

Matko Botić

Vrli novi (scenski) svijet: hrvatsko autorsko kazalište u predstavama za djecu i mlade

1. *Tko je autor u autorskom kazalištu: umjesto uvoda*

Sintagma *autorsko kazalište* već se po ustaljenoj navici spominje svaki puta kada u popisu autorskog tima nije sasvim jasno što je čiji zadatak i tko je, vojnom terminologijom rečeno, nadređen kome; je li prvo bila *kokoš*, odnosno dramski tekst, ili se prvo izleglo *jaje* – tekst izvedbe. Sam termin *autorsko kazalište*, neprecizan koliko i nelogičan, ne pomaže puno u toj hermeneutičkoj zbrci, jer pojam autorstva pretpostavlja ostalim osobitostima kazališnog čina, ne definirajući narav tog novopronađenog autorstva, niti objašnjavajući promjenu paradigme u odnosu na stari sustav dramskog kazališta. Ako znamo da se cijela teatarska povijest druge polovice dvadesetog stoljeća može svesti na redateljsko otimanje *autorstva* iz ruku bespomoćnih dramatičara, stvari postaju još kompliciranije, jer bi po tome *autorsko kazalište* moglo biti i poneko inovativno redateljsko čitanje klasika od prije sedamdeset ili više godina. Kada Božidar Violić daleke 1959. godine od rasutog tereta pjesnički zaigranog Marinkovićeve *Zagrljaja* stvara čvrsto strukturirano scensko djelo, bez dramatizacije u književničkom smislu, prisvajajući u punini Gavellinu jednadžbu *režija = dramaturgija*, on na neki način postavlja temelj autorskom kazalištu u današnjem smislu te riječi, iako u njegovoj predstavi nije dodan ni jedan zarez izvan proznog izvornika. Što je onda novo u značenju riječi autor u sintagmi *autorsko kazalište*? Kojeg to autora traže kakva točno lica?

Autorsko kazalište danas, ako prihvatimo taj izraz, uklesan već i u naslovu festivala koji nosi naslov najpoznatijeg hrvatskog književnog autora, Marka Marulića, praktično najčešće znači da je riječ o kazališnoj proizvodnji koja ne računa na nepovredivost književnog dramskog predloška, koja često sustav strukturiranih pokusa prema unaprijed izrađenom planu pretpostavlja radioničkom principu s naglaskom na improvizacijski potencijal glumačke suigre, te koja, paradoksalno, u određenoj mjeri poništava upravo pojam autorstva u njegovom klasičnom, konzervativnom smislu. Dobro *autorsko kazalište* često je upravo ono u kojem autora nema, odnosno prisutan je u svakom aktivno uključenom članu kreativnog procesa. Redatelj kao, borojevićevski rečeno, *usuglašivač ideja* također nije nov koncept, ali je za priču o autorskom kazalištu veoma bitan, jer odvlači pažnju s formalnog plana na sadržajnu bit tog *vrlog novog* scenskog svijeta. Usmjerenost *autorskog kazališta* na tekst izvedbe, koji nastaje u procesu rada, nije tek puki hir zapuštanja domaće i svjetske dramske baštine, već je riječ o šire shvaćenoj demokratizaciji nastanka umjetničkog scenskog djela; unaprijed određeno autorstvo dramatičara može izgledati jednako neprilagodljivo za uzbudljiv scenski rad kao i okamenjeni redateljski koncept, do kraja osmišljen prije prvog glumačkog pokusa.

Tako shvaćen autorski teatar u Hrvatskoj zadnjih dvadesetak godina doživljava pravi procvat, s razmjerno velikim brojem redatelja i autorskih timova koji se ne boje *puteva u nepoznato*, u sadržajnom i formalnom smislu. Na sreću kazališta za djecu i mlade, većina tih umjetnika, barem u nekim razdobljima vlastitih karijera, okušali su se i predstavama za mlađu populaciju, a neki od njih od takvih predstava izgradili su i prepoznatljiv umjetnički program. Rene Medvešek, Saša Anočić, Oliver Frljić, Saša Božić i Ksenija Zec, Anica Tomić i Jelena Kovačić, Olja Lozica, Miran Kurspahić i drugi hrvatski stvaraoci *autorskog kazališta* zamjetan dio vlastitih opusa

posvetili su djeci i mladima, a središnji cilj ovog izlaganja bit će osvjetljavanje nekih etičkih i estetskih segmenata njihova umjetničkog programa, u želji da se na jednom mjestu okupe značajke *novog*, u odnosu na *staro*. Budući da obim rada ne dopušta detaljan i sveobuhvatan prikaz svih predstava, posebna pažnja biti će posvećena trima fenomenima koji se čine ključnim za razumijevanje analiziranih teatarskih poetika. Prvi fenomen tiče se odnosa prema tradiciji, kako onoj književnoj, tako i općenito shvaćenoj društveno-kulturnoj kolektivnoj ostavštini. Hrvatsko kazalište za djecu i mlade oduvijek je računalo na odnos prema tradiciji, bilo u smislu oslanjanja na prepoznatljive fabularne obrasce dječjih književnih klasika i narodnih priča, bilo u smislu konzervativnih obrazaca odgoja koji je kroz te obrasce dopirao do ušiju i očiju mlade publike. Poseban osvrt biti će posvećen odnosu prema suvremenim temama, s naglaskom na etičku odgovornost analiziranih predstava, ali i na prilagodbu kazališnog tempa novim oblicima medijskih sadržaja. Naposljetku, treća tema okupit će se oko pitanja forme, odnosno novonastale, postdramske strategije napuštanja *sigurnih luka* klasične naracije u strukturi predstava za djecu i mlade. Ta tri problemska polja, ukoliko su dobro osvjetljena, mogla bi pružiti okvirni pregled u scenski svijet novog *autorskog kazališta* za najmlađu publiku.

2. Odozdo rijeka Glibuša, odozgo klisure: tradicijski motivi u novom hrvatskom autorskom kazalištu za djecu i mlade

Odnos prema književnim, kulturalnim i društvenim tradicijskim obrascima, naznačeno je već u uvodu, oduvijek je važan čimbenik u stvaranju repertoara kazališta za djecu i mlade. Domaća usmena književnost i drevne legende, otete zaboravu prije svega u kongenijalnim obradama pisaca Ivane Brlić Mažuranić i Vladimira Nazora, bitan su dio hrvatske teatarske ponude za djecu u dvadesetom stoljeću. Jasna moralna poduka i zaigrana maštovitost narativnog sklopa magična su, dobitna kombinacija

dječjeg teatra prije pojave postdramskog, autorskog kazališta. Riječ je o kombinaciji koja ne ostavlja mjesta pogrešci: odgovor na notorno pitanje *što je pisac htio reći* mogu ponuditi i najgori đaci, budući da je jednostavna pouka o pobjedi dobra nad zlom, skromnosti nad bahatošću i čednosti nad raskalašenošću ispisana na svjetlećem neonskom znaku kolektivno prihvaćene literarne baštine. Kad se toj moralnoj neupitnosti pridoda i zavodljiv i maštovit estetski okvir, pogodan za široki raspon teatarskih zamišljaja, jasno je kako su motivi tog tradicijskog korpusa u kazalištu za djecu i mlade neporeciv *evergreen* u repertoarima svih domaćih kazališnih kuća. Novo, autorsko kazalište za djecu i mlade toj se matici u nekim situacijama priklanja inovirajući izražajne mogućnosti predložka, ali ne ulazeći u nepotrebnu dubinsku rekonstrukciju etičkog sloja pouka/poduka/poruka, kao što je vidljivo u nekim vrlo uspješnim predstavama za djecu i mlade redatelja Renea Medvešeka. S druge strane, pojedini redatelji i autorski timovi motive baštinske književnosti i društvenih tradicijskih obrazaca koriste upravo da bi raskrstili s dosadašnjom prevladavajućom paradigmom tradicionalnih, odnosno konzervativnih vrijednosti. Hans-Thies Lehmann u svojoj utjecajnoj studiji *Postdramsko kazalište* podsjeća kako je „zaista teško otresti se klasičnog pojmovnog aparata koji je moć tradicije pretvorio u estetske norme“¹. Novo autorsko kazalište za djecu i mlade suprotstavlja se tako shvaćenom pojmovnom aparatu svježim čitanjima općih mjesta domaće tradicijske čitanke.

Indikativan primjer novog scenskog čitanja u tradiciju ukotvljenog, lektirnog naslova jest predstava *Duga*, redateljice i pedagoginje Tamare Kučinović, nastala kao diplomski glumački ispit iz lutkarstva na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Predstava je rađena po istoimenoj pripovijetci Dinka Šimunovića, koja oslikava čvrsto uređeni patrijarhalni, prekapitalistički društveni sustav Dalmatinske zagore s početka

¹ Lehmann, Hans-Thies; *Postdramsko kazalište*, CDU / TKH, Zagreb / Beograd, 2004., str. 28

dvadesetog stoljeća, u priči o neprilagođenoj djevojci Srni/Brunhildi. Glavna junakinja tragično stradava zbog vlastite želje da bude drukčija, ravnopravna sa svojim muškim vršnjacima, u društvenom uređenju u kojem je „jaz između žene i izvanporodične društvene scene nepremostiv“². I dok je u originalnom književnom djelu sudbina nesretne junakinje oslikana kao logična posljedica neuklapanja u prevladavajući socijalni kanon, bez izražene kritike prema takvom položaju žene, Tamara Kučinović *Dugu* premješta u dvadeset i prvo stoljeće pridodajući joj izraženu socijalno svjesnu notu, bez radikalnog osuvremenjivanja sadržaja. Umjesto da klasično djelo hrvatske moderne nadopisuje, redateljica inovacijama na polju izraza daje novi život sadržaju, poništavajući tako i lehmannovski shvaćene estetske norme i konzervativno, okoštalo čitanje klasične literature.

U želji da *Dugu* predstavi novim generacijama kazališnih gledatelja, Tamara Kučinović smišlja hibridnu animacijsku koncepciju u lutkarskom mediju, u kojoj naglasak nije stavljen na virtuoznost upravljanja vješto izrađenim lutkama, već na atmosferu komada, oporu i grubu poput kraja u kojem se odvija radnja. Umjesto klasičnih lutaka glumci animiraju predmete nastale od prirodnih materijala, uz minimum tehničke dorade. Grubi sumještani Srne/Brunhilde interpretirani su u tom ključu neobrađenim kamenom, a krhki, kljasti lik vezilje Save zamišljen je kao neodređena gvalja gline, koja se uz malo vode oblikuje po potrebi, u društvu u kojem je takva prilagodljivost žena postavljena kao nužnost. Redateljica svjesno zanemarujući animacijsku sposobnost lutaka/predmeta naglašava sirovost okruženja, u kojem Srnina sudbina bez ikakva nadopisivanja postaje feminističko mučeništvo, a ne kazna za neuklopljenost. Redateljsko čitanje na taj, veoma suptilan način, samu literaturu pušta da se razotkrije u svojim patrijarhalnim, mizoginim obilježjima,

² Katunarić, Vjeran u: Durić, Dejan; Patrijarhat, rod i pripovijetke Dinka Šimunovića, Croatica et Slavica Iadertina, Zadar, 2012.

puštajući publiku da oblikuje vlastiti sud o viđenom, bez izraženog nametanja svjetonazora. Sadržaj pripovijetke kroz cijelu je predstavu u prvom planu, pa je pričanju priče podređena i estetska zaokruženost lutkarskog medija – u želji za što preciznijom gradnjom atmosfere, redateljica u suradnji s ansamblom osmišlja hibridnu formu u kojem se pripovjedački, narativni fokus miješa s igranom radnjom, a animacijsko lutkarstvo kombinira s elementima klasičnog glumačkog teatra.

U pregledu novijeg kazališta za djecu i mlade, *Duga* Tamare Kučinović nije jedini primjer inovativnog tretmana tradicijskih obrazaca. Sličnom atmosferom Dalmatinske zagore, ali u drugom, pomalo nostalgичnom ključu, bavile su se i Anica Tomić i Jelena Kovačić u *Didu i repi* Gradskog kazališta lutaka iz Splita, pomičući fokus inovacije na postdramski tretman naracije i obračun s klasičnom strukturom predstava za djecu. Osječka *Duga* izvrstan je primjer kako novo autorsko kazalište može aktivno utjecati na etičku dimenziju predstava za djecu i mlade, pritom ne nužno raskidajući s formom klasično ispričane fabule. Citirajmo još jednom Lehmana: „Nova kazališna praksa često se, doduše u javnoj svijesti, etablira polemičkim ograđivanjem od naslijeđenoga i tako izaziva dojam da svoj identitet duguje klasičnim normama. Ali provokacija još ne tvori formu i umjetnost koja provocirajući niječe mora vlastitom snagom postavljati novo i samo iz toga može stjecati vlastiti identitet, a ne iz nijekanja klasičnih formi“³.

3. *Nepotkupljiva etika i jogging estetika: društvena odgovornost u ritmu vremena*

Odgojna i obrazovna funkcija nezaobilazna je tema u promišljanju novog, autorskog pristupa kazalištu za djecu i mlade. Društveno odgovoran teatar, u melchingerovskom smislu *političkog kazališta*, donedavno se obraćao ponajviše

³ Lehmann, Hans-Thies; Postdramsko kazalište, CDU / TKH, Zagreb / Beograd, 2004., str. 28

punoljetnoj publici, prepuštajući repertoare namijenjene mlađim gledateljima sadržajima koji su se uglavnom zadržavali na veličanju univerzalnih vrijednosti, bez izraženijih razrada neuralgičnih točaka suvremenog društva. Od devedesetih godina prošlog stoljeća kazališta za djecu i mlade u svojim programima počinju sadržavati izravne društveno aktualne teme, pa se u pojedinim predstavama *Male scene*, *Žar ptice* i *Trešnje* iz Zagreba, gradskih kazališta lutaka iz Splita, Rijeke i Osijeka, te *Kazališne družine Pinklec* iz Čakovca, zadnjih desetljeća društveno-politička stvarnost ogleda kao i u velikim repertoarnim kazališnim kućama. Tu recentnu *političnost* predstava za djecu može se zahvaliti i novoj generaciji redatelja i autorskih timova koji su, jedni u iščekivanju ozbiljnih prilika u velikim kazališnim kućama, a drugi u želji da im rad za mladu publiku bude konstanta u umjetničkom djelovanju, često surađivali s teatrima za djecu i mlade. Posljedica ubrizgavanja *mlade autorske krvi* u dječja kazališta je povećana osjetljivost na široki raspon socijalno političkih tema, ali i estetika koja izlazi iz uobičajenog kanona sigurnog i preporučljivog.

Predstava *Ana i Mia* zagrebačke *Male scene*, u režiji Anice Tomić i dramaturgiji Jelene Kovačić, primjer je angažirane predstave za tinejdžersku publiku, u kojoj se teška tema (*ana i mia* uvriježen su *insajderski* hipokoristik za ubojiti tandem anoreksije i bulimije) publici podastire u svoj svojoj punini i bez kočnice u estetskom tretmanu. U hrvatskom teatru za mlade središnji problem je iznimno teško dohvatljiv mehanizam identifikacije s potencijalnom publikom: kako se poistovjetiti sa životnim razdobljem kojem je glavna karakteristika nemogućnost poistovjećivanja s gotovo svime što te okružuje? *Ana i Mia* dvojica Tomić i Kovačić taj teški zadatak uspješno rješava potpuno se prilagodivši vlastitoj ciljanoj skupini. Glazba u predstavi kombinacija je moderne *indie* pop produkcije i autorskih brojeva Frana Đurovića, koji svojom grubošću i mračnim timbrom uspješno podcrtavaju radnju predstave, ali i

privlače pažnju tinejdžera. Sama radnja, nastala u suigri autorskog tandema i nevelike glumačke postave, oslobođena je viškova i usredotočena na temeljni odnos bolesne djevojke i njezine okoline, a furiozan i iznimno aktivan mizanscen prilagođava se suvremenoj brzini življenja, ali i najčešće konzumiranim medijskim sadržajima ciljane populacije. Riječ je o predstavi koja je u potpuno iskrenom dijalogu s vlastitom publikom: ona joj ne docira, ne pravi se pametnijom nego što jest, obraća joj se jezikom koji ta publika razumije i, možda i najvažnije, ne podcjenjuje je simplifikiranjem vlastitog narativnog sklopa.

Spomenuti furiozan, *jogging* mizanscen u vlastitim predstavama za djecu i mlade koristi i Oliver Frljić, vjerojatno najpoznatiji stvaratelj izravnog političkog kazališta na ovim prostorima. U predstavi *Strah u ulici Lipa*, po motivima knjige Milivoja Matošeca u zagrebačkom kazalištu *Žar ptica*, takav užurbani tempo ključan je za razvoj scenske adaptacije Matošecove kultne proze, u čijem se središtu nalazi razrada osjetljive teme vršnjačkog nasilja. Frljić se, poput Anice Tomić i Jelene Kovačić u *Ani i Miji*, odlučuje za koncept u potpunosti prilagođen mladoj publici, ubrzavajući narativnu liniju, koja u konvencionalnom dramatizacijskom smislu vjerno prati Matošecov roman, do tempa bez ijednog praznog hoda, prisposobivog kakvoj temperamentnoj suvremenoj video igri. Priča u kojoj se nedvosmisleno razlažu posljedice sveprisutnog nasilja među školarcima tako se ne gleda kao (pre)duga storija nezgrapno prenesena sa stranica knjige, već kao slijed malih krokija s jasnom političkom porukom, usustavljen prema osobitostima rasute pažnje publike kojoj se obraća. „Na razbijanje kazališnog vremena na sve manje komade utječe nova kratkotrajnost interesa“⁴, upozorava Lehmann, a spomenute predstave dvojica Tomić/

⁴ Ibid. str. 79

Kovačić i Olivera Frljića tu promjenu paradigme ne ignoriraju, već joj se s uspjehom prilagođavaju.

4. *S papira u zvijezde*: put od dramskog ka postdramskom suvremenog hrvatskog kazališta za djecu i mlade

U ovom radu često citirani Hans-Thies Lehmann posuđuje motiv i za završno poglavlje, govoreći o osobitostima forme u postdramskom kazalištu: „Čini se da je u kazalištu odnos prema "zbijskome" ljudskom ponašanju preizravan. (...) No najkasnije je kazalište 80-ih godina (...) iznudilo uvid da "apstraktna radnja", "formalističko kazalište" u kojemu na mjesto "mimetičke glume" stupa realni proces performansa, da kazalište s lirskim tekstovima u kojima se ne preslikava ili se jedva preslikava neka radnja, nipošto više ne označava neku "krajnost" nego bitnu dimenziju nove kazališne realnosti“⁵. Hrvatsko kazalište još i danas, skoro četiri desetljeća poslije osamdesetih prošlog stoljeća, ima problem s prihvaćanjem novog teatra u kojem se ne *preslikava* radnja u klasičnom smislu, a teatar za djecu i mlade tu nije nikakva iznimka. Ipak, novi val autora predstava za mlađu publiku postupno otvara i taj estetski front, stvarajući kazalište u kojemu je spomenuti *odnos prema zbijskom ljudskom ponašanju* shvaćen više kao poticaj, nego kao čvrsta, mimetička zadanost.

Predstava *Glazbatorij* Ksenije Zec i Saše Božića, u izvedbi *Gradskog kazališta lutaka* iz Splita pogodan je primjer za izmještanje repertoara za djecu od dramske naracije ka postdramskom performativnom iskazu. Riječ je o predstavi koja, poput Prokofjevleva *Peće i vuka*, uspostavlja kontakt između najmlađe publike i orkestralne, klasične glazbe. U toj namjeri nije im potrebna čvrsta narativna struktura,

⁵ Ibid. str. 45

pa u priči o dječaku koji uz pomoć prijatelja otkriva čari glazbe nema ni *freytagovski* strukturirane fabule, niti logičnog razvoja radnje. Predstava preuzima fluidnost same glazbe, scene se nižu oponašajući promjene glazbenog ritma, a gledatelji sadržaj primaju više na instinktivnoj, nego na racionalnoj razini, kao da je riječ o nepoznatom muzičkom djelu. Na taj način sadržaj bira vlastiti izraz, a dramska struktura ustupa mjesto postdramskom iskazu koji dječja publika prati bez napora i sa zadovoljstvom, velikim dijelom i zbog toga što joj je tijekom izvedbe omogućeno i sudjelovanje u predstavi, planskim razbijanjem četvrtog zida.

Snjeguljica mora umrijeti Mirana Kurspahića i *Kazališne družine Pinklec* tom razobličavanju klasične naracije i pozivu na sudjelovanje publike prilazi još radikalnije, ali na bitno drugačiji način od suptilne poetike teatra dvojca Zec i Božić. U Kurspahićevoj *Snjeguljici*, naime, ispunjenoj gegovskom glumačkom igrom, djeca u publici opremljena su palicama s ispisanim slovima A i B, s kojima cijelo vrijeme trajanja predstave usmjeravaju radnju, ubrzavaju ili usporavaju događanja na sceni, sudjelujući u svojevrsnom eksperimentu izravne demokracije unutar kazališnog čina. Kurspahićeve predstava, u strukturalnoj biti puno konvencionalnija od zaigrane poetske anarhije splitskog *Glazbatorija*, na svoj način pokazuje jedan od mogućih puteva u razobličavanje klasičnih dramskih struktura, sve u želji da se najmlađoj publici u teatru pruži sadržaj koji mogu prepoznati kao svoj, kojeg razumiju i koji ih može obogatiti i podučiti, bez da ih opterećuje ili im docira.

5. Umjesto zaključka

Navedeni primjeri tek su ovlaš osvijetlili promjenu paradigme u pristupu suvremenom kazalištu za djecu i mlade, ali i uz to slabašno svjetlo jasno se vide obrisi vrlog, ne više tako novog scenskog svijeta. Djeca i mladi, sudeći po uspješnim

predstavama, mogu biti zahvalna kazališna publika, dobro reagiraju na inovativne scenske prakse, nisu opterećeni stereotipima tradicije i zahtijevaju suvremen teatar, prilagođen njihovim potrebama i navikama. Novi autorski teatar mladoj publici može pružiti ono što joj treba; etički odgovorne teme uz naglasak na suvremeni tretman problematičnih društvenih pojava, estetski proboj u novo s naglaskom na osobitostima današnjeg životnog tempa, multimedijalnu prilagodbu sadržaja i odgovoran odnos prema tradicijskim obrascima. U društvu u kojem djeca i mladi žive danas, odjeci i poruke takvog kazališta zvuče kao utopistička fatamorgana, što je vjerojatno i najvažniji razlog da se za njega svim silama borimo.

LEAD 1: Što je novo u značenju riječi autor u sintagmi *autorsko kazalište*? Kojeg to autora traže kakva točno lica?

LEAD: Posljedica ubrizgavanja *mlade autorske krvi* u dječja kazališta je povećana osjetljivost na široki raspon socijalno političkih tema, ali i estetika koja izlazi iz uobičajenog kanona sigurnog i preporučljivog.