

SUVREMENI HRVATSKI DRAMATIČARI I NJIHOVI REDATELJI¹

Lucija Ljubić

UDK: 821.163.42-2:792.071.2.027

U suvremenom hrvatskom kazalištu uočljivo je da su neki od hrvatskih dramatičara češće surađivali s određenim redateljima, odnosno da su se neki redatelji rado laćali novih dramskih tekstova pojedinih dramatičara. Spomenimo primjerice suradnju Mate Matišića najprije s redateljem Marinom Carićem a potom s Božidarom Violićem, ili Filipa Šovagovića s Paolom Magellijem, ili činjenicu da je više dramskih tekstova Elvise Bošnjaka režirala Nenni Delmestre, a Robert Raponja potpisao nekoliko režija dramskih tekstova i Borisa Senkera i Mire Gavrana. Rad se bavi načinima ostvarenih suradnji, analizira poticaje takvom poetičkom prepoznavanju, a istražuje i koji su mogući impulsi u dramskim tekstovima ponukali pojedine redatelje da ih uprizore.

Gljučne riječi: suvremeno hrvatsko kazalište; suvremena hrvatska drama; hrvatski dramatičari; hrvatski redatelji

¹ Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom broj IP-2016-06-4316 (*Politike identiteta i hrvatska drama od 1990. do 2016.*, voditelj: prof. dr. sc. Zlatko Kramarić).

U suvremenom je hrvatskom kazalištu uočljivo da su neki od hrvatskih dramatičara češće surađivali s određenim redateljima, odnosno da su se neki redatelji rado laćali novih dramskih tekstova pojedinih dramatičara i zaslužni su za praizvedbe, prve službene scenske provjere njihovih komada. Tako su Marin Carić, a poslije Božidar Vioić, režirali po nekoliko dramskih tekstova Mate Matišića, Paolo Magelli režirao je djela Filipa Šovagovića, Nenni Delmestre gotovo je stalna redateljica djela Elvise Bošnjaka, a Robert Raponja režirao je više dramskih djela i Borisa Senkera i Mire Gavrana... Takvih primjera u povijesti hrvatskoga kazališta ima više i po sebi nisu jedinstven fenomen, ali nije slučajno da se i danas u literaturi naglašava, primjerice, suradnja Branka Gavelle i Miroslava Krleže, a i to je jedan od stupova na kojima je nastajala službena povijest hrvatskoga glumišta. Budući da je od 1990. kao razdjelne godine u periodizaciji suvremene hrvatske dramske književnosti i kazališta proteklo gotovo trideset godina, a da ni navedeni dramatičari ni redatelji ne ulaze u kategoriju početnika niti mladodramatičara, pri čemu su neke predstave postavljene i prije 1990., ne čini se ishitrenim ustvrditi da je riječ o ovjerenoj scenskoj suradnji koja se, dapače, proteže i na druge oblike suradnje, pa su tako navedeni dramatičari surađivali sa »svojim« redateljima i na tuđim dramskim tekstovima (kao Bošnjak u adaptaciji Ibsena), ili u drugim svojstvima (Matišić kao skladatelj u nekim predstavama za djecu koje je režirao Vioić), pa i u drugim nacionalnim kazališnim sredinama (Raponja i Gavran), a o izvankazališnim, svakodnevnim suradnjama da se i ne govori.²

Već se iz navedenih primjera vidi da ključ ostvarenih kreativnih susreta ne leži u generacijskoj bliskosti redatelja i dramatičara, jednako kao što se ne može govoriti ni o naraštajnom trendu jer je riječ o različitim strujama u suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu. Dapače, Mate Matišić

² Među novijim primjerima suradnji svakako valja navesti Anicu Tomić i Jelenu Kovačić koje posljednjih desetak godina intenzivno surađuju na predstavama u različitim hrvatskim kazalištima.

i Miro Gavran, strogo uzevši, ne ulaze u krug dramatičara koji su svoj rad započeli u devedesetima, nego su s dramskim pisanjem započeli još osamdesetih, Boris Senker i dvadesetak godina prije, a Elvis Bošnjak i Filip Šovagović školovani su glumci a ne dramaturzi, a ni Borisu Senkeru pisanje za kazalište nije primarna djelatnost.

Iako su njihova djela na scenu postavljali profesionalni redatelji koji se nisu upuštali znatnije u glumačku struku, a dramatičarsko-redateljski parovi dovoljno su generacijski šaroliki pa se ne može govoriti ni o naraštajnoj povezanosti, nije se moguće osloniti ni na institucionalnu pozadinu jer su se navedene suradnje ostvarivale dijelom u narodnim kazalištima, dijelom u gradskima, a dijelom u privatnim kazalištima i kazališnim društinama. Čak se i teza o »svojim« ili »posvojenim« dramatičarima odnosno redateljima može činiti proizvoljnom i nasumičnom jer zašto bi se u analizi ičiji rad vezivao isključivo uz jednu umjetničku osobnost i zašto bi to uopće bila tema vrijedna znanstvenog promišljanja o suvremenom hrvatskom kazalištu. Stoga to ni neće biti polazište ovoga rada, nego će se ishodište potražiti u točkama susreta iz kojih su suradnje iznikle, uz napomenu da je riječ o odabranim primjerima koji bi se, naravno, u nekim drugim kontekstima i međudnosima, dali i drukčije tumačiti. Pritom valja napomenuti da se o svim suradnjama neće govoriti podjednako opsežno, dijelom zato što sve nisu jednako dugotrajne, a dijelom i zato što se analiza temelji na dramatičarskim i redateljskim autoreferencijalnim tekstovima koji nisu podjednako izdašni ni iscrpni. Zanimljivo je da su se dramatičari opsežnije osvrtni na suradnje s redateljima i isticali točke susreta, a redatelji su manje govorili o dramatičarima, pa je i to ograničavajući čimbenik za ovakvu analizu.

U prigodnom članku pisanom u spomen na preminuloga Marina Carića, Mate je Matišić istaknuo da je Carić, uz svoj redateljski posao, »obnašao jedinstvenu funkciju u hrvatskom kazališnom životu; on je godinama bio svojevrsni glavni, a neprimjetni dramaturg-ispovjednik suvremenih hrvatskih dramskih pisaca iliti umjetnički direktor suvremenih hrvatskih

drama u nastajanju«,³ a to je i već dobro poznato ishodište Carićeve i Matišićeve suradnje koja je započela kad je mladi (ne)dramatičar redatelj donio svoj dramski tekst znanog naslova *Drama*, koji je kao *Bljesak zlatnog zuba* praizveden u splitskom HNK-u 1987. Carić je režirao i *Legendu o svetom Muhli* (riječki HNK, 1988.), *Božićnu bajku* (Kazalište Marina Držića, 1988.) i *Cinca i Marinka* (Satiričko kazalište »Kerempuh«, 1992.). Carić se prema Matišiću odnosio ne samo kao redatelj prema dramatičaru, nego i kao učitelj prema učeniku kojemu je nastojao prenijeti praktična dramaturška znanja i vještine pa se Matišić iznenadio kad je uočio da je, nakon ustrajnog prepravljavanja, na prvoj čitačkoj probi Carić još i »štrihao« dogotovljen dramski tekst:

*Danas u toj gesti prepoznajem rad dobrog učitelja koji nije želio svojim »naučenim« ili »formiranim« redateljskim rukopisom zaustavljati i ograničavati moj dramski svijet. Štoviše, ti štrihovi bili su znak poštovanja i ja sam mu danas na njima zahvalan. Pisac početnik rijetko kad može dobiti veći kompliment od toga koji mi je on tada dao – odbacujući, a zapravo birajući moje rečenice.*⁴

Upravo je Carić poslao Matišića na razgovor s Božidarom Violićem, drugim Matišićevim redateljem. Violić je, prema dramatičarevu sudu, bio strog i nemilosrdan kritičar njegove *Legende o svetom Muhli*, ali dodaje i: »Danas sam zahvalan na tom 'strašnom' razgovoru s Boškom koji je Marin za mene organizirao. Inzistiranje da se nađem i razgovaram s Boškom, koji je bio njegov učitelj, danas izgleda kao anticipacija Smrti. Kao da me je želio oporučno nekome ostaviti.«⁵

³ Mate Matišić, »Prvi čitač hrvatskih dramskih pisaca«, *Kazalište*, 3-4, Zagreb, 2000., str. 216.

⁴ Mate Matišić, »Zasluženi tabut«, u: Hrvoje Ivanković (ur.), *Marin Carić*, Hrvatski centar ITI – Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska, Zagreb, 2011., str. 69.

⁵ Ibid., str. 70.

Matišić je više puta isticao kako je »svoga« redatelja pronašao u Cariću, a poslije njegove smrti u Božidaru Violiću s kojim je, u skladu sa svojim glazbeničkim interesima, surađivao na drugim predstavama. Primjerice, Matišić je skladao i na gitari izvodio scensku glazbu za Violićevu režiju Lorkina *Doma Bernarde Albe* u zagrebačkom HNK-u 2006., a skladao je glazbu i za Violićevu režiju Čopićeve *Ježeve kućice* u Zagrebačkom kazalištu lutaka 2009. Violić je režirao i Matišićeve drame iz *Posmrtna trilogije: Sinovi umiru prvi* (GDK »Gavella«, 2005.)⁶ i *Ženu bez tijela* (ZKM, 2012.). Ishodište tog suradnji Matišić je prije dvadeset godina vidio u sličnosti između sebe i svoga redatelja, ponajviše u aut-sajderskom položaju i svojevrstnoj samoizolaciji,⁷ a više je godina poslije ustvrdio da mu se kod Violića sviđa što je »jako darovit i pametan čovjek« pa u ubrzanom vremenu svom poslu daje »zaboravljenu ozbiljnost u kojem kazalište ne teži samo podilaženju ukusu javnosti, nego je u ozbiljnu sukobu sa svim nakaradnim u onome što se zove javni život«, a dodaje i: »[...] u trenucima kad su se mnogi trudili uvjeriti me da sam se ja svojim pisanjem ogriješio o neke društvene norme, on mi je bio obična prijateljska potpora da ne smijem iznevjeriti svoj način pisanja. Na tome sam mu zahvalan.«⁸ S druge strane, Violić je autor opsežnog teksta »Apologija ovce«⁹ u kojem je analizirao i svoj intervju i okolnosti u povodu praizvedbe *Anđela Babilona*, ali i vlastitu redateljsku koncepciju i tijek rada na predstavi:

⁶ U studenome 2005. bila je premijera *Ljepotice i Zvijeri* Madame de Beaumont u Zagrebačkom kazalištu lutaka. B. Violić režirao je predstavu, a M. Matišić skladao je scensku glazbu. U prosincu 2005. bila je praizvedba *Sinova* u GDK-u »Gavella«.

⁷ Mate Matišić, »Najveći cinik hrvatske satire«, razgovarala Mirjana Dugandžija, *Nacional*, 17. studenoga 1999., str. 23.

⁸ Mate Matišić, »Dobar ukus je maska za nerazumijevanje«, razgovor s Tanjom Pacek, *Hrvatsko glumište*, 28-29, Zagreb, 2006., str. 117.

⁹ Božidar Violić, »Apologija ovce«, *Kolo*, VI, 2, Zagreb, 1997. i prošireno u Božidar Violić, *Isprika*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008., str. 239-354.

Matišić i ja mnogo smo razgovarali o dramaturškim nedostacima njegovih Anđela, on je često prisustvovao pokusima, glumci su postavljali pitanja koja su ih mučila, tražili objašnjenja. Matišić se u tim razgovorima pokazao otvorenim, spremnim na suradnju. Dopisao je tako nekoliko prizora [...], saslušao je sve prigovore i savjete, ali je prihvaćao samo one koje je smatrao korisnima za poboljšanje teksta.¹⁰

U nadopunjenom dijelu teksta Violić dodaje i da je bio nezadovoljan političkim stanjem u društvu 1996. pa *Anđele Babilona* nije uspio raditi s potrebnom distancom:

Otuda potisnuti osjećaj krivnje spram Mate, što me muči od dana praizvedbe. Bilo me strah da sam surađujući pri doradi teksta, a još više postavljajući ga na scenu – zbog osobne povrijeđenosti – u predstavu unosio gorčinu koja nije Matina, a mahom je pripisivana njemu.¹¹

U nadopunjenoj »Apologiji ovce« Violić se kratko osvrće i na izniman uspjeh njegove režije *Sinova* u istom kazalištu, GDK-u »Gavella« devet godina poslije, kad je s divljenjem promatrao dramatičara kao glazbenika pokušavajući osmisliti – a zapravo s autorom dogovoriti – redateljsku koncepciju predstave. Pišući pogovor Matišićevoj knjizi *Sinovi umiru prvi*, Violić nije propustio napomenuti da su dvije praizvedbe Matišićevih drama u njegovoj režiji neslavno propale »pri čemu je krivnja nepravедno svaljena na pisca, posebice u slučaju *Svećenikove djece*.«¹² U zasebnim prigodama obojica su isticala važnost zajedničkog rada koji je prerastao u uzajamnu naklonost i prijateljstvo. Neovisno o tome, čini se da se početna vrsta dramatičarsko-redateljskog prepoznavanja dogodila na mnogo široj,

¹⁰ Božidar Violić, *Isprika*, str. 256-257.

¹¹ Ibid., str. 90.

¹² Božidar Violić, »*Mafigoso funebre* – Matišićevi nesahranjeni mrtvacu«, u: Mate Matišić, *Sinovi umiru prvi*, GDK »Gavella«, Zagreb, 2005., str. 178.

interpretativno uvjetovanoj osnovi prema kojoj su Matišićeva dramska djela nerijetko uspoređivali s Brešanovima, a činio je to i sam Violić, prvi redatelj *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*.

Suradnja s glumcima u radu na postavljanju dramskog teksta ishodište je i promišljanja kazališta kakvo zastupa Miro Gavran. Usudio se, kako sam kaže, kao dramski pisac izreći da je »glumac mjerilo svih vrijednosti u teatru i da svi mi koji pišemo, režiramo, kreiramo kostime i scenografiju ili organiziramo kazališni život, vrijedimo upravo onoliko koliko svojim djelovanjem uspijevamo glumcima pomoći da ostvare uvjerljive, životne i sugestivne likove.«¹³ Stoga rado dolazi na pokuse uviđajući iz prve ruke koje su vrline i mane napisanih dijaloga, oblikovanih dramskih likova ili dramskih situacija, a na više je mjesta naglasio da je spreman, upravo u suradnji s glumcima, mijenjati dramski tekst i prilagođavati ga zahtjevima predstave, pri čemu je stoga kao temu često odabirao kazalište, odnosno stvaranje kazališne predstave u kojoj su od presudne važnosti glumci. O suvremenoj se, po njegovu mišljenju pretencioznoj režiji u više navrata, pa i u svojim komadima (*Kako umire glumac*, *Bit će sve u redu* ili *Najluđa predstava na svijetu*) izrazio nepovoljno, ali najčešće zbog ishitrenog name-tanja koncepcije, i o režiji je u svojim dramskim djelima uvijek pisao u međuodnosu s glumcima i publikom, često i s dramatičarem.

Sam će često reći da se »drama nikada ne može dovršiti u radnoj sobi« te da je potrebno da pisac pribiva probama osluškujući glumce i redatelja, ali i sve druge suradnike na predstavi, tako da »mora zajedno s glumcima gutati prašinu u kazalištu i na brojnim putovanjima, poznavati kazališni

¹³ Miro Gavran, »Dramatičar se rađa u kazalištu«, *Krležini dani u Osijeku 2007.* – 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb – Osijek, 2008., str. 252.

mehanizam u dušu – od prvog čitaćeg pokusa do generalke«¹⁴ vezujući Teatrom Gavran i svoju egzistenciju i egzistenciju svoje obitelji uz novu premijeru. Gavran nastavlja ovako:

Često se znalo dogoditi da bih, neposredno nakon što sam napisao novu dramu, bio toliko nestrpljiv čuti je li moj tekst kazališno upotrebljiv, da nisam mogao dočekati prvi kazališni pokus, nego bih doma pozvao prijatelje, glumce, redatelje i susjede, s molbom da preda mnogom iščitaju moj tekst od početka do kraja, a potom da mi priopće svoje dojmove. [...] U svakom slučaju, te kućne koncertne izvedbe jako bi mi pomogle u radu na novoj drami i u pravilu bih nakon takvih seansi napisao novu verziju drame.¹⁵

To i jest ono što Gavran danas čini u svom kazalištu, Teatru Gavran, u kojemu je – a to za ovu prigodu nije nevažno – nekoliko predstava režirala i njegova supruga, glumica Mladena Gavran, ujedno i organizacijska voditeljica toga kazališta.

Kad je o profesionalnim redateljima riječ, najveći je broj predstava Teatra Gavran režirao Robert Raponja, od novijih predstava *Pandorinu kutijicu* (2010.), *Pacijenta doktora Freuda* (2011.), *Noć bogova* (2013.) i *Parove* (2016.), a njegova režija *Paralelnih svjetova* u osječkom HNK-u 2010. dobitnica je Nagrade hrvatskoga glumišta za najbolju režiju. Više od deset, što hrvatskih, što inozemnih Raponjinih režija Gavranovih tekstova znak je trajne i dugogodišnje suradnje koja se očitovala i brojnim izvedbama, ali i angažmanom mladih glumaca, ponajprije s osječke akademije na kojoj Raponja predaje. Bez obzira na to je li riječ o parafrazi poznatih povijesnih likova ili konverzijskim komadima, Raponja je posebno zaokupljen glumačkim udjelom, ponajprije angažiranjem mladih glumaca kojima ukazuje i povjerenje i iziskuje složene glumačke zadaće poput

¹⁴ Ibid., str. 253.

¹⁵ Ibid., str. 253.

grotesknog prikaza Hitlerova ludila ili beskrupuloznosti Louisa XIV. Svoj redateljski interes iskazuje i vještim izmjenama prizora, rasvjete i kulisa, čime se uklapa u poetiku Teatra Gavran koje izrasta na suradnji glumaca i dramatičara, a ukazuje i povjerenje mladom glumačkom naraštaju i često putuje.

Raponjino iskustvo rada s mladim glumcima potječe još iz Istarskog narodnog kazališta u Puli, kad je ondje obnašao dužnost ravnatelja i vodio Dramski studio. Ističući da je i životom i radom vezan za proces obrazovanja za umjetnost i umjetnošću, posebice kazalište, dodaje da je kazalište »kolektivna umjetnost koja se gradi strpljenjem, znanjem i vještinama«, a da je njemu i u Osijeku i u Puli bilo važno »poticati međunarodne razmjene i međunarodno propitivanje kazališnog medija« a sve radi stvaranja kazališnog metajezika jer »suvremeno kazalište traži novi kod komunikacije, kako u tematskom, sadržajnom, tako i u izvedbenom smislu.«¹⁶ Na tom je tragu izrastala i njegova kazališna suradnja s Borisom Senkerom, ponajprije u *Puliseju* (INK, Pula, 1998.), a potom i u predstavama *Cabaret &TD* (Teatar ITD, 1999.), *Gloriana* (Hrvatsko kazalište, Pečuh, 2001.), *Fritzspiel* (INK, Pula, 2002. i Narodno kazalište Subotica, 2006.), *TOP* (Teatar ITD, 2003.), *Plautina* (INK, Pula, 2003.), *P/ lutajuće kazalište majstora Krona* (Epilog teatar, 2006. i Narodno pozorište »Toša Jovanović« Zrenjanin, 2009.), *Istarske štorice* (Udruga FERR, Pula i Čakavski sabor, Žminj, 2007.) i *5 Hick-Star Top Girls* (Udruga FERR i Arheološki muzej, Pula, 2008.).

Teatralizacija Pule u *Puliseju*, nastala prema početnoj dramatičarevoj ideji, ostvarena je posredstvom intertekstualne veze s Joyceovim *Ulikom* i pulskom prošlošću u koju je Senker ugradio i svoga djeda, mladoga mornaričkoga dočasnika Karla, a Raponja je osmislio da u predstavi sudjeluju i profesionalni glumci i polaznici dramskoga studija. *Pulisej* je tako priča o pulskoj prošlosti kojom je Senker »stanovnicima grada ponudio

¹⁶ <https://oskultura.com/scena/robert-raponja/> (pristup 2. svibnja 2018.)

prilog (re)organizaciji razumijevanja sadašnjosti, a time i samopoimanja«, to je i svojevrsna »biografija grada«¹⁷ o Uskrsu, 23. travnja 1905. godine. Prema Senkerovim riječima, zbivanja pokušavaju »na pozornicu donijeti nešto od one vesele apokalipse, koja je na početku ovoga stoljeća vladala Monarhijom«,¹⁸ a rođeni Puljanin Raponja pokazao se kao dobar suradnik želeći ponuditi odgovarajući scenski sadržaj koji će zrcaliti višejezični i višekulturni privatni i javni život Pule početkom 20. stoljeća, zahvaljujući intertekstualnim *anzishtskartama* koje je osmislio dramatičar. Senkerova i Raponjina ljubav prema Istri, podjednako prema njezinoj prošlosti kao i sadašnjosti, svoj je kazališni otisak pronašla u četvrtoj zajedničkoj *istarskoj* predstavi. U ljeto 2018. praižvedene su *Istarske priče* koje prepričavaju povijest Istre ali i Europe od vremena dinosaura do suvremenosti, a izvodi se u utvrđi Fort Forno, na baljanskoj kazališnoj sceni pokraj Barbarige. Dugo planiran i osmišljavan projekt, usklađen sa zahtjevima kulturnoga turizma, oblik je suradnje između grada Bale i Osijeka, odnosno osječke Akademije za umjetnost i kulturu,¹⁹ a upriličene pretpraižvedbe i opet su posvjedočile otvorenost dramatičara Senkera i redatelja Raponje za primjedbe gledatelja i dodatne preinake prije praižvedbe.

Oživljavajući grad, Senker je u *Puliseju* oživio i pojedine kazališne tehnike, što je s Raponjom činio i u sljedećim predstavama, a kao prednost takve suradnje ističe da je u svakoj predstavi učinjeno nešto novo, čega do tada u tim kazalištima nije bilo. U skladu s Raponjinim redateljskim partnerstvima valja istaknuti i načelo dramatičara Borisa Senkera da ne piše tekstove »koji se bave idejama i ideologijama koje će glumci poput

¹⁷ Tihana Klepač, »Pulisej. Hrvatska reinskripcija Joyceova *Uliksa*«, u: *Irsko ogledalo za hrvatsku književnost*, ur. Ljiljana Ina Gjurgjan i Tihana Klepač, FFPress, Zagreb, 2007., str. 211.

¹⁸ Ibid., str. 212.

¹⁹ Usp. <https://www.glasistre.hr/pula/pravi-univerzalni-kazalisni-komad-567479> i <https://www.glasistre.hr/kultura/bale-stvaraju-novi-oblik-istarskog-turizma-prodaje-se-kazalisna-predstava-istarske-price-566993> (pristup 13. prosinca 2018.)

manekena ukočeno nositi na pozornici«, nego »smišljam riječi kojima će se igrati, koje će ih razigrati. I upravo taj osjećaj da pisati za kazalište znači pisati za glumce, da je tekst nešto što se prema njima i za njih otvara, to je ono što me najviše povezuje s Robertom Raponjom kao redateljem.«²⁰ Na istom mjestu Senker priznaje:

U tim tekstovima zna biti prilično »praznih mjesta«. Napišem prizor koji se sastoji od dvije-tri didaskalije, a redatelj i glumci to nadograđuju improvizacijom. Nekad sudjelujem u tome, doslovno i preko noći nešto dopišem, nekad mi je bolje da se ne miješam, da im ne kvarim posao. Tako smo radili Kabaret ITD, Fritzspiel, TOP, a i Kron će tako izgledati.

Kao što je i Senker potvrdio, on i Raponja dobri su kazališni sugovornici. Svjestan da svaki put sve i nije bilo idealno, Senker je ustvrdio da su najuspješnije bile predstave:

... u kojima se i tekst uobličavao usporedo s pokusima. Nisam ja svakodnevno sjedio na njima pa bilježio glumačke replike ili smišljao svoje, nego povremeno navraćao, razgovarao s Robertom i suradnicima, sljedećih dana došao s onim što se dogovorilo, ili nečim što bi mi palo na pamet, i tako smo sklapali cjelinu.²¹

Redatelj Raponja pronalazi polazište za svoje režije u dramskom tekstu koji želi afirmirati, kao i u zajedništvu s glumcima i »neprimjetnosti« režije:

Svoju režiju zasnivam na literarnom predlošku, na dramskom tekstu koji doživljavam kao početnu vrijednost. Znači, tekst nije nešto što

²⁰ »Boris Senker kao dramski pisac: Pišem tekstove za glumce«, razgovor Sanje Nikčević, proširen i objavljen u: Sanja Nikčević, *Što je nama hrvatska drama danas?*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006., str. 161.

²¹ Hrvoje Ivanković, »Posao je kazališta ispravljati propuste povijesti«, razgovor s Borisom Senkerom, *Kazalište*, g. XX, br. 66-67, Zagreb, 2017., str. 29.

*treba razoriti, nego kroz tekst treba potvrditi stanovite vrijednosti koje je pisac postavio. Otkrivajući, tako, tekst, glumci nalaze mnogo prostora za svoju interpretaciju, a redatelj je onaj koji uzmiče i ne nameće se, ni destrukcijom, ni svođenjem teksta na jednu od dimenzija koja je samo njemu bitna. Režijom želim afirmirati tekst iščitavajući sva njegova moguća značenja, otkrivajući sve njegove asocijacije, a u suradnji s glumcima nastojim na što zanimljiviji način oživiti osobe s kojima se glumci trebaju suživjeti i zastupati ih. Kad mi kritika kaže da je moja režija neprimjetna, daje mi najljepši kompliment. [...] Redatelja doživljam kao osobu koja potiče događanja, a potom se nastanjuje duboko u glumcu. Takav teatar koji afirmira vrijednosti ne afirmira ni kult režisera ni kult glumca, nego zajedništvo koje se ostvaruje s publikom.*²²

Usredotočenost na glumca otkriva se kao ključ dviju različitih dramatičarskih poetika – Gavranove i Senkerove – koje su iz sličnih pobuda pronašle redatelja u Robertu Raponji.

Potreba suvremenoga hrvatskoga kazališta za glumcem koji će na sceni s užitkom oživjeti neki dramski tekst, a uz odgovarajuću režiju, očitovala se u stasanju dvojice dramatičara koji su potekli iz glumačkih redova – a to su spomenuti Filip Šovagović i Elvis Bošnjak. Paolo Magelli režirao je tri samostalna dramska djela Filipa Šovagovića: *Cigla* (splitski HNK, 1998.), *Ptičice* (Splitsko ljetno, 2000.), *Festivali* (Splitsko ljetno, 2001.) te jednočinku *Zona snova* u sklopu predstave *Zagrebački pentagram* (ZKM, 2009.), sastavljene još od dramskih djela Igora Rajkija (*Pljačka*), Nine Mitrović (*Javier*), Damira Karakaša (*Skoro nikad ne zaključavamo*) i Ivana Vidića (*Zoo*). Iako su Šovagovićeva *Cigla* i *Ptičice* prepoznati kao intrigantni dramski tekstovi pa su doživjeli i više izvedaba

²² Robert Raponja, »Navika ubija teatar«, razgovor Davora Šišmanovića, *Vijenac*, br. 167, 27. srpnja 2000. Usp. <http://www.matica.hr/vijenac/167/navika-ubija-teatar-17727/> (pristup 2. svibnja 2018.).

u međunarodnim razmjerima, *Festivali* nisu bili podjednako uspješni, za razliku od *Zagrebačkog pentagrama* koji je, zahvaljujući tematizaciji grada Zagreba i priča o zbilji nekolicine njegovih stanovnika, izazvao pozornost i publike i kritike. Redatelj i dramatičar nisu opširnije komentirali motive i ideje rada na predstavama, pa iako se može naslutiti da je motiv u interesu za hrvatsku poratnu zbilju i višegodišnju tranziciju, njihova se suradnja nije nastavila i trajala je znatno kraće od ostalih analiziranih u ovom radu.

Elvis Bošnjak stvorio je u gotovo svakom smislu raznorodan dramski opus na temelju kojega su nastale predstave, uglavnom u režiji Nenni Delmestre, a u literaturi je rano istaknuto da je Delmestre »precizno poetički usuglašena«²³ s Bošnjakovim dramskim pismom. Niz je započet u splitskom HNK-u predstavom *Otac* (Scena 55, 2000.), *Nosi nas rijeka* (splitski HNK, 2002.), *Hajdemo skakati po tim oblacima* (splitski HNK, 2004.), *Kašeta brokava ili Mali Lear iz Veloga Varoša* (splitski HNK, 2015.), nastavivši se u Bošnjakovu kazalištu PlayDrama u suradnji sa zadarskim HNK-om *Ubojstvo u klubu Quasimodo* (2017.). Nenni Delmestre režirala je i dvije Bošnjakove adaptacije u Splitu (Wildeov *Idealan muž* na Splitskom ljetu 2001. i Ibsenov *Neprijatelj naroda* u splitskom HNK-u 2017.), a u ožujku 2019. režirala je u splitskom HNK-u predstavu Arthura Millera *Kušnja* u kojoj je Bošnjak dramaturg, a oboje potpisuju prijevod. Delmestre je poetično opisala zajedničku suradnju: »Bošnjak je pisac koji u sebi nosi rijeku, more i zemlju«, dodavši: »Njegov način pisanja tek je naizgled jednostavan, zapravo je toliko reduciran i složen da vam treba 'šifra', kôd za otkrivanje jednog novog svijeta da bi redateljska interpretacija bila moguća.« Međusobnu stvaralačku srodnost objasnila je ovako: »On svojim tekstovima gradi svjetove ispčetka, iz nekog svog unutarnjeg poticaja, a na isti način se ja bavim kazalištem. Ne zanimaju me opisi trenutnog stanja

²³ Ana Lederer, *Vrijeme osobne povijesti. Ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004., str. 43.

tema koje su svakodnevne i evidentne, već svjetovi koji su u nama.«²⁴ Nije nevažno ni što je u većini navedenih predstava Bošnjak nastupio i kao glumac, tako da se može govoriti i o posebnoj vrsti suradnje dramatičara i glumca s redateljem. Iako je predstava *Nosi nas rijeka* druga po redu u nizu zajedničkog rada redateljice i dramatičara, izazvala je najveću pozornost kazališne javnosti zahvaljujući i režiji Nenni Delmestre koja je »u potpunosti poštovala integralnost teksta, a redateljskim prosedeom slijedila autorove očite intencije neorealističke scenske minucioznosti.«²⁵ Bošnjak i Delmestre iskazali su dalmatinskom zaleđu i veliku ljubav i kritičnost, »s gumnom u srcu protiv gumna u glavi.«²⁶

Slično kao i ostali dramatičari, ni Bošnjak ne misli da je dramski tekst njegovo umjetničko ili emotivno vlasništvo i svjestan je da »pripada i redatelju i glumcima, a nakon praizvedbe on na neki način postaje svojina svih. Ako me netko zove i nešto pita, ja odgovorim, ali zapravo volim pustiti kolege da u mom tekstu nađu neke svoje impulse i pročitaju ga na drukčiji način, volim da me tekst iznenadi« te nastavlja: »Jako mi je važna suradnja s redateljem kad je praizvedba u pitanju, zato uglavnom radim s Nenni Delmestre, jako dobro se poznamo i još uvijek možemo iznenaditi jedno drugo i ona ponekad u mom tekstu otkrije stvari kojih ja uopće nisam bio svjestan, nisu tu stigle iz moje glave, stigle su odnekud.«²⁷ Suradnja

²⁴ Lada Burčul, »Splićani i Zadrani zajedno u 'Ubojstvu'«, 4. lipnja 2017. <https://zadarski.slobodnadalmacija.hr/4-kantuna/clanak/id/478791/veceras-premijera-u-hnk-zadar-elvis-bosnjak-i-alen-liveric-savrsena-su-kombinacija> (pristup 2. svibnja 2018.).

²⁵ Ana Lederer, *Vrijeme osobne povijesti*, str. 63.

²⁶ Matko Botić, »Uzaludni vapaji s gumnom u srcu. Dramski glas glumca Elvisa Bošnjaka«, u: Elvis Bošnjak, *Nosi nas rijeka i druge drame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2011., str. 15.

²⁷ Nina Ožegović: »Elvis Bošnjak: Za mene je bio važniji Munch od broja razvoda u Hrvatskoj«, *Tportal.hr*, 13. ožujka 2017., <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/elvis-bosnjak-za-mene-je-bio-vazniji-munch-od-broja-razvoda-u-hrvatskoj-20170313/print> (pristup 2. svibnja 2018.).

Delmestre i Bošnjaka počiva, slično kao i suradnja Raponje i Senkera, na povezanosti sa »svojim« gradom, u ovom slučaju Splitom, što je posebice došlo do izražaja u predstavi *Kašeta brokava*.

Uoči praizvedbe redateljica i dramatičar dali su zajednički intervju u kojemu se postavilo pitanje tereta dugogodišnje suradnje od koje se mnogo očekuje, na što je Delmestre odgovorila da bi voljela da predstava uspije, i zbog Bošnjaka, i zbog teatra, i zbog suradnika na predstavi, ali da ne želi kalkulirati. Bošnjak je rekao: »Isto tako, slažem se s Nenni, ne mogu pisati misleći kako će se komu svidjeti. Pisao sam tekst iskreno iz sebe, iz svojih odnosa prema gradu i prema ljudima. Uvijek pokušavam pisati iz ljubavi prema čovjeku, a ne iz potrebe da kritiziram.«²⁸ *Kašeta brokava* nosi, poput *Puliseja*, intertekstualni podnaslov *Mali Lear iz Veloga Varoša*, a kazališna kritika tu je dramu pročitala kao izraz poznate *spličanistike*, no koja je, odabravši velovaroški govor, posredstvom svojih likova progovorila o vječnim pitanjima opreke života i smrti te prebogatog a neistraženog područja između njih, o bitkama za nasljedstvo i materijalna dobra, te o kući kao životu i o moru kao smrti, dok se između njih njiše jedna smokva i plovi jedna barka. Rodoljub odnosno Split izgubio je nekadašnji identitet pa se otisnuo na pučinu i ostavio na obali samo svoju scenografiju, a s njim je otplutala i njegova prošlost, o čemu Bošnjak kaže: »Drama je i ljubavno pismo Splitu, gradu koji sam obožavao i u kojemu sam odrastao, a u zadnje ga vrijeme sve manje razumijem. Postaje mi stran, pa i čudan.«²⁹ Međutim, oboje se trude ne samo oko svoga grada i kazališta u kojima rade na uprizorenju dramskog djela, nego i oko novih naraštaja

²⁸ Živana Šušak Živković, »Paralelni intervju: Nenni Delmestre i Elvis Bošnjak otkrivaju što očekuju od 'Kašete brokava' od koje se puno očekuje«, *Dalmatinski portal*, 26. studenoga 2015. <http://dalmatinskiportal.hr/zivot/paralelni-intervju--nenni-delmestre-i-elvis-bosnjak-otkrivaju-sto-ocekuju-od--kasete-brokava--od-koje-se-puno-ocekuje/8692> (pristup 2. svibnja 2018.).

²⁹ Jasmina Parić, »Elvis Bošnjak uoči 'Kašete brokava' u HNK: Napisao sam ljubavno pismo Splitu, kojeg sve manje razumijem...«, *Slobodna Dalmacija*, 20. studenoga 2015. <https://www.slobodnadalmacija.hr/kultura/clanak/id/293626/>

pa u glumačke podjele uključuju mlade glumce želeći im pružiti prigodu za profesionalno napredovanje.

Bez obzira na to što se odabrani dramatičari i redatelji razlikuju po mnogim obilježjima svoga rada, glavna je poveznica među njima pripadnost istom korpusu suvremene hrvatske drame i kazališta u kojemu su za praizvedbe dramskih djela određenih dramatičara zaduženi često isti redatelji. Prve scenske ovjere novih dramskih tekstova mogle bi se analizirati i u kontekstu sljedećih uprizorenja koja su uglavnom imala manje uspjeha od praizvedbi. Pritom je uočljivo da su se navedene suradnje često događale u uprizorenjima djela dramatičara koji nisu profesionalni dramatičari (Senker, Matišić, Šovagović, Bošnjak) ili nisu samo dramatičari, nego i pripovjedači i pjesnici (Gavran). Za analizirane suradnje može se reći da su dugogodišnje i kontinuirane, o čemu svjedoči i posljednja kazališna sezona, pa je zajednički rad ne samo profesionalan, nego podrazumijeva i prijateljski odnos. Zato su dramatičari spremni dorađivati svoje tekstove u živoj komunikaciji s redateljem i ostalim suradnicima tijekom rada na predstavi. S obzirom na sklonost propitivanju identiteta grada ili kraja i u dramskom tekstu i u predstavi, moglo bi se govoriti i o bliskosti zavičajnog identiteta. Koliko god se njihovi poetički svjetovi razlikovali, Cariću, Violaću, Raponji i Nenni Delmestre zajednički je interes za suvremeni hrvatski dramski tekst kojemu ne žele nametati svoje koncepte, nego su ih spremni promisliti zajedno s dramatičarem, uvijek osluškujući i ostale suradnike. Stoga se, na tragu Senkerovih riječi, doista može govoriti ne samo o dramatičarsko-redateljskim parovima, nego i o zanimljivim primjerima dramatičarsko-redateljskog sugovorništvu u kojemu je predstava rezultat strpljive i ustrajne razmjene mišljenja. Neovisno o svim spomenutim sličnostima i razlikama, možda bi se ključ dugogodišnje uspješne suradnje dramatičara i redatelja mogao pronaći i u tome da su

elvis-bosnjak-uoci-kasete-brokava-u-hnk-napisao-sam-ljubavno-pismo-splitu-kojeg-sve-manje-razumijem (pristup 2. svibnja 2018.).

kao međusobni kazališni sugovornici u razgovor uspjeli uvući još jednog, možda i najvažnijeg, a za kazalište neophodnog sugovornika – publiku.

LITERATURA

- Burčul, Lada, »Splićani i Zadrani zajedno u 'Ubojstvu'«, 4. lipnja 2017. <https://zadarski.slobodnadalmacija.hr/4-kantuna/clanak/id/478791/veceras-premieraju-hnk-zadar-elvis-bosnjak-i-alen-liveric-savrse-na-su-kombinacija> (pristup 2. svibnja 2018.).
- Botić, Matko, »Uzaludni vapaji s gumnom u srcu. Dramski glas glumca Elvisa Bošnjaka«, u: Bošnjak, Elvis, *Nosi nas rijeka i druge drame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2011., str. 8-15.
- Dugandžija, Mirjana, »Najveći cinik hrvatske satire«, razgovor s Matom Matišićem, *Nacional*, 17. studenoga 1999., str. 21-23.
- Gavran, Miro, »Dramatičar se rađa u kazalištu«, *Krležini dani u Osijeku 2007.* – 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb – Osijek, 2008., str. 251-255.
- Ivanković, Hrvoje, »Posao je kazališta ispravljati propuste povijesti«, razgovor s Borisom Senkerom, *Kazalište*, g. XX, br. 69-70, Zagreb, 2017., str. 18-29.
- Klepač, Tihana, »Pulisej. Hrvatska reinskripcija Joyceova *Uliksa*, u: *Irsko ogledalo za hrvatsku književnost*, ur. Ljiljana Ina Gjurgjan i Tihana Klepač, FFPress, Zagreb, 2007., str. 211-215.
- Lederer, Ana, *Vrijeme osobne povijesti. Oglеди o suvremenoj hrvatskoj dram i kazalištu*, Naklada Ljevak, 2004.
- Matišić, Mate, »Prvi čitač hrvatskih dramskih pisaca«, *Kazalište*, g. I, br. 3-4, Zagreb, 2000., str. 216-217.

- Matišić, Mate, »Zasluženi tabut«, u: Hrvoje Ivanković (ur.), *Marin Carić*, Hrvatski centar ITI – Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011., str. 67-75.
- Nikčević, Sanja, »Boris Senker kao dramski pisac: Pišem tekstove za glumce«, razgovor, u: Nikčević, Sanja, *Što je nama hrvatska drama danas?*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006., str. 157-164.
- Ožegović, Nina, »Elvis Bošnjak: Za mene je bio važniji Munch od broja razvoda u Hrvatskoj«, *Tportal*, 13. ožujka 2017., <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/elvis-bosnjak-za-mene-je-bio-vazniji-munch-od-broja-razvoda-u-hrvatskoj-20170313/print> (pristup 2. svibnja 2018.).
- Pacek, Tanja, »Dobar ukus je maska za nerazumijevanje«, razgovor s Matom Matišićem, *Hrvatsko glumište*, br. 28-29, Zagreb, 2006., str. 115-120.
- Parić, Jasmina, »Elvis Bošnjak uoči 'Kašete brokava' u HNK: Napisao sam ljubavno pismo Splitu, kojeg sve manje razumijem...«, *Slobodna Dalmacija*, 20. studenoga 2015. <https://www.slobodnadalmacija.hr/kultura/clanak/id/293626/elvis-bosnjak-uoci-kasete-brokava-u-hnk-napisao-sam-ljubavno-pismo-splitu-kojeg-sve-manje-razumijem> (pristup 2. svibnja 2018.).
- Raponja, Robert, »Navika ubija teatar«, razgovor Davora Šišmanovića, *Vijenac*, br. 167, 27. srpnja 2000. <http://www.matica.hr/vijenac/167/navika-ubija-teatar-17727/> (pristup 2. svibnja 2018.).
- Raponja, Robert, »Od osječkih mlađih kreativaca očekujem da budu poduzetniji i iniciraju rast kreativnih industrija za kojima naši prostori vape«, <https://oskultura.com/scena/robert-raponja/> (pristup 2. svibnja 2018.).
- Šušak Živković, Živana, »Paralelni intervju: Nenni Delmestre i Elvis Bošnjak otkrivaju što očekuju od 'Kašete brokava' od koje se puno očekuje«, *Dalmatinski portal*, 26. studenoga 2015. <http://dalmatinskiportal.hr/zivot/paralelni-intervju--nenni-delmestre-i-elvis-bosnjak-otkrivaju-sto-ocekuju-od--kasete-brokava--od-koje-se-puno-ocekuje/8692> (pristup 2. svibnja 2018.).
- Violić, Božidar, »*Mafioso funebre* – Matišićevi nesahranjeni mrtvaci«, u: Mate Matišić, *Sinovi umiru prvi*, GDK »Gavella«, Zagreb, 2005., str. 177-183.
- Violić, Božidar, »Apologija ovce«, u: *Isprika*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008., str. 239-354.

CONTEMPORARY CROATIAN PLAYWRIGHTS AND THEIR DIRECTORS

Abstract

In contemporary Croatian theatre it is noticeable that some of contemporary Croatian playwrights more often collaborate with particularly theatre directors and that some directors often work on new plays of particular playwrights. Mate Matišić worked first with director Marin Čarić and later with Božidar Violić, Paolo Magelli directed three plays of Filip Šovagović, Nenni Delmestre worked on plays and dramatizations of Elvis Bošnjak, and Robert Raponja directed more plays of Boris Senker and Miro Gavran. The paper discusses those creative collaborations, researches the impulses of poetical recognition and analyses which motives in plays could have inspired the directors.

Key words: contemporary Croatian theatre; contemporary Croatian drama; Croatian playwrights; Croatian theatre directors