

MARTINA PETRANOVIĆ

Čudo u Ilici 208

Deset godina Teatra EXIT

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

HAZEDVOH 1

POVODOM

OBILJETNICE

AKTUALNOSTI

VOĐA

HISTORIJS

MEDIJ

TEORIJA

NOVI PREVEDOVI

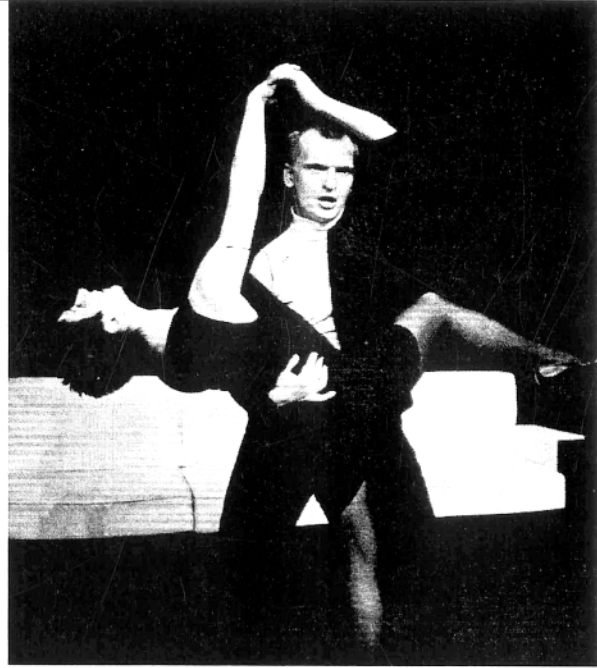
NOVE INIČE

DRAME

Kada je u prosincu 1993. šačica kazališnih entuzijasta predvođena Matkom Ragužem počela obilaziti mjesta na prvim crtama bojišnice da bi u izbjegličkim i prognaničkim kampovima, hotelima i školskim dvoranama izvodila predstavu *Kako je Grinch ukrao Božić* nastalu po motivima istoimene popularne priče američkog spisatelja Theodorea Geisela, poznatijeg kao Dr. Seuss, malo je tko mogao pretpostaviti da će se o tada trasiranom umjetničkom fenomenu sljedećih desetak godina pisati ponajprije u superlativima, kao o jednoj od najzanimljivijih i najinspirativnijih pojava što su obilježile hrvatske kazališne devedesete. Doduše, stvar bi se mogla i okrenuti pa reći kako je osamdesetak predstava humanitarnoga karaktera, kojima se novoosnovani Teatar Exit neformalno predstavio publici, mališanima i onima malo većima, vratilo osmjeh i vjeru onda kada im je to bilo najpotrebnije, onako kako je hrvatskom kazalištu koje je nekako zaglavilo u procjepu između megalomanskih projekata u službi dnevne politike, jalovih predstava proizašlih iz upitnih redateljskih koncepcija i često nepromišljenih repertoara koji su se oblikovali mimo sastava i prosede glumačkih ansambala¹ ponudio svojevrsan estetski izlaz. Kao što to M. Raguž, umjetnički voditelj Teatra Exit, uvijek iznova ističe, njegovo je kazalište, o čemu najbolje svjedoči upravo simboličan *eksitovski* naziv, uostalom i bilo zamišljeno kao kazalište izlaza. Iz pozicije čovjeka, ono je bilo izlaz iz strahota

ratne svakodnevnice; iz pozicije umjetnika, ono je bilo izlaz u kazalište u kojem će ključnu ulogu igrati glumačko umijeće i sloboda izražavanja; te najzad, no ništa manje važno, iz pozicije gledatelja, ono je bilo kazalište kakvo su Raguž i *ne* samo njegovi istomišljenici – kao što je to publika vrlo brzo potvrdila – željeli gledati. Predstavu o tome kako je mrgodni Grinch napokon naučio da se prava vrijednost Božića ipak ne krije u materijalnim stvarima, ostvarena je u suradnji s Uredom za prognanike Vlade Republike Hrvatske, Unicefom i londonskim Woman Aidom, a izvodili su je Nataša Lušetić, Slaven Juriša, Aleksandar Acev, Tanja Gabrić, Mirjana Rogina, Željko Mavrović, Boris Bakal i Vesna Tominac. Iako je *Grinch*, kako je predstava od milja prozvana, bio Ragužev redateljski prvijenac na kojem je počeo peći i taj i producerski “zanat”, a za koji su mu ocjene struke iskazivane u epitetima, Raguž ga, međutim, doživljava tek kao *predgru*² Teatru Exit i onome što je to kazalište u stvaralačkome smislu željelo i želi biti pa stoga prvom pravom eksitovskom predstavom smatra *Dekadenciju*, premijerno izvedenu 23. rujna 1994. u ZKM-u. Takav se odabir pokazao pravim zgoditkom jer se *Dekadencija* održala na repertoaru punih deset godina te je 30. prosinca 2004. na svečanoj, obljetničarskoj proslavi, ovaj put u vlastitoj, a ne “posuđenoj” dvorani, upravo njome magični krug i zatvoren, ali samo nakratko: pred Exitom su već neki posve novi izazovi!

Na tragu procvata izvaninstitucionalnih i alternativnih kazališnih skupina sedamdesetih godina prošloga stoljeća, od Coccolemodca i Osamljenih srca, preko Pozdrava, Rhinocera i Aktera do Teatra u gostima i Histriona, nakon nešto tiših osamdesetih, nezadovoljstvo estetskim i organizacijskim modelom službenih kazališta sredinom je devedesetih rezultiralo osnivanjem cijeloga niza nezavisnih kazališta, družina i grupa te sudjelovanjem glumaca i redatelja u pojedinačnim projektima izvan matičnih kuća kao i otvaranjem malih komornih scena u sklopu većih kazališnih institucija. Zalažući se za drukčiju kazališnu poetiku utemeljenu na sprezi glumačke posvećenosti, nekonvencionalnih izražajnih sredstava te pojedinačne i skupne kreativnosti s jedne, a želje da se jezičnom i tematskom prepoznatljivošću približi gledateljstvu napose mlađe i srednje dobi s druge strane, Exit po svome habitusu zapravo spaja dvije crte alternativnoga kazališta kako ih u svom radu o teatrima *onkraj institucije* klasificira Dalibor Foretić – onu koja je usredotočena na osvajanje stanovitog segmenta publike jasnom repertoarnom profiliranosti i onu koja se bavi propitivanjem različitih mogućnosti scenskoga izraza.³ Opaska jedne kritičarke da je na izvedbi *Izbacivača* možda prvi put u životu vidjela srednjoškolsku mladariju kako *dobrovoljno* sjedi u auditoriju upravo je simptomatična, koliko god ona istodobno bila pretjerana.⁴ Usporedbe pak Exita s nekim od dosad spomenutih slobodnih kazališnih grupacija tim su opravdanije uzme li se u obzir da su pojedini eksitovci surađivali s njima ili su iz njih i ponikli. Sam je Raguž, primjerice, nastupao u Histrionima i Akteru, pri čemu je potonji posebice usmjerio njegov daljnji rad, a dobro su poznati Vukmiričini *pozdravski* korijeni, koje osim njega vuče i jedan od novijih suradnika Teatra Exit, Mladen Vasary. Zbog nesklopnosti kompromisnim (glumačkim) podjelama, eksitovski se model kazališta oslanja na audicije i biranje suradnika na predstavi od projekta do projekta pa i ne čudi što se u njemu našlo mjesta za velik broj svestranih hrvatskih kazališnih umjetnika, a odnedavno i inozemnih, koji su glumačkim usavršavanjem po raznim radionicama i seminarima te europskim obrazovanjem i iskustvima – Vukmiričinim i Vasaryjevim francuskim ili Lušetičkinim londonskim (Glumačka škola East 15) i pariškim (Međunarodna kazališna škola Jacquesa Lecoq), da spomenemo barem neke od njih – obogatili ovdašnju sredinu. Takav tip otvorenosti, kao i od samih



Dekadencija, 1994., Vili Matula i Nataša Lušetić

početaka proklamirana predanost eksperimentiranju s najrazličitijim glumačkim tehnikama i stilovima te istraživanju svih vidova glumačke ekspresije, verbalnih i neverbalnih, učinila je Exit stjecištem i rasadnikom inovativnih izražajnih postupaka i ideja. Štoviše, ako se osvrnemo na neke od ljudi koji su obilježili deset Exitovih godina, mora se reći da Exit upravo preferira umjetnike čiji životopis pokriva barem dvije stavke u nizu glumac – redatelj – autor/pisac, kao što su Nataša Lušetić, Željko Vukmirica, Edvin Liverić, Saša Anočić, Zijah A. Sokolović ili René Medvešek. Na kraju krajeva, unatoč s Miletićem započetoj dominaciji redatelja neglumaca, povijest hrvatskoga dvadesetostoljetnog teatra uvelike se može čitati i kao povijest jakih glumačkih ličnosti koje su iz ovog ili onog razloga iskoracivale i iz struke glumca i iz (matične) institucije da bi vlastitim angažmanom na različitim kreativnim poljima rješavale uzroke svoga nezadovoljstva. Glumac, dramski pisac, redatelj, pedagog, prevoditelj i voditelj kazališnih skupina Tito Strozzi zasigurno je jedan od najblistavijih primjera, ali nipošto nije usamljen, a devedesete su u takvim iskoracima dobile neke od svojih najboljih predstava (istaknimo tek režije Renéa Medvešeka). Za razliku, međutim, od mnogih grupa koje su bile kratka vijeka, osuđene na svega projekt ili dva, Teatar Exit, kao i recimo Epilog teatar, us-

pio je održati kontinuitet predstavljanja pa je do danas zaredao dvadesetak premijera, pritom rijetko kada padajući ispod vlastitim odabirom dosta visoko postavljene ljestvice umjetničke kvalitete i ne podilazeći komercijalnim kriterijima sastavljanja repertoara. U skladu sa samozadanim načelima dugotrajnog i detaljnog glumačkog istraživanja, predstave Teatra Exit pripremaju se onoliko dugo koliko je to potrebno, što u prijevodu katkada znači i po nekoliko mjeseci, a doradivanje se nastavlja i nakon premijere, pri čemu se pažljivo oslušuju i reakcije izvana, što je za hrvatsko kazalište u cjelini gotovo kuriozum. O pitanju pak kvalitete dobivene takvim pristupom radu slažu se i publika i kritika i struka: publika diljem Hrvatske hrli u kazalište kad god se daju njihove predstave, kritika ih od prvih dana naovamo veliča i časti naslovima kao što su *Povratak glumačkoga teatra*,⁵ *Njegovo Veličanstvo Glumac*,⁶ *Kad glumci lete u nebo*⁷ i slično, a ni struka njihov rad ne ostavlja nezamijećen i nenagrađen. Zapravo, točnije bi bilo reći da eksitovci osvajaju pregršt pohvala i nagrada gdje god se pojave, bilo na Festivalu glumca u Vinkovcima, na Festivalu malih scena u Rijeci ili na Danima satire u Zagrebu, a na njihovu se popisu nalaze i ugledne nagrade Vladimira Nazora i Dubravka Dujšina te Nagrada Grada Zagreba, pa u omjeru odigranih predstava i dobivenih priznanja Exit zacijelo spada među jedno od najnagrađivanijih hrvatskih kazališta. No, što je još značajnije, tih je 36 priznanja (zasad, uvjereni smo) osvojio za praktički sve moguće kategorije, kako za glumu, predstavu u cjelini ili ansambl, tako i za kostime, glazbu i scenografiju, a posve je izvjesno da nije slučajno "pokupio" i nagrade za istraživanje suvremenog scenskog izraza. Glumačkih je priznanja, dakako, najviše, kako kazalištu koje u svoje središte postavlja glumčevo umijeće i dolikuje. Da je kontinuitetu i kvaliteti pridonijela i vlastita dvorana, uopće nema dvojbe, pa 1994. kao godini rođenja Exita kao presudnu moramo pridodati i 1998. kada se ono skućilo, kada je, nakon niza izuzetno dobro primljenih predstava i nekoliko godina lutanja po izvedbenim prostorima ostalih zagrebačkih kazališta (ZKM, Vidra, DK "Gavella"), Teatru Exit dodijeljena dvorana Centra za kulturu i film "August Cesarec" u Ilici 208. Napokon, pri nabranjanju ključnih eksitovskih brojki ne bi se smjela ispustiti ni sezona 2000./2001. u kojoj je otvorena Scena za djecu i mlade, kao ni sezona 2001./2002. kad je pokrenut Glumački studio Teatra Exit, a onda i

brojne radionice i javne rasprave nakon predstava.

Na svoje dvije scene, Exit je u ovih deset godina oblikovao promišljen i osebujan repertoar koji se u prvome redu obraća mlađoj i urbanoj publici – u Exitu kažu kako njihovu najvjerniju publiku čine srednjoškolci i studenti te odrasli u dobi od 25 do 40 godina – i prije svega želi biti u dosluhu sa suvremenim društvenim trenutkom. Promotri li se popis Exitovih dosad odigranih repertoarnih naslova, lako je provjeriti dva temeljna kriterija odabira tekstova koje izdvaja M. Raguž: tekst prvo mora biti dobra prigoda za glumačko razigravanje i traženje, a uz to se od njega očekuje da bude društveno osviješten i da progovara o nekom značajnom aspektu suvremene stvarnosti. Osim načinom izvedbe, koji uz glumački eksperiment ne zazire ni od poigravanja s tehnikama drugih medija kao ni od njihova uključivanja, osobito kad je riječ o filmskoj umjetnosti (prihvatanje postupka filmske montaže i reza, umetanje videosnimaka...), Exit također nastoji biti aktualan pa i provokativan, tematski, želi poticati na razmišljanje, želi stupati u dijalog, a ako je potrebno i u polemiku s vremenom u kojem predstava nastaje i traje. Štoviše, neke su Exitove predstave, recimo *Izbacivači*, i same postale predmetom polemika – iako su ti i takvi problematični izbacivači u stvari punili dvoranu, a ne praznili je. Iako ne odgovaraju uvijek na razmatrana pitanja, što im, uostalom, i nije toliko ciljem koliko postaviti ih, eksitovske predstave redovito u središte svoga zanimanja dovode goruće društvene probleme i tabuizirane teme kao što su socijalna raslojenost i sukobi koji iz nje proizlaze, psihičko i fizičko nasilje jednog čovjeka nad drugim, izgubljenost, nemoć i usamljenost ljudskih bića svih naraštaja u svijetu profita, tržišta i posrnulih moralnih vrijednosti, potraga za ljubavlju, osloncem i smislom i s time tijesno povezana problematika vjere, poremećeni obiteljski odnosi, svakodnevni problemi i egzistencijalne nedoumice koje sa sobom donose sazrijevanje i odrastanje. Pri izboru dramskih tekstova, Exit se dosada najviše priklanjao suvremenim europskim dramatičarima, ponajprije anglosaksonske provenijencije (Steven Berkoff, John Godber, Nick Grosso, David Harrower, Martin McDonagh), od kojih su svi osim McDonagha po prvi put predstavljeni domaćoj publici, koji se redom hvataju u koštac s ključnim rak-ranama današnjice i čiji likovi govore suvremenim, urbanim jezikom kakav se prije može čuti na ulici negoli u kazalištu. Koliko univer-



Izbacivači, 1996., Mario Mirković, Sreten Mokrović,
Tarik Filipović i René Bitorajac

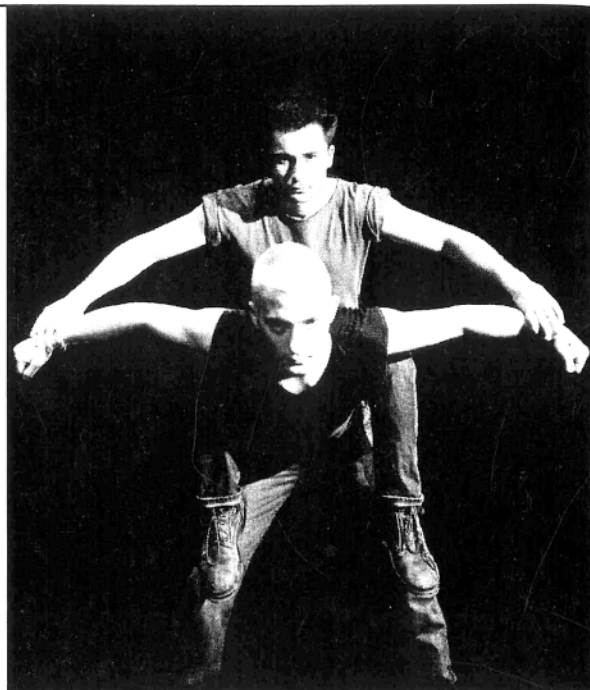
zalne, teme koje navedeni dramatičari obrađuju podjednako su krucijalne i razumljive u kontekstu hrvatske poslijeratne, tranzicijske svakodnevice te nesumnjivo imaju što reći i njoj i o njoj. Međutim, u repertoaru koji ne skriva svoj socijalni angažman, preradama i lokalizacijama usprkos, ipak se osjeća izostanak hrvatskog dramatičara, osobito suvremenog i senzibiliziranog, za specifično naša pitanja. Jedini domaći tekstovi dosad odigrani na pozornici Teatra Exit bili su zabavna i edukativna dječja predstava *Alisa iz kompjutera* Vanje Matujec te tekst nastao u sklopu redateljsko-glumačke suradnje na probama za predstavu *To samo Bog zna*. Naime, ako se još malo zadržimo u području dihotomija, vidjet ćemo da Exit zapravo vuče i druge dvije važne repertoarne crte. Dok se s jedne strane nalaze predstave koje polaze od pisanoga predloška, bez obzira na to koliko on u eksitovskoj obradi bio promijenjen, lokaliziran, adaptiran i/ili presložen – ili kako se već uvriježilo reći kad je u pitanju Exit, “srušen” pa nanovo sastavljen – poput *Istoka*, s druge se strane nalaze predstave koje nastaju iz glumačkih improvizacija i razmišljanja, poput *To samo Bog zna*. S tim u vezi nameće se i razdioba, koja ne mora nužno odgovarati jednoj ili drugoj navedenoj crti, između predstava u kojima je riječ kao izražajno sredstvo još naglašeno prisutna, od onih u kojima je gotovo više i nema jer je izraz sveden na mimiku, gestu, pokret,

ples, zvuk. U sljedećoj premijeri koju u Exitu najavljuju, a to je *Shakespeare na Exit* ili izvedba svih dramskih djela velikoga barda u dva sata, sluti se makar i privremeni repertoarni zaokret, ovaj put prema klasiци, no suđeci već i na temelju naslova, bit će to sasvim sigurno tipično eksitovska obrada materijala iz svjetske baštine.

Britanski glumac, pisac i redatelj Steven Berkoff (r. 1937.) jedini je autor kojemu su u Exitu izvedena dva naslova – počelo je sada već čuvenom *Dekadencijom* (1994.), a nastavilo se *Istokom* (2000.) – oba u režiji M. Raguža. Berkoffova britka kritika i jetka satira ispraznog životnog stila pripadnika visokoga britanskoga društva i njihovih stavova prema životu općenito, a nižim klasama konkretno (praizvedena 1981. u Londonu), koja od glumaca zahtijeva da prvenstveno svojim angažmanom oblikuju cio dramsko-scenski svijet, bila je idealna prilika za nastupnu predstavu teatra čiji je temelj i ishodište glumac. Kao što će to kasnije mahom vrijediti za sva Exitova djela, *Dekadencija* je jezično vješto prilagođena domaćoj sredini – u ovom slučaju bio je to zagrebački govor – pa je Berkoffov bezbrojnim psovkama začinjjen jezik zvučao uvjerljivo i probojno. Uostalom, jezik živ i neposredan, kolokvijalan i prepoznatljiv, dijelom je razloga zbog kojih mlađa publika u tolikom broju i posjećuje Teatar Exit. Kritika je najvećom vrijednosti ove predstave jednodušno proglasila Natašu Lušetić i Vilija Matulu (o čemu svjedoče i brojne nagrade) koji igraju svatko po dvije poprilično oprečne uloge te u nadahnutom glumačkom partnerstvu na sceni spajaju dva različita tipa izraza, onaj ekspresivniji, tjelesni N. Lušetić i onaj unutarnji, “metodični” V. Matule. Na goljoj pozornici, uz pomoć bijeloga kauča, glazbe i svjetla, Lušetić i Matula spretno, na mahove ironično i cinično, slikaju civilizaciju koja je, ulovljena u mrežu opsesivnog zgrtanja novca i održavanja društvenog ugleda, izgubila etički kompas i čiji su predstavnici posve emocionalno hendikepirani pa se većina dodira svodi na seks lišen ikakvih osjećaja. Ako su financije djelomice i odredile estetiku Teatra Exit pa se zbog nedostatka novca usredotočio na djela u kojima nastupa manji broj glumaca ili su uloge raspodijeljene tako da jedan glumac tumači po nekoliko likova, a predstave su scenografski, pa i kostimografski skromnije opremljene tako da sav teret “nadoknađivanja” pada na pleća glumca, onda su to eksitovci okrenuli u svoju korist i pretvorili u jednu od najvećih odlika – glumačku virtuoznost. Štoviše, Exit je upravo kroz

svoje predstave, a ne samo u Glumačkome studiju, iznjedrio, promovirao ili predstavio u novom svjetlu čak nekoliko generacija glumaca. Počevši od *dekadentnog* dvojca, preko izbacivača (Sreten Mokrović, René Bitorajac, Tarik Filipović i Mario Mirković) do Darije Lorenci, Franje Dijaka, Rakana Rushaidata i Hrvoja Kečkeša, a uskoro i nekih novih "klinaca" (za podjelu *brzopotezno-ga Shakespearea*, naime, najavljeni su netom svršeni studenti Marko Makovčić, Jerko Marčić i Živko Anočić). Kad se nekoliko godina nakon *Dekadencije* Exit vratio Berkoffu, u *Istoku* su, što je na hrvatsku pozornicu stigao s ravno četvrt stoljeća zakašnjenja, zabljesnuli upravo Lorenci, Dijak i Rushaidat, a prizor Dijakove i Rushaidatove zamišljene vožnje motociklom dugo će se pamti-ti. Drama o duhovnoj bijedi rubnih dijelova grada i rubnih dijelova društva dobila je naslov po londonskom East Endu, no ona se može odnositi i na *svaki istočni dio bilo kojega grada u kojemu neuglašeni bjesne jedni na druge svatko svojim sklepanim žargonom kao da je normalan jezik uljudene konverzacije izumro baš kao i ljudi koji su ga govorili*,⁸ kako je to istaknuo sam autor. *Istok* je zamišljen kao labavo povezan niz solilokvijskih dionica – u Exitovoj izvedbi redateljski i glumački minuciozno dotjeranih – posredovanih slengom i psovkom isprepletenima s bijelim, šekspirijanskim stihom, u kojima represivni i zadrți *pater familias*, pokorna majka, dvojica nasilnih mladića i jedna promiskuitetna djevojka snatre o prošlim ili budućim, ali redovito boljim vremenima. Stvarni dijalog i razumijevanje likova, osobito među članovima na svim razinama disfunkcionalne obitelji, gotovo se i ne uspostavlja. Radnja je smještena u poratno doba pedesetih pa i to oblikuje luk koji Berkoffovu dramu spaja s turobnom hrvatskom poslijeratnom svakodnevicom i duhovnom klimom koja pogoduje apatiji, no jezičnom lokalizacijom s jedne, a zadržavanjem toponimike Londona s druge strane, u zagrebačkoj je postavi nastao procjep u kojem se više toga izgubilo nego dobilo.

Pored glumačkog i prijevodnog udjela u *Dekadenciji*, N. Lušetić na Exitovoj pozornici potpisuje i nekoliko autorskih projekata i režija. Već 1995. javila se *Imagom*, predstavom koja oslonjena ponajprije na tjelesnu glumčevu ekspresiju istražuje neuroze suvremenog poslovnjaka, užurbanog i emocionalno defektnog *čovjeka s aktovkom*. Nedugo nakon toga uslijedila je *Žudnja* (1997.), zaokupljena raščlambom muško-ženskih odnosa, seksu-



Istok, 2000., Rakan Rushaidat i Franjo Dijak

alnih svjetonazora i spolnih stereotipa, da bi 2000. Lušetić postavila predstavu *50%* koja se kroz niz fragmentarnih i asocijativno povezanih slika željela baviti usputnim i banalnim trenucima čovjekova života, odnosno njegovim nebitnim i potrošnim elementima – jedan od najupečatljivijih scenskih znakova bila je višeznačna najlonska vrećica (kao i aktovka u *Imagu*), bilo na glavama glumaca, bilo rasuta po pozornici – te razobličiti ispraznost nametnutih društvenih koncepata i jeftinoću same zbilje. Lušetićina metoda rada smještena u krugu između načelne ideje, improvizacija u suradnji s glumcima i naglaska na neverbalnom, fizičkom izričaju u kojem riječ ima (samo) status zvuka, najzapaženijim je plodovima urodila u njezinoj prvoj eksitovskoj predstavi, *Imagu*, kojom je ujedno i otvorena Scena Mamut DK "Gavella". Zasnovan na *Čvorovima* Ronalda Davida Laina (1927. – 1989.), psihijatra sa svojedobno revolucionarnim pogledima na mentalne bolesti i osobito psihoze – naglašavao je, naime, ulogu obitelji i društva u razvoju ludila – *Imago* je oduševio i kritiku i publiku.⁹ *Žudnja* je zbog problema tehničke naravi (pad čuvenih zekaemovskih *cugova*) igrana kratko i prošla je razmjerno nezamijećeno, premda ne i nezapamćeno, dok je predstavu *50%* ponajviše intrigirala reaktualizacijom ta-

da, najblaže rečeno, klimave financijske situacije u Exitu. Simboličnost naslova, koji može sugerirati i rasprodaju i polovično obavljen posao, našla se stoga ironično usklađena s odjekom predstave.

Preispitujući domete drugih medija unutar kazališta, u *trash partituri za četiri glumca, četiri video monitora i jedan grafoskop*, važnu ulogu N. Lušetić namijenila je videomaterijalu, a projekcije na platnu, ovoga puta misli naslovnoga junaka koje duhovito komentiraju scenska zbivanja, prisutne su i u njezinu *Adrianu Moleu* (2001.), predstavi osmišljenoj prema čuvenoj uspješnici Sue Townsend *Tajni dnevnik Adriana Molea 13 3/4* u kojoj autorica zabavno ilustrira prepreke i pitanja s kojima se iz dana u dan moraju nositi tinejdžeri. Iako je Dječja scena Teatra Exit službeno otvorena 4. veljače 2001. znamenitim *Mrvekom i Crvekom* skupine Mig oka, prva Exitova predstava za djecu i mlade bio je *Adrian Mole*, a temeljeći se na improvizacijskom izgrađivanju sklopa podosta disparatnih slika iz života bubuljičavog junaka izmorenog ljubavnim, obiteljskim, školskim, pubertetskim i inim jadima, izrasla je iz sličnih pretpostavki kao i ostale Lušetićkine režije. Na sceni omeđenoj vješalicama s odjećom, svojevrsni je odmak ostvaren neskrivenim presvlačenjem i preobrazbama glumaca iz lika u lik: predstave u kojima svega nekolicina kazališnih umjetnika s izuzetnom izvedbenom lakoćom i minimalnom uporabom vanjskih pomagala (kostimi, rekviziti) prelazi iz jedne uloge u drugu postale su gotovo zaštitnim znakom Teatra Exit. Bez obzira kojoj se dobnoj skupini obraćali, eksitovci odano slijede svoj prepoznatljiv rukopis, uvijek tematski u koraku s vremenom, društveno i etički osjetljivi, a izvedbeno vitalni i originalni. Četiri predstave za djecu i mlade koliko ih je Exit dosada nanizao, što samostalno, što u koprodukcijama, posvećene su nekim od središnjih preokupacija mladih, kako onih svestremenih poput sazrijevanja, prijateljavanja, zaljublivanja i usvajanja općih ljudskih vrijednosti (*Adrian Mole, I drvo je bilo sretno*), tako i onih aktualnijeg, suvremenijeg predznaka poput virtualne stvarnosti i svijeta računala kao moderne inačice Carrollove *Alise u zemlji čudeša* (*Alisa iz kompjutera*). Ne uzmičući od multimedijalnih predstava koje uvode elemente drugih kreativnih grana (*Alisa iz kompjutera*) i u kojima gradbeni, nosivi element uprizorenja nije samo riječ, nego i ples (*Baloni*) i glazba (*I drvo je bilo sretno*), u Exitovim se predstavama djeca imaju prilike susresti s različitim vrstama teatra te se



Imago, 1995., Žak Valenta, Mirjana Ilić Smolić, Edvin Liverić i Barbara Nola

upoznati s obiljem i raznovrsnošću izvedbenih oblika i izražajnih sposobnosti glumca i kazališne umjetnosti kao takve.

Načelo glumačke transformabilnosti svoj je vrhunac doseglo u sada već, slobodno možemo reći, kulturnoj predstavi devedesetih *Izbacivačima*, premijerno izvedenoj 20. rujna 1996., u kojoj četvorica glumaca igraju dvanaest središnjih i niz manjih uloga. Šest mjeseci rada pretočeno je u devedeset minuta glumačkog i redateljskog perfekcionizma u kojima je svaki segment scenskoga izraza pomno promišljen i utvrđen do najsitnije pojedinosti. Predložak britanskoga dramatičara Johna Godbera dramaturški je korjenito presložen i prilagođen hrvatskim prilikama, kako jezično tako i mentalitetno, no temeljna Godberova ideja o duhovnoj i moralnoj bijedi večernjih provoda mladih ostala je nepromijenjena. Priča o naličju izlazaka koji se umnogome svode na opijanje, razgovore ispražnjene svakoga smislenog sadržaja

i lov na pripadnike suprotnoga spola, razobličavajući u isti mah mladalačku usamljenost i izgubljenost, sama je po sebi zanimljiva koliko i provokativna, ali ne toliko kao način njezine obrade. Ne samo što je dana iz rakursa triju skupina likova – četiri izbacivača (dominiraju), četiri dečka i četiri *curke* – nego su se u njezinu scenom predočavanju, oblikovanju mnoštva uloga i dočaravanju prostora frizeraja, brijačnice i diskoteke na praznoj sceni, eksitovci do krajnjih granica oslonili na raskošne izvedbene mogućnosti glumačkoga kvarteta. Glumci su govorili sočnim slengom, repali i plesali, gradeći svoje junake mimikom, gestom, pokretom i pozom, nadopunjavajući se u skupnoj igri i ispomažući se u karakternim transformacijama tek ponekim detaljem poput, na primjer, šiliterice za dečke, dok bi se brze izmjenne scena i stajališta, rezovi i dinamični prijelazi redateljskoga postupka najlakše mogli prispodobiti dramaturgiji videospota. U inače kratkim i šturim replikama, često svedenim samo na puku psovku, uz nekoliko se duljih pasaža izdvajaju četiri monologa u kojima se sabire idejna potka komada i koje izgovara najstariji izbacivač – igra ga sjajni Sreten Mokrović – javljajući se kao utjelovljenje savjesti i moralni korektiv besprizornosti urbanog noćnog života osamnaestogodišnjaka i neugodnih istina što nam ih Exit ovom predstavom gura pod nos. Izazov dobačen publici dodatno zaoštava i reflektor koji pred kraj izvedbe počinje kružiti gledalištem. Da je Exitov repertoarni potez istodobno bio i odvažan i isplativ svjedoče reakcije što su se kretale od oduševljenog skandiranja, dupkom punih dvorana i nervoznog, prepoznavanjem obojenog grohota preko kritičarskih žalopojki da ne umiju sročiti dovoljno dobru pohvalu (sic!) do optužbi za kvarenje mladeži i poznatoga napatka tadašnje ministrice prosvjete kojim se školama preporuča da u širokom luku zaobilaze *Izbacivače*. I poslije će pojedinci u publici demonstrativno izlaziti s predstava kazališta Exit – *To samo Bog zna* na Danima satire¹⁰ – no *Izbacivači* su svome teatru priskrbili etiketu tvornice hitova.

Otvaranje vlastite dvorane u studenome 1998. Exit je obilježio trima uzastopnim izvedbama *Izbacivača* pred prepunim auditorijem, ali tek je Vukmiričin *Mr. Single* (1999.) bio prva premijera u novome domu. Tragikomničnim *one-man showom* o sumornom životu samca i usamljenika čija se uniformirana svakodnevnica od ponedjeljka do subote svodi na mehanički ritual buđenja, jutarnje higijene, probijanje do ureda, obavljanja dosad-

nog posla, hranjenja, pražnjenja, spavanja pa sutradan ponavljanja istoga niza, dok nedjeljom, kad ne zna kud bi sa sobom, a dan se nekako mora “odraditi” i samoća nekako prebroditi, bježi u svijet mašte, Exit je nastavio propitivanje položaja pojedinca u otuđenom i automatiziranom suvremenom društvu. Poticaj za *Mr. Singlea*, koji je prije svečane izvedbe u nešto drukčijem obliku dugo igran pod nazivom *Naručena stvarnost*, došao je za Vukmiričina boravka u Parizu, a stil provedbe nametnula je njegova potreba da bude univerzalno razumljiv, poput plesača ili glazbenika.¹¹ Jezik Samčeve samoće i kolotečine stoga je u Vukmiričinoj zamisli i maestralnoj interpretaciji postao slijed lako odgonetljivih gegova, stiliziranih zvukova i stripovskih riječi te elemenata pantomime, znakovnog jezika, crtanog filma, *slapsticka*... koji je bio podjednako blizak i gledateljskom i kritičkom duhu.

Nakon redateljskih projekata M. Raguža i N. Lušetić, Exit se upustio u suradnju s dvojicom novih redatelja,iskusnim Damirom Munitićem i mladim, usto glumcem i plesačem, Edvinom Liverićem. Naime, poslije *Istoka* i *50%*, krajem 2001. uslijedili su *Komadi* britanskoga dramatičara Nicka Grossa i odmah potom monodrama Stefana Kolditza *Eva Braun*. Još jedan komad egzistencijalnoj zbuđenosti mladih ustrojem, pravilima i očekivanjima svijeta odraslih, *Komadi*, rađen je i uspješno zaokružen po prokušanom receptu: recentna drama (1994.), radnja smještena na tipična sastajališta mladih (diskoteke, kafići...) i usmjerena na muško-ženske odnose, prijateljstva i ljubavne zavrzlake te na odabir budućeg životnog puta, manji broj glumaca raspodijeljen na veći broj uloga, minimalistička scenografija (sugestije automobilskih sjedišta i sl.), funkcionalno i duhovito ponašeni likovi te lokaliziran milje i jezik (Zagreb i okolica). Naprotiv, izvedba drame o posljednjih pedeset minuta, koliko traje i predstava, u životu dugogodišnje i brižljivo tajene Hitlerove ljubavnice, kojom se između ostalog postavilo i pitanje pojedinačne odgovornosti i (ne)dopustivosti guranja glave u pijesak pred očiglednim zahuktavanjem mašinerije zla, pokazala se mnogo smjelijim, ali dobrim repertoarnim odabirom. Kako je ovom predstavom otvorena Exitova Scena na sceni za predstave komornije naravi, publika je sjedila na pozornici, odakle je mogla izbliza promatrati bravuroznu izvedbu Darije Lorenci, koja je svoju Evu, razdiranu demonima prošlosti, tlapnjama o glumačkoj karijeri i mislima o



Adrian Mole, 2001., Daria Lorenci, Franjo Dijak, Rakan Rushaidat i Hrvoje Kečkeš

izvjesnoj budućnosti (samoubojstvo) tumačila "između komičnog i tragičnog te između optužbe i obrane svoga lika".¹² Daria Lorenci, nesumnjivo jedno od najvećih Exitovih otkrića, glumica je zavidnoga stilsko-izvedbenog raspona, sposobna i za glumački realizam i za karikaturu, i za (auto)ironijski odmak i za neverbalni, mimski i plesni izričaj. Uvijek bezrezervno predana, bilo da je u pitanju osebujna interpretacija lika prema utvrđenom dramskom predlošku ili glumačko-improvizacijski i autorski čin (*To samo Bog zna*), Exitova najnagrađivanija glumica briljira i u sljedećim dvjema predstavama, ali sada u društvu jednako karakterno preciznih muških partnera. Uz pomoć Hane Veček, *Igre u dvorištu* (2002.) orkestrira ponovno E. Liverić. Diljem Europe izvođen tekst izraelske spisateljice Edne Maza bavi se uvijek i svugdje aktualnom problematikom silovanja, kako fizičkog, tako i onog psihičkog, u najmanju ruku dubioznim odnosom društva prema silovanju te na poslijetku perfidnošću i neučinkovitošću pravnoga sustava općenito – i njegovih predstavnika posebno – koji i u ovom tekstu žrtvu, dakako, premeće u optuženicu i na sudu je zapra-

vo podvrgava još jednom silovanju, dokle glavni krivac i inicijator nasilnoga čina (igra ga Janko Rakoš) prolazi nekažnjeno. Dramu koja je u Izraelu praizvedena godine 1993. Maza je napisala na temelju stvarnoga događaja nakon što je jedanaest mladića silovalo jednu djevojčicu. No, kako sama autorica naglašava, nipošto joj nije bila namjera napisati dokumentarnu dramu pa je tražeći sredstvo ili okvir kojim bi to izbjegla i prevladala došla na ideju da žrtvu i silovatelje, odnosno javnu tužiteljicu i odvjetnike obrane igraju isti glumci, a da se slike iz dvorišta i iz sudnice smjenjuju filmskom brzinom. Exitova predstava odlikuje se gotovo naturalističkom izravnošću prizora, vještim prebacivanjima iz jednog prostora u drugi na osnovu glumačke preobrazbe i funkcionalne ispomoći zvuka i svjetla te prelaskom iz uloga žrtve i počinitelja u uloge odvjetnika jednostavnom i učinkovitim uporabom toge, a snažnu nadgradnju predstava dobiva svojevrsnim nametanjem publici pozicije suca i porote.¹³

Noževima u kokošima (2002.) škotskoga pisca Davida Harrowera koji su od edinburške praizvedbe 1995.

doživjeli brojne prijevode i izvedbe u nizu europskih kazališta, Teatar Exit započeo je suradnju, koja će se poslije nastaviti predstavom *To samo Bog zna*, sa Sašom Anočićem, mladim i perspektivnim glumcem, redateljem i umjetničkim voditeljem Neovisne umjetničke scene Barutana iz Osijeka. Upravo su s Barutanom *Noževi* i ostvareni, što nije neobično imamo li u vidu cjelokupni popis koprodukcijских projekata Teatra Exit: *Imago* je realiziran zajedno s DK "Gavella", *Žudnja* sa ZKM-om, *Usamljeni zapad* s Volcano Theatre Company iz Walesa, dok je u predstavama za djecu i mlade Exit surađivao s Dječjim kazalištem Smješko i s Plesnim centrom TALA. Na kraju, Exitova će sljedeća premijera, *Kino predstava* (2003.), što putem povezivanja iskustava i dosega kazališnog i filmskog medija istražuje načine i protežnost međuljudske/međuspolne komunikacije i inherentnu usamljenost ljudske jedinice, također biti zajedničkim projektom Exita i Tranzicijsko-fikijskog kazališta (skraćeno TRAFIK) iz Rijeke. Iako smještena u predindustrijsku ruralnu zajednicu, idejna okosnica *Noževa u kokošima* po svojem je senzibilitetu i te kako bliska svijetu današnjice u kojem se neznanje često tumači kao poziv na manipulaciju. Harrowerova drama, naime, prati samospoznajnu putanju duhovne, emocionalne i intelektualne emancipacije Mlade žene (Daria Lorenci) koja se od lika nalik na zaigrano, radoznavo i neartikulirano dijete žedno znanja naočigled publike pretvara u osobu koja otkriva i upoznaje čudesnost svijeta nadjevajući imena stvarima oko sebe s jednakom lakoćom kao kad "zariva nož u želudac kokoši"¹⁴ te se postupno oslobađa okova društveno poćudnih modusa ponašanja i obrazaca mišljenja. Stoga je i diskretna Anočićeva režija prijevodno slavonizirane hrvatske inačice, usredotočena ponajprije na razvoj odnosa među likovima – uza Ženu tu su još i Orač (Hrvoje Barišić), suprug koji je sputava i tretira kao svoje vlasništvo, te Mlinar (Franjo Dijak), ozloglašen i obrazovanjem/pismenošću izdvojen pojedinac koji joj nastoji pomoći – a osobito na razvoj Žene same, prema drugima, prema svijetu i, poglavito, prema sebi.

Novi uzlet Exita nakon ponešto tipiziranog repertoara dviju prethodnih sezona, oko čega se kritika više-manje složila odgledavši *Noževa u kokošima*, dodatno je potvrdilo sljedeće Anočićevo i eksitovsko ostvarenje, predstava nastala na posve drukčijim osnovama od ove po Harrowerovu predlošku. *To samo Bog zna*, naime,



Mr. Single, 1999., Željko Vukmirica

proizašla je iz višemjesečnih improvizacija i istraživanja troje glumaca – Lorencijeve, Rushaidata i Navojeca – koji su uz redateljsko vodstvo samostalno osmislili karaktere, situacije i dijaloge pa se u konačnici, uz Anočića, i oni upisuju u rubriku autora,¹⁵ a svoje su mjesto u predstavi našle i na platnu projicirane fotografije iz privatnog života glumaca. U klasičnoj (eksitovskoj) radioničkoj tradiciji djela u nastajanju, od prve javno izvedene probe na Osječkom ljetu kulture pa do zagrebačke premijere štošta se nadodalo, izbacilo, izmijenilo, kako bi se u neprestanom fluktuiranju scena iz različitih životnih dobi što potpunije prikazao životni vijek čovjeka od najranijih, preko zrelih do zlatnih godina. Situacije u kojima su dramatizirane dječja igra, bračne svade, bolesti, staračka demencija ili obljetnica davnašnje mature odigrane su s različitim omjerima tragičnih i komičnih prizvuka i s raznovrsnim stilskim predznacima – i realistički i karikaturalno i groteskno i s podsmješljivim pomakom. Predstava povremeno pati od stereotipnog odabira "ključnih" prizora iz života i od njihova klišeiziranog prikaza, kao i od prvoloptaškog/psovačkog humora te redateljsko-dramaturške nedoradenosti. Čini se, naime, da se onda kada u Exitu uopće dođe do "nevolja" kao najslabija karika najčešće pokazuje ona osoba koja bi trebala domisliti i zaokružiti cjelinu inače briljantno napisanih, režiranih i odglumljenih slika. Međutim, spomenuta manjkavost uvelike je zasjenjena energijom, intimnim ogoljavanjem, iskrenošću i maksimalnim zalaganjem glumaca, i Rushaidata, čas kao ravnodušnog muža bezizražajna lica, čas kao pogurenoga starca usta sledenih u tupu grimasu, i Lorencijeve, sad u ulozi kamea prikazanog zavidnim glasovnim i tjelesnim modu-



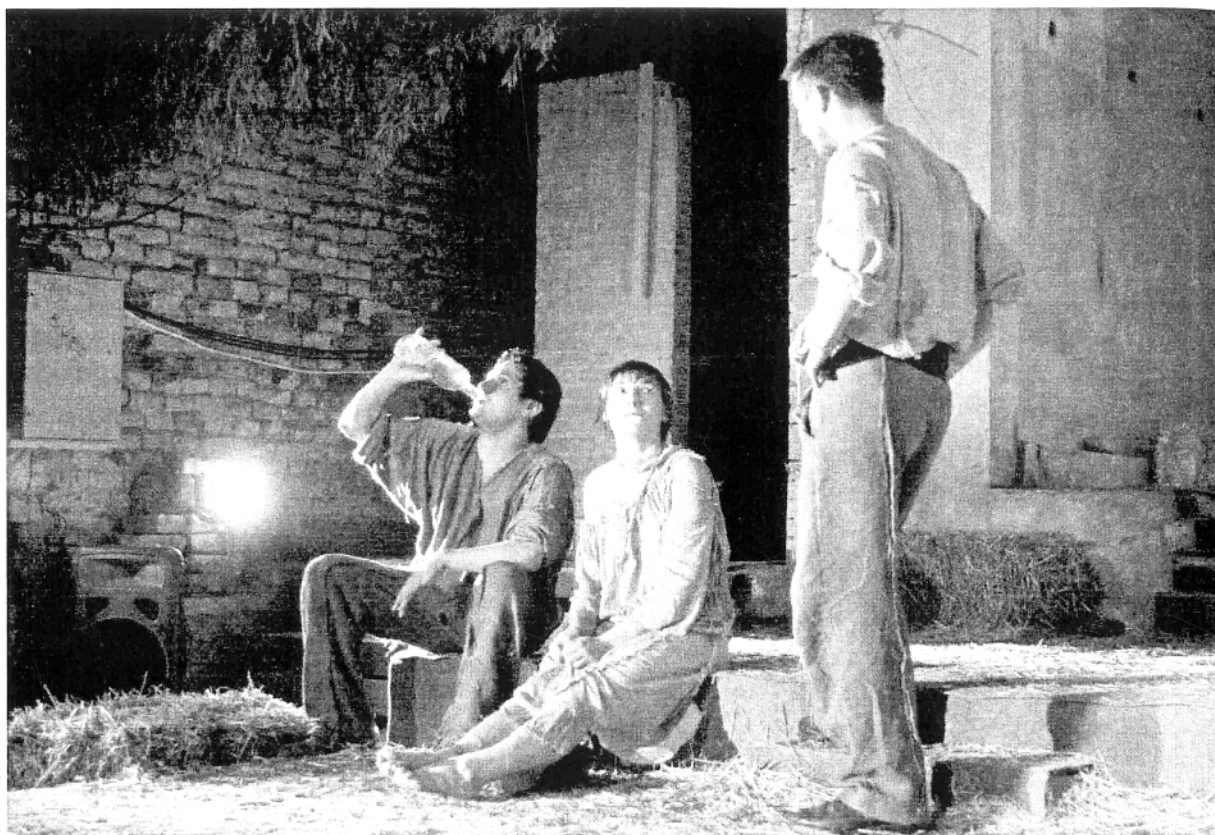
Igre u dvorištu, 2002., Daria Lorenci (plakat predstave)

lacijama, sad u ulozi bijesne supruge, i Navojeca, čija interpretacija televizora i simuliranje (s kritičkim naznakama) televizijskog programa zasigurno čini jedan od zabavnijih dijelova predstave.

Usamljenost i otuđenje, emocionalna suzdržanost i zatvorenost ljudi u svoje privatne svjetove, nemogućnost uspostavljanja stvarnoga kontakta i iskrenog, bespoštednog otvaranja drugome biću, strah od spuštanja sigurnosnih zidova i utišavanja vječno budnih obrambenih mehanizama, hinjenje ravnodušnosti i kreiranje privida sreće, istodobna želja za bliskosti i bijegom od nje gotovo urođena suvremenom čovjeku, teme su koje je Teatar Exit dosada već više puta doticao, no predstava *Pas, žena, muškarac* (2004.) njemačke autorice Sybille Berg, pored pozamašne interpolacije i suigre s filmskim snimkama načinjenim u stanu ispražnjenom i golom baš poput Exitove pozornice, sa sobom nosi još jedan specifikum. Naime, cijela je priča o susretu, zbliža-

vanju (koliko god ono ograničeno i površno bilo) dvoje ljudi i okrutnosti jednoga prema drugome, koje ide gotovo do poništavanja volje i samosvojnosti drugog, prikazana sa stajališta Psa. U mimički, gestualno i uopće fizički brižljivo artikuliranoj interpretaciji Krešimira Mikića, u tamnom odijelu i s naočalama, suosjećajnog i sarkastičnog u isti mah, nametnuta perspektiva Psa koji pripovijeda, raščlanjuje i komentira, ne bez ironije, odnos njegovih "vlasnika", nudi pomaknut i osviješten pogled na svijet ljudi, kakav vizura infantilnog pripovjedača često daje na svijet odraslih; svoj vrhunac predstava doseže u trenutku kada Pas zgrožen onime što vidi napušta dvoje junaka (Dražen Šivak i Olga Pakalović) koji su ga primili s ulice, svjestan da vjerojatno odlazi u svoju smrt.

Posljednja Exitova predstava, *Usamljeni zapad* (2004.), posljednji je dio tzv. Leenaneske trilogije britanskoga dramatičara irskoga podrijetla Martina McDonagha, *Syngea devedesetih*, kako ga ponekad nazivaju, za koji je teren već pripremila izvedba prvoga dijela trilogije, *Ljepotice iz Leenanea* u Maloj sceni (2001.). No dok se tadašnja Šimićeva inscenacija temeljila na realističnijem modusu uprizorenja, režija je u rukama velškoga dvojca Smithove i Daviesa skrenula u vode manje dramskog, a više neverbalnog i plesnog teatra, što je i bilo za očekivati s obzirom na odabir suradnika (već spominjani Vasary, Damir Klemenčić, istaknuti član Montažstroja, Edvin Liverić, također glumac izgrađene tjelesne ekspresivnosti, i dramskoakademijski neškološana polaznica Glumačkoga studija Teatra Exit, Ana Takáč.) Tako baš lucidno režirana i koreografirana scena u kojoj razočarani i suštinski nemoćni župnik Welsh – koji će samoinicijativno poći u smrt a da mu grešni župljani nisu bili kadri čak ni pravilno izgovoriti ime – očajnički pokušava spasiti od propasti dvojicu zavađene braće rastrčavajući se pozornicom, pridržavajući ih i podmećući im svoje tijelo, poentira cijeli komad: tempo destrukcije postaje prežestok čak i za njega. Obiteljska drama crnohumornih tonova o dvojici braće koje veže voli-mrzi odnos obilježen ucjenama, osvetama, svirepošću i bijesom, čiji se izvori protežu sve do djetinjstva i u kojem su jedina razumljiva i prihvatljiva sredstva komunikacije psovački i fizički obračuni te morbidna privatna igra ispovijedanja grijeha i oprosta, groteskizirana je preslika opće duhovne klime te upitnog udjela vjere i njezinih posredovatelja u svakodnevnom životu, a svijetu s tako raspoređenim pijunima, izbor glazbe Nicka Cavea dono-

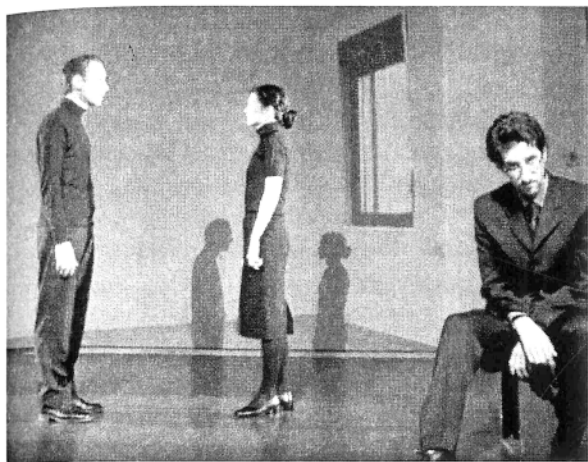


Noževi u kokošima, 2002., Hrvoje Barišić, Daria Lorenci i Franjo Dijak

si upravo dobrodošlu dozu poruge i cinizma. U liku pak naizgled nedodirljive i grube, a zapravo neobično krhke punkerice koja nelegalno destilirani viski prodaje tek zato da bi mogla darovati župnika spram kojeg gaji romantične osjećaje, nastavlja se eksitovska crta tematiziranja i preispitivanja beznada mladih u svijetu kakav su im u naslijeđe ostavili odrasli. Ukupni dojam režije velškoga dueta donekle narušavaju upitna i nedosljedno provedena iskakanja glumaca iz uloga, jer nema svaka dosjetka težinu *brechtijanskog* odmaka, kako ju je dio kritike brže-bolje prozvao, ali razbijanje radnje metateatarskim intervencijama ostaje i ranije zamjećivana karakteristika pojedinih Exitovih predstava (*Istok*).

U godini brojnih i važnih kazališnih obljetnica, "Gavelline", "Trešnjine", "Kerempuhove", Teatar Exit proslavio je jubilarnih deset godina postojanja tijekom kojih je korjenito izmijenio lice hrvatskoga glumišta. Dajući glumcu odriježene ruke da slobodnije, aktivnije i sveobuhvatnije sudjeluje u oblikovanju kazališnoga čina te mu omogućivši da se izrazi i na drugim umjetničkim po-

dručjima, osvežio je hrvatsku kazališnu scenu injekcijom prijeko potrebna stvaralačkog poleta i kreativnosti, a jasno definiranim tematskim, idejnim i stilsko-izvedbenim ciljevima nadoknadio mnoge repertoarne i estetske manjkavosti institucionalnih pozornica. Birao je odvažne i beskompromisne naslove, prvi je put predstavio domaćoj publici neke od najhrabrijih i najpropulzivnijih suvremenih europskih i svjetskih dramatičara, eksperimentirao je s izražajnim sredstvima drugih umjetnosti, ponajprije filmske, ali je svojim glavnim adutom od prvoga dana ipak smatrao glumca. Okruživši ga tek crnilom pročišćenog i gotovo ispražnjenog pozoričkog prostora i oslobodivši ga kako nametnutih (redateljskih) koncepcija, tako i sputavajućeg kazališnoga znakovlja (suvišnih kostima i rekvizita), Exit je pokazao kako nema toga što darovit i predan izvođač ne može odigrati ili dočarati oslanjajući se isključivo na svoje umijeće – i na svoga partnera – neovisno o tome je li riječ o čitavoj galeriji najraznovrsnijih likova, TV prijemniku ili psu. Nije stoga neobično što ćemo čak i u slučaju rijetke kritičarske re-



Pas, žena, muškarac, 2004., Dražen Šivak, Olga Pakalović i Krešimir Mikić



To samo Bog zna, 2004., Daria Lorenci, Bojan Navojec i Rakan Rushaidat

zerviranosti prema pojedinim segmentima Exitovih predstava redovito nailaziti na neku od varijacija već uobičajene opaske kako su u najboljoj maniri Teatra Exit glumci dali sve od sebe. Aktualnošću, izravnošću i nemilosrdnošću u seciranju suvremene zbilje i njezinih neuralgičnih točaka, odnosno suvremenog čovjeka i njegova duhovna prostora s jedne, a glumačkom virtuoznošću s druge strane, Exit je uspio pronaći (i utvrditi) svoje mjesto u hrvatskome kazališnom prostoru, oblikovati pa i nametnuti svoj prepoznatljiv stil, izazvati reakcije u rasponu od prijepora do oduševljenja te, što je možda najvažnije, stvoriti svoju publiku, a to je već sasvim sigurno dovoljno argumenata da Teatru Exit priskrbi naziv pravog malog čuda u llici 208.

¹ Usp. Ana Lederer, *Vrijeme osobne povijesti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

² Iz tog razloga predstava nije uvrštena u Repertoar Teatra Exit.

³ Dalibor Foretić, "Onkraj institucije. Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1968. do danas." *Krležini dani u Osijeku 1995., knjiga prva, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./71. do danas*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet u Osijeku, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU iz Zagreba, Zagreb – Osijek, 1996.

⁴ Martina Aničić, "Izbacivači", *Teatar & Teorija*, Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, II (1996) 5-6.

⁵ Razgovor s Matkom Ragužem; razgovor vodila Dubravka Vrgoč, *Vjesnik*, 1. listopada 1994.

⁶ *Vijenac*, 7. listopada 1999.

⁷ *Feral Tribune*, 28. siječnja 2005.

⁸ Steven Berkoff, "Author's Note", *Decadence and other plays*, Faber and Faber, London – Boston, 1989., str. 43.

⁹ O *Imagu* Boris Senker tako piše: "A predstava, kakva je? Kratka, dinamična, dobra. (...) Kratke priče o nasilju, usamljenosti, poslovnim histerijama, seksualnosti, muškim fantazijama, okrutnim dječjim igrama, hvalisanju, nadmetanju, neosjetljivosti za patnju drugih, pokornosti, obiteljskom paklu, sivilu velegrada ispričane su sad ritmičkim šapatom, sad akrobatskim premetanjem, provlačenjem ili penjanjem uz ljestve, sad krikom, sad slijepim, automatiziranim i iscrpljujućim kaskanjem prema nekom nedohvatnom cilju, sad dugim i nijemim pogledom, sad nervoznom gestom." Usp. *Pozornici nasuprot*, Disput, Zagreb, 2003., str. 78., 79.

¹⁰ "Romea i Juliju odigrat ćemo za 18 minuta", *Nacional*, 11. siječnja 2005., str. 83.

¹¹ "Samoću možete čuti"; razgovor vodio Želimir Ciglar, *Večernji list*, 20. lipnja 1999.

¹² Nataša Govedić, "Mala/velika predstava o otrovu mitova", *Novi list*, 14. studenoga 2001., str. 45.

¹³ Usp. Lidija Zozoli, "Dvostrukost društvenog morala", *Slobodna Dalmacija*, 28. siječnja 2002., str. 41.

¹⁴ David Harrower, *Knives in Hens*, Methuen, London, 1997., str. 26.

¹⁵ Na 14. Marulićevim danima dodijeljena im je Nagrada "Marul" za nastup najuspješnijeg ansambla mladih autora.

VEČERNJA SCENA

Steven Berkoff: **DEKADENCIJA** (DECADENCE)

Re. Matko Raguž, pr. Nataša Lušetić i Nicole Hewitt, sc. i izb. kost. Tanja Lacko, sc. pok. Slaven Juriša, sc. gl. Neven Frangeš, obl. svj. Olivije Marečić i Damir Kruhak, kor. Marinko Čorak.

Izv. Nataša Lušetić (Helen, Sybil) i Vili Matula (Steve, Les).

23. rujna 1994., Zagrebačko kazalište mladih, Dvorana Istra, Zagreb.

IMAGO

Prema motivima *Čvorova* (*Knots*) Ronald Davida Lainga.

Re. Nataša Lušetić, sc. i kost. Tanja Lacko, sc. gl. Igor Pavlica.

Izv. Mirjana Ilić Smolić, Edvin Liverić, Barbara Nola/Ljiljana Zagorac i Žak Valenta.

16. prosinca 1995., DK "Gavella", Scena Mamut, Zagreb.

*Ostvareno u suradnji s Dramskim kazalištem "Gavella" iz Zagreba.

John Godber: **IZBACIVAČI** (BOUNCERS)

Re. i sc. Matko Raguž, pr. Nataša Lušetić, adap. Kolektiv, sc. pok. Srđan Sorić, sc. gl. Mario Mirković, tekst pjes. René Bitorajac, izb. kost. Tanja Lacko.

Izv. Sreten Mokrović (Lucky Eric, Jack, Barbie), René Bitorajac (Judd, Joe, Glenda), Tarik Filipović (Les, Kev, Lilly) i Mario Mirković (Ralph, Rock, Suzy).

20. rujna 1996., Zagrebačko kazalište mladih, Dvorana Istra, Zagreb.

Nataša Lušetić: **ŽUDNJA**

Re. Nataša Lušetić, sc. gl. Igor Pavlica i Ivan Marušić Klif, sc. i kost. Tanja Lacko, obl. svj. Deni Šesnić.

Izv. Pravdan Devlahović, Deana Gobac, Mirjana Ilić Smolić, Edvin Liverić, Žak Valenta i Ljiljana Zagorac.

1. veljače 1997., Zagrebačko kazalište mladih, Dvorana Istra, Zagreb.

*Ostvareno u suradnji sa Zagrebačkim kazalištem mladih.

Željko Vukmirica: **MR. SINGLE**

Re. Matko Raguž, dram. Pavlica Bajsić, sur. za znakovni jezik Mirjana Juriša, sc. gl. Ivan Marušić Klif i Igor Pavlica, obl. svj. Branimir Cvitković i Damir Kruhak.

Izv. Željko Vukmirica (Mr. Single).

6. veljače 1999.

Steven Berkoff: **ISTOK** (EAST)

Re. Marko Raguž, pr. Nicole Hewitt, sc. gl. Jurij Novoselić i Igor Pavlica, obl. zv. Ivan Marušić Klif, obl. svj. Matko Raguž, kost. Monika Dijak, sc. pok. Edvin Liverić i Aleksandar Acev, kor. Željko Vukmirica.

Izv. Rakan Rushaidat (Mike), Franjo Dijak (Les), Željko Vukmirica (Otac), Slavica Knežević (Majka) i Nina Viočić/Daria Lorenci (Sylv).

11. veljače 2000.

Nataša Lušetić: **50%**

Re. Nataša Lušetić, video Nicole Hewitt i Vjeran Pavlinić, sc. gl. Ivan Marušić Klif, obl. svj. Deni Šesnić.

Izv. Nerina Iva Gattin/Sanja Hrenar, Tvrtko Jurić, Edvin Liverić i Daria Lorenci.

20. listopada 2000.

Nick Grosso: **KOMADI** (PEACHES)

Re., pr. i lok. Damir Munitić, sc. pok. Edvin Liverić, kost. Đura Janeš, obl. svj. Tomislav Baotić.

Izv. Hrvoje Kečkeš (Franjo iz Zapruda), Daria Lorenci (Višnja iz Sesveta, Nika iz Kraljevca, Pjer iz Središća, Pipa iz Vrapča, Prodavačica iz Konjšćinske) i Franjo Dijak (Ema iz Kraljevca, Jozo iz Sesvetskog Kraljevca, Ivica iz Trnskog i Robi iz Španskog).

12. listopada 2001.

Stefan Kolditz: **EVA BRAUN**

Re. Edvin Liverić, obl. svj. Deni Šesnić, obl. zv. Ivan Marušić Klif, kost. Nataša Mihaljčin.

Izv. Daria Lorenci (Eva Braun).

2. i 3. studenoga 2001.

*Ovom predstavom Teatar EXIT otvorio je *Scenu na sceni*.

Edna Mazya: **IGRE U DVORIŠTU**

(MIS'CHAKIM BA-CHAZER HA'ACHORIT).

Re. Hana Veček i Edvin Liverić, pr. Hana Veček, obl. zv. Ivan Marušić Klif, obl. sv. Tomislav Baotić.

Izv. Daria Lorenci (Dvori, Machnes), Janko Rakoš (Asaf, Sacharov), Hrvoje Kečkeš (Gidi, Betzer), Rakan Rushaidat (Scmulik, Koper) i Franjo Dijak (Sela, Borochoy).

26. siječnja 2002.

PREMIJERE

PORTRETI

FESTIVALI

RAZGOVOR I

POVODOM

OBLJETNICE

AKTUALNOSTI

YOK

HISTORIJS

MOUDI

TEORIJA

NOVI PRAVEVODI

NOVE KRUGE

DRAME

David Harrower: **NOŽEVI U KOKOŠIMA**

(KNIVES 'IN HENS).

Re. i izb. gl. Saša Anočić, dram. Selma Dimitrijević,
sc. Miljenko Sekulić Sarma, kost. Irena Sušac,
sc. pok. Ksenija Zec, obl. svj. Branko Cvjetičanin.

Izv. Daria Lorenci (Mlada žena), Hrvoje Barišić (Orač)
i Franjo Dijak (Mlinar).

13. listopada 2002.

*Ostvareno u suradnji s Neovisnom umjetničkom
scenom Barutana iz Osijeka.

KINO PREDSTAVA

Re. Žak Valenta, dram. Magdalena Lupi, sc. Lara
Badurina, sc. gl. Ivan Šarar, obl. svj. Deni Šesnić,
video Marin Lukanović i Žak Valenta, kost. TRAFIK.

Izv. Žak Valenta i Dijana Bolanča.

19. listopada 2003.

*Ostvareno u suradnji s Kazališnom skupinom
TRAFIK iz Rijeke.

Saša Anočić, Daria Lorenci, Rakan Rushaidat,
Bojan Navojec: **TO SAMO BOG ZNA**

Re. Saša Anočić, dram. Saša Anočić i Olja Lozica,
obl. svj. Tomislav Baotić, izb. gl. Saša Anočić
i Robert Moržan.

Izv. Daria Lorenci, Rakan Rushaidat i Bojan Navojec.
16. siječnja 2004.

*Ostvareno u suradnji s Nezavisnom umjetničkom
scenom Barutana iz Osijeka.

Sybille Berg: **PAS, ŽENA, MUŠKARAC**

(HUND, FRAU, MANN).

Prema motivima romana *Čista ljubav* Yaele Hedaya.

Re. Zijah A. Sokolović, pr. Selma Sokolović,
kor. Ksenija Zec, sc. gl. Tamara Obrovac, video
Tanja Golić i Hrvoje Franjić, sc. Igor Pauška,
obl. svj. Tomislav Baotić, kost. Tonči Vladislavić.

Izv. Krešimir Mikić (Pas), Olga Pakalović (Žena)
i Dražen Šivak (Muškarac).

1. ožujka 2004.

Martin McDonagh: **USAMLJENI ZAPAD**

(THE LONSOME WEST).

Re. Fern Smith i Paul Davies, pr. Irena Bastić,
sc. i kost. Kolektiv, obl. svj. Tomislav Baotić.

Izv. Mladen Vasary (Valene Connor), Damir Klemenić
(Coleman Connor), Edvin Liverić (Otac Welsh)
i Ana Takač (Girleen).

13. studenoga 2004.

*Ostvareno u suradnji s Volcano Theatre Company
iz Walesa.

SCENA ZA DJECU I MLADE

ADRIAN MOLE

Prema romanu Sue Townsend *Tajni dnevnik Adriana
Molea 13 3/4*.

Re. i dram. Nataša Lušetić, obl. svj. i sc. Deni Šesnić,
sc. gl. Stanko Juzbašić.

Izv. Rakan Rushaidat (Adrian Mole), Daria Lorenci
(Pandora, Pauline Mole i Baka Mole), Franjo Dijak
(Nigel, Gospodin Mole, Stari Albert) i Hrvoje Kečkeš
(Norman, Gospodin Lucas, Stari Nixon i Profesor).

31. ožujka 2001.

*Ostvareno u suradnji s Dječjim kazalištem Smješko
iz Zagreba.

Tamara Curić, Larisa Lipovac: **BALONI**

Kor. Tamara Curić i Larisa Lipovac, re. TALA,
sc. gl. Zvonimir Dusper, obl. svj. Saša Fistrić,
kost. Mira Androšević.

Izv. Tamara Curić i Larisa Lipovac.

7. listopada 2001.

*Ostvareno u suradnji s Plesnim centrom TALA
iz Zagreba.

Vanja Matujec: **ALISA IZ KOMPJUTERA**

Re. Matko Raguž, sc. Dinka Jeričević, sc. gl. Davor
Slamnig, Jurij Novoselić i Max Juričić, kost. Goran
Lelas, video i kompjuterska animacija Studio KAOS,
obl. svj. Tomislav Baotić, šmin. Laura Buljan.

Izv. Ivana Boban (Alisa), Vanja Matujec
(Vapapalubaluba i Bijela kraljica), Daria Lorenci (Čin
Čin i Crna kraljica), Franjo Dijak (Haker Brown,
Pitagora, Andrija Super Pretraživač Mreže), Saša
Buneta/Janko Rakoš (Recycle Mr. Bean, Virus Rus)
i Filip Šovagović (Kralj kompjutera Bill).

28. listopada 2001.

René Medvešek: **I DRVO JE BILO SRETNO**

Prema motivima priče *Drvo ima srce* (*The Giving Tree*)
Shela Silversteina.

Re. René Medvešek, sc. gl. Krešimir Seletković, kost.
Martina Karla Franić, sc. pok. Jasna Čižmek Tarbuk.

Izv. Davorka Horvat (Dječak i Pripovjedač), Goran
Jurković, Ivan Kovačić, Ivan Pavić i Damir Horvat
(Drvo).

30. ožujka 2003.