

# ZLAIKO SVIBEN

## ČUDO I SAN

Razgovarala: Tajana Gašparović

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

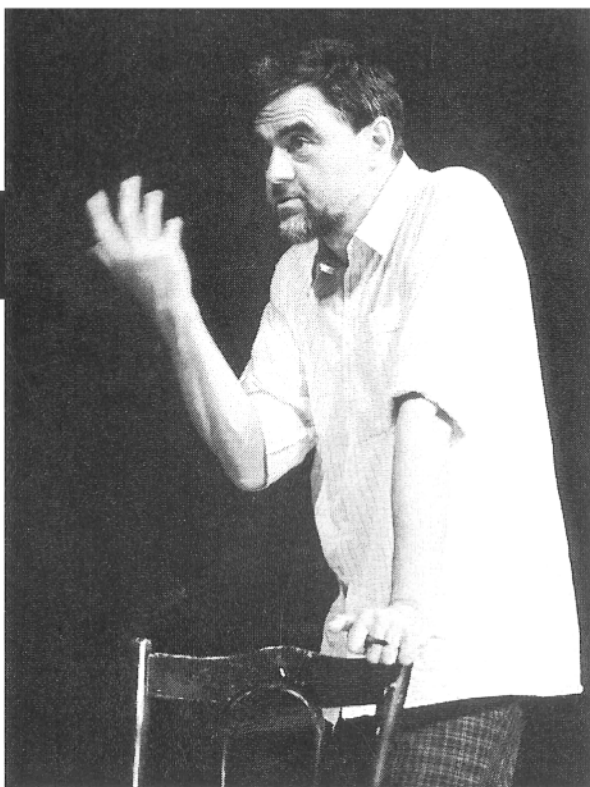
NOVE

KNJIGE

DRAMA

Što vas je kao srednjoškolca privuklo kazalištu i dolasku na audiciju u tadašnje Studentsko satirično glumište?

Kazalište me zanimalo već i prije gimnazijskih dana. Još sam od osnovne škole imao neke scenske pokušaje. Sjećam se i svog prvog nastupa: u III. osnovnoj školi Dubrava, u prvom razredu, u kostimu dimnjačara išao sam od učionice do učionice čestitajući Novu godinu. Nemalo me frustriralo što sam stalno griješio u izgovoru broja godine: *hiljadu devetsto šezdeset prva*. U četvrtom sam razredu, valjda o istoj novogodišnjoj prilici, pronasjavši u sarajevskim *Malim novinama* predložak, inscenirao igrokaz o sukobu snjegovića sa Sjevernog sa suparnikom mu s Južnog pola, u šestom sam se dohvatio Nušičeve *Autobiografije*, a u sedmom glumio u *Jazavcu pred sudom...* U osmom sam razredu u župi sv. Mihaela krenuo isprobavati čak i Beckettova *Godota*. Imao sam izdanje drame u koje je bila umetnuta i gramofonska ploča sa snimkom dijela predstave Zagrebačkog dramskog te se i danas sjećam Šovagovićeve intonacije kad Vladimiru Ive Šubića govori o blijedoj modrini Mrtvog mora. Potom sam dosta dugo bio prvo u omladinskim, pa u pionirskim, pa opet u omladinskim studijima Zagrebačkog kazališta mladih, ali to me, budući da nisam odveć nastupao, vjerojatno nije posve zadovoljavalo te sam kao maturant odlučio uskočiti i u vode studentskog teatra. Uputih se na audiciju u slavni SEK, ali kako je to studentsko eksperimentalno, baš kao i susjedno Studentsko satirično glumište, bilo u neosvijet-



ljenim zakutcima Studentskog centra, promašivši vrata, umjesto u *eksperimentalnom* teatru završih u onom *satiričnom*. Tamo zatekoh generaciju koja je upravo odlazila iz, u ono doba već stagnirajućeg studentskog teatra, pokreta i festivalskog života. Negdje u mojim brućoškim danima ta se generacija i posvema osula, a nama, njezinu podmlatku, otvorila se neka kazališna mogućnost, što je vrlo brzo rezultiralo i postupnim gašenjem SSG-a u njegovom izvornom *studentskom* i *satiričnom* obliku. Tih ranih 1970-ih studentski su pokret i organizacija bili doslovce dokinuti i pometeni s društveno-političke scene, a njihov teatar, kao pozornička ekspozitura tog pokreta, naglo je kopnio u smislu kako relevantne, tako i bilo kakve kazališne pojave. Ilustracijom su brzih etapa tog kopnjenja nestajanje pridjeva *studentsko* iz imena kazališta, a ubrzo zatim i onog *satirično*. Ostalo je *glumište*, a kojemu je onda, iz neke potpuno druge sfere, pridodana *kugla*, termin preuzet od Etienna Souriaua koji je pisao o kazalištu kocke i kazalištu kugle koje bi, za razliku od ovog prethodnog, željelo izaći iz izdvojene i strogo zadane scene-kutije i otvoriti jedan jedinstven prostor za izvodače i publiku. I tako je, kraće vrijeme zadržavši dvojnost u nazivu, Studentsko satirično postalo *Kugla* glumištem. Društvene su prilike pogodovale da se amaterski teatar koji su činili studenti, ali koji se više ni svojim imenom nije uklapao u ono što je "studentsko kazalište" bilo i značilo 1960-ih, birokratski mirno preobražava u grupu istomišljenika, a koja sve više biva i profiliranom alternativnom kazališnom skupinom.

Dvije najčešće riječi kojima je publika opisivala predstave Kugla glumišta bile su čudo i san. Čini mi se da te dvije riječi na neki način obilježavaju i vaše kasnije stvaralaštvo...

Kad sam 1981. kao vojnik JNA u novosadskom Srpskom narodnom pozorištu prihvatio režiju Radović-Belovičeva *Kapetana Džona Pipfoksa* u programskoj sam knjžici priznao da taj moj izbor ide i iz dječjačke fascinacije pojavom sedmoglavog čudovišta u istoimenoj predstavi Božidara Violača u Zagrebačkom kazalištu mladih i da upravo taj davni doživljaj strepnje i te trnce koji su me, u plavom pozorničkom svjetlu, prošli pri odsijecanju tih glava, možda zapravo jedino i želim prenijeti gledateljima u svim svojim kasnijim predstavama. A što se Kugla glumišta tiče, ono je, iako je djelovalo u jednom vremenskom razdoblju koje je napuštalo logiku kritičkog odnosa spram društva i otvaralo se prema nekoj *snovitoj* dekadenciji, a u skladu s kojom se onda odlazilo u unutarnje sfere pojedinca, u san i čudo, u manirističku neku poetiku, ipak, u toj snu sklonij tendenciji, zadržalo i izrazito socijalnu osjetljivost u tretmanu čuda. Primjerice, poticajem je za jednu predstavu bila i novinska vijest kojom se traži hipnotizer novosadskog cirkusa Viktorija koji je u Vinkovcima hipnotizirao djevojku iz publike, a ta se, ne probudivši se iz hipnotičkog sna, sada uzaludno liječi u osječkoj bolnici. Svakako, to je zavodljivo razdoblje posljednjih izdisaja moderne i na mene nemalo utjecao pa, za primjer, na studiju književnosti upisujem kolegije koji promoviraju nove aspekte pristupa baroku, čitam hrvatske borgesovce, na festivalskim mi je gostovanjima sve manje zanimljiv fizički teatar šezdesetih, a sve me više privlači hiperrealistički tretirana pozornica, u Wroclawu gledam englesku skupinu Welfarestate, a čiji će gorući križ koji plovi rijekom više no poticajno, čak i tehnologijski, usmjeriti i drugo dvoje osnivača Kugla glumišta, kad skupina, primjerice, krene u eksterijerno osvajanje rubnih gradskih prostora kazalištem bajkovitih priča iz predgrađa.

Što vas je nagnalo da predstave Kugla glumišta uglavnom igrate u eksterijerima?

Taj je izlazak zapravo i posljedica podstanarske nužde. Naime, vještini su birokratskim manevrom uprave SC-a tri studentska teatra (Kugla glumište, SEK i Teatar poezije), a koja su Komornu pozornicu *svoga* Student-

skog centra dijelile s Teatrom &TD, preseljena u neadekvatne kancelarijske prostore jedne poplavljene ulične barake, ne bi li se &TD, koji je pod ravnateljstvom Vjerana Zuppe postajao sve značajnijom kulturološkom činjenicom u smislu građanskog teatra, prostorno proširio. Tako je Zuppa za disidentstvo svoga građanskog repertoara u slatkom razdoblju samoupravnog socijalizma zadobio jednu pokusnu dvoranu više, a zagrebački su studentski kazalištarci za sva vremena izgubili svoje prostorije za rad. Kako je sve teže bilo dobivati i termine za pokuse na toj pozornici koja je *profesionalno* okupirana profesionalcima svih zagrebačkih kazališta, uz podstanarsku se nuždu pojavila i ona *amaterska* potreba izlaska na ulicu.

Uz Kugla glumište vezan je i jedan manifest – “Smijehom za revoluciju, kazalištem protiv ludnica!” Što ste njime i općenito svojim predstavama nastojali poručiti?

Manifest je prethodio definitivnoj promjeni imena kazališne skupine pa sam ga, po svojoj prilici, u tu svrhu i pisao te poslao u *Studentski list*, koji ga je objavio. Bilo je to doba kad smo intenzivno čitali Harmsa, Lainga, proučavali antipsihijatriju... Pokrenuli smo i manifestaciju koja se zvala *Smijeh-festival* (ostavivši iza sebe dugove, održalo se tek jednom), a ugostila je, između ostalog, bjeljijskog fotografa koji snima vesterne, najteževaniji čovjeka na svijetu ili izložbu kuhinjskih krpa. Umjesto studentsko-satiričnog nazora manifestno smo se zalagali za katarzu ludičkog smijeha, za to da su smijeh, komedija i neozbiljnost posebni i neobični, da upućuju na promjenu i da im je stoga, a što je i neposredno nasljeđe lijevih 1960-ih, imanentna revolucionarnost. Da se smijeh postupno treba okaniti ismijavanja defektnosti i gluposti i postati dječji, iskonski i zdraviji, da kazališta budu izvorišta zdravlja, pak da se tako, na koncu, ukinu i ludnice...

Iz današnje perspektive zvuči prilično utopijski. Jeste li već tada bili svjesni tog utopijskog momenta svojeg manifesta? I, uopće, jesu li zapravo sve revolucije i svi manifesti utopijski?

Nego što. Ali su upravo s te utopije i *realni*, kako kaže šezdesetosmaški grafit: *budimo realni – ostvarimo nemoguće*. Što nam drugo, *realno*, uopće i preostaje? Nisu li nam jedine realne mogućnosti one spram nemo-

gućeg? Usput: svi su moji sveučilišni profesori filozofije bili praxisovci, a svi vjeroučitelji pobornici Drugog Vaticanuma. Ludost manifestne geste sazivanja Sabora pape Ivana XXIII., a koga su zvali Dobrim, baš kao i onog Cervantesovog bistrog viteza od Tužne Spodobe, utopijske je građe. Ali se providnosno realizirala. S prvim sam semestrima studija filozofije upamtio one *manifestne* početne rečenice Blochova *Tübingenskog uvoda u filozofiju* koje možda i *utopijski* zvuče: *Ja jesam. Ali ja još nemam sebe. Stoga mi tek bivamo*, ali su u dobrom kazalištu, svjedočim, te rečenice upravo dnevna, tehnološka realnost.

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Predstave Kugla glumišta bile su neverbalne, "tragali ste za dramom, ali ne u dramskoj riječi i putem glume, nego u drastičnoj snazi poetske slike". Međutim, tijekom studija režije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu školovani ste na metodama koje su izašle iz ruske škole režije, tj. dramskog i tekstualnog kazališta, kojim se ba-vite do današnjih dana. No, u vašim je predstavama vizualna komponenta snažno naglašena i pomno promišljena. Nerijetko se i izravno referirate na slikarstvo, primjerice, vizualnost *Priča iz Bečke šume* proizlazi iz Klimtove estetike, a u predstavi *Život je san* doslovno oživljavate Velazquezovu sliku *Las meninas*. Veliku pozornost posvećujete i glazbi. Koliko vam je bliska Wagnerova ideja totalnog teatra?

Nikada se nisam izravno bavio Wagnerom i njegovom poetikom, ali se priklanjam promišljanju teatra kao prostora objedinjenja svih umjetnosti. Tako je, uostalom, bilo i u starih Grka i u Shakespearea, a tome je iminentna i ona *sferičnost* kazališta *kugle* manifestno sadržana u terminu francuskog estetičara. U kazalištu su mnoge stvari važne i svakako nisam zagovornik kazališta kao *medija* koje se orijentira na prvenstveni prijenos jednog umjetničkog polja, na primjer literature. Kazalište, za razliku od *Interneta*, uopće nije nikakav medij. Ono je uvijek i prvenstveno gluma, dakle igra. U toj igri samo disciplinirana raspoloživost igrača koji se drže konvencija te igre katkad postaje i *medijskom* za onaj eventualni i rijetki, vazda neplanirani umjetnički transfer u smjeru gledališta. Naravno da je kvalitetna literatura nešto što konvenciji igre uvijek pogoduje, ali u ono se studentsko i alternativno doba nismo bavili dramskim



Zlatko Sviben, Studentsko satirično glumište, KIRETERIK, 1972.

tekstom i s razloga glumačkog zanata. Dok istoga nemaš, naravno da si skloniji scenskoj igri koja proizlazi iz izvedbeno-hepeniško-vizualne domene.

Primjenjujete li u radu na predstavama neke vlastite ili kombinirane metode kojima radite s glumcima?

Nemam neke posebne metode, ali vjerujem da je glumac temelj. Štoviše, držim da je glumac i jedini *autor* u kazalištu, ne samo stoga što bez njega kazališta i nema, dok ga je bez redatelja, do prije stoljeća i pol, i bilo, nego što je izvedbena i živa glumčeva *medijska* mogućnost spram publike i jedina kazališna pozicija koja doista omogućuje autorsku protočnost. Naravno, uvijek je postojao neki čovjek koji je obavljao inscenacijske poslove, ali nije bilo profesije redatelja, pogotovo ne u ovom današnjem tzv. *autorskom* smislu. Antropolog i sociolog kazališta Duvignaud kaže da se antička drama bavila mitom, Španjolci su se bavili tradicijom, francus-

ki klasicizam čašču, a moderna se dramaturgija i moderno kazalište bave režijom i električnom strujom. U ovo je moderno doba taj redatelj upravo sebi prigrabio tu glavnu i prvenstvenu ulogu u kazalištu, onu autorsku, a što je zapravo riskantan *casting*. Redatelj, koji je pristao da nam komade *postavlja*, a uloge *dijeli*, onda nerijetko i malaksava pod svom težinom tereta što su ga u povijesti teatra rasporedno podnosili kor, protagonist, maska, mit, čast i drugi inscenacijski strojevi ili sudbinske kategorije. Ako baš hoćete, veliki Bergman kaže da nikad ne radi film kad nema što reći, međutim, da predstavi može raditi i kad ima, ali i kad nema što reći, što znači da je teatar nešto elementarnije. U teatru uvijek postoji kolektiv koji te onda i oslobađa od personalne strepnje i individualne autorske obveze. Još od Kugla glumišta, gdje smo sve radili kao kolektiv, sačuvah taj osjećaj da je ansambl u teatru ne samo važan nego i sudbinski presudan. Dobar je ansambl i krvotok svake uspjele umjetničke protočnosti spram publike.

**Vaša prva profesionalna režija jest *Uvek zeleno* Ace Popovića, čijim ste se tekstovima i kasnije često vraćali. U čemu vam je Popović blizak?**

Aca Popović nikad nije pisao dobro skrojene komade, ali on je iznimno zanimljiva umjetnička pojava i baš do kraja kazališno i žanrovski skrojena persona, a naročito sa svog leksičkog doprinosa. Jezik je Popovićev – rudnik. Meni je, ne samo s njim u vezi, i uloga lektora u teatru uvijek značajna jer mislim da se u pozoričkoj zbilji treba govoriti malo drugačije nego što se to čini u stvarnosnoj zbilji. Dijalekt, recimo, uvijek djeluje na drugi način od standardnog jezika, uvijek je to nešto zapretno i iskonsko. Često sam u svojim predstavama miješao dijalekte, što su mi zamjerali i zbog toga me napadali. No, meni uopće nije bila toliko važna stvarnosna akcentološka slika nekog djela ili podneblja, nego činjenica da ti dijalekti i taj lektorski rad uvijek otvaraju i neke začudne prostore govora, dikcijske prostore koje ne rabimo svakodnevno, a u kojima se, kroz zaboravljene riječi i zvukove, oslobađaju i neke kolektivne sjene kazališne... A to je u kazalištu vrlo važno, to oslobađanje kolektivnih sjena. Pa eto, u tom smislu sam počeo i pričati o Aci Popoviću. On izvlači zaboravljene riječi, dramska su mu lica kompilacija svega i svačega, ali istodobno ima i jednu dramsko-dijalošku strukturu koja je do krajnjih granica – modernistička. U doba kad je stvarao,



Slobodan Šnajder, *Dumanske tišine*, Narodno kazalište "Ivan Zajc" (Hrvatska drama), Rijeka

dakle u doba realizma, njegov je rad doista bio avangardan.

**Zanimljivo je da ste svoj kazališni, redateljski rad započeli unutar alternative, a nakon završene Akademije režirate uglavnom u nacionalnim kazalištima. To bi, onako na prvu loptu, dalo naslutiti da ste promijenili vlastiti stav prema teatru i alternativu zamijenili mainstreamom. No, u jednom ste tekstu izjavili kako se često pitate mijenjaju li se uopće ljudi. Osim toga, poznat je i vaš nesvakidašnji pristup redateljskom poslu zbog kojeg vas mnogi etiketiraju epitomom "težak". Dakle, je li se vaš odnos prema kazalištu promijenio od sedamdesetih do danas i kada danas režirate predstave u institucionalnim kazalištima, unosite li u njih svoj duh alternativca i određenu subverzivnost u odnosu na uvriježeni način rada u našim kazalištima?**

Ne vjerujem da je moguće raditi samo iz postojećeg stanja stvari. Mnogi su, pa i bivši intendant HNK-u u Zagrebu Georgij Paro, govorili da kazalište uvijek mora biti malo bolje nego što to društvo zaslužuje, što znači da ono nije puki odraz društvenih prilika određenog trenutka, neki dokumentarni refleks stanja. Kazalište, pa bilo ono i komercijalno, uvijek je i pokušaj promjene tog stanja. Ne samo da se avangardna drama dvadesetog sto-

ljeća trsi i određuje spram nedaća industrijskog društva nego to valjda čini i bulevarski komad. Nije li to stalni pokušaj pozicioniranja čovjekove slike svijeta sa stajališta nečeg mogućeg i budućeg? Vjerujem da je kazalište, od kada ga uopće i jest, u svojoj biti – subverzivno. Ono je u posljednjih stotinjak godina, ako hoćete, baš subverzija protiv ugode građanskog života.

Jedan od primjera unošenja novih momenata u rad u nacionalnom kazalištu jest predstava za koju ste prije nekoliko godina dobili svoju prvu Nagradu hrvatskoga glumišta – *Večeras se improvizira* Luigija Pirandella. Pirandello vam je, čini se, vrlo blizak zbog svoje zaokupljenosti odnosom zbilje i fikcije, ali njegova relativistička teza o stalnoj promjeni identiteta pojedinca posve je oprečna vašem pitanju o tome mijenjaju li se uopće ljudi. U nagrađenoj ste predstavi Pirandella iščitali problematizirajući trenutačno stanje i povijest hrvatskoga glumišta, posebno se osvrnuvši na presudnu ulogu Branka Gavella...

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

NOVE

KNJIGE

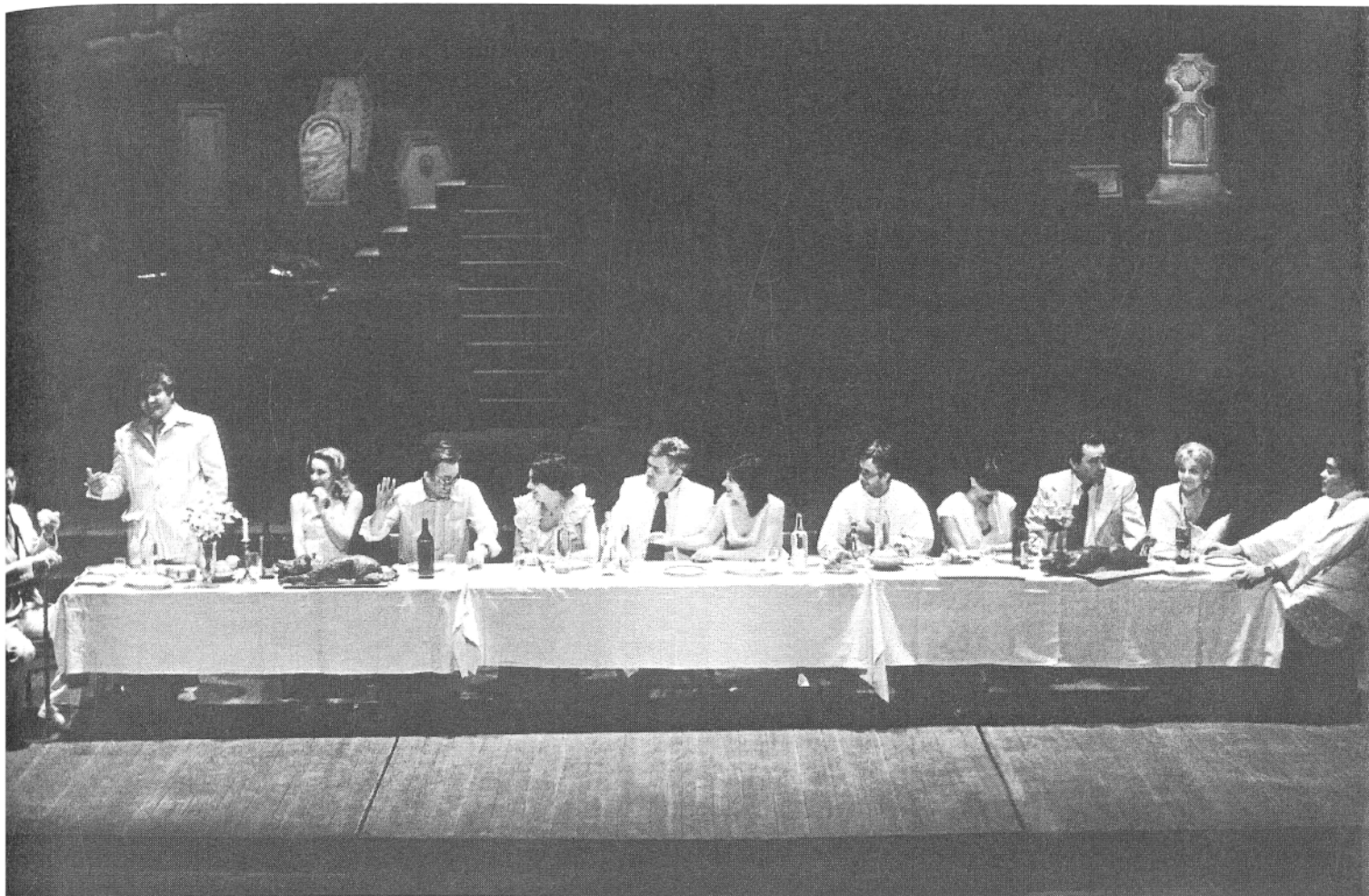
DRAMA

Kao ničim planirana zamjena za odustalu redateljicu tog sam Pirandella dobio posve slučajno. Nisam njegov veliki ljubitelj i zato ga vjerojatno i nisam najtipičnije radio. Predstava se poklopila s četrdesetom obljetnicom Gavelline smrti, tako da mi se referenca na njegovu režiju istog Pirandellova teksta iz 1941., na istoj pozornici, a u kojoj je sam Gavella igrao redatelja, spontano nametnula. Radio sam predstavu u spomen na Gavellu (a tom je spomenu jedinstveni spomenik podigao Damir Mejovšek svojim, na opće zgražanje ansambla spram dužina, 18-minutnim pričanjem potresne anegdote o posljednjem susretu s Gavelom), ali to je još više bila predstava o poziciji glumaca u društvu. Jedna je od značajnih tema Pirandellova komada upravo pobuna glumaca protiv redatelja, a ja sam u predstavi i opet uklopio reference iz povijesti hrvatskoga glumišta, pa i onaj pokušaj štrajka zagrebačkog HNK-u iz 1984., a u kome je velik dio moje podjele, upravo na suprotstavljenim političkim pozicijama, i aktivno sudjelovao. Glumci, iako su se na pokusima tom vrstom vlastita sjećanja spremno i oduševljeno igrali, što se više bližila premijera, od te su se vlastite istine, a koja se na sceni iskazuje i vlastitim imenima, branili ultimativnim zahtjevima za *štrihom*, i naravno, baš kao i u komadu, pobunom protiv mene. U predstavu sam uveo i kritike Gavel-

line predstave, baš kao i kritike Međimurčeve režije istog komada u "Gavelli" iz 1971. Iz Međimurčeve sam podjele uzeo i neke glumce. Pero je Kvrđić igrao istu ulogu koju je igrao i prije tri desetljeća, a u predstavi se citirala Senkerova kritika o tome kako su Boban i Kvrđić igrali onda... pak je i tu bilo, sa spominjanja kritičkih prosudbi i imenovanja glumaca koji su upravo na sceni, nemalog glumačkog protivljenja. Takvim je postupcima, možda baš i pirandellovski uzorno, spajala i konfrontirala kazališna nam prošlost sa sadašnjošću, fikcija sa zbiljom, a glumac s dramskih licem potpuno istoga imena... Nisam radio na tragu one Pirandellove svjetonazorske reference, a koju je uočio u predstavi citirani nam Ranko Marinković kad je, u kritici iz 1941., Pirandellu antikartezijanski pridružio: *Mislím, dakle nisam*. Dakle, nisam išao iz maskirane pirandellovske ogoljelosti, nego više iz neke barokne pozicije, a koju su mi pozornica, *hinterbina*, propadalište, veliki luster pod kupolom, crveni zastor, zlatna štukatura, rupa orkestra, lože i foyer središnjeg nacionalnog glumišnog zavoda tehnički pružili, a njegova uprava kadrovski i produkcijski omogućila. Živim u uvjerenju da dramatičara Pirandella nisam, baš kao ni spomen na Gavellu, iznevjerio.

Ne samo kod Pirandella nego i u mnogim drugim predstavama (primjerice u *Život je san* Calderóna, u Cervantesovu *Don Quijoteu*, na svoj način i u vašoj posljednjoj predstavi *Cyranu* za koju ste nedavno primili još jednu Nagradu hrvatskoga glumišta) bavite se tipičnom temom barokne književnosti – skliskim odnosom zbilje i fikcije, života i smrti, dakle, dualizmima koje na neki način i izborom tekstova i svojim redateljskim radom dovodite u pitanje. Osim toga, vaše su predstave i na formalnom, vizualnom planu iznimno bogate, mogli bismo reći barokne. Zbog čega vas barok nadahnjuje, a navedena filozofska, gotovo metafizička tema toliko zaokuplja?

Volim barok, odnosno, bolje rečeno, taj neki manirizam. Ako ćemo cijelu povijest umjetnosti onako ugrubo podijeliti na klasična i maniristička razdoblja, uvijek bih više bio sklon Euripidu nego Eshilu, više Shakespeareu nego Racineu, više Strindbergu nego Ibsenu. Dakle, uvjetno sam skloniji piscima i razdobljima koja su labirintskija, koja nisu baš kartezijanski jasna. Makar je ta moja sklonost baroku valjda i s razloga pozor-



Ivo Brešan, *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*, Narodno kazalište "Ivan Zajc" (Hrvatska drama), Rijeka

nica na kojima radim, a to su uglavnom operne pozornice sa scenom-kutijom. Iako, većina naših teataru jedino i ima taj neizbježan tip scene-kutije koja svrsi iluzornosti ponajbolje i služi. Ona je, scena-kutija, recimo, idealan prostor da se pokaže onaj, baroknom svjetonazoru imanentan, strah od slobode. Mi, da se razumijemo, radimo sve i svašta, dakle što god, ali i gdje god. Jedno me iskustvo poučilo da to *gdje god* i nije baš nevažno. Naime, osamdesetih sam godina bio ravnateljem Hrvatske drame u riječkom teatru pa mi je jedan poljski redatelj, koji je za festival u Cardiffu selektirao izbor predstava 50 mladih europskih redatelja, tijekom gledanja Šeligove *Slovenske saune*, postavio pitanje zbog čega se taj tekst igra na toj pozornici. Doista, taj poetski tekst u ogoljenom drvu realističke scenografije

toj pozlati u gledalištu ne odgovara. A mi se repertoarno stalno ponašamo kao da te pozlate i te štukature uopće nema. Naravno, baroknoj kutiji nije primjeren ni, recimo, Beckettov klasicistički minimalizam, minimalizam koji ide iz očajne piščeve, u biti, kartezijanske misli. Toj pozornici pristaju neki drugi tekstovi, komadi koji se na nju daleko prirodnije situiraju. Recimo, oni barokni, komadi melodramske i zrcalne slike svijeta. U knjizi svoje kazališne antropologije *Kolektivne sjene* Duvignaud kaže da su *san i sjena* nešto najbitnije čime se kazališna umjetnost bavi. To se, naravno, odnosi i na sve one dobro znane metafore o životu kao snu i na preispitivanje skliskih granica jave i sna, sjene, smrti... Međutim, melankoliji tog baroka ja do kraja ne pripadam ako je dio njezine ideje i uvjerenje da je čovjek samo lutka koju na

pozornici života pokreće transcendentni stvoritelj. Temperament našega juga tu melankoličnu filozofiju zapravo do kraja nikada nije ni prihvatio. Uostalom, u kršćanskoj je koncepciji svijeta i osoba Boga ta koji pati, a ne samo mi – stvorenja. I, pogotovo na katoličkom jugu, nije sve do božanske Nje, nego je puno toga i do nas kao osoba. Nismo tek barokne marionete kojima usud iz nadstropnja scene-kutije povlači konce kako mu drago.

Osim baroka, uz vas se, zbog sklonosti k fragmentarnoj dramaturgiji i zbog učestale uporabe citata iz raznih umjetnosti, često vezuje pojam postmoderne. Primjerice, *Događaj u mestu Goga*, kultnu beogradsku predstavu s početka 80-ih, započinjete, čitam u kritici Jovana Hristića, citatom iz Dürrenmattova *Posjeta stare dame...*

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA  
SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Taj je isti Vava Hristić pisao kritike odmah poslije premijere, stoječke, na staroj pisačkoj mašini, da doživljaj ne bi čekao do sutra, nego da ga nepatvorena upiše s nogu u te tri kartice teksta. Dakle, on u kritici Grumove *Goge* isto tako spominje i citat koji se veže uz Strindbergovu *Gospođicu Juliju*. No, ne radim ja citate zbog citata. Oni se jednostavno dogode, proizađu iz sličnosti određenih segmenata. Moram priznati da sam se, čitajući nedavno jedan svoj intervju iz osamdesetih, i sam iznenadio koliko je ta postmoderna već tada bila prisutna i osviještena. I činjenica je da su osamdesete bile nešto drugo, različite od sedamdesetih, kad su još uvijek postojali i dramski junak i sklonost drame k prozi, k pričanju priče, k naraciji. Postmoderna osamdesetih okreće se nutrini junaka i poeziji. U mojoj se profesionalnoj mladosti dominirali dramski pisci s područja bivše Jugoslavije koji su koristili jednu razlivenu dramaturgiju i za pozornicu nam nudili fragmentarnu dramsku formu poetskog eseja.

Vaša sklonost k citatnosti i isprepletenosti raznih umjetnosti došla je do izražaja ne samo u vašem redateljskom radu nego i u umjetničkom vodstvu Hrvatske drame HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci...

U Rijeci sam u vrijeme ulaska u treći milenij osmislio repertoarni ciklus Milenij Europe unutar kojeg smo radili određene manje poznate ili čak u Hrvatskoj nikad praizvedene europske dramske tekstove velikih dramatičara. Činilo mi se zgodnim da se uz te drame vežu neke literarne, likovne, glazbene, rekvizitne, svjetonazor-



Thomas Stearnes Eliot, *Umorstvo u katedrali*, Narodno kazalište Ivana pl. Zajca (Hrvatska drama), Rijeka

ske ili kakve druge reference te da se, u repertoarnom odabiru, takvim referentnim promišljanjem sustavno bavimo. Primjerice, ukoliko inscenirate Ibsena, zašto zaobići Griega ili Muncha? Uz Marivauxovu *Raspru* vrsno se veže Vivaldi, a kad sam se ja redateljski bavio Calderónovim *Životom* koji je *san*, likovna mi je referenca bila Velazquezova slika *Las meninas*, koju smo i prikazali kao živu sliku na pozornici, a glazbena – barokna trublja. No, u mojem je redateljskom slučaju to bilo zanimljivo više kao dio pripreme nego kao postmodernistička citatnost. A na repertoarnoj smo, dakle, razini ispunjavali tzv. osobne iskaznice predstave povezujući djela i poticaje iz neke epohe, iako se, zapravo, to povezivanje nije nužno moralo ostvarivati po načelu iste epohe. I sâm sam von Horváthove *Priče iz Bečke šume* spojio s Klimtom, iako oni nisu iz istih epoha, ali pošto smo u najljepšem hrvatskom kazališnom gledalištu, onom riječkom, gdje postoje Klimtove freske, onda nije zgreoga da citate bečkoga slikara vidimo i na pozornici, u scenografiji i u kostimografiji predstave. Tim postupkom von

Horváthov pučki komad nije insceniran na način na koji bi vjerojatno bio iščitan u sedamdesetima, dakle s one društveno-kritičke strane, nego smo ga gledali u mogućem manirističkom zrcalu, u svezi sa secesijom.

**I melodramom. Čini se da vam je melodrama kao forma vrlo draga i da se njome često bavite u svojim predstavama...**

Da, moram priznati da je to istina. No, zašto melodrama danas? Prvo: nije li ona u svijetu koji je izgubio neumitnost usuda zamjena za nekadašnju tragediju? A kao drugo, i mnogo praktičnije, melodramom se bavim i stoga što radim u abonmanskim, opernim kazalištima na čijim velikim pozornicama upravo ona najprirodnije funkcionira, čak i u svom izvornom značenju, dakle, kao drama s pjevanjem. Nekad je bilo teško izmisliti kako mjuzikl može prirodno funkcionirati pa se zato filmski mjuzikli, da bi djelovali realnije, često događaju upravo na pozornici, a lica su im glumci koji pjevaju. Međutim, ta glazbena komponenta ne mora isključivo funkcionirati na tako očit način bijega od stvarnosti. Uzmite, reci-

mo, film Larsa von Triera *Ples u tami* koji me, usput rečeno, nadahnuo za pjevanje Strindbergovih dijaloga u komadu *Ima zločina i zločina* u osječkom HNK-u. U tom se filmu pjeva na najčudnijim lokacijama, u sudnici, pred izvršenje smrtne kazne, tu je pjevanje radnja koja ide iz nutrine glavne junakinje. Kazalištu, pa i onom dramskom, treba baš takvog pjevanja, pjevanja u kojem dramska radnja, pred sebi dostatnom pjevačkom numerom koja ilustrira emocije, ne stane i ne čeka.

**Glazbu ste na taj način, nekad više, nekad manje uspješno, koristili u mnogim predstavama, dosegači vrhunac u uglazbljenim dionicama kora u Eliotovu *Umorstvu u katedrali*. Upravo tu predstavu, koja je igrana u sakralnom prostoru riječke katedrale, mnogi smatraju i jednim od vrhunaca vašeg redateljskog opusa i hrvatskoga glumišta duhovne inspiracije uopće...**

Tu smo predstavu podnaslovili "oratorijsko prikazanje" i stoga što je glazba don Šime Marovića preuzela veliku ulogu, konstitutivnu ulogu predstave. Šime Maro-

Ödön von Horváth, *Priče iz bečke šume*, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca (Hrvatska drama), Rijeka



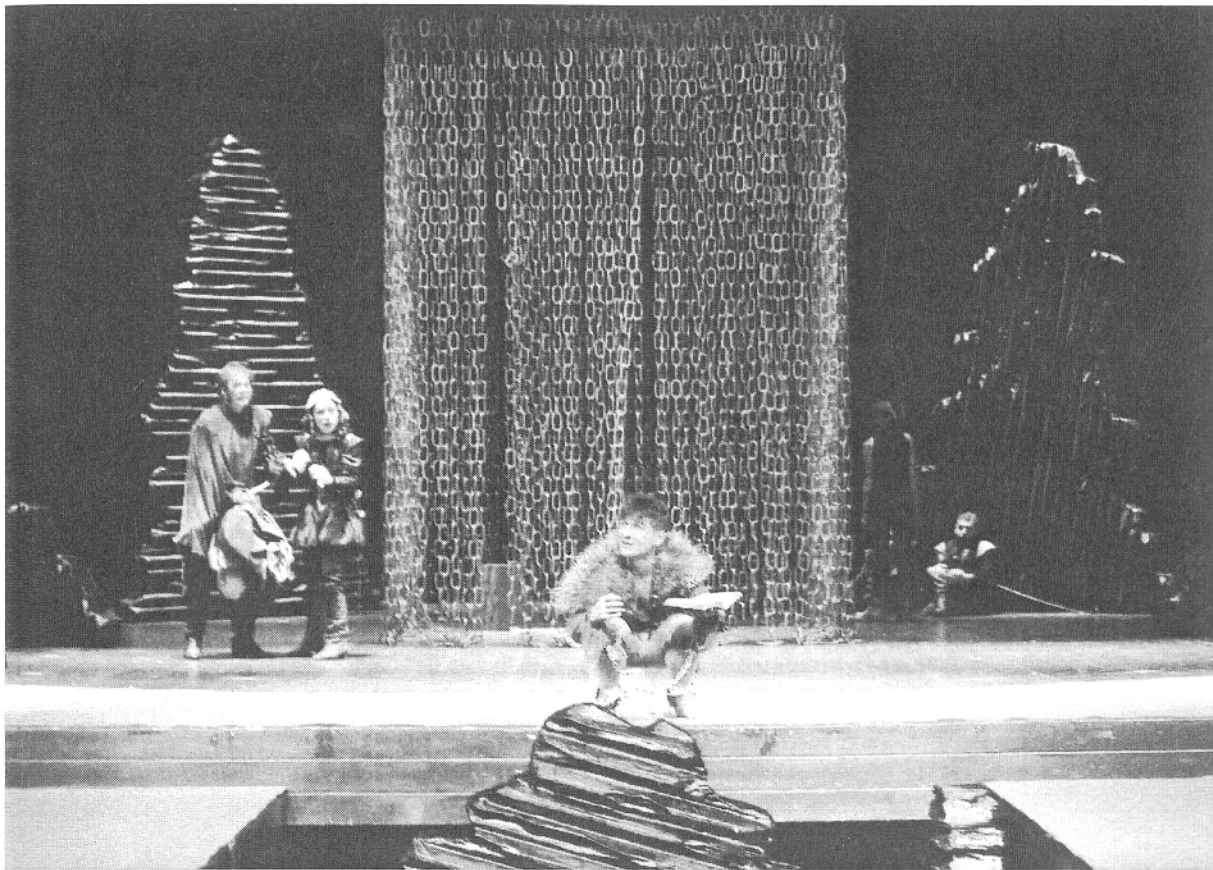


vić, skladatelj školovan na gregorijanskom koralu, uvijek ide iz sadržaja, iz pjesnikova sadržaja, dakle, glazba tu nije formom, nije tek primijenjeno umijeće koje skladno prati prizor, kao što se često događa u ovom našem kazališnom poslu, nego ona dramskost prizora i konstituirala. Dakle, Marović elementarnošću svoje glazbe ne uglazbljuje koliko *udramskuje*. Činjenica da kor pjeva najlogičnije proizlazi iz radnje koja je smještena u katedralu. Stoga je prijelaz između govora i pjevanja posve neprimjetan. Pjevno se mislila Eliotova cjelina pa nema pjevanja dijelova kao dijelova, nego se kod don Šime Marovića baš svaki stih, ne mijenjajući ni jednog sloga, uvijek može otpjevati. Budući da nam nedostaje i za njom čeznemo, rijetka bliskost s takvom kazališnom cjelinom uvijek nam je posebno draga. Ali, na žalost, svako nas školovanje, pa i glumačko, partikularizira. Scenski govor. Scenski pokret. Gluma. Što znače ta odvajanja? Da u scenskom govoru nema glume? Može li postojati govor koji je nepokretan ili tjelesnost koja ne govori? Ali, novi nam je vijek, kad je zavladao, sve to lijepo ideologijski podijelio, možda baš i stoga da na cjelinu zaboravimo. Za dijete je bajka bajkom, doživljajnom cjelinom, nije mu čak ni važno da li bajku doista vidi, čuje ili ju je izmaštalo. Nije mu važna forma, nego sadržaj. Isto kao i našem don Šimi Maroviću. Sjećam ga se kako sjedi pokraj mene, kor pjeva pianissimo, a dirigent ponosno kaže: "Tu mora pasti aplauz." Vidim kako se don Marović hvata za glavu: "Joj, što priča ovaj!" "Pa što?" pitam ne shvaćajući. "Pa ne može tu pasti nikakav aplauz." "Kako ne može?" "Pa čuješ li o čemu oni pjevaju? O smrti, o križu..." I doista, ne može u trenutku kad se glavni junak rastaje s dušom pasti aplauz. I naravno da nije pao. Čovjek koji je nezagađen kazalištem i neiskvaren formom razmišlja o cjelini i o sadržaju. Budući da jer su mu pjesnikove riječi sadržaj, a ne forma, nije mu problem stih, bio kratak ili dug, nije pravio preinake, nije preslagivao riječi u glazbene taktove. A mi nerijetko estetiziramo, volimo ljepotu *nove* forme, a na *stari* sadržaj zaboravljamo. U *Umorstvu u katedrali* jasnoća je tog sadržaja, a koji je u punini iskazan već tim trima riječima naslova, došao na mjesto gdje jest, to jest u riječku katedralu. Već i samim bivanjem kazališta u nekazališnom, štoviše, sakralnom prostoru dolazimo i do onih ozbiljnih pitanja o tome što nam kazalište zapravo jest ili što bi nam moglo biti. Neke stvari, naime, u *Umorstvu* nisu bile tek predstavom. Primjerice, na kra-

ju predstave svira se na orguljama četiri minute. To je inače prestrašno vrijeme da se na sceni ništa ne događa. Samo orgulje četiri minute. Svi su govorili da se to neće moći izdržati. Međutim, u tom je prostoru, pod kupolom katedrale, valjda najnormalije da sviraju orgulje, a da mi u vjerničkim klupama slušamo. Možda to nije bilo predugo i stoga što orgulje zabruje nakon što zbor žena spozna blaženstvo i smisao mučeništva svoga nadbiskupa, a preko zbora to shvatimo i mi u klupama, pak šutimo i slušamo.

Područje svetačkoga, najintenzivnije prisutno upravo u *Umorstvu u katedrali*, javlja se učestalo u vašem redateljskom radu. O dvoosobnom liku Don Quijotea i Sancha Panse u predstavi *Bistri vitez Don Quijote od Manche* pišete: "Naš je dvoindividualni lik neprestano u stavu službe za drugog, i on se odlično snalazi u onom području nadindividualno-me..., zapravo u području svetačkome. Novi se vijek i pola milenija anti-neindividualizma i anti-nadindividualizma – iz petnih žila trse u drugom pravcu." Koliko je vama osobno blisko takvo srednjovjekovno nadindividualno promišljanje svijeta?

Taj princip *neindividualnog*, odnosno *nadindividualnog* kazalištu je, i mimo srednjovjekovlja, uvijek zanimljiv. Programska je knjižica predstave *Zločin i kazna* koju je u Rijeci režirao Tomi Janežič zabilježila jedan moj razgovor s redateljem o individualnom i nadindividualnom, o tome kako bi, za razliku od individualnog i psihologijskog Čehova, trebalo režirati Dostojevskog, kod kojeg je uvijek noć, nikad priroda, uvijek nutrina, kod koga svi likovi stalno imaju jedan te isti vječni problem, onaj odnosa dobra i zla. Ima u Dostojevskog nečega izvanvremenskog elementarnog, nečega što nadilazi razinu individue i pojedinačnog sukoba, nečega *nadindividualnog*, *korskog*, i stoga ga nije loše režirati izvan psihologijskog ključa građanskog teatra. Janežičeva predstava ide u tom pravcu, u pravcu obrednom. A korski se princip može koristiti i u realističkoj drami. Recimo, često ga koristim u prizoru koji netko promatra i komentira. Možemo reći da i u mom *Cyranu* postoji princip kora. Osječki su studenti kadeti ili kaćiperke i po tome što su glumačka družina koja promatra zbivanja iz Rostandova ili pak svoga vremena. Kor postoji i u *Dumanskim tišinama*. Postoji čak i u *Svečanoj večeri...* čim za stolom imaš de-



Pedro Calderón de la Barca, *Život je san*, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca (Hrvatska drama), Rijeka

set ljudi, bez obzira što među njima postoje razni pojedinačni sukobi, za stolom čvrsto sjedi i jedan korski i nadindividualni princip. Sjedi i djeluje.

**I u Euripidovoj ste *Alkestidi*, koja tematizira vašu čestu preokupaciju – sklisku granicu života i smrti, kor razigrali na neuobičajen način. *Alkestidu* ste postavili čak dva puta. Kako to da ste joj se vratili i koliko se toga u vašem redateljskom čitanju *Alkestide* promijenilo u tih 13 godina?**

U nekom filozofskom ili temo-idejnom smislu, u smislu manirističkih mogućnosti koje nam je Euripid podario, u odnosu na pitanje je li Heraklo doista vratio Alkestidu iz mrtvih ili je to došla sama Smrt, dakle, je li Alkestida koja se vratila zapravo živa ili mrtva i što se u svemu tome dogodilo s kukavicom Admetom, obje sam predstave iščitavao na sličan način. Osim toga, obje su predstave ambijentalne. Doduše, ona iz 1990. utonula je u pjeskovita prostranstva jedne pješčare nedaleko od

Subotice, na granici tadašnje Jugoslavije i Mađarske, a ova iz 2003. iz napuštenog sela usred Poljica, sa strmih kamenitih obronka Mosora s Alkestidom gleda sunce koje zalazi. Kao što je u starih Grka kor, za razliku od govora protagonista, atenskoj publici govorio arhaičnim peloponeskim dijalektom, tako je i naš kor na toj poljičkoj granici između štokavskog i čakavskog govorio i pjevao na nekom izmišljenom jeziku staroslavenskom. U rijetkoj nas je festivalskoj zgodi, u napuštenom poljičkom selu, pohodio staroslavenski duh grčkoga kora. A oba duha, staroslavenski i grčki, spuštajući se s planine – dolaze od naših predaka. I nisu, kao ni u grčkom kazalištu, lice, nego su *bezično* mnijenje. Javno mnijenje koje strepi za sudbinu junaka. Ako u Grčkoj kor čine zarobljenici, žene, starci ili stranci, dakle, sve ne-ljudi, onda doista taj kor proizlazi iz zapretene i nama ne posve dokučive logike predaka. On je u našem poljičkom slučaju i povijesno mnijenje. I nije nelogično što su njihovi kostimi spoj suprotnosti, muškog i ženskog, folk-

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

**RAZGOVOR**

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA



Luigi Pirandello, *Večeras se improvizira*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

lornog i nefolklornog, urbanog i neurbanog, Turaka i Mletaka. Oni su zapravo sukus onog što su nestala Poljica stvarno bila – jedna seljačka republika na razmeđi svjetova. Tematizirajući Alkestidinu nijemost pod velom, na granici života i smrti, u mrtvom smo selu suhozidom i zlatnom kulisom podigli Admetove kraljevske tesalske dvore. I opet je to bila neka razmeđa, kontrast između realizma i stilizacije. Mnogi su kritizirali to rješenje smatrajući da tamo ne treba podizati kulise, ali ja sam baš s razloga o kojima govorim mislio da treba. Jer mi se ne bavimo realizmom i ne ulazimo u etno-svijet napuštena sela, nego na kamenu u korov zaraslih ruševina kušamo temeljiti i zaboravljenom vještinom suhozida poduprijeti živo kazalište.

Iz splitske se *Alkestide*, iz načina na koji tretirate kor i iz scenografije, o čemu ste upravo govorili, također može iščitati i vaša sklonost ka režijskom spajanju nespojivog, k principu kontrapunkta koji je u vašim predstavama često prisutan i na idej-

nom i na izvedbenom planu. U skladu s time znate citirati Fassbindera koji je rekao: "Kad radim film, ponašam se kao da radim predstavu, a kada radim predstavu, kao da radim film."

Pa da, takav mi je način razmišljanja jako zanimljiv. Evo, recimo, i filmska skupina i manifest *Dogma* preokrenula se u svoju suprotnost i upitala da treba li na filmu raditi kao na filmu i što je zapravo film? Je li on fonografska i fotografska slika stvarnosti ili je i nešto drugo? Čak i dokumentarni film ne mora odgovarati toj definiciji, nego može biti druga i drugačija, fikcijska struktura. Dakle, ako je i dokumentarni film jedna fikcijska struktura, onda je to, naravno, i igrani film, pa zašto onda ne bi mogao koristiti kulise kao u kazalištu, kao što ih, primjerice, koristi Fassbinder u *Querelle* ili von Trier u *Dogvillu*. A kazalište opet ponekad mora otići u ambijent jer se nešto time dobiva. Problem našeg ambijentalnog teatra jest to što više nemamo dovoljno ambijentalnih prostora u dva najveća grada ljetnih kazališnih

dogadanja. I Split i Dubrovnik posve su zagađeni bukom, a primarnost potrošačke turist-konzumentske svrhe njihovih ambijenata priječi da se ti njihovi vrijedni ambijenti i kazališno tretiraju. Naravno da u Osijeku, koji nije turistički zanimljiv, ima pročelja koja možete oživjeti. Ljudima je uvijek drago kad im odjednom osvijestite nešto pored čega su svaki dan prolazili, a da to nikad nisu ni primijetili. Nekim nas svojim knjigama moj česti suradnik Željko Zorica, također stasao u Kugla-glumištu, upućuje upravo na to – na dizanje pogleda u smjeru zagrebačkih i nekih drugih pročelja, koja, prepuna raznih životinjskih skulptura, stoje i postoje tu pokraj nas koji prolazimo mimo. Nije li i svrha kazališta upravo u tome da nas upozori na nešto što postoji, a o čemu ne mislimo i kraj čega prolazimo? Nije li i sama svrha umjetnosti u tome da nam podigne pogled prema *gore*?

Luigi Pirandello, *Večeras se improvizira*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu



# ZLATKO SVIBEN

Rodio se u Zagrebu 1954. godine. Diplomirao na studiju komparativne književnosti i filozofije Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, gdje je studirao i fonetiku i sociologiju. Teatrom se počinje baviti u studijima Zagrebačkog kazališta mladih, a za studentskih dana pokreće jedan od značajnijih alternativnih teatar 1970-ih: Kugla glumište. Studij kazališne i radijske režije završio na beogradskom Fakultetu dramskih umetnosti, gdje je bio i student poslijediplomskih studija iz područja dramaturgije. Režirao predstave u mnogim kazalištima od Makedonije do Hrvatske te nekoliko televizijskih drama za beogradsku, novosadsku i sarajevsku televiziju. U novinama i časopisima javljao se napisima o teatru i teatrološkim osvrtima. Sudjelovao na raznim festivalima (Sterijino pozorje, MESS, Splitsko ljeto, Dubrovačke ljetne igre, Eurokaz, SLUK, Marulićevi dani) i osvojio mnogobrojne nagrade: *Nagradu Joakima Vujića*, *Nagradu Vojdana Černodimskog*, *Zlatni lovor-vijenac sarajevskog MESS-a* te dva puta *Nagradu hrvatskoga glumišta*. Bio je izbornik kazališnih festivala i član festivalskih povjerenstava te član Vijeća za scensku i kazališnu umjetnost Ministarstva kulture Republike Hrvatske. U riječkom HNK-u Ivana pl. Zajca u stalnom je angažmanu od 1986. do 2004. kao kućni redatelj, a u nekoliko navrata i kao ravnatelj Hrvatske drame te njezin umjetnički voditelj. Velikim dijelom kreirao je *Nastavni plan i program* novopokrenutog studija *Glume i lutkarstva* na osječkoj Umjetničkoj akademiji i u prvom semestru istog studija držao kazališno-odgojni kolegij iz predmeta *gluma – Kazališno naukovanje s Wilhelmom Meisterom*.

## Profesionalna redateljska djelatnost

### 1980.

1. Aleksandar Popović: UVEK ZELENO  
Narodno pozorište Niš
2. Slavenka Milovanović: ČETVRTI ZID  
Otvoreno pozorište Doma kulture "Studentski grad", Beograd (diplomski rad)

### 1981.

1. Branko Dimitrijević: POSETA MORSKE TETKE tj. TRAGEDIJA GENIJA  
Narodno kazalište "Ivan Zajc" (Hrvatska drama), Rijeka

2. Franz Xaver Kroetz: KUĆA STRAVE  
Srpsko narodno pozorište  
(Drama – Veseli teatar "Ben Akiba"), Novi Sad
3. Aleksandar Popović: SVINJSKI OTAC (TV drama)  
Televizija Beograd

### 1982.

1. Dušan Radović – Miroslav Belović: KAPETAN DŽON PIPLFOKS  
Srpsko narodno pozorište  
(Dramski centar – Mala scena), Novi Sad
2. Jovan Čilirov: NEKO VRIJEME U SALCBURGU  
Narodno pozorište Zenica

### 1983.

1. Aleksandar Popović: SABLJA DIMISKIJA  
Beogradsko dramsko pozorište  
(Mala scena – Nova scena), Beograd
2. William Shakespeare: KAKO VAM DRAGO ILI KAKO HOĆETE  
Narodno pozorište – Nepszínház (Scena na srpsko-hrvatskom jeziku), Subotica
3. Ivo Brešan: SVEČANA VEČERA U POGREBNOM PODUZEĆU  
Narodno kazalište "Ivan Zajc"  
(Hrvatska drama), Rijeka
4. Jovan Čilirov: NEKO VRIJEME U SALCBURGU  
(TV drama) Televizija Sarajevo
5. Milisav Savić: KĆERKA (TV drama)  
Televizija Novi Sad

### 1984.

1. Slavko Grum: DOGAĐAJ U MESTU GOGI  
Beogradsko dramsko pozorište  
(Velika scena – Crveni krst), Beograd
2. Fadil Hadžić: DISIDENT  
Satirično kazalište "Jazavac" (Scena "Vidra"), Zagreb
3. Samuel Beckett: KRAJ PARTIJE  
Pozorište "GODO-fest"  
(kasnije: Studentski kulturni centar), Beograd

### 1985.

1. Ivo Brešan: NEČASTIVI NA FILOZOFSKOM FAKULTETU  
Narodno pozorište Leskovac

### 1986.

1. Mario Rosi: MAGNA KARTA  
Naroden teatar Bitola

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

2. Dean Lee Coburn: PARTIJA REMI  
Naroden teatar Bitola
3. William Shakespeare: MAKBET  
Narodno pozorište – Nepszínhaz, Subotica (Palić)  
(festival *Šekspir-fest*)
4. William Shakespeare: KAKO VAM DRAGO  
Narodno pozorište Sarajevo

#### 1987.

1. Slobodan Šnajder: DUMANSKE TIŠINE  
Narodno kazalište "Ivan Zajc"  
(Hrvatska drama), Rijeka
2. Mihail Afanasievič Bulgakov: DON KIHOT  
Makedonski naroden teatar Skoplje,  
festival *Ohridsko leto*

#### 1988.

1. Dušan Kovačević: KLAUSTROFOBIČNA KOMEDIJA  
Kazalište Marina Držića, Dubrovnik
2. GAME OVER (TV drama)  
Televizija Novi Sad
3. Anton Pavlovič Čehov: VIŠNOVATA GRADINA  
Naroden teatar Bitola (u Skopju) (festival *MOT*)

#### 1989.

1. Ljudmila S. Petruševskja: TRI MLADICE U MODROM  
Kazalište Marina Držića, Dubrovnik
2. Bertold Brecht: MALOGRAĐANSKA SVADBA  
Malo pozorište "Duško Radović", Beograd
3. Arthur Miller: SMRT TRGOVAČKOG PUTNIKA  
Hrvatsko narodno kazalište Osijek

#### 1990.

1. Aleksandar Popović: SABLJA DIMISKIJA  
Malo pozorište "Duško Radović", Beograd
2. Euripid: ALKESTIDA  
Narodno pozorište – Nepszínhaz, Subotica  
(u Kelebiji) [festival]
3. Branislav Nušić: PLAY NUŠIĆ  
(Gospođa ministarka Narodni poslanik)  
Naroden teatar Bitola

#### 1991.

1. Dušan Kovačević: MARATONCI TRČE  
POČASNI KRUG  
Narodno pozorište, Vršac (nepotpisano)

#### 1992.

1. Ivan Aralica: ASMODEJEV ŠAL  
Narodno pozorište, Zenica
2. Thomas Stearnes Eliot: UMORSTVO U KATEDRALI  
Narodno kazalište Ivana pl. Zajca  
(Hrvatska drama), Rijeka

#### 1996.

1. Ödön von Horváth: PRIČE IZ BEČKE ŠUME  
Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca  
(Hrvatska drama), Rijeka
2. Ivana Brlić Mažuranić: ŠUMA STRIBOROVA  
Kazalište lutaka, Zadar
3. Miroslav Krleža: ADAM I EVA / HRVATSKA  
RAPSODIJA  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

#### 1997.

1. Mirko Krstićević: KRVAVA SVADBA (opera-mjuzikl)  
Hrvatsko narodno kazalište (Opera), Split
2. Molière: DON ŽUAN ili KAMENI GOST  
Narodno pozorište Tuzla  
(koprodukcija s festivalom *MESS*)

#### 1998.

1. Miroslav Krleža: LEDA  
Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca  
(Hrvatska drama), Rijeka

#### 1999.

1. Miguel de Cervantes Saavedra: BISTRI VITEZ  
DON QUIJOTE OD MANCHE  
Dječje kazalište u Osijeku

#### 2000.

1. Pedro Calderón de la Barca y Henao: ŽIVOT JE SAN  
Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca  
(Hrvatska drama), Rijeka

#### 2001.

1. August Strindberg: IMA ZLOČINA I ZLOČINA  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

#### 2002.

1. Luigi Pirandello: VEČERAS SE IMPROVIZIRA  
Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

#### 2003.

1. Euripid: ALKESTIDA  
Splitsko ljeto – Hrvatsko narodno kazalište Split

#### 2004.

1. MAKSIMA GORKOGA VASSA ŽELEZNOVA I DRUGI  
Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

#### 2005.

1. Edmond Rostand: CYRANO DE BERGERAC  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku  
(ambijentalna premijera)  
(koprodukcija s *Osječkim ljetom kulture*)