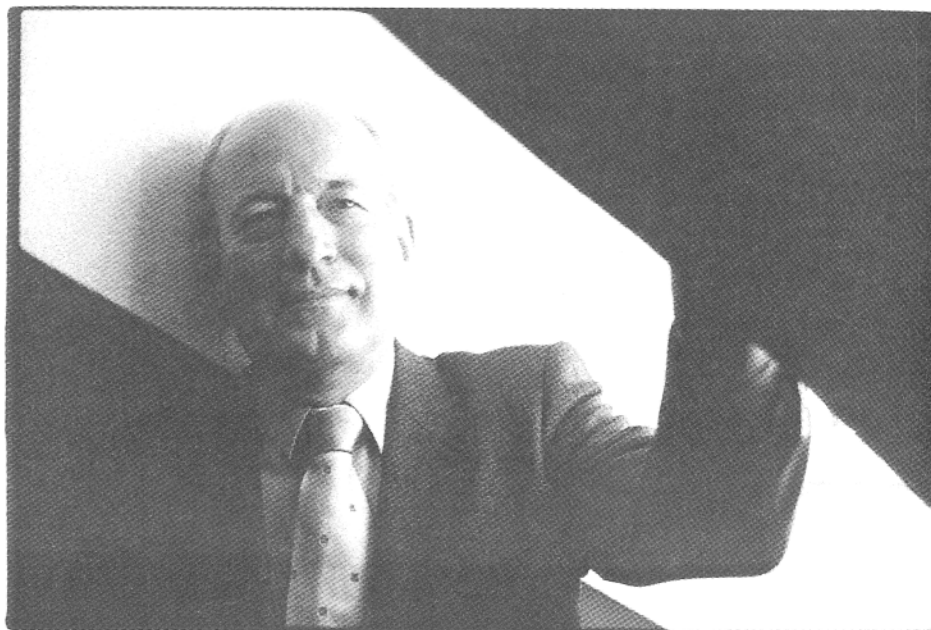


Nikola Batušić, akademik

Kapitalni teatrološki opus

Razgovarala: Ana Lederer

Nagrada Petar Brečić dodijeljena Vam je za kontinuirani znanstveni prinos hrvatskoj teatrologiji te za niz književno-znanstvenih otkrića i interpretacija dramskih tekstova, posebice iz starije hrvatske drame. U Vašem doista respektabilnom teatrološkom opusu čini se da ne postoje teme i razdoblja kojih se niste dotaknuli, autor ste kapitalnih sinteza, od *Povijesti hrvatskog kazališta do Uvoda u teatrologiju* - što možemo uskoro očekivati iz Vaše teatrologijske radionice, što Vas još posebno intrigira kao tema istraživanja, jeste li možda zamislili još neko kapitalno teatrologijsko ostvarenje?



Nedavno je u izdavačkoj kući Disput izašla kajkavska komedija nepoznata autora *Mislbolesnik iliti Hipokondrijakuš* iz 1803. koja do sada nije bila u cijelosti objavljena, a u mojoj je transkripciji autografa popraćena opsežnim predgovorom i komentarima. U rano proljeće godine 2002. isti će mi

izdavač tiskati knjigu studija o starohrvatskoj kajkavskoj drami. Možda naizgled tema nije atraktivna, no, uzmemo li u obzir da je veliki dio toga korpusa koji je nastao u Zagrebu na razmeđu 18. i 19. st. još uvijek manje poznat ili posve nepoznat, da sam većinu spomenutih studija pisao na temelju čitanja rukopisa, držim kako smijem pretpostaviti da će, barem za specijaliste, a možda i za scensku praksu, u toj knjizi biti nekih zanimljivosti. Kad smo već kod starih naših kajkavaca htio bih reći i ovo: dubrovačke smo *frančezarije*, dakle naše prijevode, adaptacije i lokalizacije Molièrea s početka 18. st. iznimno vrijednim knjigama akademika Mirka Deanovića uvrstili u novije vrijeme među *Stare pisce hrvatske*, njihove smo, dakle, uglavnom anonimne autore kanonizirali. Zašto ne bismo to isto učinili i s kajkavskim dramatičarima sa zagrebačkoga Kaptola koji su svoje ljupke *spredelancije* tridesetak godina revno nudili *vu dneve fašničke* gradskoj publici. To više, budući da se među tim djelima nalaze i ona koja pripadaju žanru tzv. *ganutljivoga građanskog komada* (*das bürgerliche Rührstück*), mislim na obradbe Kotzebuea *Papiga* i *Ljudih mrzenje i detinska pokora*, dakle na onaj segment prosvjetiteljskoga teatra uglavnom njemačke provenijencije namijenjenoga urbanoj sredini, pak bismo objavljivanjem ovih djela s gledišta sociologije kazališta i proučavanja teatarske publike dobili još jedan zanimljivi uvid u građanski predpreporodni ne samo Zagreb, već i čitavu sjeverozapadnu Hrvatsku. Ako su dubrovačke frančezarije bile dostojne *Starih pisaca*, mislim da i naši kajkavski anonimi u strogu izboru od pet ili šest drama legitimno i bez srama mogu ući u istu kolekciju. Te ću kajkavce nastojati iz arhivskih i bibliotečnih trezora izvući na svjetlo dana. Njihova me djela i dalje intrigiraju, njihov *kaj* je za mene, kako bi Krleža rekao - *harfa vekomaj*, a je li će takva eventualna knjiga biti "kapitalno" ostvarenje, takav odgovor prepustimo sudu stručne javnosti.

U obrazloženju nagrade piše kako su temeljna, najizrazitija obilježja Vaših tekstova znanstvena točnost i jasnoća stila, ali to mi se čini odveć općenitom karakteristikom: kako biste, naime, sami opisali specifičnost - a ona nedvojbeno postoji - vlastita metodološkoga modela, Vašeg osobnog pristupa?

Moja osobni pristup teatrolozijskim problemima usko je vezan uz stručnu edukaciju. Po službenim sam dokumentima romanist i germanist s doktoratom iz književnosti - kako se tada službeno pisalo, a privatno bih dodao i nesvršeni komparatist (ovo mi potonje moj profesor Hergešić nikada nije oprostio), pak me je Marijan Matković, na početku moje teatrološke staze, nazvao *samozvancem* (prema *Dimitriju - samozvancu* iz Puškinova *Borisa Godunova*). Teatrologiju kao disciplinu nikada nisam sustavno studirao (dva sata tjedno tijekom četiri semestra odista nije bilo mnogo), ali sam se prigodom izrade teatrološko-germanističkoga doktorata, a posebice nakon 1965. kada sam ga obranio, često nalazio na bečkome Institutu za teatrologiju s dužim ili kraćim boravcima. Tamo sam uz prof. dr. Heinza Kindermanna i njegovu suradnicu i kasniju nasljednicu prof. dr. Margret Dietrich usvajao temelje tamošnje teatrolozijske metodologije. Profesor Kindermann bio je usredotočen na povijest europskoga kazališta (poznati niz u deset knjiga), u kasnijim godinama i na proučavanje uloge publike u razvitku teatra, gospođa se pak Dietrich bavila poviješću dramaturgijskih teorija od Aristotela do Brechta i dramom 20. st. Većina brojnih knjiga ovih znanstvenika još su i danas relevantne. Uz njih i njihovu metodologiju razvio sam kasnije, ako smijem reći, vlastiti stil i cilj primarnih teatrolozijskih istraživanja. Nazvao sam ga i zovem *rekonstrukcijom minuloga kazališnog čina*, odnosno *uspostavom njegove negdašnje scenske slike*. Na zavojitu rekonstrukcijskome putu do te nove uspostave, a posebice u zaključnom trenutku, posegnut ćemo, ako je u bilo kojem obliku

sačuvan, dakako i za predloškom spomenuta *kazališnoga čina*. To je u većini slučajeva dramski tekst. Stoga svoj predmet koji predajem na Akademiji dramske umjetnosti i zovem *povijest drame i kazališta*. Čini mi se da važan dio uspješnih rezultata teatrologijskih istraživanja proistječe iz analize ovoga binomnog sustava. Riječ je, ponavljam, o predlošku predstavi i njegovu otjelotvorenju na pozornici. Bez analize bilo koje od dvije spomenute sastavnice naša bi znanstvena disciplina bila besmislena.

Režija je jedna od istraživačkih konstanti, provodnih interesnih niti u Vašem teatrološkom opusu. Kako biste ocijenili položaj redatelja i režije u suvremenom hrvatskom teatru? Koje tendencije i poetike određuju suvremenu hrvatsku redateljsku praksu? Gavellin učenik Božidar Viočić tvrdit će, primjerice, da se redateljska profesija u devedesetima marginalizira: što se po Vašem mišljenju događa s redateljskim teatrom danas?

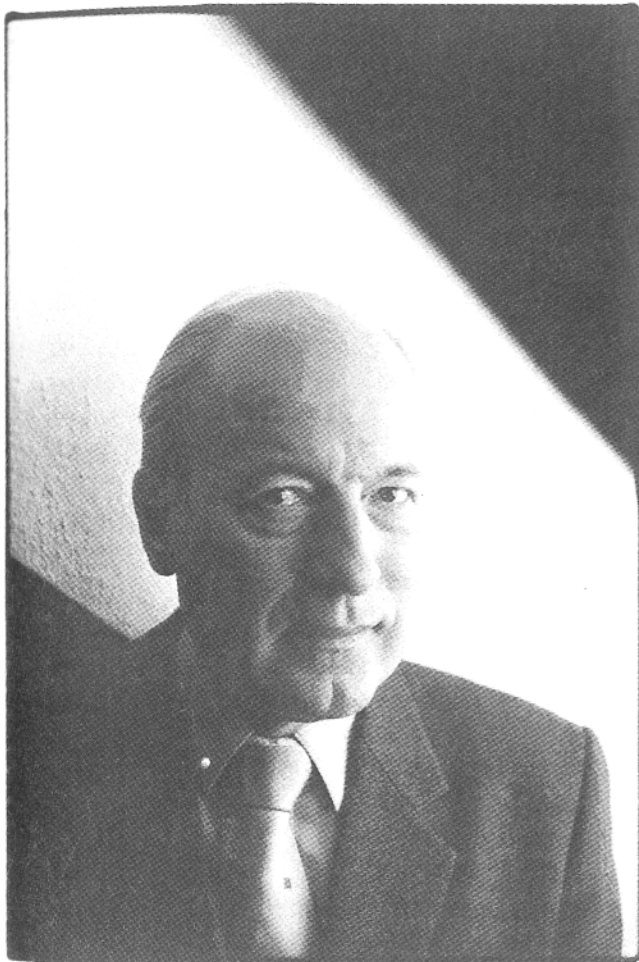
Suvremeno hrvatsko kazalište nedvojbeno je obilježeno različitim redateljskim rukopisima. Oni se međutim, u većini slučajeva, udaljuju od sintagme na koju smo bili naviknuti čitavo prošlo stoljeće - udaljuju se od nekada precizno i kreativno sročena pojma *redateljsko kazalište*, određenja koje je označavalo ukupnost modernistički koncipiranih inscenatorskih sustava. To je kazalište vrhunac doživjelo u Francuskoj između tridesetih i četrdesetih godina (čučveni *kartel* koji su tvorili Batty, Jovet, Dullin i Pitoëff), no, kasnije se sve više počelo pretvarati u kazalište redatelja koji su scenoskoj slici nametali nerijetko i nedefinirane "poetike", razbarušenost i proizvoljnost rukopisa, svjesno nasilno ciljani otklon od predloška predstavi. Stoga je, konačno, suvremena semiotika kazališta mogla roditi ne samo rečenicu već i jedno od svojih interpretativnih polazišta - *die Aufführung als Text* (tj. *predstava kao tekst* - čučveni je naziv temelja semiotičke analize kazališne predstave iz radionice njemačke teatrologinje Erike Fischer-

Lichte). Nije, dakle, više samo riječ o uprizorenju predloška, već mu se u konačnici njegova scenska slika i pretpostavlja. U novom *kazalištu redatelja* sustav se nekadašnjih vrijednosti stubokom promijenio. Dakako da će u tim novim odnosima koje je ovakva metodologija inaugurirala, dramski tekst kao polazište izvedbi postajati sve bezutjecajniji, a i redatelj će kadšto morati uzmicati pred glumčevim (sve češće zapravo *performerovim*) tijelom. Suvremeni redatelji ne počinju rad na predstavi čvrsto izraženih konačnih njezinih odrednica: izvedba je danas finalni posljedak onoga što nazivamo *work in progress*. Kao što nekoć bijaše moderno (ili pomodno!) u glazbi, tako se i današnja režija često pomeće u aleatorički postupak: neka bude onako kako kocka (proizvoljnosti) padne!

Autor ste studije *Hrvatska kazališna kritika (dramska)* objavljene 1971. godine. Istodobno sa znanstvenim radom, od 1964. do 1980. redovito ste pisali i kazališne kritike u "Republici" te potom u knjizi *Drama i pozornica* 1975. objavili izbor kritika o predstavama nastalim na djelima hrvatskih pisaca. Biste li prihvatili danas ponudu za pisanje, recimo, časopisne kazališne kronike?

Kritike sam, kao što navodite, pisao petnaestak godina, do godine 1980. s nekim zanemarivim (ali meni dragim) recidivima. Već sam se različitim glasilima i publikacijama višekratno najuljudnije zahvaljivao na ponudi da kod njih, ma bilo to i zakratko, preuzmem iznova recenzentsko mjesto. Možda upravo zbog niza pojava koje sam tek marginalno dotaknuo u prethodnom odgovoru, danas selekcioniram posjete kazalištu. Priznajem svakome pravo na njegove teatarske vizure, ali im ne moram biti sudionikom. A držim da kritičar ne smije birati. Jer ako je prihvatio obvezu, dužnost mu je izvješćivati o svim pojavama i slučajevima na nacionalnoj pozornici. Ipak, ponekad me, u *tami gledališta* (da parafraziram jednu sretnu sintagmu kolege Senkera), "zasvrbi" ruka. Kada danas

gledam na svoje kritičarske godine u časopisu "Republika" mogu si jedino prigovoriti što u određenim trenucima nisam bio stroži. Nastojao sam, naime, uvijek s kazalištem voditi dijalog, a ne polemiku. Sada se pitam nije li, možda, ponekad trebalo u taj razgovor unijeti nešto povišenijih i oštrijih tonova? I na kraju: žao mi je što nisam ostvario (a mogao sam) jednu mladenačku želju.



Nisam, naime, prihvatio ponudu da za jedan čitani zagrebački dnevnik tijekom jedne sezone izvješćujem o svima, ama baš svima profesionalnim predstavama i festivalskim događanjima na čitavu nacionalnom terenu, a da se kritika u listu pojavi odmah, sutradan ujutro nakon premijere. Razmišljajući o toj ponudi shvatio sam da bi takav

način rada (bila bi to prva kopija američkoga, točnije broadwayskoga načina kazališnoga izvješćivanja i komentiranja u nas) zahtijevao iznimne fizičke napore, brojna putovanja i odricanja, pak sam se, na kraju, ljubazno zahvalio na toj laskavoj ponudi.

Koje je temeljno obilježje diskurza kazališne kritike u devedesetima, i kakva je, po Vašem mišljenju, kvalitativno danas kazališna kritika. Kakav je, na posljetku, njezin utjecaj na kazališnu praksu (pa mogli bismo reći i ugled), ali i na publiku?

Hrvatska kazališna kritika stara je (ili mlada) stotinu i šezdeset godina. U ljeti 1840. njezine je prve retke ispisao Dimitrija Demeter. Diskurz se naše kritike tijekom godina mijenjao i - konačno, bitno promijenio. Današnji kritičar vlada neusporedivo većom količinom svakovrsnoga znanja no njegov, imenom možda poznatiji i utjecajniji prethodnici. Nemojmo, međutim, zaboraviti kako je oblik, sadržaj i konačni posljedak kazališne kritike (pri uvijek jednakome cilju!) uvjetovan čimbenikom koji se nalazi "izvan" nje. To je mjesto publiciranja kritičareve ocjene. Mediji danas, možda više no ranije (jer pridodala su se tradicionalnoj novinskoj i časopisnoj kritici još i elektronička sredstva priopćavanja) diktiraju opseg i sadržaj kritike. Tri četvrtine "kartice" ili drastično omeđena "minutaža" nerijetko su i nepremostive zapreke za recenzenta. Budući da kritičari (osim u časopisima, a te su kritike manje utjecajne od onih novinskih) nikada ne znaju koliki im je prostor određen, rijetko mogu recenzirati sve aspekte izvedbe. Kod nas se jasno može uočiti kako su kritički prikazi glumačkih ostvarenja shematizirani, dok su opisi i ocjene likovne sastavnice predstave šablonizirani. A riječ je o prevažnim komponentama sveukupne scenske slike koje zavređuju posve drugačiji odnos kritičara prema njima. Gotovo svi su kritičari danas teorijski solidno obrazovani, ali oni, ponekad, zlorabe to znanje namećući ga čitatelju kao ornatu vlastita pisma u kojem se, onda, gubi osjećaj za zbivanja na pozornici. Samo kritičar s dugim

stažem i besprijekornim etičkim profilom može plodotvorno utjecati na kazališnu praksu. Većina pak publike ne čita i ne sluša kritiku. Kazalište se u nas posjećuje ili ga se ne prepoznaje temeljem posve drugačijih poticaja i razloga, a ne zagovorom ili odbojnim stavom kritike.

Dekan Akademije dramske umjetnosti Vjeran Zuppa u razgovoru u prošlom broju "Kazališta" za teatar u Hrvatskoj rekao je da je "mrtvo more po kojem pluta jedna zbirka olupina" i predstave u suvremenom hrvatskom kazalištu većinom ocjenjuje kao više izdizajnirane nego mišljene. Možete li se složiti sa Zuppom i kakav je, po Vašem mišljenju, suvremeni hrvatski teatar, kakav je njegov estetski zemljovid?

Zuppina metafora o našem suvremenom kazalištu istodobno je duhovita, ali i zastrašujuća slika. Ipak, gledajući s obale na to "more", čini mi se da na njegovim valovima ipak vidim pokoji brodić koji nije "olupina" i ne "pluta" besciljno. Jednome od tih plovila zapovijeda René Medvešek, a on, to se dobro može uočiti, sigurno i smireno "naviguje" do cilja koji si je zadao. A hrabrih mornara ima još! No, pustimo metafore. Estetski zemljovid suvremenoga hrvatskoga glumišta raznolik je, kao što su to svi zemljovidni. No, na njemu nema čvrsto usađenih orijentacijskih točaka koje bi karte morale imati. Nikada naime, ili gotovo nikada ne znate što vam se na putu po tom krajoliku može dogoditi. Ranije smo ipak mogli pretpostavljati tko će nas i što dočekati u zgradi pokraj Meštrovićeva zdenca, u Frankopanskoj ulici ili u Studentskom centru. Danas se u tradiciju više ne možemo pouzdati, a to znači da smo čak i na lokalnoj razini, na dvijestotinjak metara zračne udaljenosti, izgubili nekadanja uporišta i u repertoaru i u njegovoj scenskoj slici pa stoga besciljno tumaramo našim teatarskim krajolikom koji je izgubio svaku jasniju prepoznatljivost.

Kako biste ocijenili promišljanje recentnih kazališnih repertoara - ograničimo se, recimo, na nacionalne kuće. Što je po Vama dobar repertoar?

Za repertoare naših nacionalnih kazališnih kuća vrijedi još uvijek ona Matoševa primjedba s početka 20. stoljeća. Pišući, naime, o neredu i proizvoljnosti našega tadanjega izbora dramskih djela, taj je lucidni kritičar usporedio kazalište i njegovu upravu koja sastavlja repertoar s poštanskom škrabicom u koju svatko može baciti bilo kakav list ili dopisnicu. Jasno je kako se još i danas kazališni repertoari sastavljaju kao i u Matoševo doba: prema arbitrarnim, a ne načelima promišljenoga izbora. Pokušajte, primjerice, pronaći tematske, dramaturške ili bilo kakve druge poveznice između četiriju (ili u dvije sezone sedam do osam) dramskih djela u repertoaru nekoga od naših nacionalnih dramskih ansambala. Nećete ih naći. Repertoari nastaju na temelju međusobnih razgovora i dogovora pojedinaca (najčešće na relaciji uprava-redatelj) pri čemu ponuđeni naslov "izvana" obično odnosi pobjedu nad bilo kojim dijelom krhke, tek skicozno unaprijed pripravljene "unutarne" repertoarne sheme. I tako završava Matoševa priča o pismu i poštaru. Ravnatelj će prije ili kasnije ipak udariti žig na ubačenu pošiljku u njegov pretinac, ne gledajući pritom je li bila dovoljno visoko frankirana. A ponekad, nakon predstave, čini mi se kako na omotnici koja ju je inicirala uopće i nije bilo marke!

Slažete li se da je 1990. godina periodizacijska cezura u, recimo to sad, povijesti hrvatskoga kazališta i drame?

Zasigurno je godina 1990. jedna od onih prijelomnica u hrvatskoj političkoj povijesti, međa koja je snažno zamjetljiva i u razvitku našega kazališta. Još 1978. napisao sam u *Povijesti hrvatskoga kazališta* da su njegove razvojne etape obilježene političkim cezurama. Od 1840. ova je činjenica toliko bjelodana da je ne treba ponavljati. Reći ću samo da su politički bitne godine u tijekovima

novije hrvatske povijesti jasno prepoznatljive i na tijelu našega kazališta. Od ilirskoga pokreta do apsolutizma i ponovnoga početka parlamentarne demokracije šezdesetih godina 19. st. i od pada Austro-Ugarske odnosno uspostave Kraljevine SHS do diktature 1929, preko Banovine 1939. do NDH i partizanskoga ratovanja 1941-1945, da bi unutar druge Jugoslavije, sve do njezina raspada u devedesetim godinama, politika također bitno obilježavala sve naše kazališne mijene (razvidne po organizacijsko-upravno-strukturalnim preinakama, jednako kao i po repertoarnoj slici). Kao i svaka nova vlast na ovome području i ona samostalne Hrvatske donijela je novi kazališni zakon, koji premda nije proveden dosljedno ipak signalizira mogućnost promjena, što je ponovno dokazom povezanosti kazališta i politike. No, 1990. donijela je i neke zamjetljivije repertoarne i personalne promjene, što danas, iz desetljetne distance, ne može uvijek biti ocijenjeno najboljim ocjenama.

Je li hrvatski dramski tekst općenito dovoljno prisutan na našim repertoarima i što mislite o hrvatskoj dramskoj produkciji devedesetih?

Odgovor na ovo pitanje ne može biti jednoznačan. Hrvatska drama nije samo naše suvremeno dramsko pismo. Kao istraživač baštine mišljenja sam da se predpreporodna drama izvodi odviše rijetko, a da u njoj još uvijek neispitane leže neke nesumnjive vrednote. Čini mi se, potom, kako i naša tzv. "međuratna" dramska književnost još uvijek nudi poneku zaboravljenu stranicu, a i neki bi naši bliži ili dalji suvremenici zavrijedili nove provjere (primjerice Marinkovićeve *Pustinja*). Recentna se produkcija ne smije pretjerano žaliti na svoju kazališnu fortunuu. Sve što je iole vrednije prikazano je u korektnim produkcijskim uvjetima. Držim da u suvremenoj hrvatskoj drami posljednjega desetljeća ima niz zanimljivih ostvaraja. Oni uspješno stoje uz bok starijim kolegama. Najnovija Senkerova knjiga *Hrestomatija hrvatske drame 1941-1995.* to najbolje dokazuje. Niz u kojemu je Gavran već iskusni, u nas i u svijetu afirmirani

veteran, a u kome se nalaze Lada Kaštelan, Ivan Vidić, Asja Srnec Todorović, Pavo Marinković, Mislav Brumec, Mate Matišić i Borislav Vujčić ravnopravno s još uvijek zvučnijim imenima od njihovih, fungira u zgradi hrvatske drame posljednjih pola stoljeća.

Kakva je pozicija suvremenog, posebice mladog hrvatskog dramatičara u teatru?

Zvijezde mu nisu loše aspektuirane. Sve se o njemu znade s pozornice, a to je najbolja pozicija. Teško da će budući istraživači za pedesetak godina otkriti ime ili djelo za koje mi nismo znali.

Što se danas na Akademiji dramske umjetnosti u studiju kazališne režije i glume može prepoznati kao Gavellino naslijeđe?

Razmjerno malo elemenata u današnjoj pedagogiji glume i režije upućuje na Gavellina načela. Ona su, koliko vidim i čujem (ali čujem to sve slabije kasnije na pozornici!) zamjetljiva u nastavi scenskoga govora, dok se u procesu edukacije budućih kazališnih redatelja u jednom segmentu novoga nastavnog plana (uz, primjerice, tzv. "alternativnu" režiju ili režiju "baštine"), nastoji kroz tzv. "gavellijansku" klasu zadržati elemente Gavelline redateljske poetike kako ih možemo pročitati iz njegovih spisa. Inače smatram da je danas nemoguće Gavellu u pedagogiji nasljedovati na temelju prisjećanja ili usmene predaje, još manje pozivom na anegdote. Valja proučavati ono što je pisao o glumcu i kazalištu, o režiji i brojnim dramatičarima te tamo nalaziti uporišta za možebitnu suvremenu primjenu njegovih kazališnopraktičnih postulata.

Kako se teatrologija kao disciplina razvija u svijetu, a posebice u nas te koji su dominantni metodologijski pristupi u suvremenoj teatrologiji?

Svjetska teatrologija (kada kažem *svjetska*, odista misleći na kontinente i regije gdje do sada teatrologije u suvremenome smislu nije bilo, kao,

primjerice, u većini afričkih zemalja, a one danas uz Indiju, Kinu i Japan predvode neke od naših znanstvenih disciplina, primjerice teatrologijsku antropologiju) danas je respektabilna znanstvena grana. Pogledajte inozemne teatrološke časopise, kataloge poznatih izdavača i knjižara, popise raspoloživih video i DVD snimaka čuvenih predstava pak ćete lako uočiti kako se i kamo kreće naša znanost. U noj se profiliraju nove discipline vezane još uvijek pretežito uz semiotiku kazališta, ali sve se naglašenije proučava i sociologija kazališta i njegove publike. Više no ranije kada je nastajala, teatrologija je danas izrazito interdisciplinarna struka u koju ulazi sve veći broj sastavnica iz najrazličitijih znanstvenih područja. U redovima mladih i najmlađih hrvatskih teatrologa postižu se rezultati koji nisu nimalo slabiji od onih iz teatrološki starijih i razvijenijih zemalja, o čemu svjedoči nazočnost naših novih znanstvenika na međunarodnim skupovima te na stranicama uglednih inozemnih publikacija.

Koja su područja i razdoblja povijesti hrvatskoga kazališta još neobrađena, zaslužuju revalorizaciju ili pak suvremeniji interpretativni pristup?

Trebat će, svakako, revidirati neke ocjene iz starije naše kazališne povijesti, valjat će napisati povijest najnovijega hrvatskoga glumišta od 1970. do svršetka stoljeća, čvršće uklopiti glazbeno kazalište u cjelokupnu sliku našega teatra, napisati povijesti manjih, regionalnih kazališta, istraživati sustavnije odnos vlasti i kazališnoga organizma i u tome sklopu relaciju teatar-publika te još mnogo, mnogo toga...

Član ste ravnateljstva Leksikografskog zavoda. Je li u planu kazališna enciklopedija?

Za sada kazališna enciklopedija (ili leksikon) nisu predviđeni. Dogotovljena je, međutim, dvosveščana *Bibliografija kazališta* pod uredništvom kolege Senkera. Bit će to veliki prinos našoj teatrologiji i prijeko potrebna zbirka orijentacijskih točaka u daljnjim istraživanjima. Potpuniji odgovor na vaše prvo pitanje glasio bi: teško možemo bez kazališnoga leksikona. Nastojat ću, dok budem

obnašao sadašnju dužnost, uvjeriti Ravnateljstvo zavoda o potrebi ozbiljnoga razgovora i o toj temi.

Ne čini li Vam se da je kazalište i sve oko njega odveć ispolitizirano?

Kazalište nikada nije moglo (ali često niti htjelo) izaći iz okružja politike. Zagovaram Melchingerovu sintagmu o *političkom kazalištu*, ali ona se odnosi na interpretaciju dramske književnosti kada se posebnom dioptrijom otkrivaju njezine sveze s povijesnopolitičkim uvjetima u kojima je nastajala i u kojima je, od Eshilovih *Perzijanaca* do naših dana na njih i odgovarala. Protivnik sam, međutim, političkih igara *u* i *oko* kazališta, kada se razine kompetencija i odgovornosti miješaju i kada kazalište postaje *sluškinjom* dnevne politike, što je često razvidno iz sastava personalnih struktura uprava i potom njihovih nerijetko providnih, utilitarnih repertoarnih poteza u službi dnevne politike, a sve u nadi povećanja proračunskih prihoda ili časovitoga podizanja ugleda kuće. Ne samo danas, već tijekom gotovo čitave svoje profesionalne povijesti (od 1840. pa nadalje), hrvatsko se glumište i odveć često nalazilo u situaciji kada je ne samo skrovito, već otvoreno i koketno namigivalo vlastima, vjerujući da bi se njihova usudna veza iz koje se teško istrgnuti, mogla pretvoriti u idiličnu romansu.

Profilira li studij teatrologije na Filozofskom fakultetu možda neku buduću, recimo, zagrebačku teatrologijsku školu?

Nakon tek nekoliko semestara nastave i tek nekoliko završenih studenata dodiplomskoga studija teatrologije na Filozofskom fakultetu zagrebačkoga Sveučilišta još je teško govoriti o "zagrebačkoj teatrologijskoj školi". Ona je, međutim, ipak zamjetljiva. Od kada je utemeljenjem Odsjeka za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu 1956. prof. dr. Ivo Hergešić jedan od tadanjih četiriju kolegija posvetio teatrologiji, a ubrzo uz nju i filmologiji, može se govoriti da "zagrebačka teatrologija" može utvrditi svoje metodološke i znanstvene pretke, premda su se oni

nalazili i na drugim mjestima (djelatnost prof. dr. Slavka Baćušića na današnjoj Akademiji dramske umjetnosti i današnjem Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU). Ali Hergešićevim zalaganjem za akademski dignitet teatrologije (što tih godina nije bilo nimalo lako među tadanjim nerijetko i rigidnim njegovim kolegama spram naše struke, brojnih podsmjeha pa i otvorenih nesporazuma na istom tom fakultetu), potporom i mentorstvom u nizu doktorata i magisterija, stvorena je Hergešićevim zalaganjem čvrsta znanstvena baza na kojoj se hrvatska teatrologija razvijala. Njezini najistaknutiji predstavnici ili su izravni Hergešićevi studenti, ili pretežito diplomanti komparatistike, gdje se "theatologia Hergešićiana" transformirala danas u modernu znanstvenu disciplinu. Mladi istraživači, izdanci te tradicije, zasigurno će vlastitim radom ubrzo dati čvrste obrise "zagrebačke teatrologijske škole".

Nagradu Petar Brečić dijelite sa Sibilom Petlevski, inače Vašom kolegicom na Akademiji dramske umjetnosti. Koje mlade kolege smatrate svojim nasljednicima, ili što uopće smatrate svojom teatrologijskom baštinom, može li se reći da postoji Batušićeva teatrologijska škola?

Drago mi je što sam nagradu podijelio s kolegicom Sibilom Petlevski. Njezine knjige *Simptomi dramskog moderniteta* (intermedijalna analiza izabranih poglavlja iz dramske književnosti hrvatske i europske moderne) i *Kazalište suigre* (interpretacija teorijskoga diskurza Branka Gavella) - a nastajanje obaju sam djela pratio iz neposredne blizine, unose novi dah u hrvatsku mladu teatrologiju. Njezine su vrijednosti duboka teorijska utemeljenost polazišne pozicije s istodobno pronicavim i obaviještenim uvidom u sve aspekte scenske prakse. Takva kombinacija koju je metodološki formulirao kolega Senker, mora u konačnici roditi zanimljivim rezultatima. Uz nju, ja sam ne samo pristaša, već kao što rekoh i zgovornik arhivskoga istraživanja (recite mi što je, kada je, gdje je i s kakvim ansamblom i pred kakvom publikom odigrano neko djelo, a onda ćemo, nakon što provjerimo i utvrdimo sastav i sustav građe moći raspravljati o raznovrsnim *znakovima*

u njoj - govorim često mladim teatrolozima), iz čega proizlazi da se u kombinacijama različitih pristupa zadanom materijalu nalazi put do uspjeha. Jer, nemojmo zaboraviti, da smo jedina, baš jedina znanstvena disciplina našega šireg područja koja se bavi nepovratno iščezlom umjetninom.



To je sadržaj prvoga nastavnog sata "moje" teatrologijske škole u kojoj se danas nalazi (a nadam se da će ih biti još više) nekoliko nadasve nadarenih polaznika. Samo će oni moći prosuditi postoji li ikakav oblik moje znanstvene baštine. Ali, još nisam napisao oporuku. Vjerujem kako za nasljedstvo u struci kandidira nekoliko prinčeva i princeza. □