



Borislav Mikulić

Teatar Mp3. Nacionalno kazalište i kulturokratski diskursi krize

Uvod: Nulti stupanj “scene” i preobilje depresije

Prihvativši poziv da priložim komentare na Izvještaj Marije Breznik o istraživanju kulturne produkcije u području prikazivačkih umjetnosti u Sloveniji¹, stanje opisano u Izvještaju činilo mi se toliko sličnim hrvatskom kontekstu 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 upotrijebim tu kazališnu metonimiju, onda poput propalog oca-pijanica 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 ali apstraktnog entuzijazma za sudjelovanje 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 svoga teorijskog ugla istražim *epistemičke* implikacije koje sadrži empirijski materijal u Izvještaju, zajedno s drugim motivskim i retoričkim potencijalima, i to tako da u kontekst njezina istraživanja pokušam postaviti i iznova reflektirati svoju raniju analizu jednog *marginalnog*

¹ Tekst je nastao u okviru istraživačkog projekta “Sodobna kultura v krizi družbene kohezivnosti”, kao komentar na “Poročilo intervjujev z udeleženci raziskave Polje kulturne produkcije na področju uprizoritvenih umetnosti” vodstvom Marije Breznik, pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Ljubljani (2007.-2009.). Za originalnu verziju teksta pod naslovom “Pozornica kao tranzicijska ustanova. Može li se prosvjetiteljsko kazalište u tranziciji misliti bez ironije?”, v. URL: <http://www.ff.uni-lj.si/fakulteta/Dejavnosti/ZIFF/BREZNIK/default.htm>). U nastavku teksta na “Poročilo” Marije Breznik referirat ću kao na Izvještaj.

² 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-representacije nekolicine suvremenih hrvatskih pisaca nego samu književnu grupu s književno-teorijskim ili estetskim uvjerenjima. Osim mlađih 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.-2004.

³ 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 druge tranzicije imao je više postulatorno-pragmatički nego eksplanatorni karakter a politiku je deklarirao kao kulturnu sferu pod novom devizom “političke kulture”.

oblika “prikazivačke” umjetnosti — performans autorskog čitanja književnih djela koji je početkom ovog desetljeća (tj. ujedno stoljeća i milenija!) postao popularan u Hrvatskoj pod imenom FAK.² U njemu se ne isprepliću samo sinkretično dva 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*, 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” 2001.³ Osim što zavređuju dodatnu teorijsku pažnju⁴, u scenskoj praksi književnosti kakvu je provodio FAK i u ekspertnim refleksijama oko takve medijske produkcije književnosti prelamala se problematika institucionalne i alternativne kulturne politike koja je mučila tada 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 nacionalne kazališne umjetnosti dat ću ipak nekoliko natuknica, kako bih ocrtao mjesto s kojeg govorim.⁵

Naime, iako javno čitanje književnih djela, “uživo”, pred publikom, nije nipošto nov fenomen, ono što mi se sada naknadno, pojavljuje kao potencijalno relevantno za analizu, ali nedovoljno rasvijetljeno u mojoj ranijoj medijsko-epistemološkoj analizi FAK-a, jest *neposredni* prijelaz iz područja književnosti u područje prikazivačke umjetnosti kroz obično autorsko čitanje i pomak u kulturno-političkom značenju književnosti kroz takav neposredni prijelaz koji je naizgled medijski i teatarski minimalistički. Naime, FAK nije nastupio samo eksplicitno kao *ad hoc* 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-representacije 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 *oprisut-*

njenje autora ostalo je, prema mome znanju, nedovoljno tematiziran aspekt ovog 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, iako on predstavlja odnos književnosti i kazališta u takoreći elementarnom, čistom, ne-posredovanom obliku samo-“kazivališta” (ili možda prije “slušališta”) književnosti da ga možemo nazvati *teatar* (upravo *gledalište*) same književnosti. Riječ je više o dezinteresu ili *nevidenju* mjesta u kojem se ne susreću i ne ukrštaju samo produktivno 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 bude koliko njihova *alternativa*, toliko i *supstituta* (A-produkcija). FAK kao nov oblik “minimalističkog” kazališta — elementarno 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 biti *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 *nemoogućnost komunikacije s publikom* koja proizlazi iz 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 Izvještaja 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

⁴ Za medijsko-epistemološku razradu v. Borislav Mikulić, “Glasovi, znoj i diskurs. FAK kao multi stupanj medija i povratak kulturne ugone”, u: *Scena pjevanja i čitanja. Od Hesioda do FAK-a. Dva eseja iz epistemologije književnosti*, Zagreb: Demetra 2007. (Dostupno u pdf-u na URL-adresi: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Knjizevnost/>)

⁵ Da li je takvom autoreferencijalnom gestom ujedno ispunjen i uvjet fundamentalne političnosti subjekta da se prikaže u “polju reprezentacije” (Breznik, podnaslov “Kaj nije politično?”) ili je ponovljena postmodernistička gesta depolitizacije, ovdje ostavljam po strani.

manje idiosikratičnu liniju argumentacije. Okrenut ću se *interpersonalnoj*, i utoliko objektivnijoj, perspektivi koja predstavlja konkretnu empirijsku zbilju teatrološkog, meta-kazališnog i kulturno-političkog diskursa kako ga prakticiraju kazališni stručnjaci (kritičari, intendant, ravnatelji, teoretičari).

Točke oko kojih su ovdje organizirani izabrani primjerci recentnog metakazališnog diskursa u Hrvatskoj slijede i dopunjuju glavne smjerove Izvještaja: to su *ideja tranzicije, politički karakter kazališta, odnos nezavisne i institucionalne produkcije, funkcija principa 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 brikolažas širokim citiranjem javno dostupnih autorskih priloga za koje mi se čini da opstojе kao izolirani otoci, osobna mišljenja, ideje, iskustva, istraživanja pojedinih aktera i da između njih, bez obzira na retoriku žarke potrebe 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 koji je sadržan u Izvještaju, 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 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 kao što su politika i ekonomija 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.⁶

Premda ova tvrdnja sadrži očiglednu inkonzistenciju koja je karakteristična za nedovoljno definiran stav — naime, tvrdnja o izostanku privatizacije kao glavnom nedostatku tranzicije u kazalištvu suspendira 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 pesimistični ton o specijalnoj nesposobnosti “hrvatskog kazališta” da se uopće transformira, a taj ton nije tek novijeg datuma. On obilježava raspoloženje 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 neka-ko 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.⁷

⁶ Vitomira Lončar, “Kazališna tranzicija u Hrvatskoj. Zakonski aspekti”, ADU, URL: http://www.adu.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=509:kazalina-tranzicija-u-hrvatskoj-zakonski-aspekt&catid=73:eseji-razgovori&Itemid=97

⁷ Dubravka Vrgoč, “Kazalište – mjesto odgođene realnosti”, *Kolo* br. 3, jesen 2001., dostupno online na URL: <http://www.matica.hr/Kolo/kolo0301.nsf/AllWebDocs/kaz>

Jednako pesimistično, ali svakako dramatičnije, čita se još jedna, ali posve recentna analiza hrvatskog 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 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.*⁸

⁸ Snježana Banović, “Nedostatak strategije razvoja nacionalnih kazališnih kuća i hrvatski kulturni identitet”, ADU, Eseji i razgovori, 21. 05. 2009. URL: http://www.adu.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=510:nedostatak-strategije-razvoja-nacionalnih-kazalinih-kuca-i-hrvatski-kulturni-identitet&catid=73:eseji-razgovori&Itemid=97

Autorica podsjeća na odustajanje od strategije kulturnog razvoja Hrvatske kao na fatalnu grešku kulturne politike sadašnje Vlade (HDZ-a) u odnosu na koalicijsku vlast na čelu s SDP-om u vrijeme prijelaza iz prve u drugu tranziciju:

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 jednog strateškog papira skupine eksperata prikazuje zapravo nevidljivu stranu dvostruke tranzicije u Hrvatskoj. Na manifestnoj razini taj proces navikli smo 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 monopolizma HDZ-a 2001., bio zapravo oslonjen na *izvanpolitički* moment *kulture* koji se s početkom druge tranzicije 2001. javlja i kao definator 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 sama citirana autorica i drugi kulturno-politički akteri na koje se ona poziva, ne tumače izbore iz 2004. i ponovno osvajanje vlasti od strane “reformiranog” HDZ-a i gubitak SDP-a i drugih “građansko-liberalnih” stranaka (HNS-a, HSLS-a) kao *politički gubitak* ili izraz *političke* nevjerodostojnosti centrumaških 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 inaugurirala 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 institucional-

⁹ 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, isto).

ne kulturne politike, napose u teatru, za autoricu je samo gola vlast ili upražnjavanje puke moći, voluntarizam i decizionizam, bez evaluacije.⁹

Premda nema nikakve dvojbe oko toga da autorica citiranog teksta, koja je kao intendantkinja kazališta sama akter kulturne produkcije, posve legitimno može evaluirati jednu konkretnu kulturnu politiku jedne konkretne stranke, i to s pozicija druge stranke ili pak stranački nezavisno, ono što za pravo izmiče njezinoj reflesiju u svojstvu kulturnog producenta jest to da njezina vlastita kritika ignorantske kulturne politike sadašnje vlasti HDZ-a počiva na *prešutnoj ili nesvjesnoj zamjeni koncepcije same identitetske paradigme* bez ikakve promjene u političkoj funkciji same paradigme. 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 vlašću 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* a da se politička vlast legitimira demokratski svojom *predanošću principu kulture*. S tom pogrešnom *kulturokratskom* pretpostavkom (doduše, samo postulatornom!) o ovisnosti politike o kulturi autorica je daleko od svakog pitanja o smislu manevra kojim se ideologija supstancijalnog nacionalnog identiteta iz vremena “prve tranzicije” 90-ih sada supstituira ideološkom funkcijom kulture da utemeljuje nacionalni identitet.

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 može bitno čeka, nerijetko s nemalim euroskepticizmom.

Slojevi depolitizacije političkog

Kao što i prvonavedeni citat 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, 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. Ali kako ta “kulturna strategija” uporno i dalje, i nakon pada prve hrvatske tranzicije u šovinističku regresiju, razumijeva samu sebe kao genuino kulturnu i transcendirajuću u odnosu na sâmu politiku i nastupa prema politici kao *načelno i prethodno utemeljenje*, ta polivalentnost kulturne poruke ima *de facto* ideologizirajući efekt na shvaćanje odnosa države i kulture i 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 namjerno ili nenamjerno *rehabilitirala ideološku funkciju kulture i čak je radikalizirala ideološki u smjeru kulturnog fundamentalizma a politički u smjeru kulturokracije*.

Doduše, razlika između *nacije koja identificira kulturu sa sobom i nacije koja identificira sebe s kulturom*, sigurno predstavlja stanoviti društveni napredak u ideologiji, ali to je razlika između dviju ideologija u kojima nacija odn. 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.

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

¹⁰ Dubravka Vrgoč, "Zalomi hrvatske drame", Hrvatski centar ITI (International Theatre Institute), <http://www.hciti.hr/arhiva/kazaliste/dubvrg.html> - Kao suprotan oblik političnosti autorica navodi: "Politika 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 se su 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."

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 sama 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 fikcionalno pisanje i na teorijsko promišljanje pisanja.¹⁰

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 "politikom" u smislu prakse političke moći i prikazano kao dio kazališnog objekta. To je doduše tradicionalan koncept političnosti teatra, koji odudara od "subjektivnog" modela političnosti u teatru, o

kojem se reflektira u izvještaju 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.¹¹ 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. 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 ponovo žele biti životno konkretni, koji za razliku od postmodernista ponovo posežu za stvarnim osobama i konkretnim situacijama umjesto za apstraktnim "binarnim oprekama", ali ostavljaju nedirnut objektivni karakter reprezentacijskog polja. Ista autorica piše:

Dругу ovosezonску [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 M.B.H. za drame na jezicima bivše Jugoslavije, praižvedenima u *Zagrebačkom kazalištu mladih*. Prva je takva drama predstavljena zagrebačkoj publici "Susjeda" Zorice Radaković, zapis iz svakodnevice s pretenzijama da bude ogleđom jednog društvenog stanja.¹²

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 odn. 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

¹¹ "Kako definirati pojam političnoga? Je politično, da stopimo na oder, igramo neko Shakespearovo besedilo, prepoznavamo podobnosti in povezujeemo negativne like s sodobnima 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." (Breznik, str. 3-4)

¹² Dubravka Vrgoč, "Kazalište -mjesto odgovodne realnosti", Kolo br. 3, jesen 2001., URL: <http://www.matica.hr/Kolo/kolo0301.nsf/AllWebDocs/kaz>

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 sam 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 (Lessing) — ne-subjektivna, *teatralna*, *metaforički*, zapravo *iluzoran*.

Tu problematiku autorica dodiruje samo indirektno na slučaju jedne *klasične moderne estetske* preferencije, čijim postavljanjem glavna nacionalna kazališna kuća supstituirala 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 predlošku ocrtala 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 neraspoznatljiv.

Time se sad bolje locira začarani krug “hrvatskog kazališta” u *repertoarnim politikama*, gdje se nalazi polje za nepriznati *kulturni građanski rat* sredstvima kazališnih poetikâ. Tu stranu priče o “hrvatskom teatru” jedan kazališni kritičar prikazuje u širokom kronološkom potezu¹³:

¹³ Kim Cuculić, “Od nacionalnih budnica do iskoraka u kazališni eksperiment (kazalište u Rijeci 1987-2004)”, Kolo br. 4, zima 2004. URL: http://www.matica.hr/Kolo/kolo2004_4_n.nsf/AllWebDocs/ri4

[...] 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.^[14] 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 smalicama i forsiranjem glamura ne mora boriti za svoju publiku.

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 jedan 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 praizvedba 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

¹⁴ “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 [...] Radikalna rez učinjen na estetskom 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.” K. Cuculić (isto).

dramatizacija 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 dramatizacija povijesnog romana *Vuci* Milutina Cihlara Nehajeva. [...] Nakon toga, 1995., riječko kazalište ponovno surađuje s Nedjeljkom Fabrijem. 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, očito je da u smjeni identitetskih reprezentacijskih paradigmi 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) i ujedno 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-Rijeka 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.¹⁵ 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 [i sadašnji, op. B. M.] mi-

¹⁵ "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."

nistar kulture Božo Biškupić, unatoč stručnim i umjetničkim kvalifikacijama, nije htio potvrditi za novog intendanta *HNK Ivana pl. Zajca*.”

Nasuprot ovoj slici, u kojoj se uvijek iznova ritmički generiraju iste vrste konflikata, jedna od prethodno citiranih autorica vidi razrješenje u potencijalima koji su sadržani u Zakonu o kazalištima¹⁶:

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 direktno stvorio situaciju blokade razvoja teatra u javnom sektoru kroz “konflikte interesa”. Naime, zbog prava na privatno poduzetništvo kazališni djelatnici stupaju u izravnu konkurenciju s javnom ustanovom u kojoj su ujedno stalno zaposleni.¹⁷ 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 zaposlenika 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 stremljena 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.^[18] [...] Kazalište, koje je kroz povijest imalo središnje mjesto u društvenom životu gotovo svake zajednice, ostalo je negdje sa strane, nesvjesno da je izgubilo svoju vodeću poziciju.

¹⁶ Vitomira Lončar “Kazališna tranzicija u Hrvatskoj. Zakonski aspekti”, URL: http://www.adu.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=509:kazalina-tranzicija-u-hrvatskoj-zakonski-aspekt&catid=73:eseji-razgovori&Itemid=97

¹⁷ “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, nema ju vremena za obavljanje posla koji su ugovorno obavezni obavljati u svome matičnom kazalištu” (Lončar, isto).

¹⁸ 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 trenutačno stvari stoje, ostala nezainteresirana.” Usp. Vitomira Lončar, “Zakon o kazalištima 2006.”, http://www.adu.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=512:zakon-o-kazaliti-2006&catid=73:eseji-razgovori&Itemid=97

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

¹⁹ Autorica se referira na već citirani dokument o kulturnoj strategiji Hrvatske iz 2001. [1998.] i njegovu sudbinu, što komentira Snježana Banović (v. naprijed).

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 završio¹⁹, 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.

Čini se da je intra-kazališni problem političnosti kroz objektivističku distancu od *politicuma*, koju smo naprijed ocrtali, zapravo ekstra-kazališni problem: akteri kulturne produkcije u području kazališne umjetnosti ostaju po inerciji izvan “reprezentacijskog 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: publika kao šum u kanalu

Drugi razlog regresije kazališta tiče se globalnog tranzicijskog konteksta i odnosi se na zbivanja u medijskim tehnologijama i njihovu formativnom utjecaju na društvo. To 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 tržišta iz kojeg bismo mogli iščitati kako publika vidi kazalište u Hrvatskoj danas, krajem prvog desetljeća XXI. stoljeća.

Ipak, takvo istraživanje provelo je 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 kazališna ustanova naručuje sociološko istraživanje o publici, činjenica da je zagrebačko kazalište *Mala scena* pokrenula takvo sociološko istraživanje o mladoj publici, ipak nije nimalo slučajna.²⁰ Razlozi će postati razvidni iz opširne prezentacije istraživanja:

²⁰ Vitomira Lončar, "Kazalište u Hrvatskoj i mladi (1950-2007)": (URL: http://www.adu.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=511:kazalite-u-hrvatskoj-i-mladi-1950-2007&catid=73:eseji-razgovori&Itemid=174)

Cilj ovog istraživanja bio je 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-prijamnikom, a samo 1,3% se odlučuje za izlazak u kazalište.

Ovi rezultati učinak su dugotrajnog procesa korupcije jednog za autoricu u osnovi pozitivnog nasljeđa socijalističke kulturne politike, koju autorica 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 kaza-

lište 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 jedinstvenu i samostojnu kulturnu aktivnost.

Osim tipičnog 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 groteskan. 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 statistika o posjećenosti i popunjenosti publikom i svjedoče o dvojbenuj 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. (kurziv B. M.)

Ipak matrica autoričine analize kritične budućnosti u vezi s publikom čini se regresivnom. I ona, naime, vidi glavnog krivca za besperspektivno stanje “hrvatskog teatra” u odustajanju sadašnje državne administracije od *papira* pod naslovom ‘Strategija 21’.²¹ Na taj isti papir prethodno se referirala i druga citirana autorica (S. Banović), naglašavajući razočaravajuću okolnost kako se u sadašnjim 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 čimbenici koji djeluju na kazalište iznutra i koje autorica također navodi u svome prikazu ankete o mladima. U te faktore spadaju formativni procesi koje nova medijska tehnologija (i stil života) ostavlja na mladu publiku, a upravo ta djelomice disfunkcionalna adolescentska publika je, barem statistički, ona koja popunjava pretežni dio publike nacionalnih kazališnih kuća!

Tako je jedna od naizgled banalnih, ali strukturno bitnih tehnoloških medijskih “inovacija” u kazalištima, koju autorica navodi u komentarima na provedenu anketu, ostala po analitički i interpretativno neprepoznata. To su mali mikrofoni za glumce (“bubice”) koje su, prema autorici, kazališta morala uvesti kao *nužan* rekvizit kako bi predstava uopće zvučno doprla ili bila “čujna” za mladu publiku, jer 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 izvanj-

²¹ “Na žalost, 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” (V. Lončar, isto).

ski tehnički aspekt odnosa kazališta i medija čini se strukturno bitan jer ne pokazuje samo socijalno-psihološke probleme na relaciji kazalište-"mladi" poput "dobrog kućnog odgoja" ili nesposobnosti koncentracije za duže od 15 minuta, ako "stvar nije zabavna"! Ona više pokazuje nešto drugo i presudnije — da "mladi" konzumiraju sve sadržaje kroz *pojačanu* medijaciju, odn. kroz *medijski prijenos* predstave kojoj fizički prisustvuju. Riječje o *instantanoj re-medijaciji*, kao što je inače već uobičajeno na masovnim predstavama, poput koncerata ili sportskih natjecanja. To nam signalizira da se (klasično) kazalište — a to znači: jedan medijski oblik kulturne proizvodnje — doživljava zapravo kao obična, ne-medijska stvarnost, tj. kao nešto *ne-kulturno*, indiferentno i dosadno. Ono postaje *perceptibilno* za medijski odgojenu publiku tek kad se *još jednom medijski reproducira* u istom trenutku u kojem se producira. *Instantanost reprodukcije s produkcijom* označava tako ambivalentnu točku, zapravo točku dijalektičkog prevrata u kojem se kazalište predstavlja u de-medijaliziranom obliku. U toj točki se (klasični) teatar s jedne strane pokazuje kao već nepovratno otuđen od vlastite publike, ali se zapravo otuđuje od svoje vlastite medijske bezličnosti, budući da u klasičnoj izvedbi svi vidljivi i čujni tehnički rekviziti medijacije služe tome da postanu nevidljivi i nečujni, da prenesu gledaoce u stvarnost kazališne iluzije stvarnosti, da proizvedu dojam *neposredne stvarnosti* koja se odvija na pozornici kao da nije na pozornici.

Na toj osnovi ono *nekulturno* adolescentsko ponašanje na kazališnim predstavama (stvaranje buke kroz konzumaciju jela i pića i, osobito, slušanje glazbe s mp3-playera) možemo shvatiti, hipotetički, kao napad na *amedijsku neposrednost* klasične kazališne izvedbe koji dolazi kao potpuna suprotnost nultom stupnju medijalnosti performansa kakav nalazimo kod FAK-a. Suprotno FAK-ovskoj "teatralizaciji" književnosti, adolescentska medijska oprema može se razumjeti kao implicitni *zahtjev za hipermedijalizacijom* kazališta i kao anarhični otpor klasičnoj izvedbi čija je karakteristika ili da pasivizira publiku na konzumenta ili da kanalizira (tj. kontrolira) način participacije publike, kao što je to slučaj u alternativnim avangardnim koncepcijama s interakcijom publike. Utoliko, adolescentsko ponašanje u kazalištu nije toliko relevantno s negativnog stajališta, kako zabrinuto upozorava autorica, zato što bi bilo manjak kompetencije ili "kulture" za kulturu. Ono je možda više *anti-kulturno* jer, opirući se spontano uvriježenom i prihvaćenom režimu

i procedurama recepcije, ne ukazuje na to kako su tehnološki mediji pojeli cijelu kulturu, da se sva kultura reducirala na medije koji kazalištu “otimaju publiku”, nego obrnuto — da je manjak medijalnosti na klasičnom teatru manjak same kulture, tj. da ono kulturno na kulturi zapravo pripada onome što je medijsko na kulturi.

Adolescentska ne-kulturna publika još nije konformna, odrasla publika, niti je više naivna, dječja publika. Obje ove publike — i odraslu kulturnu publiku i dječju — karakterizira *samorazumljivo* pristajanje na *iluziju* kazališta kao *igranu stvarnost*. Dodatno medijsko “obogaćenje predstave” (glazba u ušima publike kroz mp3-player) ili hipermedijalizacija možda ne znači gubitak preduvjeta za izvođenje predstave (zamislimo 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. Stoga problem s bučnom mladom publikom možda nije toliko u propasti budućih perspektiva kazališta, koliko u izazovu i (za sada) *neprepoznom* poticaju za kazališne ljude da kritičku refleksiju i rekonceptualizaciju kazališne produkcije usmjere na strukturne, estetske i medijske osnove i da repertoarne politike oslobode od ideologijâ identiteta.