

U ili izvan institucije: granice institucionalne i izvaninstitucionalne kazališne scene u hrvatskom kazalištu

ABSTRACT: Kačić Rogošić Višnja, *In or Out: Boundaries of Institutional and Non-institutional Theatre Scene in Croatian Theatre*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 29. Poznań 2025. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 217–230. ISSN 2084-3011.

The paper presents the boundaries between the contemporary Croatian institutional and non-institutional scene, focusing on terminology, history, performance spaces and aesthetic demarcations. It provides the analysis of the concepts of institutional, non-institutional, alternative, experimental and independent theatre as well as the time limits of the two areas and the problems in their determination. The history of institutional theatre is often linked to the idea of national theatre since the middle of the 19th century, while the independent theatre has been traced since the beginning of the 20th century. The article explores the influence of performance spaces on the aesthetic development of individual scenes. It concludes with an insight into the aesthetic boundaries of both scenes, which are becoming more and more blurred in the new social, political, cultural and financial circumstances.

KEYWORDS: institutional scene; independent scene; terminology; time/space limits; aesthetic difference



1

Hrvatski Zakon o kazalištima koji je donesen 17. veljače 2023. godine ne rabi obje naslovne odrednice kojima se domaći teatrolozi i kazališni umjetnici tako često suvereno služe tek s ponekom uvodnom zagradom ili pretpostavljajući njihovu jednoznačnost. S obzirom na materijalne i ljudske resurse, odnosno kazališni prostor, profesionalno umjetničko te organizacijsko i tehničko osoblje, zakon razlikuje kazališta, kazališne kuće i kazališne družine. Razvrstana na temelju osnivača, priznaje javna naspram privatnih kazališta, kuća i družina, od kojih javne osniva Republika Hrvatska ili jedinice lokalne i područne samouprave, a privatne „druge pravne i fizičke osobe“. I nadalje, prema kriterijima organizacije, javna kazališta osnovana kao ustanove dijeli od privatnih trgovačkih društava, umjetničkih organizacija ili drugih pravnih osoba (Zakon o kazalištima, 2023). Zakon o kazalištima, dakle, pokazuje dvojaku djelomičnu „sljepoću“: ne vidi one koji se nalaze izvan zakona i čije djelovanje nije registrirano i regulirano, niti prepoznaje razliku na temelju estetskih kriterija koji se pokazuju esencijalnim za izgradnju identiteta i utvrđivanje margina pojedinih sastavnica hrvatskoga kazališta, razumijevanja njihovih međusobnih odnosa kao i njihova djelovanja. Pa ako su spomenuti previdi možda prihvatljivi u pravnoj znanosti, za teatrologe predstavljaju ozbiljno zakidanje scene i poticaj na pretresanje njezinih jasnih i podrazumijevanih granica kojemu ću se posvetiti u nastavku članka. Zadržat ću se na obrisima i razlikama institucionalne i izvaninstitucionalne scene koja je, slijedom naslovnoga terminološkog određenja po kojem sve što se smješta izvan institucije pripada istoj sceni, iznimno inkluzivna i raspršena te u odnosu na praksu unutar institucije podrazumijeva raznolike pa čak i nesložive kazališne pojave. S tim na umu, a kako bih ponudene uvide učinila preciznijima i uporabljivijima, posvetit ću se onome segmentu toga bogatog polja koji se izvan institucije obično pozicionira svjesno i ciljano (a ne tek spontano ili po inerciji, na temelju institucionalno utvrđenih parametara poput, primjerice, razgranatoga amaterskoga kazališta) te prilikom iskoraka, uz ostale naglašava i estetski otklon. Na tome tragu nastojat ću istaknuti prepoznata ili slučena suvremena razgraničenja dvaju odabranih područja u hrvatskome kazalištu, a zbog nužne limitiranosti ovoga pisanog

rada zadržat ću se samo na njihovim pojmovnim, povijesnim (vremen-skim), prostornim i estetskim aspektima izostavljajući neka druga obuhvatna i kompleksna pitanja poput zakonskih odrednica, financiranja ili unutarnje strukture pojedinih tipova organizacija.

2

Ocrtavanje granica utvrđenih domena valjalo bi započeti terminologijom struke kao i implikacijama koje ona sadrži. U tome je smislu pojam institucionalnoga kazališta postojaniji pa se na tragu obuhvatnosti naziva „institut“ (od lat. *instituo* što znači postaviti, osnovati, ustanoviti), kojim se, među ostalim, u 19. stoljeću imenuje i kazalište (Škavić, 1999, 35), javlja i u pojmovnicima i pregledima strukovnoga nazivlja. Nikola Batušić opisuje ga kao „kazalište koje je zakonom ili propisom utemeljeno kao zavod i prima redovitu državnu novčanu potporu“, te „svako kazalište kojemu je osnivač neki organ državne uprave“ (Batušić, 1991, 332), dok ga Đurđa Škavić izjednačava sa „subvencioniranim kazalištem“ i dijeli na „državno“, „gradsko“, „narodno ili nacionalno“ te „akademska“ (Škavić, 1999, 35). Kazalište izvan institucije, međutim, prati sudbina ostatka izvaninstitucionalne kulture pa se, uz ovu opisnu sintagmu, njegova terminološka određenja, a s njima i značenja, množe. Prema Škavić riječ je o kazalištima koja su pozicionirana „nasuprot institucionalnim kazalištima“ te „stvaralački slobodna i neovisna“ (Škavić, 1999, 35) pa ih, uz Maju Hribar-Ožegović i Batušića, naizmjenično naziva „slobodnima, neovisnima, otvorenima“, „neformalnim“, „rubnim“ ili „izvaninstitucionalnim“ (Hribar-Ožegović, 1984, 96; Batušić, 1991, 337). Izjednačavaju se ili smatraju značenjski bliskim i „eksperimentalnom“ kazalištu koje se okreće „manje poznatim, suvremenim i kritički još uvijek nepotpuno valoriziranim djelima“ i „nekonvencionalnoj scenskoj slici“ (Batušić, 1991, 330) te „alternativnom kazalištu“ kao, prema Patriceu Pavisu, „na posebnosti i zahtjevnoj alternativni komercijalnom kazalištu i kazalištu koje subvencionira država“ (Pavis, 2004, 25). U nizu korištenih pojmova posebno se ističe onaj „nezavisnoga kazališta“ po analogiji sa sintagmom „nezavisna kultura“ čija učestalost jača od 2000. godine, a u užem shvaćanju odnosi se na djelovanje neprofitnih nevladinih organizacija

ili inicijativa koje nisu formalizirane te im je teže razviti nove sebi svojstvene principe rada u različitim kulturno-umjetničkim poljima često uz naglašenu „širu društvenu osviještenost i orijentiranost na aktivizam“ (Višnić, 2008, 10). Obrisi institucionalnoga kazališta, dakle, utvrđeni su nedvosmisleno, provjerljivo i ujednačeno, dok je određenje ovoga Drugog općenitije i fleksibilnije – jer njegova svojstva nisu precizno propisana, a uz to nerijetko i relacijske prirode – jer je udaljeno i različito od institucije i centra. Posljednje spomenute odrednice ističu se i kao prednost, kad izvaninstitucionalnome povećavaju slobodu izbora te omogućuju oblikovanje vlastitoga modela i dinamike poslovanja pa i implicitnu ili eksplicitnu kritiku javnih ustanova, ali i kao nedostatak, kad se granica među dvama područjima postavlja isključivo iz perspektive institucije. Primjerice, osnivači i voditelji zagrebačkoga kazališta Kunst Teatar koje „okuplja umjetnike i umjetničke organizacije nezavisne scene s ciljem razvoja neinstitucionalne suvremene umjetnosti“ (Kunst Teatar „O nama“) ističu učinkovitost u upravljanju kao posebnu vrijednost koja se može razviti izvan puno inertnijih institucija (Barić 2023), dok Emi-na Višnić i Dea Vidović gotovo pedagoški razlažu „neprimjerenost“ pojma „alternativna kultura“ (iz kojega izvodimo i alternativno kazalište) početkom 21. stoljeća, među ostalim i zbog toga jer joj „mjesto određuju institucionalni kriteriji“ (Vidović, 2010, 20) odnosno jer se u odnosu na „mainstream“ „postavlja kao suprotnost“ (Višnić, 2008, 11). Na tom tragu, premda je pojam nezavisna kultura (i kazalište) relativan i prijeporan jer s manjim brojem izuzetaka podrazumijeva financijsku ovisnost o gradskim, regionalnim, državnim ili međunarodnim fondovima, znakovita je upravo njegova afirmacija kao i činjenica da su je pokrenuli sami pripadnici scene. Nije, naime, riječ samo o pravu na utvrđivanje i preciziranje vlastitih granica, već i uspostavljanju terminološke osnove njihova širenja. Za razliku od onih koji uvijek ostaju iza, sa strane ili preko puta, nezavisni s vremenom mogu postati dominantni, normativni, prvi, što je i u nekim ranijim razdobljima razvoja hrvatskoga kazališta izvan institucija, a i danas posve u skladu s tendencijama scene – i iz perspektive njezinih aktera, i iz perspektive njezinih proučavatelja. Riječi uredništva časopisa *Frakcija*, koji se i svojim sadržajem i indikativnim naslovom odvraća od institucionalnoga kazališta, potvrđuju izloženu problematiku: „Teatar dvadesetog stoljeća ima barem jednu konstantu:

bježi od institucije, poriče je dolazeći na rub poricanja samog sebe, razbija instituciju da bi je napustio i ponovno sebe ustrojio kao instituciju nekog drugog kazališta“ („Uvodnik“, 1996, 1).

3

Iz postavljenih strukovnih određenja proizlaze razdvojene povijesne putanje dvaju analiziranih kazališta na ovim prostorima kao i prijepori vezani uz njihovo profiliranje. Nedvosmisleni opisi javnih ustanova naizgled bi trebali rezultirati preciznijim vremenskim granicama kao i jasnijim predinstitucionalnim referencama pa se, primjerice, u (pret)povijest institucionalnoga kazališta može ubrojiti i izgradnja i otvaranje Stankovićeva kazališta 1834. godine što učvršćuje preduvjete za administrativnu, prostornu i jezičnu održivost hrvatskoga glumišta koje se kao nacionalni projekt uspostavlja od 1840. godine, dok jezični kontinuitet i zakonsku osnovu ostvaruje od početka 1860-ih.¹ Problem, međutim predstavlja „ovisnost hrvatske historiografije o paradigmi nacionalnoga identiteta“ (Petranović, 2015, 89) koji je jednako usko vezan uz institucionalizaciju kazališne prakse kao i česte geopolitičke promjene u čitavoj regiji. Uočena veza tako rezultira značajnim promjenama u opsegu i tumačenju povijesti institucionalnoga glumišta, uspostavljanju prihvatljivih interkulturalnih spona i krovnih sintagmi, primjerice evidentnim odbacivanjem državne kazališne produkcije u vrijeme fašističke Nezavisne Države Hrvatske (1941–1945) naspram afirmacije izvaninstitucionalnoga partizanskoga kazališta, a koje donosi enciklopedijsko izdanje *Hrvatsko narodno kazalište 1894–1969* urednika Pava Cindrića iz 1969. godine (Petranović, 2015, 98). Povijest kazališta izvan institucije, pak, do danas je ispisana samo fragmentarno i kao rezultat pojedinačnih istraživanja različitih autora čiji pogled u prošlost seže obično samo do početka 20. stoljeća. Kad je u pitanju alternativno i eksperimentalno kazalište zahvaća ga se različitim kriterijima odabira, analitičkim postupcima, krajnjom svrhom istraživanja, pa

1 Štoviše, postojanje kazališnih dvorana ponegdje se smatra i „odlučujućim čimbenikom u probou hrvatske dramske riječi u javnost“ (Batušić, 1978, 220).

i terminologijom (Marin Blažević npr. govori o „novom“, a Miroslav Medimorec o „drugom“ kazalištu) pa se ključne točke na njegovoj vremenskoj lenti mogu prepoznati ponajprije na temelju preklapanja u popisu autora, djela, pokreta ili scena od kazališnih izvedbi Travelera 1920-ih, Družine mladih 1930-ih i 1940-ih, preko pojedinih predstavnika studentskoga kazališta 1950-ih i 1960-ih te teatra mladih 1970-ih i 1980-ih godina. S druge strane, premda je sintagma nezavisno kazalište na međunarodnoj razini puno starija, više njezinih proučavatelja smatra kako se obrisi suvremene hrvatske nezavisne scene javljaju tek 1990-ih godina u formi raspršenih pojedinačnih inicijativa i na ravnopravni poticaj pojedinačnih kazališnih profesionalaca kao i mladih predstavnika subkulture, a potom se scena stupnjevito razvija u smjeru udruživanja, „odmicanja od društvenih i političkih polariteta 90-ih godina 20. stoljeća“ i „transformacije cjeline kulturnoga sustava“ (Višnić, 2008, 12–14.). Međutim, kao što pokazuje materijal dostupan u arhivu zajednice Centar za dokumentiranje nezavisne kulture koji prikuplja građu vezanu uz područje nezavisne kulture od 1990-ih godina do danas, u svijesti, govoru i praksi mnoštva sugraditelja arhiva pojmovi, tumačenje i područja nezavisnoga, alternativnoga, eksperimentalnoga i izvaninstitucionalnoga kazališta prepliću se i mijenjaju mjesta što i njihovu (pret)povijest čini iznimno rastezljivom. Nadalje, dugoj tradiciji institucionalno kazalište pridružuje kontinuitet rada i izdržljivost u suočavanju s društvenim krizama, primjerice Domovinskim ratom u prvoj polovici 1990-ih i gospodarskom tranzicijom koje nisu dovele do njihova zatvaranja, pa tako HNK u Zagrebu 2023. godine broji 163 godine djelovanja, dok polovica registriranih organizacija civilnoga društva u sektoru kulture i umjetnosti djeluje tek od 2007. godine.² Iako se time neću opširnije baviti, valja napomenuti kako je, izuzmemo li izvedbene prostore, održivost institucija nužno vezana uz način financiranja, ali i njihovo ustrojstvo odnosno zakone koji ih utvrđuju kao sljedeće relevantne parametre razgraničenja. Kad je riječ o složeno-me području financiranja javnoga i civilnog sektora ovdje ću spomenuti samo njegov najstabilniji aspekt – činjenicu da osnivači osiguravaju ne

2 Podatci su preuzeti iz istraživanja koje se odnosi na razdoblje između 2011. i 2015. godine (Barada, Primorac, Buršić, 2016, 32).

samo proizvodna sredstva za rad javnih kazališta i kazališnih družina nego i „sredstva za plaće, materijalne rashode, kao i sredstva za investicije i investicijsko održavanje“ (Zakon o kazalištima). Pa iako ova tvrda financijska granica može biti neznatno pomaknuta npr. programima podrške poput *Podrške za organizacijski razvoj* zaklade Kultura nova, koji dio te privilegije na jednu ili više godina omogućava i akterima izvaninstitucionalne scene, njihovo je financiranje i dalje uglavnom projektno, a rad prekarni. I tijela institucionalnih kazališta propisana su Zakonom o kazalištima iz kojega slijedi čvrsta hijerarhijska struktura i kontrolni mehanizmi javnih ustanova koji ih čine inertnijima, ali i obnovljivima jer je svaka karika u institucionalnome lancu zamjenjiva, dok fleksibilnije zakonske odrednice ili djelovanje „u podzemlju“ sceni izvan institucije ostavljaju više slobode za krojenje organizacijskih i proizvodnih modela po vlastitoj mjeri koji zbog svoje specifičnosti mogu biti manje otporni na promjene jezgre i teže se „naslijedivati“.

4

Neki od prethodno opisanih primjera upućuju na jednu od čvršćih materijalnih granica današnje institucionalne i scene izvan institucije koja se proteže duž rubova kazališnih prostora. Naime, kazališta sa statusom javne ustanove, odnosno scene ili kazališne družine koje se vezuju uz neku od njih (poput profesionalizirane Kazališne družine Pinklec koja djeluje u Centru za kulturu Čakovec ili amaterske Scene Martin koja se smjestila u Hrvatskom domu Vukovar), u vlasništvu su ili im je omogućeno kontinuirano korištenje namjenskoga kazališnog ili multifunkcionalnoga izvedbenog prostora. Višestruko brojnija registrirana scena izvan institucije koju, prema Očevidniku kazališta, čini nešto manje od 240 umjetničkih organizacija i trgovačkih društava, kao i neformalna izvedbena udruženja uglavnom nemaju tu materijalnu privilegiju.³

3 Isti problem možemo vezati i uz administrativni odnosno uredski prostor koji se s većom učestalošću može dobiti na korištenje bez naknade premda ga prema rijetkim, vremenski ograničenim i za potrebe ovoga članka nedovoljno diferenciranim istraživanjima veliki broj registriranih organizacija civilnog društva (u koje

Pri tome je scena koja podrazumijeva i estetsku nezavisnost i različitost te rijetko nudi iznimno komercijalna djela uz pomoć kojih bi se mogla „okućiti“ u posebno nepovoljnoj poziciji. Rješenja se traže u mnogim smjerovima – uglavnom privremenim i povremenim najmom kazališnih prostora, rijetkim priskrblijanjem prenamijenjenih nekazališnih prostora (kao što je bivša tvornica Jedinstvo u kojoj je niz godina smješteno više aktera nezavisne scene, među ostalim i Pogon – Zagrebački centar za nezavisnu kulturu i mlade kao primjer javno-civilnog partnerstva) te korištenjem dostupnih privatnih i javnih prostora druge primarne namjene npr. stanova, napuštenih zgrada ili gradskih ulica čije iščita- vanje kroz dramaturgiju hiperteksta, primjerice, uspješno osmišljava zagrebačka produkcijska platforma Bacači sjenki. Porozna, ali vidljiva granica nije tek fizička već i kvalitativna. Naspram konvencionalnih ka- zališnih dvorana kojima je opremljen najveći broj domaćih kazališnih ustanova, hrvatski „alternativni prostori“ kao i oni na inozemnim ne- zavisnim scenama, često „pokazuju tragove svoje izvorne namjene, a ti ostatci prošlosti oblikuju estetiku ovih lokacija kao i gledateljski osjećaj prostora i pogled na scenska događanja“ (Brauneck, 2017, 14).⁴ Tako če- trdesetak gledatelja koji se mogu smjestiti u skućeno prizemlje privat- ne zgrade i ujedno prostor nekadašnje teretane u kojemu danas djeluje

ulaze i one koje se bave izvedbenim umjetnostima) iznajmljuje ili uopće nema. Primjerice u razdoblju između 2011. i 2015. godine u unajmljenim prostorima dje- lovalo je čak 47,3% organizacija civilnog društva iz područja kulture i umjetnosti, dok ga 40,9% nije imalo (Barada, Primorac, Buršić, 2016, 44–45). Ipak, s obzirom na ograničenje duljine ovoga priloga, u njemu sam se odlučila fokusirati na prostornu razliku koja izravnije utječe na umjetnički aspekt rada formaliziranih i neforma- liziranih izvedbenih inicijativa.

4 U manje uočljivoj mjeri to se može tvrditi i za neke od institucionalnih kaza- lišta. Naime, uz relativno mali broj namjenski građenih kazališnih zgrada u gradu Zagrebu, većina se gradskih kazališnih ustanova smjestila u zgrade drugačije prvo- bitne namjene poput kino dvorana. Njihova preoblikovana gledališta podrazumi- jevaju izostanak bočnih loža i usmjeravanje jedinstvenoga gledateljskoga pogleda prema pozornici, a ne ostalim posjetiteljima predstave kao društvenoga čina, ali mogu rezultirati i neadekvatnim nivoima na kojima je smještena publika na bal- konu i u parteru – „jednom iznad i jednom ispod prirodne (glumčeve – op. V.K.R.) razine pogleda“ (Mackintosh, 2005, 74) te značajno utjecati na izvedbu koja zahti- jeva neposredno izvođačko suočavanje s publikom.

Kunst Teatar uvijek naglašeno doživljavaju fizičku bliskost izvođača, neposrednost obraćanja i intimnost izvedbe bez obzira na oblikovnu i tematsku raznolikost izvedbenoga materijala. Važno je napomenuti i kako produkcijske okolnosti gotovo ironično podržavaju uspostavljenju diobenu liniju pa kao što s jedne strane manjak adekvatnoga prostora za rad i financijske podrške kojom bi se isti mogao trajno osigurati kazališne umjetnike izvan institucije, kako se često primjećuje, potiču na otkrivanje novih izvedbenih okruženja i načina njihova korištenja, s druge dostupnost opremljenoga i održavanoga mjesta izvedbe inovatore koji bi željeli značajno revidirati ili prijeći granice dostupnih kazališnih dvorana u javnim ustanovama (poput redatelja Bobe Jelčića) obično odvraćaju od takvih zastoja u radu uhodanoga institucionalnog mehanizma ili njegovo remećenje vremenski ograničava.

5

Posljednji dio ovoga rada posvetit ću estetskom razgraničenju dvaju scena koje je analogno uvodnoj terminološkoj diferencijaciji, a često se percipira kroz odnos matice i njezine suprotnosti te dinamiku izmjene „automatiziranoga“ i „novoga“ kojom se postiže uobičajeno funkcioniranje kazališta odnosno održava njegov razvoj. I u hrvatskome kazalištu pojedine javne ustanove *načelno* nastavljaju devetnaestostoljetnu tradiciju oblikovanja, afirmacije, potvrde i disperzije nacionalnoga kulturnog identiteta različitim alatima i praksama te pridonose povijesnome kontinuitetu. Za razliku od država u kojima se opisana funkcija kazališta više ne čini hitnom, u Hrvatskoj se slijedom rasformiranja jednoga i formiranja drugoga nacionalnog identiteta tijekom ratnih i poratnih 1990-ih godina očekivano obnavlja i intenzivira, a posebno vezuje uz pet nacionalnih kazališta te se u manjoj ili većoj mjeri, npr. ovisno o gustoći, stupnju razvoja ili očekivanjima publike lokalne kazališne scene, može širiti i ostalim institucionalnim pozornicama. Između ostaloga, spomenuta tendencija (posebno u središnjem zagrebačkom HNK) uključuje i povratak tradicionalnijem oblikovanju scenske slike u kojoj se naglašava logocentričnost, veza s književnim predloškom i reprezentacijski potencijal te u tome smislu ide u korak s već spomenutim nastojanjem da

se održi funkcionalnost postojećega produkcijskoga sklopa kao i uloge kazališta iz koje proizlazi sklonost uhodanim i prihvaćenim metodološkim, izvedbenim i receptivnim aspektima kazališnoga stvaralaštva. U istome razdoblju, tragom ranijih estetskih iskoraka alternativnog i eksperimentalnog kazališta u smjeru npr. prodora realnosti na pozornicu, naglašenoga fizičkog izričaja ili prostornih istraživanja, predstavnici nezavisne scene inkluzivniji su i kritični prema društvenoj stvarnosti, oblikovno i metodološki otvoreni prema drugačijemu, umreženi u „međunarodne tokove suvremene kulture“ i skloni interakciji s drugim područjima društvenoga djelovanja čime, zaključuje Vidović, stvaraju preduvjete za novo i mogu potaknuti evoluciju kazališta (Vidović, 2010, 14). Međutim, s institucionalne strane vrlo općenita, ali prevladavajuća međa nije nepropusna te se, primjerice, često kao rezultat pojedinačnih nastojanja, ali i „dio socijalističkog projekta modernizacije“, kroz čitavo dvadeseto stoljeće mogu primijetiti prodori avangardnih ili kontrakulturnih tendencija na institucionalnu scenu, čak i formiranje rubnih repertoara poput onoga Teatra &TD koji su trajno okrenuti „novome“ (Juniku, 2020, 130) ili naglašeno istraživačkih poetika poput one bivših koredatelja Bobe Jelčića i Nataše Rajković. Iako devedesete donose „retradicionalizaciju estetskih vrijednosti“, osovina mreže institucionalnih kazališta već se u novom tisućljeću i u novim društveno-političkim okolnostima (s pridruživanjem zemlje Europskoj uniji) počinje revidirati pri čemu pitanje „što uopće jest i u kojemu smjeru oblikovati identitet hrvatskoga nacionalnog kazališta“ i dalje ostaje „otvorenim“, kako naglašava nekadašnja intendantica HNK Zagreb (2005–2013) Ana Lederer (Lederer, 2023, 300). Uz to, podsjeća Dragan Klaić, repertoarne postupno potiskuju „financijski, menadžerski, operativni“, i ponekad, a u Hrvatskoj svakako – „politički problemi“ (Klaić u Lončar 2013, 214) što može pridonijeti zamućivanju granica između pojedinih scena. Zadržimo li se samo na prvome od spomenutih područja uočavamo kako, premda na domaćoj sceni tranzicija institucionalnih kazališta i manifestacija prema tržišno istrajnim modelima nije provedena, upravo nedostatna sredstva iz državnog proračuna i mahom slabo korištenje alternativnih izvora financiranja institucije jednako mogu usmjeriti prema komercijalnom kazalištu, ali i financijski dostupnijoj „alternativi“. Tako prošlogodišnja manifestacija Splitsko ljeto, uz samo jednu premijeru

osnivača HNK Split, u ostatku dramskoga programa nudi isključivo nezavisne produkcije što je s obzirom na dostupni budžet i tvrdnju uprave, „estetski isplativije“. I suvremena nezavisna scena susreće se sa sličnim temeljnim promjenama jer se u razdoblju njezina uspostavljanja devedesetih godina prethodno spomenuta vrijednosna načela i parametri rada razvijaju kroz inicijative odozdo i dosljedno se preuzimaju kao osnove estetskoga identiteta. Tri desetljeća kasnije, međutim, iste značajke važne su sastavnice obuhvatnijih kulturnih politika odnosno strategija kulturnoga razvoja te mjestimično prerastaju u institucionalne zahtjeve jer je „na deklarativnoj razini kulturna raznolikost visoki prioritet hrvatske kulturne politike“ (Vidović, Žuvela, 2022, 317). Kao odraz prihvaćanja, ali i sistematizacije recentni „Javni pozivi za predlaganje programa javnih potreba u kulturi“ najvećih hrvatskih gradova Zagreba, Splita i Rijeke, kao ciljeve i prioritete financiranih programa civilnoga sektora, među ostalim ističu otvorenost prema „suvremenim nastojanjima u umjetnosti i kulturi“, „novim kulturnim praksama“, „razvoju kulturne raznolikosti“, „međunarodnoj suradnji“ te „uključivosti“ pri čemu se, slijedom danas nužnih strategija povezivanja, posebno potiče i „razvijanje dugoročnih partnerskih suradnji – posebice među dionicima institucionalne i neinstitucionalne kulturne scene“ (Grad Zagreb 2023, Grad Split 2023, Grad Rijeka 2023). Također, bez obzira na pokušaje održavanja terminološke korektnosti, umjetničkoj sjeni koju baca institucionalno kazalište teško je izmaći, između ostaloga i zbog velikoga broja profesionalnih kazališnih umjetnika koji su naizmjenično ili istovremeno angažirani na obje „strane“. Stoga se i od nezavisnih estetski kriteriji kojima se potvrđuje njihova različitost, novost, kritičnost, sloboda, a posebno usklađenost s, u uživim izvedbenim umjetnostima teže provjerljivim, međunarodnim trendovima još uvijek često ističu u odnosu prema petrificiranoj slici institucije, a ne ostalim dionicima iste scene, ili pak prema vlastitome radu, što ih svakako donekle relativizira. Konačno, obuhvatniju, sve više formaliziranu, profesionaliziranu i gušću scenu koja je osnivački, financijski i organizacijski nezavisna ravnopravno sačinjavaju i umjetničke organizacije koje su programski tradicionalne pa čak i zastarjele, preživljavaju putem povlađivanja, a ne umjetničkoga izazova, a ciljaju prije financijskome, nego estetskom profitu. Je li, dakle, potrebno provesti i daljnje razgraničenje

nezavisnih kazalištaraca? Ili možemo, u skladu s prepoznatim etapama razvoja nezavisne scene (Višnić 2008, 12–14), a po uzoru na sličan povijesni razvoj njujorškoga Off-Off-Broadwaya ili britanskoga *fringe*a govoriti o razlici između prvobitnoga pokreta i postupno оформljene scene izvan kazališnih institucija koja predstavlja drugačiju produkcijsku, ali ne uvijek i estetsku razinu?

6

Da zaključim, iako se na domaćoj kazališnoj sceni javljaju i radikalne izjave o „(p)odjeli na institucionalno i izvaninstitucionalno“ kao „hrvatskoj birokratskoj floskuli“ (Borić 2023), kako sam pokušala pokazati, granica među njima nije tek formalne i materijalne prirode, već se odnosi i na različite povijesne reference, a kod jednoga dijela scene izvan institucije kojim se bavim u ovome tekstu može se protezati i domenom estetike. Tako se institucionalno kazalište kojemu je državna uprava utemeljitelj i glavni financijer i dalje ograničava društvenim ulogama koje mu osnivač propisuje, dodijeljenim kazališnim prostorom kao i potrebom za održavanjem povijesnoga kontinuiteta koji (udruženo) često, iako ne isključivo, vode prema općeprihvatljivim umjetničkim rješenjima. Sloboda, otvorenost te organizacijska i estetska nezavisnost ovdje obrađenoga segmenta kazališta izvan institucije nerijetko ga povijesno smještaju u opoziciju premda se ono (i terminološki) bori za svoje pravo na prvenstvo. Isto je, međutim teško ostvarivo uz gotovo uobičajenu lišenost prostorne i financijske sigurnosti (bez obzira na njihovu potencijalnu estetsku poticajnost). S obzirom na promjenjivost, pomičnost i zamučivanje opisanih razgraničenja od početka 21. stoljeća o njima je nužno, ali i teško govoriti uz još uvijek nedovoljno profilirano stručno nazivlje, posebno ono kojim se zahvaća scena izvan institucije. Stoga bih završno ponovila i barem desetljeće star poziv Vitomire Lončar na stvaranje preciznijega domaćeg kazališnoga *Pojmovnika* i njegova redovita ažuriranja kako bi korišteni nazivi zadržali operativnost, ali i otvornost na različite kritike.

Literatura

- Barada, V., Primorac, J., Buršić, E. (2016). *Osvajanje prostora rada. Uvjeti rada organizacija civilnog društva na području suvremene kulture i umjetnosti*. Zagreb: Zaklada Kultura nova.
- Barić, V. (2023) „Crna rupa: Kunst Teatar. Razgovor s Romanom Brajšom, Domagojem Jankovićem i Ivanom Planinićem“. <https://tinyurl.com/2e2zsta8>. 17.06.2024.
- Batušić, N. (1978). *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Batušić, N. (1991). *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Borić, T. (2023). „Sve što imamo Eurokaz je dobio od HDZ-a, sukob na ljevici nam šteti“. *Nacional*, 23. lipnja. <https://tinyurl.com/4bnvbm9e>. 17.06.2024.
- Brauneck, M., ITI Germany, (ur.). (2017). *Independent Theatre in Contemporary Europe. Structures – Aesthetics – Cultural Policy*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839432433>
- Grad Rijeka (2023) „Javni poziv za utvrđivanje programa kulture od interesa za Grad Rijeku iz djelatnosti kulture, umjetnosti i transverzalnih područja za 2024. godinu“ 13. listopada. <https://tinyurl.com/ywjtvt4um>. 17.06.2024.
- Grad Split (2023) „Javni poziv za predlaganje programa javnih potreba u kulturi grada Splita za 2024. godinu“ 29. rujna. <https://tinyurl.com/2re67dpe>. 17.06.2024.
- Grad Zagreb (2023) „Javni poziv za predlaganje programa javnih potreba u kulturi Grada Zagreba za 2024. godinu“ 11. srpnja. <https://tinyurl.com/bddf5vun>. 17.06.2024.
- Hribar-Ožegović, M. (1984). *Kazališni glosarij: rječnik kazališnih naziva*. Zagreb: Globus.
- Juniku, A. (2020). *Teatar (u teatru) devedesetih*. U: *Devedesete. Kratki rezovi*. Ur. O. Obad, P. Bagarić, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Jesenski i Turk, str. 147–196.
- Kunst Teatar „O nama“. <https://www.kunstteatar.hr/o-nama/>. 17.06.2024.
- Lederer, A. (2023). *Zakulisje. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 2005.–2013*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Lončar, V. (2013). *Kazališna tranzicija u Hrvatskoj*. Zagreb: Meanadarmedia.
- Očevidnik kazališta. <https://min-kulture.gov.hr/>. 17.06.2024.
- Macintosh, Ian (2005). *Architecture, Actor and Audience*. London – New York: Routledge.
- Pavis, P. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti – Centar za dramsku umjetnost.
- Petranović, M. (2015). *Kazalište i (pri)povijest. Oglеди o hrvatskoj kazališnoj historiografiji*. Zagreb: Ex libris.
- Škavić, Đ. (1999). *Hrvatsko kazališno nazivlje*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- (b.a). „Uvodnik“ (1996). *Frakcija magazin za izvedbene umjetnosti*, br. 1. str. 1.
- Vidović, D. (2010). *Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990.–2010.)*. U: *Dizajn i nezavisna kultura*. Ur. M. Mrduljaš, D. Vidović, Zagreb: Savez udruga Klubtura – UPI-2M PLUS d.o.o. – KURZIV, str. 9–39.

Vidović, D., Žuvela A. (2022). „Kulturna raznolikost i politike uključivanja“. U: Matanovac Vučković, R., Uzelac, A., Vidović, D. (ur.). *Pregled kulturnog razvoja i kulturnih politika u Republici Hrvatskoj*. Zagreb: Ministarstvo kulture i medija Republike Hrvatske, str. 315–323.

Višnić, E. (ur.). (2008). *Kulturne politike odozdo. Nezavisna kultura i nove suradničke prakse u Hrvatskoj*. Amsterdam – Bukurešt – Zagreb: Policies for culture. Zakon o kazalištima (2023). *Narodne novine*, br. 23, 28. veljače.

- **VIŠNJA KAČIĆ ROGOŠIĆ** is the Associate professor at the University of Zagreb. Her interests include contemporary Croatian and world theatre, devised, collective and site-specific theatre practices. She published a book *Group Devised Theatre* (2017). She is on the editorial board of *Croatian Theatre Journal*. She is the member of Croatian Association of Theatre Critics and Theatre Scholars and Croatian Centre ITI.