

*Vjernost  
dramskom  
tekstu*

*Vjernost* **dramskom tekstu**

# Pitanja

1. Je li redateljska reinterpretacija dramskog teksta datost koja se podrazumijeva u redateljskom radu? Imaju li redatelji doista odriješene ruke pri stvaranju predstave?
2. Ima li redatelj uz estetsku i određenu moralnu obvezu pri prvom postavljanju teksta (praizvedbi)?
3. Može li vjernost dramskome piscu biti redateljeva ugovorna obveza? Što biste učinili da se, prema ugovoru koji potpisujete kao redatelj (kao što npr. traži Royal Court Theatre iz Londona), morate obvezati na potpunu vjernost tekstu, zatim pristati na prisutnost pisca na pokusima te biti spreman prihvatiti njegove sugestije?
4. Mislite li da teatar stalno balansira na osjetljivoj granici između “vjernosti i nevjere” dramskom tekstu, koristeći se i jednom i drugom kategorijom u svakom trenutku svojega nastajanja?
5. Ako vjerujete u redateljsku lojalnost, objasnite kakav je smisao vjernosti piscu i njegovim intencijama?
6. Postoje li “neizvedivi” dramski tekstovi ili situacije (scene) i tko je za to kriv - loš pisac ili loš redatelj?
7. Što mislite o dramskom djelu kao intelektualnom vlasništvu pisca u kazalištu?
8. Vjerujete li da redatelj ima više pravo intervenirati u klasični tekst ili novonapisani, neafirmirani i zašto?
9. Utječe li pritisak mode festivalskog tržišta na Vaš redateljski i književni rad?
10. Smatrate li da hrvatsko glumište i njegovi redatelji žive u sjeni dramske riječi ili je obratno?

Pokušat ću odgovoriti na vaša pitanja, ali ću se pri tome ograničiti samo na ona koja se meni čine važnim:

1. Već sama činjenica što se dramski tekst iz "mrtvog slova na papiru" pretvara u živi prizor na sceni, znači njegovu reinterpetaciju. Ponesen osnovnom mišlju, autor zna ponekad zanemariti izgovorljivost svojih rečenica pa biti čak i površan u motivaciji postupaka svojih junaka. Sve su to mane koje se u nekom dramskom djelu toliko i ne zapažaju pri čitanju, ali kad se ono postavlja na scenu, redatelj i glumci suočavaju se s golemim problemima, koje moraju rješavati "u hodu". Stoga je stanovita redateljska intervencija u tekst prilikom njegova uprizorenja uvijek nužna. Ali na razini osnovne zamisli ili nakane s kojom je tekst pisan, redatelj bi mu morao dosljedno ostati vjeran. Svjedoci smo pojava da pojedini redatelji, iz potrebe da preko nekog klasičnog djela kažu svoju misao, sakate tekst, ubacuju fragmente koje autor nikada ne bi napisao, izbacuju neke dijelove, mijenjaju redosljed radnje, pa se to onda zove "osuvremenjivanjem klasike" i svi se dive tome kako je redatelj "pročitao" neko klasično djelo i pronašao u njemu ono što ga veže i za naše vrijeme. Pri tome se zaboravlja da je sve klasično upravo po tome klasično što je uvijek moderno.

Takvi su redatelji zapravo promašeni pisci. Htjeli bi stvoriti nešto svoje, ali nemaju ni petlje ni stvaralačkog potencijala da to doista i naprave, pa svoju nemoć nadoknađuju na ovaj način. Uza sve to, nemam ništa protiv toga da se i tako radi. Samo neka onda redatelj izmisli drugi naslov, sebe potpiše kao autora, a u bilješci naznači da je to "prema motivima iz..."

3. Administrativne mjere u umjetnosti nikada nisu urodile plodom. Uvijek sam redateljima davao odriješene ruke u reinterpetaciji mojih djela, potpuno se podređivao njihovoj scenskoj zamisli i bio spreman dopisivati i mijenjati dijelove teksta, ako su to tražili od mene. Držao sam da je uvijek za predstavu bolje pustiti neka redatelj slijedi svoj stvaralački poticaj, negoli zahtijevati od njega da bude puki ilustrator teksta i rutiner, koji će provoditi svaku autorovu zamisao. Naravno, to pretpostavlja da je vjeran tekstu u smislu u kom sam to prethodno spomenuo. Na razini osnovne

ideje i duha djela ne smije biti ni najmanjeg razilaženja. Moram napomenuti da nikada nisam u pogledu toga imao nekih nesporazuma, jer sam imao tu sreću da sam uvijek radio s prokušanim majstorima naše scene, kojima se zastranjivanje na toj razini ni slučajno ne može dogoditi. To su: B. Viočić, M. Carić, Ž. Orešković, I. Kunčević, D. Radojević, K. Spaić, Z. Mužić, J. Juvancić, Z. Vitez i dr., pa im ovom prilikom na svemu onome što su napravili s mojim djelima i zahvaljujem.

6. Ne postoje "neizvedivi" tekstovi; sve se može postaviti na scenu, pa i ono što nikada nije bilo namijenjeno kazališnoj izvedbi. Druga je stvar koliko to ima smisla. Pritom bih povukao oštru granicu između kazališne umjetnosti i kazališnog umijeća.

Kad netko dramatiizira neki poznati roman ili pripovijetku i postavlja to na scenu, može se govoriti samo o kazališnom umijeću. (Ovdje, naravno, izdvajam primjere kad kazališno uprizorenje toliko nadmaši literarni predložak da se ovaj i zaboravi, pa djelo dobije svoj život samo po kazališnim izvedbama, kao što su neka Shakespeareova djela.) Jedina svrha, koju pritom vidim, edukacija je gledatelja koji nije sklon čitanju, jer mu takve predstave pružaju kakav-takav uvid u djelo. Osobno ih nikada nisam volio gledati. Uvijek sam ovdje prednost davao vlastitom čitanju pred onim redateljskim. Istinska kazališna umjetnost može, po meni, nastati samo na djelima koja su pisana za scenu, jer su ona u samom začetku mišljena scenski, pa time i u redatelja pokreću njegov stvaralački potencijal. Romani i pripovijetke imaju svoj život i kazalište im ne može ništa dodati; može im samo oduzeti na složenosti i misaonosti, svodeći ih na голу fabulu. Nikada nisam doživio da je neka dramatiizacija nadišla svoj predložak i nastavila dalje svoj život kao kazališno djelo. Takve su predstave uvijek bile samo za jednu sezonu.

9. Ima. Pomodarstvo je uzelo maha i postalo važnijim od kreativnosti, da me to naprosto goni iz kazališta van. Zato u zadnje vrijeme sve svoje ideje radije ostarujem u proznom, nego u dramskom obliku.

10. Nitko ne živi ni u čijoj sjeni, ili, bolje rečeno, svi smo zajedno u sjeni države, odnosno onog njezina segmenta koji nazivamo financije.

MARIN CARIĆ

kazališni redatelj

Za početak rekao bih, kao anegdodu, dvije definicije kazališta, vrlo slučajne, mogu biti i neke druge, ali meni su ove dvije jako drage, vremenski su vrlo daleke i čine se različitim, a u biti su potpuno iste.

Jedna je čuvena Lope de Vegina da je za kazalište dovoljno imati dvije daske i strast, a druga ona Brookova: "Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom scenom. Netko se kreće u tom praznom prostoru dok ga netko drugi promatra. I to je sve što treba da bi se stvorio teatar." Dakle, prazan prostor, netko u prostoru i netko tko ga promatra.

Vega je još reduciraniji u ovoj strasnoj renesansnoj definiciji; on kaže da je dovoljna strast i daske ali se de facto radi o praznome prostoru kojeg ispunja glumčeva igra. Nigdje se ne spominje tekst. Gledatelj se u drugoj definiciji spominje dok se u prvoj ne spominje, ali se podrazumijeva - to su daske koje netko gleda.

Ono što se također ne izgovara ali se jasno podrazumijeva u svakom je slučaju tekst. Ako i nismo u to sigurni, možemo to slobodno zaključiti iz činjenice da je sam Lope de Vega napisao četrstotinjak tekstova na temelju kojih govori tu rečenicu. U Brookovom slučaju; on i kada radi *Mahabharatu* je redatelj teksta, a da ne govorimo da je jedan od najznačajnijih interpretatora Shakespearea u kazalištu.

Prema tome, evidentno je da se tekst podrazumijeva i kada se ne spominje u definiciji teatra. Neću ulaziti duboko u teoriju, ali kad već govorim o definiciji teksta spomenut ću dva zanimljiva pogleda. Jedan je fenomenološki koji kaže da tekst u određenome trenutku izmiče kontroli; tekst prestaje biti skup objektivnih i datih činjenica, on je diskurs kojemu čitatelj pridodaje svoj diskurs i zapravo ga na neki način dovršava.

Strukturalisti idu još i dalje. Njima je sve tekst: i verbalno i neverbalno, i umjetničko i neumjetničko, izrečeno i neizrečeno, i pokret i zvuk, i tišina i boja... Dakle, u strukturalističkom pogledu potpuno je jasno da predstava *Hamper* ima vrlo čvrsti tekst iako se u njoj ne izgovaraju riječi. Trenutno je posebno moderno ono što je dekonstrukcija teksta, dok poštivanje teksta nije "in".

Čini mi se da ne treba posebno inzistirati i objašnja-

vati da je tekst impliciran. On je imanentan bez obzira spominjemo li ga ili ne. Kada radimo kazalište imamo prvo tekst, a zatim predstavu. Da je tekst nešto što nije objektivno već je podložno interpretaciji to je pak u prirodi umjetnosti, a da se teorijski može interpretirati kao što to čine strukturalisti, to također stoji. Mi se u kazalištu možemo sasvim sigurno s njima složiti da je, dakle, i ono što nije izgovoreno tekst predstave. Tekst predstave je u svakom slučaju zbir svega onoga što je na pozornici, a ne samo izgovoreni tekst.

Kad gledamo predstavu na jeziku koji ne razumijemo, bilo da se radi o starohrvatskoj književnosti, ili o nekoj finskoj, ukrajinskoj ili mađarskoj predstavi, bit ćemo vrlo često u situaciji da bolje razumijemo odnosno jače doživljavamo predstavu nego u nekom teatru gdje se verbalni efekt predstave savršeno razumije. Naime, ovaj iracionalni podtekst ili nadtekst, kako ćemo ga god zvati, jednako je snažan ako ne i snažniji od verbalnog.

Dakle, kad govorimo o tekstu, ne govorimo o pukoj verbalnoj činjenici nego o jednoj složenoj strukturi koja sama po sebi nije odgovorna za smisao nego smo odgovorni mi koji je čitamo. Ne govorim dakle o interpretaciji nego o čitaču, koji je čitanjem interpret i dovršava djelo.

Zapravo, mi smo u tome smislu sljedeći autor nakon pisca, nakon nas sljedeći autor je glumac koji naše čitanje teksta kroz predstavu pokazuje a dovršava je gledatelj, pa je na neki način na kraju i kvalitetan kritičar koji, pak, interpretira čitavu predstavu u cjelini s publikom.

U jednoj gavelijanskoj shemi ovaj ćemo upravo spomenuti redosljed vidjeti u slijedu pisca, pa redatelja, pa glumca, pa gledatelja. U toj je shemi redatelj osoba koja na neki način zastupa tekst, bez obzira da li se s njime identificira ili ima neki odmak prema njemu. Ovo zastupanje teksta je jedan "hladan način". To je nešto što bi Brook vjerojatno nazvao "mrtvačkim kazalištem". Zastupanje teksta u jednom doslovnom smislu znači da su didaskalije važne, da je važno na kojoj je strani ormar, gdje je prozor, gdje se ulazi, gdje izlazi, da smo puni skrupula oko štriha jer je tekst svetinja.

Međutim, to je nešto što, hvala Bogu, pripada ipak nekom prošlom vremenu. Danas je gotovo nemoguće na taj način reinterpretirati tekst tj. da se doslovno radi

ono što piše u smislu rečenice i u smislu didaskalija. U tom smislu, Krleža je najviše volio redatelja Mirka Perkovića koji je sa stajališta povijesti kazališta beznačajan redatelj ali je njemu bio najdraži jer mu je doslovno pokušavao vizualizirati ono što je on napisao. To je možda u tom trenutku čak bio najbolji Krleža. Mi to ne znamo, možda je to bilo bolje od nekih pokušaja da se prema tome uspostavi neki odnos, no to spominjem stoga što mislim da ne treba a priori reći da je doslovno zastupanje pisca nešto što ne valja, što nije dobro.

Osim što redatelj zastupa tekst, on ga može interpretirati i često ga interpretira kao svoj tekst na način da se s njime identificira. Rekli bismo da mu je tekst jako, jako drag. Ima osjećaj da ga je on napisao i da je to baš njegov tekst. U tom smislu identifikacije s tekstom, redatelj je sigurno slobodniji od onoga koji zastupa tekst kao advokat, jer se identificira, jer je on pisac. To je slučaj koji zna dati savršene, ali isto tako može imati za posljedicu i naopake rezultate. Ništa od ovoga nije po sebi dobro ili loše, samo imamo različite oblike odnosa prema tekstu. U ovom slučaju identifikacije, na jednoj strani imamo poštivanje teksta, ali imamo i jaku ostrašćenost u interpretaciji. To mi se čini jednom od vrlo važnih metoda jer je iracionalna, jer počiva više na doživljaju a manje na analizi.

Iz ovoga proizlazi jedno vrlo ozbiljno poimanje režije a to je - da je režija rekonstrukcija pisanja pa sve ono što je pisac proživio i promišljao pišući tekst, redatelj iznova radi na svoj način. Sve se to još jedanput iznova rađa ne kroz literarnu nego kroz kazališnu rečenicu koja je složena od mnogo čega; ne samo od pokreta, koreografije, zvuka i svjetla, nego i od ritma, od tišina, od mnogo, mnogo toga.

Ta definicija režije kao rekonstrukcije bliska je onome što sam govorio na početku - da smo mi odgovorni za ono što piše ali na način da ne dodajemo novo značenje nego od početka polazimo od traženja značenja koje je upisano u tekstu. Često sam doživio situaciju u radu sa suvremenim piscem da mi on kaže: "Pa, ja nisam ni znao da sam to napisao, dobro je, to je odlično!"

Kazalište ponekad uspijeva u tom rekreiranju onoga što je napisano učiniti i više nego što piše (kao što može učiniti i manje nego što piše).

Treći mogući odnos prema tekstu je potpuni odmak od teksta koji na nj gleda kao na materijal od kojega će

se nešto graditi. On podrazumijeva čak stanovitu antipatiju prema tekstu, ponekad i omalovažavanje teksta. To može biti vrlo poticajno jer se gradi iz materijala s kojim se ne identificiraš, iz materijala koji te ne obvezuje u smislu - to je opeka, drvo, kamen od kojega ti nešto gradiš. Međutim, to je lako reći. Onog časa kad počneš u taj kamen intervenirati s "macom i špicom", taj kamen postaje za tebe živi materijal, on više nije običan anorganski materijal.

Prema tome, taj treći mogući pogled na tekst je jako analitičan. On je zapravo kolaž, jer služi da se složi neka nova struktura, struktura predstave koju redatelj ima u glavi. Krajnji rezultat predstave ne pita koliko je proces rada na predstavi bio moderan. Rezultat je rezultat, a proces je, kao što vidimo moguć u tri smjera a vjerojatno i u trideset i tri smjera. Međutim, kad definiramo odnos redatelja kao zastupnika, redatelja kao interpretatora koji se poistovjećuje s tekstom, mi ponovno i uvijek na kraju dolazimo do zajedničkog nazivnika koji se zove - tekst. Trenutno smo u situaciji kad moramo izmisliti novi termin u kazalištu, a najnoviji je "autorsko kazalište" kako bismo pokazali da je kazalište nešto što je autonomno, što je iznad teksta, što je neovisno o tekstu i što je nadređeno tekstu.

Meni se čini da je to krajnje nepotrebno jer se uvijek radi o autorstvu i čini mi se vrlo opasnim reći da je autorstvo to veće što je odnos prema tekstu destruktivniji. To mi se čini pogubnim pa čak i smiješnim jer je režija za mene interpretacija skrivene biti. Skrivena bit se ne da imenovati, ni izreći. Da se interpretirati, da se kroz kazališnu predstavu uobličiti. I ta potraga za smislom, da upotrijebim jednu metaforu Jozefa Konrada "srce tame teksta" je nešto skriveno u tekstu što treba otkriti ili naslutiti.

I opet se vraćamo tekstu kao središtu kazališne predstave bez obzira na metodu, na svjetonazor, bez obzira na stav, tekst ostaje središnji problem s kojim se bavimo. Naravno da se ne možemo zadovoljiti režijom kao organizacijom prostora u smislu - ti idi lijevo, ti idi desno, mada je i to u jednom trenutku povijesti kazališta bio napredak. Naravno da mi danas pod time ne podrazumijevamo režiju. Ono što mi danas u interpretaciji teksta, ovakvoj ili onakvoj, imamo pred sobom su puno složeniji problemi. Redatelj i glumac moraju izraziti pisca. Redatelj mora voditi glumca iz njega

samoga kao njegovo zrcalo, kao njegov partner, kao njegov suradnik. Kod Brooka ima jedna fantastična anegdota gdje on govori o tome kako osim odličnog redatelja ima još jedan odličan redatelj, a to je očajan redatelj. Taj očajan redatelj izludi ansambl pa ga tako izmotivira da ansambl onda sam nešto napravi iz nekog ludila i onda nastane sjajna predstava.

To naravno nije nikakva metoda ali je moguća, a u svakom slučaju je jedan fantastičan proces organske suradnje glumca i redatelja.

U našem poslu ništa nam nije zajamčeno, ali možemo imati pregled nad situacijom i znati za što se odlučujemo. Ja mislim da se odlučujemo za taj organski kontakt s glumcem, za vođenje a ne za zavodenje glumca što je vrlo blizu jer, kako kaže Brook, koji je užasno precizan, i zato ga strašno volim, u definiranju naših redateljskih problema - redatelj pomaže glumcu da ostvari svoju vlastitu predstavu.

Čista demagogija, jer glumac nema unaprijed stvorenu vlastitu predstavu, a redatelj ima. Donekle. Međutim, kroz posao on cilja tome da glumac osjeća predstavu kao svoju vlastitu, a ne kao redateljsku, dakle ne nešto što je nametnuto nego nešto što je njegovo. Tu se pak redatelj namjerno i svijesno gubi u neku anonimnost, redatelj se poništava i glumcu omogućuje da ostvari vlastitu predstavu u kojoj je naravno redatelj vrlo prisutan. U takvom slučaju mogli bismo reći da imamo "nevidljivu" režiju.

I nisu tako davna vremena kada je upravo to bio pojam vrhunске režije; nevidljiva režija, režija koju ne vidiš a sve savršeno funkcionira. Ne vidiš režiju, jer je skrivena u suptilnom postupku rada s glumcem i sa svim suradnicima, koja sve kontrolira, nevidljiva je, a sveprisutna. Danas ona nije na cijeni, nažalost, jer ako ne vidiš režiju onda nje nema. Ne kod kritičara... mislim, onih dobrih.

*\*Napomena*

*Ovaj tekst na temu odnosa redatelja i teksta u kazalištu redigiran je prema jednom od zadnjih predavanja Marina Carića koje je održao svojim studentima režije na zagrebačkoj Akademiji u jesen 2000. godine.*

## MIRO GAVRAN

*dramski pisac, Zagreb*

Do sada sam surađivao sa šezdesetak kazališnih redatelja u Hrvatskoj i inozemstvu - i nikada se ni s jednim od njih nisam posvađao. S mnogim redateljima ostvario sam višestruku suradnju, i čini mi se da su mnogi od njih na točan način prepoznali moj senzibilitet i moje književne namjere.

Od redatelja očekujem stanovitu vjernost tekstu - ali je nikada ne uvjetujem. Ako se moja predstava postavlja u Zagrebu, u pravilu sam nazočan na prvih pet do deset proba, kad mi se pruža posljednja prilika za doradu teksta.

Ako se dramatičaru ne sviđa kako ga je neki redatelj postavio na scenu, mislim da nema smisla polemizirati, niti se ljutiti. Jer sigurno je da je redatelj radio svoj posao u najboljoj namjeri. Nezadovoljnom piscu sugeriram da ne proljeva svoju žuč, nego da tome redatelju više ne daje svoje povjerenje, tj. svoju novu dramu. Na žalost, postoje redatelji koji uvijek žele biti pametniji od teksta, redatelji koji su neostvareni pisci i koji na dramu gledaju tek kao na početni motiv po kome oni ispisuju svoju dramu. S takvima ne surađujem.

Najviše cijenim kazališne redatelje i dramaturge koji u prvi plan stavljaju glumca.

## DAMIR MAĐARIĆ

*kazališni redatelj, Koprivnica*

1. Za odgovor na ovo pitanje za mene je važna činjenica da sam završio režiju u klasi Koste Spaića, i da je na mene velik utjecaj imala asistentura kod Božidara Viočića. Tako da je moj odnos prema tekstu određen odnosom koji proizlazi iz te zagrebačke režijske škole, dakle Gavellinih učenika, a koji se temelji na brizi oko riječi, rečenica.

Redatelj interpretira dramski tekst ali u duhu autora, što znači da se autorova intencija mora poklopiti s redateljskom. Zato se ja prihvaćam režije nekog teksta samo i jedino ako mi tekst "govori" jer se tada moje intencije i želje poklapaju s dramskim tekstom. To ujedno rješava problem "odriješenih ruku" jer se u tom slučaju, slijedeći vlastitu liniju, slijedi i autora. Na početku svake moje režije iščitava se autorova riječ,

njezina bit. Staviti tu "bit" na scenu bit je moje režije.

2. Redatelj uvijek ima uz estetsku i moralnu obvezu, naročito pri prvome postavljanju nečijeg teksta. To znači da, ako je ikako moguće, praižvedba treba pokazati cjeloviti autorov tekst. Praižvedba bi se trebala dogoditi u suradnji s autorom, a ne mimo njega ili protiv njegove volje. Do sada sam radio dvije praižvedbe domaćih autora (*Kreontova Antigona* Mire Gavrana u DK Gavella i *Donadinijeva smrt* Dubravka Jelačića-Bužimskog u GK Virovitica) i ni u jednoj od njih nisam išao na štetu teksta. Tekstovi su izvedeni u obliku u kojem ih je napisao autor, iako sam ponešto i želio kratiti. Ali, kako se radilo o praižvedbi nisam želio olakšavati sebi posao, nego pronaći putove kako na najbolji mogući način uprizoriti oba teksta. Mislim da sam u tome uspio, iako nije bilo lako, ali to u tom poslu nije nikada.

3. Mislim da vjernost dramskom piscu ne može biti ugovorna obveza, bar ne za mene, niti bih ikada pristao potpisati bilo kakav ugovor koji bi me obvezao na punu vjernost tekstu. Pisac može biti na pokusima, njegove sugestije uvijek su dobro došle, ali to ne znači da ih ja kao redatelj moram prihvatiti. Tu je ponajprije riječ o radu na predstavi i tekstu, o međusobnom povjerenju autora i redatelja. Iz tog međusobnog povjerenja mora proizaći to da redatelj i autor rade za dobrobit predstave, da ta suradnja donese najbolji mogući konačni rezultat. Znači da se sugestije jednog i drugog moraju čuti, a ako su dobre i prihvatiti. Ako je potrebno pisac mijenja tekst, napiše novo, pristane na neke promjene, a redatelj pak prihvati određene autorove ideje. Konačni cilj je na kraju za obojicu isti: dobra, gledljiva predstava.

4. Teatar ne balansira, on jednostavno nastoji iščitati autora, a sada, da li se tu radi o kategoriji "vjernosti" ili "nevjere", to najbolje znaju autor, redatelj, glumci. Mislim da u iščitavanju teksta uvijek nastojim biti vjeran duhu autora, nastojim "složiti" ono što je autor želio, s time da je konačni rezultat uvijek na prvome mjestu - dobra predstava.

5. Lojalnost, vjernost kao da smo u braku, a možda je to na neki način i točno! Ali lojalnost u tom smislu da ne nakazim tekst, da slijedim piščeve rečenice, da ne nalazim smisao kojeg nema, ili kojeg bih ja volio da ima. Ako mi je to namjera, bolje da napišem vlastiti tekst, zar ne?!

6. "Neizvedivi" dramski tekstovi? Ne znam, možda,

eto, do nedavno sam to mislio za drugi dio Goetheova *Fausta*, ali i on je "pao". Pa neizvedivi su bili Beckett, Ionesco, ali našli su "svoje" redatelje i glumce. Mislim da sve dođe na svoje i da će svaki dobar pisac dobiti "svoga" redatelja. Ne govorim o autorskom smeću, to je druga priča. Uvijek u autorovoj mašti postoje slike koje su u jednom trenutku teško postavljive na scenu, boriš se, sanjaš, želiš to maknuti, izbaciti, ali ako si dobar, rješenja se nađu. Nekad i najbolji odustanu jer im je u tom trenutku rješenje kilometrima daleko (nije li Gavella odustao od Krležina *Kraljeva?*), ili krenu prećacem u štrih, naročito ako predstava mora ići po svaku cijenu.

7. Dramsko djelo pripada autoru, ono je sigurno u mnogo čemu njegovo vlasništvo, nastalo iz njegove krvi, iz njegova znoja. Dobro je da se autori brinu o svojem djelu, ali tu postoje granice, a prelaziti preko tih granica mislim da autoru više šteti nego što koristi. Autori redateljima trebaju dati "slobode" da ispituju njihove tekstove, da se igraju, da daju svoju viziju teksta.

8. Intervencije u tekstu za mene su iste u klasičnom i novonapisanom tekstu, ako su potrebne jer služe predstavi. Intervencije idu iz dramaturgije teksta i predstave, ideje same predstave, i samo tada, i nikako drukčije.

9. Ne.

10. Mi pisci, redatelji, glumci, kazalište živimo u sjeni vlastite bespotrebnosti, jer mi ovome društvu nismo potrebni. Da se zatvore sva kazališta, zar bi publika reagirala? Mislim da ne bi. Čemu da reagira, zašto? Tko smo mi, koja je naša uloga u ovome društvu? Zabavljamo, odgajamo, utječemo na svijest, pratimo "bjelosvjetske" tokove, koja je naša uloga? Imamo li mi ideju vodilju, ili smo dovoljni samo sebi, i kome još? Kakav nam je repertoar, i koga briga za njega?!

**MATE MATIŠIĆ**

dramski pisac, Zagreb

1. Glede prve spomenute vjernosti - vjernosti dramskom tekstu - smatram da je u vašim pitanjima za razmišljanje problem oblikovan jedino kao imovinsko-pravni ili kvazietički, što on, po mom mišljenju, nije. Svaki dramski tekst, ma kako to fatalistički patetično zvučalo, ima svoju sretnu ili manje sretnu sudbinu, i

nikakva pseudozakonodavna akcija ne može ga iz toga zla izbaviti. Uostalom, ako prilikom reanimacije (vi to nazivate *reinterpretacijom*) teksta *pacijent umre*, čini mi se da je to prihvatljiv i jedino mogući rizik kazališno-redateljske kirurgije.

Što se tiče mojih dramskih tekstova, oni su jednom možda i bili dio mene, ali danas... ja se samo maglovito sjećam da smo se jednom davno upoznali, ali ništa više od toga, što bi mene činilo kompetentnijim od drugih. Ponekad mi se čini kao da živim u stalnoj sinkopiranoj aritmiji s interesom drugih za moje tekstove. Dok nastaju znam mnogo toga o svojim dramskim tekstovima (nastojim saznati sve), ali nakon napisanog njihova posljednjeg slova - zanimljivije mi je neko drugo nastajanje, nego njihovo postojanje (vi to zovete - *danost*).

(No, s obzirom na to da u posljednje vrijeme zbog sklonosti prema inozemnim novčanicama, sve češće o nekim našim redateljima čitamo na stranicama *Crne kronike*, razumijem tu potrebu za pravnom regulativom. Naime, ako netko *prone-vjeri* novac, kako neće *iznevjeriti* tekst.)

2. Glede drugovrsne vjernosti - *vjernost dramskom piscu* - to jest vjernosti meni - "moji" su kazališni redatelji bili apsolutno nevjerni.

Svi su oženjeni (neki od njih su se ženili više puta), tako da je jasno o kakvim je *nekazališnim* tipovima riječ. Štoviše, ti "moji redatelji" imaju i djecu. Nema tu ni "V" od vjernosti. A ja sam im lijepo govorio: *Dečki, da smo malo vjerniji jedni drugima, sigurno bismo imali više uspjeha u kazalištu.*

## ZORAN MUŽIĆ

kazališni redatelj, Zagreb

Redateljska interpretacija je danost utoliko što je svaki redateljski postupak nužno i redateljska interpretacija teksta, tj. što god radili tekstu, makar ne promijenili ni slova, opet ste tekst interpretirali.

Paradoks teksta je njegovo (ne)postojanje izvan pozornice.

Što se tiče redateljevih vezanih ili odriješanih ruku ili bolje "čistih ruku", o tome treba suditi s etičkih gledišta. U susretu etike i estetike pisca i redatelja valja pomno razlučiti mjesto jednog i drugog pa tek onda suditi o tome.

Ukratko, postoje tekstovi koji su djela za sebe, cjelina opstojeća kako u literaturi tako i u kazališnoj formi bez obzira na to kakvoj "interpretaciji" ih podvrgnuli, kao i dramski tekstovi nastali tijekom pokusa i predstave na pozornici, kad pisac i redatelj zajedno s glumcima finaliziraju tekst.

Iz ovih drugih redovito nastaju dugovječnije i publici zanimljivije predstave, žive, aktualne i mahom komedije.

Onim prvima obično se ispisuje povijest kazališta i osigurava akademska karijera.

Vjernost po primjeru Royal Court Theatrea iz Londona, ako se nagrađuje pozamašnom svotom funti sterlinga, ne bi bila problem. Tu etika i estetika uzmiču pred ekonomijom.

Balansiranja između "vjernosti i nevjere" dramskom tekstu postoje ali uzmiču pred ozbiljnim balansiranjima u teatru, tako da iscrpljeni pisac i redatelj ekvilibrirajući žive od premijere sretni što su tako zagrljeni uopće došli do kakvog-takvog cilja.

Što se tiče redateljske lojalnosti, loj je klizav i pomaže migoljenju kao metafori osnove bivstvovanja i pisca i redatelja koji, ako nisu ravnatelji ili vlasnici kazališta, imaju male izgleda opstati i kao pisac i kao redatelj.

Stoga, zaključujem da suprotstavljanja u našem teatru između pisca i redatelja ne postoje, jer su oba u istoj korablji, brode u istu neizvjesnost i jesu sićušni mozak na tijelu dinosaurus - teatrosaurus, koji za njih ozbiljno, uza svu hinjenu pažnju, uglavnom ne mari.

## ŽELIMIR OREŠKOVIĆ

kazališni redatelj, Zagreb

O vašoj temi, koja zadire u samu bit redateljskog zanimanja i redateljskog položaja pri stvaranju predstave, kao i o njegovoj ulozi u kazalištu prilikom kreiranja teatarskog čina, mogla bi se napisati knjiga ili čak nekoliko knjiga. Zato za ovu priliku temu treba suziti na samo jedno možda odlučujuće pitanje, s kojim ću možda moći nagovijestiti i cjelokupnost problema, a to bi pitanje glasilo: Je li redatelj predstave autor predstave ili interpret? Ako to prebacimo u glazbenu terminologiju, je li on kompozitor ili samo dirigent.

Kazališni redatelj kao poziv, u ovom obliku kako ga danas poznajemo, pojava je zadnjih sto pedeset godina



inače tritisućljetnog trajanja teatra. I do toga vremena nedvojbeno je postojala osoba koja se brinula o oblikovanju tijeka kazališnog događanja, ali njegovo ime nije zabilježeno, nije se iskazala potreba da se ono istakne. Za oblikovanje predstave očigledno su nužna određena znanja i umijeća da bi se ostvarilo odvijanje i smisao predstave i bez obzira na to je li njegovo ime zabilježeno ili ne, takva osoba je potrebna. Pitanje je da li je njegov učinak odlučujući za predstavu.

Tijekom tih sto pedeset godina, a naročito u dvadesetom stoljeću, stalno se povećavala redateljeva uloga u kazališnom činu, dok nije u današnje vrijeme postala i dominantna. Uloga se povećavala u razmjerima prema pojavi da je kazališna predstava prestala biti samo igra ili "zrcalo života" kao što bi rekao Hamlet, a dobivala neke "druge zadatke": prosvjetiteljske, političke, ideološke, ili promicateljske pojedinih umjetničkih stilova i smjerova. Tu se uloga redatelja toliko povećala da se on danas izborio za pravo da bude apsolutni gospodar predstave te da odlučuje o svim njezinim elementima i podvrgne ih svojoj volji.

Kazalište nije uvijek bilo samo događaj koji se odvija na sceni ili za to već prikladnom scenskom prostoru. Katkad je ono što se događa oko predstave isto tako značajno ili čak značajnije od scenskog zbivanja. Dovoljno se prisjetiti glasovite scene iz Rostandnova djela *Cyrano de Bergerac*, kad mačevanje u gledalištu zasjeni bilo koji događaj na pozornici. Ili današnji događaj u bilo kojoj mondenoj opernoj kući, gdje je za uglednu i bogatu publiku mnogo važnija stanka i društveni događaji tijekom stanke, koja nota bene i duže traje od samog scenskog čina.

Ako scenski čin postaje najglavniji dio predstave, onda je režija ta koja će na njega usredotočiti pažnju.

U povijesti teatra razni su tipovi kazališta imali svoju svrhu i režija, tj. organizacija predstave morala se prilagoditi toj svrsi. Od religioznog do političkog teatra primjeri su mnogobrojni i dobro poznati. U pitanjima ste i sami naveli primjer londonskog teatra Royal Court. Njegova je svrha i zadatak da promiče nove britanske dramske tekstove i nastoji unaprijed spriječiti svako režijsko eksperimentiranje tom svrhom te zaštititi cilj svoga djelovanja, preko čvrstih ugovora koji će jamčiti poštivanje piščevih prava. Isto to i slično događa se u velikim glazbenim teatrima, koji očekuju zaradu od

slavnih protagonista koje su angažirali. Tamo se te zvijezde zaštićuju od režijskih postupaka, koji bi ih mogli dovesti u podređen položaj.

Jedino kazalište, koje ne zna točno svrhu svoga djelovanja, moguće je potpuno podvrgći redateljskoj samovolji.

U većem dijelu današnjeg teatra moda je postala jedna od bitnih odrednica kazališnih zbivanja. Naime, bitno je da predstava ne nalikuje ničemu što je već viđeno. To se onda naziva novo čitanje teksta, autorska inovacija, osuvremenjivanje ili već slično. Tome smo svjedoci svakodneвно. Vrlo je moguće da u takvom režijskom postupku, zbroj neobičnosti poništi sve ono što je bilo u izvornome predlošku. Režija je u tome trenutku apsolutan vladar scenskog prostora i čina, ali je u isto vrijeme, kao i svaka tiranija uostalom, izgubila bilo kakvu kontrolu nad svojim postupcima.

Moja je prognoza da će zanimanje, zvanje redatelj, kao što je s vremenom i nastalo, zbog svoje hipertrofije s vremenom i nestati.

Kazališna predstava sastavljena je od nekoliko umjetnosti: od umjetnosti riječi, pokreta, plesa, pjevanja, slika, skulptura, svjetla, glazbe. Svaka od tih umjetnosti može se i samostalno pojaviti u scenskom prostoru. Osim režije možemo čuti riječi, slušati pjev i glazbu, pratiti pokret i ples, gledati sliku, kip, svjetlo ili scensku konstrukciju po kojoj se povremeno možemo i kretati. Sve to odvojeno još uvijek nije predstava, ali se može apercipirati razdvojeno jedno od drugoga. Ono što se ne može vidjeti samo po sebi to je režija.

Zato sam se sklon prikloniti mišljenju da je redatelj ipak interpretativni umjetnik.

## ZLATKO SVIBEN

kazališni redatelj, Zagreb

1. Ako posao usceničenja i režiranja u bilo kom, ma i u onom ponajmanjem aspektu - tretiramo nekim oblikom interpretiranja, onda je (*re*)interpretacija dramskog teksta u tom poslu režiranja, pa držali mi taj posao vrstom autorske ili neautorske djelatnosti, svakako - danost. Danost bez koje se postaviti bilo što na pozornici i - ne može.

Ako bi "odriješenim rukama" iz vašeg pitanja suprotnost bile one koje su "svezane", onda, kolikogod bilo

točnim da redatelji imaju "... doista odriježene ruke pri stvaranju predstave" - toliko je, istovremeno, točno i suprotno. Naime, oni, redatelji, baš usporedno i istovremeno s odriješanim, *doista* imaju i *svezane* ruke pri stvaranju predstave. U dramskoj im režiji piščeve rečenice, a u operi skladateljeva partitura - koliko *driješe* toliko istovremeno i *vežu* redateljske ruke.

2. Kategoriju je *estetskog* teško prisiliti na neku *obvezatnost*, a i naša kazališta u tu teškoću prisile nika da ne ulaze te redatelja nipošto i ne obvezuju kojom estetskom *obvezom*, pa onda ni "... pri prvom postavljanju teksta (praizvedbi)". Ako redatelj i ima neke tzv. *estetske* obveze, a koje vaše pitanje čini se - pretpostavlja, onda su to obveze prema samom sebi, što će pak reći da su i te - *moralne*.

Dakle, ako pitanje stidljivo pita ne bi li uz onu (pogrešno pretpostavljenu) estetsku obvezu redatelj pri prvom postavljanju teksta imao i "*određenu moralnu obvezu*" - na nj bi se odgovoriti moglo da isti redatelj ima isključivo baš tu "*određenu*" kategoriju obveze. Uostalom, ako je scensko stvaralaštvo posao *upravo* u kolektivu, onda i sam taj kolektivitet već kazuje da je redateljeva poetika - baš kao i svaka kazališna estetika, možda prije svega drugoga, *upravo* - *moralna* kategorija.

3. *Vjernost* se i *nevjernost* baš i ne mogu ugovarati. Barem ne bez nemalih teškoća. *Vjernost* su i *nevjernost* kategorije sa široka područja morala, a unutar kojeg se područja, rekosmo, i ona kazališna-estetska domena lako pronalazi. Iako se ta domena u tom području, to kazalište u tom moralu, *lako* i pronalazi, a redateljeva vjernost dramskom piscu možda čak i *lako* detektira, ne znači da se navedeno lako pronađeno i detektirano mogu *lako* i ugovoriti. Naime, ako imamo tu tzv. *vjernost*, što je pak s onom tzv. *interpretacijom*? Isključuje li ta *ugovorna* obveza "*potpune vjernosti*" tekstu onu nužnu *danost* redateljske *interpretacije* iz prvog pitanja i odgovora?

Ako ta vjernost s područja morala i redateljeve poetike ima neka svojstva, nisu li ona pomalo - *virtualna*? Te ju tako, nikad do kraja *opipljivu* i *opisljivu*, tu "*potpunu vjernost*", uopće i nema smisla uvrštavati u ugovorne obveze. Na drugoj strani, *prisutnost* je pisca na pokusima ona *zbiljska* pojava koja ne podliježe interpretaciji, ona pojava koja se može bez ikakvih teškoća *stvarno* uočiti, pa se onda može bez teškoća i ugovorno popisati.

U mojem je redateljskom radu prisutnost pisca na pokusima poželjna. Na pokuse sam ih zgodimice zvaio, a sugestije ne samo zgodimice primao, već ih od F. Hadžića, S. Šnajdera, I. Aralice, I. Brešana, D. Kovačevića, A. Popovića, S. Milovanović, M. Rosia, M. Popovića i drugih - zgodimice i tražio. No, i opet: ako "*spremnost na prihvaćanje*" i piščevih *sugestija* ne znači automatski i samo *prihvaćanje* - čemu to uopće i ugovorno propisivati?

Nije li pametnije učiniti sve ne bi li se dramskog pisca s *visoka* onog i *umjetničkog* područja ukoričene literature vratilo u onu *nižu* i *moralnu* domenu prašnjave kulise, a u kojoj se domeni i pozoriškom opsegu stoljećima taj dramski pisac - isključivo i kretao? A sad, neuprljan prašinom kulisā, taj bi, koji se pozornicom više ne vrti budući da umjetnički prebiva negdje drugdje, taj bi, koji se zarad vruće veze s literaturom iz braka s kazalištem izvukao, taj bi pisac, eto, rado ugovarao "*potpunu vjernost*" svome tekstu. Ako više ne živimo skupa u istom krugu *dasaka što život znače*, nego živimo pozorišno udaljeni i rastavljeni - s kojim to *pravnim* i *božanskim* argumentima tražiti sada tu "*potpunu vjernost*"? Međutim, kad se i ako taj pisac sa svoje povremene književno-dramske pustolovine jednog dana trajno vrati na svakodnevni pokus i u prašnju domenu pozornice, kada i ako svoju izvanbračnu *ulogu* dramskog pisca zamijeni nešto težom bračnom *ulogom* pisca kazališnih komada, kada i ako estetiku svoga *individualnog* književnog čina do kraja situira u moral *kolektivnog* scenskog stvaralaštva - bit će tada tom piscu pitanje "*potpune vjernosti*", a možda i štogod scenski drugoga, mnogo razvidnijim, pa i to da su njegove, ma i najpametnije autorske sugestije vazda - više pitanje *dogovora*, a manje *ugovora*.

4. Ne mislim.

5. Bez pō se teškoća može biti vjeran piščevim napisanim rečenicama, ali se bez teškoća ne može biti *lojalan* njegovim nenapisanim intencijama. A, uostalom, - i čemu? Ako se je *pokoravati zakonu* (a što je jedno od značenja lojalnosti<sup>1</sup>), u našem primjeru - zakonu

<sup>1</sup> Usp. Bratoljub Klaić, *Rječnik stranih riječi: tudice i posudnice* (priredio Ž. Klaić) - Zagreb. Nakladni zavod MH, 1980., natuknica LOJALAN, str. 815.

napisane rečenice, čemu se *pokoravati* i eventualiji nenapisane intencije? Jedino ako nam je pod *lojalnošću* na pameti još jedno vrlo određeno značenje te riječi?

To će reći: ako *lojalnost* nosi i političku konotaciju, a neizbježno nosi - kad već pitate za "*redateljsku lojalnost*", ne mislite li na onaj tip kazališnog poretka koji pisca dramske replike i didaskalije manifestira onim Autorom u kazalištu čije je prvenstvo neprikosnoveno te ga, takvoga *prvenstvenoga*, hoćeš-nećeš i *jedinoga*, ustoličuje na pijedestal nositelja kazališne vlasti? Tako te bi niže spomenuta pijedestala, hijerarhijskim slijedom govoreći - *neprevenstveni* redatelj i *neautorski glumac*, iako vrsni odličnici, ipak imali biti vazalski lojalni onome svome literarnome gospodaru Prvenstvenome i Autorskom? U hrvatskom je glumištu, koje je pak od svojih početaka pa do skorih dana, a što pokazuju vrsne polit-sociološke Gavelline analize nastanka njegova stila, upravo - državni zavod s vrlo određenom kultur-jezičnom svrhom, dakle, u tako usmjerenom glumištu, taj je hijerarhijski slijed od Autora preko Redatelja do Glumca - nekako toliko politički prirodan da postaje gotovo pa i jedino moguć. Međutim nije nemoguće htjeti glumište, pa i hrvatsko, u kome bi se *umjetnost* glume držala autorskom, dok bi se *posao* režije i *zanat* pisca smatrali, primjerice - neautorskim djelatnostima. Tko bi pak u tom, hrvatski tek pretpostavljenom slučaju - komu trebao iskazati *lojalnost*?

Možda je za to današnje hrvatsko glumište i njegova redatelja neizmjerljivo korisnije da se ono - "*lojalan*, -lna, -lno, *franc.* (loyal - čestit, častan, zakonski) koji se pokorava zakonima; koji ispunjava obveze; vjeran, iskren, pošten, odan..."<sup>2</sup> - ne odnosi s te redateljske strane baš toliko na pisca, koliko na onu tvorbenu sastavnicu bez koje ono, makar i hrvatsko, upravo ne može, tj. - na glumca? Jer, lojalnost se spram glumca izgleda ne stječe na toj *lijepoj našoj* hrvatskoj sceni, a po svoj se prilici do nje ne dolazi ni naukom strukovne škole. Pretpostavlja se da Akademija *izvedbenih* umjetnosti, baš kao ni hrvatski kazališni pogon, za razliku od nekih drugih lojalnosti, tu vrstu lojalnosti spram *izvedbe* - ne podučavaju.

6. Za tzv. "*neizvedivost*" dramskog teksta krivi su i loš pisac i loš redatelj u dobrom kazalištu, ali i dobar pisac i dobar redatelj u problematičnom kazališnom ustroju. Vrijede i sve međusobne kombinacije.

7. Sve najbolje.

8. I pred *klasičnim* i pred *novonapisanim* tekstom redatelj stoji s nekim podjednakim pravom. A njegovo je *pravo*, pa i pravo na intervencije, opet podjednako u sferi nečijeg zakonski propisanog autorskog prava, koliko je i dio nepisanog kazališnog morala.

9. Naše tzv. festivalsko tržište ne prati globalnu modu, pak onda i ne čini neki *pritisak*, a o kojem bi se, pritisku, tek moglo govoriti kad bismo, primjerice, imali komercijalno kazalište, koje onda, jer je takvo *komercijalno*, uzme pa, recimo - tjera tu neku kazališnu modu. Hrvatsko je kazalište doista - *démodé*. Ali to u ovom slučaju nije prigovor. Doista.

10. Unutar je hrvatskoga glumišta i nevažno tko živi u čijoj sjeni, jer unutar istoga - njegovi redatelji i dramski pisci žive zapravo u uzajamnoj sjeni. A sjena se pak naročito povećala baš i u izmijenjenim društvenim okolnostima. Naime, u tim novijim tranzicijskim socio-okolnostima teatar više nema onaj društveni značaj koji je imao prije tih okolnosti. Da su dramsko pisanje i režiranje sve to više, zapravo dvije marginalne djelatnosti iz društvene sjene, koja je sastavni dio društveno potpuno nerelevantnog položaja hrvatskog teatra - potvrđuje i ova časopisna anketa.

A opet, nije li se i u *onim* vremenima hrvatsko glumište radije manifestiralo tim *sjenovitim* djelatnostima, radije recimo - ukoričenim sveskama *Prologa* nego, za razliku od svog kazališnog susjedstva, npr. onog slovenskog ili srpskog, uzmimo - organizacijom međunarodnih kazališnih festivala i gostovanja?

Uzimajući udjela u današnjem kazališno-časopisnom i festivalskom hrvatskom obilju - radimo li doista i na demarginalizaciji drage nam djelatnosti? Izlazimo li povremenim blještavilom festivalske svečanosti ili onim rijetkim primjerkom časopisa koga odlažemo visoko na policu - iz društvene sjene?

<sup>2</sup> Ondje.