

Dramaturg moderne - moderni dramaturg ili povratak u budućnost

Trojan, Ivan

Source / Izvornik: **Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost, 2008, XI, 162 - 165**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:370803>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-14**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)




DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

DRAMATURG MODERNE – MODERNI DRAMATURG ILI POVRATAK U BUDUĆNOST

PREMIJERE
RAZGOVORI
PROTUKRITIKA
MEĐUNARODNA
SCENA
FESTIVALI
TEMAT
PRODUKCIJA
ISTRAŽIVANJE
TEORIJA
SJEĆANJA
NOVE
KNJIGE
DRAME

I.

Sve više postajemo svjesni činjenice da se na našim pozornicama, posebno kada su one ustupljene najmlađoj generaciji redatelja netom proizašlih sa zagrebačke Akademije dramske umjetnosti, nakon stanke od petnaestak godina,¹ ponovno naglašeno čuti povratak redateljskom kazalištu u kojem dramski tekst gubi svoj primat i supostoji samo kao jedan od elemenata u službi redateljske igre, destruirala se, iščitava u raznovrsnim ključevima, parodira, a sve s predznakom, alibijem ne pristajanja na kompromise, protivljenja konformizmu i pasivnosti i smjelom iznošenju svojih stajališta, odbacivanju konvencija i sl. Destrukcija dramskog teksta isključivo redateljskom rukom dovodi nas do posljedice kojom će se ovaj rad baviti. Najistaknutiji predstavnici najmlađe redateljske generacije čije su predstave ili diplomski ispiti zaigrali na zagrebačkim pozornicama su: Darijo Harjaček, Oliver Frlić i Saša Božić. Upravo s njima razgovara Katarina Kolega za potrebe *Kazališta* br. 25/26 iz 2006. godine. Indikativan je bio odgovor sve trojice na upit: Koliko vam je on (dramaturg) potreban u radu? Harjaček odgovara "Uglavnom sam dramaturgiju radio sam i mislim da mi u ovom trenutku ne treba. (...) Moja redateljska koncepcija jednostavno izlazi iz dramaturgije i ona je inicijalna za moj redateljski rad. Volim taj cijeli proces proći sam jer mislim da onda mogu konkretnije ući u rad na predstavi." Frlić pak odgovara: "Potreban je (dramaturg op. a.), ali kad sam na Akademiji radio s nekim dramaturzima, oni su se u proces uključivali kasnije i mislim da tada nisu uspijevali dovoljno jasno artikulirati svoju poziciju. U predstavi *Sedmorica*

protiv Tebe nisam imao dramaturga jer sam dramaturšku pripremu većim dijelom odradio sam..." Božić govori: "Zanimljivo je da kad režiram, većinom nemam potrebu za dramaturgom, no mislim da je to individualno. Jednostavno pri izboru izvođača vodim računa da bismo zapravo svi mogli preokrenuti funkcije..."²

II.

Pokušat ćemo uza sve teorijske zamke pojma pronaći uzrok nezavidne pozicije i funkcije *dramaturga predstave* u suvremenom kazalištu koju naslućujemo u odgovoru trojice mladih redatelja. *Dramaturga predstave*, na tragu Nikole Batušića, moramo razlikovati od klasične funkcije dramaturga koji je estetsku, pa time, jasno, i repertoarnu fizionomiju pojedinog kazališta usmjeravao prvenstveno unutar teorijsko-literarnih smjerova i nije osobno zadirao u scensku praksu.³ U skladu s time pak ne smijemo izuzeti *teorijsku dramaturgiju*, baš kao ni usko vezanu *dramaturšku praksu*, odnosno, dramaturšku suradnju u procesu nastajanja predstave. Prema suvremenoj teatrologijskoj terminologiji, dramaturgija jest poetika i estetika drame koja se temelji na scensko-izvedbenoj praksi kazališnog djela, bez obzira na njegovu vrstu ili oblik predloška predstave.⁴ Vjeran Zuppa nadograđuje definiciju sa sedam terminoloških varijanata, od kojih će rad imati iznimne koristi, uz napomenu da je dramaturgija u XX. stoljeću pojam koji se još dovršuje. Slijedom Zuppinju "varijanata" zaključiti se može da se dramaturgija u XX. stoljeću pojavljuje kao pojam koji pomišlja poetiku, tehniku postupka, metodu opisa, invenciju situacije, iskaz oblika,

tumačenje dramskog izraza, kako bi mislio postav i gradbu, tj. ustrojstvo i postavku dramskog djela i njegove kazališne izvedbe.⁵

III.

Kako bismo što bolje prikazali i pojasnili problematiku, vratimo se stoljeće unatrag. Godine 1895. na natječaju za dramski tekst Vojnovićev *Ekvinocijo* pobjeđuje *Simeona Velikog* Ante Tresića Pavičić. Drama u četiri prikaze praizvedena je 30. 10. 1895. i kazališna moderna, po mišljenju većine povjesničara kazališta, može započeti. Praizvedbu režira Stjepan Miletić koji godinu ranije postaje intendantom zagrebačkog kazališta, nepobitno ga modernizira, pokreće Hrvatsku dramsku školu u kojoj temeljna glumišna znanja stječu Josip Bach, Ivo Raić, Srđan Tučić, Nina Vavra, prvi je redatelj koji se nije okušao u glumi, izabire dramski repertoar pretrpan svjetskom dramskom klasikom, ponajviše Shakespeareom – jednostavno, pripravlja hrvatsku pozornicu za modernu. Prevratnički duh moderne osjeća se u Drami Hrvatskog narodnog kazališta kojom ravnaju Andrija Fijan (1898. – 1907.) i Josip Bach (1907. – 1919.) podjednako u repertoaru, glumi, režiji, opremi predstava i kritici. Era Miletićevih nasljednika protječe u znaku Ibsena, ali i Hauptmanna, Sudermanna, Strinberga itd. Nakon odlaska svestrane autoritativne kazališne osobnosti Stjepana Miletića, činilo se da glumci ponovno preuzimaju svu vlast nad tekстом i predstavom. Do tada glumac, Andrija Fijan odlazak autokratskog intendant i redatelja iz kazališta koristi da na pozornicu vrati svoju dramaturšku preradbu i svoju režiju *Hamleta*, gdje je sve bilo podređeno njemu kao najvažnijoj osobi na pozornici. U prvim godinama XX. stoljeća kao redatelj se nameće Miletićev učenik, dramaturg i ravnatelj Drame Josip Bach, koji u režiji ne vidi autorsku interpretaciju dramskoga teksta, nego točan, linearan i doslovan prijevod drame iz pisanog teksta u tekst predstave. Konačno, 1909. godine Ivo Raić režijama nekolicine drama na način Maxa Reinhardta, Carla Hagemanna i drugih srednjoeuropskih modernista utemeljuje teatar dvadesetog stoljeća i na našoj pozornici. Kao poklonik svih vrsta umjetnosti, Raić ponajviše skrbi oko estetske strane predstave, ne propitujući njezino značenje i odričući kazalištu bilo kakvu društvenu, pedagošku ili etičku funkciju. Predmiletićevski i poslijemiletićevski teatar okretao se uz neprijeporne spo-

menute autokrate na vodećim funkcijama Drame i oko glumačkih zvijezda, kojima se podređivao ili barem prilagođavao repertoar – pa i način uprizorenja dramskih tekstova. Sve do dvadesetih godina XX. stoljeća, kada središnju poziciju osvajaju redatelji, ponajviše Branko Gavella, Ivo Raić i Tito Strozzi, a nešto manje "artistički" i "versistički"⁶ dramski pisci, koji svoj dramski rukopis ovjeravaju i na funkcijama umjetničkih ravnatelja-dramaturga, a ne samo na pozornici zagrebačkog teatra. Kao primjer navedimo Srđana Tučića koji 1902. godine odlazi u Sofiju i postaje umjetničkim ravnateljem Carskoga bugarskog teatra sve do 1909. godine, kada odlazi u Osijek i godinu dana vodi mladi osječki teatar, potom Milana Ogrižovića u funkciji pomoćnog dramaturga u zagrebačkom teatru ili pak Ivu Vojnovića u vrijeme intendanture Vladimira Treščeca Branjskog u zagrebačkom kazalištu u razdoblju od 1909. do 1914. godine, kojom je osnovna preokupacija uređivanje našeg prvog stručnog kazališnog tjednika – *Hrvatske pozornice*. Josip Freudenreich, Petar Brani, Adam Mandrović, Nikola Milan Simeonović, Andrija Fijan do pojave Stjepana Miletića režiraju glavninu repertoara od utemeljenja zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta. Zbog zadanih dramskih vrsta, kada govorimo o hrvatskoj drami u tom razdoblju – povijesnoj tragediji, komediji, pučkom igrokazu, lakrdiji i društvenoj drami – na piscu je ali i na spomenutim redateljima da se odluči za jednu od tih vrsta i poštuje strogo utvrđena dramaturška pravila. Odlukom o vrsti donosi i odluku o temi, stilu, jeziku, stihu ili prozi kao i o konstelaciji likova, nositelja dramaturških funkcija i souariovskom "pozorišnom mikrozmosu". Sukladno faktu da je individualizam u svijetu povijesne tragedije nepoželjna značajka, dramaturški zahvati u smislu tehnike postupka, metode opisa, invencije situacije, iskaza oblika pri ustrojstvu i postavci dramskog djela i njegove kazališne izvedbe točno su zadani. Pojavom verističkih i artističkih dramskih tekstova, stilskog pluralizama moderne koji započinje 95. godinom XIX. stoljeća, a prevladava na hrvatskim pozornicama od 1903. do 1912. godine, hrvatska drama oprežno iskoračuje u područje nove dramaturgije. Verizam u nas oblikuje jako normirane dramske tekstove iako se poziva na život i istinu, a ne na poetiku ili dramaturgiju. Boris Senker lako rekonstruirao "idealni model" verističke drame, podjednako tragedije i komedije te zaključuje kako se bjelodano pokazuje kako su naučeno i šablonski

naši dramatičari poimali i primjenjivali pravila o istinitosti i vjernom prikazivanju (obiteljskog i društvenog) života na pozornici pozivajući se na dramsko pismo Tolstoja, Hauptmanna, Verge, Ibsena i Strindberga. Za našu temu mnogo zanimljivije i funkcionalnije: uzori našoj artistskoj drami, Maeterlinck, Hofmannstahl, Wilde, Yeats, nagnali su naše dramatičare pri stvaranju "zastvorenog uskladenog artefakta", "slike slike", u prostoru drugog umjetničkog područja, u druga stilska razdoblja ili, s druge strane, u prostore nedostupne osjetilima i razumu. Budućnost, prošlost, daleki egzotični krajevi, podsvesno i onostrano objavljuju se likovima – i gledateljima – u scenski realiziranim snovima ili vizijama te govorima nadahnutih proroka i vidjelaca. Autori nerijetko zahtijevaju da zbivanja prati glazba koja je stilski sukladna prikazanom svijetu, ali u njemu nema vidljivog ili sugeriranog izvora. Dramatičar "muzicira" komentirajući zbivanja. Dramatičarski komentar zbivanja često su bili i mlazovi svjetla što padaju na pozornicu iz "nadnaravnih", neobjasnijih izvora. Dramatičari time podsjećaju gledatelja da je svijet sazdan na pozornici artefakt koji treba prispodobiti drugim umjetničkim djelima, napose onima o kojima se redovito govori da "imaju stila". Dramatičar u potpunosti vlada poetikom i estetikom na koju se naslanja svojim tekstom, tehnikom postupka i metodom opisa.⁷ Neovisno o dramatičarovo zaokupljenosti dokazivanjem istine ili pak pokazivanjem umijeća, samim dramskim tekstom protumačen je dramski izraz, u njemu su sadržane upute za postav i gradbu kazališne izvedbe. Na u to doba izrazito autokratskom redatelju ostaje samo zadatak uprizoriti linearno dramski tekst ili ne. Većih dramaturških upliva nakon izrade teksta on ne čini. Ostaje jedino mogućnost određenih uputa tijekom pisanja teksta jer smo svjesni činjenice da su pojedine drame tog razdoblja nastale iskanjem pojedinih redatelja, kao što je u slučaju Tucićeve *Povratka*, odnosno nagovora Josipa Bacha. Dakle, dramski tekst, odnosno, dramatičar, posebice organizirano spajajući umjetnička područja i tekstualizirajući ih, pišući artistski nastrojen dramski tekst, a ne redatelj, inicira funkciju dramaturga predstave u suvremenim shvaćanjima te kazališne djelatnosti. Za pretpostaviti je da pred praizvođenje djela upravo dramski pisac ima vodeću ulogu pri davanju uputa glumcima tijekom pokusa i usko surađuje sa svim ostalim stvarateljima predstave, od scenografa do kostimografa, pa čak i daje upute majstoru rasvjete. Drugim riječima, pisac nadgleda cjelokupnu izvedbenu koncepciju.

IV.

Vratimo se u suvremenost, destrukciji dramskog teksta koji iščitava Katarina Kolega pri intervjuu s trojicom mladih redatelja.⁸ Redatelj Oliver Frlijić poseže za klasičnim dramskim predloškom, Eshilovom tragedijom *Sedmica protiv Tebe*, izrezujući tekst uzima samo neke fragmente, pojedine monologe ili korske dionice i intertekstualno ih povezuje s modernom i suvremenom literaturom poput djela Bertolta Brechta, Elfride Jelinek i Henricha Müllera ili s bajkom o vuku i sedam kozlića. Intertekstualno tkivo vješto se isprepleće s rock i pop-pjesmama pa tako balada "As tears go by" Rolling Stonesa ima jednaku važnost kao Eteoklov monolog ili govor Marilyn Monroe predsjedniku Kennediju ili pak pjesma Nine Badrić koja se izvodi između monologa o posthumnoj sudbini dvojice zaraćene braće. Frlijić odabranim tekstovima govora o moći i nasilju, raščlanjujući ih s obzirom na makro i mikro razinu na političku, društvenu, institucionalnu i intimnu. Mehanizmi moći najviše dolaze do izražaja kod onih na vlasti, potom u medijima i oglašivačkoj industriji te u iskorištavanju seksepila. Jezik je također njome prožet te se većina predstave govori na "službenom jeziku današnjice" – engleskom, tek je trećina na hrvatskom, a umeće se i kratak monolog na grčkom jeziku, nekoć jeziku pobjednika, a sada mrtvom i nefunkcionalnom, ilustrirajući dinamizam promjena mehanizma moći. Saša Božić pak, baveći se nasiljem, istodobno ga propituje kroz književnost i film. Poslužio se prozirnim predloškom – Coetzeeovom *Sramotom*. Božić se usredotočuje na sram od bivanja žrtvom. Iz romana preuzima samo one dijelove koje eksplicitno ili implicitno govore o silovanju i to povezuje s filmom Ingmara Bergmana *Krici i šaputanja*. Glumice govore tekst iz romana, oponašajući pokrete Bergmanovih junakinja. Izvode ih usporeno, matematički točno i filigranski precizno, što se najbolje primjećuje nakon prikazivanja jedne sekvence filma i njezina scenskog ponavljanja. Tekst se izgovara u skladu s pokretom – tiho, isprekidano, repetitivno. Započeti monolozni ne dovršavaju se ili se naglo prekidaju, a zvukovi pojedinih glasova dobivaju veću semantičku važnost od riječi.

V.

Ti redatelji svojim uvodnim radovima pokazuju da žele raditi kazalište utemeljeno na filozofiji i teoriji. Diješe mišljenje da je svaki teatarski segment u službi kazališnog čina od jednake vrijednosti i važnosti: od teksta, glumca,

glazbe, scenografije, kostimografije do redatelja. Ako pozornije promotrimo te suvremene kazališne događaje i njihovu poetiku, metodu opisa, invenciju situacije – dramaturgiju, uvidjet ćemo da se ona u mnogočemu podudara sa zbivanjima na hrvatskim pozornicama prije stotinu godina. No, ovog puta redatelj drži konce u svojim rukama i stoga je razumljivo što će dramski tekst biti svrstan na istu razinu s ostalim segmentima kazališnog čina ili pak podređen njima, ali i dramski funkcionalan kao i svaki drugi umjetnički izričaj. Za dramaturga kao kazališnog zaposlenika koji će činiti svoju temeljnu funkciju – kratiti, adaptirati ili obraditi predložak predstavi – nema mjesta. Taj posao je odrađen. Dramaturg trenutačno unutar kazališne djelatnosti može funkcionirati isključivo uz pomoć rijetkog radateljskog nastupa samosvjesnosti, odnosno samokritičnosti, kada uvidi da nije dovoljno upućen u problematiku umjetnosti ili discipline koju želi utkati u predložak predstave. Tada će pozvati stučnjaka iz određenog područja, honorirati ga i na taj način ćemo dobiti specijalizirane dramaturge – dramaturg-filozof, dramaturg-sociolog, dramaturg-povjesničar umjetnosti, dramaturg-filolog... Na potonji način i naš Saša Božić u *Sramoti* koristi usluge Ivora Martinića i Olje Lozice u pretapanjima filma i književnosti. Sukladno izrečenim tvrdnjama, ne čudi nas što sve troje mladih redatelja rade u ulozu specijaliziranih dramaturga pri plesnim predstavama. A dramaturginji osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta Marijani Fumić dosadila je izrada programskih svezaka, monografskih prikaza pojedinih razdoblja iz povijesti ustanove, redigiranje kazališnih cedulja, vođenje konferencija za novinare, surađivanja s kazališnim arhivistom... te je pronašla drugo nesrodno zaposlenje. No, u uvodu smo rekli da o tome nećemo pisati.

Pokušalo se utemeljiti sud da je suvremena situacija na našim pozornicama prilično nalik onoj od prije stotinjak godina. Pluralizam dramaturgija temeljna im je spoinica. I sada se kao i onda neka mišljenja čuju bolje, a neka slabije, ali ni jedno ne biva posve odbačeno. Teško će se danas itko odvažiti da nekoj praksi, nekoj dramaturgiji, ali i bilo kojoj kazališnoj struci – pa i dramaturgu – uskratiti u potpunosti pravo na postojanje, ne samo zato što to brani načelo tolerancije nego i zato što smo svjesni kako sve te prakse (i struke) koliko god različite i ponekad pojedine, antagonističke, suprotstavljene bile među sobom, ipak nekako utječu jedne na druge, da su sve dijele iste slike pa su zato sve i potrebne.⁹ Ipak, nečija riječ mora biti zadnja.

- ¹ Usp. Sanja Nikčević, Lažna potreba za hrvatskim piscem u teatru devedesetih, Republika, br. 11, 2003., str. 3-20 ili Sanja Nikčević, "Nova europska drama" ili velika obmana, Meandar, Zagreb, 2005.
- ² Katarina Kolega, Povratak redateljskom kazalištu, Kazalište, br. 25/26, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2006., str. 36-43.
- ³ Nikola Batušić, Uvod u teatrologiju, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991., str. 36.
- ⁴ Ibid, str. 38-39.
- ⁵ Vjeran Zuppa, Uvod u dramatologiju, Antibarbarus, Zagreb, 1995., str. 33-34.
- ⁶ Boris Senker, Vrijeme stilskog pluralizma, u: *Hrestomatija novije hrvatske drame I. dio (1895-1940)*, Disput, Zagreb, 2000., str. 13.
- ⁷ Ibid, str. 14-18.
- ⁸ Usp. Sanja Nikčević, Lažna potreba za hrvatskim piscem u teatru devedesetih, Republika, br. 11, 2003., str. 3-20 ili Sanja Nikčević, "Nova europska drama" ili velika obmana, Meandar, Zagreb, 2005.
- ⁹ Usp. Pavao Pavličić, Što je danas hrvatska moderna?, Dani hrvatskog kazališta – Književnost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća II, HAZU/Književni krug, Zagreb/Split, 2002., str. 14-15.