

Ana Lederer, Zagreb

# REDATELJ U HRVATSKOM KAZALIŠTU DEVEDESETIH

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDIJ

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOKUS

MI U SVJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

Na odabir teme o redatelju u hrvatskom kazalištu devedesetih potaknula me nedavna orkestrirana agresija u tisku spram glumačke profesije povodom afere o koprodukciji Dramskoga kazališta Gavella s Crnogorskim pozorištem u Podgorici (prosinac 2002.; netom je prethodila ona između ravnateljice Drame i intendanta zagrebačkoga HNK-a oko gostovanja u Beogradu). Glumci su tom prigodom, između ostaloga, nazivani "šankšovinistima" koji "pijano baljezgaju", "sumnjivo proizvodna"<sup>1</sup> i "privilegirana kasta u državi"<sup>2</sup>, "parazitno-sinekurna grupacija" koju bi trebalo baciti u ralje "kompetitivnih tržišnih odnosa"<sup>3</sup> tako da se kazalište skine s državnih dotacija i napokon ukine "fetišizacija duhovnoga rada kao takva, njegovo adoriranje"<sup>4</sup>. Uvrede su u tim tekstovima manje važne od problematičnih ideja o kazalištu i kulturi koje, između ostaloga, proizlaze iz neznanja o parametrima što određuju odnos kazališta i tržišta. Međutim, te ideje nisu nikoga izazvale na ozbiljnu repliku, iako je za nju bilo i te kako ozbiljnih razloga. Pa ipak, u hrvatskoj kazališnoj povijesti uvijek je bilo polemika, otjeranih intendantata i ravnatelja, ali nikada hajke na glumce. Ako se glumac u profesionalnom kazalištu od devetnaestoga stoljeća do danas uspio izboriti barem za ravnopravan društveni/građanski status, što se to s pozicijom njegove profesije događa desetljećima poslije, da mu se poručuje kako mu je bolje šutjeti i izvršavati obveze jer je privilegirana kasta koju bi zapravo trebalo "izbaciti" na tržište. Izbacivanje na tržište fra-  
za je neupućenih, međutim, problem je u tomu što se

još uvijek, od 1990. do danas, nije koncipirao novi model organizacije kazališnog života u Hrvatskoj, odnosno odgovarajući zakon o kazalištu. Svi pokazatelji funkcioniranja modela kazališnoga ustroja govore u prilog tomu da ga treba restrukturirati, a strukturno-organizacijski razlozi nedvojbeno su jedan od uzroka destruiranja utemeljenijih profesionalnih i umjetničkih kriterija. Također, u suvremenom hrvatskom kazalištu iznimno su jake političke implikacije, pa ne imati na umu uplitanje politike i u kriterije značilo bi naivno vjerovati u elitističku emancipiranost kazališta, od 1990. do danas podjednako.

Međutim, u cijelom spomenutom događanju oko glumaca, postavilo mi se jedno drugo pitanje, pitanje kazališne, teatrološke, sociološke, estetske, fenomenološke naravi – gdje se u svemu "skrio" redatelj, što se danas s njim događa? Kakva je on figura danas, u suvremenom hrvatskom kazalištu? Zašto, na poslijetku, više nije i "društveno" zanimljiva figura?<sup>5</sup>

Tražeći sliku o kazalištu devedesetih u prvom broju časopisa "Glumište" (1998.), Marin Carić razgovara s Božidarom Violićem o problemu koji se Cariću toga trenutka učinio krucijalnim: Što se to događa s profesijom kazališnog redatelja, zašto se ta profesija marginalizira? Carić i Violić konstatirali su prvo simptome: počeli su režirati glumci, dramaturzi, scenografi, kao i strani redatelji koji su nedvojbeno napravili neke od boljih predstava u nas. Ali i režiranje drugih zvanja i "stranaca" Violić ne ocjenjuje kao odbacivanje, nego upravo kao potrebu glumaca za redateljem. Činjenica jest da je redatelj glumcu u devedesetima "bolna točka". Pogleda-

mo li tiskovine koje obiluju razgovorima s glumcima, nerijetko će se glumci otvoreno žaliti kako nema redatelja koji znaju s njima raditi. Glumac stoga često izlazi iz matičnog repertoarnog kazališta za svojim projektom/predstavom, a time na neki način odbacuje i redatelja, odnosno onoga redatelja koji mu je institucionalno odbran; pokušava, dakle, negdje drugdje ostvariti neko kazališno-estetsko zajedništvo. Jer, u našim kazalištima u devedesetima, Violić je u pravu, estetsko zajedništvo ostvaruje se tek kao pojedinačan slučaj, ali ono što je bitno za dobar teatar – “unutarnji estetski kontinuitet”<sup>6</sup> – ne doseže se jednom predstavom, pa ga ne može uspostaviti ni redatelj “stranac” jednom dobrom predstavom. Violić promišlja očito iz iskustva drugoga vremena (iskustva redateljskoga kazališta), kad je redatelj uspostavljao taj estetski kontinuitet ansambla, ali pitanje je na koji način i može li se ta formula uopće reanimirati.

Srušeni i izgubljeni kriteriji u glavnoj struji – *mainstream* kazalištu, znamo to, jedna su od prvih konstatacija u opisu krize redateljske profesije. Ali što znači nepostojanje kriterija i kako ih definirati: za Carića su to “nepisana prava” koja su imala snagu moralnih načela – tko, što, gdje, zašto, pitanja su koja određuju kazališno-estetske razloge, a kojih više nema. Pitanje *što se radi* i *gdje* postavlja se glede repertoara hrvatskih kazališta koji su iz sezone u sezonu u većini slučajeva koncipirani po aleatoričkom načelu, najčešće s onu stranu ikakvih estetskih predumišljaja.<sup>7</sup> Pitanje *tko radi* (tko je redatelj) implicira pak i pitanje *zašto*, koje se postavlja i glede repertoara (tko i zašto režira određeni tekst), a vjerojatno bi *zašto* trebalo biti i temeljno pitanje koje si postavlja sam redatelj. U te simptome nedvojbeno porušenih “nepisanih prava” u devedesetima može se ubrojiti i kritički odnos prema gorespomenutim bazičnim pitanjima kriterija, a koji je u nas također vrlo oslabljen, pa često i kad jest kritički intoniran, uglavnom je – kako ćemo vidjeti – istodobno riječ o političkoj motivaciji.

U hrvatskom kazalištu od 1990. režija više nije ekskluzivno pravo diplomiranoga redatelja, nego započinje potraga za redateljem izvan profesije redatelja. U jednoj varijanti, kako smo rekli, glumac izvan matične kuće realizira svoju predstavu, a onda ta produkcija ulazi u repertoar institucionalnog kazališta, u drugoj varijanti glumac je gost-redatelj u repertoaru (najčešće vlastite) institucije.<sup>8</sup> No, izuzmemo li Matka Raguža (Teatar Exit) i Renea Medveška, složiti ćemo se s Borisom Senkerom

kako tim pristojnim brojem predstava u glumačkim režijama naše kazalište nije na dobitku, ali “ni na većem gubitku”: “Ništa se, zapravo, nije ni dogodilo. Ništa se nije promijenilo.”<sup>9</sup> U režiranju su se pritom okušale i druge kazališne profesije, posebice u opernoj režiji, ali ni to nije ništa promijenilo, dapače, upravo je i radilo na snižavanju kriterija.

Ipak, redatelj po profesiji u zadnjem desetljeću stoljeća dominacije redateljskoga kazališta nije posve nestala figura, štoviše. Točnije rečeno, šest je redatelja dominiralo i o svemu ih se pitalo, pa su oni doista primjerne figure redatelja devedesetih: Jakov Sedlar, Georgij Paro, Krešimir Dolenčić, Zlatko Vitez, Petar Selem i Paolo Magelli. Pozicije moći s kojih djeluje (V. Zuppa) prvih pet redatelja pozicije su ravnateljske, odnosno političke naravi, a pritom svaka figura oprimjeruje jedan tip, odnosno jedno načelo.

Prije negoli je imenovan ravnateljem Drame zagrebačkoga HNK-a, Jakov Sedlar je kao redatelj imao nevelik kazališni opus – nekoliko režija tijekom osamdesetih u Dramskom kazalištu Gavella (E. O’Neill, *Dugo putovanje u noć* 1981.; P. Kohout, *Marija se bori s anđelima* 1985.; D. L. Coburn, *Partija remija* 1987.) i Satiričkom kazalištu Kerempuh (A. Nikolaj, *Nije bila peta* 1982.; F. Hadžić, *Neprijatelj u tramvaju* 1983.), a pamt se njegova Kazališna grupa Bent kojoj je program odabir teksta što se zbog tabu teme neće igrati u repertoarnom kazalištu. Shermanov *Bent* 1982. u Sedlarovoj režiji bio je zanimljiviji kao tematski eksces (progon homoseksualaca u vrijeme Hitlera), a homoseksualizam će implicirati i Krležinu Horvatu u vlastitoj adaptaciji *U logoru*, pod naslovom *Barunica i gavran* 1983., njegovoj do danas najradikalnijoj režiji. Sve što je režirao poslije u produkciji vlastita Kazališta Thallia daleko je od bilo kakve kazališne, pa čak i tematske provokacije, i kad je riječ o spektakularnom Šenoinu *Zlatarovom zlatu* u Ciboninoj dvorani 1988. ili pak o Wojtylinom *Bratu našega Boga* 1990. Sedlaru je tek film o fenomenu Međugorja, *U sredini mojih dana*, mogao biti jednim od najjačih političkih ulaznica za ravnateljsko mjesto 1992. Kao kreator repertoarnog i estetskog profila Drame HNK-a iza sebe Sedlar nije imao opus koji bi potvrdio da je središnju nacionalnu kuću osvojio po “nepisanom pravu.” Njegovi kriteriji u odabiru naslova, kao i vlastite režije (primjerice, Kristijan Hrvoslav Ban, *Krada Marijinog kipa*, 1993.), turneje i uopće način vođenja kuće uz prateći propa-

gandni mit o tehnomenadžerskoj sposobnosti (u trošenju državnih dotacija!) i sl., čine ga primjermom figurom koja zastupa načelo zauzimanja redateljskoga prostora onkraj estetskih kriterija.

Zanimljivo je da je Sedlar kao ravnatelj Drame izbor intendantanta Georgija Para. U tom naoko neobičnu paru, sve što Sedlar nije, Paro kao redatelj jest ili je barem bio pa stoga o njegovim predstavama u devedesetima vrijedi razgovarati. Uostalom, na samom početku desetljeća, 1990. Paro je režirao Fabio-Gašparovićevo *Vježbanje života* (HNK Rijeka), *Mjesec dana na selu* Turgenjeva (HNK Zagreb, 1990.) i Krležine *Zastave* (ZKM, 1991.), predstave koje ga legitimiraju kao redatelja, u

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDUI

VOX

HISTRIONIS

MEDUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOAJE

MI U SVUETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

najmanju ruku, visokoga standarda repertoara nacionalnih kuća, klasičnoga akademizma jedne prepoznatljive redateljske poetike, koja više ne mora imati imperativ inovativnosti. Nakon samoproklamiranoga spektakla desetljeća, *Osmana* 1992., kao dramski redatelj gotovo da je više gostovao u Sloveniji i Americi. No, pritom je u HNK-u započeo režirati opere u kontinuitetu osiguranom ne iz pokrića kazališnoestetske prirode, nego iz intendantske pozicije. Paro je jedan od aktivnih redatelja postgavellijanaca u devedesetima, čak škole koja je uspostavljala standarde redateljskoga profesionalizma, a koji su se nedvojbeno pod njegovim patronatom počeli narušavati. Generaciji Gavellinih đaka pripadaju i Kosta Spaić (preminuo 1994.), Joško Juvančić (koji donekle ima kontinuitet s pojedinim ansamblima) i Božidar Viočić, redatelj bez kontinuiteta u jednom ansamblu. No usporedbe između Para i Viočića nepravedne su po Viočića, koji u svoju biografiju nije upisao ono što Paro jest.<sup>10</sup> Na žalost, klasični akademizam njihovih poetika nije se uspio učvrstiti kao orijentir kriterija redateljskoga profesionalizma, u čemu je i spominjani diskontinuitet svakako jedan u nizu razloga. Devedesetih su u hrvatskoj glavnoj struji spomenutu školu nasljeđovali još i Ivica Kunčević, Petar Veček, Marin Carić, Želimir Mesarić, redatelji čije bi poetike i predstave zaslužile zasebne kritičke analize.

Treći redatelj među spomenutih šest dominantnih i tipskih ujedno je najmlađi; Krešimir Dolencić afirmirao se u devedesetima, iako je režirati započeo u drugoj polovini osamdesetih – u ZKM-u, tek jednom u zagrebačkom HNK-u (*Hipokondrijakuš*, 1987.) i Dramskom kazalištu Gavella (A. M. Galin, *Retro*, 1988.), potom generacijskog Držićeva *Dunda Maroja* (DLJI, 1989.), ali tek je

maštovita W. A. Mozartova *Cossi fan tutte*, 1989., (Komedija/Muzička akademija) najuspješnija njegova režija. I poslije, Dolencić se pokazao neusporedivo darovitim redateljem glazbenoga teatra, posebice u žanru operete i komične opere (I. Tijardović, *Spli'ski akvarel*; Donizzeti, *Kći pukovnije*) i jedan je među rijetkima koji je ostvario respektabilan redateljski repertoar. Politikom i estradom uništio je vlastitu redateljsku supstanciju, kreativnost je zamijenio prividnom važnošću redateljskoga standarda. Relevantnu dramsku predstavu Dolencić već dugo nije režirao. Sada je već dugogodišnji ravnatelj Dramskoga kazališta Gavella, što znači da je kao mlad dobio mogućnost profilirati jedan prestižan dramski teatar, ali svojim umjetničkim odabirima nije uspio ostvariti ono za što je među svim mladim redateljima imao najviše prigoda – taj žudeni umjetnički kontinuitet jednoga dramskoga teatra, eventualno ga osmišljavajući s redateljima novih naraštaja.

Jedan od rijetkih glumaca koji se potvrdio kao redatelj jest Rene Medvešek. Ali, metodologija koja "u isti koš" stavlja glumca Medvešeka koji profilira svoj autorski teatar i Zlatka Viteza, glumca koji režira, nije valjana. Vitez je, naime, četvrta figura redateljskih devedesetih. Koliko god poštivali njegov projekt "Histriona" i poetiku pučkoga teatra, jaka politička pozicija omogućavala mu je da tu poetiku nameće kao vrh baze i kriterij glavne struje.

Petar Selem dominira kao redatelj u opernom teataru. Ugledni povjesničar umjetnosti i teatrolog redatelj je čija su (pseudo)modernistička čitanja opernih partitura skrivala čak i temeljno nerazumijevanje priče, što je kulminiralo u prošlosezonskoj premijeri Bizetove *Carmen* (HNK Osijek 2001.). Kritički se o njegovim opernim režijama odveć dugo nije pisalo, a tek ove u nizu sezona od 1990. prvi je puta njegove predstave vrednovala i glazbena kritika (G. Verdi, *Simone Boccanegra*, J. Masett, *Werther*), ali to sada nema nikakva smisla kad je riječ o redateljskom rukopisu koji se afirmirao.

Zaobilazena redateljska figura, Paolo Magelli, svojim je scenskim reinterpretacijama uzbuđivao pa i kada se niste s njim slagali. On je predstavnik "stranaca" (J. Kicza, E. Miler) u hrvatskom kazalištu prema čijem su se radu vrijednosni sudovi zamjenjivali argumentacijom druge vrste. Pritom je uopće upitno koliko se Magellija može zvati "strancem", kad je s pojedinim ansamblima ostvarivao kontinuitet (F. Šovagović, *Ptičice*, HNK u Splitu; Čehov, *Ujak Vanja* i *Tri sestre*, ZKM; Turgenjev, *Mje-*

sec dana na selu, Dramsko kazalište Gavella). Svakako, u devedesetima neke od najboljih predstava režirali su spomenuti "stranci", što misli i Violić, ali za njega je to pak i pokazatelj o padu umjetničke razine predstava naših redatelja.

U tekstu *Strani redatelji u hrvatskome glumištu (od 1970. do danas)* Dalibor Foretić statistički je pokazao da su strani redatelji zapravo vrlo sporadične pojave i da – s tim ćemo se lako složiti – otvorenost prema širem tržištu ideja i poetika odnosno dodir različitosti može pokrenuti neku drugu scensku energiju. Na kraju svoga teksta napisanoga 1998. Foretić će pledirati za nove kazališne opcije koje će razbijati "redateljsku učmalost" – ne samo za strane redatelje nego i za "nove naraštaje hrvatskih redatelja (Bobo Jelčić, Borna Baletić, Ivica Buljan, Rene Medvešek, Ozren Prohić)"<sup>11</sup>. Imena koja Foretić navodi predstavnici su novoga naraštaja kazališnih redatelja koji se afirmirao devedesetih, pri čemu je riječ o vrlo različitim poetikama i autorskim teatrima, štoviše, pripadnicima posve različitih struja.<sup>12</sup> Dakako, u hrvatskom kazalištu devedesetih uz glavnu struju egzistira i alternativna, *off scena*, na kojoj su ostvareni neki stvarno iznimno zanimljivi projekti/predstave pa bi bilo potrebno, s obzirom na problem redatelja i kriterija, na poslijetku analizirati i tu scenu, kritički i na način kako do sada nije bila opservirana.

U spomenutom tekstu o stranim redateljima Dalibor Foretić zapazio je još nešto bitno: "gavelijanstvo /je/ kao formula istrošeno", a "Gavella mitsko mjesto hrvatskoga glumišta"<sup>13</sup>. U potrazi za genezom krize redatelja, ta nas Foretićeva konstatacija navraća na knjigu Vjera Zuppe *Uvod u fenomenologiju hrvatskoga glumišta ili: Štap i šešir* (1989.). Devedesete su pokazale da Gavellina teorija – a kako je Zuppa u svojoj knjizi pledirao! – stvarno nije nacrt hrvatskoga glumišta. Podsjetimo se, Zuppina se intencija fenomenološkoga propitivanja značenja i stabilnosti pojma "hrvatskoga glumišta" pretvorila u polemiku s redateljima postgavelijancima (ne bez ironije, danas možemo reći kako je *Štap i šešir* zapravo sukob na kazališnoj ljevici!). Gavellina je antiideologijska teorijska misao, prema Zuppinu mišljenju, neponovljena, neproširena, neshvaćena, jer Gavellini redateljski nasljednici nisu shvatili njegovu teoriju, iznevjerivši ga i u praksi se na različite načine s njim razišavši: polemizira, ponajviše, kako smo rekli, s "teorijski reacionarnim" Kostom Spaićem i njegovim poimanjem reži-

je kao društvene djelatnosti, a redatelja kao nesvjesnog političara, pa s Georgijem Parom koji je ipak znao i misliti na tragu Gavelline teorije teatra... Po Zuppinu mišljenju, jedini "teatar Akcije" nalazio se na periferiji glumišta (na početku Teatar ITD i SEK, poslije Coccolemoco, Pozdravi, Kugla, Akter). Zuppi je institucija "tvornica" umjetničke nemoći i taj će mu apriorizam na poslijetku demantirati fenomenološku analitičku intenciju.

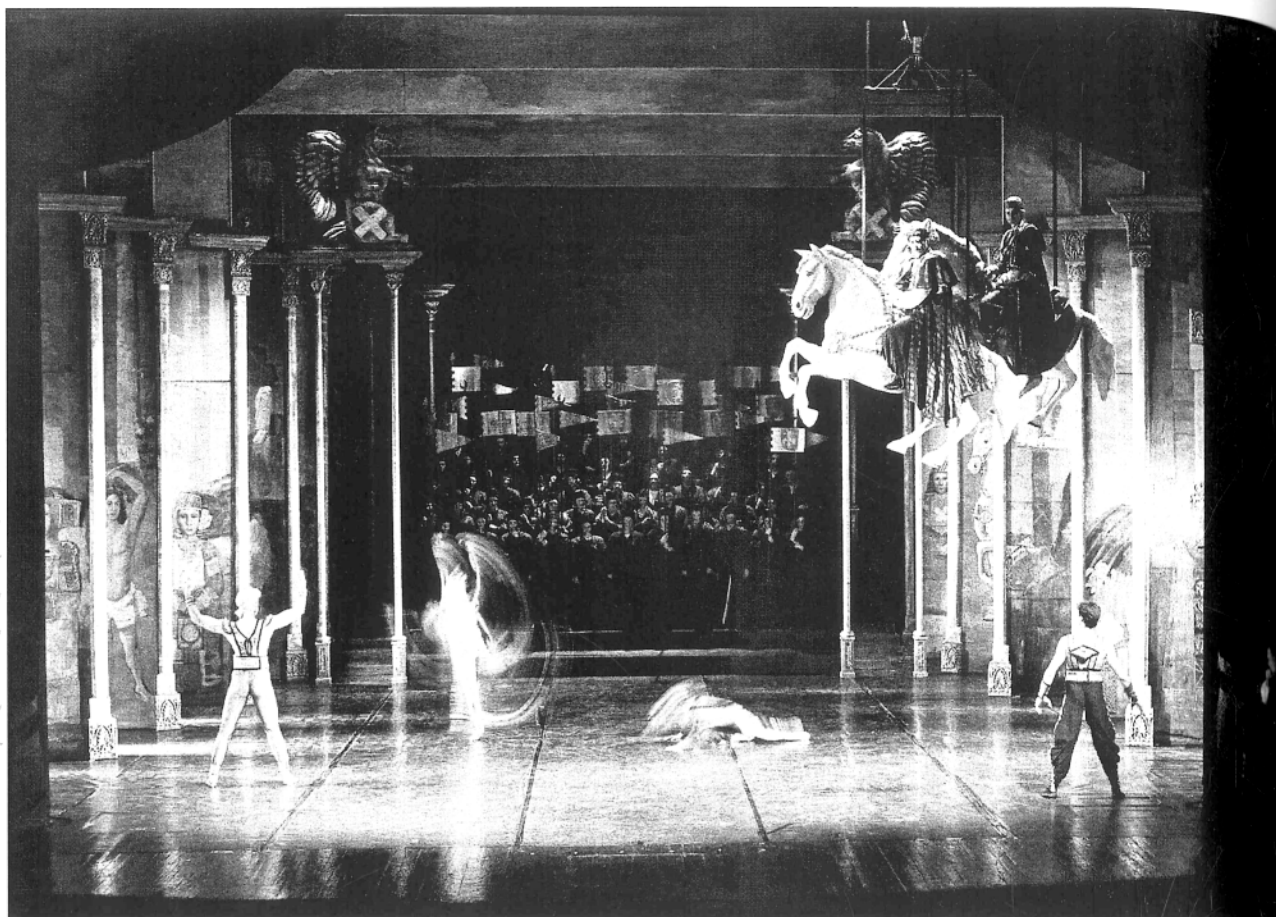
Zuppinu je knjigu svakako zanimljivo ponovno pročitati i više od deset godina nakon njezina izlaska, kad je tema redatelj. Skriva li se i tu dio odgovora na pitanje o genezi marginalizacije redateljske profesije u devedesetima? Ponešto, svakako, posebice kad govori o strukturi institucije. Tako danas ne možemo negirati činjenicu da je profesionalno kazalište u devedesetima nasljedovalo spomenuti financijsko-organizacijski sustav i potom ga hipertrofiralo gotovo do samouništenja. Međutim, razmišljanje koje sve što je smješteno u instituciju *a priori* estetski odbacuje, nije relevantno, ali je, na žalost, vrlo glasno, a ima i svoju političku pozadinu. (Iz toga koncepta djelomice tradiraju i spomenuti napadi na glumce danas.) *Štap i šešir* važna je knjiga i stoga jer Zuppa ima nasljednika Marina Blaževića, koji je čvrsto i neproduktivno preuzeo i štap i šešir. On će doslovno čitati i usvajati knjigu svoga učitelja, iako sam nema ni Zuppine lucidnosti, a ni filozofske naobrazbe. I Blažević će, dakle, Gavellinu teoriju uzeti kao radni nacrt, ali će uzeti i škare onih krojača koji su spremni pomoći, a "pripadaju cehu kazališnih semiotičara"<sup>14</sup>. Te su semiotičke škare zahvalno oruđe kada je potrebno objasniti, primjerice, kada i kako kazalište ne zastupa književnost (Cezar B. Brezovca i *Usporavanja* B. Jelčića), "nego je tek usputno (i virtualno) proizvodi, prije svega zaokupljeno (i zabavljeno) zastupanjem vlastita slučaja"<sup>15</sup>. Cijela je teorijska aparatura na liniji Zuppa – semiotika – Gavella upregnuta u njegovim tekstovima pa mu se ne može prigovoriti teatrologijski ateizam, jer nema rečenice bez citatnog teorijskog potpornja, bez barem jednoga semiotičkog imena po rečenici (problem, doduše, u tom teorijskom diskursu nastane kad se u njega uključe literarno nedarovita metaforiziranja).<sup>16</sup>

U tekstu o demokraciji, o sprezi kazališta i države, teorizam je ojačao političkom literaturom (Vesna Pusić, *Demokracije i diktature*), a i tu će mu uporišno mjesto biti Zuppin teorem iz 1989., kako hrvatsko glumište nije estetski utemeljen pojam, nego se proizvodi iz one

PREMIJERE  
RAZGOVOR  
PORTRET  
FESTIVALI  
MEDJI

VOX  
HISTRIONIS

MEDUNARODNA  
SCENA



I. Gundulić, *Osman*, HNK Zagreb, 1992.

AKTUALNOSTI

## TEORIJA

**FOAJE** misli koja imaginira nacionalnu državu. U devedeseti-  
**MI U SVUETU** ma, kazalište je, napose ono s predznakom nacionalno  
**NOVE KNJIGE** "kao reprezentativno mjesto i sredstvo reprezentiranja  
**DRAMA** vladajuće ideologije, svojom repertoarnom i predstavljačkom politikom reflektiralo i (re)produciralo hijerarhijski ustroj te moduse funkcioniranja i osiguranja specifičnog političkog koncepta i prakse nazvane demokracijom".<sup>17</sup> Za Blaževića je, inače, u svekolikom teatarskom kozmosu najpogubnije postojanje dramskoga teatra koji se ostvaruje u logocentričnom ustroju tzv. *teološke pozornice* (opet Zuppa). Glumište je u državnoj službi, ali istodobno i uništeno vladavinom dramsko-literarnog teatra, a negiranjem toga kazališta na vlasti bavi se *novom kazalištem*<sup>18</sup> koje nastupa u otporu prema instituciji, pa "ogoljuje i dekonstruira logocentizam *Teološke pozornice*, riječi (ili *Riječi*) oduzima primat u odnosu na tijelo (često i za račun *Tijela*), prokazuje ideološku funkcionalnost *Realizma*".<sup>19</sup>

Vjerovati da je, na primjer, samo realizam ideološki funkcionalan, a da novi teatar to nikada nije, u najmanju je ruku naivno, pa će ideološku nevinost Blažević podrazumijevati, primjerice, i za povijesnu avangardu kao prvu fazu koncepta tzv. novoga kazališta u dvadesetom stoljeću koje inače prolazi kroz tri faze; o povijesnoj avangardi, očito po svim izvodima, ne zna mnogo, ili barem ne ono bitno glede njezine ideološke funkcionalnosti.<sup>20</sup> Novi teatar u Hrvatskoj devedesetih predstavlja: sve predstave *Montažstroja*, Branka Brezovca, B. Jelčića i N. Rajković, Damira Bartola Indoša, Ivica Buljana, BADco, ali i *Hamper* Renea Medveškega i dvije predstave Ivica Boban (*Kako sada stvari stoje* i *Medeja*). Jedino bi tim predstavnicima *novoga teatra* Blažević dao prostora u hrvatskom glumištu, koje inače imaginira naciju i državu, jer bi samo iz toga smjera moglo doći do estetske reanimacije.



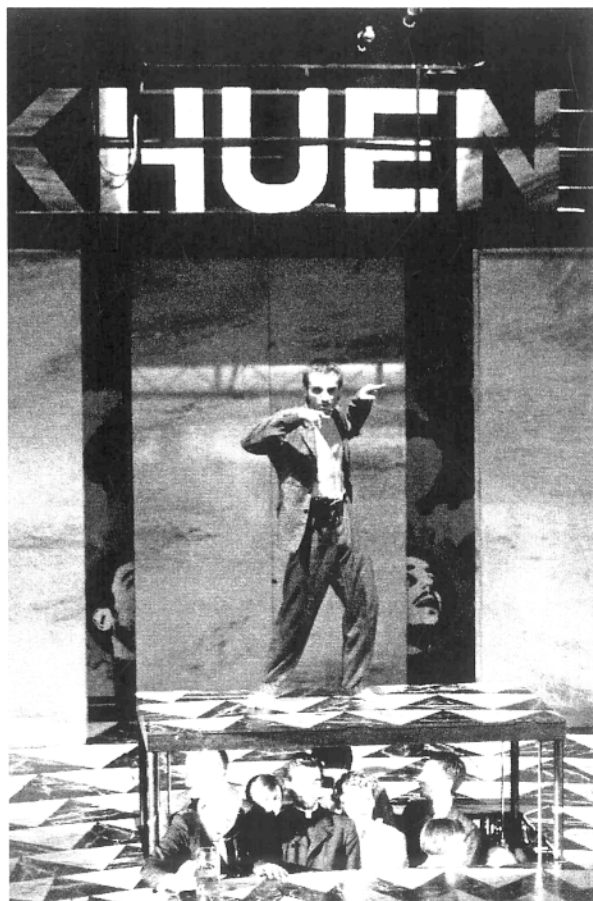
Ipak, Blaževići su tekstovi nerelevantni jer on a priori vrijednosno eliminira, za njega su glavna struja/*mainstream* i novi teatar vrijednosno obilježeni – sve prvo je loše, sve drugo nije, kao da i u jednom i u drugom teatarskom kozmosu nema loših predstava. Iz toga je polazišta klasificirao i vrednovao glavnu struju (težište stavlja na tekst i dominantnu ulogu redatelja, koji je i “sluga” teksta i “sluga režima”), svrstavši sve redatelje devedesetih u “tri zasebne strujne podvrste”<sup>21</sup>: “oni koji (nužno ipak) nestaju” (od Para, Violaća, do Kunčevića, Večeka), “oni koji pristaju” (Dolenčić, Katunarić, Prohić), “oni namjesto onih koji nestaju i pristaju” (strani redatelji, koji su predstavama pokazali “barem nekakve etičke i poetičke kriterije”<sup>22</sup>, ali ipak ništa ne mijenjaju). Estetički obzori tih struja toliko su skučeni, da ih, po Blaževiću mišljenju, ne vrijedi razlikovati pa ih opisuje istovrsnim zajedničkim obilježjima. No, zato autori nove struje/protustruje zaslužuju suptilno razlikovanje – od “onih koji ne odustaju” (Brezovac, Indoš, teško smjestljiva Ivica Boban, B. Šeparović), preko “onih koji tek postaju i onih koji već posustaju” (Raguž, Matula, Medvešek, Baletić) te do “onih koji nedostaju... ono što nedostaje”<sup>23</sup> – što znači kako i za njih ima primjedbi. U tom smislu vrijedi, stoga, citirati završetak teksta: “N/P struji hrvatskog kazališta prije svega nedostaje kritično broj izvrsnih i samosvjesnih autora spremnih sebe i svoja djela postaviti u središte, oteti a ne čekati, nametnuti a ne umetnuti, micati a ne tek pomicati, ili još gore izmicati, uzmicati. Bez njih, da barem samo privremenu, jedini način da se N/P struja opet ne razvodni jest da se njezini predstavnici i zagovornici međusobno uvažavaju, a ne omalovažavaju, udruže, a ne samo druže po sili zajedničkih interesa. Poduzmu koordiniranu Akciju...”<sup>24</sup>

Urednik “Frakcije”, časopisa koji prati scenu te nove struje, programatskom intonacijom daje naputke o nužnosti koordinirane Akcije, očekujući od nje estetički i ideološki obrat. Ipak, ovdje nije riječ samo o znanom repetitivnom procesu u umjetnosti, kako ga jednom prigodom Marin Carić opisuje: “*Mainstream* ima jednu veoma važnu osobinu: on usisava sve što alternativa stvori kao trajnu vrijednost. Dokaz je to da *mainstream* ne prezire svoj rub, dok je na rubu, uglavnom, obrnuto.”<sup>25</sup> Činjenica jest da su iz prostora novih teataru uvijek dolazili inovativni poticaji koje je glavna struja asimilirala, ali pitanje je što se u tom smislu stvarno dogodilo u našem kazalištu posljednje tri godine. Čini se da predstav-

nici novoga teatra ipak ništa nisu oteli, a nisu bitno poticajnoga, na žalost, ni dali našem *mainstreamu*. Očekivanja da ta nova struja preuzme vodeću ulogu u domaćem kazalištu nisu se ostvarila, jer su – kako to već u Hrvatskoj biva – prvo utemeljena u političkim promjenama, u siječnju 2000.

Kontekst koji je destabilizirao redateljsku profesiju, u čemu su tijekom devedesetih sudjelovali i sami redatelji (najčešće u pozicijama ravnatelja), nije se po nju presudno mijenjao, jer od 2000. nije došlo do bitnih promjena, prije svega financijsko-upravnih modela. Ministarstvo je kulture bitno veću potporu dodijelilo hrvatskoj alternativnoj sceni (što je nedvojbeno dobar potez), ali pritom nije započelo rekoncipiranje zakona i institucija. U ostalim je načelima model umnogome poznat, stoga slijede primjeri: pojedini oponenti iz devedesetih dobili su ravnateljske funkcije, kao Slobodan Šnajder u ZKM-u, ali u njegovu mandatu nije došlo do prevratnič-

S. Šnajder, *Kamov, smrtopis*, ZKM, 2003.



kih estetskih posljedica bilo koje vrste. Proizveo je *Osmana* u liku Brezovčeva *Velikoga meštra sviju hulja*, kao manifest "retro/trans/postavangarde (ili naprosto postmodernizam)"<sup>26</sup>, a pod identičnim iznimnim produkcijskim uvjetima Brezovec je režirao Šnajderova *Kamova* kao mjuzikl (2003.), bez estetske provokacije i ostavši pritom poetičkim zastupnikom vlastita slučaja. U zagrebačkom HNK-u uskoro će i premijera Šnajderove *Nevjeste od vjetra* u režiji Ivce Boban. Među predstavnicima novoga teatra zanimljivo je analizirati i rad Ivce Buljana, koji je zaokružio četverogodišnji mandat kao ravnatelj Drame splitskoga HNK-a (1998. – 2002.)<sup>27</sup>, a između ostaloga, tijekom mandata Vjerana Zuppe kao dekana Akademije dramske umjetnosti, zaposleni su i Branko Brezovec i Bobo Jelčić.

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDIJ

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOAJE

MI U SVJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

Dva se zaključka nameću: unutar struje novoga teatra pitanje kriterija također nije zanemarivo, štoviše!, a pojedinim predstavnicima institucionalizacija njihovih projekata nije – kako je to urednik "Frakcije" zamišljao u tekstu – značilo ujedno i preuzimanje vodeće uloge u domaćem kazalištu. Jer, ne treba imati zabluda, kazališna atrofija u našoj glavnoj struji posljedica je sniženih i nedefiniranih kriterija, s njima i onih koji definiraju redateljsku profesiju, a ti kriteriji ne grade se, na žalost, iz druge poetike, iz drugog poetičkog vrta. U tom smislu Blaževićev kritički diskurs sam sebe određuje nebitnim u konstituiranju kriterija jer leži na krivim premisama. U glavnoj struji proces redefiniranja redateljske profesije istodoban je s procesom uspostave kriterija, ali nisam sigurna koliko se pak na tom planu još uvijek nešto bitno dogodilo.

Na poslijetku, čini mi se da je temeljni problem negdje drugdje, u prirodi same stvari, upravo u pitanju koje je Violić tako lucidno postavio: "Problem u biti nije ni nacionalnopolitički ni sindikalnofinancijski, već prvenstveno teorijski: **ne zna se točno što je kazališna režija**. Ni jedan teoretičar, bez obzira na teoriju koju zastupa, nije uspio dokraja definirati tu zakukuljenu kazališnu rabotu."<sup>28</sup> Režiju kao zvanje empirijski (re)definira svaki redatelj ispočetka, iz svoje poetike, iz svoga procesa mišljenja i rada. Tu je ujedno i paradoks njezine profesije i profesionalnosti, tu je plodno tlo za njezinu krizu, kad se takva poklopi s krizom niza drugih okolnosti o kojima smo ovdje govorili.

Tko je zapravo redatelj, što je kriterij toga umjetničkoga zvanja – dakle, između toga *tko* i toga *što* zapravo

se ukotvila kriza, koju sa svih strana samo podržavamo. Jer, odgovore na pitanja iz "nepisanih prava" često ne traže ni oni iznutra (kazalište i redatelji), a, na žalost, ni oni/mi izvana.

<sup>1</sup> Andrea Dragojević: *Čuvari vlastitih atara*. "Zarez", IV, 93, Zagreb, 5. 12. 2002., str. 11.

<sup>2</sup> Ante Tomić: *Vi ste, dragi moji glumci, privilegirana kasta u državi*. "Jutarnji list", Zagreb, 11. 12. 2002., str. 39.

<sup>3</sup> A. Dragojević, nav. tekst, str. 11.

<sup>4</sup> Isto, str. 11.

<sup>5</sup> Sve što opisuje redatelja danas, 2003., zapravo je posljedica netom odmaklih devedesetih, pa stoga i u naslovu podcrtavam te devedesete, u kojima se odvijao proces redefiniranja odnosno destabiliziranja njegove profesije.

<sup>6</sup> Božidar Violić: *Ispod razine krize*. Razgovarao Marin Carić. "Glumište", I, Zagreb, 1998., str. 75.

<sup>7</sup> O repertoaru u prvoj polovini devedesetih izlagala sam 1995.; vidi: Ana Lederer: *Hrvatski dramski repertoar od 1990. do 1995.*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995. Druga knjiga. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*. Priredili Branko Hećimović i Boris Senker. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek-Zagreb, 1997., str. 194. – 200.

<sup>8</sup> Taj fenomen produkcije u devedesetima podcrtava Dalibor Foretić u tekstu *Onkraj institucije*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995. Prva knjiga. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*. Priredili Branko Hećimović i Boris Senker. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatskoga kazališta, književnosti i glazbe HAZU, Osijek-Zagreb, 1996., str. 206. – 214.

<sup>9</sup> Boris Senker: *Pozornici nasuprot. Zagrebačka kazališna kronika (1995-2000)*. Disput, Zagreb, 2003., str. 139.

I Senker će, kao i Violić, fenomen glumačke režije vidjeti ne kao odbacivanje redatelja, nego obratno: "Ne radi se, međutim, ni o kakvoj pobuni. Glumci danas i u nas predstave ne režiraju stoga što im je – kao osnivačima Glumačke družine 'Histrion' ili Teatra u gostima prije dvadesetak godina – preko glave režije, redateljskog kazališta, institucija, koncepata i koncepcija te su odlučili provjeriti putove povratka zajedništvu, komuni, družini, glumačkom kazalištu; režiraju ih zato što im se, rekao bih po predstavama koje su uvježbali s kolegama, čini da u našem kazalištu ima premalo režije i (kvalificiranih) redatelja, zato što im se čini da se kazalište bez jakih voda rasipa, rasplinjuje, da se u njemu trguje svim i svačim, kalkulira, trampni, diletantski improvizira, blefira pak se hoće iskusne, znalacke i čvrste ruke što će sve stvari vratiti na njihovo mjesto. Barem u jednoj predstavi, barem u jednom kazalištu." Isto, str. 138. – 139.

<sup>10</sup> U knjizi *Razgovor s Miletićem*, Paro imaginira spiritističku seansu/razgovor sa Stjepanom Miletićem, u kojemu, između ostaloga, nakon što ga Miletić pita kako stoji s politikom, on odgovara: – Nastojim joj izbjeći.

To je nemoguće, pogotovo ako si intendant.

– Ja sam izvanstranački intendant.

Možeš ti biti izvanstranački, ali ne možeš biti izvanpolitički. U

Hrvatskoj je uvijek sve bila politika, uvjeren sam da je i danas tako.”

Georgij Paro: *Razgovor s Miletićem*. Disput, Zagreb, 1999., str. 7. – 8.

Za Parovu redateljsku poetiku bit će zanimljivije sve njegove analize što slijede nakon ovog uvodnog razgovora s Miletićem, iako u njemu leži ključ čitanja i gubitka njegova vlastita redateljskoga erosa nakon 1990. i problema u suvremenom hrvatskom kazalištu općenito.

<sup>11</sup> Dalibor Foretić: *Strani redatelji u hrvatskome glumištu od 1970. do danas*, u: *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu. Prva knjiga*. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb-Osijek, 1999., str. 233.

<sup>12</sup> U sezoni pak 2002./2003. očito je da se afirmira novi niz redatelja – Franka Perković, Mario Kovač, Ivan Leo Lemo...

<sup>13</sup> Vidi bilj. 1: Isto, str. 233.

<sup>14</sup> Marin Blažević: *Zastupa li se književnost u kazalištu Branka Brezovca i Bobe Jelčića?*, u: *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb-Osijek, 2000., str. 232.

<sup>15</sup> Isto, str. 237.

<sup>16</sup> “Svi su oni (na Dubrovačkom ljetnom festivalu 1998., op. A. L.) dobili zadatak poput poljodjelaca oprezno okopavati oko domaće i strane dramske tzv. baštine. Namjesto da ih se natjeralo na odlučno kopanje i prekopanje, ne bi li se ista baština prevrednovala i rascvala kao novooplođena kazališna bašta.” M. Blažević: *Grad(ić) teatar*. “Frakcija”, 10-11, Zagreb, 1999., str. 45.

Ili pak ovako: “Tri je puta servirana teško probavljiva kazališna hrana iz Brezovčeve kuhinje: *So, so, Cezar* i *El1Ec2Tra3*. No, dokle će svrbjeti, ukoliko već i nije prestalo, dokle će škoditi probavi, ukoliko se probavljač već i nije naviknuo, pitanje je kojega odgovor pripada nekom budućem tekstu. Do tada namjeravam ispitivati zašto uopće svrbi, zašto im se gadi, ili zašto poslije takva teatra zadovoljno podrigujemo. S rumenilom na licu.” M. Blažević: *Bre3Zov2Ec1*. “Frakcija”, 10-11, Zagreb, 1999., str. 30.

<sup>17</sup> M. Blažević: *Skica za raspravu. O (re)produkciji i de(kon)strukciji demokracije u hrvatskome glumištu devedesetih ili kako (u)biti vladara*, u: *Krležini dani u Osijeku 2001.*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb-Osijek, 2002., str. 299.

<sup>18</sup> Isto, str. 307. (fusnota br. 28).

<sup>19</sup> Isto, str. 307.

<sup>20</sup> M. Blažević: *Skica za raspravu*.

Drugom prigodom reći će i kako je program Imaginarne akademije uglavnom financiran “neobvezujućim stranim kapitalom (Institut Otvoreno društvo posredstvom Centra za dramsku umjetnost), što omogućuje neophodnu nezavisnost i ideološku ‘gotovo nevinost’.” M. Blažević: *Grad(ić) teatar*. “Frakcija”, 10-11, Zagreb, 1999., str. 44.

<sup>21</sup> M. Blažević: *Pomaci – odmaci – uzmaci. O hrvatskom kazalištu na izmaku devedesetih: 1. dio*. “Frakcija”, 12-13, Zagreb, 1999. str. 41.

<sup>22</sup> Isto, str. 44.

<sup>23</sup> M. Blažević: *Pomaci – odmaci – uzmaci. O hrvatskom kazalištu na izmaku devedesetih: 1. dio*. “Frakcija”, 17-18, Zagreb, 2000., str. 40. – 49.

<sup>24</sup> Isto, str. 49.

<sup>25</sup> *Anketa: Mainstream*. “Kazalište”, 1-2, Zagreb, 2000., str. 9.

<sup>26</sup> M. Blažević: *Skica za raspravu*.

<sup>27</sup> Ivica Buljan, kazališni kritičar koji je režirao nekoliko predstava i bio ravnatelj Drame splitskoga HNK-a, također se afirmirao 90-ih. Snažna teorijska promocija (od “Frakcije” do ravnateljskoga mjesta) zalede je iz kojega se njegova redateljska poetika pokušala etablirati kao (post)modernistički inovativna, pri čemu je često graničila s diletantizmom (*Fedra, Pilad, Edip*). Buljan je *exemplum* za kompleks hrvatskih kazališnih osamdesetih, koje su, za razliku od slovenskoga teatra, bile u estetskom i poetičkom vakuumu, i taj je kompleks stagnirajućih hrvatskih osamdesetih u punom smislu i na vrlo implicitan način obilježio i praksu (estetiku) i teoriju i kritiku.

<sup>28</sup> Božidar Viočić: *Ispod razine krize*, nav. tekst, str. 75.