

GLUMAC U SUVREMENOM KAZALIŠTU

PREMIERE
PORTRET
FESTIVALI
VOX
HISTRIONIS
MEĐUHARODNA
SCENA
TEORIJA
MI U SVUETU
ANECDOTE
NOVE KNJIGE
SJEĆANJA
DRAME

Smatram kako se u analizama suvremenoga kazališta premalo govori o poziciji glumca. Pod pozicijom glumca podrazumijevam različite izvanjske kontekstualne aspekte koji ga definiraju u suvremenom kazalištu (ali i obratno, koliko on definira njih!), kao i u kojoj mjeri i kako glumac određuje i obilježava hrvatsko kazalište od 1990. do danas. Ponajprije, neizbježno se osvrnuti na njegovu poziciju s obzirom na kontekst društvenih i političkih promjena u sustavu kazališta, a potom krenuti u potragu za odgovorima na pitanje što se događa na relaciji između redatelja i glumca, pred kakve ga izazove stavlja suvremena dramska književnost te kakve stilove i poetike glumac istražuje.

Zakonom o kazalištu priznat kao *umjetnik* na kraju stoljeća u kojemu se izborio za status u vertikalni društvenog (građanskog) sustava, glumac se u 1990-oj također našao u turbulencijama brojnih promjena, pa tako i pred mogućnošću da sudjeluje u mijenjanju sustava kazališnoga života, kojega je, očito, trebalo izvesti iz samoupravljačke i umjetničke atrofije. Spomenuti Zakon o kazalištu prihvaćen u Saboru (9. listopada 1991) ostao je u sjeni rata i sve do danas zapravo se nije realizirao, osim što regulira vlasništvo (državno, javno i privatno), a time i način financiranja i imenovanje ravnatelja. Izuzev u privatnim kazalištima, ta su imenovanja, dakle, odluka financijera, pa je stoga načelo političke podobnosti kontinuirano na snazi kao nepisano pravilo, jer po ravnateljima i repertoarima državnih i javnih institucija uglavnom se prepoznaju trenutačno vladajuće političke opcije. Međutim, kako ključna riječ prošloga desetljeća u tranzicijskoj državi postaje tržište, i problem kazališnoga sustava pokušava se udjenuti u tr-

žišni sustav, iako još uvijek nitko ne zna što je kultura na tržištu, a kolika je cijena zaštite umjetnosti od naložne profitabilnosti. Kazalište, dakako, ne može bez proračunske potpore, pa tako temeljni problem i dalje ostaje funkcioniranje Zakona o kazalištu, kriterij distribuiranja potpore odnosno kriterij umjetničkoga vođenja kazališta. Iako bi se moglo činiti kako se u svemu tomu, na kraju krajeva, ne radi o njemu, glumac je ipak epicentar kazališta, pa je tako i u epicentru niza neriješenih problema koji se samo odgađaju, puštajući da ga političke i društvene struje vrte kako im se prohtjedne: glumac onda odluči biti pokorni sudionik svečanih priredbi ili se pak ne buni kad ga se proziva kao privilegiranu kastu u državi. Ozbiljna analiza pokazala bi kako je osmišljavanje zakona temeljni preduvjet kvalitativnih promjena, jer na bazi postojećega još uvijek nema mehanizama za aktiviranje financijskih (i umjetničkih) sankcija, pa glumac time prešutno sudjeluje u zatiranju svih kriterija odnosno uopće ne sudjeluje u njihovu uspostavljanju. Pogledamo li pak poziciju glumca u medijima danas, ona se ne izdvaja iz trenda "posvemašnje estradizacije kulture"¹; glumci će se prilagođavati tom trendu puštajući da ih se medijski estradizirano predstavlja, između ostaloga očito vjerujući kako time pridonose i samoj stvari – zanimanju nove publike za kazalište. To je, dakako, *nonsens*, jer se interes publike i razina kazališne kulture ne grade preko rubrika ženskih revija. Zanimljivo je, međutim, kada ponaosob govore o ulogama i predstavama u kazalištu svoga vremena, često pokušavaju artikulirati nezadovoljstvo kao problem umjetničke prirode, gdje je po mišljenju većine upravo redatelj najslabije mjesto u kreativnoj komunikaciji iz koje se stvara predstava.

Ugrožen nemogućnošću vlastitog izbora kao i otpora glumačke misli/tijela rascijepljenoga u nesporazumu između teksta i redatelja, glumac u ansamblu svoje repertoarne kuće ne nalazi zadovoljstvo u radu pa ponekad odlazi u potragu za drukčijim kreativnim okruženjima, točnije rečeno za nekim posve drukčijim pretpostavkama stvaranja kazališta. Na hrvatskoj, ponajviše zagrebačkoj kazališnoj sceni iz tih će se odlazaka i potraga profilirati dva tipa projekata, oba u otporu spram postojećih repertoara, iako s posve različitim estetskim predznakom: s jedne su strane predstave temeljene na glumačkoj stilskoj artikulaciji dramskoga teksta potpuno izmještenoj iz tzv. stilske tradicije zagrebačke glumačke škole (primjerice, *Dekadencija* S. Berkoffa i *Izbacivači* J. Godbera u Teatru EXIT), s druge pak strane glumci se okupljaju u radu na *dobro skrojnom komadu* koji pruža čvrsto žanrovsko uporište, zaplet i profiliranje karakternih uloga (npr. komedije Mire Gavrana u Epilog Teatru, Teatar u gostima). Zanimljivo je da su se projekt-predstave nastale izvan kazališnih kuća često uključivale u repertoar ili pak igrale na iznajmljenoj sceni repertoarnog kazališta, ali zapravo sve vrste izvaninstitucionalnih *ekscesa* o problemu glumca – a bez obzira na poetiku koju određenom predstavom

zastupaju – govore isto: problem je kad u radu na predstavi nema kazališnoestetskoga zajedništva, kad glumci ne pronalaze lice, situaciju, stil u načinu igre (a stil je, kaže Lee Strasberg, kut iz kojega se promatra stvarnost), vrlo često i zato jer je dramski tekst redatelju predložak za implantaciju neke ideje za koju u njemu zapravo nema uporišta. Projekti nezavisnih produkcija započinju se pojavljivati točno na polovici devedesetih, iz čega nastaju i novi teatri (Teatar EXIT; Epilog teatar, Zagreb; HKD Rijeka već 1993, Mig Oka) odnosno nove autorske poetike (Rene Medvešek, Bobo Jelčić/Nataša Rajković) formirane upravo oko glumačkog tražanja za načinom igre koji profilira prepoznatljiv kazališni jezik i stil kao svjetonazor, kao odnos prema teatru i suvremenosti istodobno.

Govoreći o takvim procesima na kazališnim zemljovidima uvijek može biti zanimljiv usporedni pogled u nedaleku povijest: razlog prvoga velikog razdvajanja jednoga ansambla, odlazak glumaca iz zagrebačkoga HNK-a i osnivanje Zagrebačkog dramskog kazališta 1953, iz perspektive glumca Gavellina *teatra* i *škole* Fabijana Šovagovića dogodio se zbog glume, iz oporbe mladih spram "patetične" škole starije glumačke generacije.²

Nova glumačka generacija tragala je za novim stilom modernoga realizma ostvarujući ga u novom kazalištu, s Gavellom i njegovim redateljskim đacima u radu na modernoj domaćoj i stranoj recentnoj drami. Inače, ta Šovagovićeve praktična podjela na patetičnu i realističnu glumu uvijek je koristan *modus operandi* kad je riječ o svim prijašnjim i potonjim stilskim dihotomijama, gotovo u pravilu vezana i uz generacijsku smjenu. Onoga trena kad se kazalište ukotvilo u institucionalnu formu, onoga trena kad je teatar formiran iz jedne *škole*, otvoren je put svim mogućnostima oporbe.

I u devedesetima će glumčeva potreba za izlaskom iz repertoarne kazališne kuće biti istovjetna odvajanju od petrificiranih i vrlo predvidljivih glumačkih i redateljskih modela. Upravo na našim scenama repertoarnih kazališta nizale su se predstave koje pokazuju kako perpetuiranje stila postaje slabost, pretvarajući se u svoju suprotnost. U većini institucionalnih kazališnih ansambala (posebice u nacionalnim kućama) tijekom devedesetih godina glumac je u problemu dvostruke, repertoarne i estetske naravi: repertoar u smanjenoj premijernoj produkciji često se ne promišlja prema



glumcima, a estetsko zajedništvo ansambla ostvaruje se tek kao pojedinačan slučaj.³

Doživljavajući krizu kazališta zapravo kao krizu redateljskoga kazališta, glumac traži za izlazima, pronalazeći jedno od mogućih rješenja u tomu da sam zaposjeda mjesto redatelja. Glumac u realizaciji svoje redateljske pozicije nema prepreka, jer mu nizanje nezanimljivih predstava ide u prilog pa kazališne ravnatelje ne treba puno nagovarati jer se kao redatelji okušavaju i pisci i scenografi. Gotovo u pravilu glumci su ujedno i redatelji vlastitih monodrama, a u repertoarnom kazalištu režija najčešće žanrovski čvrstoga, najmanje rizičnoga predloška uglavnom domaćega suvremenog autora povjerena je glumcu iz vlastitog ansambla. Unatoč stečenom kontinuitetu u ulozi redatelja, glumac je samo privremeno uspio riješiti problem nekim trenutnim glumačkim zadovoljstvom u radu na tekstovima koji pružaju dobro oblikovane karaktere, ali svejedno ne uspijevaju bitno mijenjati umjetničku sliku kazališta. Autorski teatri glumaca Matka Raguža, Renea Medvešeka ili Saše Anočića (koji još uvijek traži autorski rukopis) izuzeci su pak koji potvrđuju pravilo.

Glumac je krizu kazališta rješavao i u ulozi pisca, što je – za razliku od njegovih kvantitativno brojnijih redateljskih (p)okušavanja – suvremenu hrvatsku dramu obilježilo važnijim i kvalitetnijim umjetničkim dosezima: Filip Šovagović, Elvis Bošnjak, Trpimir Jurkić, Filip Nola... Istodobno, postavlja se pitanje zbog čega se o glumcima koji režiraju i glumcima koji pišu drame govori kao o fenomenu, kad je riječ o nečemu što je supstancijalno samoj kazališnoj umjetnosti. Začudenost nad onim što je u biti (pa onda i u povijesti) samoga kazališta proizlazi zapravo iz opće navike na uhodanu podjelu rada u kazalištu koja određuje struke i zanimanja te tako ubrzava produkciju, ali se istodobno napušta ili, bolje reći, problematizira ideja stvaranja umjetnosti (Ivan Stanev).⁴

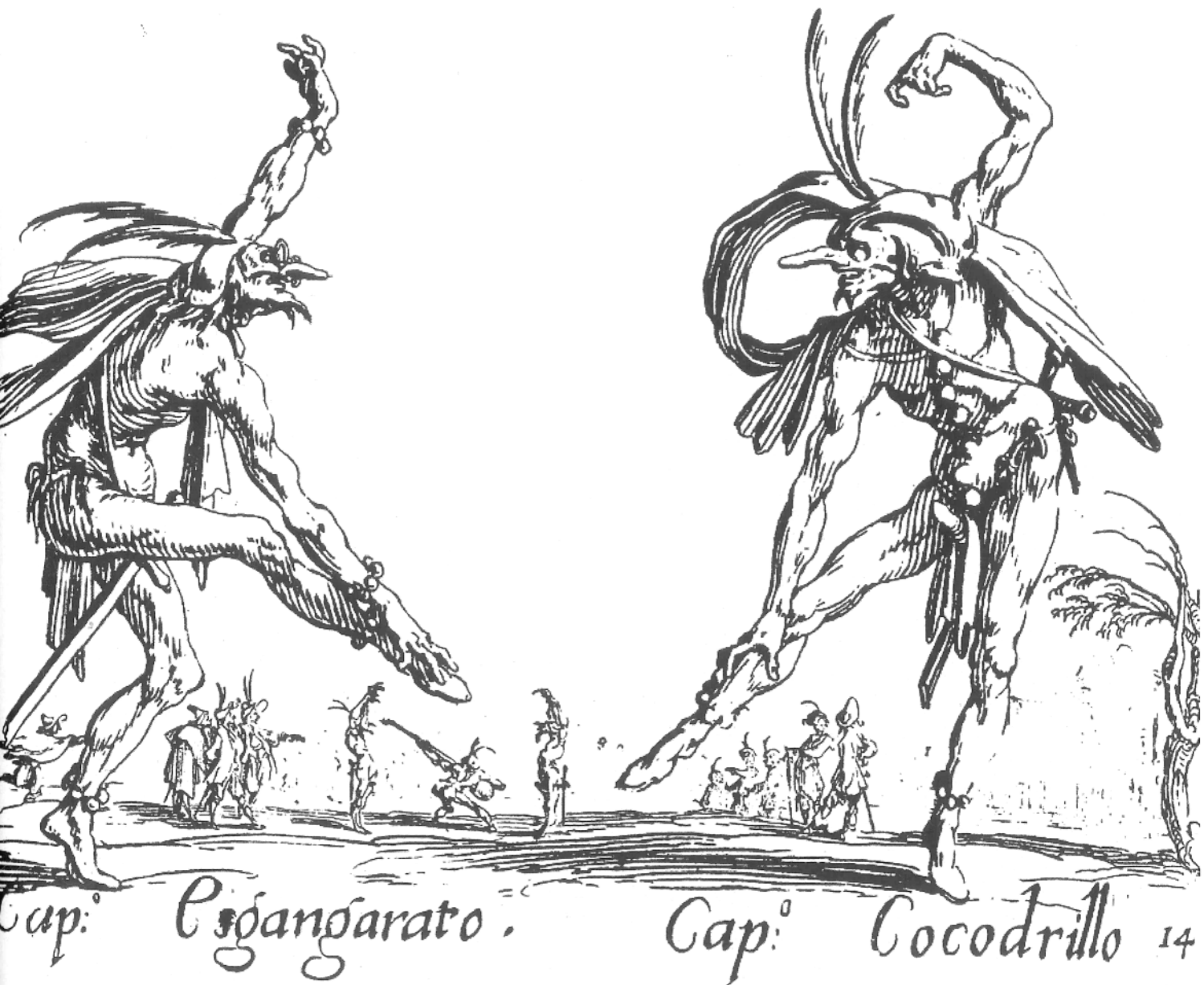
Hrvatsko kazalište tijekom dvadesetoga stoljeća nedvojbeno se strukovno profesionaliziralo i usustavilo u programu Akademije dramske umjetnosti, ali u trenutku krize kad počinje potraga za idejom i smislom stvaranja kazališta, prije svih upravo glumac – jer njegovo je tijelo i njegov identitet u pitanju! – odbacuje oslanjanje na podjele rada. Stoga glumac kao redatelj i kao pisac nije taj koji nameće ideju da svatko može napisati tekst ili demantira postojanje struke dramskoga pisca

u čemu ga podržavaju kazališta, kako smatra Sanja Nikčević⁵, on je tragač za načinom kako da sa scene posreduje publici svoje vrijeme i neki svoj osjećaj teatra u tom vremenu. Glumac u suvremenom kazalištu ne može igrati samo klasiku pa usprkos svoj skepsi prema suvremenoj domaćoj drami izgleda kako – u svim ulogama koje pokušava preuzeti – on traži upravo za njom; jer, u suvremenom dramskom/tekstualnom predlošku glumac ipak dotiče svoje vrijeme i suvremeni jezik, ostvarujući komunikaciju s publikom s kojom dijeli to isto vrijeme, prostor i jezik.

Ako je svaka kazališna predstava nova “procedura uspostavljanja realiteta”⁶ po čemu je uvijek samo jedno moguće viđenje, onda je i scensko čitanje klasike takva jedna moguća usložnjena procedura stvaranja novoga realiteta predstave kroz koji se na različitim razinama igre dotiče suvremenost: uz recentnu dramsku ponudu, na hrvatskim kazališnim repertoarima ojačan je i kontinuitet reinterpetiranja hrvatske dramske klasičke. Glumcima u hrvatskom kazalištu od 1990. pružaju se stoga različite interpretativne mogućnosti, pri čemu su – s obzirom na načelne poetike i žanrove repertoarnih kazališta kojima pripadaju – donekle stilski predodređeni i odabirom dramskoga teksta.

Ako pak kazališni jezik određene predstave proizlazi iz načina mišljenja o dramskom predlošku-partituri, glumac je doista “privilegirani čitač” (D. Crnojević Carić) pa stoga i situaciju “koju na sceni gradi glumac možemo promatrati kao odgovor na nagovor dramskog teksta”.⁷ Na kakva, pak, viđenja svijeta glumce navodi suvremeni hrvatski dramski tekst i kakve poetike i stilove glumac od devedesetih do danas istražuje? Kakav je nagovor glumcu pružao upravo suvremeni dramski tekst oslobođen bilo kakvih unaprijednih usporedbi i tradicijskih opterećenja?

Na pozornicama nacionalnih kazališta u prvoj polovini devedesetih često se igraju povijesne teme, gradeći značenjske mostove spram njihove aktualizacije u suvremenosti na načelu analogije odnosno prepoznavanja sadašnjosti u prošlosti. Likovi povijesnih drama koje su u vrijeme naše ratne katastrofe bile u funkciji potvrde kolektiviteta i podsjetnik na kontinuitet povijesne ugroženosti – a bez obzira je li riječ o kazališnom žanru spektakla (dramatizaciji proze) ili intimističkoj drami – glumcu na neki način ipak omeđuju prostor istraživanja. Uz glavni lik povijesne drame koji najčešće ima neupitnu mitsku auru (I. Bakmaz, *Stepinac – glas*



u pustinji; A. Cesarec, *Sin domovine*), glumac u materijalu povijesne drame čitat će njezinu povijesnost u ključu snažnoga pritiska suvremenosti, ostajući pritom u stilskim okvirima glume psihološkoga realizma, potiskujući svaku subverzivnost i relativizaciju, uklapajući se tako u *sivu zonu* neke glumačke općenitosti na našim scenama.

Istodobno, na kazališnim scenama i suvremena komediografija ima neprekinut produkcijski kontinuitet, često i izvan žanrovski profiliranih kazališta – Komedi-ja, Kerempuh ili pučki teatar Glumačke družine Histrion – jer je, sudeći po repertoarima, i glumcima iznimno žanrovski važna. Upravo na primjeru odabira komediografske produkcije pokazuje se koliko u nas kazalište,

daleko više nego dramski autori, većinom ne posjedu- je samosvijest o mogućoj društvenoj angažiranosti: kod nas i u kazalištu tijekom devedesetih još uvijek do- minira tradicija benignoga humorističkog rakursa, naše je kazalište već i odabirom dramskih tekstova uvelike zaobilazilo kritički odnos prema društvu, što je i glum- cu uspavljivalo samosvijest o važnosti kazališta kao kritičkoga promišljanja svijeta.

Hrvatskom teatru 1990. godine s margine će se ponuditi dramsko pismo nove generacije koja će svo- jom varijantom postmodernističkoga teatra provocirati na traženje glumačkoga izraza za drukčije dramske svjetove što zahtijevaju oslobađanje glumačke svijesti. Misao Paula Valéryja kako je najveća vrijednost novoga u tome što ono odgovara na neku staru želju precizno pristaje uz pojavu *Mrtve svadbe* Asje Srnc Todorović 1990. u kontekstu suvremene hrvatske drame i kaza- lišta, na sceni Suvremene hrvatske drame u Teatru ITD. Nova postmodernistički otvorena dramaturgija mlade generacije poništava zatečene dramske modele, odbi- jajući povijest i uvodeći mit u obzore svoga senzibiliteta, a izostavljajući mjesto protivnika (I. Vidić, *Netko dru- gi*; Asja Srnc Todorović, *Opasno muklo*, 1990). Glumac se odjednom našao pred dramskim svijetom koji nastaje iz estetike odsutnosti, destabilizirana i necjelovita subjekta: dramaturgija antikonvencionalnih tretmana dramskoga prostora, vremena i svih kauzaliteta ne pru- ža glumcu ni klasičnu koncepciju dramskoga lika kao karaktera ili tipa, inzistirajući na otvorenosti kao temelj- nom načelu. Drama hiperkonceptualiziranih likova i je- zika *Mrtva svadba* pred redateljem Božidarom Violićem odjednom se pojavila kao nepoznanica, "kao nešto što jest, a ja ne znam što to jest".⁸

Violić je precizno opisao proces rada na *Mrtvoj svadbi* i način na koji su on i četvero glumaca na proba- ma autorici sugerirali pisanje novih varijanti prizora za drugi dio drame: improvizirali su na temelju zadanih si- tuacija iz teksta, iznalazeći rješenja koja bi autorica drugi dan na probu donijela kao novonapisan prizor. Uranjajući u podsvjesne slojeve bića u kojima se po- vezuju ljubav i smrt, glumci su uspijevali pronaći luk "unutrašnje napetosti" (B. Violić): očito, tekst koji pred glumce stavlja nepoznanice zahtijeva istodobno odbi- cavanje svih poznatih rješenja.

Iste sezone na sceni Teatra ITD istodobno se igra teatar reducirane verbalne komunikacije (*Mrtva svad- ba*) kao i posve osebujna, hipertrofirana jezična igra u

Lovu na medvjeda Tepišara Milice Lukšić, gdje se u iz- mišljenom slengu miješaju različiti jezični stereotipi (od kompjutoraškog jezika do stripa), a oba teksta prona- laze neki svoj izričaj na glumačkom planu predstave. Spomenute se izdvajaju kao uspjele oprimjerenje glu- mačkoga suočavanja s materijalom dramaturgijskih zahtjeva jedne nove generacije koja je u prvoj polovici devedesetih, uglavnom u Teatru ITD, na temelju tih dramskih predložaka pokušavala pronaći svoj redatelj- ski i glumački izraz. Takve potrage iz procesa rada na domaćem tekstu i ne moraju završiti očekivanom pred- stavom, ali su na svoj način ono što karakterizira duh vremena jednoga kazališnoga razdoblja. Eksplicitna i implicitna intertekstualna i intermedijalna relacionira- nja dramskoga diskursa jedno su od glavnih obilježja dramskoga teksta koji je na sceni Teatra ITD prevla- davao tih godina, gotovo do kraja desetljeća. Pisac polazi od pretpostavki estetike postmodernizma kako je oponašanje stvarnosti nemoguće jer više nema stvarnosti koja nije već slika, spektakl, simulakrum, pa je onda za umjetnost oponašanje stvarnosti zapravo zrcaljenje samoga sebe u autocitatnoj zatvorenosti (Ter- rry Eagleton): on kazalištu nudi tekst koji se isto služi postupcima svih medija i žanrova (TV spot, strip, sapu- nica, cabaret, *science fiction*...), a glumcu u takvom kazalištu koje travestira svijet što je već sam po sebi simulacija očito preostaje variranje raznolikih glumač- kih artificijelnosti, sveopćih parodiranja i persiflaža. U dramaturgiji što preferira niz teatraliziranih situacija s onu stranu kauzaliteta gdje pitanje kontinuiteta lika po- staje izlišno, generacije uglavnom mladih glumaca mo- dificirat će izraz kroz varijacije grotesknosti, a koja se kao glumački stilski modus proteže i ne samo na pred- stave realizirane na predlošku domaćega pisca – od antipovijesnoga *Filipa Okteta* (1991) Pave Marinkovića koji je postmodernistička parafraza Sofoklova *Filokteta* u *coveru* Mad Maxa i MTV spota, kabaretske travestije Lukasa Nole (*Noćni let* 1993), Vidićevih *Putnika* što sugeriraju prostor nakon povijesti ili Paljetkova *Poslije Hamleta* (1994). Teatar ITD jedina je scena gdje su glumci imali mogućnost kontinuiranog rada na ekspe- rimentu sklonoj hrvatskoj drami, bez obzira što pred- stave često nisu išle u scenskom/glumačkom pravcu koji indicira sam tekst. Istodobno, za kontinuiranu pri- sutnost suvremenoga hrvatskog autora Dramsko kaza- lište Gavella imalo je odveć malo interesa, ne zastu-

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

TEORIJA

MI U SVJETU

ANEKDOTA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

· DRAME

pajući pritom nijednu poetiku, iznevjerivši time upravo temeljnu premisu svoga kazališta, a to je stvaranje glumačkoga stila na domaćem predlošku.⁹

Važnost nove domaće drame jest u tomu što iz suvremenoga jezika/govora aktivira taj tragalački mehanizam kojemu je nepoznanica predložka poticaj za proces rada što može rezultirati drukčijim glumačkim izričajem. Sloboda i njezina protežnost u takvom procesu istraživanja proizlaze, s jedne strane, iz prostora koji glumac i redatelj sami uzimaju, kao i iz prostora kazališta (u doslovnom, ali i metaforičkom smislu – kao stil glume) koji to omogućava – to su i te kako važne pretpostavke za rad na tekstovima suvremenih autora.

Nije teško zaključiti kako su se postmodernistička dramaturgija i kazalište iscrpili baš iz otpora glumca, kojemu tekstovi nude sveopću ironizaciju iz koje se uglavnom pribjegavalo glumačkoj groteski kao temeljnom izrazu (kazališne) realnosti svijeta. Ni prešutni otpor publike nije bio zanemariv signal za pokušaj izvlačenja iz zamke hermetizma.

Dramskom piscu postaje važna komunikacija kroz ojačavanje referencijalnosti uglavnom prema traumatičnoj poslijeratnoj zbilji, prema marginalcima i luzerima, kako bi rekao Vidić, ili za spas subjekta, rekao bi Stanev. Tako je Mihanovićeva drama *Bijelo* (1997) neogegzistencijalistička uvertira *Cigle* (1998) Filipa Šovagovića, koji na scenu dovodi urbane marginalce jedne poslijeratne depresije tranzicijskog društva. U *Cigli* je upotreba monologa "osnovna dramska tehnika"¹⁰, odnosno likovi zauzimaju prostor za svoje monologe jer sada žele posredovati svoju makar i poniženu individualnost svijetu u kojemu nitko nikoga ne sluša. Monolozi Šovagovićevih likova impliciraju potrebu za izravnom komunikacijom, evidentno sada bitno drukčije aspektuirajući i dramsku situaciju za glumca na sceni dramskoga svijeta koji preko lika uspostavlja referencijalne sponne spram zbilje. Iz aspekta glumca, Šovagovićev je monolog u *Cigli* jedno od jakih obilježja ponovno pronađenog dramskog lika koji nije više subjekt postmodernističke decentriranosti. Gluma iz stanja odnosno glumačko stanje kao jedan od modusa igre reaktivira upravo spomenuta dramaturgija.

Stvarnosna proza i neorealistička obilježja u dramskom pismu otprilike se pojavljuju u isto vrijeme, scena postaje projekcija prostora iz (hrvatske) zbilje i jezika: Marinkovićev *Dom od kiše* (1998) drama je realno



situirana u prostor i vrijeme, a likovi karakterno profilirani, u Vidićevu *Bakinu srcu* (1998) scena zrcali stvarnost socijalnih marginalaca, Elvis Bošnjak piše dramu *Otac* (2000), također smještenu u realne prostorne koordinate, ali i autorica nove, najmlađe generacije Nina Mitrović u *Komšiluku naglavačke* (2002) brutalne naturalističke situacije svoga suvremenoga moraliteta kao da ispisuje na temelju događaja iz crne kronike. U ruralno ambijentiranoj Bošnjakovoj drami mentaliteta *Nosi nas rijeka* (2002) dramski likovi precizno su karakterno profilirani, a predstava slijedi ponudenu psihologizaciju razrade njihovih odnosa u glumačkom neorealističkom scenskom minimalizmu težeći igranju bez patetike, iz pronađenog emocionalnog stanja svoga lika. Postizanje tzv. glumačke prirodnosti implicirano je, dakle, u poetičkom tkivu predložka, na sceni curi stvarna kiša u Marinkovićevu *Domu od kiše* ili se reže pravo

meso u *Nosi nas rijeka* (2002). Znamo li da je André Antoine objesio pravo meso na scenu zato jer je ostao bez scenografskih detalja pa ih je posudio iz obližnje mesnice, možemo posumnjati kako je ono bilo ikonografski smišljeno za manifest-predstavu teatarskoga naturalizma. U Bošnjakovoj drami rezanje mesa doduše ima funkciju indikatora protoka vremena i metafore jednoga života, ali zajedničko s Antoineom mu je sugeriiranje potrebe za promjenom vladajuće dramske i kazališne paradigme. Gluma je tu presudno pitanje, a glumačka prirodnost reaktualizira se kao vitalno pitanje suvremenoga kazališnog izraza/stila koji oponira hiper-teatralizacijama, ne samo u dramskim tekstovima nego i u kazališnim poetikama koje se, kako ćemo vidjeti, realiziraju i iz obratnog smjera. Jedan od temeljnih pojmova samoga fenomena glume – pojam glumačke prirodnosti – postaje važan, ali u doslovnijem poimanju značenja prirodnosti, ponajprije u segmentu traženja deartificijelnosti scenskoga govora, postajući temeljno obilježje glumačkoga stila kroz neorealističku dramaturgiju, kao i kroz jedan tip autorskoga teatra koji pokazuje da dramski tekst ne mora biti jedini predložak oko kojega se okuplja glumačko istraživanje. Autorska poetika Renea Medvešeka, Bobe Jelčića i Nataše Rajković, kao i neke pojedinačne predstave-projekti Saše Anočića *Alaska Jack* (HNK u Osijeku, 2000) ili *To samo Bog zna* (Teatar Exit, 2003) pokazuju kako tekst može nastajati tijekom procesa rada.

Osim toga, i običnost u čovjekovu svakodnevnom životu odjednom postaje tema, jer i takav život može biti riznica priča koje postaju važne, čak i kad se događaju na socijalnoj margini. Predstava *Hamper* Renea Medvešeka u Zagrebačkom kazalištu mladih 1996. koreografirana je priča o skitnicama koji na smetištu pripremaju predstavu, u kojemu će se infantilizam glumački stilizirati pastiširanjem različitih izraza i tehnika – mime, pantomime, filmske glume.

O prisiljavanju govora na autentičnost govorit će, primjerice, i Bobo Jelčić, koji će se zanimati za svakodnevnicu u kojoj su smješteni unutrašnji svjetovi, novi realizam svoga teatra gradeći kao “miješanje realnog i irealnog, razumskog i iracionalnog”.¹¹ Definirajući glumu Lee Strasberg kaže kako se u teatru nakon Stanislavskog i Brechta glumac želi predstaviti kao osoba, pritom koristeći lik kao sredstvo za postizanje te namjere. U izboru glumaca Jelčić naglašava kako mu je važan kriterij njegova osobnost jer gledatelj komunicira s

glumcem, posredujući mu fiktivni lik iz osobnosti, gradeći ga iz sebe, dakle, iz privatnoga materijala posredujući ga gledatelju. Bobo Jelčić režirao je suvremenike (Straussa, Arjounija, *Tenu* i *Woyzecka*), ali tek u autorskim projektima s Natašom Rajković realizirao je prepoznatljiv rukopis koji je varijacija istoga temeljnoga koncepta rada s glumcima na proizvodnji situacija, kojega će iskušavati s različitim ansamblima: *Promatranja* (1997) u varaždinskom HNK-u, u Teatru ITD *Usporavanja* (1998) i *Nesigurnu priču* (1999), a *Grad u gradu* (1999) u ZeKaeMu. U *Radionici za šetanje, pričanje i izmišljanje* (Dubrovačke ljetne igre, 2003) koristit će autentičan prostor s njegovim stanarima, tekst se ponovno fiksirao tijekom rada i upoznavanja glumaca sa stanovnicima pa su se kroz takvo miješanje glumaca i naturščika B. Jelčić i N. Rajković do sada najviše približili fakturi dokumentarizma odnosno postupku “teatralizacije realnog” (Hrvoje Ivanković).¹² Glumac nudi sebe kao sadržaj, glumac je i autor svoga lika¹³, a predstava je trenutak fiksiranja teksta. Upravo autorski teatar Jelčić/Rajković obrće tradiciju toga jednosmjernoga procesa: on sigurno ne može biti nastavak takve tradicije na koju misli redatelj Gavelline škole Georgij Paro kad, primjerice, povodom Krležinih *Zastava* (1991) govori da – iz učiteljeve tradicije režirajući određeni tekst – igra zapravo svjetonazor pisca. Iz aspekta odnosa glumca/glume i suvremenog dramskog teksta u recentnom kazalištu, to je posve sigurno i teatar koji posredno problematizira okamenjene modele i stilove: poništavajući polazište iz fiksiranoga teksta, poništava i uvriježeni način rada i odnos glumca prema materijalu, a posredno i prema redatelju.

U suvremenom hrvatskom kazalištu iz toga suputništva suvremenog dramskog teksta/predložka i glumca, kako smo na pojedinim primjerima vidjeli, proizlazi niz mogućih varijacija na planu glumačkih stilova – od groteske i hiperteatralizacija do težnje k autentičnosti i svojevrsnoj privatnoj/prirodnoj glumi (“odricanje” od glume) ili glume iz stanja. Dakako, ta različitost glumačkih stilova istovjetna je cjelokupnoj raznolikosti stilске slike suvremenoga hrvatskog kazališta, primjerice, ovisna o profilu pojedinih kazališta ili redateljskom rukopisu. Zanimljivo je da glumac, koliko god se rado hvata u koštac s asemanticitetima koje mu nude određene kazališne poetike, voli raditi na liku bez obzira na – kako smo vidjeli – mogućnosti različitih procesa ko-

jim do toga lika dolazi. Uostalom, glumačka je umjetnost preuzimanje sudbina likova, ali i sudbine suvremenoga kazališta istodobno. Sagledamo li glumca s raznih strana njegove pozicije iznutra i izvana, moramo zaključiti kako nisu sve okolnosti išle protiv njega toliko da je u društvenom i kazališnom kontekstu on baš uvijek *trpno lice* teatra: glumac u teatru ipak može daleko više birati nego što to želi priznati, jer zna kako je baš on njegova sudbina. A dio te glumčeve sudbine u kazalištu je i suvremeni (hrvatski) dramski tekst, ka-kav god on bio, kao njegova neizbježna umjetnička po-pudbina.

- ¹ Jasen Boko, *Suvremeno hrvatsko kazalište u ogledalu medija*. "Kazalište", 13-14, Zagreb, 2003, str. 130-133.
- ² Fabijan Šovagović, *Suvremena gluma i nova drama pedesetih i šezdesetih godina*, u: Dani Hvarskog kazališta. *Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955-1975)*. Književni krug, Split, 1984.
- ³ Božidar Viočić, *Ispod razine krize*. Razgovarao Marin Carić. "Glumište", I, Zagreb, 1998, str. 75.
- ⁴ Ivan Stanev, *Čovjek na pozornici smrtno je bolestan*. Razgovarala Hannah Hurzig. "Frakcija", 2, Zagreb, 1996, str. 75.
- ⁵ Sanja Nikčević, *Lažna potreba za hrvatskim piscem u teatru devedesetih*. "Republika", LIX, 11, Zagreb, 2003, str. 3-20.
- ⁶ Dubravka Crnojević Carić, *Glumac kao privilegirani čitač*. "Glumište", 3-4, Zagreb, 1999, str. 126.
- ⁷ D. Crnojević Carić, *Glumac kao privilegirani čitač*, str. 129.
- ⁸ Božidar Viočić, *Između dvije struje*. "Prolog", 19-20-21, Zagreb, 1990/1991, str. 173.
- ⁹ Izuzmu li se praižvedbe *Posljednje karike* Lade Kaštelan (1994) i groteske *Andeli Babilona* Mate Matišića (1996).
- ¹⁰ Jasen Boko, *Nova hrvatska drama*. Znanje, Zagreb, 2002, str. 27.
- ¹¹ *Razgovor s Natašom Rajković i Bobom Jelčićem – Promatranja/Usporavanja*. Razgovarao Marin Blažević. "Frakcija", 8, Zagreb, 1998, str. 27.
- ¹² Hrvoje Ivanković, *Kazališna tura po zasjenjenim dijelovima grada*. "Kazalište", 15-16, Zagreb, 2003, str. 13.
- ¹³ *Razgovor s Natašom Rajković i Bobom Jelčićem – Promatranja/Usporavanja*, str. 27.