

Martina Petranović

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/mwo1vc4o2y>
Izvorni znanstveni članak
Rukopis prihvaćen za tisak: 24.11.2025.

PISCI-REDATELJI I SUVREMENO HRVATSKO KAZALIŠTE

Sažetak

U radu se identificira i razmatra rad nekolicine suvremenih hrvatskih dramskih pisaca, kao što su, primjerice, Ivana Sajko, Nina Mitrović, Olja Lozica, Vedrana Klepica, Ivor Martinić, Ivana Vuković i dr., koji u proteklih nekoliko godina, povremeno ili trajnije, istodobno djeluju i kao redatelji vlastitih dramskih tekstova. Nastoji se utvrditi i analizirati različite spisateljsko-redateljske modele i relevantna problemska polja, kao i motive i ishode odluka spomenutih dramskih autora da se uhvate režije vlastitih djela, te ih dovesti u vezu s kontekstom mijena u suvremenome (hrvatskom) dramskom pismu i okvirom suvremenoga (hrvatskog) kazališnog stvaralaštva.

Ključne riječi: dramski pisci, redatelji, hrvatska drama, hrvatsko kazalište, autorstvo

Pisci-redatelji i potencijalna modifikacija paradigme

Raznovrsna iskustava i naslijeđa tzv. performativnoga obrata i afirmacije postdramskoga kazališta (Lehmann, 2004), ali i usmjeravanja recentnijih autora prema trajnijim suradničkim oblicima rada redatelja i pisaca, kakvoga u suvremenoj hrvatskoj praksi dobro oprimjeruje produkcija redateljsko-spisateljskih dvojaca Anice Tomić i Jelene Kovačić te Mirana Kurspahića i Rone Žulj, kao i prema kolektivnome stvaralaštvu i skupnome osmišljanju ili alternativnim oblicima pisanja, kao što su *postfestum* zabilješke tekstualnoga sloja izvedbe, tipične za kraj 20. i početak 21. stoljeća, radikalno su revidirala i samu definiciju ili poimanje dramskoga teksta i njegovih ključnih odrednica, odnosa dramskoga teksta i izvedbe te zamišljaj primarnosti, strukture, forme i ciljeva dramskoga teksta u izvedbi, odnosno izvedbe same. Jednako su tako poljuljala i uvjerenje u stabilnost jednoznačnih određenja o autorstvu predstave s obzirom na fluidnost pozicija i prinosa dramskoga pisca, redatelja, glumaca i svih ostalih članova autorskoga i kreativnoga tima uključenih u proces rada na predstavi, a donekle i s obzirom na sve veći naglasak na stvaralačkom procesu umjesto na završnome rezultatu toga procesa, ali i na autorstvu recipijenata (usp. Pavis, 2016; Delgado et al., 2020). Drugačije rečeno, u suvremenome se kazalištu o

dramskome pismu, režiji, glumi i izvedbi te o njihovim međusobnim interakcijama i konstelacijama i uopće o kazališnom stvaranju uvriježilo razmišljati na ponešto drugačiji način i izvan kategorije isključivo „scenskoga uprizorenja dramskog predloška“, a u svakom slučaju s mnogo većim senzibilitetom za sva ova uvodno i ukratko apostrofirana problemska mjesta. Na tome je tragu i moja pozornost u ovome radu usmjerena na detektiranje, razmatranje i kontekstualiziranje fenomena koji je posljednjih nekoliko godina sve rašireniji i sve naglašenije prisutan u suvremenome hrvatskome teatru, a to je pojava većega broja dramskih pisaca koji se istodobno javljaju i kao redatelji vlastitih dramskih tekstova.

Pojava da pisci režiraju vlastite dramske tekstove – ili da se bave režijom u širem smislu – dakako nije niti nova niti ekskluzivno vezana uz hrvatsku sredinu,¹ dapače, kontinuirano je prisutna od samih začetaka dramske i kazališne umjetnosti, uključujući i povijest hrvatske drame i kazališta, a kada govorimo o profesionalnome hrvatskome teatru, nerijetko se veže i uz neka važnija imena iz novije hrvatske glumišne povijesti. Josip Freudenreich u 19. stoljeću, Tito Strozzi u prvoj polovici 20. stoljeća ili Vanča Kljaković u drugoj polovici 20. stoljeća itd. samo su neki od gotovo nasumično izdvojenih i mnogobrojnih primjera. Pa ipak, čini se kako je recentna pojava o kojoj bih ovom prigodom željela govoriti i ponešto raskriljenija i ponešto učestalija ili barem zgusnutija nego što je to dotada bio slučaj, a time i ponešto indikativnija kao povod za razgovor o njezinim uzrocima, manifestacijama i reperkusijama, odnosno za raspravu o potencijalnoj modifikaciji paradigme u dramskom i kazališnom stvaralaštvu, bez obzira na to što je u većini primjera, kojima ću se ovdje ukratko pozabaviti, uglavnom riječ o posve individualnim i različitim autorskim pristupima i poetikama. Neka od imena koja se pritom izdvajaju jesu, primjerice, Ivana Sajko, Nina Mitrović, Olja Lozica, Vedrana Klepica, Ivor Martinić, Ivan Penović, Ivana Vuković, Jasna Žmak, Nikolina Rafaj i drugi. Naposljetku, uvodno gledano možda nije nevažno spomenuti ni činjenicu da je i vrlo važan program, koji nekoliko posljednjih godina (od 2020.) provodi Zagrebačko kazalište mladih pod paskom dramskoga pisca Tomislava Zajeca pod nazivom *Budućnost je ovdje*, a unutar kojeg se mladim dramatičarima omogućava razvijanje vlastitih dramskih tekstova i rukopisa kroz suradnju s glumcima i koncertna čitanja, zamišljen upravo tako da sami autori režiraju svoje dramske tekstove:² jedna od premisa svakako je, dakle, da redateljski rad na vlastitome dramskome tekstu (mladome) dramskom piscu može pomoći u uobličavanju i razvijanju vlastitoga dramskoga teksta, pa i dramskoga pisma uopće.

¹ Vedrana Klepica kao karakterističan primjer srodnih praksi u europskoj sredini ističe vrlo razvijenu i institucionaliziranu scenu dramskih pisaca koji režiraju svoje tekstove u Centro Dramatico Nacional, Madrid, Španjolska (usp. Klepica u Petranović, 2025).

² Detaljnije o tome vidi na: <https://www.zekaem.hr/odrzan-ciklus-scenskih-citanja-buducnost-je-ovdje/> (7. ožujka 2025.). Programom su obuhvaćeni različiti autori, kao što su: Espi Tomičić, Nikolina Rafaj, Vid Hribar, Karla Leko, Patrik Gregurec i sl., od kojih su se neki nastavili baviti i redateljskim radom (Nikolina Rafaj, Vid Hribar).

Iskustvo samoga pisanja na sceni

U djelovanju navedenih autorskih imena uočljivo je nekoliko zasebnih, nazovimo ih tako, autorskih modela i/ili problemskih polja. Najstarija i najafirmiranija među ovima, prigodno izdvojenim i odabranim autorima, Ivana Sajko (1975.), scenski ipak prepoznata i prisutna na međunarodnoj nešto više nego na hrvatskoj sceni, među prvima je počela ispitivati mogućnost samostalnoga upuštanja u režiju vlastitih dramskih tekstova (*Misa za predizbornu šutnju*, BADCo., 2004., *Rose is a rose is a rose is a rose*, Zagrebačko kazalište mladih, 2010., *Prizori s jabukom*, Dubrovačke ljetne igre, 2011.), a u većini je od tih slučajeva istodobno nastupala i kao izvođačica. Upravo možda u tome, kao i u naravi samih tekstova koje je odabrala režirati – njihovoj autoreferencijalnosti i refleksiji o iskustvu pisanja u trenutku pisanja – valja tražiti osnovne motive i polazišta koja su je i nagnala da se upusti u izvedbu i režiju. Kako kaže sama autorica:

„Tekstovi koje sam režirala i u njima igrala već posjeduju svojevrsnu autoreferencijalnu kvalitetu, što znači da se pozivaju na iskustvo samog pisanja, to jest na samog autora, pa je u tom smislu i moj nastup na sceni nešto očekivano. Ja svoje režije doživljam kao ekstenziju javnog čitanja, jer me u kazalištu i ne zanima dubina fikcije, već doseživost konkretnog, realnog i aktualnog, a čitanje kao scenska intervencija ima upravo tu kvalitetu. Zanimaju me tekstovi i predstave koji ujedno problematiziraju i same kazališne konvencije, zanima me koliko privatnosti i nehnjenosti može teatar podnijeti, a da i dalje ostane teatrom, i je li moguće stvoriti izvjesnu scensku napetost s minimumom dekorativnih i retoričkih sredstava. Istina, ja se uveliko služim kapacitetima glazbe, no u procesu rada trudim se izjednačiti važnost govora i glazbene izvedbe, tako da je moja režija, ako se o režiji uopće i može govoriti, rad na njihovom međusobnom odnosu. Kako izvući iz teksta maksimum glazbe, to jest, kako kroz glazbu pokrenuti motive teksta? U tom smislu ja i ne postavljam dramu na scenu, već je postavljam u glazbu.“ (Sajko u Minić, 2015)

Potreba da se i redateljski i izvedbeno izrazi na sceni, u opusu Ivane Sajko javlja se iz inherentnih zadanosti samoga dramskog teksta, odnosno autoričina dramskoga pisma koje problematizira status i prirodu procesa pisanja, nastajanja teksta i vlastitu autorsku poziciju te status lika i glumca koji izvodi lik; propituje tipske odrednice tradicionalnoga kazališnoga stvaranja pa time dovodi u pitanje ili osporava konvencionalnu podjelu poslova na pisca, redatelja i izvođača; odbacuje dugovječnu dominaciju dramske reprezentacije u korist postdramske performativnosti; i naposljetku uspostavlja paralele između strukture dramskoga teksta i glazbene partiture te glazbene izvedbe kao izvedbenoga ekvivalenta dramskoga predloška. U tome smislu autoričina režija i izvedba vlastitih djela u opusu Ivane Sajko jednači se s autorskim preuzimanjem odgovornosti za vlastito stvaralaštvo, a proces pisanja, režije i izvedbe ne odvajaju se nego doživljava kao svojevrsni kontinuitet i kao nedjeljiva cjelina. Sama Ivana Sajko tako je zauzet stav lapidarno sažela u rečenici da ona nije ni redateljica ni glumica, nego – autorica (usp. Sajko u Radović, 2011).

Sajko pritom nije propustila dometnuti kako je odluka da piše za sebe kao izvođačicu donekle izmijenila i način na koji piše, svojstven jednoj fazi njezina kreativnoga djelovanja, napose fazi iz vremena nastanka drama koje sačinjavaju njezinu *Trilogiju o neposluhu*, odnosno drama *Rose is a rose is a rose is a rose*, *Prizori s jabukom* i *To nismo mi, to je samo staklo*, a s obzirom na njezinu participaciju u utemeljenju i početnim fazama rada izvedbenoga kolektiva BADco. u ovom kontekstu nije nevažno napomenuti ni prominentnost ideje o drugačijoj, kooperativnoj metodi stvaralaštva i de-hijerarhizaciji ili rehijerarhizaciji različitih stvaralačkih i autorskih pozicija u sklopu kolektiva Bezimenoga autorskog društva (usp. Bauer, 2021).

Autorski otpor postojećim pristupima

Hrvatska dramatičarka Nina Mitrović (1978.) u redateljskom se poslu okušala dvaput – prvi put izvedbom vlastitoga teksta *Susret* u Teatru Exit (2018.), a potom i režijom teksta Harolda Pintera *Povratak* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu, da bi se nedugo nakon toga povukla (barem zasad) iz aktivnoga participiranja u hrvatskome kazališnom životu (usp. Mitrović, 2024). Režije vlastitoga teksta Nina Mitrović prihvatila se nakon više domaćih i međunarodnih, raznovrsnih, a nerijetko i vrlo uspješnih uprizorenja ove i drugih njezinih drama. Ipak, kako sama ističe, na režiju *Susreta* odlučila se iz nezadovoljstva načinom na koji je dotad bio insceniran velik broj njezinih drama i na koji su redatelji pristupali nekim njezinim dramskim djelima te iz htijenja da se tekstu, u čije je pisanje uložila mnogo vremena, truda, emocija i posvećenosti i s redateljske strane priđe jednako ozbiljno i studiozno. „Činjenica je da imamo jako dramsko pismo, ali na polju kazališne režije ne stojimo najbolje“, istaknula je N. Mitrović i dometnula kako je to „problem o kojemu se u našem kazalištu već godinama govori, ali se ne poduzimaju nikakvi konkretniji koraci da se nešto po tom pitanju i učini“ (Mitrović u Borić, 2018). Može se, stoga, reći kako je odluku da sama režira vlastiti dramski tekst dovela u vezu i sa širim kontekstom hrvatskoga kazališta, odnosno kako je riječ o jednome vidu autorskoga otpora problemu koji je ova dramska spisateljica razabrala u nekoliko čimbenika, kao što su: neadekvatnost ili površnost pojedinih redateljskih pristupa naspram kvalitete samoga dramskoga pisma; umjetnički neutemeljena (redateljska) spektakularizacija kazališne predstave izvanjskim i populističkim efektima oslonjenim na atraktivna scenografska i kostimografska rješenja, digitalne alate ili izvedbenu nagost; zabavljачko ili servilno podilaženje pretpostavljenim ukusima publike prilikom kojega se zanemaruje emocionalni kontakt s gledateljem te trendovsko ili pomodno biranje problemskih okosnica i izražajnih sredstava, što ih nerijetko diktiraju aktualne kulturne politike ili pak prevladavajuće izvedbene prakse (usp. Mitrović u Borić, 2018; Mitrović, 2024). Principe karakteristične za vlastito dramsko stvaralaštvo nastojala je, stoga, prenijeti i u njegovo postavljanje na scenu. Svoj redateljski pristup usmjerila je tako na ono što joj je, kako kaže, važno i u pisanju, a to su „razvoj likova i njihovih

međusobnih odnosa kroz priču“,³ glumačko razumijevanje teksta i stvaranje uvjeta za blisku komunikaciju teksta, izvođača i gledatelja, što na razini tema koje dijele i zanimaju ih, što na razini neposrednosti spacijalnoga susreta izvođača i gledatelja, te u fokusiranju na izvedbene potencijale izvođača i usmjeravanja pozornosti na njihovo tumačenje dramskih karaktera i prenošenje ideja teksta, razmjeni glumačke energije u međusobnom odnosu i uspostavljanju zajedništva s gledalištem:

„Meni je najvažniji glumac, gluma, i zato nema nikakvih pomodnih momenata u predstavi. Tu nema golotinje, benda koji svira, ne dijelimo kokice i ne plaćamo parking publici. Ovo je kazalište kakvo treba biti, puno žive energije, a toga manjka na kazališnoj sceni naše zemlje.“ (Mitrović u Korljan, 2018: 32)

Govoreći o redateljskim iskoracima Nine Mitrović, potrebno je ovom prigodom istaknuti da zacijelo nije slučajnost što se njezin redateljski debi odvijao upravo u okvirima Teatra Exit, točnije njegovoga komornog prostora Studija Exit čiji temeljni ugođaj, gabariti i blizina publike izrazito odgovaraju i njezinoj drami i njezinim spisateljsko-redateljskim načelima. Riječ je o kazalištu koje je od takoreći samih početaka svoga djelovanja bilo okrenuto istraživačkim pristupima, širenju kreativnih interesa i stvaralačkoj otvorenosti s fokusom na glumca, a koje je glumcima davalo istu slobodu da iskorače iz pozicije tumača u poziciju autora, kao što ju je dalo i Nini Mitrović da iskorači iz vlastite sigurne zone promatrača i osim pozicije autorice preuzme i djelatnu poziciju redateljice koja ima kontrolu u prijenosu vlastitoga materijala na scenu. Usporedno je pridonio i širenju autorskih ovlasti dramskih pisaca i drugačijoj raspodijeli odgovornosti među suradnicima stvaralačkoga procesa te demokratizaciji stvaralačkog procesa, ali i nastojanjima autorice da vlastitim redateljskim angažmanom premosti procijep koji je uočila između dramskoga pisma, režije, kazališta i publike i da dokine pasivnu osuđenost pisca na tuđe redateljske interpretacije koje ne korespondiraju nužno s namjerama pisca. Posebno je važno napomenuti da primjer suradnje Teatra Exit i Nine Mitrović nije bio izoliran slučaj te da su u istome teatru još dvije dramske spisateljice i dramaturginje pa i redateljice, Olja Lozica i Vedrana Klepica, dobile prigodu režirati svoje dramske tekstove, jedna prije, a jedna poslije Nine Mitrović.

Nastavak vlastitoga dramaturškog djelovanja

Pozicija Olje Lozice (1982.) u kompleksu spomenutih dramatičara, koji ujedno i režiraju svoje vlastite tekstove, utoliko je specifična, što se može reći da se od diplomirane dramaturginje i dramske spisateljice s vremenom prometnula u ipak

³ Na pitanje: „Čime ste se rukovodili prilikom rada, odnosno što vam je u stvaralačkome postupku i ishodu bilo važno naglasiti ili ostvariti?“, postavljeno u korespondenciji e-poštom u ožujku 2025. godine, Nina Mitrović odgovorila mi je: „Ono što mi je bitno i u pisanju – razvoj likova i njihovih međusobnih odnosa kroz priču. Dodatno mi je važno u režijskom postupku bilo da se glumci ugodno osjećaju na sceni i da znaju zašto su tamo jer oni su ti koji su na kraju dana direktno izloženi. I u konačnici, ono najvažnije – da sama predstava prenese i u gledateljima probudi emociju.“

ponajprije redateljicu i u tome je najbližnja profilu diplomiranoga dramaturga, dramatičara i redatelja Ivana Penovića.⁴ Olja Lozica je karijeru, naime, započela kao dramaturginja i dramska spisateljica koja katkada i režira vlastite dramske tekstove, da bi se potom intenzivnije profilirala kao redateljica koja razvija autorske projekte u plodnoj i interaktivnoj razmjeni s glumcima i često istim autorskim timom suradnika i u kojima je sama nerijetko (tek) nositeljica osnovne ideje ili koncepta predstave u procesu (skupnoga) osmišljanja, ali ne (nužno) i autorica teksta koji je gdjekad sveden i na minimum ili autorski pripisan glumcima. Usporedno se nastavila baviti i dramaturškim radom na tuđim dramskim tekstovima i projektima, kao i režijama i adaptacijama domaćih i stranih klasika te suvremenih autora, no nakon nekoliko objavljenih dramskih tekstova, kojima je i započela svoju profesionalnu karijeru u kazalištu, autorske drame uglavnom više ne piše i ne tiska kao samostalna književna djela – iznimka je tek monolog *Ankina igra*, pisan za kolaborativni dramski projekt *Mondovid-19* (2020.) u kojem je devetnaestoro hrvatskih dramskih pisaca ponudilo svoje odgovore na život u izolaciji tijekom pandemije bolesti COVID-19.

Dvije predstave u kojima Olja Lozica potpisuje i dramski tekst i režiju su predstava *Reces i ja*, izvedena 2010. u produkciji KUFER-a i Teatra Exit u Zagrebu te predstava *Vincent*, izvedena 2015. u Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci. Predstava *Reces i ja* nastala je prema autoričinu dramskome predlošku, poslije objavljenom i na portalu Drame.hr, koji je tijekom rada na predstavi prilagođavan njezinim specifičnim potrebama u izvedbi, no sami su likovi, prema tvrdnjama autorice, već od početka pisanja teksta unaprijed bili modelirani u skladu s glumačkim i psihofizičkim habitusima izvođača koji će ih igrati i kojima su bili namijenjeni. Tekst *Vincent* Lozica je pak pisala bez imalo primisli da će ga jednoga dana sama i režirati, odnosno neopterećena idejom njegove buduće inscenacije, a kada mu je napokon i pristupila kao redateljica, nekoliko godina nakon što je objavljen, pristupila mu je sa željom da, kako sama kaže, ne izda dramskoga pisca:

„Razlika postoji, definitivno. Dosada sam uglavnom tkivo predstava tražila u igri glumačkog ansambla, imali smo periode istraživanja u kojima su sami glumci nudili materijale koje bi kasnije sastavljali u cjelinu. Ovoga puta režiram po dramskom tek-

⁴ Možda najpoznatiji po autorskim projektima, kao što su *Katalonac* u Teatru &TD (2018.) ili *Flex* u Kunst-Teatru (2019.), a potom i kao ravnatelj Drame u Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu (2025.), Ivan Penović (1992.), profesionalni put najprije je započeo kao dramaturg i dramatičar te potom i redatelj vlastitih dramskih djela ili projekata. No, u posljednje se vrijeme ipak najčešće određuje kao redatelj koji redateljsku poziciju shvaća i kao poziciju u kojoj ima kontrolu nad situacijom na sceni, a ne samo na papiru, zauzimajući se za nastajanje finalne verzije teksta tijekom procesa rada, istraživanja i eksperimenta u scenskom prostoru i u suradnji s članovima autorskog i izvedbenog tima temeljem njihovih osobnih habitusa i kreativnih prinosa i, u prvome redu, držeći svojim konačnim umjetničkim djelom predstavu, a ne dramski tekst. Čini se ipak zanimljivim napomenuti da u rad na predstavi nerijetko kreće od stanovitoga tekstualnog/dramskog nukleusa odnosno drame u zametku ili, kako je on naziva, „pokusne“ verzije teksta, bez obzira na to što od nje kasnije u tekstualnome sloju predstave ne mora ostati ništa ili vrlo malo (Penović, tribina *Dramaturzi o režiji*, 2023.).

stu, pa je samim time u igri manje neizvjesnosti oko formiranja strukture predstave, ali i više truda koji je potrebno uložiti da se taj tekst dobro osjeća na sceni. Trudim se ne iznevjeriti dramatičarku, što nije uvijek baš lako.“ (Lozica u Cuculić, 2015)

To ipak nije podrazumijevalo servilnost doslovnosti ispisane replike, već uvažavanje dramske strukture, situacije, ideje, okvira ili značenja za koje se nalazi adekvatan izvedbeni korelat. Moglo bi se reći da je Lozičin osnovni umjetnički postupak u režiji vlastitih drama samo djelomično odudarao od postupaka koje je usporedno i poslije razvijala u predstavama, što će ih kritika nazivati „autorskim“. Donekle ga se, stoga, može promatrati i kao njihov nukleus, posebice ako se uzme u obzir Lozičino nastojanje da se i u režijama vlastitih dramskih tekstova i u autorskim projektima sadržajno usmjeri na ranjive, marginalizirane ili stigmatizirane društvene skupine, odnosno da se formalno odupre čvrstoj i zadanoj podjeli uloga u kreativnom procesu, raspodijeli autorstvo na cijeli kreativni i izvođački tim, istraživački pristupi procesu oblikovanja predstave i tekstualnu građu učini ravnopravnom svim ostalim izražajnim komponentama izvedbe (usp. Petranović, 2023). Zaokružujući ili promišljajući dosadašnji stvaralački put, Olja Lozica naglasila je i prepletenost vlastitih kreativnih funkcija tekstopisca, dramaturginje, autorice koncepta i redateljice, držeći da se iz njezine vizure režija može promatrati i kao svojevrсни prirodni nastavak vlastitoga dramaturškog djelovanja i rada na prevođenju vlastite ideje u izvedbu:

„Ja to i dalje ne doživljam samo kao režiju, nego kao jedan od segmenata koji radim. Kada imam ideju, uvijek razmišljam kako to pretvoriti u izvedbeni materijal. Pišem tekstove i dalje, samo što je sada to ciljano kako bih surađivala s ljudima koji su mi zanimljivi. Pisanje samo po sebi nikad mi nije bilo interesantno, budući da je to individualni posao i tu se ne vidim. Volim suradnju.“ (Lozica u PSD-u, 2015)

No, premda je više puta istaknula da je u kazalištu ponajviše ispunjava usmjerenost na suradničke procese i zajednički istraživački rad ansambla i autorskoga tima predstave tijekom kazališnih pokusa kao inicijalne točke stvaralačkoga procesa, dakle, udaljavanje od neke tradicionalne zamišljene usamljeničke pozicije dramskoga pisca koji kreira samostalno u samoći vlastite sobe i zauzimanje holističke pozicije totalnoga autorstva, njezino se poimanje režije, pa tako i režije vlastitih tekstova, donekle ipak čini osnaženo ili premreženo sviješću koja režiji pripisuje (naj)veći stupanj slobode, odgovornosti i mogućnosti donošenja konačnih odluka spram svih drugih profesija koje sudjeluju u kazališnome stvaranju.

Različite pozicije autorstva

Kazalište je kolektivna umjetnost, no princip suradnje pojedini autori ipak apostrofiraju više nego drugi, a jednim od osnovnih pokretačkih momenata i ključnih pogonskih goriva vlastitoga rada u kazalištu, osim Lozice, drži ga i dramatičarka Vedrana Klepica (1986.), doživljavajući tekst u prvom redu kao polazište ili poligon za suradnju s izvedbenim timom i rad na predstavi. Nije, dakle, iznenađenje što uz potrebu da kazališno progovori o društveno gorućim tematskim kompleksima

klase, roda i nejednakih mogućnosti, ishodišnim motivima za pisanje i režiranje vlastitih tekstova, Klepica pridodaje i želju da demokratizira svoj kreativni proces i potrebu da dramom otvori prostor dijaloga za rad sa suradnicima na kazališnoj izvedbi (Klepica u Zajović, 2024). Ipak, za razliku od Olje Lozica, koja je gotovo u cijelosti napustila pisanje dramskih predložaka neovisnih o predstavi, stvarajući sav materijal autorskih projekata, pa tako i tekstualni, na pokusima s glumcima, Vedrana Klepica zadržala se i na „kolosijeku“ dramskoga pisma, postupno uspostavljajući razliku između drama koje piše za druge redatelje, (naručene) dramske tekstove nastale bez predumišljaja na izvedbu ili bez želje da ona tu izvedbu usmjerava ili režira te vlastitih autorskih projekata koji mogu, ali i ne moraju biti utemeljeni na unaprijed fiksiranome dramskom predlošku. Čini se kako se ta putanja može donekle razabrati i u njezinome dramaturškome i redateljskome slijedu, počevši od prvoga dramskog teksta koji je režirala, *Tragične smrti ekonomskog analitičara* (2013.) u Teatru &TD, preko režije *Bijelih bubrega* u istome teatru (2016.) do režije teksta *Keinberg – mjesto koje nestaje* (2020.) u Teatru Exit u suradnji s Udrugom Domino i festivalom Ganz nove Perforacije, a napokon i autorskoga projekta *Things That Burn Easily* u Pogonu Jedinstvo (2024.). Moglo bi se reći da je iskustvo režiranja autoricu dovelo i do modifikacija u načinu na koji piše ili pristupa pisanju, a možda čak i u načinu na koji promišlja kazalište, odnosno dramaturgiju kao okosnicu vlastita rada, te da ju je odvelo k sve intenzivnijem odmicanju od klasičnoga i fiksiranoga dramskog teksta prema tzv. predlošku za izvedbu i svojevrsnome izvedbenom scenariju ili naputku o tome kako bi trebala ili mogla izgledati predstava koju će režirati ili jezgrovito rečeno zaključku da je svaki dramski tekst zapravo izvedbeni tekst. U recentnijim radovima, kaže Klepica, u postupku pisanja sve više razmišlja i o režiji, a iskustvo režije usmjerilo je njezin rad i prema izvedbenim projektima u kojima ne dopušta kompromisna izvedbena rješenja, eksperimentira i radikalno provodi vlastite izvedbene zamisli stvarajući kazalište po vlastitoj mjeri i idejama. Riječju, kada bi trebalo identificirati sukus Klepičina rada u kazalištu kao dramatičarke (i) redateljice, možda bi ga najprije trebalo tražiti u ideji autorstva, bez obzira u kojem se obliku to autorstvo realiziralo, „s pozicije dramskoga pisca, s pozicije redatelja ili s pozicije izvođača“ (usp. Klepica u Petranović, 2025), a u čemu se, pak, može naslutiti i neskrivena i rezonantna reminiscencija na stvaralački credo Ivane Sajko.

Režiranje kao traženje odgovora na dramaturška pitanja

Adresiranje potrebe za sustavnom potporom „proizvodnji“ dramskoga teksta, pa i dramskoga pisca, odnosno isticanje naglašenoga odsustva takve vrste promišljanja ili strategije razvoja hrvatskoga dramskog pisma u kontekstu hrvatskoga glumišta, jedna je od stalnih tema dramatičara i dramaturga Ivora Martinića koji se posljednjih nekoliko godina već razmjerno učestalo i u takoreći pravilnome ritmu javlja i kao redatelj vlastitih dramskih ostvarenja, a katkada u njima preuzima i ulogu scenski prisutnoga izvođača. U kontekstu dosad razmatranih spisateljsko-redateljskih osobnosti Ivor

Martinić to čini na vrlo specifičan, ali posvema jasno zamišljen i osviješten način. Martinić je jednom prigodom istaknuo kako mu je iznimno važno čuti zašto neko kazalište ili neki redatelj žele postaviti njegovu dramu, što očekuju ili traže od nje, te zbog čega su je odabrali. Pitanje motivacije za izvedbu stoga se logično postavlja i kad je riječ o njegovim vlastitim režijama, a Martinić na to ima spreman odgovor.

Kao etabliran dramski pisac, izvođen i u domaćim i u inozemnim kazalištima, Ivor Martinić (1984.) na režiju vlastitih dramskih tekstova odlučio se nakon preseljenja i izmještanja iz materinskog jezika i sredine u Španjolsku, dakle, u drugo govorno i kulturološki različito područje, iz potrebe da, kako kaže, samome sebi razjasni kome se sada obraća, da ponovno pronađe vlastitu poziciju u kazalištu, ali i da usporedno s preseljenjem pokuša u umjetničkome pogledu načiniti neki novi iskorak ili započeti iznova na nekim novim ili barem drugačijim stvaralačkim osnovama (Martinić u Dugandžija, 2025). Potonje osobito upada u oči kada se uzme u obzir da je prije toga samoga sebe hotimice izmjestio iz samoga procesa rada na predstavi prema njegovim dramskim djelima, dajući potpunu kreativnu slobodu redatelju i njegovim suradnicima, odnosno zamijenio je poziciju umjetnika pozicioniranog između književnosti i teatra pozicijom umjetnika u teatru, djelatnoga sukreatora izvedbe, nerijetko, dakle, i doslovce izlazeći na pozornicu kao jedan od izvođača. Martinić pritom režira isključivo vlastite dramske tekstove i čini to samo na nezavisnoj kazališnoj sceni (a ne u institucionalnim kazalištima u kojima se inače izvode njegove drame), gdje se osjeća slobodnim i pozvanim eksperimentirati i u kojima osjeća podršku za svoj istraživački pristup (u Teatru &TD i KunstTeatru). Valja k tomu dodati da su sve njegove režije realizirane u koprodukciji s Umjetničkom organizacijom T25 koju je sam pokrenuo (2019.), osiguravajući si i na taj način kontrolu nad izvedbom te vlastitim autorskim bavljenjem tekstom u izvedbi, pri čemu je ideja aktivne kokreacije i dalje jedna od provodnih niti svih njegovih redateljskih projekata. Najvažnije je ipak naglasiti da Martinić režira, producira i izvodi samo onda kada smatra da režijom vlastitoga dramskog teksta može postaviti ili istraživati određena dramaturška pitanja koja ga trenutno zaokupljaju (usp. Martinić, tribina *Dramaturzi o režiji*, 2023.). U tom se pogledu i svaka predstava, koju je dosad režirao, a u Hrvatskoj ih je režirao četiri,⁵ može promatrati i kao odgovor ili traženje odgovora na pitanja proizašla iz dramaturgije. U predstavi *Bilo bi šteta da biljke krepaju* (2019.), realiziranoj u KunstTeatru, to je bilo koautorstvo glumaca na radu s dramskim tekstom otvorene strukture, a potom i glumca i dramskoga teksta u izvedbi. U predstavi *Drama o Mirjani i ovima oko nje*, realiziranoj u Teatru &TD (2021.), zanimalo ga je pitanje oblikovanja dramskoga lika u izvedbi i udio glumca u tome oblikovanju s posebnim naglaskom na razlaganju dramskoga lika na tijela i izvođačke aparate triju različitih

⁵ Martinić je u koprodukciji Umjetničke organizacije T25 i Scene Ribnjak također režirao predstavu *Drama o mladiću koji ne zna plivati* (2025.) nastalu u koautorstvu s Guillermom Mirandom, čija je osobna priča – strah od plivanja – ujedno i inicijalno izvorište teksta i predstave.

glumica koje interpretiraju i Mirjanu i ostale ženske likove, unoseći i mnogo autobiografskih elemenata u izvedbu. U *Jackpotu*, premijerno izvedenom u KunstTeatru (2022.), istraživao je na koji način tekst, izvorno zamišljen kao filmski scenarij, može funkcionirati u kazalištu te koje se razlike uočavaju ili nameću između filmskoga scenarija i dramskoga teksta, odnosno kazališta i filma. Napokon, u predstavi *Bilo bi šteta to ne obaviti danas* (2025.) ponovno i iz više gore navedenih razloga u KunstTeatru skrenuo je pozornost na sam proces nastajanja predstave dovodeći ga u vezu s pokušajima likova da sebe i svoje postupke ili reakcije i motive pojasne i razlože i sebi i drugima te isprobavajući dramaturške i semantičke učinke procesa zaustavljanja, odgađanja, pomicanja ili ponavljanja (kazališne) igre. Kao zajednički nazivnik svih Martinićevih režija mogla bi se tako izdvojiti njegova potreba da dekonstruira ili rekonstruira vlastiti spisateljski postupak i na njemu zasnovan dramski tekst, da na novim osnovama prouči vlastiti dramski tekst i spisateljski postupak te mogućnosti njegove modulacije, da sagleda odnos vlastitoga dramskog teksta i izvedbe te granice vlastitoga udjela u promišljanju izvedbe, a naposljetku i da istraži granice same izvedbe s obzirom na unošenje privatnih elementa ili elemenata iz neposredne zbilje, prekidanja ili retardacije izvedbe, metateatarske upadice i komentare, skretanje pozornosti na spisateljske, glumačke i redateljske postupke, i slično:

„Do sada sam uvijek osjećao da najbolje mogu ispitivati poziciju sebe kao dramskog pisca bivajući udaljen od kazališnog procesa te ispitujući granicu drame kao forme koja je između književnosti i kazališta, a i kako bi u isto vrijeme umjetnici koji rade moje tekstove imali potpunu slobodu u pristupu istima. Sada to preispitujem te se zanimam za to kako ja kao totalni autor mogu postaviti nešto što sam napisao. Taj zaokret izvodim prilično radikalno pa se npr. u predstavi *Bilo bi šteta da biljke krepaju* pojavljujem i na pozornici, a i u ovoj verziji *Drame o Mirjani i ovima oko nje* isto ću tako na jedan način biti prisutan u izvedbi. S ovim mojim novim smjerom zanimaju me neizvjesnost, istinitost i događajnost same izvedbe. Pokušavam ‘prodramati’ izvedbu, a sve kako bih ispitao njene granice. Svi ti postupci su jako daleko od onoga što sam radio ranije, bivajući dramski pisac koji ne zadire u izvedbu.“ (Martinić u Borić, 2021)

„Pisanje uživo“

Dramatičarka i dramaturginja Ivana Vuković (1992.) režirala je zasad samo jedan tekst, svoj vlastiti, prethodno objavljen u časopisu *Kazalište* (2022.), ali mu je u radu na predstavi, premijerno izvedenoj u KunstTeatru, bila, kako sama kaže, spremna pristupiti kao autorskom projektu i krenuti iz nule pokaže li se potrebnim. Stoga se u radu na predstavi *Možeš biti sve što želiš* (2023.) kao redateljica postavila vrlo otvoreno prema svim sudionicima u projektu, od glumica do dramaturginje i ostalih suradnika, zagovarajući iz redateljske pozicije suradnički, dehijerarhiziran i demokratičan tip rada otvoren eksperimentu, pogreški i suradničkim intervencijama, čak i kad je riječ o njezinome autorskom tekstu. Dramski je tekst tako u izvedbi u jednom značajnijem segmentu i izmijenjen, odnosno nadopunjen, imajući u vidu

ne samo iskustva, poglede i razmišljanja dviju glumica o temama o kojima se u predstavi govori, nego i postdramski obilježenu strukturu samoga teksta koji predviđa razbijanje četvrtoga zida i metateatarske umetke modelirane prema habitusu konkretnih suradnika u konkretnom izvedbenom prostoru na konkretnoj predstavi. I tekst i predstava inicijalno su i bili zamišljeni kao igra iskakanja iz uloga, komentiranja procesa rada i sl. – pa je taj dio prilagođen suradnicima na radu na predstavi u KunstTeatru, a ponajprije glumicama Lani Menigi i Nikolini Prkačin.⁶

Zašto se u ovom slučaju dramatičarka odlučila na režiju? Odgovora je nekoliko. Objektivni razlog da se, prema tvrdnjama Ivane Vuković, nitko od redatelja, kojima je ponudila svoj dramski tekst, nije bio voljan prihvatiti njegove režije, svakako je jedan od njih, kao i činjenica da je u odluci da se sama uhvati režije imala podršku mentora s kojim je prethodno radila na dramskom tekstu (dramatičara i profesora Tomislava Zajeca) i kolega u kazalištu koji su joj bili spremni ponuditi prostor za rad i izvedbu (producentice Romane Brajša i KunstTeatar). No, ključ odluke možda ipak leži u činjenici da je riječ o prvome autoričinu dramskom tekstu o kojemu je imala razmjerno jasnu viziju drame u izvedbi i scenskome prostoru (Vuković, tribina *Dramaturzi o režiji*, 2023.), ali i da je iza sebe imala višegodišnje iskustvo rada na autorskim projektima u kojima je uloga i zadaća redatelja i dramaturga bila takoreći izjednačena i ravnopravna (Vuković u Petranović, 2025). Iskoraku dramatičarke u „tuđu“ i nepoznatu ulogu redateljice dijelom je zacijelo pridonijelo i to što je dramski tekst *Možeš biti sve što želiš*, kako je već i rečeno, mišljen i ispisan u postdramskome, više negoli u „tradicionalnome“ dramskom registru te ga obilježava otvorena, nemimetička i nelinearna struktura i naglašeni predumišljaj na izvedbu i na izvedbeno nadograđivanje od strane svih sudionika u procesu postavljanja predstave, kao i oslobođenost od ideje o tzv. „svetosti“ dramatičareva teksta, odnosno ispisanih replika u izvedbi, koju autorica smatra zastarjelom, čak i kad je riječ o uprizorenjima dramskih tekstova klasičnije forme. Valja napokon dodati autoričino mišljenje da je njezin dosadašnji rad u kazalištu znatnije utjecao na njezino dramsko pismo i pristup pisanju, ali s pozicija dramaturgije, a ne režije, odnosno da je u njoj potencirao želju da sudjeluje u onim izvedbenim autorskim projektima koji joj omogućuju „pisanje uživo“ (Vuković u Petranović, 2025).

Vidljive promjene na lokalnoj sceni

Uza sve različitosti izabranih dramatičara, koji su se u nekom trenutku prihvatili režije vlastitih dramskih djela, navedeni primjeri sve brojnije i uobičajenije pojave pisaca-redatelja ipak opimjeruju ne samo uspostavljanje vidljivih promjena na lokalnoj sceni, nego i njihovo normaliziranje, a istovremeno odaju i nekoliko zajedničkih obilježja, odnosno općih značajki i poveznica i među autorima i među motivima,

⁶ Usp. o tome i intervju s glumicom Lanom Meniga u časopisu *Hrvatsko glumište* dostupan na: <https://hrvatskoglumiste.hr/i-dalje-se-borimo-protiv-duboko-ukorijenjenih-predrasuda-i-ocekivanja-koja-su-usmjerena-prema-zenama/> (7. ožujka 2025.).

problemskim čvorištima i ishodima njihovih spisateljsko-redateljskih ostvarenja. Radi se mahom o pripadnicima mlađega naraštaja dramskih pisaca stasalih u zadnja dva desetljeća ili kraće, raznolikih dramskih rukopisa i preokupacija, i kad je riječ o tematskim interesima, i kad je riječ o formalnim obilježjima dramskih djela, u širokome rasponu od intimnih i obiteljskih međuodnosa do društveno obilježenih tema klase, manjina i ranjivih društvenih skupina, odnosno od klasičnih dramskih tekstova do postdramskim strategijama značajnije obilježenih dramskih rukopisa.

Svi su oni afirmirani na domaćoj, a neki i na međunarodnoj sceni – ponajprije Ivana Sajko, Ivor Martinić i Vedrana Klepica – a u hrvatskome je kazalištu mnogo njih aktivno prisutno i na institucionalnoj i na izvaninstitucionalnoj sceni, ali se veći dio njihova rada na režijama vlastitih dramskih tekstova ipak odvijao na izvaninstitucionalnoj nezavisnoj sceni. Kazališta, koja najčešće nalazimo na popisu izvedbenih prostora u kojima su hrvatski dramatičari režirali svoja dramska djela, jesu Teatar Exit i Teatar &TD, dakle, scene tradicionalno otvorene istraživačkim pristupima u kazalištu, odnosno Kunst-Teatar, najmlađi među njima, koji se k tomu dodatno profilirao i kao teatar posebice otvoren suvremenome hrvatskom dramskom pismu i praizvedbama djela hrvatskih autora te autorskim projektima. Štoviše, osim spomenutih autora, u njemu su svoje prve režije ili autorske projekte ostvarili i drugi dramaturzi i dramatičari, poput Nikoline Rafaj (*Memorija (svijeta) je puna*) ili Jasne Žmak (*This is my truth, tell me yours*).

Nitko od navedenih dramatičara nije pristupio režiranju vlastitih tekstova iz neke profesionalne nužde ili prisile financijske prirode, već iz jakih umjetničkih razloga. Unatoč razlikovnim nijansama među njima, moguće je razlučiti i neke jasne podudarnosti i presjecišta, bilo da je riječ o potrebi da se nadvlada pretpostavljeno mimoilaženje zamisli dramskoga pisca, redateljskih interpretacija, potreba izvođača i očekivanja publike (Nina Mitrović), o potrazi za suradničkim radom te demokratizacijom i dehijerarhizacijom stvaralačkoga procesa i uopće revidiranom vizurom na autorstvo dramskoga teksta i predstave (Olja Lozica, Vedrana Klepica, Ivana Vuković, Ivan Penović), o provođenju vlastite zamisli izvedbe dramskoga djela (Ivana Sajko, Nina Mitrović, Vedrana Klepica, Ivana Vuković) ili o istraživanju i propitivanju vlastite stvaralačke poetike, odnosno umjetničkoga postupka i novom ili drugačijem stvaralačkom repozicioniranju pa i realizaciji utopijske ideje totalnoga autorstva (Ivor Martinić). Kod Ivana Penovića presudila je spoznaja da je njegovo konačno umjetničko djelo predstava pa je i poziciju dramatičara, rekla bih, trajnije zamijenio onom redatelja.

Naime, jedan se dio spomenutih dramatičara nakon prvih redateljskih iskustava gotovo u cijelosti ili većim dijelom prebacio s dramskoga pisma na režiju koja uključuje i rad na predlošcima drugih autora i rad na vlastitim autorskim projektima (Olja Lozica i Ivan Penović) pa bi ih možda točnije bilo nazivati redateljima-piscima ili samo redateljima, ako je to uopće potrebno.⁷ Dio njih paralelno djeluje i na polju dramatur-

⁷ Olja Lozica javlja se međutim i kao dramaturginja na projektima drugih redatelja, primjerice Romana Nikolića.

gije, i na polju dramskoga pisma, i na polju režije, ali režiju zadržava u domeni rada na vlastitim dramama i projektima (Vedrana Klepica, Ivor Martinić). Neki autori još iza sebe nemaju dovoljan broj predstava u kojima su angažirani kao redatelji da bi se moglo govoriti o sustavu (Ivana Vuković), a Nina Mitrović je naposljetku, barem privremeno, i prestala djelovati u hrvatskome kazalištu. Za većinu je njih, međutim, iskustvo režije označilo i barem stanovite pomake u pristupe dramskom pismu, od modifikacije rukopisa u svjetlu spoznaje da ga pišeš za sebe kao izvođača (Ivana Sajko), preko drugačijeg odnosa prema glumcu i odnosu glumca i publike (Nina Mitrović), do izraženijeg otvaranja dramskoga pisma suradničkim prinosima (Olja Lozica, Vedrana Klepica), pa donekle i do zamučivanja granice između pisanja i režije.

Upitana o razlogu zbog kojih djela hrvatskih dramatičara razmjerno teško dolaze do velikih pozornica, Klepica je, među ostalim, odgovorila i sljedeće:

„Naš kazališni repertoar uglavnom čine predstave koje se mogu karakterizirati kao glumačko kazalište ili kao režijsko kazalište. U odnosu na glumce i redatelje nama se uglavnom ne daje gotovo nikakav prostor ni uvjeti rada. Redatelje se još i pozove u teatar pa ih se pita što bi oni radili. Mi nekad dobijemo narudžbu, ali uglavnom u svoje slobodno vrijeme tipkamo neke tekstove pa, ako oni prođu, super.“ (Klepica u Zajović, 2020)

Iz rakursa spoznaje da su kazališne rezidencije za dramske pisce u hrvatskome teatru doista vrlo rijetke – premda se i to mijenja ako se uzmu u obzir inicijative, primjerice Zagrebačkoga kazališta mladih, Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i odnedavna Satiričkoga kazališta Kerempuh te Hrvatskoga centra ITT⁸ – i da u hrvatskome teatru pisci, za razliku od redatelja i glumaca, uglavnom ne dobivaju mnogo prostora za razvijanje vlastitih ideja i projekata u kazalištu, moglo bi se reći da pisac taj prostor istraživanja i eksperimentiranja pokušava stvoriti za sebe i preuzimanjem redateljskih ovlasti.

Rezimirajući temu pisaca-redatelja, zaključno bi se možda moglo govoriti i o naglašenijem pozicioniranju dramskoga pisca u središte kreativnoga procesa unutar

⁸ U Zagrebačkome kazalištu mladih 2024. godine pokrenut je Bialni rezidencijalni program za afirmirane hrvatske dramske pisce usmjeren na osnaživanje suvremene hrvatske dramatike, pretpostavljajući proces narudžbe, koncertnog čitanja i praizvedbe dramskoga teksta, kao i suradnja u Europskome rezidencijalnome programu za dramatičare u koprodukciji Centra Dramatico Nacional (Madrid, Španjolska), Lietuvos Nacionalinis Dramos Teatrasa (Vilnius, Litva), Koninklijke Vlaamse Schouwburga (Bruxelles, Belgija) i međunarodnog festivala Actoral (Marseille, Francuska), s idejom afirmiranja europskog novog dramskog pisma na službenim jezicima zemalja sudionica. U Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu u isto je vrijeme u sezoni 2024./2025. pokrenut i program Dramskih rezidencija za razvijanje dramskih tekstova mladih ili etabliranih dramskih pisaca. Satiričko kazalište Kerempuh pokrenulo je program rezidencija *Klub satire* za autore drama komediografsko-satiričkoga prosedea te naručilo dramske tekstove od hrvatskih dramskih pisaca Mate Matišića i Ivora Martinića (2025.). Hrvatski centar ITI je 2024. uspostavio program *Male istraživačke izvedbene forme* s ciljem pružanja rezidencijalnog i istraživačkog prostora mladim izvedbenim umjetnicima koji žele „ispitati svoje radove u nastanku, ideje, teme i koncepte za (autorske) projekte i/ili dramske tekstove“, a k tomu valja dodati da scenska čitanja svojih drama nerijetko režiraju sami autori.

rada na predstavi, ali na novim temeljima i s novim senzibilitetom u shvaćanju uloge pisca spram izvedbe, na tragu prevladavanja dihotomije između teksta i pozornice, kakvo zagovara i Patrice Pavis pišući o potencijalima za razvoj suvremenoga dramskog pisma (Pavis, 2016: 57). No, svakako se ne čini posve neosnovanim reći da se s piscima-redateljima dijalog, kao jedno od temeljnih obilježja dramskoga djela, iz dramske replike preselio (i) na razinu izravnijega dijaloga dramatičara sa zajednicom, izvedbenom i društvenom, te da takav pristup dramskome tekstu i predstavi može imati relevantne odjeke i na kazališnu produkciju i na razvojne putove kazališne umjetnosti.

Literatura:

1. (2023), 15. DeSADU – Tribina – Dramaturzi O Režiji – Ivana Vuković, Ivan Penović, Ivor Martinić, Petra Pleše, dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=MUAn_GtjMPw (7. ožujka 2025.).
2. Bauer, Una (2021), *BADco. Vježbanje nemogućeg*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, Umjetnička organizacija Oaza.
3. Borić, Tamara (2018), 'Prvi put režiram svoj tekst, ne želim ga dati bilo kome'. *Nacional*, Zagreb, 9. listopada, str. 70.
4. Borić, Tamara (2021), IVOR MARTINIĆ: 'Sretan sam jer kazališta prepoznaju moje tekstove'. *Nacional*, Zagreb, 29. rujna, dostupno na: <https://www.nacional.hr/ivor-martinic-sretan-sam-jer-kazalista-prepoznaju-moje-tekstove/> (7. ožujka 2025.).
5. Cuculić, Kim (2015), Olja Lozica: Autizam u *Vincentu* je metafora za bilo koju vrstu ugnjetavane manjine. *Novi list*, Rijeka, 30. siječnja, dostupno na: <https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/olja-lozica-autizam-u-vincentu-je-metafora-za-bilo-koju-vrstu-ugnjeta-vane-manjine/> (24. rujna 2025.).
6. Delgado, Maria M.; Lease, Bryce; Rebellato, Dan (2020), Introduction. U: Maria M. Delgado, Bryce Lease, Dan Rebellato (ur.), *Contemporary European Playwrights*. Abingdon, New York: Routledge, str. 1-20.
7. Dugandžija, Mirjana (2025), Impresioniran sam studentima u Srbiji. Biti danas na cesti u Srbiji je riskiranje života i zdravlja. *Jutarnji list*, Zagreb, 9. veljače, str. 38-39.
8. Korljan, Zrinka (2018), Drama o dva čovjeka suočena s prošlošću od koje nema bijega. *Jutarnji list*, Zagreb, 19. listopada, str. 32.
9. Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU, TkH.
10. Minić, Miroslav (2015), IVANA SAJKO, KNJIŽEVNICA: Nepovjerenje prema slikama koje nas okružuju. *Monitor online*, 3. srpnja, dostupno na: <https://www.monitor.co.me/ivana-sajko-knjievnica-nepovjerenje-prema-slikama-koje-nas-okruuju/> (6. ožujka 2025.).

11. Mitrović, Nina (2024), Čovjek od riječ i emocije. U: Martina Petranović (ur.), *Krležini dani u Osijeku 2023. Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, drugi dio*. Zagreb, Osijek: HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, str. 11-17.
12. Pavis, Patrice (2016), *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London, New York: Routledge.
13. Petranović, Martina (2023), Zamjena mjesta – kazališni projekti Olje Lozice. U: *Zbornik radova Akademije umetnosti*, 11, Novi Sad: Akademija umetnosti, str. 163-178.
14. Petranović, Martina (2025), *Razgovor s Vedranom Klepicom i Ivanom Vuković*, 9. travnja, (neobjavljeno).
15. PSD (2015), Olja Lozica: Pođite sa mnom u 'Nevidljivi grad'. *Slobodna Dalmacija*, Split, 12. srpnja, dostupno na: <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/olja-lozica-podite-sa-mnom-u-nevidljivi-grad-279651> (25. rujna 2025.).
16. Radović, Bojana (2011), INTERVJU: Ivana Sajko. Ja nisam redateljica ni glumica! Ja sam autorica. *Večernji list*, Zagreb, 9. kolovoza, dostupno na: <https://www.vecernji.hr/kultura/ja-nisam-redateljica-ni-glumica-ja-sam-autorica-317490> (6. ožujka 2025.).
17. Zajović, Milena (2020), Ideja koju smo popušili da, ako dovoljno radiš, možeš uspjeti – jedna je velika laž. *Večernji list*, Zagreb, 7. svibnja, dostupno na: <https://www.vecernji.hr/kultura/ideja-koju-smo-popusili-ako-dovoljno-radis-mozes-uspjeti-1400379> (7. ožujka 2025.).
18. Zajović, Milena (2024), Vedrana Klepica. *PressReader*, 16. travnja, dostupno na: <https://www.pressreader.com/croatia/vecernji-list-bih/20240416/282119231583316?srsId=AfmBOoppC-Oo9vx9-cW-6I0OK1ODn3QQJNutZ1NRe5pw13IChwN1E7mO> (7. ožujka 2025.).
19. Vujčić, Borna (2025), I dalje se borimo protiv duboko ukorijenjenih predrasuda i očekivanja koja su usmjerena prema ženama. *Hrvatskoglumiste.hr*, 24. veljače, dostupno na: <https://hrvatskoglumiste.hr/i-dalje-se-borimo-protiv-duboko-ukorijenjenih-predrasuda-i-ocekivanja-koja-su-usmjerena-prema-zenama/> (7. ožujka 2025.).

Playwrights-directors and Contemporary Croatian Theatre

Summary

The paper identifies and observes the work of several contemporary Croatian playwrights, such as Ivana Sajko, Nina Mitrović, Olja Lozica, Vedrana Klepica, Ivor Martinić, Ivana Vuković, and others, who in the past few years have also acted as directors of their plays. The paper attempts to determine and examine the motives and outcomes of playwrights' decisions to direct their plays and to place them within the context of contemporary (Croatian) playwriting and contemporary (Croatian) theatre.

Keywords: playwrights, directors, Croatian drama, Croatian theatre, authorship

Dr. sc. Martina Petranović

Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta
Zavoda za povijest hrvatske
književnosti, kazališta i glazbe
Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti
Ante Kovačića 5, 10 000 Zagreb
martina_petranovic@yahoo.com