

10. Kazalište kao tranzicijska ustanova

Prolog:

Tranzicije, teatri, igrači i promatrači – Kant i Lessing ponovno?⁰¹

Poznata Kantova figura gledaoca iz njegova kasnijeg spisa *Spor fakulteta* (1798) – kao svjetsko-povijesnog svjedoka i suca o moralnome napretku čovječanstva na primjeru povijesnog značenja Francuske revolucije iz 1789. – posreduje figuru kazališta kao eksplanatorni model za razumijevanje neposredne suvremenosti.⁰² No, ona se, barem u filozofiji, češće interpretira nezavisno od teatarskog momenta, a više s obzirom na Kantovu tezu da značaj ili svjetsko-povijesna važnost historijskog događaja ne leži u samoj stvari, u sadržaju radnji, u namjerama aktera ili sudbini samog događaja, već u oduševljenom pogledu nepristranog i događajem nezahvaćenog promatrača, u njegovu moralnom nastrojenju koje proizlazi iz njegove spekulativne, tj. čisto-umne, teorijske namjere bez patoloških natruha empirijske zbilje.

Ako bolje pogledamo u Kantovo pitanje: „Je li ljudski rod u stalnom napredovanju k boljem?“, vidjet ćemo da se teorija svjetsko-povijesnog značaja nekog događaja zapravo temelji na stavu entuzijazma kao emotivnom, upravo patološkom stanju, iako ga Kant eksplicitno postavlja kao moralno nastrojenje čistog ili teorijskog promatrača, neupletenog u događanja, dakle na čisto teorijski („spekulativni“) stav subjekta. Kantovo evociranje oduševljenja koje karakterizira duhove promatrača, inače „neupletenih u tu igru“, odnosi se na sudioništvo po želji („dem Wunsche nach“), tj. želji za sudjelovanjem kao duševnom dispozitivu promatrača.

Drugim riječima, onaj sublimni entuzijizam, nepristrani, čisti „spekulativni interes“ – koji čini načelo „bez obzira na...“, tj. sâmo načelo modernizma evropskoga filozofskog diskursa i rodno mjesto

01 Dijelovi teksta koji ovdje čine „prolog“ sadržani su također u: Mikulić (2015), *Trg izgubljene Republike i druge uzorite priče 90ih* (esej br. 7 „Bordel historičara: Kant i balkanski snuff-video“).

02 Usp. Immanuel Kant (1798), „Spor fakulteta“ („Der Streit der Fakultäten“), u: Branko Despot, ur. (1991), *Kant, Schelling, Nietzsche. Ideja univerziteta*.

moderne filozofije morala i povijesti, pa i sâme povijesne znanosti ukoliko se ona smatra ideološki neutralnom – zapravo je pri-strasan, on pripada želji za učešćem, dakle patološkom, a ne čisto umnom momentu. Iz toga je jasno vidljivo ono poznato i uvriježeno u ovoj Kantovoj opservaciji: naime, to da on zbiljske političke događaje objašnjava, s jedne strane, eksplicitno kao igru „velikih preobraženja” koja „u mišljenju” (u duši: „im Gemüthe”) onih neupletenih gledalaca daje da se odâ ono opće ili povijesno na posebnim historijskim događajima, te, s druge strane, na „nesebičnom učešću igrača” u njima. Tako je, bez obzira na slabosti i opasnosti samih događaja, već u samom mišljenju gledalaca, tj. iz umne volje, sadržan ljudski napredak ka boljem, „barem u nastrojenju”.

Međutim, u uvriježenim povijesno-filozofskim interpretacijama gotovo posve ostaje izvan vidokrugâ spomenuti moment na odredbi neupletenog gledaoca, o čijem mišljenju za Kanta ovisi svjetsko-povijesni, rodno-ljudski i moralni značaj onog neposrednog i „nesebičnog učešća u igri” – tj. odredba pristrasnosti, želje za sudjelovanjem, koja je afektivna i pripada gledaocu-svjedoku-tumaču povijesti. Želja ili afekt je time ono što slobodu, jednu od idejâ čistoga teorijskog ili spekulativnog uma, koja za Kanta ima samo postulativni karakter bez mogućnosti teorijskog dokazivanja – tj. bez mogućnosti da ikada napravimo metafiziku slobode ili metafiziku Boga ili metafiziku besmrtno duše – čini duševno stvarnom za subjekt. Tek u tome se vidi ono daleko važnije od postavljanja neupletenoga gledaoca za subjekt svjetsko-povijesnog karaktera događanja, naime da je želja svjedoka za sudjelovanjem, entuzijazam ili pristrasnost subjekta-promatrača ta koja ono umno-voljno nastrojenje u duhovima ljudi, što ga Kant postavlja za uzrok entuzijastičkog sudjelovanja, povezuje s afektivnim ili „patološkim” iz estetske kategorije uzvišenog, koja potječe iz Kantova tzv. „predkritičkog” razdoblja.⁰³

Naime, premda Kant toga distanciranog, neupletenog, ali oduševljenog gledaoca-promatrača-i-tumača prikazuje kao pravog sudionika, on se u odnosu na epohalna zbivanja s tzv. neposrednim sudionicima, upletenim u događanja u svijetu, ponaša poput gledaoca u odnosu na zbivanja na kazališnoj pozornici. To sugestivno nameću sâma retorička sredstva Kantova opisa, koja u jezičnoj upotrebi označavaju kako igrače i promatrače u stvarnosti tako i gleda-

03 Usp. I. Kant (1764), *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*.

oce, glumce, glumu u kazalištu. Ona ukazuju dovoljno jasno na to da Kant ovdje, premda implicitno, uspoređuje promatrača-tumača povijesnih događanja s gledaocem u teatru te da evocira tada već općepoznate Lessingove refleksije o kazalištu kao „mjestu za vježbu i odgoj praktičke humanosti građanina”. U njezinu središtu već je došlo do tektonskog pomaka: težište humanosti ne čini više kategorija „strasti” na strani igrača nego „sućuti” na strani promatrača. Ali prava promjena sastoji se u ideji sućuti. Ona za Lessinga, suprotno iskrivljavanjima aristotelijanskih načela u starijoj baroknoj poetici kod Gottscheda ili u francuskoj „poetici regula” 17. i 18. stoljeća, ne označava više samo reakciju publike na nezasluženu i tragičnu nesreću dramskih junaka. Ona sada označava posebnu moralnu dispoziciju gledaoca koji kroz svoje afektivno su-učesće u zbivanju na pozornici iskazuje samu moć moralne osjećajnosti, moralno-odgojno nastrojenje ili predispoziciju građanina za altruizam, filantropiju, ideju čovjštva i čovječanstva (*Humanität*).⁰⁴

Osim Lessinga, na kojeg se Kant oslanjao i ranije u debatama protiv kritičara svoje ideje praktičkog uma, ideje budućnosti i Francuske revolucije,⁰⁵ metafora igre na pozornici evocira zapravo još više tada aktualno i već naširoko poznato Schillerovo predavanje pred Kneževskim njemačkim društvom u Mannheimu iz 1784., koje je postalo poznato pod naslovom *O estetičkom odgoju čovječanstva* iz 1794.⁰⁶ U književnom žanru pisama, ono predstavlja raspravu o načelima Kantove transcendentalne estetike, Francuske revolucije i figure uzvišenosti.

Dvjesto godina nakon sublimnog istrajavanja u spekulativnoj filozofiji povijesti, Kantov se subjekt, nošen željom za sudjelova-

04 Za relevanciju te promjene u tumačenju kategorije samilosti i Lessingov pozitivni odnos prema antičkoj Aristotelovoj poetici, usprkos njegovom oduševljenju za Shakespeareovu dramsku umjetnost u "Pismima o najnovijoj literaturi", kao mjerilu za njegovu kritiku Gottscheda, Corneillea ili Voltairea, v. G. E. Lessing (1759–1766).

05 Tako u jednako utjecajnom i slavnom spisu pod naslovom „O općoj uzrečici: to je možda ispravno u teoriji, ali ne vrijedi za praksu” iz 1793 („Über den Gemeinspruch: 'Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis'”) čiji je prvi dio posvećen polemici protiv Christiana Garbea, drugi dio kritičkoj raspravi o T. Hobbesu i Francuskoj revoluciji, te u nastavku, polemici protiv Mosesa Mendelssohna, židovskog teologa i prosvjetitelja, gdje Kant razvija ideju budućnosti polazeći od kasnijeg Lessingova religijsko-filozofskog spisa „Odgoj ljudskog roda” („Die Erziehung des Menschengeschlechts”) iz 1780.

06 Friedrich Schiller (1794), „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet” („Pozornica promatrana kao moralna ustanova”).

njem u afektu patriotskog entuzijazma, našao početkom 90-ih godina 20. stoljeća u „velikom preobražaju” koji je nastupio s padom Berlinskog zida 1989., u alijansi s neposrednim akterima evropske historije. Sve postkomunističke restauracije nacionalnih država pripremljene su, ili su bile praćene, spajanjem izvršitelja, Kantovih neposrednih „sudionika u igri iz nesebičnosti”, s promatračima ili tumačima, koji događajima restauracijskih procesa na istoku Evrope daju svjetskopovijesno značenje, u jednu instancu, bilo u novim vođama narodâ, bilo u nacionalnim institucijama. Događaji u istočnoj i jugoistočnoj Evropi odvijali su se kao praktički oblici hipertrofiranoga institucionaliziranog autohistorizma, kao primjene jednog povijesno-epistemičkog diskursa na društvenu, političku i kulturnu empiriju.

U sljedećem razmatranju ispitat ću naprijed ocrtano stapanje granice između promatrača i igrača, spojenih u patriotskom entuzijazmu za ‘učestvovanje iz nesebičnosti’ i ‘učestvovanje po želji’ u velikom događaju „političkog preobražaja” pod imenom tranzicije u hrvatskom kazalištu.

Slično kao i Kantova metapolitička metafora teatra devet godina nakon događaja Francuske revolucije 1789., i to se stapanje granica u veliki povijesni preobražaj odigralo samo jedno desetljeće nakon velike 1989., u području kulturne prakse i politike u posebnom sektoru prikazivačkih umjetnosti i metateatarskog kritičkog diskursa njegovih nositelja u Hrvatskoj. U najnovije doba taj je desetljetni kritički proces javnog diskursa o kazalištu, vođen ciljem „depolitizacije” kazališta i kulture općenito, iznenada doživio klimatično razrješenje kroz obrat u svoju suprotnost – u naglu politizaciju teatarskog programa glavne nacionalne kazališne kuće u kojoj je sadržan i nesvjesni povratak prosvjetiteljskom konceptu kazališta kao „moralne” ustanove. Njegov se društveni učinak čini, kao što ću pokazati u završnom dijelu, tako tipično „tranzicijskim” da se prosvjetiteljski ili „moralni”, tj. društveni, moment na njemu ne može misliti bez ironije.

Nulti stupanj „scene” i preobilje depresije

Prihvativši poziv za sudjelovanje u istraživačkom projektu „Suvremena kultura u krizi društvene kohezivnosti” u obliku komentara na izvještaj o istraživanju kulturne produkcije u području prikazivačkih umjetnosti u Sloveniji, opisano stanje činilo mi se toliko sličnim hrvatskom kontekstu – i toliko daleko od optimizma u

pogledu kazališta kao medija modernističke tranzicije 18. u 19. stoljeće – da se svaki konkretan primjer mogao preslikati na institucionalne prakse i kulturno-političke tendencije u području kazališta u Hrvatskoj od 2001. godine naovamo. No, već je početak detaljnijeg istraživanja hrvatskog terena pokazao da, osim podudarnosti u reprezentacijskim praksama nacionalnih kazališnih kuća i u privatizacijskim tendencijama u samom srcu javnih kulturnih politika, u području samorefleksije hrvatskih aktera postoji jedan višak u odnosu na slovenski materijal koji je premašivao moje istraživačke kompetencije – to je višekratno proglašena smrt „hrvatskog kazališta” i polivalentna depresija njegovih subjekata. Hrvatsko kazalište opstoji, čini se, ako ne kao „živi leš”, da metonimijski upotrijebim tu kazališnu referencu na Tolstojevu dramu u kojoj se protagonist također proglašava mrtvim da bi u mislima živio bolji život, onda barem poput Shakespeareaova propalog oca-pijanca kojega njegova djeca oživljavaju tabletama za glavobolju. Stoga mi se mogućnost da kao ne-specijalist svojim komentarom doprinesem nešto kvalitativno drugo ili više od pogoršanja ionako loše pesimistične slike, kakvu daju hrvatski kazališni eksperti u svojim priložima, nije činila osobito profitabilnom u ekonomističkom smislu riječi pa sam nakon početnog apstraktnog entuzijazma da u svojstvu promatrača sudjelujem u projektu pao u depresiju.

Blokadu pred preuzetim zadatkom pokušao sam razriješiti misleći (pogrešno!) da bi najbolji odgovor na realni pesimizam bilo kontrafaktičko „pozitivno mišljenje”, na primjer tako da iz teorijskog ugla svojih ranijih bavljenja odnosom filozofije i scenskog izvođenja⁰⁷ istražim epistemičke implikacije koje sadrži empirijski materijal u izvještaju Maje Breznik, zajedno s drugim motivskim i retoričkim poticajima, i to tako da u kontekst njezina istraživanja pokušam postaviti i iznova reflektirati svoju raniju analizu jednoga marginalnog, parateatarskog oblika „prikazivačke” umjetnosti – performans autorskog čitanja književnih djela koji je početkom prvog desetljeća novog stoljeća i milenija postao popularan u Hrvatskoj pod imenom FAK⁰⁸. U njemu se ne isprepleću samo sinkretično dva

07 Usp. Mikulić (2006), *Scena pjevanja i čitanja. Od Hesioda do FAK-a. Dva eseja iz epistemologije književnosti*.

08 FAK (puni naziv najprije “Festival alternativne književnosti”, ubrzo nakon pokretanja pretumačen kao “Festival A-književnosti”) označava više određenu konceptualnu praksu književnosti (čitanje vlastitih radova), demonstrativni akt auto-reprezentacije nekolicine suvremenih hrvatskih

područja umjetničke produkcije, književne i scensko-izvedbene, nego se čini da ono, usprkos svome 'light'-popularnom izdanju i književne i scensko-izvedbene komponente predstavlja scenski novum na marginama kazališne scene, takoreći nov „žanr” sa specifičnim medijskim, zabavljačkim, ali i kulturno-kritičkim aspektima čija se pojava podudarila s najburnijim društvenim, političkim, ideološkim i kulturnim diskusijama u Hrvatskoj na početku „druge hrvatske tranzicije” 2001.⁰⁹ Osim što zavređuju dodatnu teorijsku pažnju,¹⁰ u scenskoj praksi književnosti kroz FAK i u ekspertnim refleksijama oko takve medijske re-produkcije književnosti prelamala se problematika institucionalne i alternativne kulturne politike koja je mučila tada, a muči i danas, i kulturne producente u području kazališta, a ne samo „visoke” institucionalizirane književnosti, na koju je FAK primarno bio usmjeren.

Što se tiče daljnje teorijske razrade u vezi s FAK-om, njoj u ovom komentaru svakako nije mjesto, no za orijentaciju o ideji mogućeg odnosa između festivalske prakse autorskog čitanja književnosti i moralne krize oko nacionalne kazališne umjetnosti i kulturne politike dat ću ipak nekoliko natuknica kako bih ocrtao mjesto s kojeg govorim.¹¹ Naime, iako javno čitanje književnih djela, „uživo”, pred publikom nije nipošto nov fenomen, ono što mi se sada naknad-

pisaca, nego sâmu književnu grupu s književno-teorijskim ili estetskim uvjerenjima. Osim mladih pisaca koji djeluju i kao novinari, nakladnički urednici i prevodioci, FAK-u su se pridružili i neki pisci starije generacije, poput Ive Brešana; FAK je djelovao pod organizacijskim vodstvom Borivoja Radakovića (prozni i dramski pisac, prevodilac) i Nenada Rizvanovića (prozni pisac, urednik) u rasponu od 2001. do 2004.

- 09** Pojam, ako ne i termin, druge hrvatske tranzicije uvela je, koliko je meni poznato, Vesna Pusić u političko-programskim tekstovima u časopisu *Erasmus* sredinom 90-ih u kojima se tražilo odstupanje Franje Tuđmana s položaja predsjednika države, kraj političke, ekonomske i ideološke dominacije HDZ-a i novi „hrvatski društveni ugovor” kojim bi se revidirali katastrofalni učinci „prve tranzicije” ili „doba tuđmanizma”. Utoliko, pojam druga tranzicija imao je više regulativno-pragmatički karakter u svrhu nastupanja jedne političke stranke prema vlasti (HNS) nego ekspanzorni znanstveni karakter, ali je politiku deklarirao kao kulturnu sferu pod novom devizom „političke kulture”.
- 10** Za medijsko-epistemološku razradu i detekciju tzv. „ognjištarskog sindroma” u suvremenoj književno-scenskoj kulturi v. citiranu raspravu u Mikulić (2006), esej „Glasovi, znoj i diskurs. FAK kao nulti stupanj medija i povratak kulturne ugone”.
- 11** Da li je takvom autoreferencijalnom gestom ujedno ispunjen i uvjet fundamentalne političnosti subjekta da se prikaže u „polju reprezentacije” (M. Breznik, podnaslov “Kaj nije politično?”) ili je ponovljena postmodernistička gesta depolitizacije, ovdje ostavljam po strani.

no, na pozadini istraživanja Maje Breznik, pojavljuje kao potencijalno relevantno za analizu, ali nedovoljno rasvijetljeno u ranijoj medijsko-epistemološkoj analizi FAK-a, jest neposredni prijelaz iz područja književnosti u područje prikazivačke umjetnosti kroz obično autorsko čitanje te pomak u kulturno-političkom značenju književnosti kroz takav neposredni prijelaz koji je naizgled medijski i teatarski minimalistički. Naime, FAK nije nastupio samo eksplicitno *ad hoc* kao ustanova s kritičkom intencijom spram oficijelne (pisane) književnosti, naspram koje se definirala najprije kroz malo 'a' (tj. kao „alternativna” književnost), a ubrzo potom je redefinirala svoj status alternative i ciljeva te nastupila ambiciozno kao 'A'-književnost. Štoviše, ona je ujedno nastupila i kao „Festival” i time, doduše više implicitno, postala praktička, performativna kritika njezine re-prezentacije među recipijentima. Taj performativni moment čitanja književnih djela na festivalski način, s pratećim medijskim i inscenijskim momentima, pomaknuo je po mome mišljenju FAK prema kazalištu ili teatru, i upravo to neposredno samo-uprizorenje književnosti kroz fizičko i performativno opisutjenje autora ostalo je, prema mome znanju, nedovoljno tematiziran aspekt ovoga sinkretičkog, transinstitucionalnog i transžanrovskog oblika kulturne produkcije u specijalnim rubrikama informativnih medija i u specijaliziranoj periodici.

Naravno, nije riječ samo, ili čak ni primarno, o teorijskom dezinteresu za performans autorskog čitanja književnog teksta, iako on predstavlja odnos književnosti i kazališta u takoreći elementarnom, čistom, ne-posredovanom obliku „samo-kazališta” (ili možda prije „samo-slušališta”) književnosti da ga možemo nazvati teatar (upravo gledališće) same književnosti.¹² Riječ je više o dezinteresu ili neviđenju mjesta u kojem se produktivno susreću i ukrštaju ne samo dva bliska, ali distinktna područja umjetničke produkcije: književno pisanje vs. čitanje kao scenski performans. Više od toga, s njima se ujedno susreću dvije središnje institucije nacionalne kulture – književnost i kazalište – i to u obliku koji pretendira na to da ne bude toliko njihova alternativa koliko supstitut (upravo A-produkcija). FAK kao nov oblik „minimalističkog” kazališta – ele-

12 Za povijest čitanja književnog teksta u različitim izvedbama, uključujući i autorski performans, v. A. Manguel (2001), *Povijest čitanja*. No interes za performativni karakter čitanja usmjerava se sve više na neknjiževne žanrove, poput akademskih predavanja (v. naprijed bilj. 36 i raspravu u završnom dijelu, „Epilog: Filozofski teatar HNK”).

mentarno samo-uprizorenje književnosti koje koristi tijelo pisca i kao tehnički rekvizit i kao estetskog medijatora (bez obzira na umjetnički domet!) – ponudila je implicitan, strukturno-imanentni odgovor na suvremenu krizu orijentacije i identiteta u hrvatskom teatru barem u jednoj točki, za koju ćemo na kraju vidjeti da je ona za aktere te krize ujedno i glavna točka: pitanje publike. Ako je FAK svojim medijskim minimalizmom kroz nekoliko godina uspijevao ostati hit na aktualnoj kulturnoj sceni, mobilizirati publiku za književnost i njezin scenski performans, vidjet ćemo da se za klasične kazališne scene to medijsko pitanje postavlja u izokrenutom vidu i puno dramatičnije u obliku blokade odnosa između pozornice i publike – naime, kao nemogućnost komunikacija s publikom koja proizlazi iz same pozornice i kao zahtjev za hipetrofiranom medijalnošću koji dolazi iz publike.

Premda se ovakvo čitanje FAK-a kao kulturno-produkcijskog i kulturno-političkog faktora na sjecištu najmanje dvaju područja umjetničke produkcije, književnosti i prikazivačkih umjetnosti, može činiti previše idiosinkratičan i samo metaforički aproksimativno opravdan, pitanje utemeljenosti je teorijsko pitanje, a za svrhu ovog priloga dovoljno je, vjerujem, ako to pitanje tretiramo kao hipotetski važeće. Hipoteza se ovdje pokazuje kao analitički funkcionalna pozadina nakon čitanja istraživačkog izvještaja Maje Breznik i usporedbe toga izvještaja s metakulturnim diskursom nekolicine hrvatskih autora koji djeluju u području kazališta. Stoga ću u nastavku ovog komentara slijediti ne-teorijsku i manje idiosinkratičnu liniju argumentacije. Okrenut ću se interpersonalnoj, i utoliko objektivnijoj, perspektivi koja predstavlja konkretnu empirijsku zbilju teatrološkog, metakazališnog i kulturno-političkog diskursa kako ga prakticiraju kazališni stručnjaci (kritičari, intendant, ravnatelji, teoretičari).

Točke oko kojih su ovdje organizirani izabrani primjerci novijega metakazališnog diskursa u Hrvatskoj slijede i dopunjuju glavne smjerove izvještaja Maje Breznik: to su ideja tranzicije, politički karakter kazališta, odnos nezavisne i institucionalne produkcije, funkcija načela tržišta u produkciji na području prikazivačke ili kazališne umjetnosti, promjene u stavu publike, te, kao osobito specifično za tranzicijski proces kazališta u Hrvatskoj, uloga legislative ili Zakona o kazalištu iz 1995. i 2006. U organizaciji teksta poslužit ću se metodom brikolaža sa širokim citiranjem javno dostupnih autorskih priloga za koje mi se čini da opstoje kao izolirani otoci,

osobna mišljenja, ideje, iskustva, istraživanja pojedinih aktera te da između njih, bez obzira na afektivno nabijenu retoriku žarke potrebe ili želje za izlaskom iz „tunela”, ne zrače jasni koncepti, a još manje svijest o potrebi za operativnim povezivanjem.

Drugim riječima, u tekstu koji slijedi pokušat ću montažom citata iz pluri-monologa, koji se mogu pronaći kod nekolicine hrvatskih autora u časopisima i na internetu, stvoriti barem osnovu za imaginarni dijalog (ako ne i sâm dijalog) o skupu problema sadržana u izvještaju Maje Breznik, s ciljem da ocrtam sadržaje i dosege refleksije do kojih neki akteri metakazališnog diskursa u Hrvatskoj analiziraju i tumače kulturnu politiku u području kazališne umjetnosti kroz razdoblje „dviju hrvatskih tranzicija” (1989-1999. i 2000/01.) do danas. Možda će i puko montiranje citata iz izoliranih monologa, njihovo povezivanje i selektivna prezentacija na jednom mjestu, poput ovoga, biti od neke ograničene koristi, ako već ne može nadoknaditi realno nepostojanje operativnog dijaloga među akterima na metakazališnoj „sceni”.

Teškoće s ‘tranzicijom’: nesretna identitetska svijest

Za shvaćanje „tranzicije” kod hrvatskih kulturnih producenata karakteristična je predodžba o izvanjskom demokratsko-političkom okviru koji, na neki čudnovat, mističan ili teško objašnjiv način, usprkos bolnoj realizaciji na drugim poljima poput politike i ekonomije, ne može doći do primjene u hrvatskom kazalištu. To je dobro formulirano u sljedećem citatu:

„Premda je formalno Hrvatska država nastala gotovo dvije godine nakon pada Berlinskog zida, utjecaj promjena osjetio se na ovim prostorima istodobno kao i u ostalim državama istočne i jugoistočne Europe. No za razliku od svih ostalih segmenata društva na koje su promjene djelovale naglo i drastično (ponekad i bolno), kazalište kao da je i do danas ostalo nedirnuto, kao da nije ostalo u 20. nego u 19. stoljeću. Privatizacija, koja je prva ušla u sve pore društva, nezamisliva je kad je u pitanju kazalište čak i sad, nakon gotovo dva desetljeća. Cijela bi se tranzicija u kazalištu u Hrvatskoj mogla opisati jednom rečenicom: sve je ostalo isto osim što ima više privatne inicijative. I to ne bi bilo daleko od istine, ali ipak, bio bi to falsifikat”.¹³

13 Vitomira Lončar (internet1), „Kazališna tranzicija u Hrvatskoj. Zakonski aspekti”.

Premda ova tvrdnja sadrži očiglednu inkonzistenciju karakterističnu za nedovoljno definiran stav – naime, tvrdnja o izostanku privatizacije kao glavnom nedostatku tranzicije u kazalištu opovrgava se tvrdnjom o postojanju više privatne inicijative kao jedinoj razlici u odnosu na staro stanje – za sada ćemo je ostaviti po strani. Značajniji je opći pesimistički ton o nemoći „hrvatskog kazališta” da se uopće transformira, a taj ton nije tek novijeg datuma. On obilježava ono, kantovski rečeno, „moralno nastrojenje” u opisima stvarnog stanja na prijelazu iz prve u drugu tranziciju. Potvrđuje ga jedna bilanca kazališnog repertoara iz 2001. čija autorica uspoređuje stanje u hrvatskom kazalištu sa stanjem svijeta kod Jeana Baudrillarda u *The Vital Illusion* (2001):

„Tako na žalost izgleda i hrvatsko kazalište na prijelazu stoljeća, opterećeno retrospektivnim pogledima u danas svima nejasnu (i teatarsku i političku) prošlost, uzaludnim izbljeđivanjem zagađenoga scenskog okoliša i iluzijama da će se jednom ipak ‘sve to nekako popraviti’. Sezona koja je započela u jesen 2001. samo je ponovila opsesivne nemoći hrvatskog teatra u posljednjih desetak godina – njegove repertoarne kompromise, sumnje i promašaje, organizacijske slabosti, estetsku ravnodušnost, nedostatak redateljskih smionosti, njegove osamljenosti u europskim teatarskim prostorima, njegovu stalnu potrebu da pozornicu pretvara u mjesto odgođene realnosti”.¹⁴

Jednako pesimistično, ali svakako dramatičnije, čita se još jedna, posebna nova analiza hrvatskoga kazališnog stanja (iz 2009.) u pogledu posebno neuralgičnog i aktualnog „europskog pitanja” Hrvatske:

„Razdoblja od kraja osamdesetih, ratne devedesete i razdoblje do tzv. novog pluralizma 2000. nisu, unatoč znatno izmijenjenim stvarnim i formalnim prostorima hrvatske kulture, unijela relevantne natruhe modernosti i očekivanih strukturalnih i estetskih promjena unutar tih mastodontski organiziranih cjelina. One i dalje djeluju u devetnaestostoljetnim organizacijskim i repertoarnim modelima organiziranim prema načelu: red (klasične) opere, red (klasične) drame i red (klasičnog) baleta, a sve na jednoj pozornici. Unatoč činjenici da Ustav iz 1990. gleda na kulturu kao dezideologiziranu kategoriju i teži (naročito u amandmanima iz 1992.) uspostavi hijerarhije vrijednosti, profesionalizma i

¹⁴ Dubravka Vrgoč (2001), „Kazalište – mjesto odgođene realnosti”.

odgovornosti te stimulaciji nadarenih pojedinaca i pluralizmu kulturnih inicijativa, dolazi do posvemašnjeg urušavanja starog sustava vrijednosti zbog stvaranja političkom utopijom obilježenog razdoblja hrvatske politike kada kultura dijeli sudbinu cjeline, a rat i tranzicija postali su izgovor za promašaje koji su zapravo bili posljedica lošega vođenja kulture”.¹⁵

Autorica podsjeća na istom mjestu na odustajanje od strategije kulturnog razvoja Hrvatske kao na fatalnu grešku kulturne politike tadašnje Vlade (HDZ-a) u odnosu na koalicijsku vlast na čelu s SDP-om u vrijeme prijelaza iz prve u drugu tranziciju početkom 2000-ih: „Skupina od dvadesetak stručnjaka iz različitih područja našega kulturnog djelovanja izradila je 1998. na zahtjev Vijeća Europe izvješće o kulturnoj politici RH predloživši u njemu viđenje kulture kao utemeljitelja i nositelja nacionalnog identiteta [KURZIV B. M.]. Na tom se izvješću, pozitivno ocijenjenom od Vijeća Europe, temeljila i Strategija kulturnog razvitka Hrvatske iz 2001. koja definira ciljeve i instrumente kulturnog razvoja Hrvatske kao jednog od ‘osnovnih elemenata cjelokupnog razvoja Hrvatske’, a njezina osnovna ideja bila je afirmacija procesa demokratizacije, demonopolizacije i decentralizacije u kulturi, kulturno stvaralaštvo, inovacijski pristupi međunarodnoj kulturnoj suradnji i komunikaciji, kulturna raznolikost, važnost novih tehnologija u stvaralaštvu i komunikaciji.”

Zanimljivo je da autorica na slučaju jednoga strateškog papira skupine eksperata prikazuje zapravo nevidljivu stranu dvostruke tranzicije u Hrvatskoj. Na manifestnoj razini taj smo proces navikli gledati pozitivno kao „tranziciju tranzicije” (ili možda negaciju negacije): to je politički autokorektivni proces u kojem je parlamentarizam 90-ih na supstancijalno-nacionalističkoj osnovi i diktaturi jedne dominantne stranke odbačen kao lažna tranzicija (prva negacija) naspram socijalističkog monopartitizma i zamijenjen (druga negacija ili negacija negacije) „istinskijim” parlamentarizmom na funkcionalnoj osnovi pragmatičnog, ideološki-neutralnog vladanja društvom i deliberativnoj kooperaciji više stranaka. Sad, međutim, vidimo da je taj pozitivni politički rezultat, demontaža političkog i ideološkog

15 Snježana Banović (2009), „Nedostatak strategije razvoja nacionalnih kazališnih kuća i hrvatski kulturni identitet”.

monopolizma HDZ-a 2001., bio zapravo oslonjen na izvanpolitički moment kulture koji se s početkom druge tranzicije 2001. javlja i kao definitor nacionalnog identiteta, ali i kao legitimacijska osnova vlasti pod jednim imenom „političke kulture”.

Na toj pozadini ne može čuditi da zagovornici kulture kao nacionalne identitetske osnove, kao što je sâma citirana autorica i drugi kulturno-politički akteri, na koje se poziva, ne tumače izbore iz 2004. i ponovni dolazak na vlast „reformiranog” HDZ-a i gubitak SDP-a i drugih „građansko-liberalnih” stranaka (HNS-a, HSLŠ-a) kao politički gubitak ili izraz političke nevjerodostojnosti centru-maških stranaka. Oni ga radije vide kao ultimativnu apokalipsu, kao dovršenje konačnog nestajanja kulture kao takve iz horizonta hrvatske politike i, otud, kao nacionalni gubitak posljednje identitetske osnove. Stoga iz perspektive autorice mora ostati paradoksalno, i svakako žaljenja vrijedno, to da upravo HDZ, dakle ista ona politička stranka koja je s prvom tranzicijom početkom 90-ih uopće inau-gurirala ekskluzivističku nacionalnu osnovu kulture, nastupa sada kao faktor koji ometa dovršenje druge (tj. koalicijske, tj. kulturne) tranzicije tako da (navodno) ne prepoznaje utemeljujuću funkciju kulture za nacionalni identitet. Rezultat toga u području instituci-onalne kulturne politike, napose u teatru, za autoricu je samo gola vlast ili upražnjavanje puke moći, voluntarizam i decizionizam, bez evaluacije.¹⁶

Nema nikakve dvojbe oko toga da autorica citiranog teksta, koja je kao intendantica kazališta i sâma neposredni akter kulturne pro-dukcije (ili, kantovski rečeno: „igrač”), posve legitimno može s po-zicije „neupletenog” kantovskog gledaoca-promatrača, tj. onog koji pridaje povijesno značenje događajima, evaluirati jednu konkretnu kulturnu politiku jedne konkretne stranke, i to čak i s pozicija druge stranke, a ne samo stranački nezavisno. Ipak ono što zapravo izmiče njezinoj refleksiji u dvojnem svojstvu kulturnog producenta i promatrača jest to da njezina vlastita kritika ignorantske kulturne politike ponovne (aktualne) vlasti HDZ-a počiva na prešutnoj ili nesvjesnoj zamjeni koncepcije sâme identitetske paradigme bez ikakve promjene u političkoj funkciji sâme paradigme.

16 Umjesto da se učine kompatibilnima s Europom, kulturne institucije „[...] uživati će i dalje u uglavnom skupim i neupitnim aktivnostima i programima koji nisu podložni gotovo nikakvim evaluacijama i provjerama od strane vladajuće kulturne politike” (Banović, 2009).

Kulturna osnova nacionalnog identiteta ostaje za autoricu i dalje u funkciji legitimacije (u međuvremenu izgubljen!) koalicijske demokratske vlasti, kao što je nacionalni identitet bio izvor legitimacije autoritarne političke vlasti HDZ-a početkom 90-ih. Naime, ako je za prvu tranziciju pod političkom vlašću i ideološkom hegemonijom HDZ-a (1990-1999.) hrvatski kulturni identitet bio definiran općom kategorijom 'nacionalnog' – pod čime se misli na „supstancijalne” zalihe etničkog, jezičnog, državno-povijesnog, materijalno- i duhovno-kulturnog, poput pisma i književnosti, i napose religijskog – vidimo da je za kulturno-političke aktere druge tranzicije, kao što je citirana autorica, nacionalni identitet određen (štoviše utemeljen!) kulturom naprosto te da se politička vlast legitimira demokratski svojom predanošću principu kulture. S tom kulturokratskom pretpostavkom (doduše, samo postulatom) o ovisnosti politike o kulturi autorica je daleko od svakog pitanja o smislu manevra kojim se ideologija supstancijalnoga nacionalnog identiteta iz vremena „prve tranzicije” 90-ih sada supstituira utemeljujućom funkcijom kulture za nacionalni identitet nezavisno od formalnog političkog okvira nacije. No, na zadaći da utemelji politiku, kultura je ostala negdje na putu:

„Svjedoci smo da se u pristupnim pregovorima za integraciju s EU riječ kultura gotovo nije ni spominjala i da je to poglavlje brzo i lako zatvoreno bez velikih riječi unatoč ili upravo zbog toga što Europa svoja stajališta o kulturi temelji na različitostima u tradiciji, suvremenosti te nadasve na slobodnoj i otvorenoj razmjeni kulturnih vrijednosti – području u koje se mi možemo itekako uklopiti. No, čini se da većina naših kulturnih institucija, među kojima se naročito ističu kazališta, nema plan vlastita 'ulaska' u Europu, već možebitno čeka, nerijetko s nemalim euroskepticizmom” (Banović, 2009).

Kao što i prvonavedeni citat (Lončar) sadrži nedosljednost u vrednovanju uloge privatne inicijative u suvremenim kazališnim institucijama, tako se čini da se i ovaj otpor prema „konzervativnom euroskepticizmu”, borba za „slobodnu i otvorenu razmjenu kulturnih vrijednosti” kao evropsko načelo (Banović), može razumjeti kao političko-marketinška vizit-karta na tržištu boljih (evropski prihvatljivijih) kulturnih paradigmi umjesto supstancijalnih (etničkih, jezičnih, državno-povijesnih) paradigmi nacionalnog identiteta. Odnosno, moguće je borbu „strateškim papirima” u polju kulture

prikazati kao sadržajnu otvorenost i ideološku neutralnost – ukratko, polivalentnost kulturne poruke – kojom se želi univerzalizirati sposobnost određene političke stranke (ili grupacije stranaka) za kulturno-političke konceptualizacije. No, kako ta „kulturna strategija” i dalje uporno, i nakon pada prve hrvatske postsocijalističke tranzicije u šovinističku regresiju ogromnih razmjera, razumijeva samu sebe kao genuino kulturnu i transcendirajuću u odnosu na sâmu politiku te nastupa prema politici kao načelno i prethodno utemeljenje, ta polivalentnost kulturne poruke ima de facto ideologizirajući efekt na shvaćanje odnosa države i kulture te depolitizirajući efekt na politiku umjesto univerzalizirajućeg kapaciteta jedne partikularne kulturne politike. Nova „strategija” kulturnog razvoja Hrvatske, koja je u obliku strateškog papira simbolički udarila zvono za početak druge tranzicije, samo je obrnula odnos utemeljenja između nacije i kulture, i time nenamjerno rehabilitirala ideološku funkciju kulture i čak je socijalno-teorijski radikalizirala u smjeru pankulturalizma, a politički u smjeru kulturokracije.

Slojevi depolitizacije političkog

Doduše, razlika između nacije koja identificira kulturu sa sobom i nacije koja identificira sebe s kulturom sigurno predstavlja stanovit društveni napredak u ideologiji, ali to je razlika između dviju ideologija u kojima nacija, odnosno kultura, funkcioniraju naizmjenično kao strukturni apriori čiji je sljedeći stupanj prema stvarnosti ekspertna politika kulture odozgo ili strateški papiri. Stoga se možemo još samo čuditi nad ogorčenim čuđenjem autorice da je čitav proces strateškog, metakulturnog mišljenja – izvještaj za Vijeće Europe 1998. koji je prerastao u Strategiju kulturnog razvitka Hrvatske 2001. i bio izglasan u Hrvatskom Saboru 2003. – tako neslavno propao:

„Unatoč svojoj ambiciji da zahvati široko u korpus vizije hrvatske kulture za 21. stoljeće (razradila je čak 19 područja kulturnog djelovanja, od čega i neke dotad gotovo nepoznate kao što su kulturni menadžment, sociokulturni kapital, kulturni turizam i sl.), Strategija nije, unatoč očekivanjima svojih kreatora, bila široko prihvaćena unutar struke i samo rijetki su je smatrali poticajem – većina tek pukom utopijom” (Banović 2009).

Na drugoj strani vertikale, na empirijskoj razini, proces depolitizacije opisan je kod drugocitirane autorice kao ispražnjenje književne produkcije za kazalište od političkih sadržaja:

„U dramskim tekstovima hrvatskih mladih dramskih pisaca koji su svoje drame od godine 1988. započeli objavljivati u časopisu *Novi Prolog* i Dramskoj biblioteci Teatra ITD izostaju ideološke vertikale, dramske agresije, dijaloške optužnice, polemički tonovi, zakonitosti političkoga teatra i prostora [...] U dramama novijih hrvatskih autora (poput Ivana Vidića, Asje Srnec Todorović, Lade Kaštelan, Pava Marinkovića i Milice Lukšić) ne agiraju suprotnosti stvarnih osoba, nego binarne opreke kao što su smrt/život, muškarac/žena, aktivno/pasivno, prisutnost/odsutnost. Na mjestu osobe u tim je dramama postavljen jezik koji je po definiciji sâma razlika i stalna nesigurnost. Iako se u većini drama prepoznaju odjeci traumatične ratne stvarnosti koja im pripisuje neke specifičnosti ovog prostora i vremena, dakle lokalne oznake, te drame slijede modele promišljanja suvremenih književnih teorija [...] Gubitak tradicionalnih uporišta podjednako se reflektira i na fiktionalno pisanje i na teorijsko promišljanje pisanja”.¹⁷

Nova apolitičnost kao apstrakcija od političkog unutar kazališta 90-ih ponaša se kao prirodno-zakonita pojava u teatru, poput smjene plime i oseke, zahvaljujući jednoj i, prema mome znanju, gotovo potpuno netematiziranoj konstanti „hrvatskog kazališta” – to je objektivističko shvaćanje političnosti teatra. U njemu se teatar (bilo preko autora teksta, bilo preko autora režije) postavlja kao akter kritike koji šalje političku poruku posredstvom kazališnog komada, ali sâm kao producent ostaje izvan polja teatarske reprezentacije svijeta. Istovremeno, ono političko u pravilu ostaje identificirano s „političkom” u smislu prakse političke moći i prikazano kao dio kazališnog objekta. To je doduše tradicionalan koncept političnosti teatra, koji

17 Dubravka Vrgoč (internet2), „Zalomi hrvatske drame”, Hrvatski centar ITI (International Theatre Institute), <http://www.hciti.hr/arhiva/kazaliste/dubvrg.html>. – Kao suprotan oblik političnosti autorica navodi: „Politička je u poslijeratnom hrvatskom dramskom stvaralaštvu bila osnovna tema, jedna od središnjih perspektiva što je određivala dramska zbivanja, motrište i smjer kojim su se kretali dramski likovi. Ako prihvatimo Melchingerovu definiciju da se konkretno ishodište teme u povijesti političkoga kazališta gotovo bez iznimke tražilo i nalazilo u aktualnosti, te stoga takvo 'kazalište nastoji napadati, miješati se i upletati se', noviju hrvatsku povijest moguće je pročitati i pomoću dramskih tekstova nastalih od sredine 50-ih do 80-ih godina. U tim su se djelima dramski sklopovi događaja izvodili iz političkoga koda, 'oni koji prave povijest i oni s kojima se povijest pravi' bili su protagonisti zbivanja, snažni su dramski naboji nastajali iz realnih političkih ogorčenja dramskih pisaca, a središnja je tema problematizirala sukob pojedinca i političkog sustava.”

odudara od „subjektivnog” modela političnosti u teatru, o kojem u svome izvještaju reflektira Breznik. U njemu autor ili producent, sa svojim stavom prema objektu kazališne predstave, i sâm ulazi u polje reprezentacije i ta subjektivacija političkog kazališnog objekta je ono što zapravo primarno tvori političnost teatra.¹⁸

Ona prva, „objektivna” verzija političnosti ima jednu fundamentalnu prednost zbog koje prevladava u hrvatskom kazalištu: ona u jednom potezu i objektivira i distancira politicum samim time što ga prikazuje, i kroz tu strukturnu distancu omogućuje da se kao u talozima prirodnih oscilacija plima-oseka reproduciraju smjene političke oseke s plimom aktualnosti i angažmana, ali uvijek na objektivistički način u kojem je subjekt samoisključen. Subjekti hrvatskog teatra nikad nisu u njegovu reprezentacijskom polju, nikad nisu subjekti. Nakon „postmodernizma” 90-ih, koji možemo tumačiti i kao odgovor na hipertrofiju nacionalističkog historizma u repertoaru kazališnih kuća, kazališni repertoar na početku druge tranzicije 2001. bio je obilježen, s jedne strane, „ponovnim otkrivanjem Krleže” i, s druge strane, radovima autora koji ponovno žele biti životno konkretni. Za razliku od postmodernista, oni ponovno posežu za stvarnim osobama i konkretnim situacijama umjesto za apstraktnim, teorijskim „binarnim oprekama”, ali ostavljaju nedirnut objektivni karakter reprezentacijskog polja. Vrgoč piše:

„Drugu ovosezonsku [2001.] repertoarnu liniju ispisuju dramski predlošci zaokupljeni vremenom koje nas je zauvijek promijenilo, ali koje je također i zauvijek prošlo – ratnim ili poratnim 90-im godinama na ovim prostorima. Uglavnom, riječ je o tekstovima nagrađenima godine 2000. na natječaju bečkog Teatra

18 Usp. Breznik (2007–2009), 3-4: „Kako definirati pojam političnoga? Je politično, da stopimo na oder, igramo neko Shakespearovo besedilo, prepoznavamo podobnosti in povezujemo negativne like s sodobnimi politiki. To se mi ni zdi politično. Ne zdi se mi politično, kar ne zadeva samega avtorja in samo polje, v katerem predstava nastaja. Politično je zato tisto, kar zadeva tudi položaj umetnosti ali njeno situacijo v družbi. Ne morem sprejeti geste za politično, če ne zadeva tistega, ki to gesto naredi – se pravi, če ne zgrabi vsega, kar se dogaja v polju reprezentacije. Drama o vojni je zame nepolitična, četudi govori proti vojnim strahotam, ker pušča ob strani vprašanje, kakšna je vloga gledališča v vojni in kje je umetnik sam. Vse tisto, kar umetnik z vzvišene pozicije komentira, pri čemer je njegova pozicija nedotaknjena, tega nimam za sodobno. To je tradicionalen pristop, kar ne pomeni, da je to morda brez vrednosti ali slabo. A politično gledališče je tisto, ki postavi pod vprašaj tudi avtorja samega: kako je avtor udeležen v tem – da avtor ne soli pameti drugim, temveč pokaže, kje stoji on sam sredi tega sveta.”

M.B.H. za drame na jezicima bivše Jugoslavije, praizvedenima u Zagrebačkom kazalištu mladih. Prva je takva drama predstavljena zagrebačkoj publici Susjeda Zorice Radaković, zapis iz svakodnevice s pretenzijama da bude ogledom jednog društvenog stanja”.¹⁹

U zaključku svoga osvrta na kazališni repertoar 2001., autorica nam pokazuje nešto još relevantnije. Naime, ona daje vjerojatni odgovor na moguće, ali nepostavljeno pitanje zašto je model političnosti u hrvatskom teatru uvijek samo taj objektivistički, odnosno prikazivački, a ne i subjektivistički u smislu političkog stava kazališnog producenta (autora), zašto je *politicum* teatra projiciran uvijek samo u objekt ili stvar predstave, ali ne i na subjekte teatra – na autora, režisera, glumačku družinu, cijelu kuću! Odgovor bi glasio: politički teatar je objektivistički zato što je odgovornost za političko (ili točnije: za konstrukciju političkog) uvijek već preuzeo sâm objekt (tekst ili pisac), a mi se kao subjekti teatra (dramaturzi, režiseri, glumci) uvijek možemo držati na estetskoj distanci čak i kad se usudimo biti politični! Možemo, naime, svoj osobni (ili građanski) izbor političkog kazališnog objekta uvijek prikazati kao ono što on oduvijek objektivno i prije nas jest – kao estetsku preferenciju u repertoaru! Taj vječni prijenos (ili delegacija) političkog na objekt kazališta razlog je zašto estetska preferencija – kao objektivna procedura u teatru – može postati, i uglavnom jest, aluzija i metafora za političnost samog subjekta teatra koji, ako uopće, samo indirektno ulazi u polje reprezentacije. *Mutatis mutandis*, to je ujedno razlog zašto je sâm „hrvatski teatar” kao ustanova društvene refleksije – ili, rečeno starim žargonom prosvjetiteljstva: „moralna ustanova” – ne-subjektiv, teatralan, metaforički, zapravo iluzoran.

Tu problematiku Vrgoč dodiruje samo indirektno na slučaju jedne klasične moderne estetske preferencije čijim postavljanjem glavna nacionalna kazališna kuća supstituira susret s granicom svoje konceptualne politike i krizom identiteta:

„Pirandellov kazališni esej ispisan kroz dramu *Večeras se improvizira*, u zagrebačkom HNK-u [u sezoni 2001., OP. B. M.], igra je sa sjenama fikcije oslobođenim u teatarskom prostoru na kojem glumci uzaludno nastoje preslikati zbilju neprestance se o nju spotičući. [...] U hrvatskom teatru, u kojem se već godinama improvizira, i to na žalost loše, najnovija je ‘improvizacija’ po Pirandellovu

¹⁹ D. Vrgoč (2001), „Kazalište – mjesto odgođene realnosti”.

predložku ocrtała znatan pomak u programu i ambicijama Drame zagrebačkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta, očito sada spremnije za avanturu traganja za novim i drugačijim. No, važniji pomak u hrvatskom kazalištu još je nerazpoznatljiv”.

Time se sad bolje locira začarani krug „hrvatskog kazališta” u repertoarnim politikama gdje se nalazi polje za nepriznati kulturni građanski rat sredstvima kazališnih poetikâ, rezovima ili zao-kretima na „estetskom planu”. Tu stranu priče o objektivističkoj političnosti u „hrvatskom teatru” prikazuje kazališni kritičar K. Cuculić u širokom kronološkom potezu, iako ne pod terminom objektivizma:²⁰

„[...] razdoblje 80-ih i 90-ih godina prošlog stoljeća posebno je indikativno jer su se slom socijalizma i zatim rat na prostoru bivše Jugoslavije bitno odrazili i na repertoarne politike hrvatskih kazališta, pa tako i riječkoga. [...] Kao što se može ustvrditi za današnje hrvatsko kazalište u cjelini i za Rijeku vrijedi to da se duh invencije uglavnom rađa negdje na margini, u alternativnim kazališnim skupinama, koje grad možda i najviše promoviraju u inozemstvu [KURZIV B.M.]. Nasuprot tomu, glomazni mehanizmi nacionalnih kazališnih kuća proizvode skupe projekte, koji katkad uspiju izići iz granica tradicionalnog i konvencionalnoga, pa se dogode ‘ekscesi’ poput Tauferovih ili Brezovčevih predstava. Unatoč takvim iskoracima, HNK-ovi, uključujući i riječki, svojim repertoarima uglavnom (p)održavaju društveni ‘status quo’, nudeći nam uljepšanu sliku stvarnosti i malograđansku udobnost. Suočavanje sa zbiljom i kritika društva dogode se tek sporadično, na off-scenama, pa je potrebno čekati Festival malih scena da bismo vidjeli da postoji i teatar koji ne zatvara oči pred stvarnošću i koji se estradnim smicalicama i forsiranjem glamura ne mora boriti za svoju publiku [...] S obzirom na općerašireno stajalište da su nacionalna kazališta bastioni konzervativizma i tradicionalnosti, primjeri nekih predstava koje su krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina nastale u riječkom HNK-u pokazuju da su se povremeno i unutar takvih okoštalih institucija događali iskoraci iz tradicije, pa čak iskazivala i otvorenost prema kazališnom eksperimentu. Radikalan rez učinjen na estetskom

20 Kim Cuculić (2004), „Od nacionalnih budnica do iskoraka u kazališni eksperiment (kazalište u Rijeci 1987-2004)”.

planu osigurao je daljnji protok novih kreativnih energija i ideja. Tako uskoro iz Slovenije u goste, prvi put u Hrvatsku, upravo u riječko kazalište, dolazi i Vito Taufer ostvarujući tri značajne predstave. To su Gogoljev *Revizor* iz 1988. godine, nešto manje uspješan Shakespeareov *Kralj Lear* iz 1989. te legendarno [Krlježino] *Kraljevo* iz 1991.”

Da je autor, međutim, i sâm zarobljen u funkcionalnom viđenju kulture kao identitetske podloge nacionalne kulturne politike nasuprot supstancijalnom nacionalnom identitetu kao podlozi kulture, pokazuje, s jedne strane, formula o „boljoj promociji grada u inozemstvu” iz prethodnog citata i, s druge strane, njegov kronološki prikaz smjena repertoarnih politikâ u nacionalnom teatru. Taj prikaz odaje nov i neproblematiziran moment – inverziju uobičajene predodžbe o primatu između nacionalno-povijesne identitetske politike reprezentacije i lokalne politike manjinskog identiteta:

„Kraj jedne epohe [80-ih godina, OP. B. M.] simbolično je označila predstava *Vježbanje života*, čija je praiizvedba bila 1990. Vrijeme je to velikih društvenih promjena, kad su Riječani odjednom počeli tražiti ‘pravu’ Rijeku. Ponovno otkrivanje riječkog identiteta potaknula je knjiga *Kako čitati grad* Radmile Matejčić, a u taj trend buđenja zatomljenoga gradskog identiteta uklopila se i dramatisacija romana *Vježbanje života* Nedjeljka Fabrija. [...] U trenutku svojega nastanka predstava *Vježbanje života* imala je osim kulturološke uloge i važnu društvenu ulogu jer je prikazivanjem jednoga potisnutog dijela riječke prošlosti uspostavljen prekinuti vremenski kontinuitet. [...] Osamostaljenje Hrvatske i buđenje nacionalnog identiteta odrazili su se i na repertoarne politike HNK-ova, a kazalište nije ostalo imuno ni na balkanske vjetrove rata. Takve tendencije obilježile su sezonu 1991/92. riječkoga HNK-a, u kojoj je uz već spomenuto *Kraljevo* postavljena i dramatisacija povijesnog romana *Vuci Milutina Cihlara* Nehajeva. [...] Nakon toga 1995. riječko kazalište ponovno surađuje s Nedjeljkom Fabriom. Ovoga puta kao predložak uzet je njegov roman *Smrt Vronskog*, koji govori o vukovarskoj tragediji i uopće o ratu u Hrvatskoj. Režije te ‘paklene kazališne simfonije’ prihvatila se Ivica Boban, a na projektu su angažirani svi ansambli kazališta. Nakon sage o gradu, Rijeka je tako dobila i kazališnu epopeju o domovini, čiji su umjetnički rezultati bili tek polovični.”

Premda autor ne analizira svoje otkriće o djelovanju različitih reprezentacijskih paradigmi nacionalnoga kulturnog identiteta, očito je da u njihovu smjenjivanju ona prva, lokalna, ima kronološki i logički primat pred nacionalno-povijesnom. Posljedica toga je da se „uspostava vremenskog kontinuiteta” u traženju identiteta „prave Rijeke” može shvatiti ujedno na paradigmi „rata poetikâ” kao estetski otpor univerzalnoj i autonomnoj estetskoj politici teatra iz prethodnog razdoblja (Taufer i Brezovac), a ujedno i kao anticipacija ili priprema tla za supstancijalnu identitetsku kulturnu politiku koja će tek nadoći s nacionalnom paradigmom. *Mutatis mutandis*, nacionalno-povijesna reprezentacijska politika u repertoaru HNK u Rijeci može se i sama shvatiti na paradigmi „rata poetikâ” kao nadregionalna rekonkvista odviše „polivalentnih poruka” na lokalno-regionalnoj razini repertoarnih politika u jednoj multinacionalnoj sredini kao što je Rijeka.²¹ Jedna od potvrda za tu napetost i smjene repertoarnih politika kao sredstava u ratu za reprezentaciju kroz jedno desetljeće može se prepoznati i u eskalaciji otvorenog stranačkog političkog sukoba za kadrove u kulturi:

„S istekom mandata Darka Gašparovića izbor novog intendanta protekao je u znaku političkog obračuna sa Slobodanom Šnajderom, kojega tadašnji ministar kulture Božo Biškupić, unatoč stručnim i umjetničkim kvalifikacijama, nije htio potvrditi za novog intendanta HNK Ivana pl. Zajca” (Cuculić 2004).²²

Nasuprot ovoj slici, u kojoj se uvijek iznova ritmički generiraju iste vrste konflikata, jedna od prethodno citiranih autorica, V. Lončar,

-
- 21** „Kao nacionalna kazališna kuća, ispod čijega krova djeluje pet umjetničkih grana – Hrvatska drama, Talijanska drama, Balet, Opera i Orkestar – riječki HNK ujedno je i najizdašnije financirana kulturna ustanova u gradu.”
- 22** Nakon političkog sukoba oko imenovanja Slobodana Šnajdera, u čijoj se osobi objedinjuju autorska i institucionalna političnost kazališta, radikalniju subjektivističku iznimku od opisanog modela objektivne političnosti djela i njegove estetike možemo vidjeti, po mome mišljenju, u djelovanju Olivera Frlića u svojstvu intendanta Hrvatskog narodnog kazališta u Rijeci (2014-2016). Premda je taj model subjektivizma višekratno ocjenjivan kao personalizacija i sklonost intendanta ka „samopromociji” (v. npr. S. Banović, u: E. Zebić (2014), „Frlić – glas savjesti ili hrvatska ‘Karleuša?’), ipak je zasnovan na Frlićevim autorskim projektima metakazališnog karaktera poput *Hrvatskog glumišta*, realiziranog u suradnji s dramaturgom M. Blaževićem (v. „Frlić predstavio ‘Hrvatsko glumište’, njegov obračun sa svima”, tportal, 13.11.2014, <http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/358669/Frlic-predstavio-Hrvatsko-glumiste-njegov-obracun-sa-svima.html>). Funkciju intendanta HNK u Rijeci Frlić je napustio u svibnju 2016. ostavkom uslijed pritiska iz nove vladajuće koalicije HDZ-MOST.

vidi razrješenje u potencijalima koji su sadržani u Zakonu o kazalištima:²³

„Uz organizacijske promjene ovaj je Zakon [1996.] nužno donio i repertoarne promjene. Male umjetničke organizacije nisu se bavile nacionalno-povijesnim repertoarom kakav je u to vrijeme vladao na pozornicama institucija javnog sektora. Oživljavaju male forme, putujuća kazališta, kazališta za djecu, budi se plesna scena i krajem devedesetih slika kazališnog života u Hrvatskoj potpuno je drugačija od one s početka. Dakle, možemo reći da prava tranzicija u kazalištu započinje tek nakon Zakona o samostalnim umjetnicima.”

No, kako dalje prikazuje autorica, negativna (neoliberalna) strana ove tranzicijske inovacije sastoji se u tome što je Zakon izravno stvorio situaciju blokade razvoja teatra u javnom sektoru kroz „konflikte interesa”. Naime, zbog prava na privatno poduzetništvo kazališni zaposlenici stupaju u izravnu konkurenciju s javnom ustanovom u kojoj su ujedno stalno zaposleni.²⁴ Tako se i pozitivni duh Zakona, do kojeg je autorici izuzetno stalo, rasplinjava kroz upozorenje da je zakonsko rješenje iz 2006., kojim se pokušava regulirati sukob interesa – ili točnije rečeno: blokada javnog sektora kroz privatnu inicijativu samih zaposlenikâ u javnom sektoru – takvo da će „ansambli s vremenom postati zatvorene cjeline s minimalnom fluktuacijom i teoretski je moguće da neka ustanova godinama ne može angažirati niti jednog novog člana ansambla [...] Postojeći ugovori o radu onemogućavaju temeljne postavke europskih stremljenja u kulturi, a to su mobilnost umjetnika, mobilnost umjetničkih djela i međukulturni dijalog. Izgleda da na kraju drugog desetljeća tranzicije kazalište više nikoga ne zanima.²⁵ [...] Kazalište, koje je kroz

23 Lončar (internet1) „Kazališna tranzicija u Hrvatskoj. Zakonski aspekti”.

24 Usp. Lončar (internet1): „Osim u privatnim kazalištima/umjetničkim organizacijama, zaposleni glumci/glumice počinju snimati nove tv-forme i uskoro u kazalištima postaje nemoguće organizirati i izvedbe a kamoli probe. U pojedinim kazalištima čak 80% glumaca snima neku tv-formu i, naravno, nemaju vremena za obavljanje posla koji su ugovorno obavezni obavljati u svome matičnom kazalištu”.

25 O samom zakonu autorica kaže sljedeće: „Procedura donošenja ZOK-a iz 2006. bila je u odnosu na prijašnja donošenja ZOK-a demokratska i izazvala je veliku reakciju struke, medija i tijela koja su ga donosila. No prema osobnom mišljenju u 6 mjeseci, od kada je ZOK stupio na snagu, izostala je volja s obje strane (zakonodavac i struka) da se provede. Zakonodavac nije predvidio mehanizme provedbe, a struka je, kako

povijest imalo središnje mjesto u društvenom životu gotovo svake zajednice, ostalo je negdje sa strane, nesvjesno da je izgubilo svoju vodeću poziciju.”

To nestajanje kazališta kao „središnjeg mjesta u društvenom životu zajednice” za autoricu je jednoznačno „samoskrivljena maloljetnost”. S jedne strane, ona je sistemskog karaktera:

„Niti jedno javno gradsko kazalište/nacionalna kuća nije objavilo svoj strateški plan rada. Ako znamo da je jedini pokušaj stvaranja strategije u kulturi u Hrvatskoj neslavno završio, onda je logično da je strateško planiranje, kao najbolji način planiranja u zemljama tranzicije i u turbulentnim vremenima, miljama daleko od hrvatske kulture pa tako i kazališta”.²⁶

Čini se da je intra-kazališni problem političnosti kroz objektivističku distancu od *politicuma*, koju smo naprijed ocrnali, zapravo extra-kazališni problem: akteri kulturne produkcije u području kazališne umjetnosti ostaju po inerciji izvan „represencijskog polja”, kao da nisu sastavni dio problema. Autorica ne ostavlja sumnju o tome:

„Veća odgovornost svih subjekata u području djelovanja način je da se problemi u kazalištu riješe, ali volje i potrebe većine da se to i dogodi još uvijek nema”.

Kokice, čips i mp3: šumovi medijacije teatra

Drugi razlog regresije kazališta tiče se globalnoga tranzicijskog konteksta i odnosi se na zbivanja u medijskim tehnologijama i njihovu formativnom utjecaju na društvo. To za Vitomiru Lončar otvara potpuno novo polje za postavljanje pitanja:

„U cijelu priču o teškoćama hrvatskog kazališta u tranziciji još nismo ni upleli tehnologiju, koja je svojim napredovanjem još jače gurnula kazalište u drugi plan te joj svakodnevno odvlači ono zbog čega kazalište postoji – publiku. Gdje je u cijeloj toj priči publika? Podržava li ona svoje kazalište? Obraća li itko pozornost na nju? Što želi publika? Na žalost, niti na ta pitanja nemamo odgovore jer u Hrvatskoj nije provedeno ni jedno temeljito istraživanje

trenutačno stvari stoje, ostala nezainteresirana” (Lončar, internet3, „Zakon o kazalištima 2006”).

26 Autorica se pod „neslavno završio” referira na već citirani dokument o kulturnoj strategiji Hrvatske iz 2001. [1998.] i njegovu sudbinu, što komentira Snježana Banović (2009).

tržišta iz kojeg bismo mogli iščitati kako publika vidi kazalište u Hrvatskoj danas, krajem prvog desetljeća XXI. stoljeća”.²⁷

Ipak, takvo istraživanje provelo je upravo kazalište Mala scena koje vodi citirana autorica:

„Kazalište Mala scena je od rujna do prosinca 2006. organiziralo istraživanje tržišta u segmentu mladih, ujedno i prvo reprezentativno istraživanje tržišta u hrvatskom kazalištu uopće. Rezultati istraživanja koje je obuhvatilo 1400 mladih od 14 do 18 godina, učenika zagrebačkih srednjih škola, pokazali su ne samo odnos mladih prema kazališnoj umjetnosti, nego upućuju i na šire probleme odrastanja mladih u tranzicijskom društvu.”

Premda se ovdje ne možemo detaljnije baviti zanimljivim kulturološkim aspektima slučaja da jedna izvedbeno-umjetnička ustanova poput kazališta naručuje sociološko istraživanje o publici, činjenica da je zagrebačko kazalište Mala scena pokrenulo takvo sociološko istraživanje o mladoj publici, ipak nije nimalo slučajna. Razlozi postaju jasni iz rezultata istraživanja „Kazalište u Hrvatskoj i mladi (1950–2007)”:

„Cilj ovog istraživanja bio je tako tipično ‚tranzicijski’ ustanoviti vrijednosne stavove mlade populacije o kazalištu, njihove navike vezane za odlazak u kazalište te njihova očekivanja i potrebe za kazalištem. Istraživanje je provedeno u 27 zagrebačkih srednjih škola na uzorku od 1400 učenika u dobi od 14–18 godina od čega 62% djevojaka i 38% mladića. U pitanju je bilo 12 gimnazija, 12 strukovnih škola, 1 obrtnička škola te 2 umjetničke škole.”

Rezultati su sljedeći: “Danas u Zagrebu 25% mladih smatra da je kazalište nedovoljno zanimljivo i da ne pobuđuje dublji interes. Isti postotak mladih ide u kazalište samo kada ih na to primora škola, a čak 7% ih uopće ne ide u kazalište. Od svih ispitanika njih 50% u kazalištu želi gledati isključivo komedije. Zabrinjavajući su rezultati koji pokazuju da 40% zagrebačkih srednjoškolaca svoje slobodno vrijeme provodi u kafiću, 25% njih kod kuće pred TV prijarnikom, a samo 1,3% se odlučuje za izlazak u kazalište.” (Lončar, internet2)

Rezultati koje navodi Lončar učinak su dugotrajnog procesa ko-

²⁷ Lončar (internet1), „Kazališna tranzicija u Hrvatskoj. Zakonski aspekti”.

rupcije jednog, za autoricu, ipak u osnovi pozitivnog nasljeđa socijalističke kulturne politike, koju ona prikazuje s ambivalentnim stavom, osobito s obzirom na neke druge učinke tranzicije koje ne tematizira dalje:

„Organizirani posjet kazalištu [kao nasljeđe 60-80-ih godina, DOD. B. M.] primjenjuje se vrlo uspješno i danas u kazalištu za djecu i mlade. Svako lutkarsko kazalište ili kazalište za mladu publiku ima čvrste kontakte sa školama i svoje predstave prodaje na tom, danas jedinom organiziranom tržištu kulture u Hrvatskoj. Kazalište za djecu i mlade smatra se nadopunom u nastavi, dio je školskog curriculumu i može se reći da je organizirani posjet kazalištu prirodan i nužan. Na žalost, organizirani posjet kazalištu ne omogućava stjecanje navike individualnog odlaska u kazalište i kupnje ulaznice na blagajni kazališta. Za djecu je odlazak u kazalište dio izleta autobusom ili, što je češći slučaj, mogućnost izostanka s nastave, a manje kao jedinstvena i samostojna kulturna aktivnost.”

Osim tipičnog (i ne specifično tranzicijskog!) oblika adolescentskog osvajanja slobode (izbjegavanje škole pod svaku cijenu, makar to bilo i kroz alternativnu školsku aktivnost!), autorica ističe ideološku, ekonomsku i masovno-kulturnu pozadinu ovakva institucionalnog omasovljenja visoke kulture:

„Ovakav tip kulturne politike imao je intenciju kontrole programa koji su bili prezentirani publici ali kao popratnu pojavu imao je relativno visoku stabilnost institucija i profesija. Kulturne i umjetničke institucije imale su vrlo rijetko iskustvo tržišne orijentacije i nije im bila potrebna nikakva strategija razvoja [...] Govoreći o organizaciji kazališta u drugoj Jugoslaviji, treba naglasiti da je u to vrijeme jedini mogući model organizacije kazališta bio onaj institucionalni iako su privatnom inicijativom osnovani 1974. Teatar u gostima i 1975. GD Histrioni, KPGT i još nekoliko drugih [...] Na temelju navedenog može se reći da je kulturni život stanovništva bio zadovoljavajući, bio je dostupan svakome i nije zahtijevao znatnije troškove.”

U odnosu na to, efekt „tranzicije” čini se grotesknim. Autorica navodi dalje:

„[...] kazališta nisu prihvatila nove načine poslovanja, promidžbe i prodaje, nego su se nastavile oslanjati na organiziranu prodaju

u školama, ovog puta ne više u posebne termine matineja, nego u večernje termine i na regularni repertoar što je imalo devastacijski učinak kako na publiku tako i na repertoare kazališta. Pučkoškolska publika je dovođena i još uvijek se dovodi na naslove neprimjerene njihovom uzrastu. Takva praksa nepovratno odbija mlade ljude od kazališta te oni postaju dio statistikâ o posjećenosti i popunjenosti publikom i svjedoče o dvojbenoj uspješnosti poglavito nacionalnih kuća i dramskih kazališta. S druge strane, želeći udovoljiti školskim programima i na svaki način osigurati školsku tj. organiziranu publiku, kazališta su sve više vodila računa o zahtjevima lektire nego što su pratila suvremena kazališna zbivanja i suvremenu svjetsku dramatiku.”

Ipak, usprkos široko postavljenim uvidima, matrica autoričine analize kritične budućnosti u vezi s publikom čini se regresivnom jer probleme reprodukcije kulture tretira kao pitanje kulturno-ideološkog identiteta. I ona, naime, vidi glavnog krivca za besperspektivno stanje „hrvatskog teatra” u odustajanju sadašnje državne administracije od papira pod naslovom *Strategija 21*.²⁸ Na taj isti papir prethodno se referirala i druga citirana autorica (S. Banović), naglašavajući razočaravajuću okolnost kako se u „pregovorima Hrvatske za ulazak u EU riječ ‘kultura’ ni ne spominje”; sada vidimo da se ni kazalište ne spominje ni riječju. Nažalost, ni na jednom mjestu ni jedna od autorica na postavlja pitanja u kakvoj vezi bi s tom manjkajućom identitetskom koncepcijom kulture iz (napuštenog) papira *Strategija 21* bili drugi činioci koji djeluju na kazalište iznutra a koje autorica također navodi u svome prikazu ankete o mladima. Među njih pripadaju formativni procesi koje nova medijska tehnologija (i stil života) ostavlja na mladu publiku, a upravo ta kazališno „disfunkcionalna” adolescentska publika je, barem statistički, ona koja prema autorici popunjava pretežni dio publike nacionalnih kazališnih kuća, i to ne tek na matinejama nego i u reprezentativnim večernjim terminima.

28 „Nažalost, nikad nisu doneseni mehanizmi provedbe *Strategije 21* i ona nije zaživjela u stvarnosti niti prije nego je bila (na neobjašnjivi način) ukinuta. Dokument koji stoji na stranicama Ministarstva kulture i koji bi trebao biti zamjena za *Strategiju 21*, nedovoljan je i za početak neke ozbiljnije rasprave, a kamoli da bi bio neka suvisla strategija kulture. Nije nevažno reći da se u tom dokumentu kazalište niti ne spominje” (Lončar, internet2).

Tako je jedna od naizgled banalnih, ali strukturno bitnih tehnoloških medijskih „inovacija” u kazalištima, koju autorica navodi u komentarima na provedenu anketu, ostala kod nje netematizirana i analitički i interpretativno neprepoznata. To su mali mikrofoni za glumce (tzv. „bubice”) koje su, prema autorici, kazališta morala uvesti kao nužan rekvizit kako bi predstava uopće zvučno doprla ili bila „čujna” za mladu publiku. Naime, ta publika za vrijeme predstave ne pravi buku samo konzumacijom hrane (slatkiša, sendviča, kokica i pića), kao u kinu, nego se istovremeno fizički izolira i psihološki otuđuje od kazališne predstave tako da sluša glazbu sa svojih mp3-playera.

Ovaj naizgled samo izvanjski tehnički aspekt odnosa kazališta i medija čini se strukturno bitan. On ne pokazuje samo socijalno-psihološke probleme na relaciji kazalište-mladi poput „dobrog kućnog odgoja”, adolescentskog mentaliteta ili nesposobnosti koncentracije za duže od 15 minuta ako „stvar nije zabavna”. On više pokazuje nešto drugo i presudnije, što autorica ne tematizira – naime, da ta *species* kazališne publike koju zovemo ‘mladi’ ne konzumira sve sadržaje tek kroz pojačanu medijaciju, nego uopće kroz medijski prijenos ili virtualnu verziju događaja kojem realno fizički prisustvuju, ne razlikujući kazališnu predstavu od bilo kojeg drugog spektakla.

Riječ je o instantanoj re-medijaciji kazališne predstave za publiku iste te kazališne predstave, kao što je inače već uobičajeno na masovnim predstavama druge vrste, poput koncerata ili sportskih natjecanja. Međutim, ta okolnost signalizira nešto obrnuto, naime da većinska kazališna publika, „adolescenti” koje autorica ima u vidu, doživljava (klasično) kazalište – koje već po sebi predstavlja jedan medijski oblik kulturne proizvodnje – zapravo kao ne-medijsku, običnu stvarnost, a to znači upravo kao nešto ne-kulturno, indiferentno i „dosadno”. Kazalište kao posebna forma postaje perceptibilno za publiku, odgojenu na novim medijima, tek kad se još jednom medijski reproducira u istom trenutku u kojem se producira. Dakle, instantanost reprodukcije predstave s njezinom produkcijom u tzv. realnom vremenu označava tako ambivalentnu točku dijalektičkog prevrata u odnosu stvarnog i virtualnog u kojem se kazalište doživljava kao amedijska, neposredna stvarnost, iako i samo predstavlja medijsku formu, pa čak, u odnosu na literarne predloške na kojima predstave u pravilu počivaju, i medij druge potencije ili medij medija.

U toj točki se (klasični) teatar pokazuje, s jedne strane, kao već nepovratno otuđen od vlastite publike, ali se ujedno, kroz tehnološko „kvarenje” recepcije onoga navodno neposrednog doživljaja predstave na pozornici, zapravo otuđuje od doživljene ‘amedijalnosti’ svoje klasične inscenacije, budući da u klasičnoj izvedbi svi vidljivi i čujni tehnički rekviziti medijacije služe tome da postanu nevidljivi i nečujni u funkciji simulacije unutrašnje stvarnosti umjetničkog djela, da prenesu gledaoce u stvarnost kazališne stvarnosti, kao da je ona njihova stvarnost, da proizvedu dojam neposredne stvarnosti na pozornici kao da zapravo nije na pozornici. To važi čak i kad je pozornica hiperestetizirana, čak i kad je stvarnost kazališnog komada potpuno nestvarna u običnom smislu izraza, kad se radi o čistoj artističkoj stvarnosti.

Epilog

Filozofski teatar HNK ili ‘kako vam drago’...

Na toj pozadini, citirani pregršt pitanja voditeljice teatra Mala scena o odnosu kazališta, publike i novih medijskih tehnologija, koje navodno sve više potiskuju sâmo kazalište kao kulturno instituciju u drugi plan interesa masovno-medijski odgojene publike, čine se relevantnijim s drugog stanovišta nego što je izvanjsko potiskivanje kazališta, kako autorica ovdje tematizira.

Iz novijih događaja u kazalištu, retrospektivno se može pokazati da se potiskivanje „hrvatskog teatra” kroz masovne, nekazališne medije odvija intrinzično, iz samog hrvatskog kazališta. To jasno uprizoruje koncepcija i provedba posebnog programa HNK u Zagrebu pod nazivom „Filozofski teatar” koji je 2014., prema javno dostupnim izvorima, na poziv novopostavljene intendantice kazališta, Dubravke Vrgoč, pokrenuo Srećko Horvat. U potrazi za zaokretom u HNK „ka živim sadržajima”, intendantica Vrgoč, slijedom svojih ranijih kritičkih promišljanja o odloženoj stvarnosti hrvatskog kazališta, vidi revitalizaciju HNK u redukciji klasičnih dramskih tekstova i dovođenju teatra 21. stoljeća, što nude nove forme poput spajanja filozofije i kazališta, prezentacija suvremenih ideja kroz javne debate na daskama kazališta i osuvremenjivanje klasičnih dramskih komada; cilj je da „Filozofsko kazalište” donese onaj „vidljivi pomak” o kojem je autorica govorila još 2009., da postane ‘izvozni brend’ s obzirom na to da takav programski koncept ne postoji.²⁹

29 Usp. Vrgoč, u: Sorić (2014). Za opis programskog koncepta Filozofskog

No, takav filozofski teatar, koji bi trebao postati „hrvatski izvozni brand”, već je odavno poznat model prezentacije teorijskih diskursa kroz teatarske praksu. Ako zanemarimo lessingovsko nasljeđe, on je danas već poznat kulturni format u Velikoj Britaniji, Njemačkoj i Austriji, i to kako na teorijskoj tako i na izvedbenoj razini.³⁰ Taj teatarski model javnog predavanja ili društvene debate, koji je kao forma i sam preuzet iz drugog medija, iz tv-formata, u međuvremenu je doživio višekratnu medijsku reprodukciju kroz ponovni prijenos u video-i tv-medij i na internet, upravo onako multimedijски kako ‘mladi’ recipiraju kazalište, prema Lončar. Već zbog toga se ne može govoriti ni o originalnom kulturnom proizvodu, a još manje suvislo o hrvatskoj inovaciji, osim možda u vidu koji se ne tiče ni kazališta ni filozofije već medijske multiplikacije kroz istovremeni televizijski prijenos „predstave”.

No prije nego što vidimo o čemu se radi, korisno je podsjetiti, iako je to ovdje u završnici i naknadno moguće samo u obliku kratke reminiscencije, na historijski poznate i autentičnije oblike teatralizacije filozofije u užem smislu pojma nego što je slučaj s novim trendom filozofikacije teatra u obliku javnih debata i predavanja na kazališnim daskama.

Iz perspektive klasične zapadne filozofije dovoljno je podsjetiti da slavna Platonova „poredba pećine”, koju on sâm naziva slikom (eikôn) ili zornim oprimjerenjem, predstavlja scenski prikaz, uprizorenje jednog teorijskog problema. Ona s jedne strane sadrži u sebi proto-prispodobu kino-dvorane u kojoj se slike na platnu (zidu) pojavljuju kao projicirana slika samih promatrača, dakle kao stvarnost čiji su akteri na pozornici ujedno promatrači ispred pozornice. S druge strane, sama ta hipotetska i slikovita Platonova poredba svi-

teatra HNK Zagreb v. Horvat (2014), „Filozofski teatar – mjesto susreta i avanture”.

30 Usp. npr. teorijsko-izvedbeni program „Theatre, Performance, Philosophy”, <http://tapra.org/groups/theatre-performance-and-philosophy/>, također Alain Badiou, „Theater, Poetry, and Philosophy”, 2006 (<https://www.youtube.com/watch?v=p6SmRISqFrM>). Za izvedbene oblike usp. npr. „Theater Neumarkt: Salongespräch: Peter Sloterdijk”, dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=Rqr9G4lGT3k>). Riječ je izvorno o tv formi koja je preuzeta na mnogim tv kanalima i prenesena u kazalište. Usp. tv talk show „Filozofski kvartet” Petera Sloterdijka, koncipiran prema starijem modelu slavne i dugotrajne emisije na Drugom programu njemačke televizije (ZDF) „Das literarische Quartett” u kojoj su sudjelovali književni kritičari, emitirane u ciklusima kroz više razdoblja (1988–2001, 2005, 2006, te ponovo u kontinuitetu od 2015.)

jeta u obliku kino-dvorane, s elementima parabole o dinamičkom odnosu fikcije i stvarnosti, konstruirana je kao doslovna usporedba sa stvarnim modelom „opsjenarskog” kazališta sjenâ. Tako se artikulacija filozofskih sadržaja pokazuje dvostruko medijski posredovanom, iako je upravo taj materijalni medijski višak na njoj ostao najmanje zamijećen, nasuprot navodnom „kulturnopesimističkom” sadržaju Platonove figure pećine.³¹

Ipak, izravnije i doslovnije razumijevanje izraza „filozofski teatar” nudi klasična indijska književna tradicija koja ne poznaje samo, poput zapadnih i drugih tradicija, kazališne komade u kojima se posredno, preko sudbinâ junaka i antijunaka tematiziraju filozofski relevantna pitanja života. Čak više i od Aristofanovog posezanja za likom filozofa Sokrata u svojim komedijama, indijska kazališna tradicija poznaje izravnu teatralizaciju diskursa sâme filozofije. Najnotorniji primjerak takve filozofske drame predstavlja komična alegorijska igra *Prabodha Ćandrodaya* („Izlazak mjeseca spoznaje”) iz pera klasičnog indijskog dramatičara Kršņamišre (II. st. n.e.), posljednjeg značajnog djela sanskrtске dramatike, u kojoj sâmi filozofski pojmovi poput istine, vrline, uma, spoznaje, sopstva, duše, ugone itsl. nastupaju kao personificirani likovi koji nose upravo takva osobna imena.³²

Ni jedan ni drugi od navedenih modela teatralizacije filozofije nisu ovdje u pitanju.³³ O čemu se, dakle, radi u „filozofikaciji” teatra u HNK?

„[...] publika je sjedila na pozornici, dijelila sudbinu glumaca, kao što su glumci dijelili njezinu sudbinu. Gdje je danas takvo kazalište? Kada odlazak u kazalište u opkoljenom Sarajevu postane nužan kao i odlazak po vodu, onda znate da pred sobom imate istinsko kazalište kakvo nam treba i danas”.³⁴

31 Platon, *Država* VII, 514a–517e. Za širu medijsku problematizaciju Platonove filozofije sa stanovišta teorije dijaloga, komunikacije, knjižne proizvodnje itd. v. npr. Szlezák (2000), *Ćitati Platona*; Cerri (1991), *Platone come sociologo della comunicazione*; O'Donnell (1998), *Avatars of the Word. From Papyrus to Cyberspace*.

32 Za izdanja historijskog teksta v. Krishna Misi [Kršņamišra], *Prabodha Candrodaya*, 1845. Za novije historizacije i teoretizacije odnosa filozofije i kazališta v. npr. Krasner, D. i Saltz D. Z., ur. (2006), *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*.

33 Za slučaj dramâ koje “slijede modele promišljanja suvremenih književnih teorija”, koje je D. Vrgoč kritički odbacila, v. naprijed bilj. 17.

34 Usp. S. Horvat, u: Sorić (2014), „Subverzija u HNK?... Ma kakvi, svi ste pozvani” (intervju).

Projekt je dakle predstavljen kao konceptualni „izazov” u središnjoj nacionalnoj kazališnoj instituciji, motiviran po uzoru na sjedinjavanje kazališta i publike u okupiranom Sarajevu 90-ih godina. No, iako u pogledu odnosa između „subverzivnog izazova” jedne dobro budžetirane nacionalne kazališne kuće poput HNK u Zagrebu i realne drame samog kazališta u uvjetima ratnog života u Sarajevu ne postoji dovoljna jasnoća,³⁵ sljedeći stav voditelja programa evocira izravnije upravo sarajevski model uzajamnog, dramatičnog dijeljenja sudbine između publike i kazališta, totaliziranog sada takoreći na cijelo društvo, u mirnodopskim okolnostima:

„[...] kazalište treba reafirmirati kao javni prostor i središnje kazalište u državi pretvoriti ujedno u središnje mjesto javne rasprave i promišljanja, čime bi doista postalo i narodno i središnje” (isto).

Štoviše, osim životnog jedinstva kazališta s društvom za voditelja projekta ovaj program u HNK ne podrazumijeva samo namjeru „promišljanja svijeta i društva” na daskama nego isto tako i autorefleksivni proces samog kazališta kao „svoga medija”:

„Ideja iza ‘Filozofskog teatra’ je u tome da naglasi da bi svako kazalište trebalo biti filozofsko, u smislu zadaće promišljanja svijeta oko sebe, društva u kojem živimo, uključujući i politiku, ali i najdubljih ljudskih emocija, kao i svog vlastitog medija” (isto).

Međutim, upravo taj moment „promišljanja svog vlastitog medija” nestao je iz vidokruga promišljanja. Kroz niz realizacija ponuđeni model kazališne reprezentacije autorefleksivnoga društvenog procesa u obliku javnih diskusija na kazališnoj pozornici o aktualnim temama posredovao je posve obrnut, reduktivnan medijski efekt u usporedbi s hipertrofijom medijskih rekvizita u izvedbama kazališnih predstava, o kojima je govorila Lončar. Naime, predstave iz programa *Filozofskog teatra* odvijaju se u formi intervjua ili predavanja na kazališnoj pozornici, pred publikom u parteru, u ložama i na galeriji, s poznatim intelektualnim *celebrities* današnjice iz inozemstva

35 Usp. „HNK je afirmirano, mainstream-kazalište [...] Nije li bilo bolje odabrati neki manji, neafirmirani prostor za ovakvu ideju koji bi onda postao ‘onaj prostor u kojem je pokrenut *Filozofski teatar*’? – Zašto? Izazov je upravo u HNK pokrenuti i stvoriti ovakvo što. – Kome je namijenjen *Filozofski teatar*, kojoj publici? – Publici koja i inače dolazi u HNK, ali i publici koja inače ne dolazi u HNK” (Sorić 2014).

i različitih profila – poput francuske teoretičarke i spisateljice Julije Kristeve, Slavoja Žižeka, globalno najspektakularnijeg filozofa koji i sâm postaje dramatičar pišući ekskluzivno za HNK novu verziju *Antigone*, ili francuskog historičara ekonomije Thomasa Pikettyja, britanske glumice i aktivistkinje Vanesse Redgrave s unukom u ulozi komentatora iz publike, te mnogih drugih. Predstave donose sobom jasno uočljivu redukciju kompleksnih izvedbenih formi teatra na statične oblike sjedećih razgovora, pa čak i predavanja s papirima u krilu predavača, nekarakterističnih za teatar i tipičnih za forme intervjua u tv studiju ili bilo kojoj javnoj tribini, uključujući i sveučilište.³⁶

Jedini striktno teatarski moment predstave tvori samo kazalište – zgrada u svome eksterijeru i interijeru – koje u svojoj novoj ulozi postaje kulisa druge masovno-medijske predstave i nov doprinos društvu spektakla. Daljnji, slučajan i ubrzo napušten teatarski moment, koji samo djelomice odgovara monološkoj (monodramskoj) vrsti kazališne predstave, sadržavala je prva „predstava”, nastup Julije Kristeve u kojoj je uvodno, prije sâmog intervjua s Kristevom na pozornici, ulomke iz njezina teksta o Svetoj Terezi iz Avile čitala glumica Alma Prica. Treću, djelomičnu iznimku od sjedećeg intervjua na pozornici sadržavao je živopisni prvi Žižekov nastup, karakteriziran promjenama prizora i scene od galerije preko stubišta, nedostupnog kameri, uz tonski prijenos razgovora do same pozornice. Ujedno s time odvijale su se promjene forme intervjua kroz neslužbeno ćaskanje o publici, preko službenog intervjua pred publikom na pozornici i monološkog predavanja do razgovora s publikom. No, za razliku od drugonavedene iznimke s monodramskim čitanjem teksta gošće u prvoj predstavi, ova treća sa Žižekom izgleda koliko slučajna, fragmentarna i ovisna o spontanosti preda-

36 Ti netipični oblici izlaganja, čak i u obliku slobodnog predavanja bez čitanja s predloška, kao pri gostovanju Thomasa Pikettyja, zahtijevali bi razmatranje o posebnoj i sve zastupljenijoj tematici akademskog predavanja kao performansa, osobito u kontrastu s autorskim čitanjem književnog teksta, u što ovdje više ne možemo bliže ulaziti (v. Manguel 2001, Mikulić 2006). Za novije priloge tematici s izrazitog stanovišta izvedbenih umjetnosti v. npr. Patricia Milder (2011), „Teaching as Art: the Contemporary Lecture-Performance”; Gabrielle de Vetri (2013), *An Investigation of the lecture in and as art* (osob. pogl. 2, Placing the Lecture-Performance, 23-34); v. također, istraživačko-umjetnički projekt „Lecture-Performance: Between Art and Academia”, kurator Anna Holm (2013). Za inscenaciju akta interpretacije v. ovdje esej o S. Žižeku “Perverzija i metoda”.

vača, toliko i medijski autentičnija i primjerenija ideji performansa teorije u teatru.

Na toj pozadini, čini se da jedina programska refleksija voditelja *Filozofskog teatra* u HNK o kazalištu kao „mjestu promišljanja svoga vlastitog medija” ostala figura o sjedenju publike na pozornici kao ostvarenoj životnoj formi kazališta u okupiranom Sarajevu 90-ih. *Filozofski teatar* u HNK iskazuje se kroz totalizirajući – i ujedno falsificirajući – prijenos ratne drame teatra kao oblika „dijeljenja života” bez društvene diferencija na predstavu debate o „svijetu oko sebe, uključujući politiku i najdublje emocije” u spektakularnim okvirima: na daskama središnje hrvatske nacionalne kuće, gdje birana publika iz redova intelektualaca, kulturnih djelatnika, poslovnih ljudi i političara i ostalih „viđenih” osoba sjedi pred pozornicom i na pozornici dijeleći sudbinu predavača, i obrnuto. Otud, naoko paradoksalno i suprotno efektu „odvlačenja publike od kazališta”, tom pogubnom efektu novih masovnih medija zabave o kojem je izvještavala Lončar, u koncepciji i izvedbi *Filozofskog teatra* HNK u središte pažnje dospjela je upravo publika, a s njome i ‘sjedenje na pozornici’ kao figura moralnog, dijeljenog ili zajedničkog života u mediju teatra, bez društvene diferencije.

Naoko paradoksalno, takav eklatantno nekazališni oblik kazališta poput *Filozofskog teatra* pokazao se dovoljno društveno atraktivnim da pokrene masovni odaziv publike u kazalište. On se samo djelomice može objasniti udjelom besplatnih karata za reprezentaciju zahvaljujući dijelom i sponzorskoj podršci privatnih koncerna, o čemu se raspravljalo i u medijima.³⁷ Predstava je postigla visok stupanj javne privlačnosti izravnim prijenosom na trećem, kulturnom programu nacionalne televizije, i upravo je taj istovremeni medijski replay, poput bubica i mikrofona na kazališnim daskama, ta medijska multiplikacija izoliranog i društveno elitnog događaja kroz izravni tv prijenos imalo pojačavajući učinak društvene reprezentabilnosti kazališne predstave kroz omasovljenje publike i univerzalizaciju događaja do razine društvenog spektakla.

37 Za ideju ekonomske samoodrživosti koncepta usp. Horvat: „*Filozofski teatar* naplaćivat će karte iz jednog jedinog razloga, a taj je da program bude samoodrživ, drugim riječima, da se iz prodaje karata mogu pokriti honorari gostiju ili simultani prijevod koji je užasno skup ako želite osigurati slušalice za 700 ljudi. Bit će, naravno, popusta za nezaposlene i za studente. A osigurali smo i prijenos na HTV-u, tako da će svatko, besplatno, moći pratiti program” (Sorić, 2014).

Međutim, usprkos izričitoj programskoj najavi, neodređena ideja „susreta i avanture” pokazala se konkretnije kao susret masovnog i elitnog, sponzorskog i javno-financijskog, kapitalističkog i antikapitalističkog, nacionalnog i demokratskog, ali bez medijske avanture. Naime, ni u jednoj izvedbi niti u jednom popratnom dokumentu nije tematiziran ni teatar kao medij niti očigledno regresivni i konzervativni karakter „filozofikacije” teatra-bez-koncepta. Njegova pseudo-narav ne očituje se toliko samo u širokim razmjerima društvene spektakularizacije nacionalnog kazališta, ionako ograničenog na elitnu kulturnu formu. Pseudokoncept se sastoji, upravo obrnuto, u zadržavanju i prešutnom svođenju kazališta na pozornicu, na „kazivalište” ili puki tehnički nosač diskursa u doslovnom smislu riječi, uključujući i svođenje publike na instancu „pozornog”, pasivnog recipijenta monoloških izlaganja ili intervjua uz uočljivu kontrolu dijaloškog procesa kroz prethodno dodjele uloga pitača.

Na toj konceptualno i izvedbeno slaboj osnovi ‘filozofikacije’ teatra, koja preuzima klasičnu, visoko-kulturnu, elitnu i posve konzervativnu formu sâmog teatra, njezina inherentna redukcija medijske forme institucije do stupnja samoopoziva, usprkos medijskoj multiplikaciji i društvenom omasovljenju projekta visoke kulture, ide u susret nultom stupnju medijalnosti performansa i ponavljanju „zajedničarskog” ili „ognjištarskog” sindroma kroz proizvodnju nove ugone dijeljenog života, bez društvene diferencije, u formi visoko budžetiranog spektakla. Ovdje smo ga već tematizirali kod književno-scenskog performansa tzv. alternativne književnosti pod imenom FAK-a.³⁸

Suprotno objema formama anihilacije medija, u *Filozofskom teatru* i u FAK-u, ono ne-kulturno „adolescentsko”, ponašanje na kazališnim predstavama koje apostrofira Lončar (stvaranje buke kroz konzumaciju jela i pića i, osobito, slušanje glazbe s mp3-playera), možemo shvatiti, barem hipotetički i eksperimentalno, kao otpor ili napad upravo na a-medijsku neposrednost klasične kazališne izvedbe.

38 Za novu verziju autorskog književnog performansa, nastalu na tragu FAK-a, djelomice posredstvom istih aktera ali na široj i utoliko „demokratskoj” osnovi, uz sve masovniji odaziv publike, v. Festival pripovijedanja u Splitu pod naslovom „Pričigin”, pokrenut 2006. (uz 10. godišnjicu na URL <http://www.pricigin.hr/hr/program.html>), te njezin zagrebački replay “Spikigin – ciklus pripovijedanja priča (storytellinga) u Zagrebu”, pokrenut 2015. (<http://www.mvinfo.hr/clanak/spikigin-ciklus-pripovijedanja-prica-storytellinga-u-zagrebu>).

Naime, za razliku od FAK-ovske teatralizacije književnosti kroz izvedbu autorskog čitanja vlastitog teksta pred publikom, i suprotno „sjedećem filozofiranju” na kazališnoj pozornici bez kazališnih formi djelovanja, osim upravo sjedenja na pozornici s publikom i pred publikom, „bubice”, medijska oprema kazališta za transmisiju predstave do publike, i mp3-playeri, medijska oprema publike za distanciranje od neposrednosti predstave, mogu se razumjeti kao implicitni zahtjev za imanentnom, unutrašnjom medijalizacijom kazališta, za medijskim preobražajem njegove forme i kao anarhični otpor klasičnoj formi teatra. Dobro poznata karakteristika forme teatra jest ili pasivizacija publike na konzumenta, držanje gledaoca u disciplinarnim okvirima pozornice-gledališta, ili kanaliziranje i kontrola načina navodno aktivne participacije publike, kako je to slučaj u alternativnim avangardnim koncepcijama s uključivanjem publike u izvedbu. U oba slučaja riječ je o konceptualnom discipliniranju i kontroli načina recepcije. *Filozofski teatar*, koliko god konceptualno uopćen i neodređen, premda ujedno i emfatično društveno-politički angažiran, ponavlja oba standardizirana oblika „dijeljenja života” s publikom, pasivizirajući i kontrolirajući. Njegov stvarni ulog i učinak je pretvaranje kritičkog diskursa društva iz difuznih, često nevidljivih i skromnih oblika, bez dotacija, u proizvodnju društvenog spektakla.

Utoliko, adolescentsko ponašanje u kazalištu nije relevantno tek s negativnog stajališta, poput „ometanja izvedbe” ili „dosadivanje publike”, kako zabrinuto upozorava Lončar, zato što bi bilo manjak kompetencije ili „kulture” za kulturu. Ono je možda više anti-kulturno. Spontano se opirući uvriježenom i prihvaćenom režimu, disciplini akulturacije i procedurama recepcije, ono ne ukazuje samo na to kako su tehnološki mediji pojeli cijelu kulturu ili da se sva kultura reducirala na medije koji „otimaju publiku” kazalištu poput frulaša iz Hamelina. Može se, čini se s pravom, reći obrnuto: naime, da je manjak medijalnosti na klasičnom teatru manjak same kulture, tj. da ponašanje „mlade” publike, odgojene na masovnomedijskoj slici svijeta, zapravo pokazuje spontano i neočekivano kako ono kulturno na sâmoj kulturi, uključujući i sam teatar kao instituciju, zapravo pripada onome što je uopće na kulturi i na teatru medijsko.³⁹

39 Za širu raspravu o McLuhanovoj ideji medija kao sadržaja drugog medija v. ovdje esej „Poruka je medij: prilog semioepistemologiji komunikacije”.

Spomenute „bubice” i mp3-playeri pokazuju da je kazalište – da bi uopće kao ustanova postalo društvenom, tj. “moralnom” porukom i doprlo do publike – moralo postati sadržajem drugog medija (televizije, radija, novinskih dodataka za kulturu, internetskih portala ili pak ‘javnosti’ kao medija totalnog društvenog spektakla). „Bubice”, kao obično tehnološko pomagalo, otkrivaju retrospektivno da je kazalište, zapravo, i samo medij koji oduvijek ostaje nevidljiv u svojoj sraslosti s kulturnim i društvenim kontekstom što se reprezentira i autokonzumira kroz kazalište kao zajednički, „dijeljeni” život, dok ga pojave estetskih ili tehnoloških „ekscesa” koji ga konačno čine vidljivim kroz šumove i ometanja te uzdižu, odvajaju i diferenciraju iz ugone dijeljenog života. Upravo u formama visoke kulture koje, poput *Filozofskog teatra*, trebaju biti i nov nacionalni brend kulturnog konzumerizma.

Adolescentska anti-kulturna publika, na čije se „šumove” u kazalištu žali Lončar, još nije konformna odrasla publika niti je više naivna dječja publika. Obje ove publike – i odraslu kulturnu publiku i dječju – u klasičnoj koncepciji teatra karakterizira samorazumljivo pristajanje na iluziju kazališta kao igranu stvarnost. Dodatno medijsko „obogaćenje predstave” glazbom u ušima kazališne publike kroz mp3-player ili hipermedijalizacija možda ne znači gubitak preduvjeta za izvođenje predstave (iako se svakako može zamisliti i prekid ili otkazivanje predstave zbog šumova u gledalištu), koliko gubitak samorazumljivosti u autonomiji kazališta da određuje stupanj i način pristajanja publike na organiziranu iluziju koja se društveno provodi kao joint venture kazališnih kuća i škola umjesto slobodne prodaje karata.

No, s druge strane, ako program *Filozofskog teatra* masovno privlači publiku usprkos elitizmu sadržaja, čak i onu koja je poslovično nesklona „filozofiranju”, takvo prevođenje kazališta iz estetske, visokokulturne ustanove u prosvjetiteljsku „moralnu” pozornicu za ‘javnu upotrebu uma’ i demokratizaciju teorije, proizvodi, doduše, novu društvenu ugodu u jedinstvu dijeljenog života između kazališta i publike na pozornici, ali ne rješava ujedno i konceptualni problem kazališta. Ono reproducira i održava sve konzervativne momente te institucije, od medijske forme preko sponzorskog financiranja oslobođenog poreza do kulturnog konzumerizma kao mjerodavne društvene reprezentativnosti.

Stoga se problem za kazalište ne sastoji toliko u tome da buduće predstave „središnjeg” nacionalnog kazališta propadnu s mladom

publikom u buci i šumovima od kokica, čipsa i glazbe s mp3-playera, koliko u povratku elitne publike kroz „filozofikaciju” kazališta koja ga „otvara” tako da poništava kazalište kao medij. Rješenje sukoba oko publike možda leži u (za sada) neprepoznom poticaju za kazališne ljude da kritičku refleksiju i rekonceptualizaciju kazališne produkcije preusmjere na kazalištu imanentnije strukturne, estetske i medijske osnove, bez redukcije klasičnog teatra na kulisu za reprodukciju društva spektakla kroz sustav „selebritija” i da repertoarne politike oslobode od ideologijâ brendiranja nacionalnog identiteta i njihovih izvedbenih reprezentacijâ na pozornici. ¶