

Kazališni proces nalik je disanju

Razgovarao: Hrvoje Ivanković

Iako mi nije namjera raditi biografski intervju ne mogu odoljeti a da ovaj razgovor ne započnem s nekoliko pitanja vezanih uz važne punktove s početka Vaše kazališne karijere. Odluka da odete studirati glumu u Vašem je slučaju očito bila posljedica suštinskog interesa za taj posao; naime, u tom trenutku već ste imali poprilično scensko iskustvo i znali ste što znači biti na sceni u ulozi interpretatora /izvođača. Vrlo brzo po završenoj Akademiji počeli ste se, međutim, baviti pedagoškim radom i režijom: otkud to profesionalno preusmjerenje, da li se vaše zanimanje za režiju rodilo kroz rad sa studentima ili je ono bilo neka vrsta protesta protiv situacije koju ste zatekli u hrvatskom kazalištu?

Mislim da je više bila riječ o protestu: to mi je, naime, sada, s ove distance, jasno, a onda toga nisam bila svjesna. Za kazalište kao za zanimanje odlučila sam se vrlo rano i u njega sam prvo ušla

kroz ples, pri čemu je vrlo važno da sam pohađala Školu za ritmiku i ples pokojne Ane Maletić koja je izrasla, pored ostalog, na zasadama učenja i poetike Rudolfa Labana, te njemačkog ekspresionizma i Mary Wigmann, pa nas je učila misliti pokret kao nešto što nije odijeljeno od drugih oblika scenskog izraza, nego kao izraz u kojem su svi ti oblici, od scenskog govora (bavili smo se, naime, govornim improvizacijama) do glume, objedinjeni. Paralelno s tim presudno važnim iskustvima stjecala sam i spoznaje o mogućnostima kreativnog prinosa izvođača, odnosno o mogućnostima reinterpretacije umjetničkog djela ili, konkretno govoreći, nekog tekstualnog/dramskog predloška. Kako nije bilo škole u kojoj bih se kao plesačica nastavila obrazovati, smatrala sam da je gluma taj kreativni prostor u kome mogu krenuti korak dalje u svojim kazališnim traganjima. No misao kako bih i sama trebala aktivno sudjelovati u procesu stvaranja predstave konkretizirala se potkraj studija kada



sam počela raditi po zagrebačkim kazalištima. Probe koje su tada bile vođene neprikosnovenim redateljskim autoritetom, učinile su mi se monotonim i nedovoljnim za potpuno ovladavanje tekstem, likovima, situacijama: tražila sam načina kako još dublje i cjelovitije prodrijeti u smisao i značenja onoga što smo ja i moji kolege glumci radili. A kako sam paralelno s prvim glumačkim zadaćama počela raditi i kao suradnik za pokret s poznatim redateljima, a ujedno i mojim profesorima, poput Georgija Para, Koste Spaića, Dine Radojevića ili Božidara Violaća, otvorila mi se mogućnost da pokušam govor tijela i tjelesnu ekspresiju po važnosti približiti scenskom govoru i govornoj ekspresiji, te sam se tako, kroz rad s glumcima i otkrića koja je on donosio, počela spontano i vjerojatno tiho buniti protiv tadašnjeg kazališta koje je po mom dubokom osjećaju bilo posve podređeno diktatu govora i bespogovornog poštivanja teksta. I sam je Gavella, međutim,

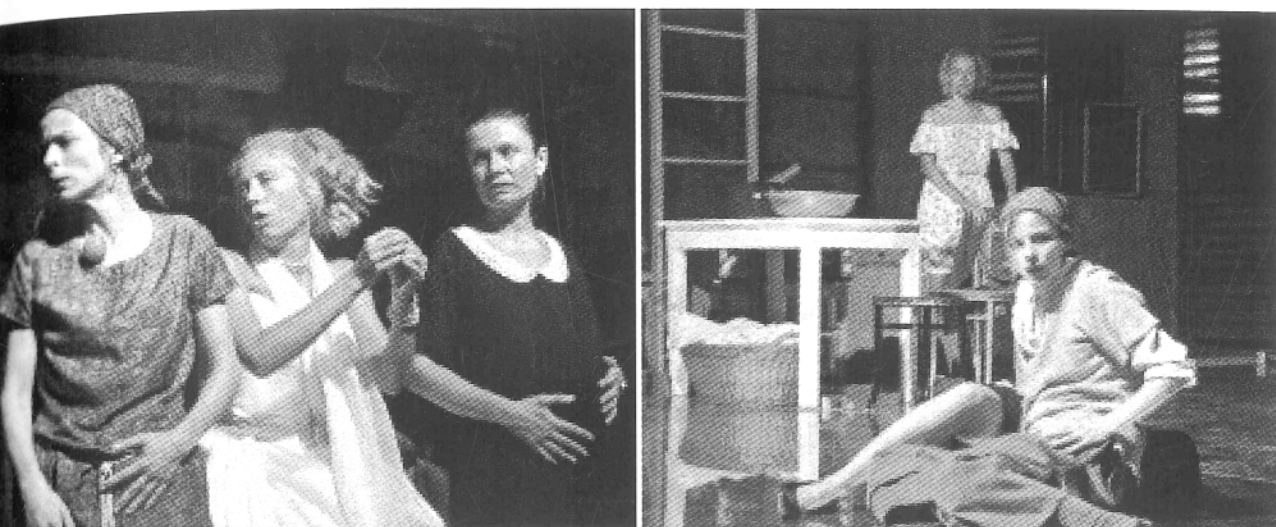
potkraj svog života već bio svjestan činjenice kako bi u svrhu potpunijeg glumačkog obrazovanja, umjesto ona dva sata klasičnog baleta tjedno, na Akademiju trebalo uvesti i predmet kroz koji bi studenti glume učili vladati i govoriti svojim tijelom, podređujući se tako zahtjevima suvremenog kazališta. Tu ideju u djelo je proveo Kosta Spaić koji je baš tih godina preuzeo Akademiju. Spaić je među obvezne predmete uvrstio i scenski pokret, a kao predavačicu pozvao je Anu Maletić koja je tu prvu godinu, zapravo, iskoristila kako bi postavila logističke temelje za novu katedru, od početka mi je smjerajući predati već od iduće školske godine. Preuzevši katedru scenskog pokreta došla sam u izravan dodir sa studentima glume koji su, takorekuć, bili moji vršnjaci, logikom svoje mladosti otvoreni prema raznovrsnim scenskim istraživanjima, što mi je omogućilo da zajedno s njima propitam neka svoja razmišljanja. A nužne osnove redateljskog zanata ispekla sam na vjero-

jatno najučinkovitiji način: praksom i šegrtovanjem - surađujući s redateljima koje sam maloprije spomenula. Važan preokret dogodio se, međutim, nakon godinu dana izbivanja, točnije nakon mog stipendijskog boravka u Moskvi. Godinu dana izbivanja iz vlastite sredine dovoljno je da čovjek stekne nova nadahnuća, ali i tako potrebnu hrabrost, a upravo je ta hrabrost bila ono što mi je u to doba nužno trebalo kako bih otjelovila svoja kazališna razmišljanja. Iskustvo Moskve, moskovskog teatra, osobito one podzemne, umjetničke Moskve, dalo mi je i tu hrabrost i tu kreativnu energiju, što je bilo itekako važno s obzirom na otpore na koje smo nailazili: i ja osobno s mojom metodom rada sa studentima/glumcima, a i svi mi skupa kada smo godine 1973. krenuli s *Pozdravima*. Izuzetno me, primjerice, smetalo kada su nas strpavali u ladicu, kako se to tada nazivalo, "fizičkog teatra", no teatar koji smo radili bio je u kontekstu onodobnog hrvatskog glumišta čista alternativa, protest i revolucija, pa su nas vjerojatno morali i nekako formalno izdvojiti i getoizirati. Posebno veliki otpor prema takvom načinu igre vladao je na samoj Akademiji gdje sam na ispitima i sjednicama bezbroj puta čula rečenicu: "Ne glumi se nogama, nego se glumi glavom." Tada, međutim, nisam još mogla teorijski čvrsto braniti svoje postavke i svoja promišljanja o teatru koji objedinjava verbalni i tjelesni izraz u jedinstvenu, organski povezanu cjelinu, no budući sam znala da radim iznutra, iz osjećaja koji je bio nepogrešiv, istrajala sam u svojim istraživanjima, paralelno se educirajući i uspoređujući svoja iskustva s iskustvima drugih kazališnih stvaralaca, naročito onih s kojima sam se sreća na našim gostovanjima na festivalima u inozemstvu. Polagano se, dakako, promijenila i opća klima, kako u kazalištu, tako i na Akademiji, no trebalo je sve to izdržati i ustrajati. Današnjim generacijama je to možda teško objasniti, no njima je vjerojatno teško zamisliti i vremena u kojima se, primjerice, na skupine koje su se bavile suvremenim plesom gledalo više kao na sekte nego kao na kazališne skupine, a to su upravo bila

vremena o kojima govorim. Moram ipak reći kako sam na Akademiji uvijek imala jedan vlastiti prostor potpune slobode; prostor u kojem sam mogla nesmetano raditi i istraživati.

Zagrebačka ADU je unatoč toj promjeni duhovne klime o kojoj govorite, sve do naših dana zadržala stanovitu rigidnost, pa čak i opoziciju u odnosu na većinu suvremenih kazališnih trendova. Nisu li recentne promjene sustava školovanja na Akademiji dijelom i posljedica tih Vaših pozitivnih iskustava?

Pa sada se, zahvaljujući Vjeranu Zuppi i, dakako, svim tim pozitivnim - velikim dijelom i mojim - iskustvima, na Akademiji događaju neki doista važni pomaci. Studentima se, primjerice, kroz redovitu nastavu i seminare omogućuje da se upoznaju s različitim, pokatkad posve oprečnim školama i poetikama, pa kao profesore istovremeno imate Branka Brezovca i Tonka Lonzu, što studentima znači mogućnost ranog uvida u najraznovrsnije oblike scenskog razmišljanja i izražavanja, i to izravno, kroz tjelesno očučenje, što je za glumca osobito važno. Ja po tijelu glumca/studenta detektiram probleme i dvojbe s kojima se, učeći i gradeći uloge, susreće. S tijela, tako rekuć, iščitavam informacije, pa sam često znala vidjeti ljude kako s Akademije izlaze s ranjenim, povrijeđenim tijelom, a onda i duhom, ne našavši u sebi ishodišnu, žarišnu točku kreativnosti i središte svog izraza. Množina tako im rano ponuđenih i otkrivenih pristupa scenskom izrazu i sebi samom kao izvođaču vjerojatno će im pomoći da se lakše pronađu. No sada treba jako paziti da student glume ipak ima neki kontinuitet, odnosno mentora koji će kontinuirano pratiti to što on radi i koji će se brinuti o njegovom razvoju. Treba paziti da se ne zapadne u grešku u koju su zapadale neke škole na Zapadu, nudeći studentima obilje informacija i obilje različitih pristupa, a ne uspjavajući ih naučiti nekim temeljnim stvarima. Ja danas mislim da je jedini loš sistem obrazovanja glumca onaj sistem koji je rigidan: studentu glume treba dopustiti da sam traži i otkriva sustav koji mu



Janusz Glowacki, ČETVRTA SESTRA, Dubrovačke ljetne igre - Majstorska radionica ADU

najviše odgovara, no važno je da mu netko otvori vrata razumijevanja scenske umjetnosti, da mu ponudi čvrste temelje i naznači čvrste koordinate na kojima i unutar kojih može dalje graditi i upisivati one brojne informacije koje će u daljnjem tijeku školovanja dobiti. Jednako je, međutim, važno da do tih informacija dolazi i kroz svoje tijelo, na sceni, kroz vježbu, improvizaciju ili dramski lik, a ne samo kroz mentalni sklop.

Gdje je u tom kontekstu mjesto majstorskih radionica ADU poput one iz koje je iznjedrena Četvrta sestra, ovoljetna premijerna predstava Dubrovačkih ljetnih igara. Vi ste, naime, još kroz Pozdrave inaugurirali radionički sustav rada sa studentima?

Prvi naši radionički proizvodi, *Improvizacije* i *Pozdravi*, zapravo su bile ispitne predstave koje smo odmah igrali pred publikom. Posljedica je to mog osjećaja da u procesu rada, bez obzira na to što je riječ o pedagoškom radu sa studentima, uz mene i studente nedostaje onaj treći, možda i najvažniji faktor kazališnog čina, a to je publika. Odlučili smo je zato uključiti u rad, te dopustiti predstavi da ovisno o reakcijama gledatelja raste i sazrijeva i nakon premijere. Također mi se činilo da se interakcija glumac <—> redatelj/profesor, pa

konačno i glumac <—> glumac mora ostvariti kroz živ proces; kroz odnos koji neće uključivati samo puke školske vježbe nego i živu suradnju u zajedničkom procesu stvaranja predstave. Mnoge moje predstave, od *Play Držić*, *Povratak Arlecchina* i *Play Čehov*, pa do *Hamletmachine* ili *Kako sada stvari stoje* nastale su baš na Akademiji, kroz takav proces rada i to je bilo izuzetno korisno i za glumce i za mene. Takav način rada dobio je konačno ove godine, osnivanjem Majstorske radionice ADU za projekt *Četvrta sestra*, svoju institucionaliziranu formu, kao neku vrstu priznanja i potvrde. Važno je spomenuti da je u tim majstorskim radionicama važnije otkrivanje nego učenje, i to kroz interakciju mladih i starih, profesora i studenata; kroz njihovu intenzivnu suradnju koja je stalan dijalog iz kojeg nastaje predstava. Time se automatski brišu neke pogrešne premise od kojih se u hrvatskom kazalištu nerijetko polazi: mladi glumci imaju priliku shvatiti da su i veliki majstori s kojima rade, suočeni na početku pokusa s novim tekstom i kreativnim problemom uvijek u ulozi početnika, što im daje dodatnu hrabrost i samopouzdanje, a iskustvo i znanje starijih kolega ih istovremeno značajno usmjerava u njihovim traženjima, baš kao što se energija, strast i spontanost s kojom ti mladi glumci kreću s nulte točke prenosi na nji-

hove starije kolege. U svemu tome, dakako, ne može se isključiti uloga voditelja radionice/redatelja, ali on ni u kojem slučaju nije onaj neprikošnoveni, gluhi i slijepi redateljski autoritet. Cilj radioničkog načina rada je omogućiti svakome da bude sam, duboko prisutan u onome što radi, u liku kojeg igra, u problemu s kojim je suočen, no da unatoč toj dubinskoj osamljenosti bude otvoren za dijalog i komunikaciju s partnerima na sceni i oko nje, s onim "drugim" na sceni i u životu.

Mladi ljudi koji danas izlaze s Akademije imaju mogućnost uvida u sve relevantne informacije o suvremenom svjetskom teatru, pa ipak većina njih vrlo brzo utone u rutinu i sivilo hrvatskog kazališta: nema inicijative, nema kreativnog bunta, nema ekscesa. Otkud ta sterilnost; da li je ona posljedica činovničkog sustava koji vlada u hrvatskom kazalištu?

Iako zvuči paradoksalno, enormna količina informacija koja nam je danas dostupna, može biti čak kontraproduktivnom kada je o kazališnom formiranju mladih ljudi riječ. Često se u predstavama mladih redatelja može prepoznati njihov uzor, može se prepoznati neki trend ili predstava koja ih je oduševila, no jasno je, pa čak i kada se njihov doživljaj svijeta poklapa s trendom ili poetikom koju posreduju, da je riječ o površinskom, jednodimenzionalnom kazalištu. A kazalište je disanje; u njemu se tuđa iskustva kreativno mogu upotrijebiti jedino ukoliko slijediš svoj put, ukoliko se sam istinski suočavaš s problemima koji te muče, te preispituješ samoga sebe i svijet koji te okružuje. Mislim da je upravo u tome važna uloga Akademije: ona bi mlade ljude trebala naučiti kako slijediti prije svega svoj put i na koji način se koristiti obiljem informacija koje su nam danas dostupne. S Akademije je, međutim, do sada i proizlazio dio problema, posebice vezanih uz taj nedostatak hrabrosti i pouzdanja u vlastiti izraz kod mladih redatelja: godinama se, naime na ADU, na svaki alternativni pristup kazalištu gledalo s popriličnim zazorom što je moglo obeshrabri-

ti i ubiti volju za traženjem vlastitog izraza i vlastite kazališne poetike. Drugi je problem nemogućnost kontinuiranog rada u kazalištima: mladi redatelji teško dolaze do režija, a s druge strane nisu dovoljno strpljivi i uporni u traženju alternativnog prostora za rad i istraživanje. U vrijeme kada nisam mogla dobiti režiju znala sam raditi i s amaterima, delikventima, gluhima; uvijek sam tražila prostor i ljude s kojima sam, makar i na rubovima, mogla istraživati i ispitivati svoje ideje. No problem određenog zazora prema mladim redateljima svakako jest problem činovničkog mentaliteta dijela ljudi koji vode hrvatsko kazalište. Ne vidim, na primjer, razlog zašto naši teatri, od zagrebačkog HNK pa dalje, ne pozovu mlade redatelje da u jeftinim, komornim produkcijama, bez posebnih izdataka za scenografiju ili kostime, stvaraju predstave koje će proizaći upravo iz zajedničkog istraživanja, kroz interakciju redatelja i glumaca. U svakom kazalištu u svakom će se trenutku naći po nekoliko besposlenih glumaca koji će se rado predati takvoj vrsti rada: glumac je, naime, najnesretniji kada ne igra. Od takvog načina razmišljanja dobiti bi imali i mladi redatelji i kazališta i glumci. Osobno me, na primjer, uvijek intrigirao rad s glumcima ili studentima koji su nosili etikete netaleantiranih ili limitiranih, jer mislim da u svakom glumcu postoji neka kreativna jezgra koju treba znati razbuditi. I često mi je to, uz obostranu radost i zadovoljstvo, uspijevalo. Nema veće sreće nego kad se na sceni "rodi glumac"!

Svoju redateljsku karijeru započeli ste kroz rad s *Pozdravima*. No i nakon niza uspješnih predstava rijetko ste dobivali priliku raditi samostalne režije u institucionalnim produkcijama, pa se tek od konca osamdesetih može govoriti o istinskom kontinuitetu. Što je tome razlog?

Pa razlozi su uvijek na nekoliko strana. S jedne strane, bio je to zazor prema mom načinu rada, a s druge, što tek danas shvaćam, vjerojatno i činjenica da sam žena. Ne znam da li bih mogla



Maja Gregl - Ivica Boban, ALMA MAHLER
Teatar ITD, Zagreb

govoriti i o osobnoj "krivici": o obuzetosti neizvedivom idejom da *Pozdravi* dobiju svoj stalni prostor i prerastu u pravo kazalište ili o stankama koje sam imala u doba kada su mi djeca bila malena, no činjenica je, opet ponavljam, da sam uvijek uspijevala pronaći prostor u kojem sam radila, istraživala i ostvarivala redateljski kontinuitet.

Konkretno govoreći, da li se događalo da ste umjetničkim ravnateljima kazališta dolazili s prijedlozima koje su odbijali ili jednostavno propuštali na njih odgovoriti?

Jest i to puno puta. Pa nije čudo da ja, zapravo, osim ovih predstava koje su nastale na Akademiji, te s izuzetkom *Alme Mahler* (a i tu sam uskočila kao druga "rezerva"), do danas nisam režirala niti jednu predstavu u zagrebačkim kaza-

lištima. Meni su doslovno zagrebačka kazališta bila zatvorena, što sam pokušavala nadoknaditi radeći drugdje: u Dubrovniku, Splitu, Rijeci, Varaždinu, u inozemstvu. Željela sam, primjerice, raditi u kazalištu Gavelle, no na svoju ponudu nikada nisam dobila odgovor, baš kao ni na vrlo konkretne ponude koje sam prije šest ili sedam godina dala zagrebačkom HNK. Nisam, konačno, kao redatelj imala pristupa ni na Dubrovačke ljetne igre: poslije *Hekube* iz 1991. tek sam prošle godine ponovno dobila prigodu režirati na tom festivalu. Možda je, naime, i kod mojih najbližih bivših suradnika, redatelja-direktora teataru i festivala postojao neki strah i neki otpor prema mom načinu rada i čak prema meni: da li zato što sam ga sama emanirala, zato što su se osjetili na neki način ugroženi ili zato što sam žena, doista ne znam.

U prepoznatljivosti vašeg redateljskog prosedeada spada jaka dramaturška intervencija kojoj često pribjegavate u predstavama na kojima radite, pa ipak uvijek krećete od čvrstog tekstualnog predloška. Zanima me stoga da li Ivica Boban dramaturg dolazi prije ili poslije redatelja, ili je jednostavno riječ o spontanom ispreplitanju tih uloga?

Riječ je o spontanom ispreplitanju: ja se čak čuvam od toga da unaprijed budem dramaturg. Uvijek prvo osluškujem kako tekst odjekuje kod glumaca i kod drugih mojih suradnika na predstavi, a tek onda krećem u dramaturške zahvate, iako bih se u neke mogla i unaprijed upustiti: prije svega kada je riječ o intervencijama koje su na starim tekstovima nužne kako bi se premostilo vrijeme i kako bi neka njihova izbljednula značenja postala transparentna i suvremenoj publici. Samopuzdanje nužno za takav način rada dali su mi neki veliki autoriteti koji su me pratili na putu mog kazališnog obrazovanja i sazrijevanja; sjećam se, na primjer, kako mi je dr. Frano Čale rekao: "Radi od Hekube što god hoćeš, samo slijedi svoj osjećaj, i nemoj iznevjeriti one osnovne Držićeve intencije". Isto tako, znam odmah prepoznati da li je neki tekst pisao pisac koji je imao živ dodir s

kazalištem i koji je razumijevao prirodu scenskog izražavanja i kazališnog čina ili ga je, pak, pisao u kazališnom smislu gluh pisac kojemu je književnost bila iznad i izvan kazališta. Naučila sam to prepoznavati zahvaljujući svom suprugu, Božidaru Bobanu, koji je s pokusa u kazalištu često znao dolaziti nesretan kući zbog neke rečenice kojoj se jednostavno opiralo njegovo tijelo; njegovo glumačko i ljudsko biće. Dogodilo se tako jednom zgodom da je sličan otpor imao prema nekoj Čehovljevoj rečenici, a Čehov upravo spada u red pisaca koji su imali istančan osjećaj za glumca i za kazalište. Na kraju se, međutim, pokazalo, da je bila riječ o posve pogrešnom prijevodu te rečenice. Upravo zbog toga većinu dramaturških intervencija radim na pokusima, zajedno s glumcima koji nepogrešivo detektiraju što je nespretnost, debalans, višak. Radeći tako s ansamblom na predstavi *Alma Mahler*, znala sam čak biti i povrijeđena kraćenjima koja su glumci predlagali, budući je riječ bila o dijelovima teksta koje sam sama napisala, uvjereni kako sam to dobro smislila, a zapravo se, u tim slučajevima, radilo o posve beživotnim mentalnim konstrukcijama.

Uz dubrovačku *Hekubu* iz 1991. koja je na neki način anticipirala ratne strahote, potpisali ste i jednu od rijetkih hrvatskih predstava koje su se usudile izravno govoriti o tom ratu: *Smrt Vronskog*. Zašto se hrvatsko kazalište nije ozbiljno suočilo s ratnim i poratnim temama: da li je to psihološki, sociološko-politički ili teatrološki problem?

Pa mislim da je to i psihološki i sociološko-politički i teatrološki problem. Dovoljno je, uostalom, bilo koji dan pogledati hrvatski televizijski dnevnik da bi se shvatilo da se s tim problemima na pravi način ne uspijeva suočiti ni vrhunska politika, niti bilo tko od nas kao pojedinac. To suočavanje nam i u životu i u teatru tek predstoji. Mislim pri tom na istinsku dramu i otvoren govor s dubokim razumijevanjem svim naših trauma - novih i starih, iz koje će proizaći i neko iscjeljenje koje je na ovim prostorima, tako temeljito uzdrmanim i onim prethod-

nim i ovim ratom, nužno potrebno. U teatru je, mislim, ta potraga za iscjeljenjem: individualnim i kolektivnim, zapravo i jedini razlog koji može potaknuti pravi govor o ratu i o strahotama koje smo proživjeli. Čovjeku se može učiniti da bi s obzirom na jačinu i žestinu svega onoga što nam se događalo svaki pokušaj scenskog govorenja o ratu bio lišen snage i životnosti, no mene su vrlo rano u takvim razmišljanjima demantirali upravo *Hekuba* i reakcije ljudi koji su gledajući tu predstavu u već postojećem ozračju razaranja, smrti i prognanika, doživljavali neku vrstu katarze. *Smrt Vronskog* je, pak, izvedena pet puta pred prognanicima iz Vukovara koji su tada bili smješteni u Crikvenici i to iskustvo me uvjerilo kako govor o ratu na sceni može imati neku terapijsku, iscjeliteljsku učinkovitost. No tu sam predstavu podjednako temeljila na činjenicama i na fikciji, na mentalnom i na emotivnom: radeći je prolazili smo i proživljavali i neke traume utisnute u nas još u djetinjstvu, u onom prethodnom ratu. Bilo je to i vrijeme kada sam bila najizravnije suočena s ratnim posljedicama, kada sam, prikupljajući svjedočanstva, svakodnevno izravno kontaktirala sa stradalnicima, što je vjerojatno prouzročilo onaj žestoki dokumentaristički naboj nekih dijelova predstave. Ne znam da li bih i danas taj Fabrijev tekst, ako bih ga uopće uzela raditi, radila na taj način, no sigurna sam kako ni sada ne bih mogla raditi predstavu o ratu bez naglašene emocije: boli me kada vidim kako se danas neke stvari guraju pod tepih ili krivo interpretiraju i kao da se katkad čak namjerno ili iz neznanja stavlja sol na stare rane, umjesto da konačno odrastemo i prestanemo potiskivati probleme s kojima se moramo suočiti. Ali s dubinskim razumijevanjem i shvaćanjem, s odgovornošću, toplinom i ljubavlju za sve one koji su traumatizirani, kako bi se izliječili.

***Smrt Vronskog*, međutim, nije naišla na primjerenu recepciju. Osobno mi se, iako sam imao stanovite otklone prema toj predstavi, činilo kako je riječ o projektu kojeg bi bilo zanimljivo pokazati pred inozemnom pub-**

likom koja je taj naš rat promatrala sa sigurne, ali i kritičke distance.

To je definitivno predstava koja nije imala primjerenu recepciju, ali sličan slučaj mi se dogodio i s nekim drugim predstavama; prije svega s varaždinskom *Antigonom* i splitskom *Medejom* koja je također na neki način govorila o ratu. *Smrt Vronskog* se nikada nije makla iz Rijeke, iako je za to bilo nekoliko prigoda; pored ostalih i jedna od vukovarskih obljetnica, no čini mi se kako netko jednostavno nije želio da ta predstava dođe u Zagreb i dobije značajniju medijsku i kritičku recepciju. Sličan je slučaj i s *Antigonom* u varaždinskom HNK: izuzevši nekoliko kazališnih ljudi i kritičara na premijeri vidjela ju je gotovo isključivo lokalna publika, pa opet je ta predstava imala zanimljiv prijem. Često su je prikazivali srednjoškolicima, poslovično nezainteresiranim za klasično kazalište, no oni su tu predstavu gledali s iznimnim zanimanjem: doživljavali su je kao nešto vrlo suvremeno i kao nešto što ih se jako tiče.

Bio sam jedan od onih koji su imali sreće vidjeti tu Vašu *Antigonu* i već sam u više navrata rekao i napisao kako je, po mom mišljenju, riječ o jednoj od ponajboljih hrvatskih predstava u drugoj polovici devedesetih. Možete li se složiti sa mnom kada kažem, da je ta predstava bila nedvosmisleni politički teatar?

Ona je u svakom slučaju bila politički teatar, no do politike smo došli dijelom svjesno, a dijelom posve spontano. Mnoge su se stvari tu nekako poklopile: bilo je to vrijeme kada su se događali svi oni prosvjedi vezani uz pokušaj preuzimanja Radija 101, a mi smo imali tu sjajnu Sofoklovu masku i kroz nju se naziralo mnogo toga za nas zbiljskog i životno presudno važnog. Upravo je ta distanca činila naš govor još izravnijim. Kada, naime, u društvu opterećenom politikom, kao što je to kod nas slučaj, krenete raditi doslovni politički teatar, kod publike se javlja neka vrsta otpora, pa čak i gnušanja, no mi smo u ovom slučaju posredstvom vladara Kreonta i njegovog sljepila došli do političke realnosti koja nas je okruživala i problema



Tennessee Williams, TETOVIRANA RUŽA (SERAFINA SPLIČANKA), HNK Split

koji su nas mučili, pa se tu Sofoklova tragedija jednostavno upisala u okvir političkog teatra koji je govorio o neuralgičnim točkama naše realnosti.

Osnovni dojam koji čovjek stekne gledajući Vaše predstave jest da su one suvremene u mišljenju, a tradicionalne u izrazu. Kako ekvilibrirati između te dvije krajnosti?

Svaki dramski tekst ima srce problema, neku jezgru iz koje je nastao i kada se odlučujem da li ću neku dramu uopće raditi krećem u potragu za tim njenim nukleusom i propitujem koliko problem o kojem govori, ali i način na koji o njemu govori, korespondira s mojim razmišljanima i koliko me uopće dira i zanima. To je ujedno i prvo pitanje koje postavljam glumcima i suradnicima na predstavi. Nekada sam, međutim, odmah ostavljala tekstove prema kojim sam na prvo ili drugo čitanje osjećala neki otpor; danas, pak,

pokušavam skenirati razloge tom otporu i otkriti otkud on dolazi, jer sada znam da se baš iza njega može kriti srce problema, nešto od čega i sama bježim, a što je tim intrigantniji kazališni izazov. U tom odnosu prema tekstu i problemu koji on sa sobom nosi jednako postupam bez obzira da li je riječ o suvremenoj drami ili o klasici i baštini. Što se samog izraza tiče, već pri tim čitanjima spontano mi se javljaju neki doživljaji, neke maglovite slike, no paralelno pokušavam staviti dramu u odgovarajući povijesni, prostorni i vremenski kontekst; pokušavam, osobito ako je riječ o starijim tekstovima, doznati sve ono što je vrijeme kada su nastali, ili vrijeme o kojem govore, nosilo sa sobom. No pravo propitivanje dolazi tek na pokusima, kroz rad s glumcima, kroz sondiranje svih segmenata i značenjskih cjelina drame i tek tu mi se počinju nametati vrsta izraza i stil igre. Najopasnija stvar za redatelja je već u početku fiksirati koncepciju i viziju predstave i unaprijed se odreći svih onih, često odličnih rješenja, koja se znaju nametnuti kroz pokuse i razgovore s glumcima i suradnicima. I ne razmišljam da li sam tradicionalna ili suvremena, prije svega želim ostvariti snažnu komunikaciju s publikom.

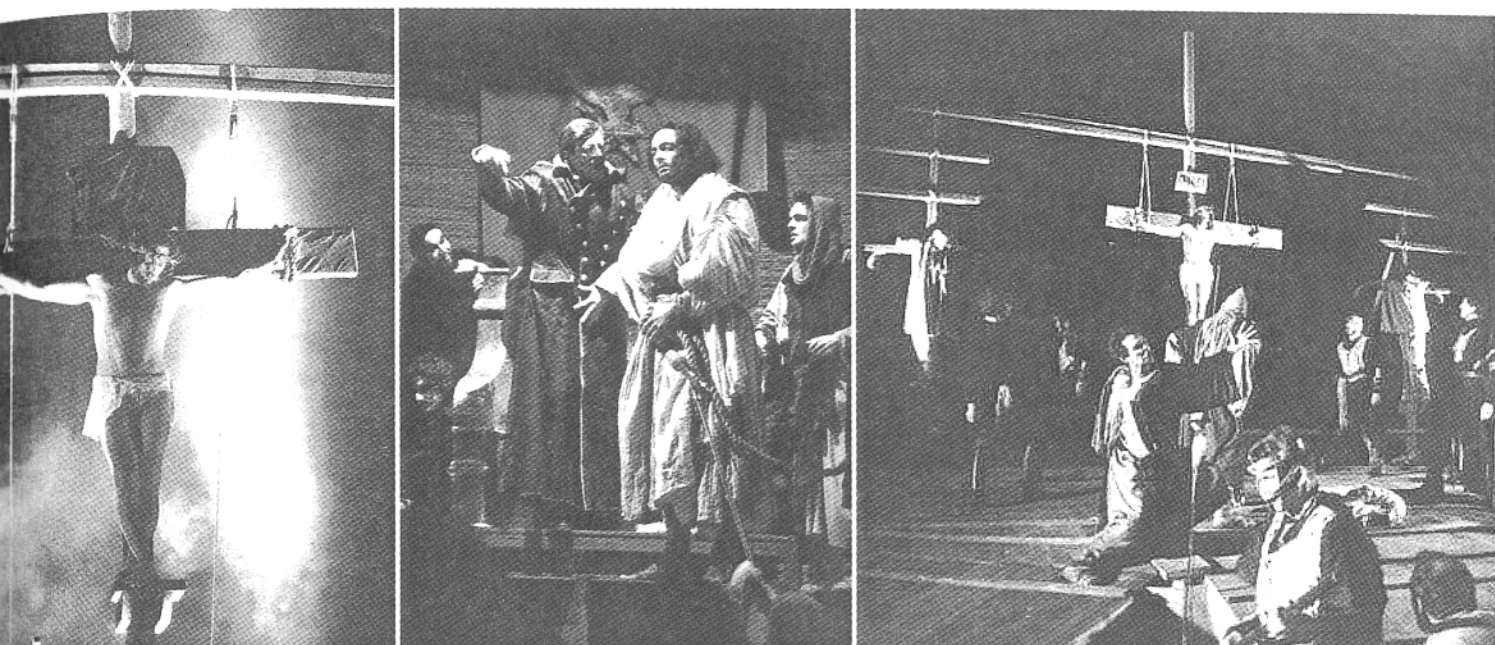
Već i pri površnom pogledu na Vašu teatrografiju zapaža se pomalo neobična činjenica: tri četvrtine Vaših predstava naslovljene su imenom središnje junakinje, od *Hekube*, *Medeje*, *Antigone* i *Nore do Gorkih suza Petre von Kant*, *Suzane čiste*, *Alme Mahler* i *Serafine Splitsanke*. Ne sugerira li to položaj žene u društvu kao Vašu opsesivnu kazališnu i životnu temu?

Pa moram priznati da sam sada i sama ostala zatečena, budući da nikada prije nisam primijetila tu zbilja neobičnu podudarnost s naslovnim junakinjama mojih predstava. Riječ je, bez ikakve sumnje, o nečem slučajnom i spontanom: dio tih naslova su, takorekuć, drugi odabrali umjesto mene; Marinu Cariću sam, primjerice, zahvalna, što mi je ponudio *Gorke suze Petre von Kant* i *Noru*, ali sigurno je to i spontani odraz nekih mojih

preokupacija i razmišljanja. Ono o čemu sam svjesno razmišljala i što me je oduvijek jako smetalo jest taj debalans između muških i ženskih uloga: i u domaćoj i u stranoj dramskoj književnosti, osobito kada je riječ o ponajboljim tekstovima, žene su ne samo malobrojnije, nego su najčešće marginalizirane, u funkciji glavnog muškog junaka. To je, konačno, neki odraz i stvarnog stanja stvari, u životu i kroz povijest, pa je o njemu potrebno govoriti i sa scene kada se za to ukaže prilika.

Četvrta sestra Janusza Glowackog koju ste ovoga ljeta postavili u ratom devastiranom dubrovačkom hotelu Belvedere problematizira, pored ostalog, i položaj žene u "muškom svijetu", u ovom slučaju u onoj njegovoj najbezobzirnijoj, istočnoeuropskoj mafiokrasko-kapitalističkoj varijanti. Zanima me, međutim, da li ste radeći tu predstavu, u psihološkom smislu bili prisutni u Moskvi o kojoj govori Janusz Glowacki ili u Hrvatskoj posljednjeg desetljeća 20. stoljeća i Dubrovniku koji Vam je dao čudesan okvir za tu predstavu?

Što se tiče problematiziranja položaja žene u "muškom svijetu", koji je izvanredno na različite načine upisan u likove i sudbine Vjere, Katje, Tanje i Babuške, kao i problematiziranja položaja mladih u današnjem svijetu opterećenom osobnim i povijesnim zabludama i neuralgičnim traumama starijih, a koji žive i muški likovi Kolja, Kostja ili Miša, izuzetno mi je koristilo moje jednogodišnje iskustvo života i rada u Moskvi, i nedavno u New Yorku, i sve ono što sam tamo naučila i vidjela. Iz tih oprečnih vizura i svjetova još sam bolje shvatila što se događa s nama ovdje, pa kroz predstavu prije svega govorimo o nama ovdje i sada. A Dubrovnik je naše mitsko, simboličko mjesto, no ujedno i jedan od naših najranjenijih gradova, pa mislim da je u nekom značenjskom, metaforičkom smislu upravo idealno mjesto za uprizorenje drame kakva je *Četvrta sestra*, pogotovo u kontekstu Dubrovačkih ljetnih igara. Taj tekst sažima iskustva zemalja i naroda koji su veći dio druge polovice



MUKA SPASITELJA NAŠEGA, HNK Split

20. stoljeća proveli iza tzv. željezne zavjese, no naše ratno iskustvo otvorilo je u odnosu spram njega još jednu novu, dodatnu vizuru, čineći tako njegovu recepciju znatno slojevitijom, a doživljaj potresnijim, nego što bi to, čini mi se, bio slučaj u Češkoj, Slovačkoj ili Mađarskoj.

Obje Vaše ambijentalne predstave koje sam gledao, i *Hekuba* i *Četvrta sestra*, prostor stavljaju u funkciju igre, ali ga ipak prvenstveno tretiraju kao metaforu, za razliku od brojnih predstava ambijentalnog kazališta u kojima ste, od Parova *Kristofora Kolumba* do Juvančićeva *Ecce homo* ili *Kako bratja prodaše Jozefa*, surađivali kao koreograf i/ili umjetnički suradnik. Koji su postulati Vašeg pristupa ambijentalnom kazalištu?

Ulaženje u ambijent uvijek je nešto riskantno, pa ukoliko ste našli prostor koji je u simboličkom i značenjskom smislu adekvatan, i koji je sam po sebi metafora u odnosu na komad, smatram da u njega ne treba dirati, da ga treba jednostavno pustiti da govori. No s druge strane ipak treba paziti da se i u njemu zadrži ono nešto kazališno,

gotovo bih rekla artifično; da se, dakle, uspostavi fina ravnoteža između realiteta i igre. Čisti prostor, "prazan prostor" igre s nekom jakom simboličkom slikom u pozadini: primjerice, s Minčetom kao simbolom vlasti u *Hekubi* ili Dubrovnikom u *Četvrtoj sestri*, čini mi se idealnim mjestom za ambijentalno kazalište. Ukoliko je u takvim okolnostima zbog igre nužna neka scenografska intervencija onda valja jako paziti da se ona uklapa u prostor, da izrasta iz prostora i ne prkosi mu. Posve je drugi slučaj igra na trgu, kada za mimu ili komediju dell'arte podižete drvenu pozornicu koja je sama po sebi kazalište, ili ulični teatar kakav smo mi ponekad radili s *Pozdravima*. Tada smo ulazili u živu interakciju s publikom, bez obzira je li bila riječ o malim predstavama ili slavljenu teataru i feštama koje smo pratili povorkama kroz gradske ulice. Publika i komunikacija s njom je tada bila u središtu svakog prostora u koji smo ulazili, od trgova i tržnica do sajmišta.

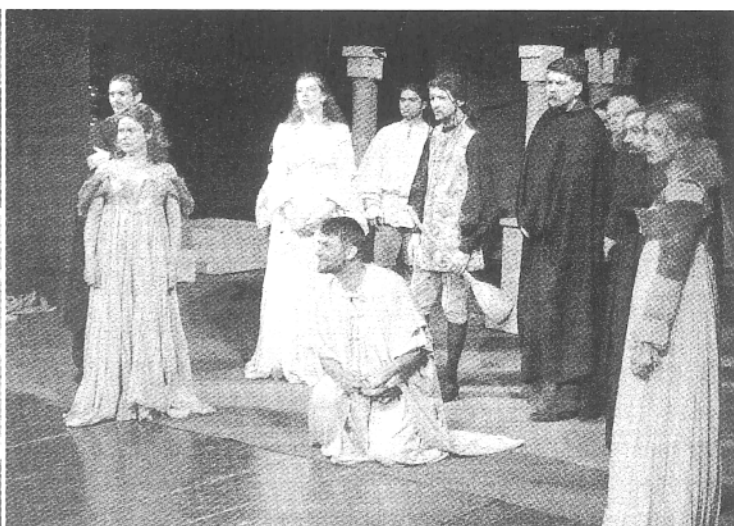
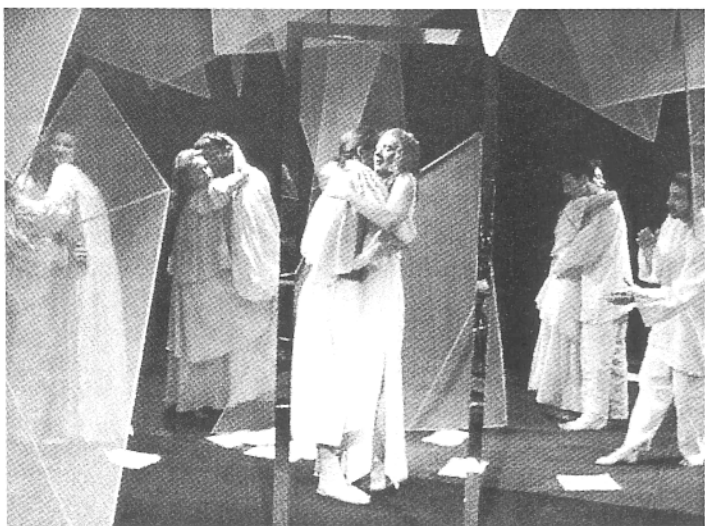
U kojoj mjeri je teatar šezdesetih, sa svojom okrenutošću ritualnom i tjelesnom, sa svojim buntom kojeg je prenosio na ulice, odredio Vaša razmišljanja o kazalištu?

Pa mislim da ih je presudno odredio. Šezdesete godine su, pokatkad čak na divlji i neobuzdan način, lomile krutost stavova, razmišljanja, načela, a u teatru se taj bunt dogodio čak i prije negoli u književnosti i u drugim umjetnostima. Bio je to bunt protiv neprikosновенosti autoriteta i diktata mišljenja, bez obzira da li je bila riječ o diktatu politike ili, u konkretnom kazališnom slučaju, redateljskog teatra. Šezdesete su u kazalištu također počele lomiti neprikosnoveno povjerenje u riječ; dokazale su kako riječ puno lakše može prevariti nego tijelo, u vrijeme dok je tijelo još uvijek bilo stigmatizirano. Studentski bunt, otkriće Artauda, kazališni misionari poput Grotowskog ili Living Theatrea u svakom su slučaju usmjerili moje kazališno razmišljanje, pa možda, na neki način, i svjetonazor. Poslije sam bila i u izravnom dodiru, točnije imala sam sreću surađivati s nekima od tih kazališnih sanjara koji su svoje vizije uspjeli ostvariti i jednako onoliko koliko sam se kreativno punita u dodiru s njihovim teatrom, toliko sam stjecala i samopouzdanje, pa i hrabrost, uvidjevši da je riječ o skromnim, jednostavnim ljudima koji pokatkad znaju zastati pred najjednostavnijim problemima i krenuti u potragu za njihovim rješenjem sa strašću i otvorenosću početnika. Tko je od njih najviše utjecao na moje razmišljanje o kazalištu: da li je to

u određenom trenutku bio Grotowski sa svojim procesom rada, Peter Brook sa svojim *Praznim prostorom*, Eugenio Barba sa svojim uličnim teatrom ili Cecily Berry kada je riječ o pedagoškim metodama, teško mi je reći, no svi su se ti utjecaji vjerojatno ispreplitali i formirali neku moju autorsku poetiku. Naravno, poslije su dolazila i druga nadahnuća; osobito to bogato i dragocjeno nasljeđe postmoderne, no nikada se nisam posve slijepo predavala teorijskim postavkama i učenjima, uvijek sam ih samo nastojala razumjeti i ući u dijalog s njima, kako bi ih mogla kreativno transformirati kemijom i magijom kazališta primijeniti.

Da li ste ikada razmišljali o tome da teorijski, u pismenom obliku, izložite načela Vašeg redateljskog i pedagoškog sistema?

Pa moglo bi se reći da jesam, trenutno čak u tom smislu nešto i poduzimam. Nedavno sam, eto, upisala postdiplomski studij kako bi prisilila samu sebe da si uzmem vrijeme za magistarski rad i da kroz njega napišem nešto o svom sistemu rada u kazalištu. Čak sam već i odslušala sva predavanja, no još nisam položila sve ispite, jer mi je bilo neugodno izaći a da se jako dobro ne priprelim. Problem je, međutim, i u tome, što uz pripreme i rad na novim predstavama, te redovan rad na Akademiji nemam dovoljno vremena za pisanje.



Mavro Vetranović, ORFEO; SUZANA ČISTA, Kazalište Marina Držića, Dubrovnik

REŽIJE IVICE BOBAN

1971.

Stjepan Mihalić: GRBAVICA
(zajedno s glumačkim ansamblom i Georgijom Parom), HNK Zagreb

1972.

Slavko Grum: DOGAĐAJ U GRADU GOGI
(zajedno s glumačkim ansamblom i Georgijom Parom), HNK Zagreb

1973.

Ivica Boban: IMPROVIZACIJE I. i II.
AKFU Zagreb - Kazališna radionica "Pozdravi"

1974.

Eugene Ionesco: POZDRAVI
AKFU Zagreb - Kazališna radionica "Pozdravi"
- Teatar ITD, Zagreb

1977.

Ivica Boban i kolektiv: POVRATAK ARLECCHINA
(prema tekstovima Carla Goldonija)
Kazališna radionica "Pozdravi" - Teatar ITD,
Zagreb

1978.

PLAY ČEHOV
Kazališna radionica "Pozdravi"
PLAY DRŽIĆ
Kazališna radionica "Pozdravi" (u suradnji s
"Kugla glumištem") - Dubrovačke ljetne igre

1980.

Anton Pavlović Čehov: O ŠTETNOSTI DUHANA
Kazališna radionica "Pozdravi"

1982.

Marin Držić: HEKUBA
Kazališna radionica "Pozdravi" - Dubrovačke
ljetne igre

1985.

Reiner Werner Fassbinder: GORKE SUZE PETRE
VON KANT, HNK Split

1986.

Mark Medoff: DJECA NIŽEG BOGA
Sarajevska zima, 1986.

1988.

Henrik Ibsen: NORA
Kazalište Marina Držića, Dubrovnik

1991.

MUKA SPASITELJA NAŠEGA
HNK Split

1991.

Marin Držić: HEKUBA
Dubrovačke ljetne igre

1993.

Heiner Müller - Ivica Boban:
HAMLETMASCHINE
ADU Zagreb - Teatar ITD, Zagreb

1994.

Ivica Boban: KAKO SADA STVARI STOJE
ADU Zagreb - Teatar ITD, Zagreb

1995.

Nedjeljko Fabrio: SMRT VRONSKOG
HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka

1996.

Sofoklo: ANTIGONA
HNK Varaždin

1997.

Karen Malpede: THE BEEKEEPER'S DAUGHTER
Theater Three Collaborative and Other Pictures
- Row Theater, New York
Euripid - Heiner Müller: MEDEJA
Splitsko ljeto
Feđa Šehović: DUBROVAČKI SKERAC
Kazalište Marina Držića, Dubrovnik

1998.

Karl Schönherr: VJERA I ZAVIČAJ
HNK Varaždin

1999.

Maja Gregl - Ivica Boban: ALMA MAHLER
Teatar ITD, Zagreb

2001.

Mavro Vetranović: SUZANA ČISTA
Kazalište Marina Držića, Dubrovnik
Mavro Vetranović: ORFEO
Kazalište Marina Držića, Dubrovnik
Tennessee Williams: TETOVIRANA RUŽA
(SERAFINA SPLIĆANKA), HNK Split
Janusz Glowacki: ČETVRTA SESTRA
Dubrovačke ljetne igre - Majstorska
radionica ADU