

RAZGOVOR SA SANJOM NIKČEVIĆ

Razgovarao: Dominik Tomić¹



Prof. dr. sc. Sanja Nikčević hrvatska je teatrologija, kazališna kritičarka i sveučilišna profesorica. Rođena je 1960. u Varaždinu, djetinjstvo je provela u Kloštru Podravskom, a na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirala je komparativnu književnost i francuski jezik te magistrirala i doktorirala na temu američke drame. Redovita je profesorica u trajnom zvanju na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Radila je kao novinarka u Večernjem listu i kao viša savjetnica u Ministarstvu kulture Republike Hrvatske. Obnašala je dužnost predsjednice Hrvatskog društva kazališnih kritičara, članice Glavnog odbora Matice hrvatske u dva mandata, izbornice Festivala kršćanskog kazališta u Zagrebu. Aktivna je u radu Hrvatskoga sabora kulture kao izbornik i član pro-sudbenoga povjerenstva za kazališni amaterizam. Osnovala je i deset godina vodila Hrvatski centar ITI, unutar kojega je vodila

¹student na Prirodoslovno-matematičkom fakultetu u Zagrebu, Milana Rešetara 15, Zagreb, dominiktomic848@gmail.com

teatrološku biblioteku Mansioni, u kojoj je uredila 25 naslova. Kao stipendistica Programa Fulbright usavršavala se na sveučilištima u New Yorku (1995.) i Santa Barbari (2002.) Kazališne kritike objavljivala je u Večernjem listu, Vijencu, Hrvatskom slovu i na mrežnom portalu Bitno.net. Autorica je više od stotinu znanstvenih i stručnih radova u domaćim i stranim časopisima te sudionica niza domaćih i međunarodnih simpozija i znanstvenih skupova, kao i jedanaest autorskih knjiga i šest antologija. Njezina istraživanja često razotkrivaju neistine koje se šire u kulturnim krugovima, kako u Hrvatskoj (npr. o nepostojanju ratne drame², o zabrani i zapostavljenosti Krleže³) tako i u svijetu (o modernosti i popularnosti tzv. nove europske drame). Poznata je po vrlo razumljivom načinu izlaganja znanstvenih teza koje potkrepljuje brojnim dokazima, koje izazivaju napade, ali i odobravanje. Knjiga „Nova Europska drama ili velika obmana“⁴, koja je naišla na veliki odjek u europskoj i svjetskoj javnosti, prevedena je na engleski, bugarski i slovački jezik te je obvezna literatura na nekoliko umjetničkih akademija, a dobitnik je i Nagrade „Petar Brečić“ za kazališnu esejistiku. Knjiga „Kazališna kritika ili neizbježni suputnik“ (Leykam, Zagreb, 2012.) dobila je na-

²Uz tri antologije – ratne i poratne drame te ratne komedije – izašle su i dvije teorijske knjige: *Kako prikazati ljudske rane na sceni. Ratne teme u hrvatskoj, bosanskoj i angloameričkoj drami*, Alfa, 2016. i *Slika Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu 1990. – 2016. ili od svetišta do nametnute krivnje*, Alfa, Zagreb, 2018.

³Sanja Nikčević, *Mit o Krleži, krležoduli i krležoklasti u medijskom ratu*, Matica hrvatska, Zagreb, 2016.

⁴I. izdanje Menandar, Zagreb, 2005., II. izdanje Leykam/UAOs, Zagreb/Osijek, 2009.

gradu Matice hrvatske A. G. Matoš. Počasna je građanka grada Waterforda u Connecticutu i nositeljica Reda hrvatskog pletera. Pokretačica je i direktorica obiteljske izdavačke kuće Citadela libri koja objavljuje djela koja promiču temeljne ljudske vrijednosti, a nepravедno su zanemarena ili zapostavljena. U svojem se znanstvenom i kritičkom radu zalaže za redefiniciju vladajućega kanona kroz afirmiranje lijepoga, dobrog i svetoga, kako u (kazališnoj) umjetnosti i znanosti tako i u društvu.

Kao Fulbrightova stipendistica, stručno ste se usavršavali u Sjedinjenim Američkim Državama, gdje ste se iz prve ruke imali prilike upoznati sa suvremenom američkom kazališnom scenom i prirediti „Antologiju američke drame“ u dva dijela te dvije teorijske knjige u kojima iznosite svoju podjelu drame u njezinom odnosu prema američkom snu, temeljnom mitu toga društva. Tako ju dijelite na subverzivnu⁵, onu koja pokazuje gubitnike koji ne mogu slijediti taj san i afirmativnu⁶, onu koja pokazuje uspješne primjere likova koji ga mogu ostvariti, a koju povezujete s (puritanskim) temeljnim vrijednostima. Koliko je u današnjem američkom kazalištu opstalo toga „puritanskoga“ i afirmativnoga, a koliko suvremena subverzivna drama potiskuje njihove unutarnje „mehanizme

⁵Sanja Nikčević, *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere*, CDM, Rijeka, 1994.

⁶*Afirmativna američka drama ili živjeli Puritanci*, Hrvatski centar ITI, 2003.

⁷Sanja Nikčević, „Mit i politika ili nacrt teme o subverzivnosti u američkom i hrvatskom kazalištu“, *Kazalište VIII/17-18* (2004), 122–123.

obrane“ zdravoga razuma⁷ na kazališnim daskama, s obzirom na činjenicu da je Beckettov „U očekivanju Godota“ na Broadwayu igrao samo jednom i nikad više?

Američko kazalište je, za razliku od europskoga, ostalo tzv. damsko kazalište. Dakle, pisac je autor ne samo teksta nego i predstave, jer je i nositelj poruke i njegov je tekst osnova dramske predstave, za razliku od europskoga u kojem je redatelj, vlasnik i autor predstave, onaj koji kreira i poruku i repertoar(e) kazališta. To je zato što je američko kazalište profitno, nema državnu subvenciju kao u Europi, nego ovisi o prodaji ulaznica, a publika uvijek i zauvijek želi suvislu priču, prepoznatljive likove, teme koje ih se tiču te izazivanje i pročišćavanje emocija. Sve te elemente zastupa dramski pisac i zato je on i dalje važan u američkom kazalištu. No, i oni imaju svoje trendove i mode koje slijede. Tako su osamdesetih prevladavale crnačke, devedesetih gay, a dvijetisućitih političke teme (tzv. *verbatim kazalište* u kojem se prikazuju stvarni događaji, čak i transkripti nekih sastanka ili sudskih saslušanja)...

To da je tekst u američkom kazalištu važan meni je, kao poborniku dramskoga teatra, bilo presudno. Zato sam i odabrala američku dramu kao temu magisterija i doktorata, što je onda rezultiralo i stipendijama i mojim čestim putovanjima u Ameriku, bilo na festivale, bilo skupove, bilo kao predavačica na sveučilišta.

Međutim, i američko kazalište danas ima svojih problema. Prvo, koliko se god govori o demokraciji i slobodi govora, kazalište je isključivo na jednoj strani. Dakle, ako govori o gay populaciji, uvijek ju zagovara do nekritičnosti, ako govori o politici, onda brani ideje demokrata (npr. Peter Morgan u *Frost/Nixon*)... Nema druge strane. S druge strane, kad suvremeni pisci govore o nekim kontroverznim temama, primjerice o zlu ili nekim teškim događajima, vrlo često nude tzv. „otvorene krajeve“ u kojima nije jasno do kraja tko je kriv i zašto (npr. drama „Sumnja“ Johna Patricka Shanleya o sumnji u neprimjeren odnos svećenika i dječaka).

To relativiziranje odnosa dobra i zla ruši ono po čemu je američka dramaturgija bila poznata i tako publici važna. Bez obzira na to je li govorila o gubitnicima koji nisu mogli ostvariti američki san (tzv. subverzivna drama) ili uspješnim likovima koji su uspjeli prihvatiti sebe/obitelj/okolinu i iz toga prihvaćanja ostvarili svoj život (tzv. afirmativna drama), uvijek je bilo jasno što je u priči dobro, a što zlo. Negativni primjeri gubitnika bili su pouka publici da tako ne treba živjeti, a primjeri afirmativnih likova poticaj da je moguće živjeti i odabrati dobro. Upravo zbog te potrebe za jasnim definiranjem dobra i zla teatar apsurdna nije mogao „proći“ u američkom kazalištu. Beckett relativizira smisao svijeta, likovi žive u nekom vakuumu u kojem se događaju samo ružne stvari, ali se one ne prikazuju kao zlo jer nema dobra

da bi se usporedilo, nema transcendentnoga okvira koji definira dobro i zlo u svijetu, okvira koji daje i čovjeku smislenu mjesto u svemiru. U Becketta je svemir mračan i prazan, a čovjek u potpunosti izgubljen u nekom mračnom zrakopraznom prostoru. Beckett se u Americi proučava, nekad i igra na sveučilištima, jer je dio europskoga dramskoga kanona, ali ne može proći na Broadwayu.

Dramski tekst je dvije i pol tisuće godina nosio neku smislenu poruku o tome kako živjeti, dakle bio je didaktičan. Ako se na vlastiti život primijeni poruka koju nudi teatar apsurdna i postdramski teatar, ako taj teatar doživljavamo kao didaktičan, teško da ima bilo kakav pozitivni učinak za ljudsku dušu. A ne zaboravimo, katarza kao pročišćenje negativnih emocija bila je svrha kazališta od samoga početka (kako je to Aristotel definirao) pa sve do polovine 20. stoljeća, jer je teatar trebao publiku ne samo podučiti nego i osnažiti i ojačati za život. Teatar apsurdna i postdramski teatar to nikako ne mogu, naprotiv, njihova slika svijeta djeluje na nas depresivno i oduzima nam snagu za život. Publika to ne zna teorijski objasniti ali osjeća i odbija gledati, stoga takvi tekstovi ne mogu na brodvejske pozornice.

Budući da se američka drama ipak počela udaljavati od onoga što američka publika želi, tom političkom jednostranošću i „otvorenim krajevima“, i kazalište počinje lagano odlaziti od suvremenoga dramskoga pisca. Zato se producenti okreću starim

tekstovima koji još u sebi nose neke temeljne vrijednosti. Tako da danas na Broadwayu prevladavaju različite obnove starih tekstova ili pak scenska uprizorenja uspješnih filmova ili knjiga („Aladin“, „Snježno kraljevstvo“, „Harry Potter“) s jedne strane, a s druge strane trendovske teme isključivo iz one vizure koja „se nosi“. Svaki brodvejski projekt može napasti sadašnjega predsjednika Trumpa (dapače, poželjno je da ga napadne, imalo to veze sa sadržajem komada ili ne), ali ga ne smijete pohvaliti ni na *off-off-off* Broadwayu⁸ ako želite napredovati u karijeri. Broadway je uvijek afirmirao vrijednosti većine američkoga društva, no njegova ga želja za dostizanjem „političke korektnosti“ udaljava od temeljnih vrijednosti američkoga sna koji afirmira obitelj, društvo, vjeru... Udaljava ga upravo od te većine koju treba zagovarati. Producenti se dovijaju kako te nove političke korektnosti upakirati da ipak privuku publiku, pa ih nude kroz afirmativne forme (mjuzikl ili komedija) ili pak oglašavaju taj uski pogled na društvo kao „važnu kritiku društva koja će ga popraviti“ ili kao „nužnost da se čuje i drugi, do sada onemogućeni, glas“. Nekako mi se čini da sada ti „do sada zatumljeni“ glasovi prave ogromnu buku od koje se ne može čuti niti jedan drugi glas, dovodeći Broadway u ozbiljnu krizu neovisno o koroni...

⁸Off-Broadway su manja i ambiciozna kazališta koja ne njeguju klasični brodvejski repertoar.

Koliko je važna i kakva je slika obitelji u američkoj drami?

Obitelj je glavna tema američke drame, od začetnika moderne, realističke američke drame Eugene O’Neilla i Thorntona Wildera do danas glavno mjesto zbivanja je obiteljski dom, što i ne čudi jer je obitelj temelj američkoga društva, njegovih puritanskih korijena. Katkad nas filmovi i mediji mogu navesti na to da je američki san neki veliki svjetski uspjeh (sjetimo se „Zvezdanih staza“ gdje zapravo američka svemirska krstarica osvaja svemir) ili brza i velika zarada, no to nisu temeljne vrijednosti američkoga društva. To je američki san koji je postao tzv. *success myth*, mit o uspjehu pod svaku cijenu. U drami se sve zbiva na osobnom planu jer je najvažnija pobjeda ona koju izvojuješ nad sobom. Tek kad prihvatiš sebe, druge i svijet oko sebe i ostvariš maksimum svojih talenata – ostvario si američki san, ali zapravo si spasio svoju dušu. Zato je vrlo važno kako stječeš novac i što ti je cilj u životu. Tu ideju mogu provesti junaci tzv. afirmativne drame, dok oni u subverzivnoj ne. Ali i jedni i drugi prikazani su u obitelji.

S tom razlikom da je kod O’Neila i ostalih subverzivnih drama obitelj mjesto nesreće jer se u njoj junak osjeća ili kao stranac ili ugrožen od ostalih članova obitelji koji ga razaraju. Tako je u O’Neilllovoj paradigmatškoj subverzivnoj drami „Dugo putovanje u noć“ ispijanje alkohola jedini trenutak zajedništva u obitelji

Tyrone, ali već nakon druge čašice krenu u uzajamno optuživanje i vrijeđanje koje im je osnovni oblik komunikacije. Naime, to je i osnovna karakteristika losera (gubitnika). On zna pravila igre po kojima može uspjeti, no ne može ih slijediti, najčešće zbog neke točke pucanja kada mu život krene u krivom smjeru, bilo da se radi o traumi zbog nečijega grijeha ili rane koja je junaku nanesena (u ovoj drami očevo alkoholizam i škrtost, majčina ovisnost o morfiju), bilo da se radi o grijehu samoga junaka. Zato se gubitnik osjeća kao stranac i u toj obitelji i u svijetu pa u spomenutoj drami najmlađi sin kaže u jednom trenutku: „Šteta je da sam se rodio kao čovjek, trebao sam se roditi kao ptica ili riba“. Pri tome gubitnik za svoj neuspjeh i nesreću uvijek krivi druge (ta obitelj ima paradigmatički krug krivnje između majke, oca i dvojice sinova, u kojem se neprestano vrte), a pomoć ne može prihvatiti i promijeniti se nego ide u sve veće (samo)uništenje. Na primjer, u ovoj je drami sinovima pruženo obrazovanje, no oni ga nisu završili – otac ih je, doduše, zapošljavao svojim poznanstvima, no oni nisu željeli raditi; otac je uspješan glumac i zarađuje mnogo novaca, no troši ga na bezvrijednu zemlju itd. Iako mnogo govore, na sceni ti se likovi zapravo ne čuju, iz njihovih razgovora ne proizlazi ništa novo, samo unedogled ponavljaju stare optužbe i jedni druge ranjavaju. *Loseru* se čini da će ga rana boljeti manje ako povrijedi drugoga, ali to samo povećava razinu boli kod svih...

Za razliku od subverzivne drame, afirmativna američka drama prikazuje obitelj kao mjesto sigurnosti i slobode u idealnom omjeru. Tu je paradigmatska drama „Naš grad“ Thorntona Wildera u kojoj se prikazuju vrijednosti američkoga sna koje su u njega ugradili puritanci – naobrazba, radišnost, skromnost, poštenje, pomaganje drugima, poštivanje ne samo ljudi nego i institucija, važnost obitelji, društva, vjere... Sve je to potvrđeno u životu dviju obitelji u malom gradu koje prolaze kroz različite životne situacije, od rođenja djece u prvom činu, vjenčanja dvoje mladih koji se vole, do sprovida mlade žene koja umire na porodu drugoga djeteta. Treći se čin tako zbiva na groblju, gdje mladu ženu dočekaju poznata lica na stolicama koja joj govore da je najbolje sjesti na stolicu i pustiti sve ono što ju veže za zemlju, ali ona ipak želi proživjeti život barem još jednom. Kroz cijelu nas priču vodi redatelj koji komunicira s publikom objašnjavajući neke dijelove priče ili komentirajući, a u trećem činu dopusti mladoj ženi da se vrati u dan svojega dvanaestoga rođendana. Njoj to bude potresno – shvati svu ljepotu malih trenutaka na kojima nismo bili zahvalni kad su se događali, spozna svu važnost ljudi oko nas koje nismo primjećivali i vrati se na svoju stolicu i mirno sjedne. U toj drami likovi pomažu jedni drugima i u životu i u smrti, obitelj je mjesto gdje te ne samo hrane i oblače nego i paze na tebe, štite te, ali ti puštaju da se ostvariš i odabereš ono što je najbolje za tebe. Na primjer, dvoje mladih se voli, ali će se pred

vjenčanje uplašiti gubitka djetinjstva i slobode zbog odgovornosti i obveza koje vjenčanje kao početak zreloga života donosi. U tom trenutku mladoženji će pomoći majka koja će ga zagrliti i utješiti, a mladoj otac koji će ju smiriti i dovesti do oltara, ne kao svoje vlasništvo, nego kao podrška u tako važnom trenutku... U tim obiteljima svatko donosi odluku za sebe, ali prihvaća pomoć drugih, posebno bližnjih, te se tu zrcali važnost obiteljskoga zajedništva i uvažavanja. Na kraju te drame svi mi u publici imamo potrebu zagrliti one koje volimo, pogledati ih i reći im koliko nam znače, svi u publici osvijeste osjećaj zahvalnosti Bogu što smo dobili tolike darove koje često ne primjećujemo.

„Naš grad“ je ne samo paradigmatički nego doista vrhunski napisana afirmativna drama koja obuhvaća sve aspekte toga pravca (i prihvaćanje života koji ti je Bog dao i prihvaćanje sebe i prihvaćanje drugoga), dok su kasnije drame obrađivale pojedine aspekte. Iako je kritika uvijek više hvalila subverzivne drame, publika je više voljela afirmativne. Kritika ih je nekad napadala da su „puko podilaženje publici“, ali one to nisu. One samo nose drukčiju poruku od subverzivnih. Poruka je piščev odabir i objektivna stvar u djelu, kvaliteta je nešto drugo i u oba pravca postoje izvrsne drame.

Kao što sam već napomenula, Broadway sada, slijedeći političku korektnost, napada temeljne vrijednosti društva i silno se trudi biti „politički korektan“, premda to ne će i ne može potrajati. Za

jesen 2020. najavljivali su nastup Dustina Hoffmana kao redatelja u „Našem gradu“. Vidjet ćemo hoće li se to i ostvariti zbog pandemije, no očito je da se ne može bez afirmativne slike svijeta. Ona nije nerealna, ona pokazuje stvarne probleme istodobno vjerujući u postojanje smisla, kako u svijetu samom tako i u čovjekovom mjestu u njemu.

Vaša kritika suvremene dekadencije i dezintegracije kazališne scene sažeta u „Novoj europskoj drami ili velikoj obmani“ podigla je dosta prašine u međunarodnoj javnosti. Je li i prije Vašega, usudio bih se reći, kapitalnoga djela za razumijevanje suvremene teatrološke zbilje postojala organizirana skupina teatrologa i kritičara u nekoj ili nekim od europskih zemalja koja je ukazivala na višedesetljetne degradirajuće trendove koje ste opisali u svojem djelu? Je li Vaša knjiga utjecala na snažnije okupljanje (europskih) teatrologa koji promiču vriednosti „lijepoga“ kazališta, „kazališta s porukom“?

Disonantni glasovi uvijek su bili prisutni, no bili su ili zanemarevani ili vrlo brzo ušutkavani. Primjer nametanja „nove europske drame“ to najbolje pokazuje. Kad su krenule drame Sarah Kane i sličnih pisaca, britanski kritičari bili su zgranuti nad niskom razinom kvalitete, nisu čak napadali pisce nego kazališta koja su to postavila jer su smatrali voditelje kazališta ozbiljnim ljudima.

No, nije pomoglo – redatelji i direktori kazališta (koji su opet pretežno redatelji) nametali su taj trend koji se u Britaniji u početku zvao „kazalište krvi i sperme“, „novi brutalizam“, da bi se na kraju uvriježio naziv „kazalište koje udara u lice“ (*in-yer-face theatre*). Iz Britanije je trend preuzet u Europi zahvaljujući mladim njemačkim redateljima (na čelu s Thomasom Ostermeierom) koji su ga proglasili „novom europskom dramom“ i raširili Europom mrežom festivala, radionica, natječaja kao „novi, pravi glas svog vremena“, kao „ono što mladi žele vidjeti u kazalištu“, kao ono „što treba kazalištu danas da bude živo, aktualno, istinito i važno“. Suprotno najavljivanom, diljem Europe nailazili smo na iste prazne drame koje prikazuju isključivo međusobna ljudska razaranja eksplicitnim scenama ubojstava, kasapljenja, silovanja, drogiranja, spolnih odnosa raznih kombinacija i vrsta lišenih duše (kao u djelima kršćanskoga svjetonazora), ali i društva kao u djelima s početka realizma i modernizma – samo nasilje i prazni, hladni likovi u nekom nedefiniranom prostoru bez ikakve motivacije ili objašnjenja zašto se to događa. Svakoga tko bi podigao glas napalo se da je „zaostao“, „konzervativan“, a kasnije i da je „homofob“ ili „fašist“ (kao npr. Ostermaier u razgovoru za Slobodnu Dalmaciju⁹), pa su tako ušutkani svi europski kritičari koji su se usudili suprotstaviti britanskom „trendu“. Zbog redateljskih medijskih napada s vremenom su utihnuli i

⁹Jasen Boko, *Slobodna Dalmacija* „Kazalištem i dalje vladaju kukavice. Gost foruma: Thomas Ostermeier, najtraženiji redatelj novog europskog teatra“, 13. 3. 2001.

britanski kritičari, a posebno nakon europskoga uspjeha Sarah Kane i Marka Ravenhilla, dvije perjanice te vrste engleske drame. Kritičari su se posuli pepelom po glavi i rekli „možda tu ipak ima nešto što mi nismo vidjeli“. Međutim, trend u Britaniji nikad nije postao glavna struja. Igrali su po malim britanskim kazalištima, uz veliku medijsku buku, ali s malo publike. Sarah Kane nikad nije dosegla West End, a Ravenhillova je premijera u istom kazalištu propala.¹⁰ Budući da publika takve predstave nije željela gledati, producenti su vrlo brzo shvatili da se medijska buka i ušutkavanje kritike ne mogu unovčiti.

Na žalost, ta je drama ipak uspjela postići svoje. Sarah Kane je ušla u europski kanon, a europsko je kazalište pronašlo desetak imena koja su se uklopila u trendove i koje su proglasili genijima. Budući da u europskom kazalištu vladaju redatelji, a publika se ne pita jer su kazališta u kontinentalnoj Europi većinom državno financirana, trend su mogli nametnuti kao glavnu struju i proglasiti ga „novom europskom dramom“. Osim što je neko vrijeme doslovno vladao scenama, i danas je prisutan u glavnoj struji, kazalištima koja žele biti ili jesu u europskoj festivalskoj priči. Naime, glavna struja europskoga kazališta dobro je povezana kroz spomenutu mrežu festivala, nagrada, institucija u kojoj vlada jedna vrlo uska estetika. Taj je trend i danas živ u većini ZKM-ovih predstava, no najgore je što isti podiže granicu

¹⁰West End je, baš poput Broadwaya, također tržišno usmjeren i nije sklon iskušavanju „trendovskog“ kazališta (op. a.).

pokazivanja eksplicitnoga seksualnoga čina ili nasilja. Sad je u jednoj odličnoj dramskoj predstavi, čak komediji (npr. Gogoljev „Revizor“ u ZGK Komedija u režiji Dražena Ferencine) publika iz čista mira prisiljena gledati seksualnu scenu između dvoje likova. Ta scena ne samo da nije upisana u tekst nego ona nika-ko ne odgovara ni kazalištu u kojem se igra ni konceptu same predstave (koja je osim te neprimjerene scene inače vrlo dobra). Svima nam je u publici bilo neugodno, ali to je „nasljeđe“ nove europske drame u glavnoj struji. O predstavama HNK-a da i ne govorim, ovo što se u Drami igra za pretplatnike nekad bi se smatralo teškom alternativnom i igralo u teatru ITD u kasnim noćnim satima...

E sad, odgovor na drugi dio pitanja... Moja je knjiga digla prašinu, izazvala reakcije, ali nisam uspjela zaustaviti trend – bio je jednostavno prejak. Svi glasovi protiv bili su ušutkani, čak se nije ni stvorila skupina teorijskih pobunjenika jer su trendovi toliko jaki da se teško može biti protiv. Suvremena teorija, koja je izgubila jasne definicije i sva je u nekom postmodernom „propitivaju trenutka i pojmova“, silno se trudi biti „politički korektna“ i vrlo je nesnošljiva prema drugim stavovima i pogledima. Proputovala sam i SAD i Europu, vodila Hrvatski centar ITI¹¹, sudjelovala u radu kritičarskih udruga, gledala festivale... No onda sam

¹¹ITI glasi za International Theatre Institute (Međunarodni kazališni institut; op. a.).

se jednostavno – umorila. Ne od kazališta, već od trendovskih predstava po festivalima – uvijek iste slike beznađa, nasilja, crnila, praznih likova i hladnih slika – ali i od trendovskih tema po skupovima. Pozovu me, iako znaju da ću govoriti kontra, no često mi se dogodi da mi ljudi potajno prilaze i potihom govore da je to što sam rekla „točno, ali oni nemaju hrabrosti to tako reći“! Na primjer, tema kongresa svjetske udruge kritičara (IACT/AICT) održanoga 2012. u Varšavi bila je „Kazalište kao kritika društva“ te su svi unisono veličali „iznimno hrabre predstave“ koje napadaju Crkvu, svećenike, vjeru, obitelj, institucije države, obitelj, ljubav, pa bi prava „subverziva“ danas bila uprizoriti afirmativni komad o svećeniku ili društvu.

Aktivno podupirete ponovno „otkrivanje“ hrvatskih autora pučkoga kazališta (Kalman Mesarić, Marijan Matković, Josip Freudenreich i dr.), koje su iz potpunoga zaborava otrgnuli svojim istraživanjima Nikola Batušić i Marijan Bobinac. Odnosi li se i danas glavna struja hrvatskoga kazališta prema bogatoj pučkoj produkciji kao „subliterarnom elementu“, na tragu Brechtove kritike *Volkstheatra* kao „sirovog i nezahtjevnog“, iako je isti, baš kao i srednjovjekovno kazalište, u svojoj naravi didaktičan¹²? Je li polustoljetna „krležomanija“ zatvo-

¹²Sanja Nikčević, „Što pučka drama afirmira ili razlog njezine nepopularnosti?“, *Dani hvarskoga kazališta* 43/1 (2017), 23–24.

rila prostor za tolike druge hrvatske dramatičare XX. stoljeća, od Milana Begovića, Marijana Matkovića i Kalmana Mesarića do naturalista koji su djelovali u isto vrijeme kad i Krleža, ali su zbog njegove „veličine“ ostali u debelom hladu svojevrstoga krležijanskoga Levijatana što i dalje hara našom glavnostrujaškom teatrologijom?

Prvo sam mislila da je problem samo u nametanju praznih trendova, o čemu sam pisala u spomenutoj knjizi „Nova europska drama ili velika obmana“, ali sam uskoro shvatila da je problem i dublji i veći. Onda sam se dugo bavila fenomenom Krleže. On je vrh našega kanona oko kojega se ozbiljno lome koplja između „krležodula“ (onih koji ga smatraju najvećim piscem na svijetu) i „krležoklasta“ (onih koji ga smatraju najvećom nepogodom naše književnosti, piscem kojega je na vrh kanona dovelo prijateljstvo s Titom). Imamo još i „krležologe“ koji se njime bave ili „krležofile“ koji ga doista vole, ali najveći problem je u tome što su „krležoduli“ proglasili Krležu ne samo najvećim nego i jedinim, zatvarajući prostor za druge. I to ne samo one koji su drukčijega svjetonazora ili političke opcije (kao pisci tzv. građanske drame), nego i pisce koje ste spomenuli, a koji su bili Krležin izbor. Uz to stalno govore da je Krleža bio zabranjen devedesetih, da se ne igra, da je zapostavljen i sl. Provela sam ozbiljno istraživanje, napisala cijelu knjigu („Mit o Krleži li krležoduli i krležoklasti u

medijskom ratu“), popisala sve Krležine premijere od 1990. do 2015. i dokazala da se godišnje postavlja više od četiri premijere, kao i da je to i više nego prije devedesetih! Igra ga se više nego Shakespearea i više nego sve druge hrvatske pisce zajedno. Nakon moje knjige više se ne govori da se ne igra ili da je zabranjen, ali se govori da ga – ne razumijemo ili nedovoljno dobro istražujemo ili nedovoljno častimo... Nema kraja... Jednom sam napisala da bih voljela da nam „krležoduli“ kažu kakvu čast žele za Krležu, možda neki kip od pedeset metara na Sljemenu, da to napravimo i jednom zauvijek skinemo te optužbe. Ali ne ide to tako jer ništa nije dovoljno njegovoj veličini. Najme, „krležoduli“ su na vlasti u kulturi i obrazovanju ove zemlje, jer da bi došao na bilo kakav položaj, morao si biti „krležodul“. Nakon 1990. mnogi su se, a posebno „krležoklasti“, ponadali promjenama u kulturi, umjetnosti, vrijednostima koje će umjetnost afirmirati... No to se nije dogodilo.

Zasićenost međunarodnom teorijom i glavnom strujom kazališta koju sam spomenula nekako se poklopila s mojim dolaskom na Umjetničku akademiju u Osijeku gdje sam prije 15 godina dobila mogućnost stvaranja kolegija „Povijesti drame i kazališta“. Nakon što sam se godinama bavila suvremenom dramom, a povijest znala unutar kanonskoga znanja, slažući kolegije vratila sam se na početke naše civilizacije i pročitala sve ispočetka – i drame, i teoriju i povijest. To sam napravila jer sam kompara-

tist kojega je Milivoj Solar naučio da se uvijek pri provjeravanju trenutačno važeće teorije treba vraćati u izvore, a Boris Senker pokazao kako to izgleda na proučavanju drame, ponajviše i zato što je drukčije kad nešto učiš nego kad poučavaš. Povratkom klasicima otkrila sam čitav jedan izbrisani svijet, otkrila sam koliko toga tumačimo protivno onome što je i zašto napisano!

Mi se uglavnom slažemo oko postojanja epoha, no bila sam u šoku kad sam shvatila da smo zapravo u mnogim epohama izbacili ono što je bila glavna struja, a uzeli ono rubno (za vrijeme renesanse glavna struja kazališta bila su prikazanja, a renesansne tragedije jako rubno kazalište za plemiće), a neke smo epohe potpuno zanijekali (srednji vijek koji je imao bogatu književnost u svim rodovima danas učimo kao mračno doba bez kulture i pameti, osim nešto malo početka pismenosti na narodnim jezicima!) ili ih pogrješno tumačimo: antiku isključivo kao pobunu glavnoga junaka prema bogovima koju opravdavamo, a španjolski barok (koji je imao kazalište jače od elizabetanaca) danas učimo kao epohu nerazumljive poezije i debelih žena na slikama, dok u drami govorimo o rezignaciji i mračnoj okrenutosti transcendentnom, iako su one optimistične, katarzične, afirmiraju i život i vjeru i smisao svijeta.

Prvo sam bila u šoku jer mi nije bilo jasno kako je to moguće – izbaciti toliko divnih pisaca, djela, žanrova, pa i cijelih epoha – iz suvremenoga kanona. I to kad kažem izbaciti, mislim

doslovno, to što je izbačeno iz kanona doslovno je izbrisano iz svijesti. Što obrazovan čovjek zna o viteškim romanima srednjega vijeka (osim Cervantesa kojega učimo kao subverziju tih romana), o kazalištu srednjega vijeka, o građanskoj drami 18. i 19. stoljeća koja je dva stoljeća vladala Europom i na kojoj je nastalo naše suvremeno kazalište? Ništa. Koliko imena katoličkih intelektualaca koji su bili časni, ugledni i dominantni mislioci svojega vremena možete nabrojati, kako kod nas tako i u Europi? Rijetko kojega, vjerojatno nijednoga.

Čitajući brojna djela izbačena iz kanona, prvo sam se oduševila jer je tu toliko odličnih drama koje i mene danas (koja sam pročitala doista mnogo drama) dotaknu, potaknu, oduševе. Uz to, vidjela sam da postoje oni koji pišu o istoj temi, ali nose drukčiju poruku. Kao npr. prikaz puka, odnosno naroda u djelima Josipa Freuedenreicha u usporedbi s djelima Srđana Tucića, prikaz plemića u Higina Dragošića ili Ernesta Katića u usporedbi s Ivom Vojnovićem ili prikaz građanske sredine u Josipa Eugena Tomića i Josipa Kulundžića. Kalman Mesarić je o skandalu koji Krleža opisuje u „Glembajevima“ (i koji se očito dogodio) napisao komediju „I u našem gradu“. Za razliku od Krleže kod kojega nema dobrih likova ni među bogatima ni među siromašnima, kod Mesarića postoje dobri likovi. Mesarić pokazuje pokvarenost bogatih koji ne samo da varaju jedni druge nego pokušavaju razoriti i dobre i na kraju nominalno pobijede, ali ti dobri u Me-

sarića imaju mogućnost izbora: hoće li sačuvati svoju dobrotu ili pristati na pravila igre i postići uspjeh slijedeći zlo?

Upravo čitajući sve te drame, postalo mi je jasno da poruka nije kriterij, jer svaka poruka može imati i dobre i loše drame kao što unutar iste poruke može biti i dobrih i loših drama. Osim što sam pronašla izvrsne drame izbačene iz kanona, shvatila sam da imam još jedan problem. Kao osoba koja se kazalištem bavi cijeli život (a uz to sam doktorirala, pišem knjige i ozbiljne tekstove unutar svoje struke), smatrala sam ne samo da imam pravo nego da imam i znanje obraniti ono što volim. No to nije tako jednostavno. Kad sam to pokušala i krenula primjenjivati kriterije kvalitete suvremene teorije i kanona, shvatila sam da su jedini kriteriji koji se danas priznaju kao vrijednost „hrabra kritika društva“ i „razotkrivanje licemjerja“, no isključivo iz ateističkoga poimanja svijeta. A to je zapravo poruka. Budući da sam bila uvjeren da su izbačene drame kvalitetne, krenula sam u istraživanje: kad nam je točno kanon nastao, zašto je iz njega izbačeno sve afirmativno, a tražila sam i kako da unutar svoje struke obranim ono što smatram kvalitetnim.

Možete li nam ukratko predstaviti (post)prosvjetiteljski sekularistički/ateistički svjetonazor i vrijednosni ustroj te nas upoznati što je u umjetnost donijela vladavina toga novoga svjetonazora?

Kao što je srednji vijek bio veliki civilizacijski lom u odnosu na antiku tako je i krajem XVIII. i tijekom XIX. stoljeća s prosvjetiteljstvom i kasnijim pokretima započeo drugi veliki lom u cijeloj Europi: promjena svjetonazora. Kršćanskom svjetonazoru suprotstavljao se novi, ateistički, koji često zovemo sekularističkim svjetonazorom s različitim ustrojem vrijednosti.

Na prvoj je razini razum (potpomognut s Aristotelovih pet osjetila) kao temelj tumačenja svijeta, a vjeru je zamijenila znanost. Istina je dominantna vrijednost te prve razine, a znanstvenik je postao glavni predstavnik istine, odnosno spoznaje o svijetu. Taj je svjetonazor vjeru i Boga proglasio „neznanstvenima“ i „nazadnima“ i protjerao ih u privatnu sferu. Umjesto Božjega nauma koji je do tada vladao svijetom, osnovna karakteristika toga svijeta jest evolucija kao prirodni proces razvoja, kako živoga svijeta tako i društva. Na drugoj razini, kritika je temeljna vrijednost druge razine, odnosa prema društvu (koje iz pravedno uređene države postaje društvo nedefiniranoga središta vlasti s osnovnom karakteristikom promjene), iz uvjerenja da će istinito i objektivno (dakle, razumsko i znanstveno) prikazivanje društvenih problema i mana naporima samih ljudi, uz pomoć znanosti i tehnologije, dovesti do poboljšanja društva. Glavni predstavnik te razine postaje hrabri kritički intelektualac, a onda i hrabri kritički umjetnik koji treba biti ne samo fotograf nego i kirurg društva, kako je rekao Emil Zola. Temeljna vrijednost

treće razine jest pobuna pojedinca protiv ograničenja na svim razinama (i Boga i države i obitelji). Pojedinaac je postao središte svijeta i sve je podređeno njegovu boljitku, a opći cilj svih triju razina jest sreća pojedinca na zemlji koja će se ostvariti oslobođenjem od ograničenja na svim trima razinama. Koliko je god taj cilj na prvi pogled bio dobar, on se u ovom svjetonazoru postiže kritikom i pobunom, dakle negativnim djelovanjem. Uz to, taj je svjetonazor protjerao pozitivni (kršćanski) pogled na svako odricanje ili plemenitu žrtvu. To se najprije smatralo nepotrebnim, a zatim i nepostojećim. Iako se i novi svjetonazor poziva na istinu i dobro, istina se spoznaje isključivo razumom, dobro je zemaljski napredak pojedinca društva, a Boga nema.

Novi svjetonazor nije zavladao odjednom; bio je to dugotrajni proces sve do prve polovine XX. stoljeća. Tekao je usporedno s nekim drugim društvenim tijekovima i događanjima (formiranje nacionalnih država, opismenjivanje, industrijalizacija), pa nam lako promakne ta svjetonazorska borba koja se svjesno i namjerno vodila uz pomoć medija, književnosti i umjetnosti.¹³ Umjetnički predstavnici sekularističkoga prikaza stvarnosti bili su realizam, modernizam, ekspresionizam i ostali -izmi koji su bili manjina i po broju naslova i po broju izvedbi. Iako danas učimo da je ta „nova“, „suvremena“, „mlada“ umjetnost nezaustav-

¹³Sugovornica preporučuje knjigu koja to dokazuje vrlo očito: Christopher Clark i Wolfram Kaiser (ur.), *Culture Wars. Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge University Press (2009).

ljivo „pomela“ stare, zapravo su bili manjina na koju se gledalo kao na iznimku. Ljubomir Maraković, jedan od naših najznačajnijih književnih kritičara prije II. svjetskoga rata, za Krležu i Kosora govorio je, parafraziram: „To su mladi talentirani ljudi koji su nešto krivo shvatili, jer se ne može prikazivati svijet bez Boga, to nije dobro ni za čitatelje ni za samog pisca... ali ima vremena, mladi su, doći će k sebi...“ Oni nisu ni smatrali da je sve to skupa ozbiljno bez obzira na buku koju su ti „mladi“ stvarali.

Još šezdesetih godina 20. stoljeća Gabriel Marcel, ugledni francuski filozof, pisao je da se „nije moglo ni zamisliti da će umjetnosti ikada govoriti protiv vjere“. Mi danas u Hrvatskoj, nakon sedamdeset godina vladavine ne samo ateističkoga svjetonazora u Europi nego i komunizma, vjerujemo u Boga. Što mislite koliko su ljudi vjerovali prije pobjede toga novoga svjetonazora? Jedan primjer. Kada je 1900. papa pozvao na pobožnost Srcu Isusovu, istom se posvetilo 160 tisuća mladih u Hrvatskoj. Pa neka je nekoga natjerala baka, nekoga mama, nekoga župnik, ali svejedno je to velika brojka! S druge strane, u medijima je doslovno dvanaest ljudi napadalo tu ideju kao „klerikalizaciju naše mladeži“. To je bio omjer vjere i nevjere starih i mladih. Upravo zato mi je teško shvatiti kako je moguće da je taj manjinski svjetonazor, toliko stran većini ljudi, pobijedio i zavladao nakon Drugoga svjetskoga rata, i to ne samo u Istočnoj Europi koja je bila komu-

nistička nego i u onom dijelu Europe koja je bila demokršćanska.

A pobjeda je bila sveobuhvatna i rezolutna, u repertoarima je nastao pravi rez, na sveučilištu smjena starih, u medijima smjena nepodobnih.... I to u cijeloj Europi. U umjetnosti je ta pobjeda donijela ovaj redefinirani uski umjetnički kanon koji vlada. U njemu se samo pobuna, samo kritika iz ateističkoga poimanja svijeta smatra vrijednom umjetnosti, izbacujući sve što na bilo koji način afirmira svijet oko sebe kao smisljeno mjesto, sve što mene u publici pročišćava, podiže, osnažuje, a posebno sve što afirmira postojanje ili pozitivno djelovanje Boga na zemlji.

Sad dolazim do svojega drugoga problema – kako obraniti te drame. Nije lako jer su osim tekstova i epoha izbačeni i teorijski tekstovi pa ja sad otkrivam i teoretičare koji govore ovo isto, ali mi za njih donedavno nismo znali. Čitanje knjige Vladimira Lončarevića „Hrvatski katolički pokret“¹⁴ bilo mi je poput čitanja stranoga jezika, jer su mi svako drugo ime ili časopis bili nepoznati! I to meni koja sam humanistički obrazovana! Učilo nas se da je to bila jedna mala skupina katolika koja je nazadno ustrajala uz neke stare ideale, ali to su bili temelji kulture! Ne samo da su bili u većini, to su bili časni, obrazovani, najugledniji ljudi. Vi imate spomenutoga Ljubomira Marakovića koji je živio kao svet čovjek (on je utjecao na formaciju Ivana Merza), bisku-

¹⁴Vladimir Lončarević Književnost i hrvatski katolički pokret (1900. – 1945), Alfa, Zagreb, 2005.

pa Mahnića koji je u procesu beatifikacije, Petra Grgeca, Matu Ujevića, Josipa Andrića, Đuru Arnolda, Dušana Žanka i brojne druge intelektualce koje smo izbrisali iz svijesti ljudi, a koji su bili glavna struja. Oni su pisali o književnosti, ali su je i sami stvarali. Ja ih sad otkrivam u biblioteci Glasa koncila „Hrvatska katolička baština 20. stoljeća“ koja predstavlja te izvrsne pisce čije su knjige uredili Vladimir Lončarević, Božidar Petrač, Zdravko Gavran i drugi. I tako je i u drugim zemljama Europe. Otkrivam teorijsku liniju kojoj i ja pripadam i koliko mi je to drago da se ne osjećam tako sama toliko mi je teško kad vidim kako je moguće tako strašno pomesti nešto tako kvalitetno i važno iz svijesti ljudi.

Što je najgore, imanentna kvaliteta kanona se podrazumijeva, o kriterijima se ne raspravlja, a ono što je izbačeno smatra se nevrijednim i otpisuje također bez velike rasprave, s vrlo malo kriterija, a to su: „nerealno/lažno“ ili „stereotipno“ i „plitko“.¹⁵ Na ovome svijetu ima i primjera dobrog oca i dobrog kralja, sretnoga razrješenja problema ili pronalaženja smisla života u služenju, ali se njihovi prikazi u djelu smatraju „nerealnim“. Upravo takvim i još gorim uvredama nakon Drugoga svjetskoga rata u Hrvatskoj je nekoliko teoretičara doslovno „pome-

¹⁵ Ilustrativan je pokušaj polemike prof. Nikčević u *Vijencu* s akademikom Krešimirom Nemecom oko Miroslava Krležu kao vrha kanona i kriterija uspostave kanona u šest nastavaka (od rujna do prosinca 2018.). Početak polemike na <http://www.matica.hr/vijenac/642/krleza-je-najizvođeniji-hrvatski-autor-28293/>

lo“ sve afirmativne žanrove¹⁶ i samo se njihovo mišljenje smatra vrijednim i vrijedi do danas.

Izbačeni su i kriteriji vrednovanja umjetnosti koji su vrijedili prije vladavine sekularizma. Kod Platona ideje su izvor svega, najvažnija je ideja dobra, a odmah uz nju ideja lijepoga i ideja istinitoga. Povezanost dobrog, istinitoga i lijepoga objedinjuje se u pojam „najvišeg dobra“, što bi odgovaralo definiciji današnje predodžbe Boga. Platonu su te tri ideje definicija biti svega jer smatra da bi nešto bilo to što jest mora biti dobro, lijepo, istinito:¹⁷ od tanjura do kazališne predstave. U srednjem vijeku Toma Akvinski definirao je biće/bitak s pomoću transcendentala koji su „određenja koja nužno proizlaze iz bitka i koja ga nužno prate“¹⁸, a kod Tome Akvinskoga su četiri: jedno, dobro, istinito, lijepo (*unum, bonum, verum, pulchrum*). Dakle, da bi nešto bilo nešto, pa tako i kazalište, i u srednjem vijeku trebalo je biti dobro, lijepo, istinito. Tako je bilo i u antici i u srednjem

¹⁶Za kazalište i dramu paradigmatično je izdanje *Drama i problemi drame* (ur. Joža Horvat, Slavko Kolar i Petar Šegedin), Matica hrvatska, Zagreb, 1951., gdje su Miroslav Krleža, Marijan Matković, Ranko Marinković i drugi postavili temelje vrednovanja.

¹⁷O tome govori u dijalogu „Gozba ili Simpozij“. Vidi u: Platon, *Erosifilia, Demetra*, Zagreb, 1996., dvojezično izdanje dvaju dijaloga: „Simpozij ili o ljubavi“ i „Fizis ili o prijateljstvu“, u prijevodu i uz predgovor Zdeslava Dukata.

¹⁸Anto Gavrić, „Transcendentali – razvoj nauka i pojmovna problematika“, u: Anto Gavrić i Ivan Šestak (ur.), *Veritas vitae et doctrinae, U potrazi za istinom o čovjeku i Bogu. Zbornik u čast Hrvoja Lasića* OP, Zagreb, 2012., str. 153. Naravno da postoji razlika između Platonova i srednjovjekovnoga poimanja ovih triju kategorija u koju ovdje ne ulazim jer me zanima onaj zajednički dio značenja i sličan odnos društva prema umjetnosti.

vijeku pa su zato istinito/lijepo/dobro/ (uz katarzu kao Aristotelovo „korisno“) dvije i pol tisuće godina bili temelj procjene kvalitete djela. Nakon pobjede sekularizma odjednom su to postali kriteriji odbacivanja djela jer su svi ti pojmovi poistovječeni s nekom negativnom odrednicom: lijepo je postalo kič, dobro – licemjerje, a ono istinito ili jedno koje je kod Platona i Tome Akvinskoga označavalo povezanost s najvišim, sa svetim, postalo je laž. Kao kriterije vrednovanja ostavili smo istinu – ali bez duhovne dimenzije i korist – ali isključivo ako je kritika društva slijedila sekularističke stavove.

Kao izzbornica Festivala kršćanskoga kazališta u Zagrebu upoznali ste se i s brojnom, ali nažalost medijski nepokrivenom kršćanskom/duhovnom kazališnom proizvodnjom, koja se u Hrvatskoj ponovno izvlači iz zaborava (nakon potiskivanja pučkih komada XIX. stoljeća) i polako zadobiva i zanimanje gledateljstva. Dobitnica ste i Nagrade „Andrija Buvina“ na Danima kršćanske kulture u Splitu za izniman doprinos kršćanskoj kulturi. Ima li mjesta za „vrijednosno“ kazalište na hrvatskim daskama, napose za ono s kršćanskom porukom? U kojoj je mjeri kršćansko kazalište slično starogrčkom „ritualnom kazalištu“, a u kojoj mjeri baštini baroknih „skazanja“ i jezuitskih drama? Mogu li se u tom smislu dalmatinski židiji, hvarski „Za križen“ ili gorjanske „Ljelje“ smatrati oblicima

kršćanskih pučkih prikazanja? Gdje je u svemu tome Rajmund Kupareo?

Upravo proučavajući povijest, posvijestila sam da je kazalište izašlo iz svetoga ne samo u dvije najznačajnije epohe naše civilizacije (u Grčkoj iz dionizijskih rituala, u srednjem vijeku iz mise) nego i u drugim civilizacijama (kineska opera i japanska no drama također su postavljale svete priče na sceni), jer je uloga umjetnosti bila prenošenje onoga najsvetijega u društvu i podučavanja ljudi životljenju. Kazalište je punih 15 stoljeća (i u antici i u srednjem vijeku) doslovno bilo sveto, stoga je i logično da i dalje, uvijek, kazalište glavne struje odražava vladajući svjetonazor.

Proučavanje povijesti kazališta, a i čitanje silnoga mnoštva kako suvremenih tako i starih drama, gledanje stotina predstava kršćanske tematike (kao selektor festivala kršćanskoga kazališta) osvijestilo mi je što je to kršćanska drama. To nije samo tema vezana uz kršćanstvo (dakle Bog, sveci, svećenici, crkva na sceni), pa čak ni samo afirmacija spomenutih temeljnih vrijednosti kršćanskoga svjetonazora (ljubav, služenje, poslušnost) nego mora biti prisutna specifična poruka koja ima četiri elementa. Prvo: svijet koji prikazuju dio je Božjega nauma i njime vlada milosrdni Bog, drugo: postoji dobro i zlo i svi znaju što je što, treće: čovjek ima slobodu izbora (čak i kad se zlo vrši nad

njim i on to ne može spriječiti ima mogućnost izbora osvetiti se/mrziti ili oprostiti) i četvrto: ako pogriješi, postoji izlaz jer svijetom vlada milosrdni Bog i poznat nam je način pročišćenja grijeha i zla.

Ovako rečeno zvuči jednostavno, no sjetimo se da su bogovi u antici bili sve samo ne milosrdni i da je junak bio određen sudbinom, dakle nije imao slobodu izbora. U suvremenoj umjetnosti (realizmu i modernizmu) svijetom ne vlada nikakav bog, a ako ga slučajno i ima, zao je, okrutan, umoran ili senilan (pa i bolje da ga nema), nema razlike dobra i zla jer je sve ili sivo ili crno (nema pozitivnih vrijednosti ili pozitivnoga lika koji svjesno bira dobro), nema slobode izbora upravo zato što je sve crno, pa tako nema ni izlaza iz toga crnila.

Upravo u želji da obranim naše pravo na lijepo/dobro/sveto u umjetnosti, pokrenula sam novu izdavačku kuću Citadela libri. Mala tvrđava koja knjigama čuva temeljne vrijednosti koja je obiteljska misija jer je vodim ja koja sam zadužena za kazalište i sin Oliver Nikčević koji je kao povjesničar zadužen za povijesne teme. Prva knjiga koju smo objavili je „Prebivao je među nama“, tri prikazanja Rajmunda Kuparea, upravo zato što je danas i vladajući svjetonazor i kazalište glavne struje u velikoj krizi. Bitka sekularističkoga/ateističkoga svjetonazora za sreću pojedinca rušenjem prijašnjih vrijednosti nije nam donijela sreću, nego je pojedinac osamljeniji i otuđeniji nego ikada prije

u povijesti. Kazalište glavne struje nije svojom „oštrom i hrabrom kritikom društva“ promijenilo to društvo na bolje, nego je društvo sve nepravdnije, a uz to je kazalište izgubilo publiku. Zato i mora uzimati političke simbole ne bi li takvim pamfletima dobilo barem nekakvu reakciju publike. Tu nam je najbolji primjer Rijeka kao prijestolnica kulture i njezin program koji jest europska kultura glavne struje, ali se sad lijepo vidi kamo smo došli: do kraja slijepe ulice u koju smo skrenuli kad smo izbacili iz umjetnosti priču o lijepom/dobrom/svetom. Upravo zato, kao u svakoj velikoj krizi, važno je vratiti se temeljima. U europskom kazalištu to su antičke tragedije i prikazanja koja su nastala u srednjem vijeku. Prikazanja imaju tri žanra: misterij govori o Božjem naumu od stvaranja svijeta do Posljednjega suda s Kristovom otkupiteljskom mukom kao središnjom temom Božjega nauma, mirakul govori o čudima svetaca koji čine prave izbore i ostaju postojani u vjeri i moralitet kao kršćanski moralni nauk koji prikazuje čovjek u susretu sa smrću i daje mu „vodič“ za čišćenje duše. Suvremeni teorijski kanon govori da su prikazanja relikat srednjega vijeka, dosadna crkvena propaganda koja nema nikakve kazališne, odnosno umjetničke vrijednosti (likovi crno bijeli i plošni, radnja poznata, bez dinamike i motivacije...), da ih je crkva zabranila kad su prestali biti puka propaganda, a i da nije, evolucijski razvoj umjetnosti „pomeo“ bi iz europskoga kazališta. Međutim, to sve nije istina.

Kad sam kao studentica osamdesetih godina vidjela „Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika“ u izvedbi amatera s Hvara (tada je to „prošlo“ kao istraživanje baštine čakavskoga jezika), shvatila sam da je srednjovjekovno kazalište vrlo živo. Predajući povijest drame, otkrila sam prikazanja u svim epohama: prikazanja su bila kazalište glavne struje za vrijeme renesanse (14. i 15. stoljeće kad su se po Europi igrala prikazanja u trajanju od 3 do 25 dana!), igrali su ih u Shakespeareovo doba, dominirala su u baroku i 18. stoljeću (tzv. isusovačko kazalište). Prikazanja su se u europskom kazalištu igrala i u glavnoj struji i kao amaterske predstave, ali i kao veliki spektakli u pojedinim mjestima sve do kraja Drugoga svjetskoga rata i pobjede sekularističkoga svjetonazora. Tada su izbrisana iz kanona i protjerana iz glavne struje u cijeloj Europi, no srećom, opstala su na rubovima ili ispod njih – u župama i u amaterskim izvedbama koje su katkad bile polulegalne. Kad sam pročitala Rajmunda Kuparea, znala sam da je i dramski žanr i danas živ jer ih je napisao pedesetih („Muka Kristova ili za koga je pravednik razapet“), odnosno osamdesetih godina prošloga stoljeća („Porođenje ili tko je dostojan milosti Kristove“ i „Uskrснуće ili što nas doista može uvjeriti“).

Idealni su mi za početak nove izdavačke kuće jer te drame zorno dokazuju sve moje gore izrečene tvrdnje. One su očito afirmacija biblijske priče o Kristu i temeljnih kršćanskih vrijednosti, one nose izrazito kršćansku poruku, ali su umjetnički kva-

litetne drame. Tri poznate priče o Kristu Kupareo je ispričao tako zanimljivo, tako dinamično, kao da ih nikad prije nisam čula. Istodobno je tako potresno kao da sam tamo s njima i da sama to proživljam: strepim s likovima, radujem se s onima koji se odluče za dobro, žalostim nad onima koji pogrješno odaberu, ali ih sve prepoznajem i na kraju doživim katarzu ili pročišćenje emocija. Osjećam se snažnijom i pročišćenijom, „opremljenijom“ za život jer sam dobila neke odgovore na važna životna pitanja.

Kupareo je to postigao tako da se sveti likovi (Krist, Marija) ne pojavljuju na sceni, nego se priča kroz okolne likove koji se moraju odrediti prema Kristu i njegovom djelovanju. Likovi mogu izabrati između dobrog i lošega i nama je napeto gledati tko će što učiniti i zašto. Imamo one koji Krista prepoznaju kao važnoga, ali ga ne prihvaćaju jer se ne uklapa u njihove dotadašnje ideje o Mesiji (farizej u „Porođenju“ koji ne može prihvatiti da je Mesija ozdravio dijete od grijeha ili Juda u „Muci“ koji ima neku svoju sliku kralja), one koji ga prepoznaju kao važnoga, ali se ne mogu oduprijeti društvenim ili političkim okolnostima (Pilat u „Muci“ koji vidi da se radi o nevinom i svetom čovjeku). A postoje i oni koji ga prihvaćaju jer mu otvore srca bez obzira na to što su naoko ili prema starim pravilima – nedostojni. Primjerice, pastiri koji znaju da je ozdravljeno dijete izvanbračno, dakle nezakonito, ali vide kako je tim ozdravljenjem novorođeni Mesija oslobodilo djetetovu majku krivnje i shvate da je pravda

novorođenoga drukčija, velika i zapravo divna. Oni znaju da je dijete Mesija. Ili Baraba u „Muci“ koji slijedi Isusa na kalvariji čudeći se zašto su pravednika osudili, a njega, koji je kriv, pustili i zašto taj pravednik ne kune, sprda se Isusu koji obećava na križu drugom razbojniku raj – da bi na vrhu kalvarije pao na koljena i rekao: „Sad znam zašto si razapet, zbog mojih grijeha, oprosti mi, Gospodine...“ Nekoliko sam puta pročitala drame pripremajući ih za tisak, ali to je tako dojmljivo prikazano da sam na tom mjestu zadrhtala svaki put. To je prepoznavanje i nekih naših sumnji, traženja, odluka – dobrih ili loših... Te drame govore o mukama naše duše i zato djeluju na nas. To je katarza koja je moguća i danas.

Uz to, te drame imaju i velik scenski potencijal, mogu se igrati i kao komorna drama s četiri lika na sceni i kao spektakl sa sto ljudi! Zato sam ih objavila kao početak nove izdavačke kuće Citadela libri. Voljela bih ne samo da ih ljudi pročitaju ili postave na scenu nego i da osvijestim kod kazališnih stvaratelja i publike da imamo pravo na lijepo/dobro/sveto u umjetnosti.

Knjiga je opremljena velikim teorijski uvodom u kojem branim naše pravo na lijepo, dobro i sveto u umjetnosti, dokazujući da je to bio temelj europskoga kazališta dvije i pol tisuće godina i analiziram ta djela dokazujući da su suvremena i kvalitetna. Tekst Zdravka Gavrana analizira Kupareovo ostalo stvaralaštvo, a knjigu zaokružuje jedno osobno sjećanje Krešimira Tičića na vrije-

me kad su gotovo poluilegalno postavljali Kupareovu „Muku“ u crkvi Kraljice svete krunice u Zagrebu sedamdesetih godina.

Rajmund Kupareo hrvatski je dominikanac s otoka Hvara (rođen 1914.) koji se za vrijeme Drugoga svjetskoga rata nije politički aktivirao, a pomagao je i Židovima. Međutim, vidio je da je novi sustav ateistički, anacionalan, kao i da se grubo obračunava s neistomišljenicima pa je otišao iz Hrvatske i završio u Čileu gdje je ostvario doista iznimnu sveučilišnu i znanstvenu karijeru kao estetičar. Bio je profesor na fakultetu, akademik, osnovao Institut za estetiku, njegove su knjige i danas udžbenici iz estetike, dobitnik je najvišega priznanja koje ta zemlja posmrtno može nekome dati. Znanstvene radove pisao je na nekoliko jezika, no književnost je uvijek pisao na hrvatskom.

Zanimljivo je da je od prvih djela bio iznimno cijenjen kao književnik. Kao tridesetogodišnjak objavio je drugi roman („Braban, priča s otoka Hvara“) 1943., dakle kad je već cijela Europa bila umorna od rata, u 12 000 primjeraka! Mi smo sad objavili tisuću primjeraka i svi nam govore da smo ludi! Pisao je pripovijetke i poeziju, a u Hrvatsku se vratio 1970. nakon moždanoga udara i do smrti živio u dominikanskom samostanu u Kontakovoj. I dalje je pisao, za njega su znali stručnjaci, pola intelektualnoga Zagreba dolazilo je k njemu na razgovore o lijepoj umjetnosti, no ulaz u javnost bio mu je onemogućen jer ga je pratila netočna, zlokobna etiketa „političkoga emigranta“. Tek je

nakon 1990. recepcija njegovoga djela skromno ušla i u javnost, da bi mu 1996. dodijelili nagradu „Vladimir Nazor“ za životno djelo koju nije primio jer je u međuvremenu umro. Cijenjen je kao pjesnik, ali nije poznat kao dramatičar. Nadam se da će ova knjiga, kao i nova izdavačka kuća Citadela libri, to promijeniti.

I na kraju, može li Hrvatska kao domovina Marina Držića, kao baštinica jednoga od najstarijih modernih kazališta na europskom tlu (onoga hvarškoga) i višestoljetne dramske tradicije preuzeti nešto od „fenomena Gavran“, kao pandana Mate Rimca na području kazališta, i izgraditi od sebe kazališnu „destinaciju“ koja bi, na tragu vaših težnji za afirmacijom onoga lijepoga, dobrog i svetoga, mogla biti ishodištem svojevrstne kazališne renesanse na Starom kontinentu?

Gavran je doista fenomen. On je iznimka koja potvrđuje pravilo, jer je pisao izvan trendova, afirmirao je temeljne ljudske vrijednosti i kazališta su ga uzimala jer su morala imati i nešto što će publika gledati. Naime, u europskim kazalištima imate dvije vrste predstava – one trendovske za festivale koje dobivaju nagrade i putuju po onoj gore spomenutoj mreži festivala, ali ih nitko ne voli gledati. Zato kazališta ipak moraju povremeno postaviti i nešto „za publiku“, pa su uzimali Gavrana. On je pri tome izrazito fin čovjek, profesionalan do kraja, za razliku od

većine pisaca koji očekuju sve od države (pa i onih najavangardnijih i najalternativnijih, pa će tako npr. i Siniša Labrović to očekivati!). Gavran je jako puno ulagao u svoj rad i svoju promociju. Sam je putovao na Frankfurtski sajam, sam je objavljivao drame i poklanjao ih da bi mu ih samoinicijativno prevodili ljudi kojima su se te drame svidjele i postavljali u manjim, neovisnim kazalištima, umornima od trendovskoga jednoumlja. Te su predstave redom uspješnice (predstava „Sve o ženama“ u Češkoj je igrala više od 200 puta), a 2003. je Mihaj Babjak, slovački redatelj koji je igrao puno Gavrana u kazalištu Trnava, pokrenuo Gavran Fest, festival Gavranovih predstava. O posjećenosti festivala svjedoči da su se u Pragu na stotoj izvedbi čeških „Sve o ženama“ ili petstotoj izvedbi slovačke predstave „Sve o muškarcima“ u kazalištu s više od tisuću mjesta unosile stolice sa strane. Ponavljam, na stotu i petstotu izvedbu tih predstava!

Gavran je svoju karijeru gradio polako, ozbiljno, ali do kraja profesionalno. Pri tome je uspio sačuvati jedan pozitivan stav prema svijetu, nikad nije polemizirao, napadao, nikad se nije žalio na sustav, ministarstvo, ljude, ali je pomogao svakome tko ga je zamolio, bilo kolegama piscima bilo drugim ljudima. U vremenu u kojem vlada napadanje, buka, sebičnost, zatvorenost u klanove, on je doista poseban... Svi koji vide njegov današnji uspjeh stalno misle da on ima neku tajnu kartu u rukavu, a ne usude se biti kao on – izrazito talentirani pisac koji voli ono što radi, gine do kraja za to, ali pri tome ostaje čovjek.



Obitelj Višćević (privatna arhiva)