

NATAŠA GOVEDIĆ

REDATELJI I REPERTOAR:**dvostruka inercija ili
prostor pregovora i
novih politika?**

Od svih kazališnih profesija s kojima surađujem i o kojima pišem, redatelji su osobe koje su mi kao kritičarki najviše puta „skinuli pozdrav“ (naglo me prestali pozdravljati u socijalnim situacijama, iako se poznajemo), i to zato što im nije bila prihvatljiva kritika predstave koju bih napisala. Redatelji su također i osobe koje su najviše puta kontaktirale s urednicima mojih novina i redakcija s molbom da mi se trajno zabrani daljnji kritičarski rad (to čine od prve kritike koju sam objavila, prije 29 godina) i jedine osobe koje su me prijavile novinarskom Sudu časti zbog kritika koje *nisu* bile osobne ni profesionalno nekorektne (ali oni su ih doživjeli kao „osobnu uvredu“). Redatelji su, nadalje, jedine osobe naše izvedbene struke koje su mi na kućnu adresu slale egzaltirane i ne uvijek gramatične *mailove* o tome koliko moje pisanje smatraju „neinteligentnim i nekonstruktivnim“ te definitivno jedina kazališna vokacija koja stalno ističe da im treba

„podrška, a ne kritika“. Neki idu i dotle da od mene traže *apriornu podršku*. Saznala sam da se pod time podrazumijeva izbjegavanje bilo kakvog konfrontacijskog ili problem-skog govora o umjetnosti: šutnja o svemu što kritičar eventualno smatra nedovršenim ili promašenim u redateljskom radu. Naravno da je taj zahtjev višestruko apsurdan, ali dosljedno se ponavlja. Iz svega navedenog zaključujem da mnoge hrvatske redateljice i redatelji potkraj 20. i početkom 21. stoljeća sebe vide kao ugroženu kazališnu vrstu, u čemu su glasniji, ljući i žučniji od svih drugih kazališnih kolega. Osim što imam etički problem sa svakom pozicijom žrtve, pogotovo kad se čitanje samoga sebe kao žrtve pretvara u opravdanje za manjak osobne odgovornosti, sve češće se pitam... imaju li redatelji pravo? Je li njihova ogorčenost na uvjete rada, kao i jaka averzija prema kritici, zapravo odraz dublje nemoći u pogledu vlastite vokacije? Ne opravdavam ni pasivnu ni aktivnu agresiju

prema kritičaru, ali pitam se počinje li to redateljsko nezadovoljstvo već od temeljne nemoći biranja naslova koje žele raditi?

O tome svakako slušamo mnogo žalbi u foajeima, na konferencijama, u kontekstu usmene kazališne kulture. Koliko teško profesionalna redateljica danas uopće dolazi do posla? S koliko se javnih očekivanja u pogledu *obaveznog* proboja estetskih očekivanja oko svoje nove predstave susreće? I jesmo li mi ostali, umjetnička zajednica koja prati redateljske poetike, prestrogi i neosjetljivi na težinu afirmiranja unutar te struke? Istina je, doduše, da su *traženi* redatelji definitivno najbolje plaćeni od svih kazališnih profesija, ali mnogo je više onih režisera i režiserki koji ne ubiru prestižne repertoarne naslove i jedva dolaze do angažmana. Gdje je onda granica koja razdvaja sistemsku, ideologijsku i repertoarnu *nevidljivost* redatelja od njihove *hiperprivilegiranosti*? I treba li uočiti da važan dio profesionalizacije u tom poslu uključuje izgradnju upečatljive redateljske poetike, na što je spreman tek mali dio diplomiranih redatelja? Je li trenutno najteže od svega u scenskim umjetnostima biti *mlada* redateljica ili redatelj, jer tvoje je da radiš s nekim ansamblom, s nekom grupom ljudi, a svi su ansambli zauzeti i pripadaju velikim institucionalnim pogonima. S njima rade već *afirmirana* redateljska imena. Ali kako se afirmirati ako u kazalištima nema mjesta za mlade redateljske radnike i radnice? Jesu li institucije zaista iznutra zatvorene, pogotovo prema novim imenima? Osim toga, ni mnogi redatelji srednje generacije nisu realizirani tako da ih je struka prihvatila kao autoritete redateljskog zanata i integrirala u repertoarni sustav, nego režiraju vrlo rijetko i zapravo se kritički ne primjećuje sazrijevanje njihova autorskog korpusa. Kakav treba biti redatelj/redateljica da mu/joj institucionalno bude omogućeno da kontinuirano radi u repertoarnim kazalištima, u kojima su udomaćena takozvana „dokazana imena“? Je li glavni problem redateljske struke, kako često navode njezini pregaoci, što „jedino režiseri u kazalištu i na filmu nemaju pravo

Gdje je granica koja razdvaja sistemsku, ideologijsku i repertoarnu nevidljivost redatelja od njihove hiperprivilegiranosti? I treba li uočiti da važan dio profesionalizacije u tom poslu uključuje izgradnju upečatljive redateljske poetike na što je spreman tek mali dio diplomiranih redatelja?

na greške“, odnosno nemaju pravo na predstave i filmove koji propadnu i kod kritike i kod publike, a da ih nakon toga ipak uprave pozovu na novu suradnju? Je li taj *koeficijent promašenosti* (koji opasno nalikuje na koeficijent popularnosti) zaista jedini kriterij zbog kojega pojedina imena dobivaju repertoarne pozive, a druga ne dobivaju? Ili ima i redatelja koji slabo uče od reakcije javnosti na njihov rad?

Da ne bih govorila napamet, izravno sam se obratila redateljskim profesionalcima koji ne pripadaju sigurnim repertoarnim doajenima (pod doajenima mislim na Magellija, Kicu, Dolencića, Raguža, Taufera, Brezovca, od kojih neki imaju i vlastite produkcijske kuće). Tim „nesamorazumljivo“ repertoarno investiranim redateljima obratila sam se pitanjima o oblikovanju komunikacije na relaciji institucija – umjetnik. Mnogi od redateljica i redatelja kojima sam se obratila uopće mi nisu odgovorili na upit, čak ni pristojnom odbijenicom, koja bi upućivala na to da su pročitali dobivenu poruku, ali nemaju vremena, interesa ili nečega trećeg da odgovore na moja pitanja. To se posebno odnosi na redatelje najmlađe generacije, koji su mi samo u prolazu, uživo, u foajeima teataru ili na ulici, neraspoločeno objasnili da niti vjeruju u javnu riječ niti vjeruju da promišljanje odnosa redatelj – repertoar može išta promijeniti, dapače, mogu se samo

nekome zamjeriti, pa čemu govoriti. Pesimizam i defetizam takvih stavova jedan je od problema edukacije mladih redatelja, koji nerijetko ulaze u profesiju sa stavom da:

1. treba „uspjeti“
2. treba šutjeti o problemima, ako želiš uspjeti.

Ne bih se složila ni s jednom od teza.

Zanimljivo da najglasnije osobe, barem kad govorimo o konfrontacijskom potencijalu redatelja, poput Olivera Frljića i Anice Tomić, rade najviše. Ne samo u Hrvatskoj nego i u inozemstvu. Ni Frljić ni Tomić nikad nisu robovali ideji komercijalnog uspjeha. I nikad se nisu ustručavali prozvati nepravdu. A nemaju problema ni da odgovore na nekoliko kritičkih pitanja o kovanju repertoara. Njihove odgovore prenosim u cijelosti.

OLIVER FRLJIĆ:

Najprije, iznimka potvrđuje pravilo: u hrvatskom kontekstu ja nisam nikad imao nikakvih problema s naslovima koje sam predlagao repertoarnim kućama. Osim u *Gavelli*, ono što se dogodilo davno kad sam tamo htio raditi predstavu o Aleksandri Zec. Dogovorili smo se, naime, da počnem s predstavom, ali je onda ipak, Stazić ili netko drugi, ne znam, znam samo da mi je Darko Stazić prenio odluku da ipak to nećemo raditi, što je jedina situacija kad se dogovor prekršio, pa sam povukao i drugi naslov koji sam predlagao, a tada smo razgovarali i o „Karamazovima“.

Što se tiče Njemačke, berlinskog Teatra Gorki gdje sam zaposlen, ovdje smo prije par godina uveli praksu (ali ona je u međuvremenu malo zamrla) da kolektivno sa svim redateljima s kojima surađujemo

imamo sastanak i razgovaramo o tome što su za njih društveni problemi, koji komadi bi onda (ili autorski projekti) u tom kontekstu bili adekvatni. Sad radimo isto to, ali individualno. Nalazimo se s redateljima, kao uprava, a prijedlozi idu s obje strane. Čini mi se da je to dobra praksa. Iako moram reći da mi je puno više odgovaralo ovo kad nas je bilo više, da čujem u toj nekoj grupnoj dinamici razmišljanje kolega. Jer svi smo jako različiti, imamo različite senzibilitete i iskustva.

Slažem se s time da su redatelji u Hrvatskoj najčešće dovedeni pred gotov čin: dodijeli im se tekst. Ali za mene je to vrlo produktivna, ne restriktivna situacija, jer ja kao redatelj tom tekstu onda počnem tražiti adekvatan kontekst. *Čitanje* je ono što je autorski dio režijskog posla. Znam da se dosta ljudi tu na putu pogubi. I da negdje na kraju rade ono što im se dodijeli i da ne uspijevaju provesti dubinsko učitavanje svojih preokupacija u predstavu.

Jako je važno kako pregovaramo. Mogu spomenuti jedan svoj recentni primjer: dogovario sam se što bih mogao raditi nakon *Alise u zemlji čudesa* (s kojom uskoro imam premijeru) i jedan od mojih prijedloga bile su Millerove *Vještice iz Salema*, jer mi se činilo da bi cijela ova denuncijacija koja postoji u njemačkom kulturnom prostoru (ne znam koliko to prati hrvatska publika) trebala biti reflektirana u teatru. Onda se nismo oko toga našli. Da sam inzistirao, radio bih taj komad, ali bilo mi je zanimljivo razmišljati dalje i na kraju sam završio s Kafkinim *Procesom*, koji mislim isto otvara puno mogućnosti

da se govori o onome što se upravo sada događa, ratu u Palestini i Izraelu.

U svakom slučaju, najteže je mladim redateljima koji su presretni da dobiju repertoarnu šansu i onda uzimaju bilo što što im se daje i zapravo ispunjavaju želje najprije uprave, a posredno i publike, a ne reagiraju na vlastite umjetničke potrebe. Ljudi pristaju raditi ono što im se ponudi. Nema posla. I tu dolazimo do onoga što Heiner Müller uspostavlja kao distinkciju između želje i potrebe. To su dva jako odvojena pojma. Bez obzira na dugovječnost ili kratkoročnost određenog naslova, ja sam uvijek za to da se radi iz potrebe. Potrebe publike i potrebe redatelja. Ni u kom slučaju ne želim patronizirati publiku. Dapače, mislim da je zadatak umjetnika da dođe do potrebe publike. Do društvene potrebe. To je jedino moguće dijalogom. Zato mi je ova grupna dinamika rasprave između svih redatelja s kojima kazalište surađuje (u toj sezoni i dugoročno) i same uprave, o kojoj sam govorio, nešto što mi je bilo jako dobro i važno u Teatru Gorki. To je bila jedinstvena praksa čak i u njemačkom kontekstu, jer se jako puno radilo na decentralizaciji odlučivanja. Sada, s novim *revival*-momentom etnocentričkih politika, sa sve jačom društvenom homogenizacijom, grupno odlučivanje je sve rjeđi i rjeđi slučaj.

Kad pogledamo redateljski put Olivera Frljića, koji je rad počeo na nezavisnoj sceni i dosljedno se borio za pravo na vlastito čitanje bilo kojeg predloška, vidimo da je put prema institucijama otprilike išao ovim slijedom:

1. alarmantno me zanima određena tema društvenog nasilja
2. o njoj ću se vrlo temeljito educirati, iz više područja (literarni predložak, filozofija, etika, politologija)
3. okupit ću grupu suradnika koja se ne boji društvenih tabua i intenzivnog kazališnog rada
4. ostvarit ću golemo zanimanje javnosti.

Tijekom svoje redateljske karijere Frljić ni u jednoj instanci nije prioretizirao konformizam. Kao ni laka rješenja: nećemo se „samo malo zabaviti“. Nećemo se ni letimično informirati. Upravo suprotno. Radi se temeljito, često s nekoliko dramaturginja i dramaturga u timu, pripremljeno za svaku probu, s očekivanjem da i glumci preuzmu dio suautorske odgovornosti. Naravno da takav pristup stječe umjetnički ugled, u kojem je pravo na biranje vlastitih autorskih tematizacija doslovce prva točka njegova istraživačkog rada.

I Anica Tomić poznata je po tome što kontinuirano režira u kazalištu, prije svega iz vlastite potrebe da adresira socijalne probleme cijele zajednice kojoj se obraća. Ni njezin interes nikad nije bio uže komercijalan, ni vezan za teatarski naslov kao gažu. Kad god je bila u prilici, izabrala je teške emocionalne materijale. Poslušajmo kako vidi odnos redatelj – kazališna uprava.

Situacija zatvorenosti iznutra naravno ne pogoduje ni samim kazalištima, koja nerijetko vode ravnateljice i ravnatelji bez umjetničke vizije, izabrani na lidersko mjesto iz političkih, a ne umjetničkih razloga

ANICA TOMIĆ:

Kao tinejdžerica od 14 godina, osnovala sam svoju grupu Teatar des Femmes koja je pripadala alternativni devedesetih. I nekoliko mojih kolega sadašnjih, vrlo utjecajnih u režijskoj struci, počelo je na isti način, iz nezavisne scene. To je za nas bila neka vrsta bunta protiv ratnog i postratnog ludila koje se događalo. Nije bilo interneta, od medija je postojalo samo nekoliko TV programa, tako da smo mi izabrali reispitivati i preispitivati svijet oko nas kroz kazalište.

Najprije smo počeli s performansima prema kratkim predlošcima, novelama i kratkim pričama, a onda smo se tijekom studiranja na Filozofskom fakultetu upustili i u ozbiljne političke performanse. Radila sam tada s oko petnaest studentica s različitih Odsjeka, ali s vrlo jakim i samosvojnim habitusom, koje su svojim idejama jako pridonosile zajedničkom autorskom kazalištu. Poslije se to samo nastavilo. Upisala sam ADU u Zagrebu i vrlo brzo, od treće godine studija, opet radim svoje predstave i obračunavam se s onim što me muči. Na trećoj godini napravila sam *Imitatore glasova* koji su me oblikovali i dirnuli u prvom preispitivanju ratne traume: svega što je rat donio ne samo generaciji naših roditelja nego i nama kao prvoj generaciji koja stasa nakon pada Jugoslavije.

U isto vrijeme počela sam raditi i u kazalištu za djecu i za mlade, pri čemu mi je izvedba uvijek bila način preispitivanja i sebe i svijeta. Nisam izabrala da budem *spisateljica*, nego *redateljica*, upravo zato da se mogu izraziti izvedbom. Mogu reći da

su me uvijek, u svim vremenima, hrvatski ravnatelji i intendanti pitali što ja želim raditi, što me zanima, o čemu razmišljam.

Što se tiče rada u inozemstvu, u Austriji i Njemačkoj, opet se radilo o suradničkom modelu: doživjela sam da su me uprave tamo još i češće pitale što bih najradije radila. S obzirom na to da oni imaju daleko unaprijed dogovorene repertoarne politike, moralo se iskombinirati da neki naslovi nisu nedavno uprizoreni ili da ih nisu već isplanirali s nekim drugim redateljem ili redateljicom. Ali zapravo smo se našli na naslovu koji odgovara i meni i upravi. Recimo, moj prijedlog je bila Ibsenova *Nora*, ali s obzirom na to da je upravo tada Sivan Ben Yishai napisala svoju *Noru*, koja se itekako bavi pitanjima koja su mene zanimala, ne samo problemom roda, nego i klase, naravno da sam izabrala taj predložak. Uvijek se na ovaj ili onaj način bavim obespravljenima, onima bez glasa, isključenima.

Ono što je karakteristično za njemački teatar je činjenica da institucionalno, osim figure intendanta (čija je poetika naravno bitna), uvijek postoji tim dramaturga, njih pet do sedam (ovisi o veličini teatra), koji se zapravo brine o estetskim i etičkim načelima kazališne kuće. Oni su ti koji vrlo pažljivo razmišljaju o repertoaru, slažu ga i predlažu, zapravo nose najveću odgovornost za repertoarni profil neke kuće. Pritom je tipično da zbilja poštuju ljude koje zovu da rade, redateljice i redatelje, odnosno da vas i zovu zato što ih zanima što vi donosite kao autorska ličnost. Dugoročno gledajući, čini mi se da je moja odgovornost sa stažem koji

dosad imam vezana upravo za to da i mi ovdje počnemo govoriti o zajedničkoj odgovornosti za kazalište, odnosno da počnemo nježno i strukturirano mijenjati centralizam uprava u korist otvorenosti za redateljske nove vizije i potrebe. Ne radi nas koji smo već u srednjim godinama, nego radi mladih koji tek počinju. Moramo znati da je naš ideologijski okvir u svakom slučaju kapitalizam, a to znači da estetički i etički okvir našeg rada biva brutalno pritisnut ideologijama zarade, čemu se trebamo itekako znati odupirati.

To je ono što želim prenijeti i svojim studentima i ljudima koji bilo gdje tek stupaju u kazalište: nije naše da se mučimo s taštinama, nego da pristanemo na nove oblike zajedništva. Životi su brzi i krhki, dakle treba na tome što prije početi raditi. Mislim da jedan čovjek nikad nije dovoljan da sam mijenja sistem; tu treba još najmanje dvoje ljudi po instituciji da se stvari pomaknu nabolje.

Govoreći o mladim snagama koje su vrlo brzo našle svoje mjesto na kazališnoj sceni, institucionalnoj i izvaninstitucionalnoj, sasvim drugačiji primjer je tek stasala redateljica Rajna Racz. Nju zanima poetski teatar, ali i nepokolebljivo stajanje iza vlastite poetike oniričnosti, vizualnog eksperimenta, baš kao i spoja koreodramske geste i glazbenog teatra.

RAJNA RACZ:

Nije mi običaj predlagati naslove kazalištima iz vedra neba: predložiti ću naslov ili koncept pojedinom kazalištu tek kad sam već stupila u

kontakt s nekim ravnateljem ili je on gledao moje predstave i zanima ga moj rad ili sam u tom kazalištu nekoliko puta asistirala pa dobro poznajem ansambl, uvjete rada i ravnatelja.

Primjećujem i smatram velikim problemom to što većina ravnatelja ne dolazi gledati ni ispite mladih redatelja i glumaca na akademijama ni profesionalne predstave mladih redatelja. Čak i kad ih pozovete na predstavu, oni najčešće ne dođu. Nije mi jasan takav stav jer ne znam na koji način onda možeš znati želiš li dati nekome priliku ili ne i kako uopće stvaraš repertoarnu politiku. Sve ostaje na dobroj ili lošoj riječi i preporuci, što smatram nedostatnim. Kad sam bila na festivalu Wiener Festwochen u Beču i tamo razgovarala s kolegama iz Češke i Njemačke, saznala sam da na predstave mladih redatelja dolaze svi koji vode kazališta i umjetničke organizacije, svi su u potrazi za tim da vide neku drugačiju estetiku, nešto zanimljivo, vrijedno rizika i podržavanja. Smatram da treba postojati most između redatelja i ravnatelja kazališta koji su za mene često apstraktne osobe na poziciji moći s kojima mogu stupiti u kontakt jedino na premijerama u njihovim kazalištima. Nekoliko puta poslala sam svoje koncepte ravnateljima koje osobno ne poznajem i nikad nisam dobila odgovor na *mail*.

Kad, međutim, dođe do razgovora s pojedinim ravnateljem i u prilici sam predložiti naslov, gotovo uvijek predložim barem dva ili tri naslova jer želim da ravnatelj može vidjeti ono što mene zanima, koja je moja estetika i što bih rado režirala. Uvijek naglasim da sam otvorena da dobjem i zadatak, smjer, određen naslov ili naslove te da predložim koncept.

Postoje neki tekstovi i koncepti koje imam potrebu raditi i smatram da je sada pravi trenutak da ih se postavi u kazalište. Dosta često predlažem malo rjeđe naslove, poput Wedekindove pripovijetke *Mine-Haha* ili *Užasne djece* Jeana Cocteaua. Naime, to su već neko vrijeme tekstovi koje želim postaviti u nekom kazalištu. Uvijek vrlo aktivno i pomno promišljam o repertoaru domaćih kazališta prije nego što ponudim pojedini koncept. Budući da su mi autorstvo i umjetnička sloboda bitni, kad obrazlažem potrebu za nekim naslovom, gorljivo govorim zašto imam potrebu stvoriti taj svijet na sceni i na koje sve načine taj naslov intimno rezonira sa mnom, ali i s trenutnom situacijom u društvu i publikom.

Do sada sam s ravnateljima imala pozitivna iskustva jer sam i na Akademiji, i nakon diplome, radila predstave koje sam željela režirati. Imam dobro iskustvo s Teatrom &TD koji prati i daje prilike mladim redateljima. Tamo sam radila svoju prvu profesionalnu predstavu *Nepoznata iz Seine* s Porto Mortom, koju sam sama predložila nakon što me Vedran Hleb pozvao na sastanak. Imala sam potpunu slobodu raditi što god sam htjela. Ta predstava je bila uvod u razvijanje estetike koju smatram da sam postigla u svojoj zadnjoj predstavi *Simfonije/Turpituda* u produkciji Eurokaza.

Ni Frljić ni Tomić nikad nisu robovali ideji komercijalnog uspjeha. I nikad se nisu ustručavali prozvati nepravdu.

Eurokaz je, s druge strane, došao s prijedlogom teme: sukob na književnoj ljevici kroz prijateljstvo Ristića i Krleže. Godinu dana sam radila na predlošku i konceptu. To iskustvo mi je bilo jedno od najvažnijih jer sam prvi put imala zadatak koji je bio toliko slobodan da sam mogla potpuno istražiti temu i svijet koji su mi do tada bili nepoznati. Voljela bih dobiti još takvih umjetničkih izazova.

Ipak, u puno slučajeva događa se da predlaganje koncepta i dogovori s upravom kazališta nisu produktivni. Najgore su situacije kad nakon razgovora i sastanka komunikacija samo zamre i više se nitko ne javi. Nemaš pojma zašto ni kako. Onda se ili ti moraš javiti, što je uvijek neugodno jer imaš osjećaj kao da nekog navlačiš za rukav, za priliku, ili samo odustaneš. Mislim da bi trebao postojati neki jasniji način na koji redatelji stupaju u razgovor s ravnateljima, koji bi bio ravnopravan za obje strane. Zanimljiv koncept su natječajni institucija koji postoje u nekim drugim zemljama: oni predlože naslov, a redatelji prijavljuju svoje koncepte. Kad kao mladi redatelj nešto pošalješ, *feedback* je bitan – mislim da bi trebala biti odgovornost ravnatelja da ti objasni zašto neki prijedlog u konačnici nije završio predstavom. Takav transparentan način komunikacije i *feedback* uvelike bi pomogao mladim redateljima, ali i ravnateljima kazališta za jasnije i pravednije prilike rada u kazalištu. Uvjerenam da bi institucije i ravnatelji trebali biti puno otvoreniji prema mladima, davati im prilike i riskirati, smatram da je to njihova odgovornost. Na taj način se na našoj sceni mogu danas stvoriti neka nova snažna redateljska imena i estetike. Događa se da etablirani umjetnici ne naprave dobru predstavu, a svejedno ih zovu

iz institucije u instituciju jer je to sigurno. S druge strane, mladi često naprave sjajne predstave i potom ništa. Nadam se da će se mala scena *Gavelle* i mala scena ZKM-a napokon otvoriti mladim redateljima. Mi ideje imamo, samo nam nedostaje prilika, prostor i repertoarni naslov.

Što se tiče nezavisne scene, budući da imam svoju umjetničku organizaciju Nahero, svake godine gledam što ću prijaviti na Grad i Ministarstvo kulture; sve mi se čini da će to biti još dugo mali eksperimenti i drugačije forme i izričaji jer se moja estetika treba prilagoditi uvjetima rada. Sjajno bi bilo da se organizacije počinju spajati i da se zajedno prijavljujemo na natječaje kako bismo mogli zaista izvesti nešto jer su financiranja i dalje premala da pokriješ i umjetničke honorare i prostor i tehniku. Velika je šteta što je na nezavisnoj sceni teško raditi veće projekte s više od tri glumca zbog financiranja, posebice jer mene zanima stvaranje ansambl-predstava s više glumaca, a i glazba, pokret i scenografija su mi jako važni. Eurokaz je jedini lud da radi velike projekte, ali onda je gotovo nemoguće te projekte poslije redovito izvoditi s obzirom na broj izvođača i tehnike koja je potrebna za jednu izvedbu te koliko ta izvedba košta. Tako da je to dvosjekli mač. Ipak, na nezavisnoj sceni stalno nastaju uzbudljive forme i često se pitam što bi nastalo da nakon nekih započelih istraživanja na nezavisnoj sceni ti umjetnici dobiju dobre uvjete u instituciji da s jednakom slobodom pristupe svojem radu.

Na nezavisnoj sceni uvijek ti jasno daju do znanja (i to vrlo brzo) hoćeš li raditi to što im predlažeš, imaju li uvjete ili nemaju. Također su puno otvoreniji u razgovorima i transpa-

rentniji, jedino što često honorari nisu dovoljni za dostojanstven rad.

Imam zaista pozitivno iskustvo na nezavisnoj sceni. Nakon *Simfonije/Turpituda* vrlo brzo su me zvali u Bitef teatar u Beogradu, predložili su mi tekst, ja sam ga pročitala i predložila koncept i sve smo dogovorili u nekoliko tjedana.

I tim se primjerom pokazuje da u našem kazalištu ne funkcionira profesionalno obraćanje (nove) redateljice (staroj) upravi, odnosno ne shvaća se ozbiljno službeno pismo umjetnika s profesionalnom ponudom instituciji, kao što neće biti dogovoren ni dolazak na sastanak čiji je cilj propitati ili uspostaviti repertoarni prioritet. Toga nema, jer **uprave nisu programatski otvorene redateljskoj ponudi naslova i tema. Ne postoje modeli, protokoli i dogovoreni postupci susreta kazališnih uprava i redateljskih autora.** Baš zato, kako veli Rajna Racz, treba potražiti „most“ prema instituciji, osobu koja mlađu umjetnicu može preporučiti ili ta osoba simpatizira njezin rad ili pak treba stupiti u kontakt s ravnateljima znajući koji su njihovi prioriteti, pa se onda pokušati s njima uskladiti. Situacija zatvorenosti iznutra naravno ne pogoduje ni samim kazalištima, koja nerijetko vode ravnateljice i ravnatelji bez umjetničke vizije, izabrani na lidersko mjesto iz političkih, a ne umjetničkih razloga. I baš zato što repertoarne politike trebaju savjetnike koji su ujedno i kuratori (šteta što kod nas ne postoje dramaturški timovi u svakoj repertoarnoj kući, kao na njemačkom govornom području Europe), a kojima bi trebalo itekako biti stalo da se na redateljske upite i prijedloge pristojno i detaljno odgovori, **važno je govoriti o repertoaru kao vrsti javnog autorstva.** Osim toga, komunikacija između ravnateljice neke kazališne kuće i redateljice formalno ulazi u opis posla jedne i druge strane, dakle **ako se ne dogada, to je znak deprofesionalizacije kazališne scene.** Može li se naša scena profesionalizirati?

Istina je, doduše, da su traženi redatelji definitivno najbolje plaćeni od svih kazališnih profesija, ali mnogo je više onih režisera i režiserki koji ne ubiru prestižne repertoarne naslove i jedva dolaze do angažmana.

FRANKA PERKOVIĆ:

Tek posljednjih nekoliko godina događa mi se da me uprave kazališta pitaju što bih radila, otprilike pola naslova su moj, a pola tuđi izbor. Većinu sam se karijere ipak morala uklopiti u nečiji repertoarni okvir, što sam bila mlađa, to me se manje pitalo što me zanima. Prva profesionalna predstava, Krležini *Adam i Eva*, *site-specific*, 2000. godine u Jedinstvu, produkcija KUFER, otvorila mi je vrata institucija i dobila sam hrpu ponuda koje uglavnom nisu imale nikakve veze sa mnom. Odbila sam prvu, drugu, treću, četvrtu... a onda sam petu (Moliere, Don Juan, HNK Split) prihvatila više zato da opravdam vlastito postojanje u profesiji, a manje zato što me intrigirao naslov.

To se događa mnogim mladim redateljima i ima vrlo snažne posljedice na cijelu scenu. Mlade kolegice i kolege koji već na Akademiji pokazuju autentičnost autorskog rukopisa, nakon ulaska na profesionalnu scenu dočekuje repertoarno sito, gotovo redovito ingeniozno koncipirano kao "klasični komad u interpretaciji mlade redateljice / mladog redatelja", kroz koje mnogi propadaju. Sumnjam da je netko

u institucionalnom kazalištu pitao Rajnu Racz "Što te muči? Što te zanima? Čime bi se bavila?", pa onda razgovorom i zajedničkim promišljanjem došao do naslova.

Nezavisna scena je jedini prostor kakvog-takvog istraživanja, ali vrlo skučen prostor: trenutno se svodi na ostatke &TD-a i KUNST. Premalo i preslušajno za mlade kazališne autore koji bi trebali istražiti i razvijati vlastite izvedbene afinitete, steći minimalnu svijest o tome što ih i kako ih zanima, prije nego što se sudare s Repertoarom.

Ako ne dospiju ni do Teatra &TD ni do Kunsta, znači li to da redatelji ipak trebaju raditi, makar i u svojoj dnevnoj sobi? Mario Kovač jedan je od rijetkih redatelja koji neprekidno radi u svim mogućim vrstama amaterskih i profesionalnih institucija, ali i njegovo je iskustvo da vrlo rijetko kroji vlastiti umjetnički repertoar unutar institucije.

MARIO KOVAČ:

Prije sam mnogo češće predlagao naslove kazališnim kućama, kad god bih naletio na neki zanimljiv novi naslov, no nakon niza odbijenica reducirao sam tu vrstu nuđenja iz više razloga. Prvi je vezan uz činjenicu da stvarno često i puno radim pa imam sve manje slobodnih termina u kojima bih mogao raditi na projektima tog tipa, no kad naletim na neku ideju ili tekst na kojem stvarno želim raditi, onda pronađem alternativni model rada na njemu putem nekih od nezavisnih kazališnih skupina ili producenata. Drugi razlog su česta odbijanja producenata (ravnatelja

ili intendantata) temeljem zaključka kako su ti tekstovi/naslovi “nekommercijalni”. Manje, nezavisne kazališne družine uglavnom traže naslove sa što manjim brojem glumaca, duhovitog karaktera i dovoljno mobilne da mogu gostovati u bilo kojem prostoru, pa makar bio i kazališno neadekvatan. Gradska i državna kazališta, pak, već imaju neke svoje planove i programe po godinu-dvije unaprijed i nisu dovoljno fleksibilna za mijenjanje takvih planova, no znalo mi se dogoditi ugodno iznenađenje pa da neki od mojih prijedloga ‘prođe’ kod uprave.

Osobno, najviše me privlače novi naslovi koji su kompatibilni s vremenom u kojem živimo – koliko god to bio rastezljiv pojam. Vrlo često već dok čitam novu dramu ili književni predložak za potencijalnu predstavu, već ih zamišljam na pozornici s određenim glumcima u tim ulogama i prema tome odabirem kazalište kojem ću ga ponuditi, naravno pazeći na repertoarni imidž i ukus pojedinog kazališta.

Razgovori s upravama i njihova korisnost: kako kada i kako s kim. Uglavnom sam nailazio na pristojne odbijenice uz obrazloženje da kazališta već imaju dugoročni plan u koji se te moje ideje ne uklapaju, no znalo se desiti da ravnatelja/ravnateljicu moja ideja dovoljno zaintrigira pa se pronađe mjesto da se ‘ugura’ taj projekt u nadolazeću sezonu. Statistički gledano, vrlo malo takvih prijedloga se ostvaruje. Možda neki moji kolege i kolegice imaju više sreće ili vještine u tom pregovaranju, ali bih odokativno rekao da je moj postotak uspješnosti manji od 10 %. Puno češće režiram naslove koje predloži sama uprava nekog kazališta, naravno pod uvjetom da

mi se taj njihov prijedlog estetski i etički sviđa; nerijetko sam odbijao ponude za režiju naslova koji su mi neprivlačni ili čak odbojni. Ponekad sam čak znao uskakati u režiju nekog naslova prema modelu “joker zovi” ili “redatelj s klupe” ako bi netko od kolega ili kolegica odustao od dogovorenog angažmana, a kazalište je tražilo brzu realizaciju, no i tada bi to morao biti naslov koji mi je dopadljiv.

Komunikacija s gotovo svim upravama svih kazališta uglavnom je bila ugodna, usprkos čestim odbijenicama. Pokušavam to ne doživjeti osobno, nego kao dio nekog kulturnog tržišta koje ima svoje zakone ponude i potražnje, koji nisu uvijek kompatibilni s mojim željama. Postoji nekoliko kazališta gdje se nikad nisam nudio niti tražio režiju jer se jednostavno ne vidim kako radim u kolektivu tog tipa funkcioniranja ili s takvom e(ste)tikom. Postoje i neka kazališta kojima sam ponudio svoju suradnju i gdje bih volio raditi, ali sam stekao dojam da sam tamo neželjen pa sam prestao nuditi jer posla imam dovoljno. Ne mogu se žaliti, jer radim puno i raznovrsno.

Nezavisna scena je prostor u kojem se osjećam znatno slobodnije, pa time i kreativnije. Unutar nje postoje produkcijska ograničenja pri odabiru naslova, pa čak i glumaca i ostalih suradnika jer su budžeti znatno manji, ali smatram da sam neke od svojih najzanimljivijih predstava ostvario baš na nezavisnoj sceni, pogotovo u onim družinama koje ne ovise toliko o komercijalnom uspjehu predstave. Nezavisna scena je fleksibilnija, brže reagira na ponude i potražnje na kulturnom tržištu i otvorenija je za eksperimente i istraživanja.

Ako uistinu želiš ostvariti neki naslov, onda te ništa ne može spriječiti: ni nedostatak prostora, novca ili vanjske podrške. No ako mi samome, iz nekog razloga, ponestane entuzijazma za neku ideju ili naslov, zna se desiti da projekt završi u nerealiziranom limbu ili da se naslov izmijeni a da predstava evoluiru u nešto sasvim drugačije od prvotne ideje. Ima to i svojih prednosti i svojih mana; u svakom slučaju, življe je i manje predvidivo od institucionalne scene. Žalosno je da se od takvog tipa rada ipak ne može dovoljno zarađivati za život, možda dovoljno kad si mlad i bez obitelji, s niskim potraživanjima, ali s godinama taj tip rada ipak više ostavljam za neke predstave koja baš žarko želim napraviti, dok mi veći dio vremena odlazi na 'zanatske' predstave u većim gradskim i nacionalnim kućama. Naravno, i te zanatske predstave režiram sa stopostotnim angažmanom i posvećujem im se u jednakoj mjeri jer mi je ipak bitno što i kako potpisujem pod svoj rad.

Ravnateljske neumjetničke ponude su vrlo česte i u pravilu ih odbijam. Ipak, režirao sam i ponešto tih 'komercijalnih' projekata ako je ponuda došla u pravom trenutku, kad nisam bio okupiran nekim svojim projektima. I takvim predstavama pristupam bez fige u džepu i režiram ih najbolje što mogu, jer mislim da je režija u svojoj srži zapravo zanat, a pravi zanatlija treba moći obaviti dobar posao bez obzira na sve. Dobar automehaničar treba znati popraviti i motor Mercedesa i motor Trabantu, baš kao što vrhunski nogometaš treba znati zabiti gol i Barceloni i Belišću.

Mislim da naslove trebaju birati sama kazališta, a redatelj(ica) tu može naći svoj interes i zanimanje,

ali i ne mora. Prostor slobode mi je važniji pri odabiru umjetničkih suradnika i ansambla predstave. Najčešće nesuglasice s upravama imam upravo u pogledu odabira ansambla jer se često njihov odabir veže uz neumjetničke kriterije (kome treba odmor, tko je ili nije radio na posljednjih nekoliko predstava, tko snima seriju ili film, tko ima koliki koeficijent, tko privlači publiku na blagajni...) a ja gledam isključivo što je dobro za predstavu kao cjelinu, kome koja uloga odgovara, tj. koga vidim u kojoj ulozi.

S iskustvom se stvari jako mijenjaju. Naučio sam da je potrebno raditi što manje kompromisa i da treba inzistirati na svojim vizijama predstave. Naravno, treba poslušati i ideje i razmišljanja svih ostalih suradnika na predstavi, pa tako i uprave kazališta, no istovremeno i uključiti *bullshit* detektor i vidjeti čiji su savjeti iskreni a čiji imaju skrivene motive. No na kraju se ipak ne treba opterećivati i ako donesemo neke krive odluke i zaključke – u prirodi eksperimenta je da propadne. Znanstvenici to znaju i ne opterećuju se time poput umjetnika. Kemičari i fizičari naprave na tisuće eksperimenata da bi jedan uspio i donio napredak u njihovoj znanosti, a umjetnici očekuju da je dovoljno mrvicu izaći iz zone komfora pa da time već zasluže ovacije i poštovanje struke. Kazališni rad treba gledati kao maraton u kojem je svaka predstava na kojoj radim, pa čak i ona koju ne ostvarimo, tek jedan metar ili kilometar u sveukupnoj trci. Tko dođe do cilja, pričat će! :)

Vrlo mi se često i nameću određeni fahovi. Štoviše, u nekim kazalištima imam osjećaj da su me smjestili u nišu iz koje ne mogu izaći. Npr., u

nekim nacionalnim kućama uzimaju me samo za pučke komedije 'hit' karaktera, a u nekim drugima za režiju ozbiljnih, čak i subverzivnih naslova, no nemam nikakav problem s tim sve dok je meni zanimljivo i zabavno tako žonglirati žanrovima i svako malo raditi nešto drugačije. Univerzalni svjetski znak za kazalište su ionako dvije maske, Talija i Melpomena, pa je meni sasvim u redu da svakoj od njih dvije posvetim dio svoje pažnje i vremena.

I ovdje vidimo koliko je redateljima važno da se prepozna autorstvo na razini izbora vlastitoga umjetničkog naslova, problema ili projekta na kojem rade, odnosno do koje mjere **redateljsko autorstvo počinje upravo od tematskog fokusa**.

Za posve mlade redatelje biranje ne samo repertoarnog naslova nego i režijskog stila, može se doživjeti i kao neka vrsta pre naglog ukalupljanja.

HRVOJE KORBAR:

Relativno često, jedanput godišnje, otprilike u vrijeme 'sastavljanja repertoara', u predahu između redateljskih angažmana, obično prolazim bilješke koje sam nakupio i iz njih ponudim dva-tri naslova ravnateljima kazališta s kojima sam bio u nekoj vrsti kontakta, bilo da smo prethodno surađivali, bilo da imam neki 'hint' da su donekle upoznati s mojim radom i za njega zainteresirani. Malokoji od tih pokušaja dosad je bio direktno uspješan; u najboljem slučaju, moj prijedlog doveo bi do razgovora u kojem bismo zajednički došli do nekog drugog naslova koji bi zadovoljio i mene i upravu, u nekom

'osrednjem' slučaju bio bih pozvan na neki formalan i besadržajan sastanak, a u najčešćem – ne bih dobio odgovor. Na samom početku profesionalnog rada, oko prvih predstava koje sam radio, nikad nisam dvojio hoću li naposljetku prihvatiti angažman, makar se radilo i o nekom tekstu koji ne smatram najprivlačnijim – u strahu da sljedeće prilike neće biti, svjestan koliko je mladom redatelju teško doći i do kakve prilike, a kamoli u institucionalnom, javnom teatru... Ne mislim da sam takvom odlukom pogriješio, imao sam prilike 'peći zanat' što u Zagrebu, što u manjim gradskim kazalištima diljem zemlje.

Pet godina nakon prve profesionalne premijere, skloniji sam tome da kažem da odbijam projekte jer naprosto ne mogu stati iza nekog naslova, da me trenutno zanimaju druge stvari. I dalje kod svake takve odluke postoji kolebanje – jesam li ostao bez nekog važnog angažmana, jesam li si zatvorio vrata u nekoj kući, hoće li me ikad više zvati, jesam li sam ugrozio svoju egzistenciju, plaćanje režija i stanarine, ali nekako mi se čini da je svaka takva odluka bila ispravna i da je nakon svakog 'zatvaranja vrata' došlo neko drugo 'otvaranje vrata', projekt kojim sam se želio baviti. U tom smislu, stvari se mijenjaju nabolje unutar mene, hrabrije nudim naslove (prije bih mislio – ha, tko bi meni dao da režiram neki takav naslov). Također, prije bih pokušavao na neki način 'pogoditi' ono što bi druga strana htjela čuti; sad se trudim nuditi tekstove koji me doista intrigiraju, pa vjerujem da će i doći nove prilike za rad.

Kako predstavljam potrebu za određenim naslovom? Ovisi o tome koje je prirode potreba; ponekad (priznajem rijetko) nađem na tekst

i pomislim “baš ovo želim raditi”. Ponekad se radi o tekstovima koji me dotiču na nekoj vrlo osobnoj, emotivnoj razini, ponekad o tekstovima za koje mislim da na ovaj ili onaj način korespondiraju s našom stvarnošću i da otvaraju neka relevantna društvena pitanja. Koji god bio razlog, najvažnije je da postoji ta iskra, trenutak zaljublivanja u tekst, bez obzira na to kako će se na kraju to realizirati u izvedbi. Ako tu iskru ne mogu pronaći nakon drugog-trećeg čitanja nekog teksta, ako vidim da počinjem razmišljati samo o tehničkim sredstvima kojima neki dramaturški ili redateljski problem mogu riješiti, odbit ću tekst.

Čini mi se da je najprisutniji kriterij imperativ publike i prodaje karata. U nemalom broju razgovora koje sam vodio dobio sam sugestiju da izaberem neki poznatiji naslov, po mogućnosti lektirni, jer se to uvijek može prodati. Nisam stručnjak za marketing i prodaju, ali vjerujem da postoje različiti načini da se nešto proda i da se ne mora raditi isključivo o lektirnom naslovu ili naslovu s top-liste najprodavanijih knjiga. Više puta sam recimo predložio u kazalištu za djecu i mlade neke tekstove, neke nagrađene *Malim Marulićem*, neke inozemne tekstove koji se bave meni intrigantnim društvenim temama, i često dobio povratnu informaciju da nema prostora za “eksperiment” ili obrađivanje neke društvene teme. Više puta sam i ponudio tekstove koji se bave *queer* temama i dobio odgovor: “Još nismo spremni za afirmativan pristup homoseksualnosti.” Čini mi se da je najlakše razgovarati s ravnateljima koji su i sami redatelji, da i sami prolaze slične razgovore i slične kreativne procese...

Nisam siguran da moj rad zasad ima prepoznatljiv fah, a iskreno, i sam ga izbjegavam. Čim vidim da počinjem reproducirati neku svoju šprancu, mijenjam ploču. Naravno, čovjek ne može pobjeći od samoga sebe, ali izbjegavam svjesno reproducirati neke iskušane obrasce, jer obično vode do istih rezultata i neke vrste rutiniranog rada koji nije zanimljiv prije svega meni, a onda vjerujem ni ljudima kojima sam okružen, autorским timovima i izvođačima. Nekako mislim da sam premlad da bih se stavio u ladicu na taj način. A i moji interesi su raznorodni i brzo se mijenjaju. Ne mogu reći da me zanima samo jedan način stvaranja ili samo jedan žanr, stil... Svaki projekt pokušavam početi ispočetka, bez obzira na to radi li se o dramskom kazalištu, glazbenom kazalištu ili kazalištu za djecu i mlade.

Na nezavisnoj sceni projekti su uvijek, iz mog iskustva, nastajali neposrednije i iz moje želje da se bavim bilo nekim tekstom, bilo nekom temom. Tu uvijek osjećam veću slobodu, mogu okupiti ljude s kojima želim raditi, rad mogu organizirati nezavisno od uvijek krutih organizacijskih i vremenski uglavnom ograničenih uvjeta u instituciji. S druge strane, materijalni uvjeti rada su mnogo teži, produkcijski uvjeti i honorari mnogo skromniji. Teško je proizvesti predstavu s više od dvoje-troje ljudi, za čim kao redatelj imam potrebu. S druge strane ti ‘dobri’ uvjeti rada u institucionalnim kazalištima imaju svoj teret; tamo nema vremena ni prostora za ‘izgubiti se’, za ‘isprobati nešto još nepoznato’. U tih zadanih šest do osam tjedana rada imaš točno toliko vremena da brzo i precizno izvedeš dobro razrađenu koncepciju; skice moraju biti predane mjesecima prije početka rada, nema vremena za lutanje i vrludanje.

Čini mi se dok pišem ove odgovore da se sloboda stječe postupno. Prije nekoliko godina također bih pristao na razne kompromise i ustupke što se tiče izbora autorskih timova, izvođača i sl. Danas sam spreman reći da su određeni suradnici moj uvjet; nedavno sam vodio baš takav razgovor. Suradnja s autorskim timom je središnji dio našeg posla i meni najdraži i najvažniji – razgovor, zajedničko istraživanje, isprobavanje različitih ideja na papiru, na skicama... Nemali broj puta pristao sam na sugestije autorica ili autora koje sam okupio, a koje možda naizgled ne bih sam predložio i uvijek se ispostavilo da smo upravo zajedničkim radom došli do najboljeg rješenja za predstavu. Sloboda traži hrabrost. Vidim da u idućih par godina širim prostore svoje slobode i svoje hrabrosti. Unutar danih granica, koje – priznat ćemo – nisu široke.

Jedna od oaza (ne samo mladih) umjetnika je sigurno Teatar &TD, prostor za pokušaje, ponekad nevjerojatne uspjehe, ponekad brzo zaboravljene promašaje (govorim prvenstveno o vlastitim radovima). On kao da pluta između nezavisne i institucionalne scene, a njegov umjetnički voditelj, vjerojatno zbog toga što je i sam redatelj, ima sluha i daje priliku mladim redateljima, glumcima i dramaturzima da realiziraju svoje projekte. Mislim da je takav prostor izuzetno bitan i treba učiniti sve da se njegovi kapaciteti ojačaju.

Dok sve ovo pišem, čini mi se da odgovaram pomalo kao Kaspar Hauser, “prije, dok još ništa nisam znao... a sada znam”, ali ne mislim ni da sada znam. Znam malo više nego prije pet godina i malo manje nego što ću, nadam se, znati za pet.

Vrlo konstruktivan uvid o ovoj temi poslao mi je i redatelj Ivan Planinić. Iz njega vidimo da je **siromašna nezavisna scena u pogledu izgradnje repertoara profesionalnija od one koju financira državni i gradski kapital**, jer upravo nezavisna scena generira demokratske modele povezivanja redatelja s repertoarom, odnosno da ogromni hladni pogon koji imaju gradske i državne kazališne institucije nije zainteresiran da izdvoji nešto vremena (i financija) za zajednički forum osmišljavanja repertoarnih programa, dok to jedno malo kazalište na Trešnjevci uzima kao svoj programski zadatak.

IVAN PLANINIĆ:

U dosadašnjem iskustvu odnosa između mene, kao redatelja, s jedne i kazališnih institucija, odnosno onih kojih su ih u tom trenutku predstavljali, s druge strane, a glede odabira predložaka za buduću predstavu, mogu reći da sam imao različite vrste komunikacije. Od vrlo jasnih ponuda koje su bile posljedice programske ili produkcijske situacije dotičnog kazališta, preko poziva da sam ponudim prijedlog u skladu s osobnim autorskim preferencama pa do zajedničkog pronalaženja predložka koji bi zadovoljio obje zainteresirane strane. Smatram da su sva tri načina jednako legitimna i da mogu uroditi jednako kvalitetnim suradnjama, prije svega jer adekvatno odražavaju realitet kazališne politike i kulture kakvu trenutno imamo i gajimo. Međutim, naglasio bih da i unutar takvog sustava stvaranja kazališnih repertoara postoji važna tema koju nikako ne bismo trebali zaobići. Činjenica je da takvi 'razgovori' u većini slučajeva počinju kasnije nego što bi optimalno mogli. Mislim da je razlog tomu, a to je još vidljivije na nezavisnoj sceni nego u institucionalnom teatru, nedovoljna

razina višegodišnjeg umjetničkog (pa posljedično) i produkcijskog planiranja. U tom smislu smatram da bi sve kazališne institucije trebale inzistirati na sustavno osmišljenom planiranju umjetničkih programa koji se realiziraju u etapama u nekoliko godina, od pripreme, preko nastanka pa do eksploatacije svake nove predstave. Smatram da, dugoročno govoreći, jedino takav pristup može iznjedrati najveću kazališnu kvalitetu. Što se tiče KunstTeatra, upravo na prethodno opisanom tragu, a u suradnji s kazališnom družinom Kufer, osmislili smo projekt KUFER_koncept, koji se održava svake druge godine, u kojem pozivamo mlade kazališne autore/autorice da osmisle vlastiti koncept za kazališnu predstavu i da ga, u obliku svojevrsnog javnog *pitcha*, predstave zainteresiranima. Prošle godine održali smo prvi, na koji se odazvalo više od deset mladih autora i autorica, od kojih će dva ući u razvoj kao potencijalni naslovi za Kunstove nadolazeće sezone, a ostale smo preporučili drugim kazalištima, u skladu s pokazanim kazališnim senzibilitetom. Ohrabrujuća je činjenica da se na prvom KUFER_konceptu, nakon našeg poziva upućenog svim relevantnim institucijama, jedan dio odazvao.

Premda ovaj tekst nije mišljen kao pregledno, nego kao problemsko istraživanje, točnije prikupljanje egzemplarnih redateljskih iskustava o postavljanju repertoarnih zahtjeva kazališnim institucijama, čak se i iz iskustava nekoliko autorskih ličnosti koje su se odazvale mojem pozivu na razgovor vide velike razlike u tome koliko se i kako pregovara na relaciji režiser – teatar. Gotovo svi redatelji spremni su na razne vrste vizija, baš kao i kompromisa, ali opravdano nisu

spremniji prepustiti repertoare isključivo ravnateljima. S druge strane, interes ravnatelja za kazališne naslove primarno se rukovodi načelom popularnosti (lektire, klasici, popularnost djela). Pregovaranje se, dakle, vodi i na relaciji komercijalnost naslova nasuprot njegovoj eksperimentalnoj vrijednosti. Gotovo nigdje se – u hrvatskom kontekstu – ne spominje utjecaj dramaturga na repertoar i biranje redatelja, premda deklarativni dramaturzi kazališnih institucija, baš kao i „dramaturzi u sjeni“, mogu imati važnu ulogu u podjeli jednosezonskih naslova. To znači da bi u sustavu pravednijeg pregovaranja kazališta i redateljica trebalo učiniti vidljivijim i jasnijim ne samo utjecaj i prioritete dramaturga, nego i glumačkih autora unutar neke kazališne kuće. Ono što također upada u oči, unutar same redateljske grupe, jest različit odnos prema autorskom izričaju. Za one najaktivnije među redateljima, autorstvo je bitan aspekt još od tinejdžerske dobi; to su mahom jake stvaralačke ličnosti koje zajednici bez teškoća nude autorske projekte. Koji god naslov da izaberu ili dobiju, znat će provesti *čitanje teksta* koje ga problematizira na autorski način. Bitno im je KAKO, a ne ŠTO. Za drugi dio redatelja, međutim, biranje naslova osjeća se kao veliki pritisak ili im je, pak, sam izbor otežan i zamagljen stavom da moraju imati jaku identifikaciju s tekstom predložka. Među samim redateljima postoji vrlo malo (ili nimalo) povezivanja, grupne solidarnosti, pokušaja da se oforme profesionalna tijela koja bi se javno bavila kvalitetom i krojenjem repertoarnih politika. Za najmlađe redatelje, razgovor o predlaganju naslova kazalištima toliko je osjetljivo i bolno mjesto da ga uopće ne žele javno otvarati. Sve nam to govori da 'bodlje' i ožiljci koje nosi redateljska struka nisu posljedica samo njihovih pojedinačnih karaktera, nego i materijalnih uvjeta rada s kojima se susreću na umjetničkom terenu. S jedne strane, biti redatelj znači veliki ekskluzivitet. To je pozicija centralnog odlučivanja o predstavi, koja donosi i odgovornost i strah od odgovornosti (odatle i visoki honorari

za rad u prestižnim institucijama). S druge strane, ako redatelji nemaju prilike za rad ni u kakvim kazališnim kućama, ako nikoga ne zanima njihova ekskluzivna ideja, trajanje u profesiji pretvara se u sve veću ogorčenost. Zato mislim da je model redatelja/generala ili redateljice/dirigence ili režije kao vrha piramide odlučivanja danas zapravo neodrživ. Na tržištu umjetničkog rada preživjet će redateljice i redatelji koji iniciraju i pristaju na procese višesmjernog pregovaranja sa zajednicom kojoj se obraćaju, na komunalnost izvedbe, suradnju, dehijerahizaciju, decentralizaciju. U prednosti su i oni koji već sa studija počinju raditi s nekom svojom malom ekipom suradnika, koja se poslije može dopunjavati i nadograđivati. Njihova prva stanica zapravo nije repertoarna institucija, nego bilo koji javni prostor na kojem se može okupiti kazališni tim. Kako veli Gay McAuley:¹

U posljednjih tridesetak godina zamjetno je da praktičari izvedbe napuštaju klasičnu pozornicu i strogo kontrolirani odnos pozornice i publike, tipičan za tradicionalne kazališne zgrade, te lociraju svoje izvedbe unutar društvenih prostora zajednice kojoj se obraćaju.

Primjer takvog rada u Hrvatskoj bio je autorski tim Bobe Jelčića i Nataše Rajković, pri čemu Jelčić danas režira i u najzatvorenijim institucijama (kao što je zagrebački HNK). Postojanim 'alteriranjem' prostora izvedbe bavi se ugledna kazališna skupina Bacači sjenki redatelja Borisa Bakala, a tu je svakako i redateljica Marina Petković Liker, koja godinama nastoji pronaći prostore 'između' teatra, etnografije i komunalnog teatra. Zani-

1 McAuley, Gay (2006). *Unstable ground: Performance and the Politics of Place*, Brussels: P. I. E. Peter Lang, str. 16-17.

S druge strane, interes ravnatelja za kazališne naslove primarno se rukovodi načelom popularnosti (lektire, klasici, popularnost djela). Pregovaranje se, dakle, vodi i na relaciji komercijalnost naslova nasuprot njegovoj eksperimentalnoj vrijednosti.

mljivo je da se u ovim slučajevima odmaka od klasičnoinstitucionalnog poimanja izvedbe traži još *suvereniji* autorski izričaj redateljica i redatelja, odnosno da je jedan od najdubljih kriterija režijske vokacije kvaliteta i prodornost autorskoga glasa. I time se vraćamo na početnu točku ovoga teksta: autorstvo je kritičko u svakom segmentu procesa artikulacije. Čim donosimo umjetničke *odluke* i *izbore*, moramo biti svjesni da kritički odlučujemo. **I strah od autorstva često je strah od javne vidljivosti tih 'unutarnjih' odluka, kao što je i strah od kritike zapravo strah od raspravljanja o vlastitim kriterijima odlučivanja.** Redateljska profesija morala bi prednjačiti u samoodstrašivanju što se tiče kritičkog dijaloga.

Ili trpjeti da *ne odlučuje* o svojem pozivu.

Činjenica da ima i redateljskih ličnosti koje prigrljuju kritičnost vlastitog autorskog procesa, ali i kasnije javnog procesa razgovora o umjetničkom djelu, svjedoči da redateljski odnos prema repertoaru nije 'nepromjenjivo' vezan za nezainteresiranost ili slabu otvorenost institucija, nego i za autorsku samosvijest određene redateljske poetike. Pa i za programatsku redateljsku *zahtjevnost* – koliko prema sebi, toliko i prema repertoarima.