



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU  
2007.

Utemeljitelj  
KRLEŽINI<sup>Ž</sup> DANA  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Suutemeljitelji  
Filozofski fakultet, Osijek  
Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU  
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb

Pokrovitelji  
KRLEŽINI<sup>Ž</sup> DANA  
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za književnost, Zagreb  
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 685984  
ISBN 978-953-154-844-1

HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI  
HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU  
FILOZOFSKI FAKULTET, OSIJEK

# KRLEŽINI DANI

U OSIJEKU

## 2007.

100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta  
u Osijeku / Povijest, teorija i praksa –  
hrvatska dramska književnost i kazalište

Priredio  
Branko Hećimović



Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU  
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek

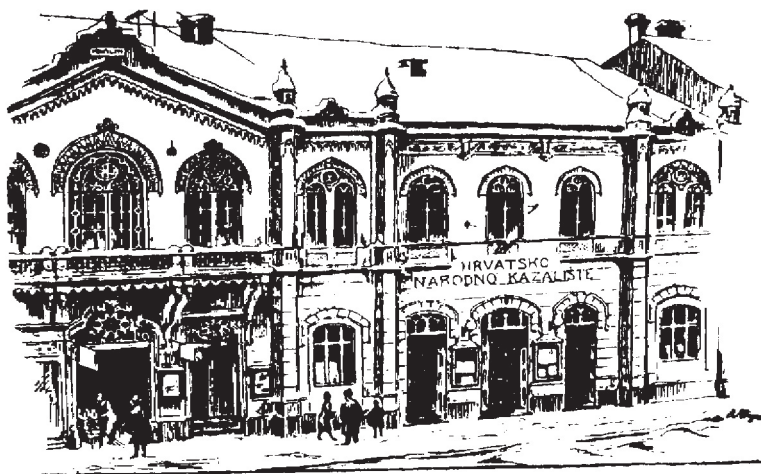
ZAGREB – OSIJEK 2008.

*Odbor Krležinih dana*  
Nikola Batušić, Antonija Bogner-Šaban, Branimir Donat,  
Nedjeljko Fabrio, Darko Gašparović, Branko Hećimović (predsjednik),  
Vlaho Ljutić, Stanislav Marijanović i Zlata Šundalić

*Recenzenti:*  
Nikola Batušić  
Pavao Pavličić

Objavljivanje ove knjige omogućilo je Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

**100. GODINA HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA  
U OSIJEKU**





# POVIJESNI PODSJETNIK NA 100. GODINA DJELOVANJA HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Izbor Antonija Bogner-Šaban

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku djeluje neprekidno od 7. prosinca 1907. godine, a rađanjem, dozrijevanjem i umjetničkom opstojnošću nerazdvojan je dio hrvatske kazališne povijesti. Obilježujući stotu obljetnicu postojanja, Hrvatsko narodno kazalište svjedoči svoje nacionalno poslanje i središnje mjesto u kulturnom životu Osijeka.

Kako je riječ o gradu bogate i burne prošlosti, gdje otkriveni tragovi kazališne tradicije sežu duboko u 18. stoljeće, teško je povjerovati da i prije nije bilo povremenih, prigodnih predstava, sadržajno vezanih uz religiozne i druge običaje svih onih naroda koji su se od rimskog doba i gradnje vojne utvrde Murse u svojim osvajačkim pohodima ovdje izmjenjivali. Ali to je tek pretpostavka koju bi istraživanjima trebalo potvrditi, a utvrđena je činjenica da se kazališni život počeo snažnije razvijati poslije proglašenja Osijeka slobodnim kraljevskim gradom, 1809. godine.

Koliko je poznato, najstarija je osječka školska predstava drama *Landelinus* u izvedbi đaka isusovačke gimnazije, 1735. U godinama koje slijede i franjevci pripremaju u Donjem gradu programe građanstvo (imaju orgulje od 1723.), a katkada za pokladnih dana prikazuju i dramatizacije svetačkih legenda. Jedna je od njih i školska predstava latinske tragedije o Margareti Kortonskoj na latinskom jeziku, posljednji put prikazana 1775. s interludijem izvedenim na hrvatskom jeziku.

U prvoj polovici 19. stoljeća u Osijeku borave različite putujuće austrijske/njemačke, pa i mađarske trupe, što repertoarom svjedoče o mnogim djelima skromnog umjetničkog značenja i tek pokojem zahtjevnijem, poput Molièreova *Škrca* ili Shakespeareove *Ukročene goropadnice*. Glazbeni program mnogo je recentniji, pa se među inim izvode Suppéove, Offenbachove i Straussove operete, a 1825. i prva opera, kojoj je autor kapelnik Gyron. Predstave se prikazuju u Generalskoj vojarni u Tvrđi, ali i u svratištu "K bijelom vuku", pa i na drugim mjestima u gradu, a improvizacije sa scenskim prostorima uglavnom prestaju nakon dovršenja kazališne zgrade u Gornjem gradu, 31. prosinca 1866.

U povijesno rađanje osječkoga kazališnog života valja uključiti i predstave u dvorcu grofova Pejačevića u Retfali. Poznato je da je u tom svojevrsnom kazalištu zatvorenog tipa izvedena veseloigra Alexandra Bilderbecka *Alanu ili pobjedonosna svečanost Aleksandra Velikog*, 1808. godine, ali i više predstava na njemačkom jeziku tijekom 1859, 1860. i 1861. godine, na primjer komedija Delphine Girardin-Gay *Urarov klobuk*.

Napokon, može se govoriti i o malobrojnim dobrovoljačkim predstavama koje, premda umjetnički naivne, iskazuju postojanost nacionalne ideje unatoč prevlasti njemačkog stanovništva. Prva predstava takve vrste prikazana je 1868., a članica gostujuće trupe, poljska glumica Uhnik, pjeva uz vodstvo *gudbe tamburice* pisarskog vježbenika magistrata Paje Kolarića (poslije priznati zborovođa i skladatelj) *omiljene pjesme ilirske Djevo mila, djevo bajna i Na lijevoj strani kraj srca*. August Šenoa izvješćuje o uprizorenju komedije Jana Aleksandera Fredra *Njegov prijatelj Babolin*, 1875., a neki izvori izvješćuju o podjednakom oduševljenju što prati i izvedbu komedije Nikole Milana *Bez brkova*, 1878., kojoj je nazočio, na nagovor Ferde Ž. Milera, tada osječkoga profesora, a poslije zagrebačkoga dramaturga biskup Josip Juraj Strossmayer. Nakon premijere pučkog igrokaza *Baron Franjo Trenk*, 1883., oživljava ideja o stvaranju kazališnog arhiva, a prve će knjige za tu svrhu darovati Josip Eugen Tomić.

Proplamsajima nacionalne svijesti pridonose gostovanja zagrebačkog ansambla, započeta u listopadu 1862., a upotpunjena nastupom zagrebačke Drame i Opere 1884., kad je ovacije gledatelja izazvala Zajčeva opera *Nikola Šubić Zrinjski* kojom dirigira Nikola Faller, odnosno ponovno gostovanje Drame 1886. godine, kada su srdačno popraćeni nastupi Marije Ružičke - Strozzi, Andrije Fijana, Adama Mandrovića i Nikole Milana.

Nemali udio u multikulturalnosti i višejezičnosti osječkih predstava ima i novosadsko Srpsko narodno pozorišta, koje na svojim učestalim pa i višemjesečnim gostovanjima, od 1861. do 1909. godine, izvodi stotinjak različitih djela, pretežno francuskih autora, pokoje rusko i srpsko, a od hrvatskih Freudenreichove *Graničare*, Okrugićevu *Šokicu* i Tucićev *Povratak*.

Razmatramo li ih povijesno i kulturološki, zaključit ćemo da gostovanja zagrebačkoga kazališta i novosadskoga Srpskog narodnog pozorišta u Osijeku i njegovoj okolini, osobito u Vukovaru, postupno razvijaju spoznaju o nacionalnim dramskim i glazbenim djelima i da su poticajna za dozrijevanje zamisli o stvaranju vlastitoga kazališnog ansambla.

U osječkoj kazališnoj povijesti posebno su vrijedna gostovanja zagrebačke Drame 1902. i 1903. Program sastavljen od djela uglednih europskih autora (Ibsen, Strindberg, Halbe) i suvremenih hrvatskih pisaca (Vojnović, Ogrizović) ne samo da otkriva modernistička previranja u hrvatskom kazalištu nego se uklapa u promijenjenu društvenu i političku situaciju u Osijeku početkom 20. stoljeća. Poslije demisije Khuena Hédervárijia i osječke pobjede Narodne stranke na izborima 1906. stvaraju se uvjeti za snažniji prodor nacionalnih težnja na različitim poljima kulturnog izraza. Uređivanje utjecajnoga lokalnoga glasila "Narodna obrana" preuzima 1902. Milan Šarić, i u skladu sa svojim



modernističkim proglasom *Hrvatska književnost* izvještava o recentnoj književno - kritičkoj, proznoj i dramskoj produkciji. Odlučnu riječ u takvim nastojanjima ima Radoslav Bačić, jedan od utemeljitelja Kluba hrvatsko - slavonskih pisaca i pokretač osječkoga nakladništva koji u svojoj knjižari/galeriji izlaže Bukovčeve, Tišovljeve i Hermanove slike, preuzete sa zagrebačkih Proletnih salona.

Utemeljitelj suvremenoga hrvatskog kazališta Stjepan Miletić potiče uspostavu stalne pokrajinske trupe, a o tome razmišljaju, ali godine 1903., Josip Eugen Tomić, Milivoj Dežman Ivanov i Milan Marjanović (Supilov predstavnik na osječkim izborima 1906.), dok Ivan Milčetić, priznati kazališni znalac i intelektualac europskih obzora, na temelju vlastita iskustva takva razmišljanja pokušava i ostvariti. On razrađuje organizacijsku i materijalnu konstrukciju Hrvatskog pokrajinskog kazališta sa sjedištem u Varaždinu, a svoj nacrt prijedloga podastire Hrvatskom saboru i Upravi zagrebačkog kazališta. Budući da u Varaždinu 1905. nema objektivnih mogućnosti za osnutak pokrajinskoga kazališta koje bi moglo svojom djelatnošću obuhvaćati hrvatske kontinentalne gradove, a po mogućnosti i Sušak/Rijeku (ideju zastupa Milan Marjanović), provedbu Milčetićeve zamisli preuzima na sebe skupina istaknutih i nacionalno osviještenih Osječana na čelu s upornim Radoslavom Bačićem.

Prihvativši predočeni, ali i svojim potrebama prilagođen Milčetićeve plan, u Osijeku se već od travnja 1907. javno raspravlja o budućem kazalištu (snuje se i gradnja nove zgrade), prikupljaju se sredstva, a u blagajnu se slijeva i novac koji su pridonijele gradske uprave Varaždina, Karlovca, Siska i Koprivnice. Za nekoliko mjeseci, 6. srpnja 1907., konstituirano je Hrvatsko kazališno društvo, a uz predsjednika saborskog zastupnika Ante Pinterovića, njegovi su članovi Radoslav Bačić, Dragutin Neumann, Vladimir Kovačević, Saša Isaković, Vaso Maučević, Stevo Kovjanić, Ivan Kraus, Hugo Kohn, Makso Kaiser i Milorad Žanić. Prema pravilima Društva, *svrha mu je osnovati i rukovoditi u Osijeku stalno hrvatsko kazalište, u kojem se imade gajiti hrvatska dramska umjetnost i umjetnost glazbena. Društvo će nastojati da zasnovano kazalište postane hrvatskim zemaljskim zavodom.*

Antonija Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku u povijesnom i kulturnom središtu. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. 100 godina.* Osijek 2007.

*Nakon mnogogodišnjeg nastojanja uspjelo je HRVATSKOM DRAMATSKOM DRUŠTVU probuditi u svemu narodu našem živo zanimanje oko ustrojenja drugog hrvatskog kazališta za provinciju, pa ishoditi izjavu visoke vlade i sabora, da će mu se doznačiti složna zemaljska podpora.*

*Hrvatsko dramsko društvo, zadovoljno tim uspjehom prepušta sada draga srca vodstvo u tom pitanju gradu Osijeku i ondješnem Hrv. kazališnom društvu, jer grad*

*Osijek nadilazi naš mali Varaždin, većim brojem stanovništva i inteligencije, pa i znatnijim materijalnim sredstvima.*

*Umjetnička družina što ju je angažovalo bratsko osječko Hrv. kazališno društvo nalazi se već eto u našoj sredini i vježba se marljivo da započne svoj rad u Varaždinu, koji se je za oživotvorenja ovakove institucije najviše borio, imajući uvijek na umu poglavito potrebu grada Osijeka i Varaždina.*

*KAZALIŠNI ENSEMBLE, KAKI JE DO SADA SKUPLJEN, NIJE DO SADA POSTOJAO U HRVATSKOJ IZVAN ZAGREBA, JER NI U JEDNOME NE BIJAŠE TOLIKO I TAKOVIH UMJETNIČKIH SILA.*

*Sveta je dužnost, da ovo umjetničko poduzeće svaki obrazovani rodoljubni Hrvat prema svojim silama podupre, moralno i materijalno.*

*Mi smo uvjereni, da će naši mili Varaždinci, od vjkada prijatelji svega što je lijepo i plemenito, pripomoći da ova znamenita narodna i prosvjetna stečevina, - drugo hrvatsko kazalište nadje u našem gradu toplo ognjište, koje će ga grijati svojom ljubavi i djelotvornom požrtvovnošću, bez koje mu nema života.*

*Naša će družina započeti svoje djelovanje pod vještim upravljanjem poznatog književnika i dramaturga g. dra. N. ANDRIĆA DNE 3. LISTOPADA, a davat će drame, opere i operete...*

Dakle 3. listopada 1907. podiže se u rodoljubnom Varaždinu zastor drugog hrvatskog kazališta u prisustvu brojnih varaždinskih rodoljuba koji su Gradsko kazalište ispunili do posljednjeg mjesta da bi pozdravili svoje drage goste. Okupio se *najodabraniji svijet*, a na licu svakoga zrcalilo se zadovoljstvo i ushićenje. Heroina osječkog kazališta, Marijana Lukšić-Bedeković (Vanda), izgovori lijepi prolog kojega je za ovu svečanu prigodu, u slavu prve predstave drugog hrvatskog kazališta, napisao Ljubo Varjačić.

Svečanom otvorenju, pored članova HDD, na čelu s prof. Ivanom Milčetićem, prisustvovali su i predstavnici osječkog HKD i to potpredsjednik dr. Franjo Gottschalk, oba pročelnika odbora, vrijedni i poduzetni Radoslav Bačić i agilni i oduševljeni dr. Saša Isaković. Došli su da prisustvuju ovoj narodnoj svetkovini i rođenju osječkog mezimčeta u gostoljubivom hrvatskom Varaždinu.

Uspjeh prve predstave Smetanine opere *Prodana nevjesta* bio je izvanredan, a oduševljenju nije bilo kraja. Cijeli hrvatski Varaždin živio je te večeri sa svojim osječkim gostima u slavlju velike kulturne pobjede dvaju gradova nad dotadašnjim njemačkim kazalištem, jer je to bio njegov kraj u oba hrvatska grada.

Osječko hrvatsko narodno kazalište ostalo je u Varaždinu sve do 31. listopada prikazavši varaždinskoj publici čak 19 predstava. O uspjehu gotovo svih izvještavale su varaždinske i osječke novine. On je bio iznad svakog očekivanja. Varaždinski izvjestilac je u Osijek javljao: *Ovoliko posjeta, ali i ovakovih predstava ne pamte ni najstariji ljudi u Varaždinu. Sve predstave izgledaju kao da su svečane. Po dovršetku predstava sve su restauracije pune otmjenog općinstva, gdje se ne govori ni o čem drugom, nego o izvr-*

*stnim eksekucijama Vašega kazališta. Jednom riječju, naš je Varaždin – hvala Vama, Osječanima – kao oživio iz svoga mrtvila...* ("Narodna obrana", br. 234, 9. X. 1907.).

Dragan Mucić, *Likovi, scena, kreacije,*  
*Prilozi za povijest HNK u Osijeku.*  
Osijek 1968.

Osječki knjižar Radoslav Bačić nije bio samo začetnik ideje i osnutku HNK, mobilizator naprednih snaga i organizator poduhvata. On je vrlo dobro znao da nije dovoljno kazalište osnovati, već da je daleko važnije takvu narodnu stečevinu održati, a napose u najnepovoljnijim uvjetima kakvi su u nas stalno vladali. S malim prekidima on je trinaest godina bio umjetnički pročelnik osječkoga kazališta, bdijući nad njegovom sudbinom u najtežim vremenima a osobito u godinama I. svjetskog rata. Bačić se stalno borio za materijalna sredstva, za solidne glumce, repertoar i ljubav i odanost građana svome kazalištu. U najtežim krizama, a njih je u kazalištu bilo vrlo mnogo, on je uvijek tražio i nalazio smjela rješenja savladavajući rijetkom upornošću sve pa i najteže prepreke. Samo jedan veliki Bačićev kazališni pothvat nije uspio, ali je značajno da je i opet on bio njegov inicijator. Bila je to ideja o izgradnji novoga kazališta u Osijeku. Bačić je od 1920. do 1912. neprestano radio na oživotvorenju ove zamisli, pisao je brojne članke u štampi, angažirao bečke arhitekta i napisao izvrsnu raspravu o ovom pitanju. Uspio je da njegova ideja bude u Osijeku prihvaćena i donesena odluka da se uskoro novo kazalište izgradi u Sakuntala parku, pa su se već bila djelomično i prikupila novčana sredstva. Međutim Prvi svjetski rat je onemogućio ovo veliko djelo. Nitko poslije Bačića nije imao niti snage niti autoriteta da iznova pokrene ovo pitanje i riješi ga do kraja. Da je Osijek tada dobio novo kazalište, odnosno da je Radoslav Bačić u tome uspio, njegove zasluge za osječki kazališni život bile bi nenadmašne. Svejedno, one su i bez toga vrlo velike, pa je sigurno najzaslužniji da mu ime u našem starom kazalištu bude na prvom mjestu zlatnim slovima zapisano. Napose je lijepo da su ga zapisale tri naše velike kulturne ustanove: Društvo književnika Hrvatske, Matica hrvatska i Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Kad je riječ o kazalištu Radoslav Bačić je to u Osijeku prvi i više od ikoga zaista časno zaslužio. Bio je to davni dug prema malom osječkom knjižaru, malom prema društvenom položaju, ali velikom prema idejama kojima je znao dati život, pretvoriti ih u živo djelo koje je ostalo trajno neugašeno i koje će neugašeno trajati.

Dragan Mucić, *95 rođendan HNK.*  
*Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.*  
Osijek 2002.

*Moram u prvom redu da istaknem - izjavio je dr. Andrić - radosnu činjenicu, da je interes osječke publike za hrvatsko kazalište veoma velik. Abonoman je sjajno uspio, tako da svaki komad možemo ponoviti bez prodaje ulaznica, jer su u abonomanu sve ulaznice razgrabljene. Imajući to u vidu sastavljen je repertoar od najboljih djela kaza-*

lišne literature. Naročitu važnost polažem na domaća djela klasike. Repertoar obuhvaća i najnovije operete, djela koja još nisu izvedena. Sve predstave su dobro naštudirane i bit će zaista prvorazredne. Sezona će međutim trajati svega četiri mjeseca, jer je dva mjeseca prije nas gostovalo Srpsko narodno pozorište iz Novog Sada. Sezona naredne godine trajat će 7 mjeseci. Po okončanju ovdašnje sezone gostovat ćemo u Sarajevu, Dubrovniku, Splitu i Opatiji. Sva mjesta su nam pružila odlične uslove i ja se veselim da ćemo i sa tih pozornica moći širiti hrvatsku riječ. U planu je gostovanje u Pragu prilikom praškog velesajma, gdje ćemo nastupiti kao "Jugoslavensko kazališno društvo", što se s nacionalnog stanovišta može samo pozdraviti. Sve u svemu: želimo mnogo i marljivo raditi i ja se nadam da će publika s nama biti zadovoljna.

Oduševljenje publike prešlo je i na Gradsko zastupstvo, pa je ono tri dana nakon prve predstave povisilo subvenciju od 4.000 na 10.000 kruna, to je u ono vrijeme bila zamašna svota, naročito ako se uzme u obzir, da je prije toga pripomoć za njemačke družine iznosila svega 1.000 kruna po sezoni.

Počelo se raditi s velikim oduševljenjem. Trupa je bila dobro sastavljena, a glumci, koji su se našli na okupu mahom iz bivših putujućih družina, bili su sretni, što mogu početi živjeti sređenije, pa su prionuli na posao. Rezultat: 57 premijera u jednoj sezoni od 247 predstava!

\* \* \* \* \*

Od 1. travnja 1931. do listopada 1933. Osijek nema kazališnih predstava, jer je zgrada trošna. U tome razdoblju ono radi kao Narodno pozorište za Primorsku banovinu. Ali Osječanima ipak nedostaje kazalište pa se Gradsko poglavarstvo najzad odlučuje da popravi pravi zgradu, kako bi omogućilo kazalištu povratak u Osijek. Dne 28. siječnja 1934. Banska uprava u Splitu aktom br. IV-2492 otkazuje ugovor o radu osječkog kazališta na teritoriju Primorske banovine, a danom 31. ožujka ovaj se rad i formalno prekida aktom kazališne Uprave.

Za popravak zgrade u Osijeku utrošena je tada velika svota od 500.000 dinara. Nova sezona 1933./34. počinje u Osijeku. Članovi su opet u svojoj kući, u svojim domovima, a to im daje još više podstreka, Petar Konjović ostavlja osječko kazalište 31. ožujka 1934., završivši jedan veliki dio posla, a vršiocem dužnosti upravnika postaje Tomislav Tanhofer.

Prva predstava u obnovljenoj kući bila je naročito svečana. Davana je *Dubrovačka trilogija*. To je bilo 26. listopada 1933. godine.

U osječkom kazalištu gostuju te sezone mnogi istaknuti strani umjetnici, među njima i najveći tadanji njemački glumac Alexandar Moissi, koji nastupa u *Don Carlosu* s Tillom Durieux. U sezoni 1933./1934. osječko kazalište izvodi ukupno 262. priredbe, od kojih 130 u Osijeku, 80 u Splitu i 52 u Somboru. Između ostaloga, davana je Krležina drama *U agoniji* u režiji Tomislava Tanhofera.

\* \* \* \* \*

Hinko Tomašić i Lav Mirski sigurno su dvije najjače umjetničke ličnosti, koje su u poslijeratnom periodu najdulje djelovale u Osijeku. Oni su u tom razdoblju izvršili presudan utjecaj na umjetnički razvoj osječkoga kazališta. Svoje najveće umjetničke uspjehe u zadnjih 12 godina osječko kazalište veže uz ta dva imena. Bez obzira na administrativnu funkciju u teatru (koja im je bila simpatična) oni su uvijek bili stvarni umjetnički rukovodioci s autoritetom iskusnih umjetnika. Visoku umjetničku kulturu i ogromno pedagoško iskustvo Lava Mirskog i Hinka Tomašića veoma su cijenili svi članovi teatarskog kolektiva. Danas još nije lako ocijeniti njihove zasluge, ali je više puta trebalo mnogo energije i neobične smionosti, pa da se prijeđu teške prepreke, koje su se tako često znale ispriječiti i u ovih posljednjih 12 godina.

Ivan Flod, *Osječko kazalište od 1907. do 1941. Kazališna misao u Osijeku. Spomen knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957.* Osijek 1957.

U proljeće 1917. Joza Ivakić napušta Hrvatsko narodno kazalište i odlazi u Zagreb, ostavivši iza sebe u nasljedstvo repertoar, zasnovan na poetički respektabilnom izboru naslova iz svjetske (Shakespeare, Tolstoj, Hauptmann, Ibsen, Bahr) i hrvatske dramske produkcije (Pecija Petrović, Tucić, Car Emin), kao i interpretativno objedinjen ansambl. Neposredno prije odlaska zapada ga bolna dužnost: pisanje nekrologa za Leona Dragutinovića. U prijateljski prisnom tekstu Ivakić podsjeća da je Leon Dragutinović *otišao u času, kad se, pripознаvajući mu zasluge upravničke, naše kazalište u ovo teško doba riješilo financijskih kriza – stalo programom puniti kuću, dovoditi u sklad s literarnim i artistskim momentom – otišao je, kao da se htio ukloniti tihom gestom, ali takvom, koja potresa srce /.../ Jer on nije bio bojdžija ni političar. On je bio glumac.* Na Ivakićeve riječi nadovezuje se Dragan Melkus, te kao poštovatelj, ali i kazališni kritičar ustvrđuje da je Dragutinović iz osobne skromnosti odbio ponudu Stjepana Miletića da prekine karijeru putujućeg glumca i prijeđe u zagrebačko kazalište. *Premda pripadnik starije generacije, gdje je deklamacija prevladavala, znao je slušateljima pružiti i ozbiljan umjetnički užitek pun istinskog života*, primjerice kao Harpagon (Molière *Škrtac*), Shylock (Shakespeare *Mletački trgovac*), Ljudevit XI (Delavigne *Ljudevit XI*) Makarije i Ivan Zaharović (Tucić *Golgota* i *Truli dom*), Mefisto i Neron (Barret *U znaku križa*). Dragutinović je povremeno i režirao (Véber *Luta*, Kadelburg *Crna mrlja*, Molière *Umišljeni bolesnik*, Bahr *Koncert*), ali radije je pomagao Jozi Ivakiću i Mirku Poliću savjetom nego što se htio upletati u njihove ravnateljska odluke.

Za sljedećeg intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta imenovan je Emil Nadvornik u listopadu 1917. Kazališno naobražen u Beču i Berlinu, a prema navodima njegovih biografa, i kod Maxa Reinhardta, poslije zaposlenja u zagrebačkome kazalištu,

Nadvornika prati glas kao redatelja europske kulture. U sredini koja snažno ovisi o stvaralačkoj i organizacijskoj ravnoteži između dramske i glazbene produkcije, a umjetnički rezultati podliježu pozornom društvenom vrednovanju, Mirko Polić se, zahvaljujući Nadvornikovom zagovoru, odlučuje privremeno preuzeti mjesto ravnatelja Opere, 1917., a dirigiranje raspodijeliti s Dragutinom Trischlerom i novoangažiranim, Lavom Mirskim (Fritzom), koji je u Osijeku angažiran na Polićev poziv. Pouzdajući se u osobnu prosudbu o pojedinim članovima, Polić mijenja programsku koncepciju u korist opernih komada, pa prvi put u desetogodišnjoj povijesti osječkoga kazališta opereta počinje gubiti svoju umjetničku prevlast.

Antonija Bogner-Šaban, *Osječko razdoblje Mirka Polića. Novi sadržaji starih tema.*  
Zagreb 2007.

Sav teret raznolikog i bogatog repertoara i velik broj predstava nosile su generacije pjevača, od kojih su se neki na osječkoj sceni našli najprije kao gosti, a poslije su se priključili ansamblu, mnogi su dolazili iz drugih gradova i kazališta, osobito iz Zagreba, vrlo je zapažen i udio vlastitih snaga, a mnogi su se nakon debuta ili angažmana u Osijeku otisnuli na druge naše pozornice, pa i u Europu i svijet. Tradicija opernih gostovanja stvara se od samih početaka djelovanja HNK, 1907., kad su već u ranoj fazi nastupali istaknuti umjetnici Maja Strozzi-Pečić, Ernesto Cammarota, Ema Destinova (New York), Elza Anhalt, Stanislav Skupijevski, Aleksandar Bragin, Rudolf Ertl, Drago Hržić, Zdenek Knittel, Dita Kovač, Tošo Lesić, Vasilije Levicki, Marica Lubejeva (opereta), Leo Mirković, Ančica Mitrović, Vladimir Majhenić (opereta), Noe Matošić, Ljubica Oblak-Strozzi (Berlin), Milan Pichler, Marta Pospišil-Griff, Robert Primožić, Vasilije Torgvicki, Milan Šepec (opereta), Dragutin Šoštarko, Mario Šimenc, Josip Šutej, Marko Vušković, Božidar Vičar, Rudolf Župan i dr. Kronično pitanje kadrova u operi, pogotovo nekih solističkih glasova (tenori), kao i popunjavanja orkestra i zbora, počelo se sustavnije rješavati nakon 1945. godine. U solističkom ansamblu toga razdoblja bilo je onih koji su se zadržali kraće ili dulje, a mnogo ih je čitav svoj umjetnički vijek darovalo osječkom kazalištu i gradu. Ovaj autorski izbor daje pregled imena, koja su označila rad opere i operete u tom razdoblju, s tim da oni mlađi nastavljaju i dalje. To su Olga Kocijančić, Zdenka Rubenstein, Mica Glavačević, Nada Đorđević, Slavica Pfaff, Augusta Janaček-Legradić, Desa Vlajković, Franjo Klokočki, Sergije Foretić, Piero Filippi, Almas Tudaković, Ante Jelaska, Đorđe Đorđević, Zvonimir Stopić, Ivan Feher, Nikola Stanković, Milivoj Radović, Milan Štagljar, Feliks Ajh, Adam Levang, te posebno u opereti Zorica Barač, Regina Čanić, Sonja Šagovac (poslije dugogodišnja prvakinja bečke Volksopere), Dragica Krog-Radoš, povremeno Đurđica Dević i Eliza Benčina, inače dramske glumice, Branka Huljev, Bogdan Jovičin te glumci – plesni komičari Slavko Midžor, Stjepko Janković i Đokica Milaković. Svojevrsni bljesak imala

je koloraturna sopranistica Meri Beniš (Olimpija u *Hoffmanovim pričama*), koja je iz osobnih razloga morala prekinuti karijeru u samom početku. U istoj operi debitirao je 1958. u četiri basovske uloge tada vrlo mladi Tugomir Franc, čiji će se umjetnički put kao solista nastaviti u bečkoj Državnoj operi 1960., gdje je, nakon što je u zagrebačkoj Operi bio odbijen, položio audiciju i bio angažiran kod Herberta von Karajana kao jedan od najmlađih kandidata (imao je tada 25 godina!). I nadalje se nižu brojna domaća i strana gostovanja umjetnika kao što su Stjepan Andrašević, Milivoj Bačanović, Drago Bernardić, Gino Bonelli, Nikola i Žarko Cvejić, Ruža Cvjetičanin i Đani Šegina (u opereti), Gita i Mario Đuranec, Dragutin Fiala, Rudolf i Ivan Francl, Josip Gostić, Pajo Grba, Vera Grozaj, Anka Jelačić, Stanoje Janković, Ida Juranić, Zinida Komarovska, Mila Kren, Josip Križaj, Milivoj Kučić, Zinka Kunc-Milanov, Aleksandar Marinković, Boris Marinov, Vjekica Marušić, Milica Miladinović, Marija Podvinec, Nada Puttar-Gold, Vladimir Ruždjak, Enzo Serrini, Božica Sitarić, Nada Šterle, Branka Tomašić, Nada Tončić, Zdenka Zikova i Noni Žunec.

Antun Petrušić, *Opera. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. 100 godina*. Osijek 2007.

U ratnom razdoblju koreografijom su se, uz Vražića, bavili i Đuka Trbuhović, Vatroslav Krčelić i Stjepan Topalović. Riječ je samo o "pripomoći" pretežito operetama i drami i, slično tomu angažiranju pjevača i dramskih glumaca i u ulogama plesača. Poslijeratni su baletni meštari koreografi Slavko Midžor, Ruža Jurković i Zlata Lanović, sve do dolaska, godine 1947., primabalerine i koreografkinje Argene Savin.

U tom razdoblju – sve do godine 1948. – nema samostalnih baletnih predstava. Što ne znači da ne postoji ansambl entuzijasta koji marno i sa zapaženim uspjehom sudjeluju u predstavama *Mala Floramye* i *Splitski akvarel* I. Tijardovića, *Mam'zelle Nitouche* F. Hervéa, u Gotovčevu *Eri s onoga svijeta*, Suppéovu *Boccacciu*, Audranovoj *Lutki*. Ili pak u operama *Evgenij Onjegin* (Čajkovski) i/ili *Carmen* (Bizet). Evo tih poslijeratnih imena: Zora Bakal, Vera Martić, Eleonora Olić, Nada Cicak, Milica Olić, Mirjana Simović, Marija Sternberg, Katica Ferenčević, Savinka Gajčić, Vera Rosenberg, Slavica Naglič, Slava Bek, Daniela Dodig, Cica Crndak, Nada Blažević, Ivica Ladić, Marija Maršal, Rudolf Marin, Stjepko Janković. Redatelj i koreograf nerijetko je ista osoba – Slavko Midžor (*Mala Floramye*, *Mam'zelle Nitouche*, *Splitski akvarel*, *Ero s onoga svijeta*, *Lutka*, *Carmen* – sve u samo dvije sezone, k tomu još uz "samo" režiju *Boccaccio* i "samo" koreografiju Molièreova *Građanina plemića*). *Boccaccia* pak koreografira Ruža Jurković, po čijim će intimnim sjećanjima romantičnog (i okrutnog!) vremena četrdesetak godina poslije nastati film Rajka Grlića *Samo jednom se ljubi*. Iz toga razdoblja valja zabilježiti i režiju Margarete Froman *Evgenija Onjegina*, 2. travnja 1947.

Godine 1947. u Osijek sretno (za grad na Dravi, ali – kako sami kaži – i za njih) pristiže bračni par Argene i Dragutin Savin, koji će ovdje umjetnički sadržajno proživjeti

glavninu radnog vijeka ili cijeli radni vijek. Plesačica – primabalerina, pedagoginja, koreografkinja i ravnateljica Baleta Argene Savin (Rijeka, 1921. – Zagreb, 2007.) u Osijeku će otići tek za dvadesetak godina u invalidsku mirovinu, 1967., dok će njezin suprug, maestro Savin – skladatelj, dirigent, ravnatelj Opere, umjetnički ravnatelj Annala komorne opere i baleta, redatelj, scenograf, kostimograf, prevoditelj libreta (Split, 1915. – Zagreb, 1996.) i što sve još ne... napustiti Osijek 1971. i zadnje četiri godine profesionalnog angažmana posvetiti Kazalištu u rodnome Splitu. Njihov prinos osječkoj kulturi i osobito kazališnoj umjetnosti nemjerljiv je i – zasad – nedosegnut!

U petom broju *Osječke scene*, glasnika Podružnice Saveza prosvjetnih radnika, Osijek – kazališta (gl. urednik Ivan Marton), iz 1948. godine, čitamo:

O našem baletu

*Najmlađa grana u našem Kazalištu – Balet, pokazao je ove sezone vidljiv napredak i postigao nekoliko uspjeha. Pod rukovodstvom koreografa Argene Savin, članovi Baleta imaju svakodnevno vježbe i nastupaju u nizu opera, kao i u nekim dramskim predstavama. – Ove sezone nastupali su u Gotovčevoj operi Ero s onoga svijeta, Carmen od G. Bizeta, Hoffmannovim pričama od J. Offenbacha, Prodanoj nevjesti od Smetane, Evgenije Onjeginu od Čajkovskog, Svadba u Malinovki od Aleksandrova, Soročinski sajam od Musorgskog. Osim toga nastupali su i u dramskim predstavama Ljubovnici i Čorbadži Teodos. Pored toga nastupali su i u Partizanskom kolu, Tijardovićevoj baletnoj pantomimi, koje za naše Kazalište – a naročito baletnu granu – predstavlja prvi samostalni nastup. Tom prilikom naročito su se istakli Katica Ferenčević i Josip Komljenović. Pored svoga rada kao plesači, pojedini članovi Baleta nastupali su i u Drami. Tu se naročito istakao mladi Ratko Petković. Pored svoga rada u Kazalištu, članovi Baleta nastupaju na raznim akademijama, priredbama i usmenim novinama. Članovi Baleta nisu angažirani članovi, već honorarni koji pored svojih redovitih dužnosti u poduzećima gdje rade vrlo savjesno obavljaju svoj rad u Kazalištu, pa je njihov trud tim više pohvale vrijedan. Ovim svojim radom naš Balet je pokazao da možemo s puno povjerenja gledati u njegov budući razvoj – zaključuje nepotpisani komentator (vjerojatno urednik!) Osječke scene.*

Ljubomir Stanojević, *Balet. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 100 godina.*  
Osijek 2007.

Annale komorne opere i baleta u Osijeku nije utemeljen ni slučajno, ni stihijski, ni iz puke želje da se i grad Osijek upiše na hrvatski festivalski zemljovid. Naprotiv, Annale je logičan posljedak prirodnoga razvoja programske usmjerenosti Opere osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta koja osnutku Annala prethodi gotovo dvadesetak godina. Međutim, da bi kockice mozaika dale cjelovitu sliku

- trebala se pojaviti snažna i autoritativna umjetnička ličnost vrhunskih organizatorskih sposobnosti



- u repertoarnoj politici osječke Opere morao se izdvojiti i potvrditi dio posvećen njegovanju komornih glazbeno-scenskih djela
- u profesionalnom i izvođačkom profilu umjetnički ansambl osječke Opere morao je biti osposobljen za osebujan komorni repertoar
- morao se postići širi društveni konsenzus o organizacijskoj i programskoj shemi, a trebalo je za to osigurati i materijalne uvjete.

Neprijeporno je vodeća integrativna umjetnička ličnost koja je u Osijeku pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća udarila snažan pečat općenitom razvoju glazbenog i kazališnog života bio Dragutin Savin. Samo zahvaljujući njegovoj osobnoj viziji osječka je Opera snažno iskoračila iz provincijskog izolacionizma, što pogotovo vrijedi za razdoblje od mjeseca rujna 1961. kad je Savin postao ravnatelj Opere. Izvršivši važan zaokret u repertoarnoj politici, pazeći pritom pomno na senzibilitet publike, Savin je sve svoje brojne kreativne sposobnosti stavio u službu napredovanja i potvrđivanja ansambla na čijem se čelu nalazio. I tako se godinama stvaralo ozračje potrebe za manifestacijom šireg značenja kojom će Osijek iskoračiti iz lokalnog okruženja i u izravnom sučeljavanju usporediti svoja dostignuća sa srodnim europskim i svjetskim dometima po strožim kriterijima i ocjenama. Istodobno, tako se potvrdila ispravnost repertoarne politike i umjetničkog *creda* koji je Savin uspio ucijepiti svojim najbližim suradnicima.

Antun Petrušić, *Annale komorne opere  
i baleta. Hrvatsko narodno kazalište  
u Osijeku. 100 godina. Osijek 2007.*

Od 12. veljače 1974, kada je izdano prvo rješenje o zabrani korištenja galerije Hrvatskog narodnog kazališta, počinje nit koja vodi njegovoj obnovi. Ta nit, naravno, nije pravilna linija – ona je krivudala i lutala, ali se nikad nije izgubila u tamnom bespuću zaborava. Uslijedilo je ubrzo potpuno zatvaranje gledališta HNK. Kazališno "biti ili ne biti" iz replike sa scene pretvorilo se u ozbiljno pitanje zbilje. Ono što se u tom trenutku jedino moglo učiniti bilo je da se gledalište preseli iza pozornice, da se igra u krajnje improviziranim uvjetima, podjednako teškim i za ansambl i za gledalište. Koliko god to bilo provizorno, gledalište je dobilo svoj prostor, suzivši ionako skučen prostor pozornice. Kazališni plamen nije se ugasio, mada mu je sjaj oslabio. Ako je gledalište i moglo biti premješteno, neumitna zbilja ostala je ondje gdje je bila.

Kazališna je zgrada, zasigurno, prirodni zakon glumčeva življenja. Ona je neizbježnost nauka i umijeće, o čemu ovise rezultati njegova rada. Ona nije cilj samoj sebi, ona je sredstvo radnog čovjeka, kojim se ostvaruje svakodnevno nova vrijednost koja istinski smisao dobiva u susretima s posjetiteljima, sa sredinom. Stoga je neophodna kao radionica, laboratorij umjetnika i drugih stvaralaca, u sredini za koju se priprema i radi, za koju se ostvaruje živi umjetnički program.

Zvonimir Ivković, *Obnovili smo Hrvatsko  
narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1986.*

I danas, kasnog prosinca 1994., dok pišem ovaj tekst, na naslovnici osječkog dnevnika "Glas Slavonije" uočljivo je otisnuto: OPREZ! – još uvijek ciljaju na nas! Zbog toga se bez mnogo razmišljanja odlučujem za ovakav naslov. Pridjev "ratni" nije tu nikakav trivijalni žurnalistički ukras. Naslov ne želi zvučati patetično. Naprotiv, on je okrutno točan.

Sve što se u posljednje četiri godine događalo na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku bio je doslovce ratni repertoar, kao što je i HNK bio ratno kazalište, u gradu koji je (o)trpio ratnu agresiju boljševičkosrpske armade. Kazalište je u danim okolnostima znalo zauzeti svoje točno mjesto, bez ičijih posebnih mobilizacijskih naputaka. Određeni broj djelatnika HNK izravno se uključio u redove Hrvatske vojske, ostatak je nastavio umjetničku proizvodnju, priređivanje i prikazivanje scenskih uradaka na mjestima gdje je to i kada je to bilo moguće.

Tu treba napomenuti već poznati podatak da je 16. studenoga 1991. smišljeno granatirana osječka kazališna zgrada, kada su nastala veća oštećenja, požar je uništio gledalište te skupu rasvjetnu i tonsku opremu, a samo zahvaljujući sreći – i spuštenome željeznom zastoru što dijeli pozornicu od gledališta – sačuvan je bar taj dio Teatra. Kao i šest godina prije temeljite obnove zgrade (1985.), imajući desetogodišnje iskustvo, kazalištarci su se povukli na mali prostor vlastita "mjesta pod suncem", montirali na stražnjoj pozornici improvizirano gledalište sa 130 mjesta, stijesnili orkestar na uski pomoćni prostor i – zaigrali, aktualno i trpko, reminiscentno i nadajuće, a kada su izravne ratne operacije na grad prestale, ili bar utihnule, i – zabavno, opuštajuće. /.../

Obnova i restauracija HNK u Osijeku izvedena je u doista rekordnom roku. Praktički ona je počela još u doba granatiranja Osijeka (izrada "papirnate" dokumentacije, odnosno prijeko potrebno zaštićivanje od daljnjeg propadanja zgrade "pod vedrim nebom", izložene atmosferskim nepravilnostima), snažnije je zamahe dobila aktivnošću Osječko-baranjske županije, njezina čelnika župana Branimira Glavaša, na "ozbiljenju" široke akcije nabave popriličnih financijskih sredstava (oko 3,5 milijuna DEM, odnosno 13 milijuna kuna). Uspješnost te akcije, u kojoj je sudjelovala cijela Hrvatska, gradovi i županije od Splita do Rijeke, Zagreba, Varaždina i Koprivnice – od slavonskih županija i Županije istarske pa do krajnjeg juga naše domovine i Županije dubrovačko-neretvanske – izraz je ne samo kulturne solidarnosti nego i svijesti o zajedništvu hrvatske kulture (time i države) i njezine integrativne važnosti.

Ljubomir Stanojević, *Ratni repertoar*  
*Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*  
1991. – 1994. Osijek 1995.

*Stjepan Sršan*

## ARHIVSKO GRADIVO O OSJEČKOM KAZALIŠTU

### Uvod

Da bi se dobila potpuna slika o ulozi i značenju osječkog kazališta, treba uzeti u obzir svu literaturu i gradivo za hrvatsku povijest na području Osijeka i Slavonije jer je njegov utjecaj na javni i privatni život bio velik i svestran. Osim proučavanja objavljenih djela i radova, novina i prikaza o kazalištu vrlo su važni arhivski izvori koji daju izvornu sliku o osječkom kazalištu i njegovom djelovanju. No u takvu širinu ovdje ne možemo ulaziti već ćemo dati osnovni prikaz arhivskih izvora za osječko kazalište.

Pod arhivskim gradivom se razumije sav pisani i na drugi način zabilježeni dokumentarni materijal koji se odnosi na osječko kazalište. Osnovno arhivsko gradivo o osječkom kazalištu nalazi se na više lokacija, u prvom redu u samoj zgradi Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, potom u raznim fondovima i zbirkama Državnog arhiva u Osijeku, nadalje u Muzeju Slavonije u Osijeku, zatim u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu i po arhivima drugih ustanova kao što je Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, odnosno njegov Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, te u arhivima raznih medijskih kuća, knjižnica, muzeja, vjerskih organizacija i drugih imatelja. Dakako da se dio izvornoga arhivskog gradiva nalazi i kod pojedinih građana koji su neposredno ili posredno vezani za rad kazališta, što je teško evidentirati.

Ovdje donosimo najznačajnije lokacije na kojima se nalazi arhivsko gradivo koje se odnosi na osječko kazalište i osnovni pregled (popis) tog gradiva. Svakako želimo da se nakon ovoga prikaza dopuni ovaj popis i želja je da se dislocirani arhivski izvori smjeste na jedno ili barem dva mjesta, a to su osječka arhivska i kazališna ustanova koje su po svojoj naravi i profesiji zadužene za čuvanje i korištenje takvih izvora. U tom slučaju će istraživači i drugi korisnici imati pristup do pisanih izvora o osječkom kazalištu što će omogućiti potpuniju i realniju sliku o radu, utjecaju i značenju osječkog kazališta na sve dijelove života.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vidi: *Narodno kazalište u Osijeku 1907.-1957.*, Osijek 1958.

## 1. Arhivsko gradivo osječkog kazališta u zgradi Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku

Na prvom mjestu treba spomenuti da se arhivsko gradivo nalazi kod samog tvorca i imatelja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Starije gradivo gore rečenog kazališta je Državni arhiv želio preuzeti, ali ga je zadržala uprava kazališta za svoje tekuće, promidžbene i druge potrebe. Ono se nalazi u ormarima, na policama i u kutijama u samoj zgradi kazališta. To je gradivo registraturno popisano tj. za potrebe tvorca i same pismohrane te se njime može služiti u samome kazalištu.

Susretljivošću Uprave kazališta načinio je 21. rujna 2007. godine Miroslav Špajh, arhivar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, za službene potrebe, sukladno zakonskim propisima, popis arhivalija Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku koji daje osnovni uvid o količini, vremenskom rasponu i središnjosti arhivskog gradiva, koje se nalazi u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku.<sup>2</sup>

Sumarno uzevši arhiva Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku koja se nalazi u samom kazalištu je sljedeća:

### I. Kazališna arhiva

Fotografije:

- 332 fascikla dramskih predstava
- 218 fascikala opernih predstava

Repertoarne knjižice i knjižice predstava od sezone 1991/1993.:

- 13 kutija (postoji popis po kutijama)
- Kartice predstava od 1907. godine:
  - jedan metalni arhivski ormarić.

### II. Tavan

- 1838 komada dramskih tekstova
- plakati od 1985. do 2007. godine, 12 fascikala.

### III. Muzejsko-kazališna zbirka

Ormar br. 1.

- press clipping od 1946. do 1994. godine, 20 knjiga.
- press clipping od 1994. do 2005. godine, 25 registratora.

---

K. Firinger, *Osječko kazalište u 1. polovici XIX. st., Spomen-knjiga pedesetog godišnjici kazališta*. Osijek 1957.

Dragan Mucić, *Hrvatsko narodno kazalište 1907*. Osijek 1967.

*Obnovili smo HNK u Osijeku*, priredili D. Hedl i Ž. Hodonj, Osijek 1985.

*Krležini dani u Osijeku 1993, Svečano otvorenje obnovljene zgrade HNK u Osijeku*. Priredio Branko Hećimović. Osijek 1994.

*Hrvatsko narodno kazalište, Od turskog do suvremenog Osijeka*. Osijek 1996., str. 247.

<sup>2</sup> Državni arhiv u Osijeku, Popis arhivalija Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, br. 380-07-1 od 26. rujna 2007.

– press clipping od 2005. do 2007. godine, 40 uveza.

Ormar br. 2.

– 70 komada velikih fotografija (tvrda izrada).

– 7 fascikala fotografija predstava.

Ormar br. 4.

– press clipping o maestru Željku Milleru.

– 2 knjižice zapisnika sjednica od 1945. do 1948. godine.

– 16 radnih rokovnika od 1969. do 1990. godine.

– 1 knjiga evidencija operno-baletno-operetnih predstava 1958/1959.

– ostavština Milana Kosića, nastavnika glazbe.

Ormar br. 5.

– list "Kazalište", uvezani primjerci, 1965-1972. godine, 24 komada.

– list "Kazalište", pojedinačni primjerci od 1965. do 1972., visine 50 cm.

– list "Kazalište" od 1973. do 1977. godine, uvezi, 8 komada.

– list "Kazalište", pojedinačno 1973-1977. godine, visina 30 cm.

– ostavština Karla Radingera.

– ostavština Nade Murat.

Ormar br. 6.

– portreti glumaca - fotografije, 6 fascikala.

– 40 komada dosjea dramskih glumaca.

– 40 komada dosjea opernih solista.

– 30 komada dosjea ostalih suradnika.

– plakati 1967-1977. godine, 11 uveza.

– plakati 1978-1989. godine, 13 uveza.

– knjiga predstava 1922-1998. godine, 8 knjiga.

Ormar br. 7.

– 75 personalnih dosjea.

Ormar br. 8.

– dnevnik Toše Stojkovića 1907-1917. godine, 1 knjiga.

– blagajnička knjiga 1909-1919. godine, 1 knjiga.

– dnevnik Tomislava Tanhofera 1922-1934. godine, 1 knjiga.

– Osječka pozornica, tjednik od 1941/1942. do 1943/1944. godine, 3 uveza.

– *Talija almanah za 1922. godinu*, 1 knjižica.

– "Kazališne novine" 1945-1947. godine, 6 uveza.

– "Pozorišni list" 1923/1924. i 1926/1927. godine, 1. uvez i 5 knjižica.

– "Pozorišni list" 1932/1933. godine, 1 uvez.

– Izvještaj o sezoni 1929/1930., 1930/1931., 1934/1935., 1935/1936. i 1937/1938., 9 knjižica.

- ostavština Amanda Alligera 1924-1967. godine, 1 fascikl.
  - pisma i dopisi 1907-1914. godine, 1 fascikl.
  - fotografije predstava 1907-1962. godine, 1 ladica dužine 1 met.
- Ormar br.V.
- repertoarne knjige 1907-1985. godine, 104 knjige.

Na I. katu - Kod ureda intendanta

Polica I.

Tekuća arhiva, pošta, zapisnici sjednica, odigrane predstave, računovodstvo, financijske knjige i arhiva, izvješća, statistika, programi rada, urudžbeni zapisnici, personalno, gostovanja i slično u rasponu od 1909. do 2000. godine (1-7 red).

Polica II.

– Ugovori, stambeno, matične knjige, sporazumi, pravilnici, tehnika, personalna dokumentacija, projektna dokumentacija, historijat kazališta, proslava 75. godine Hrvatskoga narodnog kazališta, djelatnici (balet, drama, ostali), administracija, Annale i slično u rasponu od 1907. do 1997. godine.

## **2. Arhivsko gradivo Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u Državnom arhivu Osijek**

Državni arhiv u Osijeku do danas službeno nije preuzimao arhivsko gradivo od osječkog kazališta. Ipak, u arhivu postoji određeno pisano i tiskano izvorno gradivo o osječkom kazalištu, i to ponajviše u arhivi Gradskog poglavarstva grada Osijeka, zatim u raznim obiteljskim i osobnim ostavštinama, postoji potom i posebna zbirka plakata i programa osječkog kazališta kao i u raznim društvima i klubovima koji su na razne načine bili povezani s kazalištem, prvenstveno pjevačkim društvima te školama.

a) Gradsko poglavarstvo grada Osijeka (arh. fond br. 6, 10, 29 i 50) sadrži vrijedne spise iz rada uprave Gradskog poglavarstva o kazalištu. Arhiva Gradskog poglavarstva je gotovo u cijelosti sačuvana od postanka Osijeka slobodnim i kraljevskim gradom 1809. godine do 1945. godine. U redovnim spisima nalaze se vrijedni dokumenti o radu kazališta do njegovog osnivanja 1907. godine kao i nakon osnivanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, kao i o gostovanjima raznih kazališnih skupina, zatim o kazališnim nastupima, predstavama, dozvolama i drugim materijalnim pitanjima. Najjednostavnije je uzeti gradska kazala te potom urudžbene zapisnike i preko određenog broja ili signature tražiti izvorne dokumente o kazalištu u Osijeku.

Vrijedno je navesti da se u arhivi Gradskog poglavarstva nalazi Zbirka isprava gdje se mogu pronaći vrijedni nacrti o gradnji prve kazališne kuće 1862. godine, kao i o nekim kasnijim adaptacijama.

Osim redovnih gradskih spisa postoji i 19. grupa Gradskih predmeta o kazalištu koja ide od broja 771 do 795 gdje se nalaze spisi: razno, zatim osiguranje zgrade, porez, rasvjetljenje, nabava pokućstva, telefon, pazikuća, te pod brojem 779 kazališne predstave, 780 kazališne subvencije za predstave, 781 izvankazališne produkcije, zatim gradnja zgrade pod brojem 1527, kazališne prostorije u Gillmingovoj kući pod brojem 905 i drugo. No ti predmetni spisi uglavnom obuhvaćaju vremensko razdoblje od početka 20. stoljeća do tridesetih godina tog stoljeća.<sup>3</sup>

b) Nakon 1945. godine postoji vrijedno arhivsko gradivo u dokumentaciji o gradskim i općinskim organima Osijeka i to prvenstveno u arhivskim fondovima:

- HR-DAOS-59 Oblasni narodni odbor Osijek (1949-1951) za koji postoji sumarni inventar;
- HR-DAOS-60 Okružni narodni odbor Osijek (1945-1947) za koji također postoji sumarni inventar;
- HR-DAOS-64 Narodni odbor kotara Osijek (1945-1967) za koji postoji sumarni inventar, kao i pomoćne evidencione knjige kao što su urudžbeni zapisnici i kazala;
- HR-DAOS-1059 Samoupravna interesna zajednica kulture općine Osijek (1975-1990) za koju postoji sumarni inventar;
- HR-DAOS-67 Narodni odbor grada Osijeka (1945-1955) za koji postoji samo arhivski popis, ali se u njemu nalazi vrijedno gradivo o osječkom kazalištu prvih deset godina nakon Drugoga svjetskog rata;
- HR-DAOS-73 Narodni odbor Općine Osijek (1958-1990) za koji postoji izrađen sumarni inventar kao i evidencijska pomagala poput urudžbenih zapisnika i kazala. To je osobito vrijedan fond jer se tu nalaze upravni podaci za kazalište u Osijeku preko trideset godina tj. do Domovinskog rata i stradanja kazališta 1991. godine kada je bila zapaljena zgrada kazališta uslijed velikosrpskog granatiranja.
- HR-DAOS-518 Zajednica općina Osijek (1974-1986) za koji postoji sumarni inventar i evidencijska pomagala, prvenstveno za Općinu Osijek;
- HR-DAOS-519 Samoupravna zajednica općina Osijek (1986-1990) za koji postoji izrađen sumarni inventar;
- HR-DAOS-900 Zajednica kulturnih djelatnosti Osijek (1964-1991) za koji postoji sumarni inventar.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Stjepan Sršan, *Inventar arhivske građe Gradskog poglavarstva u Osijeku 1809-1945. godine*. Osijek 1989.

<sup>4</sup> *Vodič kroz arhivske fondove i zbirke Državnog arhiva u Osijeku*. Osijek 2007. Vidi na kraju CD za brzo i lako traženje podataka o kazalištu.

c) U Državnom arhivu u Osijeku postoji i Zbirka kazališnih oglasa i plakata (HR-DAOS-496), u vremenskom rasponu od 1896. do 1964. godine. To je lijepa zbirka od preko 400 komada kazališnih oglasa, plakata i tiskanih programa, kako osječkog kazališta, tako i drugih kazališta koja su gostovala u Osijeku, poredana po godinama. Za tu zbirku postoji samo arhivski popis, dakle evidencija prije konačnog sređivanja tog gradiva. Do sada se ta zbirka i nije mogla koristiti budući da to gradivo nije arhivski obrađeno niti sređeno.

d) U obiteljskom fondu Gillming-Blau (HR-DAOS-1175) poznate osječke mecene kazališta i ljubiteljice kazališta nalazi se kutija 2 i 3 raznih kazališnih oglasa, plakata, pozivnica, programa, knjižice za koncerte i spisa o osječkom kazalištu. Za taj fond postoji sumarni inventar te je gradivo pristupačno korisnicima. Zbirka kazališnih plakata ide od 1897. do 1944. godine.

e) Osobni fond poznatoga osječkog dugogodišnjeg gradonačelnika i odvjetnika Vjekoslava Hengla (HR-DAOS-871), čija je supruga Matilda bila osobita ljubiteljica kazališta, sadrži više kazališnih spisa, programa i oglasa. I za taj fond postoji sumarni inventar tako da je pristupačan korisnicima te se preko sumarnog inventara mogu detaljnije informirati o sadržaju obiteljske ostavštine. Osobito je značajna kut. IX. broj 1 kazalište, zatim kut. XXII. broj 7 Koncerti.

f) U fondu obitelji Rakarić (HR-DAOS-1193) ima kazališnih materijala koji su bili obiteljska kolekcija, i to u kut. IV. broj 2, 3 i 4. Kazalište, zatim kut. V, Hrvatskoga narodnog kazališta (izdvojeno) te kut. VIII. Kazališni plakati.

g) I u fondu obitelji Radanović (HR-DAOS-1316) nalazi se nešto materijala o osječkom kazalištu, i to u kutiji VI. Razno pod brojem 248-250. Novinski isječci o kazalištu.

h) U osobnom fondu osječkog učitelja i slikara Ivana Kluga (HR-DAOS-1179) postoje u kutiji 2/XV. i XVI. oglasi o kazališnim priredbama te u kutiji VI. o kazališnim predstavama i drugim pitanjima iz kazališnog života. Navest ćemo kut. 1./VI. broj 2. Tiskana okružnica bana Jelačića od 13. prosinca 1851. o upisu dionica za narodno kazalište od 100.000 forinti po 25 forinti. Zatim br. 4. Koncept za dobrotvorni koncert u Ogulinu s napjevima Kuhača. Broj 5. Pregled pretplata za predstavu u osječkom kazalištu za gornjogradsku župnu crkvu i pučku kuhinju. Broj 9. Društvo za podupiranje učiteljskih pripravnika Osijek, tiskana zahvalnica za sudjelovanje u predstavi 5. siječnja 1903. Broj 10. Molière – dr. Andrić *Kaćiperke*, teatralna biblioteka 1894. godine.

U kut. 2 postoji 16 brojeva Klugove ostavštine, i to komedija i izvornih radova, zatim prijevoda s hrvatskog na njemački, potom prijevoda s francuskog jezika na hrvatski, nadalje te su i prijevodi, preradbe i lokalizacije komedija i kazališnih komada s njemačkog jezika.

U kut. 2/XV. postoje oglasi o kazališnim priredbama i društvene priredbe te programi.



i) U osobnom fondu Rudolfa Fr. Magjera (HR-DAOS-485) postoji nešto građe i o osječkom kazalištu.

j) U zbirci Stumpf (1896-1923.) u Državnom arhivu postoje kazališni plakati od 1896. do 1917. godine, zatim građa o priredbama izvan kazališta 1905. godine i koncertima 1923. godine.

k) U sačuvanoj ostavštini osječkog profesora Ivana Medveda koji je bio strastveni novinski sakupljač ima dosta brojnih novinskih izrezaka pod grupom XVIII. u kutiji broj 63 o kazalištu. Dakako da to nije cjelokupna novinska produkcija o kazalištu ali ima na jednom mjestu značajan broj novih članaka, prikaza i kritika o kazalištu.

l) Treba spomenuti dugogodišnjega arhivskog djelatnika dr. Kamila Firingera koji je napisao nekoliko radova o Osječkom kazalištu uglavnom služeći se arhivskim materijalima. Njegovi radovi se mogu naći u objavljenjima bibliografiji koju je načinila mr. sc. Marina Vinaj, djelatnica Muzeja Slavonije i objavila u knjizi *Dr. Kamilo Firingera, arhivist i povjesničar*, Osijek 2005., str. 309. Vjerojatno dio arhivskog gradiva koje je skupio sam Firingera postoji i kod obitelji Burić, naime kćerka K. Firingera Vesna rođena Firingera, udana Burić također je pisala o osječkom kazalištu i skupljala materijale, no umrla je prije više godina.<sup>5</sup>

lj) O osječkom kazalištu je pisao i Stanislav Marijanović koji je uz to i skupio i neke izvore, programe, oglase i drugi materijal o osječkom kazalištu. Uz njega valja spomenuti i pokojnog Dragana Mucića koji je napisao monografiju o kazalištu, kao i Pavla Blažeka koji se bavio pisanjem i istraživanjem osječkog kazališta. I dakako da to nije sve. Postojalo je i postoji više kazališnih djelatnika, dirigenata, intendantata, glumaca, pisaca scenarija, režisera, glazbenika i drugih kulturnih djelatnika koji zacijelo imaju neke arhivske izvore o osječkom kazalištu, njegovom djelovanju i značenju.

m) Osobni fond Ratka Petkovića, poznatog osječkog glumca iz Osijeka čijom je dobrotom njegova udovica poklonila Državnom arhivu 2007. godine vrijedno arhivsko i gradivo o osječkom kazalištu u rasponu od 1941. do 1965. godine. Gradivo se sastoji iz kazališnih plakata, dnevnika rada Petkovića, kronološkog zapisa o održanim predstavama Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku kao i gostovanjima.

n) Osim gore navedenih fondova i zbirki mogu se u arhivskoj građi pronaći dobri podaci i kod raznih osobito pjevačkih i glazbenih društava koja su usko surađivala s kazalištem.

nj) U arhivskom fondu Osječko gornjogradsko društvo Casino – Osijek GG (1855-1932) pod signaturom HR-DAOS – 434 postoji više arhivskih spisa o najmu zgrade za

<sup>5</sup> *Dr. Kamilo Firingera arhivist i povjesničar*. Osijek 2005. Vidjeti prvenstveno rad o kazalištu kao i bogatu Firingerovu bibliografiju radova.

kazališne predstave, zatim o zakupu prostorija za kazalište, korištenju velike sale u Casinu za predstave, adaptaciji zgrade Casina i drugo. Arhivsko gradivo je popisano po godinama. Članovi Društva Casino su bili aristokratskog porijekla, dakle ugledniji i bolje stojeći građani Osijeka, pa su svojim sjednicama i radom značajno utjecali na kazališne predstave tim više što su se kazališne i druge predstave održavale u njihovoj zgradi.

o) Nešto arhivskoga pisanog i tiskanog materijala o kazalištu i kazališnim predstavama u Osijeku nađe se i kod najstarijih osječkih pjevačkih i glazbenih društava, i to: Essegger Liedertafel (1857-1861) signatura HR-DAOS-429, zatim Osiečko pievačko društvo – Osiek (1862-1867) HR-DAOS-430, potom HR-DAOS-431 Pjevačko društvo Jednakost Osijek III od 1926. do 1929. g., kao i u nekim drugim društvima.

p) U fondu HR-DAOS-421 Hrvatsko kazališno društvo u Osijeku, 1907-1908., u jednoj arhivskoj kutiji postoje vrlo vrijedni pisani izvorni materijali o radu na osnivanju Hrvatskoga narodnog kazališta. Tu se navode prvi inicijatori, predsjedatelj skupštine dr. Ante Pinterović narodni zastupnik koji je i sazvao osječko građanstvo na skupštinu 8. svibnja 1907. godine i upravni odbor te ostali članovi društva koji su radili na tome da se u Osijeku osigura vlastita zgrada za Hrvatsko narodno kazalište. Osim toga postoje njihovi zapisnici kao i pravila Društva. To je Društvo jedno od najzaslužnijih što se u Osijeku osnovalo Hrvatsko narodno kazalište. Društvo je prestalo s radom 1908. godine budući da je ispunilo svoju osnovnu zadaću: osnivanje Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.<sup>6</sup>

r) U fondu Valpovačko vlastelinstvo (1721-1945), broj signature HR-DAOS-476, postoji više vrijednih dokumenata o pretplati ili uopće o osječkom kazalištu budući da su valpovački vlastelini bili posebni ljubitelji kazališta i imali su svoju ložu u kazalištu. Za taj fond postoji sumarni inventar kao i kazala te urudžbeni zapisnici tako da se relativno lako može pronaći određeni dokument.

Slično gornjemu i kod nekih drugih arhivskih fondova sporadično te tu i tamo u školskoj arhivi nalazimo podatke o kazalištu, no to se ovdje ne može pojedinačno registrirati budući da je za to potrebno detaljno pregledavanje od spisa do spisa. Naime, već je u uvodu rečeno da je kazalište zadiralo u sva područja ljudskog života, privatnog i institucionalnog, pa se podaci o kazalištu mogu naći u gotovo svakoj instituciji, upravi, pravosuđu, gospodarstvu, prosvjeti, kulturi i privatnim arhivima.

Ovdje ćemo istaknuti da treba pogledati i sudsku arhivu jer je više puta bila pred sudom određena kazališna predstava, glumci ili poruke koje se nisu svidjele vlasti, policiji ili pojedincima.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Vilim Matić, *Gradnja Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku*, rukopis, 1998.

<sup>7</sup> *Vodič kroz arhivske fondove i zbirke u Osijeku*, Osijek 2007., s priloženom digitalnom snimkom te knjige na CD-u.

### 3. Arhivsko i knjiško gradivo u Muzeju Slavonije u Osijeku

Muzej Slavonije u Osijeku također čuva dio arhivskog i knjiškog (tiskanog) gradiva o osječkom kazalištu. Ovdje ćemo samo upozoriti da arhivsko gradivo o kazalištu, dok ne ulazimo u bogati fondus knjiga i novina (hemeroteka) koji se nalazi u muzeju, postoji kod raznih zbirki i fondova gradiva o osječkom kazalištu, no držimo da je najdragocjenija i najopsežnija zbirka pod naslovom Građa III koja se odnosi na osječko i druga kazališta.<sup>8</sup>

Na popisu se nalazi oko 60 fotografija, oko 1.000 komada kazališnih oglasa, nešto arhivalija i rukopisa. Najstariji kazališni plakat je iz 1818. godine otisnut na svili, dok je posljednji iz 1930. godine. Sav materijal je razvrstan u nekoliko kartonskih mapa i fascikala, uredno pričvršćen na kartone, a kazališni oglasi su poredani po sezonama. To je prekrasna građa o osječkom kazalištu, no kako navodi autorica M. Malbaša tu monografiju Friml nije nikada napisao, premda se to u nekrologu tvrdi.<sup>9</sup>

### 4. Arhivsko gradivo u fondovima Hrvatske vlade

Arhivsko gradivo o osječkom kazalištu nalazi se u fondovima Hrvatske vlade, ministarstva i raznih ureda, prvenstveno Ministarstva kulture, zatim Graditeljstva i sličnih resora. Budući da postoji arhivsko pomagalo kao evidencija o svim fondovima i zbirkama u Republici Hrvatskoj najbolje je uputiti istraživača da se posluži tom knjigom.<sup>10</sup>

### 5. Arhivsko i knjiško gradivo u Nacionalnoj i Sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu

Nacionalna i sveučilišna knjižnica Zagreb posjeduje, osim brojne literature o kazalištu, vrijednu zbirku pod brojem 29 Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1852-1928., 8 svežnjeva, zatim broj 657 Zbirka koncertnih programa za Hrvatsku 1888-1980, 46 kutija, te broj 466 Dječje kazalište Osijek 1950/2000., gdje se nalazi gradivo i za osječko kazalište.<sup>11</sup>

### 6. Arhivsko gradivo u Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb posjeduje gradivo i o kazalištu u Osijeku osobito pod brojem 465 Hrvatsko narodno kazalište Osijek 1928-1994.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Marija Malbaša, *Osječki bibliograf Oskar Friml-Antunović*. "Vjesnik bibliotekara Hrvatske", god. 18/1972, br. 12, str. 55.

<sup>9</sup> "Hrvatski list", XV/1934, br. 324, str. 6.

<sup>10</sup> *Pregled arhivskih fondova i zbirki Republike Hrvatske*, svezak 1 i 2, Zagreb 2006. i 2007. U svesku 2 nalaze se kazala preko kojih će istraživač lako doći do signature fonda ili zbirke o osječkoj kazališnoj dokumentaciji.

<sup>11</sup> *Pregled arhivskih fondova i zbirki Republike Hrvatske*. Zagreb 2006., str.1059 i 1092.

<sup>12</sup> *Pregled arhivskih fondova*, nav. djelo, str. 1040.

## 7. Arhivsko gradivo izvan granica Hrvatske

Jedan dio vrijednoga arhivskog gradiva o osječkom kazalištu postoji izvan granica Hrvatske. Naime, za vrijeme Austrijske Monarhije te Austro-Ugarske Monarhije osječko kazalište je primalo u goste, ali i samo odlazilo u susjedne gradove i davalo predstave. Ovdje ćemo navesti tek neka mjesta:

a) Susjedni grad Pečuh je održavao dobre kulturne i umjetničke veze s Osijekom i obratno. Tako se u radu *Počeci kazališnog života u gradu Pečuhu* navodi da su glumci redovito posjećivali Varaždin, Sombor, Novi Sad, Suboticu, Osijek i Pečuh. *U kazališnom životu Pečuha i slavonskog glavnog grada Osijeka formiraju se takvi odnosi koji ostavljaju duboke tragove u kulturnom i duhovnom životu oba grada.*<sup>13</sup>

Dalje se navodi da je prvi kazališni direktor koji je dolazio iz Osijeka bio Joseph Lippe koji je 1800-te godine predao gradu Pečuhu svoj repertoar od 87 prikaza s pismima preporuke.<sup>14</sup>

Zapravo, prva značajnija putujuća družina u Pečuhu je upravo bila Lippeova. Prema dokumentima koji se nalaze u Arhivu županije Baranja iz 1800-1829. godine, nastupali su u Pečuhu 13 puta njemački komedijaši koji su dolazili iz Osijeka. Među njima je bio i Joseph Schrott (1808.) koji je bio direktor jedne od najpoznatijih kazališnih družina u Monarhiji.<sup>15</sup>

Iz tog opširnog i uglednog popisa mogu se navesti i osobe Leopold Probst, Karl Slavik i Wilhelm Flor koji su osim u Pečuhu i Osijeku nastupali i na pozornicama carskog Beča. Kazališne veze između ta dva grada održavale su se i kasnije o čemu postoje značajni arhivski izvori u već navedenom arhivskom gradivu grada Pečuha.

### b) Subotica

Budući da je osječko kazalište imalo brojna gostovanja u Subotici, kao i obratno, to jedan dio dokumentacije osječkog kazališta postoji u subotičkom kazalištu kao i u arhivi gradskog poglavarstva Subotice.

### c) Novi Sad

Novosadsko kazalište je imalo brojne nastupe u Osijeku kao i obratno. Stoga se određeni broj dokumenata za osječko kazalište može pronaći i u novosadskom kazalištu te gradskim, odnosno pokrajinskim arhivskim fondovima i zbirkama Novog Sada i Vojvodine.

I to nije sve. Postoji još niz mjesta, osoba i ustanova koje imaju određene dokumente o osječkom kazalištu, glumcima, repertoaru, kritikama, plakatima, programima i sličnom

<sup>13</sup> Attila Marfi, *Počeci kazališnog života u gradu Pečuhu*, rukopis, 2005.

<sup>14</sup> Baranya Megyei Leveltar Pecs Varos Tanacsai iratai, 1178/1800.

<sup>15</sup> Baranya Megyei Leveltar, op. cit. 1392/1808.

materijalu širom Hrvatske, zatim bivše države Jugoslavije, kao i susjednih zemalja pa čak i cijeloga svijeta. Razlog toj disperziji dokumenata je dvostruk: prvi, što je osječko kazalište gostovalo sa svojim predstavama, a i ugošćavalo brojna kazališta iz inozemstva. Drugi pak razlog toj disperziji dokumenata je što su pojedinci kad su odlazili živjeti u strane zemlje odnosili neku dokumentaciju sa sobom kao drage uspomene, bilo iz vlastitoga kazališnog rada i djelovanja, bilo kao ljubitelji kazališnih predstava.

Prema tome, ovo je tek osnovni pregled i putokaz gdje bi valjalo tražiti arhivsku dokumentaciju o osječkom kazalištu bilo onu do osnivanja Hrvatskoga narodnog kazališta 1907. godine, bilo onu nakon osnivanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku od 1907. godine pa do danas.

*Vlado Obad*

## NJEMAČKE PUTUJUĆE DRUŽINE NA POZORNICI OSJEČKOGA KAZALIŠTA

Putujuće družine obilježile su početke kazališne umjetnosti u većini europskih naroda pa tako i u Nijemaca. Lajpciški profesor Johann Christoph Gottsched svojski se trudio putujuće glumce privoljeti sustavnom scenskom radu, poboljšati im materijalni i društveni položaj. Oko 1740. godine činilo se da će u tome i uspjeti, a onda mu je družina Caroline Neuber okrenula leđa i po staroj navadi potražila izgledniju zaradu. Potreban je bio još čitav život Gottholda Ephraima Lessinga, ispunjen borbenošću i stvaralačkom energijom dramskoga pisca i teoretičara, da se postave temelji jednoga istinskog građanskog i nacionalnog kazališta. Tek u sedamdesetim godinama 18. stoljeća putujuće družine u Njemačkoj ustupaju mjesto stalnim kazališnim kućama.

Njemačke putujuće družine ipak nisu definitivno sišle s povijesne scene. Iz Njemačke su doduše nestale, ali su se utoliko revnije raširile diljem Habsburške carevine i postale jedna od važnijih odrednica srednjoeuropskoga zajedništva. Obilježile su čitavo 19. stoljeće, ali posebno njegovu drugu polovicu, kada su uz potporu nagle ekspanzije njemačkoga tiska dosegle svoj vrhunac. Taj opći razvoj njemačkoga kazališta moguće je pratiti i na osječkom primjeru. Nakon dovršenja osječke Tvrđe (1719.), kao važnoga središta austrijskoga garnizona, za vojnicima u grad uskoro pristižu i putujući glumci, u svakom slučaju već prije 1750. godine. O prvih stotinu godina njemačkoga kazališta u slavonskoj metropoli teško će se saznati išta više od onoga što su prikupili predani istraživači (Firinger, Matić, Mucić i Marijanović) iz oskudnih izvora.<sup>1</sup> Situacija se bitno mijenja 1864. godine s pojavom prvih osječkih novina na njemačkom jeziku: "Esseker Lokalblatt und Landbote". Kao posvuda u Srednjoj Europi i osječko je novinstvo od samoga početka osobitu pozornost usmjerilo na kazališna događanja. Pritom ne treba gubiti iz vida pomalo paradoksalnu činjenicu da se radilo o kazalištu i novinama na nje-

<sup>1</sup> Najsadržajniji je prilog Stanislava Marijanovića: *Njemački teatar u Osijeku (Kazališni plakati i almanasi)*, u zborniku *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991*.

mačkom jeziku u rubnim regijama podunavske carevine, gdje su se njemačkim jezikom kao materinskim uglavnom služile manjinske doseljeničke skupine. No ti doseljenici iz Švapske i Austrije pripadali su privilegiranim i vodećim strukturama gospodarskoga i kulturnoga života dotičnih regija pa su u dominaciji njemačkoga jezika s jedne strane nalazili potporu vlastitoga identiteta, a s druge opravdanje za tobožnju *civilizatorsku misiju* na europskom istoku i jugoistoku.

*Ništa ne može bolje prezentirati neki grad od njegovog kazališta – ova dubokoumna izreka Heinricha Laubea nalazi kod nas svoje puno opravdanje. Kazalište je najprecizniji gradimetar za obrazovni nivo stanovništva.*<sup>2</sup>

Tako je docirao kazališni kritičar "Drave" 1879. godine, posve u duhu njemačkoga pouzdanja u prosvjetiteljski karakter kazališta i njegov statusni simbol kao nositelja kulturnoga identiteta. Precjenjivanje društvene uloge kazališta Njemačka je već doživjela u 18. stoljeću kada je raskoš lokalnih kazališnih kuća poslužila kao nadomjestak za stvarnu gospodarsku i političku nemoć usitnjenih kneževina. Nešto slično ponovilo se krajem 19. stoljeća u rubnim regijama Austro-Ugarske Monarhije: na brojnim jezičnim otocima, okruženim morem slavenskog, mađarskog i rumunjskog življa, izrasla je institucija teatra u hram njemačke kulture i nadmoći.

Oko 600 dnevnih novina na njemačkom jeziku, koje su u razdoblju od 1848. godine pa do Prvoga svjetskog rata duže ili kraće vrijeme izlazile širom Srednje Europe, nadmetalo se u detaljnom prikazivanju lokalne kazališne scene. Studiozno iščitavanje te obilne novinske građe može poslužiti za utemeljenje jedne dobro dokumentirane povijesti kazališta nekoga grada ili regije. Bio je to nadasve mukotrpan, ali i plodonosan put koji je, primjerice, Gordanu Gojković vodio do odlične knjige *Njemački muzički teatar u Osijeku 1825-1907*.<sup>3</sup> Autorici je uspjelo ne samo minuciozno rekonstruirati cjeloviti onovremeni repertoar, nego i sastaviti liste svih kazališnih direktora i dirigenata. Veliki trud uložen u istraživanje periodike rezultira i saznanjima koja su važnija od puke faktografije. Pozorno i analitičko čitanje tadašnje kazališne kritike upućuje na bitna obilježja ustrojstva putujućih družina i na ključne probleme u njihovom svakodnevnom funkcioniranju. Ovaj rad počiva na uvidu u osječke njemačke novine od 1864. do 1910. godine, ali se najviše koncentrira na dvadesetak godina s prijelaza stoljeća. Njemačka je publicistika u to vrijeme imala dva dobro profilirana glasila ("Die Drau" i "Slavonische Presse"), a njemačke putujuće družine u to su vrijeme već bile suočene s konkurencijom novosadskih i zagrebačkih dramskih umjetnika. Žustro se raspravljalo o opravdanosti njemačkoga kazališta u Osijeku pa se iz polemika iščitavaju brojne njegove slabosti, dobiva se uvid u kontroverze o njegovom umjetničkom statusu, koje su bile uvjetovane nacionalnom pripadnošću pojedinih polemičara.

<sup>2</sup> Geza Berger u listu "Die Drau", br. 99.

<sup>3</sup> Izdanje Hrvatskoga narodnog kazališta, Osijek 1997.

Na području Austro-Ugarske djelovala su putujuća kazališta u tri različita ustrojbeni oblika. Takozvana *kazališta na turneji* okupljala su profesionalne, ali slobodne glumce koji su uvježbali nekoliko predstava, odigrali ih u brzom slijedu u nekome gradu i potom putovali dalje. U jesen 1900. godine Osječani su tako iščekivali dramski ansambl bečkoga impresaria Alberta Schillera, o kojemu se moglo pročitati da je proljetos s uspjehom gostovao u Bukureštu, Galati, Konstantinopolju, Odesi, Černovicu, Lembergu, Krakovu, Sarajevu, Mostaru, Tuzli, Vukovaru, Zemunu, Beogradu i Petrovaradinu. Repertoar tih brzoputujućih trupa morao je imati jasne prioritete, recimo - isključivo govorno kazalište, zadovoljavati se malim brojem izvođača i skromnim kulisama. Znatno rasprostranjeniji ustroj putujućih histriona mogao bi se nazvati *kazalištem u gostima*, jer se za gostovanje biralo jedno odredište za čitavu sezonu. Vrijeme od listopada jedne godine pa do lipnja sljedeće poveći ansambl igrao je pred istom publikom nekoga od provincijskih središta. Ta publika i nije bila osobito brojna, s obzirom na ograničavajući faktor njemačkoga jezika, pa se gostovanje sastojalo isključivo od premijera. Družinama je to predstavljalo enormno opterećenje, jer je svakoga tjedna trebalo u pravilu istupiti s četiri noviteta. Ondašnja publika s periferije nije poznavala drugu zabavu osim kazališta pa je očekivala raznovrstan repertoar: operu i operetu, dramu, komediju i lakrdiju. Da bi se udovoljilo tim gotovo nemogućim očekivanjima, obično se pribjegavalo podjeli sezone: jesen je trupa provodila npr. u Temišvaru, a proljeće u Osijeku. Uvježbani repertoar tako se izvodio dva puta. Treći tip putujućega kazališta predstavljali su solisti, velike zvijezde s bečkih pozornica, koje su svraćale nakratko u provinciju i briljirale u nekoliko naslovnih uloga. Ondje su oni gostujućoj družini predstavljali dobrodošlo osvježanje, ali i preteški izazov, jer valjalo je dodatno uvježbati komade po diktatu uvaženoga gosta, a što je bilo još zahtjevnije, na izvedbi koliko-toliko držati korak s njihovim artizmom. Krajem 1900. godine osječka je publika tako nestrpljivo iščekivala prvakinju Hofburga Adelu Sandrock u ulozi dame s kamelijama. Zajedno s Eleonorom Duse i Sarom Bernhardt novine su je izdizale među zvijezde *koje svijet obasjavaju svojom slavom*.<sup>4</sup> Tri godine kasnije Osječani su bili oboreni s nogu profinjenom igrom dvorskoga glumca Josefa Levinskog u ulozi Lessingova Nathana.

Neovisno o kome tipu družine je riječ, pojam *ansambla*, u modernom smislu riječi, na njih se ne može primijeniti. Nama on predstavlja kreativnu grupu koja se odlikuje harmoničnom uigranošću i rukovodi se istovjetnim umjetničkim *credom*. Austrougarske putujuće družine sastojale su se pak od hirovito prikupljenih i umjetnički neujednačenih glumaca koji tijekom jedne sezone nisu imali dovoljno vremena ni da se ljudski zbliže niti artistički nadopunjavaju. Netom izišli iz privatnih kazališnih instituta sumnjive kvalitete, našli bi se na tržištu umjetnicima. Geza Berger, jedan od najpoznatijih osječkih glumaca i novinara, prisjeća se bečkoga hotela, karakterističnoga imena Rupa, gdje su se sastajali napola izgladnjeli glumci s bečkim kazališnim agentima, koje on bez

<sup>4</sup> "Die Drau", 1900., br. 142.



ustežanja krsti *prodavačima duša*, i s direktorima kazališnih kuća odnekud iz provincije. Posrednici, principal i direktori nastojali su, ovisno o raspoloživim sredstvima, skripti odgovarajuću družinu. Glumci su sa svoje strane žudjeli da se domognu *hrenovke*<sup>5</sup> - tako su u slengu nazivali predujam. I drugi izvori spominju različite bečke kazališne agenture, *burze pjevača*, ili imena posrednika u trgovanju dramskim tekstovima.

Nakon kratkoga uvježbavanja odabranoga repertoara novoformirana se družina našla na nepoznatoj provincijskoj pozornici, gdje je sljedećih šest mjeseci trebala prezentirati sve draži boginje Talije. Život u tuđem okruženju i svakodnevnim angažmani u kazalištu nisu bili laki: trebalo se nositi s brojnim teškoćama financijske, umjetničke i društvene prirode. Neposredno doživljena svjedočanstva o tome ostavili su i osječki pisci njemačkoga izričaja:

*Njemačke gostujuće trupe smjenjivale su se svake sezone. Bili su to uglavnom drugo- i trećerazredni ansambli u koje je ponekad zalutao i neki bolji glumac. Pozornica je bila opremljena oskudnim tehničkim pomagalicama i rekvizitima, garderoba iznošena i oskudna. Orkestar su činili vojni glazbenici koji su briljirali isključivo na duhačkim instrumentima i s paradnim marševima. Nije bilo električne rasvjete, samo plinski plamčići koji su i pri najmanjem zračnom strujanju uznemireno podrhtavali, a lica činili blijedim poput krede.*

*Trupa bi dolazila početkom rujna, a odlazila nakon Uskrsa, pod uvjetom da već prije ne bi došlo do financijskog kraha, što se češće događalo, jer trupe su stalno bile na rubu propasti. Glumci su isplaćivani neredovito, pa su i preponosni junaci ljubavničkih rola ponekad bili prisiljeni udvarati se svojoj gazdarici da bi na taj način odužili neisplaćenu stanarinu. Dame iz tog šarenog tabora bijahu upućene na darežljive ljubavnike, na nekolicinu već vidljivo osjedjelih osječkih bonvivana, koji su se nekoliko mjeseci s nasladom predavali grijehu. Mogli su birati od posljednje statistice u koru pa sve do primadone, samo ako su bili kadri da ih izdržavaju.*<sup>6</sup>

Vilma Vukelić upozorava da su putujuća kazališta bila i poduzetnički timovi, a njihovu profitabilnost bilo je teže postići nego uprizoriti najzahtjevniju operu. Kazališno zdanje moralo se zakupiti, a kauciju deponirati u gradskoj upravi. Trebalo je namaknuti sredstva za režijske troškove (grijanje, rasvjetu i čišćenje, za dežurne vatrogasce) i za gaže umjetnika, a sve je to bilo uvjetovano dobrom prodajom ulaznica. Gradovi su doduše pomagali subvencijama, ali one nisu bile dovoljne. Postojala su kazališna udruženja koja su prikupljala donacije, organizirane su *korisnice* u prilog pojedinih glumaca, a uprkos svemu kasa je trajno ostajala prazna. O završnom deficitu poduhvata i osobnim zaduženjima sudionika da se i ne govori.

<sup>5</sup> Geza Berger, *Ein Nachtbild aus dem Theaterleben*. U "Esseker Lokalblatt und Landbote", 1864., br. 13-16.

<sup>6</sup> Tako nas izvješćuje Vilma Vukelić u svojim memoarima: *Tragovi prošlosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1994., str. 171.

Društveni paradoks ovakvoga kazališta rezultirao je iz činjenice da su njemački glumci nastupali isključivo izvan njemačkoga govornog područja. Uvijek je postojala latentna opasnost da se i nehotice povrijede nacionalni osjećaji drugih naroda. Direkcija se revnosno trudila dodvoriti domaćem življu, kako bi osigurali odaziv publike: igrokazi su prilagođavani u duhu lokalnih okolnosti, korišteni su pučki napjevi i aluzije na aktualna događanja. Uz ove prepreke općega karaktera svako od odredišta stavljalo je pred gostujuća kazališta dodatne usko specifične probleme. Zgrada osječkoga akcionarskog kazališta, primjerice, nije bila renovirana od vremena izgradnje (1866.) pa je krajem stoljeća svojim potamnjelim zidovima, derutnim namještajem i staromodnim kulisama ostavljala dojam palanačke zapuštenosti. Nova drama 20. stoljeća podrazumijevala je brzo izmjenjivu i dobro opremljenu pozornicu, kao i snažne svjetlosne efekte. Rasvjeta je još uvijek bila plinska što je predstavljalo stalnu opasnost od požara, balkoni i galerija građeni su od drveta pa je prijetilo njihovo urušavanje.

Putujuće kazališne družine, koje su svojom umjetnošću opsluživale provinciju, u stručnim kazališnim krugovima Beča nisu nailazile na uvažavanje. Ta podozrivost bila je opravdana koliko god da su se putujući glumci trudili, osporiti je. Početkom 1900. godine na osječkoj je pozornici uprizoren *senzacionalni ćudoredni igrokaz* nekoga danas zaboravljenog francuskog autora, a kazališno vodstvo razmetalo se u tisku ogromnim uspjehom, koji je igrokaz polučio u Parizu, Berlinu, Beču i Zagrebu. To je providan pokušaj da se vlastita umjetnost izjednači s onom u velikim gradovima. Pritom se namjerno prešućivalo da metropole raspolažu s više kazališnih kuća pa je otuda velika razlika, je li neki autor ovacije zaslužio u Burgtheatru ili na nekoj od pozornica u bečkim predgrađima. Duh i ukus takozvane provincije bio je, naime, mjerodavan i u vanjskim okruzima velegradova. To ne bi automatski trebalo značiti da kazališnu praksu putujućih družina treba ismijavati. One su različite segmente njegovane zabave i početno poimanje umjetnosti donosile i onamo, kamo otmjene muze same nikada ne bi pronašle put.

Određena iskustva skitalačkoga života čine se k tome neizostavnima u karijeri dramskih umjetnika, čak i u 20. stoljeću, pa već i zbog toga zaslužuju detaljnije ispitivanje. Ni vrlo uvažene i dobro etablirane kazališne kuće nisu se mogle oduprijeti zovu odlaska na turneje. Proslavljeni kazališni kabare *Das bunte Theater* ekscentričnoga baruna Ernsta von Wolzogen, u kome su položeni temelji za modernu gradsku liriku, otputio se u svibnju 1901. godine na internacionalnu turneju kroz Njemačku, Švicarsku, Italiju, Austriju, Mađarsku i Rumunjsku. Početkom veljače 1902. berlinski su kabareti gostovali u Slobodnom kraljevskom gradu Osijeku, što je dokaz da se na svome putovanju nisu držali samo velikih gradova. Dvije godine kasnije ponovno su Berlinci u gostima, taj puta ansambl Residenztheatra. U oba primjera Osječani su suočeni s izrazito modernim i provokativnim umjetničkim tendencijama. Publika ipak nije bila zapanjena, većina likova bila joj je poznata iz časopisa "Jugend" i "Simplicissimus". Ni kazališta s manje—više tradicionalnim repertoarom nisu mogla opstati bez gostovanja.

Zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište bilo je stalno kazalište, uživalo državnu subvenciju, ali je budžet ipak bio nedostatan te su i zagrebački glumci na tjedan ili dva rado gostovali u drugim hrvatskim gradovima, pa tako i u Osijeku. Njihov primjer slijedili su i srpski glumci iz Novoga Sada. Kada je 1907. godine u Osijeku napokon utemeljeno vlastito stalno kazalište, i ono je moralo često priskakati u pomoć drugim gradovima u Hrvatskoj.

Novinska izvješća širom Srednje Europe u izobilju nude dokaze koliko je kazalište u provinciji bilo omiljeno. U Osijeku se pored matične kuće glumilo u dvorcu obitelji Pejačević, u dvoranama i ljetnim baščama hotela Royal i Psunj, u donjogradskoj čitaonici i u oficirskom udruženju u Tvrdi. Mlađi naraštaj iz imućnih gradskih obitelji, kako hrvatskoga, tako i njemačkoga podrijetla, nadmetao se međusobno u amaterskim izvedbama, a prihod je uvijek odlazio u gradski kazališni fond. Uz takav glumački entuzijazam u gradu morali su najizravniji protagonisti scenske umjetnosti – profesionalni glumci – izrasti u obožavane miljenike. I doista, u novinama se može čitati o *zanosnim ovacijama* i saznati da su glavni glumci *doslovce bili zasuti cvijećem*. Pri pozornom čitanju ipak upada u oči da je slavljena dama ne samo bila bečka dvorska diva, nego i rođena Osječanka. Ostali glumci, koji su trbuhom za kruhom putovali naokolo, puno su teže izborili status priznatih umjetnika. Početkom 20. stoljeća postala je, doduše, moda da se umjetnici prezentiraju kao glavni junaci književnih djela. Jedna od krilatica onoga vremena glasila je: *Umjetnik nam je prije svega zanimljiv kao osoba!* Osječki kazališni kritičar Victor Stein smogao je hrabrosti u to posumnjati:

*Ne mislite valjda na putujućeg glumca? U 99% slučajeva on je čovjek koji se žestoko bori za kruh svoj svagdašnji. Ukoliko nije bio dovoljno mudar pa se s idealima prihvatio svog poziva, morao je iste nakon prva tri mjeseca baciti preko palube, ukoliko ne želi umrijeti od gladi. I u umjetnosti se treba služiti laktovima, da si čovjek otvori prostor. Put u visine često vodi – naravno samo figurativno govoreći – preko leševa, dok redovito vodi preko prigušenih suza boli, ljutnje i brige.<sup>7</sup>*

Da bi lakše opstali, direktor Otto Milrad zahtijeva 1904. godine od svoje družine da *izbore uvažavanje i priznanje svih građana, ne samo na pozornici nego i izvan kazališta*<sup>8</sup>. Lakše je to reći nego učiniti. Ostavši bez novca glumci su se rado prihvaćali pisanja za novine. A o čemu su mogli izvještavati ako ne o kazalištu? Zato Gezi Bergeru, Rudolfu del Zoppu, Bleyer-Grohmannu i mnogim drugima možemo zahvaliti za dragocjena svjedočenja o djelovanju putujućih družina.<sup>9</sup> Pjevač Zopp upozorava, u

<sup>7</sup> "Die Drau", 1902., br. 38.

<sup>8</sup> "Die Drau", 1904., br.120.

<sup>9</sup> Nije to bila neka osječka posebnost jer npr. Tereza Pavličkova izvještava da su i u Moravskoj glumci zarađivali kruh kao honorarni novinari. *Die Anfänge der Presse in Znaim*, u knjizi *Regionalpresse Österreich-Ungarns und die urbane Kultur*, uredio Vlado Obad, Feldmann Verlag, Wien 2007.

humoristički intoniranom članku, *Kada je seka iz Osijeka došla na gostovanje*<sup>10</sup> na različitost u ophođenju s velikim zvijezdama i prosječnim članovima družine. Dok bečku divu Petru nije smio okrznuti ni najblaži dašak propuha i pozornica se za nju grijala od ranoga jutra, putujući glumci smrzavali su se cijele zime. Njoj je pripremljena ljupka garderoba koja je imala i sag, dok su se drugi umalo ugušili u *sanitetski nedopustivim isparinama* prostorije, koja bi idealno poslužila kao scena za dramu *Na dnu* Maksima Gorkog. Slabo uvježbani operetni ansambl bio je prisiljen u samo mjesec dana ovladati dvjema zahtjevnim operama – *Carmen* i *Troubadour*, naravno, usporedno s izvođenjem svakodnevnoga repertoara! Bleyer-Grohmann opisuje svoja iskustva iz pozicije dramškoga autora. Mogao je samo bespomoćno promatrati kako sakate njegov tekst uslijed siromaštva pozornice i nedostatka vremena za uvježbavanje.

Budući da su uvijek bili na putovanjima, glumci nisu poznavali sređen ljubavni ili obiteljski život. Na dnevnom redu su bile ne samo nedolične afere radi pukoga preživljavanja, koje spominje Vilma Vukelić, nego i svakojake senzacije i ljubavne drame koje su punile novinske stupce. Početni takt za sezonu 1906. godine dao je npr. pokušaj samoubojstva mlade *naivke*, koga je počinila zajedno sa svojim ljubavnikom, također glumcem, koji je u novoj sezoni bio angažiran u Mariboru. Zbilo se to jedan dan prije nastupne predstave. Njezinu ulogu morala je od danas do sutra preuzeti jedna kolegica, a novine su lakonski izvjestile: *Igralo se izvrsno, bez izuzetaka*. U subotu dvostruki suicid, u nedjelju prpošna komedija – u poslu nije bilo mjesta za sentimentalnosti! Izuzetak se tolerirao eventualno na kraju jedne duge karijere:

*Izvrсна i zaslužna komična starica naše pozornice, gospođa Otti delli Zotti danas proslavlja svoj 30-godišnji jubilej. Tim povodom izvodimo popularnu operetu Die Landstreichler (Skitnice) njoj na korist. Gospođa delli Zotti započela je svoj glumački put kao naivka u praškom Ljetnom kazalištu, a potom je djelovala u Ljubljani, Mariboru i Bečkom Novom Mjestu. Kasnije je igrala uloge uglađenih dama i majki u Klagenfurtu, Troppau, Augsburgu i Aschaffenburgu. Po završetku današnje jubilarne predstave direktorija i personal će za našu benefikantkinju upriličiti malu počast.*<sup>11</sup>

Za putujuće glumce, dakle, nije bilo slobodnoga izbora uloga. Igrane su tipizirane *role*, koje su se mogle mijenjati svakih 10 godina: od mlade *naivke* do *komične starice*.

Okupljanje i kasnije zajedničko djelovanje neke putujuće družine, kao i njezina umjetnička postignuća bila su najizravnije vezana uz osobnost direktora. Njegovo poimanje umjetnosti, ophođenje s glumcima i gradskom upravom, njegove veze s bečkim kazališnim krugovima, a posebice njegov imetak bitno su utjecali na uspješnost ili poslovni slom poduzetništva. Vilma Vukelić opisuje principala s primjetnom dozom humora:

*Direktor jedne takve putujuće družine morao je biti premazan svim mastima, obovušan protiv svih iznenađenja, morao je biti poslovan čovjek, opsjenjivač i dobar psiho-*

<sup>10</sup> "Die Drau", 1905., br. 7.

<sup>11</sup> "Die Drau", *Ein Schauspielerjubiläum*, 1907., br. 10.

log u jednoj osobi. Morao je znati dobro udarati po reklamnom bubnju i svojoj publici obećati čak i nemoguće.<sup>12</sup>

Vođenje kazališne družine rijetko je bio lukrativan posao, a nakon sloma bečke burze 1873. godine većina družina egzistirala je na samom rubu propasti. U travnju 1901. godine jedan je osječki kazališni referent izrekao bojazan, da je s direktorom Josefom Rustom kazališni život Osijeka došao svome kraju, jer *ovaj je u kostime i scenografiju ulagao toliko novca i vremena, da je to besprimjerno*.<sup>13</sup> Usprkos tome Rust je Osijek napustio s velikim gubitkom. Hoće li se neki pristojan i imućan direktor još uopće odvažiti na gostovanje u Osijeku, pitao se zabrinuti novinar. Krivicu je prebacio na nezainteresiranost publike. Kao predstavnik njemačke manjinske zajednice on nije bio voljan tragati za drugim objašnjenjima. Pretežito slavenska publika Osijeka jednostavno je čeznula za zavičajnom umjetnošću! Režijski troškovi staroga zdanja bili su iznimno visoki, a subvencija gradskoga poglavarstva niska. Drugi direktori prošli su zato još i gore. Otto Milrad u gradu je ostavio gomilu dugova, od kojih je nakon gostovanja u Sarajevu i Reichenhallu podmirio samo manji dio. Godine 1905. novine su donijele noticu o njegovom pokušaju samoubojstva. Iz pronađenih pisama proizlazi da je svoju rodbinu stalno salijetao molbama za pozajmnice. Postojala je sumnja da je dramatični korak učinio upravo s namjerom da ih nagna da mu financijski iznova pomognu. Da se ne radi o nekom iznimnom slučaju, potvrđuje slična priča o direktoru posljednje njemačke družine u Osijeku. Prije gospodina Spillerna, koji je u to vrijeme vodio turneju kroz Češku, u grad su pristigle glasine o njegovim mutnim poslovima. Družina mu, navodno, i nije na nekoj visini, a protiv njega osobno podignute su tužbe zbog neplaćenih gaža. Ta strahovanja u Osijeku se na sreću nisu obistinila. Bila je to, a da nitko nije ni slutio, oproštajna sezona njemačkoga kazališta. Odvijala se postojano pred rasprodanim gledalištem, bilo je čak popodnevnih predstava i više repriza, a publika je u svojim očekivanjima bila zadovoljena. Kako bih plastičnije ocrtao općeniti lik kazališnoga direktora, izdvajam ovdje nekoliko ulomaka iz životopisa posljednjega:

*Edmund Spillern rođeni je Bečanin i tek mu je 36 godina. (Otac mu je kućevlasnik u Beču.) Godine 1894. sudjelovao je na vojnoj vježbi u Osijeku i po njezinom završetku dao se aktivirati. Uskoro je preveden u natporučnika, ali je iz ljubavi prema umjetnosti napustio aktivnu službu i posvetio se pozornici. Njegov je učitelj bio prof. Kracher. Nakon što je na manjim i većim pozornicama stekao korisna iskustva o kazalištu, povjerenom mu je vođenje gradskog kazališta u Landshutu. /.../ Dobar glas uživa osobito kao režiser, jer na tom području bio je učenik i obožavatelj Maxa Reinharda. Kao glumac nastupao je samo iznimno. Njegovo kompetentno poznavanje književnosti jamstvo je da će na našu pozornicu dospjeti samo priznati književni predlošci.*<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Tragovi prošlosti*, str. 172.

<sup>13</sup> "Die Drau", 1901., br. 40.

<sup>14</sup> "Die Drau", 1906., br. 23.

U vremenskom rasponu od 1860. do 1907. godine, dakle u posljednjih 50 godina njemačkoga glumišta u Osijeku, okušala su se na umjetničkom vođenju 23 direktora. Samo dvojici među njima uspjelo je sprovesti promjene od trajnoga značaja i na taj način obilježiti kulturnu povijest grada. Zajednički im je višegodišnji boravak u gradu: Luis Konderla predvodio je kazalište devet godina uzastopce (1862–1871.), dok je Julius Schulz polovinu života proveo u Osijeku, a položaj direktora obnašao 12 godina (između 1875. i 1895.). Time se izdvajaju iz niza principala koji su se mijenjali iz godine u godinu i dokazuju da izuzetna postignuća zahtijevaju planski i dugoročni angažman. Konderli je uspjelo da se od *Singspiela* (igrokaz s pjevanjem) i *čarobne bajke* (koju je favoriziralo bečko pučko kazalište) izdigne do operete kao samostalne glazbene scenske forme u stilu Offenbacha. Ne zaboravimo, dogodilo se to usporedno s prvim praižvedbama Offenbachovih opereta na velikim europskim pozornicama. Konderlino djelovanje bilo je pospješeno i povoljnim vanjskim okolnostima: 1864. godine pojavile su se prve regionalne novine, a 1866. godine inaugurirano je zdanje novog kazališta. Prvotno njegov suradnik, a kasnije i nasljednik, mladi profesionalni dirigent Julius Schulz, rođen je u Frankfurtu na Odri, školovan u Dresdenu, a u Osijek je stigao nakon djelovanja u Pragu i Beču. Već u svojim prvim nastupima predstavio se kao umjetnička osobnost kakvu grad na Dravi do tada nije poznao. On je utemeljio i nadahnuo gradski orkestar, a čitavo kazalište učinio primamljivim za najbolje kazališne družine Srednje Europe.

Seriozno djelovanje neke kazališne institucije jedva da je moguće bez usmjeravajuće uloge novinske kritike. Nagla ekspanzija lokalnih glasila dovela je do procvata kazališne kritike u svim zamislivim fasetama. Ovisno o duhovnim obzorima autora, o usmjerenosti lista te o umjetničkoj zrelosti putujuće družine prosudba izvedbi oscilira između plitkoga, čisto informativnoga izvještavanja i kompetentnoga, analitičkog predstavljanja. Promatrajući kazališnu povijest Osijeka sa zadovoljstvom se može utvrditi da su domaći kazališni kritičari u svom poimanju umjetnosti daleko nadmašili putujuće kazalištarce. Pokazali su temeljito poznavanje europske drame i za svaki od predstavljenih komada gradili odgovarajući okvir, s primjerima, bilo iz francuske, ili iz skandinavske literature. Imali su i zavidna književno-teorijska znanja pa u feljtonima nalazimo učene rasprave o poetici djelovanja tragedije ili o historicitetu povijesnih drama. Ustrajno su zastupali liberalna gledišta, koja daleko u provinciji baš i ne očekujemo. Povodom izvedbe drame *Dr. Kohn* Maxa Nordaua kritičar se primjerice užasavao zbog antisemitizma i mržnje prema strancima: *Ni obrazovanje niti javna priznanja, pa čak ni plemenitost karaktera nisu dostatni da se Židovu prizna ravnopravnost i ljudska vrijednost. On ostaje stranac, a sve zbog zasljepljenosti mržnjom i suludim predrasudama.*<sup>15</sup> Iako su kritičari namještenici njemačkih novina, nikada se ne ustežu s puno entuzijazma pisati o napredovanju slavenske umjetnosti. Ogromne poteškoće s kojima se moralo nositi gradsko kazalište nisu prešućivane: mobilizirana je javnost, a odgovorno su traže-

<sup>15</sup> "Die Drau", 1902., br. 30.

na i rješenja. Samo jedan primjer neka predoči s koliko energije i argumenata se Victor Stein zalagao za opstanak kazališta:

*Ako želimo kvalitetno kazalište, u zakup ga možemo ponuditi na samo tri mjeseca. Za taj period grad mora osigurati subvenciju od 6.000 kruna. Direktor se k tome za cijelu sezonu mora garantirati pretplata na 25 loža. On bi se sa svoje strane trebao obvezati da neće igrati više od četiri predstave tjedno.*<sup>16</sup>

Iz ovoga bi se možda moglo krivo zaključiti da su prijedlozi kritičara uvažavani, što nažalost nije bio slučaj. Općenito se može kazati da kazališni recenzenti nisu baš počivali na ružama, većina njih žalila se na svoju sudbinu. Od vremena Lessingova angažmana u hamburškom kazalištu dobro je znano da glumci, ta *zavidna i umišljena družina* - kako ih Lessing naziva, ne dozvoljavaju da im se bilo što prigovori. Po njihovom uvjerenju recenzent nikada nije u pravu dok kudi, a i kada hvali, čini to odveć suzdržano. Jedna šaljiva zgoda iz Osijeka to najbolje ilustrira. Upravo spomenutoga kritičara Steina javno je napao neki uvrijeđeni glumac u gradskoj kavani. Samo zahvaljujući damama, s kojima je dijelio društvo, kritičar se uspio neozlijeđen izbaviti iz lokala. U novinama se potom branio da je izvještavao *uvijek posve objektivno i nepristrano*.<sup>17</sup> Glumca je upozorio da ubuduće njegove nastupe neće spominjati ni jednom riječju. Tjedan dana kasnije bojkotirani je redakciji uputio pismo u kome izražava žaljenje zbog incidenta. Tako je kritičar ipak dobio satisfakciju.

Victor Stein pripada, uostalom, među najbolja pera osječke kazališne kritike s prijelaza stoljeća. Zalagao se za očuvanje kulturne baštine grada, profilirao se kao prevoditelj hrvatske književnosti, njegov igrokaz *Schatten der Vergangenheit (Sjenke prošlosti)* uprizoren je 1902. godine na zavičajnoj pozornici, a znao je svoju publiku obdariti i ponekom ganutljivom pripoviješću. Julius Kaiser zaslužuje također mjesto u nekom budućem biografskom leksikonu zaslužnih kulturnih djelatnika u Osijeku. Mladi pravnik briljira u svojim člancima začuđujućim poznavanjem hrvatske i europske književnosti. Istaknuo se i kao predsjednik književnoga udruženja Javor te prevodenjem romana *Čuvaj se senjske ruke*, u ono vrijeme najpoznatijega hrvatskog književnika, Augusta Šenoa. Roman je pod njemačkim naslovom *Der Judas von Zengg* izdan 1902. godine u najčitanijoj Reclamovoj ediciji Weltliteratur. Iako je nastojao izboriti uvažavanje hrvatske književnosti, jednako energično se zalagao za poboljšanje kvalitete njemačkog kazališta. U Erwinu Krausu, rođenom Osječaninu, oba vodeća njemačka lista iz Osijeka imala su nadasve kompetentnoga izvjestitelja o događanjima u kulturnom životu Zagreba i Beča. Detaljno upoznat s poetikom moderne, informirao je on Osječane o najaktualnijim tendencijama u kazalištu. Odgovoran za specifičnosti glazbenoga teatra bio je Max Kohn, tako da je kritika odlično pokrivala gradsko kazalište u svim njegovim segmentima.

<sup>16</sup> "Die Drau", 1901., br. 43.

<sup>17</sup> "Die Drau", 1901., br. 34.

Kazališni je događaj uvijek komunikacijski čin u kome publika igra važnu ulogu. Svaka kazališna večer je neponovljiva interakcija s uvijek drugim gledateljima i zato je teško o recepciji suditi objektivno. S jedne strane kritičari se neprestance žale zbog *oskudnoga auditorija*, a na drugoj se zaklinju da je *kazalište ovdašnjoj publici postalo upravo nasušna potreba i da bi njegov izostanak svi gradski staleži teško podnijeli*<sup>18</sup>. Možda će zvučati paradoksalno, ali obje tvrdnje su istinite. Glumcima je već bilo do dijalo igrati pred praznim gledalištem, kritičari su se umorili prekoravati malograđane kako ih se u kazalište može dovući samo na silu. Svaka publika ima naravno svojih mušica: Što se u nekim gradovima prihvaća s burnim odobravanjem, u drugima pobire uspjeh jedva vrijedan spomena. To ne može biti objašnjenje zašto se osječka publika početkom 20. stoljeća iznenada distancirala od kazališta. Uvjerljiva objašnjenja ponekad su ipak osvanula i u njemačkim novinama:

*Razlozi za smanjenje broja posjetitelja su različiti. Prvi leži u činjenici da se dobrostojeći srednji stalež u Osijeku bitno smanjio. Mlađi je naraštaj k tome ispunjen nacionalnim zanosom i zato odbija njemačku riječ. I nepovoljno stanje gospodarskog razvoja ima svoj negativan utjecaj – ljudi su naprosto bez novca.*<sup>19</sup>

Jedan dodatni relevantni razlog za nesporazume s publikom, koji je ovdje ostao nespomenut, leži u danas teško shvatljivoj sklonosti gledateljstva prema opereti. Bio je to fenomen koji je kulturno obilježio cijelu Austro-Ugarsku. Najpoželjniji dio repertoara činile su stoga operete i komedije (u najrazličitijim finesama), na koje se, po otvorenom priznanju onovremene kritike, *nisu mogla primijeniti stroga estetska mjerila*.<sup>20</sup> Bila su to bezazlena djelca, koja *nisu postavljala zahtjev na neku književnu vrijednost*.<sup>21</sup> Od Gottschedovih nastojanja da uspostavi čvrst suodnos između pozornice i literature prošlo je u međuvremenu 150 godina, a da cilj u stvarnosti nije postignut. Putujuće kazališne družine iz Austro-Ugarske nisu, doduše, svoju igru više temeljile na improviziranju, ali su nudile pretežito nepretenciozne *komade za punjenje kase*, koji su prigradskoj i provincijskoj publici garantirali dva sata lagodne zabave. Ni staleška klauzula izgleda da nije izgubila svoj značaj. Jedan novinski članak iz godine 1900. o nesvakidašnjoj izvedbi *Hamleta* na carskome dvoru u Petersburgu potkrijepit će tu prividno problematičnu tvrdnju:

*Davao se Hamlet s velikim knezom Konstantinom Konstantinovičem u naslovnoj ulozi. Predstavi su nazočili carski par, cjelokupna carska porodica, strani veleposlanici i brojni ruski velikodostojnici, sveukupno oko 300 osoba. Pripadnici visokog društva nagradili su glumca-velemožu zdušnim aplauzom.*<sup>22</sup>

<sup>18</sup> "Die Drau", 1900., br. 45.

<sup>19</sup> "Die Drau", 1901., br. 1.

<sup>20</sup> "Die Drau", 1900., br. 131.

<sup>21</sup> "Die Drau", 1904., br. 123.

<sup>22</sup> "Die Drau", 1900., br. 28.



Ovo je ekselentan primjer za dvorsko kazalište koje je svoje dostojanstvo crpilo iz duha tragedije i težilo pompoznoj reprezentaciji. Suprotno tome, građansko je kazalište preferiralo domenu svakodnevice, a svoju misiju ispunjavalo u pukoj zabavi. Zato se možemo složiti s Moritzom Csakyem kada on u komedijama i operetama sagledava najpopularnije forme zabave gradskog stanovništva na prijelazu stoljeća.<sup>23</sup> Dovoljno je prolistati bilo koje godište nekih lokalnih novina da se prikupe dokazi za izuzetnu omiljenost spomenutih scenskih formi: poslije svakoga čina aplaudiralo se iz petnih žila, publika je spremno prihvaćala autorove zamisli, atraktivne operetne subrete doživljavale su ovacije, od pjevača se tražilo da ponove šlagerske arije... Pojedinačni pokušaji da se izvedu ozbiljni dramski komadi uglavnom se opisuju kao neuspješni. Pri osječkoj izvedbi *Fausta* 1900. godine sve raspoložive glumačke snage iskazale su se nedostatnim. 1906. publika se pokazala nedoraslom jednom djelu trajne vrijednosti – igrao se Schnitzler pred praznim gledalištem! Zato kritičar s pravom jadikuje zbog nevjere gledateljstva, jer sljedeće večeri izvedena je opereta *Das Wäschermädl* (*Mlada pralja*) pred totalno rasprodanom dvoranom koju su posjetitelji napuštali veseli, sretni i zadovoljni. Insceniranje drame Maxa Halbea donijelo je u materijalnom smislu također tužno iskustvo. Ozlojađeni kazališni referent nije se mogao suzdržati, a da ne postavi sarkastično pitanje: *Ne bi li bilo jednostavnije posve odustati od igrokaza koji predmnijevaju ozbiljan i važan posao te nastojati pridobiti simpatije publike osrednjim tekstovima osrednjih lakrdija i ganutljivih igrokaza?*<sup>24</sup>

Sveopća zanesenost operetom fenomen je po sebi, koji je Csakya nagnao da iz njega izvede važna zapažanja o srednjoeuropskom mentalitetu. On eksplicira da se jedni opereti izruguju kao *besmisl*, koji se uzima ozbiljno, dok joj drugi laskaju kao *ranom i postojanom izričaju duha Austro-Ugarske*. Širokoj publici ona je pak poslužila kao idealni predložak za budne snove, identifikaciju i postizanje raspjevane sreće. Od vremena Offenbacha i njegova kruga (oko 1860. godine), preko bečkih operetnih klasičara i njihovih sljedbenika, pa sve do najvršnjih predstavnika operete s početka 20. stoljeća nije u operetnoj literaturi bilo ni jednoga etabliranog djela ili autora, koji bi osječkoj publici ostali nepoznati. Tu operetnu epidemiju predvodilo je nekoliko velikih *šlagera* poput Ziehrerovih *Skitnica* (*Die Landstreicher*), Straussova *Baruna ciganina* (*Der Zigeunerbaron*), Millöckerova *Đaka-prosjaka* (*Der Bettelstudent*) ili Suppeova *Boccaccia*, koji su pobirali trijumfe na svim pozornicama Austro-Ugarske. Postojala je nepisana tradicija da se na svim provincijskim pozornicama bar jednom u sezoni mora izvesti neka od navedenih opereta, prvo iz pijeteta prema njihovoj *besmrtnoj glazbi*, a drugo jer su sadržavale briljantne arije za soliste, koje su sutradan na ulici zviždukali svi obrtnički i trgovački pomoćnici.

<sup>23</sup> Moritz Csaky: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Böhlau Verlag, Wien 1990., ovojnica.

<sup>24</sup> "Die Drau", 1904., br. 138.

Vrlo je indikativno da i počeci Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku sadrže naznake koliko su srednjoeuropske tradicije u Hrvatskoj bile duboko ukorijenjene. U izvješću o prvoj kazališnoj sezoni na hrvatskom jeziku, koja je zbog spleta okolnosti otpočela turnejom umjesto u matičnoj kući, moglo se pročitati: *Najbolji literarni predlošci nisu nažalost rezultirali pravim odazivom publike, kako u Zagrebu tako i u Karlovcu. Kazališna uprava morala je uvažiti takav ukus i s ozbiljnih drama prijeći na komedije i pučke komade.*<sup>25</sup> Istinitosti radi valja ipak reći da je i njemačko kazalište tijekom svog 160-godišnjega djelovanja u slavonskom okruženju uvažavalo lokalne okolnosti i da je čarolijom dramske igre pridobilo srca velikoga broja Essekera. Tako na starim kazališnim listama nalazimo imena onih koji su se odazivali zovu scene. Oko 1900. godine nalazimo već internacionalno proslavljena imena. Dvije umjetnice nose titule *dvorskih opernih pjevačica* i potječu iz utjecajnih gradskih obitelji. Njihovi sugrađani s ponosom su pratili njihove karijere i pozivali ih na gostovanje u zavičajni grad. Josie Petru rado se odazivala takvim lokalpatriotskim očekivanjima pa je nastupala u korist ženskih dobrotvornih udruga. Kada je na vrhuncu uspjeha preminula u Beču, pogrebno slovo održali su joj na hrvatskom jeziku. Anna Lay kćerka je pjevačice koja je u Osijek stigla kao glumica i u njemu ostala. Već u djetinjstvu isticala se darovitim scenskim nastupima, deset godina posvetila je studiju pjevanja na bečkom konzervatoriju, a istupila je i kao književnica. Kao podlogu za operni libreto iskoristila je jednu Šenoinu pripovijest. Zanimanje je probudila i njezina knjiga *Aphoristisches über Gesangkunst (Aforizmi o umjetnosti pjevanja)*. Pošto je Osijek bio grad ljubitelja operete, posve je prirodno da je iznjedrio i nekoliko subreta. Zvonki sopran Mathilde Schrecker, kćerke jednoga od prvih gradskih fotografa, pružao je ugodu ne samo osječkim ljubiteljima glazbe, nego i posjetiteljima opere u Meinzu i Koblenzu. Kćerka dugogodišnjega osječkog *kapelmajstora*, glazbenoga pedagoga i direktora kazališta Julija Schulza naprosto je bila predodređena za karijeru pjevačice. Lokalne novine redovito su izvješćivale o Adelinih velikim uspjesima u Černovicu, Ljubljani, Beču i dalekoj Rusiji. Jedna od prvih skladateljica Europe, kontesa Dora Pejačević, također je ponikla sa slavonskoga tla. Iako je tada otpor protiv umjetničkoga stvaralaštva žena bio snažan, nekoliko njezinih kasnoromantičnih skladbi našlo je put do publike. Proslavljeni češki violonist Jaroslav Kocian izvodio je tako 1904. godine njezine menuete u Zagrebu, Osijeku i Budimpešti.

Glazbeno kazalište u Osijeku je nesumnjivo imalo prioritet. To ipak ne znači da je sklonost prema govornome posve zamrla. Najpoznatiji među njemačkim autorima iz Slavonije, Roda Roda, stekao je u Osijeku presudne dojmove o kazalištu. Njegov dramski prvijenac *Dana Petrović*, nastao kao pokušaj prevladavanja strasne ljubavne veze prema glumici Adeli Sandrock, postavljen je na osječkoj pozornici 1903. godine, razumije se uz sudjelovanje samoga autora. Isti komad izveden je i deset godina kasnije, na hrvatskom jeziku, tada već uz nekoliko repriza. Njegov zemljak i kolega u društvu

<sup>25</sup> "Die Drau", 1907, br. 138.

humorista, Victor von Reisner, živio je kao novinar u Berlinu, ali se svojim djelom rado vraćao u Slavoniju. Njegova komedija *Die Feudalherren (Plemenitaši)* praizvedena je 1897. godine u berlinskom kazalištu Belle Alliance, da bi šest godina kasnije uveseljavala i Osječane. Nepodijeljenu ljubav stanovništva manjih gradova uživali su i ganutljivi salonski igrokazi, tako da ni taj žanr u Osijeku nije bio zapostavljen. Gospođa Irene Kraus-Grünwald, supruga veleindustrijalca Maxa Krausa, nastojala je spisateljstvom u sigurnost svoga življenja unijeti dah pustolovine. Napisala je više drama koje su bili uprizoreni, kako u njezinom omiljenom lječilištu Marienbadu, tako i u rodnom Osijeku. Godine 1905. u grad se doselio artiljerijski inženjer Bleyer-Grohmann, već godinama aktivan kao spisatelj, koji je na savjesti nosio povećani broj igrokaza iz seoskoga života, čarobnih i bajkovitih igara, pučkih i dječjih igrokaza s plesom i pjevanjem, ili bez njih. On je pozornicu preplavio rekordnim brojem praizvedbi, a oficirski se zbor kolegijalno obvezao da će prisustvovati svim predstavama.

Svi navedeni primjeri za zavičajnu dramsku umjetnost nose njemačko obilježje. No kada je u gradskom poglavarstvu trebalo odobriti gostovanja i subvencije za hrvatske umjetnike, dolazilo je često do dramatičnih verbalnih okršaja. U velikoj premoći ondje zastupljeni *podunavski Švabe* željeli su Osijek prezentirati kao *Frankfurt na Dravi*, ali je taj zahtjev nakon 1900. godine ubrzano gubio na svojoj opravdanosti. Hrvatsko-srpska opozicija napokon je uspjela nametnuti zaključak da se kazališna sezona dijeli na hrvatsku i njemačku polovicu. Nije više prošla ni jedna zima bez gostovanja iz Zagreba ili Novoga Sada, gdje su nacionalna kazališta djelovala od 1860. godine. Njemačkim se novinama iz Osijeka može uračunati u čast što su i te izvedbe pratile jednako angažirano i ozbiljno. U opširnim izvješćima nisu se ustezale prenijeti oduševljenje građana i nacionalnu ikonografiju prilikom dolaska i ispraćaja gostiju. Bliski kraj Habsburškoga carstva nagovještavao se u povećanom zanimanju za slavenske jezike i kulturu. "Drava" je tako u srpnju 1904. godine zabilježila gostovanje Dvorskoga kazališta iz Beograda, uz napomenu da su izvođači za *svoja iznimna ostvarenja* pobrali *buran aplauz*. Drugom prigodom najavljeno je Ljubljansko kazalište i *slovensku braću* se uvjeravalo da u Osijeku mogu očekivati dupkom puno kazalište. Nakon gostovanja iskazano je žaljenje što *poznanstvo nije sklopljeno već ranije, jer naši slovenski gosti su neosporno umjetnici prvoga reda, koji se bez bojazni mogu takmičiti s njemačkim kolegama*.<sup>26</sup> Dvije godine kasnije stigao je i ljubljanski operni ansambl. Između ostaloga gosti su izveli i vrlo patriotski intoniranu Zajčevu operu *Nikola Šubić Zrinjski* i pobrali silne ovacije. Za razliku od gradskih otaca kazališni su referenti, iako njemačkoga podrijetla, vidljivo simpatizirali s osamostaljenjem hrvatske dramske umjetnosti. Takvo lokalpatriotsko uvjerenje naslućivalo se već 1897. godine:

*Procesu osipanja njemačkog nacionalnog bića, zahvaćenog odumiranjem, danas se više nitko ne može uspješno suprotstaviti. Naša djeca odrastaju, jedan mladi naraštaj*

<sup>26</sup> "Die Drau", 1905., br. 51.

*koji nas stare više ne razumije. Hrvatsko nacionalno sazrijevanje traži žrtvu, koju ćemo svi mi – stariji s izvjesnim fatalizmom – tako rado prinijeti.*<sup>27</sup>

Srednjoeuropski regionalni listovi u ono su doba bili međusobno povezani i rado su izmjenjivali informacije. Tako se u Osijeku moglo čitati o kazališnom skandalu u Klausenburgu (Klužu), saznati indiskretne detalje o bankrotu neke putujuće družine, zabavljati se iznenadnim nestankom kazališnoga direktora iz Novoga Sada, informirati se o repertoaru susjednih njemačkih pozornica u Mađarskoj i Bosni, biti upućen u pojedinosti umjetničkih smjernica Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Danas to, nažalost, više nije slučaj, ni u Osijeku, niti u drugim srednjoeuropskim gradovima.

---

<sup>27</sup> "Die Drau", 1897, br. 66.

Marica Grigić

## ANTIČKI DRAMATIČARI NA SCENI OSJEČKOGA HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U PRVIM DESETLJEĆIMA 20. STOLJEĆA

Da je kazališna djelatnost ono što u potpunosti obilježava kulturu Osijeka počevši još od 18. stoljeća, nedvojbeno je i nepotrebno dokazivati. Od prvih isusovačkih predstava do suvremenih dana kazališno okupljanje nezaobilaznim je dijelom gradskoga života: bilo da je riječ o samostanskim predstavama, učeničkim pokušajima, scenskim ostvarenjima dragovoljačkih družina, razdoblju dominacije njemačkoga kazališta, gostovanja zagrebačkih i novosadskih profesionalaca ili pak profesionalnim ostvarenjima nacionalne kazališne kuće.<sup>1</sup>

Osječka je kazališna kuća, prošla dug, pomalo trnovit put do profesionalnog ansambla, pa kad je konačno oformljen ogromnim zalaganjem nekolicine uglednih Osječana na čelu s Radoslavom Bačićem – paradoksalno - prvu predstavu ansambl ne izvodi pred osječkom publikom nego pred, kako se često ponavljalo, bratskim Varaždincima.<sup>2</sup>

Antički dramatičari nisu bili česti, a pokazat će se, ni pretjerano omiljeni gosti u osječkoj nacionalnoj kazališnoj kući u prvim desetljećima 20. stoljeća, premda bismo slobodno ovaj zaključak mogli proširiti na cijelo 20. stoljeće.

<sup>1</sup> O osječkoj kazališnoj povijesti, više vidjeti Nikola Batušić, *Starija slavonska drama unutar hrvatske dopreporodne drame*, Zbornik *Krležini dani u Osijeku* 1996, priredio Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek-Zagreb 1997; Dragan Mucić, *Kazališni prostori u Osijeku od 1735. do 1975.* Gordana Gojković, *Iz povijesti glazbenog teatra u Osijeku*. Zbornik *Krležini dani u Osijeku* 1996, priredio Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek-Zagreb 1997; Tomo Matić, *Kazalište u starom Osijeku, Građa za povijest književnosti hrvatske*, XIII, Zagreb 1938; Stanislav Marijanović, *Njemački teatar u Osijeku. Kazališni plakati i almanasi*, Zbornik *Krležini dani u Osijeku* 1992. priredio Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek-Zagreb 1992. i dr.

<sup>2</sup> *Repertoar hrvatskih kazališta 1880-1860-1980*. Priredio i uredio Branko Hećimović. Globus, JAZU, Zagreb 1990.

*Repertoar hrvatskih kazališta*, kapitalno i nezaobilazno djelo kada je o kazališnoj praksi riječ, pruža nam pomalo poraznu sliku prema kojoj primjerice, Eshil do 1981. (*Agamemnon*) nije predstavljen osječkoj publici, i tada nije riječ o kazališnim profesionalcima, nego studentima Dislociranoga studija glume u Osijeku.<sup>3</sup> Još porazniju sliku pruža statistika kada je riječ o Euripidu; dakle, za antičkoga dramatičara kojega se drži najvećim reformatorom kada je dramsko stvaranje antike u pitanju, nije bilo mjesta na repertoaru osječke kazališne kuće do sezone 1979/1980. kada *Medeju*, koja je u rečenoj te u sljedećoj sezoni odigrana 25 puta postavlja Zoran Ristović. Zanimljivo je da Aristofana, uz Plauta, najpopularnijeg antičkoga komediografa, osječka publika nije nikada upoznala.<sup>4</sup>

No vratimo se trima antičkim ostvarenjima i dvama dramatičarima (Sofoklovoj *Antigoni* i *Kralju Edipu*, odnosno *Edipu* te Plautovu *Hvalisavu vojniku*), jer upravo ih je toliko predstavljeno osječkoj kazališnoj publici u razdoblju od 1907-1940. godine što je i središnjom temom ovoga rada. Recepciju tih ostvarenja, ali i ozračje koje je pratilo, kako kazališni život, tako i javni život Osijeka onoga doba pratit ćemo kroz tekstove što su objavljivani u ondašnjem osječkom tisku.

Prvo od njih je Sofoklova *Antigona*, premijerno izvedena 6. ožujka 1923. godine u režiji Aleksandra Vereščagina koja je tijekom te i sljedeće kazališne sezone odigrana pet puta.<sup>5</sup> Sudbina mitske kraljevine, njezina tragičnost, uzvišenost, moralnost i žrtva nisu se pretjerano dojmile osječke publike, iako, kako čitamo u ondašnjem tisku ("Hrvatski list", "Die Drau"), izvjestitelji za kulturu i nisu imali bitnijih zamjerki kada je o samom uprizorenju riječ.

U prigodi premijere *Antigone* u "Die Drau",<sup>6</sup> u rubrici *Kazalište, umjetnost i književnost* čitamo sljedeće:

*Jučer je gospodin Vereščagin napustio Osijek. Žao nam je što taj vrhunski režiser više nema priliku ponuditi nam svoj vrhunski talent.* Autor teksta (potpisan inicijalima *edm*) nadalje hvali realističnost pristupa redatelja Vereščagina, a posebno dušu koja se dade naslutiti u pristupu antičkom dramatičaru (u pozitivnom smislu spominje i Vereščaginovu režiju Čehovljevih i Molièreovih komada). Isto tako, autor hvali Acu Gavrilu-

<sup>3</sup> Eshil, *Agamemnon*, redatelj Tonko Lonza, studenti Dislociranoga studija glume u Osijeku, premijera 12. siječnja 1981., pokusna dvorana Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, vidjeti: *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga treća, priredio i uredio Branko Hećimović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM, Zagreb 2002. 17798 D. U svezi s Eshilovom *Orestijom*, zajedničkom je poveznicom jedino činjenica da su je pripremili i izveli studenti Dislociranoga studija glume iz Osijeka. Predstava je naime održana, u režiji Tonka Lonze, 10. siječnja 1987. u tonskoj dvorani Narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci. Vidjeti u *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga treća.

<sup>4</sup> Vidjeti u *Repertoar hrvatskih kazališta 1880-1860-1980.* i *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga treća.

<sup>5</sup> *Repertoar hrvatskih kazališta 1880-1860-1980.* 7010 D.

<sup>6</sup> *Sophokles, Antigone.* "Die Drau", 7. ožujka 1923.

vića, njegovu uvjerljivost pri predstavljanju složene uloge silnika, kralja Kreonta. Glavnu pak žensku ulogu nosila je gospođa Vuksan-Barlović koja je posebno bila snažna i uvjerljiva u scenama u kojima dokazuje svoje sestrinsko i ljudsko pravo, a protiv kraljeve volje, kako bi pokopala svoga brata. S nešto manje oduševljenja autor spominje dvije sporedne uloge, odnosno njihove nositelje, a riječ je o gospođici Šekulin u ulozi Ismene te gospodinu Rakuši kao Hemonu, zaključivši da njihov scenski govor nije bio točan i uvjerljiv, i da bi oni bili onaj slabiji dio inače snažnoga ansambla pod čvrstom Vereščaginovom rukom. Pohvaljuje izbor glazbe, u izvedbi gospodične Tuljak (Beethovenova *Sonata* te Chopinov *Nocturno*) koji su predstavi dali dobar glazbeni okvir. Sve u svemu, zaključuje autor, *Kuća će još dugo i teško tražiti zamjenu za gospodina Vereščagina.*

Vrijeme premijere *Antigone* (ožujak 1923. godine) zapravo obilježavaju dva bitna čimbenika: prvi je da se predstava, na svoju nesreću, na repertoaru našla na vrhuncu predizborne kampanje, kada je osječka javnost bila zabavljena, rekli bismo i danas aktualnim predstavljanjima kandidata, njihovim (samo)reklamiranjem, ali i kompromitirajućim elementima što ih je, dakako u svrhu izvješćivanja javnosti plasirala suparnička strana. *Žutila* odnosno skandala nije nedostajalo niti kada su u pitanju ljudi iz kazališnog miljea; prije svih upravitelj Andrija Milčinović, od koga i o kojem tisak svako malo donosi izjave i reakcije suprotstavljenih strana: riječ je o odnosu intendanta, gospodina Milčinovića i uglednih Osječana koji se nisu slagali s njegovim načinom vođenja središnje gradske kulturne institucije.<sup>7</sup> Sukob preko novina i s novinarima, poglavito s novinarom "Hrvatskoga lista" koji je ustrajno i kontinuirano vodio borbu protiv upravitelja Andrije Milčinovića (ali kako će se vidjeti, ni on nikome nije ostajao "dužan") tako da je razdoblje njegove uprave u pravom smislu riječi bilo obilježeno prijemima. Jedno od takvih prepucavanja, baš je vezano uz premijeru *Antigone*:

<sup>7</sup> *Zar ovako g. Andrija Milčinoviću, "Hrvatski list", 248, str. 4: Primili smo ovo saopćenje: Molim Vas, gospođine uredniče, samo za ovo par riječi! U jučerašnjem Jugu odgovara intendant Milčinović, meni na način koji jasnije nego išta drugo dokazuje, da je on i samo on pisac onog uvredljivog članka u "Slobodnoj Tribuni" koji vrijeđa Osječane kako to nitko dosad nije učinio. Dakako da je njemu krivo sada post festum, što se je sam onemogućio u osječkom građanstvu! Bijaše mu promisliti što piše! Ovo je samo znak da školstvo nije izgubilo ništa njegovim odlaskom, a da li je kazalište dobilo, znadu bolje čak i Skopljanici, a borme još više mi Osječani. Intendant jednoga kazališta ne smije biti surov i prost, a gosp. intendant Milčinović dokazao je i onim gnjusnim napadajem na osječko građanstvo i onim odgovorom kojim se ne može čak niti on, a još manje ja smatrati počašćenim da je jedno i drugo. Dakle, za mene nije mogla biti čast obratiti svoju pozornost na g. intendanta: učinio sam to da upozorim javnost na jedan društveni čir. Obećajem g. intendantu da su ovo zadnje riječi koje namijenjujem njemu. Nije baš laka stvar, sada kupovati rukavice. Potpisano s Gradski zastupnik. Na taj se tekst nadovezuje tekst uredništva u kojem se kaže da zbog nesposobnosti A. Milčinovića osječko kazalište nikada nije bilo na nižoj razini. Nepotpisani autor teksta daje naslutiti da je Milčinović u Osijek stigao kao politički podobnik, zamjerajući mu da zatire sve što je hrvatsko, radeći isključivo za vlastiti interes i na vlastitoj promidžbi. Kada mu je gradski zastupnik Šram prigovorio zbog nekompetencije i estetske nebrige, Milčinović ga je, prema novinaru "Hrvatskog lista", u nekoliko navrata pokušao diskreditirati izjavljujući za tisak da su Šramove zamjerke rezultat činjenice što on (Milčinović) nije zastupniku Šramu darovao besplatne ulaznice.*

Novinar čiji je zadatak bio popratiti premijeru toga klasičnoga komada, te o svojim dojmovima sutradan izvijestiti pučanstvo, u svome tekstu o samoj premijeri ne donosi niti slova; ljutiti je, (samo inicijalima potpisani) referent za kulturu "Hrvatskoga lista" naime - ostao pred kazališnim vratima. U "Hrvatskom listu" od 7. ožujka 1923. godine, u rubrici *Theatralia*, čitamo stoga samo crticu pod naslovom *Premijera Antigone* potpisanu inicijalima I. H.:

*Sinoć se je davala prvi put Sofoklova "Antigona", no izvještaja ne možemo donijeti, jer je g. Milčinović dao zabraviti ulaz u kazalište čim je zastor dignut. Drugi put molimo ne Milčinovića, nego ljude pristupačne razboru, da nastoje odavde publiku stišati, svaki put kad predstava počne točno, jer publika koja obično pola sata prije predstave prosjedi zijevajući, ima valjda pravo da za svoj novac ne "sjedi" u vestibulu.*

Sljedeći novinarski korak, bio je još jednom preispitati Milčinovićeve kompetencije i u pomoć pozvati statistiku, prema kojoj, upravo zbog Milčinovićeva nekompetentna rada, dolazi do osipanja osječke kazališne publike:

*Hoće li A. Milčinović i nadalje priređivati lakajске predstave režimu kojemu jedino ime ima zahvaliti što je na ovom mjestu za koje nije sposoban (a odakle nam svima, do zla boga balkanizira predstave), onda je razumljiva apstinencija publike, na koju se Milčinović kroz svoj leib žurnal "Jug" tuži.*

Do sljedećeg uprizorenja antičkoga komada čekalo se čak jedanaest godina: i ovoga puta riječ je o Sofoklu, ali o drami, *Kralj Edip* koju prevoditelj Miloš Đurić prevodi kao *Edip*.<sup>8</sup> Prva je predstava održana 17. travnja 1934. godine, i zaista je kuriozitetom da je *Edip* tijekom te i sljedeće kazališne sezone izveden čak petnaest puta čime se ne mogu pohvaliti ni mnogo češće izvođeni pisci toga vremena, kao što je Shakespeare, primjerice.

Za *Edipa* odnosno *Kralja Edipa*, osječka je kazališna publika pokazala mnogo više oduševljenja i razumijevanja, ali je i osječki tisak pokazao mnogo više senzibiliteta, pripremajući publiku za ovaj teški klasični komad. Tako u "Hrvatskom listu" pronalazimo opsežan nepotpisani tekst pod naslovom *Grčka drama* s podnaslovom (*Povodom današnje premijere Sofoklova Edipa u Narodnom kazalištu*).<sup>9</sup> Autor teksta prenosi dio iz Musićeve *Povijesti grčke književnosti* kako bi svekolikome općinstvu objasnio temelje i značaj antičke tragedije, odnosno uprizorenja antičkoga komada. Između ostaloga, iz teksta saznajemo *da je igra grčkih glumaca bila idealno stilizirana i monumentalna. Da bi kasnije razvila se u izvjestan realizam i verizam koji je poprimao posve neobične forme, ali i prekoračenja mjere*, što autor dokumentira primjerice pričom o glumcu -

<sup>8</sup> Sofoklo *Edip*, tragedija u dva čina, za pozornicu pripremio Adolf Wilbrandt. S grčkoga preveo Miloš Đurić.

*Vidjeti u Repertoar hrvatskih kazališta 1880-1860-1980. 7214 D.*

<sup>9</sup> *Grčka drama. Povodom današnje premijere Sofoklova Edipa u Narodnom kazalištu.* "Hrvatski list", Osijek, 17. travnja 1934. (nepotpisan tekst).



naglašeno je u nekoliko navrata da žene nisu mogle biti glumicama u antičko doba - koji je tumačio ulogu Elektre i koji je, kako bi bio što uvjerljiviji u uzvišenoj sceni u kojoj se Elektri donosi urna s Orestovim pepelom, da bi mu *naricanje bilo od srca*, tražio da mu se donese urna s pepelom njegova rođenoga sina umrlog baš tih dana. Još drastičniji primjer životno-scenskoga realizma, što nam ga podastire pisac toga teksta, dogodio se 53. godine prije Krista na Euripidovim *Bakhanticama*: kako se predstava odigravala neposredno nakon bitke u kojoj je pobijedila grčka vojska, na scenu je na pladnju umjesto glave Agavina sina iznesena glava rimskoga vojskovođe Licinija Krasa, pogubljenoga neposredno prije odigravanja predstave.

Ne znamo koje su bile namjere autora teksta s iznošenjem ovakvih bizarnosti, ali je činjenica da se osječko općinstvo odazvalo i zainteresiralo za Sofoklova *Edipa* odgovarajući na taj način i na sustavnu edukaciju i pozive što su ih upućivali referenti za kulturu poglavito "Hrvatskoga lista" ističući da je zadaća klasičnoga komada, između ostaloga, i umjetnički odgajati i obrazovati pučanstvo.

Prema autoru promidžbenoga teksta ne može se sumnjati da je tragedija i u antičko vrijeme, bila divna škola. Njezini su nauči imali više snage i ugleda što su bili svečaniji i rjeđi, dok nazočnost kazališnome činu prisposobljuje s božanskim stvaranjem i velikim te nezaobilaznim životnim iskustvom:

*Tim se umnom i moralnom odgoju davalo potporu kakvu se ne može ni procijeniti... Pa kao što pohađanje odlična društva obrazuje duh, podaje čuvstvima više finoće i sudu više oštine, tako je isto pohađanje tih viših bića, stvorenih od viših duhova po njihovom obličju upoznavao općinstvo atensko s čitavim nizom uzvišenih misli, blagih nagnuća, plemenitih i rijetkih ganuća, s kojima za svakidašnji život, nigdar ne bi upoznao. /.../ I doista, svatko je izlazeći iz kazališta, sa sobom nosio zalihu korisnih uspomena. Čovjek je nekoliko sati živio, viši, poučniji, vedriji život koji se mogao dugo vremena ogledati u svakidašnjim djelima i riječima.*

Ovoga su se puta, tragika i mit, kao obvezatne determinante, prometnule u prednost pa je sudbina mitskih junaka do te mjere postala prihvatljiva i spoznatljiva svekolikom pučanstvu da se pronalaze pandani i u aktualnoj osječkoj stvarnosti. Općepoznatost te prihvaćenost mita o Edipu, njegova tragična sudbina, neumitnost te popularnost što ju je sintagma *Edipov kompleks* zadobila popularizacijom psihologije i Sigmunda Freuda, vjerojatni su razlozi izuzetnoga zanimanja što ga osječka publika pokazuje za ovu predstavu. I ne samo to; razloge dobroj prihvaćenosti vjerojatno valja tražiti i u činjenici da književni teoretičari upravo ovo Sofoklovo djelo drže primjerom gdje je peripetija, odnosno obrat radnje izveden gotovo do savršenstva. Naime Edip, ali i njegova okolina na samom početku vjeruju kako je upravo on Edip, spasitelj Tebe, karizmatičan vladar i sretan obiteljski čovjek, da bi razrješenje, odnosno dramski tijek rezultirao potpunom suprotnošću; dakle od karizmatičnoga vođe i sretnoga obiteljskoga čovjeka, Edip se prometnuo u oceubojicu, incestuoznoga čovjeka te se suočio s tragičnom činjenicom da je u isto vrijeme svojoj djeci i otac i brat. Obrat je na taj način postao varijantom ironi-

je; dakle riječ je o distinkciji između onoga što vjerujemo da jest istina i prave istine, odnosno životne realnosti. Tako motren obrat prepoznatljiv je u ogromnom dijelu opusa svjetske književnosti koja ponajčešće prikazuje raskorak između želja, ideala, ustaljenih uvjerenja s jedne strane i neumitne realnosti s druge strane.

"Hrvatski list" 19. travnja 1934. godine izvješćuje o premijeri *Edipa*, a u svom promidžbeno-edukativnom stilu, E/rnest/ D/irnbach/ (autor teksta) donosi sljedeće:

*Svako ozbiljno kazalište mora na repertoaru imati jedno do dva djela antikne klasike, ako ni zbog ičeg drugog, a ono iz čisto didaktičkih razloga.*

Nadalje, autor razložno objašnjava zašto postoji otpor u prihvaćanju ovakvih komada (razlika između horizonta očekivanja suvremenoga recipijenta i djela prošlosti),<sup>10</sup> istodobno hrabreći i savjetujući publiku da uloži intelektualni napor kako bi shvatila i doživjela ovakva ostvarenja jer, zaključuje izvestitelj,

*Klasika, a još manje antikna, ne mogu računati na osobit odziv publike, koja iz razumljivih razloga, radije gleda drame stvorene po principima savremene dramske tehnike, jer gledati antiknu klasiku znači odreći se prohtjeva za doživljavanjem scenske sadržine i radnje u običnom smislu i znači obzirno prilaženje djelu, koje se više gleda s pietetom, nego kritičnim prosuđivanjem. Mi danas o dramskoj konstrukciji imamo sasvim druge nazore i današnje se drame razlikuju upravo toliko od antikne tragedije, kao što se razlikuju i današnji odjevni predmeti /.../ od proizvoda iz doba slavnog Perikla. Ali kraj svega toga, mi prilazimo dramskim tvorevinama stare klasike s poštovanjem, jer je klasična tragedija osnov još i današnje drame, njezin vječni učitelj.*

Nakon edukativna uvoda, slijedi ocjena predstave i nezaobilazni nauk kada je u pitanju gledateljstvo, poglavito đaci, koji bi prema autoru teksta, trebali pokazati najveći interes za ovo najklasičnije djelo antikne starine, a oni pokazuju slab ili nikakav interes.

I ovoga puta, na scenu je *Kralja Edipa* postavio, mnogohvaljeni i prokušani redatelj, kada su u pitanju antičari, Aleksandar Vereščagin:

*Inszenacija je djela u režiji g. Vereščagina, veli autor E. D., stvorila dojam originalne klasične drame. U "Edipu" postoji svega jedna ženska uloga, kraljice Jokaste, koju je igrala isto tako već dokazana tumačica klasičnih djela gđa Zora Vuksan-Barlović. Naslovnu je ulogu kralja Edipa kreirao g. Gavrilović, koji je u tragediji u svom najčišćem fahu. Pronalaženje tragične sadržine u ulozi, njezino potresno izražavanje, jasno, misaono i logično izgovaranje teških stihova, to su bile odlike kreacije g. Gavrilovića. Dobro je ulogu Kreonta shvatio i g. Martinčević, no na časove je bio previše deklamatorski raspoložen. Treba istaći i uspio nastup g. Ive Leitnera, čije se recitiranje stihova na kraju tragedije može nazvati uzornim. Interesantno je djelovao i nastup zbora staraca, među kojima se istaknuo g. Tanhofer svojim vrlo inteligentnim iznošenjem teksta. Na kraju treba naglasiti sjajan prijevod s grčkoga g. Miloša Đurića.*

<sup>10</sup> Hans Robert Jauss, *Estetika recepcije*. U: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*. Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1986., str. 256-272.

Posljednji antički dramatičar koji je oživio na daskama osječkoga profesionalnog kazališta, rimski je komediograf Plaut, odnosno njegova komedija *Hvalisavi vojnik*, prvi put izveden pred Osječanima 20. travnja 1938. godine u režiji Đorđa Petrovića i začudo, odigrane su samo četiri predstave. Kažemo *začudo*, jer se od publike koja je odgojena i koja je vapila za repertoarom koji je preferirao komediju, odnosno šaljivu igru, moglo očekivati da će *Hvalisavi vojnik* odnosno *Hvalisavac* doživjeti topliji doček i duže živjeti na osječkoj kazališnoj sceni. Dakle, Plaut je, iako s obećavajućim najavama i afirmativnim kritikama i uz solidnu glumačku postavu, kako je rečeno, *živio* samo četiri puta. "Hrvatski list" vjeran svojoj tradiciji, uoči premijere donosi opsežni tekst čija funkcija nije samo informirati o predstojećem događaju, nego i poučiti kako bi građanstvo razumjelo i cijnilo ovo antičko ostvarenje. Autor nepotpisanoga teksta *Premijera klasične komedije Hvalisavac, napisao Makcije Plaut*, objelodanjenoga 20. travnja 1938. obavještava čitateljstvo da je riječ o antičkoj komediji koja je popularna danas onoliko koliko je bila i u antičko vrijeme. Drži da je ovaj tip komedije, dakle plautovske, nastao u vrijeme slabljenja grčke države kada država obuzeta vlastitim opstankom, više ne ulaže u kulturu pa se glomazni ansambli koji su davali tragedije više nisu mogli uzdržavati, a komedije aristofanovskoga tipa bile su zabranjene jer su izravno udarale na državu i njezine slabosti, *prema tome*, zaključuje autor, *ne preostaje drugo nego da se djelovanje kazališta, koje uvijek ima moralnu misiju*, naglašava dalje autor članka, *svede na ruganje ličnim ljudskim slabostima pojedinaca (hvalisanje, lakomost i t.d.) bez obzira na utjecaj i posljedice. koje takva svojstva imaju na šire društvo i narod.*

Od naročite draži za publiku, drži referent za kulturu "Hrvatskoga lista" mameći svoje sugrađane u Talijin hram, bit će maske, tj. klasična oprema glumaca, a maske su, zaključuje, jedno od glavnih obilježja karakterne komedije (sve do *commedie dell'arte*). Uvjeren da će se s tom originalnom opremom mnogo pridonijeti razumijevanju komada, kao i dobrom raspoloženju publike, uprava kazališta stavila ga je u tome zanimljivom okviru na repertoar. Uz kast-listu, autor nas izvještava i da je cijena ulaznice od 3-18 dinara.

Zaista temeljit, i za današnje prilike osvrt rijetko viđenih dimenzija (gotovo tri stupca A3 formata) pod naslovom *Hvalisavi vojnik od Tita Makcija Plauta* (autor E/rnest/ D/irnbach/, "Hrvatski list", 21. travnja 1938.) tekst je u kojem nam autor detaljno iznosi svoje dojmove s premijere, posvetivši veliki dio teksta autorskom, odnosno redateljskom ostvarenju gospodina Đorđa Petrovića (zaslužan i za *scensku opremu*), ne propuštajući ni ovoga puta prigodu, da uz konkretne činjenice vezane uz premijeru i pouči onodobno čitateljstvo, kako književnosti i kazališnoj umjetnosti, tako i stvarima koje su u domeni opće kulture. Uz obvezatno pojašnjenje sadržaja dramskoga djela te refleksija na aktualnu zbilju, lamentiranja o ljudskim slabostima koje su aktualnima ostale kroz stoljeća, referent iznosi i detalje uprizorenja. Začudo, iako je o komediji riječ, dakle manje zahtijevnu komadu kada je u pitanju psihologija lika, upravo E/rnest/ D/irnbach/ insistira i dosta prostora posvećuje duhovnoj strani interpretacije uloge. Poimence spominjući

veliki dio glumačkoga ansambla (Vatroslav Hladić, Ivo Leitner, Eugen Petrović, Milan Štagljar, Joso Martinčević, gđa Gligo, I. Astrova, gđica K. Grganović, M. Kaitasova...) odaje im priznanje na izvrsnom uprizorenju te svjedoči o velikom naporu glumačke ekipe, najdjelotvorniju dikciju pokazao je gosp. Tomašić, i g. Hladić kao nositelj glavne uloge, ostatak ansambla bio je korektan. Autor završava svoj osvrt konstatacijom da je odziv publike bio dobar, ali reakcija publike nažalost, *nije bila živahna*.

\*\*\*

Polazeći od činjenice da recepcija umjetničkoga djela nije ekskluziva znanstvenika, već je prije svega i najprije, običnoga recipijenta, možemo zaključiti u svezi s predmetom našega razmatranja da je repertoar osječke profesionalne kazališne družine uistinu i od prvoga dana bio determiniran ukusom i željama kazališne publike.

Prema Jaussovoj estetici recepcije,<sup>11</sup> koja po prvi puta u povijesti ističe recipijenta ne kao pasivnoga adresata književnoga djela, nego čimbenika čija je uloga aktivna i čijim djelovanjem dolazi do svojevrstne interpretacije, a kada je riječ o tijeku vremena i odnosu djelo prošlosti - suvremeni recipijent, i svojevrstne reinterpretacije kako umjetničkoga djela, tako i sama umjetničkoga čina.

Slijedeći Jaussove zaključke o suživotu triju krucijalnih čimbenika kada je umjetničko djelo u pitanju, dakle riječ je o relaciji autor, djelo, primatelj, možemo zaključiti da su antički dramatičari, ma koliko rijetko bili udomljeni u osječkom kazališnom hramu, zapravo doživljavali svoju reinterpretaciju toliko posebnu i specifičnu koliko je bila specifična sredina u kojoj su toga trenutka oživotvoreni. Između ostaloga, Jauss inzistira i na *horizontu očekivanja*, postavljajući recipijenta, kada je riječ o djelu i vremenu primanja, u različite relacije. Iako je Sofoklo u svoje vrijeme nekoliko puta ovjenčan lovorom, kako smo vidjeli, publika je, shodno društveno-povijesnom trenutku i interpretaciji predstavljene građe, reagirala različito.

Iako antički dramatičari, kako je rečeno, nisu bili česti gosti na sceni osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, njihova recepcija ni izbliza nije bila hladna i bez odjeka; bilo da je riječ o afirmativnom primanju ili neprihvataju i odbacivanju. Razloge nekontinuirane nazočnosti antičara na sceni osječkog kazališta valja tražiti kako u činjenici da je Osijek bio kazališnom scenom koja je prihvaćala i hrabro postavljala i neafirmirane autore i njihova kontroverzna djela (Krlježa, Kosor, Tucić, primjerice), tako i u pretprofesionalnoj kazališnoj tradiciji, u kazališnoj povijesti dobrovoljačkih, učeničkih i isusovačkih kazališnih ostvarenja i u činjenici da je osječka kazališna publika, prije svega, kazalište doživljavala kao društveni događaj i zabavu, a tek potom i kao oblik obrazovanja.

Jedno je sigurno; bez obzira na razloge što su utjecali na kazališni repertoar i bez obzira na razloge koji su utjecali na recepciju pojedinih djela, osječka kazališna scena,

<sup>11</sup> Hans Robert Jauss, *Estetika recepcije*. U: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*. Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1986., str. 256-272.

od svojih početaka u 18. stoljeću pa do profesionalne kazališne družine, sastavnim je i krucijalnim dijelom gradskoga života, ali i njegova srednjoeuropskog identiteta. Upravo izneseni primjeri, možda više nego u nekim drugim sredinama govore o simbiozi što su je stvorili osječka kazališna publika i njezina nacionalna kazališna kuća koja je više nego i o jednom čimbeniku vodila računa o željama i potrebama svoje publike.

*Branka Brlenić-Vujić*

## FELJTONI O KAZALIŠNOME ŽIVOTU U OSIJEKU NA STRANICAMA NOVINA "DIE DRAU" (1917.-1920.)

### 1.

Instruktivno je upoznati se kako se očitavalo glasilo "Die Drau",<sup>1</sup> god. 50., 51., 52. i 53., izvornim priložima kao dokumentacijska građa u praćenju kulturnih zbivanja u gradu Osijeku u razdoblju od 1917. do 1920. godine.

Iz oblasti umjetnosti najviše je prostora posvećeno kazalištu, scenskim ostvarenjima i programima, ali i financijskim poteškoćama, kao i polemikama. Primjerice, možemo iščitati sljedeće napise:

Naslovljeni nepotpisani (anonimni) prilog *Zehn Jahre kroatisches Theater in Osijek (Deset godina hrvatskog kazališta u Osijeku)*, "Die Drau", 50., Nr. 286, Samstag, 15. Dezember, Seite 5; opisat će proslavu u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, 14. prosinca 1917. u povodu desete obljetnice postojanja kazališne nacionalne kuće. Tim povodom veliki župan baron Ivan Adamović održat će prigodno slovo s osvrtom na početke postojanja kazališta potaknutog od utemeljenog i konstituirajućeg *Društva za osnutak stalnog hrvatskog kazališta u Osijeku*, 1907. godine. Pri tom je veliki župan naglasio da je pitanje nacionalnog kazališta od 1907. godine u desetogodišnjem razdoblju probudilo ne samo potporu šire javnosti, iza koje slijedi i materijalna potpora nekadašnjeg bana, baruna Paula Raucha koji je u prvoj godini postojanja izdvojio za rad

<sup>1</sup> Drau, Die, Organ für Politik und Volkswirtschaft, promadžarsko glasilo koje su neposredno prije usvajanja Hrvatsko-ugarske nagodbe (24. rujna 1868.) pokrenuli Ladislav pl. Pejačević i Julije pl. Jelačić, kako bi poduprlo interese slavonske aristokracije u saborskoj raspravi o Nagodbi. Vlasnici i glavni urednici bili su G. Wagner i J. Frank. List je izlazio u Osijeku od 19. srpnja 1868. do 8. lipnja 1929. Do 1907. list izlazi 2-3 puta tjedno, a pri kraju 1907. postaje dnevnik. Kao prilog imao je od 18. siječnja 1885. do 24. svibnja 1885. "Osječki list, pučki organ za narodno gospodarstvo, politiku, pouku i zabavu". Tijekom izlaženja glasilo se sve više okreće od aktualnih političkih zbivanja prema umjetnosti i sustavno objavljuje članke i rasprave iz znanosti i kulture.

kazališta 15.000 K godišnje iz zemaljske blagajne da bi se subvencija penjala iz godine u godinu na 25.000 K. Ban Anton Mihalović povisit će sredstva na visokih 50.000 K godišnje, dok će gradska uprava dodijeliti godišnju subvenciju od 12.000 K. U ime *Kazališnog društva*, tajnik, odvjetnik dr. Josip Horn upozorit će na poteškoće u stvaranju nacionalnog kazališta u Osijeku, koje je ispunilo svoju ulogu osnutkom Hrvatskoga narodnog kazališta. Tom prigodom izveden je prvi čin Smetanine *Prodane nevjeste* kao znak sjećanja na 3. listopada 1907. godine, kada je u Varaždinu podignut zastor u čast nove kazališne nacionalne kuće u Osijeku, ali i na subotu, 7. prosinca 1907. godine, kad je održana *Svečana predstava u slavu otvorenja novoga hrvatskoga narodnoga kazališta osječkoga s Programom: 1. Ouvertura Gundulićevoj "Dubravci" od Ivana pl. Zajca, 2. Slava Preporoditeljima! Dramska ilustracija Bukovčeve slike s prologom u slavu otvorenja novoga kazališta osječkog s pjevanjem od dra Milana Ogrizovića. 3. prvi čin Smetanine opere "Prodana nevjesta"*.

Tijekom 1919. godine u glasilu "Die Drau", Jahrgang 52., započet će javno oglašavanje kazališnih predstava putem preslika originalnih plakata, pa tako čitamo i pozive na predstave: Molièreovu komediju *Škrtac*, Nr. 218, 17.10.1919., operu *Očenaš* Ivana pl. Zajca i *Povratak* J. Hatzea po istoimenoj drami Srđana Tucića, Nr. 221, 21.10.1919., operu *Hoffmannove priče* Jacquesa Offenbacha, Nr. 227, 28.10.1919.

Polemika između dr. Tomljenovića i Mirka Polića obilježit će 1920. godinu u "Die Drau", Jahrgang 53., Nr. 225, Montag 4. Oktober; Nr. 228, Donnerstag 7. Oktober; Nr. 231, Montag 11. Oktober. Polemiku je započeo dr. Tomljenović s negativnim osvrtom na predstave, koje su istodobno bilježile i slabu posjećenost gledateljstva, kao što su: *Mirandolina* (Carlo Goldoni. Komedija u tri čina), redatelj Viktor Beck, premijera 29. veljače 1920.; *Ana Karenjina* (Édouard Guirand. Drama u 7 slika. Prema romanu Leva Nikolajeviča Tolstoja. Preveo Nikola Andrić), redatelj Viktor Beck, premijera 17. ožujka 1920. te utrošena sredstva za *Židovku*, operu u pet činova (J. Fromental Halévy prema tekstu E. Scribea), redatelj Dragutin Vuković, dirigent Mirko Polić, premijera 11. svibnja 1919.<sup>2</sup> Pritom je upozorio:

*Nur meine Liebe für das hiesige Theater und meine Sympathien für die tüchtigen und verdienstvollen Mitglieder dieses Instituts haben mich dazu bewogen, diese par Zeilen zu schreiben, und sie verfolgen der Zweck, zu bessern, wenn noch was zu bessern ist. (Samo moja ljubav za ovdašnje kazalište i moje simpatije za vrijedne i zaslužne članove ove institucije, ponukali su me napisati par redaka, koji su slijedili namjeru za boljim, ako se još nešto može ispraviti.)*

U svome odgovoru Mirko će Polić upozoriti dr. Tomljenovića da nije *meritoran* za *područje kazališne umjetnosti* i pritom će kao primjere navesti najposjećenije predstave:

<sup>2</sup> Usp. *Hrvatsko narodno kazalište, Osijek (1907-)*, u knjizi: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, knjiga prva, priredio i uredio Branko Hećimović, Zagreb 1990.

operetu *Stambolska ruža* (redatelj Dragutin Vuković i dirigent Lav Fritz – Lav Mirski) i operu *La Bohème* (redatelj Dragutin Vuković i dirigent Mirko Polić).

Polemiku zaključuje dr. Tomljenović:

*Lieber Mirkec, bleiben Sie nur auch fernerhin bei Ihrem Taktstock, und bemühen Sie sich nicht, das zu verteidigen, was Sie im Stillen geradeso verurteilen, wie ich! (Dragi Mirkec, samo ostanite i ubuduće kod Vašeg dirigentskog štapića i ne trudite se braniti, što Vi u tišini isto tako osuđujete, kao ja!)*

## 2.

Od 1917. godine suradnik je glasila "Die Drau" Iljko Gorenčević (Leo – Lav Grün; Požega, 1896. – Slavonski Brod, 1924.),<sup>3</sup> zagrebački student prava, a potom bečki student povijesti umjetnosti s prijavljenom doktorskom disertacijom o hrvatskom pleteru koji će kao ornamentalni niz biti predmet njegove bečke disertacije. Te 1917. godine uredništvo glasila preuzima Lavoslav Selinger, a nakladu i tisak Julius Pfeiffer.

U svoje programatske tekstove, naslovljene *Original-Feuilleton*, Iljko će Gorenčević unositi inovacijski postupak avangardnoga multimedijalnog *Gesamtkunstwerka*, uspostavljajući duhovno ozračje između Osijeka, Zagreba, Pešte i Beča u doticaju s njemačkim ekspresionizmom.

Do sada su otkriveni i interpretirani sljedeći Gorenčevićevi feljtoni:

*Der Weltkrieg und die Renaissance der kroatischen Kunst (Svjetski rat i preporod hrvatske umjetnosti)*, "Die Drau", 50., Nr. 120, Osijek, 26.5.1917.; *Die modernste ungarische Kunst. Zur Ausstellung in "Nemzeti Szalon" (Moderna mađarska umjetnost. Uz izložbu u Nacionalnoj galeriji)*, "Die Drau", 59., Nr. 133, Osijek, 13.6.1917.; *Kusine Lulu (Sestrična Lulu)*, novela, "Die Drau", 50., Nr. 183, Osijek, 11.8.1917.; *Miroslav Krleža. Vom Wesen der modernsten Dichtkunst (Miroslav Krleža. O biti najmodernijeg pjesništva)*, "Die Drau", 50., Nr. 204, 7.9.1917.; *Der nackte Mensch... (Goli čovjek)*, "Die Drau", 50., Nr. 210., 15.9.1917.; *Der Mystizismus bei Petar Preradović (Misticizam Petra Preradovića)*, "Die Drau", 51., Nr. 65., Osijek, 19.3.1918.; *Der sterbende Karneval (Umirući karneval)*, novela, "Die Drau", 53., Nr. 38., Osijek, 17.2.1920.

Gorenčević u svojim *Original-Feuilletonima* u "Die Drau", novinskim člancima književnog karaktera, uokvirir će kulturološku sliku grada Osijeka od 1917. do 1920. godine i doprinijet će ozračju kazališnoga života u gradu, ali i ozračje europskih metropola. O tome svjedoče i njegovi feljtoni – novele koje su neodvojiva sastavnica Gorenčevićevih feljtonističkih napisa i nedvojbeno pripadaju onom dijelu hrvatske i europske

<sup>3</sup> Usp. Aleksandar Flaker, *Treći čovjek hrvatske ljevice Iljko Gorenčević*, u knjizi: *Nomadi ljepote*, Zagreb 1988., str. 264-273.



književnosti unutar ekspresionističke poetike.<sup>4</sup> Uspostavljen je uzorak koji je u suglasju i prisposobiv s intermedijalnom sintezom književnog *Gesamtkunstwerka*.

Gorenčevićeve feljtone – novele uokviruju i dopunjuju njegovi navedeni članci u "Die Drau", ali i časopisi njemačkoga govornoga jezika uglednih nakladnika i urednika – književnika društveno i kulturno angažiranih u ozračju Prvoga svjetskog rata.

Hermann Bahr u bečkome časopisu "Der Ruf" u nakladi *Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien*, u tematskom broju, H. 2, naslovljenom *Karneval, Frühling und Krieg*, 1912., u članku *März*, upozorit će preko Karla Krausa na *die Verkörperung der Phrase des feuilletonistischen Journalismus (na utjelovljenu frazu feljtonističkog žurnalizma)*, odnosno na ulogu medija – novina koji su stvaratelji kulturnoga ozračja, pokretača snaga originalnosti i *novine pod svaku cijenu*, te prinose stilskom pluralizmu.

Gorenčevići književni multimedijalni *Gesamtkunstwerk* u *Original-Feuilletonima* u razdoblju od 1917. do 1920. godine neprijeporno je utjecao na kulturnu koncepciju osječkog glasila "Die Drau", koja se može usporediti s tadašnjim bečkim novinama. Primjerice, kao što je časopis "Ver!" pokrenut 1917. godine, nakladnik i glavni urednik ugledni je bečki novinar i književnik Karl F. Kocmata koji objelodanjuje vijesti i komentare iz područja politike, gospodarstva, prinoseći originalne feljtone književnog karaktera iz pera poznatih umjetnika, istodobno prateći i kulturna zbivanja izvan njemačkog jezika.

U časopisu "Ver!" feljtone su pisali Eugon Schiele o likovnoj umjetnosti, Peter Altenberg o Strindbergu, o glazbi Arnold Schönberg, Karl Kraus, Frank Wedekind, otvarajući stilski pluralizam multimedijalnog *Gesamtkunstwerka* i slijevanje različitih umjetničkih grana u sintetično umjetničko djelo prema interkulturalnosti i intermedijalnosti.

### 3.

Istraživanje dokumentacijske građe na stranicama časopisa "Die Drau" upućuje i na dva teksta – bilješku, glosu i feljton, koji su vezani uz dvije premijere na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, jedne iz 1917. godine, a druge iz 1918., a kao predložak poslužila su dva izvorna teksta nastala 1909. godine iz pera uglednih europskih književnika Hermanna Bahra (Linz, 1863. - München, 1934.) i Ferenc Molnára (Ferenc Neumann, Budimpešta, 1878. – New York, 1592.).

Glose – bilješke u utemeljenim glasilima njemačkoga govornoga jezika imaju istu ulogu kao i feljtoni, pisani iz pera uglednih književnika. Kao etablirani novinski članci ulaze na stranice glasila "Die Drau" i podastiru u Bahrovu, Krausovu i Altenbergovu duhu ne samo kulturno ozračje vremena, nego svojom estetskom vrijednošću utječu na duhovnu klimu i recepciju umjetničkog stvaralaštva u intermedijalnom avangardnom iščitavanju književnog *Gesamtkunstwerka*.

<sup>4</sup> Usp. Branka Brlenić-Vujić, *Gorenčevićeva ekspresionistička paradigma*, u knjizi: *Orfejeva oporuka, od moderne do postmoderne*, Osijek 2004., str. 125-144.

*Koncert (Das Konzert, 1909.)* Hermanna Bahra, komedija u tri čina (Lustspiel), preveo Artur Schneider, redatelj Leon Dragutinović, premijerno je izveden 18. veljače 1917. na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Na stranicama časopisa "Die Drau", 50.,<sup>5</sup> Nr. 40, Osijek, 19.2.1917., S. 5-6. pojavljuje se glosa, bilješka u rubrici *Theater, Kunst und Literatur (Kazalište, umjetnost i književnost)* naslovljena *Schauspiel (Kazališni komad)*.

Autor (?) glose pozdravlja premijeru izvrsne vesele igre Hermanna Bahra *Das Konzert* na daskama, kako navodi *unseres Theaters (našega kazališta)*, podastirući zavidno poznavanje Hermanna Bahra i njegova stvaralaštva:

*Između individualizma aristokratske pjesničke duše i kolektivizma u odanoj službi novoga vremena, dvojio je između, te je istodobno najbolji njemački impresionistički kritičar. Umjetnik je "moderne" – koja kao naziv potječe od njega i ne može se je više odreći kao stila. Duže je vrijeme ostavio po strani individualizam. Tendencije su zatim za njega glavno pitanje. Tada se okrenuo prema pučkim igrokazima i konačno se zaustavio u posljednjim godinama na stiliziranoj kazališnoj zbilji... Junak njegove uspjele vesele igre "Koncert" je vlastita preslika pasivnoga Don Juana koji ljubazno jaše iz jedne afere u drugu – štoviše gdje se može tako rado odmoriti.*

Duhovito, s blagim ozračjem ironije u glosi posvećenoj premijeri Bahrova *Koncerta*, ali i samome književniku, poznavatelju stvaralaštva njemačkoga književnika u slikovnoj konstrukciji nizanja (Reihungsstil) – temeljnom oblikovnom označnicom ekspresionističke poetike – ispisat će kratke naznake Bahrove poetike *književnih protusvjetova*, o kojima će sam autor progovoriti tek 1923. godine u knjizi *Autoportret (Selbstbildnis, Berlin, 1923., S. 4.)* i prethodno u kritičkim rukopisima: *Kritik der Moderne, 1890.; Die Überwindung des Naturalismus, 1891.; Impressionismus, 1904.; Expressionismus, 1916.*

Glosa će, također, upozoriti na alternativnu tradiciju u Bahrovu *Koncertu*, a to je pučki igrokaz koji se može unutar *vesele igre u tri čina* iščitati i kao buduća označnica avangardnog *pometanja žanrova*,<sup>6</sup> mogućnost isprepletanja različitih stilova u svojevrsnoj *novini igre*.

Ijko Gorenčević u feljtonu *Der Weltkrieg und die Renaissance der kroatischen Kunst (Svjetski rat i preporod hrvatske umjetnosti)*<sup>7</sup> u "Die Drau", 50., Nr. 120, Osijek, 26.5.1917. paradigmatiku sliku utopije moderne zamjenjuje alternativnom tradicijom, tradicijom hrvatskoga likovnog pletera i narodnoga stvaralaštva.

Autor (?) glose 1917. godine iščitava Bahrov *Koncert* u duhu ekspresionističke poetike, ali i ozračja *književnih protusvjetova*, odatle i opaska o nerazumijevanju nje-

<sup>5</sup> Usp. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek (1907-). Isto.

<sup>6</sup> Usp. Viktor Žmegač, *Europski kontekst ekspresionizma. Od depresije do euforije*. "Vijenac", god. X., br. 207., Zagreb, 7. veljače 2002., str. 6-7.

<sup>7</sup> Usp. Branka Brlenić-Vujić, *Gorenčevićeva ekspresionistička paradigma*, Isto.

zine interpretacije ne samo od strane glumaca, nego i recepcije tadašnjeg gledateljstva, koje istodobno u duhu vremena – 1917. godina – ne prihvaća alternativnu tradiciju pučkoga komada.

Vesela igra *Koncert* u godini nastanka 1909., dakako, ima sve odlike stilizirane salonske komedije na tragu O. Wildea u vrsnim poantiranim dijalozima i raspletu. Priča o učitelju klavira i umjetniku – virtuozu Gustavu Heinku koji svake godine odvodi svoju novu učenicu u planinarsku kolibu *na koncert bez koncerta*, zbiva se unutar istodobnih brzjava upućenih učiteljevoj supruzi i suprugu učenice koje šalje kao obavijest bivša učenica. Nazočni telegramstil uvjetuje zaplet i rasplet radnje, na potonje upozorava autor (?) glose. Ispisani brzjavi kao stil pisanja, također, je temeljna označnica ekspresionističke poetike. U raspletu radnje u trivijalnoj ljubavnoj igri spolova, lišenoj morbidne erotike, ne dolazi do *novog koncerta* učitelja i učenice, jer je moguća prijevara spriječena dolaskom učiteljeve supruge, supruga učenice i bivše učenice.

Autor (?) glose o Hermannu Bahru i *Koncertu* duhovito se poigrava, slijedeći autorovu *novinu* u igri vezanoj uz imena ženskih likova, koji su parodija unutar zatečene stilizirane salonske komedije, kao što je Marie Heink, bivša učiteljeva učenica, a sada kao supruga čuvarica obitelji, učenica Delfine i Eva, bivša učenica, koja šalje brzjave i uzrokuje progonoštvu iz nebesko-zemaljskog raja svoga učitelja i nove učenice.

U časopisu "Die Drau", 51., Nr. 22, Osijek, 26.1.1918. u feljtonu naslovljenom *Vom Theater (O kazalištu)* autor (?) će progovoriti o Molnárovoj predstavi *Liliom, legendi s periferije velegrada u sedam slika* (koju je preveo A. V. B. – Viktor Bek, redatelj A. V. Beck) premijerno izvedenoj 17. siječnja 1918. na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku<sup>8</sup> i negativnim kritikama koje su pratile izvedbu u različitim glasilima, proglašavajući kazališni komad *mizernim produktom mađarsko-židovskog žurnaliste*, drugi su *upozorili publiku da ne vode kćeri u kazalište*, a ostali su *pak prijetili direktoru svjetskim nasiljem*.

Autor feljtona upozorit će da *ni lascivne operete, ni jasna francuska frivolnost nisu izazvale takav gnjev u autora koje slijede negativnu narav*.

Ferenc Molnár, mađarski Židov, jedan od najvećih mađarskih dramatičara i pisaca 20. stoljeća, 1908. godine objelodanjuje svoje glasovite kratke priče *Muzika (Muszika)*, u kojoj je i kratka proza *Uspavanka*. Drama *Liliom* autorova je scenska adaptacija 1909. godine – kad nastaje i Bahrov *Koncert* – istoimene kratke proze iz knjige *Muzika* koju su proslavile adaptacije u musical *Carousel* (Rodgers & Hammerstein) i niz filmskih adaptacija od 1919. godine (Mihály Kertész) i 1934. (Fritz Lang).

U raskrižju žanrova, jezika, glazbe i slike subkultura provincijskog cirkusa, čiji su protagonisti rubni igrači velegradskog prostora, alternativna je zbilja Molnárove *Uspavanke* – legende s periferije u *Liliomu* – u trivijalnoj priči, u koju je Ferenc Molnár ugradio raspravu S. Freuda *Tumačenje snova (Die Traumdeutung, 1900.)* u orkestraciji

<sup>8</sup> Usp. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek (1907-). Isto.

potisnutih, podsvjesnih i nesvjesnih osjećaja, nagona i želja u nerazmrsivom odnosu smrti i života.

Autor feljtona podastrijet će dramsku priču – *legendu s periferije velegrada u sedam slika* – o Liliomu, upravitelju vrtuljka koji se zaljubio u mladu sluškinju Julku. Kad ostanu bez posla, a Julka otkrije da je trudna, Liliom potajno pristane s prijateljem sudjelovati u pljački koja tragično završava. Liliom se ubija kako ne bi bio uhićen i nakon smrti je poslan u Čistilište. Šesnaest godina kasnije dozvoljeno mu je vratiti se na zemlju na samo jedan dan kako bi mogao učiniti dobro za svoju kćerku, a koju nikad nije upoznao. Želi kćerki podariti zvijezdu s neba koju ona odbije primiti od stranca, osjetivši udarac prouzročen dodiranjem bez boli. Majka joj objašnjava, kazne od bića koje volimo, ne uzrokuju bol.

Prevoditelj i redatelj V. Beck, po navodu autora feljtona, uspješno će odigrati zlikovca – zlog duha:

*Becks Bösewicht konnte man von der Bühne ins Leben stellen und vom Leben auf die Bühne. Von diesem denkenden Schauspieler sind immer nur gute Leistungen zu erwarten. (Beckov zao duh mogao se s pozornice smjestiti u život, a iz života na pozornicu. Od ovog mislećeg glumca mogu se uvijek očekivati samo dobri ostvaraji.)*

Katalogizacija autorovih estetskih asocijacija u feljtonu prinosi i predavanje Koste Strajnića u kinu Urania koje je početkom siječnja održao, naslovljeno *Hrvatski proljetni salon*, o čemu je izvijestilo glasilo "Jug", god. I., br. 4, Osijek, 4. siječnja 1918., str. 3-4. u tekstu anonimnoga autora.

Autor (?) feljtona prisposodbit će navedeno Strajnićevo predavanje s ozračjem negativne recepcije Molnárova Lilioma kao *raskošnu težnju zabavne i poučne književnosti*. Potonje nosi i kulturno – povijesnu referencu na bečku scensku izvedbu Wedekindove *Pandorine kutije* u Trianon-Theatru, u Beču 29. svibnja 1905. godine, koja je paradigmatička. Uvodno čitanje pred publikom je pripalo Karlu Krausu, a u ulozi Jacka the Rippera (Trbosjeka) pojavljuje se sam autor Wedekind.

Gorenčevićeva feljton – novela *Kusine Lulu (Sestrična Lulu)* u "Die Drau", 50., Nr. 210, Osijek, 15. rujna 1917; samim imenom upozorava na Wedekindovu *Lulu* (1913.) dok će novela – feljton *Der sterbende Karneval (Umirući karneval)*,<sup>9</sup> "Die Drau", 53., Nr. 38, Osijek, 17. veljače 1920. poput ovitka uokviriti prethodni feljton o Molnárovom *Liliomu* u potrazi za novom estetikom i poetikom, novom osjećajnošću u alternativnoj tradiciji unutar kulise subkulture koja je i glazbena kulisa. U *Umirućem karnevalu* – feljtonu noveli – operna je travestirana kulisa Bizetove *Carmen*, koja je premijerno izvedena na daskama Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, 14. prosinca 1920. prema noveli Prospera Mériméa (redatelj Jakov Osipović, dirigent Mirko Polić).<sup>10</sup> Molnárov *Liliom*

<sup>9</sup> Usp. Branka Brlečić-Vujić, Isto.

<sup>10</sup> Usp. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek (1907-). Isto.

dolazi iz autorove zbirke kratkih priča naslovljenih *Muzika*, koji će doživjeti ne samo brodvejsku glazbenu, nego i filmsku adaptaciju.

Autor feljtona upozorit će da umjetnost nema *nacionalnih ograda* i uputit će čitateljstvu sljedeću poruku:

*In den Höfen der Könige blühen die Künste, die Kunst geht nach Brod, auch wenn es Slavonische = Brod ist. (U kraljevskim dvorovima cvjeta umjetnost, umjetnost ide u Brod, premda je to Slavonski Brod.)*

Je li ova duhovita poruka u blagom ironijskom ozračju i poruka onima koji pišu o kazalištu i autorima dramske književnosti, potpis Iljka Gorenčevića koji 1918. godinu živi već u Slavonskom Brodu i razotkriva svoj autorski identitet u svojim feljtonima i glosama, koji su i programatski tekstovi, prinoseći inovacijske postupke avangardnoga multimedijalnog *Gesamtkunstwerka*?

(Iljko Gorenčević potpisivat će se i inicijalima I. G., I.-ić, I. Gor. U potonjoj glosi i feljtonu inicijalni je potpis I. K.! Na stilskoj i poetskoj razini moguće je u navedenim člancima prepoznati Iljka Gorenčevića – Lava Grüna i pridružiti ih prethodno otkrivenim autorovim tekstovima).

#### 4.

Glosa o Hermannu Bahru i feljton o Ferencu Molnáru vezani su uz premijerne izvedbe na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, *Koncert*, 1917. i *Liliom*, 1918, te u poveznici nastanka – 1909. godina. Svojim *književnim protusvjetovima* u epohi moderniteta 20. stoljeća, u označnici trivijalnog i subkulture, obilježavaju u godinama svojih kazališnih izvedbi alternativnu zbilju, *jednakost svih životnih pojava* (Viktor Žmegač), na koje je upozorio Iljko Gorenčević (?) (Lav Grün) i stavio ih u kontekst svojih feljtona i u ozračje europske ekspresionističke poetike, unutar koje u stilskom pluralizmu slijedi *žanrovsko pometanje*.

Gorenčevićevi inovacijski postupci u istraženim feljtonima u alternativnoj tradiciji *die kroatische Volkskunst, unsere Volkslieder, unsere Ornament (hrvatska narodna umjetnost, naša narodna pjesma, naš ornament)* vitalizam je pučke hrvatske opstojnosti, koji je ugradio u europski duhovni ekspresionistički krajobraz u izmaštanom tkanju dalmatinskoga ornamenta 11. stoljeća. Apstraktne kompozicije čistih boja na tragu skladbe obojenih zvukova Kandinskoga u emocionalnim shemama kao izraz duševnoga, na koje je upozorio u Krležinoj lirici 1917. godine, vodit će ga prema sintetičnom umjetničkom djelu dramsko-književnom avangardom *Gesamtkunstwerku*.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Usp. Branka Brlenić-Vujić. Isto.

Njegovi feljtoni i glose dokumentarna su građa i o kazališnome životu u Osijeku na stranicama novina "Die Drau" (1917.-1920.), koji svjedoče ne samo o kulturnoj djelatnosti grada nego i o onome što se zbivalo u europskim metropolama.<sup>12</sup>

Iljko će Gorenčević istodobno i feljtonu i glosi dati estetsku vrijednost, slijedeći uzorke Bahra, Altenberga, Krausa, Kocmate, Ullmanna poglavito iz tadašnjih vodećih bečkih glasila ("Die Fackel", "Die Bahnen", "Der Ruf", "Der Knockabout", "Ver!", "Der Anbruch"),<sup>13</sup> prinoseći u osječko glasilo na njemačkome jeziku – "Die Drau" – *novinu, izazov velegradskog mentaliteta* (H. Bahr) i utjecaj novinstva u oblikovanju i stvaranju duhovnoga ozračja. Ustajući protiv zatvaranja kulture hrvatskoga naroda u provincijalizam Iljko Gorenčević – Lav Grün pridružio je nacionalni duhovni prostor europskom kulturnom zajedništvu – višeglasju poteklom iz zajedničkih izvora.

<sup>12</sup> Obavijesno dokumentarnu građu bez estetske vrijednosti podastiru i drugi članci, koje smo izdvojili u naslovljenom radu.

<sup>13</sup> Usp. *Literatur des Expressionismus in Wien*. Hrsg. v. Ernst Fischer u. Wilhelm Haefs. Salzburg 1988.

NAPOMENA: Navedene članke iz novina "Die Drau", god. 50., 51., 52., 53. (1917-1920.) s njemačkog jezika na hrvatski jezik prevela Branka Brlenić-Vujić. Prijevod je radni.

Tihomir Živić

## OTTO KRAUS I *THALIA ESSEKIANA*

### Uvodna razmatranja

Svoje priopćenje glavninom posvećujem napisima Otta Krausa u osječkome hrvatskom i njemačkom novinstvu s kraja 19. i početka 20. st., ograničujući se pritom samo na one članke u kojima govori o njemačkim izvedbama na osječkoj pozornici, o zagrebačkim kazališnim predstavama o kojima poglavito izvješćuje onodobno osječko Njemstvo ili o kazališnim prilikama u tadašnjemu Beču (dakle: na njegove priloge u listovima "Drava"<sup>1</sup> i "Slavonski tisak"<sup>2</sup> iz 1897. i 1900. godine), te na kasnije članke u kojima se osvrće na izvedbe u osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu (dakle: na njegove priloge u listu "Jug"<sup>3</sup> iz 1918.), jer Kraus je znatno više kazališnih ocjena objavio 1900-tih u "Zagrebačkome dnevniku" ("Agramer Tagblatt")<sup>ii</sup> i "Zagrebačkim novinama" ("Agramer Zeitung"), koje je i uređivao. Ukupno je 11 takvih essekerskih Krausovih uradaka.<sup>3</sup>

- <sup>1</sup> Izvorni naziv: "Die Drau": Organ für Politik und Volkswirtschaft. O povijesti lista "Drava" pisao sam u podrupku (bilj. 1) svoga priopćenja *Osječke kazališne tiskovine i ocjene na njemačkome jeziku (1866. – 1907.)* u zborniku znanstvenoga savjetovanja *Krležini dani u Osijeku 1996.: Osijek i Slavonija — hrvatska dramska književnost i kazalište*, prir. Branko Hećimović (Osijek/Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb, 1997.), str. 63, izdanome prigodom 90. obljetnice osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta.
- <sup>2</sup> Izvorni naziv: "Slavonische Presse": politisches Tagblatt. V. o tome dnevniku opširnije podsadržajne bilj. 2 i 3 u mome prilogu *Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek (1907. – 1941.)* u zborniku znanstvenoga savjetovanja *Krležini dani u Osijeku 1999.: Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, prir. Branko Hećimović (Osijek/Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb, 2000.), str. 142 i d.
- <sup>3</sup> Usp.: *Bibliografija rasprava i članaka: kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826. – 1945.* (gl. ur. Boris Senker), I (Zagreb: LZ Miroslav Krleža, 2004.), str. 415 – 418.

Oni nastaju iz pera novinara, ali i poslovnjaka, načitana *javoraša*, ali i ponavljača osječke Kraljevske velike gimnazije (1885. – 1888., 1891/1892.),<sup>iii</sup> uglađena umjetničkog duha, ali i zanesenoga pustolova i samovoljnika, kojega je osječko Gradsko poglavarstvo 1893/1894. kao pričuvnoga pitomca tužilo zbog prekršaja stege i neodziva na vojnu vježbu.<sup>4</sup> Njih piše tadašnji dvadesetdvo godišnji zagovaratelj radništva, kojega nesmotreno ženevsko pijanstvo unovačuje u Legiju stranaca (Légion des étrangers), pa završava u Beču istom nakon bijega preko alžirskoga Orana (Wahrana) i egipatskog Port Saida (Bûr S'aïda), ali kao već i tada dobar poznavatelj glazbe, koji će kasnije, kao suizdavač "Mladosti",<sup>iv</sup> objaviti podliste o Georgesu Bizetu, Pjotru Iljiču Čajkovskom, Ruggieru Leoncavallu i dr. Napoljetku, tvorac im je kasniji rizničar bečkoga Saveza za suvremenu književnost Slobodna pozornica (Verein für moderne Literatur Freie Bühne), kritičar, člankopisac, kazališni ocjenjivač i okušani igrokazni pisac (u suradnji s Guidom Jenyjem),<sup>v</sup> prevoditelj, proširitelj znanja o hrvatskoj književnosti na njemačkome govornom području<sup>s</sup> i nadasve branitelj hrvatskih književnih suvremenjaka u inozemstvu i tuzemstvu u vlastitome povremeniku "Oko".<sup>vi</sup>

Britkoga sloga, Otto Kraus, napose od razdoblja kad je za Prvoga svjetskog rata izgnan iz Beča i dopraćen u osječki kućni pritvor zbog svojih naprednjačkih i protuvladinih misli, ostaje, dakle, osebujna poveznica ne samo Beča s Osijekom, već i spona između mnogih drugih gradova u kojima je boravio i radio, primjerice Sarajeva i Zagreba, i rodne mu Slavonije, njezine izvorne uljudbe i bogatoga stvaralaštva, kao i neumorni graditelj razumijevanja između hrvatstva i židovstva. Ne čudi stoga da će Kraus u sklopu Moderne upravo Slavonca Josipa Kozarca nazvati *Nestorom hrvatskih pripovjedača*,<sup>6</sup>

---

Sve osječke tiskovine preuzete su iz zavičajne zbirke Essekiana u Knjižnici i Hemeroteci Muzeja Slavonije Osijek.

<sup>4</sup> Povijesni arhiv Osijek o tome čuva spis Kraljevskoga i carskog popunidbenog okružnog zapovjedništva (*K. u. k. Ergänzungsbezirkskommando*) br. 78 od 26. travnja 1895. o globi od 10 f. jer Kraus nije pravodobno podnio prijavak boravišta.

<sup>5</sup> V. o tome: Otto Kraus, *Iz hrvatske književnosti (Aus der kroatischen Literatur)*, "Književna jeka" ("Das literarische Echo"), 2. god., sv. 2, str. 548 – 552 (Berlin, 15. siječnja 1900.); isti, *Najmlađi Bečani (Die jüngsten Wiener)*, "Zagrebački dnevnik" ("Agramer Tagblatt"), 75. god., br. 137/1900., str. 10 i d.; isti, "Stari i mladi" (*Die 'Alten' und die 'Jungen'*), "Zagrebački dnevnik" ("Agramer Tagblatt"), 21. god., br. 92/1906. (Zagreb, 21. travnja 1906.), str. 2 i d.; isti, *Prinosi o hrvatskoj Modernoj (Beiträge zur kroatischen Moderne)*, "Zagrebački dnevnik" ("Agramer Tagblatt"), 76. god., br. 149, 164, 169, 184/1900. i br. 42/1901.; isti, isto, "Slavonski tisak" ("Slavonische Presse") [Osijek], 17. god., br. 46/1901., str. 2 i d. (posljednji nastavak).

Kraus je prvi navedeni prilog objavio tijekom boravka u Sarajevu, a na nj se osvrće i nepotpisani člankopisac u prilogu *Berlinski list o novoj hrvatskoj književnosti*, "Obzor" [Zagreb], br. 41/1900., tečaj 17, str. 4 (22. siječnja 1900.). Usp. i: -I-, *Berlinski književni list o hrvatskoj književnosti*, "Vienac", br. 4/1900., str. 63.

<sup>6</sup> V. opširnije: Stanislav Marijanović, *Osječki krug modernista o Josipu Kozarcu, Zbornik Dana Josipa i Ivana Kozarca 1996.* (Vinkovci: Privlačica, 1997.), str. 34 – 36.

Kraus je, štoviše, pod naslovom *Kleine Erzählungen* dao i prikaz Kozarčevih *Malih pripovijesti* u 25. br. "Zagrebačkoga dnevnika" iz 1910., str. 2.



pohvaljujući njegov puku blizak izričaj i osvrćući se na njegovo pregnuće, umnogome usporedivo s neponovljivim književnim darom Vjenceslava Novaka. *Uostalom je Kraus bio čudna mješavina poslovno i politički pronicava Židova i — bohema*, reći će za nj, nimalo neočekivano, Guido Jeny, njegov sudrug još iz osječkih učilišnih dana.<sup>7</sup>

Govoreći nahvalice o bujnosti i duševnosti ukupne hrvatske književnosti, ali dije-lom i glumišta 1900-ih, te bivajući, doduše, nešto manje upućen u stanje u onodobnome hrvatskom pjesništvu, upravo će Kraus na primjerima djela Ksavera Šandora Gjalskoga, Silvija Strahimira Kranjčevića, Janka Leskovara (kojega po suvremenosti dapače uspo-ređuje s norveškim piscem Knutom Hamsunom, tj. Pedersenom), Srđana Tucića i dr. po-kušati pokazati kako je i to naše stvaralaštvo uspjeli spoj starogrčke i rimske drevnosti i novina koji na sebi nosi *i pečat inozemnoga (auch den Stempel des Fremdländischen)*.

Jamačno, i u nekima od predmetnih Krausovih kazališnih napisa vidljiv je utjecaj književnika i povjesničara s kojima se ranije dopisivao, posebice kad mu je obitelj iz Osijeka preselila u Zagreb, a napose u doba kad je, za balkanskih ratova (1912/1913.), bio izvjestitelj i urednik njemačkih tiskovina u Beogradu i Sarajevu,<sup>vii</sup> prije nego li se 1920-ih konačno nastanio u Beču. Primjerice, u Krausovim se odlomcima da jasno iščitati duh pisama koja je razmjenjivao sa škotskim povjesnikom Robertom W. Seton-Watsonom (1879. – 1951.). Znan kao *Scotus Viator* (lat. *škotski putnik*), Seton-Watson je upravo u Beču od 1905. prikupljao građu za svoju poznatu knjigu *Južnoslavensko pitanje (The South Slav Question, 1911.)*, a već 1910., kao urednik svoga dnevnika "Nova Europa" ("The New Europe"), otvoreno se zalagao za stvaranje Jugoslavije, dok je postavke konačno oblikovao u knjizi *Sarajevo: rasprava o podrijetlu Velikoga rata (Sarajevo: A Study in the Origin of the Great War, 1926.)*. Ipak, neprijeporno su najznačajnija u ovome smislu njegova druženja sa sunarodnjacima i sudruzima Peterom Altenbergom (tj. Richardom Engländerom) i Karlom Krausom u bečkome kavotočju Central na Herrengasse, inače poznatome okupljalištu umjetništva, prijepiska s francuskim književnikom i pjesnikom židovskoga podrijetla Catulleom Mendèsom, kao i sarajevski doticaj mladostnika Otta Krausa s budućom glumačkom veličinom — Alexanderom Moissijem.

Naime, Heda Kras, nećakinja Otta Krausa,<sup>viii</sup> otkriva manje poznati podatak da su se Kraus i Moissi (zapravo Aleksandër Moisiu, jer riječ je o albanskome Židovu rođe-nome u Draču 1879., kojemu je mati bila podrijetlom iz južne Italije) u svojim ranim 30-ima zajedno obreli u sarajevskoj kazališnoj ljubiteljskoj glumačkoj družini, a znano je da je Moissi, sad već kao kazališni poslenik, sa svojom skupinom kasnije nastupao i u Zagrebu krajem 20-ih i početkom 30-ih godina prošloga stoljeća, i to u djelima Huga v. Hofmannsthal, Henrika Ibsena, Friedricha Schillera i Leva Nikolajeviča Tolstoja.<sup>ix</sup>

<sup>7</sup> Tu rečenicu donosi također Marjanović (v. opširnije djelo navedeno u bilj. iii na kraju ovoga priopće-nja, Prilog 14, str. 191), prenoseći sjećanja Guida Jenyja pisana 1950/1951. za dodatak prilogu Milana Marjanovića (*Ad Zbornik secesija moderna*) u očekivanome JAZU-ovu *Zborniku 1895. – 1914. u Hr-vatskoj*.

Moissijev je dar zapravo prvi uočio Paul Schlenther, no proslavio ga je Josef Kainz,<sup>x</sup> pa je ubrzo zaigrao na bečkim daskama (Burgtheater); međutim, ranije je Moissi bio čest gost i mnogih drugih austrougarskih pozornica (npr. praškoga Novog njemačkog kazališta, izv. Neues deutsches Theater, 1901.)<sup>xi</sup> prije negoli je glumio shakespearski raspored u Berlinu pod redateljskom palicom slavnoga Maxa Reinhardta<sup>xii</sup> i prije negoli je 1913. zasjao i kao zvijezda njemačkoga nijemog filma, te njegovi počeci u carevinskome Sarajevu nimalo ne začuđuju.

### Svjetonazori i suodnosi

Otto (pohrvaćeno: Oton) Kraus (Temišvar, 25. veljače 1875. – Beč, 22. travnja 1923.) najstariji je sin osječkoga sitničara i veletršca otpadom Adolfa Krausa, stanovnika prostrane visokoprizemnice u Dessáthyčinoj ulici na kbr. 20,<sup>xii</sup> zaljubljenika u glazbu i pjesništvo i nakratko tiskara (1904/1905.), koji je svoj život nažalost nedugo potom okončao samoubojstvom u rijeci Dravi, o čemu je svjedočila Heda Kras. Svoje sinove Adolf Kraus odgojio je u duhu snažnoga židovstva, a i on sam podržao je 7. kolovoza 1904. upravo u čitaonici svratišta Casino (odnosno u zgradi današnjega osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, u kojoj je od 1893. do 1907. djelovala njemačka pozornica)<sup>xiv</sup> nagnuće odvjetničkoga perovođe Aladara Kleina iz Osijeka da pred 300-tinjak nazočnika, od preko 2.000 tadašnjih osječkih Židova, prozbori o suvremenome židovskom pokretu. Učinio je to toga ljetnog poslijepodneva u društvu uglednika iz židovskih liječničkih obitelji i u pratnji židovskih duhovnika.<sup>xv</sup> Međutim, mada se žustro opirao potpunome stapanju hrvatsva i židovstva, Adolf Kraus, pa slijedom toga i njegovi potomci, bio je poznanik tada mladog naprednjaka dr. Ivana Lorkovića, Milana Šarića i Većeslava Wildera, pokretača svojedobno vrlo utjecajnoga osječkog oporbenjačkog povremenika "Narodna obrana" 1902., budući da se taj list s razumijevanjem očitovao o židovstvu i redovito izvješćivao o događanjima unutar osječke Židovske bogoštovne općine.<sup>xvi</sup>

U ovome je razmatranju svakako najzanimljiviji dr. Ivan Lorković (Zagreb, 1876 – Osijek, 1926.), suosnivač Hrvatske napredne stranke i sin zagrebačkoga sveučilišnog predavača i gospodarstvenog znalca Blaža Lorkovića, koji list počinje tiskati nakon što odvjetnik dr. Dragutin Neumann (Valpovo, 1856 – Zagreb, 1911.), jedan od prvaka tadašnje osječke hrvatske misli, ljubitelj književnosti, pokretač osječkoga Kazališnog društva i naposljetku predsjednik Hrvatskoga sabora (1910.), sa svojim liječničkim, odvjetničkim i književničkim istomišljenicima i suradnicima dr. Antom Bedenićem, Isom Cepelićem, gradonačelnikom dr. Antunom Pinterovićem i dr., od biskupa Josipa Jurja Strossmayera 1901. pribavlja sredstva za osnutak Prve hrvatske dioničke tiskare. Naime, sve dok početkom 1914. list ne biva preimenovan u "Hrvatsku obranu", pri čemu mu je bitno promijenjeno uredničko usmjerenje ustrajnošću Ljuboja Dlustuša, i sve dok ne biva glasilom Hrvatske pučke stranke, što doprinosi i njegovu gašenju i konačno nagoni dr. Ivana Lorkovića na preseljenje u Zagreb, taj kasniji dnevnik odgajao je Slavonce na

onaj način široko osviještenoga snošljivog domoljublja, narodovlašća i prožetosti s ostalim sugrađanima koje je i Adolf Kraus kanio usaditi u svoju obitelj.

Čini se da je i kći Otta Krausa, ljevičarska knjižničarka u Badenu kraj Beča, dosta čudi naslijedila od svojega djeda i oca, jer već je 1920-ih žustra prosvjednica, i to na čuvenome bečkom prstenu (Ringstraße). U našem sugledu zanimljivija su nam, dakako, zbog svoga kazališno-književnoga i novinarskog rada, i Krausova braća, Erwin (Osijek, 1884 – 1918.) i Miroslav (Fritz) Kraus (Osijek, 1890 – Zagreb, 1934.), čiji je sin Fran Erick Kraus prebjegao u Mexico.

Erwin Kraus početno je obrazovan u rodnome gradu, da bi potom od 1902. izučavao pravoslavlje u Beču, a potaknut prethodno opisanim svjetonazorima i roditeljskim odgojem, ubrzo ondje pristupa i znamenitome židovskom Društvu akademičara iz jugoslavenskih zemalja Bar-Giora,<sup>xvii</sup> kojemu je ubrzo postao i potpredsjednik. Nedugo zatim seli u Zagreb, no zbog roditeljeve smrti napušta pravo i odlučuje se baviti trgovinom. Još više negoli otac, Erwin Kraus bio je značajan u osječkome židovskom krugu kasnoga 19. i ranog 20. st., posebice kao glavni urednik glasila "Židovska smotra", nakon što je ono iz Zagreba preseljeno u Osijek, a istaknuo se i kao govornik o stanju židovstva u Hrvatskoj, Slavoniji i Bosni 7. kolovoza 1904. tijekom drugoga dana Cionističkoga kongresa u Osijeku, koji je u Židovskoj bogoštovnoj općini okupio sve mlade židovske naobraženike s područja tadašnje države, pa je stoga, nakon smrti od španjolske groznice, i pokopan na osječkome židovskom groblju.<sup>xviii</sup>

Zanimljivo je da je i on od 1902. pisao kazališne crtice u "Slavonskome tisku", i to o svome sunarodnjaku Arthuru Schnitzleru, ali i o njemačkim nežidovskim književnicima Hermannu Sudermannu i Franku Wedekindu, a bio je dapače jedno vrijeme i upravitelj osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta.

Iako je po obrazovanju bio trgovac, dapače i vlasnik manje tvrtke, te raniji razredni sudrug Stjepana Bertića, Stjepana Ružičke (brata nobelovca Lavoslava Ružičke) i Mate Waldingera (sina spomenutoga likovnjaka Adolfa Waldingera), i Miroslav (Fritz) Kraus po zanimanju je zapravo bio novinar koji je 1930-ih postao Zagrepčaninom i suradnikom tamošnje "Obrane", a u tome gradu naposljetku i umire od raka u proljeće 1934.

Sam Otto Kraus poznat je i pod zakrivkom Georg Armbrust, svoje je priloge potpisivao kao o. k., Ok., O. K. ili OK, a prezime je pisao i Krauss i pomadareno kao Krausz, te od 1918. kao Crass (Kras ili Krass). Odrastajući u oblikovnim prilikama koje smo namjerno ovako široko prikazali, ovaj nećak dr. Josipa Franka<sup>xix</sup> zakratko je i hrvatski dopisnik "Frankfurtskih novina" ("Frankfurter Zeitung"), kao i urednik bečkoga "Vremena" ("Zeit")<sup>xx</sup> i bečkog "Židovskog pučkog lista" ("Jüdisches Volksblatt"),<sup>8</sup> kojega Frano Supilo 21. prosinca 1903. u pismu dr. Anti Trumbiću pohvaljuje da se, kao Židov i vrsno suradničko pojačanje osječke "Narodne obrane", ne libi prihvatiti ni sitnije izvjestiteljske zadatke, niti sklapati naizgled nespojiva poznanstva, za razliku

<sup>8</sup> Sravni: "Dubrovnik", br. 42/1905., str. 104.

od ostalih novinarskih velikohrvata. I doista, kao pronicljiva novinara, Krausa je zanimao rad mnogih, i to ne samo u strogo umjetničkim granicama; dapače, naći ćemo i njegove zapiske o Svetozaru Pribićeviću, vođi prečanskih Srba<sup>9</sup> i osnivaču Samostalne demokratske stranke (SDS) 1924., koji je istupio iz Demokratske stranke (DS) i sklopio sporazum s haesesovcem Stjepanom Radićem o Seljačko-demokratskoj koaliciji.

Essekerski kazališni Otto Kraus kao razmatrani člankopisac najvjerniji je listu "Slavonski tisak", zavladinu glasilu jasnih hrvatskih obilježja koje je, mada na njemačkome jeziku, uz napise o zavičajnim zbivanjima i uljudbi donosilo i prijevode djela hrvatskih književnika. Nastajalo je u razdoblju od 1883. do 1916. u Kapucinskoj ulici br. 6 u tiskari Dragutina (Carla) Laubnera (1852 – 1919.), začasnoga Osječanina i gradskog vijećnika<sup>xxi</sup> koji je tiskarstvo učio od Jakoba Franka<sup>xxii</sup> te u Austriji i Njemačkoj, a vlastiti obrt posjedovao od 1882., kad mu ga je prodao Josip (József) Mederschitzky, rođenjem (1855.) Temišvarac kao i Otto Kraus, no njemu i ostalima inače i po mnogočemu drugome zanimljiva osoba.<sup>xxiii</sup>

Naime, po smrti Ignjata Mederschitzkog udovica Mederschitzky je sa sinom Josipom Mederschitzkim, koji je prethodno, za očeva života, kao nadzornik u tiskari učio i francuski jezik i prirodoslovlje, odselila u Suboticu, u kojoj je Mederschitzky ml. nastavio izobrazbu. Nakon vojništva, Josip Mederschitzky stječe i strojarsku naobrazbu u rumunjskome gradu Oradea (mađ. Nagyvárad, njem. Großwardein), te odlazi u ukrajinski Užhorod (izv. *Ужгород*, mađ. Ungvár, njem. Ungwar).

Godine doticaja s Krausovim prethodnicima, prijateljima i suradnicima su 1880-e, u doba kada Josip Mederschitzky obnavlja očevo gornjogradski obrt, no već ga 1882. ostavlja Dragutinu Laubneru, izazivajući veliku pozornost Osječana svojim neuspjelim pokušajem preuzeća bečke tiskare tzv. *starovjeraca* (*Altglauber*),<sup>xxiv</sup> nakon kojeg se vraća u Budimpeštu. Iako je tiskaru od 1884. posjedovao i u Cluju-Napoci (mađ. Kolozsvár, njem. Klausenburg), Mederschitzky ml. je većinom tada radio kao strojar učilišta u mjestu Cluj-Mănăştur (mađ. Kolozsmonostor, njem. Abtsdorf), a i preuzeta tiskara u Velikoj Kikindi (mađ. Nagyikinda, njem. Großkikinda) ubrzo je prešla u ruke dioničkoga društva Hungaria. Mederschitzky ml., inače vrstan slovoslagar i tiskar,<sup>10</sup> stoga razočarano napušta obrt i zapošljava se kao budimski crtač i uređivač skladišnih prostora, a potom u Pančevu surađuje s Józsefom Kremannom, te naposljetku 1889. radi kao strojar u Temišvaru kod braće Magyar.

Nemirnoga duha kao i Otto Kraus, sve više je u sukobu s pretpostavljenima, pa ga ne zadovoljava ni mjesto u budimpeštanskome Posnerovu zavodu, već razmišlja da postane strujar, velikim dijelom i zbog uznapredovale sušice, zbog koje se zapošljava kao

<sup>9</sup> Nazivak *prečanin* (< srpski *od preko*) odnosi se poglavito na Srbe u izvandomovinstvu, navlastito u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini.

<sup>10</sup> Npr., na Madridskoj izložbi osvaja nagradu, koju potom daruje Mađarskome državnom muzeju.

potplaćeni željezničar kako bi si priuštio liječenje u Tatrama, no smrt ga u studenome 1894. zatiče u gradu Oradea u Rumunjskoj.

Međutim, netom prije objave prvih Krausovih osječkih kazališnih članaka (1897.) "Slavonski tisak" postao je dnevnik (1895.), slijedeći tako put koji je još desetljeće ranije utro vještiti urednik Viktor (Victor) Hahn, od 1887. vlasnik "Berlinskoga oglasnika" ("Berliner Anzeiger"). No list je već od te godine poluslužbeno, a od 1889. i stvarno, započeo uređivati Carl M. Benda (1856 – 1925.), igrokazni pisac, kazališni ocjenjivač, likovnjak, novinar, ogledničar, podlistkar i pošaličar staroosječke svakodnevice, posmrtničar essekerskih uglednika, te pripovjedač i bilježnik pučkih predanja rodne mu Moravske. Upravo za njegova glavnog uredništva i suuredništva Theodora Freunda stuttgartski obrt Hermanna Schönleina zadovoljava želje povećanoga osječkog njemačkog čitateljstva objavljujući i "Oslikani zabavnik": nedjeljni prilog "Slavonskome tisku" ("Illustriertes Unterhaltungsblatt": Sonntagsbeilage zur "Slavonische Presse"). Kao dugogodišnji povjerenik i suradnik oboljeloga Dragutina Laubnera, Carl M. Benda postaje 1917. dapače i vlasnik "Slavonskoga tiska", ali ga ubrzo, travnja 1918., prodaje Antunu Rottu, no izvršni je urednik još neko vrijeme.<sup>xxv</sup> Ipak, kad Benda 1920. naposljetku prelazi u "Dravu", list nakratko vode ing. Jakob Reich<sup>xxvi</sup> i potom Stjepan S. Frauenheim,<sup>11</sup> pa dolazi do njegova neminovnog gašenja 1922.<sup>xxvii</sup>

I ostavimo zanimljivost za kraj ovoga dijela, izvlačeći iz nje i stanovite zaključke: čini se da su novinarstvo, poslovičnost, nepodijeljeno zanimanje za hrvatstvo i židovstvo, upravo tim redosljedom, bitne odrednice koje je Otto Kraus baštiniio ne samo iz vlastite uže obitelji nego i iz svoje šire porodice. Primjerice, i njegov je dalji rođak Jakob Frank, kojega ranije spomenusmo kao brata dr. Josipa Franka, prethodno bečki novinar. Potaknut istančanom poslovdstvenom pronicljivošću, Jakob Frank u Osijek iznovice dolazi upravo pred pokretanje "Drave" 1868., kojoj je kasnije ne samo glavni urednik nego i izdavač i suvlasnik s Gustavom Wagnerom.<sup>12</sup> Dakako, u obrtu ne odmjenjuje važnost tiskanja židovskih izdanja,<sup>13</sup> no glavnina tiskovina je hrvatsko-njemačka. Obustavu rada u svome zagrebačkom obrtu zbog neisplate nadnica 1877. sposobnjak Jakob Frank rješava pak vrlo domišljato: otpušta pobunjene djelatnike i ostavlja kao zaposlenika jedino Dragutina Laubnera (kojemu je dužnik još iz ranijih dana), a iz Osijeka dovlači svoje prokušane podanike, slovoslagare Karla Heima i Hermanna Weissa.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> V. o njemu moj zasebni prilog *Nadopisana povijest osječkoga kazališta ili „slučaj Frauenheim“* u zborniku znanstvenoga savjetovanja *Krležini dani u Osijeku 1998.: Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, 2. knj., prir. Branko Hećimović (Osijek/Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb, 2000.), str. 144 – 150.

<sup>12</sup> Ing. Gustav Wagner bio je vlasnik ljevaonice u Osijeku, a 1867. i predsjednik Radničko-obrtničkog društva; međutim, budući da je tiskaru napustio već 1870., posao je nastavio Frank.

<sup>13</sup> Upravo je Jakob Frank 1869. tiskao *Židovski brak (Die jüdische Ehe)*, djelo osječkoga židovskog svećenika Samuela Spitzera (v. dolje, bilj. xv), a obrt je raspolagao i židovskim slovima.

<sup>14</sup> Usp. o tome članak u "Radničkome prijatelju" ("Der Arbeiterfreund") [Zagreb], br. 10 iz 1874.

Naposljetku, kao suradnik "Zagrebačkih novina", Otto Kraus 20. veljače 1901. u svome prilogu piše i o *Novome iverju*, duhovitom, kratkom i zajedljivom pripovijednom prvijencu Antuna Gustava Matoša i orisu tadašnje starčevićanske Hrvatske. Ističemo namjerno ovaj Krausov članak o jednoj od svakako najzanimljivijih i najizobrazjenijih ličnosti u novijoj hrvatskoj književnoj povijesti i povlačimo moguće usporednice: i Matoš će naime kasnije ustanoviti svojevrсно trojedinство svoga bića (bunjevačko podrijetlo, srijemski rod i zagrebački odgoj) kao i Kraus (židovstvo, essekerstvo i bečki ugođaj dobar dio oblikovnih godina svoga života), a i Matoš je, nemirnoga duha možda i više negoli sam Kraus, također nepoštovatelj vojne stege, štoviše 1893. i bjegunac u Beogradu, Ženevi i Parizu nakon mitrovičkoga uhićenja i zatočenja u petrovaradinskoj tvrđavi. No i kod Matoša i kod Krausa, bili oni svojim napisima novinari, žučni raspravljajući ili samo zanesenjaci, promišljena je narodnosna samosvijest posebice oživljena i u Hrvatskoj i u izvandomovinstvu.

### Kraus o kazalištu

Staroosječka predmetna *Krausiana* započinje njegovim člankom „*Sreća u zatišju*“: *igrokaz u tri čina Hermanna Sudermanna* („*Das Glück im Winkel*“: *Schauspiel in 3 Akten von Hermann Sudermann*), objavljenim kao podlistak u br. 63 "Slavonskoga tiska" od 18. ožujka 1897., u listovu 13. tečaju. Dapače, Krausov zamalo znakovito nazvani prilog podudaran je slučajno i s prijelomnicom Kazališta slobodnoga i kraljevskog grada Osijeka (Theater der königlichen Freistadt Essek): nakon lovorikama popraćenog, ali i rastrošnijeg ravnateljstva Franza Schlesingera, koji je od 1893. do 1896. vodio spomenuto praško njemačko glumište, upravo godište 1897/1898. po prvi puta ne biva započeto nekom njemačkom predstavom, već gostovanjem novosadske družine Antonija Hadžića, mada je zapravo trebalo biti sjajna 30. obljetnica djelovanja osječke pozornice, te ozlojeđena "Drava" 25. ožujka svoju bilješku naslovljuje *Kraj njemačke pozornice u Osijeku* (*Ende der deutschen Bühne in Essek*), a tužbalice nastavlja i 14. rujna, 3. listopada i 12. listopada 1897., ističući kako najava upraviteljeva odlaska u Ljubljanu<sup>15</sup> razveseljuje jedino osječke Nenijemce, već željne slavenskoga pozoričnog izričaja – pa bio on i pretežito srpski.

Osječani su doista i pozdravili novosadske glumce, koji su od 16. listopada 1897. do 11. siječnja 1898. izveli dapače 50-ak uprizorenja, pozivajući u tri predstave i zapaženu zagrebačku umjetnicu Ljerku Šram,<sup>xxviii</sup> o čemu će "Slavonski tisak" pisati 9. siječnja 1898. Prokušani Franz Schlesinger vratio se pak zakratko na upraviteljsko mjesto sa svojom ljubljanskom postavom od 1. ožujka do 28. travnja 1898., a naslijedio ga je 1. listopada 1898. Anton Galotzy, kao ravnatelj gotovo u potpunosti oslonjen na (lako) glazbeni raspored.

<sup>15</sup> "Drava" od 10. studenoga 1896. u svome kazališnom osvrtu stoga s neskrivenom zabrinutošću govori o predstojećemu ljubljanskom zaposlenju Franza Schlesingera.

Međutim, ponukani uspjehom nenjemačkih ostvarenja, tadašnji osječki gradonačelnik Konstantin Graff i ostali poglavarstvenici stoga već 27. veljače 1898. odlučuju ubuduće kazališnu zgradu naizmjenice ustupati početno hrvatskoj (: srpskoj) i potom njemačkoj družini, pa to potvrđuju i 14. ožujka 1899., odobravajući Novosađanima najam zgrade od 1. listopada 1899., dok su Albert Schiller i Josef Rust njemački upraviteljski dvojac Kazališta slobodnoga i kraljevskog grada Osijeka od 1. siječnja 1900., te "Drava" o tome svjedoči 29. studenoga 1899. Štoviše, u rasporedu družine Antonija Hadžića 16. i 17. prosinca 1899. gostovali su i vrsni zagrebački umjetnici Marija Ružička-Strozzi i Andrija Fijan,<sup>16</sup> o čemu "Drava" izvješćuje u svome silvestarskom izdanju 31. prosinca 1899.

Josef Rust, dotad pokretački duh sopronskoga njemačkog kazališta (njem. Ödenburg), djelujući u Osijeku i dalje svjesno zanemaruje igrokaze, kao i njegov prethodnik Anton Galotzy, pa mnogi željno iščekuju najavljeni dvotjedni nastup Zagrepčana predvođenih Andrijom Fijanom, no prijepori nastaju oko iznosa pripomoći od 400 kr. koju gosti traže od osječkoga Gradskog poglavarstva za svoja uprizorenja. Ona biva odobrena istom posredništvom vijećnika Vase Đurđevića, koji poglavarstvenicima prijeti potpunom zabranom uporabe njemačkoga jezika.<sup>xxix</sup> Mada za upraviteljstva Josefa Rusta doduše slijede i povremena neglazbena gostovanja, primjerice ono berlinske umjetnice Agnes Freund u četveročinki *Zavičaj (Die Heimat: Schauspiel in vier Akten, 1893.)* Hermanna Sudermanna i u već odgledanoj *Fedori* Augustina Eugènea Scribea, pa i laskavi i posve neočekivani boravak Adele Sandrock,<sup>17</sup> sva su ona, gledateljski gledano, zapravo podbačaji. Razumljivo je stoga da se i Otto Kraus 1900-tih svojim osvrtima okreće zagrebačkim izvedbama.

Izvedba *Sreće u zatišju* o kojoj piše Kraus bila je korisnica glumcu i redatelju Norbertu Innfelderu, održana u Kazalištu slobodnoga i kraljevskog grada Osijeka u četvrtak, 18. ožujka 1897. u 19:30 h. Kraus u članku Sudermanna naziva *tihim sanjarskim pjesnikom (der stille träumerliche Poet)* i velikim zanesenjakom unatoč njegovu suvremenom, stvarnosnom slogu, koji je studenoga 1895. ponovno stupio u bečki Hofburgtheater da bi u njemu, zazirući od svekolike ružnoće, svojim ostvarajem neumorno, ali ne i suhoparno, prikazao *osvijetljene, plemenite likove (lauter lichtumflossene, edle Charaktere)*, i to tako uvjerljivom snagom da postaju živućom istinom. Stoga Kraus ovo djelo pretpostavlja Sudermannovoj *Časti (Die Ehre, 1890.)* i svim ostalim njegovim ostvarenjima, a po uvidu u ljudsku duševnost Krausu je ono usporedivo s dometima Alaina-Renéa Lesagea (1668 – 1747.), posebice s *Hromim vragom (Le diable boiteux, 1707.)*.

<sup>16</sup> Radilo se o predstavi *Fedora (Fédora, 1882.)* Victoriena Sardoua 16. prosinca 1899. i *Čaši vode ili posljedicama i uzrocima: igrokazu u pet činova (Le verre d'eau ou les effets et les causes: comédie en cinq actes, 1842.)* Augustina Eugènea Scribea, izvedenima dan kasnije.

<sup>17</sup> V. moj zasebni prilog *Velikani njemačke pozornice u Gradu na Dravi: gostovanje Adele Sandrock u osječkome njemačkom kazalištu*, nav. dj.

Kraus opsežno izvješćuje čitateljstvo *Slavonskoga tiska* i o sadržaju ove tročinke, potresne priče o Elisabeth Wiedemann, mlađoj ženi iz višega staleža, koja sada živi povučeno u zakutku s mužem, ostarjelim srednjoučilišnim upraviteljem i njegovom djetecom iz prvoga braka, Helenom, Emilom i Fritzom. Wiedemannu, nekadašnjem odgajatelju u domu witzlingenskoga plemića Röckniza, Elisabeth stoga predstavlja dragulj još od trena kad ju je ondje upoznao, kao družbenicu Röcknitzove supruge Bettine, dok on sam spokoj i zadovoljstvo nalazi prenoseći znanje svojim učenicima i skrbeći se osobito za kćerku Helene, koju privlači njegov pomoćni učitelj Dangel. No Röcknitz strasno udvara Elisabeth, ucjenjujući je obznanom *preljuba* starome Wiedemannu, što bi dakako izazvalo sablazan ne samo Röcknitzove žene i njegove sobarice Rose, već i obitelji učilišnoga nadzornika dr. Orba, te Wiedemanna stajalo časti i posla, ali zapravo i njegove jedine životne radosti. Očajna Elisabeth stoga kani počiniti samoubojstvo, a pravodobno je sprječava sam Wiedemann, otkrivajući da zna za Röcknitzovo snubljenje i pružajući joj toliko žudenu potporu i tihu sreću.<sup>xxx</sup>

Drugi napis koji nudi Krausova osjećka *theatralia* ujedno je stanovišno i najznačajniji, a objavljen je kao *Bečko pismo (Wiener Brief)* 3. listopada 1897. u 13. tečaju "Slavonskoga tiska", na stranici 1 i 2 njegova br. 226. U njemu Kraus svojim sunarodnjacima i sugrađanima poručuje i ovo: *Mogu se udostojati u Beču primijetiti nemire u Hrvatskoj, pa o tome govoriti kao o ratu na Kubi. No ipak, to je istina. Što Bečane brinu Hrvati?*<sup>18</sup> "Njemačke novine" ("Deutsche Zeitung" – op. T. Ž.) su vjerojatno jedine koje hrvatskim odnošajima izlaze ususret s nešto razbora – one često navode ulomke iz "Hrvatskoga prava" ili "Slavonskog tiska".

U tome se članku Kraus obrecnuo i na beznačajnosti iz životâ bogatih i slavniha kojima bečka glasila zasiplju svoje čitateljstvo, ali je pridodao i ovo: *Neki bečki listovi izvješćuju i o zadnjemu nastupu Glazbenoga društva u Osijeku i pohvaljuju našu nadarenu zemljakinju gđicu Josie Petru.*<sup>xxxi</sup>

Kraus ne zaboravlja dometnuti kako u Beču u Karlovu kazalištu (Carltheater) ili u Raimundovu kazalištu (Raimundtheater) slijede jedna praizvedba za drugom, sa zapaženim izvedbama prvonastupnikâ, ili pak obnove starih djela, pa posjetitelji, kao i on sam, mogu uživati gledajući *Veliku vojvotkinju od Gerolsteina (La grande-duchesse de Gérolstein*, njem. *Die Großherzogin von Gerolstein*, 1867.) Jacquesa Offenbacha u Karlovu kazalištu, *Sappho (Sappho*, 1818.) Franza Seraphicusa Grillparzera u Raimundovu kazalištu, ili dapače *Kralja Leara (King Lear*, 1605/1606.) Williama Shakespearea ponovno u Karlovu kazalištu. Ipak, Kraus dodaje kako i Bečani često zaboravljaju svrhu svojih omiljenih lakoglazbenih predstava, a to je zabava, pa se pita: *Zašto se s tim mudrijaši kako bi se iznašlo nešto što pršti duhom, izvorno, a naposljetku se proizvodi samo izmučena stvar?* Osvrćući se na tumače glavnih uloga u *Velikoj vojvotkinji od Gerolsteina*, domoljubni Kraus zato izdvaja skromnu ali slavnu Betty Stojan,<sup>xxxii</sup> podri-

<sup>18</sup> Izvorno pak Kraus namjerno rabi njemačku austrijsku iskrivljenicu *Krowoten*.



jetlom vojnokrajinsku Hrvaticu, koja je 1894. Krausovu prijatelju podarila svoju snimku s domišljatom posvetom *neduhovite i neuljudne pjevačice. Takva ljubazna samoporuga znakovita je za umjetnicu*, svjedoči o Betty Stojan zaneseni Kraus, koji je uz to opisuje kao pjevačicu *srebrnojasnoga majušnog glasa*, te domeće i ovo: *Kad se lastavice budu jednom vraćale sa svoga puta, vjerojatno će svoju sestricu ponovno naći na Opernringu*.

Prva i jedina Krausova predmetna kazališna prosudba jest ona u "Dravi" u 33. tečaju i br. 127 na 5. str. izdanja od 28. listopada 1900. Naslovljen *Petar Zrinjski, povijesni igrokaz Eugena Kumičića (Petar Zrinjski, ein historisches Drama von Eugen Kumičić)*, prilog govori o izvedbi koju je Kraus odgledao 27. listopada 1900. u Zemaljskome kazalištu u Zagrebu, za koju je zanimanje raslo ne samo iz čisto umjetničkih već prvenstveno iz (dnevno)državničkih razloga, pa su Eugenu Kumičiću te večeri klicali ne samo u zgradi kazališta već i na zagrebačkim ulicama, kako svjedoči i člankopisac.<sup>xxxiii</sup>

Zanimljivo je da Kraus stoga dvije trećine svoje ocjene posvećuje prilikama oko Kumičićeva *Petra Zrinjskog*, drugog po redu književnikova kazališnog uprizorenja uopće, a ne samoj izvedbi, iako ne prešućuje i pojedine njezine slabosti. Kraus će zapisati da *igrokaz, kao takav, gledano s isključivo umjetničkih motrišta, možemo ovdje i izostaviti*, jer njegov tvorac vjerojatno ni sam nije stremio k vrhunaravnim duhovno-igrokaznim dometima, već prvenstveno k obradbi vlastitih domoljubnih osjećaja i k spasu časti hrvatskoga narodnog junaka Petra Zrinjskog, kojega je dr. Tresić-Pavičić prije godinu dana na daskama prikazao kao *osmanskoga privrženika*. Govoreći o umjetničkoj vrijednosti djela Ante Tresića Pavičića *Katarina Zrinjska* (1899.), Kraus tvrdi da je *djelo „obzoraša“ Tresića, koje je i književno beznačajno i pjesnički nevažno, duboko ispod djela pravaša Kumičića*. Štoviše, Kraus svoj oštri sud zasniva i na razlozima obrane hrvatske državotvornosti, i to, kako navodi, *u pogledu povijesne pravičnosti* koje nema kod *Mosorskoga guslara* (kako se Ante Tresić Pavičić potpisivao). Kumičić, naprotiv, za Krausa posjeduje *plemenite nakane i uvjereno domoljublje*.

U zaključku Krausova članka stoji i ovo: *Ocjena zagrebačkoga dnevnika zauzela je naspram djela doista osebujan stav, koji nije bez svake državničke peckavosti. Stranački list, koji tvorca ubraja među neke od svojih najvažnijih perjanica, posvećuje djelu u državnome, mjesnom i kazališnom odjeljku ne manje od 600 redaka, a i sam Obzor, kojemu je Kumičić državnički protivnik, ne može na vodećemu mjestu pronaći dovoljno pohvale. O tome se da razmišljati. Upravo prigodom praiizvedbe Katarine Zrinjske privučen je dr. Tresić-Pavičić u redove „obzoraša“. Tko zna što još donose nadolazeći dani i nije li povoljna Obzorova ocjena uvjetovana skromnom željom Kumičićeva pridruživanja gospodinu Tresiću.*

Najuspjelijim Kraus ocjenjuje prizor oproštaja Petra Zrinjskog i (ovdje sporednoga) lika Frana Krste Frankopana, a posebice se osvrće na glumu Andrije Fijana i Marije Ružičke-Strozzi, za koje kaže da su ipak Kumičićeve namjere utjelovili pomalo neprirodnim praznorječjem, na sličan način na koji ga je zasmetala loša izvedba inače nada-

rene Vere Hrzić i nesigurnost Ignjata Borštnika, dok pohvaljuje toplinu Sofije Borštnik, Ljerku Šram i Mišu Dimitrijevića.

Dva naredna Krausova kazališna priloga u našem razmatranju također potječu iz iste godine, a objavljeni su u 16. tečaju "Slavonskoga tiska", u br. 122 i 124 od 29. i 31. svibnja 1900., kao podlistak na str. 3. Prvi od njih bavi se izvedbom djela *Osamljeni ljudi* (*Einsame Menschen*, 1891.) Gerharta Hauptmanna<sup>xxxiv</sup> i *Graničarima hrvatskoga Nestroya* Josipa Freudenreicha u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu.<sup>19</sup>

U *Osamljenim ljudima*, djelu koje se zapravo, prema mišljenju nekih književnih ocjenjivača, zasniva na poticajnosti stvarnoga prijateljavanja i kasnije strasne veze piščeva brata Carla Hauptmanna s mladom Poljakinjom s kraja 1880-ih i na liku književnikove vlastite supruge Marie Thienemann,<sup>20</sup> pratimo svakodnevno müggelseško prijetersko bivstvovanje razdražljivoga pisca Johannes Vockerata, koji bezuspješno kani ukoričiti svoje mudroslovne misli, i njegove žene Käthe, izmučene trudnoćom i rođenjem njihova prvog djeteta. Nemir unosi izobrazna i nadasve zanimljiva ruska sveučilištarka Anna Mahr, koja navraća do njih i njihova prijatelja, slikara Brauna, na proputovanju do Züricha, a koju Vockerat odmah poziva na višetjedni boravak, nalazeći u njoj svoju pravu srođnicu. Käthe Vockerat osjeća se krajnje podčinjenom i tiho pati, dok njezini svekrva i svekar poluglasno negoduju, što zaljubljenog ali nadasve čudorednog Johanessa Vockerata nagoni na očajnički čin: shrvan neizmjernom tugom i duševno posve prazan, isprativši Annu Mahr odveslat će posve sam na Müggelseeu u smrt.

Kraus znalački hvali Andriju Fijana u ulozi Johannes Vockerata, posebice u prizorima duševne tjeskobe i neshvaćenikova utapanja, a dosta dobru pratilju, piše Kraus, ima u Mili Dimitrijević. Za Mariju-Ružičku-Strozzi Kraus ovoga puta kaže da je *odigrala svoju ulogu sa sitničavom besprijekornošću, no da njezini jaki, topli naglasci daju naslutiti visoku umjetničku kakvoću u prvorazrednim ulogama*. Mišo Dimitrijević, *jedan od najupotrebljivijih članova skupine*, dojmljivo je pak Krausu dočarao lik slikara Brauna.

Za *Graničare ili proštenje na Ilijevu: pučki igrokaz s pjevanjem i plesom u tri čina* Josipa Freudenreicha Otto Kraus tvrdi da je čitateljima "Slavonskoga tiska" zasigurno otprije poznat, i to sadržajno i po prigodnoj glazbi koju je skladao Franjo Pokorny.<sup>xxxv</sup> Kraus nahvalice piše o fijanovski vođenoj glumi zagrebačke družine, što je bilo napose vidljivo u tumačenju glavne uloge Andrije Miljevića, seljaka nepravedno optužena i osuđena na smrt zbog noćnoga ubojstva stražnika Joce Bocića jer je pravi počinitelj, Savo Čuić, u bijegu, a puška iz koje je ispaljeno streljivo prazna. Stoga očajni Miljević polumahnito nariče nad vlastitim usudom nad Bocićevim humkom, pa kolebljivi i pravični sudac August Sarnić na kraju ipak popušta pred usrdnim preklinjanjima seljana

<sup>19</sup> O Josipu Freudenreihu i njegovim *Graničarima*, posvećenima banu Josipu Jelačiću, pisao sam u sklopu svoga priloga *Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek (1907. – 1941.)*, nav. dj., str. 155.

<sup>20</sup> Usp.: <http://www.felix-bloch-erben.de>

da pusti nedužnika, napose nakon zagovora Miljevićeve supruge Mace, krčmara Grge i vlastite žene Franje i kćeri Priske, te sobarice Karoline. Budući da se Čuić u napadu grizodušja sam prijavljuje oružnicima, sve završava sretno, zahvalnicom Svevišnjemu.

Krausovu pozornost privlači i izvrsni Mihajlo Marković, kao i duhovitost Miše Dimitrijevića, no glede Borivoja Raškovića zajedljivo zamjećuje da je bio *strašan* i kao Svevišnji i kao glumac.

Pišući u "Slavonskome tisku" 31. svibnja 1900. o udomaćenju, odnosno *poosjećenju*, šale *Dva sretna dana* (*Zwei glückliche Tage*, 1893.) Franza Schönthana i njegova sutvorca Gustava Kadelburga, izvedene u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 29. svibnja 1900. u preradbi Ferde Ž. Millera,<sup>xxxvi</sup> Otto Kraus zaključuje kako je *gospodin F. Ž. Miller mogao s mnogo spretnosti udomaćiti i hrvatskome ukusu približiti veselu, književno besprijekornu šalu Schönthana i Kadelburga "Dva sretna dana"*, no on to ipak nije u potpunosti učinio. Kraus stoga obaviješteno, staroosječki, nastavlja: *Nažalost, Esseker ove predstave, Josica Žabarić, nije Esseker; on prije govori jezikom južnougarskih Srba, koji tako rado vole pretjerivati s njemačkim riječima. Hrvati u Osijeku nesumnjivo govore ljepšim, u najmanju ruku nenarječnim, hrvatskim, za razliku od Zagrepčana, iznad kojih se Žabarić svojom jezičnom pošalicom smiješno želi izdignuti, pa puno prije može važiti kao odlika onoga soja kojeg je gospodin Miller htio prikazati, a koji doduše govori besprijekornim, besprigovornim hrvatskim, ali razmišlja njemački. No u svakome je slučaju smiješan uzorak kojeg gospodin Miller postavlja na pozornicu; gdje bismo pak u Osijeku mogli pronaći ljude koji tako govore? Dodavanje njemačkih riječi u hrvatski jest iskušano kazališno oruđe za postignuće smiješnih učinaka i također rijetko zakaže; ali ako je dobro uneseno u „gradonačelnikov govor“ umirovljena pograničnog časnika, upravo stoga nije nikako smjelo biti primijenjeno i u ocrtavanju Žabarića.*

Međutim, mlađahni Borivoj Rašković, tumač uloge Josice Žabarića, ovoga je puta ugodno iznenadio Krausa, no on Stjepanu pl. Miletiću, čija je uzdanica glumac Borivoj Rašković bio, *dobrohotno* podcrtava da Rašković ipak neće nikad biti dostojan fijanovskih ostvarenja jer jednostavno nema plemenitost pokreta i izražajnost glasa, a *u umjetnosti nije dostatna samo volja — mora se i moći!* Kraus završava pohvalom i inače izvrsnome Miši Dimitrijeviću i Mili Dimitrijević, a Arnoštu Grundu, zbog više no dojmpljiva uprizorenja, *oprašta* jetku opasku o (ne)kakvoći staroosječke pitke vode.

Preostale članke iz našega razmatranja Otto Kraus redom objavljuje u siječnju i veljači 1918. kao suradnik i kazališno-umjetnički ocjenjivač prvoga tečaja osječkoga "Juga". U prvome od njih, nastalome prigodom dvadesetogodišnjice kazališnoga rada osječkog glumca i redatelja Aleksandra Gavrilovića, koja je proslavljena proslavom glumca Josipa Maričića u petak, 11. siječnja 1918., Kraus se 13. siječnja 1918. osvrće na predstojeću nedjeljnu izvedbu kazališne igre *Vrag* (*Az ördög*, 1907.) Ferenc Molnára<sup>xxxvii</sup> u osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu.

Taj je suvremeni, veseli faustovski i freudovski igrokaz, *žalobnica srca i savjesti* o bračnoj nevjeri i tajanstvenome liku predvidljivoga i spletkarskog Vraga, napisan perom mađarsko-židovskoga književnika Ferenc Molnára, a svojedobno je postigao golem uspjeh, pa je i u Osijeku bio razmjerno često izvođen. Kao sjajno sročeni židovski podlistak pretočen u kazališnu predstavu, on stoga Krausu, kao još jednom Židovu i poznavatelju, služi za poredbu s ostvarenjima drugih budimpeštanskih židovskih književnika, glavnim zanimanjem mahom također novinara. Štoviše, nekoć zabranjena u Londonu, ova predstava o djevojci i mladiću, nekoć zaljubljenicima, a sada paru s vragom u primislima, potom je igrana ne samo na mađarskome, već ubrzo i na engleskom i njemačkom, a 1908. u New Yorku i na židovskonjemačkome (izvorno *jidisch*, יידיש). Budući da je *uvijek ovdje kad ga trebamo*, i molnárovski se razarateljski ali istodobno i tako privlačni, prepredeni i uljuđeni Vrag upetljava u život Olge i Karla, pokušavajući u ovoj Molnárovoj međunarodnoj uspješnici, trećemu njegovu djelu u ukupnome stvaralaštvu, nagnati mladu ženu na izdaju supruga i zadobiti njezino puno povjerenje i ljubav, kao nastrani zagovaratelj namjerno potisnute a sveprisutne građanske strasti ranoga 20. stoljeća.

Međutim za Krausa, koji posve niječe i samu mogućnost postojanja neovisnoga i osobitoga mađarskog suvremenog igrokaza – jer kani dokazati da su upravo Židovi a ne drugi domorodci tvorci takvih djela i na mađarskome i na drugim europskim jezicima, primjerice Israel Zangwill na engleskome, Henry-Léon-Gustave-Charles Bernstein na francuskome, te Ludwig Fulda (Ludwig Anton Salomon), Arthur Schnitzler i Stefan Zweig na njemačkome – Molnárov je *Vrag* samo još jedan proizvod sjedinjujućega i neponovljivog ozračja tadašnjih budimpeštanskih kavana. Kao takav, on Krausu nikako nije ni posebno židovska ni isključivo mađarska tvorevina, koja doduše nikad ne ostaje na razini duhovitoga ali plitkog čavrljanja.

U nastavku svoga napisa o *Vragu*, Kraus o Aleksandru Gavriloviću govori kao o *ljubimcu našeg općinstva*, jer je *zaista otmjen umjetnik, koji, stvarajući, ne ide za jeftinim efektima*, ali se ne slaže sa samim glumcem u (pr)ocjeni da mu je upravo *Vrag* najbolje ostvarenje. Uz kratak spomen dobre glume Augusta Viktora Becka i Mare Taborske, kao i prigovora predugome čekanju na promjenu pozoričkih prizora, Kraus će se u prilogu ponovno vratiti Gavriloviću, govoreći kako taj umjetnik ispunjava i odgojiteljsku ulogu, koja je u glumačkim družinama *malih* naroda dapače i presudnija.

Ništa bolje u Krausovoj prosudbi ne prolazi ni najslavnije Molnárovo djelo, *Liliom, život i smrt jednog fakina: legenda iz predgrađa u sedam slika s prologom* (*Liliom, egy csirkefogó élete és halála: külvárosi legenda hét képben*, 1909.), o kojemu u "Jugu" piše dapače dvaput, 18. i 19. siječnja 1918., prigodom njegove izvedbe u osječkome kazalištu u prijevodu i redateljstvu Augusta Viktora Becka 17. siječnja 1918. To osuvremenjeno predanje o Liliomu, čvrstome, razmetljivom bukaču s vrtuljka gđe Muskat, a zapravo zgodnom vjetrogonji i razbijaču iz bečkog predgrađa kojeg uzdržavaju postarije gospođe, očito se svojim sadržajem, koji opsežno prepričava, Krausa nije odveć dojmilo, pa će pomalo pakosno primijetiti: *Nisam dosta duhovit da bih razabrao koji bi imao biti dublji*

*smisao ove "legende"*. Kraus zato zaključuje kako takvo uprizorenje, smjesa stvarnosti i mašte, možda i može dobiti prođu u Beču, gdje postoje razni kazališni pokusi, pa i za ovakvu igru o *zavodu za veselo ljuljanje* ima mjesta, no u Osijeku ga izriječkom ne preporučuje.

U Molnárovu je djelu *Liliom*, na užas Muskatove i sredovječnoga Stolara, zaljubljen u mladu kuharicu Julie (: *Julu za Krausa*), pa ga Muskatova ubrzo izbacuje. Kod Julie, koja prijateljuje s Marie i njezinim vjerenikom Wolfom Beifeldom, javе se zaštitnički osjećaji prema *Liliomu* iako je on zna i zlostavljati, pa on odsad s njom stanuje kod majke Hollunder i njezina sina. No kad oboje izgube posao otkrivši da je Julie trudna, *Liliom* se odlučuje s kradljivcem Ficsúrom prepasti staroga imućnog Židova, rizničara Linzmana, kako bi priskrbio novac za uzdržavanje djeteta, što je prizor koji je vjerojatno dodatno razočarao Otta Krausa. Napad ne uspijeva, Židov je umoren, Ficsúr bježi, a *Liliom*, da ne bude uhićen, počinu samoubojstvo nožem i završava u čistilištu.

Nakon 16 nebeskih godina, biva mu nebeskom presudom dopušteno posjetiti smrt-nike na jedan dan, a on odabire odlazak k Julie i upoznavanje sa svojom mladom kćerkom Louisom, koju dosad nije vidio. *Liliom* se supruzi isusovski ukazuje i svjedoči joj o sebi, o svome *novom ja*, no ona ga otjera, ne prepoznavši ga. Kasnije Julie sa sjetom ipak naslućuje tko je mogao biti taj lik, no *Liliom* je, pogođen neuspjehom, već ponovno nebesnik, ovoga puta paklenjak, dopraćen nebeskim redarstvenicima. U međuvremenu Molnár razvija i drugu, usporednu i mnogo sretniju potku, koja se svojom bajkovitošću tiče sudbine Marie i Wolfa Beifelda. Naime, Wolf Beifeld do ženidbe radi kao sluga u svratištu da bi na koncu postao njegov ponosni vlasnik i otac sedmoro djece.

Svoj sud Kraus pak završava iznimno oštro: *ponovivši da ne postoji nikakva potreba za ovakvim komadima, koji nemaju nikakve literarne ili kulturnoodgojne vrijednosti, a i nikakve privlačnosti za općinstvo*, Kraus poručuje da se *Odbor mora latiti kormila*, napose stoga što u tadašnjemu osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu opstoji bezvlašće, uprizoruju se kojekakve *neukusne* predstave u doba neimaštine, a vrludavo vodstvo se istodobno oglašuje na opravdane glumačke zahtjeve za povećanjem plaća.

Doduše, iako je *Liliom* i u Mađarskoj za praizvedbe doživio loše ocjene, ovakvu, umnogome pretjerano britku, Krausovu prosudbu Molnárova djela vrijeme je, srećom, ipak nadvladalo, pa i podosta otupjelo, posebice nakon newyorške izvedbe s Burgessom Meredithom i Ingrid Bergman 1940. *Lilioma: legendu iz predgrađa u sedam slika s prologom* osječko Hrvatsko narodno kazalište u redateljstvu Nine Kleflin priprema i za svibanj 2008., a igrokaz je već od ranije naširoko poznat kao uspješan francuski film Fritza Langa iz 1934. sa Charlesom Boyerom u naslovnoj ulozi<sup>xxxviii</sup> te kao iznimno uspješan *musical američkoga Verdija* Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II. (*Carousel*) iz 1945., smješten u američku saveznu državu Maine.

U članku „*Dubrovačka trilogija*“ *Ive Vojnovića* Kraus se 22. siječnja 1918. poduže osvrće na predstavu u kojoj je, uz domaćega Aleksandra Gavrilovića, kao gošća nastupila Mara Taborska, te daje, nimalo se ne libeći, brojne savjete redatelju i glumcima pri-

je najavljena Vojnovićeva posjeta Osijeku. Ipak, Kraus odmah potvrđuje vlastite Vojnovićeve riječi da *Dubrovačka trilogija* (1895. – 1901.) svojim dijelovima *Allons enfants!*, *Suton* i *Na taraci* predstavlja tri struka: *lovorike, pelina i vrijesa*, te da dapače sadrži i neke od najpotresnijih prizora u cijeloj svjetskoj književnosti. Kraus će domoljubno ali i književnovrijednosno nepristrano naglasiti: *Da nije Vojnović napisao ništa drugo do li ovog jedinog prizora* (u kojemu četrdesetjednogodišnji gospodar Orsat Veliki u svome dubrovačkom dvoru 27. svibnja 1806. sluša lijep no zlokoban poklič *Naprijed, sinci Domovine!* kojim započinje *La Marseillaise* i dvadesetsedmogodišnjoj Deši Palmotici predlaže razvrgnuće zaruka dok promatraju ulazak napoleonskih *osloboditelja* pod zapovjednikom Jacquesom Alexandream Lauristonom u nebranjenu Grad, kako se usud sužanjstva ne bi ponovio s njihovom djecom – op. T. Ž.), *a da slučajem nije Hrvat nego član jednog velikog naroda, poznao bi ga cijeli kulturni svijet i bio bi među prvima.*“

Osječko je gledalište, piše Kraus, te večeri s pravom puno i s oduševljenjem svjedoči ovome prikazu raspada dubrovačke velikaške obitelji, ocrtanoga rukom plemića Vojnovića, posebice opreci staroga (sredovječni Orsat) i novoga (pučaninov sin, tridesetdvogodišnji brodar Lujo Lasić). Aleksandar Gavrilović u ulozi Orsata Velikoga stoga mu je, zbog izostanka nepotrebno izvještane ganutljivosti, dapače bolji i od samoga Andrije Fijana, a dubrovačkim je govorom dobro ovladao i Milan Matejić, dok se gošća Mara Taborska borila sa češkim naglaskom. No odgledali su Osječani, zajedljivo će Kraus, i treći prizor, koji mu je, sa svojim *pirotskim* odorama, posve suvišan. *No aristokrat je Vojnović veliki pjesnik, koji je mogao osjećati i slikati tragiku ove aristokracije jer ujedno i osjeća njenu preživjelost, jer u njemu živi duša novog vremena i jer je aristokrat koji zna da treba da padne što je trulo, kako kod drveta treba odrezati tanke grančice da dođe do novog cvjetanja*, zaključit će svoju ocjenu Kraus.

U tiskovinama dobro popraćeni boravak književnika Milana Begovića u Osijeku, do kojega dolazi 4. veljače 1918. tijekom izvedbe jednočinki *Biskupova sinovica*, *Čičak* i *Pred ispitom zrelosti*,<sup>xxxix</sup> povod je Krausu za napis u "Jugu" 8. veljače 1918. Veselu igru *Pred ispitom zrelosti*, duhovitu priču o zrelosnicima Alfredu i Zlatku iz prvih zagrebačkih godina 20. st., svojedobno je, tada dosta nezapaženo, postavio sam Begović. Mladići u njoj, jedan sanjarski a drugi puteno, obuzeti su kazališnom pjevačicom Almom della Croce, pri čemu Zlatko uopće ne shvaća da je Alma zapravo ljubavnica oca njegova prijatelja. Mnogo je veće zanimanje nastalo za *Biskupovu sinovicu*, taj *posljednji ples* razvratnoga biskupa, koji, iščitavajući blagovijest voltaireovski zavaljen u postelju, uz pripomoć tajnika Gastona ismijava časoslov. Dakako, poruzi biva izložen i ostarjeli Markiz i njegova nemoć obljube biskupove sinovice Pussy, pa ona, umjesto kao njegova supruga, završava s mlađahnim plemčetom Gastonom.

Smješten u Begovićevu rodnu Vrliku, boccaciovski *Čičak* Krausu daje prigodu za pohvalu Nevenke Barlović-Vincens u ulozi Maše, ali i za iznimno zanimljive kazališno-zorbene postavke. Primjerice, Kraus će Nevenku Barlović-Vincens, Maru Taborsku, Aleksandra Gavrilovića i dr. smjelo usporediti s europskim pozorničnim veličinama, i

to tako da jedne, poput Nevenke Barlović-Vincens, prisposobljuje s načinom sračunate glume Ermetea Zacconija (1857 – 1948.), koja htijenjem uvijek postiže željeni učinak, a drugima, poput Mare Taborske, pripisuje opčinjuću, prirodenu glumu po uzoru na Ermetea Novellija (1851 – 1919.). Kraus stoga zaključuje da „*sujeti*“ mogu biti narodni, ideja kojom je prožeto jedno djelo, eventualno i oblici i "millieu“, a da je umjetnost koja je plemenita, dobra, originalna, samostalna već po sebi i narodna.

Kraus zapravo najvećim dijelom članka zagovara Maru Taborsku kao nositeljicu naslovne uloge u budućemu osječkom uprizorenju Begovićeve *Gospođe Walewske: drame u pet činova*, napisane 1906., a u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu u redateljstvu Andrije Fijana i praizvedene 1. rujna iste godine, jer *Milan Begović darovao je sa svojom* Knjigom Boccadoro<sup>1</sup> *hrvatskoj književnosti najbogatiju i najnježniju liriku*, a inače je *sjajan, najvještiji i apsolutno moderni hrvatski pisac kazališnih komada*. Kraus pak svoj sud o trima Begovićevim jednočinkama završava općim govorničkim pitanjem o njegovu pjesništvu i stvaralaštvu, dodajući odmah i svoj očekivani posljedak: *Da li je ta lirika narodna? Ne znam. Ja smatram da umjetnost uopće ne može biti narodna ili nenarodna nego samo dobra ili loša*. A u Begovićevu slučaju ona je, i prema Krausovu mišljenju, zapravo sjajna.

Zadnji članak Otta Krausa na koji se osvrćemo u ovome razmatranju posvećen je *Pljusk*: *veseloj igri sa sela u tri čina* Petra Petrovića Pecije, koja je u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu s uspjehom izvođena pod redateljskom palicom iskusnoga Aleksandra Gavrilovića od 14. veljače 1918., i to pet puta do 10. ožujka iste godine, a potom je u istoj postavi i obnovljena 15. ožujka 1928.; zagrebačka praizvedba s redateljem Josipom Bachom zbilja se, pak, mjesec dana ranije, 16. siječnja 1918.

U svome članku od 16. veljače 1918. Kraus tvrdi da Pecijina veseloigra nije begovićevski dubokoumna jer takva ne treba ni biti – to je ipak svojevrsni starinski *sitcom* koji zgodno isprepleće svakodnevicu (iznenadni prolom oblaka zbog kojega nepoznata žena i muškarac slučajno završavaju skupa pod nadstrešnicom) i uvriježene muško-ženske uloge, gradeći iz njih vrhunsku duhovitost. Naime, žena koja nehotice završava s neznancom u postelji dok joj muž nesvojevoljno, ometen pljuskom, spava na sjeniku za selo je pravi svetopisamski primjer moguće preljubnice koju valja okrutno kazniti ne ispitujući odveć potankosti, ako ni zbog čega drugog, onda zbog utaživanja vlastite licemjernosti, pa ne čudi ni njezina pomisao na samoubojstvo skokom u zdenac. Takvom tvorbom društvene podrugljivosti u obliku pučkoga igrokaza Pecija je za Krausa na tragu pozorične učinkovitosti i zabavnosti kakvu je svojim *Grofom Paližnom: dramom u pet činova* 1892. već postigao Stjepan pl. Miletić, a *dojmu i oduševljenju osječkoga gledateljstva svakako je*, piše Kraus, *pridonijelo i izvrsno glumstvo*. Međutim, iako vidno zadovoljan odgledanim, Kraus će pripomenuti kako bi u Osijeku radije vidio i detaljniji, pomnije izabran građanski nego li strogo *seljački* raspored, budući da ga željno iščekuje i spremno osječko gledalište.

I opet znana nam Krausova peckavost naspram osječke kazališne Uprave za kraj: ponekad dapače i cjepidlačno točni Kraus zabilježit će dolazak Petra Petrovića Pecije, *jednog od prvaka u redovima hrvatskih književnika*, i piščeve supruge na osječki Željeznički kolodvor 12. veljače 1918. oko 23:30 h. Ondje ih je dočekaao samo vratar, pa je taj kršni Ličanin sam nosio svoju i ženinu prtljagu, jer svi su se osječki kazališni odbornici morali upravo te večeri naći na zabavi u svratištu Royal, vlasništvu braće Garai.

Opaska iz Krausova članka o *Liliumu*, a dijelom i ovakav njegov stav o *Pljusku*, jesu, međutim, činjenice iz povjestice osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, a samim time, nažalost, i njezine neugodnije crtice. Naime, nakon što je, dokinućem Kazališnoga društva potkraj Prvoga svjetskog rata, zakupnikom zgrade i kazališnim ravnateljem postao dobrotvor Stevo Kovjanić, koji je zdanje većinom vlastitim sredstvima obnovio, proširio i uvedbom struje osuvremenio, za upravitelja je postavljen poznati zagrebački glumac, redatelj i zborovođa Gjuro (Jurica) Prejac. Osijek je namah pozdravio Prejčev dolazak, jer radilo se o umjetniku rođenome 1870. u Desiniću kraj Velikoga Tabora, koji je, mada naobrazbom varaždinski tiskar, već zarana učio i glasovir, bio bečki glumac i pjevač pod budnim okom Ivana pl. Zajca, te prekaljeni kazalištarac i skladatelj omiljenih kajkavskih popijevki poput *Peharček moj* i *Vu plavem trnaci*. Sva očekivanja hrvatskoga i njemačkog gledateljstva, pa tako i Otta Krausa, ticala su se stoga sustavnosti izgradbe raznovrsnoga, srednjoeuropskog rasporeda, za kojeg su se skrbili prireditelj Grgur Tomljenović i kućni redatelji August Viktor Beck, Andro Mitrović i Dragutin Vuković, dok su glazbeništvom ravnale veličine poput stalnoga Lava Mirskog i povremenog gosta Lovre pl. Matačića. Štoviše, 1919. i umjetnički je ples postao osječkom kazališnom sastavnicom, uz već postojeći i dobrostojeći glazbeni i neglazbeni dio.

Ipak, nevolje koje Kraus već 1918. zloslutno navješćuje Upravi osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u nekima od svojih oštri(ji)h članaka iz "Juga" zbit će se vrlo brzo, u kazališnome godištu 1920/1921., kad dapače dolazi i do brisanja pridjeva *hrvatsko* iz naziva ustanove: upravitelj Narodnoga kazališta doduše još neko vrijeme ostaje Gjuro Prejac, neglazbenim dijelom ravna Mirko Dečak a glazbenim Mirko Polić, no sve su to istom kratkotrajna ustaljenja prije podržavljenja, kojim osječko kazalište, sada izravno pod beogradskim nadzorom, trenutačno gubi početni zamah.<sup>21</sup>

### Zaključna riječ ili Otto Kraus njime samim

U prethodnim smo odlomcima prikazali odabrani dio Krausovih osječkih kazališnih napisa iz hrvatskih i njemačkih tiskovina nastalih krajem 19. te u prvih 20-ak

<sup>21</sup> Usp. o tome bilj. 11 moga priloga *Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek (1907. – 1941.)*, nav. dj., str. 145, a vidi i vrlo obavijesni članak Antonije Bogner-Šaban *Povijest kazališta: Thalam laudamus!* iz 144. br. "Vijenca" (Zagreb: MH, 1999).



godina prošloga stoljeća, ali i proučili neke suodnose i svjetonazorske silnice zbog kojih je općenita Krausova *theatralia* takva kakva jest. U skladu s tim, za donošenje ikakvo-ga ozbiljnijeg zaključka o njoj, ali i o inim Krausovim svašticama, nužno je pak uzeti u obzir njegovo (kazališno) nagnuće, britkost, naobraženost i pronicljivost, a nerijetko i jasno vidljivo domoljublje kojim je prožeta.

Sažimajući postavke iz svoje knjige *Židovsko pitanje i sionizam* (1904.) i žustro se boreći protiv neprepoznatljivoga stapanja hrvatskih Židova svih državnih i vjerskih opredjeljenja i staleža i duhovne neslobode, jer onaj koga ne zanima vlastita narodnost ne može se, uzročnopsljudično, iskreno skrbiti ni za općedruštveni probitak, Kraus će u br. 13 i 16 zagrebačkoga narodnjačkog glasila *Pokret* 10. i 31. srpnja 1907. zapisati: *Židovi smo i ne možemo drugo što biti. I nitko nam ne može braniti da kao Židovi ljubimo svoju hrvatsku domovinu. A da bi i kazališna Krausiana bila cjelovito i svrhovito sagledana, onako kako to uvijek s pojavama i pitanjima čini i sam Otto Kraus, pojasnimo i to da Kraus sebi i ostalim sunarodnjacima svjesno dodjeljuje ulogu milih i zahvalnih gostiju, koji sa svim silama pomažu domaćinu, da se dokažu za iskazanu gostoljubivost, jer to zahtijeva vlastiti interes Židova.*

Slijedismo pritom staroosječke *tragove prošlosti* ne ostajući u *stiješnjem granicama*,<sup>22</sup> kako to kaže Krausova znanica iz *mladostaških* dana, književnica i slikarica Wilma von Vukelich-Miskolczy.<sup>xli</sup>

#### BILJEŠKE / (ENDNOTES)

i Pučki usmjereni časopis "Jug" izlazio je u Osijeku od 1918. do 1927. zaslugom izdavača Mateja Perića, a kasniji su mu urednici Ivan Malinar i dr. Ante Šumanović, Dragutin Šajn, Peroslav Ljubić, inače ravnatelj Srpske štamparije d. d. (1920 – 1929.) u Osijeku (tijekom čijeg rada je glasilo privremeno i obustavljeno, od kolovoza 1921. do siječnja 1922.), Života Milanović (1923.) i naposljetku Zdravko Poznić (1926.). Od 1922. list je imao i prilog „Pučko nedjeljno izdanje“.

Usp.: Josip Bösendorfer, *Povijest tipografije u Osijeku* (Zagreb.: Nadbiskupijska tiskara, 1939.), str. 142 (XIV. knjiga u nizu *Građa za povijest književnosti Hrvatske*); Marija Malbaša, *Tiskarstvo 1918. – 1945.*, u knjizi Ive Mažurana i dr. *Od turskog do suvremenog Osijeka* (gl. ur. Julijo Martinčić), 2. sv. (Osijek/Zagreb.: Zavod za znanstveni rad HAZU, Osijek, Gradsko poglavarstvo, Osijek, Školska knjiga, Zagreb, 1996.), str. 372; Marina Vinaj, *Povijest osječkih novina*, Katalog izložbe Muzeja Slavonije (Osijek, 1998.), str. 3 – 39; ista, *Građa za povijest osječkih novina 1848. – 1945.*, magistarski rad (Zagreb.: Filozofski fakultet, 2001.).

ii "Zagrebački dnevnik" osnovan je 1886. kao protuteža nagodbenjačkim "Zagrebačkim novinama", pa je promicao preinaku Hrvatsko-ugarske nagodbe (1868.) i suradnju južnoslavenskih naroda, navlastito Hrvata i Srba.

<sup>22</sup> To su naslovi njezinih pripovijesti. Usp.: Vilma Vukelić, *Tragovi prošlosti: memoari (Spuren der Vergangenheit: Memoiren)*, prev. Vlado Obad (Zagreb: NZMH, 1994.); ista, *U stiješnjem granicama (In engen Grenzen)*, prev. Vlado Obad (Osijek: MH, 1996.); ista, *Dramolet o Waldingeru: dramatizirano prema memoarima Tragovi prošlosti* i prema romanu *U stiješnjem granicama*, "Kolo": časopis Matice hrvatske, Zagreb, gl. ur. Vlaho Bogišić, tečaj 9/1999., br. 4, str. 262 – 269.

iii Hrvatsko đlačko knjiŹevno druŹtvo "Javor", dugo godina jedino s takvim imenom, djelovalo je na osječkoj Kraljevskoj velikoj gimnaziji od 1865. do 1925., a imalo je glazbeni dio, bogatu knjiŹnicu i pi-smohranu — usp.: Stanislav Marijanović, *Fin de siècle hrvatske Moderne (generacije „mladih“ i časopis „Mladost“)*, (Osijek: "Revija", 1990.), str. 116.

iv Osnovana u Osijeku 1896., uređivana u Beču i tiskana u Zagrebu, knjiŹevna smotra "Mladost" bila je, u svojih Źest objavljenih svezaka (jer ju je ubrzo uguŹila Vlada bana Dragutina [Karla, Károlya] Khuen-Héderváryja), vodeći hrvatski časopis suvremenih strujanja. Pokretači su joj bili članovi *osječkoga kruga* bečkih sveučiliŹtaraca, Guido Jeny, DuŹan Nikolajev PlavŹić i Vladoje Schmidt Jugović, uz potporu osječkih zavičajnika i zagrebačkih mladostaŹa, te prijemčivost za ostale naobraŹenike sa svih jugoslavenskih prostora.

OpŹirnije o tome: Stanislav Marijanović, nav. dj.

v Samo kao *mladostaŹ*, Kraus objavljuje tri kazaliŹna ljetopisa, dok mu jedan članak iz lijepe knjiŹevnosti ostaje neobjelodanjen.

vi Marijanović (nav. dj., str. 45) posvjedočuje Krausov fackelovski zagovor pariškoga boravka Antuna Gustava MatoŹa i rasprava Ivana Krnica, te obranu pristaŹa Moderne od napadaja Jovana Hranilovića, Josipa Pasarića i Ante Tresića Pavičića.

Prikaz Krausova *Oka*, u kojemu su bile objavljene snaŹne ocjene i osude promaŹaja tadaŹnje drŹave i gospodarstva, donosi rukopisna "Domovina": list mladeŹi Kraljevskoga plemićkog konvikta (Zagreb, 1900/1901., ur. Dragutin Grdenić i Vladimir Riffer).

vii Već tijekom 1911. (br. 41 – 133), Otto Kraus bio je glavni urednik "Sarajevskoga dnevnika": neovisnih novina za očuvanje austrougarskih probitaka na Balkanu ("Sarajevoer Tagblatt": unabhangige Zeitung zur Wahrung der osterreichisch-ungarischen Interesse auf dem Balkan), novina koje su 1908. nastale odzivajući se *općenito duboko osječajnoj potrebi za nezavisnim, slobodnim, svojim čitaocima i prijateljima iskreno odanim listom*, a kojima je odgovorni urednik bio Modestus Urban. Za Krausova uredništva, list je imao i četverostranični umetak „Oslikani nedjeljnik“ („Illustriertes Sonntagsblatt“), povremenik „Činovničke i Źeljezničarske novine“ („Beamten- und Eisenbahnerzeitung“), a potom i stalni prilog iz lijepe knjiŹevnosti („Belletristische Beilage“). Dnevno je izlazio i nakon Prvoga svjetskog rata, ali kao "JuŹnoslavenski glasnik" ("Sudslavischer Courier").

OpŹirnije: Đorđe Pejanović, *Bibliografija Źtampe Bosne i Hercegovine 1850. – 1941.* (Sarajevo: Veselin MasleŹa, 1961.).

viii Zagrepčanka Heda Kras, sa stanom u Ulici Ljudevita Gaja 7, bila je Krausova stričevična, kći očeva brata Josipa Gustava (Gustija) Krausa (1882 – 1928.).

Zapise iz iscrpna razgovora s njom, vođenoga 12. prosinca 1972., ustupio mi je prof. emerit. Stanislav Marijanović.

ix Bila je riječ o Ibsenovim *Sablastima* (izvorno norveŹki *Gengangere: et familjedrama i tre akter*), Hofmannsthalovu *Svatkoviću* (izvorno njemački *Jedermann: das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*, erneuert von Hugo v. Hofmannsthal) i Tolstojevu *Źivome leŹu* (izvorno ruski *Źivoj trup, Źuboj mpyn*) 1932., te Schillerovu *Don Carlosu* 1934., kada je glumac već zatraŹio talijansko drŹavljanstvo. Moissi je inače bio i među prvima u Europi koji je tumačio uloge iz djela Antona Pavlovića Čehova, Luigija Pirandella, Georgea Bernarda Shawa, Augusta Strindberga i dr., a oduŹevljavao je i Maxa Broda, Gerharta Hauptmanna, Franza Kafku, Konstantina Stanislavskog, Stefana Zweiga i mnoge druge.

Nakon njegova preminuća od upale pluća u Beču, zaredale su se posmrtnice u mnogim tadaŹnjim hrvatskim tiskovinama, npr. ona Josipa Horvata u "Jutarnjemu listu" od 24. oŹujka 1935., str. 7.

x Na Kainza sam se osvrnuo u prilogu Velikani njemačke pozornice u Gradu na Dravi: gostovanje Adele Sandrock u osječkome njemačkom kazaliŹtu u zborniku znanstvenoga savjetovanja *KrleŹini dani u Osijeku 2005.: Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazaliŹtu*, prir. Branko Hećimović (Osijek/Zagreb: Hrvatsko narodno kazaliŹte, Osijek, Filozofski fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske knjiŹevnosti, kazaliŹta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskog kazaliŹta HAZU, Zagreb, 2006.), bilj. 7, str. 93.

xi Moissi je gostovao i u Francuskoj, Italiji, Rusiji (npr., oduševio je Anatolija Lunačarskog nastupom u St. Peterburgu 1911.) i SAD-u, a za Prvoga svjetskog rata biva kao zrakoplovac zarobljen u Francuskoj.

Budući da mu je slava 1920-ih počela nepovratno kopnjeti, i njegova supruga Maria Moissi (rodnom Bečanka) osnovala je u Berlinu kazališno učilište.

Kći Bettina Moissi (rođena 1923.), također glumica, podizana je u švicarskome izbjeglištvu, a zanimljivo je da je i njegov praunuk poznati njemački TV-glumac Gedeon Burkhard, sin glumice Elisabeth v. Molo.

V. o tome: <http://www.cyranos.ch/smmois-e.htm>.

xii S njim je bio i suosnivač Salzburških svečanosti (Salzburger Festspiele).

xiii To je današnja osječka Ulica Hrvatske Republike, nekoć znana i kao Ulica divljega čovjeka, prema gostionici Kod divljega čovjeka koja se ondje nalazila – usp. "Hrvatski list": glasilo Hrvatske zajednice u Osijeku od 18. veljače 1928., str. 9.

Ulica divljega čovjeka preimenovana je pak 1885. u Dessáthyčinu ulicu, nakon nerasvijetljena umorstva preduskrzne hodočasnice, Adele Horning-Dessáthy (Deszaty), udovice osječkoga ljekarnika Stjepana Dessáthyja iz Duge ulice (danas Ulice J. J. Strossmayera), koja je sav svoj imetak i suprugovu ljekarnu Spasitelju (prije u vlasništvu Josipa Horninga) još za života oporučno predala Gradu i nemoćnima, pa su na osnovi te ostavštine Škender Dončević, Stjepan Dugački i Andrija Pakšec, radi pomoći najsiromašnijim učenicima, 1887. stvorili dobrotvornu udrugu Milodar, djelatnu sve do 1927. – usp. Antun Novosel, *Humanitarno društvo "Milodar"*, "Hrvatski list", Osijek, od 16. veljače 1933., str. 5; Gradske vijesti, "Hrvatski list", Osijek, od 5. ožujka 1933., str. 13.

Za života, sve do 1880-ih, udova Dessáthy, zaljubljenica u glasovir, u svome bi domu priređivala domjenke za poznatoga osječkog trgovca i veleposjednika Josipa (Josepha) Gustava Blaua, izvrsnog guslača i vlasnika zgrade osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta od 1894., i Ivana (Johanna) Nepomuka Hummela, također gudača, jednoga od vodećih osječkih glazbenika toga vremena – opš. o tome: "Hrvatski list", Osijek, isto, str. 17.

Ivan Nepomuk Hummel (Kaloča, 1821. – Budimpešta, 1895.) bio je i predavač u Glazbenoj učionici u osječkoj Tvrdi, te osnivač Osječkoga crkvenoglasbenog društva (Esseker Kirchenmusikverein, 1850.) i Osječkoga pjevačkog stola (Esseker Liedertafel, 1858.), združenih u Osječko glazbeno društvo (Esseker Gesangsverein) 1862. – v. o njemu: Gordana Gojković, *Umjetnici na koncertnom podiju, Od turskog do suvremenog Osijeka*, nav. dj., str. 233 i d., 238; Kamilo Firinger, *Glazbeni život do 1876. godine, Od turskog do suvremenog Osijeka*, nav. dj., str. 241 i d.; Gordana Gojković, *Njemački muzički teatar u Osijeku 1825. – 1907.*: prilog povijesti Osijeka (Osijek: *Hrvatsko narodno kazalište*, 1997.), str. 57.

xiv Na povijest te građevine u nazovimaurskome slogu, s velikom gostionicom, plesnom dvoranom i vrtom, nastale nastojanjem Karla Klausnera da ostvari zamisao osječkoga slikara Adolfa Waldingera, osvrnuo sam se u svome priopćenju *Osječke kazališne tiskovine i ocjene na njemačkome jeziku (1866 – 1907.)*, nav. dj., str. 63 i d., kao i mjestimice u svome članku *Osijek kao njemački kazališni grad: listovnica o njemačkome kazalištu i prilikama u Slobodnome kraljevskom gradu Osijeku (1776. – 1907.)* u zborniku znanstvenoga savjetovanja *Krležini dani u Osijeku 2004.: Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu, prir.* Branko Hećimović (Osijek/Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, Filozofski fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb, 2005.), str. 76 – 88.

xv Na sastanku se govorilo na hrvatskome i židovskom jeziku, a jedna od predmetnosti bio je i rad Theodora Herzla, čiji je djed Simon Leib Herzl živio u Zemunu, tijekom 19. st. pripojenom Slavoniji.

Jedan od govornika bio je i dr. Hugo Spitzer (Osijek, 1859 – Zagreb, 1934.), sin osječkoga židovskog prvosvećenika Samuela Spitzera, za mladosti obrazovan u Osijeku i Vinkovcima, kasnije bečki pravnik i predsjednik osječke Židovske bogoštovne općine (1897.), u kojoj pohrvaćuje nastavu, a kasnije (od 1906.) postaje i urednikom "Osječkoga tjednika".

Kao ugledni predstavnik osječkih odvjetnika i Židova, dr. Hugo Spitzer bio je znan i na onodobnoj općejugoslavenskoj razini — v. opširnije o njemu u prilogu u knjizi *Znameniti i zaslužni Hrvati te spomena*

vrijedna lica u hrvatskoj povijesti od 925. – 1925.: s pregledom povijesti Hrvatske, Bosne i Istre, hrvatske književnosti i razvitka hrvatskog jezika, te hrvatskih vladara, hercega, banova i biskupa, kao uvodom (Zagreb : HŠZ, 1925.), str. 244. Knjiga je tiskana prigodom proslave 1000. godišnjice opstojnosti hrvatskoga kraljevstva, a pretisak je načinilo zagrebačko poduzeće "August Cesarec" 1990.

xvi Usp. napose: *Sijonistički kongres*, "Narodna obrana", Osijek, 182/1904.

Ne treba ipak zaboraviti da su nakon smrti Otta Krausa preostali članovi obitelji 1938. zbog svoje vjeroispovijesti prebjegli u London, da bi se istom 1960-ih preko Nizozemske vratili u Beč.

Oporbena "Hrvatska obrana" postupno pak iz dnevnika prelazi u tjednik, čime biva ubrzan njezin raspad, te u razdoblju 1921/1922. mijenja dapače tri glavna urednika, Zlatka Kuntarića, Iliju Jakovljevića i Ivana Kampuša.

xvii Nazvano je tako po Simonu bar-Giori (aramejski *novoobraćenikov sin* – židovskojemačka riječ za *novoobraćenika*, *pokrštenika* i danas je gier, גֵּר), vođa židovske ratničke stranke (grč. *zēlōtēs*, *ζηλωτής*, *revnitelj*, *revnosnik*, *zanesenjak*) za ustanka u Judeji, koji je 66. pobijedio rimske namjesničke postrojbe kod Jeruzalema, no četiri godine potom biva zarobljen, priveden u Rim i ondje smaknut.

xviii Usp.: Erwin Kraus, Što dajemo mi za židovski narodni fond, Izvještaj Judeje – židovskog akademskog kulturnog kluba u Zagrebu za godinu 1909/1910. (Zagreb: "Judeja", 1910.), str. 32.

V. i: Ljiljana Dobrovšak, *Prvi cionistički kongres u Osijeku 1904. godine*, "Časopis za suvremenu povijest" (Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2005.), str. 479 – 495.

xix Dr. Josip Frank (Osijek, 1844. – Zagreb, 1911.), bečki slušač prava pa zagrebački odvjetnik od 1872. i nezavisni sabornik od 1884., izdavao je njemački časopis "Zagrebački tisak" ("Agramer Presse"), "Hrvatska vijest" ("Kroatische Post") i hrvatski "Branik"; oba njemačka lista kasnije su zabranjena. Stranci prava pristupa 1890., ali nezadovoljan njezinom izdajom pravaštva 1895. osniva Hrvatsku čistu stranku prava (HČSP) s dr. Antom Starčevićem, dr. Milom Starčevićem i Eugenom Kumičićem, te se sukobljuje s Franom Supilom pobijajući Hrvatsko-ugarsku nagodbu iz 1868. kao štetnu za Hrvatsku.

Imao je sina Ivu Franka, a njegova kći Olga Frank bila je supruga Slavka Kvaternika, oca Eugena (Dide) Kvaternika.

xx "Hrvatski list", Osijek, o tome izvješćuje u br. 100, tečaj IV, od 26. travnja 1923.

Te novine, dvotjednik pa tjednik koji je od 1920. tiskao dr. Franjo Papratović, a urednik im, nakon Luje Vicea, bio Josip Pavišić, izrasle su u najznačajniju osječku hrvatsku tiskovinu, za koju su prijeglede među ostalima pisali i Pavao Bruck, dr. Milan Čačinović, Mirko Dečak, Slavko Diklić, Ernest Dirnbach (pod zakrivkom Lav Vrelović), Kamilo Krvarić, Bratoljub Šram, Makso Unger i dr. Budući da ga je 1921. osječko Redarstvo povjerenstvo zabranilo, promijenio je ime u "Hrvatski glas". Časopis je od 1936. imao i vlastitu Biblioteku Hrvatskoga lista.

Vjestica o Krausovoj smrti i pohrani žare s njegovim zemnim ostacima na središnjemu bečkom groblju, što je tada bila novina, objavljena je također u tome dnevniku dva dana ranije, 24. travnja 1923.

O "Hrvatskome listu": glasilo Hrvatske zajednice u Osijeku v. opširnije: Tihomir Živić, *Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek (1907 – 1941.)*, nav. dj., bilj. 4.

xxi Među mnogim dužnostima koje je obnašao, bio je nadzapovjednik osječkoga gornjogradskog DVD-a, predsjednik Prometnoga skladišta (1893. – 1902.) i naposljetku predsjednik Trgovačko-obrtničke komore za Slavoniju.

Najznamenitiji je ipak po tisku 2 sv. *Hrvatske enciklopedije: priručnoga rječnika sveobćega znanja* (Osijek, 1887. – 1890.) ur. Ivana Zocha i Josipa Mencina, prve knjige takve vrste kod nas (pretiskala ju je 1996. Gradska tiskara Osijek d. d., ur. Draško Koričančić).

xxii Jakob Frank brat je spomenutoga dr. Josipa Franka (v. gore, bilj. xix). Imao je u Osijeku od 1869. do 1876. tiskaru, koju je prodao svome pašancu Juliju (Juliusu) Pfeifferu da bi odselio u Zagreb i postao urednikom bratovljeva "Zagrebačkog tiska." Ondje je i preminuo 1905.

O Pfeifferu v. opširnije moje priopćenje *Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek (1907. – 1941.)*, nav. dj., bilj. 3.

xxiii Pripadao je lozi poljskoga podrijetla koju je 1819. započeo njegov otac Ignjat (Ignác, Ignatz, Vatroslav) Mederschitzky, vukovarski pridošlica u Osijek rođen u češkome Plzenju kao sin Alojzije Brenner.

Ignjat Mederschitzky jedan je od prvih osječkih izobraženih tiskara s obrtom u Dugoj ulici (1869. – 1873.), u kome je otisnut prvijenac Franje Kuhača *O narodnoj glazbi i njezinu značenju u svjetskoj glazbi (Über nationale Musik und ihre Bedeutung in der Weltmusik, 1869.)* ali i 5. izdanje *Satira iliti divjeg čovika* Matije Antuna Relkovića (1871.). Kod njega je 1869. tiskan i vukovarski "Srijemski glasnik" ("Syrmier Bote", ubrzo "Slavonia" / "Slavonija"), s bečkim književnikom i novinarom Hansom Wawerkom kao urednikom, a krajem 1870-ih i "Tjedni događajnik" ("Wochenchronik").

Dobri duh "Srijemskoga glasnika" svakako je bio Wawerka (u tiskovinama pak potpisivan kao J. F. Wawerka ili pod zakrivkom Albert Bellami), pisac djela *Osječki dragulj (Die Perle von Essek), Osijek u noći (Essek in der Nacht)*, maštovite pripovijesti *Za pedeset godina (Nach fünfzig Jahren)* itd.

Međutim, prvotno je Wawerka, nakon što se 1864. povukao Dragutin (Carl Barthol) Lehmann, urednik "Osječkoga mjesnog lista i zemaljskog glasnika": književnoga tjednika za umjetnost, veleobrt, trgovinu, obrt i poljodjelstvo (Esseker Lokalblatt und Landbote: belletristische Wochenschrift für Kunst, Industrie, Handel, Gewerbe und Landwirtschaft), tvrđavskoga časopisa kasnije u stalnome suparništvu s poznatijom "Dravom", a upravo u "Osječkome mjesnom listu i zemaljskom glasniku" i objavljuje gore navedenu pripovijest, te u nj uvodi odjeljak „Tjedni događajnik“ („Wochenchronik“, potom „Gradsko ogovaranje“ „Stadtklatsch“ i „Osječki skitač“ „Esseker Bummler“, ur. glumac i književnik Géza Berger). Od 1867., zbog unutarnjih prijevora, Wawerka uređuje svoje "Osječke novine: državoslovni dnevnik" ("Esseker Zeitung: politisches Tagblatt").

Nadasve je pak potresna kob Dragutina Lehmana, koju su većinom prouzročili njegovi potomci. U njegovu je obrtu 1868. i tiskan prvi broj "Drave", a u njoj je kasnije kazališne prosudbene prvijence objavljivao i predmetni nam Otto Kraus.

Saskoga podrijetla, Dragutin Lehmann sin je jedinoga tadašnjeg osječkog listonoše Johanna Gottfrieda Lehmana i Julijane Leisner (koja se višekratno preudavala). Zarana ostaje bez brata Carla Johanna Lehmana i značajnije obiteljske potpore, pa si već kao mladić priskrbljuje zvanje i ugled suvremenoga tvrđavskog posudbenog knjižničara i tiskara, preuzimajući 1838. obrt Jakoba Schächtla, a potom, združujući se s odvjetnikom Josipom Fossmayerom (Carl Lehmann & Comp.), 1857. i onaj Dragutina Divalda (Karla Diewalda), no navlačeći na se bijes jelačićevaca svojim pristajanjem uz Mađarsku i bivajući prisiljen seliti svoj obrt u Dugu pa u Kapucinsku ulicu. Nevolje počinju kada tiskaru preuzima njegov rastrošni sin Aleksandar (Alexander) Lehmann, iako je obrt 1869. tiskao i "Osječke opće oslikane novine" ("Esseker allgemeine illustrierte Zeitung"), prve takve vrste u Hrvatskoj, pa je brzi stečaj bio neminovan. Iako je imao još djece iz dvaju svojih brakova (npr., kćeri Aureliju, Mariju i Wilmu Lehmann i sina iz drugoga braka Rudolfa Karla Lehmana) i unatoč tome što mu je i unuk Ivan Lehmann, potomak njegova sina iz prvoga braka Alfreda Henrika Josefa Piriusa Lehmana, bio zagrebački slovoslagar, obrt zamire, a skrhani Dragutin Lehmann okončava u osječkoj ubožnici 1885. — usp. Stjepan S. Frauenheim, Dr. Josip Bösendorfer, *Povijest tipografije u Osijeku*, "Jugoslavenska zastava", Osijek, tečaj IX/1939., br. 115, str. 6 i d. (26. svibnja 1939.).

Između ostalih francuskih i latinskih tiskovina, Ignjat Mederschitzky izdavač je i mađarskih "Bajskih trgovinskih i obrtničkih novina" ("Bajaer Handels- und Gewerbezeitung", 1857 – 1859.). Nakon Mederschitzkyjeve smrti od sušice 1872. (pokopan je na osječkome Aninom groblju) posao je zakratko preuzela njegova udovica, da bi godinu dana potom tiskaru prodala ravnateljcu Osječke štedionice i gradskome vijećniku Dragutinu (Carlu, Karlu) Šandoru (Sándoru), koji je u njoj tiskao oporbene "Osječke novine": glasilo za državoslovlje, narodno gospodarstvo i zabavu ("Esseker Zeitung": Organ für Politik, Volkswirtschaft und Unterhaltung). Te novine su imale i „Oslikani književni nedjeljni prilog Osječkih novina“ („Illustrierte belletristische Sonntagsbeilage der Esseker Zeitung“). Šandor je obrt isprva davao u zakup, potom znatno smanjio proizvodnju već 1874., te naposljetku 1879. tiskaru prodao spomenutome Juliju Pfeifferu.

Usp. o tome: <http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/m/ml15729.htm>

xxiv Podružnični samostan s velikom tiskarom, knjižnicom i pismohranom u Beču djelovao je od 1810. Sljedbu je osnovao preobraćenik Manughean Petro (1676. – 1749.), na armenskome znan kao Mhitar (tješitelj), pa su te katoličke redovnike zvali i mehitaristima. Nakon progona iz Carigrada, sklanjaju se na Moreju, a bježeći pred Turcima nastanjuju se na mletačkome otoku San Lazzaro, na kojemu otada cvjeta njihova izvorna i prijevodna armenska književnost. Podružnički samostan osnovan je 1773. i u Trstu.

xxv O njemu sam pisao u prilogu Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek (1907. – 1941.), nav. dj., bilj. 6.

I Rottova je supruga Leopoldine Rott (1877. – 1952.), rođena Bečanka, bila je književnica i spisateljica sveštanih obiteljskih podlistkovnih pripovijesti, te od 1918. do smrti djelatna pod obrtaljkom Enid Tor u Osijeku i Beogradu — sravnj: Vlado Obad, Slavonska književnost na njemačkom jeziku (Osijek: IC "Revija", 1989.).

Miroslav Rott tiskao je pak 1928. kao odgovorni urednik u obrtu Antuna Rotta svoje "Male novine".

Jugoslavenski usmjerena Tiskara Antuna Rotta, koja je imala pogon i u osječkoj Retfali i službeno se predstavljala kao nasljednica Laubnerova obrta, objavljivala je među ostalima i ćirilicno-latinićni dnevnik "Zora": nezavisni organ jugoslavenske demokracije (1918/1919., ur. Teodor Skrbić), tjednik "Jugoslavenski privrednik": list za gospodarsku i socijalnu politiku (1923., potom "Napredni privrednik"), dvotjednik "Komunalna pitanja": politiku naših seoskih općtina (1923/1924., odgovorni ur. Aleksandar Tucaković), "Demokratu": glasilo Demokratske stranke (1924/1925., ur. Matko F. Kumarić), ćirilicni "Radikalni glasnik" (1925. – 1927., gl. ur. Lazar I. Brkić), dvotjednik "Demokratski list": politićki organ Demokratske stranke (1927., odg. ur. Matko F. Kumarić), "Glas radnog bloka": izborni organ udruženih stranaka i građana (1927., odgovorni ur. Lazar I. Brkić), "Slobodni reporter": nezavisni tjednik (1928., izdavać, vlasnik i odgovorni ur. Stjepan S. Fraunheim), te poćetno ćirilicno-latinićnu "Stražu": glasilo Narodne radikalne stranke (1919. – 1927., gl. ur. Jovan Kockar i Teodor Skrbić). Rottova tiskara prestaje s radom 1945.

xxvi Budući da je Dragutin Laubner 1897. otvorio svoju tiskarsku podružnicu u Vinkovcima, koja je djelovala do 1902., smislenim se ćinilo združivanje snaga s ing. Jakobom Reichom, kojega su mnogi smatrali Laubnerovim nasljednikom u tome gradu. Reich je ondje od 1893. do 1921. upravljao knjižarom i razglednićarskim obrtom, no tiskao je i "Vinkovaćki tjednik". Knjižaru i tiskaru prodao je na koncu Antunu Jegelu iz Županje.

Više o tome: Marija Malbaša, Povijest tiskarstva u Slavoniji (Zagreb: HBD, 1978.), str. 36 i d., 44 – 46, 86.

xxvii Na pokušaje oživljavanja "Slavonskoga tiska" nastojanjem novinara Lavoslava (Leopolda) Selingera osvrnuo sam se u priopćenju *Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek (1907. – 1941.)*, nav. dj., bilj. 2.

Selinger je prvotno pomagao dr. Hugi Spitzeru (v. gore, bilj. xv) kao urednik zajednićarskoga "Osjećkog tjednika" (1906. – 1908.), glasila Narodne stranke poćetno tiskanoga kod Julija Pfeiffera, a potom kod Ljudevita Szeklera, osjećkoga knjižara od 1893., koji je, zajedno sa sinom Eugenom Szeklerom, jedan od zaćetnika osjećkih mladeških zabavnika, sve dok mu NDH 1941. nije onemogućila rad; ipak, Ljudevit Szekler ostat će upamćen i kao tiskar "Novoga doba": glasila organizacije Hrvatske pućke napredne stranke (Osijek, 1907., vlasnik i odgovorni ur. Vilim Kappel).

Nešto kasnije (1908/1909.) Lavoslav Selinger s Josom Oršanićem uređuje "Pozor": politićki dnevnik, takoćer tiskan kod Julija Pfeiffera. Osim izvrsnoga višegodišnjeg urednićtva "Drave" od 1918. do 1929., Selinger je u Osijeku od 1928. do 1930. bio i urednik vlastitoga izvanstranaćkog lista "Većer": neovisnoga dnevnika, glasila za državoslovlje i narodno gospodarstvo ("Der Abend": unabhängiges Tagblatt, Organ für Politik und Volkswirtschaft), posljednjega osjećkog njemaćkog ćasopisa, a potom prelazi u zagrebaćko urednićtvo "Jutarnjega lista" ("Morgenblatt") i postaje glavnim urednikom ranije spomenutoga "Zagrebaćkog dnevnika".

xxviii O zagrebačkoj glumici Ljerki Šram i njezinu prevoditeljstvu za matičnu kuću i osječko Hrvatsko narodno kazalište pisao sam u svome prilogu *Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek*, nav. dj., str. 162.

xxix Kao zastupnika srpskoga podrijetla, Vasu Đurđevića khuenovska je uprava, u skladu sa svojom vladavinom zobi i biča, kako je naziva navedeni Robert W. Seton-Watson, dapače postavila i za predsjednika Sabora, a o njegovu djelovanju te zagovoru srpske državotvornosti i ravnopravnosti u Hrvatskoj piše u svome osvrtu i "Zagrebački dnevnik" u br. 285 od 12. prosinca 1902.

xxx Naslovljen *Sreća u zatišju*, ovaj igrokaz praižveden je u osječkome kazalištu 14. listopada 1914. zaslugom prevoditelja i redatelja Leona Dragutinovića, a do 13. siječnja 1915. izvedene su ukupno dvije predstave. Gradsko kazalište Varaždin izvelo je ovo Sudermannovo djelo 5. svibnja 1918., ali kao *Tihu sreću*.

Usp.: *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840 – 1860 – 1980.* (Zagreb: Globus/JAZU, 1990.); *Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*, prir. i ur. Branko Hećimović (Ljubljana: Delo, 1990.); *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga treća, prir. i ur. Branko Hećimović (Zagreb: HAZU/AGM, 2002.).

xxxi Radi se o kazališnoj pjevačici Josipi Petru (Osijek, 1878. – Davos, 1907.), koja je svoj uspon započela upravo u toj osječkoj glazbenoj udruzi (1890. – 1894.), da bi izobrazbu nastavila u Grazu i Trstu te 1897. u Beču, u kojem je prati i Otto Kraus. Kasnije je pjevala u navedenome praškom Njemačkom kazalištu, a Gustav Mahler zapaža je i dovodi k sebi (Wiener Hofoper).

Kao takva, iznovice je gošća u rodnome Osijeku u kazališnoj godini 1904/1905. za upraviteljstva Otta Milrada, te oduševljava u *Carmen* Georgesa Bizeta (skladanoj 1875.) i u *Trubaduru (Il trovatore)*, skladanome 1853.) Giuseppea Verdija.

Marijanović (nav. dj., str. 122) potvrđuje i da je bila bečka glazbena suradnica "Mladosti".

xxxii Podrobnije o Betty Stojan: Ludwig Eisenberg, Veliki životopisni rječnik njemačke pozornice u 19. st. (Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jh.) (Leipzig: List, 1903.).

xxxiii Praizvedba *Petra Zrinjskog*: historijske drame u pet činova bila je u Zagrebu 24. listopada 1900., a do 30. travnja 1914. uprizorena je 14 puta. Kasnijom izvedbom samo 5. čina 1920. ravnao je Joza Ivakić.

U osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu prvi je puta izvedena u redateljstvu Mihajla D. Milovanovića, i to kao gostovanje u Travniku 21. lipnja 1908., a do 30. travnja 1910. izvedeno je 10 predstava. Potom je redatelj osječkih postava 1918. i 1922. bio August Viktor Beck, a 1934. Zora Vuksan-Barlović.

xxxiv U prijevodu Nine Vavre-Bach, supruge glumca Josipa Bacha, predstava Gerharta (Johanna Roberta) Hauptmanna je praižvedena kao *Osamljeni ljudi*: drama u pet činova 7. ožujka 1900., i to svega dva puta. Vavra je prevela i *Lilioma, život i smrt jednog fakina: legendu iz predgrađa u sedam slika s prologom* Ferenc Molnára za predstavu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 24. travnja 1925., kojoj je redatelj bio Titto Strozzi.

Kako svjedoči Marijanović (nav. dj., str. 130), Nina Vavra-Bach (1879. – 1942., književno djelatna i pod zakrivkom *Ylajali*), tijekom djevojaštva i miletićevska glumica Hrvatske dramske škole u Zagrebu, a potom i na filmu, prihvatila je poziv Dušana Nikolajeva Plavšića da surađuje u "Mladosti" kao crtičarka, ocjenjivačica, pjesnikinja i prevoditeljica (sa češkoga, engleskog, francuskog, nizozemskog, njemačkog i skandinavskih jezika). Časopis "Život" (Zagreb) 1900. objavio je pojedine njezine prijevode predviđene za "Mladost". Spisateljica je i uspješnoga igrokaza Dolazak Hrvata.

V. detaljnije: Tihomir Živić, *Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek (1907. – 1941.)*, nav. dj., str. 167.

xxxv Od praižvedbe ovoga djela u Narodnome kazalištu u Zagrebu 7. veljače 1857. kao korisnice za glumca i redatelja Josipa Freudenreicha, upravo u postavi *Graničara* okušali su se mnogi slavni umjetnici hrvatskoga glumišta, a od izvedbe zagrebačkoga kazališta 14. ožujka 1940. u redateljstvu Aleksandra Freudenreicha i pod umjetničkim vodstvom Rade Ivellija kao glazbeni uvodničar se, uz Franju Pokornog, javlja

i Ivan pl. Zajc. Zanimljivo je da je ranije redateljstvo splitske postave u Hrvatskome dramskom društvu bio pišček sin Dragutin Freudenreich Veseljković.

Također, 20. siječnja 1918. u varaždinskom Gradskom kazalištu predstava je u redateljstvu čuvenoga Zvonimira Rogoza, dok glazbom ravna Andro Mitrović.

Primijetimo i da je izvedbom u osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu u redateljstvu Mihajla D. Milovanovića 2. studenoga 1919. ravnao Lovro pl. Matačić, a na sam Božić 1934. ravnao je Lav Mirski, dok je redatelj bio Aleksandar Gavrilović.

Od suvremenih postava valja svakako istaknuti uprizorenje u zagrebačkom Kazalištu Komedija na Danima hvarskog kazališta 11. svibnja 1978. u redateljstvu Georgija Para, uz odore Zlatka Kauzlarica Atača i plesne točke Lili Čaki.

xxxvi Ferdo Ž. Miler (Miller) bio je 1884. imenovan voditeljem knjižnične zbirke Muzeja Slavonije Osijek, a od 1893. je kazališno djelatnik u Zagrebu.

xxxvii Znameniti mađarski književnik Ferenc Molnár zapravo je, kao i Otto Kraus, Židov, rođen kao Ferenc Neumann 1878. u Budimpešti, a pred hitlerovcima je prebjegao u SAD, u kojima je radio i u Hollywoodu. Preminuo je 1952. u New Yorku.

Poznata je zagrebačka izvedba *Davla*: pozorišne igre u tri čina od 19. studenoga 1910. u prijevodu i redateljstvu Srđana Tucića — v. Tihomir Živić, *Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek (1907. – 1941.)*, nav. dj., str. 166 i d.

Posljednje osječko uprizorenje ostvareno je 7. listopada 2005. u suradnji Hrvatskoga narodnog kazališta, Osijek s Pečuškim narodnim kazalištem, redatelj je bio Tamás Balikó, a tumač naslovne uloge mladi zagrebački glumac Mislav Čavajda, kao gost.

Djelo je prevedeno kao *Vrag* u *Leksikonu stranih pisaca*, gl. ur. Dunja Detoni-Dujmić (Zagreb.: ŠK/GZH, 2001.).

xxxviii Još raniji pokušaj *Lilomove* filmske prilagodbe, onaj Michaela Curtiza iz 1919., ostao je nedovršen. Curtiz je rođen u židovskoj obitelji u Budimpešti kao Manó Kertész Kaminer, a kao glumac koristio se imenom Mihály Kertész.

xxxix *Biskupova sinovica* (izvorno objavljena 1910.) i *Pred ispitom zrelosti* objedinjeni su 1921. u Zagrebu u Malim komedijama.

xl Potpisujući se kao ranonovovjeki pjesnik Xeres de la Maraja, Milan Begović *Knjigu Boccadoro*, svojevrsni ljubavni krug od udvaranja do braka sa Zöe Boccadoro, objavljuje u Zagrebu 1900.

O tome vidi detaljnije: Nikola Batušić, Zoran Kravar i Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne* (Zagreb: MH, 2001.), str. 89, 147, 149, 157, 167, 202, 253 – 257, 260 i d.

xli Rođ. u Osijeku 1880. kao kći Charlotte Weiss i Juliusa Miskolczyja, a obrazovana u rodnome gradu, Beču (1893. – 1895.), potom cijelo desetljeće u Budimpešti i Pečuhu, te dijelom u Jeni i Münchenu (1911.), već zarana vrlo samosvjesna Wilma v. Vukelich je kasnije izbjegavala svoje židovskost. krsno ime Frumet (*pravična*) i dapače pohrvaćeno pisanje osobnih podataka nakon što se 1902. udala za hrvatsko-austrougarskog časnika i književnika Milivoja Vukelića (1873. – 1938.), upravo kako ne bi bila obilježena samo svojim židovstvom. Wilma v. Vukelich umrla je od srčanih tegoba u Zagrebu 1956., a pokopana je na Mirogoju.

Vukelićevi su imali četvero djece, Branka, Slavka, Ljiljanu i Elinor. Elinor (Elly) Vukelić (rođ. u Pečuhu 1911.) bila je druga po redu supruga slavnoga novinara Ive Mihovilovića (znanog kao Spectator), ur. zgb. "Novosti". Kao nesuđena pariška glumica u filmu Jeana Renoira, Elinor Vukelić naposljetku je pisala o ženskim pitanjima za "Novosti" jer je dobila upalu pluća i na snimanju se nije pojavila. S Mihovilovićem je najmlađa Vukelićka imala dvoje djece, kćerku Ivu i sina Maroja, a pisala je i Josipu Brozu Titu kad je Mihovilovića privela OZNA — v.: Nina Ožegović, *Biografija Ive Mihovilovića: Spectatorov dramatičan život*, "Nacional" Zagreb, 16. veljače 2006.



Od 1897., dakle istodobno s prvim Krausovim osječkim kazališnim člankom, Wilma v. Vukelich objavljuje podliste u "Dravi", a nešto kasnije i u "Zagrebačkome dnevniku" i u "Zagrebačkim novinama". "Drava" joj tiska *Cvjetove iz hrvatskog pjesničkog gaja*, u kojima donosi svoje uspjele prijevode Tugomira Alaupovića, Đure Arnolda, Hüge Badalića, Milana Begovića, Mirka Bogovića, Silvija Strahimira Kranjčevića, Augusta Šenoe i Ante Tresića Pavičića na njemačkome.

Objavila je za života pripovijest o mađarskim Židovima *Ljudi bez domovine (Die Heimatlosen, Leipzig, 1923.)*, a posmrtno su izašli i *U okruženju*, svjedočanstvo o Zagrebu 1941. (ulomak iz njega objavljen je u "Književnoj republici": časopisu za književnost [Zagreb] u uredništvu Velimira Viskovića, tečaj 3/2005., br. 5/6, str. 200 – 204), *Sjetva* (o Hrvatskoj 1920-ih), *Čovjek na mostu* (o Zagrebu u međuraću, u kojemu je Vukelićeva naposljetku i prebivala), *Dvanaestorica za stolom* (o svome pariškom izbjeglištvu 1933. – 1937.) te *U stiješnjenim granicama*, pripovijest o khuenovskome Osijeku. Svoja sjećanja zapisala je 1948., a ostali rukopisi pohranjeni su u zbirci u Državnome arhivu u Zagrebu.

Usporedi o tome izlaganje Allexandre Millner iz Beča *Slavonski osvrt: vlastiti životopisni napisi Wilme Vukelich i Rode Rode (Slawonische Retrospektion: autobiographische Schriften von Wilma Vukelich und Rode Rode)* tijekom radionice Skupna i pojedinačna misao u Austriji i Mađarskoj nakon I. svjetskog rata (*Kollektives und individuelles Gedächtnis in Österreich und Ungarn nach dem I. Weltkrieg*) (Collegium hungaricum, Beč: Germanistički institut Sveučilišta Károlija Gáspára Reformirane crkve, Budimpešta/Sveučilište Karla Francensa, Graz, 9/10. prosinca 2005.).

*Ivan Trojan*

POLITIČKO-KULTURNE OKOLNOSTI  
PRI UPRIZORENJU DRAMA  
MILANA OGRIZOVIĆA U  
HRVATSKOM NARODNOM KAZALIŠTU U  
OSIJEKU U PRVOJ POLOVICI 20. STOLJEĆA

*Kazalište je oduvijek bilo i jest objekt politike, kao što je politika bila i jest objekt kazališta: njegova tema.*

Melchinger, 1971.

I.

U godini utemeljenja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, 1907., Milan Ogrizović je tridesetogodišnjak s podebljom bibliografijom i prepoznatim političkim stajalištima koji će se prokazati ponajprije kroz ideološko opredjeljenje publikacija u kojima objavljuje svoje književne tekstove, kazališno-književne prikaze te političke proglose. Prve književne radove, većinom deseteračke pjesme, pod pseudonimima *Uskok Milovane*, *Mladac Milovan*, O. B. Risovac ili pak Senjanin M., one ispjevane s Franom Biničkim potpisuju *Predrag i Nenad*, objavljuje u gospićkom pravaškom listu "Hrvat" i to u razdoblju od prosinca 1894. godine pa sve do kraja 1896.<sup>1</sup> Naredne godine započinje sa *Sofoklovicom*<sup>2</sup> pisati kraće prozne tekstove koji će svjetlo dana ugledati ponajviše na stranicama Hrvatskog prava<sup>3</sup> i to od prosinca 1899. do kraja 1900. godine. U istoj

<sup>1</sup> *Prva pjesma*, "Hrvat", Gospić, 20. 12. 1894;

*Hrvatkinje – pjesma o Domagoju*, "Hrvat", br. 6, Gospić, 1896;

*Hrvatkinje – Zator Zrinovića i Frankopana*, "Hrvat", br. 8-11, Gospić, 1895;

*Anti Starčeviću otcu otadžbine*, "Hrvat", br. 12-13, Gospić, 1895;

*Starčevićanska sloga*, "Hrvat", br. 16-17, Gospić, 1895;

*Da sijemo!*, "Hrvat", br. 10, Gospić, 1896;

*Soračija skupština*, "Hrvat", br. 24, Gospić, 1896.

<sup>2</sup> *Sofoklovica*, "Kalendar Zvonimir", br. 17, 1897. (pod pseudonimom Većemizov)

<sup>3</sup> *Otelo*, "Hrvatsko pravo", 23. 12. 1899;

*Poste restante*, "Hrvatsko pravo", 10. 2. 1900. (pod pseudonimom Timofejević);

tiskovini od 24. prosinca 1900. godine, u suradnji sa Zvonimirom Vukelićem objavljuje satiru *Trgovina ideja* koja će svoj nastavak dobiti u obliku *satiričke fantazije – Nova trgovina ideja*<sup>4</sup> 1902. godine. Dana 21. svibnja 1901., na pozornici zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta praižvedena mu je prva drama, *Dah*, koja je sljedeće godine i objavljena na stranicama sarajevske "Nade".<sup>5</sup> Tih godina počinje redovito objavljivati kazališnu kritiku na stranicama "Hrvatskog prava" s kojim će surađivati sve do polovice 1911. godine.<sup>6</sup> Do 1907. godine, osim u "Hrvatskom pravu" Ogrizovićeve ponajviše književno-kazališne prikaze, ali i političke proglose moguće je pronaći, u mnogo manjem obimu, i na stranicama "Lovora", "Hrvatske smotre" i "Obzora". Ogrizovićeve jednočinka *Proljetno jutro* igrana je na zagrebačkoj pozornici 1. travnja 1902. godine, a *Jesenje večer* 9. kolovoza iste godine. Te dvije jednočinke će 1906. godine činiti tetralogiju *Godina ljubavi*<sup>7</sup> zajedno s *Ljetnim popodnem*<sup>8</sup> i *Zimskom noći*<sup>9</sup>. Godine 1904. svršava Ogrizović disertaciju naslovljenu *Kako je Emerik Pavić preveo Kačićev Razgovor ugodni* te je ona iste godine i objavljena.<sup>10</sup> U to doba uslijed financijskog oskudijevanja i prevodi za teatar *Das grosse Licht*<sup>11</sup> Felixa Philippija. U siječnju 1903. godine prevodi i *Miss Hobbs* Jerom K. Jeromea te u prosincu 1902. *Ein armes Mädel*<sup>12</sup> L. Krenna i C. Lindaua. Izrazito pravašku orijentaciju Ogrizović utvrđuje dramatizirajući roman Eugena Kumičića *Kraljica Lepa* zajedno s Kumičićevom suprugom Marijom. Dramatizacija je naslovljena *Propast kraljeva hrvatske krvi*<sup>13</sup> te je praižvedena 16. veljače 1905. godine u zagrebačkom kazalištu. Iste godine, uslijed neimaštine, započinje Ogrizović i s prigodničarskim radom sastavljajući proslav za *Odbor gospođa za Strossmayerov*

*Drvo križa, Večer iz onih dana*, "Hrvatsko pravo", 14. 4. 1900;

*Jedan portret*, "Hrvatsko pravo", 16. 4. 1900.

<sup>4</sup> *Nova trgovina ideja*, Vlastita naklada, (Ogrizović, Vukelić), Zagreb 1902.

<sup>5</sup> Milan Ogrizović, *Dah*, "Nada", Sarajevo, 1902., str. 21, 34, 49, 60, 78, 91, 105, 118, 131, 145.

<sup>6</sup> U 1901. godini objavljuje prikaze: *Dr. Ante Tresić Pavičić osjetljiviji od Sirija* (pod pseudonimom Milan Psychiatrović), 13. 6.; *Blumental i Kadelburg: Im weissen Rössl*, 26. 9.; Otto Ernst: *Školnik Flachsmann*, 17. 10.; *Dimitrijević: Obraz pred svijetom*, 24. 10.; *Ivanov: Zlatarevo zlato*, 15, 18, 20. 11.; *Georges Feydeau: Gospojica iz Maksimove gostionice*, 29. 11.; *Eugène Brieux: Crveni talar*, 13. 12.; *Kuzma Nović: Vitropir*, 21. 12.

<sup>7</sup> Milan Ogrizović, *Godina ljubavi*, Moderna biblioteka, Zagreb, 1909. (*Proljetno jutro*, "Vijenac", Zagreb, 1903., str. 269; *Jesenje večer*, "Vijenac", Zagreb, 1903., str. 719; *Ljetno popodne*, "Lovor", 1905., str. 6, 44; *Zimska noć*, "Hrvatska smotra", br. I, 1906., str. 277.)

<sup>8</sup> Praižvedena 28. travnja 1904. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.

<sup>9</sup> *Zimska noć* jedina nije praižvedena samostalno, već u sklopu izvedbe cjelokupne tetralogije *Godina ljubavi* 19. ožujka 1907. u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu.

<sup>10</sup> Milan Ogrizović, *Kako je Emerik Pavić preveo Kačićev Razgovor ugodni*, Tisak Kr. zemaljske tiskare, Zagreb 1904.

<sup>11</sup> Felix Philippi, *Veliko svjetlo* – drama u četiri čina

<sup>12</sup> L. Krenne, C. Lindau, *Sirotna djevojka* – šala u 3 čina

<sup>13</sup> Do danas neobjavljena.

*spomenik*,<sup>14</sup> zagrebačkom pjevačkom društvu Sloga ispjevava himnu *Duh sloge*<sup>15</sup>, dok je teatrolozima najzanimljivija prigodnica *Slava njima!*,<sup>16</sup> dramska ilustracija Bukovčeve slike-zastora ilirskih preporoditelja. Naručena od strane dramaturga Hrvatskoga zemaljskog kazališta u Zagrebu Nikole Andrića, ta je prigodna jednočinka bila uprizorena o proslavi desetogodišnjice otvaranja nove zagrebačke kazališne zgrade 14. listopada 1905. godine. Do 1907. godine Ogrizoviću je praizveden dramolet *Sujet*, 10. ožujka 1906., koji je i objavljen na stranicama "Savremenika"<sup>17</sup>, baš kao i *Prokletstvo*,<sup>18</sup> drama iz staroga zagrebačkog života u četiri čina koju Ogrizović piše zajedno s političkim neistomišljenikom, naprednjakom Andrijom Milčinovićem i koja je uslijed svog, tada iščitano, naglašenog antiklerikalnog stava uzburkala zagrebački kulturno-politički život. Godine 1907. *Prokletstvo* je objavljeno i kao zasebna knjiga s predgovorom Antuna Gustava Matoša u kojem Matoš brani dvojicu autora naglašavajući individualizam te borbu protiv prevlasti jedne klase nad drugom i vjerskog formalizma kao temeljne tematske prevage u drami. Vlada isprva odobrava prikazivanje drame 7. svibnja 1907. godine uz žestoke cenzorske intervencije da bi već 29. svibnja izvedba *Prokletstva* bila u potpunosti zabranjena i pokusi u kazalištu prekinuti. Zabrana uprizorenja izaziva prosvjednu studentsku skupštinu 25. svibnja 1907. i prosvjed protiv zabrane na sjednici Društva hrvatskih književnika 28. svibnja 1907. godine.

Politička događanja Ogrizoviću kao umjetniku, dramskom piscu, ne idu u prilog. Jačanjem Hrvatsko-srpske koalicije, Frankova stranka prava, čiji je u to doba Ogrizović član, pred izbore nadu polaže upravo u kler. Stoga Ogrizović za svoju političku dobrobit kao i za dobrobit stranke biva primoran javno izjaviti da *iako se u drami u nekim stvarima predaleko zašlo, njegov budući politički i književni rad neće ni u kojem pogledu vrijeđati katoličke vjere, a niti svećenstva, tim više, što ga prijatelji njegovi, među kojima su mnogi odlični svećenici, poznaju kao religiozno odgojena čovjeka i uvjerena katolika koji je kod izradbe drame sudjelovao više kao dramski pomagač, nego kao autor svih ondje iznesenih nazora glavnog junaka*.<sup>19</sup> Očekivano, nakon takve izjave, salve pogrda i uvreda iz pera pripadnika zagrebačkoga kulturnog okružja upućene su na Ogrizovićevu adresu ponajviše zbog njegova neimanja vlastitog uvjerenja, kameleonstva, nijekanja autorstva u *Prokletstvu*. U tome prednjače glasila "Pokret" i "Zvono". No, političkoj karijeri Ogrizovićevoj ti napadaji ne štete. U veljači 1908. godine Ogrizović je izabran

<sup>14</sup> Proslav je dio Ogrizovićeve ostavštine koja se čuva u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

<sup>15</sup> Ibid. 14.

<sup>16</sup> Milan Ogrizović: *Slava njima!* Dramatska ilustracija Bukovčeve zavjese s prologom u slavu 10-godišnjice otvorenja nove kazališne zgrade i s pjevanjem (Pripomena Milana Ogrizovića), Dionička tiskara, Zagreb 1905.

<sup>17</sup> Milan Ogrizović, *Sujet*, dramska skica, "Savremnik", Zagreb, 1906., str. 97, 200.

<sup>18</sup> Milan Ogrizović, Andrija Milčinović, *Prokletstvo*, "Suvremenik", Zagreb, 1906., str. 1-41.

<sup>19</sup> Usp. Andrija Milčinović, *Milanu Ogrizoviću*, "Pokret", 1. 2. 1908.

za zastupnika Frankove stranke prava u kotaru Otočac iako je Hrvatsko-srpska koalicija na izborima odnijela ukupnu pobjedu.

## II.

A upravo jačanje Hrvatsko-srpske koalicije u Osijeku odigrat će izlučnu ulogu pri utemeljivanju druge nacionalne kazališne kuće u Hrvatskoj. Najjača grupacija u političkom životu Osijeka nakon pada bana Khuena Hédervárya 1903. godine, hrvatsko-srpski koalicionaši, šire utjecaj ističući ponajprije na stranicama svoga glasila, najutjecajnijega osječkoga dnevnog glasila, "Hrvatske obrane", ali i preko jake izdavačke aktivnosti i brojnih tiskara koje im nude svoje usluge, da se *Hrvati i Srbi u borbi protiv mađarskih i njemačkih presizanja moraju zajedno povezati*.<sup>20</sup> Biračko tijelo privlače propagiranjem buđenja nacionalne svijesti, što bi se trebalo postići dobivanjem veće političke moći uz pomoć slobode javnog izražavanja i udruživanjem u svrhu samostalnoga hrvatskog političkog, kulturnoga te gospodarskog opstanka i napretka.<sup>21</sup> Osijek je u to vrijeme uz Zagreb najradničkiji hrvatski grad te taj najmnogobrojniji, srednji sloj građanstva vjeruje u rad Hrvata i Srba na bazi ravnopravnosti i podržava izbore predstavnika Koalicije. U Hrvatsko-srpsku koaliciju inkorporirane su Hrvatska pučka napredna stranka, Hrvatska stranka prava, Socialdemokratska stranka Hrvatske i Slavonije (1905.) i Srpska samostalna stranka. Sve četiri stranke stoje oduvijek u opoziciji spram apsolutističkog režima. Pred kraj 1905. godine Hrvatsko-srpska koalicija manifestno traži osnivanje ustanova koje će uzdići *pravu narodnu prosvjetu i društvenost, kao i što će podpomagati i svaki smišljen rad u tom pravcu*.<sup>22</sup>

Gotovo istovremeno, 7. prosinca 1905. godine u Varaždinu se sastaju predstavnici *pokrajinskih gradova*: Osijeka,<sup>23</sup> Karlovca, Bjelovara, Siska, Križevaca, Koprivnice, Kostajnice kako bi uz domaćina, ujedno i inicijatora saziva, Ivana Milčetića, raspravili pitanje osnivanja hrvatskog kazališta izvan Zagreba iz polazišta *najznamenitijeg pitanja prosvjete Hrvatske*.<sup>24</sup> Milčetić drži da bi pri osnivanju pokrajinskog hrvatskog kazališta glavna riječ trebala pripasti Osijeku i Varaždinu pri čemu *Varaždin je manji, ali je više*

<sup>20</sup> Mira Kolar-Dimitrijević, *Politički i socijalni pokreti i stranke*. U: *Od turskog do suvremenog Osijeka*, Osijek 1996., str. 169.

<sup>21</sup> U dvorani Kasina 27. siječnja 1906. godine koalicija organizira manifestaciju sloge Hrvata i Srba. U istoj će zgradi za nepune dvije godine biti utemeljeno Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

<sup>22</sup> Usp. Ivan Flod, *Osnivanje osječkog kazališta bilo je politički i nacionalno uslovljeno*, "Kazalište" – list osječkog Narodnog kazališta, Svečani broj posvećen jubileju kazališta (1907-1967), Osijek, 7. 12. 1967., str. 15.

<sup>23</sup> Osijek je predstavljao M. Plavšić, tajnik Trgovačke komore.

<sup>24</sup> Ivan Milčetić, *Hrvatsko kazalište izvan Zagreba*, "Narodna obrana", br. 133, Osijek, 11. 6. 1904.

hrvatski od Osieka. U Osijeku gdje su tri srednja učilišta, bit će zacijelo više inteligencije pa bi nekako tome gradu pripadala inicijativa.<sup>25</sup>

Hrvatsko-srpska koalicija na izborima održanim 3., 4. i 5. svibnja 1906. godine dobiva većinu u Saboru. Iako rezultati te izborne pobjede nisu onodobno uspjeli doći do većega političkog izražaja, vidjet ćemo da za inicijatore osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta ta politička pobjeda ima presudno značenje.

Povoljnije političke prilike u Osijeku i motiviranost *varaždinskim sastankom* s kraja 1905. godine rezultiraju osnivanjem Društva za osnutak stalnog hrvatskog kazališta 23. travnja 1907. godine koje inicira osječki rodoljub i knjižar Radoslav Bačić.<sup>26</sup> Bačić dobiva potporu gradskih uglednika – za predsjednika društva izabran je Ante Pinterović, a za odbornike Viktor Aleksander, Radoslav Bačić, Franjo Gottschalk, Vjekoslav Hengel, Saša Isaković, Erich Knobloch, Ivan Kraus, Vladimir Kovačević, Hugo Kohn, Dragutin Neuman, Ivan Rabar, Julije Sorger, I. K. Švrljuga i Dušan Vranešević. Svakako ne smijemo ispustiti iz vida da su tri člana Društva za osnutak stalnog hrvatskog kazališta aktivni članovi Koalicije birani upravo u Osijeku: Ante Pinterović, Dragutin Neuman i Vladimir Kovačević. Osijek u drugoj polovici 1907. godine doživljava svoj zakašnjeli ilirizam potaknut upravo željom za osnivanjem hrvatskog kazališta. O akciji za osnivanje drugoga hrvatskog kazališta u Osijeku počeo je izvješćivati i zagrebački tisak, ponajviše "Narodne novine" na čijim stranicama se nalazio i oglas upućen svim zainteresiranim glumcima koji žele raditi u osječkom kazalištu da se jave na adresu osječkog knjižara Radoslava Bačića.<sup>27</sup> Osječko Društvo za osnutak stalnog hrvatskog kazališta svjesno je da im je pri umjetničkom pripremanju pozornice potrebna stručna kazališna osoba s nemalom količinom iskustva. Pronalaze je u Vukovarcu Nikoli Andriću, osječkom gimnazijalcu, dotadanjem dramaturgu zagrebačkog kazališta koji prihvaća Bačićev poziv svjestan težine zadatka.<sup>28</sup> Upravo Andrić koristeći zagrebačka

<sup>25</sup> Ibid. 24.

<sup>26</sup> Radoslav Bačić, *Kazališno pitanje u Osijeku*, "Novo doba", br. 6, Osijek, 1907.

<sup>27</sup> Usp. Dragan Mucić, *Dva otvorenja Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku*, "Kazalište" – list osječkog Narodnog kazališta, Svečani broj posvećen jubileju kazališta (1907.-1967.), Osijek, 7. 12. 1967., str. 9.

<sup>28</sup> Povodom proslave 30 godina osječkog Hrvatskoga narodnog kazališta Nikola Andrić izjavljuje: *Sa strepnjom u srcu pomišljam na dane kad mi je odbor osječkog "Hrvatskog kazališnog društva" ponudio časnu dužnost, da skupim ne samo dramsko, nego i operno i operetno osoblje i da stupim na čelo tog najnovijeg hrvatskog kulturnog zavoda. Bio sam u ono doba dramaturg zagrebačkog kazališta, koje je stajalo pod intendaturom starog Adama Mandrovića. Kad sam mu saopćio osječku ponudu, on mi je očinskom zabrinutošću rekao: "Nema na svijetu čovjeka, koji bi iz ničega mogao u isti mah stvoriti i dramu i operu i operetu. Da se radi samo o drami, hajde de, išlo bi još kako-tako, ali ovako na brzu ruku stvoriti sve tri grupe, ne može se nikako a da se stvaralac ne osramoti..." A ja sam ipak ponudu primio, i čini mi se, da se nisam osramotio... Osijek tada nije imao ništa... Zamislite da vam tko ponudi golu kazališnu zgradu bez glumaca, bez kulisa, bez garderobe, bez arhiva, bez ijedne uloge, bez partiture, bez zboru i orkestra, bez ijednog opanka ili ičeg sličnog kakvom pozorišnom kostimu, pa vam rekne: "Hajde sad, igray se teatra! (Dragan Mucić, *Kako je dr Nikola Andrić napustio HNK u Osijeku 1908. godine*, "Revija", br. 1, Osijek, 1969., str. 45-63).*

prijateljstva uspijeva ishoditi iz krovne nacionalne kazališne kuće pomoć u knjižnom i notnom materijalu, kulisama, garderobi itd. Stižu i ponude glumaca iz raznih putujućih družina, iz beogradskog i novosadskog kazališta, Zagreba i Ljubljane. Andrić predano pristupa teškoj i odgovornoj zadaći da od lokalnih amatera, pokojega putujućeg glumca, kao i onih koje je pridobio u Pragu i drugim europskim središtima, zahvaljujući svojim razgranatim poznanstvima i ugledu, definira ansambl budućeg kazališta. U sljedeća četiri mjeseca intendant Andrić sastavlja i repertoar te sve biva spremno za otvorenje osječke hrvatske pozornice. No, kako su se u Osijeku uobičajila gostovanja Srpskoga narodnog pozorišta iz Novoga Sada, ne bi li se tako postigla umjetnička protuteža njemačkim predstavama, dogodilo se da su novosadski glumci *koncesionirali* kazališnu zgradu sve do kraja 1907. godine i osječko kazalište je moralo pronaći alternativno rješenje. Tada veza između Osijeka i Varaždina započeta 1905. godine, kada se intezivno promišljalo o stvaranju zajedničkog hrvatskog ansambla, izbija u prvi plan. U Varaždinu od 16. rujna do 26. listopada 1907. godine osječki kazališni ansambl<sup>29</sup> čini svoje prve korake uvježbavajući i igrajući čak devet dramskih<sup>30</sup> i četiri operna komada.<sup>31</sup> Završivši gostovanje u Varaždinu osječko kazalište se seli u Karlovac jer Novosađani su još uvijek na osječkoj pozornici. Ondje u mjesec dana, od 3. studenoga do 3. prosinca 1907. godine igraju čak 23 predstave prikazujući 19 komada!<sup>32</sup>

### III.

Dana 7. prosinca 1907. godine je najzad sve spremno za drugo otvaranje osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta i to u matičnom gradu. Nikola Andrić pri svečanosti otvorenja, želeći pokazati u umjetničkom smislu domete svekolikog ansambla te postaviti smjernice kojima će u idejnom smislu težiti novouspostavljeno kazalište, prigodni-

<sup>29</sup> Intendant: Nikola Andrić, kapelnik: Vojtjeh Horák, redatelj operete: Franjo Lier, ravnatelj drame: M. D. Dimić, glumci: Micika Dravska, H. M. Dinić, Rudolf Dürr, S. Filipović, Aleksandar Gavrilović, Vjekoslav Horvatić, Ružena Jindrova, Laposava Jovanović, Petar Jovanović, Vida Kočevar, Marija Kaleševa, Antun Križ, Draga Launer, Aleksandar Letica, Franjo Lier, Marijana Lukšić-Bedeković, Rudolf Medle, Desa Makušinski, Josip Malogorski, M. D. Milovanović, Rudolf Mlinarić, Josip Papić, Jozo Pavić, Vlasta Pohumski, Zdenka Poglić, Teodor Stojković, Žanka Stokić, Anka Stipanović, Vinko Streljec, Katica Rucović, Milan Vene, Velislav Zach, Bogumil Vlček, Bogdan Vulaković.

<sup>30</sup> Victorien Sardou, *Fedora*, 5. 10. 1907.; Ernest Blum, Raoul Toché, *Nervozne žene*, 8. 10. 1907.; Henrik Ibsen, *Neprijatelj puka*, 10. 10. 1907.; Alexandre Dumas, *Gospodin Alphonse*, 12. 10. 1907.; Victorien Sardou, *Dobri prijatelji*, 13. 10. 1907.; Herman Heijermans, *Nada*, 17. 10. 1907.; Alexandre Bisson, *Kontrolor spavaćih vagona*, 20. 10. 1907.; Eugène Brieux, *Crveni talar*, 22. 10. 1907.; Alexandre Bisson, Antony Mars, *Madame Bonivard*, 26. 10. 1907.

<sup>31</sup> Bedřich Smetana, *Prodana nevjesta*, 3. 10. 1907.; Viktor Parma, *Ksenija*, 24. 10. 1907.; Franz Suppé, *Lijepa Galateja*, 24. 10. 1907.; Franz Lehár, *Vesela udovica*.

<sup>32</sup> Istaknimo hrvatska uprizorenja: Josip Freudenreich, *Graničari*, 17. 11. 1907.; Higin Dragošić, *Posljednji Zrinjski*, 1. 12. 1907.

čarski postavlja ovim redom: Zajčevu uvertiru Gundulićevoj *Dubravci*, *Proslov* Milana Ogrizovića, ekskluzivno spjevanog za potrebe otvorenja drugoga hrvatskog Talijina hrama u Osijeku, zatim dramsku ilustraciju *Slava preporoditeljima* Milana Ogrizovića - dramaturgiju Zavjese Vlaha Bukovca koja resi zagrebačko hrvatsko kazalište. Nakon Ogrizovićeve prigodne jednočinke izveden je, ne slučajno, i prvi čin Smetanine opere u prijevodu Augusta Šenoe *Prodana nevjesta* koju je 3. listopada 1907. godine izveo osječki ansambl hrvatskog kazališta pri prvom predstavljanju varaždinskoj publici koristeći njihovu gostoljubivost i kratko udomljenje. Ujedno je ta opera trebala pokazati zrelost i vještinu opere osječkog kazališta. Dogodilo se to na, konačno hrvatskoj pozornici u Osijeku, tijekom iste večeri, od 20 do 22 h 7. prosinca 1907. godine.

Zadržimo se na dioništvu Milana Ogrizovića pri otvorenju osječkoga hrvatskog kazališnog hrama kako bi prikazali začetak sjedinjavanja, ukorijenjenost tog dramatičara u osječku pozornicu koja će se nastaviti tijekom cjelokupnog stoljeća, ali i upozorili na dva teatrografska propusta koja ovom prigodom pokušavamo ispraviti.

Ne začuđuje Milan Ogrizović u funkciji središnje figure osječkog otvorenja kazališta, ako se prisjetimo uspješnog uprizorenja njegove jednočinke *Slava njima!*, dramaturgije Bukovčeve Zavjese prigodom proslave desetogodišnjice otvaranja nove zgrade zagrebačkoga Hrvatskoga zemaljskog kazališta, 14. listopada 1905. godine, samo dvije godine ranije. Bila je ona tada naručena upravo od intendanta osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, Nikole Andrića, onodobnog dramaturga u zagrebačkom kazalištu. Otiskani oblik Ogrizovićeve jednočinke iz 1905. godine<sup>33</sup> zasigurno također ide u prilog njezinu novom ostvarenju u Osijeku. Potpuni naslov tiskane jednočinke glasi *Slava njima! Dramatska ilustracija Bukovčeve zavjese s prologom u slavu 10-godišnjice otvorenja nove kazališne zgrade i s pjevanjem*. Osječko uprizorenje Ogrizovićeve *Slava njima!* naslovljeno je *Slava preporoditeljima*, a to doznajemo iz najave i opisa otvorenja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku na stranicama "Narodne obrane",<sup>34</sup> baš kao i činjenicu da osječka *Slava preporoditeljima* do tančina prati otiskani Ogrizovićev dramski tekst. Ogrizović ekskluzivno za potrebe osječkog kazališta, osim što izmjenjuje naslov uprizorenja, i ovog puta na molbu Andrićevu, nadopisuje samo novi *Proslov*.

Dvije teatrografske netočnosti proistječu iz fundamentalnog rada kada govorimo o problematici osnivanja hrvatskog kazališta u Osijeku 1907. godine, monografije napisane rukom vrijednoga osječkog teatrologa i zaljubljenika u kazalište Dragana Mucića pod naslovom *Hrvatsko kazalište u Osijeku 1907.*,<sup>35</sup> kao i iz njegovi radova koji će uslijediti. Tako na stranicama *Dana hvarskog kazališta* iz 1980. godine Mucić u tekstu naslovljenom *Osnivanje osječkog kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture* ponavlja ranija zapažanja zapisuje: ...*Osječki kazališni odbor došao je na ideju da sve to*

<sup>33</sup> Ibid. 16.

<sup>34</sup> "Narodna obrana", br. 285, Osijek, 7. 12. 1907.

<sup>35</sup> Dragan Mucić, *Hrvatsko kazalište u Osijeku*, Narodno kazalište u Osijeku, Osijek 1967.



simbolički prikaže i na samom otvorenju oživljenom dramskom ilustracijom poznate Bukovčeve slike ilirskih preporoditelja. Odbor je pjesničkom dramatizacijom te slike, stihovima Milana Ogrizovića, napisanim za tu prigodu želio izraziti ideju...<sup>36</sup> Mucićev nenamjerni propust nažalost potenciraju mnogi tekstovi iz pera vrsnih hrvatskih teatrologa, posebice ukoričavani u izdanja povodom obljetnica utemeljenja osječkog kazališta u kojima se Mucićeva zapažanja doslovno prenose, no i u vrijednim znanstveno-stručnim publikacijama poput *Krležinih dana* i *Dana hvarskog kazališta* gdje su takvi propusti gotovo nedopustivi.

Istovjetan nesporazum vezan je ponovno uz Mucićevu monografiju,<sup>37</sup> odnosno uz objavljivanje *Proslova* Milana Ogrizovića u slavu otvorenja osječkoga hrvatskog kazališta. U spomenutom Mucićevu radu u *Danima hvarskog kazališta* stoji autorova napomena: *Proslov u slavu otvorenja osječkog hrvatskog kazališta od Milana Ogrizovića objavljen je prvi put u monografiji autora ovog rada: Hrvatsko kazalište u Osijeku 1907, Narodno kazalište u Osijeku, Osijek, 1967, str. 17-18.*<sup>38</sup> Dva su Mucićeva kriva podatka koja se učestalo nekritički prepisuju i svoje mjesto pronalaze u raznim publikacijama koje tematiziraju začetke osječkoga hrvatskog kazališta. Cjeloviti *Proslov u slavu otvorenja osječkog hrvatskog kazališta spjevao dr. Milan Ogrizović, govorila ga na dan otvorenja gdja Stipanović* prvi puta je objavljen na stranicama "Narodne obrane", br. 286, od 9. prosinca 1907. No, uočljivija je druga Mucićeva nepažnja. U svojoj monografiji Mucić propušta dopisati završnih petnaest stihova *Proslova* odvojenih naslovom *U slavu otvorenja prvoga kazališta hrvatskog u Osijeku dne 7. prosinca 1907.* Nažalost, sve nadolazeće publikacije slijede upravo Mucićevu okrnjenu verziju Ogrizovićeve *Proslova*.<sup>39</sup> Nepostojeći završni dio Ogrizovićeve proslova glasi:

### *U slavu*

*otvorenja prvoga kazališta hrvatskog u Osijeku  
dana 7. prosinca 1907. godine.*

*Zdravo da si, veličajni hrame,  
Koj si danas h r v a t s k o j nam vili  
Tvoje svete otvorio dveri,  
Da odsele ponosna i liepa  
Izpod tvoga kraljuje nam krova,*

<sup>36</sup> Dragan Mucić, *Osnivanje osječkog kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture, Dani hvarskog kazališta – Moderna*, IC Split 1980., str. 101.

<sup>37</sup> Ibid. 35.

<sup>38</sup> Ibid. 36, str. 106.

<sup>39</sup> Npr. 95. *rodendan HNK*, Pr. Ljubomir Stanojević, HNK/Typoart, 2002., str. 22-23.

*Jerbo tu je njezin priesto pravi!  
Da, hrvatska dodje vila danas  
U pohode Osiek grad u bielom:  
Eda i on dionikom bude  
Hrvatskoga slavlja i veselja –  
Da se i on s hrvatske nam rieči  
Prene, gane, digne i probudi  
Iz svog duga mrtvila i težka!  
Neka i on snene svoje oči  
Upre žarkom hrvatskome suncu.<sup>40</sup>*

Svečani program otvorenja hrvatskog kazališta u Osijeku 7. prosinca 1907. godine pratimo vrlo ograničeno, isključivo je on upisan na stranice osječkog dnevnika "Narodne obrane". Za upozoriti je, i ne samo u ovom slučaju, da na izvještavanje s događanja u koje je utkan žestoki nacionalni naboj, što je u našem slučaju neosporno, u vrijeme žestokih političkih sukobljavanja dva mjeseca pred izbore koji su Ogrizoviću donijeli zastupničko mjesto, uvelike utječe izvjestiteljeva nacionalna ili stranačka pripadnost, odnosno opredijeljenost glasila u kojem se kritičar javlja.<sup>41</sup>

Ojačana hrvatska opozicija krajem 1901. godine osniva, uz materijalnu i moralnu pomoć J. J. Strossmayera, neovisnu Prvu hrvatsku dioničku tiskaru i započinje s otiskavanjem dnevnika "Narodna obrana" koju uređuje jedan od osnivača Hrvatske napredne stranke i publicist Ivan Lorković. U pravilima tiskare predviđeno je da će se ona osim tiskanja dnevnika baviti i nakladničkim poslom kako bi osigurala prihod i pridonijela unapređenju hrvatske književnosti. Utemeljitelji su bili Dragutin Neumann, Ante Pinterović, Ante Bedenić, Ivan Brnčić, Josip Firinger, Vladimir Kovačević, i Antun Zelenka. Prepoznajemo ime budućeg predsjednika Društva za osnutak stalnog hrvatskog kazališta, Ante Pinterovića te dva najaktivnija njezina odbornika, saborske zastupnike, aktivne članove Hrvatsko-srpske koalicije Neumanna i Kovačevića. Stoga je potpuno očekivano euforično oduševljenje upisano na stranice "Narodne obrane" na sam dan otvorenja kazališta kao i u pripremnim danima tom velikom događaju za osječku hrvatsku, ali, pokazat će se, i srpsku populaciju.

Izvještaje s dana otvorenja u "Narodnoj obrani" primjereno je oslikati grčevitim ushitom, paroksističkom konturom. Dva dana nakon otvorenja hrvatskog kazališta u Osijeku pronalazimo na naslovnici "Narodne obrane" ushit izvjestitelja u tekstu naslovljenom *Svečano otvorenje hrvatskog kazališta u Osijeku. ...Imamo svoju narodnu instituciju, koja će Osiek da plamenim riečima, zanosnim rodoljubljem i zasebitom*

<sup>40</sup> "Hrvatska obrana", br. 286, Osijek, 9. XII. 1907.

<sup>41</sup> Usp. Branko Hećimović, *Hrvatska povijesna drama i kazališna kritika, Krležini dani u Osijeku 1992.*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet u Osijeku, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek-Zagreb, 1993., str. 47.

nekom kulturnom zamišlju dovede do čisto hrvatskog grada. Osiek je juče i prekjuče progovorio svem građanstvu svome, svoj Hrvatskoj, a preko usta vriednih članova – umjetnika hrvatskog kazališta. Progovorio je prvi puta s toliko zanosa i topline, da je oduševio sve. Dao Bog progovarao tako uvijek... I kad se zastor digao i pred zastorom se pokazala vila gdja Stipanovička, da proslovom pozdravi sve rodoljubivo občinstvo i da proslovom posveti daske od prekjuče samo hrvatske Thalije, onda je i kazalište, koje je bilo pomladjeno i kao novo, a i občinstvo poprimilo svečan izričaj. Sve je slušalo krasnu deklamaciju i kad je gdja Stipanovička svršila svoj liepo predavani proslov, občinstvo pod utiskom vanjskog sjaja u kazalištu i s osjećanjem u srcu, udarilo je u burni pljesak tako, da su se tresli dvori kazališni...<sup>42</sup> U nastavku teksta sažeto se opisuju impresije občinstva uz podjelu uloga, a glumci dobivaju zajedničku ocjenu: ...Svaki je učinio ono, što je mogao i svaki je postigao ono, za čim umjetnik ide, da ga občinstvo shvati...<sup>43</sup>

Želeći rekonstruirati samo uprizorenje Ogrizovićeve jednočinke moramo posegnuti za "Narodnom obranom" od 7. prosinca 1907. u kojoj se iscrpno najavljuje i raščlanjuje upravo središnji dio otvorenja kazališta u tekstu *Slava preporoditeljima! (Prigodom otvorenja hrvatskog kazališta u Osieku)*.<sup>44</sup> Autor hvali svrsishodnost ideje uprizorenja upravo Ogrizovićeve dramatizacije *Slave njima!*, dramatizacije Bukovčeve *Zavjese*, te smatra potrebnim pojasniti kako je Vlaho Bukovac zamislio svoju sliku kao pohvalu ilirskih prvaka Ivanu Gunduliću, autoru motivirajuće *Dubravke*. Tekst nadalje prati Ogrizovićevu zamisao uprizorenja njegove dramske kompilacije rodoljubnih stihova protagonista Bukovčeve slike. Iz dva spomenuta teksta u "Narodnoj obrani" moguća rekonstrukcija uprizorenja *Slave preporoditeljima* glasi: Hrvatica vila koju utjelovljuje interpretatorica *Proslova*, Anka Stipanović nježnim dodirima ruke budi kralja hrvatske poezije Ivana Franjina Gundulića kojega glumi Aleksandar Gavrilović kako bi mu predstavila njegove pjesničke potomke. Uz tihe akorde Zajčeve instrumentalizacije Gundulićevih stihova *Objavi Danice, jasni glas, objavi...* jedan za drugim izlaze svi naši preporoditelji da se poklone svome pjesničkom uzoru. Prvi dolazi Ljudevit Gaj, kojeg igra Josip Papić, s vijencem da ga pokloni Gunduliću i da mu javi kako *Hrvatska još nije propala* i da je došlo vrijeme *da tuđinsko teško breme od nas zbacimo...* Na to okupljeni narod iz svih hrvatskih pokrajina zapjeva pun oduševljenja zanosnu Gajevu budnicu. Iza Gaja stoji grof Janko Drašković, kojeg utjelovljuje Božulić, među ostalim i poticatelj akcije za osnivanje hrvatskog kazališta u Zagrebu, te Ivan Mažuranić, M. D. Milovanović, koji piše prolog pri osnivanju prvoga hrvatskog kazališta u kojem o kazalištu govori: *O gajite sjeme; Za koje će vas blagosivat; djeca; I spomente se, a ako se nigda; Hrast ne posadi, nigda bit ga; ne će*. Mažuranićevi stihovi ponavljaju se

<sup>42</sup> *Svečano otvorenje hrvatskog kazališta u Osieku*, "Narodna obrana", br. 286, Osijek, 9. 12. 1907.

<sup>43</sup> *Ibid.* 42.

<sup>44</sup> *Slava preporoditeljima! (Prigodom otvorenja hrvatskog kazališta u Osieku)*, "Narodna obrana", br. 285, Osijek, 7. 12. 1907.

nakon 67 godina i u osječkom teatru. Isti slučaj je i sa stihovima Josipa Freundereicha, kojeg u Osijeku glumi Teodor Stojković, kad pri protjerivanju njemačkih glumaca iz kazališta; 1860. godine u Zagrebu, ali i 1907. u Osijeku izgovara stihove: *Tjerali smo s doma vruga; To je bila teška stvar; Dok je jezik svoj proturo; Ovdje Hrvat graničar*. Zanosio je publiku i trenutak kad Rudolf Mlinarić u ulozi Antuna Mihanovića donosi Ivanu Gunduliću na poklon svoju pjesmu *Lijepoj našoj domovini*. Suvišno je i reći da se publika u zanosu Mlinariću pridružuje u pjesmi. Iza Mihanovića pojavljuju se Dimitrija Demeter kojeg igra Dinić, zatim Stanko Vraz kojeg prikazuje Rudolf Dürr, slijede Mirko Bogović (Milan Venc), Antun Nemčić (Rakarić), Petar Preradović (Petar Jovanović), Ivan Kukuljević (Jozo Pavić), Vatroslav Lisinski (Aleksandar Letica), Ferdo Livadić (Rudolf Medle) i Pavao Štoos (Josip Malogorski), a prva hrvatska primadona, grofica Rubido zapjeva iz *Ljubavi i zlobe* pjesmu *Bože u snu i na javi*. Pri kraju Ogrizovićeve *Slave preporoditeljima!* dolaze još i živući prvaci prvoga hrvatskog kazališta Adam Mandrović i Marija Ružička Strozzi da prinesu kazalištu svoj – *plač, uzdahe, smijeh i suze*. Jozo Pavić u ulozi Ivana Kukuljevića nakon toga svečanim glasom iznosi želju svih rodoljuba da se narod hrvatski povede k veličini, k prosvjeti i slobodi, a pjevački zbor intonira Gundulićevu himnu slobodi.

#### IV.

Rečeno je kako Nikola Andrić izvodeći cjelokupni ansambl na scenu, uz propitivanje i prikazivanje njegovih umjetničkih dometa, teži usustaviti pravac kojem će, u idejnom smislu, težiti novoutemeljeno kazalište.<sup>45</sup> Izbjeći označnicu - i političkom, nije moguće. Kako bismo to dokazali, obratit ćemo pozornost isključivo na hrvatske i srpske dramatičare igrane na osječkoj pozornici. Do novog uprizorenja dramskog teksta Milana Ogrizovića, *Proljećnog jutra*, dolazi u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu, već 8. ožujka 1908. godine, u dramskom dijelu programa uprizoreni su komadi Higina Dragošića,<sup>46</sup> Gjure Prejca,<sup>47</sup> Ilije Okrugića Sremca,<sup>48</sup> Petra Pecije Petrovića<sup>49</sup> i Branislava Nušića<sup>50</sup> kako bi se potvrdila tvrdnja o utjecaju politike, točnije, izravnom utjecaju pripadnika osječke Hrvatsko-srpske koalicije, na izbor repertoara novousustavljenoga nacionalnog kazališta. Sve predstave do lipnja 1908. godine režiraju Hadži Dinić, Josip Bach i Mihajlo D. Milovanović.

<sup>45</sup> Usp. Antonija Bogner-Šaban, *Nacrt za povijest kazališta u Osijeku, Krležini dani u Osijeku 1993 – Krležina i naše doba*; Hrvatsko narodno kazalište Osijek, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Osijek, Zagreb 1995., str. 250.

<sup>46</sup> *Posljednji Zrinjski*, 1. 12. 1907. (Red. Hadži Dinić)

<sup>47</sup> *Seljačka buna*, 1. 1. 1908. (Red. Josip Bach)

<sup>48</sup> *Bunjevka*, 16. 2. 1908. (Red. Mihajlo D. Milovanović)

<sup>49</sup> *Tetralogija Suza – Maja, Čako, Seja, Braca*, 20. 2. 1908. (Red. Hadži Dinić)

<sup>50</sup> *Naša deca*, 2. 3. 1908. (Red. Hadži Dinić)

I jednočinku *Proljetno jutro* Milana Ogrizovića, začetnicu kasnije tetralogije *Godina ljubavi*<sup>51</sup> režira na osječkoj sceni 8. ožujka 1908. godine upravo Hadži Dinić nepunih šest godina nakon zagrebačke praižvedbe. Označica te predstave je da se davala u dvanaest navrata, zadnji put 11. svibnja 1908. godine, isključivo nakon Mascagnijeve *Cavallerie rusticane* kako bi se obogatio i produljio program. Iz izvještaja "Narodne obrane" od 11. ožujka šturo doznajemo da je *Proljetno jutro prigodom première izazvalo buru odobravanja*.<sup>52</sup> Spomenimo kako *Proljetno jutro* biva obnovljeno 12. prosinca 1909. godine, ali i kako ostala tri dijela Ogrizovićeve tetralogije *Godina ljubavi - Jesenje večèe*, *Ljetno popodne* i *Zimska noć* nisu doživjele uprizorenja na sceni osječkog kazališta.

*Proljetno jutro* na sceni zamjenjuje *Smrt majke Jugovića* Iva Vojnovića koja svoju osječku premijeru doživljava 20. travnja 1908. te šala u jednom činu *Ustrijelit ću se* Marije Jurić Zagorke 2. svibnja 1908. godine. Oba uprizorenja su izvedena u Dinićevoj režiji.

Iako se politička situacija u gradu radikalnije ne mijenja sve do konca Prvoga svjetskog rata, upravu kazališta iz Andrićevih ruku preuzima Žarko Savić koji naglašeno propagira i vodi glazbeni ogranak, dok je mjesto dramaturga povjereno Srđanu Tuciću koji, pak, radikalno mijenja u pozitivnom smislu jezičnu i izvedbenu kvalitetu dramskih uprizorenja. No, osim očekivanih uprizorenja vlastitih drama,<sup>53</sup> koje sam i režira i koje na osječku scenu donose nove tematske i stilske smjernice, uvriježeni repertoar je neoskvrnut. Uz prije navedene autore Tucić do kraja 1909. godine predstavlja Osječanima Augusta Šenu i Milivoja Dežmana Ivanova,<sup>54</sup> Ivana Gundulića,<sup>55</sup> Josipa Freudenreicha,<sup>56</sup> Frana Hrčića<sup>57</sup> i ponovno Milana Ogrizovića.

Dana 5. srpnja 1909. godine, samo šest mjeseci nakon zagrebačke praižvedbe, koja se zbila 9. siječnja, osječki dramski ansambl uprizoruje *Hasanagicu* koja svoju premijeru ima u Petrinji u režiji Joze Pavića koji je ujedno nastupio u ulozi Imotskog kadije. Osječani *Hasanagicu* imaju prilike vidjeti tek 21. studenog 1909. godine. Anka Stipanović je u naslovnoj ulozi, Aleksandar Gavrilović glumi Hasanagu. "Narodna obrana" nakon osječkog uprizorenja sažima kritiku zasnovanu na impresiji riječima: *Sinoć se je po prvi puta u našem kazalištu prikazivao ovaj najbolji proizvod Ogrizovićeve muze, pa pošto smo već prekjučer progovorili o samom komadu, mogli bismo današnje izvješće o sinoćnoj predstavi početi i zaključiti sa četiri riječi: Krasan komad, sjajna predstava! – al onda bismo bili nepravedni prema našim glumcima, koji su taj komad*

<sup>51</sup> Ibid. 7.

<sup>52</sup> "Narodna obrana", br. 61, 11. 3. 1908.

<sup>53</sup> *Bura*, 17. 9. 1908. (Premijera u Varaždinu); *Povratak*, 11. 11. 1908.

<sup>54</sup> *Zlatarevo zlato*, 14. 6. 1908. (Premijera u Travniku, red. Hadži Dinić)

<sup>55</sup> *Dubravka*, 2. 10. 1909. (Red. Josip Pavić)

<sup>56</sup> *Graničari ili proštenje na Ilijevu*, 24. 10. 1909. (Red. Mihajlo D. Milovanović)

<sup>57</sup> *U sumraku*, 27. 10. 1909. (Red. Mihajlo D. Milovanović)

*vanrednom ljubavlju i lijepim razumijevanjem prikazali...*<sup>58</sup> Nastavlja se u tekstu hvajenje glavnih rola jedina se zamjerka pronalazi Josipu Paviću u ulozi Imotskog kadije koji je, po autoru teksta, imao sve preduvjete da se iskaže, no izvedba mu je neupečatljiva. Ta predstava igrana je sve do 1. rujna 1911. godine čak dvadeset i jedan put te je i obnavljana u dva navrata: 6. veljače 1913. godine i 15. rujna 1917. godine što je najbolji pokazatelj njezine popularnosti.

## V.

U predratnim godinama Hrvatsko-srpska koalicija polagano gubi svoju snagu ponajviše zbog jačanja i radikaliziranja srpskog dijela osječkog pučanstva predvođenog Vasom Muačevićem, uglednim osječkim privrednikom, voditeljem pravoslavne crkvene općine u Donjem gradu te, što je mnogo bitnije, Trgovačko-obrtničke komore. S druge, hrvatske strane na političkoj sceni pojavljuje se Rudolf Franjina Magjer koji preuzima vodstvo u 1909. godini osnovanom osječkom Klubu hrvatskih književnika te u prostorima Kluba održava predavanja kojima uspaljuje hrvatski građanski sloj Osijeka.<sup>59</sup>

Odraze zatezanja odnosa između Hrvata i Srba pronalazimo i pri raščlanjivanju repertoara osječke drame. Tko ima političku prevagu u Osijeku, ili barem podjednak status, neizravno pokazuje sve učestalije postavljanje srpskih dramatičara na osječkoj sceni, posebice Branislava Nušića<sup>60</sup> koji se promiče u najizvođenijeg dramskog pisca u tom razdoblju. Uz njega nemoguće je izbjeći ni Svetozara Ćorovića,<sup>61</sup> Milivoja Predića,<sup>62</sup> Borisava Stankovića,<sup>63</sup> Jovana Popovića Steriju,<sup>64</sup> Velju Miljkovića,<sup>65</sup> kao ni knjaza i kralja Crne gore Nikolu I. Petrovića Njegoša.<sup>66</sup>

Dotuše, u prvih desetak godina djelovanja osječki dramski ansambl ostvaruje više od tisuće nastupa u predstavama različitih naslova u širokoj lepezi autora od Eshila do Molièrea, od Gundulića, Demetra do Ogrizovića i Vojnovića. Postupno su na repertoaru sve jače zastupljene kako europska - Hauptmann, Strindberg – tako i suvremena hrvatska produkcija – Joza Ivakić, Petar Pecija Petrović, Srđan Tucić, Marijan Derenčin, Josip Kosor, Viktor Car Emin...<sup>67</sup>

<sup>58</sup> *"Hasanaginica", drama u tri čina, napisao dr. Milan Ogrizović, "Narodna obrana", br. 242, 22. X. 1909.*

<sup>59</sup> Ibid. 20.

<sup>60</sup> *Svet*, 3. 10. 1911.; *Protekcija*, 1. 12. 1911.; *Knez Ivo od Semberije*, 3. 11. 1912.; *Danak u krvi*, 18. 11. 1912.; *Narodni poslanik*, 10. 9. 1913.; *Običan čovek*, 4. 12. 1913.

<sup>61</sup> *Zulumčar*, 3. 11. 1912.

<sup>62</sup> *Golgota*, 15. 11. 1913.

<sup>63</sup> *Koštana*, 25. 4. 1918.

<sup>64</sup> *Kir Janja (Tordica ili Kir Janja)*, 29. 12. 1918.

<sup>65</sup> *Bunjevka (Lipa Bunjevka)*, 21. 4. 1919.

<sup>66</sup> *Balkanska carica*, 1. 12. 1912.

<sup>67</sup> Usp. Ibid. 45., str. 250.

Ratna zbivanja, sve veće nevolje prouzročene dugotrajnim ratom, pogoduju razvijanju jugoslovenstva, koje sve glasnije izvikuju ne samo članovi Srpske samostalne stranke, već i novostvorene Hrvatske ujedinjene samostalne stranke, dotadašnji Unionisti, kao i osječki socijaldemokrati. Dana 1. siječnja počinje se u tiskari Julija Pfeiffera tiskati list Jugoslavenskog demokratskog kluba "Jug", koji u veljači iste godine objavljuje Majsku deklaraciju, ograđujući se i od frankovaca, i od dotadašnje politike Hrvatsko-srpske koalicije tražeći narodni, jugoslavenski suverenitet na bazi *troimenog* naroda. "Jug", preuzimajući primat "Narodnoj obrani"<sup>68</sup> u tiskarskoj djelatnosti u Osijeku, najavljuje nova obzorja na osječkoj političkoj sceni.<sup>69</sup> Na osječkoj političkoj sceni profiliraju se netom nakon rata četiri stranke: od hrvatskih to su Hrvatska zajednica u koju se sredinom srpnja 1919. godine (u vrijeme gašenja Hrvatsko-srpske koalicije) ujedinjuju Starčevićeva stranka prava i Lorkovićeva Napredna demokratska stranka, zatim Hrvatska pučka stranka, a od srpskih Narodna radikalna stranka i Demokratska stranka. Članstvo Demokratske i Radikalne stranke najvećim je dijelom pripadalo bivšoj Hrvatsko-srpskoj koaliciji. U demokratske redove uz Srbe su ušli i Hrvati, dok su u radikalske redove najviše ušli Srbi.<sup>70</sup> Ulazak Hrvatske republikanske seljačke stranke sredinom 1921. godine na osječku političku pozornicu još više razvodnjuje hrvatski dio osječkoga građanstva te dobivamo situaciju podjednakog udioništva srpskih i hrvatskih zastupnika u osječkoj vlasti iako je nacionalna struktura Osijeka daleko u korist hrvatske strane, 46 naprama 13%.

Nezadovoljstvo hrvatskog puka u Osijeku, okupljenog oko Hrvatske zajednice, Pribićevićevom politikom prema Hrvatima, koje doseže vrhunac koncem 1918. godine, rezultira osnivanjem Građanske tiskare u kojoj će se započeti tiskanjem "Hrvatskog lista" da *agitacijom i organizacijom među osječkim Hrvatima zastupa hrvatsku politiku i da je po mogućnosti promiče u pokrajini*. "Hrvatski list" se kvalitetom svojih političkih članaka, članaka iz kulture, brojnim feljtonima, dnevnim vijestima promiče u najčitaniji osječki dnevnik te vrlo brzo prelazi granice gradskoga glasila.<sup>71</sup> Radikali se oglašavaju u "Straži" pokrenutoj u kolovozu 1919. godine.

Očekivano, krajem Prvoga svjetskog rata gasi se Kazališno društvo, a zakup kazališta preuzima Stevo Kovjanić koji vlastitim sredstvima obnavlja kazališnu zgradu. Za intendanta postavljen je zagrebački glumac i redatelj Đuro Prejac, a stalni redatelji postaju Beck, Milovanović, Mitrović i Vukić. U sezoni 1920./1921. u osječkom se kazalištu

<sup>68</sup> "Narodna obrana" početkom 1914. godine mijenja naziv u "Hrvatska obrana", ubrzo postaje listom Hrvatske pučke stranke izrazito klerikalne obojenosti, a s njezinim gašenjem obustavlja se 1922. godine i tiskanje tog dnevnika.

<sup>69</sup> Usp. Ibid. 20.

<sup>70</sup> Usp. Dragiša Jović, *Građanske stranke u političkom životu Osijeka 1918-1929*, U: *Od turskog do suvremenog Osijeka*, Osijek 1996., str. 306-307.

<sup>71</sup> Usp. Marina Vinaj, *Pregled osječkih novina*, U: *Od turskog do suvremenog Osijeka*, Osijek 1996., str. 374.

dogaća korjenita reorganizacija kada ono prelazi u ruke novoutemeljene države čime je svrstano u red oblasnih kazališta te je iz njegova naziva izbrisano nacionalno obilježje. Prejac, koji ostaje na čelu kazališta, obvezan je svoje umjetničke odluke usklađivati s točno određenim odredbama Ministarstva prosvjete u Beogradu.

Pogled na osječki dramski repertoar ukazuje na istovjetnu frekventnost hrvatskih i srpskih autora, većinom suvremenih. U takvu okružju u kratkom razdoblju od travnja 1921. do ožujka 1922. godine uprizorene su čak tri drame Milana Ogrizovića: *U Bečkom Novom mjestu*, *Vučina* te je ponovno postavljena *Hasanaginica*.

Dana 30. travnja 1921. godine povodom spomena na mučeničku smrt Zrinjskog i Frankopana prije 250 godina, na sceni Narodnog kazališta u Osijeku premijerno je prikazana Ogrizovićeva jednočinka *U Bečkom Novom Mjestu – Epilog zrinjsko-frankopanske tragedije* u jednom činu kao središnji dio, većinom glazbenog, programa.<sup>72</sup> Riječ je o jedinom otiskanom<sup>73</sup> činu Ogrizovićeve drame *Slom urotnika* ili pak *Urota Zrinjskog i Frankopana*.<sup>74</sup> Osječko uprizorenje *Epiloga*, koje je izvedeno samo dan nakon zagrebačke praizvedbe, režira Jakov Osipović. Predstava je ponovljena samo jedanput, 6. svibnja iste godine. Razloge pronalazimo sljedeći dan u "Hrvatskoj obrani", sada glasilu Hrvatske pučke stranke, odnosno u ogledu koji propituje Ogrizovićev tekst isključivo iz političke vizure. Temeljnu zamjerku Ogrizovićevu dramskom tekstu, anakroničnost, koju uočava *zagrebačka kritika u glavnim organima tamošnje štampe* autor teksta pokušava pobiti riječima: *...Naročito Zrinjski nije govorio kao čovjek onoga doba, nego kao da je bio odgojen idejama današnjeg vremena i njima zanesen. Zrinjski n. pr. ondje politički govori o svome narodu, on hoće sam da narod svoju sudbu kroji i da ne bude ničiji rob; on nije mogao reći da je hrvatski narod Habsburgovca birao za kralja, za njega su postojali samo status et ordines incyti regai Croatiae. Ni u toj formi nije on mogao izreći svoju namisao: ...da se okupe svi puci što našim jezikom govore...*<sup>75</sup> Ogrizovićeve pokušaje da osuvremeni nekoć vrlo popularnu zrinjsko-frankopansku tematiku unutar hrvatske književnosti sa željom da problematizira suvremenu političku zbilju "Hrvatska obrana" pozitivno ocjenjuje. Posebice autoru odgovara oblikovanje lika Zrinjskoga iz kojeg govori: *...ponosni genije hrvatskoga naroda, iz njega govori neustrašiv, genije pravde, ono su riječi proročanske, riječi, koje i danas imaju potpunu svoju vrijednost i već samo radi onih riječi ostaje tome djelcu trajna vrijednost, naročito za našu mladost.*<sup>76</sup> Jedinu zamjerku, tendencioznost autor Ogrizoviću pronalazi u napadu na isuso-

<sup>72</sup> V. Lisinski, *Uvertira opere Porin*; I. Zajc, *Arija Zrinjskog, Dvopjev Eve i Zrinjskog* iz opere *Zrinjski*; V. Lisinski, *Zbor Hrvatica, Finale II. čina iz opere Porin*.

<sup>73</sup> *U Bečkom Novom Mjestu*, Matica Hrvatska, Zagreb 1921.

<sup>74</sup> Usp. Drago Rubin, *Milan Ogrizović*, Zagreb 1938., str. 127.

<sup>75</sup> *U Bečkom Novom Mjestu – Epilog Zrinjsko-frankopanskoj tragediji u jednom činu*, "Hrvatska obrana", br. 102, 7. 5. 1921.

<sup>76</sup> *Ibid.* 73.; Ogrizovićeva jednočinka dolazi do vrhunca u 4. prizoru, u trenutku kad Abele treba pročitati optužnicu, a prekida ga Zrinjski riječima: *Optužnicu!? Ja, ja ću sebe najbolje optužiti:*



vački oblikovani dramski lik opata Müllera koji duhovničkim utjecajem navodi cara Leopolda da potpiše smrtnu osudu što je više nego razumljivo uslijed izrazite klerikalne obojenosti, kako Hrvatske pučke stranke, tako i "Hrvatske obrane".

Moguća objašnjenja o dopuštenju uprizorenja *Epiloga Zrinsko-frankopanske tragedije* od beogradskog Ministarstva prosvete valja potražiti u snažnoj anti-austroougarskoj noti Ogrizovićeve drame, ali i jednom događaju smještenom u zagrebačku kulturno-političku sredinu. Godinu i pol ranije, dana 16. prosinca 1919. godine u zagrebačkom kazalištu se praizvodi Ogrizovićeva dramatizacija Mažuranićeva spjeva *Smrt Smail-age Čengića*<sup>77</sup> u koju Ogrizović interpolira pojedine Njegoševe stihove. Praizvedbu režira Branko Gavella. Nama je značajno da ta izvedba izaziva demonstracije u kazalištu te buru tiskovnih napada na kazalište i autora kao *novopečenog* Jugoslavena.<sup>78</sup>

Primjerenija s obzirom na političko okružje, s uprizorenjem u sedam uzastopnih kazališnih sezona, ukupno dvadeset i dvije izvedbe, jest nanovo postavljena *Hasanaginica*, ovog puta Aleksandra Gavrilovića. Osječani je imaju prilike vidjeti od 9. listopada 1921. godine. Ta ista Gavrilovićeva *Hasanaginica* obnovit će se i 1. prosinca 1930. te 28. lipnja 1934. godine.

Vučina, Ogrizovićeva drama u tri čina praizvedena u Zagrebu 11. studenog 1921. godine, na osječku je scenu postavljena već 20. ožujka 1922. godine u režiji Aleksandra Gavrilovića. Dan nakon premijere u "Hrvatskoj obrani" čitamo opširnu negativnu kritiku Ogrizovićeve drame i njezina oživljenja na osječkoj sceni iz pera I. Jakovljevića. Jakovljević Ogrizoviću prigovara suvišnu rastegnutost drame, kvarenje dojma brutalnosti unošenjem množine *lirskih* elemenata, nelogičnost radnje, neprimjerenost vulgarizama na sceni, pretjeran utjecaj literature, posebice Ibsena i Kosora... Ne prolazi ništa bolje niti Gavrilović kao redatelj: loše oblikovanje svjetla, usporen ritam, posebice u trećem činu, nedostatak živosti. Gavrilović kao glumac naslovne uloge ipak zadovoljava ublaživanjem osobnosti *zločinačkog gorštaka*; Bogdanovna u ulozi Stane nije bila za Josipovića dovoljno *naravna*. Sarkazmom autor svršava svoju kritiku zapažajući kako je

---

*pred Bogom, kraljem, Evropom, historijom i potomstvom!... Ja tužim Zrinskoga, i Nikolu i Petra, i sve Hrvate, što su kro i život, blago i novac, čast i ime dali za sjaj austrijske kuće; tužim Zrinjskog, što je u zakutku srca čuvao i posljednji trag pradjedovske vjernosti potomku Habsburga, nadajući se, da će ti ljudi ipak jednom hrvatskom narodu dati što ga ide. Jest, tužim sam sebe, što sam se odmah u početku svoje "veleizdaje" pokolebao i javljao opasnost kralju, umjesto da sam se utajao i čekao ogromnu otomansku silu, da vas poplavi i podavi... Jest, tužim sam sebe, što ja ne stojim tu, na vašem mjestu, a Lobkovitz ovdje na mojem, pa da ga ja u ime mog naroda tužim i sudim... S velikom sigurnošću možemo reći da kritičar "Narodne obrane" misli upravo na te riječi (op.a) Iz: U Bečkom Novom Mjestu, Matica Hrvatska, Zagreb 1921., str. 30-31.*

<sup>77</sup> Milan Ogrizović, *Smrt Smail-age Čengića* – drama u tri čina, St. Kugli, Zagreb 1919.

<sup>78</sup> Usp. Ana Lederer, *Milan Ogrizović, U: Milan Ogrizović: Izabrana djela, Andrija Milčinić: Izbor proze, Andrija Milčinić i Milan Ogrizović: Prokletstvo*, Matica hrvatska, Zagreb 2000., str. 22-23.

kazalište bilo vrlo slabo posjećeno: *Mene bi još zanimalo samo to, hoće li se "Vučina", kao "odgojna" drama, davati također posebno za đake.*<sup>79</sup>

## VI.

U sljedećih pet godina Ogrizovića na osječkoj pozornici nema. Smjenjuju se hrvatski i srpski autori vjerno prateći podjednak omjer snaga na osječkoj političkoj sceni: Kulundžić, Ćorović, Begović, Nušić, Sterija, Vavra, Vojnović, Janković, Kumičić, Stevan Sremac, Kuzmanović, Strozzi, Donadini, Kosor, Bartulović, Miletić, Freudenreich, Dimitrijević, Veselinović, Brzak, Krleža i Šenoa.

U vrijeme preustroja gradskih u banovinska kazališta na razini onodobne države koji izravno pogađa osječko Narodno kazalište, prvo zamiranjem Baleta 1923., Opere 1925. godine da potom Drami bude otežan rad priključenjem novosadskom kazalištu i obavezom nastupanja na području cjelokupne Savske i Primorske banovine, premijerno je u Osijeku, 19. siječnja 1927. godine izvedena Ogrizovićeva dramatisacija Mažuranićeva spjeva *Smrt Smail-age Čengića* koja silno uzburkava zagrebački kulturno-politički život na samom početku dvadesetih godina zbog navodna Ogrizovićeva političkog kameleonstva. Uprizoruje se *Smail-aga* petog dana proslave 20 godina od utemeljenja Narodnog kazališta. Polemike oko zagrebačke praiizvedbe u Osijeku su davno zaboravljene. Očituje se to ponajprije po praznom gledalištu o čemu piše izvijestitelj zajedničarskog "Hrvatskog lista" nepovoljno ocjenjujući izvedbu: *Izvan sumnje je da je ova dramatisacija Milana Ogrizovića glasovite velepjesme neumrlag Ivana Mažuranića zasluživala i te kako pažnju osječke publike, ali tu pažnju nije zasluživala i izvedba. To se mora reći otvoreno i bez uvijanja. Treba priznati: inscenacija vrlo dobra, kostimi su potpuno odgovarali, ali glumci su zatajili...*<sup>80</sup> Najgore prolazi Nikola Jovanović koji je po izvijestitelju krivac za cjelokupnu propast uprizorenja. Posebno ga smeta loše naglašavanje riječi, izgovor i dinamika, *kao da ni jednog štokavca nije bilo!*<sup>81</sup> Ipak, nešto bolje prolazi Biluš u sporednoj ulozi vojvode Mirka koji je jedini razlog za posjet kazalištu i *Smrti Smail-age Čengića*.

Najočitiji pokazatelji potčinjenosti kulture politici u prvoj polovici 20. stoljeća kada govorimo o osječkom kazalištu jest odluka Ministarstva prosvete u Beogradu od 27. ožujka 1928. godine kojim se osječko kazalište sjedinjuje s novosadskim te postaje pokrajinsko kazalište koje biva primorano iseliti se iz matične kuće i umjetnički opsluživati Vojvodinu i Srijem te nekoliko mjeseci proboraviti u Splitu kao Narodno kazalište za Primorsku banovinu. Drama osječčkog kazališta pretvorena je u svojevrstu putujuću trupu koje se repertoar mora prilagoditi kulturnim navadama gledatelja u mjestima u

<sup>79</sup> I. Josipović, *Vučina*, "Hrvatska obrana", br. 67, 22. III. 1922.

<sup>80</sup> D. S: *Peti dan proslave Narodnog kazališta. Smrt Smail-age Čengića*, "Hrvatski list", br. 20, 21. I. 1927.

<sup>81</sup> Ibid. 80.

kojima će gostovati. Obilaze osječki glumci Vukovar, Čakovec, Varaždin, Karlovac, Sušak, Split, Hvar i Dubrovnik nastojeći očuvati ustaljenu kvalitetu svojih predstava. Pošto istovremeno dolazi do gašenja osječke Opere, hrvatska pjevačka i glazbena udruga Kuhač pokušava preuzeti zadaću održavanja kontinuiteta glazbenih uprizorenja te svoje djelovanje upotpunjava operetnim nastupima. Usprkos izrečenim nedaćama osječka se sredina tijekom tridesetih godina uspjeva oduprijeti zamiranju svoga kazališta. U siječnju 1934. godine obveze osječkog kazališta su smanjene što pridonosi dužem vremenu provedenom u matičnoj kući, sređivanju vlastitih umjetničkih redova i sustavnijem promišljanju o repertoaru. U travnju 1936. godine ponovno je uspostavljena Opera u Osijeku izvedbom Puccinijeve Madame Butterfly.<sup>82</sup>

Pri otvaranju sezone 1938/1939. doajen osječkog teatra Aleksandar Gavrilović ponovno se prihvaća režije i naslovne uloge u Ogrizovićevoj *Vučini*.<sup>83</sup> Posljednjih sezona Gavrilović bira one tekstove koji će iskazati njegove potpune umjetničke sklonosti, ali i ispraviti propuste iz prošlosti. Ako je vjerovati redovitom kazališnom kritiku "Hrvatskog lista" u nastojanjima potpuno uspjeva: *...Djelo je ostavilo u pogledu izvedbe vrlo dobar dojam. Publika je od početka do kraja bila zaokupljena snažnom, elementarnom glumom g. Ace Gavrilovića koji je od Vučine formirao jak monumentalni epski lik... U ovoj je ulozi g. Gavrilović imao prilike proživjeti sva svoja izražajna sredstva koja su u njemu staložena u širokom i bogatom registru, da bi svakoj ulozi mogao dati njezino uvjerljivije tumačenje.*<sup>84</sup>

Tih godina osječka drama prolazi do tada svoje najzrelije razdoblje. Ansambl je na vrhuncu stvaralačke zrelosti i u organizacijskom, repertoarnom i umjetničkom smislu uzor je većini onodobnih kazališta. Društvene i političke mijene ponovno ne dopuštaju stagnaciju. Do vrhunca ojačan nacionalizam, Drugi svjetski rat, odražava se na nove kadrovske i repertoarne mijene unutar *novoga* Hrvatskoga državnog kazališta, no to ostavimo za temu sljedećeg rada.

## VII.

Naznačimo pri kraju uprizorenja djela Milana Ogrizovića u izvedbi osječkog kazališta do danas. U Hrvatskom državnom kazalištu uprizorene su dvije Ogrizovićeve drame: dana 14. travnja 1942. godine u režiji Marka Foteza ponovljena je *Hasanaginica* s Gavrilovićem u naslovnoj ulozi, a Ogrizovićeva jednočinka o posljednjim danima osiromašenog i zaboravljenog kompozitora Vatroslava Lisinskog *Nepoznat* premijerno je izvedena u Osijeku 2. travnja 1944. godine.

<sup>82</sup> Usp. Antonija Bogner-Šaban, *Osječke kazališne tridesete, Krležini dani u Osijeku 1993 - Krležina i naše doba*; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Osijek, Zagreb 1995., str. 136-163.

<sup>83</sup> Milan Ogrizović, *Vučina*, 1. 10. 1938. (Red. Aleksandar Gavrilović)

<sup>84</sup> E. D. (Ernest Dirnbach), *Početak nove kazališne sezone. Vučina od dra Milana Ogrizovića*, "Hrvatski list", br. 273, 3. 10. 1938.

Dvadesetpetgodišnjicu umjetničkog rada prvakinja Drame osječkog kazališta Mila Ercegović slavi igrajući naslovnu ulogu u daleko najizvođenijoj Ogrizovićevoj drami u Osijeku u režiji Emila Karaseka i scenografiji Edvarda Grinera 1. ožujka 1952. godine. Ercegovićkinu proslavu jubileja na premijeri uveličava prvak zagrebačke drame Milan Orlović u ulozi Hasanage. Sezonu 47. osječkoga kazališta, 2. listopada 1954. godine ponovno otvara *Vučina*, ovaj put u režiji i scenskoj postavi tadanjeg intendanta Hinka Tomašića s Ivanom Radonićem u naslovnoj ulozi. Posljednje uprizorenje jedne Ogrizovićeva drame u Osijeku zbilo se 14. studenoga 1974. godine kada je izvedena *Hasanaginica* u režiji Ivana Martona.

Kazalište je uistinu oduvijek bilo i jest objekt politike. Intencija je bila na temelju provjerljivih povijesnih izvora, kao i teatrografske građe, prikazati turbulentna politička događanja u Osijeku u prvoj polovici 20. stoljeća, uputiti na presudnu važnost stranačkih glasila pri propagiranju političkih stavova i okupljanju što većeg broja pristasa; dokazati kako se pri utemeljenju osječkog kazališta, kao i daljnjem njegovu radu, bilo nemoguće oduprijeti silnicama najutjecajnijih osječkih političkih stranaka; pratiti njihov izravni, ali i posredni odnos, upisan na stranice stranačkih glasila, pri utemeljivanju druge hrvatske kazališne kuće u Hrvatskoj; zatim prihvaćanje ili kritiziranje repertoarnog izbora, uprizorenih dramskih tekstova pri čemu smo s razlogom prednost dali Milanu Ogrizoviću; te iskoristiti prigodu i ispraviti uvriježene propuste teatrologa kako bi dobili što objektivniju i cjelovitiju sliku o temeljnoj osječkoj kulturnoj ustanovi tijekom cjelokupnog stoljeća.

U prvih dvadeset godina dvadesetog stoljeća Ogrizović je jedna od najistaknutijih osobnosti hrvatskoga kulturnog i političkog života. Kao rijetko koji književnik u svoje stvaralaštvo inkorporira mnoge osobne životne i političke nemire i dvojbe koje se neskriveno prepoznaju u njegovim djelima. Kao takvog prepoznajemo ga upravo kao kulturnog djelatnika vremena, raspetog između umjetničkog i političkog djelovanja, svjesnog da je u vremenu u kojem djeluje nemoguće razdvojiti te dvije sastavnice - uvjerenog u tvrdnju da i kad ga politika mijenja i njime upravlja, kazalište ostaje samo kazalište koje ima prigodu okrenuti stvari u svoju korist tematizirajući upravo politiku.

*Anica Bilić*

## DRAMSKA DJELA JOZE IVAKIĆA NA OSJEČKOJ POZORNICI

### Uvod

Joza Ivakić dolazi 1915. u Osijek, najprije u Realnu gimnaziju, a potom u osječko kazalište, gdje se počinje profesionalno baviti raznim oblicima kazališnoga rada.

U razdoblju od 1915. do 1917. Ivakić je u osječkome kazalištu ravnatelj Drame, dramaturg, jezični savjetnik, prevoditelj, redatelj i dramski pisac. Svojim entuzijazmom i iscrpljujućim, predanim radom zalagao se za nacionalnu i umjetničku komponentu osječkoga kazališta usprkos teškim financijskim i političkim uvjetima, otežavajućim okolnostima Prvoga svjetskoga rata i atmosferi supremacije njemačkoga jezičnoga i kulturnoga izraza u kazališnom životu te njemačke dominacije u svim sferama života.

Kao dramski pisac potvrdio se u osječkom kazalištu *Pouzdanim sastankom*, komedijom u tri čina, premijerno izvedenom 18. studenoga 1915., odmah je potom uslijedila jednočinka *Vid u kazalištu* na Silvestrovo 1915., a *Proslava saveza pjevačkih društava*, vesela igra u tri čina s pjevanjem 4. svibnja 1916.

Nakon Ivakićeva odlaska s osječke (1917.) i poslije sa životne scene (1932.), osječko je kazalište rado scenski uprizoravalo njegova dramska djela: *Inoće* su premijerno postavljene 19. siječnja 1922. i premijerno obnovljene 17. prosinca 1942. u režiji Aleksandra Gavrilovića, potom 6. prosinca 1952. kada im je redatelj Emil Karasek, a 8. siječnja 1972. Ivan Marton. Drama u tri čina *Majstorica Ruža* premijerno je izvedena 16. travnja 1924. u redateljskom postavu Aleksandra Gavrilovića, a *Vrzino kolo*, ljubavna komedija u četiri čina s prologom, 25. prosinca 1931., također u Gavrilovićevoj režiji.

## Ivakićeva dramska djela u osječkom kazalištu

Prvo dramsko djelo Joze Ivakića, komedija *Pouzdan sastanak*,<sup>1</sup> napisano 1913.,<sup>2</sup> premijerno je izvedeno 18. studenoga 1915. u Osijeku u režiji Aleksandra Gavrilovića, koji je onodobno režirao sva Ivakićeva dramska djela izvedena u osječkoj kazališnoj kući od 1915.

Kazališni kritičari s nestrpljenjem su očekivali i najavljivali premijeru prvoga Ivakićeva dramskoga djela, a uspjeh nije izostao te je pred posve rasprodanim gledalištem prikazivano pet puta u sezoni 1916/1917. Konačan uspjeh postignut je zahvaljujući najboljim glumcima osječkoga kazališta s osobitim smislom za isticanje komičnih crta u interpretaciji likova, potom odgovarajućoj podjeli uloga u kojoj je došlo do skladnoga poklapanja glume i lika, vještoj režiji iskusnoga glumca i redatelja Aleksandra Gavrilovića te maksimalnom udjelu dramskoga pisca i dramaturga Joze Ivakića na pokusima.

Svoj jasan stav prema komediografskome žanru Ivakić je objavio u "Hrvatskoj obrani" neposredno nakon premijerne izvedbe *Pouzdanoga sastanka* ističući kako i komedija postavlja velike zahtjeve na glumce, iste onakve, kao što i tragedija od svoga protagoniste. I u njoj može da odsijeva golema umjetnost i zamjerna visina glumčeve igre, koja imade istu takvu vrijednost kao i umjetnost kojega trageda.<sup>3</sup>

Julije Benešić<sup>4</sup> nakon utvrđivanja dramaturški slabih mjesta komedije, priznaje kako je uspjeh komedije *Pouzdan sastanak* postignut kod publike zahvaljujući glumačkom umijeću jer je kazališna praksa već pokazala da dramski predložak slabije književne vrijednosti može postići velik uspjeh upravo zahvaljujući odgovarajućoj interpretaciji. S tim je suglasan i kazališni kritičar Dragan Melkus, koji uspješnu praizvedbu prati pohvalom glumaca Toše Stojkovića, Zvonimira Rogoza, a ponajviše Aleksandra Gavrilovića, koji je opet istakao svoje sposobnosti i zrelost u folklorom obilježenim i realistički profiliranim dramskim djelima, a bio je redateljem osječkih premijera svih Ivakićevih drama.

Julije Benešić analizira Ivakićev *Pouzdan sastanak* raspravljajući više o konstrukciji dramskih sukoba u sadržajnome smislu, rješavanju dramskih napetosti i odnosa među likovima te uklopljenosti u ambijent i prijam kod publike. U razlaganju elemenata

<sup>1</sup> Joza Ivakić, *Pouzdan sastanak*, (Iz anala jedne varošice), Komedija u tri čina, Naklada i tisak St. Kugli, Zagreb, 1922.

<sup>2</sup> U posjed Gradske knjižnice i čitaonice Vinkovci dospjela je darivanjem 2008. rukopisna bilježnica *Pouzdanoga sastanka* Joze Ivakića, zapravo autograf i čistopis komedije što ju je napisao na Sušaku 1913., prepisao učisto 1914. te je već 18. studenoga 1915. bila postavljena na pozornicu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i odigrana pet puta u režiji Aleksandra Gavrilovića, a zatim 7. prosinca 1996. ponovno postavljena na program u režiji Damira Munitića. Tiskom je objavljena 1922. u Zagrebu.

<sup>3</sup> Joza Ivakić, *Naše kazalište*, "Hrvatska obrana", Osijek, 24. studenoga 1915.

<sup>4</sup> Julije Benešić, *Jedan dan u Osijeku*, "Narodne novine", 28. i 29. prosinca 1915.

dramske napetosti i analizi dramskih situacija, Benešić pronalazi da je *Pouzđani sastanak* slaba komedija jer je premalo radnje za tri čina, negativnim ocjenjuje treći čin i svršetak, kao i nedovoljnu razrađenu likova. Razmatrajući žanrovsko pretakanje istih motiva, likova i tematike iz pripovjedne proze u dramski žanr, konkretno *Hrvatskoga doma* u *Pouzđani sastanak*, Benešić žali što je u komediji oslabljen satirički žalac pripovijesti *Hrvatski dom* s društvenom tematikom, a još više zbog toga što nije iskorištena efektana dramska situacija između političkim sastancima zauzetoga Matije Salajkovića i njegove žene Vikice, zauzete ljubavnim sastancima. S udaljenije vremenske distance Antonija Bogner-Šaban konstatira kako je Ivakić uspio ostvariti društvenu panoramu tipičnih varošana u kojima *se naziru obilježja komediografskih tipova* i žali što *se Ivakić nije potanje pozabavio dramskim i tematskim produbljivanjem komedije Pouzđani sastanak koja bi se u tom slučaju, mogla utemeljeno razmatrati kao mjerodavni rezultat hrvatske književnosti*.<sup>5</sup>

*Pouzđani sastanak* spoj je urbano-političkoga igrokaza i komedije, odnosno amalgam socijalnokritičkoga pučkoga komada sa satiričkom političkom komedijom. *Pouzđani sastanak*, u kojemu se komediografski i satirično obrađuje suvremena politička scena slavonskoga provincijskoga gradića s početka 20. stoljeća, nalazi se na tematskoj liniji Nemčićeva *Kvasa bez kruha* i nastavlja tradiciju Tomičeva *Novoga reda*, prve pučke političke komedije u hrvatskoj književnosti.

*Pouzđani sastanak* u suvremenome ruhu oživljen je u režiji Davora Munitića prigodom 130. obljetnice zgrade, najstarije u kopnenoj Hrvatskoj i 90. kazališne sezone Hrvatskoga narodnoga kazališta u Osijeku, a u sklopu svečanosti obilježavanja 800 godina prvoga spomena imena grada Osijeka. Predstava *Pouzđani sastanak* nastala je kao završni ispit studenata završne godine Studija glume u Osijeku Akademije dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu te stavljena na repertoar osječkoga kazališta i premijerno izvedena 7. prosinca 1996.

Već svojim dramskim prvijencem Ivakić je anticipirao vlastitu poetiku pučkoga komada oblikujući podvrstu urbano-političkoga pučkoga igrokaza ujedinjenu s komediografskim žanrom, želeći biti dopadljiv publici odabirom srodnih joj likova i sredine, kojoj i sama pripada, te humorom, komikom i satirom, što su potpomogli uspjehu izvedbe jer *publici se hoće smijanja*.<sup>6</sup> Bliskost i podudarnost sadržaja komedije sa sredinom u kojoj je prikazana i koju prikazuje uzrokom su njezine velike popularnosti u Osijeku.

Aktovka *Vid u kazalištu* prigodno je nastala i izvedena na Silvestrovo 1915. na osječkoj pozornici kao šaljiva igra koja prikazuje nesnalaženje i nespretnost Šokca u kazalištu. Osim situacijske komike, zabavni i komični karakter te jednočinke pojačan je glazbenim točkama i izmjenjivanjem šokačke poskočice i popularnih operetnih skladbi.

<sup>5</sup> Antonija Bogner-Šaban, *Osječke godine Joze Ivakića*. U: *Kazališni Osijek*, AGM, Hrvatsko narodno kazalište Osijek, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1997., str. 217.

<sup>6</sup> Joza Ivakić, *Naše kazalište*, "Hrvatska obrana", Osijek, 24. studenoga 1915.

Preobražena u kajkavsku inačicu jednočinka se izvodila kasnije u Zagrebu pod naslovom *Kum Jandraš u kazalištu*.

Komedija *Proslava saveza pjevačkih društava* praizvedena je u osječkom kazalištu 4. svibnja 1916. Bez poznavanja teksta komedije *Proslava saveza pjevačkih društava*, koja je ostala u rukopisu, a redateljska knjiga nije dostupna, moguće je dati samo nekoliko karakteristika te komedije i njezine izvedbe na temelju kazališnoga prikaza Dragana Melkusa, kritičara "Hrvatske obrane". *Proslava saveza pjevačkih društava*, vesela igra s pjevanjem u tri čina s ljubavnom tematikom iz malograđanske sredine, pisana je bez većih pretenzija te bila s oduševljenjem prihvaćena i smijehom popraćena kod osječke publike ne doživjevši poslije ni jednu obnovljenu premijeru.

Najpopularnije Ivakićevo dramsko djelo *Inoče*<sup>7</sup> doživjele su najveći broj premijera u osječkom kazalištu. U Osijeku *Inoče* su prvi put izvedene 19. siječnja 1922. u režiji Aleksandra Gavrilovića, a potom 17. prosinca 1942. također u obnovljenoj Gavrilovićevoj režiji, treći put 6. prosinca 1952. u režiji Emila Karaseka, a 8. siječnja 1970. u režiji Ivana Martona. Najnoviju osječku scensku aktualizaciju *Inoče* doživljavaju 24. rujna 1999. u režiji Želimira Oreškovića te ostaju nekoliko godina na repertoaru.

Svaki je režiser izvedbi dao pečat osobnoga autentičnoga redateljskoga postupka; Ivan Marton interpolirao je pjesme Ivana Kozarca u tekst *Inoča*, što daje posebnost njegovu redateljskomu pristupu, a Želimir Orešković pojačao je melodramatsku komponentu te glumačka trojka Milas – Perić – Lončarić ostvaruje psihološki produbljene uloge u intimno-ljubavnome trokutu sukobljenih strasti, emocija i interesa. Širok dijapazon osjećaja i unutarnjih duhovnih proživljavanja ženskih likova omogućio je glumicama pri interpretiranju uloga iskoristiti specifična obilježja vlastita glumačkoga izričaja i kreacijama dati pečat osobnosti. Redatelj Želimir Orešković izvršio je preinake te je na pozornici jasnije došla do izražaja atmosfera slavonske krčme na početku činova (umjesto seoskoga dvorišta ili sobe kako stoji u Ivakićevu dramskomu predlošku, odnosno dramskom tekstu), čime podcrtava dublje značenje krčme, koja nas asocira na slavonsko društveno biće, a poprima i druge konotacije. U suvremenoj kazališnoj aktualizaciji *Inoča* u osječkom *Hrvatskom narodnom kazalištu* 1999. redatelj potencira scensku sliku birtije i provlači je kao provodni motiv kroz cijelu predstavu za razliku od dramskoga predloška, pri čemu dolazi do izražaja iskustvo čitanja cjelokupnoga opusa Joze Ivakića.

Jezično utemeljene istovremeno i na slavonskome dijalektu i na književnome jeziku *Inoče* su razumljive širem pučanstvu, a danas provokativne i u jezičnom smislu, posebice kao svjedočanstvo prošloga govornoga stanja Slavonije te su izazov glumcima koji se sreću s problematikom artikulacije slavonskoga dijalekta na sceni, što je Ivakiću i kao dramskom piscu, i kao lektoru, i potvrđenom stručnjaku za scenski govor bilo vrlo važno.

<sup>7</sup> Joza Ivakić, *Inoče*, Komad u tri čina, Izvanredno izdanje Matice hrvatske, Zagreb 1919.



Nameće nam se pitanje kako funkcioniraju *Inoče* 1999. u osječkom kazalištu. U Oreškovićevoj režiji *Inoče* su podsjetnik tradicijske kulture i života Slavonije nudeći publici njezinu utopijsku sliku u melodramatskoj ljubavnoj radnji s folklornim elementima, plesom, pjesmom, narodnim nošnjama, sezonskim poslovima i dijalektom (posavski poddijalekt) kojim oživljuje nekadašnje govorno stanje te sporednim likovima ukazuje na seoski kolektivitet i važnost društvene okoline nekoć u životu pojedinca.

I na amaterskim pozornicama Slavonije *Inoče* su često izvođene i rado gledane, kao i *Majstorica Ruža*, do danas tiskom neobjavljena. Praizvedbu 23. siječnja 1924. u Zagrebu kazališna je kritika pozdravila u prvom redu zbog popunjavanja repertoara dramom iz narodnoga života, a potom pohvalno ocijenila Ivakićevu režiju kao i glumačke interpretacije. Već 16. travnja 1924. redatelj Aleksandar Gavrilović postavlja *Majstoricu Ružu* na pozornicu osječkoga kazališta, gdje je ponovno u skladu s konvencijama pučkoga teatra publika doživjela zajedništvo s kazališnom izvedbom identificirajući se s likovima autohtonih ljudi, njihovim govorom i problemima.

*Majstorica Ruža* pučka je tragedija, *oblik koji je gotovo nezastupljen u slavonskoj književnosti toga razdoblja*,<sup>8</sup> što dokazuje kako je Ivakić samosvojan i inovativan u pučkoteatarskom izričaju. U *Majstorici Ruži* otvara motivacijski sustav nagonskom i iracionalnom te u prikazu neobuzdanih niskih čovjekovih strasti naturalistički teatar sjedinjuje s pučkim. Tolstojevština, što se odražava u hrvatskoj dramskoj književnosti, u Ivakića je stvaralački usvojena. Tolstojevu konkluziju kako se zlu možemo oduprijeti samo dobrim, Ivakić razvija dalje i izvodi zaključak kako se *zlu nikako ne možemo oduprijeti*. U *Ruži* i *Fili* ne sukobljavaju se samo dva različita karaktera i svjetonazora, nego je gotovo do simbola podignut sukob raspojasanoga, dionizijskoga, hedonističkoga načela s discipliniranim, asketskim.

Ljubavna komedija u četiri čina *Vrzino kolo*,<sup>9</sup> praizvedena 19. rujna 1931. u Zagrebu u režiji samoga autora Joze Ivakića, doživjela je svoju osječku premijeru već 25. prosinca 1931. također u Gavrilovićevoj režiji. *Vrzino kolo* ujedinjuje elemente komediografskoga naslijeđa i tradicije pučkoga igrokaza stvarajući novu vrstu komedije / igrokaza. Komedija kao najpopularniji žanr u široj kazališnoj gledateljskoj populaciji te utjecanje slavonskih dramatičara u komediji upućuje na šire poimanje humora, kao i problematiziranje fenomena komičnoga u slavonskoj dramskoj književnosti i kazališnom životu. *Vrzino kolo*, dramsko djelo što objedinjuje elemente komedije situacije i komedije karaktera, supsumira komično i groteskno te zauzima posebno mjesto ne samo unutar slavonske dramske baštine, nego i unutar hrvatske dramske književnosti.

<sup>8</sup> Antonija Bogner-Šaban, *Dramska riječ Ivana Kozarca*, Rad HAZU, 452, Zagreb, 1991., str. 413. Misli se na jedino dovršeno dramsko djelo Ivana Kozarca, jednočinku *Pod noć*, koja kao ni Ivakićeva *Majstorica Ruža* nije tiskom objavljena. Prvi put je Kozarčeva drama objavljena 1991. u navedenu djelu.

<sup>9</sup> Joza Ivakić, *Vrzino kolo*, Ljubavna komedija u četiri čina s prologom i epilogom, Zagreb 1931.

*Vrzino kolo*, najdotjeranije Ivakićevo dramsko djelo, vrhunac njegove komediografske zrelosti, objedinjuje komediju situacije i komediju karaktera po prvi put u hrvatskoj dramatici. Kako razvija komediju u pravcu groteske, koje nema u slavonskoj dionici hrvatske dramske književnosti 19. stoljeća, a u vremenu međuraća kada groteska postaje *novi nutarnji dramski stil*,<sup>10</sup> ne možemo reći da je Ivakić kao dramski pisac posve izvan dramskih strujanja svojega vremena. Premda je našao zaklon unutar pučkoga teatra, priklonivši se njegovoj poetici, ne piše posve neovisno o utjecajima, stilskim strujanjima i duhu vremena.

### Završne riječi

Kako mu je osnovna intencija *izreći neku istinu o životu*, Ivakić teži što većem stupnju odražavanja stvarnosti u dramskom tekstu.<sup>11</sup> U tom smislu za protagoniste uzima likove i događaje iz svakodnevnoga života, koristi slavonski dijalekt i zavičajni idiom te individualizira govor likova iz običnoga puka, dramski tekst prožimlje folklornim elementima, a završava melodramatski, čime pokazuje da je značenjski udar na kraju djela. Ivakić je razvijao svoje dramsko stvaranje u okrilju verizma<sup>12</sup> budući da svojom realističkom i naturalističkom dramaturgijom nastoji vjerno prikazati narodni život na pozornici. Na taj način dokazuje da se ne razlikuje od dramskih pisaca razdoblja moderne Vojnovića, Tucića, Andrije i Adele Milčinović, Pecije Petrovića, čija dramska djela u *Hrestomatiji novije hrvatske drame* Boris Senker supsumira pod pojmom verizma,<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Josip Bogner, *Studije i portreti*, Vinkovci 1993., str. 109.

<sup>11</sup> Ivakić zahtjeva da se moraju uvažavati poetološki principi na kojima je djelo nastalo. U razgovoru sa Stankom Tomašićem, zagovornikom ekspresionizma u kazalištu, Ivakić eksplicira vlastitu poetiku i upućuje na pristup svojim djelima riječima:

*Što su zapravo te moje knjige i te moje drame? To su događaji dani riječima i perspektivom onakovi kakvi uistinu jesu, kako se oni uistinu dešavaju po šokačkim varošicama i selima; to su ljudi oni i onakovi, kakvi zaista žive, dišu, radjaju se i umiru. To i ništa više. Majstor Fila i majstorica Ruža, i svi ostali iz mojih knjiga i drama, oni žive, tu su, govore, smiju se vragoljaju, strahuju i tuguju. Ne možeš ti to mjeriti nekim ekspresionističkim i kubističkim metrom četvorte dimenzije. Taj metar reći će: to nije ništa, to nije nikakva umjetnost – naravno sa svog stanovišta imaće pravo. Ali i život majstora File, kad ga sagleda kako to čudo hoće da izmjeri njegove dimenzije ima sa svog stanovišta isto tako pravo da kaže: idi do djavola s tom besposlicom ta to i nije neko mjerilo, kojim se uopće može da mjeri život razumna i krštena čeljadeta. I nemoj se varati, to publika osjeća. Kad se sa života majstorice Ruže dignu zavjesa gledalištem prolazi val saživljavanja, publika živi sa tim komadom istinskoga života, koji se odigrava na pozornici ...*

Stanko Tomašić, *Moj profesor Joza Ivakić*, "Novosti", br. 284, 14. X. 1932., str. 13.

<sup>12</sup> Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, I. dio 1895. – 1940., Biblioteka Četvrti zid, 2. knjiga, Disput, Zagreb 2000.

<sup>13</sup> Prema tipologiji Borisa Senkera verizam je zaokupljen dokazivanjem istine, dramatičar promatra i analizira život oko sebe te na pozornici oblikuje *sliku života*, odnosno egzistentan svijet koji je moguć i u empirijskoj zbilji (selo, građanska obitelj i sl.), uzori: Tolstoj, Hauptmann, Verga, Ibsen, Strindberg, pa i Zola.

uz artizam kao još jedan postojeći, bitno drukčiji pol nazočan u hrvatskoj dramskoj književnosti i scenskoj umjetnosti.

Iako su se *Inoče*, kasnije *Majstorica Ruža* i *Vrzino kolo*, natjecale za Demetrovu nagradu, a ni jedna nije nagrađena,<sup>14</sup> ipak su *Inoče* najpopularniji Ivakićev dramski tekst koji je doživio brojne izvedbe diljem Hrvatske i izvan nje, primjerice u Sarajevu i Skopju, pokazavši da je prijamčiv i u drugim podnebljima i govornim područjima, pa čak i inojezičnim. Jan Hudec preveo je *Inoče* na češki te su objavljene 1922. u Pragu, u nakladi Centrum Fr. Švejde (Knihovna naših i cizich seću) pod naslovom *Sokyne* te "Novosti"<sup>15</sup> najavljuju njihovu izvedbu u kazalištu Urania i Švandovom divadlu na Smichovu u Pragu. Jan Hudec preveo je na češki i *Majstoricu Ružu*, a na njemački Karlo Spiller dok je *Inoče* na njemački preveo Rudolf Kraus.

*Inoče* je prvi put tiskom objavila Matica hrvatska 1919., a potom su reprintirane 1994. u Vinkovcima u sklopu Slavonice, izdavačko-nakladničkoga projekta Privlačice iz Vinkovaca. Za života pisac objavljuje 1922. *Pouzđani sastanak* i jednočinku *Samoborski kolodvor*. Komedija *Vrzino kolo* prvi put je tiskana 1980. kao prilog zborniku referata sa znanstvenoga skupa *Pučki teatar*, održanoga u Vinkovcima 1978. U rukopisu je ostala komedija *Proslava saveza pjevačkih društava* iz 1916., drama *Majstorica Ruža* iz 1923. te jednočinke *Varalice*, *Zli jezici* i *Njegov doktorat*.<sup>16</sup>

Premda se u Ivakićevu dramskom stvaranju odražavaju književne, kulturne i političke prilike, a kritička literatura bilježi utjecaj lektire na dramsko stvaranje, osobito Tolstoja, Hauptmanna, Ibsena i Strindberga, ipak je Ivakić kao dramski pisac bliži dramaturgiji pučkoga teatra. U njegovu se dramskom stvaranju sjedinjuju načela realističke i naturalističke dramaturgije s dramaturškim načelima pučkoga teatra. U propitivanju mjesta i značenja Ivakićevih dramskih djela možemo se s punim pravom prikloniti književnopovijesnoj prosudbi Miroslava Šicela:

*Sav dramski rad i Kosorov i Tucićev – dvojice najznačajnijih predstavnika slavonske dramaturgije u razdoblju moderne – govori o tome, da je nakon onih dramskih pisaca koji su na relaciji od Jurkovića do Okrugića i Tomića gajili izvornu, dakako, s manje ili više uspjeha, pučku igru – i Tucićeva i Kosorova drama značili su, mogli bismo reći u profesionalnom smislu, smislu teatroloških zakona, veliki, kvalitetni skok, napredak,*

<sup>14</sup> Drama *Inoče* natječe se za Demetrovu nagradu 8. srpnja 1919. za godinu 1918. (Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, dokument br. 11032), *Majstorica Ruža* 17. siječnja 1925. za g. 1924. (br. 11039), a *Vrzino kolo* 1. srpnja 1932. za 1931. g. (br. 11048).

<sup>15</sup> "Novosti", 25. IX. 1922.

<sup>16</sup> Nije mi pružena prigoda korištenja građe u Arhivu osječkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta niti mi je bila dostupna redateljska knjiga koja bi omogućila pouzdan pristup tekstu komedije *Proslava Saveza pjevačkih društava* i njegovoj prilagodbi scenskom uprizorenju, a kako ni Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU u Zagrebu ni Nacionalna i sveučilišna knjižnica ne posjeduju rukopis ni redateljsku knjigu ove komedije kao ni jednočinki *Vid u kazalištu*, *Varalice*, *Zli jezici* i *Njegov doktorat*, spoznaje o ovim djelima rezultat su korištenja sekundarne literature.

značajno približavanje evropskim teatarskim procesima – i u tome je njihovo ogromno značenje i vrijednost. S druge pak strane, pojava jednog Joze Ivakića s komedijom *Pozdani sastanak*, kao i drama *Inoče na samom kraju moderne* pa i kasnije, mada umjetnički, da budemo objektivni do kraja, mnogo slabiji i od *Tucića* i *Kosora*, vraća nas, ipak, u određenom smislu više od njih nama samima: našem autohtonom svakodnevnom čovjeku. Bilo je to svojevrsno odupiranje lektiri i njenom pretjeranom utjecaju – pa makar i po cijenu kvalitete. No zato je s pozornice ponovno odjeknuo originalni naš govorni jezik, identični izraz i slika vlastite sredine: bila je to najava nastavka jednog tipa pučke igre koja će svoje – naravno novo mjesto – dobiti i u postmodernističkom dramskom razdoblju.<sup>17</sup>

Ivakić u kontaktu sa snažnim modernističkim, potom i ekspresionističkim strujanjima, nije više mogao razvijati svoju poetiku te je sve više tražio zaklon unutar konvencija pučkoga teatra. Ipak, njegovo dramsko stvaranje nije potpuno zatvoreno utjecajima, posebice književnim, što je vidljivo u *Vrzinom kolu*, komediji koju razvija u pravcu groteske i podcrtava doživljaj tragikomičnoga, u vremenu međuraća kada groteska unutar hrvatske dramske književnosti postaje *novi, nutarnji dramski stil i temeljno načelo oblikovanja dramskoga svijeta*.<sup>18</sup>

U polemikama, što ih je privatno, u dokolici vodio sa svojim učenicom Stankom Tomašićem, predstavnikom mladoga naraštaja kazališnih ljudi koji su poticali posebice ekspresionistička strujanja u teatru, Ivakić je osvijestio vlastitu poziciju dramskoga pisanja i eksplicirao svoj stav prema promjenama u dramskom stvaranju rečenicom: *Naše je prošlo*.<sup>19</sup>

## Zaključak

U osječkom je kazalištu Ivakić zahvatio gotovo sve segmente kazališnoga života kao dramaturg, redatelj, dramski pisac, kazališni kritičar, prevoditelj i lektor. Postavši dramaturgom, kreirao je kazališni život Osijeka od 1915. do 1917., a kao redatelj postavio na scenu dramska djela hrvatskih i stranih pisaca. Postigao je zapažene rezultate što se ogledaju u pedesetak premijera za dvije godine njegova upravljanja Dramom osječkoga kazališta, u proširenju i poboljšanju repertoara prijevodima stranih djela (sâm prevodi *Raskoljnikova* Leva Birinskoga, *Tri djevojčice* Franza Schuberta, *Prosidbu* Antona Pavloviča Čehova), u inzistiranju na hrvatskom dramskom stvaranju zbog čega kao dramaturg na repertoaru osječkoga kazališta daje mjesto hrvatskim dramskim piscima.

<sup>17</sup> Miroslav Šicel, *Slavonska dramska književnost u razdoblju moderne*, Znanstveni skup *Pučki teatar*, Zbornik referata, Vinkovci, 1980., str. 75.

<sup>18</sup> Josip Bogner, *Od naturalističkog teatra do teatra groteske*. U: *Studije i portreti*, Ogranak Matice hrvatske Vinkovci i Centar za znanstveni rad HAZU Vinkovci, Vinkovci 1993., str. 109.

<sup>19</sup> Stanko Tomašić, *Moj profesor Joza Ivakić*, "Novosti", br. 284, 14. X. 1932., str. 13.

Obogaćen praktičnim iskustvima u Osijeku, nastavio je baviti se kazališnim radom u Zagrebu, gdje doseže svoj stvaralački vrhunac i pokazuje zrelost, ali je recepcija njegova rada ondje drukčija. Ivakić je u osječkom kazalištu jači negoli u Zagrebu jer je ondje bio slobodniji i bez konkurencije. Kako je imao autonomnost, a njegovi pogledi veću prodornost, u Osijeku se dokazao kreatorom kazališnoga života, što se za zagrebačko kazalište ne može reći budući je ondje djelovao u sjeni velikih kazališnih imena i darovitih dramskih pisaca. U zagrebačkom okruženju njegovi komadi ne funkcioniraju kao u osječkom kazalištu, a njegovi nacionalni stavovi i estetska nastojanja nemaju istu prodornost niti su shvaćeni kao u Osijeku. Njegova redateljska poetika ne funkcionira u scenskim strujanjima i političkim tendencijama onoga vremena. Iako ne pripada samom vrhu hijerarhijski ustrojene piramide vrijednosti, Ivakić je značajno i autentično ime, čija su postignuća čvrsto ugrađena u hrvatsko kazalište, literaturu i kulturu. Zahvaljujući i njegovu velikom zalaganju i uspješnom radu, stručnosti i talentiranosti te obnašanju različitih dužnosti, osječko je kazalište postalo ugledna institucija, druga pozornica Hrvatske i središte profesionalnoga kazališnoga života Slavonije.

Ivakić se u osječkome razdoblju svojega života i rada okušao i proslavio kao dramski pisac te su na osječkoj pozornici scenski aktualizirana gotovo sva njegova dramska djela u vremenu od 1915. do 1999. Ivakićeva su dramska djela imala bolju recepciju u Osijeku negoli u Zagrebu jer je bio i kao dramski pisac, i kao redatelj, i kao dramaturg jači i prodorniji u osječkom kazalištu negoli u zagrebačkom, gdje je djelovao u sjeni velikih imena Miroslava Krleže, Branka Gavella, Ive Raića, Tita Strozzića, Milana Begovića, Ive Vojnovića i Milana Ogrizovića.

#### IZVORI I LITERATURA

- Batušić, Nikola, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978.
- Batušić, Slavko, *Joza Ivakić*, "Komedijska", br. 1 (88), Zagreb, 1936.
- Batušić, Slavko, *Majstorica Ruža*, "Kazališni list", br. 15, Zagreb, 1924.
- Batušić, Slavko, "Majstorica Ruža" *Joze Ivakića*, "Teatar", godina II., br. 9, Zagreb, 12. siječnja 1924. str. 1 – 2.
- Begović, Milan, *Vrzino kolo*, "Novosti", Zagreb, 19. rujna 1931.
- Benešić, Julije, *Jedan dan u Osijeku*, "Narodne novine", Zagreb, 28. i 30. prosinca 1915.
- Benešić, Julije, *Jedan dan u Osijeku*, u: *Joza Ivakić, Pouzdani sastanak*, Kazališna knjižica, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, prosinac 1996.
- B. H. (Branko Hećimović), *Joza Ivakić. Enciklopedija Hrvatskog narodnog kazališta*, Zagreb 1968., str. 358.
- Bogner, Josip, *Joza Ivakić*, u: *Slavonske teme*, Slavonica, 13. knj., III. kolo, SN Privlačica, Vinkovci 1994., str. 23 – 29.
- Bogner, Josip, *Studije i portreti*, Vinkovci 1993.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Pisac svoga vremena*, u: *Joza Ivakić, Pouzdani sastanak*, Kazališna knjižica, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, prosinac 1996.

- Bogner-Šaban, Antonija, *Osječke godine Joze Ivakića*, u: Joza Ivakić, *Pouzdana sastanak*, Kazališna knjižica, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, prosinac 1996.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Pisac svoga vremena*, u: Joza Ivakić, *Inoče*, Kazališna knjižica, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, listopad 1999.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Osječke godine Joze Ivakića*, u: *Kazališni Osijek*, AGM, HNK/Osijek, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1997., str. 199 – 222.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebački kazališni dani Joze Ivakića*, Okrugli stol Joza Ivakić i pučki teatar u Slavoniji (Vinkovci, 19. rujna 1997.), 3. *Dani Josipa i Ivana Kozarca*, Zbornik, SN Privlačica, Vinkovci 1998., str. 25 – 51.
- Cihlar Nehajev, Milutin, *Majstorica Ruža*, "Jutarnji list", Zagreb, 25. siječnja 1924.
- Cividini, Ante, *Joza Ivakić i njegova pučka drama*, "Nastavni vjesnik", Zagreb, 1929.
- Crnojević-Carić, Dubravka, *Dramatičnost tjelesnog u djelima Josipa Kozarca, Joze Ivakića i Ivana Kozarca, Krležini dani u Osijeku 1996, Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište*, Osijek - Zagreb 1997.
- Čale-Feldman, Lada, *Slavonski folklor i pučki igrokaz: Jedno moguće (metodološko) susretište, Krležini dani u Osijeku 1996.*, ur. Branko Hećimović i Boris Senker, Osijek – Zagreb 1997., str. 79 – 95.
- dr- (Milan Ogrizović), *Ivakićeve Inoče*, "Narodne novine", Zagreb, 5. IX. 1919.
- Dr (Nikola Andrić): *Ivakićeve Inoče*, "Narodne novine", Zagreb, 1918.
- Dr M. O. (Milan Ogrizović), *Inoče J. Ivakića*, "Suvremenik", god. XIII., br. 10, Zagreb, 1918.
- D. M. -s (Dragan Melkus), *Osječko kazalište*, "Hrvatska obrana", Osijek, 2. prosinca 1915.
- M. -s (Dragan Melkus), J. Ivakić: *Pouzdana sastanak*, "Hrvatska obrana", Osijek, 24. studenoga 1915., str. 2 – 3.
- D. M. -s (Dragan Melkus), J. Ivakić: *Proslava saveza pjevačkih društava*, "Hrvatska obrana", god. XV, br. 103, Osijek, 5. svibnja 1916., str. 3.
- D. Š., *Ivakićeve sapunice i techno-Kozarac, Uz prve "treninge" u osječkim kazalištima*, "Glas Slavonije", 9. rujna 1999., str. 12.
- dz., *Majstorica Ruža, Drama u tri čina, Napisao i režirao Joza Ivakić, Premijera na Wilsonovu trgu 23. januara*, "Novosti", Zagreb, 26. 1. 1924.
- Flod, Ivan, Polić, Mirko, *Prvih petnaest godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, kako ih je vidio i ocijenio MIRKO POLIĆ, direktor Opere i dirigent (1914. – 1924.), Dopunio povijesnim činjenicama IVAN FLOD, Prilog za proučavanje povijesti osječkog kazališta, Prigodno izdanje u povodu 70-godišnjice Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku (1907. – 1922.)*, Glavni i odgovorni urednik Ljubomir Stanojević, Osijek, 1977., str. 18 – 21.
- Flod, Ivan, *Osječko kazalište od 1907. do 1941., Kazališna misao u Osijeku, Spomen-knjiga o 50. godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907. – 1957.*, Osijek 1957., str. 73 – 114.
- F. R., *Joza Ivakić: "Inoče"*, "Novine", Zagreb, 3. rujna 1918.
- Gajin, Igor, *Ovo je predstava za publiku! Ususret današnjoj premijeri predstave "Inoče" u osječkom HNK*, "Glas Slavonije", Osijek, 8. listopada 1999., str. 13.
- Gajin, Igor, *Ljubavni inati temperamentne Šokadije, S konferencije za novinare osječkoga HNK uoči premijerne izvedbe predstave "Inoče" Joze Ivakića*, "Glas Slavonije", 8. listopada 1999., str. 13.
- Ham, Sanda, *Inoče – jezično zrcalo Slavonije*, u: Joza Ivakić, *Pripovijesti – Inoče*, Slavonica, prinosi Slavonije hrvatskoj književnosti i kulturi, 54. knjiga, XI. kolo, SN Privlačica, Vinkovci, 1994., str. 142 – 149.

- Ham, Sanda, *Upoznati staru Slavoniju*, u: Joza Ivakić, *Inoče*, Kazališna knjižica Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, listopad, 1999., str. 3 – 6.
- Hećimović, Branko, *Hrvatska komediografija od Nalješkovića i Držića do naših dana i Brešana*, u: *Dramaturški triptihon*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1979., str. 5 – 81.
- Hećimović, Branko, *Hrvatska dramska književnost između dva rata*, Rad JAZU, 353, Zagreb, 1968.
- I. G., *Premijera predstave "Inoče" Joze Ivakića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku*, *Iskon muško-ženskoga na slavonski način*, "Glas Slavonije", Osijek, 11. listopada 1999., str 12.
- I. G., *Premijera predstave "Inoče" Joze Ivakića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku*, *Riječ publike*, "Glas Slavonije", Osijek, 11. listopada 1999., str 12.
- I. G., *Premijera predstave "Inoče" Joze Ivakića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku*, *Riječ izvođača i redatelja*, "Glas Slavonije", Osijek, 11. listopada 1999., str 12.
- Ivakić, Joza, *Inoče*, Komad u tri čina, Izvanredno izdanje Matice hrvatske, Zagreb, 1919.
- Ivakić, Joza, *Naše kazalište*, "Hrvatska obrana", Osijek, 24. studenoga 1915.
- Ivakić, Joza, *Pouzdaní sastanak*, *Iz anala jedne varošice*, Komedijska u tri čina, Naklada i tisak St. Kugli, Zagreb, 1922.
- Ivakić, Joza, *Majstorica Ruža*, Drama u tri čina, 1923.
- Ivakić, Joza, *Vrzino kolo*, Ljubavna komedija u četiri čina s prologom i epilogom, Zagreb, 1931.
- Jakovljević, Ilija, *Inoče*, "Hrvatska obrana", god. XXI., br. 17, Osijek, 21. siječnja 1922., str. 2.
- jh (Josip Horvat), *Vrzino kolo*, *Ljubavna komedija u četiri čina s prologom i epilogom*, *Napisao Joza Ivakić*, *Režija: Joza Ivakić*, *Scenograf: Marijan Trepše*, "Jutarnji list", 23. IX. 1931.
- Joza Ivakić i pučki teatar u Slavoniji*, Okrugli stol, Vinkovci, 19. rujna 1997., *Dani Josipa i Ivana Kozarca*, 3., Zbornik, SN Privlačica, Vinkovci, 1998., 123 str.
- Jurkas, Eustahije, *Majstorica Ruža (Drama u tri čina. Napisao Joza Ivakić. Redatelj Joza Ivakić. Prvi put 23. I u kazalištu na Wilsonovu trgu)*, "Hrvat", 25. I. 1924.
- Kovač, Ante, *Premijera "Majstorice Ruže" (Drama u tri čina od Joze Ivakića)*, "Jugoslavenska njihva", br. 3, Zagreb, 1924., str. 118 – 119.
- Kovačević, Milan, *Inoče*, "Hrvatska", br. 2129, Zagreb, 3. IX. 1919.
- Livadić, Branimir, *Joza Ivakić: Inoče*, "Obzor", br. 145, Zagreb, 3. IX. 1918.
- L. P. (Luka Perinić), *Vrzino kolo*, "Obitelj", 4. IX. 1931.
- Lunaček, Vladimir, *Joza Ivakić: "Majstorica Ruža"*, u: *Eseji i kritike*, Slavonica, 91. knjiga, XIX. kolo, SN Privlačica, Vinkovci, 1994., str. 113 – 117.
- Madunić-Barišić, Nives, *Dramski rad*, u: Joza Ivakić, *Inoče*, Kazališna knjižica, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, listopad 1999., str. 15 – 17.
- Maraković, Ljubomir, *Joza Ivakić: Vrzino kolo*, *Ljubavna komedija u četiri čina u narodnom kazalištu*, 19. o. mj., "Hrvatska straža", 27. 9. 1931.
- Mesarić, Ka, *Joza Ivakić. Vrzino kolo, kazalište u Frankopanskoj ulici*, 19. IX. (Referat sa reprize, 21. IX.) "Riječ", 26. IX. 1931.
- Maraković, Ljubomir, *Porota za podjeljenje Demetrove nagrade*, "Hrvatska prosvjeta", I., 12, 1925., str. 31 – 32.

- Mucić, Dragan, *Spomen-knjiga o 50. godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907. – 1957.*, Osijek 1957.
- Nehajev, Milutin Cihlar, *Majstorica Ruža, Drama u tri čina od Joze Ivakića*, "Jutarnji list", Zagreb, 25. 1. 1924.
- Parmačević, Stjepan, *Joza Ivakić: "Inoče"*, "Hrvatska riječ", Zagreb, 2. rujna 1918.
- Parmačević, Stjepan, *Joza Ivakić: "Majstorica Ruža"*, "Riječ", Zagreb, 24. siječnja 1924.
- Perković, Luka, *Joza Ivakić: Majstorica Ruža*, "Nova Hrvatska", I., br. 2, Zagreb, 1924.
- Pučki teatar*, Zbornik referata, Vinkovci, 1980.
- Rem, Vladimir, *Pučka drama na amaterskim scenama Slavonije i Baranje*, u: *Izabrana djela*, knj. 2, *Eseji, feljtoni, članci*, Ogranak Matice hrvatske Osijek, Slavonski Brod, Vinkovci 1997., str. 76 – 84.
- Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, uredio i priredio Branko Hećimović. Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1990.
- Senker, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio 1895. – 1940.*, Biblioteka Četvrti zid, 2. knjiga, Disput, Zagreb 2000.
- Stanojević, Ljubomir, *Dug slavonskoj književnoj baštini*, "Kazalište", XI., 85 (1. – 15. VI.), Osijek, 1975.
- Stanojević, Ljubomir, *Poslije trideset godina*, u: Joza Ivakić, *Inoče*, Kazališna knjižica, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, listopad 1999., str. 25 – 26.
- Šicel, Miroslav, *Pregled novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb 1966., str. 154, 154 – 155.
- Šicel, Miroslav, *Slavonska dramska književnost u razdoblju moderne*, u: *Pučki teatar*, Zbornik referata, Vinkovci 1980., str. 67 – 75.
- Švagelj, Dionizije, *Evenak ljubavi, Ivakićeve Inoče, Slavonske književne komunikacije, Ogledi i kritike o udjelu Slavonije i Baranje u hrvatskoj književnosti*, Osijek 1975., str. 321 – 323.
- Švagelj, Dionizije, *Gram tuge – gram smijeha, a Sava vaga (Razmišljanja o revitalizaciji slavonske književne baštine u hrvatskom glumištu)*, *Slavonske književne komunikacije, Ogledi i kritike o udjelu Slavonije i Baranje u hrvatskoj književnosti*, Osijek 1975., str. 115 – 150.
- Švagelj, Dionizije, *Humor stare Slavonije*, u: *Pučki teatar*, Zbornik referata Vinkovci, 1980., str. 35 – 65.
- Švagelj, Dionizije, *Na dnu vode jedna rijeka ili Joza Ivakić – "Inoče"*, Đakovački vezovi, Prigodna revija, Đakovo, 6. srpnja 1974.
- Švagelj, Dionizije, *Na dnu vode jedna rijeka*, u: Joza Ivakić, *Inoče*, Kazališna knjižica, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, listopad 1999., str.21 – 22.
- Švagelj, Dionizije, *Pisac i direktor drame Joza Ivakić, Uz 50-godišnjicu osječkog kazališta i 25-godišnjicu smrti Joze Ivakića*, "Glas Slavonije", XV., br. 3884, Osijek, 16. studenoga 1957., str. 6.
- Tomašić, Stanko, *Moj profesor*, "Novosti", god. XXVI., br. 278 – 284, Zagreb, 1932.
- Tomašić, Stanko, *"Naše je prošlo!" Jozi Ivakiću*, "Vidik", I., br. 7 – 8, Zagreb, 1932.



*Antun Petrušić*

## DJELA HRVATSKIH SKLADATELJA U 100-GODIŠNJOJ POVIJESTI OPERE HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

U raznovrsnom i opsežnom repertoaru Osječke opere kroz proteklih sto godina djelovanja kao posebnu se cjelinu može izdvojiti i pratiti dio vezan za djela hrvatskih skladatelja na području opere, operete, musicala i baleta. Kada su krajem 19. i početkom 20. stoljeća učestale rasprave i inicijative za osnutkom druge stalne hrvatske pozornice, koja bi pokrila kazališne potrebe niza većih i manjih hrvatskih gradova izvan Zagreba, kao jedan od glavnih argumenata u borbi za te ciljeve bila je silna želja za trajnim izgonom stranih jezika, posebno njemačkog i mađarskog, s hrvatskih pozornica. Zagovornicima tih ideja bilo je potpuno jasno, da se svakodnevnom pojavom žive domaće dramske i pjevane riječi može i s kazališne pozornice doprinijeti buđenju svijesti za potrebom promjena u općem političkom i društvenom životu. Ponijevši laskavi naziv *druga hrvatske pozornice* poslije Zagreba, novoosnovana osječka kuća dobiva prva u nas ime Hrvatsko narodno kazalište, koje se nakon brojnih promjena vratilo početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća, dok se velika pozlaćena slova na pročelju zgrade nikad nisu skidala, te se kroz cijelo stoljeće ponosno diče izdržavši sve kušnje i zlonamjerne nalete zlih i olovnih vremena potvrđujući nedvosmisleni nacionalni identitet Osijeka, Slavonije i šire regije u okviru domovine Hrvatske. Ujedno je nova nacionalna kuća na sebe preuzela zadaću i odgovornost za odgoj i afirmaciju vlastitih umjetničkih snaga poniklih u domaćoj sredini i okruženju pogodnom za proboj istinskih talenata na svim područjima kazališnog izraza. Impozantan je broj dramskih glumaca, opernih pjevača, dirigenata, redatelja, scenografa, kostimografa, koreografa, koji su svoje prve umjetničke korake započeli na osječkim kazališnim daskama, da bi se kasnije afirmirali ne samo u Zagrebu, nego i na europskim i svjetskim scenama. Jednako tako osječka je pozornica širom otvorila vrata od samog početka postojanja sve do današnjeg dana hrvatskim skladateljima, onim već afirmiranim s djelima, koja su s vremenom postala dio hrvatskog *željeznog* repertoara, preko onih rjeđe izvođenih sve do niza prizvedbi,

među kojima se ističu djela pisana po narudžbi Annala komorne opere i baleta. Pri svakoj raščlambi glazbeno-scenskog repertoara Osječke opere mora se posebno istaknuti osobina ansambla, koji je kroz čitavo stoljetno razdoblje u integralnom sastavu njegovao ne samo operu, nego i takozvani *lakši* repertoar, t.j. operetu i musical. Uključivanje prvih opernih solista i najistaknutijih dramskih glumaca u taj žanr bilo je svojevrsno jamstvo visoke kvalitete izvedaba, koje su tijekom vremena u nekoliko navrata doprinijele laskavom statusu Osijeka kao *prvog grada operete* u konkurenciji sa zagrebačkim i splitskim kazalištem.

Predmet ove raščlambe uz tipičan repertoar s područja opere, operete i musicala je i opsežna scenska glazba, koje svojim udjelom gotovo ravnopravno stoje uz odgovarajući dramski predložak, scenski oratoriji i kantate kao i ostale prigodne skladbe, a bit će riječi i o baletnom opusu hrvatskih skladatelja, koji za sve poznate nedaće i nepovoljne okolnosti za razvoj i opstojnost te grane osječkog ansambla nije zanemariv. Konačno, napomenimo da su se na domaćem, pogotovo standardnom repertoaru kroz čitavo razdoblje sve do današnjih dana odgajali naraštaji pjevača, dirigenata i redatelja, od kojih su mnogi s ulogama kao što su npr. Zajčev Nikola Šubić Zrinski, Gotovčev Mića ili Albinijev barun Trenk postigli blistave vrhunce svojih umjetničkih karijera.

Ukupni zbir djela hrvatskih skladatelja u 100-godišnjoj povijesti Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku daje impozantnu brojku od 103 djela, što bi suhoparnom statistikom značilo da je izvedeno malo više od jednog djela godišnje! Od toga 60 otpada na vlastitu produkciju, a 43 na gostovanja drugih ansambala pretežno u okviru Annala komorne opere i baleta od 1970. do 1983. godine. Iako je to danas lako napisati, borba za prodor i afirmaciju nacionalnoga glazbeno-scenskog izričaja uvijek je bio težak, mukotrpan i neizvjestan izazov. Pa ako je tako bilo u Zagrebu, kako je tek moralo biti u Osijeku? Osluškujući jednim uhom zagrebačka zbivanja, potaknuti osobnim vezama, a vjerojatno i tehničkim uslugama, u prve tri osječke sezone izvedeno je nekoliko djela Ivana pl. Zajca i Srečka Albinija. Premijera Albinijeve operete *Nabob* bila je 25. siječnja 1908., a Zajčev *Nikola Šubić Zrinski* izveden je prvi put na gostovanju u Sarajevu 21. svibnja 1908., da bi prva izvedba u domicilnoj kući 14. siječnja 1912. imala karakter svečane predstave prigodom obilježavanja osamdesetog rođendana Ivana pl. Zajca. Dirigent je bio Nikola Faller, a redatelj Dragutin Vuković. Naslovnu ulogu pjevao je Rudolf Fejfar, *Evu* Marija Hrvojić, Jelenu Blaženka Aschenbrenner, Juranića Stanislav Jastrzebski kao gost, Alapića Josip Maričić, čime je počela praksa nastupanja istaknutih dramskih glumaca, ne samo u opereti (kasnije i musicalu), nego i u operi. Maričićev primjer slijedili su, između ostalih, Emil Kutijaro i Amand Alliger. Ne mora se posebno isticati da je *Zrinski* ostao do danas jedno od najpopularnijih i publici najprivlačnijih djela s 15 uprizorenja i ukupnim brojem od 414 izvedaba uključujući i posljednju 29. travnja 2007. u Dubrovniku. Kad je riječ o *Zrinskom*, treba naglasiti da se u Osijeku održao na pozornici u tmurna i olovna vremena šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća, kad

je prikazivanje u Zagrebu bilo praktično zabranjeno. Slijedila je premijera još jednoga Zajčevog djela, operete *Momci na brod*, 21. studenog 1908.

Desetak dana kasnije, 1. prosinca 1908. uslijedila je osječka premijera Albinijeve operete *Barun Trenk*. Dirigirao je Franjo Maržinec, režirao Dragutin Vuković, a glavne su uloge tumačili Dušan Mitrović (Trenk), Frida Groszova (Lidija), Micika Hrvojić (Marica), Aleksandar Letica (Nikola), Lujza Martinek (Kornelija) i Tošo Stojković (Wurzbacher). Od ukupno 10 postava ističu se ona 3. siječnja 1920., kojom je dirigirao Lovro pl. Matačić, 6. listopada 1929. u izvedbi kazališne družine pjevačkog društva Kuhač, te 5. siječnja 1933. u Splitu u okviru Slavonsko-dalmatinskoga oblasnog kazališta. Zbog svog imena i to je djelo u prošlom režimu dugo bilo prognano s naših pozornica, dok se u zagrebačkom kazalištu Komedija nisu dosjetili da na plakate i programe stave jednostavno *Trenk* ili *Marica*. Prva izvedba u Osijeku poslije Drugoga svjetskog rata zabilježena je 11. prosinca 1966. pod dirigentskim vodstvom Antuna Petrušića, u režiji Nade Murat, a glavne su uloge interpretirali Marijan Bručić, Gita Šerman-Kopljar, Gertruda Munitić, Almas Tudaković, Slavica Pfaf i Adam Levang. Osječka je opera *Baruna Trenka* do 14. ožujka 2003. izvela ukupno 242 puta.

U tom ranom razdoblju Srećko Albini zastupljen je na osječkoj pozornici s još dvije operete. *Madame Troubadour* imala je premijeru 21. studenoga 1909., a obnova je bila 9. lipnja 1917. Posljednju je premijeru 18. ožujka 2005., postavio redatelj Vlado Štefančić, dirigent je bio Peter Oschanitzky, scenografkinja Ljerka Hribar, kostimografkinja Barbara Bourek i koreografkinja Sonja Kastl. Glavne uloge tumačili su Miljenko Đuran, Vlaho Ljutić, Ljiljana Čokljat, Damir Baković, Nenad Tudaković, Vesna Baljak, Sanja Toth-Špišić i Branka Tkalčić. Druga je bila opereta *Bosonoga plesačica* 13. siječnja 1914. Iz tog vremena treba izdvojiti i dvije scenske glazbene izvedbe, koje su svojom cjelovitošću išle ukorak s dramskim predlošcima. To je glazba Franje Pokornog za igrokaz *Graničari* Josipa Freudenreicha, prvi put izvedena 17. studenog 1907. na gostovanju u Karlovcu, te glazba Ivana pl. Zajca za Gundulićevu *Dubravku* (6. listopada 1909).

U sljedećih desetak godina Osječka opera nastoji zadržati korak s aktualnim zbivanjima u hrvatskoj glazbi najprije izvedbom opere-oratorija *Oče naš* Ivana pl. Zajca (16. listopada 1919.), kojoj se iste večeri pridružila prva osječka izvedba opere *Povratak* Josipa Hatzea. Dirigirao je Lav Mirski, a režirao Đuro Prejac. To su počeci dugogodišnje umjetničke djelatnosti Lava Mirskog, koji će u pola stoljeća vezanosti uz Osijek biti glavna pokretačka snaga cjelokupnoga muzičkog života u gradu. O velikom Maestru će na ovim Krležinim danima biti podnijeto posebno izlaganje. U glavnim ulogama nastupili su Stanislav Jastrzebski (Ivo), Hana Pirkova (Jela), Marijana Engel (Kata), Rudolf Bukšek (Stanko) i Pajo Banac (Dako). *Povratak* je prvi put obnovljen 16. listopada 1952., a drugi put 8. studenoga 1992. u posebnim ratnim uvjetima i okolnostima. Dirigent je bio Zoran Juranić, redatelj Petar Šarčević, scenograf Željko Senečić i kostimograf Ljubica Wagner.

Interpreti glavnih uloga bili su Cvetan Stojanovski, Cynthia Hansell-Bakić, Sanja Uroić-Ljutić, Vlaho Ljutić, Slobodan Cvetičanin i Sanja Toth-Špišić. Duboko potresen i uzbuđen svime što je te večeri doživio u Osijeku, unuk Josipa Hatzea, skladatelj i profesor Muzičke akademije u Zagrebu Ruben Radica izjavio je: *Večerašnja je predstava za mene bila veliko uzbuđenje. Sresti se s ratom ovako izravno, licem u lice, na ruševinama grada, kojeg sam od ranije poznao u nekom drugom svjetlu, bilo je ne samo uzbuđenje nego i velika patnja. Radi se također i o razrušenoj kazališnoj zgradi, pa me živo zanimalo da li je u takvim okolnostima uopće moguće raditi i stvarati kvalitetno i profesionalno, posebno tako zahtjevnu predstavu kao što je ova. A ako hoćete i odgovorno, jednostavno zato, što je to jedno od djela, koje je, nažalost i na našu sramotu gotovo potpuno potisnuto i već desetljećima spava po ladicama. Ovaj povratak "Povratka" u Osijek ima za mene i simbolično značenje: možda upravo kroz te ruševine, kroz te užase rata, Osijek nije ni svjestan da pokušava Hrvatskoj vratiti i nešto drugo, a to su prave ali zaboravljene vrijednosti. Čini mi se da upravo ranjeni Osijek ima hrabrosti da to otkrije, uoči, ponudi i da na to upozori.*

S reputacijom jednog od ponajboljih djela hrvatske moderne stigla je u Osijek opera *Oganj* Blagoja Berse, već afirmirana u Zagrebu i inozemstvu. Uspjeh osječke premijere 20. veljače 1921. potvrdio je sve dotadašnje pohvale. Dirigent Mirko Polić i redatelj Đuro Prejac okupili su reprezentativnu solističku podjelu: Aleksandar Bragin (Helwing), Stanislav Jastrzebski (Robert Thoms), Hana Pirkova (Lenka) i Emil Rumpel (Kaspar). Međutim, opera *Porin* Vatroslava Lisinskog nije bila te sreće. Već od početka priprema nadvila se tamna sjena nad tom predstavom. Našavši se u procijepu između netom završene sezone, koja je s jedne strane bila umjetnički vrlo uspješna, ali je s druge strane doživjela potpuni financijski slom, stvaralački uvjeti nisu bili umjetnicima nimalo skloni. Dva čovjeka će doprinijeti relativno brzom oporavku. To su ban Matko Laginja, književnik i poznati istarski borac za narodna prava, nekoć glumac i redatelj, te novi intendant Andrija Milčinović, koji početkom sezone 1921/1922. dolazi iz Skopja. Zalažući se da uz dramu u osječkom kazalištu mora postojati i muzička grana s orkestrom, Laginja pomaže Milčinoviću vratiti dug od gotovo 2 milijuna dinara, zbog čega dolazi do otvorenog Milčinovićevog sukoba s direktorom drame Mirkom Dečakom. Kako je sav ondašnji tisak, a u Osijeku je tada izlazilo šest dnevnih listova (!), stao na Dečakovu stranu, sva je hajka bila usmjerena na strana djela sumnjive vrijednosti, pri čemu se prvenstveno mislilo na operetu. U tom kontekstu valja obratiti pažnju na slučaj opere *Porin*, koji u sebi sadrži sve najtamnije karakteristike ondašnjih društvenokulturnih odnosa u gradu Osijeku. Naime, još za vrijeme pokusa počeli su najopskurniji napadi na Operu, jer su neke uloge bile dodijeljene Srbima. Negativna kampanja utjecala je na publiku, tako da su samo prve dvije predstave bile kako-tako popunjene, dok je na ostalima gledalište zjapilo prazno, a posljednja je bila otkazana. Uprava je 14. listopada 1922. pozvala građanstvo na predbilježbu za dvije predstave tijekom sezone. Upozoravajući na vrijednost tog djela u proglasu je stajalo: *Suđeno je bilo da Lisinski*

umre zaboravljen, gladan i nepoznat. Suđeno je bilo da naš narod stenje još preko pola stoljeća pod tuđim jarmom, suđeno je bilo da "Porin" progovori narodu za pola stoljeća prekasno, post festum, kada u društvu mnogih suvremenih ostvarenja djeluje kao anahronizam. Ali odaziva nije bilo i *Porin* više nije bio izveden. Da crna kronika oko te predstave bude zaokružena treba reći da u knjizi programa iz te sezone onog *Porin*ovog jednostavno nema! Mnogo više sreće imala je obnova na Dan kazališta 7. prosinca 1974. pod dirigentskim vodstvom Željka Milera u režiji Nade Murat, a glavne uloge tumačili su Ljubomir Strgačić (*Porin*), Branka Galić (*Irmengarda*), Božena Čubra (*Zorka*) i Velimir Zgrablić (*Sveslav*).

Do ukinuća *Opere* na osječkoj su sceni prikazana još dva hrvatska djela. Po prvi se put u Osijeku predstavio kao skladatelj Ivo Tijardović svojom operetom *Pierrot Ilo* 28. listopada 1924., te Žiga Hiršler s jednočinom operom *Firentinska noć* 24. travnja 1926. Nakon krize tridesetih godina prošlog stoljeća i ponovne uspostave muzičke grane, prvo novo domaće djelo bilo je opet Hiršlerovo, ovaj put opereta *Iz Zagreba u Zagreb* (24. travnja 1926.). Osječka pozornica afirmirala je i čitav niz domaćih autora i skladatelja, među koje se ubraja i Stjepan Stepanov, rođeni Osječanin, skladatelj i melograf, koji se obrazovao u Budimpešti i Beču, da bi kraće vrijeme bio dirigent u Splitskoj operi, zatim nastavnik u srednjoj muzičkoj školi i dirigent u Osijeku, te stručni savjetnik u Institutu za narodnu umjetnost u Zagrebu. Sakupljao je i objavljivao hrvatske narodne pjesme, pogotovo iz Slavonije, pa se tako odjeci našega nacionalnog melosa često nalaze u njegovim skladbama. U Osijeku je s velikim uspjehom 3. studenoga 1938. praizvedena njegova opereta *La Conchita*, koja je doživjela još jednu zapaženu obnovu 28. veljače 1954.

Slijedeće dvije godine donose definitivnu osječku afirmaciju dvojice kasnijih velikana hrvatske glazbene scene. Premijerom operete *Mala Floramye* 26. siječnja 1939. Tijardović širi već stečenu opću popularnost svojih melodija i izvornih likova iz starog Splita i na područje slavonskih ravnica. Uz još sedam obnova na osječkoj je pozornici zabilježeno zaključno s 31. svibnjem 1984. ukupno 233 izvedbe te uvijek privlačne operete. Parafrazirajući i slobodno interpretirajući misli Slavka Midžora, koji je režirao jednu od obnova *Male Floramye* u Osijeku 19. listopada 1963. i svoje misli objavio u popratnom tekstu uz program predstave, treba naglastiti da već u međuratnom razdoblju (misli se na Prvi i Drugi svjetski rat – op. aut.) hrvatskim pozornicama poput četverolisne djeteline dominiraju četvorica autora međunarodnog ugleda: Krleža i Begović u drami, te Gotovac i Tijardović na glazbenoj sceni. Kako je naš medijski i estradni prostor šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća bio preplavljen festivalomanijom zabavnih melodija, to Midžor s potpunim pravom tvrdi, da ni jedan šlager ili zabavni pjesmuljak novijeg datuma ne može nadmašiti ili zamijeniti trajnu ljepotu arije *Daleko me biser mora*, s kojom je naša velika zemljakinja Zinka Kunc-Milanov za vrijeme Drugoga svjetskog rata oduševljavala naše iseljenike diljem Amerike. Zanimljiv je i sljedeći citat iz spomenutoga Midžorovog komentara: *Maxa Reinhardta nije smetalo što*

režira u kabareu, Jean Paul Sartre piše za podrumske teatre, no mi smo još uvijek skloni priznati vrijednost samo ozbiljnih scenskih djela. Zbog toga je i Tijardović zakoračio na područje opernog stvaranja. Tu njegovi rezultati nisu ravni operetnim možda upravo zato, što scenske uspjehe njegove "Floramyne" ili "Akvarela" neće biti u bliskoj budućnosti tako lako nadmašiti, pa ni njemu samom. Pa što onda znače ti izleti u operu.....? Premijerom je dirigirao Lav Mirski, a režirao je Đuka Trbuhović. U glavnim ulogama izredala se čitava plejada interpreta, a okvir ovog izlaganja dopušta da se spomenu samo najznačajnije. Od prve Floramyne Paule Smojver-Udović, ta je uloga na samom početku njezine umjetničke karijere afimirala Sonju Šagovac, buduću solisticu Zagrebačke opere i dugogodišnju primadonu bečke Volksopere, koja je dragocjena iskustva u tom žanru stekla upravo na osječkoj sceni. Privlačnost te uloge potvrđivale su i Gita Šerman-Kopljar, Štefica Petrušić, Gertruda Munitić sve do posljednje Olge Vulić-Šober. U ulozi Mirka poslije Franja Klokočkog u sjećanju su ostali Ante Jelaska, Marijan Bručić i Petromil Stašić, dok su u zahvalnoj ulozi šjor Bepa Pegule briljirali Stjepan Dobrić, Đokica Milaković, Almas Tudaković i Damir Lončar. Dirigentsku palicu u posljednje vrijeme preuzeo Željko Miler, a misao koja se upravo nameće kad je o ovom djelu i njegovoj širokoj popularnosti kod osječke publike riječ jest, da još nikad nije prošlo gotovo četvrt stoljeća među obnovama *Male Floramyne* na osječkoj sceni. Zašto je to sada slučaj ?

Izniman kazališno-kulturni i društveni događaj u Osijeku zbio se 23. listopada 1940., kad je prvi put izvedena opera *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca. U proteklih pet godina zagrebački neuspjeh praiizvedbe pao je u zaborav i *Ero* je već snažno zakoračio na put kasnije svjetske slave. Svuglazbenu ljepotu i duhovitu iskričavost kongenijalnog libreta Milana Begovića Osječanima su dočarali dirigent Lav Mirski i redatelj Đuka Trbuhović, te nositelji glavnih uloga Franjo Klokočki kao Mića, Zdenka Rubinstein kao Đula, Milan Štagljar kao gazda Marko, Mara Leović kao Doma i Emil Kutijaro kao mlinar Sima (i opet jedan istaknuti dramski glumac kao operni pjevač!). Posebno je dugovječna i uspješna bila podjela od 20. listopada 1968., kad je dirigiranje preuzeo Antun Petrušić (ukupno *Era* dirigirao rekordnih 132 puta, najviše u Osijeku, te u Skopju i Zagrebu), a režiju Dragutin Savin. Miću je pjevao Marijan Bručić, kao Đule su se izmjenjivale Branka Galić i Božena Čubra, gazda Marko bio je Velimir Zgrablić u alternaciji s Feliksom Ajhom, Domu je tumačila Slavica Pfaf, a mlinara Simu Nikola Stanković. Kasnije je dirigirao i Željko Miler, a u naslovnoj ulozi nastupili su mnogi kućni i gostujući tenori kao Sergije Foretić, Ante Jelaska, Noni Žunec, Josip Šutej, Šime Mardešić, Stojan Stojanov, Ljubomir Strgačić i dr. sve do današnjih *Mića*, a to su Damir Fatović, Miljenko Đuran i Nikša Radovanović. Osječku popularnost i trajnost *Era* potvrđuje i ukupan broj od 438 izvedaba zaključno sa 16. lipnjem 2007.

Samo nekoliko dana kasnije (27. listopada 1940.) praiizvedena je opereta *Otok ljubavi* Eduarda Gloza, za koju je libreto napisala Blanka Chudoba, dirigirao je Stjepan Stepanov, a režirao neumorni Đuka Trbuhović. U glavnim ulogama nastupili su Paula Smojver-Udović, Stjepan Dobrić, Krunoslav Škarica i Mario Radovan. Ratni vihor ni

u jednom času nije omeo redovito odvijanje kazališnog pogona, pa je tako 1. listopada 1941. obnovljena Gundulićeva pastirska igra *Dubravka*, ovaj puta uz novu scensku glazbu Jakova Gotovca. Od istog skladatelja osječka je publika imala prigodu 24. siječnja 1942. vidjeti i čuti njegovu prvu operu *Morana*, koja je jedinu obnovu s karakterom premijere imala 7. prosinca 1977. prigodom proslave 70. obljetnice osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Dirigirao je Antun Petrušić, redateljica je bila Nada Murat, scenografkinja i kostimografkinja Ingrid Begović, a koreograf Zvonimir Reljić. U glavnim ulogama nastupili su Štefica Petrušić (*Morana*), Stojan Stojanov (*Bojan*), Margit Tomik (*Govedarka*) i Ferdinand Zovko (*Gojen*). Iz tog razdoblja bilježi se još i premijera operete *Pjesmom kroz život* Milana Asića (11. studenog 1942.)

Poslijeratno razdoblje što se tiče hrvatskih skladatelja na osječkoj sceni započinje premijerom drugoga operetnog bisera Iva Tijardovića *Splitski akvarel* 9. veljače 1946. Dirigent je bio Ino Perišić, redatelj i koreograf Slavko Midžor, a scenograf Ante Žunić. Glavne su uloge interpretirali Đuka Trbuhović (*Toma Sale*), Mara Leović (*Jovana*), Paula Smojver-Udović (*Marica*), Ante Jelaska (*Tonči*), Sonja Šagovac (*Perina*), Đokica Milaković (*Lešandro*), Stjepko Janković (*Johnny*) i Ivica Ladić (*Willy*). U tom razdoblju izvedene su još tri hrvatske opere: *Adel i Mara* Josipa Hatzea (6. siječnja 1950.), *Pomet, meštar od ženitbe* Iva Lhotke-Kalinskog (29. lipnja 1952.) i *Ekvinocij* Iva Brkanovića, koja je u obje osječke verzije (18. travnja 1954. i 27. travnja 1978.) potvrdila ugled jednog od najznačajnijih djela s područja hrvatske muzičke drame. Autori prve osječke premijere bili su dirigent Dragutin Savin, redatelj Branko Mešeg i scenograf Edo Griner, a druge dirigent Antun Petrušić, te redatelj i scenograf Dragutin Savin. Glavne su uloge pjevali Franc Leskovšek i Velimir Zgrablić (*Frano Dražić*), Regina Čanić i Ljiljana Tudaković (*Anica*), Feliks Ajh i Ferdinand Zovko (*Niko Marinović*), Slavica Pfaf i Branka Galić (*Jele*), Sergije Foretić i Luciano Manzin (*Ivo*), te Ivan Feher i Antonios Fillippatos (*slijepi Vlaho*).

Daljnja raščlamba muzičko-scenskog repertoara Osječke opere sa cjelovitim, pretežnim ili djelomičnim udjelom djela hrvatskih skladatelja daje se podijeliti u četiri osnovna poglavlja :

- KOMORNA OPERA kao zaokružena cjelina
- MUSICAL i srodni novi oblici na osječkoj sceni
- HRVATSKA GLAZBENA BAŠTINA
- OSJEČKI SKLADATELJI NA OSJEČKOJ POZORNICI

Povijesni datum u vremenskom tijeku razvoja Osječke opere bez svake sumnje je 2. travanj 1955. Te su večeri izvedene dvije komorne jednočine opere: *Ljubovnici* Dragutina Savina kao scenska praizvedba istoimene radio-opere i *Analfabeta* Iva Lhotke-Kalinskog. Taj je događaj nagovijestio sva zbivanja u smislu radikalnog zaokreta u repertoarnoj fizionomiji Opere, koja će obilježiti sljedećih gotovo tri desetljeća i završiti s posljednja dva Annala komorne opere i baleta 1982. i 1983. godine. To je ujedno i

početak ostvarenja latentne ideje Dragutina Savina da se Osječka opera u zapaženom segmentu svoje repertoarne politike treba okrenuti prema manjim, komornim djelima prilagođenim prostornim zadanostima pozornice i gledališta kao i kadrovskom sastavu postojećeg ansambla. Ne zanemarujući pritom klasični i romantični *željezni* operni i operetni repertoar, Savin s punim pokrićem upozorava na trajnu vrijednost i zanemarenu suvremenost komornoga opernog žanra, na kojemu je opera kao forma nastala i razvila se u samim svojim počecima, te se potom nakon kraćeg prekida u doba romantizma ponovno razbuktala u 20. stoljeću. Zahvaljujući potpunoj podršci i potpori Lava Mirskog kao direktora Opere i kasnijeg intendant, Savin je uz komorni operni repertoar mogao do krajnosti izgraditi i svoj vlastiti umjetnički lik, najprije kao skladatelj (zahvaljujući tadašnjem Radio Zagrebu, koji je naručio od njega četiri kraće opere komornog tipa, što je u potpunosti odgovaralo Savinovu skladateljskom senzibilitetu), a zatim kao redatelj, scenograf i kostimograf. Imajući posve jasnu, logičnu, realnu i izvedivu viziju takve repertoarne fizionomije, Savin je po preuzimanju dužnosti direktora Opere 1961. godine krenuo u njezino ostvarenje, koje je 1970. rezultiralo utemeljenjem Annala komorne opere i baleta, jedinstvenom festivalskom smotrom umjetničkih dostignuća s tog područja, koja je ubrzo svojom osebujućšću i izvornošću odjeknula širom Europe. Annalu je prethodilo petnaest godina propitkivanja i osluškivanja pulsa publike kao i osvježavanja, pomlađivanja i uravnoteženja opernog ansambla, koji će biti spreman suočiti se s potpuno novom materijom. Posebno je trebalo obazrivo pripremiti i djelomično preodgojiti publiku, razmaženu pitkim opernim romantizmom i sladunjavim operetnim manirizmom. Zato se nije moglo izbjeći početne šokove, čuđenja i iznenađenja, ali zahvaljujući izvrsnom i raznovrsnom izboru djela, maksimalnoj koncentraciji izvedbene kvalitete i nadasve profesionalnom pristupu umjetničkim zadacima uz dodatak osobnog oduševljenja, energije i entuzijazma, publika je postepeno počela prihvaćati ponuđene novitete. Kad se tome priključio i tisak na čelu sa stručnom muzičkom kritikom ubrzo shvativši da je riječ o novootvorenim putevima šire afirmacije Osječke opere ističući izvornost i posebnost repertoarne fizionomije, koja je kroz velika vrata skrenula na sebe pažnju svekolike kulturne javnosti, bilo je jasno da tim putem valja uporno krenuti naprijed. Stoga neka ovdje još jedanput budu spomenuti realizatori predstava dviju jednočinki od 2. travnja 1955. Svojom operom *Ljubovnici* dirigirao je sam skladatelj Dragutin Savin, režirao je Branko Mešeg, scenograf je bio Branko Kovačić, a koreograf Argene Savin. U glavnim ulogama nastupili su Almas Tudaković (Fabrizio), Milan Štagljar (dotur Prokupio), Đorđe Đorđević (Lovro Kalebić), Nikola Stanković (Intrigalo), Olga Kocijančić (Lukrecija), Nada Đorđević (Anka) i Slavica Pfaf (Vesela). Operu *Analfabeta* Iva Lhotke-Kalinskog dirigirao je Bogdan Cvejić, režirao Branko Mešeg, a scenograf je bio Edo Griner. Tumači glavnih uloga bili su Adam Levang (Načelnik), Đorđe Đorđević (Mika), Franjo Klokočki (Sveta) i Augusta Janeček (Mica). Isti princip slijede još dvije Savinove radio-opere, koje 8. prosinca 1957. povodom 50. obljetnice osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku doživljavaju svoju scensku premijeru.



To su *Tripče* i *Šentflorijanci*, koji Savina osim kao skladatelja afirmiraju i kao redatelja, scenografa i kostimografa, čime se sasvim približio nekadašnjim wagnerijanskim idealnim postavkama o *Gesamtkunstwerku*, kad se u rukama jednog čovjeka nađu sve poluge u stvaranju opernog djela.

U tom razdoblju važna je još praizvedba (19. svibanj 1957.) opere *Jasna* Dubravka Stahuljaka, koji je u to vrijeme djelovao kao profesor teoretskih predmeta na Srednjoj muzičkoj školi Franjo Kuhač u Osijeku, zatim prva izvedba u Osijeku (6. lipnja 1968.) operete *Min* Iva Tijardovića, jednočinke *Stanac* Jakova Gotovca (8. siječnja 1961. i s obnovama 1. ožujka 1981. i 25. travnja 2007.), praizvedba operete *Afera u metropoli* Ljubomira Kuntarića (15. listopada 1961.) kao daleka anticipacija budućeg vedrog muzičkog teatra u obliku musicala. Predannalsko vrijeme zaokružuju predstave drame *Švejk u II. svjetskom ratu* Bertolta Brechta, za koju je Dragutin Savin napisao izvorne songove, dječja opera *Pčelica Maja* Bruna Bjelinskog (22. prosinca 1963.), te još dvije opere Dragutina Savina, komorna jednočinka *Scherzo* (14. siječnja 1965.) i prva velika slavonska opera *Tena*, kojom je obilježena 60. obljetnica Hrvatskoga narodnog kazališta Osijek 6. prosinca 1967.

Svoju osobnu stvaralačku estetiku Savin je najbolje obrazložio u jednom intervjuu prigodom proslave 25. obljetnice svoga umjetničkog rada (14. siječnja 1965. premijera jednočinki *Ljubovnici* i *Šentflorijanci*, te scenska praizvedba opere *Scherzo* prema predlošku Pere Budaka. Dirigent Antun Petrušić, redatelj, scenograf i kostimograf: Dragutin Savin): *Umjetnik mora imati snage nametnuti sredini svoj stav prema umjetnosti. Ako je taj stav pravilan sredina će ga sigurno prihvatiti i priznati. Pri tom ne treba smetnuti s uma da mi živimo danas i da pišemo muziku, koja se sluša danas, a ne kroz pedeset godina, jer ne znamo kakvo će muzičko izražavanje tražiti to vrijeme. Držeći se dosljedno svojih umjetničkih postavki, Savin se idealno uklapa u onodobno široko prihvaćenu europsku glazbenu estetiku, koju primjenjuje i u svojem opernom remekdjelu, muzičkoj drami *Tena*. O tom djelu u svojoj knjizi *Kazališni Osijek* (izdanje AGM, Zagreb 1997. str. 126.) Antonija Bogner Šaban kaže: *U svom libretu Nada Murat, prenoseći epski tijek Kozarčeve proze u operni scenarij, utrostručuje Tenin lik dajući je kao Tenu I. (pjevačka dionica), Tenu II. (dramska uloga), koja kao stara žena retrospektivno priča svoj život i Tenu III. (baletna uloga), koja plesnim umecima povezuje pojedine odsječke radnje. Nesvakidašnje tumačenje književnog izvornika kulturološki se uklapa u višegodišnja nastojanja osječkog Kazališta na scenskom oživljavanju i širenju spektra djela iz naše nacionalne baštine, posebno iz regionalnog slavonskog područja, a upravo je "Tena" dokaz zrelosti Opere da uspostavi drukčije umjetničke oblike i kriterije. Praizvedba se pretvorila u posvemašnju afirmaciju Dragutina Savina kao skladatelja, dirigenta (od reprize je dirigiranje preuzeo Antun Petrušić), redatelja i scenografa, Nade Murat u novoj ulozi spretne libretistice kao i cjelokupnoga izvođačkog ansambla. Tri Tene bile su Štefica Petrušić (za tu je ulogu dobila Nagradu grada Osijeka), Mira Brlek-**

Kurić i Argene Savin, a ostali sjajni solisti bili su Božena Čubra, Gita Šerman-Kopljar, Slavica Pfaf, Almas Tudaković, Marijan Bručić, Zlatko Foglar i Feliks Ajh.

Annale komorne opere i baleta, utemeljen i provjeren na općeprihvaćenom dijelu repertoarne fizionomije osječke Opere u to vrijeme, kao završena cjelina (1970 – 1983. u 14 izdanja) zorno dokazuje odnos Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku prema hrvatskom muzičko-scenskom stvaralaštvu. Annale je poticao hrvatske skladatelje najprije natječajem, a zatim izravnim narudžama, da pišu nove komorne opere s garancijom praizvedbe. Tako je hrvatska glazbena baština obogaćena novim djelima Savina, Bjelinskog, Stojanovića, Papandopula i Bručija, a područje baleta pružilo je mogućnost pogotovo tada mladim skladateljima, kao što su Igor Kuljerić, Marko Ružđak i Dubravko Detoni, za stjecanje dragocjenih iskustava. Poseban je slučaj opere *Mozartova smrt* Vladimira Berse, brata mnogo poznatijeg skladatelja Blagoja, koji se kao liječnik u Sinju iz hobija bavio pisanjem kraćih opera (uporedo s medicinom u Beču je studirao i kompoziciju). Njegove tri opere (*Cvijeta Zuzorić*, *Andrija Čubranović* i *Komedijaši*) izvodile su se početkom 20. stoljeća u Zagrebu, a na postojanje cjelokupnoga notnog materijala u Sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu upozorio je muzikolog Lovro Županović na jednom okruglom stolu Annala. I tako je *Mozartova smrt* praizvedena na Annalu u Osijeku 5. lipnja 1975., punih 47 godina nakon skladateljeve smrti. Dirigirao je Željko Miler, redatelj i prevoditelj izvornog libreta Josipa Berse s njemačkog jezika bio je Antun Petrušić, a uloge su tumačili Luciano Manzin (Mozart), Božena Čubra (Constanza), Almas Tudaković (Schikaneder), Petar Kloc (Sussmayer) i Velimir Zgrablić (Stranac u crnom). Scenograf i kostimograf bila je Ljubica Wagner. Iste kasne jeseni gostovalo se s tom predstavom na Danima hrvatske glazbe u Zagrebu, a zagrebačka televizija je dva puta prikazala snimku predstave.

Gostujući ansambli na Annalu izveli su sljedeća djela :

- Julije Bajamonti: *Prijenos svetog Dujma*, scenski oratorij (21. lipnja 1970.)
- Bruno Bjelinski: *Heraklo* (2. lipnja 1971. Studij za komornu operu, Zagreb)
- Ivo Lhotka-Kalinski: *Muha i Dugme* (30. svibnja 1972. Krug 101., Beograd)
- Miro Belamarić: *Ljubav don Perlimplina* (5. lipnja 1976. Opera Hrvatskoga narodnog kazališta, Zagreb)
- Nikola Hercigonja: *Jama*, scenska vizija glazbene poeme (23. svibnja 1977. Srpsko narodno pozorište, Novi Sad)
- Igor Kuljerić: *Moć vrline* (31. svibnja 1977. Opera Hrvatskoga narodnog kazališta, Zagreb)
- Miroslav Miletić: *Hasanaginica* (praizvedba 21. lipnja 1982. Komorni operni ansambl, Zagreb)
- Ivan pl. Zajc: *Gospoje i husari* (2. lipnja 1983. Kazalište Komedija, Zagreb)

Baletnih djela hrvatskih skladatelja na Annalu bilo je ukupno dvadeset i pet i to sve u izvedbama gostujućih baletnih ansambala ili plesnih skupina, jer Osijek u to vrijeme

nije imao dovoljno snaga za vlastitu baletnu produkciju. Od već spomenutih skladatelja Igor Kuljerić bio je zastupljen s 4, Marko Ružđak s 3, a Dubravko Detoni s 2 djela, Balet Hrvatskoga narodnog kazališta, Zagreb izveo je djelo *Kentaur XII*. Alfija Kabilja i *Simfonijsko kolo* Jakova Gotovca, Balet Narodnog pozorišta, Sarajevo djela *Satana* i *Hasanaginica* Vojina Komadine, *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića i *Folk-simfoniju* Borisa Ulricha, Balet Narodnog pozorišta, Beograd *Katarinu Izmajlovu 1977*. Rudolfa Bručija, Balet Makedonskoga narodnog teatra Skopje *Odbljesak* Ljubomira Brandolice, a Balet Pokrajinskoga narodnog pozorišta Priština *Legendu o pobjedi* Boža Mulića. Još su bili sa svojim djelima zastupljeni skladatelji Krešimir Fribec, Miljenko Prohaska, Ivan Matetić-Ronjgov, Branimir Sakač, Zlatko Pibernik i Natko Devčić. Za vrijeme, ali izvan programa Annala izvedeno je još nekoliko djela hrvatskih skladatelja, od kojih je posebni uspjeh doživio musical *Jalta, Jalta* Milana Grgića i Alfija Kabilja 19. ožujka 1973. (dirigent: Antun Petrušić, redatelj: Vlado Štefančić, koreograf: Mirta Dinter) s izvrsnim tumačima glavnih uloga: Gita Šerman-Kopljar, Milenko Ognjenović, Đorđe Bosanac, Rade Špicmiler, Slavica Pfaf, Marija Rajević i Adam Levang. Slijedila je praiizvedba komorne opere *Zvona* Bruna Bjelinskog (7. prosinca 1975. prigodom proslave Dana kazališta), te prva osječka izvedba jednočinke *Vlast* Iva Lhotke-Kalinskog (12. srpnja 1974.). Na veliko oduševljenje publike naišla je praiizvedba musicala *Slavonska rapsodija* osječkog skladatelja Branka Mihaljevića 15. prosinca 1978., koju su pripremili dirigent Željko Miler i redatelj Vlado Štefančić. To se djelo, na opće zadovoljstvo, obnavlja u jubilarnoj 100. sezoni. Pod naslovom *Jadranska duologija* prvi put je izvedena opera *Dalmaro* (zajedno sa *Stancem*) u redakciji samog skladatelja Jakova Gotovca (1. ožujka 1981.). Slijedi izvedba musicala *Dundo Maroje* Đela Jusića prema istoimenoj komediji Marina Držića u obradi dr. Marka Foteza (14. siječnja 1982.). Prigodom obilježavanja 75. obljetnice osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta 7. prosinca 1982. prvi je put u Osijeku izvedena prva hrvatska opera *Ljubav i zloba* Vatroslava Lisinskog. Dirigirao je Antun Petrušić, režirala Nada Murat, scenograf i kostimograf bila je Ljubica Wagner, a glavne su uloge pjevali Štefica Petrušić, Mirko Čagljević, Luciano Manzin, Ferdinand Zovko i Velimir Zgrablić. To razdoblje završava krajem 1985. godine otvaranjem obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, čemu je prethodila praiizvedba kantate *Šapat granatih ljepotana* Antuna Petrušića na stihove Dejana Rebića, posvećene gradu Osijeku (14. travnja 1985.) u scenskoj viziji Petra Šarčevića. Svečanost otvorenja obnovljene kazališne zgrade održana je 27. studenog 1985. Na programu su bila i dva značajna djela hrvatskih skladatelja. Kako se nešto ranije (u mjesecu rujnu) iste godine u Našicama svečano proslavila 100. obljetnica rođenja prve hrvatske skladateljice Dore Pejačević, to je za osječku kazališnu svečanost Antun Petrušić obradio Dorinu *Simfoniju u fis-molu* upotrijebivši njezine glavne teme i motive, a redatelj Dejan Miladinović joj dao svoju scensku interpretaciju pod naslovom *Thaliam laudamus*. Uz to je praiizvedena simfonijska pjesma *Poema* Dragutina Savina (dirigent Željko Miler).

Brojčani sažetak djela hrvatskih skladatelja na osječkoj pozornici od 1970-1985.:

– Opera na Annalu:	6 (sve praizvedbe)
– Opera, opereta, musical izvan programa Annala:	7 (2 praizvedbe, 5 osječkih premijera)
– Posebni programi na Annalu (oratoriji, kantate):	2
– Gostovanja na Annalu:	7
– Posebni programi izvan programa Annala	3 (2 praizvedbe)
Ukupno:	25
– Balet na Annalu:	25
Sveukupno:	50 djela hrvatskih skladatelja

Ovaj podatak sam za sebe dovoljno govori o vodećoj poziciji Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u odnosu na zastupljenost djela hrvatskih skladatelja na glazbenoj pozornici. Što više, po broju izvedenih djela Osijek u to vrijeme nadmašuje ostale tri hrvatske pozornice zajedno uključujući i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Sve je to bio plod i rezultat dugogodišnje smišljene i uporne repertoarne politike i fizionomije, koja se nije stvarala preko noći, a na jednak se način stjecala afirmacija, kako kod publike (što je u svakom kazalištu najvažnije), tako i kod šire javnosti i u stručnim krugovima. Neprocjenjive zasluge za to ima bez svake sumnje osječki Annale komorne opere i baleta kao međunarodna smotra dostignuća na području komorne opere, koja je tako plodonosno utjecala na hrvatske skladatelje ponukavši ih da našoj glazbeno-scenskoj baštini poklone djela trajne vrijednosti. Pisac ovog izlaganja kao neposredni sudionik opisanih događaja ne može se oteti dojmu da je Osijek u to vrijeme imao nešto slično četverolisnoj djetelini, kao što je to davno slikovito rekao Slavko Midžor za cjelokupno hrvatsko kazališno stvaralaštvo sredinom prošlog stoljeća. Neka ne zvuči neskromno misao, da će možda neki budući povjesničar utvrditi da je šezdesete, sedamdesete i rane osamdesete godine 20. stoljeća u povijesti osječke Opere obilježila svojom djelatnošću *četvorka* Savin – Murat – Miler – Petrušić. I upravo zbog tih povijesnih zasluga i dostignuća duboko vjerujem da je došlo vrijeme za razmišljanje o nekoj vrsti uskrsnuća Annala u nekom suvremenijem, svježijem i novijem obliku i ruhu, što neminovno donosi sa sobom novo vrijeme s novim ljudima i novim ambicijama.

Na tragu nove dimenzije u dijelu repertoarne politike osječke Opere u posljednje vrijeme svakako je osobno istraživanje, zalaganje i konkretni potezi dirigenta, redatelja i skladatelja Zorana Juranića na revitalizaciji zaboravljene hrvatske glazbeno-scenske baštine, pogotovo dok je bio ravnatelj osječke Opere. Svoju je djelatnost Juranić djelomično širio i na zagrebačku i riječku Operu, čijim je gostovanjem na osječkom Biennalu 10. svibnja 1990. s operom *Lizinka* Ivana pl. Zajca započeo njegov respektabilni niz djela hrvatskih skladatelja na osječkoj pozornici. Taj umjetnički pothvat dodatno dobiva na vrijednosti kad se uzme u obzir da je gotovo u cjelini izvršen za vrijeme Domovinskog rata u nemogućim radnim i životnim uvjetima. Mukotrpan ratni put osječkih kazalištaraca započeo je u rujnu 1991. prosvjednim skupovima u Osijeku i Pečuhu, da

bi se nastavio u listopadu gostovanjem osječke Opere sa Zajčevom operom *Nikola Šubić Zrinski* najprije u Zagrebu, a zatim uz pojačanje solistima zagrebačke Opere i Baleta u Ludwigsburgu i Hamburgu. Kako se taj događaj poklopio s bombardiranjem Banskih dvora i proglašenjem samostalnosti hrvatske države, Osječani su iz Njemačke poslali Hrvatskom saboru sljedeći brzojav: *S ponosom izvješćujemo Hrvatski sabor o uspješnom izvođenju predstave "Nikola Šubić Zrinski" u Ludwigsburgu i Hamburgu. Primljeni smo kao ambasadori naše napaćene i voljene domovine, a poziv za gostovanje u Njemačkoj prihvaćamo kao naš ratni i domoljubni zadatak. Istodobno pronosimo istinu o našoj domovini na umjetnički način kazivanja na pozornici kao i u brojnim susretima s ovdašnjim novinarima njemačkog tiska, radija i televizije. Kao prvi hrvatski kazališni ansambl, koji nastupa u inozemstvu u trenutku proglašenja samostalne države Hrvatske izražavamo našu podršku Vašim odlukama u vjeri da pridonose trajnom miru u lijepoj našoj Domovini.* Za tu je predstavu osječka Opera drugi put nagrađena plaketom Milka Trnina Hrvatskog društva glazbenih umjetnika. Sljedećih će mjeseci Osječani vrlo svjesno i opredijeljeno ostati u svom gradu prkoseći svim nedaćama i snalazeći se u uvjetima kakvi jesu. Članovi Hrvatskoga narodnog kazališta dijelili su sudbinu grada i svih građana. To je danas jednostavno napisati, ali je trebalo mnogo hrabrosti, požrtvornosti i samoodricanja na granici herojstva da se to vrijeme proživi i preživi. Dok su ljudi gubili kuće, stanove i živote, divnim čudom nitko od kazališnih djelatnika nije tijekom rata poginuo, niti je ozbiljnije ozlijeđen, iako su se programi izvodili doslovno i na prvim crtama bojišnice. Djelatnost nije prestala niti nakon barbarskoga namjernog bombardiranja i rušenja kazališne zgrade 16. studenoga 1991. u jeku priprema za obilježavanje Dana kazališta 7. prosinca. Skromna svečanost održana je bez javnog objavljivanja toga dana u 11 sati u podrumskim prostorijama Galerije likovnih umjetnosti uz nazočnost samo usmeno pozvanih pojedinaca. Manji i veći koncerti održavali su se u osječkim hotelima, u bližoj i daljoj gradskoj okolini, te u Istri i Mađarskoj, a 22. i 23. lipnja 1992. operni solisti, zbor i orkestar posjetili su ratne ranjenike u Krapinskim, Varaždinskim i Stubičkim toplicama s programom *Ne dirajte mi ravnicu*. Te sezone 1991/1992. izvedena je samo jedna, ali višestruko vrijedna premijera opere *Zlatka Ivana pl. Zajca* i to 7. srpnja 1992. Dirigirao je Zoran Juranić, koji je obavio i muzikološku obradu partiture, režirao Petar Vujačić, scenograf je bio Zvonko Šuler, kostimograf Željko Nosić, a koreograf Zvonimir Reljić. U naslovnoj ulozi nastupila je Vesna Baljak, a ostale glavne uloge tumačili su Sanja Uroić-Ljutić, Velimir Zgrablić, Marijan Jurišić, Miljenko Đuran, Cvetan Stojanovski, Vlaho Ljutić, Ferdinand Zovko, Boris Vajda, Slobodan Cvetičanin i Sanja Toth-Špišić, te Marina Krešić. Poseban je uspjeh ova predstava doživjela na gostovanju u Zagrebu 11. i 12. srpnja 1992., o čemu svjedoči Nedjeljko Fabrio u svojoj kolumni *Maestro i njegov šegrt* (časopis za književnost "Republika" br. 9-10 za rujan i listopad 1992.): *Čak i da nije sjajna – a jest sjajna ! – ova bi predstava svejedno imala svoje mjesto ne samo u povijesti zagrebačkog kazališnog života, u koji se trajno upisala svojim gostovanjem, nego i mjesto u povijesti kulture cijele nam hrvatske domovine, jer*

je u ratu okupila i povezala hrvatski duhovni prostor: jedan Riječanin (maestro Zoran Juranić) pronalazi, naime, djelo drugog Riječanina (Ivana pl. Zajca), postavlja ga poslije 107 godina na pozornicu bombardiranog HNK-a u Osijeku, pri čemu rečeno djelo govori o našoj Slavoniji i eto ga gdje gostuje u središnjem kazališnom hramu u Zagrebu!

O premijeri opere *Povratak* Josipa Hatzea već je bilo riječi, a Zoran Juranić svoja istraživanja nastavlja premijerom rijetko izvođene opere *Istarska svadba* Antonia Smareglie (1854-1929.), rođenog Puljanina, sina Hrvatice i Talijana, koji je muzičku naobrazbu stekao u Grazu, Beču i Milanu. Premijera je održana 5. svibnja 1994. u Puli u organizaciji Pulafestivala i Istarskoga narodnog kazališta, a uz sudjelovanje Zbora Matko Brajša Rašan i Umjetničke škole Ivan Matetić-Ronjgov iz Pule, te folkloru Zajednice Talijana iz Vodnjana. Juranićevi suradnici bili su redatelj Krunoslav Cigoj, scenograf Zvonko Šuler i kostimograf Željko Nosić. Na premijeri uloge su tumačili Olga Radmanovac (Marussa), Velimir Zgrablić (Menico), Ivica Šarić (Biagio), Cvetan Stojanovski (Lorenzo), Vlaho Ljutić (Nicola) i Sanja Uroić-Ljutić (Luze). Maja Stanetti u "Večernjem listu" od 10. svibnja 1994. piše: *Ni nakon svečane premijere održane na dan grada Pule i 140. obljetnice skladateljeva rođenja kao i 100. obljetnice praižvedbe, uzbuđenje oko izvedbe "Istarske svadbe" nije splasnulo. I posljednja je, treća pulska izvedba ispraćena ovacijama pa i suzama.* Lada Duraković u pulskom "Glasu Istre" od 7. svibnja 1994. kaže: *Svojom su izvedbom članovi osječkog Kazališta i njihovi suradnici ostvarili potpunu sintezu konstrukcijskih elemenata djela, plemenitu su liriku Antonija Smareglie postavili u kontekst realistične radnje stvarajući potpunu umjetničku i stilsku cjelinu.*

U taj dio repertoara ubraja se još i opera iz narodnog života bunjevačkih Hrvata *Dužijanca* Josipa Andrića, koje je hrvatska premijera bila 29. listopada 1994. Dirigirao je Zoran Juranić, režirao Petar Šarčević, scenograf je bio Ivan Balažević, a kostime je izabrala Mandica Lerinc. U glavnim ulogama su nastupili Olga Radmanovac, Damir Fatović, Velimir Zgrablić, Josip Slam, Saša Čano i Snježana Lakotić. Kraj ratnog stradanja i početak nove ere u radu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku zbio se 27. prosinca 1994. svečanim otvorenjem ponovno obnovljene kazališne zgrade. Za program, koji je nosio simbolični naslov *Slavonski preporod*, izbor i obradu tekstova učinio je Stanislav Marijanović, dirigirao je Zoran Juranić, režirao Krunoslav Cigoj, scenograf je bio Aleksandar Augustinčić, kostimograf Željko Nosić, a koreograf Antun Marinić. Još snažniju simboličnu poruku s te svečanosti uputio je Zoran Juranić davši svojoj prigodnoj simfonijsko-koreografskoj skladbi naziv *Inter arma narrans Musae*, čime je parafrazirao staru i mudru latinsku izreku u smislu da muze, pogotovo Talija, ne moraju za vrijeme rata samo šutjeti.

I u sljedećem razdoblju hrvatski su skladatelji prisutni na osječkoj pozornici. Najosječkiji skladatelj Branko Mihaljević ponovno se pojavljuje praižvedbom svoga novog djela *Osječki karusel* 31. ožujka 1995., kojeg radnja opisuje ljude i događaje od 5. i 6. rujna 1925. u Osijeku. Novu sezonu 1995/1996. otvara Zoran Juranić premijerom opere

Mislav Ivana pl. Zajca (2. listopada 1995. – na 125. obljetnicu praizvedbe u Zagrebu), čime ujedno kao dirigent i redatelj zaokružuje svoj niz revitaliziranih djela iz zaboravljene hrvatske glazbeno-scenske baštine. Scenograf je bio Dorian Sokolić, a kostimograf Ružica Nenadović-Sokolić. Na premijeri je naslovnu ulogu Mislava pjevao Ivica Šarić (nasljednik legendarnog Josipa Kašmana s praizvedbe u Zagrebu), a ostale glavne uloge Olga Radmanovac, Sanja Uroić-Ljutić, Slobodan Cvetičanin, Sotir Spasevski, Dinko Lupi, Damir Fatović, Vlaho Ljutić i Saša Čano. Obnove s karakterom premijere doživljuju opereta *Madame Troubadour* Srećka Albinija (18. ožujka 2005.) i opera *Stanac* Jakova Gotovca, koju su 25. travnja 2007. postavili dirigent Peter Oschanitzky, redatelj Joško Juvančić, scenograf Marin Gozze, kostimografkinja Diana Kosec-Bourek i koreograf Miljenko Vikić, te Berislav Puškarić, Sanja Toth-Špišić, Nikša Radovanović, Josip Slam i Nenad Tudaković kao nositelji glavnih uloga. Treba naglasiti da su gotovo neprekidno na repertoaru tri najpopularnija hrvatska djela opere *Nikola Šubić Zrinski* (ukupno 411 izvedaba do posljednje, 29. travnja 2007. u Dubrovniku), *Ero s onoga svijeta* (433 izvedbe do 16. lipnja 2007.) i opereta *Barun Trenk* (242 izvedbe do 14. ožujka 2003.).

Balet kao samostalna grana Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku ima najkraću povijest, iako se prve naznake plesnog elementa na osječkoj pozornici naziru već u sezoni 1910/1911., kad je zabilježeno da je gospođica Elvira Coronelli uvježbala plesove za Leharovu operetu *Grof Luxemburški*. Kada su poslije Prvoga svjetskog rata brojni ruski umjetnici emigrirali i raširili se svijetom, u Osijeku djeluje primabalerina Marija Tuljakova, a vidljiviji trag je ostavio plesač i prvi pravi koreograf Mihajlo Semenov. On potpisuje i prvi hrvatski baletni pokušaj u obliku plesne pantomime pod naslovom *Krabulja i gospodin u fraku* Mirka Polića, te je i dirigirao praizvedbom 12. travnja 1922. Sljedećih gotovo 25 godina balet uglavnom služi kao popuna opernim, operetnim i dramskim predstavama, ali se povremeno ipak daju divertissementi ili baletne večeri sastavljeni od kraćih popularnih djela, a posebno se pamti djelovanje plesačice i koreografkinje Olge Orlove, te gostovanja glasovite Mie Čorak, Mercedes Goritz-Pavelić, pariske trupe Lole Fuller i drugih. Izuzetan događaj bila je i osječka premijera Gotovčeve opere *Ero s onoga svijeta* 1940. godine, kad je preuzeta originalna zagrebačka koreografija završnog kola Oskara Harmoša, u kojoj su kao solo-par nastupili Dragica Krog i Krunoslav Škarica.

U prvom razdoblju poslije Drugoga svjetskog rata balet vode i koreografije ostvaruju Slavko Midžor, Ruža Jurković i Zlata Lanović, ali još uvijek bez samostalnih predstava. Sudjelovanje baleta u operama i operetama sve je kvalitetnije i mnogobrojnije, a među brojnim djelima ističu se i nastupi u Tijardovićevim operetama *Mala Floramye* i *Splitski akvarel*. Prekretnicu za baletni život Osijeka znači dolazak bračnog para Savin 1947. godine, kad Argene Savin odmah preuzima mjesto ravnateljice baleta, koreografkinje i primabalerine. A kad na poziv intendanta Hinka Tomašića u Osijek iz Ljubljane dolaze Jelena i Stjepan Suhy, stvoreni su uvjeti za razvoj Baleta kao samo-

stalnog ansambla. Uskoro se počinju izvoditi veći i zahtjevniji baleti uz prokušani repertoarni recept s kraćim plesnim djelima kao što su na primjer bili *Partizansko kolo* Iva Tijardovića (12. veljače 1948.) i *Simfonijski ples* Ina Perišića (16. ožujka 1950.). U sljedećih desetak godina balet postaje ravnopravni sudionik kazališnih zbivanja u Osijeku, a među izvedenim djelima ističu se i djela hrvatskih skladatelja: *Balada* Dragutina Savina (praizvedba 5. lipnja 1954. – dirigent i scenograf: D. Savin, koreograf: Stjepan Suhy), *Đavo u selu* Frana Lhotke (premijera 17. travnja 1955. – dirigent: Karlo Radinger, koreograf: Stjepan Suhy, scenograf: Dragutin Savin, kostimograf: Inge Kostinčer), *Stranac* Silvija Bombardellija (premijera 1. veljače 1958. – dirigent: Vlado Kobler, koreograf: Stjepan Suhy, scenograf: i kostimograf: Aurelija Branković), te *Jesenja ljubav* Vladimira Knežića, koji je sam dirigirao praizvedbom 6. lipnja 1959., koreograf je bio Stjepan Suhy, a scenograf i kostimograf Aurelija Branković. Uz njegovanje repertoara i primjeran pedagoški rad s pretežno baletno neškolovanim kadrom Stjepan Suhy i Argena Savin stvorili su u vrlo kratkom vremenu ansambl sposoban uhvatiti se u koštac s najtežim izazovima, što ih ta umjetnost zahtijeva. Ujedno afirmirali su se plesačice i plesači, koji će kasnije postići uspjehe u Zagrebu, pa i u inozemstvu, kao na primjer Elza Sarka, Antonije Maksimović i Antun Marinić, a na domaćim snagama kao što su Mirjana Šantak, Nedžad Kurić, Katarina Prgomet, Štefica Heller, Mirta Dinter, Tilda Tudaković, Branka Delinić-Zgrablić i drugi ostao je poslije odlaska Stjepana Suhog i rasformiranja baletnog ansambla zadatak, da svojim umjetničkim i pedagoškim angažmanom i zalaganjem osiguraju kontinuitet baletnih zbivanja u Osijeku u očekivanju nekih budućih boljih dana za tu umjetnost. U tom interregnumu samostalni baletni nastupi bili su prava rijetkost; jedan takav bila je baletna večer 14. travnja 1963., kada se među ostalim djelima praizveo kraći simfonijski stavak *Nadigravanje* Dragutina Savina (dirigent: Antun Petrušić, koreograf: Argene Savin, scenograf: Dragutin Savin, kostimograf: Jagoda Buić). Za održavanje spomenutog kontinuiteta do današnjih dana zaslužna je i primabalerina Sonja Kastl, koja je svojim brojnim koreografijama baletnih dijelova u operama, operetama i musicalima taj ansambl praktično održala na životu. Na tim je temeljima plesač, koreograf i pedagog Antun Marinić oformio baletni studio sastavljen od nadarenih mladih plesača. Skrenuvši u posljednjih nekoliko godina na sebe pažnju osmišljavanjem vlastitih autorskih projekata prilagođenih mogućnostima mladih plesača, Marinićev je studio najveći dosadašnji pothvat, ali i uspjeh ostvario 29. lipnja 2005. premijerom baleta *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića (dirigent: Mladen Tutavac, koreograf i redatelj: Svebor Sečak, scenografija i rasvjeta: Dinka Jeričević i izbor kostima: Mandica Lerinc). U toj su se predstavi afirmirali mladi plesači Nikolina Bervald, Vuk Ognjenović, Zorislav Štark, Martina Buhucki, Nikola Livančić, Neven Mihić, Dražen Rumora i drugi kao temelj nekog budućeg profesionalnog baletnog ansambla osječkog Hrvatskoga narodnog kazališta.

Nakon ovog pregleda prisutnosti djela hrvatskih skladatelja (posebno osnaženo i dodatkom djela iz hrvatske dramske literature) na pozornici Hrvatskoga narodnog kaza-



lišta u Osijeku u njegovoj 100-godišnjoj povijesti može se s punim pravom zaključiti da su ispunjene glavne smjernice postavljene samim osnutkom *druge hrvatske pozornice*:

- prodor i konačno trajno uspostavljanje hrvatskog jezika na osječkoj pozornici
- puna afirmacija domaćih umjetničkih snaga, kako autorskih, tako i izvođačkih
- širenje kazališne umjetnosti u Slavoniji, odnosno Hrvatskoj i afirmacija u inozemstvu

Izvan svake je sumnje da se uspostavljeni repertoarni odnos domaćeg prema stranom stvaralaštvu u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku mora u provjerenom izbalansiranim obliku zadržati i u budućem razdoblju. Na glazbeno-scenskom planu valja i dalje nastojati s predstavljanjem novih ili do sada neprikazanih djela hrvatskih skladatelja, te obnoviti neke naše kapitalne vrijednosti kao što su opera *Porin* Vatroslava Lisinskog, opereta *Mala Floramye* Iva Tijardovića, te musical *Jalta, Jalta* Alfija Kabilja. Posebno bi trebalo obnoviti inicijativu za prvim prikazivanjem u Osijeku opere *Sunčanica* Borisa Papandopula, koja potpuno nepravedno nosi na sebi naslijeđenu apsurdnu političku etiketu što je prati od zagrebačke prazvedbe 13. lipnja 1944. Obzirom na umjetničku vrijednost *Sunčanice*, koja je i u sadržajnom, a pogotovo u muzičkom smislu neke vrsti naš *drugi "Ero"*, dug je Hrvatskog glumišta prema Borisu Papandopulu da mu njegovo operno remek-djelo doživi punu satisfakciju i revitalizaciju.

I na samom kraju, ali nikako ne i posljednje po važnosti, pitanje je mjesta i značenja hrvatskih nacionalnih kazališnih kuća, pogotovo onih izvan Zagreba, u općem procesu europske globalizacije na svim područjima ljudske djelatnosti, pa tako i kulture i umjetnosti. U razdoblju pripreme ulaska Hrvatske u Europsku uniju već su se povremeno pojavili i vrlo šturi i nejasni obrisi ideje da ulaskom u integriranu Europu Hrvatska ne može računati na više od jedne centralne nacionalne kazališne kuće. Iako u drugom obliku i drugačijoj opremi, ova ideja neodoljivo podsjeća na slična podmetanja iz doba socijalizma i komunizma, kad se najava ukidanja triju Opera izvan Zagreba tumačila njihovom skupoćom održavanja i nedovoljnom kadrovskom ekipiranošću. I kad je u novim uvjetima života i rada u samostalnoj državi Hrvatskoj jednom zauvijek trebala ta teza biti skinuta s dnevnog reda, pojavljuje se nova prijeteća opasnost upakirana u europski celofan. Ali, naše nacionalne kazališne kuće su naše općekulturno i obrazovno dobro, naše nacionalno blago i naš ponos, koje nam nitko i nikada više ne može i ne smije oduzeti, osporiti ili čak oduzeti i ukinuti.

Prilog br. 1.:

KRONOLOŠKI POPIS DJELA HRVATSKIH SKLADATELJA U 100 - GODIŠNJOJ  
POVIJESTI OSJEČKE OPERE

I. OPERA, OPERETA, MUSICAL, SCENSKI ORATORIJI I KANTATE, SCENSKE  
GLAZBE, PRIGODNE SKLADBE

<b>Freudenreich, Josip – Pokorny, Franjo:</b> GRANIČAR, Karlovac	17. 11. 1907.*
<b>Albini, Srećko:</b> NABOB	25. 01. 1908.
<b>Zajc, Ivan pl.:</b> NIKOLA ŠUBIĆ ZRINSKI, Sarajevo	21. 05. 1908.
<b>Zajc, Ivan pl.:</b> MOMCI NA BROD	21. 11. 1908.
<b>Albini, Srećko:</b> BARUN TRENK	01. 12. 1908.
<b>Gundulić, Ivan – Zajc, Ivan pl.:</b> DUBRAVKA	06. 10. 1909.
<b>Albini, Srećko:</b> MADAME TROUBADOUR	21. 11. 1909.
<b>Albini, Srećko:</b> BOSONOGA PLESAČICA	13. 01. 1914.
<b>Zajc, Ivan pl.:</b> OČE NAŠ	16. 10. 1919.
<b>Hatze, Josip:</b> POVRATAK	16. 10. 1919.
<b>Bersa, Blagoje:</b> OGANJ	20. 02. 1921.
<b>Lisinski, Vatroslav:</b> PORIN	23. 06. 1921.
<b>Tijardović, Ivo:</b> PIERROT ILO	28. 10. 1924.
<b>Hiršler, Žiga:</b> FIRENTINSKA NOĆ	24. 04. 1926.
<b>Hiršler, Žiga:</b> IZ ZAGREBA U ZAGREB	12. 03. 1938.
<b>Stepanov, Stjepan:</b> LA CONCHITA, praizvedba	03. 11. 1938.
<b>Tijardović, Ivo:</b> MALA FLORAMYE	26. 01. 1939.
<b>Gotovac, Jakov:</b> ERO S ONOGA SVIJETA	23. 10. 1940.
<b>Gloz, Eduard:</b> OTOK LJUBAVI, praizvedba	27. 10. 1940.
<b>Gundulić, Ivan – Gotovac, Jakov:</b> DUBRAVKA	01. 10. 1941.
<b>Gotovac, Jakov:</b> MORANA	24. 01. 1942.
<b>Asić, Milan:</b> PJESMOM KROZ ŽIVOT	11. 11. 1942.
<b>Tijardović, Ivo:</b> SPLITSKI AKVAREL	09. 02. 1946.
<b>Hatze, Josip:</b> ADEL I MARA	06. 01. 1950.
<b>Lhotka-Kalinski, Ivo:</b> POMET	29. 06. 1952.
<b>Brkanović, Ivan:</b> EKVINOCIJ	18. 04. 1954.
<b>Savin, Dragutin:</b> LJUBOVNICI, scenska praizvedba	02. 04. 1955.
<b>Lhotka-Kalinski, Ivo:</b> ANALFABETA	02. 04. 1955.
<b>Stahuljak, Dubravko:</b> JASNA, praizvedba	19. 05. 1957.
<b>Savin, Dragutin:</b> ŠENTFLORIJANCI, scenska praizvedba	08. 12. 1957.
<b>Savin, Dragutin:</b> TRIPČE, praizvedba	08. 12. 1957.
<b>Tijardović, Ivo:</b> MIN	06. 06. 1958.
<b>Gotovac, Jakov:</b> STANAC	08. 01. 1961.

<b>Kuntarić</b> , Ljubomir: AFERA U METROPOLI, praizvedba	15. 10. 1961.
<b>Brecht</b> , B. – <b>Savin</b> , D.: ŠVEJK U II. SVJETSKOM RATU	06. 10. 1962.
<b>Bjelinski</b> , Bruno: PČELICA MAJA	22. 10. 1963.
<b>Savin</b> , Dragutin: SCHERZO, scenska praizvedba	14. 01. 1965.
<b>Savin</b> , Dragutin: TENA, praizvedba	06. 12. 1967.
<b>Bjelinski</b> , Bruno: MOČVARA, praizvedba	28. 05. 1972.
<b>Stojanović</b> , Josip: ROMANCA, praizvedba	28. 05. 1972.
<b>Kabiljo</b> , Alfi: JALTA, JALTA	19. 10. 1973.
<b>Bersa</b> , Vladimir: MOZARTOVA SMRT, praizvedba	05. 06. 1975.
<b>Bjelinski</b> , Bruno: ZVONA, praizvedba	07. 12. 1975.
<b>Savin</b> , Dragutin: JA SAM JA, praizvedba	29. 05. 1976.
<b>Lhotka-Kalinski</b> , Ivo: VLAST	12. 07. 1977.
<b>Mihaljević</b> , Branko: SLAVONSKA RAPSODIJA, praizvedba	15. 12. 1978.
<b>Papandopulo</b> , Boris: KENTERVILSKI DUH, praizvedba	05. 06. 1979.
<b>Gotovac</b> , Jakov: DALMARO, prva izvedba verzije <i>Jadranska duologija</i>	01. 03. 1981.
<b>Jusić</b> , Đelo (Držić/Fotez): DUNDO MAROJE	14. 01. 1982.
<b>Bruči</b> , Rudolf: PROMETEJ, praizvedba	19. 04. 1982.
<b>Lisinski</b> , Vatroslav: LJUBAV I ZLOBA	07. 12. 1982.
<b>Petrušić</b> , Antun (Rebić): ŠAPAT GRANATIH LJEPOTANA, praizvedba	14. 04. 1985.
<b>Pejačević</b> , Dora: THALIAM LAUDAMUS, prema Simfoniji u fis-molu	27. 11. 1985.
<b>Savin</b> , Dragutin: POEMA, scenska slika simfonijske poeme praizvedba	27. 11. 1985.
<b>Mihaljević</b> , Branko: MOJ OSIJEK, glazbeno-pjesnički recital, praizvedba	14. 04. 1987.
<b>Zajc</b> , Ivan pl.: ZLATKA	07. 07. 1992.
<b>Smareglia</b> , Antonio: ISTARSKA SVADBA, Pula	05. 05. 1994.
<b>Andrić</b> , Josip: DUŽIJANCA	29. 10. 1994.
<b>Mihaljević</b> , Branko: OSJEČKI KARUSEL, praizvedba	31. 03. 1995.
<b>Zajc</b> , Ivan pl.: MISLAV	02. 10. 1995.

#### BALET

<b>Polić</b> , Mirko: KRABULJA I GOSPODIN U FRAKU, praizvedba	12. 04. 1922.
<b>Tijardović</b> , Ivo: PARTIZANSKO KOLO	12. 02. 1948.
<b>Perišić</b> , Ino: SIMFONIJSKI PLES	16. 03. 1950.
<b>Savin</b> , Dragutin: BALADA, praizvedba	05. 06. 1954.
<b>Lhotka</b> , Fran: ĐAVO U SELU	17. 04. 1955.
<b>Bombardelli</b> , Silvije: STRANAC	01. 02. 1958.
<b>Knežić</b> , Vladimir: JESENJA LJUBAV, praizvedba	06. 06. 1959.
<b>Savin</b> , Dragutin: NADIGRAVANJE, praizvedba	14. 04. 1963.
<b>Baranović</b> , Krešimir: LICITARSKO SRCE	29. 06. 2005.

OPERA, OPERETA i SCENSKI ORATORIJ NA ANNALU, gostujući ansambli

<b>Bajamonti</b> , Julije: PRIJENOS SVETOG DUJMA	21. 06. 1970.
<b>Bjelinski</b> , Bruno: HERAKLO	02. 06. 1971.
<b>Lhotka-Kalinski</b> , Ivo: MUHA	30. 05. 1972.
<b>Lhotka-Kalinski</b> , Ivo: DUGME	30. 05. 1972.
<b>Belamarić</b> , Miro: LJUBAV DON PERLIMPLINA	05. 06. 1976.
<b>Hercigonja</b> , Nikola: JAMA	23. 05. 1977.
<b>Kuljerić</b> , Igor: MOĆ VRLINE	31. 05. 1977.
<b>Miletić</b> , Miroslav: HASANAGINICA, praizvedba	21. 04. 1982.
<b>Zajc</b> , Ivan pl.: GOSPOJE I HUSARI	02. 06. 1983.

BALET NA ANNALU

<b>Detoni</b> , Dubravko: LIKOVI I PLOHE	18. 06. 1970.
<b>Fribec</b> , Krešimir: TIJELO ŽENE	29. 05. 1971.
<b>Detoni</b> , Dubravko: TASO GALE NO HITO BITO	29. 05. 1971.
<b>Komadina</b> , Vojin: SATANA	31. 05. 1972.
<b>Brandjolica</b> , Ljubomir: ODBLJESAK	04. 06. 1973.
<b>Ružđak</b> , Marko: ROTA	01. 06. 1974.
<b>Kuljerić</b> , Igor: FIGURE I.	01. 06. 1974.
<b>Ružđak</b> , Marko: DIAPHANA	02. 06. 1975.
<b>Ružđak</b> , Marko: CANTICUM COLUMNARUM	02. 06. 1975.
<b>Kuljerić</b> , Igor: UDVAJANJE	02. 06. 1975.
<b>Kuljerić</b> , Igor: BALADE	02. 06. 1975.
<b>Prohaska</b> , Miljenko: DILEME	03. 06. 1976.
<b>Matetić-Ronjgov</b> , Ivan: ČAĆE MOJ	03. 06. 1976.
<b>Sakač</b> , Branimir – <b>Ulrich</b> , Boris: SIMFONIJE	03. 06. 1976.
<b>Pibernik</b> , Zlatko: IGRE	01. 06. 1977.
<b>Baranović</b> , Krešimir: LICITARSKO SRCE	02. 06. 1977.
<b>Komadina</b> , Vojin: HASANAGINICA	02. 06. 1977.
<b>Bruči</b> , Rudolf: KATARINA IZMAJLOVA	03. 06. 1979.
<b>Kabiljo</b> , Alfi: KENTAUR XII.	02. 06. 1980.
<b>Ulrich</b> , Boris: FOLK SIMFONIJA	30. 05. 1981.
<b>Sakač</b> , Branimir: BARASOU	31. 05. 1981.
<b>Devčić</b> , Natko: ENTRE NOUS	31. 05. 1981.
<b>Kuljerić</b> , Igor: KRUŽENJA	31. 05. 1981.
<b>Mulić</b> , Božo: LEGENDA O POBJEDI	20. 04. 1982.
<b>Gotovac</b> , Jakov: SIMFONIJSKO KOLO	30. 05. 1983.

OPERA NA BIENNALU, gostujući ansambl:

**Zajc**, Ivan pl.: LIZINKA

10. 05. 1990.

#### LITERATURA I DRUGI IZVORI

*Muzička enciklopedija jugoslavenskog Leksikografskog zavoda*, 1965-1977.

*Hrvatski biografski leksikon*, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1983., knjiga 1-5.

Dragan Mucić, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907*. Osijek 1967.

Antonija Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*. AGM, Zagreb 1997.

Marija Malbaša, *Glazbeni život u Osijeku*. Osječki zbornik IX.-X. 1965.

*Repertoar hrvatskih kazališta 1840/1860/1980.*, prva i druga knjiga.

Prigredio i uredio Branko Hećimović. JAZU i "Globus", Zagreb 1990.

*Repertoar hrvatskih kazališta*, treća knjiga. Prigredio i uredio Branko Hećimović.

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i AGM, Zagreb 2002.

*95. rođendan HNK* Prigredio Ljubomir Stanojević. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek 2002.

Krešimir Kovačević, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. Naprijed, Zagreb 1960.

Arhiv HNK-a u Osijeku.

List "Kazalište" Hrvatsko narodno kazalište Osijek. Urednik Ljubomir Stanojević.

*Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. 100. godina* Uredila Antonija Bogner-Šaban. Osijek 2007.

Dnevni i periodični tisak

Privatni arhiv Štefice i Antuna Petrušić.

*Dalibor Paulik*

## BITNE REPERTOARNE KARAKTERISTIKE ŽANROVA GLAZBENOG KAZALIŠTA HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Analitičko sagledavanje bitnih repertoarnih karakteristika žanrova glazbenog kazališta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, u povodu stote obljetnice djelovanja, izuzetno je važno jer daje temelj za rekonstrukciju glavnih odrednica nacionalnog kazališta te kronološkog razvitka stvaralaštva i izvodilaštva u operi, opereti i musicalu. Poznato je da su glazbeno kazalište i njegovi žanrovi zrcalo društvene sredine u kojoj nastaju pa je uska njihova povezanost s društvenom zbiljom, kulturnim politikama i naravno, ne samo autorskim već i produkcijskim mogućnostima. Pri tome je neprijeporna uloga istaknutih umjetničkih osobnosti, skladatelja, dirigenta, pjevača, koreografa, scenografa, koji su obilježili pojedino razdoblje osječke glazbene scene. Repertoar tih žanrova nije uvjetovan samo njihovom djelatnošću, već i recepcijskim poljem gledatelja, ukusom i potrebama publike koja je te žanrove prihvatila i stalno produživala njihovo trajanje na kazališnoj pozornici.

Dragan Mucić u tekstu o Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku<sup>1</sup> govori o Osijeku kao gradu duge i bogate kazališne tradicije jer su tu u 18. i dijelu 19. st. gostovale brojne glumačke družine (austrijske/njemačke, pa i mađarske) kojih repertoar svjedoči o djelima skromnijega umjetničkog značenja. Dominantan je dakle bio lak, zabavljački karakter kakav pronosi Theater an der Wien (operete Franza Suppéa, Jacquesa Offenbacha, Johanna Straussa ml.), a koji nije imao dublje veze s domaćim tлом i čovjekom, donoseći tek odbleske daleke europske scene. Tek nakon 1862. proplamsaji nacionalne svijesti prizivaju izvođenje djela na materinskom jeziku. U tom kontekstu je i ovacija popraćena gostovanjem Hrvatskoga zemaljskog kazališta iz Zagreba 1884. s operom *Nikola Šubić Zrinjski* Ivana pl. Zajca, kojom je dirigirao Nikola Faller. I baš ta gostovanja zagrebačkoga kazališta i novosadskoga Srpskog narodnog pozorišta u Osijeku

<sup>1</sup> *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840 – 1860 -1980*, Globus – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1990., str. 458 – 465. Priredio i uredio Branko Hećimović.

postupno su razvijala potrebu za stvaranjem vlastitoga kazališnog ansambla, tim više jer je 1866. otvorena nova kazališna zgrada u Gornjem gradu. Domoljubi okupljeni u Hrvatskom kazališnom društvu, predvođeni upornim Radoslavom Bačićem, prihvativši ideje o Hrvatskom pokrajinskom kazalištu (koje je trebalo biti u Varaždinu), u srpnju 1907. ustanovljuju Hrvatsko kazališno društvo, kojeg je svrha, kako navodi Antonija Bogner–Šaban u tekstu *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku u povijesnom i kulturnom središtu: osnovati i rukovoditi u Osijeku stalno hrvatsko kazalište, u kojem se imade gajiti hrvatska dramatska umjetnost i umjetnost glazbena. Društvo će nastojati da zasnovano kazalište postane hrvatskim zemaljskim zavodom*.<sup>2</sup>

Stjecajem okolnosti i potpisanog ugovora o gostovanju Srpskoga narodnog pozorišta, prva predstava osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta ostvarena je 3. listopada 1907. u Varaždinu, što je i početak dugogodišnje suradnje osječkog i varaždinskog kazališta. Bila je to izvedba komične opere *Prodana nevjesta* Bedřicha Smetane pa se taj datum smatra početkom konstituiranja rada prve stalne profesionalne Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Zanimljivo je da su za postavu najodgovorniji bili češki umjetnici, plesni komičar i operetni redatelj František Lier i glasoviti praški dirigent i skladatelj Vojteh Horák (izvedeno je 26 predstava). Potom se gostovalo u Karlovcu, a u Osijeku je članove Kazališta dočekalo slavljeničko ozračje u kojem je 7. prosinca obilježen službeni početak rada. Te svečarske večeri uz dramsku ilustraciju Bukovčeva zastora *Slava preporoditeljima* i *Prologa* posvećena Osječanima, iz pera Milana Ogrizovića, izvedena je Zajčeva predigra Gunduliće *Dubravke* i prvi čin *Prodane nevjeste* (u prijevodu Augusta Šenoa), u kojoj su glavne uloge pjevali Ružena Jindrova, Velisav Zach pl. Zachov i Bohumil Viček.

U toj sezoni izvode se opera *Ksenija* Viktora Parme, operete *Lijepa Galateja* Franza Suppéa i *Vesela udovica* Franza Lehára, koja je u ovoj postavi bila izvedena čak 53 puta. U prva dva desetljeća broj premijera i predstava bio je velik (u prvoj godini čak 58), što je imalo utjecaja i na izvedbenu kakvoću. Uprava raskida ugovor s intendantom Nikolom Andrićem i uspostavlja ga s operetnim pjevačem i kazališnim zakupnikom Žarkom Savićem koji, iako je razgranao glazbeni (operetni) program, ipak doživljava financijski neuspjeh pa potkraj sezone 1908/1909. napušta osječko kazalište. Upravo nevjerojatno zvuči broj izvedbi (u kući i na gostovanjima) 203. u sezoni (u prosjeku 17 na mjesec), ali izbor repertoara nije bio pažljiv, zajedno s dirigentom Vojtehom Horákom, Savić čak redateljski potpisuje *Čar valcera* Oskara Straussa (49 izvedbi) i Zajčevog *Zrinjskog* (20 izvedbi). Vrijedi ipak spomenuti postavljanje djela naših autora, Zajčevih *Momci na brod* i *Baruna Trenka* Srećka Albinija, koji postaje operetnim zaštitnim znakom osječkog kazališta.

<sup>2</sup> Antonija Bogner–Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku u povijesnom i kulturnom središtu*. U: *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 2007.*, Osijek 2007., str. 12

Narednu sezonu je obilježio dolazak dviju istaknutih ličnosti, književnika Srđana Tucića (prvo dramaturg i redatelj, a potom intendant) i dirigenta, bivšeg ravnatelja zagrebačke Opere Nikole Fallera. Redatelj Dragutin Vuković i dirigent Jan Janota 1909. postavljaju Albinijevu operetu *Madame Troubadour* i *Jesenje vježbe* Emmericha Kálmána (čak 49 izvedbi), bolestan i razočaran Tucić napušta intendanturu, a na njegovo mjesto dolazi Faller (1910.) koji je u Osijeku namjeravao stvoriti najbolji hrvatski operetni ansambl, kao svojevrsnu protutežu zagrebačkoj Operi. Redaju se u dvije godine izvedbe opereta *Grof Luksemburški*, *Kneginjica* Franza Lehára, *Lijepa Riset* Lea Falla i *Barun Ciganin* Johanna Straussa ml., u kojima je uz dirigenta Fallera režiju potpisao Vuković, a oni postavljaju i operne naslove, *Hoffmanove priče* Jacquesa Offenbacha i Zajčevog *Zrinjskog*. O golemom broju izvedbi, poglavito operetnih naslova, govori 208 predstava. No Faller bez objašnjenja odlazi u Zagreb, a intendant postaje kazališni organizator i glumac Mihajlo Marković. Sezona 1912/1913. nastavlja se u velikom stilu, ne samo operetnim naslovima, već se po prvi put izvode opere *Madame Butterfly* Giacoma Puccinija, *Fra Diavolo* Françoise Aubera, *Mignon* Ambroise Thomasa i *Traviata* Giuseppea Verdija, sve u redateljsko - dirigentskoj produkciji Dragutin Vuković – Stjepan Paulsen, a ansambl veliki dio sezone provodi na gostovanjima od Opatije do Dubrovnika, Sarajeva, Zemuna, do Vukovara i Sremske Mitrovice. U idućoj sezoni Marković dovodi za ravnatelja opere poznatog dirigenta Andra Mitrovića, čija je namjera bila profesionalizirati umjetnički ansambl. Od pet opera treba istaknuti produkcije Puccinijevih *La Bohème*, Verdijeva *Krabuljnog plesa* i *Manon* Julesa Masseneta, redateljsko - dirigentskog tima Vuković – Mitrović, a od operetnih naslova Albinijevu *Bosonogu plesačicu*, Kálmánova *Ciganskog primaša* i *Poljačku krv* Oscara Nedbala. No Mitrović i Marković iznenadno odlaze, pa na turneju po gradovima Dalmacije ansambl vodi Leon Dragutinović koji 1914. postaje intendant, stvarajući razdoblje umjetničke zrelosti dramskog i opernog ansambla, što dotad, poglavito u opernom segmentu nije bila činjenica.

Osobnosti Andrića, Tucića, Fallera, Markovića, Mitrovića bile su najzaslužnije za djelovanje kazališta tih prvih godina kao i za vizije njegove budućnosti. No, Dragutinović za dirigenta, a potom i dugogodišnjeg ravnatelja Opere dovodi iz Trsta Mirka Polića, koji je znao da su za egzistenciju ove grane potrebni čvrst repertoar i stalan izvođački umjetnički ansambl. Prema podacima Antuna Petrušića, djelujući od sezone 1915/1916. do 1923/1924. dirigirao je Polić 53 djela i neka režirao (*Seviljski brijač* Gioacchina Rossinija i *Figarov pir* Wolfganga Amadeusa Mozarta), a primjerice za to vrijeme u razdoblju od 1916. do 1928. kućni redatelj Dragutin Vuković je režirao 80 opera i opereta.<sup>3</sup>

Već u prvoj sezoni 1915/1916. uz operetni repertoar (Nedbalova *Poljačka krv*, *Ptičar* Karla Zeller, *Dolarska princeza* Lea Falla), izvode se opere *Manon* i *Werther* Julesa Masseneta, *Cavalleria rusticana* Pietra Mascagnija, a iduće sezone Puccinijeva *Tosca*, Verdijev *Trubadur* i Bizetova *Carmen*, dok operetni repertoar predvode Kálmánova

<sup>3</sup> Antun Petrušić, *Opera. U: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 2007.*, Osijek 2007., str. 97



*Kneginja čardaša* i Offenbachov *Orfej u podzemlju*. U srpnju 1917. u Zagrebu se gostovalo sa sedam operetnih naslova pred rasprodanim gledalištem, što je bila zasluga intendanta Leona Dragutinovića, koji je te godine umro, ali važno je da iz Beča u Osijek stiže mladi dirigent Lav Mirski (Leo Fritz) i debitira za pultom u *Kneginji čardaša*. Gotovo pola stoljeća njegova djelatnost bila je vezana za Osijek (osim 1941 – 1947.), prvo kao dirigenta, poslije kao ravnatelja Opere i intendanta, obilježavajući cijelo to razdoblje. Te sezone ostvaruje se i prvi samostalni dirigentski rad Mirskog, *Stambolska ruža* Lea Falla. Treba naglasiti da je unatoč ratu kazališni život tekao normalno i redovito, a glumci su sudjelovali i u realizaciji operetnih predstava (Aca Gavrilović, Josip Maričić). Već 1919. stanje je pogoršano, prekinute su veze sa Zagrebom, nastaju kadrovski problemi u opernom ansamblu, a znatnu pomoć donosi trgovac i umjetnički mecena Stevo Kovjanić. U sezoni 1919/1920. intendant postaje Đuro Prejac, zagrebački glumac i skladatelj (*Vu plavem trnaci*, *Peharček moj*), premijerno je izveden Hatzeov i Tucićev *Povratak*, a kratko vrijeme djeluje i Lovro Matačić (npr. *Barun Trenk*, režirao Dragutin Vuković, 1920.). Ekipira se i operni ansambl (Stanislav Jastrzebsky, Vika Engel, Hana Pirkova), a među pjevačima je i kasnije slavni bas Josip Križaj, koji primjerice režira 1919. *Hoffmanove priče*, surađujući s Lavom Mirskim.

Odlukom od 13. kolovoza 1920., kako navodi Petrušić (vidi članak *Opera*), osječko kazalište prelazi pod državnu upravu pod uvjetom da se uz *dramu mora gajiti barem jedna glazbena struka s kazališnim orkestrom, te da se ovaj umjetnički pothvat ne smije napustiti*. To pomaže produkcijama opernih naslova, uz provjerene (*Traviata*, *Tosca*, *Carmen*), izvode se djela naših skladatelja *Oganj* Blagoja Berse (redatelj Đuro Prejac, dirigent Mirko Polić), *Porin* Vatroslava Lisinskog (redatelj Dragutin Vuković, dirigent Mirko Polić), a 1921. zajedno s Vukovićem, Mirski postavlja Nedbalovu *Poljačku krv* koja se zadržava na repertoaru do 1932. sa zamjetnih 39 predstava. U sezoni 1922/1923. (intendant Andrija Milčinović) opera dobiva primat pa nalazimo važna operna djela poput Mozartova *Figarovog pira* (dirigent i redatelj Mirko Polić), *Lohengrina* (redatelj Vasilij Sevastijanov, dirigent Mirko Polić) i *Ukletog Holandeza* (redatelj Mirko Polić, dirigent Lav Mirski) Richarda Wagnera. Mirski postaje ravnateljem Opere, Polić odlazi iz Osijeka, dajući u “Kazališnom listu” statistički pregled rada Opere od osnutka i ogorčeno zaključuje, da ne postoji u Osijeku sistematska javna potreba za ozbiljnom glazbeno-scenskom umjetnošću (Wagnerova djela izvođena sedam do osam puta) i naglašava da *u takvom gradu opera nije luksuz, već nasušna potreba, a luksuz je za državu uzdržavanje činovnika, koji mu ovakvim ‘kulturnim radom’ nanose štetu*. U prilog tome je i činjenica da je uz maksimalni angažman i animiranje publike *Porin* izveden samo deset puta.

U sezonama do 1925. širi se operni i operetni repertoar s rjeđe izvođenim djelima (npr. *Damileh* Georgesa Bizeta, Fallova *Madame Pompadour*, Lehárova *Posljednja mazurka*), ali najviše uspjeha ima Verdijeva *Aida* (Dragutin Vuković, Lav Mirski, 1924.) dok se kao redatelj obnove Offenbachovih *Hoffmanovih priča* pojavljuje još jedan zna-

ni zagrebački glumac, Viktor Bek (1923., dirigent Lav Mirski). Od velikih pjevačkih imena Operom dominiraju Vladimir Majhenić, Rudolf Bukšek, Milan Pichler, Marko Vušković, Stanislav Jastrzebsky i Štefanija Polić, a stalno gostuju Ernesto Cammarota i Mira Korošec.

Zbog neredovitosti i umanjene dotacija dolazi do materijalne oskudice pa za vrijeme intendanture skladatelja Petra Konjovića i pored sve veće profesionalizacije ansambla, u sezoni 1926/1927. dolazi u pitanje djelovanje glazbene sastavnice. Pored velikog entuzijazma, pomoći tada već jake Osječke filharmonije (osnovali je Polić i Mirski) i članova amaterskih zborova (pjevačko društvo *Kuhač*), u sezoni 1927/1928., ona zapravo više ne djeluje, čime je nasilno prekinut povijesni kontinuitet i usađena tradicija glazbeno-scenskog kazališnog života u Osijeku.

Od imenovanja Lava Mirskog za ravnatelja Muzičke škole (1927.), svi važni segmenti glazbenog života Osijeka (Filharmonija, Opera, društvo *Kuhač*) bili su u njegovim rukama te je njegov doprinos bio golem. Godine 1929. *Kuhač* je osnovao kazališnu sekciju i nastavio uprizorenjima opernih i operetnih predstava (*Ševa*, *Barun Trenk*, *Poljačka krv*, *Stambolska ruža*), sve do sezone 1935/1936., kada je ponovno uspostavljena glazbena grana kazališta s operom i operetom.

Iako je od početka svog djelovanja kazalište tradicionalno na kraju sezone bilo na dužim gostovanjima (od Varaždina, Sušaka/Rijeke, sve do Mostara i Dubrovnika, zbog preustroja kazališne mreže u cijeloj državi, osječki je ansambl (Opera i balet su od 1928 do 1934. ukinuti) priključen novosadskom Srpskom narodnom pozorištu i nastupa pod nazivom Novosadsko/osječko pozorište, a od 1931. zaduženja su proširena i na Split. To naravno utječe na repertoar, a kad se zbog dotrajalosti zatvorila kazališna zgrada, ansambl postaje najveće ambulatno kazalište od Varaždina i Čakovca, preko Slavenskog broda i Vukovara do Subotice, Zemuna. Kako je Split 1928. u sličnoj situaciji kao i Osijek (fuzija sa Sarajevom u Narodno pozorište za zapadne oblasti), za glazbenu granu važno je bilo Splitsko kazališno društvo s neumornim skladateljem Ivom Tijardovićem na čelu. Naime, surađujući s Petrom Konjovićem i Tomislavom Tanhoferom ustrojeno je Narodno kazalište za primorsku banovinu, pa se u razdoblju 1932. – 1933., izvodi čak 58 opernih i operetnih predstava (npr. *Nikola Šubić Zrinjski*, *Damileh*, *Barun Trenk*, *Poljačka krv*), čime je zadržan kontinuitet rada i izvan kazališne zgrade u Osijeku. U sezoni 1934/1935. Narodno kazalište (službeni naziv Narodno kazalište kraljevića Tomislava) ponovno djeluje u svome matičnom sjedištu, a intendantom postaje Ranko Mladenović, koji uz već uhodanu dramu, uspijeva konsolidirati operu i operetu (za ravnatelja Opere vraća se Lav Mirski).

Predvođeni sopranisticom Ružicom Pfeiffer i tenorom Mišom Weissom slijede operetni naslovi poput *Poljačke krvi* i *Stambolske ruže*, uspješno je izvedena *Cirkuska princeza* Emmericha Kálmána (redatelj Đuka Trbuhović, dirigent Lav Mirski, 1935.), od 1936. redaju se operne postave poznatih naslova, poput Puccinijevih *Madame Butterfly* i *Tosca*, Verdijevih *Rigoletto* i *Traviata*, Leoncavallovih *Pagliacci*, Mascagnijeve *Cava-*

*leria rusticana*, Bizetove *Carmen*, Smetanine *Prodane nevjeste*, Zajčeva *Zrinjskog*, koje je osječka publika uvijek rado prihvaćala. Od operetnih djela naših autora treba istaknuti praizvedbu *La Conchite* (1938.) osječkog skladatelja i dirigenta Stjepana Stepanova i Tijardovićeve *Male Floramye* (1939.). Za velik broj operetnih i opernih naslova zaslužni su dirigent Lav Mirski i redatelj Đuka Trbuhović, koji 1940. premijerno postavljaju *Eru s onoga svijeta* Jakova Gotovca, djelo koje je zavladao osječkom pozornicom i nadahnulo buduće redateljske, dirigentske i pjevačke generacije. Zanimljivo je da se u ovoj predstavi, uz znanog tenora Franju Klokočkog, pojavljuje u ulozi mlinara Sime, Emil Kutijaro, veliki glumac hrvatskoga glumišta, koji je u mladosti nastupao u opereti i operi. U Gotovčevoj *Morani* (1942.) redateljica je Margareta Froman, koja je poslije Drugoga svjetskog rata uspješno postavila Puccinijevu *Madame Butterfly* (1946.). Koliko je osječka publika voljela ovu operu govori i podatak da se u toj obnovi održala šest godina. Uz Trbuhovića kao redatelji se sve više potvrđuju Ferdo Delak (npr. *Barun Trenk*, 1942., *Nikola Šubić Zrinjski* 1943.) i Slavko Midžor (*Mala Floramye*, 1945., *Eru s onoga svijeta*, 1946.), a u *Prodanoj nevjesti* (1946.) uz Trbuhovića i dirigenta Maksa Mottla, kao scenograf surađuje i poznati glumac Amand Alliger. U repertoarnom djelovanju ansambla istaknuti su dirigenti Rade Ivellio (*Morana*), Maks Mottl (*Prodana nevjesta*), pjevači Paula Udović, Zdenka Rubinstein, Franjo Klokočki, Pajo Grba... Iz podataka je uočljivo da je tijekom Drugoga svjetskog rata zadržan umjetnički i organizacijski kontinuitet, što potvrđuju naslovi tzv. željeznog repertoara: Verdijevi *Trubadur*, *Rigoletto*, *Traviata* i *Krabuljni ples*, Puccinijeve *Tosca* i *Madame Butterfly*, Bizetova *Carmen*, Leoncavallovi *Pagliacci*, a od opereta Lehárove *Zemlja smješka* i *Ciganska ljubav*, Straussov *Barun ciganin* te uvijek privlačni Albinijev *Barun Trenk*.

Sezona 1946/1947. bila je prelomna, umire Rade Ivellio, za intendanta dolazi Hinko Tomašić, koji će davati u čitavom sljedećem desetljeću zamah svestranom razvoju. Vraća se iz Izraela i Lav Mirski te nastavlja djelovanje na dobrobit opernog i kazališnog te sveukupnoga kulturnog života Osijeka.

U razdoblju umjetničke i ravnateljske suverenosti Mirskog (1947 – 1957.) ustaljuje se glazbeni dio ansambla (Mica Glavačević, Olga Kocijančić, Zdenka Rubinstein, Slavica Pfaff, Branka Galić, Franjo Klokočki, Božena Čubra, Almas Tudaković, Emilio Tossuto, Nikola Stanković, Ivan Feher, Milan Štagljar i dr.), 1950. se izvode npr. *Adel i Mara* Josipa Hatzea, *Rusalka* Antonina Dvořaka, Puccinijeve opere *La Bohème* i *Tosca*, ali i djela komornog karaktera.

Da umjetničke osobnosti značajno pridonose repertoarnoj politici potvrđuje primjer Dragutina i Argene Savin, bračnog para koji se tih godina pojavljuje u osječkom kazalištu i čije je djelovanje trajalo, s manjim prekidom, gotovo četvrt stoljeća.

Dragocjen je bio doprinos skladatelja i dirigenta Dragutina Savina (1915 – 1996.). Nakon što je 1940. – 1942. bio dirigent Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, od 1947. djeluje kao dirigent osječke Opere. Nakon postave operete *Svadba u Malinovki* Borisa Aleksandroviča Aleksandrova (redatelj Aleksandar Vereščagin, koreografkinja Argene

Savin), Savin se usmjerava prema operi; slijede Puccinijevi *Bohèmi* (1947.) u kojima su mu suradnici bili redatelj Ivan Marton, scenograf Amand Alliger, 1948., *Soročinski sajam* Modesta Petroviča Musorgskog te u naredne dvije godine u popularnom opernom repertoaru (Puccinijeva *Manon Lescaut*, Bizetova *Carmen*, Verdijeva *Traviata*), pridružuje mu se kao koreografkinja njegova supruga Argene. Ona je baletnu karijeru započela u trupi Ane Roje i Oskara Harmoša, Alanove u Rimu, a u Osijeku je bila primabalerina i koreografkinja u baletnim i opernim predstavama, zaslužna za oživljavanje baletne grane (npr. Tijardovićevo *Partizansko kolo*, 1948.). U tom kontekstu od 1947. bila je ravnateljica Baleta, 1951. pridružuje joj se Stjepan Suhy (ravnatelj od 1952.), a od 1961 – 1968. Argene je ponovno ravnateljica Baleta, u razdoblju značajne koreografske djelatnosti. Spomenimo da se kao scenograf tih godina potvrđuje Eduard Griner, kako u opernom (Zajčev *Nikola Šubić Zrinjski*, 1951, *Pomet*, *meštar od ženidbe* Ive Lhotke Kalinskog, 1952, Hatzeov *Povratak*, 1952.) tako i u operetnom repertoaru (Tijardovićevo *Mala Floramye*, 1953., Kálmánova *Grofica Marica*, 1952.). Ostao je vezan uz Osijek gotovo tri desetljeća (oko dvjesto dramskih, opernih i operetnih predstava).

Suradnja bračnog para Savin, kao dirigenta i koreografkinje nastavlja se 1950. u već spomenutoj Hatzeovoj operi *Adel i Mara* (redatelj Ivan Marton), a kao koreografkinja Argene surađuje s Martonom i Mirskim u Mozartovom *Figarovom piru* (1950.) i Zajčevom *Zrinjskom* (1951.). Godinu dana kasnije s Milanom Štagljarom Savin postavlja Hatzeov *Povratak*. Potom je bio redatelj i scenograf u Verdijevoj *Aidi* (1953., dirigent Lav Mirski), redatelj, dirigent i scenograf u *Krabuljnom plesu* (1954.), a u tim je predstavama Argene bila koreografkinja. Kompletan autor bio je Savin i u Puccinijevim operama *Gianni Schicchi*, *Plašt i Sestra Angelica* (1954.), da bi potom dvije godine bio dirigent u Operi u Zagrebu.

Uz Martona kao redatelj, tih se godina u operi i opereti javlja Branko Mešeg (*La Conchita*, Stjepana Stepanova i *Analfabeta* Ive Lhotke Kalinskog), a 1957. i Nada Murat (*Moć sudbine*, *Traviata*), kasnije jedna od vodećih opernih i operetnih redateljica osječke Opere. Savin je naravno redatelj, scenograf i dirigent u svojim operama *Šentflorijanci* i *Tripče* (1957.). Kao koreografkinja i dalje mu je suradnica Argene. S Lavom Mirskim kao dirigentom i Milanom Štagljarom ona surađuje 1957. i u *Eri s onoga svijeta*, koji se zadržava na repertoaru deset godina (104 izvedbe). Dragutin Savin ne samo kao kompletna kazališna osobnost, već i kao skladatelj zaslužan je za novo usmjerenje osječke Opere. To je komorna opera, bilo autora tradicionalne operne tvorbe, bilo suvremenih skladatelja, a naravno tu su i djela kojima je on bio skladatelj i libretist. Zajedno s *Analfabetom* Kalinskog u istoj večeri se izvode Savinovi *Ljubovnici*, koje također režira Branko Mešeg (1955.). Dvije godine kasnije, u okviru proslave 50 – godišnjice osječkoga kazališta izvode se *Šentflorijanci* (prema Cankarovom djelu *Sablazan u dolini šentflorijanskoj*) i *Tripče* (prema Držićevoj komediji *Tripče de Utolče*), jednočinke prvotno skladane po narudžbi Radio Zagreba. Savin je zaslužan i za scensko uprizorenje, kao redatelj, scenograf i dirigent, a uz stalnu osječku kostimografkinju Aureliju Branković,

koreografkinja je Argene Savin. Skladatelj je u svojim komentarima naglašavao da je ovim komornim operama želio stvoriti nov žanr blizak komediji i satiri, kao popunu svojevrsne praznine između teške simfonijske i operne literature i lakše glazbeno-scenske (opereta, glazbeni igrokazi). U osvrtu o praiizvedbi, Zlatko Pibernik je zamijetio: *Pišući o toj muzičkoj večeri znači pisati u prvom redu o Dragutinu Savinu – kompozitoru, dirigentu, redatelju i scenografu, dakle o umjetniku, koji je stvorio i sam scenski oživio svoje djelo... Uspjehu predstave pridonio je sam autor koji je kao kompozitor stvorio efektna i znalački pisana djela s tečnim muzičkim jezikom, živopisnom instrumentacijom i sa scenskom radnjom, punom dinamike.*<sup>4</sup>

Savin kontinuirano sudjeluje i u realizaciji važnih opernih projekata, tako je uz glazbeno vodstvo Lava Mirskog, redatelj i scenograf Verdijeva *Otella* (1958.). Najavljujući premijeru, kroničar "Glasa Slavonije" je zapisao: *Redateljska koncepcija Dragutina Savina predstavlja nov smion, ali ujedno i veoma odgovoran poduhvat u pogledu režije toga djela. Umjesto standardnog rješenja, koje predpostavlja spektakl scene, ali zbog pomanjkanja potrebnog scenskog prostora i masa ujedno krije i opasnost od blijedog prikaza toga velebnog djela. Savin je pribjegao modernom rješenju, načinom poetizirane simbolike. Prostor za igru glavnih aktera označen je u njegovoj režiji minimalnim oznakama ambijenta, a dočaravanje atmosfere ovisit će najvećim dijelom o pjevačkoj i glumačkoj interpretaciji glavnih aktera – to su, mogli bismo reći osnovne odlike Savinove režijske koncepcije Verdijeva "Otella"...*<sup>5</sup>

Iz ovog citata jasno je koliko je Savin brinuo o svim elementima scenskog uprizorenja, rukovodeći se mogućnostima osječkog ansambla i veličine pozornice, kao i modernim redateljskim koncepcijama. Osim kod publike provjerenih naslova, ponajprije zahvaljujući Savinu, na repertoaru je glazba 20. stoljeća (*Amelija ide na ples* i *Medijum* Gian Carla Menottija, 1959.), u djelima kojima je on dirigent, redatelj i scenograf, Argene koreografkinja, slično kao i u Gotovčevom *Stancu* na libreto Vojmila Rabadana (prema Držićevu predlošku, 1961.). Ovo programsko usmjerenje nastavljeno je za vrijeme dok je Savin vodio Operu 1961 – 1971., kad je bilo jasno određeno da su za izbor repertoara, podjele uloga i planiranje svakodnevnoga rada bili zaduženi dirigenti i redatelji, koju su preuzimali odgovornost za svoju predstavu u cjelini. Logični je slijed da je u Savinovo vrijeme Opera doživjela pun procvat. Tih se godina kao dirigenti pojavljuju Željko Miler (*Opera za tri groša* Bertolda Brechta i Kurta Weilla, 1962.) i Antun Petrušić (*Boccaccio* Franza Suppéa, 1962.). Uz provjerene naslove (Mozartov *Figarov pir*, Verdijev *Trubadur*, Tijardovićevo *Mala Floramye*, 1963.), za koje koreografije potpisuje Argene Savin, istovremeno se izvode i suvremena djela, primjerice Menottijev *Konzul* (1963.) i *Zatočenik (Il Prigioniero)*, 1963.) Luigija Dallapiccole u kojima je Savin često bio dirigent, scenograf i redatelj. Đorđe Šaula pišući o premijeri *Zatočenika* naglašava da su

<sup>4</sup> Zlatko Pibernik, *Dvije praiizvedbe Savinovih djela*. "Glas Slavonije", Osijek 17. 12. 1957.

<sup>5</sup> V.V., *Verdijev „Otello“ u modernoj postavi*. "Glas Slavonije", Osijek, 1. 10. 1958.

složenost dodekafonske glazbe, morbidni ugođaj priče o zadnjim svirepim satima jednog zatočenika, zahtijevali maksimum sinkronosti i u ostalim opernim komponentama, scenografiji, režiji i dramskoj glazbenoj ekspresiji: *Sretna je okolnost ako jedan dirigent ima afiniteta za režiju i to pogotovu za modernu operu kao što ga Dragutin Savin ima i kao kompozitor i kao dirigent i konačno kao režiser.*<sup>6</sup>

Ponovo je Savin skladatelj i redatelj – *Ljubovnici, Šentflorijanci, Scherzo*, 1965. – a uz koreografije Argene Savin, kao scenografkinja i kostimografkinja se javlja Jagoda Buić, dirigent je bio Antun Petrušić.

Programski novum Savinova ravnateljskog razdoblja u Operi, nakon nekoliko godina ravnateljstva dirigenta Vlade Koblera (*Mala Floramye* Ive Tijardovića, 1959. i *Veronika Desinička* Danila Švare, 1960.), bila je komorna opera. Ustanovljen je Annale komorne opere i baleta (1970.). Time osječko kazalište postaje uglednim središtem komorne opere, a da bi proveo u djelo svoju viziju, Savin angažira nekoliko mladih školovanih pjevača iz Zagreba, koji uz domaće snage čine okosnicu buduće repertoarne politike (Štefica Petrušić, Marijan Bručić, Zlatko Foglar i Velimir Zgrablić u operi, Gita Šerman - Kopljar, Gertruda Munitić, Ivica Ladić u opereti npr.).

Put do Annala nije bio slučajan. Već od 1966. česti su komorni operni naslovi (*Diktator* Ernsta Kreneka 1965., *Rita* Gaetana Donizettija 1965., *Maria Golovin* Gian Carla Menottija 1966.), a 1967. izvodi se *Tena* Dragutina Savina (libreto Nade Murat prema Josipu Kozarcu), u kojima je skladatelj bio redatelj i dirigent, a Argene Savin koreografkinja. Njima se 1969. pridružuju Menottijeva *Usidjelica i lopov*, *Lukrecija* Ottorina Respighija, *Prosidba* Luciana Chaillyja (Savin je bio redatelj, dirigent i scenograf), potom 1970. Menottijev *Telefon ili ljubav u troje*, *Kapelnik* Domenica Cimarose, *Tripće* Dragutina Savina (Savin je bio redatelj, scenografkinja i kostimografkinja Jagoda Buić, dirigent je bio Antun Petrušić), a usmjerenje na komornu operu (*Ljudski glas* Francisca Poulenca, *Služavka gospodarica* Gian Battiste Pergolesija, 1971.), nastavlja se čak i nakon Savinova ravnateljskog razdoblja (*Plima* Borisa Blachera, *Zvona* Brune Bjelinskog, 1975., *Analfabeta* i *Vlast* Ive Lhotke Kalinskog, 1976.).

Osim komornih opera ansambl je obnovio i naša kapitalna operna djela. Savin je bio redatelj i scenograf *Ere* (113 predstava od 1968 – 1978., dirigent Antun Petrušić) i *Zrinjskog* (1976., dirigent Željko Miler) te *Ekvinocija* Ivana Brkanovića (1978., dirigent Antun Petrušić).

U razdoblju 1962. – 1989. važnu ulogu u kreiranju repertoara imali su Antun i Štefica Petrušić, on kao dirigent, ona kao operna prvakinja, nositeljica naslovnih sopranskih uloga. Štefica Milina Petrušić (1933.) nakon završenog ispita 1959., u razredu Miroslava Lunzera u Muzičkoj školi *Vatroslav Lisinski*, usavršava se u Mozarteumu u Salzburgu, bila je član opernog studija Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (Oscar u Verdijevu *Krabuljnom plesu* kod Milana Sachsa), potom u sezoni 1960/1961.

<sup>6</sup> Dorđe Šaula, *Sinhronitet akcije i muzike*. "Glas Slavonije", Osijek, 8. 2. 1963.

solistica opere Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci, a od jeseni 1961. do 1986. solistica je i prvakinja osječke Opere. U tom razdoblju ostvarila je 60 velikih i glavnih opernih i operetnih uloga najrazličitijih žanrova. Debitirala je kao Adina u Donizettijevom *Ljubavnom napitku* 20. siječnja 1962., a 10. svibnja iste godine debitira za dirigentskim pultom i Antun Petrušić u Suppéovoj opereti *Boccaccio* (redatelj Slavko Midžor, Štefica pjeva Fiamettu) pa otada započinje njihova zajednička vezanost uz osječku Operu. Inače, Antun (1935.) nakon mature u zagrebačkoj Klasičnoj gimnaziji i Glazbene škole Vatroslav Lisinski nastavlja studij glasovira (kod Dore Gušić), a potom i dirigiranja (kod Slavka Zlatića) na Muzičkoj akademiji, gdje diplomira 1961. godine. Još je 1952. utemeljio Collegium musicum, kasnije poznat u Zagrebu kao Opera u sobi, u kojem je sudjelovalo i niz pjevača s kojima će kasnije blisko surađivati u Osijeku (Štefica Petrušić, Zlatko Foglar, Marijan Bručić...). Tijekom studija radio je sa studentskim zborom Ivan Goran Kovačić, što mu je sve pomoglo u budućoj karijeri opernog i operetnog dirigenta.

Golem je i raznorodan program u kojem je sudjelovao bračni par Petrušić. On je bio dirigent, a ona protagonistica: *Povratak Odiseja u domovinu* Claudija Monteverdija (1981., Atena), *Orfej i Euridika* Christoph Willibalda Glucka (1963., Euridika), *Don Giovanni* (1968., donna Elvira) i *Vrtlarica zbog ljubavi* W. A. Mozarta (1983., Arminda), Pergolesijeva *Služavka gospodarica* (1971., Serpina), Donizettijeve opere *Ljubavni napitak* (1962., Adina), *Rita* (1965., Rita), *Lucia di Lammermoor* (1972., Lucia) i *Kći pukovnije* (1974., Amina), Rossinijev *Seviljski brijač* (1976., Rosina), Verdijeve opere *Rigoletto* (1967., Gilda), *Traviata* (1975., Violetta) i *Giovanna d'Arco*, (1973., Giovanna, za koju je dobila Nagradu Milka Trnina 1975.), Massenetova *Manon* (1971., Manon), Puccinijev *La Bohème* (Musetta 1962. i Mimi 1980.) i *Madame Butterfly* (1965.) u kojoj kao Cio-Cio-San, Štefica obilježava 25. godišnjicu umjetničkog rada (1986.). Iako je ovu ulogu pjevala još 1965., pravu umjetničku zrelost ona potvrđuje u scenskoj postavi Petra Šarčevića (dirigentsko vodstvo je njenog supruga). Stručna kritika je također to potvrdila, Branka Ban piše: *Štefica Petrušić je iskustvom zrelog umjetnika i ovaj put odgovorila zahtjevima složene role Butterfly iskazujući se prvenstveno na pjevačkom planu. Madame Butterfly u tumačenju Štefice Petrušić koncepcijski je bila usmjerena prema koncu opere gradirajući u pogledu scenske sigurnosti, glumačke uvjerljivosti, a uvijek s vokalnim poljem kao temeljnim nositeljem izražajnosti. Naime, upravo su vokalni monolozi te umjetnice bili najuspješniji momenti opere i ključni nositelji drame. Besprijeorne intonacije, Štefica Petrušić je diskretnim tonskim koloriranjem, zaokruženim frazama, muzikalno i uvjerljivo ocrtala lirski profil Cio-Cio-San nadasve putem izražajnosti svog pjevanja pridržavajući se tradicionalnog i klasičnog pristupa oblikovanju te uloge.*<sup>7</sup>

Da je ova kreacija zapažena, potvrđuju i kritike prigodom njena gostovanja u Zagrebu, kada Jagoda Martinčević potvrđuje: *I danas začudo svježeg glasa, koji unatoč lirsku*

<sup>7</sup> Branka Ban, *Umjetnica zrelog izraza*. "Glas Slavonije", Osijek. 5. 4. 1986.

karakteru ima dovoljno nosivosti i snage za Puccinijevu popularnu junakinju, Štefica Petrušić ostvarila je rijetko uspjeti lik bogatom i proživljenom interpretacijom. Figurom idealna krhka *Butterfly*, vrlo delikatna, odmjerena, ali i uvjerljiva u dramskoj igri, s nadasve muzikalno oblikovanom frazom, osječka je umjetnica imponirala sigurnošću svog nastupa te potvrdila staru istinu o nedovoljnom poznavanju i prožimanju izvedbenih dosega naših brojnih opernih kuća.<sup>8</sup>

Zapažena kreacija bila je i uloga Tatjane u *Evgeniju Onjeginu* Petra Iljiča Čajkovskog (Nagrada grada Osijeka 1979.). Isto tako je važan doprinos bračnog para u suvremenoj operi, on je bio dirigent, ona je nosila glavne uloge: Menottijeve *Telefon* (1970., Lucy) i *Maria Golovin* (1966., Maria), *Arlecchino* Ferruccia Busonija (1973., Colombina), *Opera za tri groša* (1962., Lucy, red. Bojan Stupica), Bertolda Brechta i Kurta Weilla. Stalno su bili uključeni i u izvedbama djela hrvatskih skladatelja: *Ljubav i zloba* Lisinskog (1982., Ljubica, redateljica Nada Murat), Zajčev *Zrinjski* (1963., Jelena, dirigent Željko Miler, redatelj Dragutin Savin), a istom se predstavom u režiji Ivice Krajača (prema Kostu Spaiću) Antun opršta 1989., odlazeći za dirigenta u HNK i profesora na Muzičku akademiju u Zagreb. Tu su i Gotovčeve opere *Morana* (1977., Morana, redateljica Nada Murat), *Dalmaro* (1981., Dalmaro, redateljica Nada Murat), Savinovi *Ljubovnici*, *Šentflorijanci*, *Scherzo*, *Tripče*, *Tena* (praizvedba 1967., za naslovnu ulogu Tene dobila Nagradu grada Osijeka, dirigent, redatelj i scenograf Dragutin Savin), opere Brune Bjelinskog *Pčelica Maja* (1963., Maja, redateljica Nada Murat), *Močvara* (1972., praizvedba, 4 ženske uloge, redatelj Jurislav Korenić), *Zvona* (1975., praizvedba, Nena, redatelj Mladen Sabljčić) te *Kentervilski duh* Borisa Papandopula (1979., praizvedba, grofica Oldfield, redatelj Mladen Sabljčić).

Istodobno je Antun Petrušić preveo tridesetak opernih libreta s talijanskoga, njemačkoga, engleskoga i ruskoga, a svoj višestrani rad kasnije je nastavio i u radu Zagrebačkog opernog studija. Bio je i redatelj (praizvedba *Mozartove smrti* Vladimira Berse, 1975. i *Prvo glazba, zatim riječi* Antonija Salierija, 1975.), a zamjetan je njegov prinos komornoj operi i *Annalu*, za koji je 1977. godine dramaturški obradio komičnu operu Karla Dittersa von Ditterdorfa *Doktor i apotekar*, dotad neizvedenu u hrvatskim kazalištima, čija je slava, kako kaže Antonija Bogner–Šaban nakratko zasjenila i istodobno napisan Mozartov *Figarov pir*, da bi poslije bila potpuno zaboravljena. Autorica se poziva na osvrt Krešimira Kovačevića *Iskreno muziciranje*, ("Borba", Zagreb, 2. 6. 1977.): *Petrušićev pokušaj njezina glazbenoga i scenskog oživljavanja smatra Krešimir Kovačević višestruko uspješnim, pa zapisuje: Antun Petrušić kao prevoditelj nije se ograničio samo na vjerni prepjev duhovitog teksta, već je zadržao i u samu dramaturgiju imajući pred očima današnje gledatelje i slušatelje, koji nemaju strpljenja za epsku opširnost. Ruku o ruku s redateljem i scenografom Dragutinom Savinom stvorena je tako sažeta radnja i zgusnuta partitura, očišćena od svih suvišnih pojedinosti, pa je*

<sup>8</sup> Jagoda Martinčević, *Suptilna Cio-Cio-San*. "Vjesnik", Zagreb, 4. 7. 1986.



predstava protekla u živom tempu bez zastoja. No, visok umjetnički nivo izvedbe ne bi mogao biti dostignut da i glazbena strana nije bila pripremljena podjednako pažljivo. I tu se Petrušić – ovaj put kao dirigent – pokazao na visini zadatka. Komorno muziciranje i izrazito dobra dikcija pjevačkog ansambla omogućila je publici da prati duhovite zaplete na pozornici i da se saživi sa sudbinom protagonista.<sup>9</sup>

Umjetnički bračni par je doprinos dao i u žanru operete: *Boccaccio* Franza Suppéa (1962.), *Barun Ciganin* (1964.) i *Šišmiš* (1982.) Johanna Straussa ml., a u nekoliko navrata *Mala Floramye* i *Splitski akvarel* Ive Tijardovića. Navedeni operni i operetni naslovi pokazuju golem i raznorodan repertoar u kojem su kreativno sudjelovali na osječkoj glazbenoj sceni.

Nakon Dragutina Savina vodstvo Opere i Annala preuzeo je Željko Miler, a intendant su bili Luka Aparac, Branko Mešeg i Zvonimir Ivković. Jedan od ključnih događaja u tom razdoblju je zatvaranje kazališne zgrade krajem siječnja 1975. Obnova se odugovlačila, lutalo se po raznim neprimjerenim prostorima, što je najviše štetilo glazbenoj sastavnici, počelo se osipati umjetničko osoblje, repertoarna ograničenja postala su sve očitija, ugasio se 1983. i Annale komorne opere i baleta.

Glavna repertoarna novost sedamdesetih godina prošlog stoljeća na pozornici osječkoga kazališta je da se udomačuje musical, sa velikim brojem gostujućih suradnika u scenskoj realizaciji. Znana *Ljubimica divljeg zapada* (*Calamity Jane*) Paula Francisa Webstera i Sammyja Faina u režiji Dragutina Savina, koreografiji Argene Savin i pod dirigentskom palicom Željka Milera (1967.), svjetske uspješnice: *Čovjek iz Manche* Dalea Wassermana, Joe Dariona i Mitcha Leigha u režiji Vlade Štefančića (dirigent Željko Miler, kostimografkinja Inge Kostinčer, 1971.), *Guslač na krovu* Josepha Steina, Sheldona Harnicka i Jerryja Bocka (redatelj Vlado Štefančić, dirigent Željko Miler, koreografkinja Lili Čaki, scenograf Vladimir Androić, kostimografkinja Ljubica Wagner, 1980.) i *My Fair Lady* Alana Jay Lerner i Frederica Loewea u Štefančićevoj režiji, pod dirigentskim vodstvom Željka Milera (scenograf i kostimograf je bio Miodrag Tabački, koreograf Iko Otrin, 1987.).

Štefančić je pomogao i u predstavljanju djela hrvatskih autora. Režirao je kulturni musical *Jalta, Jalta* Milana Grgića i Alfija Kabilja, izveden u Osijeku više od 100 puta (dirigirao je Antun Petrušić, 1973., nova postava 1977., u autorskoj ekipi ponovno Karlo Klemenčić i Mirta Dinter) i *Slavonsku rapsodiju* Branka Mihaljevića (dirigent Željko Miler, kostimografkinja Ingrid Begović, scenograf Vladimir Androić, koreografkinja Lili Čaki, 1978.), koja je postala zaštitnim znakom popularnoga glazbenog kazališta u Osijeku. Uspješnica zagrebačkog kazališta Komedija, *Dundo Maroje* Stijepa Stražičića, Marka Foteza i Đele Jusića prema kongenijalnom Držićevu djelu postavljena je 1982. godine, redatelj je bio Branko Mešeg, dirigent Ranko Ivanković, kasnije Antun Petrušić, scenograf je bio Miše Račić, kostimografkinja Jasna Novak, a koreograf Antun Mari-

<sup>9</sup> Antonija Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*. AGM, Zagreb 1997., str. 148 – 149.

nić. Publika je prigrlila ovaj žanr, što potvrđuje podatak da je svaki musical bio izveden 40-50 puta na osječkoj pozornici. Još jednom je obnovljena Mihaljevićeva *Slavonska rapsodija* (1988.), ponovo pod redateljskim vodstvom Vlade Štefančića, dirigent je bio ovaj put Velimir Kukulj, scenograf Ivica Antolčić, kostimografkinja Ingrid Begović, a koreografkinja Lili Čaki.

U opernom i operetnom repertoaru do 1990. godine najčešće su se pojavljivali provjereni naslovi. U operi, poput Verdijeve *Aide* (režija Petar Selem i autorska ekipa Zlatko Kauzlarić Atač, Danica Dedijer, Sonja Kastl, dirigent Željko Miler, 1988.), Bizetove *Carmen* (redatelj Mladen Sablić, dirigent Antun Petrušić, u naslovnoj ulozi Ruža Pospiš – Baldani, 1985.), Puccinijeve *Madame Butterfly* (redatelj Petar Šarčević, dirigent Antun Petrušić, 1985.) Verdijeve *Rigoletta* (redateljica Nada Murat, dirigent Željko Miler, 1985.) i *Krabuljnog plesa* (redateljica Nada Murat, dirigent Željko Miler, 1987.), a u opereti, poput Straussova *Šišmiša* (redatelj Vladan Švacov, dirigent Antun Petrušić, 1982.), Kálmánove *Grofica Marice* (redateljica Nada Murat, dirigent Željko Miler, 1978.).

Isto je i s djelima hrvatskih autora, u opereti to su *Barun Trenk* Srećka Albinija (redateljica Nada Murat, dirigent Antun Petrušić, 1971.) i Tijardovićeve *Mala Floramy* (redatelj Đokica Milaković, dirigent Josip Škunca, 1971., obnova 1983., redatelj Ivica Krajač, dirigent Željko Miler), a u operi Zajčev *Zrinjski* (redatelj Ivica Krajač prema Kostu Spaiću, dirigent Antun Petrušić, scenograf Berislav Deželić, kostimografkinja Marija Žarak, koreografkinja Sonja Kastl, 1986., obnova 1990. redatelj Petar Šarčević, scenograf Ante Serdar, kostimografkinja Marija Žarak, koreografkinja Sonja Kastl) i Gotovčev *Ero* (redatelj Petar Šarčević, dirigent Vladimir Kobler, scenograf Ivan Rabuzin, kostimografkinja Jasminka Petter-Kalinić, koreograf Zvonimir Reljić, 1990.). Navedeni podaci potvrđuju velik broj gostujućih opernih umjetnika, redatelja, scenografa, kostimografa, koreografa, što je značajno podiglo kvalitetu produkcija.

Važan datum je i svečano otvorenje zgrade 27. studenoga 1985., koje je bilo velik poticaj razvitku glazbene scene u Osijeku. No, iznenadno umire Željko Miler (1990.), jedno vrijeme zamjenjuje ga Vladimir Adamček, potom je od 1993. ravnatelj Opere Zoran Juranić (intendant Zvonimir Ivković), od 1996. Vjekoslav Burić (intendant Željko Čagalj), a od 2000. izmjenjuju se Zoran Juranić, Mladen Tutavac, Veseljko Barešić (Čagaljeva intendantura).

Treba posebno naglasiti složeno razdoblje Domovinskog rata od 1991. kad razaranje kulturnih dobara nije mimoišlo ni osječko Hrvatsko narodno kazalište. Trebalo je u tim uvjetima prilagoditi rad, program, obnavljati narušenu zgradu (predstave su se igrale i pratile na pozornici). Čak i u razdoblju nadolazeće ratne kataklizme Opera je pripremila dvije premijere, Mozartovu *Otmicu iz Saraja* (travanj 1991., redatelj Tomislav Durbešić, dirigent Zoran Juranić, scenograf Fadil Vejzović, kostimografkinja Marija Žarak) i Kálmánovu operetu *Kneginja čardaša* (lipanj 1991., redatelj Vlado Štefančić, dirigent Veseljko Barešić, scenograf Aleksandar Zlatović, kostimografkinja Ljubica Wagner i koreografkinja Sonja Kastl). Da je osječka Opera aktivno djelovala, govori podatak o

gostovanju u Ludwigsburgu i Hamburgu (Zajčev *Zrinjski*). U sezoni 1991/1992. izvedena je vrijedna premijera opere *Zlatka* Ivana pl. Zajca (7. srpnja 1992.), redatelj je bio Petar Vujačić, dirigent Zoran Juranić, scenograf Zvonko Šuler, kostimograf Željko Nosić. U već citiranom članku *Opera* (str. 132) u monografiji osječkog kazališta, Antun Petrušić se sjeća uznesenih riječi Nedjeljka Fabria iz kolumne *Maestro i njegov šegrt* (gostovanje osječke Opere 11. i 12. srpnja 1992. u Zagrebu): *Čak i da nije sjajna – a jest sjajna! – ova bi predstava svejedno imala svoje mjesto ne samo u povijesti zagrebačkog kazališnog života, u koji se trajno upisala svojim gostovanjem, nego i mjesto u povijesti kulture cijele nam hrvatske domovine, jer je u ratu okupila i povezala hrvatski duhovni prostor: jedan Riječanin (maestro Zoran Juranić) pronalazi naime djelo drugog Riječanina (Ivana pl. Zajca), postavlja ga poslije 107 godina na pozornicu bombardiranog HNK-a u Osijeku, pri čemu rečeno djelo govori o našoj Slavoniji i eto ga gdje gostuje u središnjem kazališnom hramu u Zagrebu!*<sup>10</sup>

Juranićeva zasluga bila je u bavljenju zapostavljenom hrvatskom glazbeno-scenskom baštinom, pa je na tom tragu bila i premijera Hatzeova i Tucićeva *Povratka* (1992.) koju je dirigirao (redatelj je bio Petar Šarčević), koja je na osječku scenu tih ratnih godina vratila pravu, a pomalo zaboravljenu vrijednost našega glazbenog kazališta. Dvije godine kasnije Juranić uz redateljsku pomoć Krunoslava Cigoja premijerno postavlja rijetko izvođenu operu *Istarska svadba* Antonija Smareglie (1854 – 1929.), rođenog Puljanina, koji je glazbenu naobrazbu stekao u Grazu, Beču i Milanu. Bila je to suradnja s *Pulskim festivalom* i Istarskim narodnim kazalištem. U taj krug ide i premijera opere *Dužijanica* Josipa Andrića, o životu bunjevačkih Hrvata (1994.) koju ponovno potpisuju redatelj Petar Šarčević i dirigent Zoran Juranić.

Pomoć u realizaciji opernog i operetnog repertoara u to vrijeme je stigla u dvojici dirigenata, Mladenu Tutavcu iz Zagreba i Rumunju Peteru Oschanitzkom, a 27. prosinca 1994. započinje novo razdoblje, svečanim otvorenjem ponovno obnovljene kazališne zgrade. Tom prigodom izvedena je glazbeno-scenska slika *Slavonski preporod*, koju je oblikovao Stanislav Marijanović i simfonijsko-koreografski torzo Zorana Juranića *Inter arma narrans musae*, a nakon toga arije iz opera Lisinskog, Zajca i Gotovca, sve u režiji Krunoslava Cigoja. Otvaranje zgrade u svim njezinim umjetničkim i kulturnim dijelovima, a osobito pozornice i gledališta, dalo je nov zamah djelovanju, otvarajući mogućnosti i glazbenoj sceni. Generaciju mlađih opernih pjevača (Sanja Toth-Špišić, Vesna Baljak, Ljiljana Čokljat), uz stalne goste predvodi još jedan umjetnički par, mezzosopranistica Sanja Uroić-Ljutić i bariton Vlaho Ljutić, što potvrđuje da su umjetničke osobnosti značajno utjecale na repertoar.

Sanja, rođena Osječanka, od 1984. članica je opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (npr. Fenena u Verdijevu *Nabuccu*, Cherubin u Mozartovu *Figarovom piru*), a

<sup>10</sup> Nedjeljko Fabio, *Maestro i njegov šegrt*. "Republika", br. 9 – 10; Zagreb, 1992., prenio Antun Petrušić, *Opera*, u: *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 2007.*, Osijek 2007., str. 132

Vlaho, rodom Dubrovčanin, nakon diplome na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (u razredu Vladimira Ruždjaka), također postaje članom zagrebačke Opere. No, svoju potpunu pjevačku i scensku zrelost oni ostvaruju tek u Osijeku, čijem se ansamblu pridružuju 1992., a Vlaho je od 2005. intendant Kazališta.

U nizu predstava njih su dvoje pjevali zapažene uloge u djelima hrvatskih autora, primjerice: Zajčeva *Zlatka* (Pero Ivanić, Vračara, 1992.), *Povratak* Josipa Hatzea (Stanko, Kata, 1992.), *Dužijanca* Josipa Andrića (Čoban, Ranka, 1994.), Zajčev *Mislav* (Spjehota, Zdenka, dirigent i redatelj Zoran Juranić, 1995.) i *Zrinjski* (Zrinjski, Eva, redatelj Ivica Krajač, dirigenti Zoran Juranić i Mladen Tutavac, 2004.), Gotovčev *Ero* (Sima, Doma, redatelj Petar Šarčević, dirigent Mladen Tutavac, 1996., redatelj Ivica Krajač, dirigent Mladen Tutavac, 2006.) te Mihaljevićev *Osječki karusel* (Mato, Milka, redatelj Vlado Štefančić, dirigent Peter Oschanitzky, 1995.).

U premijeri Gotovčeva *Ere s onoga svijeta*, kritika je naglasila prinos bračnog para Ljutić: *Doma Sanje Uroić Ljutić možda je malo zločestija od lika u libretu, ali je ona svojim glumačkim nastupom i nadasve sigurnim pjevanjem najviše od svih protagonista dosegla ozračje komičnih zapleta radnje. I Vlaho Ljutić s likom mlinara Sime ugodno nas je iznenadio, toliko više što smo nakon Vladimira Ruždjaka rijetko čuli na našim scenama lijep i sočan Mlinarov zapjev.*<sup>11</sup>

Da se u posljednjih desetak godina repertoar osječke glazbene sastavnice temeljio na provjerenim i kod publike rado gledanim djelima, potvrđuju naslovi u kojima je bračni par Ljutić sudjelovao: od opera primjerice Verdijev *Trubadur* (Luna, Azucena, redatelj Stojan Stojanov, dirigent Peter Oschanitzky, 1996.), *Rigoletto* (Rigoletto, Maddalena, redatelj Zlatko Kauzlarić Atač, dirigenti Mladen Tutavac i Peter Oschanitzky, 2000.) i *Krabuljni ples* (Grof Anckarström, vračara Arvedson, redatelj Petar Šarčević, dirigenti Zoran Juranić i Mladen Tutavac, 2001.), Puccinijeva *Madame Butterfly* (Sharpless, Suzuki, redatelj Krunoslav Cigoj, dirigent Peter Oschanitzky, 1998.), Smetanina *Prodana nevjesta* (Krušina, Ljudmila, redatelj i dirigent Zoran Juranić, 1997.), Mascagnijeva *Cavalleria rusticana* (Alfio, Santuzza, redatelj Tomás Balikó, dirigent Zoran Juranić, 1999.), Bizetova *Carmen* (Escamillo, Carmen, redatelj Petar Selem, dirigent Zoran Juranić, 2001.) i Mozartov *Figarov pir* (Grof Almaviva, Marcellina, redatelj Ozren Prohić, dirigent Peter Oschanitzky, 2002.) i *Così fan tutte* (Guglielmo, Dorabella, redatelj Ivica Krajač, dirigenti Zoran Juranić i Mladen Tutavac, 2006.). U žanru operete to su Albinijev *Barun Trenk* (barun Franjo Trenk, Lidija, redatelj Vlado Štefančić, dirigent Peter Oschanitzky, 2000.) i Lehárova *Vesela udovica* (Grof Danilo, Hanna Glawari, redateljica Stephanie Jamnicky, dirigent Peter Oschanitzky, 2007.).

Sanja Uroić–Ljutić pjevala je naslovne uloge i u Kálmánovim operetama *Kneginja čardaša* (redatelj Vlado Štefančić, dirigent Tomislav Uhlík, 1993.) i *Grofica Marica* (re-

<sup>11</sup> Ratko Čangalović, *Premijera Ere s onoga svijeta u osječkom HNK*. "Večernji list", Zagreb, 16. 1. 1996.

datelj Vlado Štefančić, dirigent Mladen Tutavac, 1997.), iako su one pisane za sopranski glas.

Kritika je osim glasovnih, često isticala glumačke i scenske kvalitete Vlahe Ljutića i Sanje Uroić–Ljutić. Primjerice, Branimir Pofuk hvali režiju Zlatka Kauzlarića Atača u Verdijevu *Rigolettu* pa spominje: *Atačeva režija i scenografija su jedno, obje 'Rigoletto' pretvaraju u napetu filmsku priču bez ijednog suvišnog zastoja. Sukladno tome svi protagonisti pokazali su se i kao uglavnom izvrsni glumci. Osobito Vlaho Ljutić u naslovnoj ulozi dvorske lude čije se udvorničko ohrabrivanje razvratnosti njegova gazde okreće protiv njega samog...*<sup>12</sup>

Kritičari su posebno zapazili mogućnost scenske transformacije (glumačke i vokalne) Sanje Uroić–Ljutić na premijeri Mascagnijeve *Cavallerije rusticane* i Puccinijeve *Sestre Angelice* pa Nedjeljko Fabrio ističe: *Doista je junakinja večeri bila Sanja Uroić–Ljutić, Santuzza u Cavaleriji, a Kneginja (ili Tetka Princeza kako to hoće novi prevoditelj Forzanova libreta na hrvatski Zoran Juranić) u Sestri Angelici, kojoj ledena maska zloće i osvetoljubivosti nije s lica silazila ni tijekom opetovanih poklona. Glas Sanje Uroić–Ljutić ne rasipa se u (inače uobičajenom) dodatnom koloriranju Santuzzine povrijeđenosti, nego je to glas strogo kontroliran u svojoj punoj dramskoj funkciji što se magistralno potvrdilo u dubokim lagama gotovo recitativno pisane uloge Puccinijeve Kneginje.*<sup>13</sup>

Sumirajući broj izvedbi pojedinih naslova, razvidno je da se i dalje najviše izvode Zajčev *Nikola Šubić Zrinjski* (411 izvedaba, posljednja 29. travnja 2007.) i Gotovčev *Eros onoga svijeta* (433 izvedbe do 16. lipnja 2007.), a od opereta Albinijev *Barun Trenk* (242 izvedbe do 14. ožujka 2003.). Poslije dulje vremena obnavljaju se Albinijeva opereta *Madame Troubadour* (redatelj Vlado Štefančić, dirigent Peter Oschanitzky, scenografkinja Ljerka Hribar, kostimografkinja Barbara Bourek, koreografkinja Sonja Kastl, 2005.) i Gotovčeva opera *Stanac* (redatelj Joško Juvančić, dirigent Peter Oschanitzky, scenograf Marin Gozze, kostimografkinja Diana Kosec – Bourek, koreograf Miljenko Vikić, 2007.), a i standardni dio repertoara (Puccini, Verdi, Leoncavallo, Bizet, Smetana, Mozart, Čajkovski...). U tom kontekstu treba spomenuti premijeru opera *Suzanina tajna* Ermanna Wolf–Ferrarija i *Gianni Schicchi* Giacoma Puccinija 27. svibnja 2005., kojom je Antun Petrušić proslavio 70. rođendan i 45. obljetnicu umjetničkog i pedagoškog rada kao redatelj (*Suzanina tajna*) i dirigent (*Gianni Schicchi*) i prevoditelj oba libreta na hrvatski jezik.

Naravno da klasična opereta Kálmána, Lehára i Straussa uvijek ima publiku, a kao novi naslov ističe se musical *Camelot* Lerner i Loewea, koji je postavio ravnatelj Opere, dirigent Veseljko Barešić (mandat 2002. – 2004.). U realizaciji predstava u tom

<sup>12</sup> Branimir Pofuk, *Osječki uspjeh redatelja koji je "protjeran" sa zagrebačke scene*. "Jutarnji list", Zagreb, 12. 3. 2000.

<sup>13</sup> Nedjeljko Fabrio, *Giacomo Puccini: Sestra Angelica*. "Vijenac", Zagreb, 11. 2. 1999.

razdoblju, sudjelovali su uz osječke i brojni gostujući umjetnici čime se potvrđivala postojeća izvođačka i produkcijska razina osječkog ansambla.

U obljetničkoj sezoni 2007/2008. postavljaju se Verdijeva *Traviata* i Mascagnijeva *Cavalleria rusticana*, Aleko Sergeja Rahmanjinova i kulturna Mihaljevićeva *Slavonska rapsodija*.

Navođenje naslova u operi, opereti i musicalu te redatelja, dirigenta i ponegdje autorskih ekipa (scenografi, kostimografi, koreografi) razvidno govori u prilog bogatom i sadržajnom repertoaru koji je u proteklih sto godina vladao osječkom pozornicom. Ti naslovi isto tako potvrđuju programska opredjeljenja uprava, kreativne, interpretativne afinitete, ali i ukus te očekivanja osječke publike, koja je od samih početaka prigrlila glazbenu sastavnicu svoga nacionalnog kazališta. Najčešće, sezone su bile odraz kreativnih i financijskih te produkcijskih mogućnosti Kazališta, ali i potreba publike, dok su u pojedinom razdoblju repertoarne silnice imale i pečat umjetničke osobnosti (razdoblje suvremene i komorne opere te Annala). Isto tako djela Savina, Mihaljevića, Andrića, Stepanova potvrđuju da je uz provjerene naslove, Osijek uvijek posvećivao pozornost autorima i temama iz svoga slavonskog okruženja. Time je nacionalno kazalište potvrđivalo svoje lokalno utemeljenje. I na kraju, nije zanemarivo spomenuti da su navedeni umjetnički i bračni parovi (Savin, Petrušić i Ljutić) odigrali važnu ulogu u kreiranju repertoara. Kao skladatelji, dirigenti, operni pjevači, ravnatelji, intendant, oni su, naime, vezali najznačajniji dio svoje umjetničke karijere za Osijek. On je postao njihov, ne samo umjetnički izbor, već i životni prostor.

*Stanislav Marijanović*

## MAESTRO LAV MIRSKI

Nacrt za istraživački rad

*PRISTUP:* Iako već dugo nisam u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku kao bivši plesač njegova Baletnog ansambla, ono iz mene još uvijek nije izašlo, niti je njegovim ugasnućem zamrla orkestracija prijemljivo sažetih formulacija kojom je maestro Lav Mirski (1893-1968.) ispraćen na osječko Anino groblje u kazališnu i glazbenu povijest. U nastojanju da se dokuči potpunost, prava je znatnost njegove ličnosti dosegnuta višeznačnicom: golim imenom – **Mirski**, i jednim epitetom – **Maestro**. Ovako znatan, velik po snazi svjedočenja svoje unutarne istine kao snage za pregaranje, crpljene iz glazbene i kazališne umjetnosti, Mirski je bio i fizički majestozna ličnost u koju se gledalo kao u živi spomenik osječkog kazališta, u lik koji je opčinjao samom svojom pojavom. Vidjeti ga za dirigentskim pultom, pred sobom, orkestrom i publikom, na pokusima i premijerama, među redateljima, skladateljima, scenografima i upraviteljima od značaja i značenja u vođenju osječkog kazališta, i to s jednim Hinkom Tomašićem, Dragutinom Savinom, Ivanom Martonom i Zrinušićem – Zrinskim, s Brankom Mešegom, Nadom Murat i drugima od nadolazećih imena, pa u ophođenju s ansamblima i javnošću, činilo je kazalište privlačnom i visokoumjetničkom kućom. Čuti, znati i razumjeti njega samoga, i sve njih, a baviti se poviješću kazališta i kulturom svoga grada, znači suočiti se i s prijekornim pitanjem: zašto o svakome od njih, njihovu mnogostrukom i razvedenom djelovanju u matičnoj kući, gradu i drugdje, nema istraživačkih radova ni sveobuhvatnijih tekstova. Posebice o maestru Mirskom, jer jedno je slaviti i poštivati, a drugo istraživati. Baviti se njime zapravo uvijek znači suočiti se s detaljem, a ozbiljno što o njemu govoriti i objelodaniti, može se samo ako se gleda cjelina. Stoga se ne možemo baviti samo njime samim, nego kako ga se razumjelo, o njemu svjedočilo, kako ga danas možemo razumjeti i predočiti na prijelomnom pragu novog milenija, nove kazališne i kulturne hrvatske povijesti, iskustvom i naporom novog naraštaja, na nov način: da maestro Mirski i stvaralački naraštaj iz njegova razdoblja i kruga, sagledan

cjelovitim pogledom, i preko njegova groba, postane u prošloj stvarnosti živa stvarnost i – našim zahvatom – svjedočanstvo žive prisutnosti u našoj stvarnosti. To je vrlo složeno, i to je najveći izazov tako po prvi put proučiti i studijom ili knjigom predstaviti Lava Mirskoga, doživotnog glazbenika s profesijskom kazališnom i pedagoškom karijerom, društvenim i kulturalnim ugledom promicatelja glazbene kulture u Osijeku, Hrvatskoj i izvan njezinih granica.



Lav Mirski

*OBLJETNICE* su mu upriličene 1927. i 1938. potom 1952. i 1957. s koncertima i operama kazališnih i glazbenih umjetnika, one su otkrivalačke: pokreću društvenu sredinu prema njima i otkrivaju njih same, a one velike, sa zasluženim proslavama i odjekom, izazivaju i prekretnice. Tada nastupa vrijeme oduživanja, kada svatko zvan i od društvenog ugleda daje svoj udio i pridonosi vraćanju duga jubilarcu – zaslužniku.

Mirskog se u Osijeku slavilo i spoznavalo, manje istraživalo, možda ne toliko drugdje koliko su to Osječani očekivali i željeli, a to stoga što je bio životno, djelatno pa i



sudbinski neraskidivo vezan s Osijekom, osječkim kazalištem, i nakon *žute zvijezde*, izгона i emigracije (1941. – 1947.):

*Iako sam, silom prilika, jedno vrijeme bio uklonjen iz ove sredine, ja sam i tamo, daleko od zemlje, čeznuo za povratkom. Moje misli vraćale su se uvijek ovom kazalištu, u kome sam proveo tolike godine. (Usp. bilj. 7.)*

Blisko je povezan sa životom kulture i umjetnosti grada, jer je bio u središtu svega zbivanja u njemu. Bio je u svijesti sugrađana živa prisutnost i živa stvarnost, sposoban da se iz svoga kazališno-scenskog središta kreće dalje i da u svim smjerovima ostavlja trag. Prvi zapaženi, bio je koncertni (1919.): koncert kazališnog kapelnika kao produktivnog i reproduktivnog umjetnika – violončelista, zabilježio je Mirko Polić, ravnatelj Opere, na čiji je brzoglasni poziv Mirski i došao u Osijek.<sup>1</sup> A došao je na dan premijere Puccinijeve opere *Boemi*, 10. studenoga 1917., kojom je ravnao Polić, ujedno i prvi njegov glazbeni portretist (navodak u izvodima):

*Na ulazu u novi život imade ovaj koncert da bude bilanca... Prva je to perioda umjetničkog života, koji mnogo obećaje, pruža mnoge nade. Donio je sobom preduvjete uspjeha – dobru dozu tvrde volje i neumorne radinosti.*

Polić navodi profesore koji su ga u glazbenoj izobrazbi obučavali violončelu i teorijskim predmetima u zagrebačkome Hrvatskom zemaljskom glazbenom zavodu (1907. – 1913.): Junek, Dugan, Rosenberg-Ružić, V. Novak i Dvoržakov učenik Fran Lhotka. U velikom bečkom simfonijskom orkestru Wiener-Konzertvereinu on se za prvog angažmana kao čelist opredjeljuje za dirigentski poziv i usavršava u dirigiranju pod kompetencijom moćnih dirigenata: F. Löwea, F. Weingartnera, F. Schalka i B. Waltera ( u sezoni 1913/1914.). Kao nastavnik pjevanja djeluje na Sušaku, a kao zborovođa Primorskog Hrvata na Trsatu te zbora Srpskoga crkvenog pjevačkog društva na Rijeci, gdje u crkvama svira gimnazijsku misu, a potom dirigira liturgiju (1914.). Za Prvoga svjetskog rata glazbenik je vojničke glazbe u Zagrebu (1914.–1917.), odakle stiže u osječko kazalište kao član Opere i prvi dirigent. Odlaskom Polića, ravnatelj je Opere (1923. – 1941.). Poslije povratka u Osijek (1947. – 1956.) postaje dirigent i ravnatelj Opere, zatim intendant Hrvatskoga narodnog kazališta do umirovljenja (1956. – 1961.), ali i nadalje dirigira, sve do srpnja 1964. godine, kada na padinama Zvečeva izvodi s osječkim opernim orkestrom Gotovčevu operu *Ero s onoga svijeta*, po svom izboru, za svoj oproštaj.

Do prve velike obljetnice, proslave 25-godišnjice glazbeno-umjetničkog rada (1938.) Mirski je utemeljitelj, artistski voditelj i dirigent Osječke filharmonije (od 1922. simfonijski orkestar i mješoviti zbor; (1924. – 1941.). Ujedno je suosnivač Gradske muzičke škole i njen dugogodišnji ravnatelj (1927. – 1941.). U Hrvatskom pjevačkom i glazbenom društvu Kuhač stalni je glazbeni ravnatelj i začasni član (1926. – 1936.), potom i stalni

<sup>1</sup> *Lav Fritz* (Prigodom njegove kompozicione večeri), "Jug", 2/1919, br. 8, str. 4.

glavni ravnatelj i zborovođa župskih zborova Pjevačke župe Kuhač Hrvatskoga pjevačkog saveza (1935. – 1941.). Nakon umirovljenja zaslužni je građanin Grada Osijeka (1963.), da bi na kraju postao i nositelj Nagrade Grada Osijeka Božidar Maslarić za životno djelo (1968.).

Njegov veliki intervju, dat osječkom dnevniku „Hrvatski list“ *G. Lav Mirski o sebi*, povodom 25. obljetnice i velike proslave koja mu je upriličena od svih osječkih kulturno-umjetničkih društava, Kazališta i Gradske glazbene škole, obavijesno je crpilište izvornih životnih podataka i opservacija o njegovom umjetničkom putu, razvoju, poetici glazbe, spoznajama i prosudbama o stvaralačkim etapama i predvodništvu u promicanju glazbene kulture svakom istraživaču.<sup>2</sup> On kazuje o svome približavanju glazbi i kazalištu, nagnuću, smislu i opredijeljenosti za kolektivnu glazbu, prvim iskustvima s dirigentskog podija, velikoj praksi, uzorima i upoznavanju teorijskih spisa, naposljetku svodi i bilancu svog rada, stvaranja i udjela ali i *doprinosa Mirka Polića, odličnog glazbenika glazbenom životu u gradu Osijeku* :

*... dirigirao sam oko 1400 predstava (bez koncertnih priredaba). Pored velikog repertoara dirigirao sam veliki broj opereta i narodnih komada s pjevanjem. Upoznao sam kazališni život u tančine, čak sam i koji put postavljao kulise, suflirao i glumio. No, moj rad nije se samo ograničio na kazalište, već sam se trudio da Osijek, koji sam zavolio svim srcem, upoznam s tokovima velike simfonijske literature i da ga upoznam s mnogim domaćim i svjetskim umjetnicima. /.../ S „Kuhačem“ priredio sam veliki broj vokalno-instrumentalnih koncerata. Izvedeni su mnogi domaći kompozitori, a od oratorijskih djela: Verdi „Requiem“, Schubert „Misa Es-dur“, Dvoržak „Stabat Mater“, „Novowiejski „Quo vadis“.<sup>3</sup> Sa „Kuhačem“ bio sam i u inozemstvu, u Pragu, Poznańu i Budimpešti. /.../ Za moju proslavu izabrao sam „Carmen“ iz više razloga.... Jer se u toj operi sukobljuju lirski i dramski momenti. Ova mi opera daje priliku, da te večeri manifestiran obilje svojih osjećaja za zadovoljenje svog temperamenta i svoje ljubavi za čistom i pravom umjetnosti.*

*Napominjem još ...da se navršava stogodišnjica rođenja proslavljenog francuskog kompozitora Georgesa Bizeta.*

Iz više razloga koji nas motiviraju na podastiranje podloge za bolje razumijevanje Maestrove primjene poetike cjelovitoga umjetničkog djela, jezika, harmonizacije i kazališno-scenske glazbe, operne i operetske, ali i vokalno-instrumentalne, valja nam se usmjeriti i na još dva važna njegova novinska osvrtu u dnevniku „Hrvatski list“:

*Prvi puta na Wagnerijanskim svečanostima u Bayeruthu,<sup>4</sup> na kojima se jedino cjelovito izvodi Wagnerov Parsifal, i na zapažanja u jubilarnom članku Ivan pl. Zajc: O*

<sup>2</sup> "Hrvatski list", 19/1938., br. 83 (24. ožujka), str. 14-15.

<sup>3</sup> O tome potanje u prigodnoj knjižici: *Hrv. Pjevačka župa „Kuhač“ Osijek*, 5. VI. 1938., Osijek, 1938., 41 str.

<sup>4</sup> "Hrvatski list", 11/1930., br. 232 (24. kolovoza), str. 9.

stotoj obljetnici njegova rođenja, i to o samom Zajcu, što će reći, i o sebi (*Pljeskalo se uvijek više Zajcu nego njegovom djelu, jer je maestro ... zanosio svoje izvođače kao i slušateljstvo, uzdižući ih u sfere čistog artizma...*), nadalje, o Zajčevu opusu, štovanju Verdija i rodonačelnosti u našoj glazbenoj kulturi.<sup>5</sup>

Uza sve to, kada imamo u vidu partiture i teorijske spise R. Wagnera, za koje maestro Mirski znade, o njima piše ili ih ima u vidu i u svojoj kazališnoj knjižnici kao svoju vrsnu glazbenu literaturu, upozorava na: *Mendelssohns „Paulus“*, feljton *Hodočašće Beethovenu*, pa o gradnji i izvedbi Beethovenove *Devete simfonije*, kao i na *Oper und Drama* i *Zukunftsmusik*.<sup>6</sup> Uputimo li i na druge spise drugih autora, npr. o Georgesu Bizetu i vokalno-instrumentalnoj glazbi, onda nam je o mastru Mirskom zapaziti uz izbor opernog i koncertnog repertoara i njegovu dirigentsku, a od zgrade do zgrade i redateljsku koncepciju reproduciranja djela s dramskim dualizmom, verizmom, lirizmom sljedeće: maestro Mirski u svom stvaralaštvu u glazbeno-scenskim izvedbama pretežito zastupa zdravi i umjetnički realizam. Za uvjerljivu realističku glazbenu interpretaciju dramske radnje osnovu mu je mogao dati Beethovenov simfonizam. Za izvedbu niza orkestralnih i zbornih preljeva ljudskih osjećaja putem vokalnih solo-dionica Schubert u *Liedu* i omiljeli mu Zajc. Tako je s orkestrom i mješovitim zborom Osječke filharmonije 1926. izveo uz F. Mendelssohna i Wagnera, *punog snage i impulsa*, njegov Wotanov oproštaj iz *Walküre*, druge glazbene drame iz tetralogije *Prsten Nibelunga* i *Predgru* 1. činu *Parsifala*, viđenog 1930. u Bayeruther Festspielhasu, a s društvenim je orkestrom Kuhača 1928. izveo Schubertovu *H-mol simfoniju* i *Es-dur misu*. Berlioz je stopio literarni sadržaj sa simfonijskom koncepcijom, razvidnom u orkestraciji Begović – Gotovčeva *Era* i njegovoj izvedbi u reprodukciji maestra Mirskog. A on u prvi plan stavlja i kultiviranje prirodne riječi i melodije poput drugih nacionalnih škola.

Naposlijetku je maestro Mirski i sam obuhvatio i izjednačio 40. obljetnicu svoje artistske djelatnosti s 50. obljetnicom svojega osječkog kazališta na jedino moguć način: jedinstvenom mišlju, suživljen sa stvaralačkim naraštajem svojega doba, kao zalogom opstojnosti njegova kazališta i njega samoga sve do 100. obljetnice i ovih *Krležinih dana*:

*Pedesetogodišnjica ustanove, u kojoj sam proveo četrdeset godina svog umjetničkog rada, oživljava u meni mnoge uspomene /.../ na mnoge odlične umjetnike, koji su svojim talentom i svojom ljubavlju gradili zajedno s nama umjetnički lik ove ustanove. /.../ Neka ova knjiga ...bude garancija da će ovo kazalište i u budućih pedeset godina slijediti svoje svijetle tradicije.*<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Isto, 12/1931., br. 209 (2. kolovoza), str. 5-6.

<sup>6</sup> Usp. Članke L. Mirskog u dnevniku „Hrvatski list“: *Richard Wagner, Lohengrin* (pisan uoči izvedbe; 3/1922., br. 24, str. 3); *Franz Schubert* (povodom 100. obljetnice smrti; 9/1928., br. 325, str. 4); *Richard Wagner* (povodom 50.obljetnice smrti; 14/1933., br. 43, str. 5); *Felix Mendelssohn-Bartholdys Oratorium Paulus in Osijek*, "Die Drau", 59/1926., No. 136, s. 3-4).

<sup>7</sup> *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907-1957*. Priredio Dubravko Jelčić, Osijek 1957., str. 9 – predgovor knjizi.

Povežimo tu podudarnost trajanja i preko Krležina imena: njegovom je dramom *U logoru*, praižvedenom u osječkom kazalištu, ono proslavilo i svoju 50. obljetnicu, pozdravljenu i pismom zahvalnosti Miroslava Krleže upućenom samom slavljenu Lavu Mirskom. Obojici je kazalište služilo kao centrum i forum, središte i zborište približavanja, objedinjavanja i gravitiranja svih nositelja i primatelja glazbeno-scenske umjetnosti. Stoga i ovaj prinos o maestru Lavu Mirskom, izložen o stotoj obljetnici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, koju je on slutio i najavio, ima svoje vrijeme i svoje mjesto i u naše Dane. A većega kultura svojih glazbenika, glazbene umjetnosti i kulture od maestra Mirskog ovo njegovo osječko kazalište i ovaj grad sve do naših dana nisu imali.

*Antonija Bogner - Šaban*

## KAZALIŠNI ČOVJEK BRANKO MEŠEG

Svojim je kazališnim djelovanjem Branko Mešeg<sup>1</sup> utjecao i otvarao nove vidike scenskome životu u Osijeku od početka pedesetih do osamdesetih godina protekla stoljeća. Ključni je redatelj Hrvatskoga narodnog kazališta i njegov intendant, umjetnički je voditelj Mini teatra, a značani prilog osječkoj kazališnoj povijesti dao je kao autor stručnih tekstova i rasprava te uredništvom monografije *Kazališne tradicije grada Osijeka*.

Premda poslije gimnazijske mature studira na Pravnom fakultetu u Zagrebu, doskoro mijenja svoju odluku o budućoj profesiji i upisuje se na Glumačku školu Hrvatskoga državnog kazališta. Umjetničke ambicije Branka Mešega predavački prvenstveno usmjeravaju i praktično-scenski nadziru Tito Strozzi i Branko Gavella, ali i onodobno značajni hrvatski redatelji (Mesarić, Delak, Nučić, Tanhofer). K tome na Glumačkoj školi sluša predavanja Drage Ivaniševića i Vladimira Filipovića o kazališnoj povijesti i teoriji, dok ga sa srodnim vidovima umjetničkog izraza i jezičnim finesama upoznaju

1 Branko Mešeg, redatelj, intendant (Ruma, 15. studenoga 1919.). Školovao se u Zagrebu i Splitu, a poslije gimnazijske mature upisuje Pravni fakultet u Zagrebu. Godine 1939. prelazi na Glumačku školu pri Hrvatskome državnom kazalištu u Zagrebu koju diplomira 1942. Na Filozofskom fakultetu u Sarajevu diplomirao je francuski jezik i književnost i latinski jezik s rimskom književnošću, 29. 06. 1977. Angažiran od 1942. do 1945. kao glumac u Hrvatskom državnom kazalištu u Zagrebu. Bio je tajnik Drame Hrvatskoga državnog kazališta, 1942. i pomoćni redatelj u filmu *Lisinski Oktavijana Miletića*, 1944. Angažiran kao glumac i redatelj u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu 1945 – 1947., a potom u Narodnom kazalištu u Šibeniku, 1948 – 1950., gdje je i umjetnički voditelj dramskog programa. U Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku djeluje od 1951. do umirovljenja 1981. Jedan je od najistaknutijih redatelja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u drugoj polovici 20. stoljeća, ravnatelj Drame 1959 – 1964. i intendant od 1972. do 1981. Značajno razdoblje njegova djelovanja je u Centru za kulturu i umjetnost 1967., a zatim umjetničko vođenje Mini teatra 1968. - 1971. Osim u Splitu, Šibeniku i Osijeku povremeno je režirao u Vinkovcima, Varaždinu i Puli. Autor je kazališno-povijesnih tekstova i rasprava te urednik monografije *Kazališne tradicije grada Osijeka. HNK 1907. – 1982.*



Branko Mešeg

Oskar Harmoš, Ivo Lhotka Kalinski i Božena Begović. Zbog Mešegove profesionalne budućnosti koja se počinje, poslije Zagreba, samostalno razvijati za njegova angažmana u Splitu i Šibeniku i konačno sazrijeva u Osijeku, vrijedi navesti dio teksta-proglasa Drage Ivaniševića o ciljevima Glumačke škole: *!.../ ona ima biti ono, što traži moderna glumačka pedagogija (Stanislavski, Copeau, D' Amico), škola u kojoj će se razviti, izgraditi sve imanentne odlike pojedinca, u kojoj će se rad usmjeriti prema individualnoj izgradnji, te poći prema tome obrnutim putem, iznutra prema vani, i time biti u potpunoj opreci prema „consevatoirskoj“, vanjskoj metodi.*<sup>2</sup> Koliko je Mešeg u mogućnosti interpretativno primijeniti ovaj programski složeni kriterij Glumačke škole, teško je argumenirati jer se njegovo ime tek povremeno spominje u dnevnom tisku.<sup>3</sup> Izuzetak

<sup>2</sup> Drago Ivanišević, *Nekoliko riječi o Glumačkoj školi Hrvatskog državnog kazališta u Zagrebu u povodu prikazivanja „Ljubovnika“*. „Hrvatska pozornica“, 1941/1942., 24. Zagreb, 1. ožujka 1942., str. 6.

<sup>3</sup> Popis glumačkih nastupa Branka Mešega u Hrvatskom državnom kazalištu u Zagrebu sastavljen je prema podacima u repertoarnim knjigama za sezone 1941/1942. – 1944/1945., koje su pohranjene u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

je komedija nepoznatoga dubrovačkog pisca *Ljubovnici*, 4. ožujka 1942., koja je, kao i tumačenje lika Marka Pavlovića u Galovićevoj dramskoj viziji *Pred smrt*, 13. svibnja 1942., sastavni dio Mešegova završnog ispita na Glumačkoj školi. Obje predstave režira Tito Strozzi, a posebno detaljno razrađuje postavu renesansne komedije *Ljubovnici* koja postaje, kasnijih godina, jednim od čvorišta kazališnog opusa Branka Mešega. U smislu svoje stvaralačke poetike Strozzi je tekst *Ljubovnika približio današnjici u duhu komediografa XVII. stoljeća, a akcentuaciju teksta izvršili su gospodin prof. Marko Soljačić i Drago Ivanišević*.<sup>4</sup> Takav postupak omogućio je diplomantima trećega godišta Glumačke škole uvjerljivu scensku interpretaciju *Ljubovnika, a uživljanje u uloge, simpatična i izrazita mimika lica oduševile su prisutne*, među kojima je imao *najviše uspjeha Branko Mešeg (Proždor)*, ne samo u Zagrebu, nego i na gostovanju u Sisku.<sup>5</sup> Na Mešegovu glumačku vještinu utjecao je poetički raspon djela u kojima je nastupao, istina, u sporednim ulogama, kao i gotovo redovito sudjelovanje u Strozzijevima (*Šenoa Hrvatski Digenes*, *Šenoa - Dežman Zlatarovo zlato*, *Goethe Faust*) i Gavellinim predstavama (*Lucić – Držić Pir mladog Derenčina*, *Brezovački Diogeneš ili sluga dveh zgubljenih bratov*, *Pirandello Večeras improviziramo*, *Gončarov Bezdan*). Zbog praktične namjene Glumačke škole Branko Mešeg je, kao i većina njegovih kolega (spomenimo tek Mariju Crnobori, Josipa Marottija, Jelku Šokčević, Boženu Czund, Mladena Šermenta, Peru Budaka, Miju Oremović, Dalibora Šatalića), primljen u stalni angažman u Hrvatskome državnom kazalištu,<sup>6</sup> a doskora postaje i tajnik Drame.<sup>7</sup> Sve do kraja sezone 1944/1945. član je zagrebačkoga kazališta te glumac u dječjim predstavama Umjetničke škole ustaške mladeži, potom i Hrvatske pučke pozornice, Glavnog saveza staliških i drugih postrojbi, a kuša se i kao pomoćni redatelj u filmu *Lisinski Oktavijana Miletića*.

U jesen 1945. godine angažiran je u Splitu, a na Mešegov daljnji profesionalni razvoj nedvojbeno utječe Tomislav Tanhofer, intendant Hrvatskoga narodnog kazališta. Tanhoferovi visoki umjetnički kriteriji (realističko psihologiziranje u interpretaciji djela), osvjedočeni još za redateljsko-glumačke dominacije u osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu,<sup>8</sup> a potom produbljeni u Zagrebu, te njegove pedagoške sklonosti, itekako su korisni Mešegu na putu vlastitoga stvaralačkog sazrijevanja. Glumački sudionik u

<sup>4</sup> Drago Ivanišević, isto, str. 8.

<sup>5</sup> J. K., *Uspjeh zagrebačke Glumačke škole u Sisku*. „Hrvatska pozornica“, 1941/1942., 39. Zagreb, 14. lipnja 1942., str. 15.

<sup>6</sup> Dokument o primanju Branka Mešega u službu Hrvatskoga državnog kazališta pohranjen je u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, br. 23402.

<sup>7</sup> Dokument o postavljanju Branka Mešega za tajnika Drame Hrvatskog državnog kazališta pohranjen je u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, br. 2569.

<sup>8</sup> Antonija Bogner Šaban, *Tomislav Tanhofer – Osječka kazališna fuga*. U: *Povrat u nepovrat*. Hrvatski centar ITI – UNESCO. Zagreb 2001., str. 249. – 270.

većini Tanhoferovih režija (Pisar Keglevičev – M. Bogović, *Matija Gubec*, Nikanorov – V. Katajev *Očev dom*, Puba Fabriczy-Glembaj M. Krleža *Gospoda Glembajevi*) i sam počinje režirati (Nepoznati dubrovački autor *Ljubovnici* i Cankarova drama *Kralj Betajnovce*). Svoju koncepciju *Ljubovnika* Mešeg opsežno elaborira u splitskom listu „Kazalište“. Nažalost, spomenuti tekst jedini je izvor za vrednovanje Mešegova redateljskog prvijenca, a srodna situacija proteže se i na njegovu postavu Cankarove drame,<sup>9</sup> odnosno recepciju glumačkih uloga.<sup>10</sup>

Prema svojim riječima Mešeg je *donio tekst Ljubovnika iz Zagreba* (Strozzijeva režija 1932. i Glumačka škola 1942.) te poslije konzultiranja s Tomislavom Tanhoferom, premda obojica dvoje u *moćnosti dramskog ansambla*,<sup>11</sup> počinje pripremati izvedbu ove komedije. Za razliku od današnjih spoznaja o smješnicama koje *se realiziraju kao drama autora, teksta, predložka i predstave u kojoj su svi zajedno vezani uz instituciju literature i društva, a naravno i uz jedan drugačiji-društveno proizvodni ambijent*,<sup>12</sup> Mešeg režiju *Ljubovnika*, 5. ožujka 1946., zasniva na tada jedino mogućem iskustvu, zagrebačkim inscenacijama dramske baštine (valja podsjetiti na posve suprotne postavke Gavelline režije Lucić – Držićeva *Pira mladog Derenčina* i Fotezove *Plakira*, kao i na Strozzijevu modernizaciju ove komedije anonimna Dubrovčanina). Unatoč tome što je Mešegova tematska analiza *Ljubovnika* opterećena ideologiziranim aktualijama, on svoju redateljsku zamisao, u suglasju s Tanhoferom, određuje postavkom: *dati više*

<sup>9</sup> Odlukom ravnatelja Nacionalne i sveučilišne knjižnice, prof. dr. sc. Tihomila Maštrovića, iz uporabe je neselektivno povučena (dnevna) periodika do 1950. godine zbog zaštite prije njezina mikrofilmiranja. Slažem se s očuvanjem nacionalnoga blaga jer je to glavna kulturna i jedinstvena zadaća Nacionalne i sveučilišne knjižnice, ali zahvaljujući takvoj odluci u dogledno vrijeme moguće je dobiti iz materijala povučenog iz javne uporabe isključivo fotokopije novinskih članaka ako korisnik zna njihovu točnu bibliografsku jedinicu. Budući da je riječ o istraživanju sezona koje je Mešeg proveo u splitskom, a potom u šibenskom kazalištu, zatečena odlukom ravnatelja Nacionalne i sveučilišne knjižnice raspitivala sam o mogućnosti rada u Gradskoj knjižnici grada Zagreba i knjižnici Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, gdje sam dobila očekivani odgovor da obje institucije, u skladu svojih arhivističkih kriterija, posjeduju tek kasnija godišta splitskoga dnevnika „Slobodna Dalmacija“. Dakle, za istraživanja redateljskih početaka Branka Mešega potrebno je hitno putovati u Sveučilišnu knjižnicu Split jer se njezini fondovi od jeseni preseljavaju u novu zgradu. I konačni zaključak: klonovi aktualnih istraživača i znanstvenika sigurno će moći, u virtualnoj budućnosti, nastaviti i dovršiti svoje rasprave i to na brojnim čitačima koje će Nacionalna i sveučilišna knjižnica sustavno nabavljati tijekom procesa mikrofilmiranja povučene iz uporabe (nedostupne) periodike.

<sup>10</sup> U svojoj privatnoj arhivi Branko Mešeg nije sačuvao teatrografski materijal vezan za njegovo djelovanje u Splitu. Nepotpuni popis njegovih uloga izrađen je u Prilogu ovoga teksta prema kazališnim ceduljama pohranjenim u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

<sup>11</sup> Branko Mešeg, *Oko „Ljubovnika“*. „Kazalište“, I, 4. Split, mart 1946., str. 30.

<sup>12</sup> Slobodan P. Novak i Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*. Logos., knj. 2. Split 1984., str. 124.



od onoga, što je pisac htio, značilo bi iskriviti komediju. Stoga u karakterizaciji likova, neovisno o njihovim ponašjenčanim tipiziranim imenima, ističe njihove individualizirane, životnim statusom određene odlike i težište režije stavlja na Proždora koji je za litru kostanja spreman „sve učinjet“ i na Intrigala, spretnog pučkog mladića u kojem se tek nazire preziranje gospara.<sup>13</sup>

Branko Mešeg redatelj je i više opereta (J. Strauss *Šišmiš* i F. Lehár *Zemlja smiješka*) i opera (P. Mascagni *Cavalleria rusticana* i B. Smetana *Prodana nevjesta*), a na Ljetnoj pozornici splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta realizira Gotovčevog *Eru s onoga svijeta* i Leoncavallov *Pagliacci*. Mešega sugestijama i praktično podupiru iskusna redateljica Lidija Mansvjetova i dirigent Silvije Bombardelli, a zahvaljujući glazbenoj, a još više pjevačko-scenskoj tradiciji koja je neophodna i nezbježiva potreba ovog grada, prema riječima indendanta Tanhofer, <sup>14</sup> u izvedbama su zastupljeni provjereni pjevači, ljubimci Splićana još iz godina Tijardovičeva Kazališnog društva - Marija Gattin, Branko Kovačević, Joško Viski, Branko Bonać, Zlata Jukas-Ivanišević. Iz povijesno-kazališne literature doznaje se da su Straussova opereta *Šišmiš*, kojom je započela poslijeratna glazbena produkcija Hrvatskoga narodnog kazališta, i Leoncavallov *Pagliacci*, najveći Mešegovi redateljski uspjesi,<sup>15</sup> što je značajno priznanje na početku njegove kazališne karijere, ali i s obzirom na dugogodišnju splitsku kulturnu tradiciju.

Sljedećih je godina (1947. – 1950.) Mešeg angažiran u Narodnom kazalištu u Šibeniku gdje nastavlja dotadašnju glumačku (Pomet – M. Držić *Dundo Maroje*; Merrick – J. Gow i A. D' Usseau *Duboko korijenje*) i redateljsku praksu (Ostrovski *Bez krivnje krivi*, Gorki *Vasa Železnova*, Horvat *Prst pred nosom*, M. Mihelić *Oganj i pepeo*). Na temelju takvog iskustva moglo bi se zaključiti da se njegova karijera oblikuje i popunjava u duhu povijesno poznate prakse hrvatskoga kazališta (glumac ujedno i redatelj, pa i tumač uloge u vlastitoj predstavi) i da takvoj višestrukoj zastupljenosti u realizaciji predstave nije razlog malobrojnost ansambla, pretežno sastavljenog od nadarenih dobrovoljaca (u epizodnim ulogama pojavljuje se ime gimnazijalca Špire Guberine). Član je Redateljskog vijeća koje odlučuje o repertoaru, podjeli uloga, zaposlenju glumaca te materijalnim pitanjima Narodnoga kazališta. U Zapisniku<sup>16</sup> redovitih, tjednih, sjednica Redateljskog vijeća ime Branka Mešega spominje se prvi put 9. veljače 1948., kada se zalaže za obnovu devastiranoga kostimskog i scenografskog fundusa u cilju uspostave profesionalnog odnosa prema kazališnoj umjetnosti. Isto tako on predlaže da se prijevode dramskih tekstova ubuduće posuđuje iz arhiva Hrvatskoga narodnog

<sup>13</sup> Branko Mešeg, *Oko „Ljubovnika“*. „Kazalište“, I, 4. Split, mart 1946., str. 31.

<sup>14</sup> /B. Z./ Branko Zuppa, *Narodno kazalište Splita pod jarmom okupacije i njegov preporod u novoj Jugoslaviji*. U: 1893. – 1953. *Narodno kazalište Split*. Split 1953., str. 40.

<sup>15</sup> Isto, str. 44.

<sup>16</sup> Fotokopija Zapisnika Redateljskog vijeća – Narodno kazalište Šibenik pohranjena je u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

kazališta u Zagrebu, kako bi se izbjegle jezične *nezgrapnosti na pozornici*. Predavač je i u Kazališnom studiju<sup>17</sup> gdje osim njega osnove glume i govora, povijest književnosti i kazališne teorije podučavaju i ostali tadašnji šibenski redatelji (po potrebi i glumci) Branko Špoljar, Dražen Grünwald, Rudolf Opolski i Mirko Merle. Njegovu afirmaciju na kazališnom planu priznaje i povjesničar šibenskog kazališnog života, Ivo Livaković, koji zaključuje da u godinama *od 1945. do 1951. /.../ među najuspjelije predstave treba ubrojiti Držićeva „Dunda Maroja“, pa „Vasu Železnovu“ M. Gorkog /.../ zatim „Bez krivnje krivi“ i „Bez miraza“ A. N. Ostrovskog i iznad svega „Duboko korijenje“ Gow d' Usseana u odličnoj režiji Branka Mešega.*<sup>18</sup>

Za sazrijevanje umjetničkih spoznaja Branka Mešega presudan je njegov prelazak u Osijek, 1950. godine. Ravnatelj Drame, zatim i intendant Hrvatskoga narodnog kazališta mjerodavni je i uvaženi stručnjak Hinko Tomašić koji u skladu svojih realističko-ekspresionističkih glumačkih i redateljskih pogleda protegnutih i na likovno i svjetlosno područje (osvjedočenih u Osijeku već tridesetih godina, među inim, u postavi Kosorove drame *Nema boga – ima boga*) nastoji objediniti sastavom izmijenjeni i interpretativno oscilantni ansambl, a njegovi glavni redateljski suradnici su Ivan Marton i Branko Mešeg (angažiran na njegov poziv).

Do sredine pedesetih Hinko Tomašić postavlja ključne predstave osječčkoga kazališta (B. Kreft *Grofovi celjski* koja osvaja prvu nagradu na Republičkoj smotri u Zagrebu), ili njemu zanimljive tekstove (W. Shakespeare *Hamlet*, Sofoklo *Edip*), ali isto tako vješto uvodi u posao i svoje stalne redateljske suradnike: nešto iskusnijeg Ivana Martona<sup>19</sup> (već prije Drugoga svjetskog rata glumac-amater) kao i Branka Mešega kojeg postupno pridobiva za dramsku režiju. Tomašić se očito protivi njegovim disperzivnim interesima (glumački nastupi, glazbene režije, gostovanja u Dječjem kazalištu Radost),<sup>20</sup> a predmnijevajući Mešegovu kreativnu sposobnost otvara mu prostor za ostvarenje te svoje namjere.

<sup>17</sup> A. /ton/ Cimerman, *Formiranje stalnog kazališta u Šibeniku*. U *Narodno kazalište Šibenik 1864. – 1870. – 1945. – 1955.* Tiskarsko-knjigovežarsko poduzeće Štampa, Šibenik. Šibenik 1955., str. 34.

<sup>18</sup> Ivo Livaković, *Kazališni život Šibenika*. Povremena izdanja Muzeja grada Šibenika. Šibenik 1984., str. 115.

<sup>19</sup> Stanislav Marijanović, *Martonove režije europskih dramatičara*. Zbornik *Krležini dani u Osijeku 1988*, *Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*. Druga knjiga. Priredili Nikola Batušić i Boris Senker. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta - Zagreb. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb - Osijek 2000., str. 197. - 212.

<sup>20</sup> Dječje kazalište Radost osnovano je 1950. godine. Izvođači dječjih igrokaza su djeca, a redatelji su profesionalni umjetnici (Zorka Festetić, Aleksandar Gavrilović, ml. i Branko Mešeg). Djelatnost Dječjeg kazališta Radost neizravno najavljuje osnutak i profesionalizaciju Dječjeg kazališta Ognjen Prica (današnje Dječje kazalište Branka Mihaljevića). U Dječjem kazalištu Radost Branko Mešeg režira i glumi u igrokazima: I. Brlić- Mažuranić *Šegrt Hlapić*, J. Cvrtila *Trnoružica*, V. Car Emin *Nevidljivi Jurić* (uloga Otac) M. Širola *Dugonja*, *Trbonja* i *Vidonja*.

Poslije svoje prve osječke režije, Božićeva *Povlačenja*, 31. siječnja 1951. (scenski je provjerava i u Šibeniku), te potom drame *Nevidljivi okovi*, Kovalove i Tristana, Šinkovih *Osuđenika*, Molièereova *Umišljena bolesnika*, Begovićeva *Bez trećega* i Krležine *Lede*, koje idejnom i estetskom razlikovnošću prije iskazuju potrebe repertoarnog preustrojanja Hrvatskoga narodnog kazališta negoli su proistekle iz osobnih sklonosti, Branko Mešeg realizira Matkovićeve *Na kraju puta*. Reakcije na praizvedbu Matkovićeve drame *Na kraju puta*, 28. studenoga 1954., otkrivaju pravi smisao dotadašnjih tvrdnji kazališnih kritičara, Virgila Kurbila i Krešimira Branta, u dnevniku „Glas Slavonije“ o Mešegovoj redateljskoj umješnosti. Iako ovaj put primjedbe prvenstveno minoriziraju poetiku djela, podsmješljivim apostrofiranjem Matkovićeva *sladokusnog trabantstva Krleži*<sup>21</sup> (ne prvi i ne posljednji put), Mešegu se pripisuje kao *glavna redateljska slabost da se zbog respekta prema autoru potpuno držao dramaturškog eksperimenta, koji potiče od zapadnih modernih uzora, a zamućuje jasnoću i nije opravdan (Dorićev san kao pokusna retorta za saznavanje istine o prošlim događajima). U ovoj predstavi ima i suvišnog ponavljanja nekih misli, koje u svojoj dugotrajnosti i istovjetnosti otežavaju igru glumaca [...]*<sup>22</sup>

Zastupanje književne riječi u kazalištu, što se može prihvatiti kao izvjestan utjecaj Gavellinih, ali i Tanhoferovih stvaralačkih nazora, redateljski je uspješno ostvareno u Mešegovoj postavi Begovićeve drame *Bez trećega*, u kojoj je, piše kritičar, *uočio sadržajne, stilske i psihološke osobine djela i odgovajuce ih tonski, mizascenski i dinamički riješio*.<sup>23</sup> Izazov njegovoj redateljskoj koncepciji komparativna je analiza zagrebačke i osječke izvedbe Šinkove drame *Osuđenici*. Krešimir Brant<sup>24</sup> mnogo je skloniji Škiljanovoj dramaturški kraćenoj i polemički intoniranoj režiji, jer je Mešegova scenskim detaljiziranjem idejnih suprotnosti između likova nepotrebno naglasila *osebujnu oskudnost* Šinkove drame. Suočenje različitih pristupa dramskom djelu iziskuje potanku analizu koja daleko presiže ovaj izdvojeni primjer režije, ali ipak označava i specifične umjetničke i organizacijske probleme osječkog kazališta. Kako je ono pedesetih godina jedina profesionalna gradska pozornica zavidne tradicije – Dječje kazalište Ognjen Prica (danas Dječje kazalište Branka Mihaljevića) tek je pred osnutkom – a k tome izmijenjen je sastav i ukus gledatelja, Branko Mešeg opravdano pita: *Glumac bez publike ne može opstati. Što se u tom slučaju kazalištu može dogoditi? To jest, bolje je pitati, kakav će pod ovim okolnostima biti utjecaj publike na formiranje umjetničkog profila umjetničke*

<sup>21</sup> V. (irgil) K. (urbl), *Završna drama ciklusa „Igra oko smrti“*. „Glas Slavonije“, XII, 2972. Osijek, 3. prosinca 1954., str. 5.

<sup>22</sup> V. (irgil) K. (urbl), *Osječka praizvedba drame „Na kraju puta“*. „Glas Slavonije“, XII, 2976. Osijek, 7. prosinca 1954., str. 5.

<sup>23</sup> V. (irgil) K. (urbl), *Begovićeva drama „Bez trećega“*. „Glas Slavonije“, X, 2369. Osijek, 27. listopada 1952., str. 5.

<sup>24</sup> Krešimir Brant, *Jedna poredba zagrebačke i osječke izvedbe Šinkovih „Osuđenika“*. „Glas Slavonije“, XI, 2458. Osijek, 30. /31/ ožujka 1953., str. 3.

ustanove? Mislim, da moramo pošteno odgovoriti: negativan.<sup>25</sup> Iako temeljno protestira protiv operetnog žanra, podvrgavajući svoje zaključke aktualnom diktatu, zapravo ga zanima napredak dramskoga programa pa već u ovom ranom teorijskom razmatranju naznačava ključnu temu svoje stvaralačke poetike o presudnosti kazališta u oblikovanju društvenoga mišljenja. Svjestan da repertoar *kazališta mora biti prosjek kroz književno-dramsko stvaranje kod nas i u svijetu*,<sup>26</sup> a uzor mu je pri tome Tomislav Tanhofer, odnosno njegov dnevnik nastao od 1928. do 1934. godine, i unatoč spoznaji da je bio kao redatelj, ali i ravnatelj Drame, izvrgnut nerazumijevanju, Mešeg ustrajno zastupa dramska djela koja su rijetko kada, ili uopće nisu izvođena u Osijeku.

Postava Cankareve drame *Sablazan u dolini sv. Florijana*, 6. srpnja 1955., prijelomna je za Mešegovu kazališnu afirmaciju. Prvi put mogu se pročitati nepodijeljena priznanja njegovoj režiji koja je mjera umjetničke kvalitete osječke Drame: *Zahvaljujući Mešegu kazalište se približilo dostignućima teatra daleko iznad razine provincijskih mogućnosti /.../. Jasno određeni tipovi, po maski, kretnji kostimu i mizansceni adekvatni, karakternim osebinama podvučeni likovi ulaze u igru, da bi je nosili od početka do kraja ujednačeno, snažno i osvajajući.*<sup>27</sup>

Nekoliko mjeseci poslije zagrebačke praižvedbe Marinkovićeve mirakla *Glorija*, uslijedila je Mešegova režija u Osijeku, 10. svibnja 1956. Tematska i strukturna intrigantnost Marinkovićeve *Glorije* očito je zbunjujuća za osječku sredinu ne samo u dramskom, nego i recepcijskom smislu, jer je tumačena kao *eksperimentalni spisateljski kunić*.<sup>28</sup> Prigovara se njezinoj *knjiškosti i nedramatičnosti*, a zapravo se ne shvaća transformacijska parabola Glorijina lika koji je estetičko i idejno čvorište Marinkovićeve teksta. Izlišnost uvrštavanja drame *Glorija* na repertoar spočitava se redatelju, ali ipak se odobrava, istina posve neprimjereno poetici Marinkovićeve *Glorije*, scenski *smiono rješenje prvoga prizora s Glorijom na oltaru*. *Glumica je predstavljena otvoreno na samoj sceni* (to valjda znači u kupaćem kostimu) *što je iz psihofizičkih razloga riskantno za glumicu, a za prizor čak je i suvišna hrabrost*.<sup>29</sup>

I sljedeće Mešegove režije izazivaju srodne nedoumice. Unatoč tome što je riječ o literarno vrijednim dramama (Shakespeare *San ivanjske noći*, Shaw *Pigmalion*, Lorca *Dom Bernarde Albe*, Racine *Britanik*), one su očito preuranjene za interpretativni po-

<sup>25</sup> Branko Mešeg, *Publika i opereta*. „Narodno kazalište“. br. 4., sez. 1954/1955. Osijek, 1955., str. 10.

<sup>26</sup> Branko Mešeg, *Riječ-dvije o repertoaru*. „Narodno kazalište“. br. 4. sez. 1954/1955. Osijek, 1955., str. 6.

<sup>27</sup> Mirko Jirsak, *Cankar: „Sablazan u dolini sv. Florijana“*. „Slavonija danas“, II, 6.-7., Osijek, lipanj-srpanj 1955., str. 15.

<sup>28</sup> V. /irgil/ K./urbl/, *Nedoumice pred „Glorijom“*. Glas Slavonije“, XIV, 3418., Osijek, 15. svibnja 1956., str. 6.

<sup>29</sup> V. /irgil/ K./urbl/, *„Glorija“ na osječkoj sceni*. „Glas Slavonije“, XIV, 3420., Osijek, 18. svibnja 1956., str. 6.

tencijal izvođača. U njihovom scenskom prikazu Mešeg je razrađivao skupne i pojedinačne scene i produbljivao psihološke nijanse svakoga lika, udubljavajući se u poetičke označnice djela (renesansno tematski dualizam kod Shakespearea, stih kod Racina i Lorce), ali njihovi interpreti, osim pojedinaca (Mila Ercegović, Ines Fančović, Mira Brlek, Isidor Munjin, Mira, Miodrag i Aleksandar Gavrilović ml., Eugen Petrović, Ana Kramarić), skloni svojevrsnoj improvizaciji (pomanjkanje profesionalne naobrazbe i jezične kulture), nisu uspijevali odgovarajuće reagirati na redateljeve zahtjeve.

Kasne pedesete najavljuju razdoblje umjetničke konsolidacije osječkog kazališta (osim Drame i Opere ponovno je aktivan i Balet) pa su u spomenute predstave uključeni i plesачko koreografirani inserti (Shakespeare). U scenskoj (likovnoj) markaciji svojih redaljskih zamisli Mešeg surađuje sa stalnim kazališnim scenografom Eduardom Grinerom, a osobito s Brankom Kovačevićem i Aurelijom Branković. Premda je i Griner ponekad sklon nekonvencionalnom likovnom rješenju (Krlježa *Leda*), reducirana simbolička Kovačevićeva scenografska i Brankovićkina kostimska rješenja (katkad upotpunjena svjetlosnim intervencijama) pod utjecajem kod prvog Ljube Babića, a kod drugog Vlade Habuneka, zbog svojih inovativnih (djelomično i avangardnih naznaka) unose promjenu u recepcijski standard gledatelja. U prilog takvih likovnih intervencija (Kovačičevo scenografsko rješenje u Shakespeareovu *Snu ivanjske noći* sugerira isprepletanje vilinskog i *realističnog* temata pomicanjem bogatih draperija i njihovim maštovitim osvjetljenjem) idu i Mešegove redateljske izjave u pretpremijernim intervjuima jer obično najavljuje da će sljedeća premijera biti smioni korak u osvajanju *modernih tendencija u kazalištu*.<sup>30</sup> Intelektualni cilj da literarnu podlogu djela osnaži vlastitim domišljajem, Mešeg postiže u režiji Vojnovičeve drame *Ekvinocijo*. Prvo je postavlja kao libreto za Savinovu operu 1954., a pred pedesetu obljetnicu Hrvatskoga narodnog kazališta realizira je u izvornom dramskom obliku, 26. listopada 1957. Osobine i kvalitete redateljskog prosedeća (dosljedno psihološko nijansiranje likova i spoznaja o društvenom miljeu) uočio je i Bratoljub Klaić, koji je kao predstavnik zagrebačke Akademije za kazališnu umjetnost (danas Akademija dramske umjetnosti), nazočan proslavi Kazališta, pa on zadovoljno utvrđuje: *gledao sam i prvorazredno izveden drugi čin Vojnovičeva „Ekvinocija“ u inventivnoj režiji Branka Mešega*.<sup>31</sup>

Poslije Tomašičeva odlaska u osječkoj se Drami izmjenjuju tri stalno angažirana redatelja: Ivan Marton, Branko Mešeg i Aleksandar Gavrilović ml., a nekoliko sezona angažiran je i Momir Lukšić. Izuzetak u takvoj *kućnoj* praksi Tomašičevo je gostovanje 1963. kada postavlja tročinsku verziju Krlježine drame *U agoniji*, zatim fantastičnu komediju *Stjenica* Majakovskog, 1964. i Kishonovu *Vjenčanicu*, 1965., odnosno Fotezovo sa Shakespeareovom *Ukroćenom goropadnicom* 1962. i *Na tri kralja ili kako hoćete*, 1964., te Držičević *Skupom*, 1967.

<sup>30</sup> E. /duard/ C. /erjan/, *Najviši domet stvaralaštva Federica Garcia Lorce*. „Vjesnik“ (drugo izdanje), XIX, 4096. Zagreb, 18. veljače 1958., str. 10.

<sup>31</sup> Bratoljub Klaić, *Pola stoljeća osječkog kazališta*. „Teatar“, III, 5-6., Zagreb, 1957., str. 18.

Iako organizacijski okrenuti vlastitim kreativnim snagama, Martonova i Mešegova dominacija u osječkoj Drami pogoduje nesmetanom učvršćenju i proširenju vlastitih redateljskih pogleda. Ipak obojica svoj stvaralački senzibilitet provjeravaju učestalim gostovanjima u Gradskom kazalištu u Vinkovcima koje tada ima poluprofesionalni status i solidan ansambl (Mirko Bulović i Dušan Šuša postaju članovi Hrvatskoga narodnog kazališta, a Mirjana Remlinger Dječjeg kazališta Ognjen Prica i jedna je od istaknutih hrvatskih glumica-lutkarica). Branko Mešeg u Vinkovcima režira pretežno komade komediografskoga karaktera (nezaobilazni *Ljubovnici*, zatim *Starac Klimoje*, *Držičev Skup* i *Novela od Stanca*), a valja posebno spomenuti njegovo rješenje Mađerova poetskoga recitala *Colonia Aurelia Cibalae* na otvorenju manifestacije Vinkovačke jeseni, 22. rujna 1967., koja prostorno i interpretativno (gradski trg i prigodna pozornica) anticipira nazore njegovih redateljski najzrelijih godina. Na stvaralačkom vrhuncu (ujedno je i ravnatelj Drame od 1958. do 1964.) Mešeg postupno literarno-redateljski interes zamjenjuje scenskom analizom tema koje izravno korespondiraju sa suvremenosti i donose, u poetološkom smislu, na osječku pozornicu egzistencijalističku dramatiku, a ubrzo zatim i postavke teatra apsurdna. Intenzivno redateljski proučava odnos pojedinca i društva, pomanjkanje i gubitak međusobne komunikacije, a takovrsnu tematiku pronalazi u tematskom rasponu od Čehovljeva *Ujaka Vanje* do Albeejeve drame *Tko se boji Virginije Woolf*, od Sartreovih *Prljavih ruku* do Schisgalove *Ljubafi*. Umjetnički otvorenije negoli prethodnih godina Mešeg je pronicavi tumač teksta, (Arbuzovljevu *Irkutsku priču* dramaturški preinačuje te grupa/kor postaje aktivni sudionik radnje), glumčev je nenametljivi suradnik i savjetnik, kao što je i uspješan tvorac pozoričkog ugođaja primjerenog duhu dramskoga djela. U Calderonovoj drami *Život je san* propituje tako suodnos književnog i likovnog pa moralne dvojbe likova podcrtava opozicijom tamnih i svijetlih tonova, što je posebno istaknuto kao kvaliteta ove predstave na njezinu gostovanju u Zagrebačkom dramskom kazalištu, danas Dramsko kazalište Gavella, 3. i 4. ožujka 1966.

U ostvarenju svoje redateljske koncepcije Mešeg se pouzdaje u izražajnu sugestivnost interpreta našavši podršku u skupini karakternih glumaca koji su istinski i dugogodišnji nositelji dramskoga repertoara (Frano Krtić, Ružica Lorković, Isidor Munjin, Ana Kramarić, Ela Buđić, Miodrag Gavrilović, Ico Tomljenović). Ustrajan je i u svome uvjerenju da je redateljeva zadaća stalno aktualiziranje repertoara značajnim svjetskim i domaćim djelima zbog poticanja i održavanja interesa za kazališnu umjetnost. Budući da je svoj redateljski repertoar uglavnom podredio tom umjetničkom nazoru, Mešeg se prihvaća postave Matkovićeve drame *Ranjena ptica*, 13. travnja 1966. Zanimajući nekadašnje društvene implikacije na svoju režiju drame *Na kraju puta*, 1954., a sada moguće usporedbe sa zagrebačkom praiizvedbom (razlika je tri mjeseca), Branka Mešega zanima u scenskoj realizaciji *Ranjene ptice* Matkovićeve *poštena, otvorena, pjesnička zaljubljenost u čovjeka, koji unatoč piščevoj skepsi, pronalazi snagu za pokušaj prevladavanja nezadovoljstva i unutrašnje nemoći. Nasuprot teškom, depresivnom stanju jer im se ruke mimoilaze, Marijan Matković postavlja simbol nečega što je još u stanju da*

spasi, i što u izvjesnom smislu i spašava osamljenog čovjeka /.../ Svi likovi imaju neki odnos prema Mariji, simbolu za nešto lijepo, plemenito, za neki viši, ili čak neki sasvim skromni cilj. Pretapanje snovitosti i realnosti, čežnja za nedostižnim imaju snagu apela, obrazlaže Mešeg dalje, i dati su na jedan vanredno fini, umjetnički vrijedan, ali i diskretan način. Teorijski precizno razgrađujući poetski smisao *Ranjene ptice*, scenski prikaz drame koncipira ponešto eksperimentalno. Na likovno minimalno markiranoj pozornici (Vanda Ekl) njezini akteri, često krajnje udaljeni jedni od drugih, izgovaraju svoj tekst te i vizualno sugeriraju *problem izgubljenog prijateljstva i osamljenost čovjeka uopće*.<sup>32</sup> Branko Mešeg često ističe važnost recepcijske čitkosti uprizorenog kao osnovne pretpostavke redateljeva uspjeha pa stoga nije na odmet navesti zaključke kazališnog kritičara o osječkoj izvedbi Matkovićeve drame: *Najbolje prizore Mešeg je uspijevao ostvariti kada je prepuštao svoju redateljsku viziju mašti, snoviđenju i iluziji. Takva je bila ona scena s „mrtvacem na dopustu“ kao i razgovor Adama s Brankom. Sasvim je „solidno“ bila postavljena vizija razgovora između Adama i Eve, a velika praznina koja se ispriječila između njih dvoje (orkestar) stvarala je svojom materijalnošću pustoš suvremenog braka*.<sup>33</sup>

Zastupnik tvrdnje da je dramski tekst idejni pronositelj vremena svoga nastanka, a kazališna pozornica mjesto na kojem se provjerava njegova umjetnička postojanost, Mešeg režira Albeejevu dramu *Tko se boji Virginije Woolf*, 22. prosinca 1967. Prvi susret s američkom dramatikom na osječkoj kazališnoj sceni nije prošao bez žučnih rasprava, a glavni su argumenti bili nepriličnost teme, vulgarnost jezika i konačno, dužina predstave. U obranu svoga redateljskog viđenja Mešeg stručno analizira odlike suvremene dramaturgije koja je nametnula drugačiji model scenske interpretacije: *Suvremena dramaturgija polazi od činjenice da su stanja neizmjenjiva, da između polarizacije dolazi samo do eksplozivnih pražnjenja. Iz toga proizlazi i onaj pesimizam. Naime, ako nema promjena na bolje. Prema tome, na terenu suvremene dramaturgije nema više lijepih priča, zanosnih situacija, jer su i njihovi autori u neku ruku razočarani ljudi. Ljude danas čini poetičnima jedino nada. Ako pažljivo proučimo većinu suvremenih dramskih tekstova, vidjet ćemo da je sva ljepota u njima sazdana na nečem nestvarnom, na nekoj nadi, iluziji, a da ono grozno i deprimirajuće proizilazi iz opisa svakodnevne stvarnosti. Slika života u suvremenim dramama je prilično ružna, a nada pokolebana*.<sup>34</sup>

Drugačiji izazov Mešegovoj domišljatosti Schisgalov je crno-humorni komad *Ljubaf*, 28. svibnja 1968. Već od naslova komada, destrukuirajući tradicionalno shvaćanje riječi ljubav (eng. original *Luv*), pisac aludira na merkantilizam njezina značenja

<sup>32</sup> Branko Mešeg, *Ranjena ptica*. „Kazalište“, II, 6-7. Osijek, maj - juni 1966., str. 10. i 11.

<sup>33</sup> Pavle Blažek, *Premijera u osječkom kazalištu*. „*Ranjena ptica*“. „Glas Slavonije“, XXIII, 6463. Osijek, 17. travnja 1966., str. 8.

<sup>34</sup> Draško Koričančić, *Nema straha od Virginije Woolf*. „Kazalište“, III, 12-13. Osijek, februar - mart 1967., str. 22.

u suvremenom društvu. Mešega redateljski ne zanima isključivo komička lagodnost dijaloških obrata te s pravom zaključuje da se *više nego sigurno ispod šaljive glazure, krije nešto što se može shvatiti i vrlo ozbiljno i vrlo teško. Smisao komičnog ne sastoji se samo u igri svih elemenata komičnog, već i shvatanju vrlo žalosne činjenice da komediju pravimo iz onoga što je inače za sve nas, manje-više, životno pitanje. Onog časa kas shvatimo vlasitu komičnost, to jest kad shvatimo da smo i mi sami akteri te i takove komedije, ona dobiva svoj vlasiti smisao i svoju dubinu.*<sup>35</sup>

Sudbonosnost društvenog/ideološkog mehanizma po egzistenciju pojedinca Mešeg razrađuje u Sartrovoj egzistencijalističkoj drami *Prljave ruke*, 3. travnja 1968. (prvi put izvedena u hrvatskom kazalištu). Precizno prati i razgrađuje Hödererov lik (maestralni Isidor Munjin), izdigavši njegovu intimnu tragediju do univerzalnog pojma nerazumijevanja i osamljenosti.

Društveno-aktualnu tematiku redateljski obrađuje i u Brešanovoj karizmatično grotesknoj tragediji *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, 26. prosinca 1971., neposredno poslije njezine praizvedbe u zagrebačkom Teatru ITD. I nju, kao i dvije prethodne predstave (Schisgal, Sartre) Branko Mešeg ostvaruje kao gost-redatelj Hrvatskoga narodnog kazališta.

Zaposlivši se kao umjetnički voditelj Mini teatra 1967. godine, Mešeg ulazi u svoje (uvjetno rečeno) treće stvaralačko razdoblje. Razlozi promjene mjesta kazališnoga djelovanja proistječu iz njegove kreativne naravi, a neke naznake umjetničkog nemira u osvajanju novih scenskih prostora prisutne su i prethodnih godina. Režija drame Ivana Raosa *Dvije kristalne čaše*, 19. svibnja 1959., na Komornoj pozornici u Domu kulture (danas Gradska i sveučilišna knjižnica) početak je Mešegova istraživanja nestandardnoga scenskoga prostora. Unatoč tome što su u predstavi angažirani glumci Hrvatskoga narodnog kazališta (Frano Krtić i Luka Aparac), a Mešeg je ravnatelj Drame, ovaj iskorak u područje organizacijske (osnivač Komorne pozornice je Poslovnica za organizaciju priredbi i koncerata) i izvedbene razlikovnosti (pozornica s nužnom tehničkom opremom) potiče njegove pritajene ambicije koje će dobiti posvemašnju stvaralačku težinu prelaskom u Mini teatar. U vrednovanju Mešegova miniteatarskog angažmana (1967. – 1971.) ne treba zanemariti ni njegov interes za napredovanje kazališnoga amaterizma u Slavoniji, ne samo iz pragmatičnih pobuda (gostovanja u Vinkovcima i osvajanje nagrada na republičkim i pokrajinskim Susretima amaterskih kazališta), već i kao konkretnu mogućnost angažiranja istaknutih glumaca-amatera u ansambl osječke Drame. Naznačenu problematiku o kojoj raspravlja godinama<sup>36</sup> i u različitim prigodama, uvijek uz isticanje društveno-kulturnog značenja scenskoga amaterizma,<sup>37</sup> Mešeg stvaralački provodi

<sup>35</sup> Vera Frajlić, *Kako igrati suvremene tekstove*. „Kazalište“, III, 15-16. Osijek, maj - juni 1967., str. 21.

<sup>36</sup> Branko Mešeg, *Amaterska kazališta Slavonije*. „Slavonija danas“, I, 4., Osijek, lipanj 1954. str. 11 - 12.

<sup>37</sup> Branko Mešeg, *Kazališni amaterizam danas*. „Kazalište“, V, 3- 4., Osijek, rujan – studeni 1969., str. 4 – 5.



u Mini teatru. Kako se djelovanje Mini teatra razgranjavalo postupno i multimedijalno (nekadašnji Centar za kulturu i umjetnost na svojoj Eksperimentalnoj sceni izvodi Beckettov anti-komad *Svršetak igre*, 1962. godine u režiji Ljubomira Stanojevića; održavaju se recitali poezije gimnazijalaca i studenata, među inim satirički kolaž Ivica Vrkića *Kompot*, 1965.), dolaskom Branka Mešega njegov dramski repertoar postaje organizacijska okosnica koja uvjetuje i usmjerava ostalu umjetničku produkciju.

Svoju viziju moderne (avangardne) osječke pozornice Branko Mešeg sažima ovim riječima: *Prvi i osnovni cilj Mini-teatra sastojat će se u tome što će poći u aktivnu borbu za novog gledaoca. Mi računamo na spontano prisustvovanje teatarskom činu /.../. Činjenica da ovakova vrsta kazališta nema potrebe za nekim skupim i velikim inscenacijama, a da s druge strane apsolutno odgovara suvremenim stremljenjima scenske literature, zacijelo je uzrok da se oko našeg Mini-teatra već danas okupljaju veoma nadareni predstavnici najmlađe generacije naših pisaca.*<sup>38</sup>

U prologomeni svome umjetničkom vođenju Mini teatra Branko Mešeg donekle odstupa od dotadašnjega redateljskog prosedea, uvažavajući prvenstveno teorijske i poetičke prinose dramatike 20 stoljeća. Sastavljena iz više cjelina (*Rad Dramskog studija, Mi pravimo predstavu, Mogućnosti daljnje afirmacije Mini-teatra, Glumac u suvremenom teatru, Teatar sutrašnjice, O potrebi analitičkog pristupa problemima kulture i umjetnosti*), prologomena svjedoči o Mešegovu uvidu u aktualne kazališne postavke istaknutih osobnosti kao što su Brecht, Grotowsky, Artaud, Krejča, koje bi želio primijeniti na dramskoj sceni Mini teatra. On smatra *da mi više nego sigurno stojimo pred izvjesnom vizualizacijom kazališta. Govorni teatar je doživio jedan svojevrsni krah. Danas više nitko nije pripravan da sluša teatar, danas ljudi žele vidjeti teatar. Oni ga žele vidjeti čak i tamo gdje je on najintimnije i najdirektnije moguć: u komornom prostoru. Komorni teatar naime, nije danas ništa drugo nego mogućnost da se glumca vidi u onoj blizini u kojoj on nikada dosad živ nije bio vidljiv.*<sup>39</sup> Mešegovim umjetničkim htijenjima pogoduje prostor u kojem je smješten Mini teatar. Pozornica je dijelom preuređena u podrumu nekadašnje/srušene zgrade Narodnog sveučilišta Božidar Maslarić u Tvrđi. Kružnog je oblika i nije odijeljena od mahom mladih gledatelja te se izravno uspostavlja komunikacijska interakcija s akterima uprizorenja. Drugu novinu u osječka kulturna kretanja unosi dramski repertoar Mini teatra. Redateljski niz Mešeg započinje Albeejevom *Zoološkom pričom*, nastavlja Krležinim legendama *Adam i Eva* i *Maskerata*, 15. svibnja 1967. (priželjkuje režirati i *Kraljevo* oduševljen režijom Dine Radojevića u Zagrebu), slijedi Albeejeva *Zoološka priča* i Ionescova *Lekcija*, a Grassovu dramu *Prije toga* 28. veljače 1974. (nagrada UDUH-a), i Begovićeve *Kvartet*, 17. siječnja 1977., realizira poslije svoga odlaska iz Mini teatra.

<sup>38</sup> Ljubomir Stanojević, *Mini-teatar - put do novog gledaoca*. „Kazalište“, IV, 20 - 21. Osijek, siječanj - veljača 1968., str. 6.

<sup>39</sup> Navod prema rukopisu Branka Mešega koji mi ga je ustupio za pisanje ovoga teksta. Ovom prigodom mu najsrdačnije zahvaljujem.

U tim komornim predstavama (dramskim radionicama) gotovo bez scenografijskih i kostimskih indikacija osvjetljenje je dramaturški važna sastavnica, ali ipak temelj Mešegova redateljskog interesa počiva na glumčevu doživljaju dramske misli. Mini teatar nema stalni ansambl, glumci se angažiraju prema potrebi komada pa osim profesionalaca (Frano Krtić, Isidor Munjin, Ela Buđić, Milenko Ognjenović, Mira Brlek-Kurić, Franjo Majetić) u njima nastupaju još posve mladi kazalištarci (Inga Appelt).

Branko Mešeg nastoji (i uspijeva) okupiti osječke još neafirmirane pisce poput Ivice Vrkića, Stjepana Čuića i Drage Kekanovića, ali i iz drugih sredina (Pero Čimbur, Irfan Horozović, Slobodan Šembera). Neki Mešegovi glumci i suradnici u Mini teatru svoje životno opredjeljenje definitivno vežu uz kazalište, ali izvan pozornice (Zvonimir Ivković, budući intendant Hrvatskoga narodnog kazališta), dok se drugi odlučuju za vlastiti kazališni put (Damir Munitić, redatelj i profesor ADU); ili scenski inovativno eksperimentiranje (Zlatko Burić, Dunja Koprolec i Kugla glumište).

Zahvaljujući nastojanjima Branka Mešega predstave Mini teatra vraćaju povjerenje u suvremenost i umjetničku korespondentnost kazališta. Osim toga njegov repertoar (riječ je o prazvedbama hrvatskih autora, ili premijerama dotad neizvođenih tekstova) umnogome podsjeća na literarno poletne šezdesete i sedamdesete u Zagrebačkome kazalištu mladih, a za osječku sredinu Mini teatar ima približnu kulturalnu težinu kao Teatar ITD u Zagrebu.

Branko Mešeg preuzima dužnost intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta 1. siječnja 1972. i na njegovu čelu ostaje sve do 1981. godine. Naslijeđene probleme (zatvoreno gledalište zbog dotrajalosti, poboljšanje tehničke opreme, dotjerivanje izgleda kazališnoga zdanja) nastoji riješiti uz pomoć dodatnih sredstava jer je to jedan od glavnih uvjeta ostvarenja kvalitetnoga kazališnog programa. Zagovara uspostavu i razgranjavanje Kazališne komune<sup>40</sup> (specifičan sporazum između privrede i kulture o međusobnom pomaganju), a istodobno angažira brojne vanjske suradnike za realizaciju dramskih i glazbenih predstava (redatelji, scenografi, kostimografi, gostovanja pjevača). Na taj način uvodi u osječko Hrvatsko narodno kazalište dotad rijetko zastupljeni način realizacije predstave – projekta (tu će praksu nastaviti njegov intendantski sljednik Zvonimir Ivković), koji se već obilato primjenjuje u ostalim nacionalnim kućama. Mešeg u svome povijesno-preglednom tekstu *Na tradiciji osječčkog Hrvatskog narodnog kazališta* ide i korak dalje i iznosi ideju (nažalost neprimijenjenu) o koproducentskoj suradnji između umjetnički snažnih *pojedinaca/skupine i kazališta kao statusne organizacije. Trebalo bi naime, nastavlja Mešeg, omogućiti stvaranje bilo mješovitih bilo potpuno zasebnih koproducentских grupa, koje bi trebale imati samostalni status pri ostvarenju samostalnih projekata, a kojem će teatar (misli se matični) omogućiti pokuse, dati tehničku opremu, a prema dogovoru pustiti ih da više ili manje samostalno ekonomski egzistiraju. U*

<sup>40</sup> Branko Mešeg, *Kazališna komuna i sistem samoupravnih interesnih zajednica. „Kazalište“, XIII, 130 - 131. Osijek, 1 - 31. prosinca 1977., str. 20. - 22.*

Evropi su već poznate ovakve off- radionice, ugovorno vezane jače ili slabije uz matičnu kuću. To su grupe umjetnika koje rade na određenim predstavama ili čak samo na jednoj predstavi, i to kao pridružena grupa pri jednom teatru. Slična veza bi se mogla stvoriti i onda kad se na amaterskom području ostvari neka izuzetna predstava. Matični teatar bi u tom slučaju morao omogućiti da se takva izuzetna amaterska predstava na poseban način eksploatira.<sup>41</sup> Povijesno osvjedočen u mogućnosti Hrvatskoga narodnog kazališta i na temelju svojih rezultata u Mini teatru kao i vinkovačkom Gradskom kazalištu, Mešeg upozorava na organizacijsku nepovezanost i umjetničku stagnaciju, pa i zaostajanje na osječkom ali i regionalno slavonskom kulturnome području, jer se svakodnevno, u svojoj intendantskoj praksi, susreće s posljedicama zatečene situacije.

Na dramskome repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta uglavnom su djela koja se mogu prilagoditi tek približno profesionalnim uvjetima izvedbe (situacija izmijenjena poslije obnove zgrade 1985.), što posve razumljivo, u prvim Mešegovim intendantskim sezonama, umanjuje kreativni aktivitet ionako naraštajno razjedinjenog i interpretativno neujednačenog dramskog ansambla (njegovi nositelji još su uvijekiskusni Ružica Lorković, Isidor Munjin, Frano Krtić, Ico Tomljenović, Ana Kramarić). Ipak, permanentni manjak glumaca, ili odustajanje od članstva u osječkoj Drami, počinje se konkretno rješavati 1979., kada je upisan prvi naraštaj studenata Područnog odsjeka glume zagrebačke Akademije. Mešeg je koordinator studija Glume na Pedagoškoj akademiji /danas Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayer/, doživjevši, ne bez sentimenta, konačnu potvrdu svojih profesionalnih i ljudskih nastojanja, 25. studenoga 1994. U čast 75. rođendana i proslave svojih umjetničkih zasluga, nazočio je uprizorenju Matišićeve drame *Bljesak zlatnog zuba*. Premda se predstava izvodi na ratom devastiranoj pozornici i nedvojbeno ga asociira na njegovu intendantsku rekonstrukciju zgrade, izvedba Matišićeve drame okuplja glumce iz tri generacije Područnog odjeljenja glume zagrebačke Akademije.

Unatoč tome što se za Mešegove intendanture izmijenilo nekoliko ravnatelja Drame (Ivan Marton, Božidar Smiljanić, Stevan Babić Lanji, Mira Brlek-Kurić, Ljubomir Stanojević), repertoar Drame uravnotežen je, koliko snage dopuštaju, između nacionalne (Vetranović, Ogrizović, Tucić, Krleža, Budak, Hadžić - najveći uspjeh sedamdesetih je Kozarac – Mađer – Martonov *Đuka Begović*) i svjetske dramatike (Euripid, Goldoni, Molière, Strindberg, Brecht, Anouilh, Petan, Zindel).

Kao mjerilo intendantske uspješnosti u svoju viziju Branko Mešeg osim zanimljivog/suvremenog repertoara i kvalitetnog ansambla (Drama i Opera) uključuje i treću njezinu sastavnicu – publiku: *Ja volim kazališnu publiku i sve što sam do sada radio, radio sam zato što uživam u svom poslu. I u Mini-teatru sam radio zbog toga. Ja sam otišao iz*

<sup>41</sup> Branko Mešeg, *Na tradiciji osječkog Hrvatskog narodnog kazališta*. U: *Zbornik radova Znanstvenog skupa Osijek kao polarizacijsko žarište*. Osijek, 10. – 12. travnja 1980. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Centar za znanstveni rad. Osijek, 1981., str. 465.

*HNK jer sam shvatio da treba na drugačiji način pristupiti publici. Sada kada sam se na neki način „vratio“ velikoj kući koristim iskustva, upravo kvalitetno drugačija saznanja dokučena radom u Mini-teatru. Što se tiče namjernika za mene rukovođenje teatrom nikada nije bio administrativan čin. Naprotiv! Ako ne režiram neku predstavu, ipak nalazim mnogo sličnosti između redatelja i intendanta. Kao redatelj uvijek sam želio produbiti stvaralačku strast glumaca s kojima sam surađivao, a kao intendant nastojim to isto stvaralačko napregnuće ojačati ili pomoći, ili pronaći kod svojih umjetničkih i tehničkih suradnika.<sup>42</sup>*

Temeljno zauzet kazališno-organizacijskom problematikom Mešeg ipak ne odustaje od režije. Odlučuje se za Mrožekov *Tango*, Marinkovićevu *Politeiu*, Foovu *Slučajnu smrt jednog anarhiste* i Paljetkova *Krvnika ili dva nemirna dana u gradu na jezeru Q*. Tematska različitost, ali i njihova poetološka srodnost u sloju spisateljskih nazora o ironičnoj humornosti života i relativnoj vrijednosti ljudskoga čina, očito je Mešega privukla ovim dramama. Na taj je način sve do svoje posljednje režije, Paljetkove farse *Krvnik ili dva nemirna dana u gradu na jezeru Q*, 20. svibnja 1982. (ostvorena poslije napuštanja intendanskog položaja) Mešeg nastavio, transformirao i zaokružio glavnu odrednicu svoje redateljske geneze, odnos pojedinca i društva, osvjetljen iz spoznajno respektabilnog aspekta književne riječi.

Unatoč tome što je često tijekom kazališne karijere reagirao na pojedina umjetnička pitanja, odobravao ili kritički ih opservirao na stranicama novina i časopisa, a svoje viđenje povijesti osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta izložio u spomenutoj monografiji *Kazališne tradicije grada Osijeka. HNK 1907. – 1982.*,<sup>43</sup> Branko Mešeg tek u stvaralačkoj završnici sintetizira svoje nazore o odnosu literature, žanra i scenske izvedbe.

U raspravi „*Ekvinocijo*“ kao libretto *Brkanovićeve opere* potanko osvjetljava svoja stajališta o sukladnosti, ali i dramaturškoj i vrstnoj različitosti Vojnovičeve drame i Brkanovićeve opere. Na temelju konkretnog iskustva (operu režira 1954., a dramu 1957.) u libretu Brkanovićeve opere Mešeg pronalazi tri ključna elementa koji pogoduju njegovoj redateljskoj koncepciji o poštovanju literature na kazališnoj sceni: *Vojnovičevi likovi iz Ekvinocija, dramske situacije manje ili više cjelovito prenesene iz Ekvinocija, pa onda sažeti, nešto mijenjani i nadopunjavani tekst dali su i Brkanovićevoj samosvojnoj muzičkoj tvorevini onu snagu koja izvire iz samoga Vojnovića i njegova Ekvinocija. / / To znači da su dramske situacije kad se prenose u sačuvanim strukturama, i likovi kad se također i muzički oblikuju onako kako su zamišljeni u dramskom djelu, i prenesene stilske jezične osobine – tako snažni elementi umjetničkog djela da je njihovo izvorište neosporno, a moć djelovanja neizmjereno snažna.*<sup>44</sup> Uspoređujući Vojnovićeva

<sup>42</sup> Željko Hodonj, *Publika je u pravu*. „Kazalište“, X, 68., Osijek, 1 – 15. listopada 1974., str. 3.

<sup>43</sup> *Kazališne tradicije grada Osijeka. HNK 1907. – 1982.* Urednik Branko Mešeg. Izdavač Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1984., str. 117.

<sup>44</sup> Branko Mešeg, „*Ekvinocijo*“ kao libretto *Brkanovićeve opere*“. U zborniku: *O djelu Iva Vojnovića*.

i Brkanovićeve dramaturška rješenja u *Ekvinociju* Mešeg ne daje prednost niti jednom autoru, već dramu i operni libretto vrednuje kao samosvojna umjetnička ostvarenja. Ipak njihovu poetičku i žanrovsku posebnost povezuje jedinstveni stvaralački kriterij, Vojnovićev stil: *Čudesna je Vojnovićeva rečenica*, piše Branko Mešeg i nastavlja: *Da je ona posebna kvaliteta kad se autentično javlja u libretu, to bi bilo u redu. Međutim, i onda kad dolazi do njezina preoblikovanja, ta kvaliteta je i dalje prisutna. Sačuvala se kad se respektirao njegov vokabular i kad se na tako sačuvanom rječničkom blagu gradio tekst za eventualne nadopune.*<sup>45</sup> Odredivši se spram umjetničkog djela kao literarne, a sada i glazbene datosti i poštovanja autorove ideje Branko Mešeg dosegnutim je zaključcima stručno aargumentirao odlike svoje redateljske koncepcije.

Za intelektualne i kazališne spoznaje Branka Mešega posebno je karakteristična rasprava *Estetika Diderotovog teatra*,<sup>46</sup> kojem je nastanku vjerojatno pridonio njegov studij francuske književnosti na Filozofskom fakultetu u Sarajevu (diplomu stječe 1977.). Inovativnost i utjecajnost Diderotovih načela Mešeg spoznaje u težnji ovoga filozofa i pisca *da svojim suvremenima dade teatar koji će i po obliku, i po sadržaju, kao i po razradi sadržaja, te po glumi (koja također treba da posluži ideji djela, a ne da bude sama sebi svrhom) biti upravo ono što je novom teatru trebalo.*<sup>47</sup> Kao redatelja uvelike ga zaokuplja Diderotova definicija dramske situacije, zapravo osnovnog segmenta dramskog djela, jer funkciju likova/karaktera određuju izbor i raspored pojedinih temata (upozorava na Sofoklova i Anouilhovu *Antigonu*). U značenje Diderotova zahtjeva da redatelj nužno treba *posjedovati osjećanje dramske tenzije u osnovnoj dramskoj strukturi, u tenziji odnosa lika prema cjelokupnoj njegovoj društvenoj okolini*,<sup>48</sup> uvjeren je i Mešeg, nastojeći ga i praktički primijeniti u svojim režijama. Posve razumljivo da paradoks o glumcu, zasnovan na istodobnosti glumčeva doživljaja dramskog lika i recepcijskog odziva na interpretaciju lika, Mešeg razlaže na temelju Diderotovih teorijskih pogleda, a njihovu najuspješniju primjenu, u nacionalnom kazalištu, pripisuje rezultatima Branka Gavelle. Apostrofiranje imena istaknutih europskih i hrvatskih stručnjaka posredno smješta redateljski opus Branka Mešega u slijed povijesno ključnih kazališnih postavki koje je on ustrajno pronosio na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta.

---

Radovi međunarodnog simpozija. Priredio Frano Čale. Jugoslavenka akademija znanosti i umjetnosti. Razred za suvremenu književnost., knj. 2. Zagreb, 1981., str. 221.

<sup>45</sup> Isto., str. 235.

<sup>46</sup> Branko Mešeg, *Estetika Diderotovog teatra*. „Revija“, XVII, 5. Osijek, rujanj – listopad 1977., str. 82 – 104.

<sup>47</sup> Isto., str. 85.

<sup>48</sup> Isto., str. 92.

## REŽIJE BRANKA MEŠEGA

- Strauss, Johann:** ŠIŠMIŠ. Opereta u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Premijera: 18. 11. 1945.
- Lehár, Franz:** ZEMLJA SMIJEŠKA. Romantična opereta u tri čina (7 slika).  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Premijera: 29. 12. 1945.
- Mascagni, Pietro:** CAVALLERIA RUSTICANA. Opera u jednom činu.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Premijera: 12. 02. 1946.
- Nepoznati autor :** LJUBOVNICI. Komedija u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Premijera: 05. 03. 1946.
- Leoncavallo, Ruggiero:** PAGLIACCI. Opera u dva čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Premijera: 22. 05. 1946.
- Smetana, Bedřich:** PRODANA NEVJESTA. Komična opera u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Premijera: 22. 09. 1946.
- Cankar, Ivan:** KRALJ BETAJNOVE. Drama u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Premijera: 28. 12. 1946.
- Gotovac, Jakov:** ERO S ONOGA SVIJETA. Komična opera u tri čina.  
Red. Lidija Mansvjetova i Branko Mešeg.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Premijera: 15. 07. 1947. Ljetna pozornica, Trg Republike.
- Leoncavallo, Ruggiero:** PAGLIACCI. Opera u dva čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Premijera – obnova: 26. 08. 1947. Ljetna pozornica. Trg Republike.
- Ostrovski, Aleksandr Nikolajevič:** BEZ KRIVNJE KRIVI. Drama u tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Premijera: 23. 11. 1947.
- Gorki, Maksim:** VASA ŽELEZNOVA. Drama u tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Premijera: 28. 01. 1948.
- Horvat, Joža:** PRST PRED NOSOM. Komedija u tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Premijera: 31. 03. 1948.
- Gow, James i D'Usseau, Arnaud:** DUBOKO KORIJENJE. Drama u tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Premijera: 19. 06. 1948.
- Lavrenjov, Boris Andrejevič:** ZA ONE NA MORU. Drama u tri čina (7 slika).  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Premijera: 17. 03. 1949.
- Ostrovski, Aleksandr Nikolajevič:** BEZ MIRAZA. Drama u četiri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Premijera: 18. 06. 1949.

**Nepoznati autor:** LJUBOVNICI. Komedija u tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Premijera: 27. 10. 1949.

**Božić,** Mirko: POVLACENJE. Drama u četiri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Premijera: 11. 03. 1950.

**Puc,** Mira (**Mihelić,** Mira): OGANJ I PEPEO.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Premijera: 21. 05. 1950.

**Matić-Halle,** Mirjana: TEŠKE SJENE. Drama u tri čina (5 slika).  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 10. 03. 1951.

**Knoblauch (Knoblock),** Edward: FAUN: Komedija u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 05. 01. 1952.

**Puget,** Claude André: SRETNI DANI. Komedija u tri čina (4 slike).  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 08. 02. 1952.

**Molière:** UMIŠLJENI BOLESNIK. Komedija u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 30. 03. 1952.

**Kovalova,** Hilda – **Tristan,** Jules: NEVIDLJIVI OKOVI. Pet slika iz života.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 15. 10. 1952.

**Begović,** Milan: BEZ TREĆEGA. Drama u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 25. 10. 1952.

**Šinko,** Ervin: OSUĐENICI. Drama u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 17. 01. 1953.

**Notari,** Umberto: TRI LOPOVA. Komedija u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 14. 03. 1953.

**Krleža,** Miroslav: LEDA: Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 04. 12. 1953.

**D'Albert,** Eugen: U DOLINI. Glazbena drama u dva čina s prologom.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 26. 02. 1954.

**Knoblauch,** Edward: FAUN. Komedija u tri čina.  
Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.  
Premijera: 07. 03. 1954.

**Brkanović,** Ivan: EKVINOČIJ. Muzička drama u tri čina (4 slike).  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 18. 04. 1954.

**Straus,** Oskar: TEREZINA. Opereta u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 15. 10. 1954.

**Matković**, Marijan: NA KRAJU PUTA. Drama u dva dijela.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Praizvedba: 28. 11. 1954.

**Brlić-Mažuranić**, Ivana: ŠEGRT HLAPIĆ. Dramatizacija Zlatko Špoljar.

Dječje kazalište Radost, Osijek

Premijera: prosinac 1954. Dvorana Radničkog amaterskog kazališta (Dječje kazalište Branka Mihaljevića)

**Kálmán**, Emmerich: SYLVA. Opereta u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 03. 01. 1955.

**Cvrtića**, Josip: TRNORUŽICA. Bajka u jednom činu s pjevanjem i plesom. Uglazbio Starey.

Dječje kazalište Radost, Osijek

Izvođeno: 13. 03. 1955. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

CAR TROJAN. Dječji igrokaz u dva čina s pjevanjem, plesom i prologom. Dramatizirao i uglazbio Zlatko Špoljar.

Dječje kazalište Radost, Osijek.

Izvođeno: 13. 03. 1955. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

**Nepoznati autor**: LJUBOVNICI. Komedija u tri čina.

Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.

Premijera: 25. 03. 1955.

**Cankar**, Ivan: SABLAZAN U DOLINI SV. FLORIJANA. Farsa u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 06. 07. 1955.

**Torkar**, Igor: ŠARENA LOPTA. Scenska kompozicija u 7 slika s prologom, koji se nastavlja u epilogu.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 21. 10. 1955.

**Tijardović**, Ivo: MALA FLORAMYE. Opereta u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera-obnova: 04. 11. 1955.

**Vojnović**, Ivo: EKVINOCIJO. Drama u četiri čina.

Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin.

Premijera: 20. 12. 1955.

**Wagner**, Richard: UKLETI HOLANDEZ. Romantična opera u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 26. 02. 1956.

**Marinković**, Ranko: GLORIJA. Mirakl u 6 slika.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 10. 05. 1956.

**Shaw**, George Bernard: PYGMALION. Romantična komedija u pet činova.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 18. 10. 1956.

**Car Emin**, Viktor: NEVIDLJIVI JURIC.

Dječje kazalište Radost, Osijek.

Premijera: 18. 11. 1956. Hrvatsko narodno kazalište.

**Špoljar**, Zlatko: VILENJAČKI TRONOŽAC. Dječji igrokaz u tri čina.

Dječje kazalište Radost, Osijek.

Izvođeno: 1956. ?



**Knott**, Frederick: UMORSTVO PO NARUDŽBI. Drama u tri čina (6 slika).

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 30. 12. 1956.

**Širola**, Mladen: DUGONJA, TRBONJA I VIDONJA. Vesela igra za djecu u tri čina sa plesom.

Dječje kazalište Radost, Osijek.

Premijera: 01. 01. 1957. Hrvatsko narodno kazalište.

**Špoljar**, Zlatko: DJEVOJČICA SA DVANAEST BRAĆE. Komad po narodnoj priči u četiri čina (7 slika).

Dječje kazalište Radost, Osijek.

Izvedeno: 1957. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

**Gamulin**, Grga: KUĆA NARANČICA. Drama u četiri čina.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 22. 02. 1957.

**Shakespeare**, William: UKROĆENA GOROPADNICA. Komedija u pet činova.

Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.

Premijera: 12. 04. 1957.

**Shakespeare**, William: SAN LJETNE NOĆI. Komedija u pet činova.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 09. 06. 1957.

**Vojnović**, Ivo: EKVINOCIJO. Drama u četiri prikaze.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 26. 09. 1957.

**Wolf**, Friedrich: KOTORSKI MORNARI. Fragment iz drame.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 17. 10. 1957.

**García Lorca**, Federico: DOM BERNARDE ALBE. Drama u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 16. 01. 1958.

**Racine**, Jean: BRITANIK. Tragedija u pet činova.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 25. 04. 1958.

**Čopić**, Branko – **Dedić**, Minja: DOŽIVLJAJI NIKOLETINE BURSAĆA. Uspomene u dva dijela.

Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.

Premijera: 24. 05. 1958.

**Čopić**, Branko – **Dedić**, Minja: DOŽIVLJAJI NIKOLETINE BURSAĆA. Uspomene u dva dijela.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 04. 11. 1958.

**Tijardović**, Ivo: MALA FLORAMYE. Opereta u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera-obnova: 25. 01. 1959.

**Mišković**, Josip i **Mihaljević**, Branko: DOŽIVLJAJI MAGARCA SIVONJE.

Dječje kazalište Ognjen Prica, Osijek.

Premijera: 26. 04. 1959.

**Raos**, Ivan: DVIJE KRISTALNE ČAŠE.

Komorna pozornica, Osijek.

Premijera: 19. 05. 1959.

**Hanus**, Pavel: DA LI JE OVUDA PROŠAO MLADI ČOVJEK. Male satirične scene.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 16. 06. 1959.

**Wolf**, Friedrich: KOTORSKI MORNARI. Drama u dva dijela (6 slika).  
Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.  
Premijera: 20. 06. 1959.

**Andres**, Slavko: ISPOVIJED SIROMAHA. Drama u dva dijela.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 31. 10. 1959.

**Shakespeare**, William: SAN LJETNE NOĆI. Komedija u pet činova.  
Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.  
Premijera: 13. 04. 1960.

**Aumont**, Jean-Pierre: LUCY CROWN. Drama u dva dijela s prologom i epilogom.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 22. 04. 1960.

**Williams**, Tennessee: SILAZAK ORFEJA. Drama u tri čina (7 slika).  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 23. 10. 1960.

**Čehov**, Anton Pavlovič: UJAK VANJA. Drama u četiri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 19. 03. 1961.

**Božić**, Mirko: PRAVEDNIK ILI KOLO OKO STARE FONTANE. Drama u tri čina.  
Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.  
Premijera: 12. 04. 1961.

**Thomas**, Robert: KLOPKA ZA BESPOMOĆNOG ČOVJEKA: Kriminalna drama u tri čina (4 slike).  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 15. 09. 1961.

**Sagan**, Françoise: ZAMAK U ŠVEDSKOJ. Drama.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 23. 11. 1961.

**Colette**, Sidonie-Gabrielle i **Loos**, Anita: GIGI. Komedija u dva dijela (6 slika).  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 08. 04. 1962.

**Arbuzov**, Aleksej Nikolajevič: IRKUTSKA PRIČA. Drama u dva dijela (16 slika).  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 25. 11. 1962.

**O'Neill**, Eugene: ČEŽNJA POD BRIJESTOVIMA. Kazališni komad u tri čina.  
Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.  
Premijera: 02. 02. 1963.

**Shakespeare**, William: KRALJ LEAR. Tragedija.  
Istarsko narodno kazalište, Pula.  
Premijera: 31. 03. 1963.

**Nušić**, Branislav: POKOJNIK. Komedija u tri čina s predigrom.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 08. 01. 1964.

**Skowroński**, Zdzisław: ŽONGLERI. Nevjerojatna komedija u dva dijela.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 26. 05. 1964.

**Držić**, Marin: SKUP. Komedija u pet činova.  
Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.  
Premijera: 30. 05. 1964.

**Rolland**, Romain: VUCI. Drama u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 01. 10. 1964.

**Molière**: TARTUFFE. Komedija u pet činova.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 21. 03. 1965.

**Mađer**, Miroslav Slavko: DVADESET PROLJEĆA. Recital.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 14. 04. 1965.

**Sušić**, Derviš i **Mitrović**, Miodrag: JA DANILO. Scenski prikaz istoimenog romana.

Premijera: 29. 05. 1965.

**Calderón de la Barca**, Pedro: ŽIVOT JE SAN.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 26. 11. 1965.

**Nušić**, Branislav : SUMNJIVO LICE. Komedija u dva čina.

Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.

Premijera: 10. 02. 1966.

**Sušić**, Derviš i **Mitrović**, Miodrag: JA, DANILO. Drama u dva dijela.

Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.

Premijera: 27. 02. 1966.

**Matković**, Marijan: RANJENA PTICA. Fantazija u dva dijela s prologom, međuigrom, 3 slike i epilogom.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 13. 04. 1966.

**Albee**, Edward: TKO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF?

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 22. 12. 1966.

**Schisgal**, Murray: LJUBAF. Komedija u dva dijela.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 28. 05. 1967.

**Mađer**, Miroslav Slavko: COLONIA AURELIA CIBALAE. Poetski recital.

Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.

Praizvedba: 22. 09. 1967. Vinkovačke jeseni.

**Držić**, Marin: NOVELA OD STANCA. Komedija u jednom činu.

Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.

Premijera: 11. 10. 1967.

**Albee**, Edward: ZOOLOŠKA PRIČA. Jednočinka.

Mini teatar, Osijek.

Premijera: 12. 03. 1968.

**Krleža**, Miroslav: MASKERATA. Jednočinka.

Mini teatar, Osijek.

Premijera: 01. 04. 1968.

**Krleža** Miroslav: ADAM I EVA. Jednočinka.

Mini teatar, Osijek.

Premijera: 01. 04. 1968.

**Albee**, Edward: ZOOLOŠKA PRIČA. Jednočinka.

Mini teatar, Osijek.

Premijera: 12. 03. 1968.

**Sartre, Jean-Paul:** PRLJAVE RUKE.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 03. 04. 1968.

**Ionesco, Eugène:** LEKCIJA. Jednočinka.

Mini teatar, Osijek.

Premijera: 29. 04. 1968.

**Vrkić, Ivica:** NI SLATKO NI SLANO. Satirički kolaž.

Mini teatar, Osijek.

Praizvedba: 07. 12. 1968.

**Čimbur, Pero:** PLATANE NA ZIMSKOM NEBU. Monodrama.

Mini teatar, Osijek

Praizvedba: 10. 03. 1969.

**Čimbur, Pero:** KONCERT ZA GLAS I VRIJEME. Drama.

Mini teatar, Osijek.

Praizvedba: 10. 03. 1969.

**Mader, Miroslav Slavko:** SUNCE MLADOSTI. Recital.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 09. 10. 1969.

**Šembera, Slobodan:** TROVANJE ŠTAKORA LJETA 1968 – oga U ZAGREBU. Dramski prikaz u dva dijela s uvodom.

Mini teatar, Osijek.

Praizvedba: 29. 12. 1969.

DOLAZE, DOLAZE CIGANI. Recital ciganske lirike.

Mini teatar, Osijek.

Praizvedba: 10. 05. 1970. Omladinski scenski studio Miniteatra.

**Horozović, Irfan:** RUŽIČASTA UČITELJICA. Dramolet.

Mini teatar, Osijek.

Praizvedba: 24. 11. 1970.

**Grupa autora:** ŠTEKPENTERI. Glazbeno-scenski show.

Mini teatar, Osijek.

Praizvedba: 15. 02. 1971.

**Čuić, Stjepan:** STALJINOVA SLIKA. Scenska igra.

Mini teatar, Osijek.

Praizvedba: 27. 09. 1971.

**Brešan, Ivo:** PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA, OPĆINA BLATUŠA. Groteskna komedija u 5 slika.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Premijera: 26. 12. 1971.

**Raos, Ivan:** NEDA. Monodrama.

Mini teatar, Osijek

Praizvedba: 10. 04. 1972.

**Kekanović, Drago:** DIONIS. Drama.

Mini teatar, Osijek.

Praizvedba: 22. 01. 1973.

**Grass, Günter:** PRIJE TOGA (DAVOR). /Drama. Prijevod Branko Mešeg./

Mini teatar, Osijek.

Premijera: 28. 02. 1974.

**Jirsak**, Mirko: KARNEVAL CVRČAKA. Scenski prikaz romana u 15 slika.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Praizvedba: 25. 03. 1976.

**Begović**, Milan: KVARTET.  
Mini teatar, Osijek.  
Premijera: 17. 01. 1977.

**Mrožek**, Sławomir: TANGO. Farsa.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 15. 06. 1978.

**Marinković**, Ranko: POLITEA ILI INSPEKTOROVE SPLETKE.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 07. 12. 1978.

**Fò, Dario**: SLUČAJNA SMRT JEDNOGA ANARHISTA. Farsa u dva čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 29. 04. 1980.

**Držić**, Marin – **Fotez**, Marko – **Stražičić**, Stijepo – **Jusić**, Đelo: DUNDO MAROJE '72. Musical u dva čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Premijera: 14. 01. 1982.

**Paljetak**, Luko: KRVNIK ILI DVA NEMIRNA DANA U GRADU NA JEZERU Q. Farsa.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Praizvedba: 20. 05. 1982.

#### KAZALIŠNE ULOGE BRANKA MEŠEGA

**Šenoa**, August: HRVATSKI DIOGENES. Historička komedija u pet činova.  
Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.  
Uloga: Vuk Jelačić.  
Nastupio: 01. 09. 1940.

**Cesarec**, August: SIN DOMOVINE. Životna drama Eugena Kvaternika u 13 slika.  
Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.  
Uloga: Papa Dokmanović, sluga.  
Nastupio: 02. 09. 1940.

**Gončarov**, Ivan Aleksandrovič: BEZDAN. Deset slika iz romana.  
Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.  
Uloga: Mladi činovnik.  
Premijera: 15. 10. 1940.

**Kolarić-Kišur**, Zlata: POVRATAK. Drama u tri čina.  
Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.  
Uloga: Poljak, ranjeni vojnik.  
Premijera: 24. 11. 1940.

**Calderón de la Barca**, Pedro: ZALAMEJSKI SUDAC. Drama u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.  
Uloga: Četvrti vojnik.  
Premijera-obnova: 21. 12. 1940.

**Bonifačić Rožin**, Nikola: KRSNIK. Drama u tri čina.  
Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.  
Uloga: Prvi seljak.  
Premijera: 22. 01. 1941.

**Dostojevski**, Fjodor Mihajlovič: BRĆA KARAMAZOVI. Dramatizacija u 14 slika.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Pan Vrublevski.

Nastupio: 17. 02. 1941.

**Pirandello**, Luigi: VEĆERAS IMPROVIZIRAMO.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Član ansambla.

Premijera: 21. 02. 1941.

**Lovrak**, Mato: MICEK, MUCEK I DEDEK. Igrokaz za male i velike ljude u 10 slika.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Otac.

Premijera: 05. 03. 1941.

**Steck**, Joseph: IGRA NAD IGRAMA. Komad u jednom činu.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Uznik.

Nastupio: 15. 03. 1941.

**Giannini**, Guglielmo: POMAHNITALI ROB. Komedija u tri čina.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Antonio, sluga.

Premijera: 05.. 06. 1941.

**Šenoa**, August i **Dežman Ivanov**, Milivoj: ZLATAROVO ZLATO.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Blaž Štakor.

Premijera-obnova: 06. 09. 1941.

**Hömborg**, Hans: TREŠNJE ZA RIM. Komedija u tri čina (5 slika).

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Porcij.

Premijera: 24. 09. 1941.

**Dregely**, Gabriel: DOBAR FRAK. Satira na demokratsko parlamentarni sistem u četiri čina.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Petar, sluga.

Nastupio: 11. 10. 1941.

**Senečić**, Geno: SLUČAJ S ULICE. Osam tragikomičnih slika o nekoj djevojci s periferije.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Slastičar.

Nastupio: 31. 10. 1941.

**Gerber**, Eugen: RAJSKI VRATAR. Gluma u dva dijela (10 slika).

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Drugi redarstveni činovnik.

Nastupio: 19. 11. 1941.

**Vetranović**, Mavro: BETLEHEMSKA ZVIJEZDA (PRIKAZANJE OD PORODA JEZUSOVA). Božićni triptih.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Gašpar.

Premijera: 01. 01. 1942.

**Wildgans**, Anton: DIES IRAE. Tragedija u pet činova.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Član zbora.

Premijera: 12. 01. 1942.

**Anonim:** LJUBOVNICI. Dubrovačka komedija iz 17. stoljeća u dva čina.

Glumačka škola, Zagreb.

Uloga: Proždor.

Premijera –obnova: 04. 03. 1942.

**Schiller,** Friedrich: RAZBOJNICI. Drama u pet činova.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Sluga.

Premijera-obnova: 07. 02. 1942.

**Goethe,** Johann Wolfgang: FAUST. U četiri dijela (22 slike).

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Mladi obrtnik.

Premijera: 31. 03. 1942.

**Galović,** Fran: PRED SMRT. Dramska vizija u jednom činu.

Glumačka škola, Zagreb.

Uloga: Marko Pavlović.

Nastupio: 13. 05. 1942.

**Muradbegović,** Ahmed: HUSEIN - BEG GRADAŠČEVIĆ. Drama u tri čina.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Prvi Travničanin.

Premijera: 23. 05. 1942.

**Smrekar,** Zdenka: MAJČINA PJESMA. Glazbeni igrokaz u dva čina.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Dvorjanik.

Premijera: 07. 06. 1942.

**Schiller,** Friedrich: RAZBOJNICI. Scene.

Glumačka škola, Zagreb.

Uloga: Danijel.

Nastupio: 13. 07. 1942.

**Shaw,** Georg Bernard: SVETA IVANA. Scene.

Glumačka škola, Zagreb.

Uloga: Ladvenu.

Nastupio: 13. 07. 1942.

**Lenormand,** Henri-René.: PROMAŠENI ŽIVOTI. Scene.

Glumačka škola, Zagreb.

Uloga: On.

Nastupio: 13. 07. 1942.

**Lucić,** Hanibal i **Držić,** Marin: PIR MLADOG DERENČINA.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Vlaho, Kojak.

Nastupio: 14. 08. 1942.

**Benelli,** Sem: BEZDUŠNA ŠALA. Dramska pjesan u četiri čina.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Lapo.

Premijera: 09. 10. 1942.

**Brezovački,** Tituš: DIOGENEŠ ILI SLUGA DVEH ZGUBLENEH BRATOV. Veseli igrokaz vu peterom dogodu.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Vukodlak, oštarijaš.

Nastupio: 29. 12. 1942.

**Lessing**, Gotthold Ephraim: MINNA VON BARNHELM. Vesela igra u pet činova.  
Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Prvi sluga.

Premijera: 26. 02. 1943.

**Solt** Endre: NIŠTA NIJE SLUČAJNO: Komedija u 6 slika.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Komornik.

Nastupio: 11. 02. 1943.

**Širola**, Mladen: DUGONJA, TRBONJA I VIDONJA. Komedija za djecu u tri čina.

Umjetnička škola ustaške mladeži, Zagreb.

Uloga: Vidonja.

Nastupio: 14. 02. 1943.

**Širola**, Mladen: CRVENKAPICA. Priča u četiri čina.

Umjetnička škola ustaške mladeži, Zagreb.

Uloga: Seoski pandur.

Nastupio: 06. 03. 1943.

**Mesarić**, Kalman: GOSPODSKO DIJETE. Komedija u tri čina.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Valent Korpar, solicator.

Nastupio: 14. 06. 1943.

**Stojanov**, Račo: MAJSTORI. Drama u četiri čina.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Koljo.

Premijera: 18. 07. 1943.

**Šenoa**, August i **Strozzi**, Tito: ČUVAJ SE SENJSKE RUKU. Romantična drama u dva dijela (8 slika).

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Mušketirski vođa.

Premijera-obnova: 14. 10. 1943.

**Molière**: UČENE ŽENE. Komedija u pet činova.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Julien, sluga.

Premijera-obnova: 02. 10. 1943.

**Rosso di San Secondo**, Pier Maria: MARIONETE. Tri čina.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Mladoženja.

Premijera: 04. 02. 1944.

**Strozzi**, Tito: TOMISLAV. Dramska kronika u pet slika.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Zaharija Pribislavić.

Nastupio: 14. 02. 1944.

**Halbe**, Max: MLADOST. Ljubavna drama u tri čina.

Hrvatska pučka pozornica Glavnog saveza staliških i drugih postrojbi, Zagreb.

Uloga: Gregor Šigorski, Kapelan.

Premijera: 14. 03. 1944.

**Dickens**, Charles: CVRČAK NA OGNJIŠTU. Igrokaz u četiri čina.

Hrvatska pučka pozornica Glavnog saveza staliških i drugih postrojbi, Zagreb.

Uloga: Tackleton, tvorničar igračaka.

Nastupio: 12. 04. 1944.



**Sardou**, Victorien: DOBRI PRIJATELJI. Komedija.

Hrvatska pučka pozornica Glavnog saveza staliških i drugih postrojbi, Zagreb.

Uloga: Laurent.

Nastupio: 06. 06. 1944.

**Hauptmann**, Gerhart: KOLEGA CRAMPTON. Komedija u pet činova.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Popper, akademičar.

Nastupio: 06. 05. 1944.

**Mérimée**, Prosper: INES MENDO ILI POBIJEĐENA PREDRASUDA. Gluma u 5 slika.

Dramski studio, Zagreb.

Uloga: Župnik u Monelaru.

Nastupio: 08. 08. 1944.

**Sardou**, Victorien: DOBRI PRIJATELJI. Komedija.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Laurent.

Nastupio: 09. 08. 1944.

**Freudenreich**, Josip: GRANIČARI ILI PROŠTENJE NA ILIJEVU. Izvorni pučki igrokaz s pjevanjem i plesom u tri dijela.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Vasilj Petrović, profoz.

Nastupio: 09. 09. 1944.

**Ibsen**, Henrik: STUPOVI DRUŠTVA. Igrokaz u četiri čina.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Altstedt.

Premijera: 16. 09. 1944.

**Katedralis (Habeduš, Rudeša) i Zyr Xapula (Vukelić, Zvonimir): DR. PETRICZA KEREMPUH.** Komedija starinskog stila u tri čina i prologa.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Fiškal.

Premijera: 10. 09. 1944.

**Šenoa**, August i **Rabadan**, Vojmil: ZLATAREVO ZLATO. Historijska pripovijest.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.

Uloga: Nikola Kaptolović, bilježnik.

Premijera: 07. 10. 1944.

**Izumo**, Takeda: TERA KOJA (SEOSKA ŠKOLA). Povijesna tragedija u jednom činu.

Hrvatsko državno kazalište, Zagreb. Predstava pod pokroviteljstvom hrvatsko-japanskog društva.

Uloga: Jedan od učenika.

Nastupio: 20. 01. 1945.

**Širola**, Mladen: SNJEGULJICA. Čarobna priča za djecu u 5 slika s glazbom, plesom i pjevanjem.

Umjetnička škola ustaške mladeži, Zagreb.

Uloga: Grof Klafralo.

Nastupio: 09. 02. 1945.

**Šenoa**, August – **Širola**, Mladen: POSTOLAR I VRAG. Komedija u četiri čina.

Umjetnička škola ustaške mladeži, Zagreb.

Uloga: Svetac.

Nastupio: 06. 04. 1945.

**Fržop, Z. – Ćorić, V.:** PLAMEN S VELEBITA. Tri prizora iz hrvatske borbe za nezavisnost.  
Hrvatsko državno kazalište, Zagreb. Pripredba Postrojništva „Ustaše“ Hrvatskoga oslobodilačkog pokreta.  
Uloga: Stevo, doseljenik.  
Nastupio: 10. 04. 1945.

**Širola, Mladen:** PEPELJUGA. Priča za djecu u 5 slika s glazbom, plesom i pjevanjem.  
Umjetnička škola ustaške mladeži, Zagreb.  
Uloga: Sluga na dvoru.  
Nastupio: 27. 04. 1945.

**Dumas, Alekandar, ml.:** GOSPODA S KAMELIJAMA. Drama u pet činova.  
Hrvatsko državno kazalište, Zagreb.  
Uloga: Gaston Rieux.  
Premijera: 28. 04. 1945.

**Katajev, Valentin Petrovič:** OČEV DOM. Kazališni komad u četiri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Uloga: Nikanorov.  
Premijera: 23. 08. 1945.

**Bogović, Mirko:** MATIJA GUBEC. Tragedija u pet činova (10 slika).  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Uloga: Pisar Keglevićev.  
Premijera: 27. 09. 1945.

**Nušić, Branislav:** NARODNI POSLANIK. Komedija u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Uloga: Ivković, advokat.  
Premijera: 20. 10. 1945.

**Krleža, Miroslav:** GOSPODA GLEMBAJEVI. Drama u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Uloga: Dr. iuris Puba Fabriczy.  
Premijera: 01. 12. 1945.

**Simonov, Konstantin Mihajlovič:** RUSKI LJUDI. Drama u tri čina (7 slika).  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Uloga: Mozorov.  
Premijera: 02. 05. 1946.

**Gogolj, Nikolaj Vasiljevič:** REVIZOR. Komedija u pet činova.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.  
Uloga: Ivan Kuzmič Špekín, poštar.  
Premijera: 16. 11. 1946.

**Katajev, Valentin Petrovič:** DAN ODMORA. Komedija u tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Uloga: Dudkin, profesor.  
Premijera: 25. 05. 1947.

**Nušić, Branimir:** DR. Komedija u četiri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Uloga: Velimir Pavlović.  
Premijera: 29. 10. 1947.

**Ostrovski, Aleksandr Nikolajevič:** BEZ KRIVNJE KRIVI. Drama u tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Uloga: Ivan, sluga.  
Premijera: 23. 11. 1947.

**Držić**, Marin: DUNDO MAROJE. Komedija u tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Uloga: Pomet.  
Premijera: 23. 12. 1947.

**Filipović**, Rasim: ZA NOVI ŽIVOT. Drama u tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Uloga: Gospodin Šimić.  
Premijera: 06. 03. 1948.

**Horvat**, Joža: PRST PRED NOSOM. Komedija u tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Uloga: Inkasator.  
Premijera: 31. 03. 1948.

**Gow**, James i **D'Usseau**, Arnaud: DUBOKO KORIJENJE. Drama u tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Uloga: Howard Merrick, pisac.  
Premijera: 19. 06. 1948.

**Lavrenjov**, Boris Andrejevič: ZA ONE NA MORU. Drama u tri čina (7 slika).  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Uloga: Bozovski.  
Premijera: 17. 03. 1949.

**Ostrovski**, Aleksandr Nikolajevič: BEZ MIRAZA. Drama u četiri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Uloga: Karanališev.  
Premijera: 18. 06. 1949.

**Nušić**, Branislav: POKOJNIK. Tragikomedija sa predigrom i tri čina.  
Narodno kazalište, Šibenik.  
Uloga: Aljoša, ruski emigrant.  
Premijera: 14. 01. 1950.

**Kreft**, Bratko: VELIKA BUNA. Dramska kronika iz 1573. g. u pet činova.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Uloga: Juraj Drašković, biskup i ban.  
Premijera: 26. 05. 1952.

**Ibsen**, Henrik: DOM LUTAKA. Drama u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Uloga: Doktor Rank.  
Premijera: 27. 11. 1952.

**Kosor**, Josip: POŽAR STRASTI. Drama u četiri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Uloga: Sudac i Čovjek s polja.  
Premijera: 20. 06. 1954.

**Krleža**, Miroslav: U AGONIJI. Drama u dva čina.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Uloga: Dr. Ivan pl. Križovec.  
Premijera: 16. 05. 1953.

**Nušić**, Branislav: PUT OKO SVETA.  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.  
Uloga: Vo – Ki.  
Premijera: 21. 06. 1955.

**Car Emin**, Viktor: NEVIDLJIVI JURIC. Vesela igra za djecu u dva čina s pjevanjem.  
Dječje kazalište Radost, Osijek.  
Uloga: Otac.  
Premijera: 18. 11. 1956.

Zvonimir Ivković

## SJEĆANJE NA DANE U OSJEČKOM KAZALIŠTU

### O TRI INTENDANTSKA MANDATA

*Iako mi Kazalište danas znači puno manje nego jučer,  
dani provedeni u njemu vrijede mi više nego cijeli život.*

U sintezi *sjećanja* koje je po Nietzscheovom filozofskom stajalištu zapravo *sekundarna vrlina* - pogotovo onih najdražih *koja me i danas krijepe i uzbuđuju*, s osvrtom na najvažnije događaje reći ću da je moje *tromandatno* intendantsko razdoblje u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, od 1981. do 1993. godine ostvareno u duhu dva različita društvena sustava, uvijek u srazu umjetničkih i neumjetničkih silnica pristaša *ružnoće* naspram pobornika *ljepote*, uz nečasne *politikantske* radnje moćnih i probitačnih - u tijeku sudbinskih zbivanja hrvatske povijesti i osječke stoljetne kazališne tradicije. Kazalište je samo šest godina poslije temeljite obnove bilo ratom razoreno, pa su, što je u kazališnoj povijesti koja se stalno piše, u kratkom roku obavljene dvije obnove kazališne zgrade. Tijekom svih godina Kazalište je praćeno od strane medija, pa je njegovu estetsku i organizacijsku kakvoću moguće rekonstruirati s dokumentacijskom preciznošću.

#### 1.

U osječko Hrvatsko narodno kazalište koje, *iako već dugo nisam u njemu, iz mene još uvijek nije izašlo*,<sup>1</sup> uveo me je veliki i zaslužni osječki intendant, maestro Lav Mirski prije točno pedeset godina. Mirski me je zapazio u Dječjem kazalištu Radost gdje je bio umjetnički pokrovitelj. U tom kazalištu tipa *djeca za djecu*, koje je svoje predstave

<sup>1</sup> Stanislav Marijanović, u izlaganju teme *Maestro Lav Mirski* na Krležinim danima u Osijeku, 12. prosinca 2007. Neobjavljeno.

Inicijativom autora ovog teksta, danas dopredsjednika osječkog Ogranka Matice hrvatske, u prigodi 100. obljetnice HNK-a, u znak *zahvalnosti i počasti životu i djelu koji se dodiruje sa smrću*, osječka Matica hrvatska uredila je posljednje počivalište Počasnog građanina grada Osijeka, maestra Lava Mirskog na osječkom groblju Sv. Ane, postavljanjem nadgrobno spomenika s portretnom medaljom – rad akademskog kipara Marijana Sušca.

izvodilo na velikoj kazališnoj pozornici, igrao sam *velike* i *važne* uloge u *bajkovnicama dječjih snova* koje su režirali priznati osječki umjetnici, afirmirani redatelji i glumci osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta poput Branka Mešega, Aleksandra Gavrilovića i Almasa Tudakovića. U kazalište sam došao da bih tumačio zanimljivi lik Piccola u opereti *Kod bijelog konja* Ralpa Benatzkog, premijerno uprizorenoj 25. listopada 1958. godine. Predstavu je režirao Slavko Midžor, osobito spretan redatelj i koreograf u tom žanru, a sudjelovanje vrsnih solista (Regina Čanić, Gita Šerman-Kopljar, Zorica Barač-Pintarić, Bogdan Jovičin, Almas Tudaković, Ivica Ladić, Adam Levang) i popularnost poslijeratnoga *zlatnog doba* osječke operete jamčili su veliki broj repriza. U uvijek punom gledalištu, s gromoglasnim aplauzom i pozivom na *bis* isti muzički broj ponavljao se četiri do pet puta, a na kraju predstave, pljeskom koji je pozivao na poklon izlazili smo pred zastor desetak puta. Vjerujem da su u predstavi, koja je izvedena četrdeset puta, mjerodavni u kazalištu prepoznali i moj udjel, pa sam zbog toga već naredne sezone ponovo igrao u Midžorovoj režiji Kálmánove *Cirkuske princeze*. Poslije sam nastupao u po svemu *ozbiljnim* predstavama *haenkaovskog* repertoara koje je režirao Branko Mešeg, u kojima su sudjelovali dramski prvaci Ines Fančović, Aleksandar Gavrilović, Isidor Munjin, Nenad Šegvić, Davor Herceg... Bio sam Dječak Tony, u Aumontovoj drami *Lucy Crown*, (u toj su predstavi, što u sjećanju i danas posebno *godi mojoj taštini* gostovali onodobni velikani hrvatskoga glumišta: Ervina Dragman i Emil Kutijaro), a potom sam bio Džeki u Matkovićevoj drami *Ranjena ptica*. Gimnazijske dane sve češće sam dopunjavao večerima u kazalištu u kojem sam gledao *sve vrijedno i nevrijedno, dobre i manje dobre predstave*. Moje povlašteno, stalno i besplatno mjesto bilo je na *galeriji sa strane, lijevo*, a iz te perspektive, do koje se dolazilo uskim zavojitim stubištem i do koje je dopirao naročiti pogled u gledalište i *miris pozornice*, uz duh intimnog dostupa svekolikom kazališnom prostoru, odredilo me u mojem daljnjem životu.

## 2.

U Hrvatskom narodnom kazalištu profesionalno sam se zaposlio kao diplomirani kazališni organizator s iskustvom organizatora u Miniteatru i tajnika u gradskoj Zajednici kulturnih djelatnosti 1990. godine na mjestu pomoćnika intendanta Branka Mešega. Bogato iskustvo i emotivno sjećanje na predstave u kazalištu Radost, potom s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina u Eksperimentalnoj sceni mladih i kasnije u Miniteatru - u kojem sam s priznatim uspjehom glumio u Mešegovim režijama kazališno vrijednih minijatura (Jerry u hrvatskoj praiizvedbi Albeejeve *Zoološke priče*; u predstavama Krležinog ekspresionističkog sjaja – Pierot, u *Maskerati*, odnosno Nepoznat netko u *Adamu i Evi...* – sve do zadnje uloge, (Stjenica) u *Trovanju štakora ljeta 1968. u Zagrebu*, Slobodana Šembere, (praiizvedene u Miniteatru 1969. godine), bilo je presudno za nova, sada profesionalna iskušnja. Mešegovu ponudu nisam *mogao*

propustiti, a *ego* probuđene želje za profesionalnim dokazivanjem bio je jači od bilo kakvog promišljanja. Već sljedeće, 1981. godine, izabran sam za intendanta, do tada po godinama starosti najmlađeg u osječkoj kazališnoj povijesti, što sam ponovio i u dva naredna mandata. Ušavši u osobni rizik i odgovornost - kazalište *kao mogućnost*, postalo je kazalište *zbilje*.

U fenomenologiji svoga stvaranja kazalište me je oduvijek zanimalo *u totalu*. Sve me je podjednako zanimalo – od glume do režije, od inscenacije do kostima, od rotacije na pozornici, *cugova* i rasvjetne lože broj 14. u kojoj sam po potrebi mijenjao *šajbe* na reflektorima..., što je, po dolasku u kazalište iskustveno pogodovalo mom radnom poletu i neporecivim ambicijama. Odmah sam prionuo stvaranju pretpostavki za temeljitu obnovu i restauraciju kazališne zgrade, u tom trenutku zapravo *condicio sine qua non* daljnjeg kazališnog opstanka, a uz to i kadrovskoj popuni umjetničkog, dramskog i opernog (solističkog, orkestralnog i zbornog) ansambla. Želio sam da se kazalište svojim umjetničkim referencijama što je moguće prije priključi, a potom izdigne na razinu najviših vrijednosti u hrvatskoj kazališnoj zajednici, što mi je do kraja prvog mandata i uspelo. U sjajnoj stvaralačkoj atmosferi s dobrim vibracijama ansambla ambicioznih i nadarenih opernih i dramskih umjetnika, poglavito mladih obrazovanih glumaca, kazalište je po završetku obnove svoje zgrade posvema pripalo Gradu, a s vremenom je postalo prepoznatljiv dio nacionalnog kulturnog identiteta. Po ocjenama predstava u pisanim kritikama, po broju izvedbi i broju posjetitelja, ono je svoju živost i dojmljivost u javnosti atribuiralo *dobrim kazalištem inovativne organizacijske i umjetničke zbilje*. Takva spoznaja o njemu zaključena je 1993. godine. Naravno, kazalište nije prestalo s radom, ali se neka *nova, velika i važna ideja* nije uspostavila.

### 3.

Uporaba dotrajale kazališne dvorane zatvaranjem gledališta 1975. godine zbog opasnosti od urušavanja galerije u parter i višegodišnja traženja načina (sredstava) za njezinu obnovu, osamdesetih je godina preselilo kazališno *biti ili ne biti* iz replika sa scene u ozbiljno pitanje daljnje opstojnosti osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta.<sup>2</sup> Kazalište je predugo djelovalo u uvjetima koji se nisu uklapali u image grada kulturne tradicije i bogate baštine, a traganje za *nečim boljim* (izgradnja radničkog Spomen doma) u kazališnoj je perspektivi zabranom neprivrednih investicija od ružičastih nijansi poprimilo mrke tonove. Unatoč tome, ideja o obnovi i restauraciji stogodišnje kazališne zgrade nije se nikada izgubila. U traženju rješenja bio sam energičniji i efikasniji od svojih prethodnika, pa se početkom proljeća 1984. godine, nakon dugih sastanaka i odluka koje su više

<sup>2</sup> Iz teksta izgovorenog na svečanom otvaranju obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, 27. studenoga 1985. godine koji je u originalnoj inačici objavljen u prigodnoj dokumentacijskoj publikaciji *Obnovili smo Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1986. godine.

krasile želje nego optimističnost brojki, krenulo u zadatak čija se težina, u tom trenutku nije do kraja spoznavala. Obnova je završena nakon samo osamnaest mjeseci krajem 1985. godine. Dugotrajan, mukotrpan i složen posao, u hladnoj formulaciji – *temeljiti popravak kazališne zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, ne oslikava veličinu svega što je tada učinjeno. Gledalište je obnovljeno s poštivanjem izvornih graditeljskih karakteristika, a kazališna zgrada dogradnjom pomoćnih scenskih prostora, garderoba i ugradnjom suvremene scensko-tehničke opreme. U neizmjernejuzbudljivosti trenutka, 27. studenog 1985., s prigodnim proslavom i zahvalnicom intendanta i osječkog gradonačelnika Mirka Bojanića. Kazalište je umiveno, elegantno i gospodski odjeveno uzvišeno proslavilo dugo očekivano otvorenje. Ono se pamti po programu u kojem su sudjelovali svi zaposleni umjetnici, kada je praizvedena glazbeno-scenska impresija *Thaliam laudamus - uzvisimo muzu Taliju poklonstvom i zasluženom hvalom*, osmišljena izvedbom ulomaka *Simfonije u fis-molu* Dore Pejačević, i simfonijskom pjesmom *Poema* Dragutina Savina, skladanoj na stihove Marina Franičevića, Jure Kaštelana i Vesne Parun. Gledališni prostor plavih tonova i pozlate doista je zablistao punim sjajem, a tri godine poslije oplemenjen je svečanim zastorom *Himna Slavonije*, maštovite slikarske stilizacije velikoga hrvatskog umjetnika, rođenog u Vinkovcima s boravkom u Parizu, Slavka Kopača. U samo tri tjedna silovitom energijom svih zaposlenih uprizorene su dvije dramske i dvije operne premijere što je u promijenjenom vremenu svjedočanstvo kazališne moći i podrške osječke publike. Svečane dane promijenjenog kola sreće osječke *Thalie*, (kroničari naglašavaju da ni jedan kulturni događaj u Osijeku nikada nije izazivao veći građanski interes niti je dobio takav medijski prostor kako je to bilo sa svečanim otvorenjem kazališne zgrade), opisao je Drago Hedl u „Glasu Slavonije“: *Zanimanje za teatar, očito je, ne splasnjava – kreće se strmom uzlaznom linijom /.../ Laskave ocjene prve kazališne premijere, Krležin Put u raj u režiji Georgija Para*<sup>3</sup>, *i upravo nevjerojatan broj od četiri nova projekta (nakon Puta u raj, Camusov Kaligula, Verdijev Rigoletto i Bizetova Carmen) je uopće rijetkost, i nešto što Osijek nikada nije doživio, i što se sigurno nikada neće ponoviti /.../ Vjerojatno se još nikada u povijesti osječkoga kazališta nije dogodilo da se ulaznice za neku predstavu nađu na crnoj burzi /.../ Cijena ulaznica za opernu predstavu Carmen (koju je pjevala proslavljena Ruža Pospiš-Baldani i unatoč činjenici da ju je izravno prenosila zagrebačka televizija) već je dostigla fantastični iznos.*<sup>4</sup>

Još za vrijeme intendanta Branka Mešega, na dislociranom studiju Akademije

<sup>3</sup> Predstava dramatisiranoga filmskog scenarija *Put u raj* Miroslava Krleže, mnogostruko je nagrađivana predstava osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Ona je po odluci Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske *najbolja predstava u 1985. godini (Prvomajska nagrada)*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa s posebnim priznanjima nagradilo je redatelja Georgija Para i scenografa Zlatka Kauzlarića. Ataka kome je pripala i *Nagrada 21. Zagrebačkog (likovnog) salona. Nagrada Dubravko Dujšin* za režiju uručena je Georgiju Paru, a za glumačku izvedbu Vanji Drachu (Orlando).

<sup>4</sup> Drago Hedl: *Kazališna stolica s dva lica*. „Glas Slavonije“. Osijek, 7. prosinca 1985.



dramskih umjetnosti iz Zagreba, upisuju se 1979. i 1980. akademske godine dvije generacije studenata glume. U očekivanju prave umjetničke budućnosti, ciljanog uspjeha osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta i zagrebačke Akademije za kazalište, film i televiziju uz potporu osječkoga Filozofskog, tada Pedagoškog fakulteta, njihovo sudjelovanje u predstavama započinje za vrijeme druge godine studija. Iako su već tada bili spremni za prave umjetničke izazove, oni će svoje diplomske uloge odigrati na starim teatarskim daskama. Kazalište se pomladilo u trošnoj ambalaži, a njihovo angažiranje tijekom studija osnažilo je dramski ansambl. Ulaskom u stalni angažman početkom četvrte godine studija 1983. godine, ovi glumci postaju nositelji glavnih i velikih uloga, to su glumci kojima se na sceni vjeruje i na koje računaju svi redatelji. U svakodnevici oni postaju značajan čimbenik u ostvarivanju svakovrsnih kazališnih poslova, pa time u svoje ruke preuzimaju važne poluge kazališnog mehanizma. U mistici kazališnog života i njegove scenske ljepote njihov prvi nastup je u predstavi Shakespeareove tragedije *Macbeth* (zbor Suđenica) 1980. godine, a potom slijede uloge u Machiavelliovoj *Mandragoli*, Brešanovim *Arheološkim iskapanjima ...*, u Krležinom *Vučjaku*, u Lorcinom *Domu Bernarde Albe...* Svojim scenskim pristupom oni pomiču poetiku dramskog ansambla, pa je i njihovom zaslugom sjajno prihvaćena, a potom višestruko nagrađena njihova diplomatska predstava, *Sokol ga nije volio* Fabijana Šovagovića koju je režirao Joško Juvančić 1984. godine.<sup>5</sup> Njihova zajednička ali i pojedinačna vrsnost strelovito im je priskrbila glumačku važnost, a za predstave u kojima oni sudjeluju vladalo je osjetno zanimanje. U iznovljenom kazalištu pridošla glumačka (dvo)generacija postala je *mjera* u sveukupnoj provedbi kazališnog programa u kojem oni od samog početka donose blistave uloge.

Obnovljeni kazališni prostor zahtijevao je novu programsku i interpretacijsku estetiku: *gledalište je prvi i pravi element teatra, ono u doživljavanju predstava sudjeluje u kazališnoj igri* (Teo Otto), pa se zahvaljujući novoj scenskoj opremi optimalnih uvjeta uprizoruje repertoar na koji se godinama čekalo. Uvodi se nova *forma* organizacije koja standardizira broj zaposlenih i opseg premijernog i repriznog programa.

U svom scenskom iznošenju repertoar je *kazališni i hrvatski*, a redatelji i glumci nose obilježje nacionalnog mentaliteta i hrvatskog jezičnog idioma. Redaju se dramski i glazbeni naslovi hrvatske i europske važnosti ali i praiizvedbe drâma suvremenih hrvat-

<sup>5</sup> Predstava *Sokol ga nije volio*, dramska kronika Fabijana Šovagovića, u režiji Joška Juvančića, najprije je 1983. godine nagrađena *Nagradom Grada Osijeka*, a potom je stručni sud Hrvatskog društva kazališnih kritičara i teatrologa dodijelio priznanje Ici Tomljenoviću za ulogu Šime. *Prvomajske nagrade* Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske 1984. dodijeljene su predstavi u cjelini, potom za glavnu žensku, odnosno mušku ulogu Ružici Lorković (Staža); Ici Tomljenoviću, te redatelju Jošku Juvančiću za režiju.

Na gostovanju u Zagrebu 1984. godine, prosudbeni sud *Gavellinih večeri* izdvojio je osječku izvedbu i proglasio je *najboljom predstavom* ove ugledne dramske smotre. Na *Pozorišnim svečanostima* u Mladenovcu, 1986. godine Gita Šerman-Kopljar primila je *Posebno priznanje* za ulogu Bake, a Damir Lončar je za ulogu Moce nagrađen *Nagradom Sedam sekretara SKOJ-a* 1986. godine.

skih autora (*Krvnik, ili dva nemirna dana na jezeru Q*, Luke Paljetka, *Izabranici* Petka Vojnića-Purčara, *Esekerski zaljubljenici* Drage Kekanovića, te naručeni zabavno-mitski prikaz *povijesnih neistina* u drami *Trenk iliti divji baron iliti može li Hrvat Don Juanom biti*, Borisa Senkera, Tahira Mujičića i Nine Škrabea). U sučeljavanju nacionalne i europske dramaturgije (Shakespeare, Goldoni, Machiavelli, Molière, Ostrovski, Dominik Smole...) su predstave kvalitativne Krležine dramatike: *U logoru*, *Vučjak* i *Leda*. Sretan kazališni odabir su uprizorenja drama *Odmor za umorne jahače* Ivice Ivanca, *Pustolov pred vratima* Milana Begovića, komedije Fadila Hadžića i Ivana Kušana (*Čaruga*). U repertoaru kazališnog *remakea* posvećenog predstavama koje su u osječkom kazalištu izvedene u razdoblju od pedesetih do sedamdesetih godina, propituje se Marinkovićev mirakl *Glorija*, Brešanova *Predstava Hamleta ...*, zatim *Hamlet* i *Kroćenje goropadnosti* Shakespearea, te Millerova drama *Smrt trgovačkog putnika*. Uz suradnju opernog ansambla ostvarene su predstave velikih organizacijskih uprizorenja: Krležin *Put u raj*, Erdmanov *Samoubojica*, *Večeras improviziramo* Luigija Pirandella, *Priče iz Bečke šume* Ödöna von Horvátha ...

U kazalištu gostuju najznačajniji zagrebački redatelji koji do tada s izuzetkom Vjekoslava Vidoševića i Petra Šarčevića nisu surađivali s osječkim Hrvatskim narodnim kazalištem (Georgij Paro, Joško Juvančić, Petar Selem, Kosta Spaić, Tomislav Durbešić, Želimir Orešković, Miro Međimorec, Petar Veček, Marin Carić, Damir Munitić, Radvan Marčić, Zoran Mužić ...). Oni dovode *svoje* scenografe i kostimografe, glazbene i plesne suradnike - ugledne hrvatske kazališne umjetnike čime se na najbolji način upotpunjavao izostanak uposlenosti takovrsnoga umjetničkog kadra.

U Operi, koja u Osijeku repertoarno objedinjuje i operetu i mjuzikl, u izboru *standardnih* naslova Puccinija, Donizettija, Mascagnija ... pozornost se poklanja suradnji s najkvalitetnijim pjevačima iz zemlje i inozemstva. Izvode se velike Verdijeve opere, predstave koje uopće ili dugi niz godina nisu izvođene na osječkoj opernoj pozornici: *Aida* i *Nabucco* – obje su vrhunski dometi osječke operne povijesti. *Kako su se ovi operni spektakli mogli izvesti na ne primjerenom, maloj osječkoj pozornici* – pitali su se mnogi, a odgovor je stizao već s prvim taktovima ouvertire i podizanjem zavjese. *Osječku Aidu treba prihvatiti i pozdraviti kao jedan od mogućih pomaka domaće glazbene scene* – pisala je ugledna zagrebačka kritičarka Jagoda Martinčević, zaključujući da *U tom pogledu ona nije eksperiment /.../ nego cjelovit scenski promišljaj koji prvenstveno vizualnom ljepotom a dramskom logikom pokazuje da i u ovoj sredini može uspjeti i djelo za koje, s obzirom na viđenja u svijetu, gotovo i nije bilo više nade.*<sup>6</sup> U produkciji se

<sup>6</sup> Jagoda Martinčević u prikazu premijere objavljene u zagrebačkom „Vjesniku“. Preneseno iz knjižice o objavi repertoara Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku za 82. kazališnu sezonu. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1988. Operu je režirao Petar Selem, scenografija je autorstvo Zlatka Kauzlarića-Atača a kostimi Danice Dedijer.

ne zanemaruje ni hrvatska glazbena baština, od *Ljubavi i zlobe* Lisinskog,<sup>7</sup> do Zajčevoga *Zrinjskog* i njegove *slavonske* glazbene drame *Zlatka*, od Gotovčeve *Jadranske duologije* – (*Stanac i Dalmaro*) i *Ere s onog svijeta*. Recentna operna produkcija propitivana je u programu Annala komorne opere i baleta 1992. godine kada je praižvedena ranije naručena operna fantazija *Prometej ili o neuništivosti ljudske duše* Rudolfa Bručija.

Do početka obnove kazališne zgrade, održavala se (od 1970. godine) glazbeno-scenska manifestacija Annale komorne opere i baleta, koja se 1985. odlukom suosnivača (Kemijski kombinat Saponia i Grad Osijek), dokida. a kazalište ju uz suglasnost Grada preustrojava u Osječki operni biennale. Otklonom od izvornih načela Annala, Biennale je do početka devedesetih godina doživio dva izdanja, a potom je, nakon Domovinskoga rata, ne nalazeći pogodni organizacijski poticaj, nažalost odumro. I nadalje se održavala manifestacija Dani otvorenog kazališta, koja pozivom *u kazalište bez ulaznice* publici daruje sve predstave prošlosezonskog repertoara. Po uzoru na operni festival, u Drami se, uz postavljanje spomenika Miroslavu Krleži 1987. godine, utemeljuje teatrološko-kazališna manifestacija Krležini dani koju u suradnji sa Zavodom za književnost i teatrologiju Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, ranije Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti i osječkim Filozofskim fakultetom od početka prate znanstveni skupovi eminentnih domaćih, a s vremenom i inozemnih teatrologa. U stožeru izvedenih osječkih i gostujućih predstava koje odabire intendant Hrvatskoga narodnog kazališta, faktički zaslužan za zaživljavanje ove manifestacije, u prvim je godinama pretežno zastupljena Krležina dramatika od čega se, kao principa, u kasnijim godinama odustalo.

U osamdesetim godinama zabilježena su prva inozemna gostovanja osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta poslije Drugoga svjetskog rata. Opera, o kojoj se (i u Osijeku) ozbiljno razmatralo pitanje dokidanja njezine umjetničke samostalnosti, najprije gostuje u Pečuhu (1984. godine) s komornom operom *Revizor* Wenera Egka, a potom s istim djelom nastupa na Oprenom biennalu u Ljubljani, 1985. godine. U povezivanju s europskim festivalskim metropolama *Revizor* je 1984. prikazan u Sofiji, a gostovao je i u Blagoevgradu.<sup>8</sup> U programu Pečuških ljetnih igara 1988. godine Opera izvodi Zajčevog *Nikolu Šubića Zrinjskog*, a potom, iste godine solisti gostuju u proslavi Sigetske bitke. U razmjeni dramskih i opernih predstava, solista i gostovanja baletnih umjetnika

<sup>7</sup> Opera *Ljubav i zloba* Vatroslava Lisinskog (po prvi puta u Osijeku) i Krležina drama *Vučjak* uprizoruju se u programu jubilarnog slavlja 75. obljetnice osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u prosincu 1982. godine. Trajnu uspomenu na tu važnu godišnjicu čuva prigodna publikacija *Kazališne tradicije grada Osijeka* u kojoj je zalaganjem Branka Mešega prvi puta javno obznanjen repertoar od 1907. godine.

<sup>8</sup> Egkova opera *Revizor*, premijerno je uprizorena na Annalu komorne opere i baleta 1980. godine. Radi inozemnih gostovanja u Mađarskoj, Sloveniji i Bugarskoj *Revizor* je uz manju prepodjelu uloga obnovljen 1984. godine. Izvedba na Oprenom biennalu u Ljubljani, uz dodjelu više pojedinačnih priznanja (redateljici Nadi Murat, scenografkinji Vlasti Hegedušić i solistima – Milki Klarić, Vojislavu Kukuloviću i Dušku Bugarinu) ocijenjena je *najboljom predstavom Festivala*.

ostvaruje se čvrsta programska suradnja s Narodnim kazalištem u Pečuhu. U tijeku njezinog najvećeg zamaha 1990. godine, angažman osječkih dramskih glumaca doprinosi prvoj profesionalnoj predstavi na hrvatskom jeziku u Mađarskoj, *Kraljevo* Miroslava Krleže. Uspjeh predstave ostvarene u spoju Krležine dramaturgije, pečuških i osječkih glumaca i lokalnog ambijenta velike ljetne pozornice, izravno utječe na utemeljenje Hrvatskog kazališta u Pečuhu.

Organizacijski ustroj kazališta u onodobnoj društvenoj realnosti izbjegao je sve pritiske nezaobilazne *ourizacije*. Valjalo je smoći hrabrosti, ali i odgovornosti da se kolektivno (su)odlučivanje u segmentu umjetničkog profesionalizma u Drami i Operi zamijeni individualnim vođenjem po čemu je kazalište, s provedbom jedinstvene umjetničke produkcije i poslovne politike bilo na dobitku.

Okretanje hrvatskom kazališnom prostoru (razmjena gostovanja predstava i umjetnika pojedinačno, posudbe dekora i kostima, suradnja s intendantima zagrebačkoga, splitskog i riječkog Hrvatskoga narodnog kazališta koja, 1988. godine, po prvi put doprinosi uključivanju svih nacionalnih kazališta u sustav financiranja središnjeg Republičkog fonda za kulturu ...) dokaz je novih dimenzija nacionalne kazališne suživljenosti. Oživljavanje Kazališne komune, oblika neposredne suradnje kazališta i gospodarstva tijekom tri godine od 1986., omogućava repertoar najsloženijih *velikih* predstava, (spomenutih Verdijevih opera i Shakespeareovih drama), što je bilo potpora pozitivnih stvaralačkih tenzija. Što je najvažnije, u kazalište su se vratili gledatelji, među kojima su nerijetko posjetitelji iz Zagreba i mađarskoga grada Pečuha. Dometi *takvog kazališta* u kojem su se s(p)retno sklapale estetske i organizacijske silnice, nadasve kreativnih vrijednosti u širini njegovoga djelovanja u gradu Osijeku i u Republici Hrvatskoj, priskrbili su kazalištu, odnosno njegovim umjetnicima brojna društvena priznanja i strukovne nagrade.<sup>9</sup>

U utvrđivanju dramskog i opernog programa, u izboru svake kazališne predstave osmišljavane u motrištu *umjetničkog i posebnog*, bila je važna stalnost kazališne uprave. Uz takvu sam spoznaju sve inicijalno kreirane projekte u Drami i Operi, pa i vlastite ideje, prepoznatljive po scenskoj složenosti glazbenog programa, po izvedbenim reprezentantima i referencijalnim odjekom javnosti, utvrđivao *dijalogom dijaloga* sa svojim prvim suradnicima, osobama podjednako istančanih kazališnih niti: pomoćnikom intendant, čvrstim dramaturgom i stvarnim ravnateljem Drame Ljubomirom Stanojevićem, i s jednako vrsnim dirigentom i ravnateljem Opere Željkom Milerom.

<sup>9</sup> Da je ostvaren program relevantno-umjetničkog i kazališnog čina, što je u sprezi s organizacijskim provedbama važna referenca intendant koja mu nikada nije do kraja priznata, nesporno potvrđuje veći broj *nagrada i priznanja* za individualna i kolektivna postignuća u rangu najviših strukovnih udruga – Hrvatskih dramskih umjetnika, kritičara i teatrologa, Nagrada Dubravko Dujšin, Nagrada Marul Marulićevih dana, Zlatni smijeh zagrebačkih Dana satire, Festivala smijeha u Istri, više nagrada Milka Trnina i Josip Štolcer Slavenski, potom gradskih (Nagrada grada Osijeka) i republičkih odličja: Plaketa ZAVNOH-a Hrvatskoga sabora za sveukupnu djelatnost osječkog Hrvatskoga narodnog kazališta i Nagrada Vladimir Nazor, ansamblu Opere za programe, obje 1987. godine.

U takvom funkcioniranju uprave što je bio minimalni uvjet maksimalnog umjetničkog uspjeha verificirane su premijere koje su nas u realitetu hrvatske kazališne stvarnosti (*osječko kazalište je malo i periferno*) posebno motivirale.

Moja intendantska stajališta izrasla su iz spoznaja o važnosti zajedničkoga stvaralačkog aktiviteta koji u sukobu različitih estetičkih i institucionalnih elemenata potiče pojedinačne kreativne kriterije. Tumačio sam da u spektru zadaća svih zaposlenih, *od vratara do intendanta*, svatko ima zasluženi značaj, a da neizbježno grupno komuniciranje zahtijeva posebnu emotivnu etiku. Smatrao sam da angažman svih uposlenika, *umjetnika ali i onih drugih*, mora biti osjećajni, zapravo ljubavni nazivnik u astralnoj kazališnoj sferi. Takva svijest važno utječe na estetsku orijentaciju i etičku razinu - onu koja se odvija na pozornici i pored nje, u dvoranama za pokuse, radionicama i spremištima, uredima i kazališnom Bifeu (veliko slovo nije pravopisna greška). U suglasju razumijevanja takvih stajališta, na tehnološkoj ali i na kreativnoj razini organizacijsko-rukovodnih vještina, prožetih umjetničkim žarom na pozornici, ostvareno je vrsno i komunikativno kazalište, koje se u tragovima nadvremenskog trajanja osječke i hrvatske javnosti i kazališne povijesti smatra njegovim *blistavim razdobljem*.

Treći intendantski mandat obilježava Osječko ratno kazalište koje u opsegu izvedenog dramskog i opernog programa, od početka jeseni 1991. do kraja 1992. godine, sa sedam premijera i približno dvije stotine izvedbi, nije nadmašeno u ukupnim hrvatskim kazališnim relacijama. S izuzetkom Beckettove drame *Koraci*, svi premijerni naslovi izvedeni na pozornici polurazrušenog gledališta koje je prokišnjavalo i u kojem se publika doslovno smrzavala, bili su djela hrvatskih dramskih ili opernih autora: Davor Špišić, Srgjan Tucić, Borislav Vujčić, Ivan Zajc, Josip Hatze. Tucićevo jednočinku *Povratak*, najprije je uprizorila Drama a potom je Hatzeovu operu istoga naslova izveo glazbeni ansambl. Najveći uspjeh postigla je Zajčeva glazbena drama *Zlatka*. Domo-ljubni programi koji su bili svjedočanstvo opstojnosti nacionalne kulture tijekom rata (*Rodna grudo svih Hrvata*, inspirativni hrvatski oratorij *Bljesni sada snagom sunca*, *Osijek je ponos Hrvata*, *Ne dirajte mi ravnice...*, u izvedbi glumaca, opernih solista, zbora i orkestra) izvođeni su u Osijeku (restoran *Psunj* i nedjeljom prije podne u kavani *Central*), u skloništima za prognane i izbjegle, za postrojbe Hrvatske vojske, često na prvoj crti slavonske bojišnice. U tome sam imao potporu Savjeta IPD-a osječke Operativne zone, po čemu se najočitije spoznavalo da kazalište ratnih dana nije bilo prepušteno samo sebi. Sakralna glazba izvođena je pod svodovima crkvi i samostana. Unatoč zabrane javnog obavještanja – publike nije nedostajalo. *Čak ni ratni uvjeti nisu mogli spriječiti osječku publiku da potvrdi svoju neraskidivu vezu s osječkim kazalištem*, utvrdila je ratna izvjestiteljica „Glas Slavonije“ Miroslava Vučić.<sup>10</sup> U vremenu opće ratne ugroze koja je trajala danima, tjednima, mjesecima, *na putu mira i protesta protiv rata* gostovali smo u Zagrebu, Varaždinu, Čakovcu, Splitu, Rijeci, na Festivalu

<sup>10</sup> Miroslava Vučić: *Korak po korak – Koraci*. „Glas Slavonije“. Osijek, 9. ožujka 1992.

smijeha u Istri, u Pečuhu, Budimpešti, Kaposváru i Nagyatadu... Nakon gostovanja u Ludwigsburgu sa Zajčevom operom *Nikola Šubić Zrinjski*, na poziv dirigenta i glavnog ravnatelja Opere, intendant Gerda Albrechta gostovali smo i u Hamburgu.<sup>11</sup>

Već u prosincu 1991. godine hrabri građevinski djelatnici započinju sanaciju krovništva, a ubrzo je započeo ponovni popravak kazališne zgrade. Aktiviran je Odbor za obnovu kazališne zgrade kojem sam predsjedavao do svibnja 1993. godine. Za to vrijeme obavljeni su najznačajniji poslovi u otklanjanju *ratnih šteta*: završena je konstruktivna sanacija objekta, postavljena je čelična konstrukcija pokrova i stropova, ugovorena je izrada štuko-dekoracija za gledalište. S iskustvom iz ranijih godina slijedila je ponovna popuna ansambla u Operi. U suradnji sa zagrebačkom Akademijom dramskih umjetnosti i osječkim Sveučilištem Josipa Jurja Strossmayera akademske 1992/1993. godine, supotpisanom Poveljom uz potporu Ministarstva za visoko obrazovanje, u Osijeku po treći put oživljava dislocirani studij glume.

Početak ratnih događanja osječka vlast komunicirala je s kazalištem odlukama koje su se iz dana u dan mijenjale: *HNK se izmješta u Pulu, HNK ne putuje nikamo, djelovat će mobilizatorski s koliko-toliko mogućim scenskim prikazima...* Neodlučnost je, naročito nakon granatiranja gledališta 16. studenog 1991., dovela kazalište do *rubu gušenja*, ali će nakon ostanka u Osijeku – *otići u Pulu ili ostati u Osijeku bila je dilema tek za trenutak*, sve naknadne odluke dovesti do tragično potresne ali i najdramatskije sezone u njegovoj stoljetnoj povijesti. Srećom, pozornica je ostala pošteđena od većih šteta pa je iskustvo iz godina prijašnje obnove kazališne zgrade bilo izgledni putokaz. U traženju smisla vlastite aktualnosti, poznate u dijalektici samoobnavljanja, početkom 1992. godine, zaključujem da je vrijeme za prvu *ratnu premijeru*. Toj ideji okrećem se s uvjerenjem da je Hrvatsko narodno kazalište sastavnica osječkih obrambenih snaga. Glazba i riječi naše su oružje.

O danima koji su tijekom varljivog ratnog primirja početkom siječnja 1992. godine vratili kazalište na oštećenu pozornicu, piše Davor Špišić u prikazima osječke ratne zbilje, *Life during war time*, koju je kasnije presložio u tekstualnu kronisteriju - *Ego-kocka & zaigrani dani: U vijest da Ivković kani pustiti Becketta posred kratera zvanično nikad započetog rata, jedva da je itko povjerovao. Činjenica da je režija predstave u rukama žene i to kao njezina debitantska režija* (Sanja Ivić), *kao i da će sve ostale niti uprizorenja, kao u Lorcinjoj drami Dom Bernarde Albe, iznijeti žene, podsjećala je na neka sretnija vremena*.<sup>12</sup> Premijera koja je potvrđivala da je Osijek i nadalje hrvatsko kazališno središte u kojem nema predaje i pojedinačnog straha, održana je 6. ožujka

<sup>11</sup> Potankosti gostovanja u Stuttgartu i Hamburgu, uz brojne napise u njemačkom tisku, u širini većeg novinarskog sloga, opisuje Željko Hodonj u zagrebačkom „Večernjem listu“: *Nema predaje primitivnoj horđi*, i *Glazba i riječi naše su oružje*, 8. i 10. listopada 1991.

<sup>12</sup> Davor Špišić: *Ego kocka & zaigrani dani*. „Glumište“. Broj 1. Zagreb, 1996., str. 145.

1992. u 17 sati da bi se svi skupa, gledatelji i kazališno osoblje mogli vratiti kućama prije mraka. Na predstavi nije bilo kritičara izvan Osijeka. Jedino Miroslava Vučić iz osječkog „Glas Slavonije“ koja taj važni događaj naglašava u naslovu svoga prikaza: *Beckettovim Koracima osječko Kazalište korača europskim nebom. Činjenica vrijedna divljenja*.<sup>13</sup> Slijede reprize u uvijek punom gledalištu smještenom na stražnjoj pozornici ispred glumaca. Jednu predstavu prekidam nekoliko prizora prije njezina kraja. Ponovo padaju granate. Gledatelji odlaze u sigurno mjesto kazališnog skloništa, ali glumci ostaju na pozornici. Jedva ih uvjeravam da i oni potraže zaklon.

Potom je, kako nadalje piše Špišić, *uslijedio udar iz podruma pivnice, neosvojive kulturnjačke baze koja radila od O do O sati. Beckett se još nije ohladio a Ivković je smislio novi rulet. Ne bili ti od onih tvojih ratnih dnevnika* – koje sam redovito čitao na stranicama „Glas Slavonije“, *napisao dramski tekst*, upitao sam Davora koji je kao dramaturg otprije bio suradnički vezan uz kazalište sa željom da se u njemu profesionalizira. *Možda kao monodramu* – zbuñeno me je upitao Davor *...mislim Panić govori moje tekstove...* Odmah mu upadam u riječ: *Ne !, pravu dramu, svi bi trebali igrati. Kada počinjemo* pitao je Milan Živković, diplomant režije na zagrebačkoj Akademiji dramskih umjetnosti. *Što prije, odmah, za deset dana... Do 25. travnja predstava se mora ispiliti da bi sudjelovali na Marulićevim danima u Splitu*. Ritam pokusa žestoko se zarulao. Naravno, u Split nismo otišli. Izbornik Festivala telefonom mi je izrazio sumnju da tako veliku *ansambl predstavu* (dostavili smo podjelu uloga koje su nosili svi dramski glumci i članovi opernog zbora) u danima kada je Osijek ponovo punio novinske stupce o jačanju neprijateljskih napada, nećemo moći prirediti. Premijera predstave *Dobro došli u rat* održana je 25. travnja, a pet dana poslije osječki umjetnici, udruženi sa svojim kolegama iz Dubrovnika, nastupili su na završnoj večeri Drugih Marulićevih dana s prigodnim glazbenim i recitatorskim programom: *Za Osijek, za Dubrovnik*.

Smatrao sam važnim da u ratnoj sezoni Kazalište izvede jednu glazbenu premijeru. Ranije najavljena opera *Zlatka* Ivana Zajca sada je bila više od pukog radnog zadatka. Redatelj Petar Vujačić i dirigent Zoran Jurančić započeli su rad na predstavi u uvjetima okruženja više stotina tenkova *jugovojske*. Orkestralne i zborne probe smjenjivale su se s uzbunama i pogocima topničkih granata na kazališnu zgradu, ali je *fortissimo* kazališnog orkestra nadjačavao neprijateljske plotune. Premijera je bila prijelomni trenutak za daljnji život glazbene grane kazališta, jer se oko tog projekta *iznovio* operni ansambl. *Zlatku* je oduševljeno prihvatila publika, o njoj je napisan neuobičajeno veliki broj pohvala, izvedena je oko četrdeset puta, gostovala je na gotovo svim opernim pozornicama u Hrvatskoj i u Pečuhu.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Miroslava Vučić: *Beckettovim Koracima osječko Kazalište korača europskim nebom*. „Glas Slavonije“. Osijek, 6. ožujka 1992.

<sup>14</sup> Za uprizorenje ove *zaboravljene* Zajčeve partiture muzikolog, skladatelj i dirigent Zoran Jurančić primio je Nagradu Josip Štolcer Slavenski jednako kao i ansambl osječke Opere za njezinu umjetničku izvedbu.

S gostovanjem u Zagrebu, u lipnju 1992. godine, (Kalmánova *Kneginja čardaša* u Komediji, *Zlatka* u Hrvatskom narodnom kazalištu, izvedba Preis-messe *Salve Regina* s izborom iz crkvenog kantuala J.G. Stehlea uz bogoslužje u zagrebačkoj Prvostolnici), uvijek uz poklike *bravo Osječani!*, završila je *ratna sezona* osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Za rezultate estetskih i organizacijskih provedbi predstava, koje su svaka na svoj način predstavljale značajan domet osječkoga ratnog glumišta, gradska je vlast (Izvršno vijeće Skupštine općine Osijek) odala *posebno pismeno priznanje ansamblu HNK u Osijeku i ravnatelju ove ustanove jer su svojim samoprijegom i posebnim zalaganjem u uvjetima ratnog razaranja grada pridonosili širenju istine o ratu i snaženju ugleda grada i u međunarodnim razmjerima, i na taj način pridonijeli stvaranju povoljnih pretpostavki i za obnovu zgrade HNK međunarodnom solidarnošću i pomoći.*

Nakon uprizorenja Tucićeve drame *Povratak* u proljetnom dijelu repertoara, uješen je izvedena istoimena Hatzeova opera. Predstavu je dirigirao Zoran Juranić, a oba uprizorenja *Povratka*, u dekoru Željka Senečića i u kostimskoj opremi Ljubice Wagner, režirao je Petar Šarčević. I uz ovu predstavu, kao i ranije uz Zajčevu *Zlatku*, uspjeh je bio iznad svih očekivanja. U kritičarskim i muzikološkim krugovima ona je ocijenjena kao *recentni ushit hrvatske operne baštine*, koji je u izvanvremenskoj uvjetovanosti *oznakovio* glazbenu povijest Osijeka i njegovoga kazališta.<sup>15</sup>

#### 4.

I kada se/sam to najmanje očekiva(l)o, u ozračju velikog zadovoljstva nakon prosi-načkih kazališnih postignuća<sup>16</sup> i javnog priznanja u „Vjesnikovoj“ novogodišnjoj anketi u kojoj je osječki kazališni *krik* uzdignut na sam vrh kulturnih događanja u Republici Hrvatskoj,<sup>17</sup> uslijedila je u bolnom osjećaju prijevare, ničim izazvana i nimalo razložna

<sup>15</sup> Branka Ban: *Ljepota sklada i nadahnuća*. „Glas Slavonije“, Osijek, 10 studenog 1992.

U vrednovanju cjelokupnog glazbenog života u Hrvatskoj 1992. godine, odlukom Društva hrvatskih skladatelja izvedba ove Hatzeove opere, koja je u prosincu 1992. u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu uveličala proslavu 150. obljetnice Matice hrvatske, priskrbila je dirigentu Zoranu Juraniću (koji je u međuvremenu preuzeo dužnost vršioca ravnatelja osječke Opere) i ansamblu izvođača Nagradu Josip Štolcer Slavenski.

<sup>16</sup> Podsjećam: uspješno su okončani drugi Krležini dani – pod pokroviteljstvom Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti jedina kazališno- teatrološka manifestacija te godine u Hrvatskoj, koja je organizirana u dva termina: prvi je bio 26. veljače u susretu s postrojbama Hrvatske vojske u Vinkovcima i Nuštru, i press konferencijom u Osijeku, a drugi uobičajeno u Osijeku od 8. do 10. prosinca. S programom *Za ljepote ideale* s u bolnoj aktualnosti razrušenog gledališta obilježena je 125. godina njegove izgradnje i 85. obljetnica utemeljenja druge profesionalne pozornice u Hrvata.

Poseban dojam ostvarila je praižvedena Vujčićeve dramatisacije Kozarčeve proze *Tena*, u kojoj su Vesna Tominac (Tena) i Ico Tomljenović (Jerko Pavletić) za svoje glumačke kreacije nagrađeni Nagradom Hrvatskoga glumišta.

<sup>17</sup> Sabirući sudove o hrvatskoj kulturnoj sceni tijekom 1992. godine, u prosudbenim relacijama umjetnika i djelatnika u kulturi koje su iznijete u novogodišnjoj anketi zagrebačkog „Vje-



smjena ratnog intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, dobitnika odličja *Spomenica Domovinskog rata*. Strategijom uglađenih manira zavijenih u celofan prijekora o rastrošnom trošenju novca za preveliki broj nepotrebnih predstava, (*uglađenost se koristi kod namjernog grubijanstva*) demonstrirana je zastrašujuća moć sile u pokornosti prava na profesiju. Raspisana su dva natječaja: – na prvi sam se javio, ali je on bez obrazloženja poništen, na drugi se nisam ni stigao javiti jer je poništen odmah po objavi, a uz treći sam uvjeren da *se mogu javiti ali da neću biti izabran*. Na upit *zašto?* – *odgovorni ne odgovaraju*.

U obranu dostojanstva struke i prava na profesiju od strane onih *koji u genima ljubavi i oholosti ne posjeduju druge navike, ideje ili geste koje čine njihovu moć legitimnom* (Botho Strauss), stao je ugledni hrvatski teatrolog visokog kriterija Dalibor Foretić, *Zagrebačkim pismom* u riječkom „Novom listu“: *Kakvu hipoteku nosi intendant osječkog HNK Zvonimir Ivković, ne zna se, ali su na sastanku Hrvatskog društva kazališnih kritičara i teatrologa vrlo mjerodavni ljudi prosvjedovali što mu je sugerirano da se ne kandidira na natječaj za njegovo radno mjesto. Podsjetimo: Ivković je najzaslužniji za svojevremenu obnovu zgrade i ansambla tijekom rata, u bombardiranom i polurazrušenom kazalištu izvukao je s desetkovanim ansamblima pet predstava koje su se ne samo sklopile u repertoar dostojanstvenog duhovnog otpora agresoru, a neke su se izdvojile izuzetnom umjetničkom vrijednošću /.../. Iza tog uspjeha samozatajno je stajao organizator, intendant Ivković. Isto kao što je, čim je prestala mučna kalvarija njegova grada, odmah krenuo u obnovu zgrade. Zar je zaista istina da je tom kulturnom djelatniku onemogućeno da se kandidira na dužnost koju već dvanaest godina s uspjehom obnaša i za koju teško da ne samo u Osijeku, nego i šire, ima takmaca /.../, ali se, utihnula struka – dalje ne izjašnjava.*<sup>18</sup>

## 5.

Na kraju, autoreferencijalno: preuzete intendantske poslove u objedinjavanju ključnih umjetničkih i poslovnih ovlasti obnašao sam na način kako to podrazumijeva tradicija hrvatskoga glumišta i europska kazališna praksa. Tijekom karijere u osječkom kazalištu dokazao sam da imam intendantsku *težinu* i u hrvatskom kazališnom glumištu što mi daje pravo na javno nezadovoljstvo s današnjim statusom i odnosom koji u javno-

---

snika“, razložne pohvale i komplimente osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu i rezultatima njegove ratne djelatnosti izrekli su ugledni hrvatski književnici teatrolozi i muzikolozi: Ivo Frangeš, Nedjeljko Fabrio, Ruža Pospiš-Baldani i Enes Midžić, a takvom pohvalnom stajalištu priključio se i onodobni predsjednik Vrhovnog suda Republike Hrvatske Milan Vuković. Vidjeti u: „Novi Vjesnik“, Zagreb, 30. prosinca 1992.

<sup>18</sup> Dalibor Foretić, *Komesari za čišćenje kulture*. „Novi list“, Rijeka, 10. travnja 1993. Isto vidjeti i u knjizi izabranih političkih kolumni: Dalibor Foretić, *Mrakovi grada svjetlosti*, Biblioteka Adamić, Rijeka 2002., str. 51.

sti nije lako objasniti - bez obzira što (često) nije važno *ono što mi mislimo o sebi, već je važnije što drugi misle o nama*. Od uvaženog i uspješnog intendanta, koji po pamćenju Osječana stasalih pod sjenom druge polovice 20. stoljeća *potpisuje neke od najsajnijih uzleta u povijesti osječke kazališne kuće, koji je početkom devedesetih tvrdoglavo nastojao očuvati ansambl osječkog HNK od rasula,*<sup>19</sup> u poretku moći apstiniran sam od struke i sredine u kojoj živim. O vrsnoći kazališnog *stručnjaka*, recimo *intendanta znanja, ponašanja i ophođenja*, piše mi. (16. listopada 1985. i 1. listopada 1987.) redatelj Georgij Paro: *Poštovani gospodine Ivkoviću, kod nas je riječ gospodin postala dvosmi-slenom, ali kad Vas ja tako nazivam, onda, vjerujte, ima u tome poštovanja tipu kaza-lišnog gospodina, gospodina duha, tipu čovjeka koji više gotovo ne egzistira na mjestu, recimo intendanta. ... Što Osijek znači za mene? To je u dugo vremena teatar u kojem sam se osjećao redateljski dostojanstveno, ...Srdačno Vaš Žorž Paro*. Shakespeareov je Hamlet u obraćanju glumcima potpuno u pravu: *Gospode ! Mi znamo tko smo, ali ne što od nas može postati ?* U zanemarivanju činjenica nitko se ne osvrće, a moja kazališna pozicija, profesionalna i radna objekcija o *promišljenom kazalištu u preplitanju poetički i organizacijski uspješnih dramsko-opernih sezona* preseljena je iz *Monografije o sto-ljetnoj povijesti osječkoga HNK* u statistiku *Zavoda za zapošljavanje*, u život koji po odluci *junaka našeg vremena*, bez optužbe i presude, ne pruža nikakvu šansu. Što je tu zanimljivo, da li su važne pojedinačne ljudske sudbine – pitate se s pravom. Možda samo to da je moglo biti još i gore. I za mene i za kazalište. **Sapienti sat!**

<sup>19</sup> Ivana Draganić, *Neumorni izvoznik osječkog teatra na europsko tržište*. „Osječki dom“, 20-22. rujna 2003.

*Borislav Pavlovski*

## HI-FI GORANA STEFANOVSKG NA POZORNICI / U PROGRAMU HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Repertoarna zastupljenost makedonskih dramskih tekstova u programima i na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku doista je skromna. Uprizorena su samo tri dramska teksta. U politički burnoj 1948. godini izvedena je prva makedonska komedija pod naslovom *Gazda Teodor* (iako je u izvorniku Teodos odnosno izvorni je naslov drame *Чорбаџи Теодос*). Režiju je potpisao Stjepan Dobrić, inscenacijska rješenja Vladimir Vladimirović, glazbu je napisao Trajko Prokopiev, ondašnji diplomant zagrebačke Muzičke akademije (koji je ostavio zapažen trag u makedonskom glazbenom životu u poratnom razdoblju), a plesove uvježbao Stjepan Topalović. Iljoskov *Komad iz narodnog života u tri čina* praižveden je 1937. u Narodnom pozorištu *Kralj Aleksandar I.* u Skopju, doživjevši golem uspjeh s kojim se izvodi sve do današnjih dana. Osječka premijera održana je u subotu, 3. travnja 1948. Iz kazališnih arhivalija saznajemo da je održano ukupno 7 izvedaba u sezoni 1947./1948. od kojih je jedna bila premijera, četiri *slobodne* i dvije *đačke*. Zanimljivo je da je na premijeri prisustvovalo manje gledatelja (413) nego na petoj predstavi koja je bila *slobodna* (471 gledatelj).

\* \* \*

Drugi makedonski dramski tekst stigao je na repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku dvadeset i pet godina kasnije. Premijera *Tina* (*Црнила*, 1961.) Kola Čašula održana je 27. listopada 1963. godine u režiji Ivana Martona, scenografiji Eduarda Grinera i u kostimima Ane Stefanović. Bilo je to, poslije zagrebačkoga, od 9. lipnja 1963., u režiji Ilije Milčina, drugo od četiri uprizorenja najpoznatije Čašuline drame na hrvatskim pozornicama. Preostala dva uprizorenja izvedena su u Narodnom kazalištu u Šibeniku i Gradskom kazalištu u Virovitici (Pavlovski 2005).

Oba spomenuta dramska teksta predstavljaju paradigmatične primjere makedonske dramaturgije u prvoj odnosno drugoj polovici 20. stoljeća. Prvi je ocijenjen kao jedno

od reprezentativnih ostvarenja pučke drame odnosno *bitove drame*, kako bi taj tekst žanrovski klasificirali makedonski teatrolozi. Drugi dramski tekst, tj. Čašulina *Crnila*, znatno je utjecao na oblikovanje makedonske modernističke dramaturgije utemeljene na egzistencijalističkom tipu drame (Javoršek, 1977; Pavlovski, 1987., 2000; Petkovska, 1996.).

\* \* \*

Treći makedonski dramski tekst u programu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku bio je *Hi-Fi* (Xaj-Φaj, 1982) koji je Goran Stefanovski žanrovski označio kao *kazališnu mutacija (u dva dijela)*. Premijera je održana u petak, 15. lipnja 1984. u 77. godini djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, a predstava je izvedena u Dvorani Dječjeg kazališta Ognjen Prica (vidi kazališnu cedulju!) zbog popravka zgrade (Hedl, 1984.). Iz priopćajnoga novinskog članka D(rage) Hedla saznajemo da je to bila ujedno i *posljednja dramska premijera* u kazališnoj sezoni 1983/1984., dok iz kazališne cedulje iščitavamo da je ostvarena *u suradnji sa Fakultetom dramskih umjetnosti – Beograd*. Redatelj je bio Silvije Vadla, apsolvant Fakulteta dramskih umjetnosti u Beogradu, scenograf Ana Kopčanski, kostimograf Ninoslav Vidović, glazbeni suradnik Vartkes Baronijan, lektor Isidor Munjin, a prevoditeljica Dijana Mihajlova, tadašnja lektorica makedonskoga jezika na Katedri za makedonski jezik i književnost na ondašnjem Odsjeku za jugoslavenske jezike i književnosti (a današnjem Odsjeku za kroatistiku) Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Predstava je u prvoj sezoni (1983/1984.) izvedena četiri puta (premijerno, za repriznu pretplatu, pretplatu KK i na Osječkom ljetu mladih), a u drugoj sezoni izvedena je od 18. rujna 1984. do 17. veljače 1985. još devet puta. Posjetitelji su u drugoj sezoni bili tri puta učenici ŠC Ruđer Bošković, dva puta EMŠC-a (!?) i po jednom EUBOC-a, Ugocentra, Građevinskog centra, pretplatnici Doma JNA i gledatelji pretplate KK. Sedam od devet predstava odigrano je na pozornici Studentskoga centra te po jedna u Ugostiteljskoj školi i u Domu JNA. Mogao bih zaključiti, metonimijski rečeno, da se Goran Stefanovski nije popeo na pozornicu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, ali je zato pohodio nekoliko drugih.

To je bilo moguće zbog malobrojnosti glumačkoga ansambla. U glumačkoj podjeli sudjelovali su Ico Tomljenović (Boris), Darko Milas (Matej, njegov unuk), Ana Stanojević (Sonja, Borisova kći, majka Matejeva), Mira Perić (Mira), Ivan Brkić (Amerikanac), Đorđe Bosanac (Rus) i Milenko Ognjenović (Arapin). Autorovo precizno određivanje dobi dramskih lica nije navedeno na cedulji / plakatu. Po njegovoj dramaturgijskoj koncepciji Boris ima 60 godina, njegov unuk Matej 20, Matejeva majka i Borisova kći Sonja 40, Mira 18, a Amerikancu, Rusu i Arapinu (možda bi bilo uputnije razgovorno Arapu!) nije naveo dob.

Na kazališnoj cedulji/plakatu navedeni su inspicijent Filip Svetina, šaptač Blaženka Škorak, tehničko vodstvo Marija Novković, vodstvo stolarske radionice Ante Jukić, vodstvo muške krojačnice Josip Sambolec, vodstvo ženske krojačnice Mandica Lerinc,

šef maske Josip Sabo, šef rasvjete Antun Benčina, slikari izvođači Đuro Adžić i Ivan Puljak, majstor pozornice Mirko Ćosić i tonski tehničar Milan Bošnjak. Početak predstave bio je u 20 sati.

GODINA 77.

**HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU**  
KAZALIŠNA SEZONA 1983/84.

---

**PETAČ, 15.6.1984.**                                  DRAMSKI PROGRAM                                  **POČETAK U 20 sati**

U SURADNJI SA FAKULTETOM DRAMSKIH UMETNOSTI — BEOGRAD  
DVORANA Dječjeg kazališta "OGNJEŦ PRICA" — OSIJEK

P R E M I J E R A

GORAN STEFANOVSKI

# H I - F I

Kazališna mutacija (dva dijela)

Prevodilac / **DIJANA MIHAJLOVA**  
Redatelj / **SILVIJE VADLA**, absolvent FDU u Beogradu  
Scenograf / **ANA KOPĀANSKI**  
Kostimograf / **NINOSLAVA VIDOVIC**  
Glazbeni suradnik / **VARTKES BARONJAN**  
Lektor / **ISIDOR MUNJIN**

O S O B E /

Boris / **ICO TOMLJENOVIC**  
Matej, njegov unuk / **DARKO MILAS**  
Sonja, Boriseva kćer, majka Matejeva / **ANA STANOJEVIC**  
Mira / **MIRA PERIĆ**  
Amerikanac / **IVAN BRKIĆ**  
Rus / **ĐORĐE BOSANAC**  
Arapin / **MILENKO OGNJENOVIC**  
RADNJA SE DOGAĐA.

Inscipijent / **FILIP SVETINA**  
Šaptač / **BLAZENKA SKORAK**  
Tehničko vodstvo / **MARIJA NOVKOVIC**  
Vodstvo stolarske radionice / **ANTE JUKIĆ**  
Vodstvo muške krojačnice / **JOSIP SAMBOLEC**  
Vodstvo ženske krojačnice / **MANDICA LERINC**  
Šef maske / **JOSIP SABO**  
Šef rasvjete / **ANTUN BENCINA**  
Slikari izvođači / **ĐURO ADŽIĆ / IVAN PULJAK**  
Majstor pozornice / **MIRKO ĆOSIĆ**  
Tonski tehničar / **MILAN BOŠNJAK**

PREMIJERA IZVEDENA 15. LIPNJA 1984. GODINE

\* \* \*

Arhivska građa predstave *Hi-Fi* Gorana Stefanovskog u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku sastoji se od spomenute kazališne cedulje / plakata, dviju već citiranih kartica predstave za sezone 1983/1984. i 1984/1985. te osam fotografija s opisom i članka D(rage) Hedla *Visoka vjernost G. Stefanovskog* iz "Glasa Slavonije" (Osijek, 15. 06. 1984., bez označene stranice!).

Iz Hedlovoga članka saznajemo da je redatelju Silviju Vadli, absolventu Fakulteta dramskih umetnosti iz Beograda ova predstava diplomski rad u kojem sudjeluju i njegove kolegice s istoga fakulteta - scenografkinja Ana Kopčanski i kostimografkinja Ninoslava Vidović. Odgovarajući na postavljeno pitanje, redatelj je izrazio zadovoljstvo učinjenim i ozračjem u kojem je predstava pripremana. Doslovno je izjavio: *Finalna varijanta sasvim je približena prvoj mojoj zamisli koju sam, započevši rad na predstavi, imao – kaže Vadla. – Za to mogu zahvaliti izuzetnoj glumačkoj ekipi, to je bez pretjerivanja prva (naša) glumačka liga. Cijelo vrijeme rada postojao je visok stupanj discipline. Glumci su na probama dodavali, mutirali, predlagali, postizali su divne stvari, tako da se na kraju moje prvo čitanje teksta poklopilo s rezultatom kojeg je predstava ostvarila. Imao sam doista izuzetne uvjete za rad, a danas kada su u kazalištima ekscesi najnormalnija stvar, vidimo kolika me sreća u Osijeku pratila, kaže Vadla.* (Hedl, 1984.).

Silvije Vadla, rođen je u Zagrebu 1961. godine, a i *dobar dio aktera današnje predstave njegovih je godina*, upućuje nas da ovaj tekst Gorana Stefanovskog govori o sukobu generacija, ali svojom višeslojnošću dopunjava skalu problema kojima se bavi, ističući da *Stefanovski problem postavlja unutar obitelji*, što je za njega u tom razdoblju tipični postupak, i napominje da *isključivost i prisila ne dovode do rezultata koji stvara zajednicu*. Člankopisac zaključuje da će biti *zanimljivo vidjeti kako su mladi postavili probleme mladih*.

\* \* \*

Ova kazališna mutacija iz 1982. godine nije dosegla niti ponovila visoke vrijednosti dramaturgije Gorana Stefanovskog iz njegovih prethodnih dramskih tekstova. Pomislim na *Jane Zadrogaz* (Jane Задрогаз, Народна фантазија со пеење), iz 1974., kazališnu dramu *Divlje meso* (Диво месо, 1979.), *Let u mjestu* (Лет во место, 1981.), *Tetovirane duše* (Тетовирану души, 1985.) odnosno na neke kasnije dramske tekstove, kao što su *Bakanalije* (Баханалии, 1996.), iako ima i suprotnih gledišta koja se u konačnici približavaju mome gledištu o ovome dramskom tekstu. Među njima je mišljenje Hriste Georgievskog, autora jedine povijesti makedonske dramske književnosti, koji upozorava na određenu dramaturšku promjenu: *najprije na žanrovskom planu, koji korespondira s elementima groteske, komedije dell' arte, neposredne sceničnosti, parodije i beketovskoga poimanja egzistencijalne i prostorne mučnine; zatim na planu nove osjećajnosti i znakova današnjeg vremena. Ova drama, bez obzira što označava određenu prekretnicu, ne gubi potpuno veze s Divljim mesom Letom u mjestu, prije svega s obzi-*

rom na relaciju biće-sloboda, shvaćanje opće i pojedinačne slobode, aktualizaciju međugeneracijskih sukoba i razlika te glede jednostavnosti fabulativnog sadržaja. (1996., 258). Kao svojevrsan zaključak mogla bi se navesti ova rečenica: Hi-Fi je moderna drama i prema slici svijeta i prema prisutnom osjećanju apsurdna, koji poslije drame Let u mjestu dobiva *suvremeni tonalitet* (1996., 260), iako u nastavku autorova promišljanja Stefanovskove dramaturgije nailazimo i na ovakvu primjedbu u svezi s dramom *Duplo dno: Mora se naglasiti da ova drama (tj. Duplo dno, op. b. P.) ima zanimljiviju poetičku nakanu od drame Hi-Fi, ali i znatno veću impersonalnost dramskih likova* (Georgievski 1996., 263). Neosporno je prihvatljiv i interpretacijski koristan ulomak u kojem Hristo Georgievski pruža uvid u temeljne dramaturške elemente drame *Hi-Fi: Osnovni motiv drame je sloboda; junaci je različito shvaćaju i tumače. Odnos prema slobodi i proturječnostima u njezinoj interpretaciji izazivaju mnogobrojne zaplete i šire istine o društvu, politici, čovjeku, egzistenciji. Sve se zbiva u zatvorenom prostoru stana, koji se simbolično preobražava u cijeli svijet, u zgusnuti svemir. Element promjene (mutacije) uzrokuje sukob, apsurd, narušenu harmoniju, izdane ideale i pretvara prostorni plan egzistencije u zatvor, a zatim u pakao.* (1996., 259).

Određenu rezervu prema kazališnoj mutaciji – *Hi-Fi* pokazao je i Miodrag Drugovac. Uspoređujući je s kazališnom *pasijom u tri stavka i koda* naslovljenom *Duplo dno*, primijetio je *ponegdje i neuvjerljivu dramaturšku razinu (Boris – Mira, Sonja – Arapin)* jer se izvorni postavljen problem generacija raščlanjuje – *više psihološki nego ideološki* odnosno *Stefanovski vješto vodi radnju, ali kao da su scena i dijalog oblikovani prema nekom unaprijed zacrtanom planu, receptu, zbog čega scena ponekad poprima izgled lažnog ukrasa a junak se po njoj kreće kao lutka s površine autorove fantazije. Ideal je, možda, baš naslov: Hi-Fi (Visoka vrijednost), ali ona je više iluzija od aluzije, više dobar recept a manje njegovo dramaturško oživotvorenje. Nije ova mutacija eksperimentalni igrokaz; ima u njoj i briljantnih scena i uvjerljivih dijaloških fragmenata.* (Drugovac 1990., 647).

\* \* \*

Osječka predstava, kao uostalom i preostale hrvatske (zagrebačka, varaždinska i riječka), suočile su se s dramaturškim vrlinama i manama ovoga dramskog teksta na koje su u svojim književnopovijesnim opservacijama ukazali citirani književni povjesničari.

\* \* \*

Vratimo se kazališnim arhivalijama iz Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku! Među njima posebno mjesta zauzima osam fotografija na kojima su snimljene dramske situacije iz osječke predstave *Hi-Fi*. One nam mogu donekle pomoći u necjelovitoj rekonstrukciji same predstave. Opisane su i poredane ovim redoslijedom:

Na fotografiji br. 1 su Ana Stanojević (Sonja), Milenko Ognjenović (Arapin), Đorđe Bosanac (Rus), Ivan Brkić (Amerikanac), Mira Perić (Mira) i Ico Tomljenović na podu (Boris);

Na fotografiji br. 2 su Milenko Ognjenović (Arapin), Ana Stanojević (Sonja) i Ico Tomljenović (Boris);

Na fotografiji br. 3 su Đorđe Bosanac (Rus), Milenko Ognjenović (Arapin), Ana Stanojević (Sonja), Ico Tomljenović (Boris) i Ivan Brkić (Amerikanac);

Na fotografiji br. 4 su Ico Tomljenović (Boris) i Ana Stanojević (Sonja);

Na fotografiji br. 5 su Darko Milas (Matej), Ico Tomljenović (Boris) i Ivan Brkić (Amerikanac);

Na fotografiji br. 6 su Darko Milas (Matej), Ivan Brkić (Amerikanac) i Ico Tomljenović (Boris);

Na fotografiji br. 7 su Darko Milas (Matej) i Mira Perić (Mira);

I na fotografiji br. 8 su Darko Milas (Matej), Mira Perić (Mira) i Ico Tomljenović (Boris).

\* \* \*

Analiza prikazanih dramskih situacija na fotografijama zahtijeva preslagivanje utvrđenoga redosljeda fotografija. Dramski tekst Gorana Stefanovskog sadržava 15 prizora. Naime, snimljene su dramske situacije iz prvoga (fotografija 2 i 4), drugoga (fotografija 5 i 6), četvrtoga (fotografije 7 i 8), šestoga (fotografija 3) i osmoga prizora (fotografija 1). Sporna bi mogla biti samo fotografija br. 4 koja može predstavljati i dramsku situaciju iz jedanaestoga prizora, iako bih bio skloniji rješenju da je riječ o prikazu dramske situacije iz jedanaestoga prizora u kojem dijalogiziraju Boris i njegova kći Sonja u najavljenom raspletu drame u kojem ona više nema toliko odlučnosti kao na samom početku dramske radnje, što je uostalom zabilježila i kamera na arhivskoj fotografiji br. 2. Dramske situacije na svim ostalim fotografijama neosporno pripadaju navedenim prizorima. Moguće ih je potvrditi didaskalijskim opisima prisutnih dramskih likova u navedenim prizorima odnosno njima pripadajućim dramskim situacijama.

\* \* \*

Novi redosljed snimljenih dramskih situacija označit ću od I. do VIII. To znači da ću arhivske arapske brojeve kojima su označene fotografije zamijeniti rimskim brojevima koji označavaju redosljed dramskih situacija iz navedenih prizora: Prema tome: u novom redosljedu fotografije su označene ovako: I. (2), II. (5), III. (6), IV. (7), V. (8), VI. (3), VII. (1) i VIII. (4).

\* \* \*

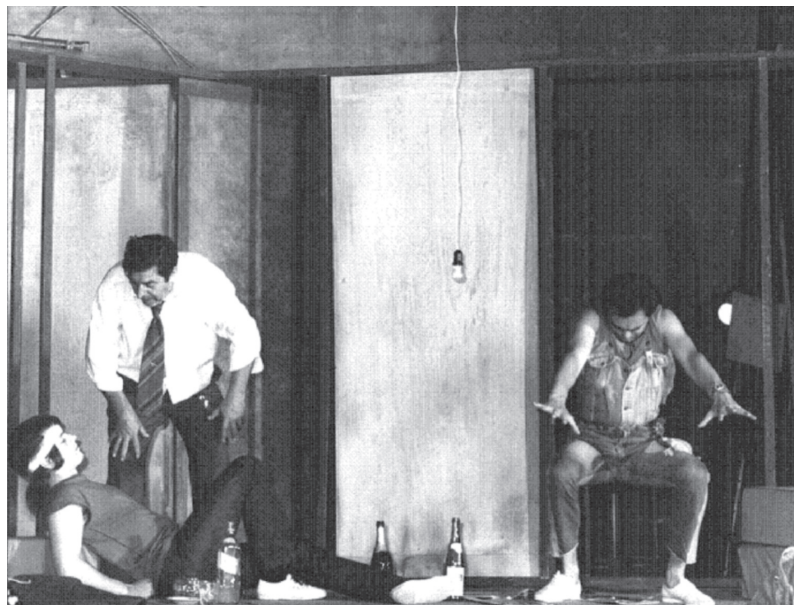
Iz priloženih fotografija dramskih prizora vidljiva je skromna scenska oprema koja se tek djelomice vodi zamišljenom autorskom slikom pozornice. Na temelju dojma iz didaskalijskoga opisa očekivali bismo scenski ambijent kojim naglašeno dominiraju ikone povezane s rokenrolom te uređaji koji ga mogu reproducirati *visokom vrijednošću*. Naime, uvodna *tekstualna* didaskalija sugerira sljedeće scensko rješenje:



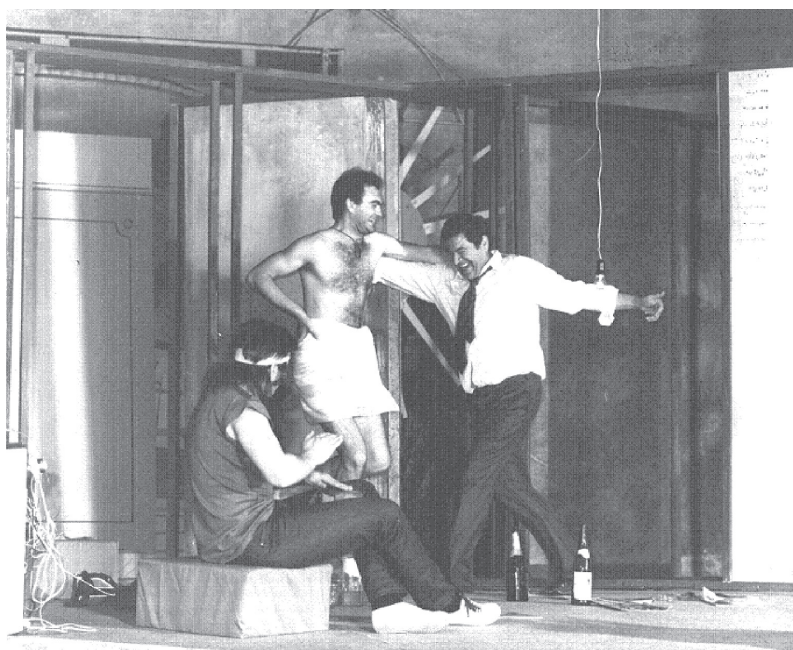
*(Dnevna soba u trosobnom stanu. Po sobi su razbacani instrumenti, električna oprema, rastavljeni zvučnici, pojačala, zvučne kutije, alati. Pune pepeljare, prazne čaše i boce. Po zidovima pop i rokenrol poster i fotografije...)* (Stefanovski, 2002.: 213)



I. Milenko Ognjenović (Arapin), Ana Stanojević (Sonja) i Ico Tomljenović (Boris)



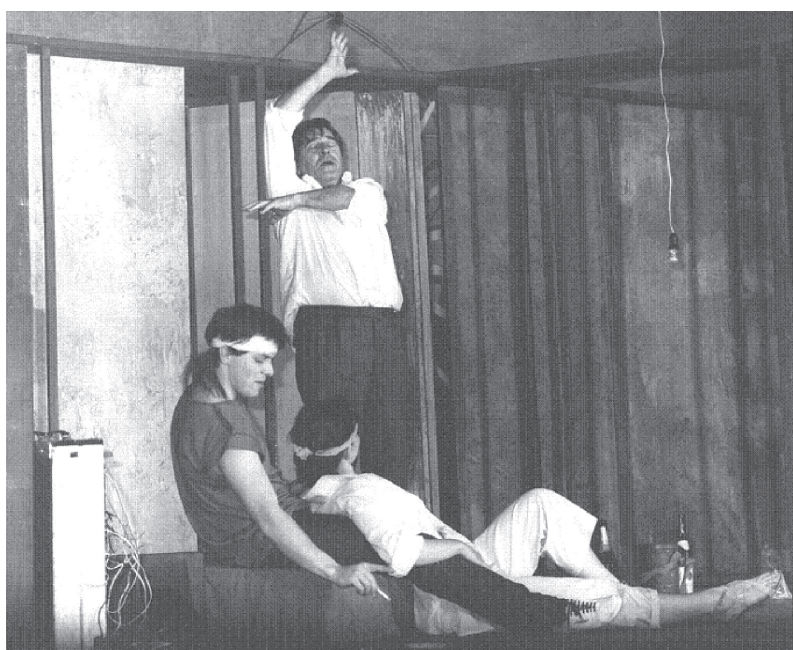
II. Darko Milas (Matej), Ico Tomljenović (Boris) i Ivan Brkić (Amerikanac)



III. Darko Milas (Matej), Ivan Brkić (Amerikanac) i Ico Tomljenović (Boris)



IV. Darko Milas (Matej) i Mira Perić (Mira)



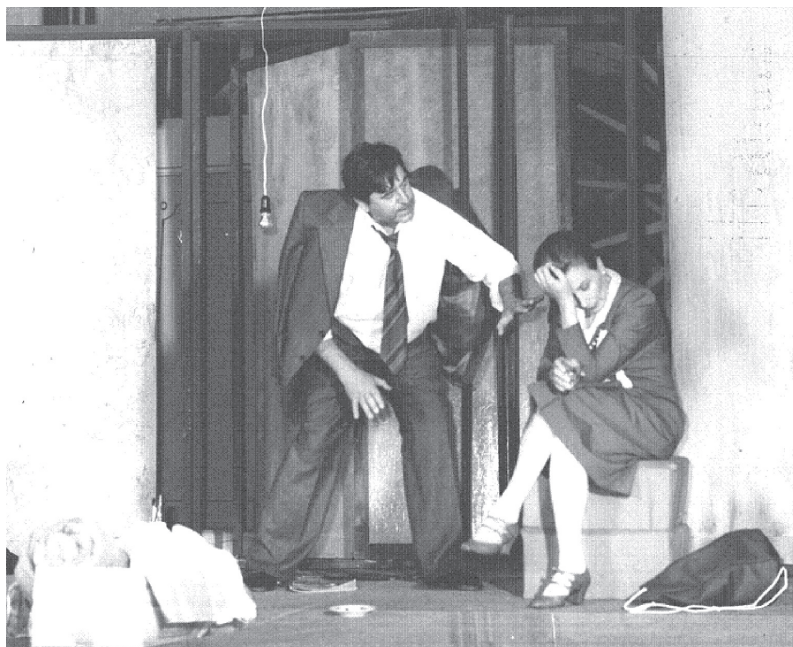
V. Darko Milas (Matej), Mira Perić (Mira) i Ico Tomljenović (Boris)



VI. Đorđe Bosanac (Rus), Milenko Ognjenović (Arapin), Ana Stanojević (Sonja), Ico Tomljenović (Boris) i Ivan Brkić (Amerikanac)



VII. Ana Stanojević (Sonja), Milenko Ognjenović (Arapin), Đorđe Bosanac (Rus), Ivan Brkić (Amerikanac), Mira Perić (Mira) i Ico Tomljenović (Boris)



VIII. Ico Tomljenović (Boris) i Ana Stanojević (Sonja)

Ovi ikonički elementi uopće nisu prisutni u scenskom rješenju osječke predstave i predstavljaju svojevrsni propust koji je mogao vizualno označiti poglavito Matejevu (i Mirinu) generacijsku pripadnost, naročito prema Borisu, političkom zatvoreniku i osobi koja se ne snalazi u novom generacijskom okruženju kojim vladaju neka druga pravila i stimulaturna sredstva, ponekad i autodestruktivna. Zamjetna je na fotografijama i veoma plitka pozornica koja je vjerojatno uvjetovala i specifično scensko kretanje koje nije moglo ići u dubinu pozornice, čime je glumcima oduzeto nešto od moguće kinezičke dinamičnosti (što se posebno primjećuje u dramskim situacijama s većim brojem glumaca, npr. u dramskim situacijama VI. i VII., koji su na pozornici postavljeni plošno).

Teško je prosuditi o stilu glume koji je dramaturški pretpostavljao neku vrstu generacijske razlikovnosti koja se donekle može naslutiti na sačuvanim fotografijama jer Borisova (Ico Tomljenović) i Sonjina (Ana Stanojević) gestikulacija, grimasa i scenski pokret pokazuju izvjesnu razlikovnost u odnosu na mlađi dio ansambla, tj. u odnosu na Mateja (Darko Milas) i Amerikanca (Ivan Brkić) koji bi s Rusom (Đorđe Bosanac) i Mirom (Mira Perić) trebali predstavljati drugačiji glumački izraz. Same fotografije ne pružaju dovoljno argumenata za neki ozbiljniji zaključak, jer iz njih se može samo naslutiti djelomična razlika u načinu oblikovanja glumačkih zadataka.

Doista je šteta što se iz arhivske građe ne može saznati ništa o scenskoj glazbi koja je trebala odigrati, sudeći po autorovim didaskalijskim opisima, primjetnu ulogu

u oblikovanju dramske predstave. Bez obzira na sve nedostatke arhivske građe stječe se utisak da je osječka publika bila suočena s predstavom koja je iskazivala izvjesne nedorečenosti koje su se odrazile na skroman gledateljski interes sveden na svega tri-naest izvedaba predstave koja nije dočekala svoje izvođenje na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Onima koji nisu vidjeli ni jedno od četiri hrvatska uprizorenja *kazališne mutacije* Gorana Stefanovskog mogu to nadoknaditi gledanjem istoimenoga makedonskog filma Vladimira Blaževskog koji je nagrađen 1987. Zlatnom arenom za režiju, dok je Fabijan Šovagović na Filmskom festivalu u Nišu dobio nagradu za glavnu mušku ulogu.

#### LITERATURA

- Друговац, Миодраг. *Историја на македонската книжевност – XX век*. Скопје: Мисла, 1990.
- Гергиевски, Христо. *Историја и поетика на македонската драма*. Скопје: Матица македонска, 1996.
- Hedl, D., "Glas Slavonije", Osijek, 15. VI. 2004.
- Javoršek, Jože, *Gostje iz Skopja*. "Delo", 13. decembra 1977., XIX, 287, 7.
- Pavlovski, Borislav. *Egzistencijalizam i filozofija apsurdna u Čašulevim dramama*. U: *Странските влијанија во македонската литература и култура во 50-те и 60-те години*. Том 2. Скопје: МАНУ, 1990, 177-186.
- Pavlovski, Borislav. *Prostori kazališnih svečanosti*. Zagreb: Naklada MD, 2000.
- Pavlovski, Borislav. *Od teksta do predstave*. Zagreb: ZMRH, 2005.
- Петковска, Нада. *Драмското творештво на Коле Чашуле*. Скопје: Дертска радост, 1996.
- Стефановски, Горан. *Хај-Фај*. U: Горан Стефановски. *Собрани драми*. Книга прва. Скопје: Табернакул., 2002, 211-261.

Lucija Ljubić

## DRAME DAVORA ŠPIŠIĆA NA SCENI HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Najnovije razdoblje u povijesti Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, a kao početna godina u promjeni paradigme cjelokupne hrvatske drame i kazališta nametnula se 1990.,<sup>1</sup> obilježeno je osebnom i kazališno-dramskom i povijesno-političkom zbiljom koje su utisnule svoj pečat na osječku kazališnu scenu i metaforički i doslovce. Kao jedan od najznačajnijih predstavnika najmlađega dramatičarskog naraštaja ističe se Davor Špišić, publicist, prozaist, dramatičar i dramaturg koji je u proteklih petnaestak godina kao osebnan suputnik osječkoga kulturnoga života promišljao ratno i poslijeratno stanje u Osijeku podjednako ga se dotičući u svojim novinskim člancima<sup>2</sup> i u romanima,<sup>3</sup> no za ovu temu od najveće je važnosti njegov dramski rad koji za sada obuhvaća petnaestak tekstova, od kojih je nekoliko napisano za dječje kazalište.<sup>4</sup>

U osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu izvedene su dvije Špišićeve drame: *Dobrodošli u rat!* 1992.<sup>5</sup> i *Jug 2* 2003.,<sup>6</sup> koje su svoje ishodište pronašle u osječkoj ratnoj i poslijeratnoj zbilji. Drama *Dobrodošli u rat!*, objavljena u prvoj autorovoj dramskoj

<sup>1</sup> Ana Lederer, *Vrijeme osobne povijesti*. Naklada Ljevak, Zagreb 2004.

<sup>2</sup> Objavljeno u knjigama *Svlačenje smrada*, Meandar, Zagreb 1994. i *Trbuhozborci*, Meandar, Zagreb 1997.

<sup>3</sup> *Koljivo*, V.B.Z., Zagreb 2004. i *Ples s mladom*, V.B.Z., Zagreb 2006. Objavljena mu je i zbirka pripovjedaka *Kuke za šunke*, Znanje, Zagreb 2001.

<sup>4</sup> Opsežnije o dramskom opusu Davora Špišića pisao je Ivan Trojan, *In-yer-face theatre. Drama Davora Špišića*, «Kazalište», g. IX, br. 25/26, Zagreb 2006., str. 144-148.

<sup>5</sup> Premijera: 25. travnja 1992. Redatelj – Milan Živković, scenograf – Robert Milašinčić, kostimografkinja – Sunčica Mraković, scenski pokret – Ksenija Čorić, skladatelj – Igor Đorđević. Odi-grano je 16 predstava. Usp. *Ratni repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991. – 1994.*, priredio Ljubomir Stanojević, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 1995.

<sup>6</sup> Premijera: 21. veljače 2003. Redateljica – Aida Bukvić, dramaturginja – Marijana Fumić, scenograf – Ivo Knezović, kostimografkinja – Mirjana Zagorec, glazba – Branko Kostelnik & Roderic Novy, scenski pokret – Antun Marinić.

knjizi pod naslovom *Predigre*,<sup>7</sup> jedan je od najznačajnijih tekstova hrvatskoga ratnog pisma koji, premda periodizacijski ulazi u korpus mlade hrvatske drame, pri čemu nije nevažno da je prve radove Špišić objavio u časopisu za dramu i prozu "Plima",<sup>8</sup> istodobno nagoviješta i posve drukčiji razvoj suvremenoga hrvatskoga dramskog rukopisa. Dok je početak devedesetih u hrvatskoj dramskoj književnosti obilježen intertekstualnošću, reinterpretacijom tradicijskih dramskih tema i likova, parodiranjem, kolažiranjem te naglašenim socijalnim eskapizmom, Špišićev tekst *Dobrodošli u rat!* izdvaja se iz spomenute paradigme svojim nastankom, temom te nadasve kazališnom osječkom zbiljom u proljeće 1992. godine.

O hrvatskim dramskim tekstovima s ratnom tematikom pisao je 1997. godine Darko Lukić uzimajući u obzir korpus dramskih tekstova nastalih od 1991. do 1996. koji su izvedeni na radiju ili u kazalištu ili su tiskani u časopisima, no zbog ograničenog broja tekstova (tridesetak) i nedovršenog procesa njihova nastajanja, autor je unaprijed odustao od detaljnih raščlambi i sistematizacije odabirući kao svoje polazište ponajprije način na koji se rat javlja u tim tekstovima izdvojivši nekoliko skupina.<sup>9</sup> U prvu skupinu ulaze tekstovi koji izravno i neposredno pišu o ratu i ratnim događanjima; druga skupina bavi se problemima povratka ratnika, žrtava ratnog nasilja, izbjeglica i prognanika, raseljenih osoba i emigranata; treća skupina parodira ili na groteskno-komičan način uzima rat kao povod i poticaj za neku neratnu komičnu priču; četvrta skupina bavi se socijalnim promjenama prouzročenim ratom, kriminalom, ratnim profiterstvom ili promjenama društvene slike, dok se u petoj skupini razabire ratno ozračje i ratna frustracija, ali posve stilizirano. Prema toj raspodjeli *Dobrodošli u rat!* ulazi u prvu skupinu tekstova koji o ratu govore neposredno ali i simultano, bez distance pa je to za Lukića *primjer izravnoga i neposrednoga kazališnog odgovora njegove* (dramatičareve, op. a.) *generacije na izazov ratnih strahota*. Neposrednost kao ključni pristup u pisanju dramskog teksta, ali i u nastajanju predstave, jasno je vidljiva i u tekstu i u predstavi, no nakon pomnijeg pregleda materijala lako je razvidno da je Špišićev komad među rijetkima, a on možda i jedini pisac koji je na ratne strahote odgovorio odmah i izravno, da su nastanak teksta i predstave tekli usporedno i da je osječko kazalište pokazalo najveći senzibilitet za brz odgovor na stvarnost. Neposrednost koja ne zazire od brutalnosti i prikaza najgore strane društva svojstvena je Špišićevom stilu i sljedećih godina, što je vidljivo iz ostatka njegova proznog i dramskog opusa, a jedanaest godina poslije rezultiralo je još jednim osječkim repertoarnim naslovom koji je u pisanom tekstu djelovao neposrednije i oštrije nego u predstavi. Zajedničko je objema dramama da zalaze u po-

<sup>7</sup> Davor Špišić, *Predigre*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1996. Još su mu objavljene knjige drama *Raj bez fajrunta*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 1997. i *Berlin, Charlie – drame u tranziciji*. Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2005.

<sup>8</sup> *Flambirana*, «Plima», br. 5, Zagreb, 1994., str. 63-65. i *Emilija noću*, «Plima», br. 13, Zagreb, 1997., str. 36-64.

<sup>9</sup> Darko Lukić, *Hrvatsko ratno pismo*, «Kolo», g. VI, br. 2, Zagreb, 1996., str. 344-351.



dručje onostranog uvodeći likove koji su ostalim likovima nevidljivi, ili su vidljivi samo nekolicini s kojima i komuniciraju.

Početakom devedesetih, prvih godina rata, u hrvatskoj se javnosti često postavljalo pitanje o odnosu umjetnosti i ratne zbilje te o načinima na koje bi hrvatski umjetnici mogli i morali progovoriti. Hrvatska su kazališta u ratnim sezonama na repertoar nerijetko uvrštavala hrvatske tekstove, no kao da nisu uspjela odgovoriti izazovima vremena zaobilazeći neposrednu zbilju i premještajući svoju pozornost u sladunjavo domoljublje ili u nacionalnu prošlost, nerijetko ulažući velik novac u pojedine kazališne produkcije koje se nisu dugo zadržale na repertoaru, ali jesu u polemičkim novinskim tekstovima.<sup>10</sup> U potrazi za opravdanjem stanja nerijetko se govorilo i o nedostajućoj ali potrebnoj distanci koja će omogućiti potpuniji pristup, no činjenica je da su kazališni repertoari rijetko uspijevali neposredno svjedočiti o zbilji. Početak osječke sezone 1991/1992. nagovijestio je ratnu zbilju koja će zaprijetiti redovitom repertoarnom stvaranju predstava. Špišić u svom opsežnom autobiografskom tekstu *Ego-kocka & zaigrani dani* objavljenom 1998. u prvom broju časopisa "Glumište"<sup>11</sup> kroničarski opisuje uvjete koji su zavladaali te sezone u osječkom kazalištu prateći istodobno i rad na predstavama. Odustajanje od preseljenja u pulsku kazališnu zgradu za osječko je kazalište, kojemu je tada na čelu bio Zvonimir Ivković, značilo i mukotrpan rad s malobrojnim ansamblom i neizvjesnost bliske ratne budućnosti, no upravo je odluka o ostanku pridonijela da se danas može reći kako je osječko Hrvatsko narodno kazalište – uzimajući u obzir okolnosti u kojima je djelovalo – pokazalo iznimnu vitalnost u oblikovanju dramskog repertoara, za razliku od drugih nacionalnih kazališnih kuća u kojima je, prema riječima Borisa Senkera, zavladaala posvemašnja zbuđenost i nesnalaženje. Osječko je kazalište u sezonu 1990/1991., prije najžešćih ratnih zbivanja, ušlo s Begovićevim *Pustolovom pred vratima* (2. ožujka 1991.) u režiji Želimira Mesarića, dok su na glazbenom programu bile dvije glazbene predstave: Mozartova *Otmica iz saraja* u režiji Tomislava Durbešića (19. travnja 1991.) i Kálmánova *Kneginja čardaša* u režiji Vlade Štefančića (25. lipnja 1991.), ali nova je sezona donijela posvemašnji zaokret. Ponajprije, kazališna je zgrada 16. studenoga 1991. tako jako oštećena da je samo pozornica ostala na raspolaganju za organiziranje kazališne igre, što je nedvojbeno otežalo rad na predstavama, ali, prema Špišićevu svjedočenju, pridonijelo je stvaranju *jedne od najslavnijih godina* u povijesti osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Osjećaj neposredne ugroženosti, ali i odgovornosti, pridonio je održavanju sezone, a odatle se javila i potreba da se o ratu progovori izravno. Prva predstava 1992. bila je premijerna izvedba Beckettovih *Koraka* koju je režirala Sanja Ivić (6. ožujka), a Davor Špišić bio je dramaturg. Uz sudjelovanje članica Zagrebačkoga plesnog ansambla, uloge u predstavi podijelile su glumice osječkoga kazališta koje su

<sup>10</sup> O tome je pisao Boris Senker, *Pozornici nasuprot (I)*, «Republika», g. LI, br. 7-8, Zagreb, 1995., str. 138-145 i Ana Lederer u navedenoj knjizi *Vrijeme osobne povijesti*.

<sup>11</sup> Davor Špišić, *Ego kocka & zaigrani dani*, «Glumište», g. I, br. 1, Zagreb, 1998., str. 143-152.

1984. u istom sastavu nastupale u Lorkinu *Domu Bernarde Albe*. Predstava *Dobrodošli u rat!* druga je po redu premijera u osječkom kazalištu poslije bombardiranja. Osječki kazališni prkos učinio je da je osječko kazalište kalendarske 1992. godine imalo osam premijera – pet dramskih, dvije operne i novogodišnji koncert.

Raščlanjujući djelovanje i repertoar triju hrvatskih kazališta neposredno uključenih u ratna zbivanja – a riječ je o osječkom, zadarskom i dubrovačkom teatru – Sanja Nikčević tri je godine poslije Darka Lukića pokušala skicirati hrvatsku kazališnu povijest u vremenu od 1991. do 1994. godine<sup>12</sup> polazeći sa stajališta da je hrvatsko kazalište u ratu bilo i meta neprijateljskog razaranja, ali, prema autoričnim riječima, kazalište je bilo *istodobno simbol otpora i svetište mira*. S. Nikčević slaže se da ratni repertoari svjedoče zapravo o nepostojanju rata na pozornici, a kad je riječ o trima odabranim kazalištima, osim Špišićeva komada, ratnom su se tematikom bavila još samo dva dramska teksta: *Sv. Roko na Brdu* Milana Grgića u Zadru te *Gospar Lukša i gospar Posro* Matka Sršena u Dubrovniku. Ovdje svakako valja napomenuti da su Sršenov i Grgićev tekst komediografski osmišljeni sa željom da nasmiju ratne gledatelje, a Špišićeva drama ne mijenja žanr ostajući u modusu jezovite i neposredne ratne zbilje. Međutim, autoričino razmatranje o hrvatskoj dramu u ratu zanimljivo je jer uvodi novu kategorizaciju dramskih tekstova dijeleći ih – prema motivaciji nastanka – na *političke* i *emotivne* ratne drame, pri čemu se prve ponajprije bave posredovanjem neke političke ideje, a potonje se okreću osjećajima ratnih sudionika.

U tom smislu Špišićev je komad bliži emotivnom motivacijskom bloku, možda ponajprije na temelju svoga nastanka, no od njega se i distancira ne ulazeći u dublju psihološku profilaciju emocija, nego ostajući na razini gotovo ekspresionistički mišljenog krika i vapaja iz vladajućeg kaosa. Popunjeno gledalište potaknulo je intendanta na daljnji rad pa je tako, za svega mjesec i pol dana, od Špišićevih prozih zapisa nastao dramski tekst i predstava koju je režirao Milan Živković, a premijera je bila 25. travnja 1992. Simultanost kazališne sezone i ratnih zbivanja pridonijela je i grozničavoj simultanki pisanja dramskih prizora i njihova režiranja, osmišljavanja scenografije i kostimografije te proba na kojima je sudjelovalo dvadeset i petero glumaca, podijelivši i osječku zbilju i prostor pozornice s gledateljima. Izrastao na temelju Špišićeva dnevnika *Life during wartime*,<sup>13</sup> ovaj dramski tekst pred autore drame i predstave postavio je pitanje o opravdanosti (ne)imenovanja toposa koji su se tijekom rada na predstavi nametali u imenima Vukovara i Osijeka, no dramatičar je izbjegao imenovanje naglašavajući da pakao iz teksta i predstave *mora imati referencu i u najmanjem kaosu /.../ svakog gledatelja*, izra-

<sup>12</sup> Sanja Nikčević, *Hrvatsko kazalište u ratu 1991. – 1994.*, «Kazalište», br. 3-4, Zagreb, 2000., str. 100-109.

<sup>13</sup> Davor Špišić, *Life during wartime*, «Književna revija» u riječkim «Dometima», g. XXIV, br. 10 - 11 - 12, Rijeka, 1991., str. 203-254.

žavajući stav da *sjećanja na distance opet rađaju zaobljenosti, prelakirane istine*<sup>14</sup> pa se stoga pojavljuju samo Grad, Selo i Rijeka, pisani velikim početnim slovima. Špišićeve uspomene na početke ratnog repertoara osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u tekstu *Ego-kocka & zaigrani dani* započinju prenošenjem ozračja u kojemu je, za samo nekoliko tjedana nastao i tekst i predstava pa iako je takav rad izazivao dodatne poteškoće u ratnim okolnostima, činio se jedinim logičnim odgovorom: *Dakle, kad nam se već dogodio tako raskošan teatar okrutnosti, bili bismo budale ne iskoristiti ga. I znali smo da jesmo budale jer ne čekamo kraj i lagodnost odmaka*.<sup>15</sup>

Sastavljena od Prologa i jedanaest kratkih slika, drama tematizira ratna stradanja preko troje likova: Ivana, Ane i Marije koji proživljavaju ratni kaos hrvatske zbilje dotičući se tema ostanka, odlaska, žrtve, sućuti, stradanja – a pridružuje im se veći broj likova, među njima Ivanovi kolege novinari Filip i Branko te u svakom prizoru po neki novi lik koji je svoju individualnost izgubio u kaosu rata. Samo mjestimice probijaju elementi komike, zaodijevajući se u crni humor te podsjećajući na neki drukčiji i bolji život koji je ostao na razini uspomene. Stoga su i prividni dijalozi u svojoj dramaturškoj impostaciji zapravo nekomunikativni monolozi koji ne grade klasičnu dramsku radnju, nego samo nižu slike, a njihovu jezovitost od prvog do posljednjeg prizora prati ostalim likovima nevidljiv i šutljiv Harlekin kojemu dramatičar povjerava najužasnije radnje i koji na osječkoj pozornici izražajnom šminkom i nacerenim licem naglašava ozračje smrti i rasapa: on broji mrtve, sprema trupla u plastične vreće ili ruši preostale komade zidova simbolizirajući rušenje Grada. Na kazališnoj sceni kao dodatne slike rata upotrijebljeni su tekstovi Daria Topića i fotografije Zorana Jaćimovića, novinara "Glasa Slavonije", popraćeni zvučnom kulisom eksplozije granata, fijukanja metaka, lomljenja stakla i ljudskih krikova. Dramski tekst završava Ivanovim pozivom *Dobrodošli u rat!*, no u predstavi je dopunjen Topićevim novinarskim fragmentima te lažnom sirenom za uzbunu. Naznačeni ljubavni trokut i Ivanovi neriješeni odnosi s dvjema ženama te dvojbe o ostanku i odlasku dopunjene su pitanjima o novinarskom svjedočenju, zapravo o nužnosti zapisivanja ratne zbilje, što je jedini način da se spasi Grad. Upravo je ta nužnost ostajanja i svjedočenja, u kojoj se svatko pita postoji li metak s njegovim imenom, bila pogibeljna za Filipa, a uz njegovo umiranje uvodi se lik Nevjeste, odjevene u bijelo, koja fotoreportera pokriva crnom plahtom.

Zadržavajući sluh za suvremenu hrvatsku dramsku produkciju osječko je Hrvatsko narodno kazalište svoj dramski repertoar u novoj sezoni započelo dramskim tekstom Borislava Vujčića *Crkveni miš* i njegovom preradbom Kozarčeve *Tene*, a nastavilo je 1994. premijerom Matišićeva *Bljeska zlatnog zuba*, poslije čega su zaredali Tomašev *Zlatousti* (1995.), *Posljednja karika* Lade Kaštelan i *Smrt Ligeje* Mislava Brumeca 1995. *Utvare* Ive Brešana izvedene su 1998., a repertoar novog desetljeća osmišljen je uvršta-

<sup>14</sup> Davor Špišić, *Svlačenje smrada*, str. 7-8, 9.

<sup>15</sup> Davor Špišić, *Ego-kocka & zaigrani dani*, str. 148.

vanjem po jednoga suvremenog dramskog naslova u sezoni: Stojsavljevićevom dramom *Tango drugi put* 2000., Vujčićevim *Kažiprstom* 2002., Špišićevim *Jugom 2* 2003., *Slikama Marijinim* Lydije Scheuermann Hodak i *Narančom u oblacima* Ivane Sajko 2004. te *Kurvama* Feđe Šehovića 2006. Raznolikost suvremenoga dramskog repertoara na sceni osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta ogleda se i u podjednakoj naraštajnoj zastupljenosti pojedinih autora, pri čemu je drama Davora Špišića drugi njegov dramski tekst koji je svoju praizvedbu imao u osječkom kazalištu. Riječ je o tekstu koji je 2001. dobio Nagradu Marin Držić kad je i objavljen,<sup>16</sup> a na scenu je postavljen 21. veljače 2003. u režiji Aide Bukvić.

Nastavivši se baviti suvremenim hrvatskim ratnim pismom, Darko Lukić na tragu američke teorije o *književnosti traume*, odredio je podžanr hrvatske drame ratne traume<sup>17</sup> pronalazeći ga u redefiniranju autorske pozicije *osobnog mita* u odnosu na prevladavajuću *društvenu mitologiju*, pri čemu je istaknuo da su se u Hrvatskoj i mitologizacija i demitologizacija odvijale ubrzano, u okviru desetak godina, ali i da se hrvatska drama ratne traume nije formirala zadržavajući se na osobnom pristupu društvenoj mitologiji, a bez jačih nastojanja za njezinim destabiliziranjem i političkim djelovanjem. Međutim, Špišićev *Jug 2*, čini se da oštrije od postojećeg korpusa suvremene hrvatske drame – a Lukić kao uvjetne primjere navodi dvojac Ivanišević-Tomić i Ninu Mitrović – nemilosrdno zadire u srž problema pružajući i ovaj put gadjljive slike zbilje te nabrajajući kritične točke suvremenoga hrvatskog tranzicijskog društva, čime se od svih suvremenih hrvatskih dramatičara najviše približava *in-ver-face theatreu*. Smješten na napušteno gradilište supermarketa i njegovu otužnu okolicu *Jug 2* ulazi u Lukićevu četvrtu navedenu skupinu dramskih tekstova koji problematiziraju poslijeratno stanje i socijalne promjene uvjetovane porastom kriminala, a prema podjeli Sanje Nikčević ulazi u politički motivacijski sklop te se pridružuje već izgrađenom dramskom korpusu koji se počeo oblikovati u drugoj polovici devedesetih izravnijim pristupanjem zbilji, primjerice u Radakovićevu tekstu *Dobrodošli u plavi pakao* 1994., Šovagovićevoj *Cigli* 1998., Vidićevom *Bakinom srcu* 1999., *Komšiluku naglavačke* Nine Mitrović 2003., *Posmrtnoj trilogiji* Mate Matišića 2005. ili najnovijim Balenovićevim i Svrtanovim *Metastazama* 2007. Međutim, u usporedbi s navedenim dramama, *Jug 2* daleko ih nadmašuje svojom brutalnošću i nizanjem slika tjelesne, duhovne, moralne, duševne, društvene i svake druge izopačenosti kao što su nasilje, prostitucija, gospodarski kriminal, droga, pedofilija, ubojstva /.../, a u toj drami nema junaka, svi su samo žrtve koje čekaju da ih odnesu neki novi Harlekini, bez obzira trpali ih u vreće ili zalijevali cementom. Stoga se i u ovoj drami razabire Špišićeva sklonost neposrednim slikama zbilje koje jesu bru-

<sup>16</sup> Davor Špišić, *Jug 2. Epska igra s dilanjem i brijanjem*, «Kolo», g. XI, br. 4, Zagreb, 2001., str. 312-352.

<sup>17</sup> Darko Lukić, *Hrvatska drama ratne traume. Prema prepoznavanju podžanra*, «Kazalište», g. IX, br. 21-22, Zagreb, 2005., str. 144-151.

talne – zato što ih i dramatičar takvima doživljava. Drama se organizira na dvije razine: jedna je mučna svakodnevnica stanovnika naselja koji na ovaj ili onaj način podnose račun svodniku i kriminalcu Kingu, a druga je prodaja zapuštenog hotela koji King želi privatizirati i radi toga se okuplja obitelj umirovljenog kapetana Lazara. Uvjetna, treća razina, odvija se na metafizičkoj osnovi koja ovaj dramski tekst, kako je uočila Ana Lederer, premješta u tragigroteskno ležište.<sup>18</sup> Riječ je o bijegu u nezbiljsko koje Lazaru omogućuje da se ljuti, a da ne strada fizički. Međutim, on je već stradao psihički – razgovara s karameliziranim stupom pokojne supruge Rute i na kraju s betonskim stupom svoje kćeri Korine, predbacujući im smrt kao ženski kapric. Pretvorene u stupove, Ruta i Korina ističu se kao metafore karijatida tranzicijskog vremena. Nameću se i asocijacije o stupovima društva – jednoga minolog, karameliziranog, koji u Lazaru budi *slatke* uspomene iz vremena radnih akcija, i drugoga novog, betonskog, koji je *zacementirao* i Lazarovu privatnu sadašnjost, ali i sadašnjost osječke društvene zbilje u kojemu neki sumnjivi tipovi koriste građevinski materijal za osobne obračune. Osebuja, zapravo ne baš lako probavljiva brutalnost ovoga dramskog teksta i jedva vidljivi melodramatski obrisi potaknuli su nastanak predstave koja je tražila svoje uporište ostajući mnogo blaža od teksta, što je bio povod kritičarima da redateljskoj koncepciji predbace promjenu žanra – neposrednost tranzicijske gorčine, pretvorena je u komediografske prizore, dezorijentirala je glumce i otupila oštricu društvene kritičnosti.<sup>19</sup> Izuzme li se autorova bilješka o dovršetku pisanja drame u prosincu 2001., tekst ne sadrži eksplicitne naznake o vremenu radnje, no nedvojbeno otkriva hrvatsku suvremenost. Već i podnaslov drame, *epska igra s brijanjem i dilanjem* ironizira naslijeđene dramske modele *veselih igara s pjevanjem i pucanjem* nudeći prigodu za stvaranje novoga pučkog kazališta u kojemu nema poznate dramaturške simetrije niti sretnog ishoda.

Nesumnjivo, Davor Špišić jedan je od dramatičara koji voli tematizirati ružnoću i nakaznost zbilje izražavajući istodobno u svojim novinskim člancima zazor prema distanci i vremenskom odmaku koji umanjuje neposrednost i autentičnost doživljaja. Špišićeva privrženost angažiranom teatru i neposrednom svjedočenju suvremenosti iskazuje se dramama koje se i svojim stilskim obilježjima izdvajaju iz tijela hrvatske dramske suvremenosti. Drama *Dobrodošli u rat!* izdvojila se tematizacijom neposredne zbilje, ali zadržala je monologičnost i razlomljenost na kratke prizore-slike koji su unošenjem elemenata dokumentarizma i kolaža izazvali snažnu dojmljivost predstave što se i izvodila i gledala na pozornici. S druge strane, *Jug 2* tematiziranjem suvremenosti uklopio se u prevladavajući realistički registar, ali unio je i elemente nemilosrdne brutalnosti koji su, doduše, više zgrozili čitatelje nego gledatelje u obnovljenoj osječkoj kazališnoj zgradi

<sup>18</sup> Ana Lederer, *Rugalica duhovnoj obnovi, Jug 2*, programska knjižica predstave, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek, 2003., str. 7.

<sup>19</sup> Usp. Milovan Tatarin, *U sveopćoj režijskoj dezorijentiranosti*, u: *Potpisnik ovih redova. Književne i kazališne kritike*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2005., str. 377-382.

s jasno postavljenom rampom. Ipak, na temelju dvaju Špišićevih dramskih naslova na repertoaru osječkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta može se zaključiti da je sklonost jezovitim prizorima te propitivanje stupova društva, bez obzira bili oni karamelizirani ili cementni, najvažnija značajka dramskog pisma Davora Špišića.

Vlatko Perković

## UČEŠĆE PREDSTAVA HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU U OBLIKOVANJU OSOBINA FESTIVALA HRVATSKE DRAME I AUTORSKOG KAZALIŠTA NA MARULIĆEVIM DANIMA U SPLITU

"Slobodna Dalmacija" u najavi početka Marulićevih dana otkriva svrhu ustanovljenja Festivala hrvatske drame, pa kaže da će sva pozvana kazališta, među kojima je bila i Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, a od stranih kazališta iz Sarajeva, Zenice i Pečuha, *izvoditi djela hrvatskih autora, čime se hoće, između ostaloga, potaknuti domaće, hrvatsko stvaralaštvo...*<sup>1</sup>

I zaista, osječko kazalište već je svojim prvim nastupom na Prvim Marulićevim danima 1991., izvedbom *Glorije* Ranka Marinkovića, učestvovalo u realizaciji najavljene svrhe festivala. Međutim, suočavajući se sljedećih godina s daljnjim svojstvima festivala, bit će nužno razmotriti i priloge Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku koji su se uklapali u tendenciju potiskivanja njegove osnovne svrhe (koja je, upravo smo vidjeli, bila poticanje *hrvatskog dramskog pisma*) i zamjenjivanja predstavama koje nisu temeljene na dramskim djelima, već na samim dijaloškim iznascima redatelja, dramaturga i glumaca, izazvanih da improviziraju na dogovorenu temu, a što je rezultiralo kazališnim činom kojeg odslušani dijaloški stavci nemaju sami po sebi svojstva dovršenoga literarno-dramskog djela koje bi moglo prizivati mogućnost svoga novog uprizorenja. Između ostalog i stoga jer je ono što bi se moglo zabilježiti kao *tekst* dotičnoga scenskog čina neraskidivo vezano za samog govornika, osobu glumca, odnosno njegov *izraz*, pa je posve neprimjereno očekivati da sam taj *izraz*, u kojem je govor tek jedan njegov sastojak, bude pojmljen odvojeno od dotičnog glumca koji je nositelj tog izraza; ili da to kažemo ovako: koji je *sam sobom* (taj) *izraz*.

Bit će, dakle, nužno razmotriti i osječki prilog zamjeni prvotnih svojstava festivala, tj. *autorskog kazališta* (predstava temeljenih na autorskim djelima, u konkretnom

<sup>1</sup> Jakša Fiamengo, *Marulovo proljeće*. "Slobodna Dalmacija", 19. travnja 1991.

slučaju djelima hrvatskih autora), *novopautorskim* kazalištem, tj. djelima koja u svom temelju nemaju *autorsko literarno djelo*, već tek *autorstvo* sudionika samoga *kazališnog čina*. Riječ je, dakle, uistinu o *činu* bez mogućnosti življenja *izvan samoga sebe* – u dovršenosti svoje literarno-dramske forme koja je sama sobom artefakt. Pritom će biti zanimljivo, pa i začuđujuće, da je upravo takav kazališni čin, koji je s vremenom uzurpirao čak i veći prostor festivala od onoga koji je preostao djelima *hrvatskog dramskog pisma*, nazvan *autorskim kazalištem*, baš kao da je kazališni čin temeljen na literarno-dramskom djelu pogrešno držati *autorskim kazališnim činom*.

Ali do ovog izrođenja prvotne svrhe Festivala valjalo je proći nekoliko Marulićevih dana. Pa kako mi sada razmatramo učešće Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku na Marulićevim danima, bit će nužno razmatrati i postupno ovladavanje te tendencije prostorom festivala, sve do uspostave njenog *legitimiteta* (promjena propozicija Festivala) i, s druge strane, suočavati se s otporom pisaca i teatrologa prema njoj. Učinit ćemo to s ciljem da upravo u tom njenom osvojenom prostoru uzmognemo sagledati i razloge i poticaje koji su utjecali na osječke dramske umjetnike da pristupe tvorbi takvoga kazališnog istraživanja za koje su vjerovali da obećava dodir s neistraženim mogućnostima glumačko-redateljske kreativnosti, te da će njihova nastojanja biti potvrđena na centralnom festivalu hrvatske dramske umjetnosti, na Marulićevim danima.

Eto, stoga ćemo sada, iz godine na godinu, najprije pratiti medijsku recepciju sudjelovanjem osječkog kazališta na Marulićevim danima, a potom, kad dođemo do tog vremena, i pomicanje početne svrhe festivala kojem je svoj značajan prilog dalo i Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Pritom ćemo se, kao i u prvom slučaju, koristiti tiskanim kritikama, sada već o *mutaciji* dotičnih prvotnih svojstava, odnosno svrhe festivala, i upućivanjem na novinska izvješća o onome što su hrvatski dramski pisci i teatrolozi o toj pojavi izricali na Okruglim stolovima Festivala.

Na prvim Marulićevim danima 1991. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku izvelo je 24. travnja *Gloriju* Ranka Marinkovića u režiji Zorana Mužića.

"Slobodna Dalmacija" 26. travnja 1991. pozdravlja dolazak osječke *Glorije* na Marulićeve dane, a za samo djelo kaže da je ono *najuspjeliji Marinkovićev dramski tekst, po nekima čak i jedna od najboljih hrvatskih drama...* te da je ono *vazda dobar repertoarni zalozak, pogotovo ako se u njemu otkriju neke nove arome*. A utvrđujući njegovu tematsku i dramaturšku vrijednost kaže: *Sukob dogmatske spiritualnosti i elementarnih putenih nagona u Marinkovićevu djelu ostvaruje snažan dramski naboj*.

No, samoj izvedbi se zamjera to što se *nije bavila nikakvim istraživanjima ... što joj je postupak bio manje-više eksplikativan i faktografski* pa to pravi zornim i samim naslovom kritike: *Školska jasnoća*<sup>2</sup> i ironičnom konstatacijom: *Jedan više jedan u toj predstavi uvijek su bili dva*.

<sup>2</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Školska jasnoća*. "Slobodna Dalmacija", 26. travnja 1991.



Isti autor u "Slobodnoj Dalmaciji" od 3. svibnja 1991. rezimirajući poslije završetka Festivala, u članku pod naslovom *Spli'sko hrva'ski akvarel*, ono što je tijekom Festivala već pisao o prikazanim predstavama, ponajprije izražava uvjerenje o korisnosti Festivala ovako: *Marulove dane treba pošto-poto održati i njegovati radi hrvatskog teatra, hrvatskih autora i teatarske publike, naročito one mlade.*

U istom članku o samoj osječkoj predstavi potvrđuje svoj raniji stav identifikacijom njene upitne dojmivosti još jednom izvedenom predstavom temeljenom na Marinkovićevu tekstu. Evo te rečenice: *Zagrebačku Zajedničku kupku Ranka Marinkovića, također adaptacijski projekt Georgija Para, održala je na površini jedino maestralna gluma Pere Kvirgića, junaka spomenutih Zastava, a također Marinkovićevu Gloriju iz Osijeka, urednu predstavu bez naročitih naboja, podigla je do relevantnog nivoa opet gluma, ovog puta naročito Damira Lončara.*

Na drugim Marulićevim danima 1992. Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku nije nastupila.

Na trećim Marulićevim danima 1993. Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku izvela je 25. travnja predstavu *Crkveni miš* autora Borislava Vujčića u režiji Radovana Maričića.

U "Slobodnoj Dalmaciji" predstava je ocijenjena ovako: *Jedinom predstavom dana ispao je Crkveni miš Borislava Vujčića HNK iz Osijeka, slučaj dostojan nekoliko nosećih upitnika i naglavce okrenutih uskličnika. /.../ Naime, taj Vujčićev tekst, koji nevjesto oponaša srodništvo s Jarryevim Kraljom Ubujem, ne bi smio postaviti na repertoar ni potpuno razoreni teatar, sastavljen isključivo od izbezumljenih duša. To nije luđački sklad ponuđen kao privid nereda, nego luđački nesklad što stimulira red. /.../ Taj sustav, dakle, od svoje priče ne odustaje, samo je razapinje u paukovu mrežu nekakvih doskočica koje očijukaju sa zornim, grubo primitivnim aspektima apsurdna kao velikim argumentom. Drugim riječima, autor ne posjeduje pogonsko gorivo za takvu vrstu energije. /.../ Drugo je pitanje zašto se takva posla prihvatio ozbiljan i nadaren teatar poput osječkog. Da je riječ o dramaturškom padu u dubok bunar, to ne treba ni tumačiti. /.../ Ako je već život okrutni cirkus, zašto teatar mora biti ludnica, a glumci bolesnici i jeftini klaunovi koji se odriču svojega dostojanstva?*<sup>3</sup>

Na četvrtim Marulićevim danima 1994. Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku izvela je 23. travnja, u režiji Marina Carića, *Slavonsku Juditu* nepoznatoga hrvatskog pisca iz osamnaestog stoljeća.

U "Slobodnoj Dalmaciji" osječka predstava je jako pohvaljena. Citiramo jedan izvadak iz osvrtu Jakše Fiamenga: *Kako je redatelj Marin Carić pristupio Slavonskoj Juditi? Očito, mrtvom tekstu, kojem je teško opipati osjetljivo bilo na današnjoj sceni, Carić je dao doslovno – dah na usta! Točnije, učinio je da tekst izrijetkom bude čujan u*

<sup>3</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Crveni karton teatru*. "Slobodna Dalmacija", 27. travnja 1993.

svoj svojoj ljepoti, bez naglih scenskih razmahivanja, ali ipak uz isticanje detalja koji se usložnjaju u poetiku teksta.<sup>4</sup>

"Slobodna Dalmacija" od 30. travnja i 1. svibnja 1994. obavještava čitateljstvo da je nagrađen Marin Carić za *prvo suvremeno uprizorenje djela iz hrvatske baštine za predstavu Slavonska Judita nepoznatog hrvatskog pisca iz osamnaestog stoljeća u izvedbi HNK Osijek*.

Na petim Marulićevim danima 1995. Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku izvela je 29. travnja *Bljesak zlatnog zuba* autora Mate Matišića u režiji Zorana Mužića.

Donosimo nekoliko izvadaka iz kritike u "Slobodnoj Dalmaciji" na tu predstavu: *Zanimljiva Matišićeva drama...u ovom osječkom slučaju gotovo je sasvim ishlapila u grotesku i karikaturu. /.../ Osječani su, naime, tu predstavu izveli kao manje-više laku šalu, pa su je lišili zloćudne ozbiljnosti koja odasvud vreba. Doduše, garnirali su je neposrednom znakovitošću završnog dodatka koji smrzava osmijeh i vezali je s današnjicom, ali su ipak žestoko zalutali. /.../ U njihovoj predstavi namnožili su se zorni znaci slabšašne znakovnosti kao u crtanim filmovima, a glumci su svoje scenske zadatke u velikoj mjeri pretvorili u galamu i karikiranje. /.../ I da nije bilo nesumnjivog glumačkog značajnika Damira Lončara (Stipe), sve bi jednostavno iscurilo kroz neku sporednu odvodnu cijev.*<sup>5</sup>

U istom broju "Slobodne Dalmacije" može se pročitati da je nagradu zaslužio *životno odmjereni Damir Lončar (Stipe) iz dopunjena Bljeska zlatnog zuba osječkog HNK*.<sup>6</sup>

Na šestim Marulićevim danima 1996., Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku je 29. travnja, u koprodukciji sa Zagrebačkim kazalištem mladih, izvelo *Smrt Ligeje* Mislava Brumeca u režiji Ivice Kunčevića.

Kritičar "Slobodne Dalmacije"<sup>7</sup> u broju od 3. svibnja 1996. spominje gotovo sve prikazane predstave, a između njih i Brumecovu *Smrt Ligeje*, kao one koje su *nadmašile u spuštenosti* dvije splitske predstave, *čijim bi se manama i propustima dale napuniti vreće*.

Na sedmim Marulićevim danima 1997. Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku izvela je predstavu *Adam i Eva/Hrvatska rapsodija* Miroslava Krleže u režiji Zlatka Svibena.

Kritičar "Slobodne Dalmacije" zanosno hvali Svibenovu predstavu i ističe njenu aktualnost u toj *svježe poratnoj godini naše bolne povijesti*. Donosimo nekoliko stavaka pisanih iz tog kuta viđenja predstave: *Tragika Adama i Eve Miroslava Krleže, što se zbiva u zatvorenom prostoru, odijeljena od svjedoka, odjednom se svojom nesrećom*

<sup>4</sup> Jakša Fiamengo, *Judita – dah na usta*. "Slobodna Dalmacija", 25. travnja 1994.

<sup>5</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Trojka u mraku*. "Slobodna Dalmacija", 2. svibnja 1995.

<sup>6</sup> Igor Brešan, *Najbolja Posljednja karika*. "Slobodna Dalmacija", 2. svibnja 1995.

<sup>7</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Vrijednosti su isplivale*. "Slobodna Dalmacija", 3. svibnja 1996.

zdrružuje u sveopću katastrofu i ludost svijeta naših povijesnih okolnosti iz Hrvatske rapsodije. I upravo u tom spoju pojedinačnoga i općega treba naslutiti naročitu scen-sku razložnost osječke predstave o kojoj je riječ. /.../ Ideja vrijedna divljenja! /.../ ... drugi dio ovog rasapa sveopće sudbine hrvatskog naroda, u vrijeme historije prvoga svjetskog rata, a zapravo se odnosi na vremenski kudikamo bliže apsurre ideoloških i ostalih zabluda kojima se ljudi fatalistički, gotovo nesvjesno izlažu.<sup>8</sup>

Bit će sada zanimljivo spomenuti to da je osječka predstava od kritičara "Slobodne Dalmacije" Anatolija Kudrjavceva, koji je ujedno bio i izbornik festivala, vrednovana tako uspješnom upravo u kontekstu njegova viđenja razigranih i ekstenzivnih zaleta hrvatskog teatra u svekolike mogućnosti kazališnog izraza. I to osjećamo, sudeći prema kasnijim ocjenama festivala kritičara i teatrologa kojih smo zapažanja već najavili kao neizostavna za ovaj napis, kao sretni prilog Osječana dosezanju one razine kreativnog sudioništva izvedbenog sastojka kazališnog čina u našem glumišnom prostoru koji ne prevrće naglavce stil, semantiku i žanrovska svojstva djela u temelju predstave. Evo sada i pohvale tom kazališnom uzletu, kako smo je mi skloni pojmiti, napisane na samom početku članka iz kojeg smo već citirali nekoliko izvadaka: *Današnji teatar, praktički, može sve što mu padne na pamet. Pogotovo ako je ima. Može čak uvesti u igru i nešto što se uopće ne želi igrati. A kadar je spojiti u zajedničko kolo i raznorodnosti, te ih napraviti međusobno prisnima i ovisnima o punoći priopćavanja neke sveopće vizije.*

Međutim, prema mišljenju kazalištaraca i teatrologa koje ćemo također spominjati kad za to dođe vrijeme, sljedećih godina se krenulo u sasvim drugom pravcu, u marginalizaciju ili iskrivljenja angažmana autora djela u temelju predstave, pa čak i u zamjenu dovršenoga autorskog djela kazališnim činom *bez djela*, a koji se samo sobom iskazuje kao *autorsko djelo* – ali, dakako, bez mogućnosti da iz njega takvog ishodi literarno djelo s umjetničkim svojstvom svoje *samodostatnosti*.

Stoga nam sada kao značajnu privrženost još uvijek važećim propozicijama festivala o *poticanju i stimuliranju razvoja hrvatske drame* valja naglasiti to da je na tim sedmim Marulićevim danima Nagrada za predstavu u cjelini (dakle i za samo autorsko djelo u *toj cjelini*) dodijeljena predstavi *Ljubavi Georgea Washingtona* Mira Gavrana u izvedbi Epilog teatra.

Osječka predstava *Adam i Eva/Hrvatska rapsodija* zaslužila je dvije nagrade: za njenu scenografiju nagradu je dobio Drago Turina, a za kostimografiju Mirjana Zagorec.<sup>9</sup>

Na osmim Marulićevim danima 1998. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku izvelo je 29. travnja predstavu *Bećarac* Zlatka Boureka i Sanje Ivić u režiji Zlatka Boureka.

Za razliku od pohvala osječkoj predstavi izvedenoj na Marulićevim danima 1997., njenim suvremenim konotacijama i vrijednosti samog Krležina djela, kritičar "Slobodne

<sup>8</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Silovita žestina*. "Slobodna Dalmacija", 30. travnja 1997.

<sup>9</sup> "Slobodna Dalmacija", 30. travnja i 1. svibnja 1997.

Dalmacije" odmah kaže da se ono što je izvedeno i ...što su sročili Sanja Ivić i Zlatko Bourek... ni uz najbolju volju nije moglo ni približno shvatiti kao nekakav dramski teatar. Dapače, svima se u publici moralo učiniti kao da su se iznenadno našli na nekakvoj smotri folklor. /.../ Ukratko, bila je to predstava koja se doslovce ničim nije uklapala u festival hrvatske drame, te je izgledalo da je nekakvim nesporazumom naprosto dolutala na splitsku scenu.<sup>10</sup>

Pa ipak, a to nam sada valja posebno istaknuti kao prvu kritičarsku reakciju zabilježenu u "Slobodnoj Dalmaciji" o spominjanoj tendenciji pravljenja predstava bez autorskog teksta, kritičar u istom članku, baš poslije osporavanja dotičnoj predstavi svojstava dramskog teatra, piše: *Ali bolje je i to nego da te vode uokolo na kazališne šetnje od beznačajnosti do značajnosti i da te dovode u razne nedoumice.*<sup>11</sup>

Bez sumnje, kritičar je zasigurno mislio na *Portret umjetnika – Varaždinske priče* Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu, izvedene na Marulićevim danima nekoliko dana ranije, 22. travnja, dakle, na predstavu koja nije pravljen na prethodno dovršenom i napisanom tekstu, već na onome čemu su se domišljali Nataša Rajković, Bobo Jelčić i njihovi suradnici tijekom rada na toj predstavi koju je režirao Bobo Jelčić.

Upravo smo zabilježili naslov i posebna svojstva predstave koja je prva na Marulićevim danima odškrinula vrata sličnim *novoautorskim* predstavama koje su, uz ovu prethodnicu, uvelike zaslužne i za *legitimni* dolazak na jedanaeste Marulićeve dane 2001. (jer tada je festival već preimenovan u Festival hrvatske drame i autorskog kazališta) *autorske* predstave *Alaska Jack* Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

No prije toga nam se valja osvrnuti na sudjelovanje Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku na devetim Marulićevim danima, a i na sam razvoj tendencija marginaliziranja hrvatskog dramskog pisma na tom festivalu.

Na devetim Marulićevim danima 1999. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku je 27. travnja izvelo predstavu *Utvare* Ive Brešana u režiji Želimira Oreškovića.

Stalni kritičar "Slobodne Dalmacije" govoreći o karakteristikama njenog predloška kaže da se u njemu miješaju raznovrsni motivi hrvatske povijesti *te inzistiraju na njihovoj besmislenosti, nasilnosti i ludosti, cinično dodirujući doba bivšeg, komunističkog režima, ali ne suzdržavajući se ni od najaktualnijih grijeha.* A zatim nastavlja: *Ivo Brešan u svojim Utvarama još neposrednije zadire u taj besmisao, miješajući ideologiju s neposrednom psihijatrijom i prividom nekakva kazališnog amaterizma, a tako samome sebi dozvoljava i omogućuje sve što mu padne na pamet, gomilajući prizore i motive u slike bez ikakvih dramskih obaveza i stega. Dapače, čim se dogodi da nešto tobože krene nekakvom stazom, autor sve zaustavlja i prekida, jer mu je najviše stalo do negiranja svake pretpostavke životnosti ili određenosti. On priznaje samo fikcije. A zatim*

<sup>10</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Šarena magla i razorni mrak*. "Slobodna Dalmacija", 2. svibnja 1998.

<sup>11</sup> Isto.

*nad svim dominira dosjetka, tako da nijedan lik nema pravo na normalnu osobnost, čak ni na privatne namjere.*

A o poslu koji je obavio redatelj Želimir Orešković piše: *Ostvario je, naime, ugođaj priviđenja, odnosno pretvaranja misli i ideja u slike i u zorne dosjetke. Takav sustav osigurava trajnu dinamiku i lakoću međusobnog prožimanja vremenski i psihološki nesrodnih vizura u neprekidan scenski spektakl pirandelovskog ozračja. Presudnu važnost u tom postupku posjeduje neobična moć vladanja prostorom koji poprima oblike nevidljiva labirinta, a neprestano redanje i umnožavanje dekorativnosti i ideoloških znakova i predznaka sastavlja se u učinkovit, razmahan mozaik detalja. A da i ne spominjemo izuzetnu atraktivnost završnog prizora...*<sup>12</sup>

U "Hrvatskom slovu" - koje sada uvodimo u ovaj napis jer i taj tjednik (kao i "Slobodna Dalmacija" od samog početka festivala) od ovih Marulićevih dana posvećuje znatan prostor događanjima koja ovdje razmatramo – o toj osječkoj predstavi piše: *Teatralizacija odnosa i situacija, u konkretnom slučaju onih iz hrvatske povijesti od stoljeća devetog pa do naših dana, dramaturški je postupak kojem je Ivo Brešan pribjegavao i ranije. U Utvarama on to čini kroz permanentno izvođenje psiho-dramskog scenarija u kojem pacijenti bolnice za duševno oboljele (ili, kako autor namjerno kaže, ludnice) igraju one povijesne osobe kojima su opsjednuti, a liječnici i osoblje ustanove, igrajući antagonističke uloge, nastoje ih privesti do suočenja s njihovim traumama i tako izliječiti. Zapravo, prema metodi glavnog "psihića" dr. Rudolfa Bakotića, radnja psiho-epizodija je u pravilu povijesno proizvoljna, često anakronistična, tako da kasnija stoljeća ulaze u ranija i obratno, a sve u cilju demitologiziranja osobe za koju se pacijent fiksirao, odnosno u cilju općeg oslobađanja od svih hrvatskih mitologijskih zabluda. Tako, naime, misli glavni "psihić" s pozicije svoje mitološke opsjednutosti marksizmom-lenjinizmom-titoizmom. A krajnji rezultat je taj da pacijent, onaj koji se fiksirao za hrvatskog kneza Domagoja, na kraju dobiva važnu ulogu u stvarnosti (jer čini se, ali to ostaje ipak nejasno, da se samo pravio ludim da bi se pripremio za sebi primjerenije trenutke stvarnosti, odnosno ludilom se zaklonio od onih povijesno nepovoljnijih), dok se glavni liječnik dr. Bakotić utječe ludilu u za njega nemilom ishodu povijesti, sadašnjem trenutku, i pretvara u Lenjina.*

*Sve to, dakako, miriše na lucidnu satiru. I za vrijednost kazališnog komada bi bilo znatno manje važno slažemo li se ljudski i intelektualno s Brešanovom nihilističkom vizijom povijesti i njegovim prikonom onoj ubujevskoj groteski koja ishodi iz Jarryijeva osjećanja apsurdnosti povijesnog očitovanja - ili se radije priklanjamo nekim drugim filozofijskim, ili čak teologijskim, promišljanjima povijesti. /.../ I upravo na toj razini bi se mogle konstatirati stanovite nevolje u recepciji Utvara kao umjetničkog djela. Autor je za potporu svojoj tezi o povijesti kao općem psihijatrijskom slučaju pribjegao dramaturškom postupku gomilanja epizoda (psiho-dramskih scenarija). Time je radnju iskom-*

<sup>12</sup> Anatolij Kudrjavcev, *U ozračju Pirandela*. "Slobodna Dalmacija", 29. travnja 1999.

plicirao, otežao njezino praćenje, odmaknuo se od jednostavnosti, umjesto da svoju sondu spusti duboko u bit jedne sudbine dramske osobe, odnosno određene mitološke konstrukcije, pa je iz te dubine satirički, ili kako mu već dođe, napravi trodimenzionalnom. Umjesto toga on pribjegava krokijima, deklarativnim rečenicama a la onoj kad jedna osoba iz sadašnjosti ucijeni dvojicu psihijataru, govoreći im nešto poput ovoga: "Ako nećete tako, ja ću otkriti kako ste postali vlasnici bolnice!" - A takva rečenica dakako da ima svoju satiričku nakanu, ali ne i umjetničku vrijednost. I to zato jer takvu vrijednost može imati samo ono što se pred našim očima uistinu događa kao kupovanje bolnice bez novaca, a u što možemo činom glume i dramske stvarnosti povjerovati kao u stvarnost (dakako, bez obzira na to je li se ona ili nije uistinu zbila u stvarnosti!).

Što se, pak, same izvedbe tiče, valja kazati da je ona bila u rukama jako vještog redatelja Želimira Oreškovića i požrtvovnih osječkih glumaca, a svakako i to da su oni učinili sve moguće da na što dostojniji i častan način vrate dug Ivi Brešanu, koji je uistinu mnogo zadužio hrvatsko glumište svojim komadima iz sedamdesetih godina.<sup>13</sup>

Sada valja kazati da su na devetim Marulićevim danima u ravnopravnu konkurenciju ušle i dvije rubne predstave, kako su tada nazivali scenski čin koji nije temeljen na literarnom predlošku, a radi se o predstavama *Hodač*, autorski projekt Magdalene Lupi, Nezavisna kazališna produkcija Rijeka i *Nesigurna* priča, Bobo Jelčić i Nataša Rajković, Teatar ITD Zagreb. Pa kako je već sljedeće godine izvršena nadopuna naziva festivala, pa se on od 2000. godine naziva Festival hrvatske drame i autorskog kazališta, valja pretpostaviti da su one na devetim Marulićevim danima bile u funkciji te nadopune.

Sam izbor predstava na devetim Marulićevim danima, posebno njihova sporna kvaliteta (u *čjelini*, dakle i samih tekstova), a najposlije i činjenica da su rubne predstave bile zanimljive kao istraživački projekti personalnosti samoga glumca, rezultirala je burnim raspravama na Okruglim stolovima o budućoj svrsi i svojstvima festivala. O tome "Hrvatsko slovo" piše: *Jedni, naime, misle da bi festivalu valjalo priključiti i predstave svjetskih autora, drugi da ostane istog koncepta, treći da se koncept mora mijenjati, jer je ovakav kakav je megalomanski (Mani Gotovac) pa treba bez bahatosti upriličiti festival cijele Hrvatske. Četvrtom se čini da to upravo i imamo pa predlaže bienalno rješenje i zalaže se (a i to je ono što već imamo) za rubne predstave kao što su Cigla i Hodač (nagrađeni rubni režiser B. Jelčić), peti predlaže transformaciju festivala i dovođenje predstava iz inozemstva, šesti bi da se nikako ne ukida ovaj festival radi nekog općeg festivala, jer bi se naše kazalište pretvorilo u imitatorsko kazalište, u trend (kao da to već nije!)...*

Na kraju pisac članka zaključuje: *Ako bi se uspostavili primjereniji kriteriji u čitavom glumišnom prostoru Hrvatske, i sam festival bi bio znatno bolji. Ovako je on samo zrcalo nedostatka tih kriterija. Ali o tome smo već kazali koju riječ, pa nećemo više. Osim toga, alternativna konkurencija ili tzv. rubne predstave, a neke od njih su se*

<sup>13</sup> Vlatko Perković, *Još o Marulićevim danima*. "Hrvatsko slovo", 7. svibnja 1999.

*pokazale zaista boljim od, nazovimo ih tako, nerubnih predstava, zapravo onih koje su bile na rubu podnošljivosti, već imaju svoj Hrvatski festival malih scena u Rijeci. I ovo je prilika da podsjetimo na činjenicu da su tri iste predstave paralelno izabrane na Marulićeve dane i dotični Hrvatski festival malih scena! Treba li, dakle, i od Marulićevih dana praviti festival rubnih predstava?!<sup>14</sup>*

Na desetim Marulićevim danima 2000. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku nije nastupilo.

U međuvremenu festival je pripremio posve legitiman dolazak *rubne* osječke predstave *Alaska Jack*. On je, naime, promijenio svoj naziv. Sada glasi Festival hrvatske drame i autorskog kazališta. Od jedanaest prikazanih predstava pet ih je bilo *autorskih* (u novom značenju te riječi).

Suočeno s tim *novoautorskim kazalištem* "Hrvatsko slovo" je u kritičkom članku najavljenju na naslovnici lista tekstem *Kako se na Marulićevim danima razobličila čudnovata sintagma autorskog kazališta*, započelo pratiti legaliziranu *mutaciju* prvotnih svojstava i svrhe Festivala. Evo sada i nekoliko izvadaka iz dotičnog članka: *Dosadašnja oznaka Festival hrvatske drame sad je promijenjena i glasi: Festival hrvatske drame i autorskog kazališta! E, pa sada, ako bi netko mogao pomisliti, jer bi prema promjeni naziva bilo logično da to pomisli, da sve dosad kazalište nije bilo autorsko, te da je tek sada autorima otvoren u nj prolaz, mislio bi krivo. Jer ni o čemu ne treba misliti samo po njegovu nazivu, nego prvenstveno po njegovoj biti. A ona nam svjedoči da je kazalište uvijek imalo svoje autore: pisce dramskih djela, skladatelje, libretiste, koreografe, redatelje, glumce, scenografe itd. U čemu je onda štos? Po čemu se novim nazivom objavljuje da će se njegovati autorsko kazalište a po čemu i to da ga se ranije nije njegovalo?! /.../*<sup>15</sup>

Iz istog članka donosim onaj dio koji se odnosi na kritičko promišljanje o pohvalama upućenim predstavama *autorskog/novoautorskog* kazališta: *Prevrćem novine, čitam izjave. Ha, evo jedne: ...većina kvalitetnih predstava upravo se daje okarakterizirati "jakim" autorskim odnosom prema tekstualnom predlošku. Eto, to je autorsko kazalište, imati odnos prema tekstualnom predlošku! .Zadovoljan sam! Sada mogu biti blag! Ali prokleta misao i dalje svrdla: I taj "autorski predložak" (zašto ne "djelo"?) ima svog autora! Je li važniji "odnos" prema "predlošku" od samog "predložka"? Je li "autorstvo" taj "odnos"? Dobro, jest! To na razini kreacije kazališne činjenice valja prihvatiti i podržati! Ali, ipak, što je s autorstvom samog autora "predložka"? Nema li i on svoj "odnos" prema materijalu predložka? Nije li taj njegov "odnos" iznjedrio i formu predložka? Je li i taj "odnos" važan, obvezujući? Ili je obvezujući, autorski, samo "odnos" autora predstave prema svim tim "odnosima" autora teksta? Toliko važan da se*

<sup>14</sup> Vlatko Perković, *Quo vadis, theatrum croaticum?! (Promišljanja nakon festivala hrvatske drame na devetim Marulićevim danima u Splitu)*. "Hrvatsko slovo", 14. svibnja 1999.

<sup>15</sup> Vlatko Perković, *X. Marulićevi dani*. "Hrvatsko slovo", 05. svibnja 2000.

"odnosi" autora teksta i ne spominju kao autorski, pa tako ni sam autor kao autor? U stvari, njega i ne treba spominjati, barem ne u onim slučajevima kad se predstava radi bez autora teksta, koji, nepostojeći ... i ne potpisuje predstavu! Uostalom, kako bi je i potpisao kad ga nema?!

Sve sama pitanja koja postupno, uz viđenu kazališnu praksu, kristaliziraju zaključak: Neki kazalištarci nastoje raditi predstave bez autora! I radi toga se u naziv festivala, koji jest pokrenut radi poticanja dramskih autora i dramske književnosti, ubacuje i ono festival autorskog kazališta. Ali to ne znači festival dramskih autora, već festival kazališnih autora - bez pisacā koji potpisuju predstavu. I onda, na takvim propozicijama festivala, može se, zašto ne, uzeti koja rečenica iz Matoševih napisa, koji Ujevićev stih, snimiti prometnu gužvu, ludnicu na asfaltu, to projicirati sat vremena na platnu, tonski prepotentno, diletantski ozvučiti, tako da nitko ne razumije što su riječi Matoševe, a što pjev Ujevićeve pjesme Arsena Dedića, pustiti dobrog glumca u prvom planu da pati bez ijedne jedine riječi, da sjedi na zahodu (ne znajući da će, nastavi li tako, ubrzo sjediti na zahodu svoje karijere), da zavlaci u njega ruke do lakata, vadi s dna školjke nešto duguljasto, tamno - i jede. O, moj Bože, kakve li simbolike! I tako **autorski**, bez ikakva autora dostojna tog imena, izmaltretirati publiku! Ali, dosta o tom Nečemu ni o čemu (točna naziva), predstave HNK u Varaždinu. /.../

I da završimo riječima jednog diskutanta s Okruglog stola....Ja, gospodo, započeo je mladi gospodin, obraćajući se nazočnim kazalištarcima, nisam od vaše struke. I ja uopće ne razumijem što vi to govorite. I moj dojam je sljedeći: Prva predstava je bila hladni kič, a druga... druga je bila topli kič! I sada vi meni kažete, jesu li te predstave uopće gledljive? To je važno, jer vi predstave pravite za publiku! A ja sam ta publika! I ako one nisu gledljive, a vidjeli ste da nisu, zašto ih onda pravite? Hajde, recite mi, jesu li po vama uopće gledljive? Nitko mu nije odgovorio!

Na jedanaestim Marulićevim danima 2001. Drama iz Osijeka izvela je 27. travnja predstavu *Alaska Jack*. Autor toga autorskog kazališta se u najavi predstave ne spominje, a i kako bi kad ga ni nema u tradicijskom značenju te riječi, ali se spominje autor predstave, redatelj Saša Anočić, jer njega doista ima.

Suočen s repertoarom desetih Marulićevih dana, a posebno s osječkom autorskom predstavom *Alaska Jack*, držao sam nužnim ponovo upozoriti na otklon festivala od njegovih prvotnih načela i razloga ustanovljenja. U članku *U potrazi za izgubljenom hrvatskom dramom*<sup>16</sup> mogao je Organizator festivala i Ministarstvo kulture R. Hrvatske koje svake godine raspisuje natječaj za Nagradu Marina Držića za najbolji dramski tekst pročitati podatak o tom da od najmanje dvije stotine naslova domaćih dramskih tekstova objavljenih posljednjih godina u Biltenu Hrvatskog ITI centra i među tolikim nagrađenim tekstovima Nagradom Marina Držića nije bilo niti jednog njihova uprizorenja koje je selektor pozvao na festival, i to jednostavno stoga što ta djela nisu ni uprizo-

<sup>16</sup> Vlatko Perković, "Hrvatsko slovo", 4. svibnja 2001.



rena. Zatim sam u odnosu na apsurdnost te činjenice i na zaziranje samih kazališta od dovršenih literarno dramskih djela znatan prostor napisa posvetio upravo obrazloženju svojstava pristiglih *novoautorskih* predstava i novoj *poetici* naše kazališne prakse. I da bih sada ilustrirao to ozračje u kojem se na centralnom hrvatskom kazališnom festivalu našla osječka predstava *Alaska Jack*, valja mi, prije nego i sam progovorim o njoj onako kako sam je doživio te 2001. godine, to ozračje ilustrirati vlastitim zapažanjima o barem jednoj predstavi koja je prethodila osječkoj, a svojstava ostalih predstava tek ovlaš spomenuti. Za tu nakanu iskoristit ću napisano o predstavi Hrvatskoga narodnog kazališta Ivan pl. Zajc iz Rijeke *Čitajte Kamova*, koncept, režija i koreografija Katja Šimunić: *Riječani, naime, nisu došli na Festival s integralnim dramskim tekstom, već s nekakvim kolažom izvadaka iz Kamovljevih drama (pretežno Maminog srca) i njegovih pjesama, a i koješta drugog što se može pronaći na Internetu. Pa da sve to, u dramskom smislu teško spojivo, bude posve nespojivo, glumački iskaz je spajan s plesnim. Čista koreodramska avantura s neplesačima! Nešto kao plivanje neplivača! Letenje neletača! A razumije se, trebalo je ipak djelovati intelektualno i po mogućnosti vrlo didaktično. Pa je dobilo naslovni naputak Čitajte Kamova. Je li pri tom itko mislio na to što će od svega toga razumjeti oni koji nisu čitali Kamova, i hoće li ga takvog poželjeti čitati?! A oni koji su ga čitali i koji su sve to gledajući u glavi prelistavali pohranjene smislove njegova psovačkog štiva, zašto bi ga poslije takve ekshibicije uopće opet čitali?! No, to još uvijek nije glavni problem. Glavni je vjerojatno u tome što među svim predstavama Riječkog teatra selektor vjerojatno nije imao druge mogućnosti glede izbora domaćeg dramskog teksta nego da izabere nepostojeći dramski tekst!*<sup>17</sup>

Pa pošto su predstave 11. Marulićevih dana ishodile iz dramaturški nepotpunih predložaka, kao što su primjerice šatro-zagrebački dijalozi Roberta Perišića pod naslovom *Kultura u predgrađu* (Gradsko dramsko kazalište Gavella), bez svojstava drame po *radnji*, a ni po *neradnji*, prema ne/smislu antiaristotelovskog dramaturškog refleksa, i pošto je bilo dozlaboga mučno gledati kompjutorske animacije nečega što bi trebalo pojmiti kao ljude (dakle, ne gledati same ljude) u zeničkoj predstavi teksta Tanje Radović *Iznajmljivanje vremena*, i pošto se Jergovićeva dijalozizacija nečega, što bi uz odgovarajuću uporabu jezika mogle biti novelete, pokazala (u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta Varaždin) posve izvan dosega dramskog, zaista su, uz popudbinu prethodnih Marulićevih dana, širom otvorena vrata za osječku predstavu *Alaska Jack*.

Kritičar<sup>18</sup> "Slobodne Dalmacije", 29. travnja 2001., u članku pod naslovom *Hektolitri modernih vulgariteta*, o toj osječkoj predstavi piše: *Redatelj naprosto želi dokazati kako smije sve, premda, zapravo, ne zna što hoće. I u tom dokazivanju bezočno troši scensko vrijeme, zabavljajući se digresijama koje ne vode nikamo. Tako se, uostalom, ponaša i scenografija Ivana Faktora... sudjeluje u sveopćem kaosu kao osnovnom razlogu cijele*

<sup>17</sup> Isto.

<sup>18</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Hektolitri modernih vulgariteta*. "Slobodna Dalmacija", 29. travnja 2001.

zamisli, a kostimografija Saše Dođen razmišlja samo o zbunjivanju promatrača i kudikamo joj je više stalo do svlačenja nego do oblačenja.

A o glumcima možemo pročitati sljedeće: *Svi su se oni zdušno založili ne bi li se udaljili ili pobjegli od pretpostavke ljudskoga, a to više nisu mjere glume nego nekakva bitno drugačija načela, već u domeni psihijatarskog.*

A na kraju i zaključak otisnut ispod samog naslova u funkciji upozorenja: *Ako bi se prosječnog gledatelja – koji je svoj eventualni užitek izrazio završnim pljeskom i upornim smijehom na svaku vulgarnost – zapitalo o čemu se tu zapravo radi, budite više nego sigurni da ni od koga ne biste dobili razuman odgovor jer gotovo nitko od takvih nije u stanju dokučiti besmislenost i debilnost toga pokušaja suprotstavljanja svijetu razložnosti i osjećaja.*

A evo sada još jednog objavljenog otklona od uzurpacije prostora hrvatskoga dramskog pisma predstavama autorskog kazališta: *Sedmog dana Festivala se dogodilo, a bolje bi bilo da nije, jedno gotovo programatsko i demonstrativno odricanje od bilo kakve napisane i dramaturški zaokružene dramske cjeline. HNK Osijek je izvelo predstavu bez autora (na takve zamišljaje sam već ranije upozoravao u svojim napisima). Odgovornost za čitavi slučaj, osim Osječkog kazališta i koncepcije Festivala, dakako, preuzeo je Saša Anočić, predstavljen na plakatu kao dramaturg, redatelj i odabiratelj glazbe za ono što je nazvao Alaska Jack. Tako da je već samim odabirom naslova i stavljanjem glumca u poziciju pisca svoje uloge i djela u cjelini publici ponudio kaos kao kreativnu konstantu svijeta. Dakako da takvo opserviranje činjenice života nije, ni u dramaturgiji, ni u filozofiji, ništa novo, ali se u ovom slučaju dogodila takva apsurdna novina, estetski i poetičarski posve neučinkovita, koja je željela samim kaosom i besmislom scenskog događanja, dakle nečim posve neestetskim, iskazati kaos na razini estetske pretenzije. Zato se bez ikakve zadržke može kazati da su osječki glumci i njihov dramaturg, odnosno redatelj, bili vrlo preuzetni ako su očekivali da bi ono njihovo proizvoljno izglumljivanje raznoraznih anegdota koje jedna s drugom nemaju nikakve veze u smislu dramske cjelovitosti večeri, a u sebi samima ni nužne dramaturške motiviranosti za svoj separatan iskaz, moglo biti pojmljeno i hvaljeno kao novi prilog razvoju kazališne činjenice...<sup>19</sup>*

Nema, dakle, sumnje. Hrvatsko narodno kazalište Osijeku dalo je svoj značajan prilog *mutaciji* Festivala hrvatske drame. I o tim, sada već *legitimnim* svojstvima Festivala hrvatske drame i autorskog kazališta, bilo je nužno s rezignacijom i ironijom zaključiti: *Kazališna produkcija, sam odabir tekstova, je svedena na prikazivanje i rekapituliranje općih mjesta, na razinu etida o ljudskim naravima, ali obvezno izvan društvenog konteksta. No, i to se Festivalu i hrvatskom kazalištu uopće, barem kad je riječ o suvremenoj hrvatskoj drami, čini "nepodobnim", ili "nepoetičkim", svejedno, pa radije poseže*

<sup>19</sup> Vlatko Perković, *U potrazi za izgubljenom hrvatskom dramom*. "Hrvatsko slovo", 4. svibnja 2001.

za onim što i nije dramski tekst, za njegovim izmišljanjem. A onda slavodobitno uzvikuje punim plućima: To je nova dramska poetika!<sup>20</sup>

Na dvanaestim Marulićevim danima 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku nije sudjelovalo.

Na trinaestim Marulićevim danima 2003. Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku izvela je 22. travnja *Kraljevo* Miroslava Krleže u režiji Vladimira Gerića.

Donosimo kratki ulomak kritike objavljene u Slobodnoj Dalmaciji: *Sve se, dakle, u toj preintenzivnoj predstavi ekshibicionistički podredilo vanjskomu, nimalo ne mareći za doslovnu sustavnost ili za razložnost. Sve što se zbivalo moglo je čak i izostati, a da se ništa bitno ne izgubi. Ali najteži udarac predstavi su zadavali prečesti nastupi dekoncentriranosti. Ionako prezanemarena riječ naprosto je pregažena krdima fizičkih napasti i pogubnih mjera...*<sup>21</sup>

Sav taj slučaj Tajana Gašparović u svom rezimeu predstava trinaestih Marulićevih dana sažimlje ovako: *... na festivalu zaista nije bilo mjesta Krležinu Kraljevu u izvedbi HNK Osijek i režiji Vladimira Gerića čije scensko čitanje ne nudi problemsku reinterpretaciju kultne Krležine legende ni na suštinsko-značenjskom, ni na formalnom planu. Kraljevo je posve konvencionalna spektakl-predstava danas već zastarjele poetike.*<sup>22</sup>

Iz kritike u "Hrvatskom slovu" izdvojamo tek one dijelove koje u kontekstu *poetičkih* težnji i našeg današnjeg kazališta držimo još uvijek aktualnima: *Ostvarena je, dakle, predstava koja je patila od bolnosti samog komada, one koja se u njemu samom razvijala još od onog trenutka kad je neotpornost ekspresionističkog modela pisanja pokazao sam povijesni razvoj umjetnosti. Srećom, samoobnoviteljski Krleža je to na vrijeme shvatio i svoj nesporni talent usmjerio u drugom pravcu literarnog istraživanja zbilje.*

I sada dolazimo do onoga što je u čitavu slučajnu najvažnije ne samo za ovu predstavu, nego i za sagledavanje stanja našeg glumišta uopće. Dolazimo do pitanja: Kako to da se posljednjih godina na izvođenje Kraljeva, pa i nekih drugih legendi pripadajućih Krležinu *kvantitativnom* periodu, naša kazališta mnogo lakše odlučuju nego na izvođenja drama iz njegova *kvalitativnog* perioda?

*Naš današnji teatar, pak, okrenut u svom nestrpljivu vremenu brzom stjecanju priznanja, mnogo radije poseže za vanjskim sredstvima. Galama pijane krčme čini mu se efektivnija od suptilnih tirada jednog Olivera Urbana. Glumac je zamijenjen masom. Jedinka zborom. A u zboru može pjevati i glas bez mogućnosti solističkog dosega. Tako se zatvorio prostor za igranje kvalitativnog Krleže. I tako se otvorio za igranje kvantitativnog. Samo su izmijenili svoja dojučerašnja mjesta... Ostaje otvoreno pitanje: Tko je tu sve na gubitku osim glumca?*<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Isto.

<sup>21</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Podređenost vanjskom*. "Slobodna Dalmacija", 24. travnja 2003.

<sup>22</sup> Tatjana Gašparović, "Slobodna Dalmacija", 2. svibnja 2003.

<sup>23</sup> Vlatko Perković, *Smrt do smrti*. "Hrvatsko slovo", 2. svibnja 2003.

Na četrnaestim Marulićevim danima 2004. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku nije sudjelovalo.

Ali u okviru naše teme valja i o tim *Danima* ponešto kazati, jer je u pripremama za ono što je na njima te godine ostvareno učestvovalo, vidjeli smo, i Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku:

Naime, godine 2004. Festival hrvatske drame i autorskog kazališta dobiva punoću onih svojstava koja su od 1998. sustavno izgrađivana: marginaliziranje izvornoga dramskog teksta i njegovo nadomještanje dramaturzijama i *autorskim kazalištem*. Te se godine sudionicima Okruglog stola, teatrolozima i dramskim piscima, *prelila čaša* u suočenju s repertoarom festivala. Sada ćemo dijelom ispričati, a dijelom citirati ono što je zabilježeno o svojstvima repertoara na dotičnim *Danima*. Isto tako ćemo podsjetiti na rasprave sudionika Okruglog stola o *suspenziji* hrvatske drame i pozvati se na novinska izvješća o tim raspravama. Najprije pogledajmo taj repertoar:

On se sastojao od *pet vrsta* predstava, od kojih je tek *jedna* vrsta sa samo *tri* predstave od ukupno jedanaest pripadala izvornom *hrvatskom dramskom pismu*. To su sljedeće predstave:

1. *Groznica* Ivana Vidića u režiji Joška Ševe i izvedbi Akademije dramske umjetnosti, Zagreb, i Gradskog kazališta Gavella, Zagreb;
2. *Octopussy* Ivana Vidića u režiji i dramaturškoj obradi Ivice Boban, a u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta, Zagreb;
3. *Dvije* Tene Štivičić u režiji Snježane Banović i izvedbi Ateljea 212, Beograd. Komad o svakodnevnicu dviju djevojaka u hrvatskom glavnom gradu koje bi se tako rado slikale za emisiju *G'lamur: Cafe*.

Kao pripadnice *druge vrste* predstava valja nam zabilježiti *četiri* predstave koje *nisu* temeljene na dramskim književnim djelima, već na proznom diskursu, a na scenu su stupile činom dramaturgije, adaptacije ili ispisivanjem dramaturškog diskursa *prema motivima* novela određenog pisca. Očigledni primjeri jedne vrste tzv. *autorskog kazališta*:

1. *Otok sv. Ciprijana* autorice Lade Martinac Kralj (*prema motivima* novela *Ranka Marinkovića*, kako piše u cedulji predstave) u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta, Split.
2. Adaptacija i režija Tomislava Pavkovića romana *U noći* K. Š. Gjalskog u izvedbi kazališne družine Kufer iz Zagreba.
3. Novele Miroslava Krležu pod naslovom *Hrvatski bog Mars* u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta iz Varaždina; njihov izbor, poredak i pretakanje u dijalog izvršio redatelj Ozren Prohić.
4. Predstava višestrukog *autora* Damira Z. Freya, redatelja, kostimografa, scenografa i adaptatora romana Slavenke Drakulić *Božanska glad* u izvedbi Teatra ITD iz Zagreba. Riječ je o predstavi u kojoj nema teksta.

Kao komentar predstava ove *druge vrste* bit će najbolje citirati dva kratka izvotka iz kritičkog prikaza četrnaestih Marulićevih dana u "Vijencu": Prvi o slučaju *pokazalištarenja* Krležine proze, a drugi o *autorskom* preoblikovanju romana Slavenke Drakulić u uzastopne koituse (bez govorenja, dakako, ni prije njih, ni za vrijeme njih, ni poslije njih) jednog posve obnaženog para pred (voajerskim?) očima gledateljstva:

*I tako je vrsni dramatičar M. Krleža na ovom festivalu zamijenjen Krležom prozai-stom. Pa ako se to događa i takvom jednom dramatičaru kakav je Krleža, kakve uopće šanse u tom otvaranju prostora autorskom kazalištu imaju pisci koji još nisu dospjeli napisati slavljene proze, nego uporno pišu drame.*<sup>24</sup>

*I onda kako da se čovjek ne upita: Zašto uopće neki ljudi i pišu drame na hrvatskom jeziku, temeljene na govoru, kad one za svoje uprizorenje, a da i ne govorimo za dolazak na Festival hrvatske drame, imaju manje izgleda od drama bez jezika?*<sup>25</sup>

Kao pripadnicu *treće vrste/načina* potiskivanja *hrvatskog dramskog pisma* navodimo predstavu *talijanskoga* dramskog autora Eduarda de Filipija *Filumena Marturano* u režiji Jagoša Markovića i izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca iz Rijeke.

Slijedi ono najvažnije za dotične Marulićeve dane. To su one predstave koje nisu zasnovane ni na kakvom literarnom djelu, posebno ne na dramskom:

1. *Radionica za šetnju, pričanje i izmišljanje* u izvedbi Dubrovačkih ljetnih igara (iz tehničkih razloga prikazana je tek video-projeksija), a u njejoj najavi, na plakatu, se i ne spominje autora teksta, već samo redatelji, dakle isključivo *autori predstave* Nataša Rajković i Bobo Jelčić. U predstavi se ponešto govorilo, pa i pjevalo, ali to je *izniknulo* iz dokumentarnog susreta s obitavateljima stvarnih gradskih lokaliteta u koje režija dovodi gledatelje.
2. *Kino predstava* redatelja Žaka Valenta i dramaturginje Magdalene Lupi u izvedbi TRAFIK, Rijeka i Teatra EXIT iz Zagreba. Prikazivanje se bavilo govorom tijela glumice i glumca u situaciji njihova poistovjećivanja s mladim bračnim parom u kojoj i On i Ona traže prostor za svoje *Ja* u odnosu na drugog. Pritom je došlo i do mjestimičnoga škrtog govornog glasanja, ali ono nikako nije moglo računati na to da postane bilo kakav izazovan *predložak* za neko svoje drugo uprizorenje.
3. O trećoj predstavi ove izrazito *autorske* vrste citirat ćemo ono što je uz nju te godine napisano u "Vijencu": To sam Bog zna, *Teatar EXIT, Zagreb, i NUS Barutana iz Osijeka, redatelja i dramaturga Saše Anočića, a uz korištenje zabilježenih tekstova nastalih tijekom govornog improviziranja istraživanih situacija od strane onih koji se spominju kao autori tekstova, a to su sam redatelj S. Anočić i dobri glumci Rakan Rushaidat, Bojan Navojec i, dakako, poletna glumica Daria Lorenci. Kuja Tana nije*

<sup>24</sup> Vlatko Perković, *Kapi vode u pustinji – Želimo li festival hrvatske drame ili festival autorskog kazališta*. "Vijenac", 13. svibnja 2004.

<sup>25</sup> Isto.

ništa govorila. Samo je vrlo talentirano sudjelovala u znakovima sodomijske terapije koju zahvaljujući pokretima njena psećeg tijela na svom ljudskom primjenjuje scenska osoba koju je igrala za sve kreativno raspoložena Daria Lorenci. A to je, dakako, moglo izazvati samo gnušanje a ne katarzu (oba termina prema Aristotelu). Autori predstave su zapravo istraživali provaliju životinjskog u čovjeku pa, pošto su se suočili s njenom dubinom, a kako i ne bi kad su izolirano naturalistički promatrali samu tu čovjekovu stranu, a ne i onu njegovu apolonsku dimenziju koja privodi pročišćenju, definitivno su odustali od života zaželjevši da budu kamen na dnu mora. Očigledno, kao i u ranijim slučajevima, ni iz ove predstave nije isključio tekst koji bi mogao ući u korpus hrvatskog dramskog pisma. Ostao je strogo vezan uz prostor svoga nastanka kao očigledni primjer onoga što je selektor festivala držao autorskim kazalištem.<sup>26</sup>

Sada je zaista vrijeme da u ovom napisu otvorimo prostor i deklarativnim reakcijama pisaca i teatrologa na svojstva festivala koja smo bilježili. Poslužit ćemo se ponajprije ulomcima završnice već citiranog članka: *Na redovito održavanim okruglim stolovima na temu o sadašnjim i budućim svojstvima festivala ovogodišnji dobitnici Nagrade Marin Držić za najbolji dramski tekst i okupljeni kazalištarci i teatrolozi... mahom su se složili s idejom da bi festival trebao promovirati hrvatsko dramsko pismo. Zalažući se za takvu svrhu festivala dovedena je u pitanje korisnost sintagme autorskog kazališta u samu imenu festivala, i to stoga jer ona redatelju omogućuje da svojim autorstvom kazališnog čina ignorira idejni i sadržajni angažman teksta, pa čak i njegovo žanrovsko određenje te da ga rabi (ili zlorabi) tek kao polazište za svoj drukčiji izraz.*<sup>27</sup>

Dakako, ova reakcija je uslijedila u cilju otvaranja što većeg prostora *hrvatskom dramskom pismu* za koje su nedvojbeno zaključili da je *suspendirano*. I to je bio logičan i zbrojno nepobitan rezultat prikazanog i gledanog: od svih prikazanih predstava, to je vidljivo i iz ranijeg opisa njihovih svojstava, na četrnaestim Marulićevim danima samo su *tri od ukupno jedanaest* pripadale *hrvatskom dramskom pismu*, a sve ostale ovoj ili onoj vrsti *autorskog kazališta*.

No, osnovna nevolja je bila u tome što, pravno gledajući, izbornikov odabir predstava nije bio nelegitiman jer je, kao što smo to već s razlogom istaknuli, na Marulićevim danima 2000. godine uz oznaku Festival hrvatske drame dodano još i autorskog kazališta. Svrha festivala, unapređenje hrvatskoga dramskog pisma, doživjela je svoju *mutaciju*. I nju su sudionici Okruglog stola, pisci, kazalištarci i teatrolozi, prepoznali i osudili. I to je sve što su mogli učiniti. Jer su Okrugli stolovi bili tek neformalni skup koji nije imao ovlasti za mijenjanje propozicija Festivala, što bi zaista bilo nužno. Festival hrvatske drame i dalje je ostao i festival autorskog kazališta.

<sup>26</sup> Isto.

<sup>27</sup> Isto.

Stoga sada valja istaknuti to da je Odbor Marulićevih dana ignorirao stav struke, iako je s njim bio upoznat preko mnogih novinskih izvješća<sup>28</sup> koja se moglo pojmiti samo kao direktno zalaganje za promjenu naziva festivala i davanje veće pozornosti hrvatskom dramskom pismu, a što bi bilo u skladu s intencijama i samog Ministarstva kulture Republike Hrvatske jer ono novčano potiče razvoj hrvatske dramske književnosti Nagradom Marina Držića za najbolji dramski tekst i novčano stimulira kazališta koja izvode dotična djela.

Na 15., 16., i 17. Marulićevim danima (2005., 2006., 2007.) Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku nije sudjelovalo. A to znači da nije učestvovalo ni u daljnjim osobitostima festivala. I to je razlog da je ovaj napis o sudjelovanju osječkih predstava na Festivalu hrvatske drame/ i autorskog kazališta nužno ovdje i završiti.

*Post scriptum:*

Pišući o osječkim predstavama na Marulićevim danima bilo je nezaobilazno razmatrati one poticaje koje su Dani isijavali na interes osječkih kazalištaraca prema onome što se zbiva u našem glumišnom prostoru, a isto tako i ono što su osječka nastojanja, bilo da su kritički i teatrološki ocjenjivana pozitivno ili negativno, doprinosila općoj slici naše kazališne zbilje. Pa kako je sve to zajedno u ovom napisu rezultiralo snimkom jednoga upitnog *poetičkog trenda*, koji pisci i teatrolozi, vidjeli smo, osuđuju kao *nametnika* razvoju *hrvatskoga dramskog pisma*, predajem ovaj rukopis u cjelini Odboru simpozija Krležini dani s prijedlogom da na temelju izrečenog i pročitano razmotri mogućnost iznošenja prijedloga ovom uglednom skupu književnika, znanstvenika i teatrologa, mahom poticateljima razvoja naše književnosti, o tome da se uputi peticija Odboru Marulićevih dana o nužnosti promjene sadašnjeg naziva festivala u Festival hrvatske drame, što je i njegov izvorni naziv. Jer tek tako bi se osporio legitimitet zapostavljanja hrvatske dramske književnosti za račun *novoautorskoga kazališnog čina*.\*

<sup>28</sup> Mira Jurković, *Kvadratura festivalskog kruga* (razgovor sa sudionicima Okruglog stola). "Vjesnik", 04. svibnja 2004. i članak Vesne Božanoić Serdar *Primijeniti odnos prema dramskom pismu*. "Novi list", 24. travnja 2004.

\* Prijedlog autora priopćenja *Učešće predstava Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u oblikovanju osobina Festivala drame i autorskog kazališta na Marulićevim danima u Splitu* Odbor Krležinih dana nije mogao usvojiti, jer bi bilo neprilično da se kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani u Osijeku upleće u oblikovanje fizionomije Marulićevih dana, ali se neovisno o suglasnosti ili nesuglasnosti s autorovim postavkama, a dosljedno demokratskim načelima znanstvenih skupova i zbornika Krležinih dana u Osijeku, u cijelosti objavljuje integralno priopćenje referenta. Priređivač i urednik *Krležinih dana u Osijeku 2007* Branko Hećimović.





**POVIJEST, TEORIJA I PRAKSA – HRVATSKA  
DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE**



*Miro Gavran*

## DRAMATIČAR SE RAĐA U KAZALIŠTU

Mišljenja sam da pred ovim uvažanim skupom vrsnih teatrologa, književnih teoretičara, kritičara i kazališnih praktičara ne trebam tumačiti svoje drame i komedije. To, kako pisac doživljava svoja djela često je subjektivno i pogrešno, a iz perspektive gledatelja i analitičara, uglavnom irelevantno i nezanimljivo.

Stoga sam se odlučio u ovom autoreferencijalnom iskazu progovoriti o tome kako pišem te o svome odnosu prema kazališnoj praksi, uz spominjanje tek nekoliko nepoznatih autobiografskih crtica iz mojega djetinjstva i rane mladosti, koje su odredile budućeg dramatičara.

Kao dijete seoskih učitelja, jako rano susreo sam se s kazalištem, ali s onim amaterskim. Moja je majka poput Brešanova učitelja iz *Mrduše Donje* svake godine, u cilju *kulturnog uzdizanja* našega sela, režirala jednu ili dvije predstave u Društvenom domu. Usto, moja jedanaest godina starija sestra studirala je književnost u Zagrebu pa sam zarana bio okružen dobrim knjigama, a u našoj kući često se razgovaralo o književnosti i kazalištu.

Većina komedija koje je moja majka režirala bile su iz suvremenog života, dok su drame tematski bile vezane za takozvana *turska vremena*. Sjećam se da su glumci igrali u realističkim kostimima, koji su bili posuđeni iz kazališta u Požegi. U jednoj od tih predstava iz daleke prošlosti, imao sam i ja, kao desetogodišnjak, svoj prvi nastup, ali iza scene. Naime, potkraj predstave, jedan od sporednih glumaca trebao je donijeti žeravicu kojom će turski beg pripaliti svoj čibuk. Moj zadatak bio je prije spomenute scene iz velike peći žaračem uzeti dva-tri komada žeravice, staviti ih u metalni ibrik i čuvati do trenutka kada će glumac koji igra begova slugu doći do mene.

Imao sam neopisivu tremu od pomisli da u peći neće biti žara u pravome trenutku, od straha da će se moja žeravica u ibriku ugasiti ili od pomisli da će mi ibrik ispasti iz ruke kada ga pružim mladom glumcu.

To uzbuđenje s kojim sam se brinuo da se žar sačuva, to uzbuđenje s kojim sam iščekivao svoju scenu, nikada nisam zaboravio. Cijelu predstavu odgledao sam iz portala, zabrinut za svoju žeravicu, postajući svjestan toga koliko su za uspjeh predstave važni i oni koji su iza scene.

Tada sam naučio da svi mi koji nismo glumci, u kazalištu vrijedimo onoliko koliko glumcima pomognemo da svoj posao obave na što bolji i uspješniji način.

Puno godina kasnije, kao dramski pisac, usudio sam se izreći u nekim intervjuima da je glumac mjerilo svih vrijednosti u teatru i da svi mi koji pišemo, režiramo, kreiramo kostime i scenografiju ili organiziramo kazališni život, vrijedimo upravo onoliko koliko svojim djelovanjem uspijevamo glumcima pomoći da ostvare uvjerljive, životne i sugestivne likove.

Kada sam kao dvadesetogodišnjak otpočeo studirati dramaturgiju na zagrebačkoj Akademiji za kazalište, film i televiziju, već prvoga tjedna počeo sam redovito odlaziti na kazališne pokuse koje su sa studentima vodili Izet Hajdarhodžić i Drago Krča, a znao sam proviriti i na pokuse kod Žire Radića, Ivica Boban, Tomislava Durbešića i Joška Juvančića. Čim mi se ukazala prigoda, počeo sam ići na pokuse i u profesionalna zagrebačka kazališta, osjećajući da je pokus mjesto na kome budući dramatičar mora naučiti najvažnije vještine vezane uz svoj zanat. Samo na pokusima možemo sagledati vrline i mane dramskog dijaloga, bogatstvo ili plošnost nekoga dramskog lika, samo na pokusima možemo doprijeti do dubinske analize značenja određene drame i svake pojedine scene.

Imao sam i tu sreću da me je na Akademiji dramskom pisanju podučavao naš uspješni dramatičar i književnik Ivan Kušan, dok su mi povijest drame i kazališta, teatrologiju i dramaturgiju predavali vrsni teoretičari Nikola Batušić, Vladan Švacov, Branko Hećimović i Ranko Marinković, koji je u svojoj osobi na najbolji način objedinjavao i kazališnog teoretičara i kazališnog praktičara. Uz njih – Georgij Paro držao je zanimljive seminare iz kazališne prakse, dok sam na Filozofskom fakultetu slušao predavanja Borisa Senkera.

Već kao student treće godine imao sam sreću da mi je tek napisanu dramu *Kreontova Antigona* postavilo Dramsko kazalište Gavella pa sam kao dvadesetdvogodišnjak do kraja zagazio u kazališni svijet, dopuštajući da mi kazalište postane i poziv i zvanje, i sreća i nesreća.

U godinama koje su uslijedile redovito sam nazočio pokusima svake moje drame koja se radila u Zagrebu. Osluškivao bih glumce i redatelja, a i sve druge suradnike na predstavi, od inspicijenta i dramaturga do majstora tona, svjetla, scenografa, kostimografa... Svaku primjedbu pažljivo bih saslušao i o njoj dobro promislio.

Naučio sam da se drama nikada ne može dovršiti u radnoj sobi – dijalog se ne može propitati bez pokusa, bez živoga glumca koji ga iščitava i pred autorovim očima se zapleće o nespretne rečenice, tražeći doradu, pomoć, pojednostavljivanje, kraćenje, ili nova rješenja.

Već me i svjetska povijest drame i kazališta mogla podučiti da su najveći dramatičari došli iz kazališta, iz kazališne prakse, što je bio slušaj i sa Sofoklom, Shakespeareom, Molièreom, Goldonijem, Pirandellom i mnogim drugima.

Doista, dramatičar mora zajedno s glumcima gutati prašinu u kazalištu i na brojnim putovanjima, poznavati kazališni mehanizam u dušu – od prvoga čitaćeg pokusa, do generalke, mora doslovno svoju sudbinu, svoju egzistenciju, sreću i nesreću vezati uz novu premijeru, uz novu predstavu.

Svaka drama koja se piše, svaka priča koju smišljamo, svaki lik koji kreiramo, mora se oživjeti na sceni, svaku rečenicu mora moći izgovoriti glumac od krvi i mesa, a ljudi u publici moraju biti uvjereni u prirodnost dijaloga koji slušaju, u životnu uvjerljivost prizora koje gledaju. Moraju povjerovati dramskim licima da nisu mogli postupiti drukčije od onoga kako su postupili u našim dramama i komedijama.

Često se znalo dogoditi da bih, neposredno nakon što sam napisao novu dramu, bio toliko nestrpljiv čuti je li moj tekst kazališno upotrebljiv, da nisam mogao dočekati prvi kazališni pokus, nego bih doma pozvao prijatelje, glumce, redatelje i susjede, s molbom da preda mnom iščitaju moj tekst od početka do kraja, a potom da mi priopće svoje dojmove.

Moja bi supruga sudionicima tog eksperimenta poslužila ukusnu večeru pa bi razgovor nakon čitanja bio još ugodniji. Na ta kazališna sijela moji kazališni prijatelji rado su se odazivali, ali kako moja žena dobro kuha, nikada nisam bio siguran je li to radi moga novog teksta ili radi njezine večere. U svakom slučaju, te kućne koncertne izvedbe jako bi mi pomogle u radu na novoj drami i u pravilu bih nakon takvih seansi napisao novu verziju drame.

\* \* \*

Možda je važno reći i nešto o tome kako se pripremam za ispisivanje svojih kazališnih tekstova. Ako su u pitanju drame koje se događaju u prošlosti, u kojima su glavni junaci stvarne osobe, onda se potrudim pročitati što više knjiga o tim ljudima i o tom povijesnom razdoblju, a potom sve to potisnem u drugi plan i pristupim pričanju svoje priče, kojoj su u prvom planu odnosi među likovima. Od poznatih osoba, u pravilu uzimam samo onaj aspekt njihove biografije koji mi treba za gradnju dramskog lika kakav sam zamislio i za koji osjećam da ima što za poručiti današnjem gledatelju. Ako su u pitanju izmišljeni likovi, onda prije pisanja izmaštam njihovu biografiju, u kojoj pokušavam odgovoriti na to kakvi su bili u djetinjstvu, iz kakve obitelji dolaze, što su sve proživjeli do trenutka kada počinje moja drama i, naravno, kakav je njihov obrazovni, socijalni i emotivni profil. Kada su mi jasni junaci, pristupam ispisivanju nacрта buduće drame – a to znači da ukratko skiciram što će se dogoditi u kojoj sceni. I, tek u trenutku kada mi je jasno kako moja drama počinje, kako se razvija i kako je želim završiti, pristupam ispisivanju prve verzije.

Ispisivanje prve verzije novog teksta za mene je najveće zadovoljstvo, to su najljepši trenuci pisanja. Nerijetko se dogodi da, unatoč preciznom planu, izmijenim puno toga, dogodi se da i drugačije završim tekst i na drugačiji način poetiram, ali nikada nisam kretao u ispisivanje prve stranice, a da prije toga nisam osmislio cijelu dramu.

Svaka moja drama, baš poput i mojih romana, imala je najmanje tri ili četiri verzije, a ponekad se znalo dogoditi da ispišem čak i sedam ili osam verzija.

\* \* \*

Biti dramski pisac znači doživjeti u kazalištu i oko njega sve i svašta, i uspone i padove. Nagledao sam se i sjajnih i očajnih i prosječnih drama načinjenih prema mojim tekstovima. Srećom, za sve nas pisce, a i za našu publiku, loše predstave u pravilu žive kraće od kvalitetnih, ali neke rane svejedno dugo bole. Na to se mora naviknuti i s time računati svaki dramatičar na ovome svijetu. I pored povremenih nesporazuma i nezadovoljstava, nikada, baš nikada za neuspjeh predstave nisam krivio redatelja ili glumce. Mislim da svaki redatelj i svaki glumac pristupa dramskom tekstu u najboljoj namjeri, želeći da nastane dobra predstava, ali kako je kazalište sintetička umjetnost, dovoljno je da samo jedan od elemenata u tom spoju nije pravi pa da cijela predstava propadne. Uz to, ne smijemo zaboraviti da je i publika gradbeni element predstave, ali on ostaje nepoznanicom do same premijere.

Kako su neke od mojih drama i komedija dosegnule brojne premijerne izvedbe širom svijeta, poput *Ljubavi Georgea Washingtona* (29 premijernih izvedbi), *Kreontove Antigone* i *Noći bogova* (svaka po 15 premijera) ili *Sve o ženama* (16 premijernih izvedbi), novinari me često pitaju da im otkrijem *tajnu uspjeha*. Tim pitanjem uvijek me dovedu u nepriliku, jer zaboravljaju da su neki moji tekstovi imali tek jednu, dvije ili nijednu premijeru pa bi me s pravom mogli pitati i za tajnu neuspjeha. Naime, ni ja, kada dovršim novi tekst, ne mogu sa sigurnošću znati hoće li mi neka drama dosegnuti brojne izvedbe ili će imati skroman učinak kod publike. Doista, poput ljudi, i dramski tekstovi imaju svoju sudbinu i njihov život ne ovisi samo o tome kakvi su oni, nego i o tome kakav je odnos okoline prema njima, a to nijedan pisac sa sigurnošću ne može prognozirati.

Usudio bih se reći da i mi pisci i gledatelji u dramama i komedijama tražimo prepoznavanje života i likova, koji će kroz svoje egzistencijalne nemire, kroz svoju iznenadnu pustolovinu progovoriti nešto bitno i o nama samima.

Nakon svih ovih godina provedenih u teatru shvatio sam da je moj posao pisati kazališne priče, ustrajati u tome da budu što uvjerljivije, sugestivnije, životnije. Naravno, u komedijama donijeti humor koji će biti humor prepoznavanja karaktera i društvenog miljea u koji su te komedije situirane. U konačnici, moj je zadatak biti u blizini redatelja i glumaca ako požele u dijalogu sa mnom doći do boljih rješenja u tekstu ili otkloniti svoje sumnje i nedoumice.

\* \* \*

Iako svi koji su zagazili u kazalište znaju koliko nam to isto kazalište zna pružiti gorčine, ja eto sebe držim sretnim čovjekom. Svoj život u teatru započeo sam kao dječak koji se brine da se žeravica u ibriku ne ugasi, nastavio kao mladić, a potom kao zreo čovjek, koji nastoji svojim dramama i komedijama pružiti što više žeravice na kojoj će se ogrijati brojni glumci i gledatelji, koje uvijek imam na umu dok ispisujem svoje kazališne priče.

## JOŠ JEDNOM O VETRANOVIĆEVU *ORFEU*

### I.

Iako stariji Vetranovićeви biografi (Ignjat Đurđević, Serafin Marija Crijević, Sebastijan Slade-Dolci i Franjo Marija Appendini) ne spominju mitološku dramu *Orfeo* – ili dramu kakvoga sličnog naslova, možebitno *Euridika*, koja bi upućivala na orfejsku tematiku – nakon što ju je pronašao u jednom rukopisu Kraljevske knjižnice u Beču (pod signaturom *Suppl. 4472*),<sup>1</sup> Petar Kolendić ju je, prema metričkim karakteristikama,<sup>2</sup> atribuirao upravo Mavru Vetranoviću, i, budući da u rukopisu nema naslova, nazvao

<sup>1</sup> Kolendić je za taj rukopis znao i prije negoli je dospio u bečku Kraljevsku knjižnicu. Naime, kada je tri godine prije (1905.) u jednom rukopisu iz druge polovice 16. ili s početka 17. stoljeća, koji mu je dao Antun Vekarica, pronašao tri dotad nepoznate pjesme (*Orlača riđanka Kotoru govori pronostik; Na priminutje Marina Držića Dubrovčanina tužba i Nadgrobnica gornjega Marina*) – koje je prema jezičnim, motivskim i metričkim odrednicama atribuirao Vetranoviću i objavio u radu *Tri doslije nepoznate pjesme dum Mavra Vetranovića Čavčića*, Dubrovnik, 1905. (osim spomenutih, u tom se rukopisu nalaze i otprije poznate Vetranovićeve pjesme *Orlača riđanka, rečeno u Blatu ribarom* i *Orlača riđanka Perastu* te pjesme Andrije Čubranovića, Miha Bunića, Maroja Mažibradića, Antuna Sasina i vjerojatno Dinka Ranjine) – bio je upozoren na još jedan rukopis Vetranovićeviskih književnih sastavaka. No, tada do njega nije uspio doći. Nakon toga je spomenuti rukopis dospio u Beč, a do Kolendića je došao posredstvom kustosa bečke Kraljevske knjižnice Menčika. Petar Kolendić, *Vetranovićeve "Orfeo"*, "Nastavni vjesnik", XVII, sv. 2, Zagreb, 1908.

Rukopis je, prema Kolendiću, prepisan s autografa i apografa, a potječe vjerojatno iz druge polovice 16. stoljeća. Osim što je Vetranoviću atribuirao *Orfea*, Kolendić je iz spomenutog rukopisa prema uobičajenim atribucijskim načelima (jezičnim, motivskim i metričkim odrednicama) Vetranoviću atribuirao dotad 20 nepoznatih pjesama, mahom religioznih (*Tužni moj uzdaše.. I; Tužni moj uzdaše.. II; što mi ćeš prisudi...; Iz Ariosta; Mati od sina na grobnici; U smrt jedne kreposne djevice; Pokornik prid križem; Jezuse, smrt obra, da meni daruješ...; Na grobnici Isukrstovoj; U smrt dražijeh prijatelja pjesanca; Pjesanca I; Pjesanca II; Pjesanca III; Pjesanca IV; Pjesanca duha oslobođena od tijela; Pjesanca djevici; U smrt sestre svoje; U priminutje gospođe Đive, druževnice gospodina Saba Menčetića, vlastelina dubrovačkoga, M.D.LX; Ni u san ni javi...; Pjesanca san*). *Dvadeset pjesama Mavra Vetranovića*, Građa za povijest književnosti hrvatske, 7, JAZU, Zagreb 1912.

<sup>2</sup> Metričke karakteristike Vetranovićeviskih pjesništva utvrdio je Milorad Medini u radu *Prvi dubrovački pjesnici i zbornik Nikole Ranjine*, Rad, knjiga 153, JAZU, Zagreb 1903.



*Orfeo*, što je naša književna historiografija prihvatila.<sup>3</sup> Kolendić je nadalje ustvrdio da je Vetranovićeve mitološka drama do nas doprla krnja, iako je sačuvani prikaz zbivanja u *paklu* cjelovit dramski kompleks.<sup>4</sup>

Osim spomenutoga, Kolendić je istodobno započeo filološku raspravu: napomenuo je moguće uzore Vetranovićevoj drami – dakako, to je bila *Favola di Orfeo* Angela Poliziana, izvedena 1471., ali i Vergilije, Ovidije i Dante, koje Vetranović spominje u *Pjesanci Plutonu*.<sup>5</sup> Nadalje, otkrio je orfejsku tematiku u već poznatim Vetranovićevim pjesmama (*Pjesanca Orfeu*; *Pjesanca kufu*; *Pjesanca u vrijeme od pošljice*; *Pjesma bolježljiva druga*; *Vlasteostvu hvarskom*; *Na priminutje Marina Držića*) i, naposljetku, dramu smjestio odmah nakon Vetranovićeve *povratka iz Italije, negdje tridesetih godina šesnaestoga vijeka*,<sup>6</sup> dakle u Vetranoviću zrelu dob, u vrijeme kada je već bio benediktinac. Milan Rešetar je pošao korak dalje pa je, pokušavajući Vetranovićeve drame dovesti u vezu s ranim Držićem i Nalješkovićem, smatrao da je Vetranović *Orfea* pisao u drugoj polovici 16. stoljeća, odnosno u svojoj starosti.<sup>7</sup> Kolendićevu se mišljenu u svezi datacije priklonio Mihovil Kombol,<sup>8</sup> dok je *Orfea* u piščevu mladost, a to znači i među prve drame hrvatske svjetovne književnosti, smjestio Rafo Bogišić a zatim prihvatio Slobodan Prosperov Novak i književna historiografija.<sup>9</sup> Tako se ustalilo mišljenje da *Orfeo* zajedno s pastirskim prikazanjem *Lovac i vila* te mitološko-pastirskom scenskom igrom *Istorija od Dijane* stilski, tematski i idejno predstavlja cjelinu.<sup>10</sup>

<sup>3</sup> Doduše, Slobodan Prosperov Novak je napomenuo da bi Kolendić dobro učinio da je taj tekst nakon što ga je pronašao naslovio: *Euridika*, jer u *Vetranovićevoj drami Orfeo uvijek ostaje izvan drame. Od "Orfea" do "Suzane čiste"*. (Jedno poglavlje najstarije hrvatske drame), "Forum", 9, Zagreb, 1976, str. 495. Marin Franičević pak ističe da bi naslov *Orfej i Euridika* bio bolji. *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1983., str. 337.

<sup>4</sup> Rafo Bogišić je mišljenja, ukoliko je Vetranović u svojoj obradbi namjeravao prikazati kratku i jednosmjernu radnju, *onda iz drame kakvu danas imamo ne bi mnogo nedostajalo. Mitološka igra Mavra Vetranovića*, Anali Historijskog instituta JAZU, Dubrovnik, X-XI, 1966, str. 274. Bogišićevu je tezu još više zaoštrio Slobodan Prosperov Novak, prema kojemu je *ovo što imamo djelo posvema cjelovite, naravno primitivne ali ipak originalne dramaturgije (Od "Orfea" do "Suzane čiste"*, str. 494).

<sup>5</sup> Ovid' ja podj legaj od ljuvena djela,  
da t' reče, kako taj peri se zla strijela. (17-18)  
Tko li će još znat, što je pakao što li raj,  
podj Danta privrati, da vidiš razlog taj. (67-68)

Citirano prema: *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, skupili V. Jagić i I. A. Kaznačić, *Stari pisci hrvatski*, knjiga III, JAZU, Zagreb 1871, str. 114-115. Nadalje SPH III.

<sup>6</sup> Nav. dj., str. 84.

<sup>7</sup> *Djela Marina Držića*, *Stari pisci hrvatski*, VII, JAZU, Zagreb 1930., str. LXXXIII.

<sup>8</sup> *Hrvatska drama do 1830.*, "Hrvatsko kolo", sv. 2-3, Zagreb, 1949.

<sup>9</sup> Rafo Bogišić, *Mitološka igra Mavra Vetranovića*, str. 262; Slobodan Prosperov Novak, *Od "Orfea" do "Suzane čiste"*, str. 493.

<sup>10</sup> Na pastirsko prikazanje *Lovac i vila* i, tada zapravo fragment mitološko-pastirske scenske igre *Istorija od Dijane*, ukazao je već Armin Pavić (*Historija dubrovačke drame*, JAZU, Zagreb 1871., str.

Dakako, ponudio je Kolendić i odgovor na, činilo se, temeljni književnohermeneutički problem *Orfea*: Vetranović je, kao u ovoj pjesmi (*Pjesanca Orfeu* – op. K. Š.) tako i u “*Orfeu*” bio mišljenja, da se *Jevridika* okrenula natrag i stoga, da je morala definitivno u podzemni svijet.<sup>11</sup>

Misleći da Vetranovićev zahvat u orfejski mitologem nije posljedica neznanja, Bogišić je pomislio da vjerojatno postoji nekakav predložak na koji se Vetranović oslonio. No, budući da u antičkoj (Vergilije i Ovidije) i renesansnoj (Poliziano i Tebaldeo) književnoj kulturi nije pronašao nikakav srodan tekst, zaključio je da je Vetranović izvršio zahvat u klasičnu priču da bi pojačao Euridikinu psihološko-dramsku uvjerljivost i pokazao žensku znatiželju.<sup>12</sup> Sasvim novo rješenje Vetranovićeva zahvata u mitološku

56-57). Pavić je djela atribuirao Vetranoviću, ali ih nije datirao. To je učinio Milorad Medini, napominjujući da se radi o tekstovima koji predstavljaju prvi stupanj u razvitku pastirskih igara, odnosno svjetovne drame u nas (*Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, I, Matica hrvatska, Zagreb 1902., str. 308-309). Nadalje je spomenuta djela analizirao Petar Kolendić, također ističući da pripadaju ranoj fazi, možda prva desetljeća 16. stoljeća, Vetranovićeva stvaralaštva (*Vetranovićeve binske scene*, “Srpski književni glasnik”, 9, Beograd, 1923., isto u: *Iz starog Dubrovnika*, priredio Miroslav Pantić, Beograd 1964., str. 84-93). Tekstove je zatim prema rukopisu knjižnice Male braće objavio Antun Džaić u radu *Dva problema iz starije hrvatske književnosti*, *Grada za povijest književnosti hrvatske*, 29, JAZU, Zagreb 1949. Nakon toga je u rukopisu Nadžupskog arhiva u Perastu, prepisanog rukom kapetana Nikole Burovića, i u milanskom rukopisu istoga prepisivača pronađen cjeloviti tekst u kojem se kao sastavnica nalazi otprije poznati pastirski prizor. Tekst je naslovljen *Istorije od Dijane* te je prema milanskom rukopisu objavljen u “Forumu”, XXI, knj. XLIII, 1-3, Zagreb, 1982. (tekst je priredio Josip Vončina). Vončina je jezičnom analizom potvrdio otprije naznačena mišljenja: da je autor ovih djela Mavro Vetranović te da ona pripadaju njegovoj ranoj fazi književnog stvaralaštva, a to znači, uz eklogu Džora Držića *Radmio i Ljubmir* (316 stihova) i pirnu dramu iz *Ranjimina zbornika* (262 stih), u same početke naše svjetovne drame. *Neka pitanja o novopronađenoj Istoriji od Dijane*, “Forum”, XXI, knj. XLIII, 1-3, Zagreb, 1982., str. 101-115.

<sup>11</sup> *Vetranovićev “Orfeu”*, str. 84.

U *Pjesanci Orfeu* taj je motiv ovako prikazan:

*pakljenu usilos ter doli privorati,  
na ljubav i milos da tvoj trud prikrati,  
ter ti se pod zakon od suda pakljena  
povrati napokon toa druga ljuvena,  
napokon ka osta u pakli da tuži  
jadovna zadosta, zač zakon ne obsluži,  
ter tebi povriedi sve trude minute,  
da život tvoj sledi jadove priljute.* (31-38)

Citirano prema: *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića, Stari pisci hrvatski*, knjiga IV, priredili V. Jagić i I. A. Kaznačić, JAZU, Zagreb 1872. Nadalje SPH IV.

<sup>12</sup> *Zašto se Euridika unatoč izričitom upozorenju okrenula, Vetranović nije objasnio. Dok su u pređašnjih pjesnika tužne posljedice imale izvor u velikoj Orfejevoj ljubavi, u našeg autora izvor tragedije treba tražiti u Euridikinu nepromišljenom činu, u znatiželji, u jednostavnoj želji da još jednom vidi mjesto gdje je neko vrijeme provela; ili je u presudnom času, ponesena neizmjerne radosti, zaboravila na čas zabranu ne sluteći da se najljepše vizije mogu časkom rasprsnuti kao i najljepši snovi.* Rafo Bogišić, nav. dj., str. 272.

građu ponudio je S. P. Novak. Na temelju dramaturškog načela zatvorenih struktura rane dubrovačke drame ustvrdio je da se ne radi o greški,<sup>13</sup> već je odvajanje dvaju svjetova scene i odluka piščeva da Orfea ne spušta u pakao posvema svjestan i u skladu sa zahtjevima onovremene sceničnosti normalan Vetranovićev zahvat. To da se u, od Vetranovića, sugeriranoj mizansceni Orfeo i Euridika nikada neće sresti, može potvrditi i jedna didaskalija iz oštećenog rukopisa kojim se koristio Kolendić. Ona s oštećenjem glasi ovako: “/.../ i Euridiče /.../vor, Orfeo govori”. Kolendić je čita “Ulazi Euridiče na dvor, Orfeo govori”, a u bilješci kaže da bi se moglo čitati i drugačije, možda ovako: “Pokli ne izlazi Euridiče na dvor, Orfeo govori”. I doista, ako bi se ta ključna didaskalija na ovaj način čitala, onda bi teza o potpunoj prostornoj razdvojenosti Orfea i Euridike bila na mjestu, a odatle bi se onda lako moglo zaključiti da se Orfeo doista nije imao zbog čega osvrtni kada ništa nije ni vidio pred sobom nego vrata paklena. Isključivo je Euridika imala razloga za osvrtnje, jer je ona djelovala.<sup>14</sup> Ipak, ovo rješenje Novaka nije sasvim zadovoljilo jer je ostalo otvorenim pitanje zašto se u *Pjesanci Orfeu*, koja, dakle, nije drama, nalazi isti zahvat u orfejski mit.<sup>15</sup>

Dakle, naša je književna znanost raspravila mnoga pitanja vezana za Vetranovićeva Orfea: analizirala je moguće uzore, odredila je kronologiju nastanka djela i stavila ga kako u kontekst Vetranovićeva opusa tako i u kontekst predržičevskog teatra, teatrološki ga precizno analizirala, čak je u njemu iščitala i svojevrсно renesansno poimanje estetike,<sup>16</sup> ali još uvijek nije odgovorila na temeljni književnohermeneutički problem sažet u pitanju: *Zašto se osvrnula Euridika*, iako je i na to pitanje ponudila nekoliko odgovora od kojih se najrazlošniji činio onaj Novakov, dramaturški, prema kojemu je

<sup>13</sup> Analizirajući *Pelegrina*, Pavao Pavličić je primijetio da su Palada i Minevra (Atena) u mitologiji zapravo jedna osoba, dok u Vetranovića to nije slučaj, pa bi ta činjenica mogla ukazivati na ne baš osobitu pjesnikovu klasičnu naobrazbu. Pavao Pavličić, *Čitanje Vetranovićeva Pelegrina* (prvi dio), "Forum", XXXI, knj. LXXIII, 7-8, Zagreb, 2002., bilješka na str. 798. Nasuprot, Ivan Kasumović je u radu *Utjecaj grčkih i rimskih pjesnika na dubrovačku liričku poesiju*, Rad JAZU, 201, Zagreb, 1914., pokazao Vetranovićevu klasičnu obrazovanost. Tako je, naprimjer, u sceni kada Piligrin od gavrana izmamљуje crvene postole, prepoznao motiv iz Ezopove basne ili Fedrove basne *Vulpis et Corvus* (str. 193). O Vetranovićevu poznavanju antičke mitologije pisala je i Zlata Bojović u radu *Antički mit u pesništvu Mavra Vetranovića u: Mit*, zbornik radova, Novi Sad, 1996., str. 589-598; isto u autoričinoj knjizi *Renesansa i barok*, Filološki fakultet, Beograd 2003., str. 39-50.

<sup>14</sup> *Od "Orfea" do "Suzane čiste"*, str. 497. Dramu je teatrološki precizno raščlanio Nikola Batušić. I on je, poput S. P. Novaka, uočio da je scena, iako ponešto reducirana, strukturirana simultano, poput crkvenih prikazanja. Naime, na pozornici su točno određena prizorišta oko kojih će se odvijati radnja, a kao dva scenska stožera jasno se razabiru suprotni polovi: podzemlje na jednoj strani, a svijet živih na drugoj strani. *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978., str. 34-35.

<sup>15</sup> Slobodan Prosperov Novak, *Zašto se okrenula Vetranovićeva Euridika*, u: *Komparativističke zagonetke*, Izdavački centar Revija, Osijek 1979, str. 9.

<sup>16</sup> Zlatko Posavec, *Renesansni Orfeo (O Vetranovićevu mitološkom igrokazu)*, u: *Dani hvarskog kazališta*, XIV, Književni krug, Split 1988., str. 198-214.

zatvorena struktura dubrovačkih ranih drama uzrok Vetranovićeva zahvata. Ipak, ovo rješenje, vidjeli smo, nije sasvim zadovoljilo ni samog Novaka. Nije stoga besmisleno ponovo postaviti otprije poznato pitanje, posebice sada kada o Vetranovićevoj mitološkoj drami znamo više. Kada znamo da Vetranovićev zahvat u orfejski mit nije niti posljedica neznanja – osim što je u *Pjesanci Orfeu* orfejska tradicija interpretirana kao i u drami, u *Pjesanci bolježljiva druga* Vetranović pokazuje da mu je poznata i ovidijevska obradba: *Jeda mi dopusti za ljubav i milos, / Orfeja da pusti iz pakla na svitlos; kada van izajde, neka sam bez druge / sve gore obajde dubrave i luge* (131-134) – niti dramaturških razloga, jer se, naprimjer, u prikazanju *Uskrsnutje Isukrstovo* Vetranović nije *tvrdoglavo* držao dramske strukture u kojoj postoje dvije odvojene scene kao zatvorene strukture, što sugerira didaskalija nakon 220. stiha: *Jesus obori vrata, uljeze unutra, govori.*<sup>17</sup> Nadalje Isus Jakovu, koji se nalazi u podzemlju, govori: *veselo ti pridi na vrata od raja* (stih 472), zatim didaskalija nakon 780. stiha: *Izidoše sveti oci iz pakla;* nakon toga kralj od pakla se tuži: *da se tač ulazi podsiljem u naš dvor / i opet izlazi po volji pak na dvor* (stihovi 803-804). Dakako, naznačeno postavljanje pitanja – zašto se osvrnula Euridika – nema namjeru dati konačan odgovor, već, vidjet ćemo, iščitavati ono što književna semantika naziva smislom djela.<sup>18</sup>

## II.

Iako je Vetranovićeva mitološka drama motivsko-stilski kompleksna književna tvorevina – osim što Orfejeva tužbalica koju izriče *prid vratima od pakla* sadrži mnoge oznake amoroznoga lirskog diskursa s početka 16. stoljeća,<sup>19</sup> uočljivi su elementi

<sup>17</sup> Citirano prema: SPH IV.

<sup>18</sup> Pojam *smisao* u filozofijskoj hermeneutici poprima značenje razumijevanja našega vlastitog postojanja, dok se isti pojam u književnoj semantici razmatra u opreci s pojmom *značenje*. Tako Gajo Peleš, prikazujući kako pojmove *smisao* i *značenje* rabe različiti autori, na Fregeovom tragu zaključuje: *Smisao bi dakle bila semantička vrijednost koja se tvori konkretizacijom teksta, odnosno transformiranjem njegova značenja ili tekstovnih semantičkih jedinica. Značenje se uspostavlja dekodiranjem semantičkog potencijala teksta i intersubjektivna je tekstovna značajka ili ono što bi bila semantička osnovica različitih smislaonih konstrukcija. Transkodiranjem značenja dobiva se smisao, tako da čitanje teksta ima svoje dvije međuovisne razine: iščitavanje značenja (dekodiranje) i očitovanje smisla (transkodiranje). Čitač iščitavanjem (dekodiranjem) dobiva instanciju teksta, otvara se glasu drugoga, zapravo uspostavlja dijalog s tekstem. Svoju pak instanciju čitač dobiva sravnivanjem smisla ili transkodiranjem tekstovnih značenjskih jedinica. Iščitavanje ili uspostavljanje značenjske sheme teksta bilo bi njegovo razumijevanje, dok bi njegovo tumačenje bilo tvorba smisla ili korištenje tekstovnog značenja za obilježavanje čitaočeva egzistencijalnog prostora, njegovog povijesnog trenutka.* Gajo Peleš, *Priča i značenje*, Naprijed, Zagreb 1989., str. 72.

<sup>19</sup> Tako, na primjer, motiv lava, koji se u *Orfeu* spominje u stihovima 377-378, također je vrlo čest motiv u pjesmama *Ranjinina zbornika* (63, stih 16-17; 134, stih 9; 150, stih 2; 167, stih 8; 185, stih 16). Slično je i s motivom Elene, koja se spominje u 549. stihu Vetranovićeve drame, a nalazi se i u sljedećim pjesmama *Ranjinina zbornika*: 56, stih 1-2; 112; 154, stih 7; 250, stih 13; 697; 754, stih 7 (brojeve pjesama iz *Ranjinina zbornika* navodim prema: *Pjesme Šiška Menčetića i Dore Držića i*

pastorale,<sup>20</sup> a u Euridikinoj se tužbalici naslućuju i *cviljenja* hrvatskih dramskih robinjica, dakako, ne u onoj mjeri kao što je to u prikazanju *Lovac i vila* ili u mitološko-pastirskoj scenskoj igri *Istoriji od Dijane* – izdvaja se jedan pastoralni motiv: *lug od mrče zelene*.<sup>21</sup> Naime, nakon što *dođe Euridiče do vrata od pakla, obrati se nazada* nakon čega je Karon odvozi na *drugi kraj rieke u lug od mrče zelene*:

---

*ostale pjesme Ranjinina zbornika, Stari pisci hrvatski, knjiga II, drugo, sasvim preudešeno izdanje, priredio Milan Rešetar, JAZU, Zagreb*). Euridikin *ures liepi i slavna nje dika / svasma me* (Karon – op. K. Š.) *zasliepi čemerom bez lika* (467-468).

Josip Vončina je pak primijetio sljedeće parove rima svojstvene ljubavnoj poeziji: *strila – tila* (5-6); *vila – bila* (89-90); *pjesance – tance* (101-102); *družba – tužba* (81-82, 121.122, 535-536); *boljezan – pjesan* (11-12, 123-124, 171-172, 195-196, 205-206, 221-222) itd. U *onim dijelovima*, primjećuje Vončina, *gdje Orfeo tuguje na "ljubovnički" način ustaljene se rime gomilaju, ali ih prate i druga jezič-nostilska sredstva poznata iz "pisni ljuvenih"; na primjer:*

S u z i c e roneći zatoj sad umiru,  
žalosno z v o n e ć i i plačno u liru,  
jeda mi, vaj, pjesni i g r o z n e suzice  
poderu boljezni i s m r t n e tužice,  
da nebog sadružu moju Euridiču,  
*rad koje sad tužu i c v i l i m i viču* (9-14)

Ipak, primjećuje Vončina: *Već sam izbor teme (tj. autorov pomak iz suvremenosti u klasičku starinu) prisilio ga je da polomi ograde što su pri izboru riječi vrijedile za onovremenu našu ljubavnu liriku. Mjesto u njoj toliko spominjanog leuta odabrao je liru (st. 10), a već na početku sačuvanog teksta nalazi se "pisnima ljuvenim" posve nepotrebna riječ vratar. Za romanizme u dijalogu duha s Karonom (st. 409-488; na primjer: parun, šijati, akostati i dr.) smijemo uzeti da su bili svojstveni ondašnjem govornom jeziku (ili potanje: pomorsko-ribarskoj terminologiji). Vetranović i jezične tradicije, "Filologija", 10, JAZU, Zagreb 1980/1981., str. 362.*

<sup>20</sup> Uvodno Orfejevo dugo naricanje, prema R. Bogišiću, uvelike podsjeća na slične uvodne tužaljke iz pastirskih ekloga Teokrita, Vergilija i dr. *Mitološka igra Mavra Vetranovića*, str. 264. Pjesma kojom djevice iz *luga od mrče zelene* dočekuju Euridiku, nalikuju grupnim nastupima i pjesmama pastira, satira i vila u pastirskim igrama. Tako, na primjer, Poliziano svoga *Orfea* završava pjesmom bakantica:

Ognun segua, Bacco, te!  
Bacco Bacco, èù oè!  
Chi vuol beber, chi volu bevère,  
Vegna a beber, vegna qui.  
Voi imbottate come pevere.  
Io vo' beber ancor mi.  
Gli 'è del vino ancor per tiu.  
*Lassa beber prima a me. (La favola di Orfeo, 370-377)*

Citirano prema: Angelo Poliziano, *Le sanze, l'Orfeo e le rime*, Istituto editoriale Italiano, Milano, s.a. Na isti način završava svoju tragediju i Tebaldeo, što ide u prilog tezi da je Vetranovićevo djelo cjelovito.

<sup>21</sup> Takvo postojanje različitih motivsko-stilskih slojeva u šesnaestostoljetnoj književnoj kulturi nije zavisno od razvitka pojedine književne vrste, već je bilo u skladu s općim renesansnim fenomenom supostojanja različitih koncepcija i oblika. Rafo Bogišić, *Mitološka igra Mavra Vetranovića*, str. 260.

Duh odg(ovara):

*Neka tvoj tamo drug i cvieli i vene,  
a ti ćeš poč u **lug od mrče zelene**,  
u taj lug zeleni, u dvore u naše,  
gdi stoe ljuveni, ki ljubav poznaše,  
tuj ćeš nać kraljice i mnoge gospoje  
i ostale djevice, u lugu tuj stoje,  
kraljeve i bane i rimske česare  
i ljudi neznane i mlade i stare  
od sunčja istoka deri do zapada,  
što ljubav žestoka njegov a i vlada,  
ter je tuj golem stog razlike gospode,  
strelicom ljuven bog kiem srce probode.  
Nu hodi k toj družbi, ter s njima boravi,  
ki biše na službi proklesoj ljubavi,  
er mladost nu tvoja pokaza biljeg taj,  
da s' jedna od broja, ki slide ljuven vaj,  
tijem već sad ne stoj, brod' se priko rike,  
gdi te će ljuven broj posvojiti u vike,  
pokli te nevolja opet k nam povrati,  
naša ćeš ti polja od mrče poznati! (291-310)<sup>22</sup>*

Tamo – u lugu od mrče zelene – Euridiku dočekuju gospoje ljuvene, kojima se obraća Karon:

*Kamo se vi djeste, gospoje ljuvene,  
nu malo izljeste iz mrče zelene,  
a navlaš, Elena, tvoj obraz pomoli  
iz luga zelena i ures oholi,  
da vidiš lje(p)šu stvar, neg li sam u vieke  
pribrodil ikadar na ovi kraj rieke,  
po mojoj kreposti u plavci što vožu,  
jednom ljeposti da vaš lug umnožu,  
ma nu se ja boju, zač mogu poznati,  
da s vami u goju će tuj stati,  
zač vam će slomiti ljuvenu svu kripas*

<sup>22</sup> Citate iz *Orfea* donosimo prema Kolendićevu izdanju. Isto izdanje je ponovno tiskano s in-  
struktivnom uvodnom studijom Lea Rafolta *Orfeo: dramski fragment Mavra Vetranovića Čavčića*  
u: *Hrvatska književna baština*, knjiga 3, urednici Dunja Fališevac, Josip Lisac, Darko Novaković,  
Zagreb 2002.

*i sve će dobiti uresom nje lipos.  
Zato ju združite i mirom i gojno  
i liepo služite, zašto je dostojno,  
neka se sadruži nje ures ljuveni  
i da ju svak služi u mrči zeleni,  
pokli je pravedno i sreća hoće toj,  
da s vami zaedno provodi nepokoj,  
nu tamo gazite, molim vas, na pospieh,  
ter mjesto nađite, da stoji vrhu svieh. (547-566)*

Nakon toga iz *luga od mrče zelene*, slično Polizianovim i Tebaldovim bakanticama, izlaze djevice i *kantaju*:

*Ovdi priti ne branimo,  
ki zahode u ljubavi,  
neg li mjesto sviem hranimo  
plemenito u dubravi,  
  
u mrčici, u zeleni,  
zač su bozi toj sudili,  
u tužici u ljuveni  
ki su tamo potrudili,  
  
na ove kraje da se brode,  
da ovamo svi ostaju,  
da se s nami svi nahode  
i da s nami tužbu traju.  
Euridiče, zatoj sada  
ustavi se, a ne cvili,  
zač se takoj svim priklada,  
tko se tamo s dušom dili,  
  
navlaš drazi i ljuveni,  
ki ljuvene sliede dike,  
u mrčici u zeleni  
da borave po sve vike. (567-586)*

Očito, *lug od mrče zelene* zauzima važno dramaturgijsko mjesto: on se, naime, nalazi nasuprot *vratiju pakljenih* pred kojima tuži Orfeo. No, taj je motiv zanimljiv zbog barem još dva razloga. Prvo, on se ne nalazi niti u pastirskoj ekologiji Džora Držića *Radmio i Ljubmir*, niti u pirnom igrokazu iz *Ranjinina zbornika*, niti u pjesmama *Ranjinina zbornika*, niti, gdje bismo ga možda ponajprije i očekivali, u Vetranovićevu pastirskom prikazanju *Lovac i vila* ili mitološko-pastirskoj scenskoj igri *Istorija od Dijane*, koji,

napomenuli smo, s *Orfeom* čine stilski, tematski i idejno cjelinu. Ne nalazimo taj motiv niti u Vetranovićevim prikazanjima u kojima pastoralnost čini značajan motivsko-stilski kompleks: *Od poroda Jezusova*; *Posvetilište Abramovo* i *Kako bratja prodaše Josipa*. Iako se u spomenutim djelima često spominje *lug*, pa i *zeleni lug*, nigdje se, dakle, ne spominje *lug od mrče zelene*.<sup>23</sup> Drugo, motiv *lug od mrče zelene* nalazimo u dvije Vetranovićeve pjesme iz tzv. predpelegrinskoga ciklusa:<sup>24</sup> u *Pjesanci grlici* i *Pjesanci*

<sup>23</sup> Da je možebitno motiv *lug od mrče zelene* Vetranović pronašao u Vergilija može se naslutiti prema sljedećim riječima Ivana Kasumovića kojima komentira spominjanje ovoga motiva u *Pjesanci mladosti I* (stihovi 419-426): *./.../ kako je ta stvar, koju je "iskusio" Vergilije, ta, da je mrča sveta, to može lako biti, da Vetranović onim riječima aludira na Vergilijevu Ecl. VII. 62., gdje se kaže, da je mrčica posvećena Veneri (ispor. i Aen. VI. 443). Malo dalje Kasumović navodi sljedeće stihove (VI, 442-444) iz Eneide:*

*hic, quos durus amor crudeli tabe peredit,  
secreti celant calles et myrtea circum  
silva tegit.*

Ivan Kasumović, *Utjecaj grčkih i rimskih pjesnika na dubrovačku liričku poesiju*, str. 177.

Naime, u našoj renesansnoj pastoralnoj drami taj se motiv ne spominje, što se može vidjeti u iscrpnoj studiji Zlate Šundalić *Biljni svijet u hrvatskoj renesansnoj pastoralno-idiličnoj drami* (studija je objavljena u: *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, priredio Branko Hećimović, Zagreb-Osijek 2004., str. 19-44.). Šundalić je analizirala sljedeća djela: Džore Držić, *Radmio i Ljubmir*; Mavro Vetranović, *Prikazanje od poroda Jezusova*; Nikola Nalješković, *Komedija I*; Marin Držić, *Tirena*; Marin Držić, *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena*; Marin Držić, *Grižula*; Dominko Zlatarić, *Ljubmir pripovijes pastijerska*; Savko Gučetić Bendešević, *Raklica*; Frano Lukević Burina, *Vjerni pastier*; Antun Sasin, *Filide* i *Flora*.

<sup>24</sup> Najstariji poznati rukopis Vetranovićevih pjesama, koji se nalazi u knjižnici Male braće u Dubrovniku, prema Jagiću iz 17. stoljeća, sadrži samo drugu polovicu Vetranovićevih pjesama, odnosno knjige 4, 5 i 6. U spomenutom rukopisu na kraju šeste knjige dolazi spjev *Pelegrin*, pa su se stoga pjesme koje prethode tom spjevu nazvale pretpelegrinske. No, iako Slade-Dolci navodi da je *Pelegrin* dodatak pjesmama, Crijević pjesme i spjev *Pelegrin* navodi odvojeno. Tako pod brojem 2. navodi *Poema inscriptum "Viator"*, a pod brojem 6. "*Carminum variorum*" *libri sex*. (*Bib. Rag.*, sv. II-III, str. 453-454). Josip Vončina pak – polazeći od Jagićeva teksta iz predgovora *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, dio I, str II-III piše: *On (Appendini – op. K.Š.) bo povrh šest knjiga razlikih pjesni ne samo što još na po se spominje "Putnika" – ja ne znam, odakle njemu taj hrvatski naslov, pošto sam pjesnik svagdje upotrebljuje talijansku rieč: pelegrin ili piligrin – nego kao samostalne pjesme dodaje još: due lunghe composizioni col titolo di Remeta i un Carme in difesa di Marino Darscich. – A to nijesu van sastavni dielovi pete knjige razlikih pjesni, kako svjedoči današnji kodeks, koji bješe po svojoj prilici pristupan i Appendinu isto onako, kako nama danas.» – ističe da je Jagić smetnuo s uma da je Appendini možda bio u pravu jer se i u starijih dubrovačkih kroničara nalaze nejasnoće. Ako je doista postojao samo u rukopisu pod naslovom "Piligrin" ("Pelegrin"), pita se Vončina, zašto ga Serafin Crijević navodi kao «Poema inscriptum Viator», a Ignjat Đurđević tordi da je Vetranović napisao «sex libros carminum variorum et poema, quod inscripsit "Viator"», što bi upućivalo na zaključak da je osim šest knjiga postojao, uz «due lunghe composizioni col titolo di Remeta i un Carme in difesa di Marino Darscich», i zaseban rukopis naslovljen Putnik. Domaći književni odjeci u Vetranovićevu Piligrinu, "Umjetnost riječi", XXIII, 2, Zagreb, 1979, str. 105-107.*



*mladosti I.*<sup>25</sup> U prvoj pjesmi – *Pjesanca grlici – lug od mrče zelene* opisan je na sljedeći način:

*Lie mislim ures tvoj ja vidjet gizdavi  
kad trudan život moj s tielom se rastavi,  
da budem tamo prit, gizdava mladosti,  
na drugi vajmeh sviet od vječne radosti  
u elizeja polja, gdi je vječni stan tebi,  
ako bude volja svieh boga na nebi,  
gdje tamo pribivaš splesavši dresel'je  
i vječno uživaš s radosti vesel'je,  
u cvietju i u travi i u svakoj zeleni  
razlike naravi, gdje stoje blaženi.  
Ku zelen i lug taj ne može nikadar  
procienit vas sviet saj, koli je slavna stvar,  
družice blažena, najliše najliše  
gdje **mrča zelena** i svoj cviet miriše,*

<sup>25</sup> Obje pjesme – *Pjesanca grlici* i *Pjesanca mladosti I* – već se početnim apostrofiranjem grlice, odnosno mladosti uklapaju u uobičajenu tipiku hrvatske petnaestostoljetne i šesnaestostoljetne ljubavne lirike. Dakako, poznato je da se lirski subjekt ljubavne lirike često autodefinira kao *mladac*, pa je stoga ovaj izraz postao uobičajen za pisce ljubavne poezije. Motiv je pak grlice također čest. On je u našu je ljubavnu poeziju došao, prema Josipu Torbarini, preko Firentinca Cristofora, poznatog kao *l'Altissimo*. Torbarina napominje: *Cristoforo se nije sviđao Dubrovčanima umijećem svojega metra ili ekstravagancijom svojih metafora nego domišljatošću svojih finih poredbi iz života prirode i životinja, npr. usporedbe o grlici i labudu (strambotto V):*

*La tortola solinga in secco dume  
Plorando fa del person sposo fede...  
El bianco cigno arente al patrio fiume  
Cantando accenna che 'l suo fin prevede»*

*Talijanski utjecaji na pjesnike dubrovačke republike, s egleskog preveo Miroslav Beker. U: Kroatističke rasprave, priredio Slobodan Prosperov Novak, Matica hrvatska, Zagreb 1997., str. 388.*

Isti motiv se nalazi u Šiška Menčetića:

*Grlica jedna zvir, kad zgubi jur druga,  
Ne prija nigdi mir, cvileći sred luga;  
Ni sijedi ni hoda na dubja zelena,  
Da neće toj vodi ner ka je smućena.  
A ti si zgubila, prisvitlo sunačce,  
Koga si ljubila jakino srdačce  
Od tvoje mladosti, a sad ga gledaje  
Gdi bez radosti, ništa t ' se ne haje! (br. 338)*

i u pjesmi br. 578 *Ranjinina* zbornika, a također i u pjesmi 19. omlenog ljubavnog kanconijera Marina Držića:

*tučem se plačući, dragoga jak druga  
grlica ištući od luga do luga.*

*i ostalo sve cvietje i od polja i od gore,  
ko naše proljetje sazdati ne more. (183-198)<sup>26</sup>*

U *Pjesanci mladosti I lug od mrče zelene* je mjesto gdje se rodio i gdje živi Kupido:

*Neplodan dim da je, tko razum potlači.  
ter zaman dni traje a vriednos ne slači.  
Dim Venus pridraga da ga je rodila,  
i bosa i naga u mrči gojila,  
u **mrči zelenoj** i sad je njegov stan,  
ki je družbi ljuvenoj od višnjih na dar dan,  
ljuvenoj toj družbi, ter joj su tuj stani,  
ka mu je na službi, da se njim sahrani.  
Nu nigdjer na svieti pod nebom niedan stvor  
nie ljepši vidjet neg taj ljuven dvor  
u **mrči zeleni**, gdi je krasna družba taj  
pri vodi studeni, ka je slatka kako raj,  
i bistra i čista, ku viekom ništore  
sva ljeta i godišta prisušit ne more.  
Koji stan koji dvor za vječno zlamenje,  
od **mrče ner zelen**, ka plodi toj cvietje,  
ko ljeto ni jesen ni naše proljetje  
takodjer ni zima da vam je još znati,  
krieposti ne ima tuj kriepos sazdati;  
a miris svoj slavan, ki se tuj razbira,  
s korienkom kruga van srdačce podira,  
gdi je sladost tolika, kojoj se na svieti  
ne može prilika jezikom izrieti.  
Još je tuj livada ljuvena i mila,  
ku drugdje nikada nie zemlja gojila,  
niti se sad goji, nit će se gojiti,  
nit narav nastoji taku stvar ploditi,  
taku stvar ploditi, zač sada ni po tom  
ništor ju dobiti ne može ljepotom.  
Zač narav nikadar u polju ni u gori  
toliko krasnu stvar na svieti ne stvori,  
kako taj livada, ku sam bog ljuveni  
svakoga narava, što polje toj plodi,*

<sup>26</sup> Citate iz *Pjesance grlici* i *Pjesance mladosti I* donosimo prema: SPH III.

*i sve tej zeleni, o mlaci pridrazi,  
živi vir vodeni polieva i kvasi. (315-350)<sup>27</sup>*

Dakle, prema navedenim citatima vidljivo je da je *lug od mrče zelene locus ille locorum* (mjesto nad mjestima), optimum onoga što se naziva *locus amoenus*.<sup>28</sup> Jasno je da to nije mjesto *jame pakljene*, gdje je *vječna pomraka i gdi je vječna noć*, već nalikuje mjestu gdje je Euridika provodila vrijeme s Orfeom: *po cvietju i travi, / po ravnoj livadi da cvietje razbira (Orfeo, 96-97)*. *Lug od mrče zelene*, već je naznačeno, nije uzgredni dodatak inscenaciji, već se odjeljuje, postajući zaseban scenski prostor. To se, dakako, može činiti kao logično dramaturgijsko-inscenatorsko rješenje: nasuprot *vratiju pakljenih* našao se *lug od mrče zelene*, i tako se to konačno Euridikino obitavalište izjednačilo s rajem, također mjestom stalnog prebivanja u pasionskim igrama ili pričama o mukama svetaca.<sup>29</sup> Uz to, motiv Euridikina okretanja ne bi bio opravdan samo dramaturgijski – postojanjem zasebnih scenskih prostora – već i motivacijski: *Nu (tko bi) vidil stan i ta dvor pridvorni (lug od mrče zelene – op. K. Š:), / ostal bi sebe van, kako stup mramorni. (Pjesanica mladost I, 351-352)*. No, kada bismo ostali samo pri ovom zaključku, ostavili bismo dojam da se Vetranovićeva mitološka drama iscrpljuje u samoj dramaturgiji, što, pretpostavljamo, Vetranoviću nije bio jedini cilj. Stoga bismo se nadalje trebali zapitati koji je smisao Vetranović htio postići kod gledatelja – ako su ikada takve zahtjevne scene bile izvedene – odnosno ima li motiv *luga od mrče zelene* osim stilske i scenske kakvu semantičku vrijednost, upućuje li on na kakvo alegorijsko značenje *Orfea*.

<sup>27</sup> U istoj pjesmi nalaze se i sljedeći stihovi:

*u mrči zelenoj zač nebo dopusti  
svoj družbi ljuvenoj da je stan vjekušti,  
svak tko tuj pribiva vaj neka po viek vas  
taj miris priživa, u kome je rajska slas,  
nada sve ostalo, gdi je družba taj draga,  
da tužbe daj malo taj miris odlaga.  
Nu tko će riet meni: reci mi boga rad,  
kiem se bog ljuveni imenom zove sad,  
koji se može riet da sada i vazda;  
leteći ki obhodi hrlije od ptice,  
po kopnu i vodi noseći strelice,  
i k tomuj zlatan luk, ki je napet po vike vas,  
kiem vazda velik puk pod svoju stavlja vlas;  
ter koga izrani za tolik nepokoj,  
tamo ga nastani u mrči zelenoj:  
dim, mlaci, bog se taj, u slavi ki plove,  
što obtječe vas sviet saj, Kupidom sad zove,  
po svakoj državi uz množnom krieposti  
glasi se i slavi jak sunce svjetlosti. (427-446)*

<sup>28</sup> Ernst Robert Curtius, *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Naprijed, Zagreb 1998<sup>2</sup>, str. 215.

<sup>29</sup> Nikola Batušić, nav. dj., str. 35.

### III.

U već spomenutoj *Pjesanci mladosti I* Vetranović motive ljubavi i Kupida, pa posljedično i *lug od mrče zelene* kristijanizira. Motiv ljubavi, Dijane i Kupida kristijanizira i u *Istoriji od Dijane*.<sup>30</sup> U *Pjesanci mladosti I* tjelesna se ljubav preobražava u duhovnu, Kupido postaje kršćanski Bog ljubavi, *lug od mrče zelene* sveto mjesto – i u *Pjesanci grlici*, vidjeli smo, *lug od mrče zelene* je prikazan kao raj – a u njemu prebiva Gracija, *dieva blažena*, koja je *mila i slatka, ugodna i draga, / kraljica i majka oda svieh rusaga; / po djelu dobromu ter ime toj nosi, / zač milos svakomu dariva, tko ju prosi* (465-468). Drugim riječima, Vetranović koristi amorozni i pastoralni diskurs, ali ga istodobno i destruiira prevođenjem u spiritualna značenja:

*Nu tamo nitkore k toj slavnoj dubravi  
sam priti nemore bez gorke ljubavi;  
nit tamo tko hodi, ner koga trudeći  
Kupido provodi, po drumu hodeći.  
Tiem mladci gizdavi, za toj se svak vas  
s Kupidom odpravi, tuj najti rajsku slas,  
ter čete po tom reć: mogosmo na sviati  
s Kupidom milos steć, ku nie moć izrieti. (477-484)*

Naravno, postavlja se pitanje tko su *mladci gizdavi* koje Vetranović apostrofiraju, jer, iako se tako samodefiniraju suvremeni autori ljubavne poezije, poznato je da se i u među *pjesnima ljuvenim* Džora Držića također nalazi pjesma smisaono vrlo slična Vetranovićevoj *Pjesanci mladosti I*:

*Ki ljubav slidite, gdi vam je slavna svijes?  
Nu čisto mislite ljuveni čudan bijes.  
Kamo ste um dili, oj tužne mladosti,  
svak od vas da cvili veće neg zadosti.  
Smisliv ja, protrnu koliko zlo mrući,  
služite neharnu za mal dar bjegući.  
Da toli onoga tko vjerno uzdvori  
nada sve jur Boga koji nas satvori,  
istinom dosle bi svaki vas pribival  
vik vični na nebi, gdi bi raj užival.  
Jur s onom divicom, ku višnji Bog stavi  
nada sve kraljicom prî ner svit objavi.  
Tač otkle sunačcu dâ svijetlost vazimat*

<sup>30</sup> Slično *savladavanje* ljubavi kao u *Istoriji od Dijane* nalazi se i u pjesmi Šiška Menčetića br. 361 prema Rešetarovu izdanju.

*jak jasnu mjesečcu od sunca zrak primat?  
Do svita skončanja, ka nigdar ne daje  
praznoga ufanja, ki se njoj pridaje,  
jur svaki vas tojzi uzdiši ter trudi,  
ar mucu vašojzi las može dat svudi.  
I tko je zemaljski, zemlje ga izbavi,  
ter meu kor anđelski slavno ga sastavi,  
ar ona gospoja nebeska i vična  
hoće nje svakoja da budu njoj slična.  
Tim, slipa mladosti, protri um i oči,  
ter iz tej tamnosti na svitlost iskoči.<sup>31</sup>*

Slične, kristijanizirane, motive pronalazimo i u Šiška Menčetića:

*Sada se jur tašto ne zvoni ni poje,  
kad je dan navlašto od svete Gospoje;  
ner hvalu i slavu u svem njoj satvori,  
ako će tko pravu da milos izdvori. (br. 363)*

*Uzmnožna gospođe, tko milos ku žudi  
a k tebi ne pođe, on zaman sve trudi;  
on hoće kako stvar bes krila letiti  
tko bude Božji dar bes tebe želiti.  
A zatoj grem k tebi, dobro crv da sam ja,  
a tvoje na nebi kraljicom ime sja:  
otmi me jur lavu od pakla iz usti,  
imaćeš ti slavu, a mene ć sabljusti.  
Jer ako ovi svit bi služen od mene,  
koji je kako cvit ki procti ter svene,  
što ima jur tebi stvoriti mē srdačce  
koja si na nebi poludnje sunačce? (br. 366)*

Dakako, navedeni stihovi mogu biti samo odraz petrarkističke manire. No, petnaestostoljetni i šesnaestostoljetni amorozni lirski diskurs je raznolik, osim petrarkizma kojemu, posebice ukoliko se radi o narativnoj kanconijerskoj strukturi pripadaju, pored uvodnih, uobičajeno retrospektivnih pjesama, zaključne religiozne pjesme, čini i platonistički ljubavni diskurs, srednjovjekovna semantika dvorske ljubavi, pastoralna ljubavna lirika, ljubavni diskurs karakterističan za folklornu književnost, te hedonistički erotski diskurs antičkog i talijanskoga podrijetla.<sup>32</sup> U hedonističkom ljubavnom

<sup>31</sup> Džore Držić, *Pjesni ljuvene, Stari pisci hrvatski*, knjiga XXXIII, priredio i osvrtno napisao Josip Hamm, JAZU, Zagreb 1965., str. 73-74, pjesma br. LXXIX.

<sup>32</sup> Navedene tipove amoroznoga lirskoga diskursa u petnaestostoljetnoj i šesnaestostoljetnoj hrvatskoj književnosti vidi u: [...]

diskursu antičkog podrijetla, primjećuje Tomislav Bogdan, *dolazi do senzualiziranja ljubavnog odnosa, nerijetko i oblube, što je u petrarkizmu nezamislivo*.<sup>33</sup> Nadalje Bogdan primjećuje da se hedonistička koncepcija ljubavnog odnosa *pojavljuje u nekoj mjeri kod gotovo svih hrvatskih autora*.<sup>34</sup> Stoga bismo, dakako vrlo oprezno, mogli naslutiti da se Vetranović *Pjesancom mladosti I*, i *Orfeom*, obraća zapravo onim piscima, ili, točnije, onom tipu amoroznog diskursa kod kojega dolazi do znatnijeg senzualiziranja muško-ženskog odnosa.<sup>35</sup>

skoj lirici utvrdio je Tomislav Bogdan, koji je o njima instruktivno pisao u radu *Pluralnost hrvatske ljubavne lirike 15. i 16. stoljeća* u zborniku: *Čovjek / prostor / vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, uredile Živa Benčić i Dunja Fališevac, Disput, Zagreb 2006., str. 57-80.

<sup>33</sup> Nav. dj., str. 61.

<sup>34</sup> Nav. dj., str. 62.

<sup>35</sup> Leo Košuta je također ustvrdio da je Vetranović *Pjesancom mladosti I* i *Pjesancom mladosti II* pozivao novo pjesničko pokoljenje u Dubrovniku da motive o Ljubavi, Dijani, Kupidonu i sl. shvati kao alegorije kršćanskih istina. Osim toga, Košuta smatra da se ovom Vetranovićevu pozivu odazvao Marin Držić u *Tireni*, pa je liku nimfe Tirene (etruščanska *Turan*, boginja Ljubavi) dao značenje neoplatonističke Caritas, a svojem Remeti prepustio da patetično izgovori prerađene Vetranovićeve stihove iz *Pjesanca druga mladosti*. Otud, prema Košuti, i optužba o Držićevu plagiranju, a potom i Vetranovićevo zauzimanje za Držića.

*Pravi i obrnuti svijet u Držićevu "Dundu Maraju", "Mogućnosti", XV, 11, Split, 1968., bilješka 18. na str. 1385.*

Remeta se u Držićevoj *Tireni* javlja u trećem prizoru petoga čina, a stihovi na koje misli Košuta zapravo su poznati kao 24. pjesma omalena Držićeva kanconijera:

*O svite, ti ti si pun tamne tamnosti,  
daleče koli si od višnje svitlosti!  
G zlu tvomu pristaješ po grešnoj naravi,  
od dobra ostaješ ko'e ti bog objavi;  
nebeske darove anđelske ohodiš,  
zemaljske otrove a s tvojim zlom slidiš.  
O slipi čovječe, zemlja ti omili,  
ka te, nesviesniče, na gork plač usili;  
a nebo ostavi, gdi višnji pribiva  
i gdi se u slavi vječni mir uživa.  
K nebesom dvigni oči, pogledaj vrh gora  
gdi sunce s istoči sad tvoj vid otvora;  
ostavi tamnosti, kako ti on sviti,  
svojome svitlosti, čovječe, ktjej iti. (Tirena, 1563-1576)*

No, da se u *Tireni* uistinu radi o neoplatonističkim utjecajima, nazire se u stihovima 187-190: *Oto ima takuj moć ognjena ljubav taj / da vrh može doć i mudru na svit saj. / Sad dobro mogu rit da ljubav taj može / nebo užec i vas svit, kad njega primože, te u stihovima 301-302: Lipota zgar s nebes, višnjega prilika, / na saj svit dana jes za radost človika*. Frano Čale napominje da se u ovim stihovima sintetizira katarza radnje formulirana u platonističkim, himničko intoniranim idejama: *s ljepotom, koja dolazi iz raja, s ljubavlju koja je od Boga, s tom čudotvornom moći koja spaja božansko i zemaljsko i sebi podvrgava sva bića, i uzmožne i uboge, i stare i mlade (a na umjetničkom planu arkadski i rustični svijet Držićeve pastorale*. Marin Držić, *Djela*, priredio Frano Čale, Sveučilišna naklada liber, Zagreb 1979., str. 288. No, čini se da Vetranovićevo razumijevanje *erosa*, vidljivo je to u *Istoriji od*

Ukoliko je, dakle, *lug od mrče zelene* sveto mjesto, a za takvo razumijevanje, vidjeli smo, imamo razloga, onda Euridikino okretanje znači da se ona odriče svjetovne ljubavi, ili, da alegoriziramo – što smatramo da je i bila Vetranovićeve nakana – odriče se ona hedonističke koncepcije amoroznog diskursa. Uostalom, Vetranovića Euridika je u svojoj tužbalici ustvrdila *da sebe ne žalju, er ovdj ostaju, / ner dragoga druga, rad mene ki tuži* (250-251). Na alegorijsko iščitavanje u naznačenom smjeru upućuju nas, mislimo, i spomenuta dva djela iz pastoralno-mitološkog Vetranovićeve ciklusa: *Lovac i vila* te *Istorija od Dijane*. Osim toga, na alegorezu upućuje i šira, dubrovačka tradicija, koja nam nije ostavila čisto idilična pastoralna djela kakva su Sannazarova, Tassova ili Guarinijeva, već djela u kojima se nalaze domaći, realistički elementi i suvremene ilustracije, i dakako, djela u kojima se nalazi posebna domaća, dubrovačka alegorija.<sup>36</sup> Naravno, do alegoreze *Orfeja*, baš kao i do alegoreze *Pelegrina*, teško je doći jer nam cjelina smisla toga teksta danas *izmiče upravo zato što više nismo u stanju uočiti one referencije na tradiciju na kojima djelo kao cjelina počiva*.<sup>37</sup>

---

*Dijane*, ipak nije platonističko, već kršćansko. O tome vidi Krešimir Šimić, *Elementi platonizma u hrvatskoj ranonovovjekovnoj književnoj kulturi*. U: isti, *Književni svjetovi. Književnohermeneutičke studije iz hrvatske književnosti*; Matica hrvatska, Osijek 2007., str. 24-25.

<sup>36</sup> *Mitološka igra Mavra Vetranovića*, str. 262. Dakako, Vetranovićev *Orfeo* nije pastorala, kao, na primjer Polizianov i Tebaldov, gdje su pastiri lica i nosioci radnje. Ipak, primjećuje Bogišić, i po sadržaju i po motivima, Vetranovićev se djelo naslanja na pastoralnu književnost. (str. 264).

<sup>37</sup> Pavao Pavličić, *Poetika manirizma*, August Cesarec, Zagreb 1988., str. 57.

*Ivan Lozica*

## STARE INDIJE I DUGI NOS

U *Dunda Maroja* dva su prologa: točnije, govor negromanta Dugog Nosa i prolog. Što će Držićevu *Dundu* dva prologa ostaje pomalo zagonetnim, ali se ipak daje naslutiti. Prvi je pozdrav odabranima, a drugi je prolog za svačije uši. Ne znamo jesu li se izvodila oba prologa ili samo drugi, ne znamo je li drugi prolog napisan zato što Držić nije bio siguran hoće li mu dopustiti izvedbu prvoga. Možda je prvi prolog bio zabranjen, a potom ipak dopušten pa je Držić odlučio zadržati oba prologa. Možda je odmah napisao dva prologa da zadrži slobodu izbora do same izvedbe, da može odlučiti prema prilici i sastavu publike. Drugi je prolog kratko najavljen u prvome, a u prvome nema izravne najave radnje – moguće je da je iz prvotnoga integralnog teksta prologa negromantova priča prvo izbačena pa potom vraćena, a moguće je i da je naknadno nadopisana. Bilo kako bilo, imamo interaktivni tekst renesansne komedije s dva prologa, začudno avangardni dramski predložak.

Oba prologa smještaju predstavu *Dunda Maroja* u pokladno vrijeme, a to odmah nameće usporedbu s novijom karnevalskom praksom. U Donjim Kaštelima u drugoj polovici dvadesetog stoljeća *tastamenti* su se redovito pisali u dvije inačice. *Krnjevalska ambasada* bi *pročišćenim*, bezazlenim tekstom pribavila dozvolu za javni skup, a na skupu bi se potom pročitala satirički oštija integralna verzija. Lokalne su vlasti zapravo spremno sudjelovale u obmani, *politički pokrivene* uredno arhiviranom blažom inačicom.

Dva prologa *Dundu Maroju* zacijelo svjedoče o Držićevu dvostrukom doziranju pokladne kritike. Ipak bi bilo pretjerano pretpostaviti karnevalsku suradnju Pomet-družine s vjerskim i političkim dubrovačkim vlastima. Kaštelanska je vlast lokalna, može se djelomično solidarizirati s karnevalskom pobunom. Dubrovačka je vlast središnja, državna – Držićeva pokladna kritika nju izravno pogađa. Ako je prvi prolog zamijenjen ili makar samo ublažen drugim, bit će to posljedica prisile vlasti i/ili Držićeva straha.



Oba prologa završavaju istom sintagmom, *stav'te pamet na komediju*. Ne vjerujem da su se oba prologa uvijek zajedno izvodila, na istoj predstavi. Ako i jesu, drugome je prologu bila zadaća prigušiti propovjednički žar pozdravnoga magijsko-političkog manifesta prepričavanjem sličica iz života, reklamiranjem glumačke družine, laskanjem publici i najavom zbivanja u komediji. Istina je, drugi prolog izrijekom dijeli gledateljstvo na dobre i zle – namijenjen je dobrima i dobronamjernima, *ljudima nazbilj*, želi im se svidjeti, a Negromanta šalje kao pregovarača zlima, *obrazima od mrčarije*, dakle *ljudima nahvao*. Znači li to da je negromant Dugi Nos u prvome prologu zadužen za *ljude nahvao*, a družina drugim prologom podilazi *ljudima nazbilj*? Zašto im laskati i podilaziti ako su zbilja dobri? Tko je zapravo *feca od ljuckoga naroda*, jesu li to pokladne maškare, kazališni glumci Pometa-družine koji u staroj Vijećnici o pokladama prikazuju *Dunda Maroja* ili onih jedanaest čudovišta iz Držićevih urotničkih pisama (Novak 1996: 66) koji iz te iste Vijećnice korizmeno ozbiljno vladaju Dubrovnikom izvan pokladnoga vremena? Znademo li uopće tko na sceni izgovara riječi drugog prologa — nije li to onaj isti Negromant skinuo masku? Dum Marin je tad imao četrdeset tri godine, nije li on osobno glumio Negromanta, najavljujući predstavu svojih mladih glumaca? Kao pripadnik svećeničkog staleža možda i nije smio javno nastupiti u komediji (Batušić 1978: 58-59), ali prolog zapravo i nije gluma jer komedija počinje tek nakon onog *stav'te pamet na komediju!* Komu ćemo vjerovati, maskiranom ili nemaskiranom Držiću i tko je tu dobar, a tko zao, tko *nazbilj* a tko *nahvao*? Ključ tumačenja *Dunda Maroja* i njegova autora skriven je u dvama prologima.

### Dva komentara dvaju prologa

Aluzivna magija negromanta Dugog Nosa nanovo je zaživjela sredinom dvadesetog stoljeća: u novom socijalističkom društvu Držić je interpretiran kao utopistički vizionar i pjesnik sirotinje 16. stoljeća, postao je klasno svjesnim borcem protiv trule aristokracije. Provokativni tekst Živka Jeličića iz vizure dvadesetog stoljeća pretvara Držića u suvremenika (Jeličić 1948). Političko tumačenje Negromantova govora pokazalo se poticajnim i vidovitim: nema sumnje da ono pogađa glavnu Držićevu intenciju, ali ipak razotkriva tek jedan značenjski sloj i u tome nadahnuto pretjeruje. Stare Indije postaju vizijom komunističkog društva u kojemu nema pojmova *moje* i *tvoje* i gdje se *srce ne maškarava – ljudi nahvao* su oligarhija dubrovačke aristokracije koju treba silom oboriti (Čale 1979:95). Jeličićev je komentar ispred vlastita vremena: premda se izrijekom zalaže za prepoznavanje umjetničkih vrijednosti u našoj staroj književnosti nasuprot filološkom tretiranju *književne građe*, on zapravo najavljuje i postmoderni interpretacijski pomak od estetskoga etičkom, premještanje težišta s umjetnosti na politiku.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Politizacija Držićeve negromancije traje već pola stoljeća: *Ali Držić, sakriven pod negromantovim plaštom, ne govori o tom putovanju zato da bi nekome pričao o pustolovinama, nego zato da bi dešifrirao laž kao istinu, a istinu kao laž* (Novak 1997: 389).

Filološki je odgovor bio brz i temeljit. Znamenita studija Lea Košute o pravom i obrnutom svijetu u *Dundu Maroju* (Košuta 1964) medievalističkom je erudicijom deklasirala cjelokupnu držićologiju. Nametnula se kao prolegomena svakom budućem komentaru - pa tako i mojemu priopćenju.

Rezimiravši Jeličićeve poglede i odjeke Košuta ukratko izlaže Držićev životopis, a zatim analizira lik negromanta koji se kao izvorna zamisao višekratno javlja u Držićevu djelu, počevši od najavljiivača izgubljenoj komediji *Pomet*. Priklanja se Ratkovićevoj tezi da je lik Dugog Nosa inspiriran sajamskim negromantom i đakom lualicom (*scolasticus vagans*). Za njih se tvrdilo da su sklopili ugovor s vragom, bavili su se magijom i proricanjem, dozivali duhove, oživljavali čovuljka (*homunculus*) te tajno pokretali marionete sve do 16. stoljeća (Košuta 1968: 1360). Ime Dugi Nos povezuje se s kukastim nosom na prikazima židovskih kabalista, ali možda i s evolucijom pokladnih maski (od ktioničkih preko demonskih do komičnih), što Košuta preuzima iz talijanske i britanske teatrologije. Nadimak *od Velicijeh Indijâ* pokazuje Držićevo poznavanje predaje o magu koji obilazi svijet, a to odvodi komentatora duboko u ezoteričnu literaturu (*princeps necromantorum*, Vergil, Merlin, Malagigi, Twardowski, Faust). Pretpostavljena uloga u prologu *Pometa* otvara poveznicu našeg negromanta s Merkurom (Hermesom) psihopompom u mitološkim pastirskim igrama, a to opet odgovara ulozi Anđela u crkvenim prikazanjima te Kupidona u neoplatonističkoj idili. Negromant je glasnik nove svjetovne komedije koju Držić iz Italije uvodi u Dubrovnik. Njegovo imaginarno putovanje oko svijeta formom odgovara starim alegorijskim putovanjima i rajskim vizijama (Homer, Dante, Rabelais) kojima se obrađuje tema inicijacijâ i otkrivanja Istine, ali on je i mistagog koji otkriva dvostruku tajnu: postojanje zemlje Istine i dviju vrsti ljudi, *nazbilj* i *nahvao* (Košuta 1968:1361-1362). Utvrdivši ulogu Dugog Nosa kao glasnika, Košuta u njegovu govoru prvo izdvaja podatke o predstavama i Držićevim protivnicima, a zatim kreće u detaljnu zemljopisnu elaboraciju putovanja. Tu motiv inicijacije uzmiče pred geografskom eksplikacijom. Velike Indije (*Indie Maggiori*, *India Magna*) obuhvaćaju današnji Hindustan; Male Indije (*Indie Minori*, *India Parva*) mogle bi pokriti Abesiniju, Indiju preko Gangesa ili Pakistan; Nove Indije su novootkrivene srednoameričke zemlje. Zapevši s Negromantom kod Starijih Indija, Košuta ipak nudi dvostruko tumačenje: to jesu one slabo poznate zemlje Marka Pola, Treće Indije (*India Superior*, *Cathay*) – ali napominje da se po srednjovjekovnim zemljovidima tamo negdje na kraju svijeta nalazi i zemaljski raj te da je ondje Thomas More smjestio Utopiju (Košuta 1968: 1364-1365).

Ishod blistave geografsko-filološke interpretacije ipak je pomalo nesiguran. Svim čudesnim slikama negromantskog iskaza komentator silom i uglavnom uzalud nastoji pronaći egzaktne izvore u učenim knjigama, objasniti Držićeve riječi sličnim detaljima u djelima drugih europskih autora. Brojnost tih kulturnopovijesnih paralela rezultira varljivim dojmom o neslućeno složenim razmjerima kratkoga Držićevog teksta (v. Čale 1979: 95). Negromantovo magijsko umijeće jednoznačno se tumači kao ironiziranje sta-

rih i preživjelih shvaćanja sredine (Košuta 1968:1366). Renesansno znanje zemljopisa i popis Držiću dostupnih knjiga možda ipak nisu dostatni za potpuno razotkrivanje tajne četiriju Indija. Ono *ledeno more koje se ne more broditi, i vrlo vječna zima, koja galatinu od živijeh ljudi čini* (Držić 1979: 343) ne može se do kraja razumjeti samo kao odjek upitnog Držićeva čitanja prvog izdanja Rabelaisa (Košuta 1968:1366) ili čak kao karnevalska aktualizacija, aluzija na vijesti o tada recentnim ekspedicijama Jacquesa Cartiera u potrazi za Sjeverozapadnim prolazom. U tom smislu je i Košutino izravno povezivanje ledenih stihova iz Vetranovićeve *Pjesance lakomosti* s kanadskim ekspedicijama ponešto nategnuto (Košuta 1968: 1368). Ne dovodim u pitanje dubrovačko poznavanje dalekih pomorskih putova, želim samo naglasiti da se mitska slika svijeta ne iscrpljuje onovremenom kartografijom.<sup>2</sup> Stare Indije nisu stvarni toponim niti mjesto, onamo se može doći jedino negromancijom kakva je dopuštena samo o pokladama. Stare Indije pripadaju mitskome svijetu i Leo Košuta ima pravo da je u tome *sekretu jezik mitološki, bit ironična, a smisao mnogostruk* (Košuta 1968: 1482; Čale 1979: 95). Dijagnoza jest točna, ali se komentar ipak na prosvjetiteljsko-filološki način zauzdava pretjeranom zemljopisnom racionalizacijom, a time i simplificira. Iscrpivši mogućnosti tumačenja govora kao izvješća o istinskom putovanju, Košuta ga jednakim žarom raščlanjuje kao izvješće imaginarnog putovanja. Nižu se usporedbe (s bibliografskim uputama) za Raj zemaljski, Sunčanu dubravu, Otoke blaženih, ognjeni pojas, neprebrodivi Ocean, visoke zidine na Gori – nabrajaju se Knjiga Postanka, Alcimo Avitio, Pseudo-Laktancije, Dante.

Opis Starih Indija koji je nadahnuo Jeličićevu tezu o viziji komunističkog društva Košuta dijeli u dvije cjeline: prvi dio idealizira prirodu, drugi ljude. Prvi je dio samo donekle blizak Lukijanovim opisima, a za drugi dio mogući su uzori Horacije i sv. Ambrozije. Oba dijela opisa podsjećaju na drevno zlatno doba, ali o njemu će Dugi Nos govoriti kasnije.

Kao najvjerojatniji uzor Držićevu opisu Starih Indija Leo Košuta najzad navodi sažetak izgubljena Jambulovog romana u djelu Diodora Sicilskog *Historia universalis* (II, 13). Na temelju Diodorova sažetka Jambula i analize Držićeva teksta on Stare Indije vidi kao irealnu zemlju koja ipak postoji u smislu čiste ideje kršćanskog neoplatonizma, kao mitski ezoterični Raj, dakle kao pravi svijet Istine. Tri druge Indije koje Dugi Nos predstavlja grotesknim slikama zapravo su obrnuti svijet, često opisivan i prikazivan u razdoblju humanizma i renesanse. Zaključak je da Držićeve Stare Indije ipak nisu utopija u društvenome značenju te riječi (Košuta 1968:1375-1376).

Nastavak komentara odnosi se na mit o podrijetlu *ljudi nahvao* u Negromantovoj priči. Groteskne skulpture na nekoj građevini u Starim Indijama Držić po Košutinu

<sup>2</sup> Ta je kartografija i sama još uvelike mitska, što pridonosi kolebljivosti Košutine interpretacije: Vetranovićevom *Pjesancom lakomosti* dokazuje se dubrovačka zemljopisna upućenost, a zatim se na istoj stranici negromantovo putovanje tumači kao ismijavanje zastarjelih zemljopisnih shvaćanja iz te iste *Pjesance lakomosti* (Košuta 1968:1368).

mišljenju poistovjećuje s raskalašenim glumcima. Komentator se slaže s Petrom Kolenđićem da se pod tim nakazama kriju razne pokladne maske talijanskih uličnih priredbi, ali upozorava da Držić prvotno opisuje drvene lutke s pretežito zoomornim glavama – oživljene negromancijom te lutke postaju ljudima. Tri lutke: *žvirat* (grbavac), *barbaćep* (nosata maska) i *čovuljic* (*homunculus*) te drugi likovi sa životinjskim glavama protumačeni su kao *stara hibridna bića poganskih kultova, idoli i sitni pobožni predmeti drevnih obrednih maskerada koji su se održali u renesansnim pokladama i današnjim marionetskim predstavama* (Košuta 1968:1485). Oživljavanje lutaka tumači se kao obrada teme o magima (Malagigi, Hermogen, Merlin), negromantima i putujućim đacima koji iz podzemlja umiju dozvati demonska bića. Priča o novostvorenim nakaznim veseljacima i glumcima naglo se mijenja u priču o degradaciji čovječanstva. Groteskni glumci opće sa *ženama nazbilj* da bi na kraju kao *ljudi nahvao* bili protjerani u naš svijet. To se u komentaru povezuje sa židovsko-kršćanskom predajom iz Knjige Postanka, kaldejsko-perzijskim dualizmom i s temama krivovjernih sljedbi, a odatle se zaključuje da Držić na izvoran način povezuje odlomke raspalih mitova u novu cjelinu:

*Najprije je temu stare demonologije o podrijetlu raznih nakaznih bića spojio s temom o palim anđelima. Onda je te teme prilagodio okviru starog shvaćanja o postojanju dvaju svjetova: našeg, poznatog i lažnog, i drugog, nepoznatog i pravog, koji se – kako je to mislio Kuzma Indikopleust – odijelio od našega upravo u času kad su iz Raja bili istjerani Adam i Eva. Konačno je mjesto golemih divova (dakle protivno od Rabelaisa) unio u priču groteskne pigmejce, neodređeno ih poistovjetio s glumcima i nazvao, za nas, neobičnim imenom ljudi nahvao* (Košuta 1968:1487).

Različito od Jeličića koji *ljude nahvao* lakonski određuje kao ljude navlaš, suprotne *ljudima nazbilj*, Košuta temeljito propituje moguća značenja. Počinje Vaillantovim shvaćanjem *ljudi nahvao* kao ljudi niska podrijetla koje je dubrovačka aristokracija samo iz uljudnosti priznavala ljudima, nastavlja tumačenjem u priči oživljenih lutaka kao ljudi *pro forma* koji izazivaju smijeh i izjednačeni su s raznim hibridnim i grotesknim bićima klasične mitologije. U tom smislu *ljudi nahvao* izvanjskim izgledom ilustriraju komičnu, grotesknu i demonsku opreku ozbiljnom, istinskom (prirodnom) i božanskom. Nakon što su se razmnožili sa *ženama nazbilj* poprimaju narav i izgled oholih urotnika, nalik na pale anđele – prekomjernošću, ohološću i nasiljem narušili su sklad, oni su *hibridni puk skitnica, probisvjeta i uljeza, što svojim porivima bez mjere i obzira ustaju protiv prvotnog Zakona* (Košuta 1968:1489). Razmotrivši značenje priloga *nahvao* (navlaš) u slavenskim jezicima, komentator zaključuje da *ljudi nahvao postupaju kao i nosioci prvog grijeha koji je bio zamišljen kao urota, pobuna bez mjere protiv Zakona Svemira, Prirode, Boga* (Košuta 1968:1489). Priču o *ljudima nahvao* u Starim Indijama (na onome svijetu i prije protjerivanja u naš svijet) Košuta sažima ovako:

*Drugim riječima, Držić nam je iznio jednu staru i slabo istraženu priču, koja postanak i podrijetlo ljudskog smijeha i komične umjetnosti usko povezuje s temom prvotne degradacije ljudskog roda i uokviruje u prastare obredne borbe između Dobra i Zla,*

*Kreposti i Poroka. U ovim su borbama – kako je poznato – neobuzdane i demonske sile prirode, u obliku grotesknih i nakaznih maski, nakon simbolične borbe svladane i, poput uljeza, skitnica i varalica, bačene u Podzemni svijet odakle su i došle* (Košuta 1968: 1490).<sup>3</sup>

Dolazimo do ključnog obrata u mitskoj priči. Mi zapravo živimo u podzemnom, obrnutom svijetu. *Ljudi nahvao* protjerani su iz Starih Indija u naš svijet:

*Što je Držić učinio? Kao što smo već gore naveli, vjeran poimanju o dvama svjetovima, Držić je iz onog drugog svijeta prešao u ovaj naš, u svijet prividnosti i paradoksa. Time je priču o podrijetlu ljudi nahvao u onom drugom svijetu povezao sa zbivanjima u našem svijetu i dao joj tako vrijednost mita od iskona vremena (usp. u to prvo brijeme). Iz mita je zatim prešao u legendu o kralju Saturnu, t.j. na prvotni mit o zlatnom dobu, koji su latinski pjesnici prikazali kao povijesni događaj, a onda je iz legende prešao u povijest* (Košuta 1968: 1491).

Negromantsko obrtanje svjetova uključuje i promjenu adresata: *ljudi nahvao* nisu više oživljene lutke, maske ili glumci, to su živi ljudi našega svijeta kojima Držić upućuje mnoštvo zoomorfnih pogrda. *To prokleta sjeme, čovuljici, žvirati, barbaćepi, obrazi od papagala, od mojemuča, od žabe, oslasti i s kože udreni* (Držić 1979: 345) sad su dubrovačka aristokracija koja sebe smatra *ljudima nazbilj*, a zapravo su oni ti *ljudi nahvao* (Košuta 1968: 1492-1493).

Nakon analize prvog prologa Košuta provjerava vlastiti komentar – analizom odabranih likova u *Skupu i Dundu Maroju* pronalazi potvrdu teze o *ljudima nahvao* koji se u životu maskiraju, glume i djeluju proračunato. Ti su ljudi oholi, tvrdoglavi, nepravedni, pohlepni, nasilni i naduti barbari. Najvećim grijehom u magijsko-vjerskom poimanju svijeta pokazuje se kompleks ὕβρις koji uključuje prvu lakomost (*prima avaritia*) pa zato Jeličić griješi kad poriče Držićevo moraliziranje i naglašava samo njegovu povezanost s društvenim životom vremena (Košuta 1968:1493-1499).

U završnici komentara Leo Košuta priznaje nemogućnost točnog navođenja izvora zamisli o demonskoj degradaciji čovječanstva u mitskoj priči iz Starih Indija jer su slična vjerovanja zajednička srednjovjekovnim praznovjerjima, ali i učenjima gnostika, patarena, bogumila i drugih nekršćanskih sljedbi. Pretpostavlja da su te manihejske ideje bile poznate dubrovačkoj aristokraciji, a možda su oblikovale i Držićev svjetonazor.

<sup>3</sup> Ta stara slabo istražena priča uvelike odgovara karnevalskom obredu. Švicarski kulturolog Karl Meuli podrijetlo maskiranja (pa i karnevala) vidi u svetkovini kojom živi slave povratak svojih predaka, dakle u kulturnoj uporabi maske. Okosnica te svetkovine jest jedinstvo mrtvih i živih: postoji vrijeme u godini kad se mrtvi vraćaju, izlaze, osvećuju se za nepravde, traže poštovanje i obožavanje, žrtve i priznanja. U tome strogo ograničenom razdoblju oni preuzimaju vlast i sude živima, a zajednica prihvaća njihov sud. Kad sve to prođe, kad se bogovi smire, sreća i blagostanje se vraćaju - svijet je nanovo očišćen od zla i grijeha. Vjerovanje u ciklički povratak mrtvih najjače je u agrarnim društvima. Taj povratak predaka istodobno je i škola - mrtvi prenose svoja znanja, moć i sposobnosti živima. Njihovo vrijeme je i vrijeme inicijacije: djecu promiču u odrasle ljude, ali traže i nove mrtve za svoje kraljevstvo (v. Glotz 1975: 33-43; Lozica 1997: 33).

Dualističko poimanje svijeta Košuta ilustrira na primjerima iz *Dunda Maroja*, *Tirene*, *Džuha Krpete*, ali i iz urotničkih pisama.

Košutin je komentar eruditno filološko pobijanje ekstremne Jeličićeve teze koja u Držićevu tekstu o Starim Indijama vidi sliku buduće društvene Utopije. Primat izravne ironije nad mitološkim jezikom i mnogostrukošću smisla u Košutinoj interpretaciji najzad ipak donekle pomiruje različita polazišta Živka Jeličića i Lea Košute u najvažnijem: *ljudi nahvao* su dubrovačka vlastela, gospari, moćnici, senatori (v. Čale 1979: 95). Od proklamirane mnogostrukosti smisla ističe se samo politička ironija. Začudo, priča Dugog Nosa opisuje se na kraju Košutina komentara kao nostalgičan osvrt na mit kojim Držić opovrgava vlastiti svijet i vlastito društvo te želi potaknuti sugrađane na borbu protiv aristokratske oligarhije. Mislim da je taj iznenadni revolucionarni finale zapravo Košutin *hommage* Držićevoj ironiji – jer u posljednjoj rečenici komentara ipak čitamo kako je Držić vlasteli *želio naglasiti da na ovom našem svijetu sukob proizlazi iz same biti ljudske naravi i društva i da stoga ostave mjesta i za ljudski smijeh i za njegove komedije* (Košuta 1968: 1502).

### ***Dundo Maroje* kao karnevalski tekst**

Tvrđnja da obred prestaje i pravi teatar počinje tek kad se maska skine sigurno je pretjerana. Premijera Držićeve komedije u Vijećnici kao središtu političke moći moguća je samo u sklopu karnevala. *Dundo Maroje* nije samo vrhunsko dramsko djelo koje prelazi okvire plautovske, eruditne komedije (Franičević 1974: 131), prostor i vrijeme izvedbe smještaju ga u karnevalski kontekst, pridaju mu i značaj karnevalskoga teksta. Tako najbolja Držićeva komedija izvedbom ostaje i dijelom narodne kulture, sastavnicom običaja. Karnevalskom inverzijom moći zamućuje se etička valorizacija – *nazbilj* postaje *nahvao*, a *nahvao nazbilj*. I ne samo to: u *sekretu* Dugoga Nosa zrcali se magijsko-kritičko dvojstvo karnevala. Siguran sam da mit o Starijem Indijama i zlatnome dobu nije tek maska kojom Držić prikriva prevratničku poruku, to nije prozirni politički teatar modernoga doba. Mit i magija u Negromantovu pozdravu mnogo su dublji. U karnevalskom kontekstu poganstvo Starijih Indija slavi pobjedu – njihovi *ljudi nazbilj* protjerali su *ljude nahvao* u naš svijet, a to je dum Marinov i naš kršćanski svijet. Dubrovniku šesnaestog stoljeća poganstvo je mnogo bliže nego nama, pokršćavanje je zaista završilo tek negdje u 14. stoljeću, okruženje je tursko, katolička je obnova još daleko. Zato mislim da tajna Dugoga Nosa ne pripada isključivo učenoj kulturi, nije samo školsko renesansno pozivanje na antiku ili čak izravan odjek Držićeva čitanja Thomasa Morea (Ratković 1964:13). Negromantove četverostruke čudesne Indije možda i jesu (kao naziv) preuzete iz ranih putopisa, ali one u pozdravu služe i kao metafora za domaće poganstvo narodne kulture, kulture svakodnevice. Duhovna dimenzija onovremene narodne kulture zanemarena je u dosadašnjim komentarima prvog prologa *Dundu Maroju*.

Negromanciju Dugoga Nosa čitam kao idealnu karnevalsku sinergiju mita i politike: u Negromantovom su pozdravu majstorski stopljena dva tipa karnevala, točnije dvije ključne karnevalske sastavnice: magija i društvena kritika. Sinergiju dugujemo Držićevu talentu, ali i bližoj povezanosti dviju karnevalskih odrednica u Držićevo vrijeme, ranoj fazi u povijesti karnevala. Danas su magija i politička kritika u karnevalu strože razdvojene. Magijska je sastavnica svedena na ponavljanje simbola i postupaka kojima su pretkršćanska značenja davno zaboravljena. Ali, u šesnaestom je stoljeću sjećanje na živo poganstvo još moguće: mitska tajna negromantskog govora ne mora biti samo knjiška, ne mora pripadati isključivo učenoj kulturi.

Pojednostavljeno ću to pojasniti: magijska je sastavnica starija od karnevala, ona čuva pojavnu (obrednu) stranu pretkršćanske mitologije. Mitologija je kršćanski eufemizam za duhovno Drugo, za pretkršćansku ili tuđu vjeru. Mitska je priča potisnuta kristijanizacijom, poganska je vjera zamijenjena kršćanskom, ali je kršćanstvo u godišnjem vremenskom rezervatu karnevala sačuvalo i iskoristilo poganski obred kao običaj – *simulacrum* poganstva, opreku korizmi.

Pristup *Dundu Maroju* kao karnevalskom tekstu (t.j. proznom dramskom tekstu u karnevalskom kontekstu) traži propitivanje dosadašnjih tumačenja dvaju prologa. Slažem se da su prolozi ključ razumijevanja Držićeve intencije, ali ih ne smijemo interpretirati isključivo u sferi učene europske renesansne kulture, ne smijemo se zadržati samo na književnopovijesnim paralelama dviju obala Jadrana — moramo uzeti u obzir i dvije kulture koje u veljači 1551. zajednički tvore karnevalski kontekst izvedbe *Dunda Maroja* u Dubrovniku: učenu i narodnu (tradicijisku). Nije tu riječ o jednostavnoj (političkoj) opreci kulture vlastele i kulture puka (vladara i podanika) jer narodna kultura nije svojstvena samo puku i zapravo nije strana vlasteli.

### **Dvostruko dvojstvo, kreativna uloga tradicije i poganstvo pod maskom**

Dvojstvu politike i mita u karnevalu odgovara dvojstvo erudicije i tradicije u Držićevu djelu. Ta se dvojstva u tumačenjima prologa gube, zahvaćena je uvijek samo jedna strana: politička i učena dimenzija. Jeličić naglašava politiku, a Košuta učenost — slično se sličnim spoznaje. Priznajem, Košutina je interpretacija prva izrijekom spomenula problem mitskog jezika i mnogostrukosti smisla u govoru Dugog Nosa, ali je i ona na tome stala: negromantov govor obojica autora zapravo prosvjetiteljski transponiraju u dvadeseto stoljeće. Jeličić čita klasnu borbu puka protiv vlastele, a Košuta i nehotice evolucionistički slavi pobjedu renesansne učenosti nad srednjovjekovnim praznovjermjem tražeći Držiću mjesto u intelektualnoj eliti renesanse. To su dva uspjela i srodna tumačenja, ali su oba necjelovita: zajedničko im je zapostavljanje mita i tradicije. Košuta je doduše uočio mnogostrukost smisla, ali je mitskim i tradicijskim sastavnicama govora jednostrano tražio globalne uzore u europskoj učenoj kulturi šesnaestoga stoljeća. Izvore Držićeva dualizma on traži u manihejskim idejama koje su možda kolale među

dubrovačkom aristokracijom (Košuta 1968:1490), zanemarivši slavensku, hrvatsku, regionalnu i lokalnu tradiciju, kulturu dubrovačke svakodnevice.

Je li uopće moguće razmrsiti mnogostrukost smisla Negromantova pozdrava? Možemo ga samo drukčije i potpunije tumačiti, ali riječ je o književnome tekstu i konačnog odgovora ne može biti. Ipak, mislim da sam naznačio problem koji bismo morali razriješiti. Kako protumačiti mitsku i tradicijsku dimenziju te karnevalske priče?

Mislim da tumačenje mora uzeti u obzir dvostruko dvojstvo: mora zahvatiti obje karnevalske sastavnice, kritičku i magijsku te uključiti prepletanje učene i narodne kulture *in situ*.

Već elaboriranoj pokladnoj opreci puka i vlastele (pokladna kritika) pridružuje se na razini karnevalskog dvojstva nova opreka poganstva i kršćanstva (pokladna magija). Negromantova magija je maska za mitologiju, a mitologijom se prikrija poganstvo. Karnevalsko prividno obrtanje svijeta time postaje cjelovitim, sekularni se prevrat nadopunjuje sakralnim.

Negromantov sakralni prevrat mora se tumačiti na razini pretapanja učene i narodne kulture, ali tu treba iznova upozoriti da narodna (tradicijska) kultura nije svojstvena samo nižim slojevima društva (nepismenom seljaštvu, puku ili potlačenima). Isto tako, pripadnost učenoj kulturi stječe se obrazovanjem, a ne rođenjem – učena kultura nije isključiva privilegija vladajućih slojeva (vlastele i crkvenih moćnika). Marin Držić je, poput Shakespearea, primjer renesansnog proboja staležnih kulturnih podjela. Dihotomija učene i narodne kulture predrasuda je našega vremena. Navodna stroga staležna podjela renesansnih kazališnih družina u Dubrovniku na vlasteoske i pučke zabluda je dvadesetog stoljeća (Stojan 2007: 128-136). Zanemarivanje stvaralačke uloge narodne kulture u tumačenju Držićeva djela posljedica je predrasude koja kulturne vrijednosti mahom pripisuje učenoj kulturi – vrijednost tradicije uvijek je prijeporna. Mislim da bismo interes dosadašnjega folklorističkog i književnoantropološkog prikupljanja povijesnih podataka o dubrovačkoj svakodnevici 16. stoljeća u Držićevim tekstovima morali najzad preusmjeriti s konteksta na tekst. Volio bih da moj pristup *Dundu Maroju* kao karnevalskom tekstu bar malo pridonese kulturološkom razmatranju kreativnog udjela narodne kulture u Držićevu djelu.

U *sekretu* Dugoga Nosa stapaju se s jedne strane politika i mit, a s druge učenost i tradicija. Ostavimo li privremeno po strani Negromantovu političku karnevalsku poruku, ostaje nam magijska, mitska poruka. Leo Košuta je uvelike raščlanio eruditnu stranu te mitske priče — preostaje mi razmotriti njezinu tradicijsku pozadinu. Riječ je o poganstvu karnevalski suprotstavljenom kršćanstvu kao službenoj religiji. U europskoj svakodnevici 16. stoljeća to je itekako aktualna tema. Nakon dugotrajnog pokršćavanja, Crkva se obračunava s oslabljenim ili poraženim protivnikom. Albigenzi i katari potučeni su u 13. stoljeću kao konkurentski kršćanski pokret koji se nije na vrijeme odrekao poganskoga gnostičkog učenja. Slično je i s bosanskim bogumilima i patarenima: to nisu otpadnici od kršćanstva ili učeni reformatori kršćanske vjere, prije je riječ o sporom ili



drukčijem, nepriznatom prijelazu poganstva u kršćanstvo. Jačanjem crkvenih institucija progoni se individualiziraju: procesi protiv vještica uopće ne pripadaju srednjem vijeku, započeli su tek u renesansnoj sjevernoj Italiji (Henningsen i Ankarloo 1993: 2, citirano prema Čiča 2002: 9), a završili su krajem 18. stoljeća. Navodno čarobnjaštvo (magija) poslužilo je kao izlika za progon poganstva, pretkršćanskog kulta. Iako su na istočnoj obali Jadrana sudski procesi protiv vještica i čarobnjaka malobrojniji (vjerojatno zbog islama kao bliskog vanjskog neprijatelja), Negromantova je pokladna magija ipak na skliskom terenu. Poganstvo tada još nije teatarska dekoracija, ono je stvarni Drugi, unutrašnji neprijatelj. O pretkršćanskim sastavnicama onovremene narodne kulture i o njihovom udjelu u životu pojedinca i zajednice možemo samo nagađati. Pisani su dokumenti proizvod učene kulture, dakle uglavnom svećenika i rijetkih svjetovnih intelektualaca, mahom vlastele. U tekstovima se zato poganska vjera ne spominje, prevodi se na službeni kršćanski jezik. I dok svećenici i pravници aktualno poganstvo puka progone kao magiju, humanistička ga elita preimenuje u mitologiju i transponira u antiku. Renesansa nije samo obnova staroga svijeta, već i legaliziranje vlastite poganske baštine učenim pretkršćanstvom Drugog, intelektualni otpor totalitarnoj kristijanizaciji. Ali, renesansa je ipak svjetovni kulturni pokret, a ne otvorena vjerska pobuna. Zato poganstvo ne smije biti naše, ne smije biti ovdje i ne smije biti sada. O njemu se smije govoriti samo ako je tuđe, daleko i/ili davno.

To nas vraća Negromantovoj priči. U pokladnom se pozdravu osim kritičke zasigurno krije i magijska karnevalska dimenzija. Karneval je inscenirani ritualni sukob kaosa i kozmosa, nereda i vladajućeg poretka. Radi se o godišnjoj, prividnoj (simboličkoj) i vremenski kontroliranoj pobjedi potlačenih nad moćnima, riječ je o glumljenoj pobjedi narodne (tradicijske) kulture nad učenom kulturom na vlasti. Predstava novog početka potrebna je i državi i Crkvi: tobožnje poganstvo karnevala služi kao slika grijeha koji prethodi korizmenom pokajanju. Premda je karneval zapravo u službi vladajućeg (svjetovnog i duhovnog) poretka jer otklanja stvarni sukob i jača koheziju zajednice, suprotnosti se ipak moraju bar simbolički prikazati. Da bismo potpunije razumjeli karnevalsku predstavu, društvenokritičkoj opreci puka i vlastele moramo dodati magijsku (mitsku, vjersku) opreku poganstva i kršćanstva. Ukratko, mislim da se pod učenom maskom davnih i dalekih Starijih Indija krije narodna (tradicijska) kultura, točnije domaće poganstvo Držićeva vremena. Stari Indijoti su zapravo domoroci, dubrovački stari *indiđeni*, indigeni.

### **Novo čitanje Starijih Indija: grubi maskari u Platonovoj spilji**

Na kraju poklada 1551. godine, najvjerojatnije posljednje pokladne nedjelje 8. veljače, u staroj Vijećnici u Dubrovniku stupa na scenu Marin Držić prerušen kao negromant Dugi Nos i tvrdi da dolazi iz Velicijeh Indija, predstavlja se kao učeni strani mag te pozdravlja (iznova nakon tri godine) vlastelu i puk, mušku i žensku publiku, a možda

čak i djecu. Podsjeća ih na ranije negromancije i najavljuje novu, ali prije će im otkriti veliku tajnu koju ni najmudriji nisu znali.<sup>4</sup> Bio je tri godine na putu, prvo u Velikim Indijama gdje životinje govore, zatim u Malim Indijama gdje se patuljasti ljudi bore sa ždralovima, a potom je u Novim Indijama vidio da pse vežu kobasicama i cijene žablji pjev. Odande je htio poći u Stare Indije, ali su mu rekli da se onamo može jedino negromancijom jer je između ledeno more i vječna zima koja žive ljude pretvara u hladetinu, a s druge je strane takva vrućina da se ne može pristupiti.

Za razliku od Jeličića koji u Negromantovu putovanju prepoznaje samo aluzije na onovremena putovanja i otkrića, Košuta u putovanju vidi inicijaciju – točnije inicijaciju prerusenu kao šaljivo putovanje. Današnji bi antropolozi odmah inicijaciju preveli u šamanizam, a šaljivost bahtinovski pojasnili kao karnevalizaciju svojstvenu narodnoj kulturi. Košuta inicijaciju konstatira, ali je komentarom literarno i zemljopisno prizemljuje. Lik Negromanta i njegov dugi nos tumači on isključivo paralelama u sferi urbane i učene kulture. A pred Starijem Indijama cijeli ovozemaljski zemljopisni komentar pada u vodu – zapravo se zaleđuje i spaljuje, jer:

*“Upriječilo se je ledeno more, koje se ne more broditi, i vrlo vječna zima koja galatinu od živijeh ljudi čini”, a s drugu stranu veljahu da gorušte sunce i paljevito ljeto dan bez noći ne da tačam živu čovjeku pristupit, ma zemlji od vrućine plod plodit. I rekoše mi: “Po negromanciji samo u te strane može se proć”* (Držić 1979: 343).

Svaka čast Sjeverozapadnom prolazu, ali to me neprebrodivo more ipak više podsjeća na vodenu prepreku (ocean, more ili rijeku) kao čestu pogansku mitsku granicu dvaju svjetova. Nema smisla ovdje nabrajati hadske, paklene i rajske rijeke, prekomorske morske mitove ili spominjati biblijski mračni Ocean, simbol kaosa koji Jahve pobjeđuje činom Stvaranja; mislim da je suviše podsjećati na šamansku simboliku mosta i opasnog prijelaza. Zemljopisi onoga ili ovoga svijeta jesu dekorativni u tumačenju, ali su zapravo ovdje redundantni jer naš negromant o aktualnim poganskim vjerovanjima ne govori izravno. On ih mudro prerusava i preimenuje učenom, knjiškom mitologijom: mitovima o zlatnome dobu i zemaljskom raju, prikriva ih slikovitim i egzotičnim putopisnim detaljima. Možemo li se probiti kroz tu prašumu razgovorljivih magaraca, čaplji, majmuna, literarnih patuljaka, ždralova, kobasicama vezanih pasa i igrača zlatnim balotama, možemo li svladati hladnoću i vrućinu te stići do zavičaja Držićeva poganstva?

Negromant je to jednostavno riješio. Otvorio je svoje negromantske knjige jer mu drugo nije preostalo i u hipu se našao u Starim Indijama. Leo Košuta je otvorio mnoge knjige u potrazi za tom Negromantovom formulom – sve su knjige bile slične, ali nisu bile čarobne.

<sup>4</sup> Ono od šta su se skule od mudraca vazda veoma čudile i veoma napastovale (Držić 1979: 342) možda ipak upućuje na učenu kulturu *izvan* Dubrovnika, na Platona i/ili renesansni neoplatonizam koji se razvija u Italiji nakon pada Bizanta 1453. godine kao opreka tomističkom aristotelizmu Crkve.

Stare su Indije drugi svijet, odvojen od našeg vodenom preprekom. Prihvatimo li rezultate novijih hrvatskih i slovenskih etnoloških istraživanja koja praslavenski mit istražuju u prostoru na temelju toponima, oronima i hidronima te smjelo čitaju krajolik kao poganski sveti tekst, vidjet ćemo da se u pretkršćanskoj vjeri naših predaka granica svijeta živih i svijeta mrtvih zaista doživljava kao vodena prepreka (Belaj 2007: 422). Nije mi namjera ovdje verbalizirati sveti biandrijski trokut rekonstruiranoga praslavenskog mita (Lozica 2007), dovoljna mi je simbolika obrednog čina, zadržat ću se na uporabi prostora. Ako su slavenski pogani mitsku priču doista pripovijedali smještanjem u lokalni, zavičajni krajobraz, onda bismo mogli tvrditi da Držić tu lokalnu svetu priču doslovno globalizira. Kao što u oba prologa najavljuje pogled na Rim iz Dubrovnika u komediji, tako u prvome prologu iz Dubrovnika gleda svijet. Karnevalskim obratom u Rimu i svijetu zrcali se Dubrovnik. Nema Starijih Indija, pred nama je drugi svijet poganskog Dubrovnika. Što se tamo zbiva? Negromant je na drugome svijetu susreo pravi život i *ljude nazbilj*. Ako je taj drugi svijet ustvari poganski svijet mrtvih, onda u *ljudima nazbilj* možemo (na razini narodne kulture) prepoznati naše poganske pretke, a na razini učene kulture autoritete antičkog poganstva. Idealizacijom svijeta poganskih predaka i antičkih uzora karnevalski se izvrće vladajući kršćanski poredak. Ali, ondje je Dugi Nos vidio i neke čudne predmete, ružne likove (možda skulpture, lutke i maske, obrazine). *Ljudi nazbilj* su mu pojasnili da ti grubi likovi zapravo ne pripadaju njihovu (poganskom) svijetu, donijeli su ih trgovci-negromanti iz našega (kršćanskog) svijeta. Zašto Držić ipak narušava rajsku idilu Starijih Indija tim ružnim, grubim likovima, zašto ih oživljava kao *ljude nahvao*?

Na razini učene kulture odgovor bi mogao biti neoplatonistički, u duhu Platonove općepoznate alegorije spilje iz sedme knjige *Države* (514a-520a): *ljudi nahvao* su samo prividni ljudi, a zapravo su to tek sjene zatvorenika u spilji. Zatvorenici u spilji su Dubrovčani koji ne poznaju pravu filozofiju. Negromant Držić je zbacio okove, vidio je pravi svijet izvan dubrovačke spilje i vratio se kao glasnik renesansnog neoplatonizma. U spiljskom mraku Vijećnice on te zimske večeri pripovijeda neprosvijećenim Dubrovčanima o svijetu ideja do kojeg se ne stiže pukom plovidbom i o *ljudima nazbilj* u tom sunčanom idealnom svijetu. Pritom se poput propovjednika služi primjerom, pokazuje im maškare kao sliku *ljudi nahvao*.<sup>5</sup> Već na onome svijetu Starijih Indija Držić zapravo *ljude nahvao* opisuje kao maškare na gozbama i svadbama, dakle tamo gdje se one i inače javljaju u narodnoj kulturi:

*Ti ljudici, kako imaše duh, počeše hodit, govorit i smiješnice činit po taki način, er se nigdje gozba ni pir ne činjaše gdje oni ne bi dozvani bili. Mislite je li smiješna stvar bila gledat te obraze u to prvo vrijeme gdje tamaše!* (Držić 1979: 345).

<sup>5</sup> Kao *ljude nahvao* Držić spominje i glumce: *tamaše, izješe, glumci, feca od ljuckoga naroda* (Držić 1979: 344). Moramo ipak uzeti u obzir da se u Dubrovniku 16. stoljeća glumcima nazivaju muzikanti, posebno svirači na piovima (*Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* 1891: 209).

Učeno neoplatonističko tumačenje zvuči uvjerljivo, ali još uvijek ne pojašnjava sve. Ako se radi o alegoriji Platonove spilje, onda su *ljudi nahvao* samo sjene i kao spiljski idoli nemaju što tražiti u sunčanim Starim Indijama.<sup>6</sup> Što znači onosvjetski sukob *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao*, zašto je potrebna dualistička priča o protjerivanju *ljudi nahvao* iz idealne zajednice onoga svijeta u naš svijet gdje sukob još uvijek traje? Na tom se mjestu učena kultura kreativno spaja s narodnom kulturom. Mislim da Držić opisuje konkretno pokladno zbivanje, pokladni sukob dviju maskaranih skupina u dubrovačkome karnevalu i transponira ga u utopijsku zajednicu Starijih Indija ne bi li ga učeno opravdao. Tako priča Dugog Nosa u Vijećnici poprima i značenje Držićeve interpretacije dubrovačkih pokladnih običaja u duhu renesansnog neoplatonizma. Podjela na *ljude nazbilj* i *ljude nahvao* potpuno odgovara podjeli koja se i danas javlja među sudionicima mnogih hrvatskih karnevala. Naime, u karnevalima pretežito magijskog (luperkalijskog) tipa maskare<sup>7</sup> se dijele na *lijepi* i *grube* (*lipe* i *ružne*, *fine* i *grde*, *bijele* i *crne* itd.). Nije riječ o prosudbi ljepote ili uspješnosti maskiranih likova, nego o tipu maskiranja. *Lijepi* su maskare većinom antropomorfne, pjevaju i plešu (rjeđe govore), obično su u čistoj i lijepoj svečanoj odjeći (ponekad nošnji) svijetlih i živih boja, često bijeloj. Rijetko pokrivaju lice, često idu u parovima različitih spolova, ali ponekad i ženske uloge imaju prurušeni muškarci.<sup>8</sup> Iako su podložne inovacijama, *lijepi* maskare u pravilu nisu politizirane. Nasuprot *lijepim* maskarama, *grube* maskare izazivaju strah, šute, koriste se starom, pocijepanom, prljavom i izvrnutom odjećom i kožama. To su skoro isključivo muškarci. U *grube* maskare mogli bismo svrstati i *zvončare*, *dide*, *bušare* i ostale pokladne ophodnike u životinjskim kožama i sa zvonima. U Dubrovniku su im vjerojatno bili slični slični *karbonosi* ili *krabanosi* koji se spominju u 97. glavi osme knjige Statuta *te repaši* iz Mokošice (Lozica 2002:104; Čale Feldman 1992: 176).

*Grubim* maskarama pripadaju i tradicijski stalni likovi koji ponekad prate ophodnike sa zvonima. To su *vrag*, *medvjed*, *doktori*, *Cigani*, *prosjaci*, *lopovi*, *brijači*, *putujući trgovci*, *svećenici*, *žandari* i slični predstavnici marginalnih pripadnika zajednice. Zanimljivo je da se *lijepi* i *grube* maskare međusobno izbjegavaju, ponekad i ritualno (simbolički) sukobljavaju. Rijetko ćemo ih vidjeti izmiješane, čak i kad su iz istog mjesta. Ponegdje su ophodi *lijepih* i *grubih* maskara i vremenski, a ne samo prostorno odijeljeni.

<sup>6</sup> Držić to vrlo dobro zna i čak otvoreno priznaje vlastiti grijeh: *fecu od ljuckoga naroda, gruboću tolik nesmirnu od lica čovječanskih* donijeli su u Stare Indije *negromanti* u stara brjemena, kako to bud' ja, po negromanciji dohodeći u njih strane i donoseći *diverse trgovine* za otuda zlato donositi (Držić 1979: 344).

<sup>7</sup> U *Noveli od Stanca* Držić maskare naziva *maskarima*: *Na pir maskari idu* (Držić 1979: 310).

<sup>8</sup> Čini se da su *lijepi* maskare u svezi s pokladnim svadbama (kao u Novom Vinodolskom ili u dalmatinskom zaleđu), ali i s pravim svadbama: u Puntu na Krku bismo običaj *kordije* mogli protumačiti kao inačicu *lijepih* maskara, a slični su i *partenjaki* u Rukavcu u Kastavštini. Na Lastovu su *lijepi* maskare mlade žene, djevojke i djevojčice, po parovima jednako maskirane, tako da njihova povorka izgleda poput povorke dvojnika.

Ipak, ophodnici sa životinjskim kožama izdvajaju se iz skupine *grubih* maškara i razlikuju se od njih svojim ponašanjem. Neke takve skupine nikako ne vole da ih se uopće naziva maškarama. Tako bismo u tradicijskom magijskom karnevalu mogli zapravo razlučiti tri glavna aktanta, tri simboličke sile personificirane trima skupinama. Bipolarna suprotnost reda i nereda iskazana je podjelom na *lijepe* i *grube* maškare. *Lijepa* maškare simboliziraju red, dok *grube* maškare simboliziraju nered. Snage nereda međutim nisu jedinstvene: podijeljene su na manističke maske *predaka* (skupine s kožama i zvonima) i na snage tuđe idealiziranoj zajednici, predstavljene *vragom*, *Turcima*, *Ciganima*, *lopovima*, *prosjacima*, *trgovcima*, *šepavcima*, *grbavcima* i ostalim sumnjivcima. S njima su *preci* u glumljenom sukobu, sukobu koji kao cjelina simbolizira nered (Lozica 1997: 225-226).

Pretpostavku da Držić razlikovanjem *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao* aludira (i) na pokladnu podjelu *lijepih* i *grubih* maškara nije danas lako dokazati, premalo je podataka. Ako sam u pravu, to ne znači da su dosadašnja tumačenja kriva – mnogostrukost smisla pridonosi kakvoći književnog teksta, a u ovom slučaju to bi pokazalo i Držićevu kreativnu uporabu narodne kulture u vrhunskome autorskom djelu.

#### LITERATURA

- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Belaj, Vitomir. 2007. *Hod kroz godinu. Pokušaj rekonstrukcije prahrvatskoga mitskoga svjetonazora*. [2. izmijenjeno i dopunjeno izdanje.] Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Čale, Frano. 1979. *O životu i djelu Marina Držića*. U *Marin Držić. Djela*. Frano Čale, prir. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 7-173.
- Čale Feldman, Lada. 1992. *Predstavljajući obilježja folklor dubrovačkog područja*. "Narodna umjetnost" 29:169-184.
- Čiča, Zoran. 2002. *Vilenica i vilenjak. Sudbina jednog pretkršćanskog kulta u doba progona vještica*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Držić, Marin. 1979. *Djela*. Frano Čale, prir. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Franičević, Marin. 1974. *Razdoblje renesansne književnosti*. U *Povijest hrvatske književnosti. Od renesanse do prosvjete*. [Knjiga 3]. Zagreb: Liber – Mladost, 7-174.
- Glantz, Samuel. 1975. *Les origines de la tradition du masque en Europe*. U *Le Masque dans la tradition européenne*. Samuel Glantz, ur. Binche: Musée international du Carnaval et du Masque, 1-44.
- Henningsen, Gustav & Bengt Ankarloo. 1993. *Introduction*. U *Early Modern European Witchcraft. Centres and Peripheries*. Bengt Ankarloo & Gustav Henningsen, ur. New York: Oxford University Press, 1-15.
- Jeličić, Živko. 1948. *Marin Držić, pjesnik sirotinje XVI. vijeka*. "Izvor" 6: 305-316.
- Košuta, Leo. 1964. *Il mondo vero e il mondo a rovescio in "Dundo Maroje" di Marino Darsa (Marin Držić)*. *Ricerche slavistiche* 12: 65-122.
- Košuta, Leo. 1968. *Pravi i obrnuti svijet u Držićevu "Dundu Maroju"*. "Mogućnosti" 11: 1356-1377; 12: 1479-1502.

- Lozica, Ivan. 1997. *Hrvatski karnevali*. Zagreb: Golden marketing.
- Lozica, Ivan. 2002. *Poganska baština*. Zagreb: Golden marketing.
- Lozica, Ivan. 2007. *U susret drugoj mitologiji. Porod od tmine: Jokastine kćeri i unuke*. "Studia mythologica Slavica" 10: 137-153.
- Novak, Slobodan Prosperov. 1997. *Povijest hrvatske književnosti. Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604*. [II. knjiga]. Zagreb: Antibarbarus.
- Ratković, Milan. 1964. *Marin Držić*. U *Marin Držić, Novela od Stanca, Tirena, Skup, Dundo Maroje*. Milan Ratković, ur. (Pet stoljeća hrvatske književnosti.) Zagreb: Zora - Matica hrvatska, 7-22.
- Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. 1891. Dio III. Petar Budmani, ur. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Stojan, Slavica. 2007. *Slast tartare. Marin Držić u svakodnevicu renesansnog Dubrovnika*. Zagreb - Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.

## SMIJEH HRVATSKIH SMJEŠNICA

### 1.

U žanrovskoj strukturi hrvatske barokne književnosti četiri su primarna žanra, dva naslijeđena iz ranijih vremena i preoblikovana (lirika, ep), dva stvorena u baroku (melodrama, poema), dok su njihov nastanak, tematika i žanrovske norme poprilično različiti, kaže Pavao Pavličić (Pavličić, 1979.: 9-29). Književni rod dramsko predstavlja dakle, kao primarni žanr - melodrama, ali to ne znači da u hrvatskoj književnosti 17. stoljeća nisu postojale i druge dramske vrste i žanrovi. Literatura koja se bavi ovom problematikom spominje i sljedeće (korišteni podatci iz Novak – Lisac, 1984.: 5-177):

- libretistički zasnovana tragikomedija, koja kao predložak uzima libreto iz talijanskih opernih izvedbi, a operni se spektakl prilagođava domaćim prilikama (P. Primović, *Euridiče* /1617./; I. Gundulić, *Arijadna*<sup>1</sup>/1633./; Šiško Gundulić, *Sunčanica* /1662./; P. Kanavelić, *Vučistrah* /1682./; A. Gleđević: *Ermijona*, *Damira smirena*, *Olimpija osvećena*, *Belizarijo aliti Elpidija*, *Dzorislava* /kraj 17. st./).
- barokna tragikomedija (*morsko razgovaranje* M. Gazarovića *Murat gusar* i *Ljubica* /1623./).
- pseudohistorijska drama (J. Palmotić, *Pavlimir* /izveden 1632./, *Danica* /izvedena 1644./, *Captislava* /"učinjena je" 1652./, *Bisernica*; Vice Pucić Soltan, *Ljubica* /izvedena 1656./).
- isusovačka drama ili duhovna tragedija (B. Kašić, *Sveta Venefrida* /1627./; Ivan Gučetić, *Leon filozof* /1651.; prijevod latinske tragedije isusovca Giovannija Battiste Giattinija).

1 Ipak, čelno mjesto Gundulićeve Arijadne u žanru libretistički zasnovane tragikomedije ostaje nepobitno. Ona je napisana prije 1620. i već po toj kronološkoj činjenici stavlja se, uz bok Primovićevoj Euridiče, na čelo svih hrvatskih libretističkih inspiracija. (Novak - Lisac, 1984: 11)

- pastirska igra (ili alegorijsko-mitološka tragikomedija<sup>2</sup> I. Gundulića, *Dubravka* /1628./; J.Palmotić, *Atalanta* /izvedena 1629./).
- mitološka tragikomedija, čiji je scenski tekst potaknut grčkom mitologijom (J. Palmotić: *Andromeda*, *Ipsipile*, *Akile* /izvedeno 1637./, *Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo* /izvedena 1639./, *Elena ugrabljena* /izvedena 1640./, *Lavinija* /izvedena 1648./).
- kratka drama (intromedija) (A. Krivonosović, *Počinjje intromedija od Parida i od pastira, i kako Pariš budući zajedno s Pastiri, otidući pastiri od njega s njihovijem imanjim u plandište, ostaje Parid sam. Utoliko dohodi k njemu Merkurio od strane Jova i govori mu da ima odsudit od tri božice koja je najljepša; to jesu Junone, Palade i Venere*).
- prevođenje pastorala Tassa i Guarinija (P.Kanavelić prevodi Guarinijevu pastoralu *Pastor fido*, prikazana 1688.; Dživo Šiška Gundulić prevodi Tassova *Amintu* kao *Radmio* /1701./).
- pobožna drama ili drama vjerske inspiracije (P. Kanavelić, *Muka Isukrstova* /prikazana 1678./).
- prijevod Molièrea (F. K. Frankopan prevodi Molièrea iz rukopisa pod nazivom *Jarne bogati* /1671./).
- komedija (bilo ih je malo, a spominje se posebice *Čovjek čelave glave a kosmata čela* /izvedena 1620./).
- *smješnice* (komedije anonimnih autora iz druge polovice 17. stoljeća).

\* \* \*

Nakon vrhunskih ostvarenja renesansnih komediografa (Nalješkovića, Držića, Benetovića i Sasina) uslijedilo je u hrvatskoj književnosti stanovito zatišje sve do druge polovice 17. stoljeća, kada će biti napisano i izvedeno desetak<sup>3</sup> komedija, žanrovski imenovanih kao *smješnice*, *ridiculose*, odnosno *bufonarije*, kako su ih nazivali njihovi protivnici.

Ono što danas čini opća mjesta znanja o hrvatskim smješnicama, podrazumijeva sljedeće: korpus čini deset anonimnih komedija (*Jerko Šripalo*, *Džono Funkjelica*, *Sin vjerenik jedne matere*, *Mada*, *Starac Klimoje*, *Ljubovnici*, *Lukrecija*, *Šimun Dundurilo*, *Beno Poplesija*, *Pijero Muzuvijer*);<sup>4</sup> nastale su u vremenu od 1656. do 1699. godine u

<sup>2</sup> *Spajajući različite slojeve, Gundulić je oblikovao novu dramsku vrstu, nešto kao alegorijsko-mitološku tragikomediju.* (Bogišić, 1989: 101)

<sup>3</sup> Korpus naših smješnica prema mišljenju različitih znanstvenika je različit: Nikola Batušić govori o 12 tekstova (jer svemu dodaje i tragikomedije, *Vučistraha* i *Sužanjstvo srećno*; usp. Batušić, 1978: 121), a Mihovil Kombol govori o 14 komedija druge polovice 17. stoljeća (Kombol, 1971: 226); sporna je i komedija *Andro Stitikeca* (kontaminacija triju Molièreovih komedija), zatim komedija *Kundurica*, koja još uvijek nije pronađena (v. Blasina, 2003: 5-7).

<sup>4</sup> Navedenu popisu Slobodan Prosperov Novak i Josip Lisac pribrajaju i *Hvarkinju* Martina Benetovića (Novak – Lisac, 1984: 131).



Dubrovniku i srednjodalmatinskim komunama;<sup>5</sup> autori su nepoznati te se kao mogući navode – Frano Radaljević, Džanluka Antica, Šiško Menčetić mlađi, Ivan Bunić Sarov (mlađi), Petar Kanavelić;<sup>6</sup> rukopisi su pronađeni tek krajem 19. stoljeća, publicirani u prvoj polovici 20. stoljeća, a neki još ni danas (*Sin vjerenik jedne matere*);<sup>7</sup> u stručnoj literaturi povezuju ih s eruditnom komedijom, zbog čega su svojevremeno bile nazivane i oživljenim *renesansnim komedijama*,<sup>8</sup> te s *commediom dell'arte* zbog upotrebe stalnih maski i konvencija, te dijalektalne profilacije likova, ali i s jednom bitnom razlikom – naše su komedije redovito bile tekstualno fiksirane<sup>9</sup> (a što nije bio slučaj i s talijanskim kazalištem improvizacije, te se *Ne može se govoriti o tome da je u nas bilo kazališnih pojava koje bi se izrazito podudarale s prekomorskom improviziranom komedijom.* / Čale, 1986: 47/); zatim o našim se smješnicama govori i kao o dramskim ostvarenjima između eruditne i improvizirane komedije<sup>10</sup> (Čale, 1986: 50); recepcija *commedije*

<sup>5</sup> U tekstovima se komedija izrijeком spominje Dubrovnik i njegove lokacije, kao na primjer: *"Ako ne puštaš te dezertine i ne odrečes se tega života, činiću da se po svem Dubrovniku govori što sam ja, što li si ti.* – više bijesna Pera mužu u *Jerku Škripalu* (JŠ; III, 8).

*Napomena:* Naslove devet ovdje interpretiranih smješnica (u analizu nije uvrštena rukopisna komedija *Sin vjerenik jedne matere*) donosimo kao skraćene, koje su objašnjene na kraju teksta pod naslovom *Kratice*.

<sup>6</sup> Svojevremeno je postojala tzv. *kanavelovićomanija*, tj. nekritičko vezivanje smješnica uz ime Petra Kanavelića kao autora, protiv čega se posebice borio Franjo Fancev (v. Pantić, 1956: 399).

<sup>7</sup> *Ime pod kojim ona u nauci ide – "Sin vjerenik jedne matere" – verovatno nije i ono kojim su je nazivali njeni izvođači i gledaoci, jer joj je, domišljanjem prema jednom mestu iz njene poslednje scene, dato tek u naše doba. /.../ Iako odavno zapažena, ostala je sve do danas neštampana, pa su je specijalna izučavanja, i inače oskudna kad se radi o dramskim delima ovoga vremena, zaobišla sasvim.* (Pantić, 1953: 209-210)

<sup>8</sup> *"Početkom XX. stoljeća kada se u znanosti tek počelo upozoravati na ovu produkciju nazivali su ih čak "renesansnim komedijama" nalazeći da se tu radi o deriviranom obliku eruditne komedije."* (Novak-Lisac, 1984: 123)

<sup>9</sup> *Ovaj hibridni žanr iskazuje neke elemente talijanske improvizirane komedije, ali se za razliku od komedije dell'arte ne služi scenarijem (soggetto), već čvrsto fiksiranim predloškom kao matricom u kojoj su talijanske maske dobile autohtone i prepoznatljive domaće značajke. Improvizirana komedija nije, međutim, mogla nastati u tadanjem Dubrovniku jer u Gradu nisu postojale pretpostavke za uspostavu kazališnoga profesionalizma - prvoga preduvjeta svake scenske improvizacije, pa je skupina domaćih autora ovih smješnica (jamačno P. Kanavelić, D. Antica, F. Radaljević, Š. Menčetić, I. Bunić i dr.) amaterskim glumačkim društinama pripremala čvrsto fiksirane tekstove koje su one mogle uspješno interpretirati.* (preuzeto sa stranice [http://dzs.ffzg.hr/text/batusic\\_2006.htm](http://dzs.ffzg.hr/text/batusic_2006.htm))

<sup>10</sup> Kao bitne odrednice hrvatskih smješnica Frano Čale navodi: smješnice su se oslanjale isključivo na predstavu, jer je jedino glumačka interpretacija mogla oživjeti brojne konvencije i iste obrasce koji su se ponavljali iz komedije u komediju; pisani je predložak komedije vjerojatno nastao nakon kazališnih predstava i dorada teksta; pitanje improvizacije, karakterističnih maski i kostima *commedije dell'arte* i dalje ostaje otvoreno u odnosu na naše smješnice; smješnice samo u detaljima podsjećaju na scenarije; teme su iz svakodnevice, smještene u Dubrovnik i nema prostora za egzotiku i pustolovnost, što je svojstveno *commediji dell'arte*; u našim je komedijama manje spektakularnosti; više je naglašena verbalna komika; u našim komedijama nije riječ o scenariju kao u *commediji dell'arte*; *commedija dell'arte* se oslanjala na izgrađene obrasce koje je glumac oživljavao svojom interpretacijom, a u smješnicama se javljaju aluzije na

*dell'arte* dešava se kod nas posredno, preko talijanskih visokotiražnih (naklada je bila oko 3000 primjeraka), džepnih izdanja u dvanaestini, preko žanra srodnih ali tiskanih komedija-smješnica koje se u Italiji nazivaju *ridiculosama*, a koje posvema odgovaraju svijetu ovih naših deset komedija (Novak – Lisac, 1984: 124); riječ je o visoko konvencionaliziranom i trivijalnom žanru u kojemu upravo konvencije omogućuju postojanje ovog kazališta i u kojemu naša književna povijest pronalazi elemente domaće stvarnosti i ljudi<sup>11</sup> (*našijenstva*<sup>12</sup>, posebice u jeziku i imenima likova /v. Fotez, 1967: 16/); radnja je redovito ljubavna (kombinacija ozbiljnih i šaljivih tema kroz odnos ljubav-prezir i naglašene patrijarhalnosti /Novak – Lisac, 1984: 136/); tekstovi su tročinski oblikovani (u prvom se likovi uvode u radnju i razvijaju se moguće kombinacije, u drugom se ostvaruju njihovi međusobni susreti, a u trećem se sve sretno razrješuje); scena je većinom izvedena perspektivno, s dvije-tri kuće na trgu, koje su u prvom prizoru živjele mirno, dok ih onda furor comicus ne bi ugrao u čitav niz burli i urnebesnih obrata (Novak – Lisac, 1984: 135); vrijeme izvođenja je uglavnom pokladno vrijeme.<sup>13</sup>

## 2.

Dok je starija književna kritika bila sklona oštrim, a često puta i negativnim ocjenama hrvatskih smješnica,<sup>14</sup> u novije su vrijeme zamjetna nastojanja u smjeru njihova prevrednovanja: ističe se, npr. vrijednost realizma u njima, povezanost sa svakodnevnim životom dubrovačkog društva, a koji još uvijek nisu dovoljno ni proučeni, ni pravedno ocijenjeni /Pantić, 1953: 212/. Naime, objektivno istraživanje smješnica druge polovice 17. stoljeća moguće je provesti samo djelomično, jer je riječ o dramskoj umjetnosti koju treba sagledati u totalitetu njezinih sastavnica - tekst, glumac, publika (Batušić – Švacov, 1986: 443), što u većini slučajeva nije moguće: *Neuvjerljivo je i povijesno neopravdano*

dnevnu zbilju (ekstemporiranje); uz starce i sluge značajnu ulogu ima i zaljubljenik sa svojim končetoznim izjavama; ritam izmjena replika je ubrzan (Čale, 1986.).

<sup>11</sup> Zbog aluzija na konkretne ljude ove su komedije izazivale i nered, pa je vlada ponekad i zabranjivala izvođenje određene predstave: *Jedna njena odluka, naprimer, izglasana 16. februara 1667, zabranjivala je strogo, pod kaznom od mesec dana zatvora, članovima jedne vlasteoske pozorišne družine, da u komediji koju su sutradan nameravali predstavljati pred dvorom, "pominju bilo koju od sada živih osoba, bilo mušku bilo žensku, bilo hrišćansku bilo jevrejsku."* (Pantić, 1953: 212)

<sup>12</sup> *Ma koliko bile pisane po uzoru na komediju dell'arte, u njima su odraženi i ljudi i način života i onoga vremena i gradova u kojima su nastale i bile prikazivane.* (Fotez, 1967: 14)

<sup>13</sup> Jerko Škripalo i druge smješnice pripadaju pokladnoj kulturi, pokladnom teatru i ograničenom svijetu što živi izvan sfere politike i polisa. (Blasina, 2003: 27)

<sup>14</sup> Pišući o Jerku Škripalu Miroslav Pantić kaže: *Današnjem čitaocu, međutim, ta stara komedija ne donosi mnogo uživanja; svatko, tko se odvaži da je pročita, brzo će se i lako složiti s ocenom, koju je o njoj pre blizu pola veka izrekao Pavle Popović, koji se prvi nad njom zaustavio. "Lepa nije – govorio je Popović s razlogom – ni jaka, još manje fina; naprotiv. Ona ima dosta grubosti, a naročito pornografije i skatologije ... Ona nije ni vešto sastavljena, i jedna vrlo plitka intriga služi joj kao osnov; rasplet je još naivniji ..."* (Pantić, 1956: 393)

afirmirani kazališni fenomen tumačiti kao sliku primitivizma sredine, publike, kulture, i monotoniju struktura, jednoobraznost scena i tipova, opetovanje postupaka ocjenjivati samo na razini sačuvanog teksta kao "literature" (...)' (Čale, 1986: 59). Tako je starija kritika ocijenila kao slabe, neoriginalne i fabule, i likove, i zaplete, i kompoziciju; jedino je jezik (dubrovački govor) imao vrijednost kao spomenik jednog vremena.

U ovakvoj recepciji smješnica prve polovice 20. stoljeća nalazi se i kategorija smijeha, jer se kaže da u tim komedijama nedostaje *ono čega baš u komedijama najviše treba – zdravog neprisiljenog humora! Šale ima dosta, ali ponajviše je masna a slabo duhovita, a osobito u psovkaama, koje svaki čas siplje, jezik je autoru jako razvezan!* (Rešetar, 1922: XI). Napominje se da u njima nema *salonskog humora*, jer je sve svedeno na obilje banalnosti, skatologiju, objesne i nestašne šale (Kolendić, 1918: 350).

Zbog ovakvih vrijednosnih sudova treba istaći da se smijeh ostvaruje *uz prisustvo dva faktora: objekta koji je smešan i subjekta koji se smeje*. (Prop, 1984: 30) Sadržaji smješnica, likovi i njihovi odnosi nasmijavali su dubrovačku publiku druge polovice 17. stoljeća (*Jerko Škripalo* je prikazan poslije 1656; *Džono Funkjelica* prikazan je 18. veljače, na pokladni utorak 1676; *Sin vjerenik jedne matere* izveden je 27. veljače 1683; godine 1699. o pokladama izvedeni su – *Jerko Škripalo /ponovo/, Beno Poplesija, Pijero Muzuvijer*, dok se za ostale komedije – *Lukrecija, Mada, Starac Klimoje, Ljubovnici, Šimun Dundurilo* - ne zna točno kada su izvedene /v. Batušić, 1987: 123-126/), ali i kasnije, jer su 'u *suvremenom hrvatskom glumištu izvođene Ljubovnici, Jerko Škripalo, Šimun Dundurilo i Pijero Muzuvijer*' ([http://dzs.ffzg.hr/text/batusic\\_2006.htm](http://dzs.ffzg.hr/text/batusic_2006.htm) – Nikola Batušić, *Drama i kazalište*), čemu treba dodati i *Lukreciju* (v. Cuculić, 2007). Smijeh se javljao kao posljedica smiješnog (*ridiculum*), odnosno kao posljedica komičnog (*vis comica*), pri čemu navedene pojmove treba razumjeti na sljedeći način: *!...! smiješno se karakterizira kao osobina čovjeka, kao osobina karaktera koja ne mora biti neka stalna karakterna mana, nego i neka okazinalna mana koja povređuje određenu društvenu normu, te se s pozicija kodeksa ljudskog ponašanja može osuditi, može joj se izreći prijekor. Komično – vic comica – kako pokazuje H. R. Jauss – osobina je situacije, proizlazi iz prigode koja može zadesiti jednu ili više osoba, a one pritom ne moraju biti za to odgovorne, te ih i ne možemo osuditi. Komično je situacija u kojoj povređivanje društvene norme ima oblik komičnog konflikta.* (Fališevac, 1995: 29)

U ovom radu nije zasebno istraženo *smiješno i komično*, jer se željelo ukazati samo na određene pojavne oblike koji kod gledatelja/čitatelja izazivaju smijeh. U literaturi koja se bavi ovom problematikom već je naglašeno da je dramaturgija usmjerena prema vanjskoj komici situacija (polijevanje iz noćnih posuda, prepoznavanja, itd.), u kojoj ostvarenju smijeha pridonose određeni elementi.

**Aktualnost teme, likova, odnosa.** Model smješnica, naime, obiluje mnoštvom konvencija, u kojima stručna literatura otkriva i prodor svakodnevice, što je posljedica same prirode smijeha: *!...! u prirodi (je) smijeha i komičnog oduvijek, još od najdrevnijih*

karnevalskih očitovanja, neizbježna i snažna vezanost s aktualnošću, kako s obzirom na tematiku a tako i s obzirom na problem gledanja ovog tipa kazališta. (Novak – Lisac, 1984: 124) U ovim se komedijama često spominju osobe s punim imenom i prezime-  
nom, koja su stoga vjerojatno bila i poznata u Dubrovniku, što je pojačavalo verbalnu  
komičnost (Blasina, 2003: 45).

**Tjelesna komika.** Smijeh se ostvaruje i tjelesnom komikom (Novak – Lisac, 1984: 124), komplementarnošću teksta i geste (Čale, 1986: 59), zbog čega su u smješnicama  
nezaobilazne scene s prerušavanjem<sup>15</sup>:

*muškarac se preoblači u ženu* – da bi došao do svoje ljubovce (Teofrasto u GJF, Pavo u M; Dotur Prokupio se preoblači u *frustirku* /strankinju/ u LJ, a isto to čini u istoj komediji i Fabricio Pisoglavčić; Mioč se preoblači u ženu kako bi došao do robinje Margarite u BP<sup>16</sup>; starac Simo Štipavac se preoblači u tržnicu kako bi došao do Lucije u PM), ali i da bi se narugao starom škrtom gospodaru (Obložder u M).

*muškarac se preoblači u drugog muškarca* – da bi došao također do svoje ljubovce (starac Klimoje se preoblači u liječnika u SK kako bi došao do svoje ljubljene Mare Slavic; starac Niko se *maskara* ispod Laurina prozora u ŠD kako bi vidio onu u koju je zaljubljen; Doktor i Peraštanin Đure Kužinović preoblače se u *skjava* kako bi došli do robinje u BP), zatim da bi drugog muškarca kaznio ili mu se narugao za nešto prethodno učinjeno (Drijemalo i Kusalo se preodijevaju u soldate i tuku kapetana Straccia-bandieru i Teofrasta u GJF), ali i da bi ostvario gospodareve želje (Fantažija se u M preoblači u kurijera, kako bi mogao Madi proslijediti, bez opasnosti po sebe, Lukino pismo).

*žena se preoblači u muškarca* – u smješnicama se preoblači i žena, i to u muškaraca, kako bi došla do svoga ljubljenoga (čini to Anica u BP, jer preobučena u *alla francesa* želi doći do Mihoča).

**Maska.** Smijeh se ostvaruje i čvrstim maskama (npr. Starac, Doktor, sluškinja, Zanni, koji se kod nas zove Intrigalo, Proždor odnosno Fantažija ili Obložder). Često su karikirani tipovi poput pedanta, koji utjelovljuje klasičan lik erudita ali koji je nepraktičan, naivan i nedovoljno lukav (na primjer Teofrasto Pedant u GJF, Dotur Prokupio u LJ, Doktor u LiT, astrolog Alfonso Benvenuti u PM), zatim se karikira lik kapetana (u smješnicama se javlja Straccia-bandiera u GJF i kapetan Grominjalo u BP), kod kojega se posebice razgolićuje razmetljivo junaštvo (Čale, 1986: 67), odnosno Pulcinella (pjesnik, koji je smiješan svojim učenim reminiscencijama, a koji se u našem ŠD prometnuo u lik Puličinela, koji ne izgovara niti jednu hrvatsku riječ, odnosno služi se lošim talijanskim jezikom).

<sup>15</sup> U odnosu na komediju 16. stoljeća Petar Kolendić upozorava na postojanje preoblačenja muškarca u ženu, i obrnuto, žene u muškarca (Kolendić, 1918: 349).

<sup>16</sup> Najviše se preoblačenja dešava u *Benu Poplesiji*, što dodatno komplicira radnju i otežava njezino praćenje.

Sluga u smješnicama je bliži Držićevu Bokčilu negoli Pometu, on je *manje-više proždrljivi dio karnevalskog spektakla hranjenja* (Novak – Lisac, 1984: 137). Za njega se kaže da je između pometovskog *kralja od ljudi* i prosvjetiteljskog Zmeknirepa Brezovačkoga: *On je gladni i seksom nabijeni, neaktivni pratilac zbivanja, koji se tek ponekad probudi iz stoljetnog sna /.../*. (Novak - Lisac, 1984: 137).

**Ritam scenskog zbivanja.** Brzo i spektakularno nizanje jednostavnih konvencionalnih ljubavnih i lakrdijskih epizoda proizvodi smijeh (Novak – Lisac, 1984: 135), odnosno *ritam brzih izmjena prizora koji se oblikuju kao komički fragmenti*' (Čale, 1986: 59). Brzi se ritam postiže asindetonskim nabranjima, ali i kratkim rečenicama, kao što potvrđuju sljedeći primjeri. U ŠD zaljubljeni starac Niko moli slugu Busmana da mu pomogne u njegovoj nevolji, te mu kaže: */.../ zato nu pođi, viđ, skoči, pita', iznad način za pomoć me.* (ŠD; II,4), a u LiT Skapin nakon što je dobio udarac u glavu, moli Doktoru da ga izliječi, a Doktor utvrđuje anamnezu na sljedeći način:

*A ko te ranio? Kako se zove? Čim? Kako? Na koji način? Kad? Dje? U koji dan? U koje doba? Zašto? U koje mjesto? Boli li te? Je li ti što, reci, odgovorio? Ako nije razbijena kost i koža, ozdraviću te.* (LiT; II,3).

Na ritam scenskog događanja utječe i činjenica da dubrovačke komedije druge polovice 17. stoljeća imaju tročinsku kompoziciju koja funkcionira kao brža forma: *'Kao i sve ostale dubrovačke komedije XVII veka, bez izuzetka, ona (Lukrecija ili Trojo – op. Z.Š.) ima tri čina, nekadašnju praksu renesansnih komediografa, Marina Držića u prvom redu, kojima je za izlaganje okolnosti, za zaplitanje i rasplet bilo nužno pet dugih činova, barokni komediografi Dubrovnika odlučno su odbacili, prihvativši kraće i hitrije forme artistske komedije.* (Pantić, 1971: 190).

Na ovakav ritam scenskog zbivanja utjecala je i poetika *commedije dell'arte*, kojoj je također bila svojstvena brza razmjena kratkih replika.

**Monolog zaljubljenika.** Uz starce i sluge u našim smješnicama veliku važnost za sam zaplet, ali i za smijeh, imaju i zaljubljenici. Kao vrlo česta retorička konvencija pojavljuje se monolog zaljubljenika, koji može biti izrazito smiješan ako se kombinira s komikom sličnosti. Naime, bilo koje ponavljanje bilo kojeg duhovnog čina taj čin lišava stvaralačkog u sebi, dokida mu ili snižava značaj, pa ga time može učiniti smiješnim, kaže Propp (Propp, 1984: 50-54). Tako na primjer, komediju *Madu* započinju dva usporedna i slična monologa zaljubljenika, ali se tek na kraju doznaje da je prvi, Lukin monolog upućen djevojci Madi, a drugi, Fantažijev – arkuli (tj. vrču, peharu, odnosno vinu). Visokom petrarkističkom stilu Lukinih izjava suprotstavljen je izrazito nisko stilski pozicioniran govor Fantažije, na primjer:

*LUKA: Ah, Mada, jedino sunce moje!*

*FANTAŽIJA: Ah, arkulo, zoro neviđena!*

*LUKA: Evo cjeća tvoje ljubavi reduko sam si najtežu boles nego se može podnijeti.*

*FANTAŽIJA: Evo bez tvoga likvora usušio sam se kako govno na suncu.* (M; I,1)

**Ismijavanje zanimanja.** Kada nabraja stereotipna lica dubrovačkih smješnica, Milan Rešetar posebice izdvaja: zaljubljenog starca, rasipnoga momka, prevarenoga muža, nevjernu ženu, lukavog slugu, bezobraznu sluškinju, oholog Bokelja i smiješnog naučnika, prepoznajući u njima likove stare dubrovačke komedije, a kao jedino novi lik izdvaja hvastava vojnika (Rešetar, 1922: X). U pridjevskim određenjima navedenih tipova Rešetar je jedino lik znanstvenika поближе odredio kao smiješnoga, što bi se prema Proppovu određenju moglo shvatiti kao ismijavanje zanimanja. Znanstvenicima bi još trebalo pribrojati i vilenice, kojih ozbiljan posao autori smješnica dovode u pitanje – proricanje sudbine je ozbiljan posao, ali ako se iz jedne ruke čita jedna budućnost a iz druge ruke iste osobe druga, onda proricateljski posao gubi na ozbiljnosti (JŠ; II,7).

**Izrugivanje namjere.** Vrlo se često smijeh u smješnicama ostvaruje i iznevjeravanjem početne namjere. Tako, na primjer, u JŠ djetići Vicko i Ivan nasamare pijana pudara Miletu, jer ga uspijevaju uvjeriti da *čurlin* (neka ptica) ujutro donosi dukate, a uvečer cekine; Mileta želi uloviti čurlina, ali ne zna kako; djetići ga poučavaju - stavljaju mu vreću na glavu i udaraju, a on mora izgovarati *hui, hui*; u jednom trenutku Mileta misli da je uhvatio čurlina, a radi se zapravo o *ventrigi* (ono čime se potpasuje kila; JŠ; II,2), koji su mu podvalili djetići. Namjera je iznevjerena – umjesto čudesne ptice, ulovio je ventrigu za potpasivanje kile.

U komediji JŠ nalazimo još jedan primjer – suzama se iskazuje tuga, ali ako ih je previše i ako nisu iskrene, ismijava se njihova prvotna namjera (tuga). Tako Miličine suze prolivene zbog pijana pudara Milete prizemljuje sluga Prhun sljedećim savjetom:

*Ostavi te suze, draga, za prodavat ih amantom, kad otvoriš butigu, ko čine sadašnje godišnice kad se udadu.* (JŠ; II,4).

Iznevjeravanje početne namjere posebice dolazi do izražaja u komediji LiT, u kojoj sluga Ždero smišlja različite načine kojima bi otjerao Lukrecijine udvarače: jednome bi izlio na glavu sadržaj noćne posude, drugoga bi ofurio vrućom vodom, a trećega bi poklopio mortarom (posuda u kojoj se tuče loj), ali ni jednu namjeru nije realizirao, jer je u prvom slučaju zamislio sebe kao ljubavnika kojemu se izljevaju noćna posuda na glavu, u drugom slučaju je odustao zbog toga što se makaroni ne bi lijepo skuhalo, jer bi vruća voda u kojoj su se kuhali bila prolivena na udvarača, a u trećem slučaju ljubovnik bi odnio na sebi mortar, pa ne bi imali gdje loj tući.

U istoj se komediji ismijava i vrlo ozbiljna namjera – smrt: zbog nesretne ljubavi Džano se ubija, pada na tlo, a na pitanje njegove majke Elene je li umro tog trena, Doktor odgovara:

*Ončas. Ma je prije reko: Reci mojoj majci da mi se ona učinila ubit! I reci momu ocu da mi prosti! I recite gosparu Troji da ima pacijencu! I recite mojoj Lukreciji da sam je kontento. I tada je umro na rukami u Ždera.* (LiT; III,2)

U hrvatskim se smješnicama postupkom izrugivanja namjere ismijavaju i određene maske, posebice kapetan. U BP kapetan Grominjalo sebe predstavlja svom djetiću Žderi kao velikog junaka:

*.../ gledaj s kojom bravurom hodim i idem dat asalt ovoj kući. Vidiš gdje mi izlazi dim iz nosa, oganj iz oči, trjeskovi iz rilice? ovo moje čelo vidiš gdje sijeva oganj, a ova moja desnica ne čini li ti se trestit? (BP; I,9) – na što Ždero odgovara: .../ ja tega ništa ne vidim. (BP; I,9).*

Uobičajene govorne procedure također mogu biti obuhvaćene postupkom izrugivanja namjere. Svakodnevno uljudno pozdravljanje može se prometnuti u svoju smiješnu suprotnost, koja uvelike razotkriva neuglađenost govornika. Tako na primjer u BP sluškinja Milica treba prenijeti pozdrave svoje gospođe Anice gospodaru Simu Staglinu, uvježbava pozdrav i kaže:

*Naprije mu ću se poklonit s jednom reverencijom, ovako... Poslije ću mu rijeti: Moja gospođa Anica ljubi Vam i ruke i noge... (BP; I,21).*

**Zamjena bitnoga s nebitnime.** U hrvatskim se smješnicama često javlja zamjena na relaciji nebitno – bitno, i prvome se daje prednost. Tako na primjer Jerko Šripalo, nakon što je doznao da mu je žena potkradala vino i da mu nedostaje 18 vjedara vina, jauče: *.../ volio bih da mi je bradu oskubla, da mi je kutnji zub izvadila, i makar da me uškopila!" (JŠ; II,5),<sup>17</sup>* a što sve u njegovim starijima godinama više i nema neku posebnu vrijednost. Jerkov sin Maro u istoj komediji, zaklinje se Židovu Merdohainu da za kupnju vina nema nikakvih prepreka, pa kaže: *volio bih da mi nos odpade nego da moja riječ dođe namanje. (JŠ; II,8).*

Zamjena bitnoga s nebitnime posebice dolazi do izražaja kod likova škrtih staraca, kojima je novac najveća vrijednost, a sve ostalo je sporedno. Tako bi Klimoje Zvrčoka htio doći do *poštene kurve* Mare Slavica, ali bez trošenja novaca, na što ga upozorava sluga Tikvulin. Klimoje kaže: *Nu bi li se moglo bez spendze, nu moj Tikvo, Tikviću, er to spendat dinar to mi je jedno oko izvadit. (SK; I,1).*

Neukost, siromaštvo slugu (materijalno i duhovno) na relaciji zamjene bitnoga s nebitnime potvrđuju nabranjanja njihovih svakodnevnih obveza, ali i njihova pisma, koja im pišu drugi jer oni ne znaju latinski. Prvi slučaj potvrđuje Ždero u komediji LiT koji je prema vlastitu mišljenju preopterećen obvezama što mu ih izdaje gopareva kćerka Lukrecija. Ždero nabraja svoja *teška* zaduženja: *Naloži oganj, udri mačku, istjera' kokoši! Da da su sto djetića, njoj ne bi dosta bili. (LiT; I,1).* Potvrdu drugog slučaja (pisma) nalazimo u M, gdje Fantažija piše prema Obložderovu diktatu pismo njegovoj majci:

*Od mene Obloždera Mirkovića mojoj majci poklon i pozdravljenje. .../ A zatim pet godišta kako ja čekam da dođu tri godišta nazada i piši mi je li ona kučka polegla mačiće, i sisaju li, i je li mi tovar dobre čire i jesu li kokoši zdrave, er mi je to najveća misao*

<sup>17</sup> Ista se situacija s *kutnjim zubom* dešava i u smješnici ŠD, kada nakon mačevanja starac Niko učini *mokro poda se*: *Što učinih? Volio bih da mi je kutnji zub ispao, da mi je ko bradu iskubâ, makar da mi je grad i šijunata svu baštinu odnijela, nego da mi se ovo zgodilo. (ŠD; III,3)*

O sličnostima, o preuzetim motivima, rečenicama, o dijelovima rečenica između Šimuna Dundurila i Jerka Škripala, Bena Poplesije i Pijera Muzuwijera v. Radatović, 1931: XXII-XXV.

*i je li mi se susjeda Krila vjerila, i jesu li ono kozle izjeli, er ako nijesu, dočefaj ga se kakogodi i pošalji mi ga, er ću ga ponijeti avokatu, zašto me strah da ću uljesti s gosparom u pravdu, i ne drugo nego ti, pobratime, štogodi ako ćeš od tebe napisati.* (M; II,8).

**Zoomorfizam.** Povezanost čovjeka i životinje dolazi do izražaja u kulturi, i to na dva načina: na način antropomorfizma (ljudske se osobine pripisuju životinjama, pa se dolazi do stanovitog počovječenja životinja), i na način zoomorfizma (životinjske se osobine, stvarne ili zamišljene, pripisuju ljudima, jer životinjsko je potrebno da bi se definirao čovjek /Visković, 1996: 34-40/). U smješnicama 17. stoljeća češki je ovaj drugi postupak, kojim se pobliže određuje:

*žena (supruga).* Uz ovaj se lik najčešće vezuju sljedeći životinjski leksemi: zmija (devedušica, vipera – zmija ljutica), kučka ili kuška, baziljišk, kobila. Jerko Šripalo se želi sastati s Katom Loputkom (Katom Jagodom), ali krijući se od žene Pere koju naziva zmijom (... *i š njome mi veće nađi načina kako ću se š njom večeras sastati i govorit krijući od one devedušice zmiije pepeljuhe moje žene.* /JŠ; I,4/), odnosno *viperom*, i to onda kada je u gaće ispustio vlastiti izmet, a nije htio da to dozna i njegova *vipera*, tj. žena (JŠ; I,10), *kučkom* (kada doznaje od vilenice da će mu žena živjeti tri godine duže od njega /JŠ; II,7/), odnosno *baziljiškom* (JŠ; III,3). Trgovac Rade u GJF moli mađionicu Andriju-lu Bahoricu da njegovoj ženi, *objesnoj kobili*, pomogne da zatrudni (GJF; II, 4).

*muž.* Uz ovaj se lik vezuju leksemi: šimija (majmun), zvijerče, pas, svinja. Pera naziva muža *šimijom*, jer ni jednoj sluškinji ne daje prćiju prije udaje (JŠ; I,8); Kata Loputkinja svoga muža, kojega vara sa Škripalom, naziva *oholo zvijerče* (JŠ, I,10), a Pera svom mužu, nakon što je otkrila Jerkov, muževljevi dogovor s Katom Jagodom, bijesno viče *kurvin pse od ništa* (JŠ; II,12).

*gospodar.* Gospodar može biti pobliže predstavljen kao: tovar, slavic, pas. Sluga Prhun svog starog gospodara Jerka Škripala, koji se zaljubljuje, uspoređuje s tovarom (*Ovi je moj gospar zaludio u ljubav kako i tovar na mladoj travi, kad ga dođe volja ljubit ter stane trubit, da takvoga glas slavica čuje i gusta svaka oslica.* /JŠ; II,8/), dok sluga Tikvulin za svog starog gospodara Klimoja kaže da je ludo zaljubljen – *namuran je ko pas lakomčina* (JK; II,3).

*sluga / sluškinja (kmetica).* Uz ove se likove vezuju sljedeći faunistički leksemi: pas, jarac, svinja, magarac, ovan, bestija, ćurlin (neka ptica), tovar, govedo, odnosno za ženu magarica, kuja. Jerko Škripalo *zapostatu* (nadstojnik imanja) Sinku kaže da laže kao pas i da je jarac, jer mu je obećavao bogatu berbu grožđa, a sada kaže da će svega biti za trećinu manje od prošle godine (JŠ; I,5), a Mileti pudaru kaže da je svinja (*Iz moje se kuće nigda nije djevojka s prćijom odvela; dosta ti je, svinjo, da nije s mlijekom.* /JŠ; I,5/); u LiT sluga je kurvin magarac, ovan, tovar (LiT; II,7); u BP Mihoč psuje svoga slugu Zapletala riječima *koje je u tebi govedo puštat kapetanu robinju uzet?!* (BP;II,6). U smješnici JŠ sluškinja Milica je *neoprana magarica* (JŠ; III,32), Vesela je kuja koja



mora šutjeti i slušati (LJ; III,17), dok su trgačice grožđa kurvine magarice, jer su mu, Jerku Škripalu, navodno pozobale grožđe i tako ga pokrale (JŠ; II,6).

*Židov.* Negativne se konotacije vezuju uz ovaj lik preko dvije životinje: pas, jarac. Rasipni Škripalov sin Maro Židova Merdohaina naziva psom, jer mu mora vratiti dinare (JŠ; I,9), a isto to čini i njegov sluga Prhun (JŠ; II,8), koji ga oslovljava s *hej, gospodine j...i jarče* (JŠ; III,3).

*Ljubovnik / ljubovnica.* Samo se jedan deminutivni životinjski leksem vezuje uz ljubovnika i uz ljubovnicu: ovnić i kokošica. U komediji LiT sluga Ždero prepričava gospodaru Troji razgovore koje vodi njegova kćerka s mladićima ispod prozora. Jednoga opisuje ovako: *Uzgovori jedan glasak, ko da mladi ovnić bleji: "Dušo... srce...veselje... A kad će doći dan... ura... čas... da se nađemo bliže..."* (LiT; I,1). U istoj komediji Ždero zamišlja sebe s voljenom djevojkom i naziva je kokošicom (LiT; I,1).

Navedeni faunistički leksemi redovito aktualiziraju negativna i posprdna značenja. Zoomorfizmom ostvaruje se grub, sirov humor, što potvrđuje i trgovac Rade u međugri *Gjona Funkjelice*, koji bijesno komentira ženu Margaritu (prikriven sluša *što će kuška lajat*), koja ne može zatrudnjati: *Je li joj sam kriv er se ne može oprasit? Valahe ja sijem nivu veće nego me u moć upada, i da je Bog ubije, ne može se napuhat.* (GJF; I,4) Zoomorfizam dostiže vrhunac kada se lik u izrazito amoroznoj situaciji počinje glasati kao životinja. Naime, u ŠD nalazi se uobičajena scena dvojice muškaraca ispod djevočinina prozora – Kamilo, zaljubljen u Peru, moli svoga slugu Puličinelu da joj da nekakav znak po kojem će ona znati da je on ispod prozora, a Puličinela *Laje, mauče, ko tovar, ko vò rika.* (ŠD; III,10).

\* \* \*

Čitanje, istraživanje i promišljanje hrvatskih smješnica pokazalo je, dakle, da se smijeh ne vezuje samo uz psovke, zoomorfizam i neuljudene odnose među likovima (polijevanje sadržajem iz noćnih posuda, seksualne aluzije), nego da se ostvaruje i na jednoj višoj razini, a vezuje se uz: aktualnost teme, likova i odnosa, tjelesnu komiku, maske, ritam scenskog zbivanja, monolog zaljubljenika, ismijavanje zanimanja, zamjenu bitnoga s nebitnime.

### 3.

U hrvatskim se smješnicama pojavljuje i smijeh koji se ostvaruje kao posljedica ostvarene intertekstualnosti, i koji se ne bi mogao podvesti samo pod Rešetarove *masne šale*. U smješnicama se, naime, ostvaruje dijalog s različitim književnim tradicijama, koje se ne mogu svesti samo na eruditnu komediju i *commediu dell'arte*. U njima je zamjetno unošenje cijelih strofa, pojedinih stihova kao i drugih citatnih signala iz književnih djela, koji u konačnici gotovo redovito rezultiraju smijehom. Najčešća je pojava

šifriranih citata,<sup>18</sup> kojima hrvatske smješnice uspostavljaju dijalog s različitim žanrovskim tradicijama, među kojima je na prvom mjestu ona petrarkistička i pastoralna, ali tomu još treba dodati i maskeratu, i baroknu komičnu poemu, djelomice i srednjovjekovno prikazanje, koje smješnice problematiziraju, uglavnom, na razini visoki – niski stil.

**Petrarkizam.** Književna tradicija koja je vrlo često bila u podtekstu određene komične situacije u smješnicama je petrarkistički stil. Autorima smješnica bila je zanimljiva središnja tema petrarkističke lirike (gospoja, ljubav, ljepota), odnosno njezina retorička aparatura. Visoki, ozbiljan petrarkistički stil problematizira se u smješnicama najrazličitijim supstitucijama, neočekivanim prodorom prozaičnih pojava iz svakodnevice, banaliziranjem uzvišenih artistskih postupaka, kao što će pokazati sljedeći primjeri.

Apostrofiranje različitih detalja izvanjske ženske ljepote (oči, lice, pram, grudi, zubi) svojstveno je renesansnoj ljubavnoj lirici. Kada se na tom mjestu desi zamjena i pored uobičajenih se leksema pojave i debele ženske noge, govori se o petrarkizmu na drugačiji način. Tako se, na primjer, u JŠ pudar Mileta (čuvar vinograda) prisjeća susreta sa sluškinjom Milicom, ponovo ga priželjkuje i uzdiše za *debelim nogama*, a ne za *zlačanim pramima*, kao što bi to činio petrarkist. On uzdiše: *Oj noge, noge debele, vrlo ti me ste zanijele!* (JŠ; I,6).

Petrarkističko metaforičko apostrofiranje voljene žene također može biti u smješnicama iznevjereno neobičnim zamjenama, a smijehu posebice pridonose različite gastro-nomske delicije. Tako se u LJ sluga Proždor obraća Anki sljedećim asindetonom:

*Prosti mi ovi put, moja lipa Ane, moja dušice, moja zoro, moja girice pofrigana, moj makaruniću u maslu vareni, moja kobasice zlatna i srebrna!* (LJ; I,7).

Uobičajene petrarkističke florealne apostrofe žene također mogu biti iznevjerene pa onda i smiješne. U ŠD sluga Đuriša se ovako udvara svojoj gospi Maruši: *K meni hodi, moj zeleni vinogradu, nuti!* (ŠD; III,17).

Lirske prozopografije oblikovane okom priprostih slugu pretvaraju se u svoju suprotnost. Obložder u M ovako opisuje sluškinju Veselu:

*.../ a i lijepa je, zaisto merita da je ljubim, ima dva oka crna ko od snijega, jedna usta ko u najljepše krave iz Primorja, a one sisice ko dva mjehurića.* (M; II,1).

Prozopografski opisi ne podrazumijevaju samo komičan opis lijepo, mlade žene, nego i opis muškarca, mogućeg ženika. U komediji SK udovica Krila ima dvanaest

<sup>18</sup> Prema citatnim signalima citati se dijele na prave i šifrirane, za prve su bitni vanjski citatni signali a za druge unutarnji citatni signali: *Vanjski su citatni signali navodni znakovi, drugi tip slova, točni podaci o PT iz kojega potječu C i sl., a unutarnji – navođenje naslova citiranog teksta ili imena njegovog autora u bližem ili daljem kontekstu, sintagme poput "ko što bi pjesnik reko" (Slamnig), druge intertekstualne veze s citiranim antecedentom kao što su prisutnost likova, motiva ili stilskih postupaka PT u okviru vlastitoga T, aluzije citatnog teksta na citirani prototekst, šire kulturne reminiscencije itd.* (Oraić Tolić, 1990: 16)

udvarača, potencijalnih muževa. U obliku kataloga ona niže njihova imena (poimence je navela njih devet) i negativne osobine, kojima pravda svoj izbor – jer je za muža odabrala Dživa Srkala. Dvanaest Krilinih udvarača neodoljivo asocira upravo na dvanaest tipova muškaraca (mlad i brbljav, gizdav, ohol, sklon ludosti, znanstvenik, brbljavac, lažljivac, lijen, lud, nekrjepostan, star, pohlepan), koliko ih navodi i opisuje Marulićeva baba Rada djevojci, udavači Anki u *Anki Satiri*. Iako je i Marulićeva pjesma (*Rollengedicht*) oblikovana više s komično-satiričnog aspekta, u komediji *Starac Klimoje* smijeh nije vezan toliko uz moralnoetičke kategorije (oholost, ludost, krjepost, laž), nego uz antiteze tipa bogat-siromašan, mlad-star, vjera-nevjera, i uz konkretna imena (koja ako su imala uporište i u stvarnom životu, još su više izazivala smijeh). Krilin katalog glasi ovako:

*Od svijeh dvanaes koji me ištu galantijega nijesam mogla izabrat od moga Dživa Srkala, a na vjeru će imat i on što srkat, da će mu i saviše bit. Brojila sam svijeh u pante: počnimo od Dživa Grbešića, istina je da je bizar i bogat, ali sve što ima sve u zle žene penđa. Pera Mrvicu, lijep je galant, ma je siromah. Mara Tintilića, bogat je, ma mi se malo puta pokloni ko da konat od mene ne čini. Stijepa Čaćicu, onu grdobu, ne bih ti uza nj legla da me svu zlatnu hoće učiniti. Pala Smuckala, onega zločešnjaka, koji za goduljinam povazdan trata po Placi. Andra Sukuricu, onu izijed, prije bih se prinemogla neg bi u odar došo leć. Mara Imbričića, rođen je od potištena roda, i tako svi ostali osvem Dživa Srkala, u komu su sva dobra, samo što mi vele u sebe ne peča i zasve da nije bogat ko Pero Gostarica, ali je lakom i umije štedit. (SK; I,5).*

Slični se komični učinak postigne i onda kada se petrarkistički asindeton ili poli-sindeton vezuju uz likove iz svakodnevice ili uz uobičajene svakodnevne obrasce ponašanja. Na primjer, lirski subjekt plače ne zbog nje, nego zbog sebe sama, i to iz prizemnosvakodnevnih razloga - jer je spendao novac, konkretno šest dinarića u tovjerni, umjesto da je njima dogovorio susret svoga gospara i godišnjice Lučije, kao što je slučaj s *Obložderom*<sup>19</sup> u M, koji stoga jadikuje:

*Jaoh, moja Vesela! Veće izgubi tvoga žalosnoga Obloždera; tvoje šence, tvoj razgovor, tvoje vito koplje, tvoju desnu ruku, tvoju perlu za baretu jaoh! (M; I,12).*

Nad sobom se prenatrpanim petrarkističkim asindetonom jadikuje i zbog uzvišeno-ljubavnih razloga, kao u komediji SK, u kojoj naslovni lik Klimoje Zvrčoka, žali samoga sebe jer se pod staru glavu zaljubio:

*Kad ti se, brajo, u stare kosti ljubav usadi, pogana je stvar, a najviše u lakomu čovjeku kako sam i ja: vrtim se, privraćam se, pečem se, trudim, mučim se, stinem, treptim, nijemim, mrem, bez pameti sam; gdje sam, tuj nijesam, a gdi nijesam, tu mi je pamet, što mi je drago, nije mi drago. Tako me ova ljubav od onomande spela, da nijesam u meni: vodi me, tjera me, nosi me, krca me, goni me, smuca me, raskiduje me, drži*

<sup>19</sup> O liku *Obloždera* književna kritika kaže: *Obložderov govor je živ i prostački, a prizori u kojima nastupa zacijelo su najkomičniji u cijeloj komediji.* (Blasina, 2003: 70).

*me, ne da me, dava što ne dava, što me svjetuje, neće, što neće, kaže, da ja ne znam što ću; i tako me i tako opkružila da mi ništa ne majnka za poginut.* (SK; I,1).

Nadalje, i uobičajeni svakodnevni pozdrav *dobar dan* može biti smiješno proširen polisindetonskim nabranjem. Tako Mlaskalo na Miličin pozdrav - *Mlaskalo, dobar ti dan!* - odgovara: *A tebi, Mile, i noć i dan i jutro i večer, i kad spiš i kad hodiš i kad iješ i kad piješ; /.../* (SK; II,8).

Komični se efekti postižu i aktualizacijom vrlo složenog, zahtjevnog postupka, koji Curtius svrstava u formalni manirizam i naziva ga *versus rapportati* (nije riječ samo o gomilanju riječi, nego i o promišljenoj metričkoj shemi). Kao uzorni primjer Curtius navodi epitaf Vergiliju, koji doslovno glasi:

*Kao pastir, orač, jahač pasao sam, obrađivao, nadvladavao koze, polje, neprijatelje lišćem, pijukom i rukom.* (prema Curtius, 1998: 305).

i koji bi trebalo čitati kao tri jednako građene rečenice:

*Kao pastir pasao sam koze lišćem*

*Kao orač obrađivao sam polje pijukom*

*Kao jahač nadvladavao sam neprijatelje rukom.*

Ovako složen način izražavanja u kojemu *Tri su, dakle, četveročlane gramatički jednako građene rečenice, razriješene i na nov način sastavljene.* (Curtius, 1998: 306) - gotovo u uzornome obliku nalazimo i u smješnici LJ, u kojoj Dotur Prokupio, nesretno zaljubljen u Lukreciju, slaže stihove, parafrazira stihove iz Vergilijeve *Eneide*, a kada na upit sluge Intrigala – zna li gospa Lukrecija da je zaljubljen u nju – treba jednostavno i kratko odgovoriti da - ne zna, on umjesto toga odgovara složenim postupkom *versus rapportati*:

*Ja dubitam da ne zna, zašto nisam dosada otkrio, objavio, ni spovidio nikomu gorućega, žestokoga i neizrečenoga plama koji žeže, prli, friga, peče i konsumava ovo tužno, žalosno, ucviljeno srce.* (LJ; I,2).

I ovdje, dakle, imamo četveročlane jednako građene rečenice koje su razriješene i na nov način sastavljene (samo su riječi *peče* i *konsumava* na neki način uljezi!), ali koje u kontekstu smiješne ljubavi i potrebe kratkog odgovora, svojim izrazito visokim stilom i dužinom prelaze u svoju suprotnost i još više pojačavaju komičnost situacije. Spomenute četveročlane rečenice glase:

*...nisam dosada otkrio nikomu gorućega plama koji žeže ovo tužno srce.*

*...nisam dosada objavio nikomu žestokoga plama koji prli ovo žalosno srce.*

*...nisam dosada spovidio nikomu neizrečenoga plama koji friga ucviljeno srce.*

Isti Dotur Prokupio istim stilom (*versus rapportati*) savjetuje svog učenika Fabricia Pisoglavića da ne vjeruje ženama i njihovoj ljubavi jer:

*Drži na pamet, quod femina corpus, opes, animam, vim, lumina, vocem polluit, anihilat, necat, eripit, orbat, accerbat.* (LJ; I,16), što u prijevodu znači:

*.../ da žena tijelo, bogatstvo, dušu, snagu, očinji vid, glas, oskvrnjuje, uništava, ubija, oduzima, lišava, zagorčuje.*

I što bi se trebalo čitati ovako:

*...da žena tijelo oskvrnjuje*

*...da žena bogatstvo uništava*

*...da žena dušu ubija*

*...da žena snagu oduzima*

*...da žena očinji vid lišava*

*...da žena glas zagorčuje.*

Neke svoje postupke zaljubljeni smiješni likovi žele opravdati tobože sličnim primjerima čak i iz mitologije, pa se tako i starac Klimoje u istoimenoj komediji preoblači u liječnika kako bi neprimijećen stigao do svoje ljubavi – Mare Slavic, a sve argumentira ovako: *Ovo sam se maskaro od liječnika, onizi, za ljubav, i Džove se u govedo za istu stvar obratio.* (SK; III,5), ali Curtius Zeusove (Jupiter, Jove, Džove) mijene stavlja u kontekst njegovih erotskih pustolovina: *On je bio labud, bik, satir, zlato radi Lede, Europe, Antiope, Danaje .../.* (Curtius, 1998: 306), koje kod starca Klimoja ne postoje.

Šifrirane unutarnje citatne signale nalazimo u GJF kada otac Maroje Babura kaže *oni naš Poeta i spjevalac jes ostavio upisano* (DJF; II,5), nakon čega on citira dva ljubavna katrena (ali još se ni danas ne zna o kojem je spjevaocu riječ!). Unošenje petrarkističkih stihova u monolog škrtog starca, velikog protivika ljubavi i braka (jer on košta!) djeluje u prvi tren kao pozitivna očeva promjena, ali završetak monologa pokazuje da je on i dalje proračunat, a citirani ljubavni stihovi neprimjereni i smiješni: naš je *spjevalac* napisao da se mladom srcu ne može zabraniti ljubav prema odabranoj vili, pa to neće više braniti ni on, otac Maroje Babura, ali - tek kada za svoju privolu dobije pet tisuća dukata!

**Pastoralna.** U smješnicama su prepoznatljivi i neki strukturni elementi pastore, posebice prostor i likovi. Naime, pastoralni *locus amoenus* u ovim je komedijama sveden na sastavnice: izvor vode, stablo i vile, koje se zatim problematiziraju preciznijim određenjima (stablo nije bilo koje stablo, nego orah) i uvođenjem realnih likova i njihova jezika izrazito nisko stilski markirana. Potvrđuje to primjer iz JŠ, u kojemu sluga Prhun dogovara susret svoga gospara Škripala i amance Kate Loputkinje *pod orahom na vodi*. Škripalo kaže: *Ma, cazzo, ono pod orahom govore da se vile kupe – strah me da mi što ne učine.* – a sluga odgovara: *Gosparu, ja ću bit s tobom; gdje sam ja ne smijedu ni prismrdjet.* (JŠ; I,4). Nasuprotnost visoki – niski stil (*vile – prismrdjet*) zaodijevaju tekst smijehom.

U smješnicama se problematizira i aktancijalna razina pastoralnih tekstova – dok je djelokrug pastirskih vila bila ljubav i zavođenje, u smješnicama im opis funkcija koje obavljaju zadire u svakodnevicu, dio koje je i krađa vina, što potvrđuje komedija JŠ, u kojoj sin Maro uvjerava oca da su mu *njeke vile* pokrale vino (JŠ; II,9).

**Maskerata.** Pišući o ŠD i uspoređujući je s komedijom JŠ Vinko Radatović je već 1931. godine zapisao da je pisac u JŠ pored već poznatih likova iz dubrovačke renesansne komedije uveo i dva nova tipa: lik Židova Merdohaina i sasvim karakterističnu figuru 'vilenice', koja je kao Jeđupka Čubranovićeva /.../ (Radatović, 1931: XIX). Ovom se intertekstualnom dodiru smješnice i maskerate u literaturi nije posvećivalo previše prostora. Naime, u renesansnim se maskeratama, posebice u jeđupkama, kao glavni likovi javljaju ciganke ili vilenice koje proriču sudbinu. Konvencija žanra podrazumijeva predstavljanje glavnoga lika na početku, što čini i vilenica u JŠ: *Ja sam sultana iz vlaške zemlje, čak iz Drobnjaka ime mi je Ljeljena Rogoeva; umijem sreće vadit.* (JŠ; II,7), ali uz napomenu da je i Đurđević Dedo Derviš oslovljavao svoju vilu riječima *o gzdava ma sultano!* (Đurđević, 1967: 96). Njihovo znanje proricanja sudbine u maskeratama se ne dovodi u pitanje. U smješnicama se, međutim, proricanje obesmišljava i izjednačuje sa željama slušatelja, jer u Jerkovu pitanju, koji je siguran da će živjeti duže od žene - *ugoneni mi koliko ću živjet i hoće li mi žena brzo umrijet* (JŠ; II,7) - sadržan je vileničin odgovor, jer ona želi, zbog novca, ugoditi onome kome proriče budućnost, pa kaže Jerku da će živjeti tri godine duže od žene. Tako se očekivani odgovor pretvara u svoju suprotnost – da bih ja živio što duže, i žena treba živjeti što duže, a to mi ne odgovara.

Nadalje, ime mađionice Andrijule Bahorice iz GJF uvelike podsjeća na ime Mažibradićeve jegjupke, koja se zove *Znavorica mrkolica*. Djetić Kusalo naziva je i vješticom, i vilenicom, i mađionicom, i primaljom, i rofijanom godišnjica, a za njezine pretke kaže da su od Kuljena-bana i da su njezini stari imali *armaturu s kraljem od Špañe* (GJF; II,7). U maskeratama su jeđupke same govorile o svojoj prošlosti (a ne netko drugi, kao što to čini Kusalo u GJF), a leksemi koji su upućivali na ratnu terminologiju (*armatura* – oružje, ratna sprema) bili su rijetki. Tako je konvencija uvoda žanra maskerate ovdje sadržajno i aktancijalno izmijenjena: umjesto da jeđupka izvješćuje o putovanju iz egzotičnih krajeva, u smješnicama neki drugi likovi izvješćuju o njoj i njezinim pohodima u kojima ona namiče materijalna dobra (crevlje, novac). Nadalje, kao što Mažibradićeva Znavorica spominje staricu Zlatoglavu koja ju je svemu naučila, tako i Bahorica u smješnici GJF spominje svoju staru babu Mocicu, koja se bavila istim poslom. Naime, kao što u smješnici Bahorica liječi Margaritinu sterilnost, tako je činila i Znavorica neimenovanim gospođama u Mažibradićevoj *Jegjupki*<sup>20</sup>.

U odnosu na maskeratu proizlazi, dakle, da smješnice preuzimaju lik vilenice / mađionice, čiju primarnu funkciju – proricanje budućnosti, dovode u pitanje svakodnevicom

<sup>20</sup> Mažibradićeva Znavorica kaže:

*Poznam ženske sve nemoći,  
ka nie plodna, što ne plodi,  
znam plod naprieda ki će doći,  
što tko misli i kud hodi,  
i još veće  
poznam sreće.* (Mažibradić, 1880: 222).

(ako kažem istinu ne dobivam ništa za nagradu!) i premještanjem lika iz niskomimet-skog u ironijski modus, jer se stječe dojam da, na primjer, Bahorica iz smješnice svojom moći djelovanja nije nadmoćna ni drugim ljudima ni svojoj okolini (Frye, 1979).

**Barokni motivi.** U hrvatskim su smješnicama zamjetni i intertekstualni odnosi s književnošću koja nastaje u 17. stoljeću. Tako je baroknoj komičnoj poemi svojstven junak koji hvali ljepotu drage, pri čemu bi pohvale trebale biti lirske. Ipak, usporedbe su nespretne, neprimjerene i smiješne (usp. Pavličić, 1979: 129-144), kao i Miletine riječi upućene Milici u komediji JŠ, koje uvelike podsjećaju na riječi Đurđevićeva *Derviša* (ali i u ŠD Đuriša se istim riječima udvara Maruši /usp. ŠD; I,8/):

**Jerko Škripalo**

Mileta govori Milici: *Milija od larda, draža od masla a slađa od meda, ugodnija od grude.* (JŠ; I,6)

**Ignjat Đurđević, Derviš**

*Pobjelja si nego gruda  
Prem ožeta mlijeka vlaška /.../  
Od pilava draža s' meni  
I od masla i od meda* (Đurđević, 1967: 93)

Apostrofiranje voljene osobe, posebice iz perspektive žene, može također djelovati smiješno ako se u kontekst ljubavnih uzdaha uključe petrarkistički neopjevani leksemi. Sluga Ždero u LiT ovako prepričava Lukrecijine ljubavne izjave: *Što hoćeš, dušo, srce, jetro, plućo* (LiT; I,1).

U komičnim se poemama smijeh ostvaruje i uz pomoć realiziranih metafora, kojih potvrda imamo i u smješnicama. U LJ u razgovoru između Fabricia Pisoglavica, zaljubljenog u Lukreciju, i Proždora koji samo glumi Lukreciju a da to Fabricio ne zna, čitamo:

*FABRICIO: Hoću ti reći, ako se ne smiluješ na mene, da ću sebi smrt podati.*

*PROŽDOR: Smrt!*

*FABRICIO: E, e, sam ću sebi sikuro život ugrabiti i srce izvaditi na nožu!*

*PROŽDOR: Da bi li valjalo to srce za učiniti od njega koju kobasicu?* (LJ; III,13)

U hrvatskim se smješnicama mogu uočiti i neki drugi intertekstualni odnosi. Tako se u ljubavnom monologu Luke iz M mogu prepoznati unutarnji citatni signali koji upućuju na motiv kola sreće iz Gundulićeva *Osmana*. Luka govori: *Ali može li biti da kolo od sreće koje u svomu obraćanju nejma nikad pokoja, nejma se za mene obratiti jednu samo voltu?* (M; I,1). Dok Gundulićev pripovjedač govori da nema nijedne stalne stvari pod suncem,<sup>21</sup> dotle bi Luka barem jedanputa zaustavio svoje kolo sreće. Nadalje, za barok karakteristični motivi i figure također se mogu pronaći u nekima od smješnica, ali u izmijenjenu kontekstu. Tako u BP susrećemo motiv sjedinjenja koji u baroknim tek-

<sup>21</sup> Poznati stihovi glase: *Kolo od sreće uokoli / Vrteći se ne pristaje: / tko bi gori, eto je doli, / a tko doli, gori ustaje.* (Gundulić, 1962: 7)

stovima (posebice u nabožnoj lirici, religioznim poemama, baroknim molitvenicima) podrazumijeva sjedinjenje s Božanskim kreatorom (*unio mystica*<sup>22</sup>), dok je ovdje riječ o zemaljskim zaljubljenicima, kojih se riječi stoga mogu razumjeti i metaforički i ne-metaforički, zbog čega ozbiljnost baroknoga konteksta postaje upitna. Tako na primjer Mihoč govori o svojoj ljubavi prema Anici Moemuči ovako:

*Ljubih je nekada, također i ona mene; i taka je ljubav među nama bila, da ja ne veće u meni ma u njoj, a ona ne u sebi istoj ma u meni jes živjela.* (BP; I,2).

Na barokne tekstove podsjeća iz iste komedije i Mihočeva izjava o ljubavi oblikovana antimetabolom: *Ova, ova sama* (robinja Margarita – op. Z.Š.) *jes duh moga života i život moje duše.* (BP; I,2) Istim stilom u ovoj smješnici Pijero uzdiše za Margaritom: *Ah, Margarita, Margarita – ne veće životu moje smrti, ma smrti moga života!* (BP; I,11), ili: *.../ u laživu ufanju sad mučeći se uživam, sad uživajući mučim se* (BP; III,3), što retorički gledano (glagolski prilog sadašnji – *mučeći* – postaje glagol u prezentu – *mučim*, i obrnuto, glagol – *uživam* – postaje glagolski prilog sadašnji – *uživajući*) podsjeća na početne stihove Gundulićevih *Suza sina razmetnoga*: *Grozno suzim gork plač sada, / gorko plačem grozne suze* (Gundulić, 1964: 39), u kojima su prilozi preoblikovani u pridjeve (npr. *grozno – grozne*), a imenice u glagole (npr. *plač – plačem*).

**Motiv kazne i mučenja.** U smješnicama se uz ljubavne jade, prijevare i preljube često vezuju izjave ili razmišljanja o mogućim kaznama. Kazne kojima bi se trebali kazniti prijestupnici, nalikuju mučenjima koja susrećemo u srednjovjekovnim prikazanjima. Na primjer, nakon što je sluga Prhun uvjerio lažima starog Jerka da mu je Židov Merdohain pokrao vino i uz to bio i s njegovom ljubavnicom Katom Jagodom, Jerko izriče kaznu: *Činiću ga užeć u pakljenoj bačvi.* (JŠ; III,5), što uvelike podsjeća na *Muku svete Margarite*, odnosno na ono što čini Olibrij Margariti: *Sluge nalože oganj i stave kotal s vodom na oganj, a unutra svetu Margaritu koja budući u kotlu na ognju počne govoriti: .../.* (*Muka svete Margarite*, 1969: 495). Nadalje, Maroje Babura u GJF prijete se meštru Teofrastu ovim riječima: *.../ a tebi činiću zabit željezo u glavu* (GJF; I,8) - jer nije dobro podučavao njegova sina Gjona Funkjelicu, koji se umjesto na skulu i književnost dao na ljubav i na *namurancu*. U istoj komediji djetić Kusalo prijete mađionici Andrijuli riječima koje također asociraju na srednjovjekovna prikazanja: *.../ valalo bi te u pakljenoj bačvi užeći ali zazidat, ko su i konšiju bili ...* (GJF; II,7).

Iako, dakle, sličnosti postoje, razlika je ipak očita – u smješnicama niti jedna kazna, odnosno prijetnja mučenjem nije i realizirana.

<sup>22</sup> U baroknim molitvenicima kakve su pisali na primjer Slavonac Antun Kanižlić (1699-1777) ili Dubrovčanin Vitale Andrijaši (početak 17. st. – 1688.) motiv sjedinjenja s Nebeskim zaručnikom nije neobična. Andrijaši piše: *I kako sam ja sva tvoja, Spasitelju moj priblagi, tako i ti budi vas moj; za tebe me si stvorio i otkupio i ja za množ uzroka tebi se imam darovati sa svijem mojim djelima i sa svom moćim, koja ako nijesu k tebi upravljena i od tebe primljena, što mi mogu valjati?* (Andrijaši, 1686: 139 -140; transkripcija Z.Š.).



\* \* \*

Navedeni su primjeri pokazali da se uz grubi smijeh u hrvatskim smiješnicama pojavljuje i onaj koji je za svoju realizaciju zahtijevao kako od anonimnih pisaca tako i od gledatelja određenu književnu naobrazbu, jer je upravo ona osiguravala prepoznavanje parodiranja nekad vrlo ozbiljnih postupaka u književnosti.

#### 4.

Čitati danas komedije 17. stoljeća nije jednostavno, jer se čitatelj često susreće sa slabo poznatim riječima (dijalektizmi i arhaizmi), ali i s različitim stranim idiomima (romanizmi, talijanizmi, makaronski govor). Strani se idiomi koriste smišljeno, *jer im je cilj bio naglasiti podrugljiv ili komičan kontrast između narodnoga govora i hipertrofiranoga služenja tuđim, prekomorskim, ali u našoj sredini dobro poznatim jezikom /.../* (Čale, 1986: 60). Ovakvim se postupcima ostvaruje komika razlike, za koju Propp kaže da se svodi na to da svaka osobitost ili neobičnost koja izdvaja čovjeka iz njegove okolice, može ga učiniti smiješnim (usp. Prop, 1984: 54-59). Svako vrijeme, prostor i narod ima svoje običaje i norme društvenog ponašanja; neuvažavanje nepisanih pravila ponašanja čini čovjeka različitim, pa onda i smiješnim.

Tako, na primjer, likovi koji dolaze s Istoka, iz Bosne (Vlasi) nisu samo govorom drugačiji (makaronski govor), nego i stilom odijevanja. U GJF Margarita, udana za Vlahu, trgovca Radu, negoduje nad vlastitim mužem i njegovom prljavštinom<sup>23</sup>: *Pi, nu što si čis; svjetla je sviha iz brloga!* (DJF; I,5). Stilom odijevanja posebice se razlikuje, pa i izaziva smijeh, Šimun Dundurilo u istoimenoj smješnici, koji svoje bosanske haljine mora zamijeniti dubrovačkom modom (plaštem) koja mu ne odgovara, pa kaže:

*Evo sam im pogodio i obuko se u ovi njihov sijaset! Sapelo me oko vrata, da me strah da me ne pogubiše, a vučem ovo po prahu kaono da me je ko natovario, nakitili me su ovijem bijesom, da ne mogu rukama poslovati. Da je beričet našim haljinam i odići, i obući!* (ŠD; I,6).

U liku Šimuna Dundurila komika razlike podrazumijeva i govor i način odijevanja, kojemu se treba dodati još i stupnjevanje: brđanin Bosanac Dundurilo svojim govorom ispunjenim mnoštvom turcizama i svojim stilom odijevanja (bosanskim kožuhom) najprije se prilagođava dubrovačkoj sredini, jer se oženio Dubrovkinjom Dživom, a zatim odlučuje oputovati u Italiju, što zahtijeva novu prilagodbu, i jezičnu i modnu, a sceni pribavlja komičnost jer je njegova transformacija neuspješna (ŠD; II,15).

Najveći učinak nastaje kada se karikira latinski jezik, ali i jezik Talijana. Likovi u svoj hrvatski materinji jezik unose klasične pisce (npr. Teofrasto Pedant spominje

<sup>23</sup> *Po tome (musavoći – op. Z.Š.), kao i po njegovu čudnom i nerazumljivu govoru, prepoznamo u njemu (u Vlahu Radi – op. Z.Š.) stranca (vlaha) koji je došao u Dubrovnik vjerojatno radi trgovine i tu se oženio Margaritom, tipičnom Dubrovkinjom.* (Blasina, 2003: 36)

Dantea, Terencija, Horacija, Seneku, Vergilija, Platona, Sokrata u DJF), koji posebice u razgovoru sa slugama djeluju smiješno (sluga Kusalo u GJF tako postaje *Amicus Plato, amicus Socrate!*). Smijeh nastaje i onda kada se određeni inojezični elementi percipiraju *hrvatskim uhom*, i obrnuto – kada se hrvatska riječ percipira *uhom stranca*. Na primjer, Intrigalo u talijanskoj riječi Dotura Prokupia *utique* (= na svaki način) čuje hrvatsku riječ – *tikve*:

*DOTUR: Ah, prilipa Lukrecija, da može bit da mi je dano, da mi je dopušćeno: tecum has frigidales fovere noctes* (s tobom zagrijavati ove prohladne noći – op. Z.Š.), *pomladio bih se, ponovio bih se i oživio bih utique* (na svaki način – op. Z.Š.).

*INTRIGALO: Gospodine doture, neće se tikve za posle od ljubavi, ne, nego stvari vruće, a tikve refreškaju* (hlade – op. Z.Š.).(LJ; III,2,3; istakla Z.Š.)

Isti Dotur Prokupio u LJ čita inventar (to je inače poznat postupak u smješnicama!) koji je sastavio starac Lovre Kalebić. Greške koje pri tom nastaju, jer on kao stranac ne prepoznaje pravilne oblike hrvatskih riječi, bitno mijenjaju sastav inventara, izazivaju smijeh, a u većini slučajeva zasnovan je na postupku koji se u teoriji književnosti naziva zrcalna struktura i koji se vezuje uz ponavljanje (glasova, riječi ili većih cjelina). U ovoj su smješnici potvrđeni nepotpuni homofoni - riječi se ne podudaraju u cijelosti, ali je zato naglašena njihova glasovna povezanost i izrazita suprotnost<sup>24</sup> (Vuletić, 1988: 101). Tako starčev inventar (LJ; III,8) ima dva lika i dva sadržaja:

**Inventar koji je Dotur Prokupio  
pogrešno pročitao:**

*jedan kulin od vrata*  
*dva remena od elefanta*  
*šest kosića pofriganih u lardu*  
*tocil od peršikata* (riječ bez značenja - op.Z.Š.)

**Inventar koji je**

**Lovre Kalebić napisao:**

*kolarin od zlata*  
*dva kamena od dijamanta*  
*šest nožića zakovanih u smeraldu*  
*bacil od sto dukata*

U stručnoj literaturi je već napisano da su zanimljivi, smiješni i oni likovi kojih govor obiluje turcizmima, kao na primjer govor trgovca Radeta u GJF, a svemu treba dodati i *lazzo*. Naime, s improviziranom komedijom hrvatske smješnice povezuju i *lazzi* (ili *burle*), koji teže biti samostalni komički fragmenti, kojima se prekida ili odgađa radnja. Mogu biti *duhovita izreka ili lakrdijaška radnja, koja se osamostaljuje u strukturi komičkih fragmenata te predstavlja varijaciju, mimsku igru, umetnutu bufonsku scenu*. (Čale, 1986: 62). Naš se *lazzo* često gradi na dvosmislenostima, na igrama riječi, na pogrešno shvaćenom značenju, a s talijanskim se mogao mjeriti jedino u prostotama i opscenosti. Naš najpoznatiji *lazzo* je iz *Ljubovnika* (LJ; III,8).

<sup>24</sup> Na ovaj će se način ostvarivati smijeh i u komediji *Lukrecija ili Trojo*, u kojoj Doktor prema istom principu čita (pogrešno) tekst ugovora o mirazu Antoniu Mlečiću, koji želi oženiti sina Džana (LiT; I,6).

\* \* \*

U hrvatskim se smješnicama, dakle, smijeh ostvaruje ne samo grubim dvosmislenim igrama riječi i specifičnim dijalogom sa starijom ali i suvremenom književnom tradicijom, nego i komikom razlika, koja se ostvaruje ne samo kroz određene modne detalje, nego i govorom, što su prethodni primjeri i potvrdili.

## 5.

Istraživanje kategorije smijeha u hrvatskim smješnicama pokazalo je da smijeh nije samo sirov, grub, *masni*' (M. Rešetar), da one nisu preplavljene samo *burlesknim prizorima niže komike* (M. Kombol), nego da se u njihovu smijehu mogu prepoznati konvencije i strukturni postupci ozbiljnih književnih žanrova, koji u izmijenjenu kontekstu rezultiraju smijehom, a o svojim anonimnim autorima svjedoče kao o obrazovanima i upućenima u poetike određenih žanrova, čije je parodiranje prepoznala i publika te ih rado gledala.<sup>25</sup> Oslonjenost ovih komedija na *eruditnu komediju* i *commediu dell'arte* vrlo često se spominje u stručnoj literaturi, pri čemu se naglašava da je smijeh povezan s neuljuđenim odnosima među likovima (polijevanje sadržajem iz noćnih posuda, seksualne aluzije), sa psovka u kojima se često javlja zoomorfizam, ali i da se vezuju uz svakodnevicu (aktualnost teme, likova i odnosa), tjelesnu komiku, maske, ritam scenskog zbivanja, monolog zaljubljenika, ismijavanje zanimanja, zamjenu bitnoga s nebitnime (poglavlje 2.).

Smijeh se u smješnicama zasniva i na intertekstualnosti, kako u odnosu na stariju, tako i na smješnicama suvremenu književnu baštinu. Pri tome najviše prostora pripada šifriranim citatima koji u podtekstu imaju petrarkističke i pastoralne tekstove. Aluzije citatnog teksta (smješnica) odnose se i na neka druga književna razdoblja i ostvarenja, kao što je maskerata (lik vilenice), nešto starija crkvena prikazanja (motiv kazne i mučenja), ali i vremenski gledano bliža razdoblja (poglavlje 3.), kao što su manirizam (*ver-*

<sup>25</sup> Neke su komedije sačuvane u više primjeraka, kao npr. *Jerko Škripalo, što može značiti jedino, da se ona negdašnjim ljubiteljima ove vrste književnosti zbog nečega sviđala* (Pantić, 1956: 393)

Ove su komedije bile izvođene i u kasnijim vremenima. Tako na primjer u "Kazališnom listu. Vjesniku hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu" (broj 10, god. 1947/48.) čitamo da "Veliko kazalište" prikazuje 17. XII. 1947. *Ljubovnike*, o kojima piše: *LJUBOVNICI. Kao posve obnovljena repriza davat će se ponovno nakon duže stanke komedija "Ljubovnici" od nepoznatog dalmatinskog pisca XVII. vijeka, jedno od izvanredno značajnih djela naše klasične komediografije. U režiji Tita Strozziya podjela glavnih uloga je sljedeća: Lovro – Josip Petričić, Dotur – Mato Grković, Fabrizio – Pero Budak, Intrigalo – Borivoj Šembera i Dragan Knapiš (u alternaciji), Proždor – Stevo Vujatović, Lukrecija – Nađa Grahor, Anka – Ervina Dragman, Vesela – Paula Herberger i Ada Nagy.* (Kazališni list, br. 10, god. 1947/1948., str. 15).

Ove komedije i danas mogu biti interesantne, kao što potvrđuje izvedba smješnice *Lukrecija ili Trojo*, ali pod nazivom *Lukrecije o' bimo rekli Požeruh* na Riječkim ljetnim noćima srpnja 2007. godine (v. Cuculić, 2007: 26).

*sus rapportati*) i barok (motiv kola sreće, retorička sredstva – antimetabola, realizirana metafora, odnosno žanr komične i religiozne poeme). Pri tome se preuzeti medievalni, renesansni, maniristički ili barokni motivi, likovi ili stilski postupci javljaju u neizvornu kontekstu, s pridruženim novim konotacijama, koje rezultiraju smijehom. Tako se unutar samoga teksta smješnice ostvaruje komika razlika (V.Propp) na razini jezika (poglavlje 4.), ali i na razini žanra, jer smješnice poznatu književnu tradiciju stavljaju u drugačiji književni kontekst. O svježini smijeha u smješnicama još i danas svjedoči i knjiga *Pometova družba - Antologija hrvatskog humora* (Zagreb, 1973), u koju je priređivač Branko Hećimović uvrstio izvatke iz četiriju smješnica: *Ljubovnici, Pijero Muzuvijer, Mada, Starac Klimoje*<sup>26</sup>, naglašavajući da tomu uvelike pridonosi i njihova sraslost uz domaću, dubrovačku sredinu u kojoj su stvorene te stoga i *odražavaju način života njenih žitelja* (Hećimović, 1973: XII).

#### KRATICE

- JŠ – Jerko Šripalo, 1922. u: *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII. vijeka*, izdao i Uvod napisao Milan Rešetar, Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda. Prvo odeljenje. Spomenici na srpskom jeziku, knjiga VI, Beograd.
- GJF – Gjono Funkjelica, 1932. u: *Četiri dubrovačke komedije iz kraja 17 stoljeća*, izdao Franjo Fancev, Građa za povijest književnosti hrvatske, JAZU, knj. XI, Zagreb.
- M – Mada, 1969. u: *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, priredio Marko Fotez, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 20, Zagreb.
- SK – Starac Klimoje, 1969. u: *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, priredio Marko Fotez, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 20, Zagreb.
- LJ – Ljubovnici, 1969. u: *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, priredio Marko Fotez, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 20, Zagreb.
- LiT – [Lukrecija ili Trojo], 1971. u: Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, knjiga devetnaesta, sveska prva, priredio i predgovor napisao Miroslav Pantić, Matica srpska, Beograd
- ŠD – Šimun Dundurilo, 1931. u: Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda, Prvo odeljenje. Spomenici na srpskom jeziku, knjiga XXIII, Srpska kraljevska akademija, Beograd-Sr. Karlovci.
- BP – Beno Poplesija, 1922. u: Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda. Prvo odeljenje. Spomenici na srpskom jeziku, knjiga VI, Srpska kraljevska akademija, Beograd.
- PM – Pijero Muzuvijer, 1969. u: *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, priredio Marko Fotez, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 20, Zagreb.

<sup>26</sup> Usp. *Pometova družba. Komediografija od Nalješkovića i Držića do danas – Antologija hrvatskog humora*, Knjiga 3; izbor, predgovor i prilozi Branko Hećimović, Društvo hrvatskih humorista, Zagreb 1973., str. 59-118.

## LITERATURA

- Andriafr, Vitale, 1686. *Put od Raia nailascgni*, Mleci.
- Batušić, Nikola – Švacov, Vladan, 1986. *Drama, dramaturgija, kazalište*, u: Škreb, Zdenko – Stamać, Ante, *Uvod u književnost*, Zagreb.
- Batušić, Nikola, 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb.
- Blasina, Antonia, 2003. *Hrvatska komedija 17. stoljeća*, prevela Dubravka Zorić, Matica hrvatska, Zagreb.
- Bogišić, Rafo, 1989. *Hrvatska pastoralna*, Zagreb.
- Cuculić, Kim, 2007. *Odličan spoj redateljske mašte, jezika i glumačkih kreacija*, "Jutarnji list", 24. 7. 2007.
- Curtius, Ernst Robert, 1998. *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, preveo Stjepan Markuš, Naprijed, Zagreb.
- Čale, Frano, 1986. *Komedija dell'arte i hrvatska komedija sedamnaestog stoljeća u Dubrovniku*, Dani hvarskog kazališta – Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta, Književi krug, Split.
- Đurđević, Stijepo, 1967. *Derviš*, u: *Zbornik stihova XVII. stoljeća*, priredio Rafo Bogišić, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 10, Zagreb.
- Fališevac, Dunja, 1995. *Smiješno & ozbiljno u staroj hrvatskoj književnosti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Frye, Northrop, 1979. *Anatomija kritike*, Zagreb.
- Fotez, Marko, 1967. *Hrvatske komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, uvodna studija u knjizi *Komedije XVII i XVIII stoljeća*, priredio Marko Fotez, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 20, Zagreb.
- Gundulić, Ivan, 1962. *Osman*, priredio Milan Ratković, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 13, Zagreb.
- Hećimović, Branko, 1973. *Predgovor*, u: *Pometova družba. Komediografija od Nalješkovića i Držića do danas – Antologija hrvatskog humora*, knjiga 3; izbor, predgovor i priloge Branko Hećimović, Društvo hrvatskih humorista, Zagreb.
- "Kazališni list. Vjesnik hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu", br.10, 1947/48., Zagreb.
- Kolendić, Petar, 1918. *Fragmenat jedne dubrovačke komedije iz XVI. vijeka*, "Nastavni vjesnik", knjiga XXVI, sv. 6. i 7., Zagreb.
- Kombol, Mihovil, 1971. *Hrvatska drama do 1830*, urednik Vlatko Pavletić, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 86, Matica hrvatska, Zagreb.
- Mažibradić, Oracio, 1880. *Jegjupka*, u: *Pjesme Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića*, priredio S. Žepić, Stari pisci hrvatski, knj. XI, Zagreb.
- Muka svete Margarite*, 1969. priredio Vjekoslav Štefanić, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 1, Zagreb.
- Novak, Slobodan P. – Lisac, Josip, 1984. *Hrvatska drama do Narodnog preporoda*, knjiga 2, Logos, Split.
- Oraić Tolić, Dubravka, 1990. *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Pantić, Miroslav, 1971. *Lukrecija ili Trojo – dubrovačka komedija iz XVII veka*, Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, knjiga devetnaesta, sveska prva, Matica srpska, Beograd.

- Pantić, Miroslav, 1956. *Nekoliko beležaka uz staru dubrovačku komediju "Jerko Škripalo"*, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku, Godina IV.-V., JAZU, Dubrovnik.
- Pantić, Miroslav, 1953. *"Sin vjerenik jedne matere"*, dubrovačka komedija iz XVII. veka, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku, Godina II., JAZU, Dubrovnik.
- Pavličić, Pavao, 1979. *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Književni krug, Split.
- Pometova družba. Komediografija od Nalješkovića i Držića do danas* – Antologija hrvatskog humora, knjiga 3; izbor, predgovor i prilozi Branko Hećimović, Društvo hrvatskih humorista, Zagreb.
- Prop, Vladimir (Propp, Vladimir), 1984. *Problemi komike i smeha*, preveo Bogdan Kosanović, Novi Sad.
- Radatović, Vinko, 1931. *Šimun Dundurilo dubrovačka komedija XVII veka*, Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda, Prvo odeljenje – Spomenici na srpskom jeziku, knjiga XXIII, Srpska kraljevska akademija, Beograd-Sr. Karlovci.
- Rešetar, Milan, 1922. *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII. vijeka*, Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda. Prvo odeljenje. Spomenici na srpskom jeziku, knjiga VI, Srpska kraljevska akademija, Beograd.
- Šundalić, Zlata, 2005. *Kroz slavonske libarice. Rasprave o nabožnoj književnosti u Slavoniji*, Ogranak Matice hrvatske Osijek, Osijek.
- Visković, Nikola, 1996. *Životinja i čovjek. Prilog kulturnoj zoologiji*, Književni krug, Split.
- Vuletić, Branko, 1988. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*, IC Revija, Osijek.
- [http://dzs.ffzg.hr/text/batusic\\_2006.htm](http://dzs.ffzg.hr/text/batusic_2006.htm) (Nikola Batušić, Drama i kazalište)

Vinko Brešić

## DRAMSKI PRILOZI U HRVATSKIM KNJIŽEVNIM ČASOPISIMA 19. STOLJEĆA

Radeći na istraživanju i obradi hrvatskih književnih časopisa 19. stoljeća, jedan od većih metodoloških problema bio je svakako žanrovsko određenje priloga. Problemi su dvojake naravi. Prvo, riječ je o razdoblju 19. st. kada se tek oblikuje ne samo nacionalna književnost i njezin kanon, već i metajezik, dakle, njezina žanrovska slika i pojmovni aparat. Drugo, riječ je o mediju koji je u 19. st. također nov na ovim prostorima. I on će u proizvodnji samoga sebe proživljavati iste probleme kao i književnost koja je na njegovim stranicama samo jedno od mnogih polja, odnosno područja.

O čemu se, zapravo, radi?

Devetnaestostoljetna književna periodika ima vlastiti pojam književnosti i on se najbolje ogleda u autodefiniciji njezinih tadašnjih časopisa koji sebe odreda vide u ulozi *zabave i pouke*. Na drugoj strani danas, nakon gotovo dvaju stoljeća, književni se sustav toliko izmijenio da se u njemu izmijenila ne samo žanrovska struktura i hijerarhija koja ih je objedinjavala već i sami pojam te uloga književnosti. Zato, pratiti književne časopise 19. stoljeća znači pratiti najdominantniju književnu tradiciju, a s njome nastajanje i oblikovanje, ali i nestajanje pojedinih njezinih oblika i obilježja.

U obradi časopisnih priloga 19. st. zato sam nastojao provesti njihovu žanrovsku atribuciju.<sup>1</sup> Ona je, međutim zbog prirode medija morala izlaziti iz okvira neke stroge knji-

<sup>1</sup> Riječ je o projektu *Hrvatski književni časopisi 19. stoljeća – Studija i bibliografija*, 1-5 (Zagreb, 2006 – 2007). U njemu su obrađeni sljedeći časopisi: 1. "Danicza horvatzka, slavonska y dalmatinzka" (1835 – 1849; 1853; 1863 – 1867), 2. "Kolo" (1842 – 1853), 3. "Zora Dalmatinska" (1844 – 1849), 4. "Iskra" (1844 – 1846), 5. "Dubrovnik" (1849 – 1852), 6. "Bosanski prijatelj" (1850 – 1851; 1861; 1870), 7. "Neven" (1852 – 1858), 8. "Jadranske vile" (1859), 9. "Leptir" (1859 – 1862), 10. "Naše gore list" (1861 – 1866), 11. "Lada" (1862), 12. "Slavonac" (1863 – 1865), 13. "Zvezda" (1863), 14. "Književnik" (1864 – 1866), 15. "Bosiljak" (1864 – 1868), 16. "Glasonoša" (V/1865), 17. "Dragoljub" (1867 – 1868), 18. Vienac (1869 – 1903), 19. Književna zabava hrvatsko-srbska (1869 – 1870), 20. "Hrvatski sokol" (1870), 21. "Bunjevačka i šokačka vila" ([1871] – 1876), 22. "Hrvatska lipa" (1875), 23. "Slovinac" (1878 – 1884), 24. "Hrvatska" (1880 – 1881), 25. "Zvezda" (1881), 26. "Hrvatska vila" (1882 – 1884), 27. "Književna

ževne klasifikacije. Uz očekivane priloge poput pjesme, novele, putopisa, kritike, drame ili romana morao sam stavljati i šifre ne samo za bajke, basne, aforizme, zagonetke ili za eseje, članke i studije, bibliografije, memoare, biografije i slično, već i za obavijesti, proglose, feljtone, polemike, intervjue, reklame i ilustracije, pa čak i za crtice – ma koliko one ponekad bile blizu anegdota, kratkoj priči, pjesmi u prozi, ponekad eseju, čak i kritici.

Tako je nastala paleta od tridesetak atribucija nazivlja koje ne samo da ne pokriva književno polje kako ga je tumačilo 19. stoljeće, već ne pokriva niti književno polje kako ga mi danas tumačimo; uvjetno rečeno ta paleta pokriva i neknjiževna polja, ma što to u konkretnim slučajevima značilo.

Da se donekle približi ne samo problem, već i njegova fenomenologija, tj. delikatnost povijesnoga čitanja književnoga teksta, pa tako i smisla koji ga verificira, dosta je navesti nekoliko primjera.

Uzmimo prvi naš književno-znanstveni časopis; iako imenom „Književnik“, on se ne samo deklarirao kao *časopis za jezik, poviest i prirodne znanosti*, već je i svojim uredništvom, priložima i diskurzivnim oblicima to doista i bio. Drugi je primjer pjesma u prozi; nju književni sustav 19. stoljeća poznaje tek od 90-tih godina, ali zato – treći primjer – kratku priču poznaje tek od druge polovice 20. stoljeća. To, međutim, ne smeta današnju nomenklaturu da i u praksi 19. stoljeća ne *otkriva* kratku priču – konkretno: u Šenoim feljtonima, iako August Šenoa o kratkoj priči pojma nije imao; Šenoim pojam priče ticao se eventualno narodne priče iz koje se u njegovo vrijeme razvijala zapravo novela, a pojam pripovijesti – kao što znamo – služio mu je kao alternativa za pojam romana, itd.

Iz žanrovske lepeze priloga u časopisima 19. stoljeća, a riječ je o njih četrdeset i osam (od „Danice“ 1835. do „Života“ 1900.), za ovu su prigodu izdvojeni prilozi iz dramske književnosti te istaknuti neki važniji njihovi aspekti.

### Broj časopisa

Od već spomenutoga korpusa od 48 časopisa dramski se prilozi pojavljuju u njih 25, i to najviše u „Viencu“ (58), potom u „Prosvjeti“ (29), „Slovincu“ (23) i sarajevskoj „Nadi“ (17) te u „Danici“ (6); dok ih je u „Dragoljubu“ 5, u „Životu“ 4, po 3 ih je u „Nevenu“, „Hrvatskoj vili“, i „Novom vieku“, a u preostalim časopisima su po dva ili po jedan dramski tekst.<sup>2</sup>

smotra" (1883 – 1894), 28. "Nada" (1883), 29. "Hrvatska" (1884 – 1898), 30. "Zora" (1884 – 1889), 31. "Iskra" (1884 – 1887), 32. "Vuk" (1885), 33. "Hrvatska omladina" (1885 – 1886), 34. "Balkan" (1886 – 1887), 35. "Iskra" (1891 – 1894), 36. "Prosvjeta" (1893 – 1913), 37. "Mlada Hrvatska" (1894 – 1895), 38. "Nada" (1895 – 1903), 39. "Hrvatska misao" (1897), 40. "Lovor" (1897), 41. "Novi viek" (1897 – 1899), 42. "Nova Nada" (1897 – 1899), 43. "Novo doba" (1897 – 1898), 44. "Mladost" (1898), 45. "Preporod" (1898 – 1899), 46. "Hrvatski salon" (1898 – 1899), 47. "Glas" (1899 – 1900) i 48. "Život" (1900 – 1901).

<sup>2</sup> U bibliografiji se nalazi i tridesetak dijaloških priloga, uglavnom poučnih razgovora u „Zori dalmatinskoj“ ili u „Slovincu“, no njih nisam uzimao u obzir!



## Broj priloga

U pripadajućim časopisima dramskih je tekstova ukupno 175, a jedina drama koja se pojavljivala triput i to u trima časopisima i od trojice prevoditelja bila je *Francesca da Rimini* iliti *Franka Riminka* talijanskoga suvremenika Silvija Pellika (1789-1854).<sup>3</sup> Koliko je to u odnosu na ukupan broj priloga i posebice u odnosu na ostale književne oblike, vidi se po tome što od ukupno gotovo 40.000 priloga na pjesničke otpada gotovo 8.000 naslova, na novelističke preko 3.000 dok je romana 82 itd.

## Broj autora

Spomenutih 175 dramskih priloga potpisuje 105 suradnika od kojih su većina suvremenici, dok su značajniji nesuvremenici bili Kalidasa, Sofoklo, Shakespeare, Molière i Racine. Hrvata je 67, nehrvata 38, a u prosjeku malo više od jednoga teksta po autoru.

Uz napomenu da je desetak priloga anonimno ili pod šiframa, najzastupljeniji je autor francuski i kulturni europski komediograf Jean B. Molière, a s upola manje tekstova prati ga Englez William Shakespeare, potom dvojica Talijana – spomenuti Pelliko i Giacomo Leopardi. Od hrvatskih autora najzastupljeniji su Matija Ban i Srđan Tucić, potom Stjepan Miletić, Iso Velikanović, Franjo Marković i Milan Begović, a slijede ih Petar Markez Bono Luković (Pijerko Bunić Luković, 1788-1846), Higin Dragošić, Milivoj Dežman Ivanov, Rikard Katalinić Jeretov, Petar Krstinić, Milan Ogrizović te Ante Tresić Pavičić. Među hrvatskim autorima s po dva priloga su August Harambašić, Ivo Vojnović i Marija Jurić Zagorka, itd.

## Žanrovi i nazivlje

Najčešći nazivi uz dramske priloge u časopisima 19. stoljeća su: *komedija*, *tragedia*, *drama*, *šaljiva igra*, *gluma* te *lakrdija*.

Osim samostalnoga oblika *drama*, u više slučajeva dolaze njihove žanrovske specifikacije: *historijska drama*, *izvorna drama*, *dramatička crta*, *dramolet*. Također i uz *igru*: *čarobna igra*, *vesela igra*, *žalostna igra*, odnosno *igrokaz*. Pojavljuje se također i pojam *pjesme* za dramski tekst – bilo samostalno ili također s inačicama: *dramatična pjesma* i *dramska pjesan*. Tako i za *šalu*: *porodična šala*, te uz *prizor*: *dramatski prizor* ili *sliku*: *lirična slika* i *sličica*. Naziv *studija* pojavljuje se i s dodatkom: *dramska studija* te *dramatovna razprava*, a pojmovni niz popunjava još devet žanrovskih oblika: *alegorija*, *fantazija*, *legenda*, *lirika*, *monolog*, *pozorišna prikaza*, *razgovor pastierski*, *scenički prolog*, *spjevak*.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *Francesca da Rimini*. Preveo ju je Gj. Deželić. "Danica" XII. 1846; *Francesca da Rimini*, prevedena od J. Sundečića. Prizor V. Zvezda, 1863; *Franka Riminka*. Pohrvatio L. Vukelić. "Vienac", IV, 1871. – O kojim se priložima pojedinih autora radi, vidi se iz priložene bibliografije!

<sup>4</sup> Nakon svođenja na zajedničke žanrovske, odnosno vrsne nazivnike, moglo bi se razabrati i

Zanimljivo je istaknuti kako je većina priloga objavljena integralno, tek trećina u fragmentima: po jedan čin ili prizor. Pritom je zanimljivo navesti i nazivlje koje pripada nomenklaturi dramskih tekstova: *čin/činah, at/ata, dio/diel, djestva, ulomak, prizor, razdiel (razdielah); pojava, slika*.

### Prevoditelji

Ne manje važno svakako je istaknuti i one koji su prevodili strane autore ili – kako se to tada pisalo – *pohrvaćivali, ponašili* strane dramske tekstove.

S talijanskog su prevodili Ivan Despot, Gjuro Deželić, Jovan Sundečić, neki Klisurski, Lavoslav Vukelić, Srgjan pl. Tucić, s francuskoga najviše August Šenoa i Tomo Maretić (po dva autora svaki: Šenoa, Racinea te Scribea i Legouvéa, a Maretić Racinea, Molièrea, potom M. V. Ivanov i Miho Zglav V. Hugoa. Dok je s ruskoga Turgenjeva preveo neki B. B., Ivan Gojtan je preveo V. V. Billibina, a Milan pl. Mareković Čehovljeva *Galeba*.

Sljede prevoditelji s njemačkoga: August Harambašić prevodi Schlegelov prijevod *Hamleta* (dakle, njemački je i ovdje posrednički jezik!), Josip Eugen Tomić Karla Gutzkova, a Artur Schnitzler je autorizirao ne zna se čiji (vlastiti?) prijevod jedne svoje impresije. Luko Zore preveo je Sofokla, ali se ne navodi s kojega jezika, dok je Mato Ostojić s portugalskoga preveo Eugenia de Castra.

\*\*\*

Na kraju, umjesto zaključka, valja reći sljedeće: da bi slika dramske književnosti u hrvatskim časopisima 19. stoljeća bila potpuna, a potom da bi se mogli izvesti i utemeljeni zaključci, u obradi ove teme valja svakako uzeti u obzir još nekoliko stvari:

1. Istražiti priloge o dramskoj književnosti, tj. referentnu literaturu objavljenu u tim istim časopisima, pa da se vidi kako se s praksom razvijala i teorija; ovo tim prije, jer – iako tradicija dramske književnosti ne počinje s modelom novije hrvatske književnosti – njezina se refleksija na hrvatskom jeziku uspostavlja tek s dotičnim modelom.
2. Istražiti dramsku produkciju objavljenu u knjigama, jer tijekom 19. st. nakladnička se djelatnost relativno brzo razvijala, pa se to odrazilo i na područje dramske književnosti; štoviše, iz sasvim očekivanih razloga, po broju naslova nadmašivala je produkciju unutar časopisa, koji ionako nikada nisu bili njihov *prirodni* medij.

---

kakav je kvantitativni odnos između glavnih dramskih oblika *tragedija – komedija – drama – igrokaz*, pa bi taj omjer, npr. između komedije i tragedije bilo relativno proporcionalan. No, posebno je pitanje distribucije tih oblika prema stilskim paradigmama i prema kulturnim regijama, itd.

3. Kako svaki dramski tekst nastaje zbog uprizorenja, mnogi isključivo prema narudžbi za kazališne repertoare, valjalo bi na kraju istražiti i priloge koji se odnose na scensku, tj. kazališnu umjetnost.

Dok se prvo i drugo istraživanje mogu provesti prema bibliografiji na kojoj se temelji ovo priopćenje, ovo treće danas ima i dva specijalna izvora. Prvi je *Repertoar hrvatskih kazališta* (1990.) Branka Hećimovića, a drugi *Bibliografija radova o kazalištu* (2004.) Borisa Senkera.

U tome smislu može se reći da drama zasad ima najbolju strukovnu logistiku, pa istraživanja na ovome području mogu s pravom težiti visokome stupnju egzaktnosti.

A to je ono što našoj književnoj znanosti još uvijek nedostaje.

**BIBLIOGRAFIJA DRAMSKIH PRILOGA U HRVATSKIH KNJIŽEVNIM  
ČASOPISIMA 19. STOLJEĆA**

"DANICA".

1. /I. K. Sakcinski/. Prizor Peti. (*Iz Jurana i Sofije*). IV. 48. 192
2. Petar Markez Bono Luković. *Muhamed II. u Bosni*. Tragedia u pet činah. XV. 1. 3-4; 6-8; 9-12; 13-16; 19-20; 24
3. Petar Markez Bono Luković. *Bolje promišljeno nego namišljeno*. Igrokaz u jednom činu. XV. 14. 65-70
4. Petar Luković Markez de Bono. *Stranoljublje u Čarnogoraca*. Drama u II čina. XV. 29. 185-190
5. Pelliko. *Francesca da Rimini*. Preveo ju Gj. Deželić. XVII. 36. 281-284
6. V. G. *Adrienne Lecouvreur*. Žalostna igra u 5 razdielah. Napisali Scribe i Legouvè. XXI. 1. 5-6

"DUBROVNIK".

7. Mato Vodopić/. *Razgovor pastierski* od Mate Vodopića župnika. Nagovor uredništva. III. III. 101-116

"NEVEN".

8. Antun Nemčić. *Kvas bez kruha ili tko će biti veliki sudac*. Vesela igra u 4 čina. Čin I. -IV. III. 14. 213-217; 229-234; 244-252; 260-267
9. M. Ban. Čin drugi iz *Mejrim*. Tragedie u 5 činah od M. Ban-a. III. 18. 280-286; 292-297; 310-315
10. M. B. Čin drugi iz *Frankopana*. Tragedije u 5 činah od M. B. (Rukopis). IV. 15. 228-233; 243-247

"LEPTIR".

11. J. Jurković. Iz šaljive igre: *Zatečeni*. Čin drugi. III. III. 89-110

"NAŠE GORE LIST".

12. Čukavac. *Prvi April*. Šaljiva igra u II. čina (biva u Slavoniji). Pisao Čukavac. III. 10. 75-77; 82-84, 92-94; 101-102; 108-109; 115-117; 123-125
13. J. E. Tomić. Ulomak izvorne drame: *Ostoja kralj bosanski*. VI. 11. 83-86; 91-94

"ZVIEZDA" (1863).

14. /Pelliko/. Dramatički ulomak. Iz prvog čina klasičke Pellikove tragedije *Francesca da Rimini*, prevedene od J. Sundečića. Prizor V. I. 12. 45-46

"BOSILJAK".

15. Ilija Sriemac. *Božićna Koleda*; *Trikraljevska Koleda*. II. 6. 81-84; 97-99
16. /Anonimno/. *Lakomci*. Gluma u dva čina. S talijanskog R. S. B. III. 5. 76-78; 91-93

"GLASONOŠA".

17. François Racine. *Fedra*. Tragedija u pet činah. S francuskog preveo August Šenoa. V. 16. 121-123; 129-131; 139-141; 150-152; 157-160; 165-168

"DRAGOLJUB".

18. M. Ban. *Smrt posljednjega Nemanića*. Tragedija u 5 razdiela. I. 19. 289-296
19. /Knez Nikola/. *Vukašin*. Ulomak iz tragedije kneza crnogorskoga Nikole. I. 25. 385-388
20. Dr. Jure Matija Šporer. *Propast Republike dubrovačke*. Tragedija u 5 čina od dra Jure Matije Šporera. I. 29. 449-452; 472-475
21. Gjono Gjore Palmotić. *Ipsipile*. I. 36. 561-565
22. Aug. Šenoa. Ulomak iz *Slave* tragedije iz povjesti polabskih Slavena, spisao Aug. Šenoa. I. 45. 705-708

"VIENAC".

23. V. P. Sprogovor (allocutio) *Vi*. Dramatovna razpravica u jednom činu. I. 1. 15-18
24. F. M. Karlo Drački, tragedija u 5 čina. IV. 20. 305-311; 328-331; 342-344; 358-361; 375-379; 406-412; 425-432
25. Silvio Pellico. *Franka Riminka*. Pohrvatio L. Vukelić. IV. 42. 666-671; 681-683; 697-699; 712-713
26. F. M. Benko Bot. Tragedija u 5 čina. IV. 49. 773-777; 789-793; 809-812; 825-833
27. August Šenoa. *Slavka*. Dramatična pjesma iz poviesti polabskih Slavena. VI. 6. 84-86; 102-107. D
28. I.T. i dr. Franjo Marković. *Vilinski dvori*. VI. 42. 660-668
29. Racine. *Britanik*. Prvi čin. Preveo T. Maretić. VIII. 15. 245-246; 259-261
30. R. Gottschall. *Ruža s Kavkaza*. VIII. 32. 524-525; 539-542; 557-560; 571-575
31. Molier. *Tartuffe*. Treći čin. Preveo Tomko Maretić. VIII. 51. 834-836; 851-853
32. Ivan Vončina. *Tri prosca*. Šaljiva igra iz zagrebačkoga života u 3 čina. X. 1. 1-5; 19-22; 35-38; 51-55
33. Ivan Turgenjev. *Dioba baštine*. Pr. L. M. XI. 13. 196-199; 213-216; 228-232. D
34. I.S. Turgenjev. *Gdje je tanko, tu se i trga*. Komedija u 1 činu, preveo ju B. B. XI. 41. 647-651; 664-667; 680-683; 697-699
35. Fr. Arnold. *Kamen smutnje*. Igrokaz u 4 čina. XIII. 1. 1-5; 17-20; 33-36; 49-52
36. Viktor Alferi. *Virginija*. Tragedija. Preveo F. J. Despot. XIV. 18. 276-280; 293-296; 309-312; 327-330; 339-342
37. Vladimir Mažuranić Ivanov. *Anakriste*. Šaljiva igra u jednom činu. XVI. 22. 341-344; 357-359; 375-377; 393-395; 405-408
38. L. N. Tolstoj. *Prvi rakijaš*. Šaljiva igra. XIX. 31. 485-488; 500-503
39. Shakespeare. Iz *Koriolana*. Čin peti, prizor treći. XX. 46. 721-723
40. Zmajovan Jovanović. Ulomak iz Madačeve *Čovekove tragedije*. XXI. 30. 465-467
41. Jakov Leopardi. *Dijalog između jednog prodavača koledara i putnika*. XXI. 52. 829-830
42. Stjepan pl. Miletić. *Grof Paližina*. XXIV. 9. 131-135; 146-151; 161-165; 177-180; 194-200; 210-215; 225-229
43. /Milan Šenoa/. *Kako vam drago*. Komedija u 3 čina. XXV. 1. 4-8; 20-23; 36-39; 52-53; 68-70; 84-88
44. Silvije Str. Kranjčević. *Prvi grijeh*. (Alegorija u tri dijela). XXV. 37. 585-589; 601-604; 617-620; 633-636
45. Maurice Maeterlink. *Vjetrenje*. XXV. 46. 731-733; 749-752

46. Stjepan pl. Miletić. *Boleslav*. Tragedija u 5 činova. XXVI. 1. 5-8; 22-24; 38-42; 53-57; 69-72; 85-90; 120-124; 134-138
47. Mirza Safvet. *Ali paša*. (Fragment). XXVI. 40. 631-634
48. William Shakespeare. *San ljetne noći*. (*A midsummer-night's dream*). Komedija u 5 činova. Preveo Stjepko Španić. XXVII. 2. 22-26; 36-39; 54-56; 69-71; 86-88; 98-102; 116-119; 132-138
49. Isa Velikanović. *Tulumović udaje kćer*. Komedija u tri čina. XXVII. 26. 401-404; 417-420; 433-434; 449-451; 465-468; 481-484
50. Stjepan Miletić. *Slava umjetnosti*. Scenički prolog u tri slike k otvorenju novog hrvatskog glumišta. XXVII. 42. 657-660; 673-675
51. Isa Velikanović. *Prosci*. Lakrdija u jednom činu. XXVII. 45. 705-707; 721-524
52. Milivoj Dežman Ivanov. *Rasulo?* Gluma u 5 činova. XXVIII. 3. 33-36; 49-52; 66-68; 82-83; 97-99; 114-115; 131-134; 145-148
53. Isa Velikanović. *Posvatovci*. Lakrdija u jednom činu. XXVIII. 11. 161-164; 177-180
54. /Anonimno/. *Kneginja Dora*. Historijska drama u 5 činova. XXVIII. 13. 193-197; 209-212; 225-228; 241-243; 258-261; 274-275; 289-291; 323-326
55. C. Milović. *Tko je kriv?* Izvorna drama u pet činova. XXVIII. 23. 354-357; 375-378; 386-390; 402-403; 420-422; 436-439; 451-453; 468-471; 483-487
56. P. Krstinić. *Pribina*. Historijska drama u pet činova. XXVIII. 37. 577-579; 597-599; 609-612; 625-627; 641-644; 660-662; 675-677; 690-692; 706-708; 722-724; 737-740; 753-756; 783-784; 795-797; 810-813; 825-828. D
57. N. Gogolj. *Ženidba*. Sasma nevjerojatan događaj. Komedija u dva čina. XXIX. 1. 8-14; 21-24; 39-41; 55-56; 74-75; 106-108; 123-125; 139-141. D
58. A.P. Čehov. *Galeb*. Komedija u četiri čina. Preveo Milan pl. Mareković. XXIX. 12. 185-190; 201-203; 217-219; 251-252; 267-268; 281-282; 300-301; 314-316; 337-339
59. V. V. Billibin. *Ivan Ivanović je kriv*. S ruskoga preveo Ivan Gojtan. XXIX. 27. 430-432; 443-445
60. Jeretov-Emin. *Dalina ispovijest*. (Monolog). XXIX. 31. 491-492
61. Stjepko Španić i Alberto Weber. *Poslije vjenčanja*. Gluma u jednom činu. XXX. 5. 68-71; 84-87
62. Srdjan pl. Tucić. *Medju svjetlom i tminom*. Propalica. XXX. 25. 382-383
63. Silvio Pagani. *Povorka smrti*. Preveo Srgjan pl. Tucić. XXX. 29. 444-447
64. Srgjan pl. Tucić. *Truli dom*. XXX. 32. 481-482; 499-500; 515-517; 534-536; 550-552; 562-566; 577-584
65. C. Milović. *Mala glumica*. Dramska studija. XXX. 43. 658-659; 674-675; 691-695
66. Henri Lavedan. *Glasovir*. XXX. 51. 798-799; 819-820.
67. A.S. Puškin. Prizor iz *Borisa Godunova*. XXXI. 23. 372-374
68. Srdjan Tucić. *Pred zapadom sunca*. Drama u 1. činu. XXXII. 11. 166-168; 180-184
69. /Anonimno/. *Iz nedovršene drame hrvatskoga života*. "Riječi i djela". XXXII. 52. 811-813
70. Franjo Marković. *Uspomeni Marka Marulića*. Pozorišna prikaza u tri diela. XXXIII. 43. 857-859; 877-881; 897-900; 917-918
71. Zagorka. *Intermezzo*. Šala u jednom činu. XXXIV. 10. 148-151; 163-165
72. Srgjan Tucić. *Sujet*. Dramolet u jednom činu. XXXIV. 51. 801-803; 818-821
73. Srgjan Tucić. *Magda*. Dramatski prizor. XXXV. 1. 5-6

74. Maurice Maeterlinck. *Monna Vanna*. XXXV. 2. 45-49; 81-85; 121-126; 146-153; 180-182; 208-216
75. Milan Ogrizović. *Proljetno jutro*. XXXV. 9. 269-275. D
76. A.G. Matoš. *Jesenska idila*. XXXV. 10. 303-304; 343-345; 370-372; 403-405; 436-438
77. Dagny Przbyszewska. *Grieh*. XXXV. 18. 569-574
78. Stjepan Miletić. *Krešimirovci*. Hrvatskih kraljeva dio drugi. *Pribina*. XXXV. 21. 655-672
79. Mihovil Nikolić. *Kad zamre pjesma*. Lirika u jednom činu. XXXV. 22. 687-690
80. Milan Ogrizović. *Jesenje večere*. Romantika u jednom činu. XXXV. 23. 719-726
- "KNJIŽEVNA ZABAVA".
81. Velimir Gaj. *Grabancijaš preporodjen*. I. 1. 6-54
- "BUNJEVAČKA VILA".
82. /Utešiniović/. *Pastiri*. (Od Og. Utešenovića). I. 10. 44
83. Nikola Vidaković. *Betlem*. IV. 1. 2-3
- "HRVATSKA LIPA".
84. A.Jagatić. *Hrvati na razkršću*. I. 2. 15-16
- "SLOVINAC".
85. Sofoklo. *Kralj Edip*. S grčkoga preveo Luko Zore. I. 6. 51-53; 63-65; 74-77; 85-86; 98-101; 108-111; 120-121; 136-140; 154-156; 172-175; 183-186
86. Marko Bruère Derivaux. *Vjera iznenada*. Komedia u tri ata. I. 11. 105-108; 117-119; 134-136; 150-152; 166-168; 182-183
87. Kalidas. Sakuntala. *Indijska drama*. (Sa sanskrta preveo Pero Budmani). II. 3. 38-39; 54-56; 69-71; 91-93; 107-109; 125-127; 141-143; 157-158; 171-172; 189-191; 202-204; 221; 236-237; 251; 268-269; 283; 301-303; 315-317; 332-334; 347-349
88. Tudisić i Sorkočević. *Misanthrop*. Komedia u pet ata. II. 6. 85-90; 102-106; 121-124; 136-139; 153-154; 167-169
89. /Molière/. *Ilija ali Muž zbežoen*. Komedia u tri ata. II. 22. 341-346; 365-367; 378-383
90. /Molière/. *Ilija Kuljaš*. Komedia u tri ata. III. 5. 92-96; 109-115; 131-135
91. Matija Ban. *Marojica Kaboga*. Tragedija pisana 1880. III. 10. 181-187; 201-206; 221-225; 241-246; 261-265
92. /Anonimno/. *Ženidba usilovana*. Komedia. III. 15. 285-294
93. W. Shakespeare. *Jul Ćesar*. Ponašio A. Kazali. III. 19. 361-366; 381-386; 401-407; 421-425; 441-445
94. /Molière/. *Jarac u pameti*. Komedia. IV. 10. 169-179
95. Matija Ban. *Kobna tajna*. Tragedija u 5 činova iz dubrovačkog života. IV. 11. 193-202; 217-225; 241-251; 265-273; 289-295
96. /Molière/. *Nauk od mužova*. Komedia u tri ata. IV. 17. 330-335; 353-359; 378-382
97. /Molière/. *Dosadni*. Komedia u tri ata. IV. 22. 459-464; 481-486; 501-505
98. M. Ban. *Vanda kraljica poljska*. Tragedija u 5 činova. V. 7. 98-105; 113-122; 130-140; 146-153; 162-168
99. /Molière/. *Nauk od žena*. Komedia u 5 Ata. V. 13. 194-199; 211-215; 225-230; 242-246; 258-263

100. /Molière/. *Suproč onijem, koji su zabavili komediji "Nauk od žena"*. Komedija u jedan at. V. 26. 409-412; 427-430; 434-440 Томо Крстов Поповић. *Тежња за отачбином*. Драма у три раздјела. Пречинио с италијанскога. V. 30. 468-475; 484-491; 501-506
101. Томо Крстов Поповић. *Тежња за отачбином*. Драма у три раздјела. Пречинио с италијанскога. V. 30. 468-475; 484-491; 501-506
102. I. Stojanović. *Zlohotnik ljudi*. Ulomak iz Schillera. VI. 4. 51-56; 66-72
103. Viktor Hugo. *Angjeo*. Tiran padovanski. Dram u tri djela. Preveo Miho Zglav. VI. 11. 166-173; 182-189; 198-207
104. /Molière/. *Tarto*. Komedija u pet ata. VI. 20. 306-310; 322-326; 338-341; 354-357; 370-375
105. Mme E. Girardin. *Lady Tartuffe*. Komedija u 5 čina. VI. 30. 458-465; 478-482; 494-500; 510-515; 526-530
106. Nikša Gradi. *Kosovska djevojka*. Dramska pjesma u tri dještva. VII. 1. 4-14
107. Matija Ban. *Jan Hus*. Tragedija u 5 činova. Napisao god. 1879. Češkoj braći posvećuje. VII. 3. 34-42; 50-57; 65-74; 88-90; 97-105
108. /Molière/. *Gjono ali ti gost*. Komedija u 5 ata. VII. 19. 290-293; 305-310; 322-326; 338-341; 354-367
- "HRVATSKA VILA".
109. Milivoj Primorac. *Tri braka*. Komedija u pet činah. III. 3. 35-40; 54-57; 68-72; 83-88; 105-107
110. Scribe i Lengouvé. *Priča kraljice navarske*. Vesela igra u pet čina; iz francezkoga preveo August Šenoa. III. 15. 227-230; 243-247; 259-262; 275-278; 291-295; 307-311; 323-326; 339-342; 355-358
111. /Karlo Gutzkov/. *Uriel Acosta*. Tragedija u 5 čina. Napisao Karlo Gutzkov, preveo Josip Eugen Tomić. III. 29. 451-455; 30. 470-473; 31. 486-488; 32. 505-507; 33. 520-522
- "HRVATSKA" (1884).
112. Blaž Marijo La Leta/: *Lav ili pobjeda nevinosti*. Drama u tri čina od oca Blaža Marije La Leta (Isusovca). S talijanskoga pohrvatio Klisurski. /1/. /1/. /2-3/; /2/. /1-3/; /3/. /2-3/; /4/. /2-3/; /5/. /1-3/; /6/. /1/; /7/; /1/; /8/; /1-2/
113. /Rastica/. *Posljedice zla društva*. Drama u 3 čina. (Polag jednog dielca D. n Bosca piše Rastica). . . XII. 5. 67-69; 6. 85-86; 7-8. 105-107; 9. 133-134; 10. 148-150; 11. 165-166; 12. 182-183; 13. 197-198; 14. 211-213; 15. 229-230; 16. 246-248
- "ISKRA"(1884).
114. Ošebljadović. *Ponoći*. Šaljiva igra. II. 24. 186-191
- "BALKAN".
115. V. Č. Z. *Zanatlija*. Dramska crtica. I. 24. 375-376
116. W. Shakespeare. *Hamlet*. Tragedija u 5 čina. Po A. W. Schlegelu preveo August Harambašić. II. 1. 6-12; 20-25; 37-44; 53-58; 67-74
- "ISKRA" (1891).
117. François Coppée. Iz II. eg čina *Severo Torelli*. Preveo M. V. Ivanov. I. 12. 106-108
118. R. Katalinić-Jeretov. *Preljubnica*. (Dramatička crta). II. 19-20. 155-156



"PROSVJETA".

119. Higin Dragošić. *Posljednji Zrinski*. Fantazija u pet čina. -Posvećeno dru. Josipu Franku. I. 2. 26-32; 50-55; 73-77; 99-103; 122-127; 146-152
120. Jakov Leopardi. *Razgovor Malambruna i Farfabela*. Preveo Cola Reinzi. I. 6. 135-136
121. Cesare Solieri. *Tombola*. Lakrdija u jednom činu. S talijanskoga preveo Vladoje Brankov. I. 17. 343-346; 359-362; 375-376; 391-392
122. Lord Byron. *Manfred*. Dramatička pjesan u tri čina. U stihomjeru izvornika preveo Stjepan pl. Miletić. I. 35. 630-632; 647-649; 663-665; 678-680; 695-699; 710-713
123. Ferdo Bonetta. *Ženitbeni kandidat u neprilici*. Lakrdija u jednom činu. I. 44. 773-776; 789-791
124. Stjepan pl. Miletić. *Crni biser*. Komedija u tri čina, po istoimenoj noveli Viktora Sardoua. II. 1. 4-9; 35-41; 68-72
125. Hugo Badalić. *Ogled iz Goetheova Fausta*. II. 4. 107-108
126. Dr. A. Tresić Pavičić. *Ljutovid Posavski*. Historička tragedija, po osnovi prof. F. Markovića. II. 6. 171-175
127. William Shakespeare. *Julij Caesar*. Tragedija u 5 čina. Preveo dr. August Harambašić. II. 8. 227-234; 260-267; 292-296; 324-328; 356-362; 388-392
128. Tugomir Cetinski. *Pod ciganskim čadorom*. Dramatički "Scherzo" u jednom činu. II. 15. 457-459; 491-495
129. Surdaka. *Vasantasena*. Drama indijskoga kralja Surdake u pet čina. Za pozornicu priredio Emil Pohl. Preveo Dr. August Harambašić. III. 1. 6-7; 36-40; 68-72; 100-104; 132-136; 163-166; 195-199; 230-233
130. Higin Dragošić. *Siget*. Drama u pet čina. III. 9. 262-267; 292-298; 326-329; 355-363; 390-394; 420-426
131. Milan Begović. *Na moru*. Dramatična slika. IV. 10. 298-299; 329-332
132. G. Leopardi. *Kopernik*. Dialog. Preveo Marin Ivić. IV. 14. 438-442
133. M. Podravčanin. *Posljednji plemići Gotali*. Tragedija u pet čina. IV. 16. 499-503; 523-530; 553-559; 587-592; 615-620; 654-658; 687-694
134. Pavle Krstinić. *Stjepan Tordko*. Tragedija u pet činova. V. 2. 35-40; 65-70; 100-103; 131-136; 164-168; 198-200; 228-235; 260-267; 292-302
135. František Herites. *Calceolaria*. (Papučica). Preveo Milan pl. Mareković. V. 9. 278-279
136. Leopardi. *Dialog medju zemljom i mjesecom*. Preveo Marin Ivić. V. 16. 505-507
137. Šišman Keglević Bruner. *Preporod*. Izvorna alegorija u jednom činu. Preradio Ivan Gojtan. V. 19. 584-588; 616-618
138. Dr. August Harambašić. *U spomen Vatroslava Lisinskoga. Scenički prolog*. VI. 2. 71-73. D
139. A. Foggazzaro. *Pjesnička lira*. VIII. 4. 123-126
140. Benešić. *Pero Sapunica*. Lakrdija u jednom činu iz sriemskoga života. X. 5. 147-155
141. Artur Schneider. *Proljetna pjesma*. U tri prikaze. XI. 21. 655-658; 690-691; 719-723; 752-755
142. Ferdo Becić. *Lajtmanuška deputacija*. XIX. 19. 595-599; 628-632; 660-663; 668-695
143. Milan pl. Diances Kalnički. *Dva putnika*. Šala u jednom činu. Po K. Giappi. XX. II. 576-579 /666-669; 744-749

144. Viková-Kunjeticka. *Staretinarnica*. Šaljiva igra u jednom činu. Preveo Selim Rakošev. XXI. 3. 223-234
145. J. Korzenowski. *Stara mjesto mlade*. Vesela igra u jednom činu. Preveo S. Rakošev. XXI. 5. 382-397
146. Rudolfo Devide. *Osvjećena pljuska*. Lakrdija sa pjevanjem u jednom činu. XXI. 10. 726-732
- "MLADA HRVATSKA".
147. Higin Dragošić. Iz drame *Siget*. I. 3. 116-121
148. /Anonimno/. *Oklievanje*. (Monolog). I. 5. 201-203
- "NADA" (1895).
149. Dragutin J. Ilijić. *Lihvarka*. Komedija iz biogradskog života u III čina. I. 22. 423-426; 443-447; 462-464
150. Isa Velikanović. *Udovičin san*. Lakrdija u jednom činu. II. 5. 90-95
151. Rikard Katalinić Jeretov. *Dume*. Lirična slika. II. 7. 135-136
152. Riza beg Kapetanović. *Zulumčarev san*. II. 13. 250-251
153. P. Krstinić. *Tiberius Gracchus*. III. 1. 6-8; 26-27; 50-51; 69-71; 89-91; 106-108; 130-133; 146-149; 166-169; 190-192; 209-211; 230-233
154. Ivan Trnski. *Utopljenica*. Spjevak za opere u dva čina. III. 13. 246-247; 270-272
155. Drag. J. Ilijić. *Ženidba Miloša Obilića*. Čarobna igra u tri čina. IV. 1. 3-6; 19-21; 35-38; 51-53
156. M. K. Dimitrijević. *Jadac*. Porodična šala iz bosanskog života u 1 činu. IV. 5. 74-75; 91-93; 107-110
157. Serž pl. Tucić. *Povratak*. Drama iz narodnog života u jednom činu. IV. 14. 211-213; 227-230; 243-246
158. M. Nehajev. *Svjećica*. Drama u jednom činu. IV. 17. 259-262; 275-278; 294-295; 307-310
159. Napoleon Iv. Špun-Stričić. *Oni bez sreće*. Drama u tri pojave. VI. 8. 117-118; 134; 150-151
160. Zagorka. *Što žena umije*. Gluma u 1 činu. VII. 7. 104-106; 119-122
161. Ivanov. *Kneginja Jelena*. Bosanska legenda u četiri čina. VII. 11. 165-166; 180-182; 197-199; 214-215; 231-232
162. Xeres de la Maraja. *Blago i slatko umiranje...* Drama u jednom činu. VII. 20. 310-311
163. Alberto Weber. *Aspa*. Dramska pjesan u jednom činu sa predigrom. VII. 21. 322-323; 339-341
164. Milan Ogrizović Ilijin. *Dah*. Drama u tri čina. VIII. 2. 21-23; 34-35; 49-51; 60-63; 78-79; 91-94; 105-106; 118; 131-133; 145-147
165. /Anonimno/. *Listak*: Milan Ogrizović: *Novi list*. Sličica sa književničkog mejdana. IX. 5. 64-67
- "NOVI VIEK".
166. Dr. A. Tresić Pavičić. Iz *Simeona Velikoga*. I. 6. 321-337
167. Eugenio de Castro. *Belkiss, kraljica Sabe, Axuma i Hymiara*. Iz portugalskoga preveo Mato Ostojić. I. 7. 387-398; 450-460; 515-525; 579-589; 644-657

168. Dr. A. Tresić Pavičić. *Katarina Zrinska* historička drama u pet činova. IV. 1. 20-29; 90-102; 158-168; 227-236; 276-282; 325-330; 378-382; 415-419; 471-477; 515-518; 574-588

"NOVA NADA".

169. m. nv. *Prijelom*. Drama u jednom činu. I. 1. 6-10; 44-48; 87-96; 156-162

"MLADOST".

170. Arthur Schnitzler (Beč). *Božićnica*. Autorizovani prijevod iz njemačkoga. I. 4. 168-176

"PREPOROD".

171. Mihajlo Mihajlov. *Smrt i propast*. Dramolet u dva čina. II. 3. 71-78; 108-114

"ŽIVOT".

172. Ivo Vojnović (Zadar). *Suton*. I. 4. 111-121

173. Xeres de la Maraja (Spljet). *Pabirčenje*. I. 6. 184-188

174. Ivo Vojnović. *Allons enfants*. III. 2. 63-78

175. Ivanov. *Vir*. Drama u tri čina. III. 3. 97-116

Željko Uvanović

## STRAH OD VIŠESTRUKÉ NELAGODE

KRLEŽA KAO ADAPTATOR CVRČKA *POD VODOPADOM*  
(*TE FINALA*) I MARIO FANELLI KAO REDATELJ FILMA *PUT U RAJ*

### 0. Foršpan

Za razliku od književnika koji su ili u suradnji s redateljem ili samostalno uspješvali napisati scenarij za filmsku adaptaciju vlastitih književnih predložaka, Krleža je suvereno svojeglavo demonstrirao kako se od dobre novele može napraviti loš film, koji pati od ekshibicionizma pretjeranih narativnih digresija i gomilanja sitničavih gradivnih elemenata koji nemaju pragmatičko opravdanje za razumijevanje glavne fabule filma. U ovom članku pokušat će se analizirati i predložci (novela i fragment), i scenarij, i sâm film s ciljem da se ustanovi što je sve bilo uzrokom njegove slabe recepcije, tj. da se ukaže na izvore višestruke nelagode koji je izazivao film *Put u raj*.

### 1. Krleža i filmski medij

Iako se Krleži nije sviđala opaska Josipa Bacha iz 1919. godine o tome da se pojedine scene iz njegovih drama mogu prikazati *samo kinematografski* (nav. pr. Senker, str. 496),<sup>1</sup> *potkraj života, međutim, želio je vidjeti ekranizacije svojih drama i romana, ali, čini se, nije znao izabrati darovite i kompetentne suradnike za scenarij i redatelje.* (isto) Ili možda nije htio? Nakon 1945. kao državni književnik i Titov *intimus* možda i nije bio prisiljen živjeti od zarade na književnom tržištu te mu nisu trebale filmske adaptacije vlastitih djela radi popularizacije istih. No, začuđujuće je ipak koliko je Miroslav Krleža navodno cijeloga svog života zapravo bio fasciniran filmskom umjetnošću, o čemu najbolje svjedoče njegove vlastite riječi iz triju intervjuja danih krajem 1970. godine: *Što se tiče sretanja s važnim filmovima, mislim da za ovih sedamdeset godina nije bilo ni jednog važnijeg filma s kojim se ne bih sreo. Već za vrijeme Prvog balkanskog rata (1912. u Pešti), žurnali sa bugarsko-turskog ratišta postali su svakodnevnom pojavom kao novinske vijesti /.../ Prema tome hiljadu i više filmova, nerazmjerno više nego kazališnih predstava. Kako to da o tome nikada nisam pisao? Pa nije da nisam. Nisam štampao.*

<sup>1</sup> O sličnom stavu Augusta Cesarca iz 1923. usp. Brlečić-Vujić (str. 519).

Mnogo toga nije štampano. Godinama, tako reći dnevno čitam francuske filmske recenzente. (Krlježa i film, str. 123 i d.) Nešto dalje on sentimentalno tvrdi: /.../ volim film od prvog dana kako sam ga ugledao. /.../ Film i moja malenkost, nas dvojica smo tako reći vršnjaci (1893 – 1895 Lumière) i tako živimo kao dobri drugovi istog godišta već više od sedamdeset godina (isto, str. 131). Krlježa je bio posve svjestan prednosti filmskih izražajnih sredstava nad književnima: Međutim, ako je riječ o filmu kao izražajnom sredstvu, film pruža piscu nerazmjerno veće mogućnosti od same riječi. Pisac na daskama pozornice sveden je na sjenku pojedinih karaktera. Mogućnost njegove uloge kao tumača pojedinih likova svedena je na najmanje razmjere, dok je sloboda pisca scenarija u tom pogledu bezgranična. On prelijeće prostore i vremena kao i kamera, a to je za punu plastiku pojedinih karaktera od neprocjenjive važnosti (isto, str. 127). Ali ipak je branio osobni stav da moć slika ne smije biti iznad moći riječi, bio je uvjeren da će i na ekranu ljudskoj riječi biti vraćen njen primarni poetski smisao (isto, str. 133). Naime, sama kamera jest kaleidoskop, koji se kameleonski prelijeva u svim bojama, ali je ipak još uvijek, bez ljudske riječi, gluhonijemi predmet (isto, str. 126). Izgleda da je stoga i u filmu ustrajavao na svojim scenskim meditativnim dijalozima, slapovima riječi (usp. Škrabalo, str. 352), salonskim konverzacijama, odnosno arijama koje su filmski redatelji namjeravali izbaciti (usp. Stančić, str. 483).<sup>2</sup> Ponovimo ovdje poznate kritičke osvrte na Krlježin postupak. Krlježa je, dosljedan samome sebi, napisao bergmanovsko bizarni scenarij rastočen hipertrofiranom retorikom u kojoj se slike i govorne asocijacije odjednom pretvaraju u nemogućnost konkretizacije (Donat, str. 143), scenarij koji više priča, nego što dopušta slici da se sama iskaže (isto) – ignorirajući time specifičnosti filmske umjetnosti i njezine ekonomije komuniciranja (isto, str. 144). Rečena ekonomija filmskog izraza podrazumijeva i podčinjavanje pretpostavljenoj prijamnoj razini publike (Hećimović, str. 473), dok Krlježa ovdje naprotiv demonstrira nepovjerenje u anonimnu masu potencijalnih čitalaca i gledalaca (isto, str. 472).

Dakle, ako ćemo vjerovati Krlježi, on nije bio nesklon filmskoj umjetnosti, već nedovoljno dobrim scenarijima: Odbijao sam mnogobrojne scenarije uvjeren da se ne podudaraju s namjerom autora. Branio sam tako svoj književni (recimo) integritet u smislu zaštite autorskog prava (Krlježa i film, str. 131). Moj stav bio je negativan spram mnogobrojnih scenarija koje primam godinama, jer nisam stekao impresiju da bi ti scenariji odgovarali literarnoj tematici mojih vlastitih tekstova (isto, str. 132). Čini se da je Krlježa

<sup>2</sup> Mogli bismo se posve složiti sa sljedećom tvrdnjom Mirjane Stančić koja vrijedi jednako za kazališne kao i filmske adaptacije salonske konverzijske komedije: Ali svako zadiranje u tekst samim činom dovodi u pitanje, čak do apsurdna ugrožava njegov smisao. Zato je salonska konverzijska komedija u svojoj današnjoj aktualizaciji u načelu preživjela vrsta, koja se ipak može izvanredno oduprijeti vremenu, ali više od drugih dramskih žanrova traži vjernost i rijetku redateljsku inteligenciju (isto). Dodati bi se moglo još samo da to takve scene mogu iznijeti samo glumci rijetko visoke inteligencije. A o potrebi strpljive inteligencije kod samih recipijenata u publici možda je suvišno govoriti.

iz tog razloga (prepotentno?) odlučio cijelom nizu profesionalnih filmskih scenarista – a bez prethodnog vlastitog iskustva! – demonstrirati kako adekvatno adaptirati njegova književna djela u filmske scenarije. Pri tome je paradoks u činjenici da je Krleža ponuđene scenarije odbijao zbog nevjernosti izvorniku, a sam je napisao scenarij koji se, kao što ćemo vidjeti, u velikoj mjeri udaljava od predloška.<sup>3</sup> Nakon tekstova za kratkometražne filmove *Petar Dobrović* i *Krsto Hegedušić*, Krleža uzima u adaptacijsku obradu svoju novelu s višestruko nezgodnom tematikom koja će biti predmetom ovoga rada.

Iako je bilo prošireno mišljenje da je film *realiziran relativno skromnim sredstvima (maksimirski je perivoj fingirao kao mitski rajski proplanak)* (Škrabalo, str. 352), Krleža to odlučno pobija: *Suma koju je producent stavio na raspoloženje ekipe »Put u raj« nije neznatna. Obratno od toga, ona je dvostruko veća od uobičajenih dotacija, i u okviru materijalnih mogućnosti režiser Fanelli postigao je najviše što je bilo ostvarljivo (Krleža i film, str. 130).* Za pretpostaviti je da je i Krleža za pisanje scenarija bio dobro plaćen. Nadalje, kao razlog za odabir Maria Fanellija za ekraniziranje njegovih predložaka Krleža navodi sljedeći posve psihološki argument: *!.../ Fanelli ne spada u onu vrstu režisera koji kao dompteuri sa kuburom u ruci krote male mačkice od glumaca. Obratno od toga, on je druželjubivo skroman, bezazleno sklon da prima argumente, on se ne kreće kao spomenik među nama, zaogrnut togom svog režiserskog dostojanstva, kao neke veličine, nepristupačne bilo kakvom razumnom dokazu. On nije nametljiv, ali je uporan u odbrani svog stava i, prema tome, nisam bio sklon da se priklonim glasinama da on kao debutant u filmu predstavlja veoma velik rizik za ovaj posao* (isto, str. 124. i d.). Uistinu, pomirljivi Fanelli je vjerojatno vrlo strpljivo znao podnijeti neobične pasaže iz Krležina scenarija nalik na sljedeće: *Ni režiser ni glumac (koji igra profesora Bernarda) ne treba da padnu u iskušenje da se radi o nastranoj bluni, premda bi se i na to moglo pomisliti kao da je glavno lice neka vrsta doista kliničkog slučaja. (Put u raj, str. 7) – Za lirsko raspoloženje kamermana, režisera i kamere: neka pregledaju tekst »Cvrčka pod vodopadom«! Taj tekst parafrazira Bernardo u okviru svoga razgovora s Orlandom* (isto, str. 61).

<sup>3</sup> Ne može se ne primijetiti da Krleža (namjerno, radi zbunjivanja ili pak lupetajući, kao posljedica autorske gluhoće) stvara pogrešne analogije već u prvoj rečenici scenarija u opisu glavnih likova: *Bernardo, glavno lice, jeste Cvrčak iz novele "Cvrčak pod vodopadom". (Put u raj, str. 7).* Bernardo iz filma *Put u raj* transformacija je onoga neimenovanog krapinskog pisara iz novele, koji za vrijeme posjeta toaletu u krčmi čuje cvrčka u pisoaru. No svejedno, Krleža spašava i tu pogrešnu analogiju već sljedećom rečenicom: *On je poetski nadarena ličnost koja je zapela u oluji između dva sovjetska rata, pa kad već svira svoju gitaru, svira je ukletom vihoru usprkos* (isto). Međutim, ne može se spasiti pogreška u oznaci cistercita kao *bijelog fratra* (isto, str. 10): narod je bijelim fratrima zvao pavline, a bijelim monasima cistercite. Usp. o tome <http://www.redovnici.hr/link/redovi>. Fotografije na ovoj web-stranici dokazuju da je odora redovnika u filmu *Put u raj* pavlinska, a ne cistercitska. Niz nelogičnosti dovršava kontradikcija između opisa redovnika na str. 10.: *Suhonjava, koščata, isposnička figura*, te na str. 38: *fratrina, nosata ljudeskara, dugonja neki !.../ tako visok, fratar, pliva mu glavurda pola metra iznad onih !.../ fratarčina s kišobranetinom u ruci !.../*

Sâm je Krleža vjerovao da je film *Put u raj* bio uspješan i kao napor i kao eksperiment, ali je bio smetnuo s uma da tržišna i festivalska uspješnost dobrog filma kao i njegov kontakt s kulturnom javnošću ovisi o distributerima. Film je u Zagrebu navodno vidjelo preko 30.000 gledatelja (*Krleža i film*, str. 134), što svjedoči o iznadprosječnom odzivu u prvoj fazi prikazivanja. Međutim, distributer Morava-film (usp. isto, str. 135) iznenada je prekinuo projekcije filma *Put u raj!* Krleža o problemu distribucije otvoreno govori: *Do ovog filma o ulozi distributera nisam imao pojma.* (isto) Također ističe vrlo bitan problem: *Kad se već troše milijarde za produkciju vlastitog filma, trebalo bi ispitati zašto se domaći filmovi skidaju i kad im je inkaso sedamdeset posto, ili ih se uopće ne igra. Kad bismo taj isti princip primijenili kao kriterij na našu dramsku produkciju, na knjige ili na časopise, mnoge drame se ne bi pojavile na sceni i ne bi bile štampane mnoge knjige. Nešto što nije unosno, to još uvijek ne znači da je slabo ili loše* (isto). Beogradski distributer Morava-film pokazao se je kao presudni neizravni negativni recenzent filma i cenzor koji ga je od javnosti skrio u svoj bunker, protiv kojega ni sam takozvani *kulturno-politički moćnik* Krleža<sup>4</sup> nije mogao ništa poduzeti. Pokušat ćemo vidjeti je li razlog tomu možda bio i prohrvatski sadržaj scenarija i filma koji je možda zasmetao srbijanskom distributeru i bio izvorom (dodatne) političke nelagode.

## 2. O noveli *Cvrčak pod vodopadom*

Prije nego se pozabavimo inovativnim sadržajnim elementima koji se pojavljuju u filmu, zatim transformacijom predloška, promjenama u stavljanju težišta, te primjenom adekvatnih filmskih tehnika i specifičnih izričaja filmske umjetnosti, valjalo bi se podsjetiti na relevantne sadržajne elemente same novele.

Glavni lik Krležine novele *Cvrčak pod vodopadom* neimenovani je krapinski uredski pisar, hipersenzibilna osoba otvorena za onostrano, sugovornik preminulih duša, boem i introvertirani anarhoid. Kao sudionik Prvoga svjetskog rata on nosi u sebi sve simptome posttraumatskoga stresnog sindroma, no prvenstveno sposobnost da u stvarnosti, koja je kao u većini Krležinih djela ekstremno naturalistički i gnostički negativna, nagomilana mizerija, schopenhauerovska kondenzacija pesimizma, leglo demona, otkriva pukotine koje otvaraju put u bolji, nadrealni svijet – svijet vječne ljepote i ljudske dobrote, tako da se ipak ne možemo složiti s Krležom kada s pretjerivanjem tvrdi da je njegova novela *stopostotno mračna. Crna kao crna noć u kojoj živimo* (*Krleža i film*, str. 125). Bit će možda da je i Titovu Jugoslaviju doživljavao kao apsolutno crnu noć, pa je takvu procjenu projicirao i na novelu iz vremena Kraljevine Jugoslavije.

<sup>4</sup> Čini se da je Jelčićeva procjena Krležina položaja u jugoslavenskom i hrvatskom komunističkom establišmentu bila bliža istini: *...lon je bio, i to je osnovno, uvijek samosvojniji, pa time i svojeglaviji umjetnik nego što bi ijedna ideološka dogma i ma koji politički pokret sazdan na monističkom principu mogao u svojoj sredini željeti i korisno upotrijebiti za dnevne tekuće potrebe. Zato su ga u partiji uvijek više trpjeli nego voljeli. Isticali su ga na svoj barjak kad god im je zatrebao njegov ugled, dezaudirali ga i ponižavali kad god im je zasmetao (sjetimo se samo Deklaracije) /.../* (str. 487).

Svijet krvoločne, destruktivne malograđanštine i obrnutih vrijednosti asociran je s jedne strane slikama ambulantskih čekaoonica u kojima se tako često može čuti *pokvaren kotlić iza stijene, kako šumi u jednom zahodu kao vodopad u daljini (Cvrčak pod vodopadom, str. 209. i d.)*. Ljudi su bijednici koji prisluškuju *šumu zahodskog kotlića u daljini, zgužvani, sivi, umorni, u pepeljastoj rasvjeti mračnog predsoblja, gdje izgleda kao u paklu (str. 219)*. Nad tim gradićem pada kiša: *klizi kiša kao nit katrana crna i masna, a sve oko crnog stabla u drvoredu na kiši izgleda kao poplava i nered u katastrofi*. Ta se kiša survava u *podzemlje, gdje šume i klokoću prljave vode duboko pod našim nogama (str. 225)*. Međutim, i pivnice *vonjaju po grobovima i za sunčanih dana, i svi su stanovi ljudski puni mirisa W.-C.-školjaka i starih neprozračenih ormara (isto)*. Čovjek živi u blatu i svojem vlastitom smradu, stvara otrove kojima truje svoje bližnje, dodaje magleni otrov alkohola u krv pa onda cijeli kompleks otrova ispušta u pisoarima, po onim *odvratnim prostorima, po kojima vonja sve po smoli i po katranu, a po crnim stijenama protječu vode žuboreći u koprenama kao prozirne rasvjete, što se prelijevaju preko smrdljivih zidova (str. 229)*. Svijet je kaljuža, deponija smeća – i opet pisoar u kojem se čuje vodopad *one smrdljive nakatranjene stijene, gdje plivaju odresci citrona, a nosnice grize amonijak, kao u kakvom laboratoriju, pisoar je kiselkasti pakao, a svi smo mi čikovi u mokraći (str. 237)*. No, kada se uzme u obzir da njegova junaka osim sjećanja na ratnu klaonicu, osim mrtvih muče i živi ljudi (i to u dobroj namjeri), gdje je njegov doktor – *glavno lice ovog začaranog kazališta* – čovjek koji medicinu reducira na probavne poremećaje i stanje stolice, uz dodatak simptoma tjelesnih poremećaja, čovjek koji je pozitivistički ograničen, no sa sačuvanim smislom za materijalnu dobit, čovjek koji je u biti nesposoban izliječiti pacijenta. Nakon ratnog krvavog apsurdna konfrontiran je s poratnim medicinskim apsurdom kao i sa sugrađanima koji su izgubili svoju ljudsku bit. Mirnodopsko vrijeme je nalik na vrijeme privremene stanke u svrhu pripreme između dva rata, no i u ratu i u miru čovjek pokazuje svoju sklonost prema ljudožderstvu u doslovnom ili prenesenom značenju, doduše uvijek pod krinkom komercijalnosti.

Onaj ljepši svijet, svijet transcendentalne utjehe, nalazi se negdje dalje, a put do njega vodi preko iskustva smrti, tuđe ili svoje vlastite. Taj je svijet nedohvatljiv pozitivistički ograničenim pojedincima kojima nedostaje osjetilo za takav nadnaravni podražaj, te im je *i najneznatnija nijansa više inspiracije (str. 231)* dokaz patološkog poremećaja. Krležin junak uzalud ispovijeda doktoru – koji zajedno s ostalim *trgovački/m/agenti/ma/ velikih evropskih kemijskih kartela (str. 232)* više vjeruje u svoju proviziju za propisivanje njihovih lijekova i *molijerovskih mikstura* – svoju *stenjevačku* hipersenzibilnost i uzalud spominje smrti sličnih slučajeva pjesničkih duša i pijanaca, *sanjarskih ličnosti*, u očima ovoga svijeta ludih osoba, među kojima je bilo *i takvih slobodnih mislilaca, koji su se prije smrti ispovijedali i pričestili (str. 212)*. Krleža nas zbog danas stečenog imidža komunističkog književnika iznenađuje kada svojem glavnom liku daje prisjećanja na druga iz djetinjstva koji mu je *govorio o bezgrešnom za-*



čecu Blažene Djevice kao o vjerskoj tajni, koja je njemu ostala jasnom do posljednjeg momenta i u koju nije posumnjao nikada, ni jednog jedinog momenta (str. 211) te i dalje naglašava tu fasciniranost Majkom Kristovom kojoj je taj prijatelj bio zaručnik /.../ od djetinjstva i koje je svijetloplavu vrpcu kongreganističku nosio oko vrata još za onih davnih dana, kada smo lovili ribe po blatnim vodama i igrali se pod starim orahom kao djeca.<sup>5</sup> (isto) Smrti nekih od tih mrtvacu koji se javljaju Krležinu junaku znale su izazvati i sliku tihog ljetnog popodneva na livadi, u staklenoj vedrini, a iz daljine iz vinograda čuje se cvrkut ptičji i pjesma cvrčaka iz visoke, nepokošene trave, uz njegovu uspomenu u glavnom liku novele uvijek zazvoni radosna, ljetna, vedra sunčana poplava glasova, oblaka i cvrkuta ptičjeg (str. 216). Sjećajući se nadalje smrti mladoga zastavnika u vagonu Crvenog križa na putu između Galicije i Beča oktobra šesnaeste, kojem je ne znajući da je ovaj umro pričao o svom djetinjstvu, njemu se razotkrio put u onostrano: njegov je glas ponirao kroz školjku tog umirućeg uha do prostora, koji nisu zagonetniji od naše najsvakodnevnije stvarnosti, ali su nam isto tako nepoznati kao i ona sama (str. 217). Čovjek je svakako prolaznik na pozornici života, a život je nesumnjivo smrtonosna igra u kaljuži i blatu, ali razloga za tugu nema: čovjek naprosto u smrti otputuje nekamo, i naš zaborav ne može izbrisati njegovu opstojnost: on je otputovao nekamo daleko u jedan svijetloplavi, pastelnozelenkasti, suncem obasjan prostor, gdje stoji nekakav sunčani grad u biljurnom sjaju ljetnoga dana (str. 227). Da njegov junak ipak ne bude osamljen u takvu nekonvencionalnom načinu razmišljanja, Krleža mu daje suputnika i istomišljenika u liku doktora Siročeka, palog anđela i genija medicine, neku vrstu Mefista koji svoga kolegu Fausta upućuje da je u ovoj dolini gluposti i suza jedina utjeha u ženi i vinu – i u otvorenosti za male stvari života, za one krijesnice svjetla u tami, pa radilo se i o cvrčku koji je zalutao u pisoar i koji izaziva asocijacije zrelog ljeta, miris kolovoza, daljine livada, što se talasaju kao zelene tkanine (str. 237). U civilizacijskom ljudskom smeću taj glas prirode i smrdljive gradske zatvore pretvara u zvjezdane sutone (isto).

Krleža je u svoju novelu ugradio nadrealistički moment koji rupe u stvarnosti popunjava nadstvarnim mogućnostima i kao utjehu svojim likovima nudi nebeska prostranstva, svakome po mjeri vlastitih doživljaja i očekivanja, i to od tipično kršćanskih do poznatih pjesničkih predodžbi o onostranome, gdje nema neke posebne selekcije prema zemaljskim zaslugama ili krivicama. Time je demantirao jednostrani determinizam po-

<sup>5</sup> Međutim, Krleža se u fragmentu *Finale*, te u scenariju i filmu *Put u raj* poigrava s božanstvom kršćanske Majke Božje, smatrajući je moguće jednom od mnogih realiziranih inačica kolektivnog arhetipa ženskog božanstva: *Jedan vojnik moli se božici rimskoj i klanja se pobožno: Zdravo Marijo, milosti puna, Gospodin s tobom, blagoslovljena ti među ženama, moli za nas grešnike sada i u čas smrti naše, amen!* (*Finale*, str. 45). Izbačeni dio molitve *Zdravomarije* sadrži nukleus vjere u spasonosno posredovanje obećanog mesije te u Mariju kao bogorodicu. Na ovom mjestu ne možemo se upuštati u diskusiju o značenju ove krunje molitve u okviru Krležine novele, njegova scenarija i Fanellijeva filma.

zitivizma i materijalizma te demonstrirao svoju vjeru da čovjeka čeka ipak jedna bolja, *rajska* destinacija te da je sav zemaljski ciklički kaos sa svojim božanstvima rata na sreću tek prolazno zlo, protiv kojega se u biti i ne vrijedi boriti – jer možda je to glupost koja se ne može eliminirati ni u *raju*. Čini se da Krleža to svoje uvjerenje nije promijenio ni pola stoljeća kasnije kada se odlučio napisati scenarij za filmsku ekranizaciju svoje novele koju je naslovio *Put u raj*.

### 3. Ukratko o fragmentu *Finale. Pokušaj pedesetovjekovne sinteze*

Zašto Krleža nije dao *potpunu informaciju o svom dramaturškom postupku* (Hećimović, str. 470) i priznao u objašnjenjima uz filmski scenarij da se uz novelu *koristio i citatima i parafrazama citata iz svojeg dijaloškog eseja Finale* (isto)? U cijeloj priči oko pisanja filmskog scenarija za ekranizaciju *Cvrčka pod vodopadom*, kao što smo vidjeli, to ne bi bio jedini autorov propust. Upravo u *Finalu* autor spominje kotu 313 te ju preuzima u scenarij za film, dok je u noveli riječ o *koti 312 pred Goricom* (str. 221). Budući da je narav ovoga fragmenta velika historijska sinteza ratovanja, ovdje nema naznaka da bi Krleža bio aludirao na galicijski front 1916. godine, što je pak slučaj u noveli i filmskom scenariju. S druge strane, rat kao vječno kozmičko klanje prikazano u finalu filma u stilu *science-fiction-a*, nema nikakve veze sa scenarijem *Finala* gdje Krleža rabi intertekstualne aluzije kao i postmodernistički muzej simultanosti historijskih nesimultanosti (s internacionalom mušketira, arkebuzira, husara, bušmana i legionara), o čemu svjedoči i sljedeća početna didaskalija:

S jedne strane, kao da Wallenstein opsjeda neku tvrđavu u Tridesetgodišnjem ratu, a s druge, položaj na bilo kom frontu rusko-japanskom oko Liaoyanga ili Port Arthura 1904-05 ili Prvog imperijalističkog rata 1914-18. /.../ kao da čitava pozicija oko kote 313 rotira u staklenoj kugli, obasjanoj na trenutak sunčanim reflektorom ili obavijenoj koprenama noći.

*Rov na fronti. Vojnici u svim kostimima posljednjih stoljeća. /.../ Stoje u rovu razna egzotična božanstva od brončanoga Budhe do drvenog Krista /.../ kleče Japanci u kaki-uniformi i centralnoafrički Crnci /.../ i domobranci /sic!/ i karabinijeri /.../ zastave svih ratujućih narodnosti /.../ kao na Olimpijadi ili na nogometnim utakmicama. (Finale, str. 44. i d.)*

Krležini likovi u *Finalu* su bezimena tipovi, a u scenariju i filmu *Put u raj* donekle izgrađeni karakteri s konkretnim imenom. Neke ideje fragmenta preuzete su čak doslovce u scene hrvatskih vojnika na galicijskom ratištu u scenariju i u filmu. Rat je tu singularna realizacija, dok je na globalnoj vječnoj razini riječ o paklu ciklične determiniranosti koja ima svemirski pandan u svemirskoj koti 313. Rat, dakle, nije samo arhetip beskonačne ljudske kolektivne gluposti, nego i svemirska konstanta s točnom koordinatom u međuzvezdanom prostoru.

#### 4. O filmu *Put u raj*

Ukažimo odmah na očite promjene do kojih je došlo u filmu. Krležin anonimni uredski pisar promaknut je u profesora doktora Bernarda Leandera, o kojem je "Figaro" tiskao članak sa slikom, a njegov kompanjon istomišljenik, koji ga poziva ne u dalmatinski podrum kao u noveli, nego u prostorije bivšeg kabareta *Il piccolo paradiso*, gdje živi u divljem braku sa ženom pokojnog vlasnika istoga, zove se Orlando, također bivši svjetski medicinski genij i u institucionalnom smislu pali anđeo, no on ne piše nikakve novele o ženama kao doktor Siroček iz novele. I cvrčak je iz novele doživio socijalni uspon: umjesto milihbrotom biva hranjen lipinim cvijetom već dvije godine jer svojom glazbom uljepšava doživljaj dehidriranja u pisoaru bivšeg kabareta. I problematični doktor dobiva ime: primarijus Kanižaj, ali uz to dobiva i svoj dramatični životni kontekst varanja žene s kasirkom iz ljekarne, ženom pozamašnih grudi o kojima će još jedan dodani sporedni lik klošara i ratnog stradalnika iz čekaonice reći da imaju dvadeset kila žive vage. Primarijus će Leanderu na kraju dati tablete za spavanje, a ne tablete za probavni trakt. I početna se scena između dvojice mijenja: dok u noveli ulazak u ordinaciju teče glatko, u filmu je dodana drama uzastopnog odbijanja Leandera s ulaznih vratiju: *Ordinacije danas nema!* – govori sobarica jer se supruga mora obračunati sa suprugom specijalistom za duševne bolesti te se čuje iz pozadine i zvuk razbijanja stakla. Nadalje je i pariška sekvenca prisjećanja na ekspresionističko avanturističko protugrađansko zajedništvo s Poljakom Kristijanom blago varirana, pri čemu je prezime lika promijenjeno iz Kavaljerski u znakovito Pendrekovski – bivši anarhoindividualist evoluirao je u ministra rata koji s engleskim šajlocima dogovara kupovinu podmornica! Pendrekovskog prate u vlastitoj psihi ratni bubnjevi, *barut i dim, požar, vješala i muzike. Cirkus.*<sup>6</sup>

Ključno pitanje koje Krleža posve jasno i nedvosmisleno postavlja u svojem scenariju jest pitanje smislenosti pojedinačnog otpora kolektivnom ratnom ludilu. Leander ne posustaje u moralnoj osudi ratovanja, kako na zemlji, tako i na nebu: *Čovjek se snizio do ljudoždera /.../ knjige se pale već 7000 godina, a osuđuje se dostojanstvo ljudske pameti. Ubijaju se pjesnici i filozofi. Pjevaju se ditirambi tiraniji i krvnicima. Sramota! /.../ Čovjek danas ratujući ubija samoga sebe. Rat je samoubojstvo čovječanstva. /.../ treba uzeti bijeli barjak, treba skočiti na drugu stranu, a vi ćete vidjeti i na drugoj strani zavijorit će se bijeli barjaci. Ovo ludilo zaustavit će se zauvijek.* Leander si svojom moralnošću stvara svojevršni metafizički oklop, auru koja će odolijevati ratnoj opasnosti, za razliku od malograđanskog zastavnika Bandere koji zastupa moralno neosjetljivi, koristoljubljivi pragmatizam, ali u ratu ipak pogiba: *Život čovjeka u ratu je neka vrsta društvene igre. Dugo traje, pomalo dosadno. /.../ Rat treba uzeti sportski, kao međunarodnu olimpijadu. /.../ Život čovjeka je mudro prilagođavanje. Tako nas uči znanost.*

<sup>6</sup> U cijelom se članku odustaje od označavanja citata iz filma *Put u raj* točnom minutažom s VHS-playera.

*Ova se mašinerija smrti ne može zaustaviti. Život živi od zločina i umorstva.* To što tvrdi Bandera može biti točno, ali je netočan odgovor na pitanje treba li se čovjek kao pojedinac svojim bićem i svojim nutarnjim stavom i riječju moralno oduprijeti onome što je nečovječno i treba li dati svoj prilog stvaranju utopijskog humanizma barem u vidu ideje. Književnost predstavlja takav kritični, utopijski, moralni izazov, doduše ona je i vrsta opijata, narkoze radi zaštite od stravične stvarnosti, zbog čega će Orlando književniku Leanderu reći: *Vi se narkotizirate fiktivnim besmisлом koji ste prozvali literatura.* Međutim, književnik u nekom smislu riječi i ne može biti prosječan čovjek: *Vi niste čovjek, vi ste jegulja, anguila, stvorenje sluzavo, ljjgavo, ni zmija, ni riba. Živimo usred zmijskog klupka. Jegulje su balave, ali nisu otrovne.*

Uz književnost, tu je i iskustvo duhovnog (više u slučaju samoga Leandera, koji sanja svoju Beatrice) i tjelesnog zajedništva sa ženom (u slučaju doktora Orlando). Potonji će ženu reducirati na isključivu spolnost, spolnost koja muškarcu nudi također zaštitu od pogubne stvarnosti, o čemu svjedoči sljedeća, za film, napose u njegovoj sredini<sup>7</sup> (gdje inače očekujemo vrhunac dramske napetosti i ubrzavanje radnje), predugačka replika Orlando:

Jedina utjeha što nam preostaje to je maternica. Toplo je u ženskoj utrobi. Tamo se naša progonjena svijest može sakriti kao u tapetiranoj torbi, vreloj od nabrekle krvi. Tamo se može zaroniti u zvjezdanu želatinu, u kozmičku praspermu. Tamo je sve sito kao u toplo ispečenom hljebu, gluhonijemo slijepo vrelo meso kao zmija pod perinom u provincijalnoj menažeriji. Tamo se širi pritajeno, odsutno od svakog meteža, krvi i ludila. Genijalna izolacija od katedre, od karijere, od fakulteta, od medicine. Da, to je jedina utjeha koju žena može da nam pruži, da nas sakrije u svojoj torbi. Tražiti od žene nešto više, nije mudro. Ovaj idiotski drijemež u ženskoj utrobi što se užitka tiče spada još uvijek u zvjerske pojave. Pijanstvo je nerazmjerno produhovljenije. Čovjek se opija da bi izmijenio stvarnost. U pijanstvu čovjek podiže svoje stradanje na viši nivo, ali pijanstvo kao takovo ne može se uopće usporediti sa potpunim degravitacioniranim stanjem tijela u narkozi. Ljubav i vino spadaju još uvijek među jadne zemaljske sramote. U pijanstvu čovjeka na svakom koraku privlači zemlja, ali u narkozi čovjek je svukao sa sebe sve svoje prljavo, ljudsko kao blatno rublje. U narkozi čovjek može da otputuje iz sebe, a to je ipak najviši uspon mudrosti.

Leander s druge strane poznaje duhovnu inspiraciju zaljubljenosti u svoju Beatrice, tj. Primaveru, tj. Anadiomenu, platonsku povezanost u svoju iluziju projiciranu na lik posebne žene, za koju tek u onostranome ustanovljuje da je njezina ličnost ipak puno praktičnije, koristoljubljivije naravi: *Da sam ruku dala čovjeku koji piše pjesmice, bila bih se upropastila za čitav život.* No ipak, pametnom čovjeku takva žena – kao element

<sup>7</sup> Krleža kao početnik u pisanju filmskih scenarija ovime film definitivno pretvara u dramu s dva čina, s ovim erotsko-lirskim *intermezzom* kao vrstom stanke, možda pogodne za odlazak na toalet...

koji *upotpunjuje deziluziju raja* (Hećimović, str. 473) – bolje da i dalje ostane predmet čiste platonske ljubavi koja je kao takva kadra posredovanjem amortizirati sukobe s neugodnim pripadnicima muškog roda, npr. s generalom Bramarbasom.

Najvažnije su tri promjene, odnosno inovativne nadogradnje novele u scenariju. Prva je brižna razrada scena sjećanja s galicijskog ratišta u proljeće 1916. godine u sukobu hrvatskih domobrana s Rusima, i to od scena pješadijskih pokreta i pucnjave, preko scena odmora i rasprava u rovovima i bunkerima, do scena pogibije i skrivanja pred Rusima u grobnici cistercitskog samostana (Leander stoga tvrdi *da se nije sakrio u fratarskom lijesu, bili bi ga zgazili kao zekonju*). Te su scene ubacivane kao *flashbackovi* i za vrijeme boravka u čekaonici, i za vrijeme razgovora s doktorom, i za vrijeme vizionarskog susreta s pokojnicima u pavlinskoj crkvi.

Drugi je nadodani element vizualizacija Leandrovog bježanja pred fantomima vlastite psihe (fratar u bijelom, dvije žene, jedan ministrant i niz domobrana) u početnoj sepiji i potom u normalnom koloru kao signalu potpunog stapanja vizija sa percepcijom svakidašnje stvarnosti, s kulminacijom susreta u pavlinskoj crkvi. S namjerom osvete i linča napadaju ga kadet Riesling zbog punjenja glave slamom humanističkih, pacifističkih floskula zbog kojih je izišao pred neprijatelja s bijelim barjakom, kao i svi ostali domobrani koji su izgubili glave pod njegovom komandom. Leander objašnjava da je od Rittmeistera zapovijedeni juriš bio besmislica, da mu je zbog insubordinacije prijetilo strijeljanje. Čovjek je kriv pred pretpostavljenima kad predlaže primirje, a pred sebi podložnima kad predvodi juriš. U crkvenom ambijentu glasom samoga Rittmeistera u off-tonu razotkriva se cijela istina u brutalnom, psovačkom i vulgarnom jeziku koji vojnike naziva svinjama, životinjama, primitivnim, smrdljivim, a Leandera bi dao strijeljati bez razmišljanja. I optužbe dviju žena Leander može opovrgnuti, ali ne i žaljenje ministranta koji optužuje Leandera zbog ateističke indoktrinacije da Boga nema, da je čovjek rođen kao majmun, te da je dogma o bezgrešnom začecu besmislena, zbog čega je *osvanuo pred Bogom kao operušano pile*. Jedini koji ga ne napada te se u povorci progonitelja pojavljuje prvi puta jest fratar iz groba u koji se je Leandar skrio pred Rusima u proljeće 1916. i kojem se zahvalio za spašeni život uz jedno *doviđenja* – pozdrav koji je fratar jedva dočekao kao izliku da ga jednom opet posjeti i ponudi mu se kao partner za igranje šaha!

Treći su element scene u neobičnom sinkretističkom raju, u *Civitatis Monte Paradiso*, u koji kamera ulazi nakon uzimanja neimenovanog narkotika (ali očito kokaina) iz zaliha doktora Orlando te postupka dehidriranja u pisoaru. Plavkasta nijansa kamere sugerira nebesku vedrinu. Orlando i Leander nailaze na bijele kočije s ljepoticama, na ulasku u rajske perivoje dočekuje ih svečana glazba kao i domobranska postrojba s kote 313 u kojoj više nema ljutnje na svoga bivšeg pretpostavljenog. Kadet Riesling zahvaljuje se Leanderu na nebeskoj karijeri ađutanta na najvišem mjestu jer je *dao svoju glavu za zapovijed Gospodnju: Ne ubij!* Ministrant više ne optužuje, nego tvrdi: *Ovdje*

*me nose na rukama kao zalutalu ovcu. Obraćen! Hvala!* Jednako tako kompenzacijski djeluju relevantni likovi na Orlanda kojem se tek u raju odaju priznanja za doprinose u medicini. Kostimografiju stanovnika neba redatelj je Miloš Forman mogao preuzeti u svoj film *Amadeus*, a sukladno tome u njemu vlada i tolerantni duh snošljivosti prvotno nepomirljivih ličnosti, duh jozefinskog prosvjetiteljstva, na neki način duh *miroljubljive i aktivne koegzistencije*. Međutim, Krleža u takvo nebo integrira na koncu svega i element znanstvene fantastike, koji ne ostaje bez primjese stare zemaljske gluposti i biblijskih konotacija te molitve lauretanskih litanija u audiovizualnom kolažu:

*Interastrovizija prenosi večeras bitku Kasiopejaca s Orioncima za osvajanje važnih strateških uporišta, past će odluka o demarkaciji interesnih sfera ekstrasolarnih blokova. Orionci se bore za proširenje indirektnog protektorata Monte Paradisa na Proximu X Sanae Crucis, a to odgovara momentalnoj konjunkturi našeg nebeskog hotelijerstva. S obzirom na aktualnost političke krize sve su nebeske kolonije dobile propusnice za večerašnju emisiju. U obične dane ovdje vlada rajska tišina. Interastrovizija prenosi reportažu sa ratišta na Proximi X Sanae Crucis. Orionska armada drži u svojim rukama tri zvjezdana arhipelaga. Prebacila se preko genezaretske galaksije. Stižu sve novi i novi odredi fanatika i selenita, neptunaca, saturnijanaca, starih oprobanih veterana koji su prvi izvršili prodor u smjeru Andromede i Kasiopeje. Situacija je kritična...Kota 313: položaj nepromijenjen, 77 milijuna mrtvih, 700 milijuna ranjenih, ne znamo gdje smo, gubimo orijentaciju u prostoru i vremenu, po bordelima nema dovoljno seksualnog provijanta. Treba nam muzike, ciganske muzike. Pošaljite nam nekoliko raketa ruma, molimo nove pošiljke molitvenika...Zdravo Marijo, milosti puna, moli za nas grešnike sada i na času smrti naše. Amen.*

Vidimo da ni onostrana dimenzija nije pošteđena ratnih gluposti, žrtve su nekoliko stotina milijuna puta veće, ali ljude u raju u kojem se nalaze Leander i Orlando cijeli intermedijalni prijenos ratnih operacija u stilu CNN-ovih ratnih reportaža više ne dotiče emocionalno. Sve se promatra bez sućuti, kao da su prizori zapravo dobar film, a ne stvarnost, uz pljesak i smijeh, uz konzumiranje nebeskoga voća. Sve je sukladno parolama: *don't worry, be happy, keep smiling!* Stanovnici raja gledaju na ekranu prizore iz ratnog pakla<sup>8</sup> koji se iz zemaljske, mikrokozmičke dimenzije preselio na onostranu, makrokozmičku dimenziju, izokrećući poznatu sintagmu iz *Očenaša* u *kako na zemlji tako i na nebesima*. Krleža kao humanist i moralist tradicionalnog kova – premazan svim bojama iz kostimografije i scenografije njemu aktualne ideološke operete te uz pravu dozu solipsističkog oportunizma – čini se kao da je sa svoje ovozemaljske *rajske* uzvise promatrao ponavljanje ljudske gluposti u njezinim operetnim varijacijama zbog kojih više ne vrijedi gubiti glas: čovjek se umori od svega. Bernardova je rezignacija

<sup>8</sup> Sve fotografije korištene u ovom članku dobivene su snimanjem zaustavljene filmske slike na LCD-televizijskom ekranu pomoću digitalne kamere. Budući da se radi o znanstvenoj i neprofitnoj svrsi korištenja, ovime se ne oštećuju autorska prava na ovom audiovizualnom djelu.

postmodernistički vedra: u konačnici bolje je biti u društvu raznoraznih Bramarbasa, u oportunističkom raju i na zemlji i na nebesima, u društvu aktualne elite, čime je Krleža, čini se, možda malo bio progovorio i o samome sebi.



### 5. Neiskorišteni dijelovi filmskog scenarija

S obzirom na opće prihvaćeno mišljenje da je film *Put u raj* u svojem konačnom izdanju prekrcat suvišnim elementima koji prekoračuju okvire mogućnosti filmskog djela,<sup>9</sup> bilo bi zanimljivo upozoriti na elemente scenarija koje su Krleža i Fanelli ipak izbacili iz knjige snimanja. Prvenstveno se radi o odustajanju od ideje da Bernardo i Orlando dožive tjelesnu preobrazbu i pomlađivanje nakon ulaska u *raj*. Fanelli je od-

<sup>9</sup> Usp. Hećimović (str. 472).

bacio i preporuke iz Krležinog scenarija prema kojima treba (nepotrebno otežavajući filmsku naraciju) vizualno dočarati digresivne momente fabule. Usp. npr. sljedeće upute iz scenarija: *Tu je i kamera znatiželjna da bi gledaocima dočarala sav šarm tajanstvene ljepotice koja igra tako kobnu ulogu u životu gospodina primarijusa (Put u raj, str. 61) ili U mislima (a ta se scena normalno odigrava na filmskoj projekciji), gužva u tom istom prostoru, pod tim istim svjetiljkama. Barski noćurno u punom karnevalskom tempu, dancing na staklenom podiju, balske toalete, smokinzi. Orlando i Bernardo sa damama, okićeni orhidejama, plešu veselo, pucaju šampanjski čepovi, slavi se Orlandov trijumf u Fultonovoj »Selected Readings in the History of Physiology« (isto, str. 70). Izostavljeno je i spominjanje čitavog niza stanovnika raja: Dantea, Tychoa Brahea, Galileja, Paracelza, Nostradamusa, Don Juana i Doñe Elvire, Cezara i Bruta, Plutarha. Izostala je i Schubertova Ave Maria predviđena za kraj filma. U kontekstu filma koji u nekim momentima i sporednim detaljima izaziva i homoerotske konotacije, bitno je naglasiti da film nije preuzeo iz scenarija i realizirao jednu opasku o hotelskom pratitelju gostiju u raju: *Tu se pojavilo ljupko hermafroditско biće, jedan od anđeoskih plejboja za duhovnu razonodu hotelskih homoseksualaca, a eventualno i heteroseksualaca. U pratnji tog uslužnog i ljupkog anđeoskog bića Bernardo i Orlando prolaze vestibulom ispod kupole u park.* (isto, str. 92) S obzirom na scenarij, film je od početka do kraja heteroseksualno orijentiran.*

## 6. Razlozi za nepovoljnu recepciju filma *Put u raj*

Prvi bi razlog mogao biti istaknuti pozitivni lik redovnika u bijelom habitu od same najavnice (u sepiji) preko dominantne uloge u pavlinskoj crkvi te prema kraju filma kao vizualni lajtmotiv (za razliku od negativnog stereotipiziranja npr. u filmu *Bakonja fra Brne*, a s druge strane moglo bi se reći kao predstapanj za pozitivan prikaz crkvenoga







miljea u filmu Brune Gamulina *Sedma knjiga ljetopisa*), i to u kontekstu prikrivenih ideoloških sankcija prema Rimokatoličkoj crkvi u Socijalističkoj Republici Hrvatskoj i SFRJ-u, s propagandom direktnog i indirektnog ocrnjivanja, kao i u kontekstu tabua poratnoga masovnog zločina Bleiburga i *križnog puta* poraženih vojnih formacija i civila. Sljedeće fotografije prizora iz filma jasno govore koliko je u filmu *Put u raj* jedan rimokatolički redovnik dio prvog plana filma.

Osim toga, scena u pavlinskoj crkvi ne sadrži ništa blasfemično (za razliku od poznate scene u Marinkovićevoj *Gloriji*). Krležin junak čak štoviše poziva na dostojanstveno ponašanje, redovnik u bijelom habitu blagoslivlje Leandera: *Vas blagoslovio, dijete moje!* (u filmu je izostavljena riječ Bog); u crkvi se demantiraju lažne optužbe protiv Leandera; na ratištu se mole lauretanske litanije na latinskom jeziku s kolektivnim zazivom *ora pro nobis*, u kozmičkom se ratu svjetova na kraju filma opet čuje (doduše u svom krnjem izdanju) i molitva *Zdravomarije*. Bijeli fratar je jedan od onih posebnih pokojnika koji svjedoče o prekogrobnom životu te moli za spas Bernardove grešne duše *u znak čiste ljubavi* (*Put u raj*, str. 17). Ovaj je element zasigurno bio trnom u oku ateističkim i socijalističko-materijalistički orijentiranim krugovima u kontekstu recepcije filma.

Čimbenik koji je s druge strane mogao odbiti pristaše filma iz redova Rimokatoličke crkve u Hrvatskoj jest rukanje teološkoj ortodoksiji. Krleža nas dovodi u raj koji nije klasični raj kršćanske teologije s pozitivnom etičkom selekcijom. Orlando komentira stanje na sljedeći način: *Raspni ga i hosana, hosana i raspni ga. To ti je dijalektika koja vlada... i ovim najsavršenijim od vrhunaravnih svjetova. Bez obzira na zemaljsku moralnu prošlost, svi mrtvi mogu samo glupo nastaviti tamo gdje su glupo prestali. Mogu se dosađivati na promenadi raja, koje je fashionable mjesto, na najvišem nivou.*

Sljedeća je nelagoda povijesno-političke naravi. Hrvatski domobrani pojavljuju se donekle i kao noćna mora kod onih koji su bili krivi za njihovu smrt na bojištima Prvoga svjetskog rata, uz moguće asocijativno proširenje i prema onima koji su snosili krivicu za sudbinu hrvatskih domobrana i nakon Drugoga svjetskog rata. Također, u filmu dolazi do onozemaljske pomirbe s hrvatskim domobranima, dakle tek u raju. Neizravno postoji simpatija prema Poljacima (a samo u noveli i prema Ircima). Nasuprot tomu, negativno su konotirani jugoslavenski žandari, odnosno pješadijski vojnici Kraljevine Jugoslavije u sceni kada Leander ima viziju čete skeleta u mraku (... *to su svi kandidati smrti, svi do jednoga... Njih školuju kao paradne mrtvace.*), a Rusi su vizualno stereotipizirani kao stari ratni neprijatelji u scenama rata u Galiciji.

Krleža koristi film i kao medij da neprimjereno progovori o starom toposu neugodnih istina o liječničkim i vojnim krugovima. On jednako kao i u noveli raskrinkava liječnički stalež kojeg je teško pozvati na odgovornost u slučaju krivice za smrt pacijenta. Liječnici<sup>10</sup> su u nekim slučajevima vrsta profitera u mirnodopskom ratu protiv pacijena-

<sup>10</sup> O Krležinoj zaokupiranosti likovima doktora usp. npr. Gašparović, str. 74-76.

ta, ratu bez ikakva ograničenja. Doduše, taj aspekt relativizira metafizička dimenzija, o čemu svjedoči scena u raju gdje se bivši pacijent s operacijskog stola obraća Orlando riječima: *Kada ste mi otvorili lubanju, otvorio mi se prozor s izgledom na ove rajske livade. Tu se divno diše. A i košta je prvorazredna. Hvala! Ovako je bolje: spavam mirno, bog bogova. Hvala. Hvala, nikad mi nije išlo bolje.* Krleža raskrinkava i časnički stalež kojeg je teško pozvati na odgovornost za smrt vojnika i civila, ovdova za klanje koji svejedno idu u smrt s pjesmom slavonskog bećarca *Na kraj sela čađava mehana*, uz bogatu ponudu alkohola i narkotika, uz servilnu porno-industriju i prostituciju (*Nema dovoljno ženskog seksualnog provijanta po bordelima* – to tvrdi radiovezist i na ovozemaljskoj i na onostranoj koti 313) kao paravojne pomoćne institucije. Rat profitira od čovjekova iskonskoga zločinačkog nagona i stanja ludila, pa ipak u raj institucionalnih pogodnosti može se doći dobivši *uredne papire: Krvave ruke nisu smetnja da se čovjek ne nađe u raju.* Radi se o konstataciji koja se ne odnosi samo na krvoločnog komandanta Bramarbasa sa zemaljske kote 313. Konačno, Krleža nepotrebno vrijeđa i diplomatske krugove, pretvorivši prvotni sljedeći tekst iz novele:

*Po starinskim uličicama u sjeni Saint-germainskog tornja pojavila se bila neobična množina oguljenih zečeva i krepanih fazana, što poplavjelom, bolećivom bojom svojih pastelnoprozirnih, sedefnomodrikastih mrtvih vjeđa tako neugodno podsjećaju na sivkastu boju prezervativa. (Cvrčak pod vodopadom, str. 218).*

u ruganje pripadnicima diplomatskog staleža u scenariju i u filmu:

*Jesen, pariska rana jesen, pojavila se neobična množina zečeva i fazana, smiješne fizionomije pobijenih zečeva: blesavi diplomatski kreteni s monoklom, bonvivani sa sedefnomodrikastim mrtvim vjeđama što tako neugodno podsjećaju na opnu uvelog prezervativa. (Put u raj, str. 45).*

Posljednja nelagoda koja se, čini se, ispriječila na putu do publike, jest spolne naravi. Gledatelj ne može prečuti čudne homoerotske prizvuke u govoru samoga redovnika kada kaže da je Leander spašavajući se od Rusa na galicijskoj fronti bio došao k njemu u *postelju* (tj. grob), kao i u situaciji kada mu se u pavlinskoj crkvi nudi kao partner u šahu. Tu je konačno i tabu tema zajedničkog uriniranja dvojice muškaraca u pisoaru koja je izraženija, međutim ona je u filmu izbalansirana prethodno naglašenim motivima erotskog odnosa između muškarca i žene u središnjoj konverzacijskoj sceni filma u bivšem kabaretu *Il piccolo paradiso*.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Prizor uriniranja može i u književnoj i u filmskoj umjetnosti biti elementom subverzivnosti, scena u kontekstu muške homoseksualnosti, kao i, suprotno tomu, element *male bonding*-a, čudan iskaz najintimnijeg prijateljstva među hetero-muškarcima, baš kao i između oca i sina, brata i brata itd. Usp. o tome <http://www.imdb.com>. Ključnom riječju *urination scene* mogu se izlistati svi filmovi koji sadrže takvu scenu. Do 1970. godine, kada je snimljen *Put u raj*, izlistani su sljedeći filmovi kronološkim redom: *The Crowd* (1928.), *Zemlya* (1930.), *Le Salaire da la peur* (1953.), *Koroshi no rakuin* (1967.), *The Party* (1968.), *Hell in the Pacific* (1968.), *Alice's Restaurant* (1969.), *Joe* (1970.), *Dirty Dingus Magee* (1970.).

## 7. Zaključak

Iako je ustvrdio da mu je filmska umjetnost bliska još iz vremena vlastitih književnih početaka, Krleža je u radu na scenariju za ekranizaciju vlastite novele demonstrirao da mu je praktični dio filmske umjetnosti bio ili nepoznanicom, ili se pak radi o namjernom poigravanju s filmskim medijem koji biva korišten kao audiovizualna epika. Međutim, to s druge strane može biti i signalom djelomične poetološke povezanosti s Tarkovskim i Bergmanom. Razlozi za nelagodu pri recepciji filma *Put u raj* višestruki su. Krleža je ponajprije jasno i nedvosmisleno demonstrirao svoju nekompetentnost za pisanje filmskih scenarija i svojim ignoriranjem donekle uvrijedio filmsku branšu. To bi bila nelagoda formalno-tehničke i stručne naravi. Sljedeća je nelagoda ideološke naravi: Krleža izmiče okovima komunističke i socijalističke ideologije te progovara, doduše još uvijek ambivalentno i ironično kritički (Krleži je religija nespojiva s ratom i umorstvom!), o drugim ideološkim mogućnostima u dijalogu s kršćanskim predodžbama. Treća je nelagoda povijesno-političke naravi: Krleža doživljava s hrvatskim domobranstvom svojevrstni paralelni *put u raj*, dok su Rusi i Srbi prikazani u negativnom svjetlu (mogući uzrok blokade kod distributera Morava-film). Nadalje, Krleža neugodno progovara o nekim manama u području medicine i politike – te na kraju sve prekriva tabuiziranim, pomalo homoerotskim sitnicama i nelagodom zajedničkog uriniranja! No, da se i uriniranje i pisoar mogu pretvoriti u umjetnost, dokazao je Marcel Duchamp još 1917. svojim izložkom *Fountain*.

### PRIMARNA LITERATURA

- Miroslav Krleža, *Cvrčak pod vodopadom i druge novele*. Sarajevo: Oslobođenje 1973., str. 209-237.
- Miroslav Krleža, *Finale. Pokušaj pedesetovjekovne sinteze*. U: Miroslav Krleža, *Deset krvavih godina i drugi politički eseji*. Sarajevo: Oslobođenje 1973., str. 44-52.
- Miroslav Krleža, *Put u raj. Filmski scenarij*. Zagreb: Naklada Ljevak, Matica hrvatska, HAZU 2002.

### SEKUNDARNA LITERATURA

- Branka Brlenić-Vujić, *O nekim pitanjima Krležinog »Kraljeva«*. U: "Revija", god. 30 (1990), br. 5, str. 512-520.
- Branimir Donat, *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Zagreb: Mladost 1970.
- Darko Gašparović, *Dramatica krležiana*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba 1977.
- Branko Hećimović, *Glas za Put u raj*. U: "Revija", god. 30 (1990.), br. 5, str. 470-474.
- Dubravko Jelčić, *Varijacije o »Areteju« i oko njega*. U: "Revija", god. 30 (1990.), br. 5, str. 484-487.
- Krleža i film. *Tri intervjua*. U: "Filmska kultura", god. 17 (1973.), br. 87-88, str. 123-135. /Miro

Modrinić za "Večernji list" od 27. studenoga 1970.: str. 123-126; Mladen Stary za "Vjesnik" od 28., 29. i 30. studenog 1970.: 126-132; Stevo Ostojić za "Politiku" br. 1, 1971.: str. 132-135/

Boris Senker, *Krleža i kazalište – prijedlog periodizacije*. U: "Revija", god. 30 (1990), br. 5, str. 488-498.

Mirjana Stančić, *Krleža i Hofmannsthal. O smislu aktualizacije salonske konverzacijske komedije danas*. U: "Revija", god. 30 (1990.), br. 5, str. 480-483.

Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Globus 1998.

## FILMOGRAFIJA

### *Put u raj*

Godina proizvodnje: 1970.

Trajanje: 103 minute

Tehnika: 35mm widescreen, boja

Režija: Mario Fanelli

Produkcija: Radiotelevizija Zagreb: Jadran film

Snimatelj: Tomislav Pinter

Scenarij: Miroslav Krleža (prema vlastitoj noveli *Cvrčak pod vodopadom*)

Glazba: Nikica Kalogjera

Montaža: Radojka Tanhofer

Scenografija: Željko Senečić

*Branimir Donat*

## GLAVE U VREĆAMA

Ono nešto malo podataka o počecima hrvatskog filma dobivamo tek posredstvom nekoliko sačuvanih fotografija i popisa glumaca koji su u njima trebali igrati, ali se zna da je Tito Strozzi bio duša poduhvata snimanja prvoga hrvatskog filma s hollywoodskim obilježjem.

U nekim novinama iz onog doba pročitao sam da je Strozzi u tijeku priprema za snimanje prvoga hrvatskog filma otputovao na kratko studijsko putovanje u Beč da bi se bolje upoznao s tom problematikom i u njenom tehničkom aspektu. To je gotovo sve...

Uvijek agilni i svestrani Tito Strozzi očito nije išao u posjet onim redateljima koji su svojim radom *mic po mic* stvarali pretpostavke sedme umjetnosti, jer filmskim Bečom vladalo je tada veliko šarenilo htijenja i dosega. Kič je bio agresivniji i prihvatljiviji.

Tamo se tada motalo nekoliko, kasnije za povijest filma nezaobilaznih umjetnika, ali ovo malo dostupnih artefakata potvrđuje pretpostavku da su ambicije našeg režisera bile konvencionalne i očito podređene interesima široke publike i opreznih financijera koje je danas također teško identificirati..

Njegovi izgubljeni *Dvorovi u noći* bili su izrazito podređeni ukusu gledateljstva vrlo nediferencirana ukusa što potvrđuju neki od odabranih glumaca (popularni kazališni komičari, majstori scenske burleske).

Oni ukazuju što je Strozzi želio, a valja reći da je to i postigao, jer je vrlo rano shvatio da je film zapravo modus pučke umjetnosti.

Sačuvano i poznato stoga rječito govori da je bio spreman i na ustupke na koje *visoka umjetnost* nije pristajala.

Svi ti malobrojni dostupni artefakti, pa i sam naslov filma, to potvrđuju.

Sačuvano pokazuje da je to bio, ne samo odraz Strozzijeva svjetonazora, nego i predviđanja, da recentna, a posebice buduća hrvatska filmska publika to jedino i traži. Taj stav nije bio kompatibilan sa strozzijevski visoko estetiziranim književnim ambicijama.

Kada je Strozzi svojedobno tiskao svoje dvije, tri knjige, pisane i tiskane na njemačkom (napisane u duhu dekorativnog simbolizma, te u kasnijoj knjizi eksperimentalne proze *Smijseiti* u kojoj je *secesijski model* napustio u korist postfuturističkih iskustava), ili potom prelaskom u žargon građanske dramaturgije, a može se reći i proze toka ironične svijesti, Strozzi i tim nastojanjem potvrđuje da je avangarda već bila na umoru.

Međutim, jasni elementi avangardističkog eksperimenta kao dio filmskog mišljenja mogu se prepoznati tek u reklamnim *Maar* filmovima (vidi svjedočanstvo R. Marinkovića u *Kiklopu*) i u *amaterskim* filmovima Oktavijana Miletića snimanim kojih deset godina kasnije u vlastitoj produkciji).

Osim toga nema ničeg.

Zanimljivo je upozoriti da o tim prvim pokušajima oko filma u Hrvata nema svjedočenja koja bi ukazivala da je film shvaćen kao borba s filmskim materijalom, mogućnostima kamere, a tek onda i traganjem za udjelom narativne invencije u formi diskurzivne priče.

Kamera i snimatelj bili su glavni, a ponekad i jedini protagonisti *filmskosti*, katkada im se pridružila kakva scenska (ne i verbalna) dosjetka i na toj razini nema jeke. To znači da čak i ta razina male književne forme nema tragova literarnog predloška, ali zato postoje ipak neke potvrde da je hrvatsku avangardu privlačila magija pokretne slike.

Prve filmske časopise pokreću radikalni modernisti, pa tako u Zagrebu Branko V. Poljanski (brat Ljubomira Micića) pokreće reviju "Kinofon" (iako je tada film u svijetu još nijem, a u nas ga uopće nije ni bilo) dok istodobno u Beogradu Stanislav Krakov snima film *Kačaci u Topčideru*, a Boško Tokin piše tekstove koji *žanrovski* pripadaju *filmskoj kritici*.

No doslovno, posljednjih dana, ovog proljeća, moramo na tom području unijeti neke bitne revizije, jer je marljivi tragač za malobrojnim artefaktima hrvatske i (jugoslavenske) avangarde, kolekcionar Marinko Sudac, otkrio nekoliko rukom (Josipa Seidla) napisanih stranica, naslovljenih *Glave u vrećama* kao dokaz da je Travelere problem filma živo zanimao.

Kakva mu je bila svrha i kome je bio namijenjen, o tome nema nigdje nikakva svjedočenja. Ali i bez takvih referenci o njemu se može govoriti kao o čistom larpurlartističkom činu čija je posebnost pokušaj *pisanja filma, filma koji nikada neće biti snimljen*, pa čak *ni zabilježen kao zamisao koja očekuje realizaciju*. Traveleri su opet pokazali da je *uzaludnost* vitalna komponenta svake avangarde. Zar ne?

Kad sam pripremao književni – odnosno pisani i tiskani materijal za izložbu *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti* (Klovićevi dvori, Zagreb, proljeće 2007.) znajući od ranije da neću naći ništa korisno i istraživanjima provjereno, svjesno se nisam mašio jednoga sterilnog uratka naše akademske kritike, ali sada u nekoj *beznadnoj* nadi, ipak sam posegnuo za knjigom ( možda, nažalost, čak i dizertacijom) *Hrvatska književna avangarda* Gordane Slabinac.

Nemam iluzije o velikom dijelu naše tzv. akademske kritike. No činjenice valja poštivati, barem onoliko koliko ih ja cijenim i priznajem. Stoga svoju pogrešku pokušavam

ispraviti ovom prigodom, ali bezličnu površnost knjige koja je izašla 1985. nisam ni uz najbolju volju mogao prešutjeti, a bome ni ponovo pročitati (ne samo zbog ovog djelca, koliko zbog onih koji su to vrednovali kao znanstveni rad), napokon i zbog hrvatske književne avangarde.

Pregledamo li *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma* Cvjetka Milanje njegovu antologiju poezije istog razdoblja, ili pak moj *Put kroz noć*, također, *antologiju hrvatskog ekspresionizma* biva jasno o kakvoj se bijedi radi. U njima ima s tog područja sijaset informacija stečenih čitanjem *primarnih tekstova o kojima u ovoj sterilnoj* pisaniji gospođe docentice nema ni spomena. Doktoreša, kao i veći dio novijeg znanstvenog kadra, bavi se samo i isključivo sekundarnom literaturom. Primarna kao da ne postoji, niti je ikada i postojala. Njena nebitnost kao da je kanonizirana.

Nisam siguran kako ću se *liberati* njene negativne energije, tromosti duha, čitateljske i istraživačke nezainteresiranosti; ravnodušnost koju širi je zbunjujuća, a možda i zarazna?

Pokušavam prelistati stranice slične problematike na internetu, nigdje nijedne kritičke opaske, sve je u redu – što me je podsjetilo na odgovor što mi ga je prije četrdeset godina dao Udbin istražitelj Oto Pečnik na moj prigovor u vezi korektnosti ispitivanja. Bio je lakonsko obeshrabrujući *Vrana vrani očiju ne vadi*, jer što drugo očekivati od *kloniranih magistara* i *talmi* doktora znanosti o hrvatskoj i književnosti uopće. To me samo uvjerava da su hrvatskoj književnosti i kulturi nužni časni advocatus diaboli, nevjerni Tome, provokatori ideje koja se ne može koagulirati, pa je vječno plazmatična, pokretna.

Traži se novu provjeru prostora, mjesta interferiranja i poricanja da je provjera tih znanja, a osobito upletanje manijakalnih čitatelja svega napisanog, ali i nenapisanog unijela u ta istraživanja pozitivnu dinamiku.

Gledano dramaturški riječ je o tekstu u kojem ne govore ljudi – osobe. Dinamiku nameće strukturiranje scene, opisi koji ustvari predstavljaju okvir, opis prostora koji je uvijek naglašeno groteskan i sugerira okvire moguće – nemogućeg.

Sve treba *proroštati* i proučiti zbivanja, ali i okvire tih ili bliskih zbivanja. Suočeni smo s autorom (možda s nekolicinom)? Iako je u zaglavlju zapisano *jedini exemplar s naznakom* (Jos SI) *i dato objašnjenje "jub. godina 1932"*.

Ne treba razbijati glavu na kakav se to jubilej odnosi.

Posve neočekivano, ovi mladići misle na vlastitu povijest i prisjećaju se što se zbilo u gimnastičkoj dvorani gimnazije na ondašnjem Wilsonovu trgu.

No ako možda za spomenutu avangardu i postoji ime, za one koji je inauguriraju svojim radom pa i djelom (ili djelcem) nema ničega! Hrvatski avangardisti), mislim na povijesnu avangardu, ne postoje ni imenom, ni prezimenom, niti u jasno obilježenim bibliografskim signumima, većina imena i djela apostrofirana u njima, za spomenutu autoricu ne postoje. Ona nam nudi prostranstva praznine, dakle ništa o onome što su drugi uvrstili u antologije i uklopili u strukturu žive književnosti.



Milanja je svoju studiju o poeziji hrvatskog ekspresionizma objavio desetak godina poslije ove slabunjave studije Gordane Slabinac, ali valja napomenuti da je o svemu što je on pisao, materijal postojao i bio povijesno provjerljiv.

Cvjetko Milanja nije ništa ishitrio, niti sam se ja u svojoj antologiji *Put kroz noć* bavio maštarijama.

Otkriće koje spominjem mijenja statičnu sliku jednog razdoblja i demantira sumnju da su se Traveleri izgubili u vlastitoj neplodnosti i neinventivnost otkako su se oslobodili Micićeva tutorstva.

Predočeni tekst je deskriptivan, u njemu je malo upravnog govora. Sve je reducirano topografskim ili socijalnim naznakama, gotovo na isti način, ali ne kako se to činilo u dadaističkim dramoletima L. Aragona, Duchampsa i drugih ili koliko je bilo više moguće vizualizirano u duhu npr. sjajne filmske burleske *Međučin* R. Clairea ili u nekim apсурdnim tekstovima Vvedenskog i Harmsa.

O katastrofalnom nepoznavanju tuzemne i inozemne građe ima sijaset dokaza ali ja za takvo stanje ne otkrivam niti jedan valjaniji razlog se neke zbog rijetkosti i istrošenosti primjera.

Sada kada završavam ovaj pogled na nepoznato, skriveno, književnoneverificirano, posve slučajno mi se pogled zaustavio na polici s knjigama, na onaj dio na kojem se nalaze netipična djela koja se bave (ili sama to jesu) karakterističnim primjerima netipične, mahom rubne književnosti. Uočavam da je naših avangardističkih knjiga malo, da se neke nalaze u lošem stanju, jer su stare. To je i logično ali avangarda je uvijek brižno njegovala apostolat siromaštva, no među njima uočavam jedan zbornik u kojem bi ambiciozan naslov možda mogao biti alibi, ali sada se uvjeravam u potvrdu izrečenog, potvrdu profesorskog areala sofisticiranog (ali uza sve to defektnog) promišljanja književnosti. Teško bi bilo pretpostaviti da je sve tako crno i beznadno, pogotovo stoga što knjigu krase asistentski ambiciozni naslov INTERTEKSTUALNOST & INTERMEDIJALNOST, koji već sam nudi sijaset argumenata protiv moje kritičnosti, jer, kao što se zna, većina rubnih dijelova te književnosti odlikuje se IKONIČNOŠĆU i u tipointervencijama nudi mogući izlaz iz ovih dvojbi, ali i opet uz pomoć provjere razobličujućeg indeksa i bibliografije otkrivam pusto ništa, odnosno samo jednom spominjanje Ljubomira Micića i to u tekstu germaniste. Ako se nekada govorilo SLAVICA NON LEGUNTUR i pritom mislilo na ostali svijet, to isto danas vrijedi i za kroatiste! Uradak njihova stvaralačkog zajedništva.

Ovaj tekst koji donosimo uradak je stvaralačkog zajedništva Travalera i njihova živog udjela u okolnostima novog irealnog duha vremena. Možda upravo ta slutnja može djelomice objasniti zašto ova privlačno značeća *dramaturgija didaskalija* / tako podsjeća na onu značenjsku energiju koju smo otkrili u didaskalijama scenskih tekstova francuskih dadadista i nadrealista, ali i u tekstovima Harmsa i Vvedenskog!, odnosno podsjeća na film *Međučin* Rene Clairea.

Zanimljivo, ali žanrovski neodređeno.

## PRILOG\*

Jedini exemplar

Jos Kl.

GLAVE U VREĆAMA.

Pamflet i filmski manuskript. Pred jubil. godinu 1932.

I. ŠETNJA DRVOREDOM

Terasa moderne kafane:

"NARODNA FANTAZIJA".

Terasa je ograđena blistavom ogradom. Ukusno razmešteno zelenilo. Staklo, stolovi, naslonjači. Ljudi udobno sjede. Čitaju se inostrane novine. Puši se, pije se kafa, razgovara se. Dame sa ilustracijama, zvukovi muzike.

Iz terase ima se divan izgled na veliki

TRG BANA ZARADE

To su nanizane kuće oko četverokuta u koji se slevaju ulice i promet. U sredini Spomenik Nacije. Večernje osvjetljenje. Reklame. Žurba prolaznici, automobili tramvaji stražari, djevojke, momci, kolporteri. Ova buka ulice dopire smješana na visoko ležeću terasu i čini pozadinu života ovih visoko lebdećih stolova.

I stol

VELIKI MEŠTAR – OPTIMISTA VELIKI I INICIJATOR POTHVATA:

Priznajem ovi su izbori pravi grob demokraciji, ali koncentracijom ispravnih ljudi, sve će dobro svršiti i može se glasati. Međutim je mužik bio i ostat će religiozan, a svjetska Kriza rješit će se sastankom Hoover–Laval.

Svejedno, naš je memorandum neodoljiv i mi stvar nećemo puštat iz ruke.

Samo ovi glupani

ovi glupi zaključci

eine blöde Geschichte

eine blöde Geschichte....

BARON I INTERNACIONALNI MEŠETAR:

Tja... wissen Sie... ich habe imer gesagt... diese Leute...

Mein Gut in Krasina...

\* Rukopis Josipa Seidla ima četmaest dvostupačno ispisanih stranica. Prepisan je doslovno, bez ikakvih gramatičkih i pravopisnih intervencija, osim u pisanju slova č i ć. Prilikom prepisivanja maksimalno su poštovane autorove očite odnosno prepoznate intencije vizuelnog oblikovanja teksta. Napomene priređivača zbornika B. H.

Tja....

Namešta monokl, vidi mu se krvavo meso očnice...

#### I. ARHITEKT NEURASTENIK I SOCIJALISTA

Ko zna? Mi ćemo stvar svakako primit u ruke... arbeiten... reklama... akcija....

Prema drugom arhitektu:

Ni govora, ništa ne smeta, glavno nama ostaje ipak Einstellung...

Svakako onaj je tip gore moj krvni neprijatelj i ja ću mu konačno njušku razbiti...

Razmahuje oko sebe, baca bjesne poglede

#### II. ARHITEKT, SOCIJALNI ODGOJITELJ I LIRIČAR

Da, da... svakako... dobro je... Bože moj!.. Agresija... Libido... ja sam liričar...

Ustaje i sjeda drugome stolu

2. stol

DOKTOR I REDAKTOR ALMANAHA:

"NEPOZNATI-POZNATI"

Trebam svoju pjesmu o devama za str. 89 almanaha. Budi bez brige, moj se odgoj kreće u poznatim smjernicama prof. Freuda ali bi trebalo svakako da smo zajedno. U tom smislu postoje planovi..

Miče s ustima...:

Čuj Ti... Ha?

#### III. ARHITEKT-"BEOGRADSKI" I TRAŽENI MLADOŽENJA

Kaj bi to?..

Smješi se, šmrca s nosom, cijelo vreme očijuka s jednom damom

#### IV. TIR, nadREALISTA I ČOVJEK SA BOROM NA ČELU

JA VAM SE DIVIM!

GOSPODO

DIVIM VAM SE....

On baca glavu unazad

on misli o nečemu

celi stol baca glavu

unazad... oni vide:

LUKA

Zrak je gust i vruć

MORE je zrcalno

svjetlo i mirno.

Brod je u luci.

Most je prebačen...

Ulaze putnici...

Dizala dižu i spuštaju sanduke.

Gotovo je. Zvonce

zvoni. Signal...

Šum vijka se čuje.

Uže se odbacuje...

.....

.....

Brod je lagano

pošao u more.

More se uznemirilo

i opet smirilo.

Bijeli dimnjak.

Plavo nebo. Crni dim.

Brod je nestao a

dim još visi u zraku.

Pa NIŠTA...

Ništa...

Ovu iluziju prekida bučnim ali ležernim korakom

RENTIER I PERVERZNI LJUBAVNIK

u prolazu:

To je sve dosadno...

ja se moram žuriti...

moja brid partija

Ah molim Vas...

Hote zbogom...

VI STE VRAG!..

Pa da,

MOŽE MI BITI

Ali ove brige

Ova kuća

Ova Srnina, neće van...

Ja bi to najrađe prodao

U Paris?... ali sad

je već svaki šmarn

U Parizu...

(Smije se, pokazuje zube: ah moj doktor u Münchenu)

Koketno previjajući se odlazi, ali putem nailazi na

OBERA ŠLJIVICU ILI IDEALNU LJUBOVCU:

dobacuje mu:

VI STE ZGODAN  
VI STE tak soanjirt  
stane – šapće mu:  
NAŠA TAJNA  
naš OTOK SILBA  
MILI MOJ....

Nestaje.

Pažnju vuče na sebe

3. stol – oko kojega su se skupili konobari i na kojega se osvrću gosti  
Ovdje se bacaka po stolcu

DIREKTOR MUZEJA I DOCENT DOMAĆEG KAOSA  
on izbacuje iz sebe zelen od gnjeva vičućim glasom:

Ja Vam kažem.

Neda se živjeti...

Mene je penzionirao..

Nemojte misliti

Da se šalim...

Stari Zagreb –

Stara Katedrala –

Ova svinja

Ovaj lopov

Vidim ja sve ja

Vidim

Uzmite ovaj limun

Tura ga jednom u usta

Evo FOTOGRAFIJA

EVO TU –

Razbacuje ih po Kafani

Ovaj Cmrok

Spremite to – mene

neće dugo biti...

Ovi serbeki, moj dijah, moje predavanje

Ovi divljaci – ovi Rusi

ovi lopovi –

Jenseits des Guten

— smije se:

Prasac nijedan

Jeste li vidjeli moj

GEBETBUCH golih žena

Evo, nije bez daljega

Sad idite!

dosta je – ajde –

zbogom

vjerujte ja sam

Religiozan

ja vjerujem u Boga

Misterij...

KRSTI se

sklapa ruke

moli se

Dolijeću anđeli

glade ga po licu

On tepa: EVA – EVA

Nebo se otvara

Kor anđela spušta se na terasu

Terasa se počela micati

već izdaleka čuje se govor

BARUNA i INTERNACIONALNOG MEŠETARA:

Die Diktatur, das war der reinste Segen... tja... Man hat Geschäfte gemacht...

Es gibt Progress... tja...

Und letzten Endes...

lebt man ja ganz gut hier... tja... Nun macht man wieder Unordnug...

Unordnung... ja... was wollen die Leute eigentlich –

... Kistjant Baronin...tja

es gibt Progress...tja

on kašlje dalje

Terasa leti sve više

Oko nje anđeli

Majestozni zvuk

Posauna

Kuća se diže

Anđeli obljeću okolo i nebeskim pjevom prate uzašašće

NARODNE FANTAZIJE.

II. PROGRES JOURNAL

Međutim je iznad krova suprotne kuće razapeto projekciono platno. Sad je projekcija pala na platno. Projekcija vlada trgom. Trg je stao

Ljudi su stali. Sve je ukopano:

MAGIČNA MOĆ žive slike!

Trg je na gusto ispunjen ljudima. Stoje, gore gledaju, lica su im osvetljena.

Tada se začuje sonorni glas speakera:

Čast nam je, prikazati Vam rječju i slikom najnovije događaje svijeta u novom

FOX–MOVIETON

PROGRES–JOURNALU

za sebe.

Ozvanja uvodni marš

tada se vidi I slika:

Soba sa božićnim drvцем

Djeca skakuću oko tate i mamice. Pod rasvetljenim borom leže darovi:

Bicikli, vojnici, lutke

bebe, bonboni, kacige

topovi, čizmice ostruge.

Svi pjevaju božićnu pjesmu. Ljube se. Djeca se igraju. Otac ogledava šunke. Pospan je. Odlazi.

Glas speakera: svima našim posjetiocima želimo Sretan Božić!

Sljedi II slika:

TRIUMF PROSVJETE!

Sjedogłavi i zaslužni prof.

Filter

doživio je 100–tu godišnjicu svog neizostavnog i uspjehom ovjenčanog rada.

Vidi se sjedina kome djevojčica predaje buket ruža. Sam ministar čestita starkelji.

Izručuje mu se blagoslov Svetoga oca pape. Djeca intoniraju himnu. Svečani momenat!

Starkelja ganut domahuje rukom.

Zahvaljuje.

Sljede slike iz djelovanja prosvetitelja:

KULTUR–FILTER

na djelu:

Soba , katedra, stol: starac

Redovi klupa: deca

S lijeva prilazi jedno dijete

I dobiva pitanje:

Šta se zbilo god. 1537?  
Djete misli odgovara: zna  
Djete misli nezna ostaje  
Djeca redom pristupaju  
Idu dalje ili ostaju  
Djece ima sve veći broj  
Sobi rastu dimenzije  
Sve vrvi od djece  
Sva dolaze starcu  
Vidi se decu kako se  
Rađaju  
Rastu  
Dolaze  
Odgovaraju  
Stare  
nestaju  
Nova rastu, hrle  
generacije  
generacije  
cio rod  
prolazi Filterom.

Zatim slijedi III. slika  
GRANDIOZNI BRIDGE TURNIR  
U NEW-YORKU

Veliki uspjeh ove otmjene igre, bio je prava senzacija ove sezone, gdje su sudjelovale sve viđene ličnosti najvišega društva u rekordnom broju od

10.000 UČESNIKA

Vidi se uistinu svečana sala sa učesnicima. Defiliraju dame:

Gđa M.: žuta kineska svila

Srebrene cipelice,

biserna ogrlica,

Svega vredna 3 milijuna dolara

Gđa F.: Srebrna lisica, zlatne cipele, najveći diadem svijeta u kosi 5 milijuna dolara

Gđa V.: it.d. i it.d.

Glas speakera:

Gospođe, gospođice!

Ovo je dovoljna ilustracija našega besprekidnog savjeta:

"UČITE ENGLESKI!"



Jezik kulture i društva.

Projiciraju se reklame

Berlitz book

Langenscheid

Zatim se vide uz tumač nove figure plesa

RUMBA

Slijede slike

NAJVEĆEG EUHARISTIČKOG KONGRESA

MANEVRI AMERIČKE VOJSKE

i STRAHOTE komunističkog atentata

BIA TORBAGY

Ova sramota današnje kulture izazivlje pravednu nemilosrdnu kaznu (opsadno stanje, vide se slike) te sućut cijeloga svijeta.

NENADANO

lomí se trgom glas

RADIO MEGAFONA:

DJECA U NEVOLJI

U svim djelovima Reicha industrijskim četvrtima i seoskim okruzima umiru i stradavaju milijuni djece. Očevi bez posla i nemoćni, majke istrošene.

KO POMAŽE?

DOMAĆE VJESTI

Saopćenje redarstvenog ravnateljstva o komunisti Antunu Šariću.

Komunista i opasni delikvent 24 godišni krojački pomoćnik izveden je u obližnju šumu i u smislu postojećih propisa, da se spreči njegovo bjegstvo po organima ubijen

FRANCUSKA

Predavanje uglednog člana akademije o metodama novoga rata

Svečani prijem inostranih princeva.

ITALIJA

Suđenje i smaknuće 30 nezadovoljnih urotnika

Žurnal:

"Schön ist die Welt"

Premijera Leharove operete u Theater an der Wien. Velika arija drugog čina.

"Endlich allein" doživila je zajedno sa čistim osjećajnim Rumba Tangom "Liebste Glaube mir" pravi trijumf. Izvedioći bili su obilno nagrađeni od izabrane publike.

\*  
Gomila je zbunjena  
Nemir je u gomili  
Gomilu draže.  
Tada se čuje glas ove  
SAVJESTI:  
Vaše milo ganuće  
Bia Torbagy.....

.....  
Svakog dana  
Rudarska katastrofa  
Hiljade ljudi ugušeno  
Milijoni ljudi gladuje  
Gde vam je ostala  
Vaša perverzna sućut?

I mi žderat hoćemo  
I mi glavu imamo  
I mi srce imamo  
Naša su pluća prašna  
od rada  
Naše su kičme svinute  
od rada  
Naše su ruke ukočene  
i krvave od rada  
Dajte i nama ležat  
na suncu  
i ženu Hoćemo  
Ljudi!

Na trgu očekivanje  
Žamor na trgu  
Komešanje na trgu  
Protesti na trgu  
Revolt na trgu  
LJUDI NA TRGU

ZRAK REŽE KOMANDA  
Iz svih ulica jurišaju  
uniformirani redovi  
prema trgu

Topot konja  
Konji se zabiše u ljude  
Puške streljaju ljude  
Sablje režu ljude  
Na trgu je Panika  
Na trgu je užas  
Ljudi bježe na sve strane  
Gonjeni trgovom.  
Kundaci  
Puške  
Krikovi  
Hitci  
Krv Bjeg Potjera.

\*

TRG je pust  
Svjetla su pogašena  
Nigdje nikoga nema  
jedan je automobil  
dojurio  
Silaze ljudi  
Pobiru lješeve  
Tovare lješeve  
Sjedaju  
Trube  
Odlaze...

TIŠINA  
TIŠINA...

\*  
\* \*

### III. DIGRESIJA

U jednu se vežu za vremena sklonuše stisnuti  
Akademske slikar, sin savjetodavca genija  
Paula akademijin model i djevojka iz predgrađa.  
Oni sad oprezno izviruju izlaze, i brzo hodajući uz kuće, odlaze.  
Ulice su duge i puste  
Strah je ušao u ulice  
Ulice su saznale događaj

Ulice se boje ljudi.  
Oni sve dalje odlaze  
Oni sve dalje odmiću  
Dugi su puti ovamo  
To je već dalek kraj

Ovdje su kuće u neredu  
Ovdje su ljudi u smradu  
Ovdje su Kasarne velike i mračne  
i malene kolibe zbite uz zemlju  
i visoki dimnjaci strše u nebo  
ovdje su krčme smrdljive i sumorne  
i vodena noćišta i prenoćišta  
100 ljudi ko svinje u sobi  
100 ljudi na zemlji ko marva

Daleko daleko  
Tko zna dokle  
se prostire ovaj  
sumorni kraj  
po preplavnoj  
ovoj i nepoznatoj dolini.

Pred jednom se kućom  
zaustavlja djevojka  
Kuća strši kruto i  
sigurno.  
Ali ona je više ne vidi  
Njezine oči vide drugu  
sliku

Njezina usta govore  
ove reči:

Sivi kamion. Radnici udaraju po željezu, dizala dižu cigle, ljudi se penju po skelama.

Crveni palir pišti. Iz nadutog trbuha raste mu zlatni lanac.

Kočijaš bičuje oznojenog konja pred brdom.

Motorna pila ciči i reže.

Gubi se kontakt sa mislima. Čeljusno mišićje čvrsto se stište.

Kao ponjava spustila se bijela magla. Sitne kapljice bodu lice.

Nos je ispunjen mirisom cikoriije.

Jedan epileptičar dobio je napad. Leži uz cestu. Krug djece sa torbom na leđima  
bulji u njega.

Po krovu vodom štrcaju u krađi ulovljenog tata.  
Pralje u dvorištu kibikuju za i protiv. Klopoću žilavim jezicima. Čupaju kose suhim  
ko klade

rukama. Šuma rublja blago se isparuje.  
Neka je švelja umorna zaspala i šije dalje.

Tu je živjela moja drugarica a bila je švelja.

Mati mrtva od raka

Otac pijanica

Šestero djece

Ona je najstarija i hrabro drži kormilo.

Njezin dragi, 24 god.

krojački pomoćnik

ubijen je

i ona se ubila

Ništa nije išlo.

Djevojka nestaje.

Slikar ostaje sam

Čemu je on kriv

On vidi pred sobom

njezin akt

Proporcije njenog

divnog tijela

Žene su lukave

akt je lisica

On se nevoljko

vraća s ove digresije

On zaboravlja

ovaj kraj

Pred njegovim je

očima druga

slika:

Tužna slika njegove fantazije:

Veliko brdo

Mnogo križeva u goru zabitih: groblje

KVART NADGROBNIH SPOMENIKA

Mramor, lukovi, zlatna slova girlande, vrpce, trikolore, venci, cveće.

Jedan grob je otvoren

Tko je to oko groba

crni kaputi, krzno, cilindri. Prepoznavaju se univerzitetski profesori, umjetnici, estete, generali, političari, advokati, biskupi i novinari.

Dame sa belim rupcima na nosu

Iz kruga izlazi

REKTOR I SLIKAR UMJETNIK

ganutim glasom on drži nadgrobno slovo isprekidano jecajima:

ŽALOBNI ZBORE!

Po treći puta ovdje stojim a po prvi puta našeg, ne samo Velikana i Ljubimca nego i dobrog prijatelja više nema.

(jecaj, ridanje)

Bijaše jedan od naših ponajboljih na nezahvalnom polju umjetnosti, koji, udaljivši se od profanog života i otputivši se u ubavi koji pejzaž stvarao ispod svog kista slike izvanredne ljepote, pa je i shrvan starošću još u bolesničkoj postelji, u zadnjim časovima drhtavim rukama mjerio proporcije i razmjerje čovječjeg tijela.

(Ridanje)

Slava Mu

Svi ponavljaju

SLAVA MU!

Gotovo. Govornik se povlači. Prisutni prilaze, saginju se i bacaju zemljane grude na ljes.

Čuje se muklo udaranje zemljanih gruda

Dum – Dum dum

U grupi nastaje micanje lagan razgovor

Tuži se na zimu.

Odlaze... izlaze

Čestitaju govorniku

Ulaze u kolâ

Čuju se trupe automobila

Onda tišina

Slike nestaje

Noć je

Predgrađe

Vrijeme je odmaklo

Nebo svjetluca

na istoku

\*

Fabrički dimnjaci

Izlaze iz tame,

Daleki signal fabričke sirene  
I drugi bliži i treći  
Sirene sve više ječe  
Ne prestaju. Zrak je ispunjen tjeskobom  
Ljudi izlaze iz kolibâ,  
iz prenočišta iz kotaca  
iz jama  
iz smrada  
iz gada  
Sumrak je, nevide se  
Osvrću se. Pitaju se.  
Sirene zveče  
Sirene dreče  
žene izlaze  
ljudi izlaze  
deca izlaze  
Dolina je puna ljudi  
ljudi vrve dolinom  
Nebo je crveno  
Oči se šire  
ZORA  
Stoj! STANITE!  
SUNCE! DAN!  
NOVI DAN!

*Mira Muhoberac*

## ŠTO SE KRIJE U NEPOZNATOM DIJELU OSTAVŠTINE KOSTE SPAIĆA

### UMJESTO UVODA

U tekstu pod naslovom *Što se krije u nepoznatom dijelu ostavštine Koste Spaića* prikazujem i analiziram zasad/dosad nepoznati dio ostavštine uglednoga hrvatskoga kazališnoga redatelja dramskih i opernih predstava koji smo Vesna Muhoberac, moja sestra (blizanka), i ja pronašle sređujući ostavštinu svoje mame Fani Muhoberac, jedne od utemeljitelja i dugogodišnje ravnateljice Dubrovačkih ljetnih igara u njihovu, prema sudu vremena, kritike, teatrologije i povijesti, zlatnom razdoblju (od 1964. do 1972.) i jedne od Spaićevih najbližih suradnica. Taj dio ostavštine obuhvaća korespondenciju (Spaić – drugi i drugi – Spaić), polemičke tekstove (Spaić – drugi, drugi – Spaić), dokumentaciju o nastanku kazališnih predstava i dogovaranju gostovanja, Spaićeve teorijske spise (o ambijentalnosti, o repertoaru, o Dubrovniku), Spaićeve redateljske zapise i bilješke, Spaićev izbor istaknutih osvrtâ na njegov (vlastiti) umjetnički rad, raznovrsne spise koji se odnose na Spaićevo obnašanje dužnosti umjetničkoga voditelja dramskoga programa Dubrovačkih ljetnih igara, rektora Akademije kazališne umjetnosti i intendantâ Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu te njegov rad u inozemstvu. Na ovom mjestu, zbog ograničenosti prostora, predstavljâ jedan dio u Dubrovniku, u našoj kući pronađenoga, a dosad nepoznata dijela ostavštine Koste Spaića.

*Rječnik hrvatskoga jezika* riječ *ostavština* određuje kao *materijalna i duhovna dobra koja ostaju nakon čije smrti*; 2. *pren. ono što nasljeđuju buduće generacije*.<sup>1</sup> *Glagol kriti se pokriva značenja: 1. držati se izvan vidokruga, ne htjeti biti viđen; sakrivati se 2. potajno negdje prebivati 3. pokrivati lice zarom*.<sup>2</sup> Njegova nepovratna, prijela-

<sup>1</sup> Vladimir Anić, *Rječnik hrvatskoga jezika*. Drugo, dopunjeno izdanje, Novi Liber, Zagreb 1994., str. 617

<sup>2</sup> *Ibid.*, str. 394.



zna inačica, pak, znači: *činiti da se nešto ne vidi ili ne sazna* [/kriti/ osjećaje].<sup>3</sup> Pridjev poznat određuje se kao: 1. *o komu/čemu se zna otprije* [/poznat/ problem] 2. *žarg. v. o kojemu mnogi znaju u javnosti; čuven* [/čuvena/ ličnost].<sup>4</sup> Dio se definira kao: *ono što je izvađeno iz cjeline, označeno unutar cjeline; element cjeline*.<sup>5</sup> U zoni sintagmatskih izraza *idealni dio* tumači se kao: *term. dio u nekretnini koji se ne može fizički podijeliti; lavlji (lavovski) /dio/ osjetno najveći ili najbolji dio, velikim (većim) dijelom, u najvećoj mjeri, pretežno, pretežito*.<sup>6</sup> A u zoni frazeoloških izraza: *to mu je palo u /dio/, sudjelovao je u čemu; koga nema na dijelu, dijela mu nema tko nije prisutan kad se dijeli, loše prolazi*.

Enciklopedijska natuknica pod **Spaić, Kosta** navodi: *hrv. redatelj (Zagreb, 21. I. 1923 - Zagreb, 23. IV. 1994). Umj. ravnatelj Dubr. ljetnih igara, intendat zagreb. HNK, umj. voditelj Dram. kazališta Gavella, prof. i dekan Akademije dram. umjetnosti. Uz standardni repertoar na zagreb. pozornicama postavio djela Ionesca, Pirandella i dr. Na Dubr. ljetnim igrama istaknuo se režijama djela Vojnovića, Držića, Shakespearea. Uspješno režirao i opere. Jedan od najutjecajnijih redatelja modernoga hrv. kazališta*.<sup>7</sup>

## DIO DOSAD NEPOZNATE OSTAVŠTINE KOSTE SPAIĆA

### I. VLASTITI TEKSTOVI

Riječ je o tekstovima Koste Spaića napisanima pisanim strojem od 1964. do 1986. godine, u opsegu od jedne do osamnaest kartica, uz koje je priloženo i nekoliko u novinama otisnutih tekstova.

#### A. Spaićeve redateljske bilješke

**A. 1.** Jedna i pol kartica teksta, pisano pisanim strojem, ukupno četrdeset i tri retka, tekst uz pismo francuskom redatelju Rogeru Planchonu.

Ulomak iz teksta: *Arhitektura grada Dubrovnika, kao i priroda, empirijski je prostor koji pruža bezbrojne mogućnosti za kazalište. Dubrovačka publika nije međunarodna snobovska, to su mladi ljudi koje u ljubavi prema tekstu slijede stanovnici: prostor je rezerviran jednako za glumca kao i za gledatelja.*

**A. 2.** Tri i pol kartice teksta, pisano pisanim strojem, ukupno devedeset i osam redaka, bez naslova i potpisa; nadnaslov: *SPAIĆ – DUBROVAČKE LJETNE IGRE* (velika

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Anić, *Rječnik*, str. 742.

<sup>5</sup> Ibid., str. 135.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> *Opća i nacionalna enciklopedija u 20 knjiga*, XVIII. knjiga, SA – St, PRO LEKSIS d. o. o., VEČERNJI LIST d. d., Zagreb, 2007., str. 245.

tiskana slova pisana rukom). Sadržaj teksta: prostorni odnos pozornica – gledalište na Dubrovačkim ljetnim igrama.

U prvom ulomku Spaić objašnjava dijametralno suprotnu situaciju onoga koji želi stvoriti kazališnu predstavu izvan fiksiranoga prostornog odnosa pozornica – gledalište: *U traženju novih prostora za kazališne manifestacije gotovo uvijek nailazimo na situacije u kojima nam je od arhitekta ili od prirode već stvoren pogodan prostor za igru, a vrlo ćemo rijetko naći već stvoren prostor za gledaoce.* U drugom ulomku Spaić objašnjava razliku između scenskoga prostora koji postaje umjetničkim na pozornici u kazališnoj zgradi i onoga koji nije bio stvaran za kazališno-scenske potrebe. U trećem ulomku govori o čudesnom *Njarnjas-gradu* u kojemu je *svaka liberta*. U četvrtom ulomku piše o dubrovačkoj arhitekturi rođenoj iz mediteranskoga duha.

**A. 3.** Jedna i pol kartica teksta, pisano pisačim strojem, ukupno trideset i sedam redaka, bez naslova i potpisa; nadnaslov: *SPAIĆ – DUBROVAČKE LJETNE IGRE* (velika tiskana slova pisana rukom). Sadržaj teksta: postavke za repertoar Dubrovačkih ljetnih igara.

U prvom ulomku Spaić piše o specifičnoj povezanosti repertoara Igara i scenskoga prostora i o dinamičnosti repertoara: *Repertoar dakle znači kretanje jedne kazališne ideje u njenoj generalnoj liniji.* U drugom ulomku postavlja početne teze za repertoar iz aspekta specifičnosti scenskih prostora i iz aspekta kretanja repertoara. U trećem piše o repertoarnoj dinamici zacrtanoj djelima Marina Držića i Shakespearea, koji bi trebali ostati glavnim repertoarnim putokazima Ljetnih igara: *Ako dakle Ljetne igre pretendiraju da budu naša najveća kazališna svečanost, one to ne mogu biti bez ta dva genija dramske riječi. Djela Marina Držića morala bi se ciklički izmjenjivati tako da svake godine budu najmanje dvije njegove komedije na repertoaru, a Lovrijenac /!, M. M./ bi morao postati "shakespearska pozornica" u punom smislu te riječi, jer je arhitektura Lovrijenca /!, M. M./ kao predestinirana da preuzme tu funkciju.*

**A. 3.** Jedna trećina kartice teksta, pisano pisačim strojem, ukupno devet redaka, bez naslova i potpisa; nadnaslov: *SPAIĆ – DUBROVAČKE LJETNE IGRE* (velika tiskana slova pisana rukom). Sadržaj teksta: suvremeni dramski pisac na Igrama. U jedinom ulomku ovoga teksta Spaić piše o važnosti sudjelovanja našega hrvatskoga živog dramskog pisca na Dubrovačkim ljetnim igrama: *[...] naši pisci još uvijek nisu svjesni kolike mogućnosti pružaju izuzetni scenski prostori Ljetnih igara i svečani karakter te kazališne manifestacije.*

## **B. Spaićevi tekstovi vezani uz mjesto rektora Akademije za kazališnu umjetnost u Zagrebu**

**B. 1.** Tekst upućen Josipu Kolaru, tadašnjem predsjedniku Skupštine grada Zagreba, u kojem se obrazlaže zašto bi kazališnom umjetniku Izetu Hajdarhodžiću trebao biti dodijeljen adekvatan stan; 7. prosinca 1968.

**B. 2.** Tekst o Ranku Marinkoviću. Referat Koste Spaića, red. prof., Vijeću Akademije za kazališnu umjetnost u vezi s raspisanim natječajem za mjesto redovnoga profesora na katedri (!, M. M./ dramaturgija; 20. lipnja 1968. Opseg je teksta nešto veći od dviju kartica, sedamdeset i dva retka napisana su pisaćim strojem. Na završetku je teksta: Zagreb, nadnevak i potpis Koste Spaića.

Cijeli tekst:

*Molim Vijeće ove Akademije da mi oprostí što ću referat u vezi s raspisanim natječajem na mjesto redovnoga profesora na katedri "dramaturgija" započeti načinom koji nije uobičajen u ovakvim prilikama.*

*Pisati o pedagoškim kvalitetama Ranka Marinkovića, o njegovom kritičkom duhu, o njegovoj sposobnosti da i najzamršenije estetske probleme protumači na njemu svojstven slikovit, jasan i duhovit način, pisati o prisutnosti njegova briljantnog duha na ovoj ustanovi i ne bi bilo toliko teško, jer materijal je više nego bogat. No teško mi je o svemu tome govoriti, jer se radi o čovjeku kojega u pitanjima kazališno-estetskim smatram uz Branka Gavellu svojim jedinim učiteljem, prisutnim i živim, i tako situacija u kojoj sam se našao kao referent ispada pomalo apsurdnom.*

*No upravo situacija u koju smo dovedeni govori o jednoj od Marinkovićevih kvaliteta koju ne bismo smjeli zaboraviti u vezi s osnovnim smislom ove ustanove. A to je da u ovih osamnaest godina koliko postoji ova škola Ranku Marinkoviću nije nikada bilo stalo do formalnosti, tj. do stvaranja neke profesorske karijere, do titule i vanjskih priznanja. A ipak vjerujem da će se čitavo Vijeće složiti sa mnom kad kažem da je Ranko Marinković uz Branka Gavellu bio ona ličnost koja je davala i daje osnovni ton ovoj ustanovi.*

*Da je to tako, možemo zahvaliti rijetkoj okolnosti što se u istoj osobi spojio veliki stvaralački duh pisca s talentom pedagoga, da je u strogom, beskompromisnom kritičaru stalno prisutan i čovjek koji shvaća estetska krivudanja i glavinjanja svojih đaka, pa im nevidljivom rukom vraća kormila zalutalih brodova u ispravan smjer. Pronalaznje tog smjera, tog estetskog cilja i jest ono što upravo danas i ovdje, na ustanovi koja se bavi tako delikatnom djelatnošću odgoja umjetnika, a k tome još i kazališnom, čini prisutnost Ranka Marinkovića tako dragocjenom. Usuđujem se tvrditi da ima malo umjetnika koji su u ova naša dva protekla burna desetljeća na estetskom planu bili i ostali tako dosljedni kao Ranko Marinković. Njegove pisane i izgovorene riječi o odnosu umjetnosti i života, o funkciji i o smislu umjetnosti, o odgovornosti umjetnika, predstavljaju toliko čvrst koordinatni sustav da su u njemu generacije studenata mogle pronalaziti svoje sigurno ishodište. Čini mi se da je to važno spomenuti, jer svi znamo kako je u umjetničkim disciplinama koje su praćene fabulama, vrlo lako podmetnuti privid na mjesto bitnoga. U periodu odozgo dirigitirane državotvorne umjetnosti kao i u vremenima estetske anarhije Marinkovićeva se estetska zastava nije nikada povijala prema vjetru. Pedagog Marinković dosljedno je ostajao u harmoniji s Marinkovićem*

stvaraocem i tako nikada nije dolazio u neugodnu situaciju da mora poricati samog sebe, da mora devalvirati svoju riječ; a to bi morala biti jedna od najosnovnijih kvaliteta svakog, pa ne samo umjetničkog pedagoga.

Marinković posjeduje još jednu kvalitetu koja ga čini izuzetnim pedagogom. To je njegov jasan i slikovit način predavanja. Bilo da govori o grčkoj tragediji, o Racineu, ili Beckettu, bilo da govori o Heideggeru, ili Sartreu, njegova je misao, kristalna i jasna, uvijek vođena određenom cilju. Ta je kvaliteta važna upravo danas kad su mlađe generacije poplavljene svim mogućim mističnim terminima raznih filozofskih i nazovi filozofskih pravaca koji se stalno žele uvući na mala ili velika vrata u umjetnost. Mogli bismo reći da te česte pojave blefa i snobizma Marinković pred svojim studentima duhovitim i oštrim skalpelom tako uspješno secira, da je svaki slušalac prisiljen nanovo otkrivati i formulirati bit predmeta kojim se bavi. Nemiran i nezadovoljan gotovim formulama, on ni svojim đacima ne dopušta da se ušanje iza takvih formula. Bilo bi banalno spominjati kako uz svu ozbiljnost te djelatnosti Marinković znade izabrati i osjetiti pravi momenat da nasmije auditorij nekom svojom već poslovičnom duhovitošću. Tako njegova predavanja nisu nikada suhoparno dosadno estetizirana, već predstavljaju stvaralački čin pun dramatike i dinamike. Spominjem sve ovo zato što znam kako je i na teoretskom odjelu ove ustanove teško pronalaziti oblike predavanja koji će stalno vezati pažnju slušalaca, inspirirati njihovu maštu i prisiliti ih na mišljenje, a time i ustanovu podići na najviši stupanj umjetničke škole. Sve to Marinković svojom djelatnošću na ovoj ustanovi čini.

Na kraju ponavljam da mi se čini nelogičnim što tek sada pristupamo izboru Ranka Marinkovića za redovnog profesora na ovoj ustanovi, pa zato preporučam Vijeću da naš propust što prije ispravi.

**B. 3.** Molba Nastavničkom vijeću da ga se razriješi dužnosti dekana Akademije; 15. travnja 1968.

### **C. Tekstovi vezani uz mjesto intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu**

**C. 1.** Javljanje na natječaj; 18. prosinca 1974.

### **D. Tekstovi vezani uz Dramsko kazalište Gavella**

**D. 1.** Tekst povodom poziva Spaiću da radi/režira u Dramskom kazalištu Gavella u Zagrebu; bez nadnevka. Sadržaj: o publici, o društvenoj situaciji, o Ibsenovu *Neprijatelju naroda*.

## **II. TISKOVINE**

### **A. Publikacija "Festivalski tjednik"**

**A. 1.** "Festivalski tjednik", hrvatsko izdanje, broj 7; Dubrovnik, 16. kolovoza 1971., dvadeset i sedam otipkanih kartica teksta.

Sadržaj: *Ovaj je broj Tjednika posvećen trima ovogodišnjim dramskim premijerama:*

- 16. kolovoza: *Palmotićevo PAVLIMIR u režiji Koste Spaića*
- 17. kolovoza: *Kušanova SVRHA OD SLOBODE u režiji Mira Medjimorca*
- 21. kolovoza: *Brechtov EDUARD II. u režiji Georgija Para.*

U tom broju, koji je kasnije poslužio kao jedna od glavnih (točaka) optužnice/optužnicâ za smjenu festivalskoga vodstva 1971/1972. godine, a povodom događanja Hrvatskoga proljeća, u razgovoru s N./astkom/ Frndićem Spaić o vlastitoj intervenciji u tekst *Pavlimira* odgovara:

*Koliko god je privlačan Palmotićevo naivitet, trebalo ga je otudjiti, dati mu takvu dramaturšku formu da dobijemo potrebnu distancu, ne rugajući se ni najmanje tekstu i ne praveći grotesku, ni u kom slučaju. Drugi razlog koji me potakao da se prihvatim "Pavlimira" bio je taj što sam u njemu otkrio apsolutnu "političnost". Nastao je u prvoj polovici XVII. stoljeća, u jeku protureformacije u našim krajevima kada je umjetnost, specijalno literatura, bila ancila jedne ideologije, a tome je služio i Palmotić, pa mi se činilo zanimljivim oživjeti politički teatar iz onog vremena, danas, kad mi se čini da je nemoguć larpurlartistički teatar. Jedini smisao baviti se teatrom danas jest sebi i publici razotkrivati probleme našega današnjega života. /...../ Suprotstavio sam ta dva toka prikazivanja povijesti, jedan tok je Palmotićevo, drugi je narodni i to sam povezao u jedinstvenu predstavu. Vjerojatno će i u dobu u kojem mi živimo narod ispjevati svoju verziju historije i ona će živjeti i pored toga što će tada postojati i dokumenti filma.*

## **B. Kazališne kritike i ocjena publike**

Ovaj dio ostavštine Koste Spaića obuhvaća kritike predstava pisane pisaćim strojem i tiskane novinske kritike od 1964. do 1986. Riječ je o nekoliko desetaka kritika od kojih je samo jedna, ona Vlade Krušića, negativna. Objavljene su u hrvatskom i u inozemnom tisku. Kazališne kritike u "Vjesniku", "Večernjem listu", "Borbi", "Telegramu", "Studentskom listu", "Oku"... potpisuju: Marija Grgičević, Nastko Frndić, Jozo Puljizević, Mani Gotovac, Zvonimir Berković, Petar Selem, Slobodan Šnajder, Vjeran Zuppa, Jagoda Martinčević, Dalibor Foretić, Nenad Turkalj, Zvonimir Mrkonjić, Branko Vukšić, Davor Šošić, Veselko Tenžera, Đorđe Šaula... Pišu o predstavama koje je Spaić režirao: o *Skupu*, *Dundu Maroju*, *Dubrovačkoj trilogiji*, *Juliju Cezaru*, *Hölderlinu*, *Pavlimiru*, *Kiklopu*, *Platonovu*, *I ledar dođe*, o *Pričama iz bečke šume*, *Bondu*, *Zrinjskom*, *Don Carlosu*, *Godunovu*, *La Bohème*, *Pikovoj dami*, o izvedbi *Tri naranče...*

U ovom su dijelu ostavštine i kazališne i operne kritike objavljene u inozemstvu o Spaićevim hrvatskim, švicarskim, američkim, poljskim, talijanskim... predstavama i gostovanjima. Kritičari pišu o Spaićevu *Dundu Maroju* u Vicenzi, o Spaićevima *Skupu* i *Dundu Maroju* na Dubrovačkim ljetnim igrama, *Skupu* u Moskvi, *Lutheru* u Baselu, *Priči o Vascu* u Dallasu, u Teksasu, *Katarini Izmailovoj* u Napulju i Genovi, o *Narančama* u Veneciji....

**B. 1.** Tekst pisan na pisaćem stroju, A4, 52 retka, gotovo dvije kartice, bez naslova; nadnaslov olovkom, velikim tiskanim slovima: *BERKOVIĆ, ZVONIMIR, VJESNIK /1964./*. Novinska kritika. Tekst započinje ulomkom: *Na ovogodišnjim Ljetnim igrama neki su umjetnički događaji bili veliki, neki opet mali, neki neznatni, a neki sasvim nepotrebni. Ali do sada je samo jedan događaj bio historijski: "Dundo Maroje" vratio se u Dubrovnik i tako čvrsto tu zasjeo da ga nitko više neće istjerati s Gundulićeve poljane dok je Ljetnih igara i dok je Dubrovnika.*

**B. 2.** Novinski isječak, "Vjesnik", 12. kolovoza 1964., 6. str., dvije fotografije s Gundulićeve poljane; na jednoj Miše Martinović kao Bokčilo, Izet Hajdarhodžić kao Dundo i Zorko Rajčić kao Maro, a na drugoj Zorko Rajčić kao Maro i Izet Hajdarhodžić kao Dundo. Zvonimir Berković, *Vratio se "Dundo": Neshvatljivo je da su mnogi u Dubrovniku zjurado očekivali propast ove predstave.* ".../ "Gledajući ovu predstavu, učinio mi se Držićev tekst kao masivna morska santa koja samo svojom desetinom strši iz vode (i tu smo desetinu dosad znali), a Spaić nam je dao uvid i u ono ogromno podvodno. Bila je to predstava živa i brza, poljetna i vatrena i, što je osobito važno, potpuno inspirirana arhitekturom Gundulićeve poljane. Ta je predstava autohtono dubrovačka i nezamisliva u bilo kojem drugom ambijentu. Ta je predstava virtuozna."

**B. 2.** Novinski isječak, "Telegram", 14. augusta /!, M. M./ 1964., str. 7., bez fotografija. N. T. /Nenad Turkalj?/, *Povratak "Dunda Maroja": I istaknimo još jednom da je ova predstava prelomni doprinos našoj suvremenoj teatarskoj kulturi, jer obnavlja izvornog Držića na način kojim moderna engleska škola oživljava Shakespearea. I zato je čitava ta predstava radosna svirala koja stare moduse suvremenom uhu svira drago i razumljivo.*

**B. 3.** Novinski isječak, "Les nouvelles littéraires", 24. rujna 1964., bez fotografija. Gilbert Guez, *Voulez-vous jouer avec eux?* Sadržaj: velike pohvale Skupu, Hajdarhodžiću i Spaiću – trijumf redatelja, koji iskorištava maksimalno prostor Glazbene škole, bez retuširanja, ansambl uživa u glumi i predstavi; prema tvrdnjama ovoga francuskoga kritičara, Spaićeva režija *Dunda Maroja* istinoliko prikazuje Dubrovnik šesnaestoga stoljeća i današnjega doba, naglašavajući muzikalnost, slobodu, osjećaj u korištenju masovki i boja, što sve podsjeća na Viscontija.

**B. 4.** Novinski isječak: "Vjesnik", nedjelja, 22. kolovoza 1965., jedna stranica izrezana iz novina, novinski stupac i dvije fotografije: na prvoj prizor iz dramoleta *Allons enfants...!* u atriju Kneževa dvora (*Ni za jednu premijeru Ljetnih igara nije vladalo zanimanje kao za prvo izvođenje "Dubrovačke trilogije" u Dubrovniku. Zanimljiv je podatak što smo ga saznali u festivalskoj kancelariji: za premijeru se prijavilo 47 kritičara i novinskih izvjestitelja*); na drugoj prizor iz *Sutona* u palači Sponza. Nadnaslov: *Dubrovačke ljetne igre*. Autor i naslov: Davor Šošić, "Trilogija" napokon u Dubrovniku. U prvom ulomku hrvatski kritičar zapisuje: *I uvjeren sam da kad bismo imali bar malo*

vilarovskog ili lorens-olivijevskog smisla za reklamu i pompu, da bi ovogodišnja premijera Vojnovičeve "Dubrovačke trilogije" ostala zabilježena kao nesumnjiva vrijednost u svjetskim kazališnim relacijama.

**B. 5.** Novinski isječak, "Borba", 23. kolovoza 1969. Nastko Frndić, *Šekspir u Lazaretima*.

**B. 6.** Novinski isječak, "Večernji list", 23. i 24. kolovoza 1969. Marija Grgičević, *Na strani Bruta*.

**B. 7.** Novinski isječak, "Večernji vjesnik", 27. rujna 1969., jedna fotografija *Dunda Maroja* iz Vicenze i faksimil kritike o Držićevu i Spaićevu *Dundu Maroju* u talijanskom listu "L'Unità". S. Z., *Kritika o "Dundu Maroju"*. Vicenza, *Palladijev teatar*, "I nobili ragusei" all' Olimpico di Vicenza, tršćanski Teatro Stabile izvodi "Dunda" u talijanskom prijevodu i u režiji Koste Spaića; a u "L'Unità" objavljena je opsežna kritika pod naslovom: *Otkriće jednog bisera dalmatinskoga šesnaestog stoljeća*. Venecijanski "Il Gazzettino" objavljuje: *Redatelj Kosta Spaić izvukao je predstavu u galopirajućem ritmu, punom boja i pokreta, klešući osobe sigurnom rukom. Izvrsna predstava koja nas podsjeća na najslavnije dane Olimpijskog teatra u Vicenzi od prije dvadeset godina kad je redatelj Guido Salvini postavio na scenu Carove "Straccione"*.

**B. 8.** Novinski isječak, "Vjesnik", *Panorama tjedna*, subota, 16. [ili 18.] srpnja 1970., jedna stranica izrezana iz novina, dva novinska stupca i jedna fotografija: *Fabijan Šovagović i Tonko Lonza u Shakespeareovoj tragediji "Julije Cezar" na sceni dubrovačkih Lazareta*. Autor i naslov: "Julije Cezar" u očima gledalaca. Izjave sedam gledatelja iz Hrvatske i inozemstva (Boston, London), mahom iznimno pozitivne, ističu Spaićevu režiju, glumačku trojku Drach, Hajdarhodžić, Lonza, uz Šovagovića, te prostor Lazareta: *Dubrovačka produkcija pružila je novu i različitu alternativu. Gledaoca obuzima osjećaj da prisustvuje kao aktivni sudionik u uroti, ubojstvu i građanskom ratu. Štoviše, on se osjeća zbog tog sudjelovanja odgovornim, krivim. Hajdarhodžićeva interpretacija Kasija učinila mi se veoma snažnom i uvjerljivom, Lonzin Brut bio je dirljiv i efektan, Šovagovićev Cezar bio je profinjena mješavina muške hrabrosti i veličine.* (Joseph Cazalet, student kazališne akademije iz Bostona)

**B. 9.** Novinski isječak, "Vjesnik", 7. kolovoza 1970., jedna stranica izrezana iz novina, dva novinska stupca. Dražen Vukov Colić, *Služi publici ali ne i plitkoj šali: Moglo bi se početi s filozofskim govorenjem o izgubljenosti Skupa u kutu vrta na kraju predstave, moglo bi se još jednom govoriti o veličanstvenom Izetu Hajdarhodžiću, moglo bi se još jednom dokazivati koliko je u istom motivu Držić bio veći od Plauta, moglo bi se ponovno obrazlagati kako u ovoj režiji Kosta Spaić iskorištava svaki kvadratni centimetar vrta Muzičke škole. Ta je maštovita predstava pokuda knjiške mudrosti: tu je svaka rečenica toliko stvarna da čovjek dobiva želju da je opipa, a svaka kretnja toliko tačna da počinje boljeti svojom uvjerljivošću.*

**B. 10.** Novinski isječak, "Vjesnik", 21. kolovoza 1970., jedna stranica izrezana iz novina, dva novinska stupca, bez fotografija. Dražen Vukov Colić, *Scenska proslava jezika*.

### III. KORESPONDENCIJA

Riječ je o pismima napisanima pisaćim strojem i rukom, najčešće Spaićevim plavim nalivperom, na hrvatskom, na francuskom, engleskom, njemačkom jeziku, na relaciji Spaić – drugi i drugi – Spaić. Pisma se najvećim dijelom odnose na umjetnička, repertoarna, redateljska i pitanja organizacije gostovanja. Uza svako pismo koje je uputio Kosta Spaić priložena je i potvrda o predaji pošiljke.

#### A. Dubrovačke ljetne igre

Spaić piše: Rogeru Planchonu u Francusku, Ebermannu u Berlin, P. Bakeru u Dallas, Paulu Wheeleru u SAD, Mrs. Valerie West u Veliku Britaniju, London, Marcelu Marceau u Pariz, Fani Muhoberac u Dubrovnik...

Kosti Spaiću i/ili Fani Muhoberac odgovaraju ili pišu, podrazumijevajući odgovor: Roger Planchon, Théâtre de la Cité, Berlinski ITI, Paul Baker i Mike Dendy, Dallas Theatre Center, Ossia Trilling, Basier Theater, R. Schechner, Washington Square West, Theatre des Nations, Ann Halprin, New York, Miljenko Foretić, časopis "Dubrovnik" (tematski broj o hrvatskoj dramskoj baštini danas), Paul Wheeler, Eugene O' Neill Foundation, The National Theatre of the Deaf; Fani Muhoberac piše nekoliko pisama Kosti Spaiću, na nekoliko adresa.

**A. 1.** Razglednica upućena Kosti Spaiću, Festivalski ured, Dubrovnik, bez datuma, sa slikom u boji: *Traditionally known as Queen Elizabeth dancing with Robert Dudley, Earl of Leicester. From the collection of Viscount De L'Isle, V. C.* Tekst na poleđini razglednice napisan je na engleskom jeziku, a potpisnik je Denis. Očito je riječ o redatelju *Hamleta* na Igrama, Ircu Denisu Carreyju. Denis moli Spaića dvije stvari: 1. vrlo kratak, divlji ples na početku prvoga čina, drugi prizor, koji bi trebao dati efekt korumpiranoga dvora, *ako bi ona pametna djevojka to mogla organizirati*; i 2. malo postolje sa stubama iza platforme koje bi Duh(a) napravilo impresivnijim. Nada se da je Spaića razveselila šala s *Koriolanom* i veseli se skorom susretu.

**A. 2.** Pismo upućeno Direkciji Dubrovačkih ljetnih igara u Dubrovniku te na ime Milana Horvata u Zagrebu. Pismo je upućeno iz Milana, Organizzazione Rapporti Internazionali Artistici, nadnevak: 20. rujna 1967. Pismo potpisuje Emy Erede Moresco, Socia della Federazione Europea dei Direttori di Organizzazioni Concerti e Spettacoli, napisano je na francuskom jeziku. Piccolo Teatro de Milano zamolilo je potpisnika pisma da stupi u kontakt s Ljetnim igrama nadajući se da će uprava Igara biti zainteresirana za slavnu produkciju Giorgia Strehlera *Arlecchino Servitore Di Due Padroni*, Carla



Goldonija. Kompanija bi voljela nastupiti na Igrama na kraju svoje duge (proljetne) turneje.

**A. 3.** Pismo upućeno direktorici Dubrovačkih ljetnih igara Fani Muhoberac, 27. prosinca 1968., koje potpisuje Thomas Erdos, Festival de Musique de Menton, Pariz, na francuskom jeziku, u kojem u ime Comédie Française zahvaljuje na pozivu za sudjelovanje na Igrama i predlaže da nastupe sljedeće ljeto s Racineom (*Britannicus*) i s Molièreom (*Les Fourberies de Scapin*), ali su otvoreni i za druge mogućnosti u okviru francuskoga repertoara.

**A. 4.** Pismo upućeno Spaiću (*Dear Mr. Spaić*), s nadnevkom 14. siječnja 1969., na engleskom, šesnaest redaka, koje potpisuje Roberta Gaal (kojoj se u lijevom prednjem kutu pridružuje i Gordon Taylor), na bijelom listu, sa zaglavljem/logom New York Review Presentations; ured iz New Yorka šalje Spaiću brošuru (koja je priložena pismu: program predstave, s listićem u preklopu) o *crnoj izvođačici* Loretta Pauker, potaknut mogućnošću da ona izvede koncert afričke poezije i pantomime na Dubrovačkim ljetnim igrama 1969., o čemu je već bila uspostavljena korespondencija Spaić – Pauker.

**A. 5.** Pismo s nadnevkom ispisanim plavim nalivperom: 3. XII. 1969; prilog pismu: poštanska potvrda o predaji pošiljke u Zagrebu, s pečatiranim datumom: 14 I 70; naslovljeni primalac (ispisano rukopisom, plava kemijska olovka): Hugh Villet, London, Engleska (ime države dodano svjetlijom kemijskom); dvadeset i pet redaka; pismo otipkano pisačim strojem, na engleskom jeziku, slova maloga formata, s ispravicima plavom kemijskom olovkom; započinje s *Dear Hugh*, a završava: *With best wishes for Christmas and the New Year, yours*, predsjedavajućem institucije The Arts Council of Great Britain; Spaić mu izražava svoju želju: 1. da jedna engleska/britanska družina, nakon što je prošlo dosta vremena otkako je na Ljetnim igrama gostovala The Bristol Old Vic Company, gostuje na festivalu; 2. da mu pomogne da u Dubrovnik dođe Sir John Gidgud i na Igrama 1970. izvede *shakespearijanski* recital; da mu pošalje fotografije, bilješke i članke koji se bave dramom Edwarda Bonda *Narrow Road to the Deep North* jer će u veljači u švicarskom Baselu režirati taj tekst. Napokon, privatno zaključuje pismo koje je tako i započeo, spominjući svoj posjet Londonu: moli Huga da pozdravi Evelyn i da joj rekne da je /Spaić/ kupio *sportski Jaguar* i da je jako zadovoljan njime.

**A. 6.** Pismo koje David Hays, ravnatelj, National Theatre of the Deaf, Eugene O'Neill Memorial Theater Foundation šalje Fani Muhoberac, skupa s materijalima, 10. ožujka 1970., i obavještuje da pripreme za gostovanje u Dubrovniku teku dobro, da će doći u Dubrovnik od 18. do 24. srpnja 1970., kako bi vidio prostore za nastup 1971.

**A. 7. a.** Pismo upućeno Kostu Spaiću na engleskom jeziku, s nadnevkom 3. travnja 1970., na svijetloplavom/zelenom listu s logom The British Council, dvadeset i četiri reda, koje mu upućuje Valerie West, Drama Section, Drama and Music Department. Potpisnik odgovara Spaiću na pismo upućeno mu 24. ožujka, a obraća mu se: *Dear Ko-*

sta. U prvom ulomku prihvaća Spaićevo želju da Theatre Machine dođe u Dubrovnik, i predlaže nastup između 22. i 25. kolovoza. U drugom ulomku West govori da će Keith Johnstone doći u Dubrovnik 21. travnja kako bi odabrao odgovarajuće mjesto za izvedbu, o čemu je obavijestio i gospođu Fani Muhoberac. U završnom ulomku zahvaljuje Spaiću na pozivu i izražava zadovoljstvo što će ponovno vidjeti Dubrovnik.

**A. 7. b.** Spaićevo pismo – odgovor na prethodno pismo; ispisano rukopisom, plavim nalivperom, na engleskom, s nadnevkom 11. travnja, koje započinje *Dear Vallery*, a završava *Yours sincerely*. U tom pismu Spaić zahvaljuje na prihvaćanju gostovanja Theater/Theatre Machine u Dubrovniku te predložene termine gostovanja u kolovozu. Ispričava se što neće moći biti s gospodinom Keithom Johnstoneom u Dubrovniku (bit će u Zagrebu) jer ima premijeru *Julija Cezara* 25. travnja, *ali će gospođa Muhoberac sve aranžirati*. Napokon, nada se da će se adresat i adresant vidjeti sljedeće ljeto u Dubrovniku.

**A. 8. a.** Spaićevo pismo upućeno Vladi /redatelj Vlado Habunek/ u Zagrebu, 3. travnja 1970. Pismo: *Dragi Vlado, Umjetnički savjet Ljetnih igara odlučio je ove sezone staviti na repertoar "Macbetha". Sjećam se da si jednom govorio kako bi vrlo rado režirao tu predstavu. Uprava Igara i ja sam bili bismo vrlo sretni da ti realiziraš tu predstavu na Lovrjencu. Budući da Igre imadu moralnih obaveza spram Tonka Lonze i Neve Rošić, predlažem ti da uzmeš njih dvoje za nosioce glavnih uloga. Zbog nesporazuma do kojih je proteklih godina, nažalost, došlo između tebe i mene, bilo mi je vrlo teško naći pravu intonaciju za ovo pismo. Nadam se da ću biti u mogućnosti da te nesporazume razbistrim. Molim te, dakle, da ovo pismo shvatiš kao službenu ponudu sa strane Igara za suradnju i da mi na njega odgovoriš. Sa štovanjem. Kosta Spaić.*

**A. 8. b.** Odgovor Josipa Torbarine na to pismo Spaiću, 8. travnja 1970. Pismo: *Poštovani dekane, sinoć sam u stanu V. Habuneka, koji je u prošlu nedjelju otputovao u inozemstvo, našao Vaše pismo od 3. ovoga mjeseca upućeno njemu. Budući da sam ovlašten da otvaram njegovu poštu, pročitao sam pismo, a danas sam ga proslijedio Habuneku u London gdje on treba da stigne krajem ovoga tjedna. On će vam sigurno odmah odgovoriti, ali treba računati s tim da pošta s Engleskom dosta sporo ide. Inače, što se tiče Vašeg slaganja programa, možete uzeti kao sigurno da će prihvatiti Vašu ponudu, jer znam da vruće želi režirati 'Magbeth' !/, M. M./ On se vraća u Zagreb svakako prije 1. svibnja, a možda i ranije. Ja se sa svoje strane veselim da će se "Magbeth" davati u mom prijevodu. S poštovanjem, Josip Torbarina.*

**A. 8. c.** Nedostaje Habunekov odgovor, ali postoji potvrda o slanju telegrama (brzjava) 8. travnja te godine iz Basela.

**A. 8. d.** Spaićevo pismo /upućeno Josipu Torbarini/, u Zagrebu, 2. svibnja 1970.: Pismo: *Cijenjeni profesore /Spaić druže stavlja samo u negativnom i ironičnom smislu, a mnogi koji se obraćaju Spaiću stavljaju tu, tad čestu, imenicu, u znak obraćanja s*

poštovanjem; M. M./ Razgovarajući s Vladom Habunekom o podjeli "Macbetha" i o njegovim suradnicima, saznao sam da biste bili voljni, da ansamblu "Macbetha" pomognete u svojstvu lektora, odnosno jezičnog savjetnika. Mislim da nije potrebno da Vam kažem, kako smatram da je to, s obzirom da se radi o Vašem prijevodu, najbolje rješenje. Htio bih Vam ovom prilikom zahvaliti u ime uprave Ljetnih igara i u svoje ime što ste se prihvatili toga posla. Ujedno Vas molim da mi javite svoje financijske zahtjeve, kako bismo mogli sklopiti ugovor. Čitaći pokusi počet će negdje sredinom ovog mjeseca u Zagrebu i nastaviti će se 1. srpnja u Dubrovniku. Premijera bi bila oko 10. kolovoza. Još jednom Vam najljepše zahvaljujem. Sa štovanjem. Kosta Spaić.

**A. 9.** Pismo Michaela S. Lessaca, New York City, U. S. A., Kosti Spaiću, Dubrovnik Theatre Festival, Dubrovnik, s pečatom na omotnici 20. srpnja 1970. Riječ je o kratkom pismu u kojem potpisnik informira prijatelja Spaića, kojega, *uz glazbu i kazalište, voli najviše na svijetu*, da će mu roditelji doći u Zagreb krajem kolovoza i početkom rujna, i da će ga posjetiti u Dubrovniku prije, ako bude tamo, *on i Jackie, koji se sjećaju zajedničkih trenutaka* s Kostom u Americi. Šalje mu i ludičnu pjesmu (song) na dvije stranice, s adekvatnim karikaturama.

**A. 10.** Kratko pismo s otipkanim nadnevkom: *Zagreb, 3. srpnja 1974.*; prilog pismu: poštanska potvrda o predaji pošiljke u Zagrebu, poštanski broj 41101, s pečatiranim datumom: *5. VII 74*; naslovljeni primalac (ispisano rukopisom, plava kemijska olovka): Niko Napica / Ljetne igre / Dubrovnik); devet redaka:

*Poštovani družo Napica*

*Primio sam vaš poziv da ovog ljeta budem gost Ljetnih igara i da provedem sedmicu dana u Dubrovniku na Festivalu. Poziv ne mogu prihvatiti, jer ga smatram formalnim aktom kurtoazije. Ono što je u njemu napisano o mom dugogodišnjem radu na Ljetnim igrama nije nimalo u skladu s onim što je o tom radu, još pred nepunu godinu dana, javno tvrdio Vaš suradnik i član Vijeća Ljetnih igara, Marijan Matković. Sve dok god je Matković član Vijeća Ljetnih igara, ne želim s Ljetnim igrama imati nikakve, pa ni kurtoazne veze.*

Napomena: Niko Napica bio je tadašnji, od Komunističke partije izabran i poslan, direktor Dubrovačkih ljetnih igara, koji je na to mjesto došao nakon strahotne smjene vodstva, tj. uprave Igara (koja se dogodila povodom Hrvatskoga proljeća).

**A. 11.** Pisma koja Spaiću i upravi Igara upućuju uredništva novina i časopisa s mobom da njihovi dopisnici, novinari i kritičari prate festival: "Daily American", "Newspapers", Austrijski radio....

## **B. Akademija za kazališnu umjetnost**

Spaiću pišu: Tom P. Rea, director, University Theatre, Kansas, Rassegna Internazionale, Dei Teatri Stabili, Firenca, tajnik Berliner Ensemblea, P. Brunius, Švedski centar

ITI-ja, Ashmore, Drama Department in London.... Spaić odgovara organizatorima kongresa u Firenci...

**B. 1.** Pismo na engleskom jeziku koje Kosti Spaiću, na adresu Ljetnih igara, Dubrovnik, upućuje Lewin Goff, Cornell University, Ithaca, N. Y. 14850, Department of Speech and Drama, 28. srpnja 1967. godine. Predlaže svom dobrom prijatelju, podsjećajući ga na zajednički izlet, i izražavajući zadovoljstvo američkim festivalom i dolaskom Allana Schneidera, međunarodnu suradnju studenata i profesora: Amerikanci traže jednoga glumca i(li) jednoga redatelja, po mogućnosti Spaića, i dva diplomirana studenta za četiri mjeseca do šest mjeseci; a zahvaljući pokrenutoj fondaciji poslat će isti broj kazalištaraca u Zagreb.

**B. 2. a.** Pismo na engleskom jeziku koje Kosti Spaiću, na adresu Kazališne akademije u Zagrebu, upućuje Lewin Goff, pročelnik Odsjeka za dramu, College of fine arts, The University of Texas at Austin, nadnevak 12. rujna 1968. Autor pisma izražava želju da grupa izvođača koja priprema predstave povezane s mediteranskim područjem sljedeće godine posjeti Spaića u Dubrovniku, a prije toga u svibnju u Zagrebu, pitajući ga kad će im se Spaić pridružiti u Austinu, i da se nada kako će se vidjeti sljedećega lipnja na ITI-kongresu u Budimpešti.

**B. 2. b.** Odgovor Koste Spaića na engleskom jeziku: Spaić predlaže da ta kazališna grupa nastupi u okviru ponoćnih serenada/ponoćnih recitala na Dubrovačkim ljetnim igrama u srpnju ili kolovozu, nada se da je Goff zadovoljan svojim novim poslom i da će uspješno organizirati svoje kazalište, u čemu Spaić i Allan Schneider još nisu uspjeli, pa bi i to bio razlog da provede školski semestar u Austinu.

#### IV. JEDAN ODGOVOR

Tekst pisan pisaćim strojem, dvije kartice (ukupno šezdeset i četiri retka): u potpisu: Kosta Spaić, rektor Kazališne akademije, Zagreb, i Spaićev vlastoručni potpis plavim nalivperom: Kosta Spaić. Jedan od najduhovitijih i najironičnijih, hrabrih Spaićevih tekstova, koji potpisuje kao rektor Kazališne akademije, upućen je Općinskom sudu I. u Zagrebu u Amruševoj 2, a započinje ulomkom: *Gornji Naslov zatražio je od mene da dadem stručno mišljenje o izvatku iz Pravilnika o sistematizaciji radnih mjesta u Kazalištu "Komedija" Zagreb."*

Ulomak:

*Na osnovi materijala koji mi je Naslov stavio na uvid, a pogotovo na osnovi onog dijela Pravilnika koji se odnosi na kategorizaciju glumaca, mogu izjaviti da takovo shematično i proizvoljno kategoriziranje glumaca svjedoči o potpunom pomanjkanju estetskih kriterija i poznavanja fenomena kazališta i glume onih koji su formulirali taj dio Pravilnika.*

*U tome su, naime, Pravilniku glumci razvrstani na:*

- 1/ dramske glumce, protagoniste*
- 2/ dramske glumce, karakterne*
- 3/ dramske glumce mladje*
- 4/ glumce mladje početnike*

*Što to znači? Iz nepreciznog obrazloženja takove podjele čovjek bi mogao zaključiti da postoji neka bitna razlika između, recimo, dramskog glumca mladjeg i dramskog glumca protagonista. Ako dramski glumac mladji mora /a tako je to protumačeno u obrazloženju/ biti sposoban da tumači ulogu mladih ljubavnika, onda glumac koji npr. ima zadatak da igra Romea, nije protagonist. Bez obzira na grotesknost izraza “uloga mladog ljubavnika” (kao da nema i starijih ljubavnika) već ovaj prvi, nasumce nabačen primjer, pokazuje da čitava ta sistematizacija s kazališnom umjetnosti nema mnogo veze. /.../*

*Najnebuloznija jest kategorizacija na “glumce protagoniste” i “glumce karakterne”. Po takovoj kategorizaciji nitko ne bi znao u koju grupu treba strpati npr. Peru Kvrgića, jer postoji velika dilema, slijedeći misaoni tok sastavljača spomenutog Pravilnika, je li Pero Kvrgić karakterni glumac, glumac protagonist ili glumac mladji. Pero Kvrgić, naime, igra danas s jednakim uspjehom i Pometa (to bi bilo kao uloga mladog ljubavnika) i epizodnu ulogu u Ibsenovom “Neprijatelju naroda” (to bi bio kao “epizodni glumački zadatak” - što je, dakako, apsurd) i škrca u istoimenom Molièrevom komadu (pa bi to bila ne samo protagonistička, nego i naslovna uloga).*

## **UMJESTO ZAKLJUČKA**

U jednom je svom predavanju, koje je naslovio *O estetskom načelu u povijesnom mišljenju*, Johan Huizinga usporedio povijesni uvid s vizijom ili osjetom (pri čemu se misli i na izravni dodir s prošlošću) i ustvrdio da je povijesnom istraživanju i umjetničkoj tvorbi zajednički postupak oblikovanja slika. Kasnije je opisao metodu kulturne povijesti kao mozaikalnu metodu. U autobiografiji Huizinga je priznao da svoje zanimanje za povijest duguje tome što je u djetinjstvu skupljao novčiće. Sa srećom i zadovoljstvom priznajem da svoj uvid u svijet i kazalište osim svojim roditeljima Fani Muhoberac, profesorici i ravnateljici Dubrovačkih ljetnih igara, i Vlahu Muhobercu, novinaru i ravnatelju Centra za socijalni rad, kulturnjacima i kazalištarcima, dugujem i uvidu u povijest suvremenosti Spaićeva gledišta i umjetničkoga motrišta. Dugujem im i ljubav prema kazališnoj umjetnosti i Dubrovačkim ljetnim igrama i mogućnost sklapanja mozaika iz neposredne blizine boravka u najintimnijem prostoru stvaranja, punom negromantskih tajni. U djetinjstvu nisam skupljala novčiće, ali sam skupljala ulaznice i programe sa svih predstava i koncerata Dubrovačkih ljetnih igara, u tad najljepšem Gradu-teatru na svijetu – Dubrovniku. Nijednu probu ni izvedbu ni razgovor o kazalištu, glazbi i likovnoj umjetnosti nisam propustila, dodirujući sadašnjost/tadašnjost i prošlost istotrenutno u osjećaju najvećih umjetničkih dosega.

## VOJNOVIĆ – FABRIO

Priča kaže kako je neki stranac došao u nepoznati grad i kako je najprije posjetio groblje da bi upoznao grad. Na grobovima je čitao imena uz datume rođenja i smrti. Primijetio je da su pokojnici živjeli godinu, dvije ili pet, a ponekad čak samo 15 dana. Pomislio je kako je zalutao na dječje groblje. Obratio se čuvaru. A ovaj mu objasni: *U mojoj se zemlji, gospodine, trajanje života ne bilježi datumima rođenja i smrti. Na nadgrobnim pločama upisuje se samo ono vrijeme koje je čovjek živio u ljubavi. To je jedino vrijeme njegova života.*

### **Bilješka ili umjesto uvoda, odnosno o čemu bih željela govoriti**

U priči su ubilježeni poneki od motiva koje ću pokušati označiti u ovom tekstu a na temelju odigranih ili zamišljenih predstava prema djelima Ive Vojnovića i Nedjeljka Fabrija. U potrazi za njihovim izgubljenim, traženim i onda zagubljenim prostorom i vremenom, dospjela sam tek do nekoliko natuknica. Fabio se šalio godinama spominjući kako sam o praizvedbi njegovih *Svinja koje rođu u ljetnikovcima naših gospara*, napisala tek - crtice. Ali ja sam evo i sada, nakon gotovo četiri desetljeća, spremna samo za - natuknice. I inače imam osobno osjećaj kako se puno više od toga danas i ne može reći. Uostalom, o djelu Nedjeljka Fabrija i Ive Vojnovića napisane su tako ozbiljne studije i rasprave da bi moj dodatak bila tek puka formalnost. Zanimljivo je međutim i vrlo indikativno da teoretičare i pisce nisu zaokupljala nedvojbena međusobna prožimanja kao i razlike na relaciji Vojnović - Fabio, kao dva književna uzora urbanog i mediteranskog pisma. S druge strane, gotovo je nepojmljivo da se hrvatska teatrologija nije ni opterećivala istraživanjem samih izvedbi njihovih djela. Te neobične činjenice otvaraju mi stanoviti tjesnac kojim namjeravam krenuti. Kako je moja sabranost i cijeli moj rad nadahnut prije svega teatrom, a pod tim pojmom podrazumijevam teatarske predstave u određenom vremenu i prostoru, te kako su mi upravo same izvedbe ili razmišljanja o njima pokazale stanovite podudarnosti između ovih urbanih i mediteranskih pisaca, tu se kriju i izvori natuknica što će slijediti. Valja pri tome navesti kako su uz promišljanja oko Vojnovićeve *Dubrovačke* i Fabrijeve *Jadranske* trilogije imale na mene utjecaja brojne studije, a posebno one Marijana Matkovića i Darka Suvina o djelu Ive Vojnovića,

te radovi i knjige Darka Gašparovića i Julijane Matanović kada je riječ o djelu Nedjeljka Fabrija. U vježbanju mogućnosti konkretnog igranja njihovih diela danas, duboku inspiraciju ponudile su mi predstave redatelja Koste Spaića, Georgija Para, Joška Juvančića i Ivice Kunčevića. Misaonu potporu pružili su mi filozofski tekstovi. Ponajprije oni Giannija Vattima koji je zajedno sa svojom školom pokrenuo svojevrsan pokret otkrivajući pojam *slabog subjekta*. Potom djela Giorgia Agambena, u još jednoj, ovaj put filozofskoj trilogiji, pod naslovom *Jezik i smrt*. Prvi dio iste, odnosno knjižica *Homo sacer* upravo biopolitički, na temelju današnjih znanstvenih otkrića i iskustava, obnavlja građivo čovjeka kao pobjede zla, odnosno smrti u njegovoj povijesti. Sličnim se motivima bavi i film *Nema zemlje za starce*. Na taj način najnoviji spisi ili slike otkrivaju na drukčiji način pismo naših autora 19. i 20. stoljeća.

Bilo bi pri tome posve lažno, gotovo u duhu trenutne hrvatske situacije, kada ne bih pripomenula da su tajne veze s Vojnovićem i Fabrijem dio i moga životnog iskustva. Teatrom u praksi, gotovo kao liječnik opće prakse, počela sam se baviti u Dubrovniku. To poglavlje praktičnog bavljenja kazalištem, završila sam u Rijeci. I jedan i drugi grad, odnosno njihovi autori, spomenuti i nespomenuti, uz Zagreb s Miroslavom Krležom, Brankom Gavellom i Petrom Brečićem, bili su zbiljski pokretači mojeg više zamišljenog nego ostvarenog kazališta.

## Grad

Vraćam se motivu s početka. Nepoznat netko dolazi u grad. A Vojnović izranja i uranja u i iz Dubrovnika. Izvan tog konteksta nikada me nije zanimao. Fabrio jest Rijeka. Grad je glavno lice njihovih djela. Grad kao urbs, urbanitet, u zemlji sela, kako nas je učila jugoslavistika. Grad istodobno i kao polis, stvarna ili fiktivna slika države. I napokon, grad kao otok, izoliran, samosvojan, različit. Različit od drugih i različit u sebi. U ovom slučaju riječ je o dva pogranična grada. Naime, tu preko puta, su stranci, prijatelji i neprijatelji. Tim više se sve u pograničnom gradu osobito čuva i osobito izlaže. Identitet je pojam koji danas pripada prošlosti, ali još uvijek ne i tamo gdje stranac pohađa groblja ili gdje ima mrtvih koji ne mogu dobiti cvijeće kada im ga majka ili cura žele odnijeti na grob. Nadiranje stranog, u isto je vrijeme poklon koji obogaćuje i otrov koji prijati. Dubrovnik i Rijeka to znaju. Iako po svemu različiti međusobno, a opet čudno bliski. Upravo kao i njihova dva pisca. Na primjer, znamo da je Dubrovnik bio polis, samostalna republika, a da je Rijeka to isto latentno uvijek željela a povremeno i bila. Istina, uz nešto manje pravnih čimbenika. Ali prisjetimo se kako u *Sutonju*, u salonu Beneševih, gospari spominju počasti samostalnom Dubrovniku na dvoru Karla Velikog koji je 1520. počeo vladati Europom. U *Vježbanju života* spominje se opet Karlo Veliki, ali ovaj put VI., Habsburgovac, koji je dva stoljeća kasnije objedinio Europu, a 1719. Rijeku proglasio slobodnom lukom, da bi je 1769. Marija Terezija nazvala slobodnim gradom.

I jedna i druga *Trilogija* bave se poviješću gradova, podrazumijevajući državu, i, što je bitnije, podrazumijevajući vrijeme u kojem pišu, ali kao pisci od formata, i vrijeme koje tek dolazi.

Ivo Vojnović počinje stvarati u doba kada je Hrvatska pod Austro-Ugarskom. Putove izlaska vidi kao brojni tadašnji intelektualci u svojevrsnom panslavizmu, ali svoju *Trilogiju* smješta u dubrovačku povijest. Fabio počinje stvarati u doba jugoslavenskog komunizma i njegova je bitka dvostruka: čezne za osamostaljenjem svoje domovine, ali i za mogućnošću građanskih načela i postupaka. Svoju *Trilogiju* provlači kroz povijest, a završava je u današnjim danima. Tako su i jedan i drugi doživjeli ostvarenje svojih ideala. Vojnović im je ostao vjeran, barem deklarativno. Je li nešto drugo i mogao? Fabio kao jedan od rijetkih intelektualaca i pisaca danas ima hrabrosti pokazati i ushit, ali i razočaranja ostvarenjem svojih ideala. Posebno u *Triemeronu*, završnici *Trilogije*. Pa ipak, i jedan i drugi autor nedvojbeno tematiziraju povijest i politiku kao svojevrsni oblik fuge, dakle vokalnog ili instrumentalnog djela u kojem različne partije redom ponavljaju isti motiv. Vojnović je taj motiv posve nesvjesno ubilježio u svoje dramske tekstove. Fabio ga je elaborirao kroz pripovijetke, eseje, romane i drame. Podnaslov njegove *Berenikine kose* glasi: Familienfuge. Mogućnost scenskog iščitavanja povijesti, politike i moći kao fuge koja razara ljubav pa prema tome i ljudsko biće mogla bi biti zajednička fuga ovih autora. Naravno, svatko je skladao na svoj način.

## KAZALIŠNE PREDSTAVE

*DUBROVAČKA TRILOGIJA*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1983. godina

*VJEŽBANJE ŽIVOTA*, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka, 1990. godina

Prije gotovo 25 godina, u vrijeme komunizma, nakon Proljeća 1971., kada se činilo da će utihniti hrvatski glas i glas o Hrvatskoj, dramaturg Petar Brečić i redatelj Ivica Kunčević ponudili su Zagrebu posve iznenađujući koncept *Dubrovačke trilogije*. Tražili su mogućnost da govore o sebi, o nama, iz tadašnjeg vremena. U Hrvatskoj bilo je to doba *mrtva mora*, kako bi nam došapnuli gospari iz *Ljetnikovca u kojima rokču svinje*. Naime, na spomenuti koncept nedvojbeno je utjecao upravo Fabio. U to je vrijeme već objavio pripovijetke *Zaraza* i *Nagrada*. Time se u književnosti donekle poboljšao rast hrvatskog drača. Pokrenuto je ludilo povijesti i povijest kao ludilo, odnosno kao konstantni suigrač u životima nas, naših predaka i naših potomaka. I dalje, povijest kao destrukcija ljudskog bića, dakle proizvodnja same smrti. U to doba Brečić je na temu smrti znao pjevušiti kratku Fabrijevu rečenicu: *Zvono, zvona. A ni od zvonara ni od užeta ne ostaje nego zvuk, čisti zvuk*. Ne mogu se dakle oteti dojmu kako je Fabrijev govor o povijesti i smrti utjecao na posve obrnutu sliku Vojnovićeve *Trilogije* koja se pojavila prvi put tek pred kraj prošlog stoljeća. Djelo Ive Vojnovića čitalo se do tada u okrugu secesijskih odlazaka, nježnih zamiranja, utapljanja u esteticizam, u dubokom lamentiranju zbog pada Grada te u njegovom uzdignuću do numinoznosti. Topli sutoni, sentimentalno umiranje.



Brečić i Kunčević odbacili su ovaj generalni postav. Tadašnji vladajući diskurs za jednu književnost. Izokrenuli su djelo u samoj njegovoj biti. I ponudili razliku. Predstava nije bila ni pokorna ni nevinna.

Prisjetimo se:

Na pozornici stoji Knežev Plašt. U silnim dimenzijama. Velik kao cijeli horizont. I jedini horizont. S ucrtanim znakovima Moći, pri tome pokretan, brz i nasilan. Tajanstven i dijaboličan. Guta sve što se nađe u njegovoj blizini. Čini se živim, življim od svih lica oko sebe. Tu stoji prije nego što je predstava započela i nakon što će završiti.

Ono što on predstavlja, može se samo nagađati: je li simbol mehanizma povijesti pred kojim je nesvrhovit svaki čovjekov pokušaj u izmjeni njezina hoda? Ili izgleda li kao znak neke demonske sile što ubija i rađa svoje ništa u samo ništa?

*Allons enfants* bila je neka vrsta prologa predstave. Nižu se činjenice. Republika je okupirana. Vlast se gubi, grad se daje na inkant. *Riječi se raspadaju kao trule gljive u ustima*. Gospa Ana, zadnja vladika daje znak da se iznese ruža jer ona svojim mirisom unosi nemir, a nemir kada se pada - valja zabraniti.

U *Sutonu* pokreće se slučaj osoba koje pod okriljem Plašta sada i privatno, intimno, u dnevnom životu čuvaju njegove naloge. Majka Beneša (Neva Rošić) i njezine kćeri vjeruju da će očuvati Dom čuvajući njegovu nedodirljivost. Zato odbijaju biti Majke. Dokidanjem materinstva Benešice upravo dokidaju Dom, a razaranje Doma razara Domovinu. I pita za svoje ime. Nije nimalo slučajno dječja kolijevka u sredini scene. Stara i prazna. U nju se bacaju otpaci. Ali ona kao predmet, djeluje življe od živog. Zaziva plač novorođenog. Nerođenog. Zato je Neva Rošić tako furiozno na kraju baca u rupu za orkestar.

Ako *Suton* prokazuje situaciju majke, *Taraca* u ovoj predstavi poziva oca. U pojavi gospara Lukše (Tonko Lonza). Njegov Lukša nije ironični i učeni gospar koji piše povijest grada. Naprotiv, on prepoznaje dramu Lukše, i to doslovce i simbolično. Kunčević ga smješta u fokus radnje, a oko njega sve je puka groteska. Kod Lukše gori čežnja da postane ocem i radi njegova nemoć da prihvati sina. Promatra ga Plašt i kako će se pored njega obratiti pučaninu i pozvati svoga stvarnog sina? On, koji bi trebao obnoviti rod, ne može se roditi kao Otac. A taj bi tada vratio poremećenu ravnotežu.

Ako se materinstvo dokida ne bi li se čuvala ideja o domovini, ako se načelo Oca ne može uspostaviti, kako se može uspostaviti Očevina?

Predstava je dakle radila u dosluhu sa životom koji smo tada živjeli. Prikazivala je urušavanja roda. Podsjećala je na prošlo, a svjedočila o tadašnjoj sadašnjosti. Prošlost ponekad djeluje kao razvalina što opsjeda budućnost. Gospar Lukša nije mogao doći do svog sina, pa niti do svog života. To se dogodilo tada, ali to se događa i sada, i to će se događati. Nije strašno to što se događa, već to što se povezuje i ponavlja. A mi smo na redu.

Bio je to dakle radikalni prekid s patetikom, sentimentalizmom i retorikom Ive Vojnovića. Ali unatoč tome, ta je scenska jednadžba razvila osjećaj melankolije. I tako se vratila Vojnoviću.

Predstava *Dubrovačke trilogije* 1983. nije naišla na veliki odjek naših gledališta. Možda se pojavila prerano, možda je pokazivala tako okrutnu istinu da je nitko nije niti želio vidjeti.

Slijedilo je uprizorenje romana o povijesti ili *Vježbanje života* na riječkoj sceni, 1990. godine. Dramaturg Darko Gašparović, redatelj Georgij Paro. Predstava je za razliku od ranije spomenute odjeknula cijelom Hrvatskom kao društveni događaj prvoga reda. Vrijeme i prostor samo sedam godina kasnije, bili su otvoreniji, mogućniji. Nabreklo je posvuda pitanje hrvatskog identiteta. Nakon premijere zapisala sam: *ono što nas najviše pogađa jest historija koja se urušava u hysteriju i hysterija koja postaje jedinom historijom*. S današnjeg gledišta tada nisam imala pravo. I sama sam bila zarobljena poviješću. Ali Gašparović i Fabrio učinili su tada najbolje što su mogli. Pratili su vjerno biografije dviju obitelji kroz dvije stotine godina. Jedna loza je hrvatska, druga talijanska. Fabrio je dakle deklariranom jugoslavenskom jednoumlju odmah ponudio – razliku! A Paro je upravo na tim razlikama, na njihovom međusobnom vježbanju života i demokracije kao i na njihovom stradanju, gradio predstavu. Ključnu uputu dao mu je sam autor koji se izravno obraća Lucijanu, ovako: *Mogao sam pričati o tebi, Lucijane, i o tvojoj nježnoj gotovo dječjačkoj ljubavi započeti odmah, ali sam radije izabrao duži put, smatrajući da sam kao pisalo dužan ispovjediti sve što znam o biologiji obitelji u koju ćeš se, Lucijane, igrom slučaja uplesti..... Zamjerit ćeš mi Lucijane što posežem za poviješću. Ah, kako je priča bez nje zabavna, a pričanje lako i neobavezno. Ali nisam ja zvao povijest, nisam ja izmislio povijest! Pa ona se sama kao suh čičak, nametljivo i do krvi ranjivo lijepila o moje pripovijedanje! Kad god sam započinjao pričati, a kroz nju je kao onaj grah iz bajke, brže-bolje prorastao drač i korov povijesti: jalovost, ludost, smrt. Zar je povijest nešto drugo?* Paro je slijedio autorovo povijesno načelo. Koristio je pri tom brojne teatarske modele i osobito one opernog iskaza koji je posve legitiman, osobito kada je Fabrio u pitanju. Paro je pokrenuo tada čudesan kazališni projekt. Kazalište, naime, ne stvaraju samo umjetnici, nego i gledatelji. Ono ima smisla tek u njihovom međusobnom prožimanju. A *Vježbanje* u Rijeci ne samo da je uspjelo u tome, nego je unijelo promjene u doživljaju i mišljenju samoga Grada i teatra, utkalo se u njihovu svakodnevicu, doprinijelo stvaranju urbsa iznova. Uz to predstava je uspjela naznačiti, ako ne pronijeti, motiv ljubavi Lucijana i Emilije. Kao i još dva motiva vezana uz ljubav koje sada spominjem prvi put, a upravo su oni uzrokom mom povratku i Vojnoviću i Fabriju. Tijekom predstave *Vježbanja* ponavljao se refren Savinove pjesme *Partir, partiro*. To konkretno kod Fabrija znači razdvojiti ćemo se, naša je ljubav nemoguća. Lucijan i Emilija dakle neće imati djece, pitanje nasljednika i budućnosti završava s njima.

### Nerodena djeca - poticaj za predstave

Isto će Fabrio ponoviti u drugom dijelu *Jadranske trilogije*, u *Berenikinoj kosi* koja je i na sceni pokazala kako Matej Gorma i Lucija ostaju bez potomstva. Slučaj *Trieme-*

rona spomenut ću posebno. Naglasiti sada želim samo ovo: djeca se ne rađaju jer ih, kao i ljubav, ubija povijest, politika, vlast, zapravo moć. Sreli smo ih već. Izgovorili su svoj problem Deša i Orsat, naslutili su ga Lujo i Pavle, pokazao ih je Kunčević u *Sutonu*. O *Taraci* kasnije. Tada nam se pitanje nerođene djece činilo patetičnim. Pitanje ljubavi također. A danas? Tko nam ga danas otvara? Tko 2007. piše: *Možda je točno da zapravo ne postojimo sve dok nas netko ne primijeti, da ne možemo naučiti govoriti sve dok se ne pojavi netko tko je u stanju razumjeti ono što govorimo, da, u biti, nismo u potpunosti živi dok nismo voljeni!* To nam poručuju pisci najmlađe europske generacije. Njihovim djelima valja dodati dva eminentna svjetska filozofa koji začudo dolaze iz Italije i čija sam imena spomenula u uvodu. Prvi je Gianni Vattimo, rođen u Trstu, gradu srodnom Rijeci. Njegova proslavljena knjiga *Il pensiero debole*, 4. izdanje 1986., razlaže kako je čovjek onemogućen voljeti pa prema tome i živjeti. Drugi je Giorgio Agamben koji je započeo kao glumac u Rimu, a prvu knjigu objavio je pod naslovom *Prijatelj* gdje navodi kako je dugo tražio prijatelja kojemu bi mogao pisati i onda ga je pronašao u Aristotelu. Kasnije sljedbenik Heideggera, Arendtove, Benjamina, Foucoultu, prijatelj Itala Calvina i Klossowskog, s kojim surađuje oko još jedne, ovaj put filmske trilogije, što nam obilježava vrijeme a zove se: *Plavo, bijelo, crveno*. Agambenova djela danas su prevedena na sve svjetske jezike. Na hrvatski je preveden *Homo sacer*, čovjek i blažen i proklet, s podnaslovom *Suverena moć i goli život*.

Na temelju spomenutih knjiga, mogla bih nekritički i neutemeljeno primijetiti kako bi onu aktualnost koju su predstave Vojnovića i djela Fabria imala krajem prošlog stoljeća u prostorima Hrvatske, mogla iznova imati u vrijeme koje nas sustiže. Kada bi se kod nas događao neki drugi teatar. U Europi se, naime, bez obzira na slične motive koji se provlače kroz cijelu povijest književnih djela, upravo danas osjećaju živima neki Vojnovićevi i Fabrijevi motivi. Iz tog razloga pokušat ću dramaturški tek naznačiti dva naslućena koncepta za dvije predstave, na našim ali i međunarodnim festivalima.

*TARACA* Ive Vojnovića, prvo dramaturško čitanje  
za ZAMIŠLJENU predstavu na Dubrovačkim ljetnim Igrama

Tko su danas središnja lica ovog teksta u prostoru današnjeg Dubrovnika? Tko su danas njegovi osvajači? Tko su glumci i gledatelji? Nije li njihove prve skice ponudio upravo Vojnović. Njegova razigrana i tužna Lidija rasprodaje i sebe i Grad. Prevrće se u seksualnim drogama po raznim posteljama Dubrovnika, Njemačke i Austrije, neurastenična je, histerična... Prošlo je stotinu godina od Dešina odustajanja da rađa djecu-robove. Ali Lidija više uopće ni ne misli, niti želi djecu. Lidija je jedna od ovih izbezumljenih žena, fašistkinja, što ih susrećemo na ulicama naše svakodnevnosti. Ona dovodi danas u grad osobe duhovno prazne, rasute, uglavnom heroinizirane. Ili djecu Dubrovčana koji su zbog neimaštine u besćenje rasprodali svoje kuće na Stradunu pa one zjape prazne ali pune duhova, ili naša raseljena lica koja u grad dolaze ljeti po tra-

čak domovine te kupuju, kupuju, kupuju baš kao i stranci koji govore svim jezicima i također sve kupuju. Dovodi li možda i starce s brodova ne bi li polumrtvi na 40 stupnjeva umirali po zidinama grada? To Lidijino društvo kod Vojnovića, ljetna je publika današnjeg Dubrovnika. Teatarska pravila nalažu da ih spojimo. Lidijino društvo prepleće se sa stvarnim turistima. Glumci moraju biti samo ozvučeni i osvijetljeni. Sve se može zbivati recimo na Stradunu, ili pred Sponzom, ili pred Dvorom, ili na Gundulićevom trgu. Svugdje su uostalom u Gradu turisti istih potrošačkih svjetonazora kao i Lidijino društvo što ga je vizionirao Vojnović.

E sada, gdje su protagonisti Vojnovićeva dramoleta? Na jednoj od skrivenih taraca u tim istim prostorima. Taraca se vidi, ali i skriva. Lukša, Mare, Niko i djevojka Ida pojave se na njoj, govore ponešto, ozvučeni su, čuje se s te tarace i neki bolesni Frescobaldi, vide se i miholjice i sve podsjeća povremeno na neki bolesnički vrt, ili pak na sliku Otoka blaženih ili Otoka mrtvih iz secesijskog slikarstva. S Tarace se čuju poneke rečenice onih zadnjih, ne gospara, već Dubrovčana koji još uvijek žive u svom gradu. Pa kada Mare, slijepa starica, dulje sluša taj zvuk tog kaosa kao jedinog ostatka grada, taj svijet, *brez volje, brez želja i brez posala..* pronicljivo kaže:

*Nema veselja. Nema života.*

Ima li točnije dijagnoze onoga što danas osjećamo šetajući među stolovima sveopće kičaste i raskalašene krčme koja se ljeti zove Dubrovnik? Nije li taj prizor samo još jedan oblik moćne proizvodnje ljudske smrti i osobito smrti mladih o kojoj piše Agamben.

Sva su vrata zatvorena. A ni od kuda milosti.

Lukša kaže: *Zatvori vrata.* I potom: *Homo spat.*

Što ostaje?

Na merkantilnim, užarenim i svijetlećim reklamama u gradu lica mrtvacu, pomaknuta u predio osmjeha.

Spojena teatrom i stvarnošću.

*TRIEMERON* Nedjeljka Fabrija, prvo dramaturško čitanje  
za zamišljenu predstavu na Riječkim ljetnim noćima

Roman *Triameron* pokazuje nešto više od stotinu godina života jedne obitelji. (U jednoj bizarnoj zagradi netko bi mogao upisati: Vojnović je 1907. trebao biti imenovan intendantom Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Pojedini hrvatski intelektualci veselili su se činjenici da osoba takve biografije dolazi napokon na to mjesto. Ali, u zadnji čas, Vojnović nije imenovan. Pokazalo se da postoje politički razlozi. Upravo negdje stotinu godina kasnije, intendantom Hrvatskoga narodnog kazališta, Zagreb trebao je postati Nedjeljko Fabrio. Mnogi su se radovali takvoj ideji. Ali, u zadnji čas, Fabrio nije imenovan. Pokazalo se da postoje politički razlozi. Eto sitnog detalja iz naše kružne povijesti. Tijekom stotine godina baš kao i *Triameronu.*) Slučajevi Fabrijeve obitelji iz romana mogli bi se možda teatarski pratiti ovako:

1. Gledatelji posjećuju Vilu Vojvode Ferdinanda. Oni su istodobno na izložbi iz povijesti i na kazališnoj predstavi. Tamo su naime nekada slučajno živjeli Menego i Ezia. Posjetitelji ih posjećuju, kao voajeri koji žele prodrijeti u svaki kutak njihova života. U prostoru su izabrani rekviziti, odnosno krhotine njihova života. Detalji iz 1900-tih. I svakako onaj mali teatrin što će ga kasnije Menego pokloniti unuku Eciju. Oni, kao i njima najbliži, govore svoje dijaloge dok gledatelji prolaze i zapravo ih više ne slušaju.

2. Nakon što su napustili prostor Menega i Ezije, gledatelje privlači dom Ivana i Bore. To može biti bilo koja kuća ili palača, današnji muzej, ili možda arhiv. Morala bi biti u blizini prethodne zgrade i sagrađena prije 1907. godine. Ovdje su detalji pomno odabrani jer su brojniji, maštovitiji i prepoznatljiviji. Bore zacijelo čita ulomke iz dnevnika. Njihovi dijalozi nisu nimalo bezazleni. Zajedno s njima, a nikako u zakutku, uvijek je nazočan i Borin ljubavnik.

3. Gledatelji kreću prema teatru. Na putu prolaze Corsom, odnosno glavnim trgom ili ulicom grada. Tamo se slavi Dan štafete za maršala Tita. Tonija je u prvim redovima, odmah do pozornice. Onda joj naglo pozli. Slučajno ili ne? Svakako, Ecije, kao iskusni komunistički aktivist i partijski zaštitnik priskoči djevojci u pomoć. Sviraju tutta forza pjesme onog vremena, pleše se sletski, vijore zastave... a Ecije podiže na ruke mladu Toniju koja je pala u nesvijest. Nosi je Corsom ili trgom koji su okićeni karanfilima. Probija se kroz špalir građana. *Ne može ne zamijetiti jedva vidljive podočnjake još skrite pod onom finom napetošću epiderme lica koja resi jedino mlade osobe. Pa je, desnicom, blago, prešao preko njih nepogrešivo znajući da ih već voli.*

4. dio odigrava se na pozornici. U trenutku ulaza gledatelja, pozornica je prazna. Čeka se Autor. Onda se s plafona spuštaju dva kreveta, jedan bolnički, leden, osvijetljen hladnim bijelim svjetlom bolničke sobe i drugi okupan u svjetlu topline i intimnosti. Spuštaju se razasuti ili viseći pojedini osvijetljeni rekviziti koje smo već ranije vidjeli u kućama baka i pradjeda, recimo Menegov teatrin, Borin dnevnik, fotografije obitelji, svijećnjaci..... Andrej je u Stockholmu kod svoga oca. Tamo je pokušao samoubojstvo. Nakon sudjelovanja u domovinskom ratu na prvoj crti bojišnice upao je u posttraumatski stres pa u drogu. Sada se pokušava ubiti. Uobičajeno, svakodnevno, rekli bismo. Ali upravo tom pojavom samoubojstva ozbiljno se bavi svaki ozbiljniji um Europe danas. Fabio se već 1970. godine odlučio za samoubojstvo mladog Vitka u *Ljetnikovcu gospara*... Tada je to bila rijetka pojava. Danas je riječ o svakodnevnici. Andrej, zapravo glavno lice *Triemerona*, nije bio proglašen junakom kao ni jedan hrvatski borac. Junaci bijahu generali i vođe. On kao slab subjekt umire sada u švedskoj bolnici. S njim su zanimljiva lica, doktor znanosti, koji misli da sve zna, ali ne može spasiti ničiji život, lijepa sestra Michuki i njegov otac Ecije u kojem se prelamaju krivice i savjesti i indiferentnost. U drugoj postelji su Tonija, Andrejina majka, te njezin ljubavnik, slikar Alfred. Oni žive, svatko na svoj način, svoj redovni kvaziumjetnički i kvazigrađanski

život. Onda zvoni telefon. Ecije, otac, javlja Toniji, majci, da im je sin jedinac izvršio samoubojstvo. Nemaju nasljednika. Samoubojstvo mladih prokazuje pitanje opstanka.

Sva lica koja smo susretali u tri ranija prostora dolaze sada na scenu u svojim izvornim povijesnim kostimima te uz orkestar i zbor pjevaju završnicu Weberova *Requiem*: *Dona nobis pacem*.

Možemo taj završetak shvatiti na više načina. Ponajprije: Dajte nam mira. Potom, dosta je bilo, sve smo učinili što smo mogli, željeli bismo *domahivati se slobodi* daleko od povijesti, plašteva, vlasti, rata, moći... Otvorite nam tijesan prostor ali za običan, jednostavan život, za trenutke ljubavi. Može li onaj stranac koji traži grobove ljubavi doći i do našeg groblja? Možemo li napokon otvoriti novu stranicu?

Autor, Nedjeljko Fabrio, koji se u svom romanu *Triameron* često poistovjećuje s Andrejem, prilazi glumcu na sceni, pomaže mu da ustane i kaže: *Dona nobis vitam*.

Branko Hećimović

## KRALJ JE POSPAN I MAGNIFICAT NEDJELJKA FABRIJA

U odnosu prema Nedjeljku Fabriju kao dramatičaru postoje dvije nemale anomalije. Prva se očituje u sljedećem: kazališnim gledateljima srednje dobi Fabio je mnogo poznatiji po tuđim dramatizacijama svojih triju romana, *Vježbanje života*, *Berenikina kosa* i *Smrt Vronskog*, nego po *Aluzivnim dramama*, kako sâm naslovno objedinjuje u sklopu nedavno objavljenoga drugog kola vlastitih *Izabranih djela* šest svojih dramskih tekstova. Mlađi pak kazališni gledatelji nisu uopće imali prilike vidjeti njegova dramska ostvarenja na pozornici jer se ona već desetljećima ne izvode, iako se o njima povremeno ipak raspravlja i piše, kao što se povremeno raspravlja i piše i o Fabrijevom kazalištu. Druga anomalija znatno je složenija i mnogo ju je teže formulirati. Fabrijeve drame, naime, izazivaju već od studije Darka Gašparovića, tiskane u "Prologu" 1970., nedoumicu sadržanu u smislu i unaprijed pretpostavljenom odgovoru na postavljeno pitanje – odakle početi u pristupu njihovoj analizi, svedenom na konstataciju da za Fabrijevo dramsko ostvarenje *nije bitan redosljed pojedinih drama*,<sup>1</sup> pri čemu se naravno misli na kronološki redosljed njihova nastanka, i da im zato valja pristupiti *kušajući slijediti ključne točke* njihova unutarnjeg života. Na tu i takvu konstataciju mladog kritičara Gašparovića o kronici *Reformatori*, radiodramama *Admiral Kristof Kolumbo* i *Meštar*, te miraklu *Čuješ li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?*, od njega nešto starijeg ali tada još uvijek mladog dramatičara Fabrija, nadovezuje se poslije četvrt stoljeća i Krešimir Nemeć. Tvrdeći da *šest Fabrijevih dramskih tekstova /.../ čine koherentan i logičan niz gotovo bi se moglo reći ciklus ili barem dovršen, realiziran stvaralački projekt koji je iscrpio zamišljene tematske preokupacije*,<sup>2</sup> Nemeć pokušava objasniti i zašto

<sup>1</sup> Darko Gašparović, *Istrajavanje na vjetrometini povijesti. Četiri drame Nedjeljka Fabrija*. "Prolog", III/1970, br. 9, str. 4. Isto: *Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*. Priredio Branimir Donat. Dora Krupićeva, Zagreb 2007., str. 21.

<sup>2</sup> Krešimir Nemeć, *Dramsko stvaralaštvo Nedjeljka Fabrija. Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*. Druga knjiga. Hrvatsko narodno

se Fabrio ne vraća više dramskom stvaranju. U Fabrijevom dramskom ciklusu, *nema*, prema njemu, *neke progresije u smislu traženja novih mogućnosti dramskog izraza ili radikalnijeg eksperimentiranja. Dramska je faktura tradicionalna u najboljem smislu riječi tj. ne predstavlja rez u dijakronijskoj liniji hrvatske dramske proizvodnje*. Kao i Gašparović, međutim, koji razlaže da literatura odnosi prevagu nad kazalištem i u dvije Fabrijeve drame, u *Reformatorima*, kao i u miraklu *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?*, ali koji ne može a da ne spomene da se već u drugoj od njih zamjećuju prvi koraci deliteriziranja dramskog jezika, tako i Nemeč, služeći se drugačijom pojmovnom argumentacijom, jer je riječ i o drugačijoj pojavnosti inovaciji, ne može ipak a da ne kaže da se u grotesci *Kralj je pospan* može zamijetiti drugačiji dramaturški postupak nego u prethodnim dramskim tekstovima.

Na tragu Gašparovićeve negacije važnosti redosljeda nastanka Fabrijevih drama, te njihova prezentiranja, koje polazi od tematskog sustava, od pitanja interaktivnosti vlasti, povijesti i suvremenosti te izražajnih karakteristika, skokovito se i beletristički hirovito kreće u pogovoru *Izabranim djelima Nedjeljka Fabrija* i Julijana Matanović<sup>3</sup> zapostavljajući i osporavajući istodobno tim zapostavljanjem progresiju kazališne komponente nasuprot literarnoj u Fabrijevim dramskim tekstovima. U tom zapostavljanju, ili točnije rečeno u tom djelomičnom zapostavljanju kazališne progresije Fabrijevih kazališnih djela, sadržana je i bit druge anomalije koja postoji u odnosu prema Fabriju kao dramatičaru, iako je već njezin nenamjerni začinjavac i autor buduće prevratne knjige *Dramatica krležiana* Darko Gašparović aktualizirao i odnos književnog i dramskog u Fabrijevim dramama podsjećajući da je *Krleža prošao u svojem dramskom stvaranju put od ekstatičnog krika i nizanja snažnih vizuelnih senzacija u Legendama, do dominacije riječi uklopljene u bujnu i racionalno komponiranu literarnu frazu ciklusa o Glembajevima i u Areteju*, te zaključujući potom da *Fabriju valja ići obrnutim putem*.<sup>4</sup>

Cilj ovog pristupa je da se pokuša pokazati, kako je Fabrio u svoja dva posljednja dramska teksta, u grotesci *Kralj je pospan* i u dvodijelnom komadu *Magnificat*, uistinu išao, doduše na svoj način, tim obrnutim ali ustvari logičnim, evolucijskim putem na kojem se donekle već našao i u intertekstualno slojevitom i paraboličnom miraklu *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?* U tom, naime, izrazito postmodernističkom dramskom tekstu, koji usvajajući devijantnu i iznevjerenu suvremenost kao svoje dramsko vrijeme poprima nostalgичnim diskursom s vojnovičevskim dobom i Krležinim dramskim djelom osobine političkog kazališta, koje otvorenim angažmanom daleko nadmašuje ezopovski diskurs u njegovim dramama o povijesnim velikanima,

kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek – Zagreb 1997., str. 55. Isto: *Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*. Priredio Branimir Donat. Dora Krupićeva, Zagreb 2007., str. 42.

<sup>3</sup> Julijana Matanović, *Pogovor. Čitam Te, Lucijane (svjedočenje jedne čitateljice)*. Nedjeljko Fabrio, *Eseji, II*. Profil, Zagreb 2007., str. 433-456.

<sup>4</sup> Darko Gašparović, isto, str. 11-12. Isto, str. 35.



nazočna je i persiflaža konverzijski impostiranih dijaloga, a i pretvorba vojnovičevskih arhetipskih situacija iz *Ekvinocija* u situacije svojstvene dramama apsurdna te ideološka i frazeološka konfrontacija Vojnovića i Krležje. Pomak je očit i nije ostvaren samo u književnoj domeni nego i u kazališnoj. U kazališnoj je možda još i očitiji.

Objavljujući prvi knjiški uvez svojih drama, među kojima je već i groteska *Kralj je pospan*. Ali nedostaje još *Magnificat*, Fabio časno i samozatajno objavljuje u njemu i *Pismo umjesto predgovora* Georgija Para u kojem se budući redatelj proslavljenih scenskih postava Fabrijevih romana *Vježbanje života* i *Berenikina kosa* ispričava što ne može napisati predgovor za Fabrijevu knjigu drama i akcentira to sljedećim rečenicama: *Meni se Vi u Vašim dramama sviđate više od Vaših drama. Volim aristokratski Vaš duh. Volim Vaš rijetko odnjegovani jezik. Volim Vaše teme; sve one uzlete s okusom neminovnog poraza, isprane strasti Vaših umornih junaka, Vašu skepsu koja prati svaki pokret, Vašu budnu savjest, Vašu svijest o vremenu našem.*

Ne volim što ste tako sveprisutni u Vašim licima, što ne dozvoljavate da pogriješe, da učine nešto mimo ili suprot Vas, nešto što će skrenuti tok Vaših misli i, možda, promijeniti Vaš (i moj) život.

*Vaše drame su beživotne, ako je čovjek pogreška.*<sup>5</sup>

Izražavajući nadu da će Fabrijeva knjiga možda izazvati redatelje na teatarski okršaj s njegovim knjiškim duhom, od kojeg se odmah ograđuje kao od moguće pogrde, Paro ni jednom riječi ne daje do znanja da u grotesci *Kralj je pospan*, ukoliko ju je uopće i pročitao, prepoznaje ili makar nazire novog, drugačijeg Fabrija, kao što to neće učiniti niti trideset godina poslije njega Julijana Matanović, koja će svojim knjiškim pristupom i narativnošću posve zastrti novine ovoga dramskog djela razlažući kako je kralj mogao biti i kralj iz vremena Martina Luthera, i Admirala Kristofa Kolumba i genija Michelangela Buonarrotija, kao što je mogao biti, a i je, alegorijski prikaz autorove suvremenosti.<sup>6</sup>

Fabrijev Kralj je doista mogao biti, kako kaže Julijana Matanović, iz vremena neke od navedenih povijesnih osoba, protagonist Fabrijevih drama, kao što doista može biti i alegorijski prikaz autorove suvremenosti, jer i njegova načelna zamisao kao personifikacije vlasti udovoljava i jednoj i drugoj pretpostavci, što se, međutim, ne može reći i za njegovu idejnu impostaciju i dramaturšku funkciju, koje upućuju na kazališni kontekst nastajanja ove Fabrijeve groteske kao presudan za njezino razumijevanje, odnosno za njezino oblikovanje, dijalog i misaonost.

Vrijeme nastanka groteske *Kralj je pospan* vrijeme je široko rasprostranjene opsesije Beckettovim dramskim djelima, ali i intenzivne zastupljenosti antiteatra i drame apsurdna u europskom i našem kazalištu prema kojima nije imun, kao što to pokazuju i

<sup>5</sup> Georgij Paro, *Pismo umjesto pogovora*. Nedjeljko Fabio, *Drame*. Nakladni zavod MH, Zagreb 1976., str. 201.

<sup>6</sup> Julijana Matanović, isto, str. 441.

neki detalji i osobine mirakla *Čujete li svinje kako rokéu u ljetnikovcu naših gospara?* niti Fabrio.

Odustavši od pronošenja svojega *aristokratskog duha* i *odnjegovanog jezika*, neri-jetko i pomalo patetičnog te utemeljenog na probranom rječniku, Fabrio u grotesci *Kralj je pospan* pokreće grupu izletnika, nešto već ostarjelih srodnika Šoljanovim adolescen-tima u *Kratkom izletu*, kojima je nadjenuo enigmatska imena, povijesnog i literarnog prizvuka bliža imenima Beckettovih likova nego imenima i hipokoristicima vlastitih sunarodnjaka. Izgubljeni u prostoru i vremenu svojega egzistencijalnog realiteta te luta-jući bespućem i vodeći dijaloge prožete svakidašnjom banalnošću, međusobnim odnosi-ma i rezignacijom, ali i aktualnom društvenopolitičkom aluzivnošću, šestero Fabrijevih izletnika zatječe se napokon pred zidom ili bedemom, razdjelnicom između zbilje i fikcije, odnosno dvaju dramskih prostora i vremena, realnih i mističkih, te dvaju dija-loga, dijaloga konverzacijske drame i drame apsurdna. Prošavši pak kroz vrata bedema i ušavši u kraljevski dvorac, koji je kraljevski jer u njemu živi Kralj, baš kao što je i Kralj Kralj jer živi u kraljevskom dvorcu, šestero izletnika lišenih psiholoških motivacija za svoje postupke i verbalne iskaze, u ovom čitanju koje se nudi i suprotstavlja dosadaš-njima, djeluje po diktatu skriptorskog teksta stapajući se u jednog protagonista, ili, ako se primijeni aktacijalni model, u aktanta, sučeljenog Kralju kao drugom aktantu unutar opozicionog para.

Kralj, jedini stanovnik dvorca napućenog kostima, odnosno apsurdnog svijeta ljud-skog egzistiranja, koji upravlja i manipulira izletnicima kao što i svi svemoćnici uprav-ljaju i manipuliraju svojim podanicima, daje oružje kojim jedan od njih izvršava auto-matsko, besmisleno ubojstvo, a zatim predlaže i traži suđenje tom ubojici, vječan je kao što je vječno i čekanje nikad dočekanog Beckettova Godota, toga mogućeg ali do kraja ipak neidentificiranog Boga.

Skriptorski diskurs, koji prema slobodnoj interpretaciji teoretskih postavki Anne Übersfeld, podrazumijeva diskurs koji priopćava i koji je uvjetovan ne samo sa skrip-torom, piscem teksta za kazalište, nego i skriptorom praktičarem, redateljem predsta-ve, omogućava čak i da se završna rečenica Fabrijevog teksta komparira u hipotetski preuzetoj funkciji redatelja s Beckettovim značenjskim suodnosom Godota i Boga. Ta apostrofirana didaskalijska rečenica, koja uslijedi poslije nadiranja nove grupe izletnika u kraljevski dvorac i cikličnog, prema prokušanom receptu drame apsurdna, uobličavanja radnje Fabrijeve groteske, doslovno glasi *U pravcu glasova u mraku zuri iz prijestolja Kraljevo oko, ogromno i iz sna otrgnuto*,<sup>7</sup> može, naime, postati uporište da se to oko shvati i predoči dvojako. Kao metafora vlasti, što je i činjeno, ali i kao pandan Oku Bož-jem. Jer, kao što se to oko kralja može scenski simbolično prikazati kao sveprisutno i svevidljivo oko Vlasti, koje je u realnoj zbilji poprimilo tu vrhunaravnu moć da sve prati i nadzire, čime se na tragu Zamjatina, Huxleyja i Orwella i udjel totalitarne Vlasti u

<sup>7</sup> Nedjeljko Fabrio, *Kralj je pospan*. Nedjeljko Fabrio, *Aluzivne drame*. Profil, Zagreb 2007., str. 185.

životu čovječanstva zastrašujuće potencira i maksimalizira te i pozicija pojedinca lišena svake privatnosti i mogućnosti izbora postaje krajnje apsurdna, tako se i u metafizičkoj sferi poimanja i vjerovanja Okom Božjim ikonografski dočarava Boga Oca i njegovu sveprisutnost i svevidljivost, koju puk od baroka iskazuje stihovima *Božje oko svuda gleda, sakrit mu se ništa ne da*.

Takvih detalja koji naknadno uočeni dovode do inverzija u pristupu tekstu kao objektu interesa i koji omogućavaju da potencijalni redatelj dorekne ili osmisli tek naznačeno, dvosmisleno i višeslojno ili do kraja neprecizirano u piščevu predlošku, ali inicijativno, ima još više u *Magnificatu*, kojim se Fabrio autonomno uključuje u recepcijsku aktualizaciju Pirandellova teatra i autorsku primjenu njegovih filozofsko-dramaturških spoznaja i ideja o podvajanju identiteta, psihološkom i tragičnom realitetu, kao i teatralizmu, te prethodi i obnovljenom Marinkovićevom stvaralačkom diskursu s Pirandellom u sotiji *Pustinja*.

U svojoj intelektualnoj modifikaciji temeljne dramaturške ideje Pirandellove drame *Šest lica traže autora*, Fabrio se također diskurzivno postavlja prema glasovitom dramskom inovatoru i njegovu obaranju četvrtog zida predstave prenošenjem dijela autoreferencijalnog udjela u nastanku predstave na gledatelja. Nasuprot Pirandellu, naime, u čijoj drami šestoro fikcionalnih osoba, koje je imaginarni pisac stvorio i sudbinski fiksirao, ali ih je i izostavio iz završne verzije svojeg komada, traže autora / gledatelja te svoj identitet u kazalištu koje uhodano funkcionira, Fabrio polazi od autora, odnosno od sebe, te grotesku *Kralj je pospan* tretira prema modelu teatra u teatru, kao intertekst novonadopisanog sadržajno dramskog okvira, a sebe kao presudnoga autorefleksivnog čimbeniku u strukturi *Magnificata*. Jer on je taj, a ne njegovih šestoro izletnika iz intertekstualne uklopljene groteske, koji traži glumačke interprete za njihov kazališni identitet i kazalište za njezinu izvedbu, te ih autoironično i polemički nalazi u osobnoj stvaralačkoj mašti u dramskom ansamblu u rasulu i u urušenom i poplavljenom kazalištu kojem predstoji miniranje.

I kao što nije slučajno da se Fabrio stavio u takvu autoreferencijalnu poziciju u strukturiranju svoje posljednje drame u kakvu se stavio, jer je evidentno da je kao dramatičar u to doba ogorčen zbog skidanja mirakla *Čuješ li svinje kako roću u ljetnikovcu naših gospara?* s repertoara riječkog kazališta i političke osude *Meštra* na Festivalu dramskih amatera Jugoslavije u Trebinju,<sup>8</sup> ali i zbog neigranja svojih dramskih djela, tako isto nije slučajno da kao dramski prostor i vrijeme zbivanja okvirnog teksta *Magnificata* bira ruševno i poplavljeno kazalište te scensko vrijeme poistovjećuje s aktualnim vremenom, kada je zbog derutnosti zatvorena riječka kazališna zgrada, koju je on doživljavao kao svoje kazalište.

Eksperimentalno tematizirajući na razini drame kao cjeline svoj diskurs s Pirandellom i njegovim deduktivnim oprimjenjivanjem osobnih filozofsko-dramaturških spo-

<sup>8</sup> Napomena uz *aluzivne drame*. Nedjeljko Fabrio, *Aluzivne drame*. Isto, str. 306.

znaja, Fabrio zadržava punu stvaralačku autonomnost i korespondentnost sa svojim vremenom, kao što je to već pokazao njegov izbor scenske temporalnosti i dramskog prostora, i kao što se to otkriva u prepoznavanju postmodernističkih elemenata, osobito citatnosti, te mjestimične recepcije kazališta apsurdna.

Ublažavajući granice između okvirnog i uvježbanog dijela teksta, kojeg Prva glumica kvalificira kao *tobože komad iz takozvanog stvarnog kobajagi života, iz pera domaćeg tako reći autorova*,<sup>9</sup> njihovim isprekidanim, naizmjeničnim nizanjem, te podudarnostima između igrane i proživljavane zbilje, odnosno nehotično izgovaranim rečenicama iz komada u životu i obratno, kao i glumačkim interpolacijama dijaloških dionica iz dramskih djela Vojnovića, Racinea, Čehova, Držića, Apollinairea, Shakespearea, Gorkog i Becketta, Fabrio dopire, unatoč sadržajnom detaljiziranju i razvučenosti okvirnog teksta, do komunikativnog jedinstva cjeline za koju je, kao i za grotesku *Kralj je pospan*, ključan lik Kralj. On nema svojega glumačkog interpreta kao što ga imaju izletnici, jer navodno i ne postoji u intertekstualno korištenoj verziji groteske, i njegova iznenadna mistična pojava izaziva paniku među glumcima te neki u njemu vide Boga, a u drugima potiče pitanje *što je sve ovo? Igra, komad, život, san, propast, što?* Njegovo uključivanje u probu irealno je, a irealan je i prizor kad ga posljednji živi izletnik Angel nekoliko puta probode mačem, a on se, neozlijeđen, samo *smije, smije*.

Prepuštajući čitatelju ili gledatelju da sâm razriješi tko je u *Magnificatu*, kojim se nastavljaju dileme o Kralju i aktualiziraju iznesene hipoteze, zapravo Kralj – Bog ili okultno, metafizično oličenje Vlasti, Fabrio ga na svoj način, svakako bližim metodi kojim kazalište apsurdna dijeli suautorstvo s recepijentima nego Pirandellovoj, poziva da surađuje u stvaranju njegova autorskog djela. Jer ma koliko se Fabrio u sebi i suglašava s Apollinaireovim stihovima iz *Tirezijinih dojki* prema kojima je svijet djela za autora njegov svijet unutar kojega je autor bog Savaot...

*...Koji raspoređuje po svojoj čudi  
Zvuke postupke pokrete mase boje  
I ne da mu bude samo jedini zadatak  
Da fotografira kako se to kaže životni podatak  
Već da šikne sam život i sva njegova istina  
Jer komad mora biti jedinstven svijet-cjelina  
Zajedno sa svojim tvorcem  
Odnosno da bude sama priroda  
A ne samo  
Prikazivanje nekog malog isječka  
Onoga što nas okružuje il onoga što se nekad zbililo.*<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Nedjeljko Fabrio, *Aluzivne drame*. Isto, str. 205.

<sup>10</sup> Nedjeljko Fabrio, *Aluzivne drame*. Isto, str. 265.

... on je svjestan i zavodljivosti Apollinaireovih riječi, također citiranih, *Gledaoci gledajte bez uznemirenja donosim igrokaz cilj mu je da običaje mijenja*, te mijenja i sebe i svoja dramaturška polazišta nalazeći u mijenama impuls za svoju dramatičarsku progresiju.

*Darko Gašparović*

## PRIČA I DRAMA U *PETOM EVANĐELJU* SLOBODANA ŠNAJDERA

### Prolegomena za temu

Sve posvjedočeno i napisano o logorima zvjerskih mučenja i uništavanja čovjeka i svega ljudskog u prošleme stoljeću Ivan je Lovrenović, u pogovoru autobiografskim zapisima Ilije Jakovljevića o boravku u ustaškom logoru Stara Gradiška od studenoga 1941. do prosinca 1942., nazvao logorologijom.<sup>1</sup> Za Lovrenovića je logorologija uzvišeno apsurdni, najrelevantniji žanr i iskustvo europskoga 20. stoljeća.<sup>2</sup> A sudbina hrvatskoga pisca i novinara katoličkog svjetonazora i politički lijevog HSS-ovca, koji je nekim čudom izvukao živu glavu iz ustaškoga logora, otišao u partizane i šest godina kasnije skončao u komunističkome zatvoru, najvjerojatnije insceniranim samoubojstvom, svakako je u nas jedna od najznakovitijih i najapsurdnijih. Ta sudbina bjelodano svjedoči kao potresan pojedinačni, paradigmatičan, primjer o bitnoj istosti suprotstavljenih totalitarnih zločinačkih ideologija koje su, bespoštedno i fanatično sukobljene na život i smrt, zdušno surađivale na uništenju svakoga ljudskog bića koje nije dijelilo njihovu ideju o žalibože čudovišnom *novom svijetu* i *novom čovjeku*.

Je li, dakle, logorologija doista najrelevantniji žanr europske, pa i svjetske, književnosti 20. stoljeća? Teorijski je upitno može li ona uopće biti žanr, jer neka mišljenja u suvremenoj književnoj teoriji žanr izvode iz nepromjenjivih modaliteta a ne iz teme.<sup>3</sup> No

<sup>1</sup> Ivan Lovrenović, *Zemlja grobova*. U: Ilija Jakovljević, *Konclogor na Savi*. Konzor, Zagreb 1999., str. 337.

<sup>2</sup> O.c. str 337.

<sup>3</sup> Vladimir Biti navodi, prema Fowleru (1982.), da *jedan te isti žanr može u različitim sustavima isturiti u prvi plan različita svoja obilježja: temu, ugođaj, autorski stav prema čitatelju, profil likova, prikazani svijet, kompoziciju, stil itd.* No odmah ukazuje da je strukturalizam (G. Genette u nizu radova 1977. ff) *čistio pojam modusa (mode) od svih varijabilnih tematskih obilježja koja mu je pridala njemačka tradicija [...] i svodi ga na transhistorijske, invarijantne iskazne modalitete.*

jest neupitno da je ta literatura, i šire umjetnost, bila i ostala izrazom najapsurdnijeg i najstrašnijeg iskustva ne samo tog doba, nego i čovječanstva u njegovoj sveukupnoj povijesti od iskona do danas. O tom iskustvu postoji golema literatura različitih ishodišta, vrsta i oblika: egzaktnih dokumentarnih svjedočanstava, autobiografskih i biografskih iskaza, novinarskih tekstova, povijesnih djela, znanstvenih studija, pjesama i cijelih poetskih opusa, fikcionalnih književnih uradaka od kraćih novelističkih i dramskih do golemih višeknjižnih romana. To obilje govorenja, međutim, ne prestaje i nikako da se zaključi – jer još uvijek izlaze na svjetlo dana sve nova stara svjedočanstva koja su više od pola stoljeća iz tisuću razloga ostala skrta od javnosti. A niti može prestati dok je i jednog jedinog živoga svjedoka logoraških užasa, proizvedenih zločinačkim umom sjedinjenih totalitarizama. I kad se moglo učiniti da je fascinantan lûk koji je opisao živi klasik tog žanra (da ipak, uvjetno, prihvatimo Lovrenovićev pojam) Aleksandar Solženjicin, od kratke proze *Jedan dan u životu Ivana Denisoviča* do monumentalne duologije *Arhipelag Gulag*, nekako već dorekao ono esencijalno o logorima, iz mračnih zakutaka prošlosti kuljaju i dalje nove spoznaje.

Danas skoro da ni nema ljudske zajednice koja na ovaj ili onaj način nije stvorila logore i/ili proživjela iskustvo logora. Tako to iskustvo postade univerzalno i općeljudsko.

Naravno, tematizacija se proširuje do nepreglednosti ako zađemo u područje likovnih umjetnosti, glazbe, filma, izvođačkih umjetnosti. No o tom nam ovdje nije zboriti. Zanima nas logorologija u Hrvata, s posebnom pomnjom usmjerenom k jednome od njenih novijih uradaka. Riječ je o kazališnom komadu Slobodana Šnajdera *Peto evanđelje*<sup>4</sup>, napisanu prema nekim motivima dnevničke proze Ilije Jakovljevića *Konclogor na Savi*. U početku spomenuti je da se pisac dugo spremao na taj pothvat, a zanimljivo je da se napokon odlučio na autorsku preradbu jedne hrvatske logoraške (auto)biografije, a ne na vlastitu izvorno fikcionalnu tvorbu. Kad, međutim, i brzim preletom promislimo Šnajderov kazališni opus, pronaći ćemo takvo opredjeljenje logičnim, štoviše gotovo predvidivim. Evo zašto.

### Skica za Šnajderovu logorologiju

Od *Kamova smrtopisa* Slobodan Šnajder u svome teatarskom pismu u biti ni ne ispisuje drugo nego dramu biografijā. To je bio odlučan zaokret od metode koju je primijenio primjerice u ranome komadu *Metastaza*, kad je umjesto slobodne scenske adaptacije romana *Careva kraljevina* napisao vlastitu dramu o Augustu Cesarcu. Osobito od

(Vidi u: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Matica hrvatska. Zagreb 1997., str. 428.

<sup>4</sup> Slobodan Šnajder, *Peto evanđelje*. U: "Književna Republika". Br. 3-4. ožujak/travanj 2004., Zagreb, str. 51.-110. Također u: Slobodan Šnajder, *Faustova oklada*. Drame. *Izabrana djela*. Svezak deveti. Str. 119-201.

početka pisanja kolumni početkom devedesetih godina<sup>5</sup> Slobodan je Šnajder sve većma uranjao u fenomenologiju konclagerskoga zla, koje je za nj bilo i ostalo paradigmatički simbolizirano Auschwitzom i njegovim ustaškim pandanom, Jasenovcem. Premda se gdjekad javnosti pričinja da stalnim inzistiranjem na nacističkim i ustaškim logorima smrti previđa ili čak prešućuje one komunističke, ipak će se u *Početnici za melankolike* naći mjesta koja to opovrgavaju. Piše on tako i o staljinističkim represijama, kad govori o Ervinu Šinku,<sup>6</sup> pa se čak dotiče i Bleiburga. Pri tom Šnajder vazda ima na umu paralele strano-domaće, prošlost-sadašnjost, primjerice evo ovako.

*Pozivam vas, melankolični moji čitatelji, na čitanje ove literature.<sup>7</sup> Tuđa muka može pomoći da se bolje izađe na kraj s aktualnom, vlastitom. /.../ Fašizam i staljinizam slične su, premda ne i identične pojave. Međutim, neprevladani, oni su jednako opasni.<sup>8</sup>*

*Problem je ovaj: kada su godine 1945., a u nekim slučajevima i ranije, Rusi stali oslobađati logor po logor, često je u njima, jer bijahu za to osobito pogodni, na njemački način racionalni, nastavljeno s terorom, pa i ubijanjem. /.../*

*Potom je, u tzv. mirno vrijeme, u „herojsko doba socijalizma“ na njemačkom tlu svoj obrt ovdje tjerala zloglasna NKVD, koja je, u odnosu na Gestapo, ostvarila u ovom prostoru pun kontinuitet akcije. Ubijao je onaj tko je samo mogao, te su neki od hitlerovskih klaonica i mučilišta funkcionirali do u naše dane!<sup>9</sup>*

*/.../*

*Konačno, to se odnosi i na nevine u Bleiburgu.<sup>10</sup>*

Tako za Šnajdera trajno vrijedi maksima koju je zapisao kao posljednju misao u *Početnici za melankolike*.

*Takozvani Auschwitz-proces počeo je na njemačkom sudu 1963. godine, a u smislu prikupljanja dokaza taj proces je, nažalost, otvoren do u naše dane.<sup>11</sup>*

<sup>5</sup> Najprije u tjednom prilogu "Magazin osječkoga Glasa Slavonije", pod naslovom *Početnica za melankolike*, a potom u riječkome "Novom listu" od 1993. do danas pod naslovom *Opasne veze*. Iz ovoga izuzimamo kolumnu *AGM drugi put među Hrvatima*, objavljivanu u tjedniku "Danas" od ožujka 1985. do lipnja 1986., jer je ona po svome duhu i značaju posve oprečna, pisana kao neka vrsta duhovite i zaigrane *vesele znanosti*, doprijevši često do upravo žovijalne vrcavosti.

<sup>6</sup> O tom je piscu, mađarskome Židovu koji je bio značajan funkcionar u revolucionarnoj boljševičkoj vladi Bele Kuna u Mađarskoj 1919., pa svjedok staljinističkih pogroma u Moskvi od 1936. nadalje, završivši među jugoslavenskim partizanima i postavši poslije Drugoga svjetskog rata čak i hrvatskim književnikom iako nikad nije dobro naučio hrvatski, Slobodan Šnajder 1984. napisao dramu *Confiteor*

<sup>7</sup> Misli se na Šinkov *Roman jednog romana* koji opisuje Moskvu u doba najžešće represije Staljinova režima 1937. i 1938. godine.

<sup>8</sup> Slobodan Šnajder, *Početnica za melankolike*. Izabrana djela svezak četvrti. Prometej, Zagreb 2006., str. 252.

<sup>9</sup> Ibidem, str. 260.

<sup>10</sup> Ibidem, str. 262.

<sup>11</sup> Ibidem, str. 268.



## Kratka skica hrvatske logorologije

U nas je logorologija paralelno tekla sudbinskim poratnim rascjepom na domovinsku i iseljenu Hrvatsku. Najjače djelo iz pera pjesnika jest dvoknjižje Vinka Nikolića o blajburškoj katastrofi i poratnim izbjegličkim logorima u Italiji *Tragedija se dogodila u svibnju*<sup>12</sup> i trajno nastavila cijelim nizom dokumentarnih i umjetničkih svjedočanstava hrvatske političke emigracije o Bleiburgu i Križnome putu. U nas sve do nedavna prešućena i tek tako reći jučer tiskana u hrvatskome prijevodu, knjiga čovjeka nevjerojatne sudbine, Ante Cilige (alias Tone Valića, kako se zapravo zvao taj istarski Hrvat i građanin svijeta, rođen 1898. a umro 1992.), *U zemlji velike laži*, već je 1939. objavljena na francuskome jeziku i razotkrila sav užas i stravu sovjetskih gulaga. U domovini javila se ta tema, zbog jasnih političkih razloga, puno kasnije, sad već davnim memoarskim djelom Karla Štajnera *7000 dana u Sibiru*,<sup>13</sup> koje je iznijelo osobno iskustvo proživljenih strahota staljinskih gulaga. Tek znatno kasnije, počev od osamdesetih godina prošloga stoljeća, poslije Titove smrti, mogla su se obznani svjedočenja i umjetnička književna djela te kazališne predstave i filmovi o jugoslavenskim konclogorima kojima je paradigma danas već notorni Goli otok. U hrvatskoj novijoj povijesti pak kao strahotna istoznačnica konclogora stoji Jasenovac. O tom mjestu ustaškoga arhizločina napisao je u jednom od svojih brojnih tekstova na temu holokausta i konclogora Slobodan Šnajder, znakovito ironično, i ovo:

*O Jasenovcu valjalo bi govoriti združeno s toponimom Stara Gradiška, onako kao što se na njemačkom imenuju združeno dva mjesta užasa: Auschwitz-Birkenau. /.../ Ono što literatura o logorima opisuje kao Auschwitz vrijedi i za Jasenovac, s jednom razlikom koja je više tehnološko nego idejno pitanje. U Auschwitzu njemački je genij razvio industriju smrti. Njemački, nedavno umrli, dramatičar Heiner Müller vidio je u toj industriji smrti kapitalizam na kvadrat, njegov smisao, telos i ispunjenje. Hrvatski duh ostao je, prema zatečenim prilikama, u domenu ubijačkih zanata, te se on u Jasenovcu i Staroj Gradiški izrazio više nekako rukotvorno.*<sup>14</sup>

Tome pak, na naslovni upit rečena teksta – *Jasenovac: što s njim?* - slijedi izvod nad kojim se valja zamisliti:

*Broj u Jasenovcu, u Staroj Gradiški i svim drugim logorima diljem lijepa naše ustašije mučki umorenih ljudi svakako je važan, no valja se pomiriti s tim da on nikada*

<sup>12</sup> Vinko Nikolić, *Tragedija se dogodila u svibnju*. Zagreb 1995. Prvo izdanje Barcelona-Madrid 1984.

<sup>13</sup> Karlo Štajner, *7000 dana u Sibiru*. Zagreb 1975. Knjiga je u ono doba odjeknula u nas kao apsolutna senzacija. Na nju se nadovezuje knjiga istog autora *Povratak iz gulaga*. Zagreb 1981. A te je iste godine izašla i knjiga Juliusa Baranovskog koji svjedoči o postojanju logora još od ranih godina boljševičkog režima u Rusiji: *Zatvorska i sibirski sjećanja (1926-1957)*.

<sup>14</sup> Slobodan Šnajder, *Umrjeti pod zvijezdom. Opasne veze II*. "Novi list"- Adamić. Rijeka 2005., str. 137.

neće biti točno utvrđen. /.../ Mislim da izričem sada jedan sud koji je prilično utemeljen skupocjenom metodom vlastite kože: čini se da nitko u bivšoj državi nije bio uistinu zainteresiran za to da se u ovom mučnom, najmučnijem pitanju istjera istina na čistac.<sup>15</sup>

U istom tekstu, s nadnevkom 11. lipnja 2001., Šnajder je kao ravnatelj Zagrebačkog kazališta mladih najavio svoju dramaturgiju *prevažne* knjige Ilije Jakovljevića o logoru Stara Gradiška, kao i izvedbu nekoliko prizora, ako već ne i cijele predstave, u Jasenovcu. Izrekavši to, odmah priznaje da ta ideja gotovo nigdje nije dobro primljena. Doista, valja reći da, jednako kao ni Tuđmanova ideja o Jasenovcu kao zajedničkoj spomengrobnici svih žrtava totalitarnih ludila, niti ova o predstavi nad grobovima nije sretna, što je uostalom kasnije uvidio i sâm Šnajder, povukavši je potihom iz realizacije. No zato koncentriramo u potpunosti misao iskazanu na kraju teksta: da je za katarzu u rečenoj tragediji umjetnost nesrazmjerno važnija od politike. Taj se umjetnički čin dogodio u Zagrebačkom kazalištu mladih tri godine kasnije, kada je 3. travnja 2004. praizvedeno *Peto evanđelje*, prema nekim motivima dnevničke proze Ilije Jakovljevića *Konclogor na Savi*.

Prije nego se upustim u analitičku rasudbu Šnajderova umjetničkog zahvata u temu, i to s osobitim pogledom na odnos priče i drame, dopustite mi iznijeti nekoliko kratkih reminiscenci iz jednoga davnog i drugog relativno nedavna osobnog iskustva.

### Osobna introdukcija u problem

Prije četrdeset i četiri godina, kao brucš Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, bio sam članom Studentskoga eksperimentalnog kazališta (SEK) koje je od kraja pedesetih pa sve do početka sedamdesetih godina prošloga stoljeća bilo ne samo bitno žarište dovođenja tada suvremenih svjetskih teatarskih ideja u Zagreb i Hrvatsku, nego i jezgra iz koje je iznikao znameniti Internacionalni festival studentskih kazališta – IFSK. Sjećam se da smo negdje u proljeće 1965. pod redateljskim vodstvom Bogdana Jerkovića pripremali dramu srpskih pisaca Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića, *Nebeski odred*.<sup>16</sup> Ona je tad bila poznata i izvođena u Srbiji. Radnja se zbiva u nacističkom konclogoru za vrijeme drugoga svjetskog rata i postavlja kao aktanta odred logoraša koji pokapaju žrtve monstruoznog ubilačkog mehanizma. Predstava, iz meni neznanih razloga, nikad nije bila dovršena jer su pokusi obustavljeni još u fazi aranžirki. Bijahu mi to prve spoznaje o fenomenu logora za masovno uništenje. Tek kasnije uslijediše čitanja memoara i književnih ostvaraja koji mi otvarahu uvid u vraški težak problem: može li se poslije Auschwitzta više uopće pisati poezija.

Za dvogodišnjeg boravka u Južnoj Koreji, od rujna 2003. do lipnja 2005., dopade mi ruku knjiga *The Aquariums of Pyongyang* s podnaslovom *Ten years in the North*

<sup>15</sup> Ibid., str. 138.

<sup>16</sup> U nacističkim su konclogorima takvi odredi bili poznati kao *Himmelskomando* (što doslovce upravo znači *Nebeski odred*).

*Korean Gulag* autora Kang Chol-hwana i Pierrea Rigoulota.<sup>17</sup> Prvi je kao dijete proživio užase sjevernokorejskoga gulaga Yodok, kamo je bio strpan s cijelom obitelji, a drugi je svjetski poznat kao jedan od inicijatora i redaktora fundamentalnog djela *Crna knjiga komunizma*<sup>18</sup> koje je na više od 800 stranica donijelo do sad najiscrpnije i najvjerodostojnije svjedočanstvo o zlodjelima komunističkih režima diljem svijeta.

Kad se iščita više primjera toga osobita žanra, nastalih na raznim stranama svijeta i u najrazličitijim kulturama i uljudbama, postaje jasno kako je monstuozni mehanizam uništenja čovjeka u svim svojim integrativnim sastavnicama posvuda razvio u biti jednake metode. One su u jednom od nekoliko preostalih utvrda komunizma, Sjevernoj Koreji, rigidno primjenjivane sve donedavno, a nije isključeno da se primjenjuju i dandanas.

### Strukturiranje priče

U smislu strukturiranja priče i koncipiranja cjeline, kao i idejne potke, *Peto evanđelje* uvelike je korelativno *Hrvatskom Faustu*, drami kojom je Šnajder davne 1981. godine otvorio svoje kazališno bavljenje fenomenom ustaštva kao hrvatske inačice fašizma. Uostalom, i vrijeme je radnje isto, razdoblje NDH. To je dramaturgija nadoveznih, nejednako dužinski raspoređenih, scenskih radnji, istodobno u sebi poantiranih i otvorenih za virtualnu neprestanost jedne nesretne beskonačnosti. Jedna od velikih Šnajderovih tema kojom se bavi u svim oblicima svoje spisateljske djelatnosti jest nedovršena i neiživljena prošlost. Taj fenomen koji se u nas kanda produljuje u mučnu beskonačnost, zapravo je bitan makroprostor Šnajderova pisma. Kao da baš iz te nedovršenosti (nedovršivosti, zar?) ono neprestance crpi inicijalni potisak i nužnu energiju da uvijek iznova postavlja svoju sliku logoraškog *Theatrum mundi*.

Nije samo u *Hrvatskome Faustu* subjekt radnje samo kazalište, na neki implicitan način ono je to u svekoliku Šnajderovu dramskom djelu. Ideologija koja željeznom nuždom završava u realpolitici i kazalište koje se kao prostor slobode vazda nalazi pod kapom ideologije i svojom se krhkošću njoj trajno opire,<sup>19</sup> nepomirljivi su modusi. Između njih razapeto je dramsko pismo.

<sup>17</sup> Originally published in 2000 in France as *Les Aquariums de Pyongyang* by Édition Robert Laffont

<sup>18</sup> *The Black Book of Communism*, Harvard University Press, 1997.

<sup>19</sup> O tome Šnajder govori na mnogo mjesta, osobito u predgovorima svojim dramama i esejističkim tekstovima. Paradoksnu poziciju kazališta kao mjesta moći/nemoći, slabosti/snage, na jednom mjestu izriče ovako:

*Poruka kazališta glasi: Ja sam nešto veoma moćno, istodobno, ja sam nešto krajnje krhko. Tako sam krhko da gotovo svatko, ako mu povijest malo pomogne u svečanosti njegova uspinjanja u sedlo vlasti, može u nj doći i reći: „Ja sam sada tu. Sada je moje vrijeme.“ Kazalište je, istodobno, i vrlo moćno. Ono kaže: „Možeš me zloupotrebljavati. Ali ja, biće kazališta, ja ću se strašno osvetiti. Cijela drama **Hrvatski Faust** stane između te krhkosti i te snage. Ona pokazuje, koliko god to može, **nemezu** zlorabljenog i podjarmljenog kazališta. U osnovi radi se o osveti kazališta protiv ideologije. (istaknuo D.G.)*

Priča ima svoj kontekst i pretekst. Odnos prema pretekstu i u jednom i u drugom je slučaju i slobodan i unekoliko vezan: u *Hrvatskome Faustu* univerzalnom veličinom Goetheova predložka, u *Petom evanđelju* pak univerzalnošću žanra kojemu pripada Jakovljevićeva logoraška proza. Bizarna priča o katoličkom intelektualcu koji preživi ustaški logor, odlazi u partizane, da bi ga poslije pobjede *svojih*, koji zapravo ni nisu njegovi, u zatvoru umorili komunisti. Da li su Iliju Jakovljevića doslovce ubili ili mu pomogli da se sam ubije, potpuno je svezjedno. Šnajder, uostalom, stalno radi na samim bipolaritetima, pa i multipolaritetima još od *Kamova smrtpisa*. Ipak, od *Kamova* do *Petog evanđelja* proteklo je skoro tri desetljeća, pak je jasno da je Šnajderov dramski rukopis doživio svoje mijene u skladu s općim mijenama na dramskoteatarskoj mapi Europe i svijeta. Ukratko nam je razvidjeti u čemu se te mijene očituju i kako se razvijaju u stvaranju dramske slike.

### Panoptikum logorskog užasa

U opisu njega u biti se slažu inače ni po čemu slični pa ni podudarni hrvatski filolog Antun Barac, i sâm neko vrijeme zatočenik Stare Gradiške, i njemački filozof Theodor Adorno.<sup>20</sup> Šnajder ga rastvara kroz osamnaest lokusno, tematski ili simbolično naslovljenih prizora plus završni, devetnaesti bez naslova. Neki su prizori poduži i predstavljaju činove u malom, drugi pak posve kratki. Tako se već tim uvidom uočava titranje strukture između dramskoga (s modernističkim i postmodernim imputima) i postdramskoga. Prizori nose sljedeće naslove:

1. *Reality show*, 2. *Chez Max*, 3. *Dođite k meni, maleni!*, 4. *I mene će moja mati Paveliću dati!*, 5. *Pod povećalom*, 6. *Crni flor*, 7. *Edmund Glaise von Horstenau inspirira*, 8. *Čiča: ustanak biljaka*, 9. „*Pomirenje*“, 10. *Imendan I.*, 11. *Imendan II.*, 12. *Spoj*, 13. *Sevdah*, 14. *Jakovljević se rve s Nepoznatim*, 15. *Poljubac smrti*, 16. *Glavnjača*, 17. *Krijesnice*, 18. *Službeno putovanje*.

Na kraju se nalazi epilog kao alegorijska neverbalna scenska slika, u biti homologan epilogu *Hrvatskoga Fausta*. Njegovo ćemo značenje razmotriti poslije strukturalne rasudbe teksta. Uvodni prizor zove se, i to jest, *Reality Show*. Ta grozna protuljudska izmišljotina Big Brotherova uma danas gospodari svijetom šoubiznisa kao najmoćnija poluga ispiranja mozgova. U Šnajderovu viđenju *šareno, nasumično društvance modernih nomada razgledava logor negdje u srednjoj Europi*. Tu su sve ključne osobe

---

(O snošljivoj težini nepripadanja. U: Slobodan Šnajder, *Faustova oklada*. Izabrana djela, sv. deveti. Prometej, Zagreb 2007. str. 8)

<sup>20</sup> Njihove navode stavlja autor kao moto svom djelu, a svode se na utvrđivanje začudne činjenice da se doživljaj logora javljao kao bunilo ili sanja na granici ludila (Barac), odnosno *der Schein* (privid) i *die Halluzination* (Adorno). Upravo iz takva viđenja otvara se bitno prostor za dramu, tj. ono fikcionalno u njenoj složenoj strukturi.

*Petog evanđelja*: Ilija Jakovljević, komunistkinja Dika, Uzvišeni, Maks Luburić, Karla Kovačević, Gazda, doktor Gaon. Vodička je Maja Bužon, fanatična ustaškinja i kapoica u logoru Stara Gradiška. Brz prijelaz *in medias res* najavljen je Luburićevom čistom tvrdnjom: *Bio je i Jasenovac*. Ulaz u logor predstavljen je u mješavini realizma i grotesknosti. Pred drvenom kapijom prenavlja se groteskna spodoba pod cilindrom na kojemu piše „*Chez Max*“. Sve to vuče na neki jezivi kabare koji vodi Maitre d'Hotel, u kojemu gazduje Luburić a kolektivni su akter logoraši. Sljedeća dva prizora funkcioniraju po zakonu spojenih posuda. U njima se kroz dijalog Ilije Jakovljevića s doktorom Gaonom, odnosno ustaškim vojničarom, evociraju ustaški zločini počinjeni nad kozaračkom djecom (*Dođite k meni, maleni!*) i nad Srbima (*I mene će moja mati Paveliću dati!*). Znakovit je detalj u kojemu autor u jednom kratkom, fantazmagoričnom, usjeku iskazuje svoju simpatiju za ekumenizam i međureligijski dijalog:

*Malena i prljava izba bolnice rastvori se u crkvu, u sinagogu: molitve kao da preuzimaju korovi od tisuću glasova...*<sup>21</sup>

Kako često jaki vizualni znak govori jače i neposrednije od svih priča i dijaloga, svjedoči završna didaskalija prizora 3.1.

*Jedan se zid otvori i stotine lutaka, medvjedića, igračkica prospe se po podu.*<sup>22</sup>

Ako možda i nije neposredno asocirana onim potresnim izlošcima u Auschwitzu koji predstavljaju bezbrojne predmete logoraša, pa i djece, zasigurno je bar nesvijesno njima prizvana i uvedena u dramu, ne više priču.

Vrlo realističan dijalog Jakovljevića i ustaškog vojničara vjerno sažima brojne opise u knjizi-pretekstu o groznim zločinima. Također daje psihološki portret samoga Jakovljevića koji se kreće između strave, nevjerice i svojevrzne lukavosti da se spasi život. Prvi obrat u ontologiji teksta, koji ga iz realizma, pa makar i grotesknog, prenosi u simbolizam, nalazimo u šestom prizoru. Posve simboličan prizor: Čiča (Karla Kovačević, lijevi HSS-ovac, umoren u logoru) puže livadom vođen od stražara na psećoj uzici i povećalom proučava biljke. Njegov monolog, prepun beskrajne nježnosti, kao da je prenesen iz *Knjige o sitnom*, tek što je u njoj sva pozornost posvećena *realnoj zoologiji*, a ovdje, rekli bi naši stari, bilinstvu. Šnajder se poigrava njihovom uzajamnošću. Mravi, doduše, nisu biljke, ali su sitni i miroljubivi poput biljaka. Onda načas uslijedi povratak

<sup>21</sup> Slobodan Šnajder, *Faustova oklada*. O.c. str. 133.

Ovo je rijetko mjesto u Šnajdera, jer se njegove kolumne uglavnom bave zločinima nad Židovima i Srbima, pri čemu mahom optužuje Katoličku crkvu zbog kolaboracije s ustaškim režimom. Paradigma njegova jednostrana i isključiva, no valja priznati, dosljedno iskazivana stajališta, jest tekst *Kardinalna greška* u kojoj je posve minimizirao, pa čak i izironizirao lik blaženoga Alojzija Stepinca, zaključivši da *Alojzije Stepinac – ma koliko mi šutjeli o tome – ipak je tek jedan kolaboracionist s nekim problemima savjesti* (Vidi u: *San o mostu*, kolumne. ID sv. sedmi. Prometej, Zagreb 2007. str. 206.). Ovdje, međutim, nije ni mjesto ni povod da se upustimo u raščlanjivanje složenog fenomena autorove jednostrane i isključive dosljednosti.

<sup>22</sup> Slobodan Šnajder, *Faustova oklada*. O.c. str. 134.

u ovog puta stvarni *reality show* s topovima i strahom od smrti, pa epilog s reminiscencijom o osobitoj biljci imenom livadna režuha, pa zlokoban zaključni tihi vapaj: *Samo da ne tuku*.

### Jakovljević – Uzvišeni – Nepoznati: Intertekstna okosnica drame

U dijalogu između Jakovljevića i Uzvišenog (6. *Crni flor*) Šnajderov politički i etički autorski nerv dolazi na svoje. Kratke ubojite replike dvaju intelektualaca suprotstavljenih svjetonazora smjenjuju se s političkim i (kvazi)filozofskim promišljanjima. Uzvišeni nije svećenik nego fanatični ustaša koji je od osobe na visokom položaju zbog nekih unutrašnjih razračunavanja postao zatočenikom u logoru. *Ja ga nazvah Uzvišeni – taj je naziv zaslužio i položajem koji je zauzimao i djelima kojima se proslavio*, kaže Jakovljević.<sup>23</sup> Tekst toga prizora zoran je primjer čistoga političko-etičkog traktata prerušena u dijalošku formu. Zanimljivo je da Uzvišeni kod Šnajdera, za razliku od Jakovljevića u romanu, nema iluzija glede konačnog ishoda rata. Dok Jakovljevićev čvrsto vjeruje u pobjedu Njemačke, kod Šnajdera je on lucidniji, time dramski i jači. On će Jakovljeviću reći: *Ne glumatajte, doktore. Vi i ja jednako dobro znamo da će Njemačka izgubiti rat*. Uzvišeni, međutim, iznosi viziju dugoročne pobjede ideje neovisne države Hrvatske i rješenja *srpskog pitanja* za pedeset godina.<sup>24</sup> Kad Uzvišeni ustvrdi za sebe *Ja sam onaj koji jesam*, to je već identifikacija s Bogom, tim se naime imenom Jahve objavio Mojsiju kad ga je pozvao za vođu hebrejskoga naroda u Egiptu.<sup>25</sup> Ali budući da je u Šnajdera poimanje Boga u biti manihejsko, istodobno on može biti i demonom, a tako ga shvaća Jakovljević. Tako se taj dijalog pokazuje uvodom u udijaložen teološki traktat koji dolazi osam prizora kasnije (14. *Jakovljević se rve s Nepoznatim*), a ukupan taj intertekst postaje bitnim temeljem razumijevanja cijele drame.

Pojava Nepoznatog koji se jedne kolovoške noći pojavi pred Jakovljevićevom posteljom u mističnoj atmosferi puna crvenog mjeseca, priziva njegovu istofunkcijsku pojavnost te mitske figure u nekim drugim dramama: *Kamov smrtopis*, *Gamlett*, *Confiteor*. U prvoj se ukazuje mladome pjesniku u ozračju barcelonske predsmrtne agonije s bliskim skončanjem, u drugoj se u nj transformira sam redatelj/akter Branko Gavella (kao i u još neke druge figure: clericus vagans, etc.), u trećemu kao višeakterski aktant – osim Nepoznati ona je, figura, još i Mitski Židov, Čuvar planetarija – u epilogu poput *Deusa ex machina* izvodi Ervina Šinka i njegovu ženu Irmu u raj, to jest u smrt. U *Peto evanđelje*

<sup>23</sup> Ilija Jakovljević, *Konclogor na Savi*. O.c. str. 53 et passim.

<sup>24</sup> Ovdje bi se moglo primijetiti da autor zastupa tezu po kojoj je hrvatska država iz 1991. godine u biti nastala kao konačno ostvarenje ustaške ideje hrvatske državnosti, što je više-manje konzenzualno prihvaćeno ne samo u srbijanskoj historiografiji, nego, čini se, i u većinskoj svijesti srpskog naroda. No, moglo bi biti i tako da je tu izjavu izrekla dramska osoba s kojom se ne mora automatski identificirati autor.

<sup>25</sup> „*Ja sam koji jesam*“, reče Bog Mojsiju. Onda nastavi: *Ovako kaži Izraelcima: 'Ja jesam' posla me k vama*“ (*Knjiga izlaska*, I. Oslobođenje iz Egipta, 3, 14).

ulazi u obliku halucinantne vizije ulogorena pjesnika u zrelih godinama s odloženom smrću šest godina kasnije u beogradskoj Glavnjači. Cijeli je veliki prizor osobita autorska parafraza Jakovljeve borbe s Bogom (*Knjiga postanka*, II. *Počeci izabranog naroda*, 32, 25-30). Analogijski je paralelizam gotovo potpun. Rvanje traje cijele noći i završava u zoru neodlučenim ishodom. U *Bibliji* Bog reče Jakovu: *Više se nećeš zvati Jakov nego Izrael, jer si se hrabro borio i s Bogom i s ljudima, i nadvladao si.*<sup>26</sup> U *Petom evanđelju* Nepoznati/Ja jesam poslije borbe, dok se razdanjuje, kaže: *Dobro si se sa mnom borio. Tvoje će ime biti Jakov i ti ćeš za mene svjedočiti. Zapiši sve što si čuo ove noći, i sve što si ovdje vidio. Ti ćeš svjedočiti o dobru i o zlu.*<sup>27</sup>

Na pitanje zašto Bog dopušta zlo, Jakovljević pod nepodnošljivom količinom zlosilja počinje sumnjati, te dolazi do bogohulne misli:

*Onda ti nisi Bog dobra i ljubavi, nego Bog mržnje i zla* –<sup>28</sup>

Nemoguće je ovdje upustiti se u daljnje razvijanje ma i krajnje reduciranih implikacija koje u problematizaciji geneze zla u svijetu postavljaju teologija, filozofija, antropologija i umjetnost. Zato slijedimo dalje Šnajderovu poveznicu ključne idejne okosnice drame.

Jakovljevićevu muku nastavlja Uzvišeni koji se time uspostavlja kao njegov nekoversni dvojnjak, oni se postupno uobličuju u lice i naličje istoga. Evo kako se to već explicitno najavljuje u diskursu Uzvišenog.

*A i ja sam imao tešku noć. Za pobjuvati. Bacakao sam se s kraja na kraj kreveta, nešto me stezalo u prsima... Kao da je sam vrag ušao u mene. Ili Bog. Kao da sam se cijele noći rvao s Bogom, poput Jakova iz Pentateuha.*<sup>29</sup>

Između su umetnuti prizori koji nas vraćaju u panoptikum logorskoga užasa. To je bizarna proslava Jakovljevićeva imendana, razvijena u čak dvama prizorima (10. *Imendan I*; 11. *Imendan II*), u kojima se pojavljuje čudovišna figura Maksa Luburića u crvenim čizmama i zelenoj kabanici, kao i ženska dvojnost u osobama ustaškinje Maje Bužon i komunistkinje Dike. To su dalje, također bizarni i fantazmagorični, a opet na svoj način povremenim prosjajem lirske nježnosti prožeti *ljubavni prizori* između Jakovljevića i Dike (12. *Spoj*), odnosno Uzvišenog i Dike (13. *Sevdah*). I konačno dolazimo do kulminacijske točke stvarnosnog prostora drame – a to je, ponovimo, logorski užas – sad smještene u zloglasnu Glavnjaču poslije rata, gdje se u komunističkome zatvoru pod paskom oficira OZNA-e susreću Jakovljević i Uzvišeni. Tu se, pred neminovnim skončanjem tog neobičnog dvojnog bića, svime ljudskim razdvojena a opet na perverznan ničeanski način<sup>30</sup> spojena, izvodi šnajderovska ironična eshatologija:

<sup>26</sup> *Knjiga postanka*, O.c. 32,29

<sup>27</sup> Slobodan Šnajder. *Peto evanđelje*. U: *Faustovska oklada*. O.c. str. 186.

<sup>28</sup> *Ibid.*, str. 188.

<sup>29</sup> *Ibid.*, str. 188-189.

<sup>30</sup> Na jednom mjestu Uzvišeni citira Nietzschea, koji govori kroz usta Zaratustre: *Čovjek je nešto što ima biti nadmašeno.*

*UZVIŠENI: Hajde da jedan drugome kažemo: zbogom.. Idući put srest ćemo se u nebeskoj čekaonici; svak će čekati svoju vrstu vječnosti.*<sup>31</sup>

Zamislimo se, naposljetku, nad vrlo kratkim odsječkom 16.2. Navodimo ga u cijelosti.

*Jakovljević korača od zida do zida tamnice: potom iz hlača izvadi smotuljak koji mu je uvalio Uzvišeni: to je komad užeta.*

*Jako udaranje na vrata, identično kao u prizoru 8.2.*<sup>32</sup>

***Dva stražara s oznakama OZNE u Glavnjači i dvojica starogradiških ustaša podižu Jakovljevića na stolac.*** (istakao D. G.)

*Mrak.*<sup>33</sup>

Što se ovim iskazom očituje? To da se činjenica kako su zločini protiv čovjeka totalitarizama s desnim, odnosno lijevim predznakom u svojoj biti isti, jer su počinjeni u ime ideologije (bilo nacionalističke, bilo klasne), a koju Slobodan Šnajder u svome diskurzivnom pismu ustrajno pokušava relativizirati tvrdnjom da se ne mogu izjednačiti zločini, jer da su oni prvi počinjeni u ime države i to kao dio zacrtanog zločinačkog programa, dok su drugi više posljedica iskrivljenja u srži dobre i plemenite ideje,<sup>34</sup> ovdje zapravo potvrđuje. Ako ustaše i komunisti zajedno ubijaju hrvatskog pjesnika i intelektualca katoličke provenijencije Iliju Jakovljevića, onda je posve očito da se u zločinu eksplicitno izjednačuju. Uostalom, nije prvi put a zasigurno neće biti ni posljednji, da se u pisca, umjetnika riječi, javljaju razlike pa i potpune oprečnosti u njegovim tekstovima uporabne, odnosno estetske svrhovitosti.

### **Prema postdramskom kazalištu i natrag**

Na samome su kraju bez-prizori: u *Hrvatskome Faustu* bez broja, u *Petom evanđelju* bez naslova. Baš je u njima najočitiiji pomak od dramskoga prema postdramskom

<sup>31</sup> Ibid., str 192.

<sup>32</sup> To je prizor u kojemu se Jakovljeviću usred noći, poslije umorstva Čiče (Karla Kovačević), dok prestravljen čeka da i njega odvedu na klanje, priviđaju gola krvava žena i zadavljeno dijete koji ga potiču da nešto učini protiv užasa kojemu svjedoči. Prizor završava ovako:

Jako udaranje na vrata. Mjesečine nestane.

Jakovljević uzme nož, pokrije se preko glave.

*Udaranje na vrata.* (Ibidem. str. 160)

<sup>33</sup> Ibid., str. 193.

<sup>34</sup> Posljednji takav iskaz u nizu drugih nalazimo u razgovoru s Andrijom Tunjićem:

S. Š: *Ima jedna razlika, ustaše su činile zločin odobren u ime države.*

A. T.: *A partizanski je bio u ime ideologije, što je jednako opasno, ako nije opasnije?*

S.Š: *Nećemo se moći složiti, to se ne da izjednačiti.*

(Slobodan Šnajder, književnik. *Ja sam poluživni pisac.* U: "Vijenac". God. XVI, broj 371, 22. svibnja 2008. Zagreb, Matica hrvatska. Str. 4-5)



kazalištu. Ako je dramsko kazalište, kako kaže Hans-Thies Lehmann, vazda pod prevladajuću teksta, pak „u kazalištu novoga vijeka predstava je uvijek bila uglavnom deklamacija i ilustracija napisane drame“;<sup>35</sup> onda je to još donekle primjenjivo na Šnajderov faustovski epilog, gdje se u iskazu trijadičnog bića Faust-Margareta-Mefisto izriče verbalna alegoreza cijele drame.

*Sve sam prošao i dvaput sam umro.*

*Povijest se mnome dosita najela.*

*Studirao sam razna znanja.*

*Tukli su me i tukao sam.*

*Ubijali, ubijao sam.*

*Itđ.*<sup>36</sup>

U epilogu *Petom evanđelju* koje pripada 21. stoljeću svaka je verbalnost odbačena. Niti iz daljine dopirući *Jingle bells* i *Narodi nam se kralj nebeski... Radujte se, narodi* već nisu tekst, nego ironijska zvučna pozadina zamrznutoj alegorijskoj slici.

*Zvonjava mnoštva zvona, stane padati gust snijeg, iz daljine Jingle belles... i Narodi nam se kralj nebeski... Radujte se, narodi...*

*Dika stoji u kućici-krajputašu, svežanj suhog cvijeća uz njene noge, na mjestu sise je rumena golubica, drži u naručju dijete...*

*Luburić, Uzvišeni i Oficir OZNE ulaze kao Tri kralja, u mitskoj odjeći, padnu na koljena pred kipom krajputašem.*<sup>37</sup>

Tu je zaokruženost transideološkijskog pogleda na svijet uručena dramskom postdramskom pismu, o čemu Šnajder govori u predgovoru *Petom evanđelju* pod znakovitim naslovom *Što misli jedna livada?*<sup>38</sup>. Postoji, međutim, kao pomalo neočekivan

35 Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*. CDU Zagreb – THK Beograd, Zagreb-Beograd 2004., str. 21.

36 Slobodan Šnajder, *Faustova oklada*. O.c. str. 107.

37 Iščitavanjem završnih prizora drama iz triju ciklusa kako ih je sam autor razvrstao u *Izabranim djelima* – 1. *Smrtopis*, 2. *Bosanske drame*, 3. *Faustova oklada* - u dvama prije *Petog evanđelja* nalazimo ključnim znakom *gust snijeg*. Najprvo u *Hrvatskome Faustu* (1981):

*/.../ Pada gust snijeg. Daleka buka dolazećih tenkova. Trijadično biće – Faust – Margareta - Mefisto bulji u snijeg. /.../ koji pada sve gušće.*

Potom u *Dumanskim tišinama* (1986.):

*Presjek betonske garaže.*

*Napolju je dubrava u kojoj sniježi. /.../*

*Izlazi žensko dijete, obučeno kao dumna, i kroz dim i gust snijeg dolazi naprijed.*

Je li to konačno zametanje svakoga traga i brisanje svih razlika na kraju svijeta i vremena? Naravno. Jer, tek je potpunim zametanjem traga i brisanjem razlika moguće okončati neokonačano. Nastat će apsolutni mir i povijesti više biti neće.

38 *Mi smo pokušali nešto na stvari transideološkijskog pogleda na svijet koja nas pritišće (kao mōra, Karl Marx). Ako bi se o nekoj boji predstave moglo govoriti, ona nije ni crvena, niti je dakako crna – ona je, citirat ću Vilija Matulu (Uzvišeni u Brezovčevoj podjeli, ZeKaeM) – bijela kao mlijeko.*

(Slobodan Šnajder. *Peto evanđelje*. U: *Faustova oklada*. Prometej, Zagreb 2007. str. 122.)

apendiks još jedna, završna rečenica koja poantira cijeli tekst tako da sve vraća u ono dramsko *Ja* koje u postdramskom mišljenju i praksi više definitivno ne postoji:

*U dubini prizora Jakovljević se penje na stolicu i stavlja omču oko vrata.*<sup>39</sup>

U postdramskom kazalištu ne samo da ne postoji više jaki subjekt – njega zapravo nema već u moderni – nego niti ono osovljeno, ma koliko u novijemu razdoblju dezintegrirano i isfragmentirano, *Ja* na kojemu je, kao integrativu, stvorena i tisućljećima održavana kazališna praksa Zapada. Takvu je konceptu tekst *Petoga evanđelja* najbliži kad radi na sitnome, kao kontrapunktu ideologiji svevladne moći. To je ona livada, nadovezna na Šnajderovo istraživanje mikrobića<sup>40</sup> u kojemu se on promeće u fenomenologa-sitničara. U prizoru 17., *Krijesnice*, najprije se osvjetli prekrasna livada u svibanjskom cvatu. Tu bi sad trebala ona, livada, odgovoriti na pitanje postavljeno u predgovoru, a ono, podsjećamo, glasi: *Što misli jedna livada?* Vjerojatno bi dosljednom razradbom prema tom načelu tekst dospio do uspostave *govornih površina* na mjesto dijaloga/monologa, gdje umjesto aktera govori osamostaljeni jezik. No Šnajdera i u doba kasnog sumraka ili čak već posvemašnjeg pomračenja humanizma, čemu je jedan od izraza i postdramska teorija i dominantna kazališna praksa epohe, i dalje uporno zanima sudbina čovjeka. Dramski subjekt stoga u njega nikad nije toliko oslabljen da ne bi mogao uzeti riječ. Tako Ilija Jakovljević govori tekst Čiče (Karle Kovačevića, HSS-ovca koji je ubijen u Jasenovcu), što je dakako prokušani postupak multiplikacije lika u modernoj dramaturškoj praksi, o veličanstvenom cvatu kadulje, da bi nad svime upisao upitnik: *Što bismo mi o tome mogli znati?* I sam stavlja sebi omču oko vrata, iskazavši tom gestom u krajnjoj nemoći moć svoga Ja.

Pretraga prostora, vremena, estetike, tijela i medija u postdramskome kazalištu, kao i autorā čije je djelo na njemačkome govornom području, po Hansu Thies Lehmannu srodno postdramskoj paradigmi – Heiner Müller, Rainald Goetz, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek – te njihove korelacije s dramskim pismom Slobodana Šnajdera uopće a osobito u *Petom evanđelju*, bile bi predmetom sljedećeg koraka raščlambe intertekstualnih dimenzija Šnajderove dramaturgije. No to već uvelike premašuje ciljeve i svrhu ovog teksta, te stoga nužno mora ostati neispunjenom zadaćom.

## LITERATURA

### Djela

Slobodan Šnajder, *Peto evanđelje*. U: *Faustova oklada*. Drame. ID, sv. deveti. Prometej, Zagreb 2007., str. 123-198.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ti su tekstovi sabrani u knjizi *Knjiga o sitnom*, Izabrana djela sv. prvi. Prometej, Zagreb 2005. A mikrobića su, redom: ameba, buha, crv, glista, kinderjaje, konjska smrt, krijesnica, krpelj, letilist, miš, moljac, mrav, puž, skakavac, skarabej, uholaža, uš, bogomoljka.

Slobodan Šnajder, *Hrvatski Faust*. Ibid. str. 21-116.  
Slobodan Šnajder, *Confiteor*. U: *Smrtopis*. Drame. ID, sv. treći. Prometej, Zagreb 2005., str. 170-265.  
Slobodan Šnajder, *Knjiga o sitnom*. Proze i dramoleti. ID, sv. prvi. Prometej, Zagreb 2005.  
Slobodan Šnajder, *Počelnica za melankolike*. Proze. ID, sv. četvrti. Prometej, Zagreb 2006.  
Slobodan Šnajder, *San o mostu*. Kolumne. ID, sv. sedmi. Prometej, Zagreb 2007.

#### Izvori

*Knjiga Postanka*, II. Počeci izabranog naroda (12,1 – 50,26)  
*Knjiga Izlaska*, I. Oslobođenje iz Egipta (1,1 – 15,21)  
*Biblija. Stari i Novi zavjet*. Stvarnost, Zagreb 1968.  
Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Matica hrvatska, Zagreb 1997.  
Ante Ciliga, *U zemlji velike laži*. Zagreb 2008.  
Kang Chol Hwan, & Rigoulot Pierre, *Les Aquariums de Pyongyang*. Ed. Robert Laffont, Paris 2000.  
Ilija Jakovljević, *Konclogor na Savi*. Konzor, Zagreb 1999.  
Hans Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*. CDU Zagreb – THK Beograd. Zagreb – Beograd 2004.  
Ivan Lovrenović, *Zemlja grobova*. U: Ilija Jakovljević, *Konclogor na Savi*. Konzor, Zagreb 1999.

Matko Botić

## POSTDRAMSKO ČITANJE *PETOG* *EVANĐELJA* SLOBODANA ŠNAJDERA – SCENSKA REALIZACIJA (POST)DRAMSKOG ISHODIŠTA NA PRIMJERU REDATELJSKE POSTAVKE BRANKA BREZOVCA

### 1. Iz dramskog u postdramsko: promjene u tretmanu prenošenja teksta na scenu

Dualizam suprotstavljenih teorija o odnosu dramskog teksta i kazališne predstave, privilegiranje teksta s jedne te radikalnog odbacivanja istog s druge strane, dobiva sasvim novo značenje kada se primijeni na suvremeni teatarski izričaj koji Hans Thies Lehmann naziva *postdramskim kazalištem*.<sup>1</sup> Postdramsko kazalište shvaćeno je kao ukupnost teatarskih pojava proizašlih u dvadesetom stoljeću iz negiranja naslijeđenog modela drame. Ono odgovara na izazove svijeta koji pojavom novih medija više ne možemo nazivati *Gutenbergovom galaksijom*. Dramski tekst više nije *primus inter pares*, postaje jednom od sastavnica totalnoga kazališnog čina i zauvijek gubi povlašten status. Novo kazalište obilježeno je *estetikom rizika*,<sup>2</sup> (post)dramski tekst iznevjerava očekivanja primatelja naviklog na linearnost fabule, napetost i sukob, uobičajena rješenja i poznate motive. Jezik se osamostaljuje, dijalog prepušta mjesto *govornim površinama*,<sup>3</sup> negira se i sama mimetička iluzija, a linearnost kazališnog čina povlači se pred zasljepljujućim svjetlom simultanog i multiperspektivnoga teatarskog događaja. Takva kazališna poetika ne zaustavlja se na pitanjima oblika, pa se postavlja i pitanje: Je li napetost uopće napeta? Riječima H.T. Lehmann: *U trojstvu drame, radnje i oponašanja – kazalište redovito pada žrtvom drame, drama žrtvom onoga dramatziranog te napokon ono dramatzirano – ono realno u svom trajnom uskraćivanju – žrtvom svoga pojma*.<sup>4</sup> Mijenja li se priroda kazališnog znaka u tako shvaćenom

<sup>1</sup> vidi H.T. Lehmann (2004.)

<sup>2</sup> H.T. Lehmann (2004.) str. 343

<sup>3</sup> Elfriede Jelinek u H.T. Lehmann (2004.) str. 17

<sup>4</sup> H.T. Lehmann (2004.) str. 46

teatru i ima li u dvadeset i prvom stoljeću uopće mjesta za klasično strukturirane dramske tekstove?

Raskol između drame i kazališta usko je povezan s izvanumjetničkim, sociološkim statusom kazališne umjetnosti na razmeđu dvadesetog i dvadeset i prvog stoljeća. Moderno kazalište više nije masovni medij, njega više ne pohodi homogena skupina posjetitelja različite dobi i društvenog statusa. Kazališna publika nužno je probrana i više od teatra ne zahtijeva po svaku cijenu staro aristotelovsko *oponašanje radnji*, koje u cijelosti kao svoju bitnu odrednicu preuzima filmska umjetnost, barem u svom *neeksperimentalnom* dijelu. Lehmannovim riječima: *do pojave filma nijedna druga umjetnička praksa nije mogla tako plauzibilno kao kazalište monopolizirati tu dimenziju - mimetičko oponašanje ljudskih radnji.*<sup>5</sup>

Kako se u *vrlom novom okružju* snalazi dramski tekst? Indikativan je i izbor termina, pa se umjesto uvriježenoga dramskog djela/drame često koriste izrazi poput teksta izvedbe, označavajući predložak kojeg se razumijevanje gotovo isključivo vezuje za kazališno uprizorenje. Tekst izvedbe postdramskog kazališta postaje *više prezencija nego reprezentacija, više dijeljeno nego priopćavano iskustvo, više proces nego rezultat, više manifestacija nego označavanje, više energetika nego informacija.*<sup>6</sup> Rupe na *übersfeldovskom izrupičanom tekstu* postaju sve veće i vidljivije, a spomenute *govorne površine* koje zamjenjuju dijalog izmještaju pažnju gledatelja s *radnje* na *stanja*, pretvarajući (post)dramski tekst u materijal koji je izvan konteksta kazališnoga čina gotovo neuporabljiv. Negiranje fabule (priče), snažno upisane u strukturu svakoga dramskog teksta, nužno za sobom povlači i novo sagledavanje pojma napetosti koji više nije neizostavna kategorija, svojevrstan osigurač koji garantira razumijevanje recipijenta. Rizično postdramsko kazalište kocka se s rasutom pažnjom gledatelja naviklog na dramski teatar. Ako je klasična drama po Švacovu *plesač na užetu, razapetom između egzistencije i povijesti*,<sup>7</sup> možemo zaključiti kako postdramski tekst izvedbe po tom istom užetu pleše - bez zaštitne mreže.

## **2. Od teksta ka izvedbi: scenska realizacija *Petog evanđelja* na primjeru redateljske postavke Branka Brezovca**

Kazališna sudbina *Petog evanđelja* Slobodana Šnajdera izvrstan je primjer za potkrepljivanje izrečenih teza o promjeni statusa dramskog teksta i novouspostavljenom odnosu prema scenskoj realizaciji. Predstava o kojoj će biti riječi nastala je za vrijeme Šnajderova upravljanja Zagrebačkim kazalištem mladih, u koprodukciji s hamburškim Kampnagelom. Premijera je održana u Hamburgu, 10. ožujka 2004. godine, a zagrebač-

<sup>5</sup> H.T. Lehmann (2004.) str. 39

<sup>6</sup> H.T. Lehmann (2004.) str. 90

<sup>7</sup> V.Švacov (1976.) str. 72

ka publika mogla ju je vidjeti 3. travnja iste godine. Redateljske dužnosti očekivano se prihvatio Branko Brezovec, Šnajderov dugogodišnji vjerni suradnik, a posebno zanimljivu dramaturšku prilagodbu potpisuju Gordana Vnuk i Kathrin Tiedemann. Scenu je oblikovao Tihomir Milovac, koreografiju osmislila Nikolina Pristaš, za kostime je bila zadužena Doris Kristić, a glazbu je skladao Ivan Koprivčević.

Šnajder kao svojevrsni moto drami bira rečenice Antuna Barca o zatvoreničkom iskustvu: *Život zatočenika i nije bio neko cjelovito izživljavanje, nego je bio ponajviše sličan bunilu, u kojem čovjek često nije znao da li sanja ili je već na granicama ludila.*<sup>8</sup> Kazališno uprizorenje mučne i opore kronike *života bez lica* prati tu halucinogenu liniju dosljedno, počevši od scene i scenografije. Namjerno razlučen pojam scene od pojma scenografije upućuje na posebnost ove produkcije, za koju je izgrađen potpuno novi scenski prostor. Brezovec i scenograf Milovac grade dvije konstrukcije s uskim stolicama za gledatelje, između kojih je jedva dva metra slobodnog prostora za glumce. Jedna od konstrukcija može se pomicati dva metra unazad, čime se tijekom predstave oslobađa mjesto za igru, dok su gledateljske tribine okružene ogledalima, koja stalno podsjećaju svakog pojedinog posjetitelja da je uvučen u klaustrofobičan i nimalo ugodan svijet kazamata. Publici je neudobno i neugodno, glumci izviru iz pukotina između njihovih nogu ne libeći se i dodirom uvući gledatelja u igru, onemogućeno je nezainteresirano praćenje predstave. Udoban građanski četvrti zid već se ovakvim arhitektonskim potezom urušava, primoravajući gledatelja na aktivnije sudjelovanje u kazališnom činu. Scenografski elementi i rasvjeta unutar takve konstrukcije također naglašavaju otuđenost i hladnoću prostora – jako bijelo svjetlo, neoni i pomične metalne konstrukcije. Klaustrofobiju scene prate halucinogeni elementi scenografije i scenskih rekvizita, poput trokutastih komada ogledala koji služe umjesto pušaka i golemi kukac na romobilu koji vozi njemački oficir. Posebno su za stvaranje atmosfere važne i projekcije Simona Bogojevića Naratha, čija androidna tijela, bez lica marširajući u jednakim redovima, jezivo upućuju na mentalni sklop nacizmom zadojenih likova iz predstave.

U skladu sa spomenutom Lehmannovom definicijom (post)dramskog teksta izvedbe koji je *više energetika nego informacija*,<sup>9</sup> Brezovec i dramaturginje ulaze u polemičan odnos sa Šnajderovim izvornikom. Šnajderova dramska faktura građena je po uzoru na Jakovljevićevu dnevničku prozu, predložak koji ga je nadahnuo, i od nje zadržava izraz koji se prije svega temelji na elaboriranom verbalizmu, što očigledno Brezovcu predstavlja smetnju u kreiranju začudnih kazališnih slika. Dramaturški se zadržava osnovna nit priče, pa tako i u predstavi pratimo Jakovljevićev odnos s Gazdom, Uzvišenim, Čičom, Dikom, Majom Bužon i ostalim licima koja Šnajder izdvaja iz izvorne proze, i to u približno jednakom redosljedju i intenzitetu. Nasuprot tome, iskazni blokovi Šnajderovih lica drastično su kraćeni i prilagođeni scenskim uvjetima,

<sup>8</sup> A. Barac u S. Šnajder (2004.) str. 51

<sup>9</sup> H.T. Lehmann (2004.) str. 90

likovi zadržavaju samo ono što im je prijeko potrebno za identifikaciju i razvoj radnje, a manjak dijaloga nadoknađuju drugim kazališnim sredstvima.

Sam početak predstave dobar je primjer za izrečene tvrdnje. Još u mraku, uz škripu scenografije koja ometa razumijevanje teksta, radnja se odmah smješta u mrak istražnog zatvora scenom Jakovljevića i Mladog vojničara (u drami taj tekst izgovara Gazda). Dijalog započinje kao i u drugoj sceni dramskog teksta, ali se već nakon prve izmjene rečenica prekida i interpolira u treću dramsku scenu s doktorom Gaonom, koji u predstavi ne postoji kao jedinstven lik, već njegove replike interpretira nekoliko glumaca. Krnji dijalog miješa se sa sviranom i pjevanom glazbom, *radnja* se pretapa u *stanja*, i publika vrlo otežano povezuje viđeno u logičnu cjelinu. Gledatelj *Petog evanđelja*, želeći pohvatati dovoljan broj scenskih signala za razumijevanje onog što gleda, mora biti spreman otkloniti se od većine usvojenih kazališnih konvencija. Najvidljiviji otklon temelji se na mogućnosti da jednu ulogu preuzima nekoliko glumaca koji tumače druge role, kao i da jedan glumac nakratko i potpuno neočekivano prijeđe u drugu ulogu. Doktor Gaon, čije replike izgovaraju tri glumca što samo nakratko izlaze iz svojih rola, primjer je za prvi slučaj, dok je drugi vidljiv u začudnoj preobrazbi Jakovljevića u oca Mladog vojničara koji mu riječima *Vadi se iz toga, budalo! Zar sam te tome učio?*<sup>10</sup> pokušava probuditi ljudskost i samilost. Nadalje, replike i postupci se grubim potezima izmještaju iz jednog lika u drugi, pa tako Gazda govori bajku o dječici umjesto doktora Gaona, monolog o križnom putu pridodan je Mladom vojničaru, iako ga u drami govori Uzvišeni, Čiča se i nakon smrti pojavljuje u grupnim scenama, a zatvorenica Dika, protivno logici radnje, muči zatvorsku čuvaricu Maju Bužon.

Glumački se izraz prilagođava nametnutoj koncepciji, pa je unutar pojedine uloge zamjetan široki raspon izražajnih sredstava. Lik Uzvišenog, naprimjer, pojavljuje se kao staloženi i realistički ocrtan karakter zločinca uvjerenog u svoje postupke, da bi u sceni u kojoj veliča *svete Domovinske vrijednosti* upao u cinično impostiranu grotesku, pritom naglašavajući besmisao zaslijepljenog nacionalizma. Dobar je primjer takvoga heterogenog glumačkog stila i netipična scena sastanka Dike i Ilije Jakovljevića, u kojoj akteri sudjeluju s povišenom ekspresivnošću, gotovo izvikujući tekst, ocrtavajući tako jasenovačko izgnanstvo svake vrste emocije i suosjećanja. Glumci u Brezovčevoj koncepciji moraju računati i na sadržajnu nadgradnju čestim glazbenim dionicama koje se gotovo pravilnim ritmom pojavljuju u klimaksu svake scene. Pjevani dijelovi često nimalo suptilno rasprše odnose postignute u klasičnom, dijaloškom dijelu radnje, razbijajući iluziju i postižući *efekt začudnosti, usuprot automatizmu recepcije*,<sup>11</sup> kojem konstantno teži redatelj Branko Brezovec.

<sup>10</sup> S. Šnajder (2004.) str. 66

<sup>11</sup> B. Brezovec u R. Dragojević (2004.)

### 3. Zaključak

*Peto evanđelje* Slobodana Šnajdera, u režiji Branka Brezovca, zorno svjedoči o složenoj prirodi odnosa između dramskog teksta i kazališnog pisma u teatru koji svoje neposredne korijene vuče iz lijeve avangarde druge polovice dvadesetog stoljeća. Tekst nije privilegirani i shvaćen je više kao inspiracija, negoli osnova scenskog uprizorenja. Kazališne konvencije *dobrog ukusa* ugrožene su jedna za drugom, atmosfera je važnija od radnje, a glumac je primoran na proširivanje svoga izražajnog arsenala, budući da se od njega očekuje da glumi, pjeva i pleše, nerijetko sve u isto vrijeme. Udaljavajući se od teksta u smislu forme, Brezovec mu se vraća sadržajem i ugođajem, suvereno koristeći širok spektar kazališnih znakova koji potiru vladavinu dramskog i stvaraju kazališni čin u punom smislu te riječi. Brezovčeva se interpretacija Šnajderove dramske riječi tako smatra uspjelom i potpuno u dosluhu s izvornikom, usprkos *anarhizmu redateljske i izvođačke operative*<sup>12</sup> koji je neizostavno pogodio stvaranju potpuno autonomnoga umjetničkog djela.

#### LITERATURA

- Rade Dragojević, *Kad se čovjek boji, onda nema morala*. Razgovor s Brankom Brezovcem, "Zarez", br. 128, Zagreb, 2004.
- Darko Gašparović, *Pismo i scena, dramaturški analekti*. Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1982.
- Ilija Jakovljević, *Konclogor na Savi*. Konzor, Zagreb 1999.
- Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*. Cdu, Zagreb 2004.
- Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*. Antibarbarus, Zagreb 2004.
- Manfred Pfister, *Drama, teorija i analiza*. Hrvatski centar ITI-Unesco, Zagreb 1998.
- Peter Szondi, *Teorija moderne drame 1880.-1950*. Hrvatski centar ITI-Unesco, Zagreb 2001.
- Slobodan Šnajder, *Peto evanđelje*. "Književna republika", br. 3/4, Zagreb 2004.
- Vladan Švacov, *Temelji dramaturgije*. Školska knjiga, Zagreb 1976.
- Vjeran Zuppa, *Uvod u dramatologiju*. Antibarbarus, Zagreb 1995.

---

12 B. Brezovec u R. Dragojević (2004.)



Kristina Peternai Andrić

## FUNKCIJE GOVORA I TIJELA U DRAMAMA DUBRAVKA JELAČIĆA BUŽIMSKOG

Prve drame Dubravka Jelačića Bužimskog<sup>1</sup> nastaju u vremenu politizacije dramske vrste, njezine izvedbe pa čak i kazališne kritike, a sve unutar opće politizacije javnog života (mislimo prije svega na studensku 1968. godinu i hrvatsko proljeće 1971.),<sup>2</sup> te se zajedno s dramskim djelima Ive Brešana, Antuna Šoljana, Tomislava Bakarića, Slobodana Šnajdera i drugih, promatraju u kontekstu *političkog kazališta*. O politizaciji drame ovdje ne govorimo u smislu aktivnog sudjelovanja umjetnika u političkim zbivanjima, niti u smislu reprezentacije ili kritičkih komentara političkih zbivanja u književnim djelima, nego želimo ukazati na učinke književnosti, činjenicu da su se i dramska književnost i kazalište, Senkerovim riječima *nerijetko koristili kao eksperimentalni laboratorij u kojem se prvi put provjeravaju neki modeli ponašanja i djelovanja, gdje se ispituju granice slobode te testiraju i javno mnijenje i vlast*.<sup>3</sup> Jelačić Bužimski kao dramski pisac istupa 1973. godine kada mu Dramsko kazalište Gavella na scenu postavlja dramu *Izložba ptica*. Ta drama, za razliku od većine drama Jelačića Bužimskog, nije objavljena, a najpotpuniji uvid u njegov dramski opus pruža zbirka izabranih drama okupljenih pod nazivom *Sjene*.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Dubravko Jelačić Bužimski (rođen 1948.), objavljuje od 1968. godine i to drame, pripovijetke, romane i filmske scenarije. Široj je publici vjerojatno najpoznatiji po romanima za mladež: *Sportski život letećeg Martina* (1984.), *Balkanska mafija* (1986.), *Martin protiv CIA-e i KGB-a* (1988.) koji se nalaze i u školskoj lektiri.

<sup>2</sup> O odnosu političkih prilika i drame vidi više: Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, II. dio (1895 - 1940), Zagreb 2001.

<sup>3</sup> Senker, navedeno djelo, str. 24-25

<sup>4</sup> Zbirka *Sjene* objavljena je u nakladi zagrebačkog ceka-de-a 1998. godine pod uredništvom Gige Gračan. Sadrži sljedeće drame, uglavnom prethodno objavljene u periodici: *Preludij za dobre ljude s trga* (prai-zvedena 1974., objavljena 1975.), *Gospodar sjena* (objavljena 1978., prai-zvedena 1979.), *Donadinijeva smrt* (objavljena 1982.), *Poštari zvoni samo jedanput* (prai-zvedena 1983., objavljena 1984.) i *Ponoćna igra* (prai-zvedena 1985.). Osim navedenih, i već spomenute *Izložbe ptica*, važan dio njegovog opusa je i drama iz 1978. *Surove kazališne priče ili Priče iz naše šume*.

Funkcije govora i tijela u dramama Dubravka Jelačića Bužimskog promotrit ćemo s aspekta teorije govornih činova i teorije diskursa, te stoga neće biti riječi o leksičkim ili stilističkim razinama teksta, nego o dramskom govoru kao izvedbenom govoru, govoru kao obliku djelovanja, nerazdvojivom od tjelesnog aspekta subjekta iskazivanja. Primarni istraživački interes usmjerit ćemo na pitanje što lica kroz drame govorom čine, dok će pitanje što lica kazuju biti od sekundarne važnosti, tematizirano tek u onoj mjeri u kojoj ona sama progovaraju o djelotvornom govoru. Navedeni pristup omogućit će također problematizaciju funkcije autorskog govora, konkretno, postavljajući pitanja što Jelačić Bužimski kao *realan subjekt iskaza*<sup>5</sup> svojim dramama čini, koje učinke književnim tekstovima proizvodi.

Nastojanjima britanskog filozofa Johna Langshawa Austina,<sup>6</sup> pedesetih godina prošlog stoljeća filozofija jezika postupno prerasta u analizu i kritiku diskursa te započinju istraživanja o pragmatičnoj dimenziji značenja: glavno područje interesa postaje kontekst komunikacije, jedan od glavnih predmeta istraživanja postaju subjekti komunikacije, odnosno postavlja se pitanje mjesta koje subjekt mora zauzeti i uvjeta koje mora ispuniti da bi se komunikacija mogla ostvariti, kao i pitanje načina na koji subjekt biva reprezentiran u jeziku i kroz jezik. Jezik se dakle poima kao instrument djelovanja što, riječju, znači: govorenje je činjenje. Teorija govornih činova razvijena je na Austinovom razlikovanju dvije vrste iskaza: konstativa i performativa. Konstativi nešto tvrde, opisuju stanje stvari i istiniti su ili lažni, a performativi nisu ni istiniti ni lažni te u zbilji izvode (*perform*) radnju na koju referiraju. Performativi su *savršeno jednostavni iskazi s običnim glagolima u prvom licu jednine indikativnog prezenta aktivnog gdje ćemo odmah uočiti da oni ne mogu nikako biti niti istiniti niti lažni. Nadalje, ako netko upotrijebi ovakav iskaz, reći ćemo da on nešto radi a ne da je samo nešto rekao.*<sup>7</sup> Austinova teorija, posebice pojam performativa, vremenom je doživjela različita preuzimanja i preoblike s tim što pravu afirmaciju doživljava u suvremenoj humanistici, posebice postavljanjem kategorije performativa u središte tvorbe identiteta. Pritom je važnu ulogu u današnjici odigrala teoretičarka roda Judith Butler<sup>8</sup> koja se, među ostalim, oslanja na Derridaova čitanja Austinove koncepcije, ali i Althusserove interpelacije i Foucaultove

<sup>5</sup> Usporedi Manfred Pfister, *Drama : teorija i analiza*. Prev. Marijan Bobinac. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1998.

<sup>6</sup> Vidi, prije svega, John L. Austin, *How to Do Things with Words*. Ur. M. Sbisá i J. O. Urmson, Cambridge, Massachusetts, 1975. (1962.) te John L. Austin, *Performativni iskazi*. Prev. Dunja Jurtronić-Tihomirović, u: Nenad Mišćević / Matjaž Potrč, ur. *Kontekst i značenje*, Rijeka 1987., str. 29-39.

<sup>7</sup> John. L. Austin, *Performativni iskazi*. U: Nenad Mišćević / Matjaž Potrč, ur. *Kontekst i značenje*. Rijeka 1987., str. 30.

<sup>8</sup> Vidi: Judith Butler, *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*. Prev. Mirjana Paić-Jurinić. Zagreb, 2000. (1990.), i Judith P. Butler, *Bodies that matter: on the discursive limit of sex*, London, 1993.

teorije moći i otpora toj istoj moći.<sup>9</sup> Zaokupljena pitanjem o procesu pomoću kojeg se postaje subjekt, Butler je zaključila da se rodni, ali i svaki drugi identitet tiče isprepletenosti subjekta i moći, a tijela su uvijek već reprezentirana kao proizvod regulatornog diskursa. Postojanje subjekta događa se u zavisnoj vezi s odnosima moći, izvan tih odnosa ne postoji suvereni autonomni subjekt, subjekt nastaje tek ponavljanim radnjama unutar odnosa moći,<sup>10</sup> a odnosi moći djeluju kroz strukturiranje jezika određujući polje u kojem se subjekti konstruiraju i u kojem mogu djelovati. Subjekt se ispostavlja kao učinak različitih institucija, diskursa i praksi. Iz toga proizlazi da se subjekti mogu konstruirati samo kao jezični subjekti, odnosno podređeni su jezičnim i diskurzivnim odnosima moći.

Performativni iskazi, dakle, u širem smislu predstavljaju vid uspostavljanja odnosa moći, odnosno simboličke dominacije: svakom jezičnom razmjenom, pa tako i dijalogom kao komunikacijom između dvaju (ili više) lica, upravlja odnos snaga. Međutim, odnos snaga u jezičnoj razmjeni ne može se odrediti isključivo kroz jezik, nego tek u kontekstu, unutar društvenih uvjeta u kojima se vrši. Drukčije kazano, jezična djelotvornost može se ostvariti nakon što su osigurani mehanizmi prepoznavanja, priznavanja i pokoravanja dominantnom iskazu.<sup>11</sup> Sama djelotvornost performativnog iskaza, njegova uspješnost ili posrećenost, ovisi o prihvaćanju i priznavanju autoriteta sugovornika. Dramski govor kao izvedbeni govor također je performativ, vrsta djelovanja s materijalnim učincima, što je zorno vidljivo u dramama Jelačića Bužimskog.

U drami *Preludij za dobre ljude s trga* pratimo svakodnevicu stanara zgrade na trgu i drugih lica na neki način vezanih za taj prostor: u jednom su stanu majka i kći, u drugom raspop, u trećem čuvar muzeja, u podrumu prostitutka, na ulici prosjak-slijepac... a ta dramska lica funkcioniraju kao diskurzivna križišta djelotvornog jezika. Kroz dijaloge, koji kroz dramu teku paralelno, pojedina lica uglavnom pokušavaju uspostaviti dominaciju nad svojim sugovornicima. U tom smislu reprezentativan je dijalog između Majke i njezine kćeri Matilde kao majčin pokušaj uspostavljanja moći, podvrgavanje

<sup>9</sup> O moći i otporu, među ostalim, Foucault kaže: *pod moći ponajprije valja razumjeti mnoštvo odnosa snaga koji su imanentni području u kojem se očituju i tvore njegovu organizaciju*. (Michel Foucault, *Znanje i moć*. Prevl. Rade Kalanj. Zagreb 1994., str. 65), dok *lo/tpori ne proizlaze iz nekih heterogenih načela no oni ipak nisu mama ili nužno iznevjereno obećanje. Oni su drugi član u odnosima moći; u njih su upisani kao nesvodiva sučeljena strana*. (Foucault, navedeno djelo, str. 67) Usporedi također Michel Foucault, *Politics and Ethics: An Interview*, u: Rabinov, Paul, ur. *The Foucault Reader*. New York 1984. i Michel Foucault, *Nadzor i kazna: rađanje zatvora*, prev. Divina Marion, Zagreb 1994. (1975.).

<sup>10</sup> Performativnost roda ne može se ostvariti kroz jedan čin, nego samo kao *reitativna, citatna praksa*.

<sup>11</sup> *Simboličko nametanje, ta svojevrsna magijska djelotvornost za kakvom teže zapovijed ili geslo, ali i obredni diskurz ili obična naredba, ili pak prijetnja ili uvreda, može funkcionirati samo ako su se stekli društveni uvjeti koji su potpuno neovisni o specifičnoj jezičnoj logici diskursa*. Pierre Bourdieu, *Što znači govoriti. Ekonomija jezičnih razmjena*. Prevl. Alka i Mladen Škiljan. Zagreb 1992., str. 59.

kontroli kćerinog i tijela i govora, čak i misli. Majka naime isprva pokušava kćer učiniti transparentnom: *Da ne tajiš što preda mnom? /.../ Tajiš sigurno nešto tajiš. /.../ Ako te nešto muči, reci, nemoj mi slučajno skrivati.*<sup>12</sup> disciplinira njezino tijelo prisiljavajući je na stalan pozor: *Matilda, ti mene ne slušaš? /.../ Što sam rekla? /.../ Kako sam to rekla? Zašto ne reagiraš odmah?*<sup>13</sup> a pokušaj uspostavljanja moći kulminira u epizodi vezanoj za Lizi, prostitutku koja svoje usluge pruža u podrumskoj sobi. Majka kaže: *Nemam riječi za taj ološ, tu...tu ženturaču. U jednoj čestitoj kući takvu bi odmah izbacili.*<sup>14</sup> Kada Matilda staje u Lizinu obranu, pokušavajući onemogućiti djelotvornost govora, Majčin govor biva sve glasniji, a riječi sve grublje, no kako svojim iskazom ne uspijeva uvjeriti kćer da treba misliti jednako kao ona, poseže za eksplicitnim performativnim iskazom, egzcitivom, odnosno izvodi ilokucijsku radnju kojom iskazuje moć, više: *Zabranjujem ti da tako govoriš, zabranjujem ti da tako misliš.*<sup>15</sup> Matildin je otpor i dalje na snazi pa kada niti egzcitiv ne polučuje željeni učinak, Majka nasrće na kćerino tijelo pokušavajući na taj način poništiti izvor govora kao izvor otpora te u didaskalijama čitamo: *Uz bijesan krik Majka spušta šake na Matildino tijelo. Matilda je pokleknula, ali udarci i dalje padaju.*<sup>16</sup> Tek kada se javlja prijetnja poništenja tijela, Matilda posustaje, zaključuje da je kasno za pobunu i traži majčinu oprost. Ovdje je zanimljivo spomenuti da je isprika, traženje oprosta također govorni čin, ilokucijska radnja, postupak društvene ophodnje ili bihejvitiv.<sup>17</sup>

Nije Matilda jedina kroz koju Majka pokušava steći moć u smislu ishoda djelovanja koja će riješiti njezine probleme sa svjetlom koje na stubištu neprekidno gori, ali i s Lizi. Na njezinoj se meti nalazi i Velečasni kao simbol neprikosnovene moralnosti. Međutim, Majka prvo mora izboriti pravo na govor, prikladnu poziciju iz koje se njezin glas može čuti, ona se mora usidriti u svrsishodnu točku. Problem koji želi da Veleča-

<sup>12</sup> Jelačić Bužimski, *Sjene*, Zagreb 1988, str. 9.

<sup>13</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 11.

<sup>14</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 18.

<sup>15</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 18.

<sup>16</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 18.

<sup>17</sup> Ilokucija (*act in saying*) je prema Austinu čin izveden kazivanjem, konvencionalni aspekt društveno institucionaliziranog odnosa prema sugovorniku, dimenzija u kojoj jezik ostvaruje snagu i moć utjecaja na druge. Austin izdvaja pet osnovnih vrsta ilokucijske radnje: (1) verdiktivi ili zabrane (govorni činovi koji se sastoje od donošenja suda, na primjer: vrednovanje, osuda, procjena, puštanje na slobodu); (2) egzcitivni ili naredbe (su govorni činovi koji se sastoje od ovlaštenih iskaza i kojima se iskazuje moć, na primjer: narediti, imenovati, ispričati, izdati zapovijed); (3) komisivi ili obveze (su govorni činovi koji se tvore preuzimanjem obveze u odnosu na neku radnju u budućnosti, na primjer: obećanje, vjenčanje, oklada, zakletva); (4) bihejvitivi ili postupci društvene ophodnje (su govorni činovi vezani uz neku vrstu društvenog ophođenja; na primjer: čestitka, isprika, pozdrav); te (5) ekspozitivi ili izlaganja (su govorni činovi kojim se čine diskurzivna pojašnjenja, kao što su potvrda, pitanje, primjedba i drugo). Usporedi Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge 1975.

sni riješi predstavlja kao zajednički problem te poziciju za govor pokušava izboriti na zajedničkom prostoru – stubama kuće – te u istom trenutku kada Velečasni izlazi iz privatnosti svoga stana, Majka ga presreće i oslovljava. Velečasni pak ne prepoznaje njezine probleme kao svoje, ne tiču ga se, majčin priziv nije uspio te on njezin glas i njezino tijelo eliminira povlačeći se u privatnost vlastite sobe: *Ta baba je kao vampir!! Što se mene tiče svjetlo na stepenicama i ... i nekakva gospođica Lizi?! Užasan stvor. Zašto me već jednom ne puste na miru?!*<sup>18</sup> Majčin pokušaj djelovanja govorom opet je neuspješan, njezin performativni iskaz je neposrećen.<sup>19</sup> Sličnih je situacija u drami više. Majčini iskazi su neposrećeni, ne uspijevaju proizvesti željene učinke već stoga što ona ne uspijeva osigurati autoritet nad sugovornikom. To ne znači da njezini govorni činovi nemaju nikakve učinke, svaki govorni čin nužno utječe na međuodnos lica, međutim, umjesto da uspostavi zajedništvo i privoli na djelovanje u vlastitu korist, što je njezina namjera, ona još više produbljuje postojeći komunikacijski jaz.

Iako sva lica u drami *Preludij za dobre ljude s trga* funkcioniraju kao promotori vlastitoga djelotvornog govora, pojedina lica svoj govor niti ne pokušavaju razumjeti izvan djelotvornosti performativa, primjerice Lizi - koja zarađuje pružanjem seksualnih usluga - govornim činom nagovara na tjelesni čin, ona se obraća Maksu riječima: *Živci su vam prenapeti, ali vaše tijelo nije dovoljno umorno za normalan san. Ja vam mogu u tom pomoći. /.../ Tako da vas učinim umornim. Može odmah.*<sup>20</sup>

Pokušaj uspostavljanja dominacije nad sugovornikom naglašen je također u drami *Gospodar sjena* kroz dijalog između Profesora krivičnog prava i njegova Studenta, jedinich lica drame. Odnos snaga razrađen je kroz kompoziciju drame: u početku razgovora dominira Profesor na čije teze i stavove Student reagira nevjericom i čuđenjem, ali bez suprotstavljanja ili jasnog pružanja otpora; dijalog postupno prelazi u ravnomjerno odmjeraivanje snaga, Student se više ne libi izreći vlastita mišljenja i suprotstaviti ih Profesorovima; da bi u posljednjem dijelu Student zavladao na verbalnom te uspostavljenom moć realizirao i na materijalnom polju, eliminacijom govorećeg subjekta, doslovno ubojstvom Profesora. U ovoj drami Jelačić Bužimski težište stavlja na pitanje straha,<sup>21</sup> ali i otpora strahu, međutim, nama su ovdje zanimljivije uzgredne replike kroz koje se

<sup>18</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str.18.

<sup>19</sup> Austin performative određuje *posrećenošću / neposrećenošću* (felicitous / infelicitous): da bi performativni čin uspio, da bi bio posrećen, trebaju biti ispunjeni njegovi uvjeti – konvencionalna procedura i okolnosti, izvršenje čina korektno i u potpunosti, bez greške i zastoja - što znači da uspješnost performativa u potpunosti ovisi o okolnostima, odnosno o kontekstu! Ako pak nisu ispunjeni svi navedeni uvjeti, ni performativ neće uspjeti, bit će neposrećen. Usporedi Austin, navedeno djelo.

<sup>20</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 15.

<sup>21</sup> PROFESOR: *Strah, naravno, strah, strah, i samo strah! /.../ Strah, shvaćate? Etika, zakoni, javno mije-nje, to su sranja, razumijete, sranja. Samo strah je primaran. On uvijek sve zaustavlja.* Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 39.

otvara problem neproničnog odnosa između namjere i izvršenog čina. Kada profesor zauzme ironičan stav prema vlastitom udžbeniku krivičnog prava, on nailazi na Studentovo neodobranje: *Ali to je vaša knjiga! Vi ste je napisali. Iz nje uči gomila studenata. Kako možete govoriti protiv sebe?*,<sup>22</sup> međutim Profesor između sebe i knjige stavlja razdjelnicu: *Govorim protiv knjige. Otkud vi znate da je u njoj baš ono što ja inače o tom mislim? Kako se to može doznati? U redu, ja sam je napisao, ali zašto se unatoč tome ne bi njome mogla obrisati stražnjica? Ima uostalom mekan papir.*,<sup>23</sup> da bi se rasprava dalje nastavila u smjeru učinaka koje knjige proizvode: *Mnoge knjige u koje vjerujemo kao u molitvenike zavrijedile su da se nađu u javnim zahodima. Za neke od njih je to još jedini način da na nekog djeluju.*<sup>24</sup> Drukčije kazano, knjige imaju moć utjecaja na recipijenta ali se jezična djelotvornost ne nalazi niti u autorovoj namjeri, niti u iskazanom, nego je prvenstveno ovisna o recipijentu i kontekstu komunikacije. O mogućnosti djelovanja literarnog teksta progovara i glumac Jakov iz *Ponoćne igre: Rugaj se, rugaj! Bit će netko u toj publici koga će ona* (rečenica drame, op.a.) *ujesti za srce i zato ću je reći s posebnim zadovoljstvom. /.../ Ja želim vjerovati da riječi djeluju, jer one su jedino moje oružje.*<sup>25</sup>

Drama *Donadinijeva smrt*<sup>26</sup> također je drama govornih (ilokucijskih) činova u smislu da se lica iz literature Ulderika Donadinija javljaju svom tvorcu tada kada si on želi oduzeti život, a s namjerom da ga u tome spriječe. Paradoksalno, identitet tih lica konstruiran je isključivo riječima: Donadini je njihov tvorac i gospodar.<sup>27</sup> Jedan za drugim javljaju se Andrija Petrović, Jakov Žleb, dr. Aktović i Dunja služeći se jedinim raspoloživim *instrumentom* – glasom – i jedinim raspoloživim sredstvom – riječima – eksplicitno ili implicitno nagovarajući Donadinija da makne britvu sa svojega vrata. U jednom trenutku drame čini se da u tome uspijevaju.

*PETROVIĆ: Onda ste napipali tu britvu?*

*DONADINI: Da.*

*PETROVIĆ: I čuli moj glas?*

*DONADINI: To me je zaustavilo. Tvoj glas. Vaši glasovi. To me je zaustavilo.*

*PETROVIĆ: Znači, samo to vas je zaustavilo. Naši glasovi.*

<sup>22</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 44.

<sup>23</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 45.

<sup>24</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 45.

<sup>25</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 167.

<sup>26</sup> Na intertekstualnu vezu s Donadinijevom literaturom upućuje sam autor: *Ovaj je tekst inspiriran tragičnim krajem hrvatskog pisca Ulderika Donadinija i pokušava slijediti dramsku strukturu njegove jednočinke "Gogoljeva smrt". Shodno tome, u idealnoj je izvedbi "Donadinijeva smrt" zamišljena da se igra integralno kao drugi čin "Gogoljeve smrti":* Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 74.

<sup>27</sup> Žleb, na primjer, kaže: *Ti ...ti si me tako uredio.* pa nešto kasnije: *Gospodario si mnome.* Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 81 - 82.

*DONADINI: Samo to. Prelazi pogledom po njima i lice mu se razvedrava. Glas mu dobiva živu boju. Osjećam se dobro. Čudno, ali najednom se zbilja osjećam tako dobro. Kao da sam ozdravio. /.../ Spasili ste me u posljednjem trenutku. Bio sam gotov. Vama dugujem život.*<sup>28</sup>

Međutim, za razliku od biografski provjerljivih podataka o tragičnoj Donadinijevoj smrti kao dvadesetdevetogodišnjaka (10. svibnja 1923. godine), uslijed psihičke rastrojenosti, završetak drame Jelačića Bužimskog ostaje neodlučiv ukazujući time na rizičan ishod svakoga govornog čina. U didaskalijama čitamo: *I onda ... svi su otišli ... opet sam sâm ... /.../ Traži britvu pogledom, jer ju je negdje zametnuo. Tada je ugleda na podu, podiže i prilazi ogledalu u kupaonici. Podiže je prema vratu i zaustavi pred grkljanom. Tama pada strahovitom brzinom, kao nagli rez britve.*<sup>29</sup> Iako sugestivan kraj navješćuje Donadinijevu smrt - pad kazališne zavjese kao rez britve kao rez smrti - ona nije izravno pokazana, nego konačan ishod radnje autor prepušta odluci gledatelja, odnosno čitatelja.

Kao egzemplarne spomenimo još dva primjera govora u funkciji djelovanja iz drame *Poštar zvoni samo jedanput ili Svjetlo za insekte*: u dijalogu supružnika Marko u više navrata Ani prepričava nezgodu s radnoga mjesta pri kojoj je jedan od radnika ostao bez prstiju, no Ana njegov iskaz doživljava kao vlastito mučenje, kaže: *Ne muči me, molim te. Ne želim to više slušati.*<sup>30</sup> Drugi primjer tiče se Stričevog snimanja razgovora Ane i njezina ljubavnika Andrije na magnetofonsku vrpcu: Andrijine riječi, njegov iskaz, Stric koristi kao oružje upereno protiv samoga subjekta iskazivanja tako što ucjenjujući Andriju vlastitim riječima pokušava sebi priskrbiti materijalnu korist.

Iako dosad navedeni primjeri predstavljaju tek izbor iz široke lepeze primjera primjene govornih činova u dramama Jelačića Bužimskog, možemo zaključiti da gotovo sva lica funkcioniraju kao promotori djelotvornog govora te se kroz dijalog uglavnom pokušava utjecati na sugovornika i privoljeti ga, nagovoriti na stanovito djelovanje, izazvati određeno psihičko i fizičko stanje.

Monološki govor u tematiziranim dramama ima međutim nešto drukčiju funkciju. Monolog uglavnom funkcionira kao eksplicitno samopredstavljanje, kroz monolog lica često tematiziraju vlastito samorazumijevanje. U tom smislu će nam u *Preludiju...* kao primjer poslužiti monolog Velečasnog koji je izgubio vjeru, monolog kojim drama započinje. Svećenik kaže:

*Sve veća je sumnja. Osjećam kako raste u meni. A ne mogu se sjetiti ni tog prokletog dana kada je počelo. Zaboga, kakve to riječi izgovaram?! Možda ipak ...da, čini mi se da je to bila ona jutarnja misa. Bilo je hladno. Crkva je bila užasno tamna i kamena.*

<sup>28</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 100 – 101.

<sup>29</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 102.

<sup>30</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 83.

*Samo su plamičci podno spomenika sv. Antuna razbijali mrklinu. Nije bilo gotovo nikoga. Tu i tamo ušuljala se pokoja bolećiva starica i bešumno kao sjena klecala.*<sup>31</sup>

Svećenik-raspop pokušava dati odgovor na pitanje koje su okolnosti dovele do njegovoga sadašnjeg stanja, pokušava rekonstruirati vlastitu prošlost, što, s obzirom da je govorenje vrst djelovanja, ujedno predstavlja čin. Pričati o sebi nije isto što i razlagati, prikazivati sebe, upozorava Judith Butler jer u prikazivanju sebe postoji neka vrst narativnog zahtjeva, prihvaćamo pretpostavku da sebstvo ima uzročni odnos prema drugima.. *Razlaganje/prikazivanje sebe se uvijek daje drugome /.../ a ti drugi utemeljuju mjesto adresa kao više primarnu etičku relaciju nego reflektivnu silu za prikazivanjem sebe. Štoviše, zbiljske pojmove pomoću kojih se prikazujemo, pomoću kojih činimo sebe razumljivim sebi i drugima, nismo sami stvorili.*<sup>32</sup> Pojmovi u kojima se izvodi prikazivanje sebe jesu društvenog karaktera i kroz njih se ustanovljuju društvene norme. Prikazivanje sebe je također *izlaganje (showing)* sebe, izlaganje s ciljem testiranja čini li se prikaz ispravnim, mogu li ga pojedinačni drugi pa i zajednica, s obzirom na vladajuće norme, razumjeti i prihvatiti. Prepoznavanje drugog odvija se u terminima koji nisu isključivo subjektivni, nego uvijek već jezično situirani. Mogućnost etičkog odgovora pojedinačnom subjektu zahtijeva vođenje računa o normativnosti, kulturalnim pitanjima pa i o odnosima moći u društvu. O tome postoje li okviri unutar kojih će se pojedinac smjestiti ovisi hoće li on biti prepoznat i vidljiv ili se neće uspjeti konstituirati kao subjekt. *Postoji jezik koji uokviruje susret, i u taj jezik je usađen niz normi koje se tiču toga što hoće a što neće konstituirati prepoznatljivost.*<sup>33</sup> Pojedinac ne može proširivati diskurs, međutim, ni pripovjedno *razlaganje sebe* ne izražava subjekt u potpunosti. Priče o pojedinačnom podrijetlu ne mogu biti u potpunosti podudarne, ne mogu dohvatiti tijelo na koje referiraju niti mogu u konačnici razjasniti pojedinačnu egzistenciju. Kroz njih se izlaže postanak pojedinca kao reflektivnog bića zahvaćajući pritom u memoriju, no sama priča uvijek počinje u trenutku kada je mnogo toga što pojedinca tvori već pozicionirano i zapravo omogućuje priču u jeziku. *Ja* koje pripovijeda je *ja* u oporavku i rekonstrukciji te može posegnuti tek za fabuliranjem podrijetla koje zapravo ne poznaje. *U oblikovanju priče, ja oblikujem sebe na novi način, instituirajući pripovjedno ja koje je superiorno onome ja čiji prošli život nastojim ispričati.*<sup>34</sup> Razlaganje sebe je uvijek parcijalno, uznemireno elementima koji isklizavaju iz konačne priče i podložno reviziji. Uvijek preostaje izvjesna neprozirnost. U identitetu kao kategoriji nalazi se neprozirnost, netransparentnost pa stoga razlaganje sebe nužno ne može biti uspješno.

Prikazivanje sebe je uvijek usmjereno prema drugome, bilo stvarnom ili pretpostavljenom (u drami je to svakako gledatelj odnosno čitatelj), a taj drugi je u funkciji

<sup>31</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 9.

<sup>32</sup> Butler, Judith P., *Giving an Account of Oneself*, New York 2005. str. 21.

<sup>33</sup> Butler, navedeno djelo, str. 30.

<sup>34</sup> Butler, navedeno djelo, str. 39.



uspostavljanja etičke relacije. Pojedinaac razlaže sebe drugome i to zbiljsko razlaganje smješteno je unutar prizora oslovljavanja, adresiranja: *Razlažem sebe tebi*.<sup>35</sup> Prizor oslovljavanja, *retorički uvjet za odgovornost*, podrazumijeva međuodnos: rekonstrukcija povijesti pojedinca uvijek je upućena drugom i u tom se razlaganju nužno uspostavlja odnos prema onome kome je razlaganje upućeno. Pojedinaac kroz narativnu strukturu, karike uzročnog lanca, vezuje i obvezuje sebe za drugog: nudeći prikaz sebe pokušava odgovoriti zašto je upravo to što je i na koji je način to postao. Međutim, svi takvi napori nužno promašuju jer je pripovjedno *ja* rekonstruirano u svakom trenutku koji je prizvan u samoj pripovijesti.<sup>36</sup> Pričanje priče o sebi je govorni čin, performativ, koji se izvodi za drugog, bez obzira je li riječ o stvarnom ili pretpostavljenom drugom. Kroz takvo oslovljavanje se zapravo tvori *ja*: *Ja jesam jedino u oslovljavanju tebe*.<sup>37</sup>, što će reći da je *ja* prazno mjesto, ništa, ako nema drugog, nekoga koga se može osloviti s *ti*, referencija na sebe omogućena je tek drugim.

Prikazivanje sebe je uvijek čin koji pojedinac izvodi za nekoga, suočen s drugim i to pomoću jezika (pritom ne treba izgubiti iz vida činjenicu da su mu upravo drugi osigurali taj jezik kroz koji se prikazuje), a tom prikazivanju nije cilj afirmirati, učvrstiti samu pripovijest, nego oblikovati jezične i društvene okolnosti koje će omogućiti preoblikovanje sebe. Raščinjenje od strane drugoga jest nužnost, ma koliko boli i tjeskobe izazivalo, međutim, ono uključuje i priliku za prepoznavanje i priznavanje, oslovljavanje, adresiranje subjekta, njegovo *stavljanje u pogon*. Prikazujući se, nudeći prikaz drugome u obliku priče, Velečasni pokušava sažeti odgovor na pitanje kako je postao to što jest i zašto je postao upravo takav, međutim ti napori za samosažimanjem nužno promašuju jer pojedinac ne može razjasniti svoje sebstvo. S obzirom da je prikazivanje sebe uvijek čin koji pojedinac izvodi za nekoga, suočen s drugim i to pomoću jezika koji su mu osigurali drugi, njegovom prikazivanju konačni cilj nije afirmirati, učvrstiti samu pripovijest, nego oblikovati jezične i društvene okolnosti za prihvaćanje njegovog, već oblikovanog sebstva. O tom drugom, o čitatelju ili gledatelju kada je riječ o drami, ovisi hoće li performativni iskaz polučiti željene učinke, konkretno, hoće li recipijent naći opravdanja za svećenikov gubitak vjere.

Slična je funkcija početnog Profesorovog monologa u drami *Gospodar sjena*, kao i pojedinih dijaloških sekvenci unutar iste drame. O težnji da bude priznat od strane drugog – u ovom slučaju Studenta koji je na njega ostavio *dobar dojam* - eksplicitno progovara sam profesor: *Taština, glupa, prokleta taština, eto, to je to. /.../ Što vrijedi*

<sup>35</sup> Butler, navedeno djelo, str. 50.

<sup>36</sup> *Prizivanje je, paradoksalno, performativ i ne-narativni čin, čak iako funkcionira kao pokretač za samu pripovijest. Ja, drugim riječima, činim nešto s tim "ja" - elaboriranim i postavljenim u odnos prema zbiljskim ili imaginarnim recipijentima – što je nešto drugo nego pričati priču o tome pa makar 'pričati' ostaje i dalje dio onoga što činim.* Butler, navedeno djelo, str. 66.

<sup>37</sup> Butler navedeno djelo, str. 82.

mozgu gospodina profesora sva njegova genijalnost, kad se njegovoj taštini prohtjelo aplauza.<sup>38</sup> Više je primjera s jednakom funkcijom u tematiziranim dramama.

Konačno, preostaje pitanje funkcije autorskog govora. Neosporno je da literatura može utjecati na oblikovanje identiteta recipijenata, međutim svaki literarni tekst, shvaćen kao performativ, preoblikuje kontekst u koji ulazi stvarajući nove pretpostavke razumijevanja pa konačan učinak njegove izvedbe ovisi o čitatelju.<sup>39</sup> Neupitno je da Jelačić Bužimski dramama želi utjecati na čitatelje, a to čini tako što dijagnosticira stanje u društvu i prikazuje moguće, za život opasne, prijetnje kojima je izložen suvremeni čovjek. Njegova namjera vidljiva je već u naslovu: naslov *Sjene*, u značenju fantomskih tijela, ironijski podvlači to da ono što čitatelji ne doživljavaju kao prijetnju ipak postoji: sjene ne govore, niti ih se može dotaknuti, lako ih je moguće previdjeti, no mogu imati ključnu ulogu u podčinjavanju i discipliniranju subjekata. Sjena je *čovjek u sivom šeširu iz Gospodara sjena (Svi mi imamo svog čovjeka u sivom šeširu.)*,<sup>40</sup> sjene su lica Donadinijeve drame u *Donadinijevoj smrti (DONADINI: Činilo mi se da sam ovdje sam. /.../ PETROVIĆ: Nikada niste bili sami. Nikad! Najmanje onda kada vam se to najviše činilo! /.../ Uzaludan je napor da ostanete sami.)*,<sup>41</sup> sjene su Sali i Vidrić u *Ponoćnoj igri* ... Sjene, paradoksalno, odjelotvoruju i jamče moć samoga diskursa.

Međutim, *Sjene* u naslovu dramske zbirke možemo čitati i kao autoironičan komentar, ironiju koju Jelačić Bužimski usmjerava protiv sebe samoga, protiv obećanja koje je dao vlastitim imenom, potpisom na naslovnici, obećanja da će knjigom postići izvjesne učinke, u krajnjoj liniji, nečemu podučiti čitatelje.<sup>42</sup> U ovdje tematiziranim dramama Jelačić Bužimski progovara o opasnosti kojoj su izložena tijela, o tjelesnoj eksponiranosti i ugroženosti, a njegov govor odjelotvoren u dramama predstavlja upravo jedan vid otpora takvoj opasnosti. Svjestan etičko-političke moći koju književnost ima, ali i rizika svakog obećanja, Jelačić Bužimski naslovom upozorava upravo na tu neodlučivost vlastita obećanja, na rizik da pojedina drama, to utjelovljenje govora, ne naiđe na čitateljsko prepoznavanje i prihvaćanje te da izostankom interpelacije u čitatelja njegov govor ne bude materijaliziran, nego da ostane tek bestjelesna sjena.

<sup>38</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 35.

<sup>39</sup> *Ako se proces čitanja uzima kao raskrinkavanje pojedinačnosti teksta, čitanje postaje iskustvom odgovornosti. Od čitatelja se zahtijeva premještanje, zahtijeva se identifikacija s motrištima zastupljenim u tekstu, ali se čitatelju otvara i mogućnost otpora, prekida. Na taj način čitatelj je zapravo u «srednjem», trajno neodlučivom položaju (za razliku od poimanja subjekta u naratologijskoj koncepciji pripovjednog konstativa kao svjesnog nositelja operacije, odnosno, subjekta kao nesvjesne žrtve u ideologijsko-kritičkoj koncepciji pripovjednog performativa).* Kristina Peternai, *Učinci književnosti*. Zagreb 2005., str. 161.

<sup>40</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 42.

<sup>41</sup> Jelačić Bužimski, navedeno djelo, str. 75, 78.

<sup>42</sup> Kao što kaže Felman: *In/naslovi kao naslovi jesu obećanja (obećanja novih sadržaja, obećanja autorove mjerodavnosti, obećanje znanja ili naučavanja) ... istodobno, u istome dahu naslovi postavljaju u pitanje vlastito pravo obećavanja, potkopavajući vlastito obećanje.* Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru*. Prev. Gordana Popović. Zagreb 1993., str. 115.

Alica Kulihová

## POVRATAK FILIPA LATINOVICZA U SLOVAČKIM PRIJEVODIMA

Miroslav Krleža – najznačajniji hrvatski prozaičar, dramatičar, esejist i pjesnik 20. stoljeća, koji je nadišao granice nacionalne književnosti – nije ostao neprimijećen ni u slovačkoj prevoditeljskoj literaturi. Ovaj mnogožanrovski autor postao je jedan od najprevođenijih hrvatskih autora 20. stoljeća u Slovačkoj.

Miroslav Krleža je dospio u središte pozornosti slovačkih prevoditelja hrvatske literature zahvaljujući svome svestranom umjetničkom talentu, neizmjereno plodnom literarnom stvaralaštvu, ali i zahvaljujući svojim naprednim antimilitarističkim nazorima.

Slovačka čitateljska publika raspolaže opsežnom informativnom građom o Krleži i njegovom stvaralaštvu. Za predstavljanje Krleže u Slovačkoj, dvadesetih godinama dvadesetog stoljeća, naročito je zaslužan hrvatski književni znanstvenik i književnik Ljubomir Maraković svojim člancima u časopisu "Slovenské pohľady", kasnije Andrej Mráz, Andrej Sirácky, Andrej Vrbacký, Ivan Minárik, Zlatko Klátik i dr. Najviše zasluga za predstavljanje Krleže slovačkoj literarnoj sceni ima, međutim, Branislav Choma – poznati krležolog, autor priloga i znanstvenih radova o djelu i recepciji Krleže u Slovačkoj. Književni znanstvenik i povjesničar Branislav Choma, iz razumljivih razloga, nije uključio u svoje znanstvene radove i stručne priloge svoj doprinos. Međutim, ni njegovi radovi ne sadrže iscrpne bibliografske podatke o Krleži, a o prijevodima se izjašnjava strogo i marginalno.

Opširnije govori o Krleži u svom prilogu *Miroslav Krleža a Slováci*<sup>1</sup> koji je kasnije preveo, a uvodnu bilješku napisao je Miroslav Vaupotić.<sup>2</sup> Na ovaj svoj prvi prilog Choma se nadovezuje 1999. godine u prilogu *Krleža a Slováci po roku 1945*.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Branislav Choma, *Miroslav Krleža a Slováci*. U: *Literárne vzťahy Slovákov a južných Slovanov*. Zborník konferencie 30.10. - 1. 11. 1966. - Smolenice). Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1968., s. 315-329.

<sup>2</sup> Branislav Choma, *Krleža i Slováci između dva rata*. U: "Republika " 24/1968., 7, s.450-454.

<sup>3</sup> Branislav Choma, *Krleža a Slováci po roku 1945*. U: *Slovensko-chorvátske jazykové a literárne vzťahy*. Bratislava, 1999., s. 32-37.

Osobnost Miroslava Krležje zasluži, ne samo cjelovit pogled na njegovo mjesto u nacionalnoj književnosti, nego i konkretniju analizu njegovih prijevoda. Komparacijom originala i prijevoda može se primijetiti i potvrditi važnost mnogih postavki i *poučaka* teorije prijevoda i tako potvrditi neizbježnost teorije prijevoda za prevoditeljsku praksu. Međutim, ne izbjegavamo niti tvrdnju kako nadriprevoditelju neće pomoći ni ta najbolja teorija prijevoda. Pozornom i bistrom prevoditelju koji se suoči s vlastitim greškama, dakle sklon je daljnjem stjecanju prevoditeljske vještine, teorija će biti od pomoći, iako ponekad samo povratno. Ali, to znači da će njegovi daljnji prijevodi biti sigurno bolji i savršeniji. Prevoditelj sa stvaralačkom sposobnošću neće se uplašiti teorije, nego će je prihvatiti kao nadogradnju svoga obrazovanja i stjecanja vještina i stvaralačke intencije.

Slovački knjiški prijevodi proze Miroslava Krležje predstavljaju reprezentativni pregled njegovog stvaralaštva (*Hrvatski bog Mars - Chorvátsky boh Mars, Na rubu pameti - Na pokraji rozumu, Povratak Filipa Latinovicza - Návrat Filipa Latinovicza*). U kazalištu, na radiju i televiziji bili su predstavljeni njegovi značajni dramski tekstovi (*Gospoda Glembajevi - Rodina Glembajovcov, Leda - Léda, U agoniji - V agónii, Na rubu pameti - Na pokraji rozumu, Adam i Eva - Deti raja*). Osvrti na prijevode Krležinih djela bili su vrlo strogi i neadekvatni. Krležja je bio predstavljen slovačkoj čitateljskoj publici što se tiče kvantiteta relativno dovoljno, no što se tiče kakvoće prijevoda, nedovoljno.

Bijela mjesta na karti slovačkih prijevoda Krležinog stvaralaštva predstavljaju, prije svega, pjesničko djelo *Balade Petrice Kerempuha*, ili pak roman *Zastave*.

Slovačka prevoditeljska literatura može se pohvaliti svjetskim prvijencem prijevoda Krležinog romana *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.) - *Návrat Filipa Latiovicza* (1935., prijevod Ivan Minárik i Andrej Vrbacký). Drugi put je bio navedeni roman preveden na slovački jezik 1979. godine (prijevod Vlasta Baštová). Prijevodi ovoga romana nalazili su se pod utjecajem vremena u kojem su nastali. Vrijeme u prijevodu i njegov utjecaj na pojavu i frekvenciju izražajnih promjena očevitno je u oba prijevoda. Konceptije rada prevoditelja determinirane su ne samo poetikom prevoditelja, nego i vremenom nastanka pojedinačnih prijevoda. Konceptije rada slovačkih prevoditelja koje na početku dvadesetog stoljeća još nisu bile utvrđene, uvjetovale su mnoge razlike primijećene u analizi dvaju prijevoda. Slovačka prevodilačka škola građena na teorijskim doktrinama i na temelju prevodilačke prakse usmjerila je s vremenom prevodilačke stavove i konceptije. Poetika prevoditelja praćena u navedenim prijevodima ima, ne samo obilježja tadašnjeg statusa slovačkog jezika, njegovog uzusa i norme, već i posebnih kvaliteta i prakse prevoditelja.

Aktualnost analize prijevoda i nakon 1972., odnosno nakon dvadeset i osam godina, možemo obrazložiti potrebom da se popune bijela mjesta u kritici prijevoda i objektivno ocijene prevodilačke konceptije i, ne najmanje važno, ukaže na neizbježnost kritike prijevoda. Kritika prijevoda s jedne strane je *vizitkarta* prevedenog djela i njegovog stvara- telja – prevoditelja, te s druge strane predstavlja i odgovarajuću školu za prevoditelja.

O kvalitetama romana *Povratak Filipa Latinovicza* dosta se marginalno piše u slovačkom tisku 1935. godine nakon izdavanja slovačkoga prijevoda Michala Považana. *Roman u svojoj drugoj polovici ima mjestimice i slaba mjesta, valjda najjačim je prikazivanje suvremenog Isusa, kojeg je htio nacrtati Filip Latinovicz. Zato knjiga nije mogla izaći u ediciji Društva prijatelja klasičnih knjiga, nego ju je nakladništvo moralo izdati posebno.*<sup>4</sup>

Ovaj aktualni izbor u slovačkoj prevodilačkoj književnosti obrazlaže na određeni način i Andrej Sirácky u uvodu svoga prikaza romana riječima: *Današnje vrijeme, njegov neprekidan i neodređeni karakter, tapkanje u mraku i traženje izlaska iz današnjeg kaosa odražava se poput zrcala u stvaralaštvu suvremenih umjetnika i književnika. Književnost isto tako kao i umjetnost nosi pečat svog vremena... Ako s ovog stajališta gledamo na književnost naše braće – Jugoslavena, možemo vidjeti kako i njihovo stvaralaštvo, barem ovo sadašnje, živi u znaku navedenih problema i da se upravo svojom orijentacijom na svijet razlikuje od domaće sredine i izaziva zasluženu pozornost inozemstva.*<sup>5</sup>

Osvrtni na izdanje slovačkog prijevoda ovoga romana iz 1935. su relativno brojni (7), međutim ne donose fundiraniju analizu prijevoda.

Prema mišljenju Jána Jankoviča je *slovačko izdanje Povratka Filipa Latinovicza prvi umjetnički prijevod tadašnjeg autora, koji je u mogućnostima i sredstvima tadašnjega slovačkog jezika pogodio original. Prevoditelji su shvatili sve položaje teksta i djelo kao cjelinu, njegovo ozračje i različitost pojedinih likova.*<sup>6</sup> Možemo polemizirati s ovom tvrdnjom, jer neki od prijevoda iz tridesetih i četrdesetih godina čitljivi su i do sada, dok prijevod Minarika i Vrbackog, takoreći, ne ispunjava osim *nastavnog* predmeta nikakvu drugu svrhu. Svjetski je prvijenac na slovački jezik prilikom prijevoda ovoga romana nakon više od sedamdeset godina, izgubio svoj značaj i prijevod je postao gotovo nečitljivim tekstom za suvremenike.

Za kvalitetu i suvremenu zastarjelost prijevoda iz 1935. godine snosi odgovornost naravno i društvena, kulturna, ali i jezična situacija analiziranog razdoblja.

Nastanak samostalne Čehoslovačke države 1918. godine imao je za povijest književnoga slovačkog jezika dalekosežno značenje. Počela je borba za priznanje slovačkog naroda i slovačkog jezika kao posebnih jednina u slavenskom svijetu. Pored češkog jezika postao je državnim jezikom praktički i slovački jezik. Jezična praksa tridesetih godinama dvadesetog stoljeća nije bila u Slovačkoj jedinstvena. Jezikoslovci su se trudili očistiti slovački jezik od tuđica, naglašavala se potreba za čistim slovačkim jezikom.

<sup>4</sup> Michal Považan, *Satyra o zanikajúcej triede. M. Krleža: Návrat Filipa Latinovicza*. U: "Ludový denník", 4. 12. 1935., bs.

<sup>5</sup> Andrej Sirácky, *Najmarkantnejší zjav súčasnej literatúry juhoslovanskej – Krležov román Povratak Filipa Latinovicza*. U: "Náš život", 1, 1933., č. 1, s. 22-31.

<sup>6</sup> Ján Jankovič, *Stručné dejiny prekladu na Slovensku. Zv. 2. Chorvátska literatúra v slovenskej kultúre I. (do roku 1938)*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, 1997., s. 104.

Međuratno razdoblje u povijesti slovačkoga književnog jezika bilo je razdoblje nejedinstvene jezične prakse.

U vrijeme učvršćivanja položaja slovačkog jezika i prvih koraka slovačke suvremene prevodilačke literature nastao je i prvi slovački prijevod Krležinog romana *Povratak Filipa Latinovicza*, te stoga naša analiza navedeni prijevod ne može dosljedno podvrgnuti iscrpnoj analizi, uzimajući u obzir ove činjenice. Polazeći od ove jezične situacije možemo lakše shvatiti način rada dvaju prevoditelja Vrbackog i Minárika na prijevodu Krležinog romana, kada su primjerice u nekoliko navrata umjesto svrsishodno rabljenih Krležinih germanizama birali u prijevodu čiste slovačke riječi i izraze, te se tako i na takav način gubio kolorit originala.

Stanje književnog slovačkog jezika u sedamdesetim godinama, kada je nastao drugi prijevod romana (1979.), karakterizira ustaljena i izgrađena gramatička gradnja i istodobno razvijeno, funkcionalno diferencirano rječničko blago. Purističku je praksu u slovačkom jeziku iz prethodnog vremena zamijenila briga za jezičnu praksu i izradu teorije književnog jezika i njegove kulture. Zato ne možemo uspoređivati prijevod iz 1935. godine s prijevodom iz 1979. godine sa strogo stručnog jezikoslovnog gledišta, jer jezična je situacija bila dijametralno suprotna. Naše nastojanje na uspoređivanju prijevoda svodi se, u prvom redu, na usporedbu poetika prevoditelja koje, po našem mišljenju, najmanje podliježu vremenu. U analizi je za nas najvažnije ustvrditi do koje mjere su prevoditelji sačuvali poetiku Krleže, njegov specifičan izražajni aparat i stil.

Analiza dvaju prijevoda romana u različitom povijesnom i kulturnom vremenu nas, naravno, prisiljava, razmišljati i o razlozima nastanka višekratnog prijevoda jednog originala. Najčešće se razlog postojanja više prijevoda jednog djela u nacionalnoj književnosti obrazlaže zastarjelosti prijevoda, koja je prouzrokovana promjenom jezične norme. Međutim, ovo se pravilo ne može primijeniti u svim slučajevima. Razlog da je neki prijevod zastario moguće je naći i u promjeni mišljenja o prijevodu i u drukčijoj interpretaciji djela. František Miko u vezi s višekratnim prijevodom govori o *disperziji prijevoda do koje dolazi tada ako se jedan original prevodilački realizira višekratno*.<sup>7</sup>

Godine 1979. kada je nastao drugi prijevod romana prevoditeljice Vlaste Baštove, osvrta na prijevod je bilo još manje (tri) i bili su stroži i uopće nisu dosegali razinu osvrta iz 1935. godine. Prijevod je nastao u razdoblju kada su već bili određeni stanoviti kriteriji za suvremeni prijevod. Prva reakcija na prijevod bio je članak u dnevnom listu "Pravda" *Plastický obraz doby a ľudí (Plastična slika vremena i ljudi)* Jána Jurča. U informativnom članku Jurčo podsjeća slovačke čitatelje na Krležu i njegovo književno djelo u slovačkim prijevodima. O romanu *Povratak Filipa Latinovicza* navodi da *se sreo s neobičnim čitateljskim uspjehom. Uvjetovali su ga ne samo književne kvalitete, ali i posebna sredina u koju Krleža lokalizira radnju romana posredstvom glavnog lika. ... Zanimljivi kompozicijski postupci, široka i privlačno vođena konfrontacija s više strana*

<sup>7</sup> František Miko, *Invariant a rozptyl originálu*. U: "Slovenské pohľady", 87, 1974., č. 8, s. 54-59.

garantirali su ovom romanu čvrsto mjesto ne samo u hrvatskoj nego i u europskoj književnosti.<sup>8</sup> O osobinama prijevoda ne piše ništa. Navodi samo ime prevoditeljice Vlaste Baštove. O izdanju slovačkog prijevoda ovoga romana u kratkoj informaciji piše i Branislav Choma 1980. godine u tisku "Nové knihy". Kao poznavatelj Krleže erudicijski analizira njegovo stvaralaštvo. Međutim, o prijevodu dodaje samo: *Nakon više od četrdeset godina čitatelji dobivaju u ruke u novom prijevodu izdanje poznatog romana Povratak Filipa Latinovicza hrvatskog književnika Miroslava Krleže (izdavač Slovenský spisovateľ)*.<sup>9</sup> Autora prijevoda uopće ne navodi. O osobinama prijevoda se izjašnjava tek nakon 19 godina, kada je 1999. godine napisao o njemu samo nekoliko riječi: *doslovni prijevod, te zato nije izazvao odgovarajući odziv*.<sup>10</sup> Navedena ocjena prijevoda nije obrazložena i adekvatna, a Choma uopće ne navodi razloge za takav sud. Prijevod bi zaslužio veću pozornost recenzenata, a prije svega Branislava Chome, kome je Krležino stvaralaštvo bilo tako blisko i dobro poznato.

Dva prijevoda jednog djela u kontekstu slovačke prevodilačke literature u tako različitoj jezičnoj, ali i društvenoj i kulturnoj situaciji pružaju mnogo gradiva za analizu, istraživanje i vrednovanje. Vremenski aspekt je prirodan s gledišta vremena nastanka prijevoda. Prijevod nije uvjetovan samo različitim povijesnim momentom u kojem je nastao original i prijevod, iz čega proizilazi također stupanj razvoja prevodilačkih konceptija i postupaka, nego i idiolektom i stečenim iskustvom prevoditelja. Očigledno je da svaki od proučavanih prijevoda pripada drugoj fazi slovačke povijesti prijevoda. Prvi prijevod pripada, otprilike, prijeratnoj fazi (koja traje do kraja pedesetih godina dvadesetog stoljeća), a drugi prijevod pripada poslijeratnome razdoblju. *Za prvo razdoblje je karakteristična svojevrsna proizvoljnost prevoditelja kombinirana s primjenom standardnih poetoloških pravila. Za drugo razdoblje, koje predstavlja u biti suvremeni prijevod, karakteristično je upravo naglašavanje kreativnosti prijevoda (uzdizanje prijevoda na razinu vlastitog stvaralaštva i s njim povezani naglasak na estetsku narav prijevoda.*<sup>11</sup> Zato možemo slobodno postaviti pitanje je li moguće i svrsishodno uspoređivati dva prijevoda, koji se, a priori, ne mogu uspoređivati, jer za njih vrijede druge jezične, kulturne, društvene, povijesne norme. Što se može u njima usporediti? Čini se da je to najvjerojatnije idiolekt prevoditelja, njihova poetika. Na pozadini toga moći ćemo zaključiti je li poetika prevoditelja pod utjecajem razdoblja nastanka prijevoda. Prvi slovački prijevod romana *Povratak Filipa Latinovicza* prevodila su dvojica prevoditelja, Ivan Minárik i Andrej Vrbacký. Ivan Vrbacký – urednik i prevoditelj upoznao se s hrvatskim jezikom u vrijeme svoga boravka u Jugoslaviji. Andrej Vrbacký studirao je

<sup>8</sup> Ján Jurčo, *Plastický obraz doby a ľudí*. U: "Pravda", 60, 1979., číslo 282 A, s. 5.

<sup>9</sup> Branislav Choma, *Román o maliarovi*. U: *Nové knihy*, 1980., č. 3, s.4.

<sup>10</sup> Branislav Choma, *Krleža s Slováci po roku 1945*. U: *Slovensko-chorvátske jazykové a literárne vzťahy*. Bratislava, 1999., s. 38-46.

<sup>11</sup> Peter Zajac, *Pulzovanie literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1993., s. 116.

u Beogradu i kao urednik je počeo raditi u Petrovcu, kasnije, nakon dolaska u Slovačku, u Bratislavi i Martinu. Minárik je znanje hrvatskoga jezika stekao bez velikog obrazovanja i zato se nije usudio sam prevoditi tako poznatoga hrvatskog autora, što je za svakog pa i za iskusnijeg prevoditelja, vrlo zahtjevno, kao što je Krležino djelo uopće. Stoga je prevodio s Andrejem Vrbackim koji je bio, što se tiče poznavanja hrvatskoga jezika, na višoj razini.

Trogodišnja vremenska razlika između nastanka originala i prijevoda (1932 – 1935.) daje nam pravo zaključiti da niti kulturni niti povijesni moment ne može biti determinirajućim faktorom koji bi mogao bitnije utjecati na pomake, koje možemo naći u ovome sinkronom prijevodu iz 1935. godine. Determinirajućim čimbenikom postaje prevodilačka koncepcija dvaju prevoditelja i njihov idiolekt. Teško se može s velikim vremenskim odstupanjem utvrditi kako se roman prevodio, jesu li dvojica prevoditelja prevodila cijeli roman istodobno ili je svaki od njih preveo samo neki dio, kakav je bio njihov dogovor, uzajamna kontrola i pomoć, da li su se dogovorili o jedinstvenom postupanju i slično. Sa sigurnošću možemo tvrditi samo to da su uslijed nerazumijevanja nekih činjenica, na mnogim mjestima, prouzrokovali negativne rezultate u prijevodu. Prijevod je oštroj kritici podvrgnuo i Choma, kada se izrazio o njemu riječima: *Prijevod je često grub i neosjetljivo pristupa rječničkom blagu slovačkoga jezika, prije svega u mjestima barokne poplave metafora i primjera u kojima Krleža enumeracijama, a potom sintetiziranjem slika postiže moćno djelovanje na um osjetljivog čitatelja.*<sup>12</sup> Dalje ga karakterizira kao doslovni prijevod kojemu nedostaje stvaralački prilaz originalu i predbacuje prevoditeljima da pogrešno upotrebljavaju blago svoga vlastitog jezika. Što se tiče aspekta recepcije navedenoga prijevoda u sadašnjosti, možemo konstatirati da za suvremenog čitatelja prijevod iz 1935. godine zvuči kao da se u njemu radi o prekomjerno arhaističkom stilističkom pomaku prema preferiranju starijih izražajnih oblika u kontekstu slovačkoga jezika. Iako to sigurno u to doba nije bila namjera dvojice prevoditelja.

Prijevod iz 1935. godine ne odgovara zahtjevima suvremenoga slovačkoga jezika, niti što se tiče njegove morfološke, sintaktičke, leksikalne ili stilističke strukture. Za suvremenog čitatelja postaje jednostavno nečitljivim. U doba svoga nastanka predstavljao je doprinos slovačkoj prevodilačkoj literaturi, jer je aktualno predstavio iznimno djelo tadašnjeg hrvatskog autora i na takav način je ispunjavao informativnu ulogu.

U tridesetim i četrdesetim godinama dominirao je prijevod koji se ostvarivao, u prvom redu, na razini prirodnog jezika. Ovo stanje je trajalo sve do pedesetih godina dvadesetog stoljeća. Prevodilačka koncepcija se u to doba ističe pored ostalog nastojanjem za jezičnom vjernošću i ta se iskazuje na minimalnoj jedinici prijevoda, na leksemu. Nastojeći postići jezičnu vjernost tražili su se ekvivalenti na *čistom slovačkom jeziku*

<sup>12</sup> Branislav Choma, *Miroslav Krleža a Slováci*. U: *Literárne vzťahy Slovákov a južných Slovanov*. Zborník iz konferencie 30.10. - 1. 11. 1966. - Smolenice). Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1968., s. 327.



što je proizišlo iz jezičkog purizma tridesetih i četrdesetih godina dvadesetog stoljeća. Analizirani prijevod Vrbackog i Minárika nosi sva karakteristična obilježja prevodilačkih koncepcija ovog doba.

Početak pedesetih godina nastao je preokret i prevodilačka kultura i prevoditelji postaju svjesni kako prijevod nije samo pomak iz jednog prirodnog jezika u drugi, nego i pomak iz jednog vremena u drugo i iz jednog kulturnog prostora u drugi kulturni prostor. Prevoditelj postaje svjestan toga da mora imati neku odgovarajuću koncepciju. Iako se mijenja jezik i vremenski kontekst, cilj prevoditelja bi trebao težiti estetskoj istovjetnosti originala s prijevodom, te funkcionalnoj ekvivalentnosti njihovih strukturalnih elemenata. Uloga je prevoditelja premostiti razliku u vremenu, učiniti pristupačnim original na jezičnoj razini, međutim, ne posredstvom negativnih pomaka i na štetu gušenja stila originala.

U prijevodu često dolaze u dodir dvije različite kulture. Prevoditelj mora ispravno i točno odgonetnuti obim unosnosti obilježja tuđe sredine, tj. do kakve mjere može ostaviti u prijevodu tuđe elemente koji će biti za čitatelja još prihvatljivi i razumljivi. Navodimo nekoliko primjera iz prijevoda koje se tiču raznih postupaka dvojice prevoditelja (Vrbacký, Minárik) i prevoditeljice V. Baštove u području upotrebljavanja tuđih izraza, odnosno germanizama. Slovački prijevod uspoređujemo i s češkim prijevodom Věre Vrzalove.

*Tepihklopfér je bio pred kokošinjcem, onaj isti tepihklopfér na kome je Filip palio vatromet u predvečerje Karolinine svadbe.* (Original/7)

*Prášidlo bolo pred kurínom, to isté prášidlo, na ktorom páčil ohňostroj vpredvečer Karolininej svadby.* (Vrbacký, Minárik/9)

*"Tepichklopfér" stál pred kurínom, ten, na ktorom zapal'oval ohňostroj v predvečer Karolininej svadby.* (Baštová/9)

*Klepadlo na koberce bylo před kurníkem, totěž klepadlo, na kterém Filip páčil ohňostroj v predvečer Karolininy svatby.* (Vrzalová/28)

ili:

*Paleći na tom tepihklopféru svoj posljednji vatromet u predvečerje Karolinine svadbe, on je bio na rubu samoubijstva od žalosti...* (Original/8)

*Páliac tak na prášidle svoj posledný ohňostroj vpredvečer Karolininej svadby, bol blízko samovraždy od smútku...* (Vrbacký, Minárik/10)

*Zapal'ujúc na klepáči svoj posledný ohňostroj v predvečer Karolininej svadby, bol od žiaľu na pokraji samovraždy...* (Baštová/10)

*Zapaluje na tom stojanu svůj poslední ohňostroj v predvečer Karolininy svatby, byl na pokraji zoufalství že žalu...* (Vrzalová/29)

...krenuli se do Lowingera po vreću cementa i po plehnati škař... (Original/42-43)  
...pohli sa k Lowingrovi po vreće cementu a po plechové vedro... (Vrbacký, Minárik /45)  
...zašli k Lowingrovi po vreće cementu a plechový vajdlink,... (Baštová/45)  
...zajeli k Lowingrovi pro pytel cementu a pro plechový skopek... (Vrzalová/73)

Kao što se vidi iz navedenih primjeraka, Baštová poštuje Krležin stil i germanizme ili ih prenosi u prijevod u originalnom obliku (*tepichklopfér*), ili poseže za govornim ili zastarjelim slovačkim izrazima (*klepáč, vajdlink*), i na takav način poštuje i kolorit vremena i mjesta u originalu. Rješenja dvojice prevoditelja, Vrbackog i Minárika su u ovom smjeru usmjerena na tadašnji književni oblik slovačkog jezika, ne poštujući stilističko obilježje germanizama i razgovornih elemenata u tekstu Krleže.

I u pogledu prijevoda raznih naziva zanimanja, vojnih, crkvenih i upravnih dužnosti postupaju prevoditelji drukčije. Opet se radi većinom o povijesnom pristupu Baštove. Unatoč tome da je prijevod Vrbackog i Minárika nastao u istom vremenu kao i original, navedena dvojica prevoditelja ne poštuju duh vremena.

Agent ili novi kotarski pristav u Jalžabetu? (Original/54)

Agent alebo nový okresný úradník v Jalžabete? (Vrbacký, Minárik /58)

Agent, alebo nový okresný adjunkt v Jalžabete? (Baštová/59)

Agent, nebo nový okresní adjunkt v Jalžabetě? (Vrzalová/88)

U prijevodu Baštove se osjeća ozračje razdoblja o kojemu piše Krleža. Njezin prijevod zato ima i posebno poglavlje za nepoznate riječi. Prijevod Vrbackog i Minárika nema takvo poglavlje. To je shvatljivo i zato jer niti u originalu u prvim izdanjima nema takvog poglavlja.

U interesu održanja autentičnosti originala nedvojbeno je bilo pogodnije ostaviti tuđe elemente u prijevodu. Germanizmi i arhaizmi unose u tekst lokalni i inojezičan kolorit koji je nazočan i kod Krleže, zato bi trebalo da se ta pojava zadrži i u prijevodu. Prevodilački stav Vrbackog i Minárika koji polazi od preferiranja slovačkih ekvivalenata, ne uzimajući u obzir kolorit vremena i događaja, donosi sa sobom prisilno slovakiziranje hrvatskih izraza, a u konačnom rezultatu pretvara se u kaotičan doslovan prijevod i nerazumijevanje konteksta. Prevodilačka koncepcija Vrbackog i Minárika koja je prije svega sklona doslovnom prijevodu dodirnula je i frazeologiju. Unatoč postojanju ekvivalentnog slovačkog frazema, hrvatske su frazeme prevoditelji supstituirali doslovnim prijevodom i na takav način osiromašili prijevod.

– *Mislite li vi meni, mati, čitati lekcije, onda je bolje da stanete!* (Original/207)

– *"Ak mi zamýšľate, matka, vyčítat" lekcie, tak bude lepšie, ak hneď prestanete!"*  
(Vrbacký, Minárik /224)

– *Matka, ak mi chcete držať kážeň, potom bude lepšie, ak prestanete!* (Baštová/224)

– *"Jestli mi chcete, mati, dělat kázání, bude lépe, když přestanete!"* (Vrzalová/281)

U mnogim slučajevima u prijevodu Vrbackog i Minarika dolazi u prvi plan prije svega međujezična homonimija.

Primjer:

... u mrežama na kolcima po plotovima sušio se sir... (Original/54)

... v mrežiach na kolikoch po plotoch sa sušil syr... (Vrbacký,/Minárik/58)

... v sieťkach na koloch plotov sa sušil syr... (Baštová/59)

... v síťkách na kulech plotu se sušil syr... (Vrzalová/88)

(Pri čemu je slovačka riječ **mreža** na hrvatskom **rešetka**.)

Cijela analiza dvaju prijevoda obuhvaćala je ukupno je 157 primjera, kod 36 primjera (23%) smo zaključili relevantnu podudarnost slovačkog prijevoda V. Baštove s češkim prijevodom V. Vrzalove, što ne predstavlja bitni utjecaj češkog prijevoda na slovački, može se raditi i o slučajnosti.<sup>13</sup>

Na temelju usporedbe dvaju prijevoda istog originala možemo govoriti o raznim mjerama utjecaja: jezične situacije, vremena nastanka prijevoda, prevodilačke koncepcije i idiolektu prevoditelja. U slučaju prijevoda iz 1935. godine može se također govoriti o mjeri utjecaja tobožnjega vremenskog tjesnaca (jer prevoditelji nisu imali na raspolaganju dosta vremena za prijevod), u slučaju prijevoda iz 1979. godine i o utjecaju drugog prevoditelja, dakle češkog. To su temeljni i bitni aspekti koji su utjecali na promjene u prijevodu.

Prijevod Vrbackog i Minarika bio je uvjetovan prije svega:

1. prevodilačkom praksom (prijevod romana *Povratak Filipa Latinovicza* bio je njihov prvi veći prijevod)
2. prevodilačkom koncepcijom prevoditelja (koja nije bila jasna i određena)
3. idiolektom prevoditelja
4. jezičnom situacijom u doba nastanka prijevoda
5. vremenom u prijevodu (u najmanju ruku)

Prijevod Baštove bio je uvjetovan prije svega:

1. idolektom prevoditelja
2. prevodilačkom koncepcijom (u sedamdesetim godina već izgrađenom i suvremenom)
3. prevodilačkom i uredničkom praksom (Baštova je bila dugoročna prevoditeljica s ruskog jezika i urednica izdavaštva s praksom)
4. vremenom u prijevodu
5. češkim prijevodom (u najmanju ruku)

<sup>13</sup> Detaljnija analiza prijevoda nalazi se u monografiji: Alica Kulihová, *Miroslav Krleža na Slovensku*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2006., 149 s.

Postanak analiziranog prijevoda, odnosno drugi prijevod Krležinog romana bio je izazvan prije svega promjenom jezične situacije i stila prevedenoga teksta i promjenama u shvaćanju interpretacije djela, ali i razvojem i stanjem prevodilačke škole, komunikacijskim aspektom kao i samostalnim problemom fenomena tzv. generacijskog prijevoda.

Sabolova navodi da *poticaj za postanak drugog prijevoda u seriji nije dakle nesavršenost ili nepogodnost prvog prijevoda u seriji, nego mjera njegova uključenja u domaću kulturu*.<sup>14</sup> Analizom ponovljenog prijevoda navedenog romana možemo ovu tvrdnju korigirati i dopuniti jer je naše razmatranje došlo do zaključka kako je navedeni ponovljeni prijevod nastao iz pragmatičnih razloga: prvi prijevod je nadmašen, jezik, sintaksa, izražajna stranica ne odgovara suvremenim zahtjevima prijevoda. Razlog za stvaranje novoga prijevoda, međutim, u ovom slučaju nije samo promijenjena jezična situacija, nego, u prvom redu, drugi recipijent prijevoda koji živi u drugom kulturnom, odnosno literarnom kontekstu.

#### LITERATURA

- Ivan Dorovský, *Dramatik Miroslav Krleža*. Brno 1993., 55 s.
- Dionýz Ďurišin, *Teória literárnej komparatistiky*. Slovenský spisovateľ : Bratislava, 1975.
- Ján Ferenčík, *Kontexty prekladu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982.
- Branislav Hochel, *Preklad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, 148 s.
- Chiméra prekladania. *Antológia slovenského myslenia o preklade I*. Bratislava : Veda, 1999. 236 s.
- Branislav Choma, *Krleža a Slováci po roku 1945*. U: *Slovensko-chorvátske jazykové a literárne vzťahy*. Bratislava, 1999., s. 32-37.
- Ján Jankovič, *Stručné dejiny prekladu na Slovensku*. Zv. 2. *Chorvátska literatúra v slovenskej kultúre I. (do roku 1938)*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1997., 321 s.
- Dubravko Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti*. Naklada P. I. P. Pavičić, Zagreb, 1997.
- Miroslav Krleža, *Návrat Filipa Latinovicza*. Preklad Ivan Minárik a Andrej Vrbacký. Bratislava: Vydavateľstvo Academia., 1935., 233 s.
- Miroslav Krleža, *Návrat Filipa Latinovicza*. Preklad Viera Baštová. Vydavateľstvo Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979., 242 s.
- Miroslav Krleža, *Návrat Filipa Latinovicze*. Preklad Věra Vrzalová. Praha: Jihoslovanská knihovna, 1936., 301 s.
- Miroslav Krleža, *Návrat Filipa Latinovicze*. Překlad Věra Vrzalová. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959., 301 s.
- Miroslav Krleža, *Návrat Filipa Latinovicze*. Preklad Věra Vrzalová. Praha: Jihoslovanská knihovna, 1938., 301 s.
- Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*. Druga naklada. Minerva Zagreb 1933., 215 s.

<sup>14</sup> Dagmar Sabolová, *Viacnásobný preklad a jeho funkcie v národnej kultúre*. In: *Chiméra prekladania. Antológia slovenského myslenia o preklade. I*. Bratislava : Veda, Ústav svetovej literatúry SAV, 1999., s. 160.

- Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza. Na rubu pameti*. Zora, Matica Hrvatska, Zagreb, 1973., 189 s.
- Miroslav Krleža, *Návrat Filipa Latinovicze. Na pokraji rozumu*. Preklad Věra Vrzalová, Dušan Karpatský. 2. Vydanie v Odeonu. Praha: Odeon, 1981., 445 s.
- Alica Kulihová, *Miroslav Krleža stále aktuálny*. U: Slovensko-chorvátske jazykové a literárne vzťahy. Bratislava, 1999., s. 38-46.
- Alica Kulihová, *Miroslav Krleža na Slovensku*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2006., 149 s.
- Stanko Lasić, *Kronologija života i rada M. Krleže*. Zagreb, 1982., 458 s.
- Jiří Levý, *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983.
- František Miko, *Invariant a rozptyl prekladu*. U: "Slovenské pohľady", 87, 1971., č. 8, s. 54-59.
- Originál / preklad. *Interpretačná terminológia*. Bratislava : Tatran, 1983., 363 s.
- Anton Popovič, *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava : Tatran, 1975., 293 s.
- Anton Popovič, *Umelecký preklad c ČSSR. Výskum. Bibliografia*. Martin: Matica slovenská 1974.
- Miroslav Šicel, *Krležini hrvatski obzori u romanu Povratak Filipa Latinovicza*. U: "Republika", 11-12, Zagreb, 1993., s. 61 – 39.
- Stanislav Šmatlák, *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava 1999., 559 s.
- Ján Vilikovsky, *K vývoju prekladateľských metód za uplynulých štyridsať rokov*. In: *Preklad včera a dnes*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986., s.55 – 65.
- Velimir Visković, i kol.: *Krležijana 1 A-LJ*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1993., 584 s.
- Jan Wierzbicki, *Miroslav Krleža*. Zagreb, 1980., 265 s.
- Peter Zajac, *Pulzovanie literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1993., 154 s.

## BIBLIOGRAFIJA SLOVAČKIH PRIJEVODA PROZNIH, DRAMSKIH I PJESNIČKIH DJELA MIROSLAVA KRLEŽE

### Knjižna izdanja

- Návrat Filipa Latinovicza*. (or. *Povratak Filipa Latinovicza*). Prijevod Ivan Minárik i Andrej Vrbacký. Bratislava : Academia, 1935., 233 s.
- Čertov ostrov*. (or. *Vražji otok*). Prijevod Andrej Vrbacký. Martin : Matica slovenská 1936., Prekladová knižnica Matice slovenskej, zv. 7., 128 s.
- Chorvátsky boh Mars*. (or. *Hrvatski Bog Mars*). Prijevod Andrej Vrbacký. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1962., 338 s.
- Páni Glembayovci*. (or. *Glembajevi*). Prijevod Branislav Choma. Bratislava : Diliza, 1963., 70 s.
- V agónii*. (or. *U agoniji*). Prijevod B. Choma. Bratislava : Diliza, 1963., 70 s.
- Na okraji rozumu*. (or. *Na rubu pameti*). Prijevod B. Choma. Bratislava : Epocha 1969., 229 s.
- Glembayovci – Páni Glembayovci, V agónii, Léda* (or. *Glembajevi, Gospoda Glembajevi, U agoniji, Léda*). Prijevod B. Choma. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965., 347 s.
- Aretaios alebo Legenda o svätej Ancille, rajskom vtákovi*. (or. *Aretej ili Legenda o svetoy Ancili*). Prijevod B. Choma. Bratislava: Diliza, 1965., 115 s.

- Tri legendy – Adam a Eva, Kráľovský jarmok, Michelangelo Buanorroti.* (or. *Legende*). Prijevod B. Choma, pjesme prepjevao Milan Lajčiak. Bratislava : Diliza, 1967., 126 s.
- Salome. Maškaráda.* (or. *Saloma. Maskerata*). Prijevod B. Choma. Bratislava : LITA, 1970., 55 s.
- Vysoké topole* (M. Krleža, T. Ujević, A.B.Šimić, G. Krklec, D. Cesarić, D. Tadijanović). Prijevod B. Choma, A. Vrbacký, F. Lipka, P. Horov, M. Kraus, J. Lenko, V. Mihálik. Bratislava : Tatran, 1969., 164 s.
- Vetry nad provinčným mestom.* (or. *Novele, Glembajevi*). Prijevod B. Choma. Bratislava – Novi Sad : Tatran – Obzor, 1973., 357 s.
- Návrat Filipa Latinovicza.* (or. *Povratak Filipa Latinovicza*). Prijevod Viera Baštová. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979., 248 s.

#### **Prijevodi objavljeni u časopisima i kalendarima**

- Otec a syn (Čertov ostrov).* Odlomak. Prijevod Andrej Vrbacký. U: "Slovenské smery" 1, 1933/34., s. 180–188.
- Návrat Filipa Latinovicza.* Odlomak. Prijevod Ivan Minárik. U: "Slovenské smery", 2, 1934/35., č. 2, s. 42-46.
- Rezníci.* Prijevod Ján Čajak ml. U: "Náš život", 2, 1934., č. 2, s. 23.
- Nad vodným tokom.* Prijevod Andrej Vrbacký. U: "Slovenský denník", príloha "Nedeľná beseda", 18, 22. 7. 1935., č. 164, s. 7.
- Smrť Františka Kadavera.* U: "Obrázkový kalendár nášho ľudu", 1936., s. 47-53.
- Nový boh.* U: "Obrázkový kalendár nášho ľudu", 1936., s.77-81.
- Barak päť Bé.* Prijevod Andrej Vrbacký. U: "Náš život "10, 1947., s. 43-54.
- Posielajú nás do Ázie.* Prijevod R. Ž. U: "Nové slovo", 5, 18. 6. 1948., 25, s. 363-364.
- O slobode umeleckej tvorby.* Úryvok z z prejavu na kongrese spisovateľov v Lubľane. U: "Nový život", 4, 1952., 4, s. 192-202.
- Tisíc a jedna smrť.* Prijevod Michal Nadubinský. U: "Slovenské pohľady", 78, 1962., č.10, s. 93-96.
- O našom dramatickom repertoári.* (Z príležitosti 400. výročia Držićovej *Tyrrheny*). Prijevod B. Choma. U: "Slovenské divadlo", 11, 1963., č. 4, s. 513-524.
- Zástavy* (Odlomak). Prijevod Andrej Vrbacký. U: "Slovenské pohľady", 79, 1963., č. 9, s. 85-91.
- Tisíc a jedna smrť.* Prijevod B. Choma. U: "Pravda", 2.10.1965., s. 3.
- Smrť Riharda Harlekiniho.* Prijevod B. Choma. U: "Predvoj", 1, 1965., č. 51-52, s. 20-21.
- Maškaráda.* Prijevod B.Choma. U: "Dramaturgický spravodaj", 1965., č. 8-9, s. 62-68.
- Z myšlienok Miroslava Krležu.* Prijevod B. Choma. U: "Pravda", 5. 6. 1965., s. 3.
- Smrť neviestky Márie.* Prijevod B. Choma. U: "Život", 16, 1966., č. 5, s. 20-21.
- Expresionizmus.* Prijevod B. Choma. U: "Slovenské pohľady", 82, 1966., 2, s. 85-89.
- Na smrteľnej posteli.* Prijevod B.Choma. U: "Svet socializmu", 1967., č. 30, s. 18-19 a 24.
- Z chorvátskej modernej malby* (Vl. Bečić, Lj. Babić, J. Miša, K. Hegedušić). Prijevod i informativni članak o autoru B. Choma. U: "Výtvarný život", 12, 1967., č. 10, s. 450-458.
- Smrť pobežnice Márie.* Prijevod M. Nadubinský. U: "Kultúrny život", 22, 1967., č. 7, s. 7.
- Vetry nad provinčným mestom.* Prijevod B. Choma. U: "Život", 18, 1968., č. 21, s. 20-21.
- Heretické myšlienky.* (O našej inteligencii. Krása a sociálna literatúra. L' art pour l' artizmus. Výtvarné umenie dnes. Prijevod B. Choma. U: "Romboid", 3, 1968., č. 3, s. 40-46.

- Lamentácia Valenta Žganca zvaného Rabiát.* (Odlomak iz romana *Na rubu pameti*). Prijevod B. Choma. U: "Pravda", 25. 10. 1968, s. 8.
- Náš dom. Ohnivý vietor. Lekár u chudobných. Sneh. Jesenná pieseň. Dedinský kostol. Noc na vidieku. Jeruzalemský dialóg. Kone pred krčmou. Ruža konovália fajne vonia.* (Pjesme). U: "Nové slovo", 10, 1968., č. 8, s. 13.
- Smrť pobehlice Márie.* Prijevod Michal Nadubinský. U: "Ľudový kalendár", 1969., s. 68-69.
- Rozhovor s Miroslavom Krležom.* (Rozhovor s juhoslovanským spisovateľom). Zapisal Predrag Matvejević. Prijevod Milica Haľáková. U: "Matičné čítanie", 2, 1969., č. 13, s. 4.
- Prípád Krleža.* (Výber z vyhlásení, manifestov o sebe a literatúre). Prijevod B. Choma. U: "Revue svetovej literatúry", 8, 1972., č. 2, s. 113-129.
- Kumrovské nokturno.* Prijevod Jozef Valihora. U: "Nový život", 24, 1972., 3, s. 195-202 a 32/1980., 3, s. 206-214.
- Farba vzduchu. Ohnivý vietor. Noc na vidieku. Taká je smutná noc v malom meste. Jesenná pieseň. Červený súmrak. Dedinský kostol.* Preklad Michal Babinka. U: "Nový život", 25, 1973., 4, s. 300-302.
- Vetry nad provinčným mestom.* Prijevod B. Choma. U: "Nový život", 25, 1973., 4, s. 291-299.
- Ranné víťazstvo nad tmou. Báseň o básni. Lekár u bedára. Pieseň starobylej skrine. Smrť trávy v predvečer.* Prijevod Paľo Bohuš. U: "Nový život", 31, 1979., 4, s. 296-300.
- Petrica a obesenci.* Prijevod Michal Nadubinský. U: "Revue svetovej literatúry", 16, č. 7, 1980., s. 104-106.
- Smrť pobehlice Marije.* Prijevod B. Choma. U: "Život", 33, 1983., č. 32, s. 42-43.
- Baba skučí pod šibenicom.* Prijevod Michal Nadubinský. U: "Národná obroda" II, 17, 23. 3. 1991., s. 2.

#### **Prijevodi prikazani u slovačkom kazalištu**

- V agónii.* Prijevod Andrej Mráz. Redatelj Vladimár Šimáček. Praizvedba 31.10.1930., Bratislava, Ľudové divadlo SND.
- Maškaráda, Salome.* Prijevod Branislav Choma. Redatelj Pavol Haspra. Praizvedba 1. 4. 1967., Bratislava VŠMU.
- Páni Glembayovci.* Prijevod Branislav Choma. Redatelj Miloš Pietor. Praizvedba 17. 4. 1986., Bratislava, SND, Malá scéna

#### **Prijevodi emitirani na slovačkom radiju**

- Leda.* Prijevod Branislav Choma. Redatelj Dušan Zimen. Praizvedba 13. 9. 1964.
- Deti raja.* Prijevod Branislav Choma. Redatelj M. Bugár. Praizvedba 18. 12. 1970.

#### **Prijevodi prikazani na slovačkoj televiziji**

- V agónii.* Redatelj Igor Cieľ. Praizvedba 29. 6. 1966.
- Rodina Glembayovcov.* Podešanje Štefan Havlík, redatelj Franěk Chmiel. Praizvedba 15. 5. 1973.
- Na pokraji rozumu.* Redatelj Miloslav Luther. Praizvedba 5. 2. 1978.
- Maškaráda.* Prijevod Branislav Choma. Redatelj i podešanje za televiziju Ľubomír Paulovič. Praizvedba 1992.

Gradimir Gojer

## REALIZACIJA HRVATSKIH DRAMSKIH TEKSTOVA NA KAZALIŠNIM SCENAMA BOSNE I HERCEGOVINE

OSVRTI, ISKUSTVA IZ PRAKSE, REŽIJE I ADAPTACIJE

Kada se u cjelini sagleda kompletna produkcija bosanskohercegovačkih teatarâ poslije rata, ali u periodu od Drugoga svjetskog rata do nesretnih ratnih zbivanja (1992.-1995.), onda se jasno zapaža da je hrvatska dramatika, kao i dramatizacije i adaptacije prozâ i poetskih tekstova hrvatskih autora gotovo pa jednaka broju vizualizacija, odnosno scenskih realizacija tekstova bosanskohercegovačkih dramskih autora, odnosno adaptacija prozâ i poetskih tekstova *bosanskohercegovačkog podrijetla*.

I ranije sam pisao i govorio o tome kako je bosanskohercegovačka teatarska produkcija ustvari, uz hrvatske kazališne trendove, najsnažniji i najpropulzivniji kazališni prostor za hrvatsku dramatiku, odnosno realizaciju pojedinih hrvatskih dramskih tekstova na bosanskohercegovačkim teatarskim pozornicama.

Nesumnjivo je ipak da je najsnažniju propulzivnost bosanskohercegovačka teatarska scena dala dvojici dramskih pisaca iz Hrvatske – klasiku Miroslavu Krleži, te suvremeniku nam Miri Gavranu. Naravno, na repertoarima bosanskohercegovačkih kazališta pojavljivali su se i drugi pisci – Ranko Marinković, Tomislav Bakarić, Ivo Brešan, ali je dominacija Krležinog teatra (a ne samo Krležine dramatike!) te teatarske klime jednog *maloscenskog tipa* Mire Gavrana ipak prevladavajuća!

Po čemu su ova dva pisca uspjela zadobiti naklonost gotovo cjelokupnoga bosanskohercegovačkoga teatarskog establišmenta?

Prije svega po kvaliteti svoga dramskog izričaja.

U nekim realizacijama Krležine dramske fuge, u nekoj gotovo ostrašćenoj, do nevjerojatnih razmjera, potrebi redatelja da gotovo riskantno eksperimentiraju s Krležinim dramskim stvaralaštvom, iz različitih perioda i faza, vidi se dubina te međusobne veze, koja nerijetko poprîma predikatizaciju *ljubavnog akta* između Krležinog teksta i djelanja ovdašnjih teatarskih poslenika...

I ona starija godišta u tretmanu Krležinih tekstova, kao i posljednji pokušaji čitanja Krležinoga dramskog diskursa rezultiraju, prije svega, predstavama rijetke scenske



ekspresije, predstavama jarkih glumačkih ostvarenja, a posebno predstavama vizualno rijetko dojmljivog postava...

Za ovu tvrdnju uzet ću u obzir nekoliko realizacija Krležinih tekstova na bosansko-hercegovačkim scenama...

Čuvena je bila postavka *Hrvatske rapsodije*, u režiji Ljubiše Georgievskog, na sceni zeničkog teatra. Georgievski se služi elementima *ambijetalnog kazališta* e da bi u jednom zatvorenom vagonu napravio dijaboličnu, gotovo do kadaveričnosti uzavrelu gnjilost jednoga svijeta, dajući dramski intonativ i snažnu okomicu – stožer svoje postavke u majstorskoj pojavi Hrvatskoga genija...

Ovo je bilo pravo revolucioniranje kada je u pitanju Krleža, jednako kao i postavka drame *Golgota* u sarajevskom Narodnom pozorištu.

Isti režiser uspijeva na kristološkoj scenografiji *raspeti* suvremenu osjećajnost, a ne tek i samo Kristijana.

U ove dvije predstave Ljubiša Georgievski uspijeva nešto, što niti u Krležinom teatru, a niti u kazališnoj orkestraciji uopće, nije niti jednostavno, a najmanje lako polučiti: on zapravo uspijeva, iznimno seriozno, uspostaviti vizualnu dinamiku, a nadasve jedan rijedak sklad stilski potpuno ujednačene glumačke gestike, sa svim ostalim umjetničkim elementima predstave.

Georgievski u ove dvije predstave polučuje još jednu komponentu teatarske izvrsnosti u serioznom pristupu dramskoj partiti kao takovoj; dvije glumačke kreacije ostaju kao jedna dragocjenost u ovim scenskim spektaklima – igra pokojnog Marka Martinovića, kao Hrvatskog genija sa čudesnošću profetskih poruka na kraju predstave u čuvenom georgievskievom vagonu i strastna gesta Vladimira Jokanovića u *Golgoti*.

Ponovno će ova dva teatra – Bosansko narodno pozorište iz Zenice i Narodno pozorište Sarajevo imati iznimnoga uspjeha sa Krležinim dramskim tekstovima, odnosno prozama, dramatisiranim za kazališnu izvedbu...

Rijetko poetičnu, predskazujuću, apsolutno anticipatorsku, za vremena koja će doći, scensku viziju Krležine *Legende* ostvaruje režiser Slobodan Unkovski u zeničkom teatru.

Na atraktivnoj scenografskoj draperiji Mate Hočevar, s preciznim kadencioniranjem jednosti i skupnosti u gotovo mitskom ozračju sa suvremenim otkucanjima, odnosno otkucanjima suvremenosti Unkovski ovom predstavom progovara tako moćno da likovi Krista i Sjene ustvari uspostavljaju luk nevjerojatno suvremene scenske skripcije, ali u isto doba i jednoga razbokorenoga suvremenog dijaloga, s asocijativnim prostorom nevjerojatnog potencijala suvremenosti.

I beogradski redatelj, pokojni Miroslav Belović s ansamblom Narodnog pozorišta Sarajevo, u kojem je posebno upečatljivu ulogu ostvario Josip Pejaković, uspijeva napraviti impresivnu verziju dramaturške legure *Sprovod u Terezijenburgu*.

Ovlašnim ocrtavanjima Krležine prisutnosti na kazališnim scenama Bosne i Hercegovine treba svakako dometnuti i vizualizaciju *Kraljeva* Miroslava Krleže, na sceni

Narodnog pozorišta Sarajevo (režija Gradimir Gojer) s impresivnom scenografijom Vane Popović i zanimljivim glumačkim kreacijama Mirvada Kurića, Izudina Bajrovića i Medihe Musliović, kao i rijetko zapažen *of, of* teatarski pothvat s Krležinom legendom *Adam i Eva* u Mostaru, koji je učinio mladi glumac Dragan Marinković...

Ovamo se pribraja i kontingent Krležine dramatike, ostvarene (opet na opusu legendi!!!) na scenama banjalučkog i zeničkog teatra, koje su iznimno uspješno režirali Bogdan Jerković u Banja Luci (*Michelangelo Buonarroti*) i Tomislav Durbešić u Zenici (*Kristofor Kolumbo*).

U ovim predstavama uz nezaboravan glumački iskaz Drage Mitrovića, kao i kompletnog ansambla zeničke teatarske kuće, zanimljivi su bili i scenografski tlorisi prostora, koje su učinili likovni osmisivači tih predstava...

Krležin je teatar doživio, u glembajevskom ciklusu zanimljiva scenska ostvarenja i na pozornicama Kamernog teatra '55 i Narodnog pozorišta, sarajevskog...

U Kamernom teatru '55 igrani su *Gospoda Glembajevi* u potpuno komornoj orkestraciji, a neposredno prije toga pokojni Zvonko Zrnčić na istoj pozornici režirao je kolažni program *krležijana* a pod znakovitim naslovom *Igra parki*.

Ovome pridodajem i dva nekonvencionalna teatarska pristupa redatelja Vlade Jablana tekstu *U agoniji*, kao i potpuno ekscentričan istup istog stvaraoca s monofakturom *Gospođe Glembajeve*, u Narodnom pozorištu Sarajevo...

Tek ovaj skicozan preglednik pokazuje koliko je Krleža bio intrigantan za bosanskohercegovačku kazališnu scenu, a svi pothvati vizualizacije Krležinog teatra praćeni su u bosanskohercegovačkoj kulturnoj javnosti primjetnim interesiranjem, sa stalnim nastojanjem da se Krleža čita i *iščita* iz konteksta suvremenosti i naših života, sada danas i ovdje, a ne iz prašnjavoga lektirskog kazališnog šinjela...

Ništa manje interesa bosanskohercegovačke kazališne javnosti nije bilo niti za tekstu Mire Gavrana, koji je s velikim uspjehom igran poglavito na pozornicama Kamernog teatra '55 u Sarajevu i Narodnog pozorišta u Zenici, odnosno kasnije Bosanskoga narodnog pozorišta u Zenici.

Kako sam i sam radio veliki broj tekstova Mire Gavrana na bosansko-hercegovačkim pozornicama, mogu, prilično vjerno zasvjedočiti o načinu igranja Gavranovih tekstova u Bosni i Hercegovini.

U Kamernom teatru '55 igrani su tekstovi: *Urotnici*, *Noć bogova*, *Dogovor za cijeli život*, *Kako ubiti predsjednika*...

Tekst *Noć bogova* igran je i u mostarskom Narodnom pozorištu...

U Bosanskom narodnom pozorištu u Zenici igran je tekst *Ljubavi Georgea Washingtona*, a isti tekst izveden je u ratnim danima i ratnim uvjetima u produkciji i na pozornici Sarajevskoga ratnog teatra – SARTR-a.

Možda najveći uspjeh pozoričkog karaktera imala je realizacija teksta *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* u Kamernom teatru '55 u Sarajevu. U toj predstavi prema pisa-

nju kompletne kritičke misli postignuta je iznimna mjera između redateljske *učitanosti* u opus Mire Gavrana, glumačkih kreacija, iz stilski istoga jezgra Kaće Dorić, Zorana Bečića, Ane Vilenice i Riada Ljutovića...

Pri realizaciji teksta *Kako ubiti predsjednika* u Kamernom teatru '55 došlo je do finog susreta između čiste i to naglašene političke tendencije da se o globalizaciji naših prostora progovori jasno, *bez celofana*, ponekad i bolno i onoga što je ustvari bit Gavranovog teatra – apsolutnog posvećenja jednoj glumačkoj energiji kao temeljnicu Gavranove dramatičke, osloncu koji ovog dramatičara snažno promiče među osobnosti europskoga dramatičarskog kalibra.

Sigurno je jedno, da tekstovi Mire Gavrana stvaraju toliku količinu mogućih scen-  
skih alternativa i rješenja da je svaka nova vizualizacija ustvari i mogući novi put do odgonetanja brojnih tajni ovoga dramskog pisma, koje je svom energijom u stvari svojevrsni pisani hommage suvremenoj glumačkoj energiji, glumačkom posvećenju: Čudu teatra... Iz svih ovih zapisa vidi se da su redovito hrvatski dramski tekstovi ove dvojice pisaca, ali i tekstovi Bakarića, Bakmaza, Brešana, Marinkovića... na bosanskohercegovačkim pozornicama pružali mogućnosti snažnoga redateljskog autentičnog i autohtonog ekspanzionizma, ali i šanse za ozbiljne dramaturške zahvate, opet u skladu s poetikom pisaca kakvi su Krleža i Gavran gdje posebno ističem doprinos Zehre Kreho (*Sprovod u Terezijenburgu, Kraljevo, Kako ubiti predsjednika...*)

Neka heretična čitanja, kao ona *Glorije*, pred sami rat, od strane Rahima Burhana u mostarskom Narodnom pozorištu, kao i fina orkestriranja u Hrvatskom narodnom kazalištu Mostar s tekstem *Ljubavi Georgea Washingtona* ostat će prisutna u teatrološkoj misli kao iznimni međaši suvremenog pozicioniranja hrvatske dramatičke u naše okvire, a redateljski zahvat Sulejmana Kupusovića u Narodnom pozorištu Tuzla s *Kraljevom*, bio je također jedna ozbiljna scenska rigoroza, koja je korespondirala s vremenom nastanka, a u isto doba bila provokativna i anticipirajuća za nadolazeće vrijeme...

Sanja Nikčević

## RAT U HRVATSKOJ U SVJETSKIM DRAMAMA

DRUGI DIO  
RAZUMIJEVANJE I TOČNA ILUSTRACIJA

Catherine Filloux *Lemkinova kuća* (*Lemkin's House*); *Pas i vuk* (*Dog and Wolfe*); David Robson *Čovjek je mjera čovjeka* (*Man Measured Man*); Jose Riviera *Tektonska kiša* (*Cloud Tectonics*); Colleen Wagner *Spomenik* (*The Monument*); Fabrice Melquiot *Nečastivi na dobitku* (*Le Diable en partage*); Chris Thorpe *Na sigurnom* (*Safety*).

Poticaj ovom istraživanju su brojne drame koje sam susretala na svjetskim pozornicama, a koje su spominjale ili govorile o ratu vođenom na našim prostorima. Drame su spominjale imena ili toponime, uzimale naš rat kao temu ili kao povod pisanju. Ponekad su rat koristili kao ispriku za pisanje, marketinški mamac ili pak kao *dug* strašnim događanjima, pokušaj da se nešto napravi u tako apsurdnoj situaciji, da se skrene pozornost ili ljude potakne na djelovanje ili empatiju.

Istraživanje je pokazalo da postoje dva oprečna pristupa i u prvom objavljenom dijelu istraživanja<sup>1</sup> bavila sam se zloupotrebama prikaza našeg rata u dramama angloameričkog kruga, zloupotrebama na razini krivo korištenih stereotipa i poluistina (David Edgar *Silazak Duha Svetoga / Pentecost*), teme (Eve Ensler *Nužne mete / Necessary Targets*) i emotivnog naboja (Sarah Kane *Razneseni / Blasted*). U obzir za analizu uzela sam samo izvedene drame, a odabrane su tri najpoznatije koje su ujedno i paradigmat-ske.

U drugom dijelu istraživanja analiziram drame koje pokazuju razumijevanje za temu kojom se bave. Iako je broj napisanih, a neizvedenih drama na tu temu iznimno velik, ja se u ovom istraživanju i dalje bavim dramama koje su izvođene na profesionalnim scenama, dakle onima koje su postale relevantne kazališne činjenice. Ovaj puta uzela sam ne samo američke (Catherine Filloux *Lemkinova kuća* i *Pas i vuk*, David Robson *Čovjek je mjera čovjeka*, Jose Riviera *Tektonska kiša*) i britanske drame (Chris

<sup>1</sup> *Rat u Hrvatskoj u angloameričkim dramama; Zloupotreba stereotipa, teme i emotivnog naboja, u Krležini dani u Osijeku 2005*, Zagreb - Osijek, 2006. str. 342-358.

Thorpe *Na sigurnom*), nego i drame iz ostalih zemalja. Iz Kanade analiziram dramu *Spomenik* autorice Colleen Wagner, a iz Francuske dramu *Nečastivi na dobitku* Fabrice Melquiota.<sup>2</sup>

U istraživanje uzimam ne samo drame koje govore o ratu u Hrvatskoj nego i one koje govore o ratu na drugim prostorima bivše Jugoslavije jer su svi bili dio ratnog *paketa* prilikom raspada bivše Jugoslavije. Uz to, tragedija Sarajeva i Bosne (naročito genocidni pokolj u Srebrenici), bila je medijski najeksponiranija pa je postala metonimija *rata na Balkanu*, a to je rezultiralo i najvećim umjetničkim odjekom.

Zanimljivo je da je moguće, kod ovih drama koje o ratu pišu s razumijevanjem, povući paralelu na tri iste razine s dramama koje tu temu zloupotrebljavaju. Umjesto stereotipa i poluistina imamo spominjanje točnih događaja i likova kao točnih ilustracija zbivanja (Jose Riviera *Tektonska kiša*; Catherine Filloux *Lemkinova kuća*), tema može biti ne samo zloupotrijebljena da se govori o nečem drugom nego i obrađena s razumijevanjem (Fabrice Melquiota *Nečastivi na dobitku*; David Robson *Čovjek je mjera čovjeka*; Catherine Filloux *Pas i vuk*), a i emotivni naboj (dakle drama koja direktno ne spominje naš prostor ali ga podrazumijeva) ne mora biti samo medijski trik za privlačenje pažnje nego i podloga za samosvojno djelo (Colleen Wagner *Spomenik*; Chris Thorpe *Na sigurnom*). Naravno da se u dramama često prepleću sva tri pristupa, ali je svaki pojedini dominantan u određenoj drami.

## PRVO RAZUMIJEVANJE: DOGAĐAJI I LIKOVI KAO TOČNE ILUSTRACIJE

### **Tektonska kiša ili američki povratnik iz bosanskog rata**

Jose Riviera je američki dramatičar i scenarist pod utjecajem Marquezovog magijskog realizma, najpoznatiji po drami *Marisol*, i prvi pisac portorikanskog porijekla nominiran za Oscara.<sup>3</sup>

Njegova drama *Tektonska kiša* premijerno je izvedena na Humana festivalu u Louisvilleu 1995., a njezin uspjeh dokazuje postavljanje iste godine u San Diegu nakon čega je igrana po cijeloj Americi (Chicago, Seattle, Los Angeles, Dallas, New York, Philadelphia, San Juan, te brojna sveučilišta). Prema drami Riviera upravo piše scenarij.

Radnja se događa u suvremenom Los Angelesu jedne kišne noći. Kalifornijski gradovi poznati su kao mjesta bez kiše jer se radi o polupustinji. Zbog blizine oceana u priobalnom pojasu (gdje se uglavnom i nalaze gradovi) ipak jednom godišnje pada kiša velikih krupnih kapi. Iako su ti periodi kratki, kiša pada tako intenzivno da se odmah izvlače vreće s pijeskom jer su česte poplave lokalnih potoka koji uglavnom cijelu godinu

<sup>2</sup> Francuska je toj temi posvetila velik broj i drama i kazališnih projekata što zahtijeva posebnu obradu.

<sup>3</sup> Rođen je u Puerto Ricu ali je u Ameriku došao s 4 godine. [http://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Rivera\\_\(playwright\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Rivera_(playwright)), 25. 10. 2008.

stoje suhi.<sup>4</sup> U noći koju opisuje, Riviera je kišu podigao na snagu biblijskog potopa, kišu koja uzrokuje tektonske poremećaje, dakle poremećaje velikog razmjera. Običan mladić, Hanibal de la Luna, povesti će neobičnu autostopisticu, Celestinu del Sol. Mokra, i sama, u visokom stupnju trudnoće traži oca djeteta, a osim neobičnih priča koje kazuje, uz nju vrijeme teče drugačije. Nakon što je prebolio prvi strah od njene neobičnosti, Hanibal je očaran, kao i njegov brat Nelson koji dolazi da se oprostí jer kao vojnik ide u Bosnu. Ujutro se brat vraća okićen medaljama i potpuno sluđen. Na ratištu u Bosni gdje je bio samo ga je jedna misao držala na životu: da ga u Americi čeka djevojka i dijete.

*NELSON: Morali su me smjestiti u jebenu bolnicu, jer sam dobio jebeni slom živaca. Mislio sam: moram proživjeti kroz ovo tako da mogu ponovo vidjeti moju mladu i moje dijete. I to sam si ponavljao, Hanibal, neprestano, kao molitvu, i, znaš, to je bila jedina stvar koja je sprječavala srpski snajper da pronađe moju glavu ili nagaznu minu da me raznese. Nepodnošljiva sreća njezina imena!* (str. 172)<sup>5</sup>

Ali, dok je on proživio dvije godine, Hanibalu i Celestini je prošao tek jedan dan jer uz Celestinu vrijeme zapravo stoji.

Dominantna tema drame je nešto drugo – traženje identiteta, onog drugog koji nam treba da bi bili potpuni, prelamanja stvarnosti pa i postratna trauma gdje je Bosna tek ilustracija, ali sve što brat govori o Bosni je točno, odnosno dovoljno općenito da se uklapa.

### ***Lemkinova kuća ili bitka za zakon koji će promijeniti svijet***

Catherine Filloux je američka dramatičarka koja piše o genocidu i ljudskim pravima. Potaknuta istinitom pričom o ženi iz Kambođe koja je preživjela masakr Crvenih Kmera i došla u Ameriku nesposobna da vidi iako su joj oči bile zdrave, napisala je 1996. dramu *Oči srca / Eyes of the Heart*, a kasnije još tri drame na tu temu. U drami *Unutarnja ljepota / The Beauty Inside* pisala je o problemu silovanih djevojaka u Turskoj koje obitelji prisiljavaju na samoubojstva kojima trebaju sprati *ukaljanu čast*. Ratom na prostoru bivše Jugoslavije, uglavnom Bosnom, bavi se u dvije dame: *Lemkinova kuća*, 2004. i *Pas i vuk*, 2008.

*Lemkinova kuća* praizvedena je u Kamernom teatru u Sarajevu 2005., a zatim izvedena u New Yorku (McGinn-Cazale Theatre & 78th Street Theatre Lab) 2006. i u Belgiji (Rideau de Bruxelles) 2007., a 2006. dobila je i nagradu za pisanje o miru (PeaceWriting Award) koju dodjeljuje Omni Centar za mir (Omni Center for Peace) iz Arkansasa.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Poznati refren pjesma Alberta Hammonda iz 1972. *Never rains in Californira (Nikada ne kiši u Kaliforniji)* ima nastavak koji se uglavnom zaboravlja: *But, girl, don't they warn you/It pours, man, it pours. (Ali draga nisu li te upozorili/pljušti, čovječe, pljušti).*

<sup>5</sup> Jose Riviera, *Cloud Tectonic*. U: Jose Riviera, *Marisol and other plays*. TCG, New York 1997., str.131-184. Prijevod S. N.

<sup>6</sup> Na njihovoj se web stranici mogu naći podaci o cijeni Iračkog rata od preko 400 milijuna dolara po danu!

Glavni junak, poljski Židov Raphael Lemkin, je pravnik koji je za vrijeme holokausta emigrirao u Ameriku. Smatrajući da se holokaust dogodio jer ga nismo prepoznali i imenovali, 1944. skovao je riječ genocid. Zatim je posvetio čitav život borbi da se genocid proglasi međunarodnim zločinom protiv čovječanstva i da se države, a naročito Amerika, obvežu na djelovanje protiv toga zločina. Vjerovao je da se takav zločin više nikada neće moći dogoditi kad jednom međunarodna zajednica prepozna njegovu strahotu. Ta je bitka bila duga i birokratska, a zakon je u Americi potpisan – deset godina nakon njegove smrti, što, na žalost, nije spriječilo buduće genocide.

Drama ga prikazuje nakon smrti zaglavljenog u nekoj ruševnoj kući koju uporno pokušava popraviti i pronaći neku rasonodu u njoj, opustiti se i smiriti (postoji lik, neka vrst anđela, koji mu stalno nudi da rješava križaljku!). Ne može se smiriti jer paralelno idu scene s birokratima iz UN koji se bore za riječ (oko izglasavanja zakona o genocidu, definiranja nekih genocida kao takvih), nastavak njegove borbe s vratima birokratskih kancelarija, ili se pak prikazuju pripadnici Crvenog križa u uzaludnoj borbi da pomognu u novim ratnim žarištima.

Dolaze mu i sablasti na dvije razine. Jedne su njegove privatne, nastale iz osjećaja krivice da je pobjegao pred holokaustom i ostavio roditelje, koji nisu htjeli pobjeći, pa mu je tako cijela obitelj pobijena. Iako smatra da je predloženom borbom iskupio svoj grijeh, stalno susreće majku koja ga ne optužuje zbog toga što je otišao, nego što se nije oženio i imao obitelj, a njegov zakon ne smatra nekim velikim postignućem. Druga razina likova koji mu upadaju u kuću svjedoči o genocidu nakon donesenog zakona, a godine 1994. u svijetu su se dogodila čak dva: u Ruandi i u Bosni. Likovi koji mu upadaju u kuću zamijene ga za nekoga drugog (liječnika, odnosno generala koji je poludio nakon Ruande jer je samo nemoćno gledao pokolj oko sebe, pripadnika Crvenog križa i sl.<sup>7</sup>) i tako posredno doznaje što se događa, a ponekad i sudjeluje u događanjima. Sve ga to izluđuje, i krivnja prema roditeljima i krivnja prema društvu, jer mu je jasno da ništa nije uspio promijeniti iako je tome posvetio odnosno žrtvovao cijeli život.

U prvom činu dolaze mu likovi iz Ruande, Hutu vojnik, izdajica, koji svjedoči da postoji plan da se ubije svako Tutsi dijete, a kasnije i Tutsi medicinska sestra koja svjedoči o pokolju, pa dvije žene žrtve pokolja, od kojih jedna rodi dijete... jer *Amerika nije intervenirala*, zapad govori *budite strpljivi*, a UN-ove trupe *nemaju ovlaštenje da pucaju*. Što je najgore, deset godina nakon donesenog zakona *G riječ* se ne upotrebljava, čak ni *etničko čišćenje* iz obzira prema onima koji to čine!<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Spomenuti general je stvarni lik, radi se o kanadskom generalu koji je nakon iskustva nemoći u Ruandi potpuno odustao od života i živio kao beskućnik na ulici. O tome je napisana i drama *General D, verbatim* rad nizozemske grupe Compagnie Dakar, režija Guido Kleene. Predstava je gostovala na sarajevskom festivalu MESS 2005. godine.

<sup>8</sup> Citati iz rukopisa. Prijevod S. N.

U drugom činu drama se bavi Bosnom, dolazi Tatjana, Muslimanka iz srpskog logora za silovanje. Ona ga prvo zamijeni za mušteriju, a zatim traži pomoć. Uz pomoć Antoineta iz Crvenog križa i Lemkina, koji glumi norveškog ambasadora, uspiju iz logora izvući neke žene s popisa (Gordana, Amela, Elja, Aleksandra, Mirza, Fatima, Sonja, Mirjana, Selma, Tatjana), ali ona ostaje. U strahu da će je ubiti jer je odala imena zarobljenica, pokušava pobjeći preko krova kuće i strada objesivši se o cijev.

Lemkin ipak na kraju pobijedi svoje duhove iz prošlosti. Shvati da nije imao ženu i djecu jer se plašio da će previše voljeti svoje i da neće raditi za opće dobro. Dopusti samome sebi da se zaljubi u Tatjanu i mašta o tome da žive zajedno i imaju dijete (nad zamotuljkom kojeg je rodila Tutsi žena), proživjevši tako nikad ostvarenu ljubav za života. Nakon što na kraju dođe Hasan, svjedok pokolja u Srebrenici, Lemkin će se zajedno s Palmerom (UN-ovim djelatnikom koji je isto tako posvetio svoj život borbi protiv genocida) izboriti za američku intervenciju na Srbiju koja će spriječiti dalje pokolje. U tome ipak vidi neke plodove napora kojem je posvetio život. Na kraju uspije oprostiti sebi što je otišao i ostavio majku jer mu ona kaže da je on *njezin svjedok i da ništa nije uzalud*, a Tatjana mu preko groba poručuje *Oprosti sebi što si otišao. Oprosti nama koji smo ostali*. Na kraju shvati da je *kuća-srce-dom*, otvori žaluzine na prozorima, zidovi padnu, a on odlazi u plavo svjetlo neba.

Sva onomastička i toponimska spominjana su točna, priča koju Tatjana priča je logična, jer je autorica napravila opsežno istraživanje, a u Lemkinu je prepoznala vlastitu zgroženost nad genocidom i nezainteresiranost svjetske zajednice. Kao pisac odlučila se boriti za podizanje svijesti o tom zločinu koji postoji i danas pišući drame.

## DRUGO RAZUMIJEVANJE: TEMA - DOGAĐANJA NA RATNOM PROSTORU I OKO NJEGA

### ***Pas i vuk ili zašto se netko želi vratiti u Bosnu***

Druga drama Catherine Filloux napsiana na temu Bosne je upravo završena drama *Pas i vuk*. Naslov dolazi od francuske uzrečice *entre chien et loup* (između psa i vuka), koja označava vrijeme dana kad se spušta sumrak i kad je teško razaznati psa od vuka. Naravno, metaforički znači da je teško povući crtu između onoga poznatog, pitomog i onoga nepoznatog, divljeg - kako u svijetu, tako i u svakome od nas.

U prvom činu Jasmina traži azil u Americi i razgovara s pravnikom (u kolicima) koji je treba voditi u tom procesu. Na saslušanju govori sve krivo i njezina molba bude odbijena ali Jasmina ne žali nego se vrati u Bosnu. U drugom činu pravnik odlazi u Bosnu slijedeći Jasminu u želji da otkrije kako je moguće odreći se Amerike. Nju progoni krivica što je otišla iz rata u kojem su joj sestru silovali i ubili nasred ceste dok je majka



sve to gledala, te se vratila da pronađe onog koji je to učinio. Kad ga je pronašla, stajala je pred njegovom kućom i vikala dok nije izgubila glas. Ona je u Americi shvatila da pripada tim planinama od kojih je stalno bježala i da *kosti pamte, kao i ljudi* i da će se naći i kosti njezine sestre. U ponovnom susretu s Jasminom pravnik otkriva da su planine mjesto koje nosi i odgovore za njegovu muku.

### **Čovjek je mjera čovjeka ili preuzimanje identiteta žrtve**

Rat na našim prostorima je tema i drame *Čovjek je mjera čovjeka* Davida Robsona koja je praižvedena u Philadelphiji 2001. (InterAct Theatre Company), gdje je nominirana za nagradu Barrymore, a imala je brojna koncertna čitanja između ostalog i u njujorškom Lark Theatre 2003. godine.

U američki medicinski kamp (*Makedonija, pored Kosova*) koji su osnovali Židovi a u kojem radi internacionalna ekipa zajedno s domaćim liječnicima<sup>9</sup> dolaze dva nova doktora od kojih je jedan veteran (Thomas), a drugi početnik (Ben). Uskoro dolazi albanski dječak, mladić, s američkom šiltericom na glavi koji i nakon što mu je bolje ne želi otići jer čeka majku. Majka je jedina koju ima jer su mu Srbi silovali i ubili cijelu obitelj dok je on bio sakriven u podrumu. Ben se veže uz njega i pokušava pomoći jer tako nastoji iskupiti vlastito dijete koje mu je umrlo. Ilegalno zadrži mladića u kampu, a mladić mu prizna da je on taj koji je ubio albanskog mladića u podrumu i zatim preuzeo njegov identitet. To je bila njegova prva akcija, prvo silovanje i nakon toga je uskoro pobjegao a majci je u knjizi ostavio poruku da je sin čeka u medicinskom kampu. Doktor je zgrožen tom vijesti, a nakon velikog pokolja u kojem stradaju i liječnici koji su išli uz granicu pokupiti ranjene, pojavi se majka. Iako ne vidi jer je oslijepila od eksplozije, prepozna mladića ali ga prihvati kao sina unatoč protestima liječnika. Majka je kategorična (*LUMINA: Moj sin živi, dr Gold.*) i njih dvoje odlaze u Ameriku kod rođaka koji ih nikada prije nisu vidjeli.

Drama ima nepreciznosti: kamp je u Makedoniji na granici s Kosovom a spominje se NATO-vo bombardiranje iako NATO nije nikad bombardirao u tim krajevima, ima i neobičnih imena (zapovjednik dječakove jedinice koji ga je tjerao na silovanje i ubijanje zove se Yuli što je autor izvadio iz novinskih izvješća, ali je vjerojatno novinar krivo zapisao ime Jovan), ipak je napisano poštujući povijesna događanja i kulturološke odrednice (dječak neće mokriti zajedno s drugim ranjenicima). I tu se nalaze teme poput rješavanja osobnih problema liječnika, onih koji dolaze izvana iz naoko središnjeg svijeta s osobnim tragedijama koje u tom svijetu ne znaju riješiti (kao u *Nužnim metama* Eve Ensler), ali junaci iz naših krajeva nisu samo zloupotrijebljeni kao kulisa nego je njihova priča ravnopravna.

<sup>9</sup> Citati iz rukopisa. Prijevod S. N.

## ***Nečastivi na dobitku ili uzaludan bijeg iz pakla***

Tema drame *Nečastivi na dobitku* Fabrice Melquiota je srpska obitelj iz Krajine u vrijeme rata. Emmanuel Demarcy-Mota postavio je taj komad na scenu Comedie de Rems 2002. zajedno s drugim komadom istog autora (*Neočekivano/Inattendu*) da bi na turneji koja je trajala dvije godine obišli osam francuskih gradova. Ben Jalom je dramu preveo na engleski kao *Devil on All Sides*, a 2006. postavilo ju je Putujuće židovsko kazalište u San Franciscu,<sup>10</sup> da bi 2007. drama bila postavljena i u pariškom Theatre de Soleil.

Lorko se oženio muslimankom Elmom, a za vrijeme rata dezertirao. Bježeći po svijetu dolazi u Paris, razgovara s likovima koje voli i koji su ostali u krajini: žena, roditelji, prijatelj (gotovo polubrat) Aleksandar i brat Jovan koji sudjeluju u ratu. Istodobno teku događanja u obitelji (odnosno obiteljska okupljanja oko stola, gdje se puno puši, pije rakija i jede domaća juha!) za koja nam nije jasno jesu li realna ili također iz Lorkove mašte, ali u njima je prijatelj odlučan da postane heroj iako u svakom napadu iz kojeg se vraća gubi po dio tijela, a brat od veselog mladića postaje sve mračniji. Otac cijelo vrijeme zapisuje kako je bilo, da se ne zaboravi uzaludno pokušavajući da ne izgube duše. Kad na jednom od tih ručkova brat napadne Elmu i ponizi ju pred roditeljima, otac se ubije jer shvati da je zlo došlo i u njegovu kuću i da nema izlaza.

Osim što je Elma vjerojatno tipfelera od Selma (pa se u nekim izvedbama taj lik i imenuje Selma), ostali toponimi i imena su točni a definira se i mjesto događanja (*srpski zatvor u Kninu, Jajce* u kojem obitelj živi).<sup>11</sup> Napisano je iz vizure napadača, ali kao osuda rata koji ne daje šansu ni žrtvi ni napadaču. Onaj kome je dodijeljena uloga napadača zarobljen je u paklenom krugu između izdaje (što je izabrao Lorko), *herojstva* (što je odlučio Aleksandar) ili preživljavanja (što je htio brat Jovan), ali niti jedna od odabranih pozicija ne omogućava čovjeku dostojan život nego ga uništava. Onaj tko je žrtva (Elma) neće uspjeti izbjeći tome u realnom svijetu, možda će to uspjeti tek u oniričkom (prekogrobnom?) susretu na kraju komada kada se ona i Lorko ponovo susreću i gledaju u lice.

### **TREĆE RAZUMIJEVANJE: EMOTIVNI NABOJ – SUSRET MUČITELJA I ŽRTVE**

#### **Spomenik ili kako podići spomenik žrtvi**

Na početku drame *Spomenik* Stetko je vezan za električnu stolicu i čeka pogubljenje. Pri tome govori o svojim zločinima, bio je onaj koji bi nakon silovanja djevojke iz

<sup>10</sup> [http://www.backstage.com/bsa/news\\_reviews/other\\_news/article\\_display.jsp?vnu\\_content\\_id=1002537941&inp=true](http://www.backstage.com/bsa/news_reviews/other_news/article_display.jsp?vnu_content_id=1002537941&inp=true)

<sup>11</sup> Fabrice Melquiota, *Le Diable en partage*. U: Fabrice Melquiota, *Le Diable en partage/Kids*. L'Ache, Paris 2002. str. 7-81. Prijevod S. N.

logora vodio u šumu, ubijao ih i zakopao. Nakon što je izložen javnosti, osuđen je kao najveći monstrum na njegovo veliko čudo jer je radio za rat *normalne* stvari (*kad završi rat kažu ti da postoje neka pravila – ironično - nema masakra, nema silovanja*)<sup>12</sup> i puno je zabrinutiji zbog činjenice da sa svojom djevojkom nije spavao i da je sada impotentan. Zatim dolazi Mejra i s njim sklapa pogodbu. Život će mu se pokloniti jedino ako ode s njom i izvršava sve što mu ona naredi, odnosno pristane biti njezin rob. On pristane, a ona ga drži u lancima i muči s ciljem da je odvede u šumu gdje je zakapao djevojke. On je tvrdio da se ne sjeća mjesta ali se sjeti, otkopa ih, a Mejra tako može oplakati vlastitu kćer koja je bila jedna od žrtava. Od izvađenih tijela naprave spomenik, a u bijesu što on i dalje o tim djevojkama govori okrutno i s požudom a ne s kajanjem, Mejra ga udari po glavi. Uplaši se da ga je ubila, a on došavši k sebi kaže *kako je lako ubiti jednom kad nahraniš mržnju* i kako je ista kao i on. Mejra mu dobaci ključeve lanaca i pusti da ode, ali on želi ići s njom jer nema nikoga na svijetu kao ni ona. Na kraju u strahu od te samoće on se pokaje, zatraži oprost i u posljednjoj sceni ostaju stajati jedno prema drugome.

Kanadska autorica Colleen Wagner u drami *Spomenik* ne spominje odakle je mučitelji ali je to očito i po priči o logorima za silovanje po kojima su srpski logori bili poznati kao i prema imenima jer je Mejra očito muslimansko ime.

### ***Na sigurnom ili tko riskira život zbog slike***

U drami *Na sigurnom* mladi britanski pisac Chris Thorpe ne govori o žrtvama (koje ne poznaje) nego o svom društvu (koje poznaje) i to o konzumentskom odnosu prema ratnoj nesreći. Drama je 2002. objavljena (Nick Herne, London) i praižvedena u Unlimited Theatre iz Leedsa (kazalištu koje je s prijateljima pokrenuo zbog promocije suvremene britanske drame), a nakon nastupa na Edinburškom festivalu prešla je u Travers Theatre, te postavljena u Japanu, Porutaglu, Njemačkoj i Hrvatskoj.<sup>13</sup> Igrana je u i Americi (New York 2006. i Los Angeles 2007).

Thorpe kreće od činjenice da je njegov doživljaj tuđih ratova posredovan novinskim fotografijama koje preleti pogledom dok doručkuje. Kao i većina ostalih čitatelja novina uglavnom ih ne razlikuje i nije siguran odakle dolaze ali zna da su autentične, snimljene na licu mjesta, dakle usred opasnosti. Pisca je zanimalo tko riskira svoj život zbog nečeg što se kasnije konzumira na tako površan način. Istražujući sudbine ratnih fotoreportera otkrio je da su im privatni životi uglavnom uništeni i prikazao takav lik na sceni.

Fotoreporter Michael iz sigurnosti Velike Britanije odlazi u svijet snimati autentične ratne fotografije. Krenuvši zbog ideala (da se nešto promijeni, da se aktivno sudjeluje

<sup>12</sup> Colleen Wagner, *The Monument*. Playwrights Canada Press, Toronto 1996.

<sup>13</sup> U sklopu programa suradnje između Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Kazališta West Yorkshire Playhouse iz Leedsa drama je 2005. koncertno izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku te objavljena u "Književnoj reviji" 2/2005.

u svijetu) i karijere (da se uspije u nečemu što drugi ne mogu) pasivno gledajući zlo oko sebe i zatumljujući u sebi prirodnu ljudsku potrebu da pomogne drugome u nevolji, Michael odumire iznutra. Prvo gubi mogućnosti komunikacije sa suprugom, a kasnije i s ljubavnicom, a kada se njegova djevojčica počne utapati, ne spašava je nego gleda kako bi to bila dobra fotografija *jer svjetlo pada pod pravim kutom...*<sup>14</sup> Djevojčicu spasi slučajan prolaznik Sean. Drama počinje intervjuom koji mlada novinarka vodi s Michelom u povodu velike izložbe njegovih ratnih fotografija i večerom na koju dolazi spasitelj njegove kćeri. Očito je da je Michael uspio napraviti karijeru, kuća u kojoj živi je skupa, izložba je u uglednoj galeriji, ali svojim fotografijama ne može impresionirati Seana. On ne čita novine, ne želi gledati ratne fotografija a kad ih vidi, ne diraju ga jer:

*SEAN /.../ Ovo mi ništa ne znači. Ne mogu ih dotaknuti. Kada bi ih mogao dotaknuti, mogao bi im i pomoći, a ako im ne mogu pomoći, ne želim ih ni vidjeti./.../ Pa zašto mi onda to pokazuješ? Da se osjećam loše jer ne mogu ništa učiniti? Ili želiš da podignem j... revoluciju?*

Za Seana jedino što ima značenje je djelovanje:

*SEAN: I onda sam shvatio. Moraš činiti pravu stvar, ali samo onda kada znaš koja je prava. A ukoliko se ne događa pred tobom, kako ćeš ikada znati?;*

Iako je fotograf Michael postao prazan i hladan zbog nedjelovanja:

*SEAN: Ja sam slijedio nagon i učinio sam nešto dobro. A tvoje dijete sada gore spava, jer sam ja učinio dobro djelo. Učinio sam nešto što ti u trenutku nisi mogao jer ti uopće više nisi siguran što treba učiniti. Ti ne možeš ništa učiniti. Ti samo možeš uzimati.*

ipak su te fotografije jedino što one žrtve na pravim mjestima nesreće imaju. Ma kako ta fotografija *konzumentska* bila, ma kako sva ratišta bila bezimena i ista onima koji piju jutarnju kavu u sigurnosti, ta je fotografija jedino što može otići u svijet s istinom o njima i možda donijeti neku pomoć - rasplet situacije ili preživljavanje.

Scene londonskog života (večera obitelji sa spasiocem, intervjui Michaela i novinarke povodom izložbe, izložba) prekidani su scenama iz rata. To su Michaelova iskustva bombardiranja (scena 9, 12 i 16), u Srednjoj Bosni 1994. Imenuje se tu i jedna fotografija kao *Umirući mladi vojnik. Srednja Bosna 1994.* (str 239), ali se isto tako fotograf sjeća i snimanja mladog crnca, očito u Ruandi. Iako se, dakle, konkretno spominje Bosna, opisi Michaelovog snimanja su dovoljno općeniti da se mogu uklopiti u bilo koji ratni prostor tako da je spominjanje Bosne zapravo korištenje emotivnog naboja tog prostora za vrijeme rata:

*MICHAEL: Da vam ispričam priču. Čovjek s fotoaparatom, trči iz petnih žila po blatnjavoj seoskoj ulici u zemlji u kojoj ne bi trebao biti, i sve što može učiniti je ne-*

<sup>14</sup> Chris Thorpe, *Na sigurnom*. U: "Književna revija", 2/2005., Osijek, prevela Romana Čačija, str. 219-279.

*prestano si ponavljati da nikad ne čuješ onaj koji te stigne, nikad ne čuješ onaj koji te stigne, nikad ne čuješ onaj koji te stigne. I usrao se od straha, jer oko sebe čuje one koji sustižu mnoge druge nesretne pasje sinove. Baca se iza ugla, okreće se prema zapadu, tražeći spas, što je prilično ironično, a između njega i sunca na zalasku iskrsne hrpa poderanih krpeta. A na vrhu hrpe opazi lice. Bez razmišljanja primiče fotoaparatu licu i dvaput okine. I do trenutka kada mu aparat ponovno visi oko vrata, dječak je mrtav, a čovjek nastavlja trčati sve dok nije pronašao bombama srušenu kuću i tamo noći.*

## ZAKLJUČAK: OD BIJEGA U ONIRIČKO DO POMIRENJA I OPROSTA

Iz dosada rečenog vidljivo je da je moguće pisati o osjetljivim emotivnim i političkim temama s razumijevanjem. Dakle, na način da se o temi kažu stvari koje nisu uvredljive ili potpuno krive u odnosu na žive sudionike događaja. Najuspješnije su one drame koje uz onomastičku točnost uspiju pokazati probleme ljudske duše, njezinu muku i dovedu do neke vrste razrješenja. Analizirajući ih dolazi se do nekih osnovnih karakteristika.

Postoje dvije vrste likova o kojima drame govore: promatrači (likovi koji izvana dolaze s namjerom da svjedoče, pomognu ili zbog nekoga trećeg razloga) i sudionici događaja (žrtve i zločinci ili mučitelji), a zanimljivo je da te drame vrlo često posežu za magijskim i oniričkim.

### **Promatrači – nužnost emotivnog neupletanja**

Odlazak u ratni prostor je opasan, izloženost prevelikoj količini ljudskih muka mijenja čovjeka i to najčešće na gore, odnosno razara ga kao što je vidljivo iz sudbine Nelsona, brata u *Tektonskoj kiši*. On je morao otići po dužnosti, ali se vraća potpuno razoren.

Međutim, ima ljudi koji dobrovoljno odlaze i to su najčešći junaci drama pisanih izvan prostora samoga ratnog sukoba, što je i logično jer autori koji te drame pišu svakako bolje poznaju svoje vlastite probleme i sugrađane, a i na te likove mogu projicirati vlastitu sudbinu i dileme.

Svi ti likovi imaju svoje privatne razloge i najčešće se bore s krivicom ili problemom koji nose u sebi. Odlazak u ratni kraj im se čini kao rješenje s dvije različite motivacije. Gledajući veće muke od svojih shvatit će da je njihova muka zapravo mala i tako se izliječiti. Nepokretni pravnik u *Pas i vuk* vjeruje da će shativši Tatjaninu motivaciju povratka u Bosnu riješiti i svoje probleme. Prvi liječnik (Thomas Mandelbaum) u *Čovjek je mjera čovjeka* dolazi u ratnu bolnicu dokazati da je bolji od oca koji mu je nedostižan uzor i dokazati da nije slab iako nije uspio u američkim liječničkim krugovima jer radi nešto što oni nikako ne mogu. Druga motivacija likova je mogućnost da će pomažući drugima iskupiti svoj grijeh i oprostiti si. Zato drugi liječnik (Ben Gold) u *Čovjek je*

*mjera čovjeka* pomaže mladiću da ostane u kampu ne bi li *iskupio* smrt vlastitog djeteta. Zato se Lemkin bori za zakon i ne dopušta si nikakav privatni život jer vjeruje da će pomažući drugima iskupiti svoj grijeh što je ostavio roditelje.

Likovi promatrači ipak ponajprije žele biti pomagači, svi oni imaju i pozitivnu motivaciju pomaganja drugim ljudima, potrebu da nešto rasprave ili potrebu da naprave nešto u svom pozivu: svi liječnici iz *Čovjek je mjera stvari*, fotograf Michael u *Na sigurnom*, a uz Lemkina i svi djelatnici UN-a i pripadnici Crvenog križa u *Lemkinovoj kući*. Svi oni nastoje svoj posao raditi što bolje i, u slučaju liječnika i fotografa, što brže mogu. A i djelatnici Ujedinjenih naroda bore se za vrijeme jer svaki izgubljeni dan znači stotine mrtvih na terenu.

Problem je da ih to pomaganje razara. Svi jedni drugima govore da se ne smiju vezati i ne smiju kroz one kojima pomažu rješavati svoje probleme, a emotivno uživljavanje ne samo da razara pomagača nego će nauditi i žrtvama jer će vrijeme koje se izgubi na taj jedan slučaj značiti smrt za mnoge druge. Ovaj poduži odlomak iz *Čovjek je mjera čovjeka* najbolje pokazuje taj stav:

*THOMAS: Kažem ti da taj dječak Agim nije ovdje da riješi tvoje probleme, kad si na ovakvom mjestu, pomažeš najviše što možeš ali to radiš što brže i nikako se ne vežeš.*

*BEN: Ja ne mogu tako.*

*THOMAS: Tamo vani čeka čitav red Albanaca poput Agima, dragi, jadni, izgubljeni. Misliš li da to ne vidim? Ali činjenica je da ćemo ih dobiti još tisuću sutra i možda isto toliko preksutra. Ne možeš spašavati jednu osobu dok imamo....*

A nijedan pomagač ne može riješiti probleme svijeta kao što je Lemkin naučio i kao što Thomas objašnjava Benu:

*BEN: Zašto si ovdje ako ne da pokušaš spasiti Kosovare od...*

*THOMAS: Je ne pokušavam nikoga spasiti. Ne bih znao odakle početi. Ali kad ih dovezu ovdje, stave na moj stol, bez obzira na kojoj su strani, na njihovo etničko ili političko opredjeljenje, ja ću napraviti što mogu, i to što brže mogu jer vidim da se red koji čeka na pomoć ne smanjuje. Pa dok se ti baviš jednim klincom, deset mojih je vani na putu za Skopje.*

*BEN: Znači za tebe su samo važne brojke.*

*THOMAS: Što više ljudi zbrinemo, to manje ima šanse da postanu statistika za članak u Timesu koji dokazuje kako se povijest ponovno i ponovno ponavlja. Da, brojevi su važni za mene. I za Maju. Zato i je vani cijelu noć kupeći ranjenike uz crtu bojišnice. Radimo najbolje što možemo. Reci mi da to nije dovoljno, i, znaš što, složiti ću se s tobom, ali to što radimo je nešto. To je više od onoga što je većina ljudi spremna dati. K vragu, većina ljudi misli da je Kosovo neka vrst lijeka za alergiju! Ali ponavljam ti, da sačuvaš svoj zdrav razum (i moj) moraš potisnuti svoje privatne osjećaje.*

BEN: *Što ako ne mogu?*

THOMAS: *Možda ne bi trebao biti ovdje.*

Unatoč svemu tome, emocija je ono što ih čini živima:

THOMAS: *Kako si uspio? Želim znati.*

BEN: *Uspio što?*

THOMAS: *Nikad nisi postao cinik. Nakon Jess i djeteta.*

BEN: *Bio sam preusamljen da postanem cinik. Pokušavao sam naći nešto, bilo što, čime ću popuniti prazninu...*

THOMAS: *Ben, ne dolaziš na ovakva mjesta da nešto nađeš. Što misliš zašto ja to radim sve ove godine?*

BEN: *Ovaj puta si prekršio vlastito pravilo. (Zaljubio se u lokalnu doktoricu, Maju. op. S.N.)*

THOMAS: *Znam. I uvijek nađeš nekog negdje. Da nisi napokon došao k sebi, mali bi završio kod tebe doma jedući juhu od leće iz tvoga svadbenog porculana.*

BEN: *Ne znam kako uspijevaš ovo raditi.*

THOMAS: *Ne mislim na to. Samo se krećem, samo guram kamen na vrh brda, kao Agimov Sizif. Beznadežno, ali zamisli, bio sam sretan. Ali sada, to s Majom me je sjebalo do kraja.*

BEN: *Ne možeš sad stati. Nema dovoljno ljudi poput tebe.*

THOMAS: *To možda i nije tako loše...*

Kada na kraju Ben pokušava raskrinkati Agima koji ga je zapravo iskoristio, Thomas mu objašnjava da nije na njima da sude (oni su tu da pomognu i pravima i krivima), da nisu u stanju riješiti sve probleme i da je istina relativna. Dokazuje to i drama u kojoj majka prihvaća ubojicu svog sina kao vlastito dijete.

Koliko su god svi protiv emotivnog uživanja i empatije sa žrtvama ili s ranjenima, Michael iz *Na sigurnom* pokazuje kako to udaljavanje i nereagiranje vodi u potpunu hladnoću. Jer, kao što sam rekla, gledajući zlo oko sebe i zatumljujući u sebi prirodnu ljudsku potrebu da pomogne drugome u nevolji, Michael odumire iznutra i razara vlastiti život i živote svojih bližnjih. Pa i Lemkinova majka ne krivi sina zbog toga što ju je ostavio (jer ona nije željela otići!), nego zato jer se nije oženio i imao djecu. Optužuje ga da ga je briga za pomoć drugima ali s potiskivanjem vlastitih emocija - emotivno ubila.

Tako su likovi vanjskih pomagači u zatvorenom krugu, iako rade iz plemenite pobude pomaganja ljudima, situacija ih razara. Ako se emotivno vežu na jedan način, a ako se emotivno distanciraju na drugi način. Međutim, oni koji su došli razriješiti svoje probleme često to uspiju, kao Lemkin, pa makar i nakon smrti.

## Zločinci i žrtve – nužnost oprosta

Druga kategorija dominantnih likova prirodno su sami akteri rata, i to kako zločinci tako i žrtve. U *Na sigurnom* ih nema (spominju se samo kao objekti snimanja iz vizure bestrasnog fotografa). U *Lemkinovoj kući* prolaze i jedni i drugi, ali u mimohodu i mi od njih doznajemo samo podatke, a povremeno i isječke emocije, odnosno njihove muke i straha.

U drami *Čovjek je mjera čovjeka* Agim i njegova majka su paralelna radnja, u *Spomeniku* su mučitelj i žrtva jedini i glavni likovi, a u *Nečastivom na dobitku* priča je iz vizure onih koji bi trebali biti mučitelji i posredno žrtava (Elma).

Zanimljivo je da se u dramama koje uvažavaju ratni prostor u priči koja suočava mučitelja i žrtvu uglavnom govori o pomirenju, odnosno oprost. No da bi se oprost dogodio, moraju se ispuniti dva uvjeta. Žrtva mora doći do neke vrste klimaksa mržnje kao u *Spomeniku* i iskusiti svo zlo koje mržnja može nositi (pokušaj oduzimanja tuđeg života). Drugi uvjet je pokajanje mučitelja koji mora shvatiti što je napravio jer neki to odbijaju kao u *Spomeniku* gdje je on na početku sav arogantan, dok je u drami *Čovjek je mjera* Agim, odnosno ubojica, već pokajan. Obje drame nam pokazuju mučitelje koji to nisu u duši nego su takvima postali pa ih vidimo u akcijama na kojima ih prisiljavaju da čine zlo jer ako to odbiju, sami postaju žrtve svojih kolega (U *Spomeniku* nam pre-pričava, u drami *Čovjek je mjera* stvari imamo *flashbackove*). To je najbolje prikazano u drami *Nečastivi na dobitku*, gdje je Lorko dezertirao jer nije želio ratovati a njegov brat i prijatelj se bore između proklinjanja izdajice i ljubavi prema njemu. Nitko od njih trojice ne može se spasiti. Lorko je nesretan jer mu nedostaje njegova zemlja i njegovi bližnji, brat je rastrgan i postaje zao zamrzivši snahu, odnosno vlastitu obitelj što znači i sebe sama. Rat sve sakati što najbolje pokazuje prijatelj koji doslovno gubi dijelove tijela.

Dakle, kad žrtve prođu i same put mržnje i odupru mu se, kad mučitelji shvate što su napravili i pokaju se, tad je moguće oprostiti. Oprost je važan jer mržnja zarobljava i uništava onoga koji mrzi bez obzira koliko bio povrijeđen i koliko njegov razlog za mržnju bio opravdan. Samo oprost oslobađa žrtvu. Međutim, čak i s oprostom, žrtva i mučitelj su zauvijek povezani zajedničkim iskustvom – i zlom i nadvladavanjem – što ostali ljudi ne razumiju. Obično su žrtve same na svijetu jer su im svi pobijeni, ali su i mučitelji isto tako sami. Ta samoća, ta izoliranost je nešto što ih povezuje na ovome svijetu. Upravo zato će majka prihvatiti ubojicu svog djeteta kao svoje dijete u *Čovjek je mjera stvari*, a završna scena *Spomenika* pokazuje Stetka s ispruženom rukom i Mejru na rubu da prihvati pomirenje s ubojicom svoje kćeri i da mu dopusti da ostane s njom – jer oboje nemaju nikog.<sup>15</sup> Tako pokušavaju pobijediti i smrt i samoću i mržnju, kao što pokazuje završni dijalog iz *Spomenika*.

<sup>15</sup> O sličnoj samoći žrtve i pomirenju odnosno oprost govori i hrvatska drama *Slike Marijine* Lydije Scheuermann Hodak.



*STETKO: Kamo ideš.*  
*MEJRA: Nazad u zemlju.*  
*STETKO: Mogu li s tobom?*  
*MEJRA: Ne.*  
*STETKO: Trebaš nekog.*  
*MEJRA: Ne tebe.*  
*STETKO: Kog onda? Nema nikog, zar ne. Sama si.*  
*MEJRA: Idi kući svojoj obitelji.*  
*STETKO: Možda me uzmu.*  
*MEJRA: Pa idi.*  
*STETKO: Mejra. (Nema odgovora). Žao mi je. Žao mi je što sam uradio. (Pauza.)*  
*Oprosti mi.*  
*MEJRA: Kako.*  
*STETKO: Molim?*  
*MEJRA: Kako ti mogu oprostiti? Pokaži mi. Pokaži mi kako da ti oprostim. Ne znam kako.*

Stetko napravi nesiguran korak prema Mejri.

*STETKO (gotovo šaptom): Žao mi je. (Nesvjesno ispruži prst da dotakne Mejrinu ruku): Oprosti mi.*

Mejra nesvjesno krene prema njemu. Lagano ide zatamnjenje na spomenik, Stetka i Mejru u trenutku mogućnosti. Kraj.

### **Magijsko i oniričko**

Zanimljivo je da drame u ovoj kategoriji često odlaze u magijsko i oniričko a jedino su *Spomenik* i *Čovjek je mjera stvari* ukorijenjene u realističku konvenciju. *Lemkinova kuća* se zbiva u limbu, nakon junakove smrti, a likovi upadaju iz drugog vremena i prostora.

*Tektonska kiša* i *Nečastivi na dobitku* su napisani u stilu Marquezovoga magijskog realizma. Tema *Tektonske kiše* je žena koja zaustavlja vrijeme, pa je trudna dvije godine (po njezinom računanju), a kako je njoj prošla jedna noć dok su bratu prošle dvije godine, tko zna koliko je doista vremena prošlo u njezinom životu. Ona sama kaže da postoje ljudi koji nemaju osjećaj za vrijeme, unutarnji sat koji joj kaže da je prošlo neko vrijeme, ljudi koji drugačije prolaze kroz vrijeme i drugačije stare.

U drami *Nečastivi na dobitku* pretapa se vrijeme i prostor, likovi se pojavljuju izvan logičnog vremena i prostora, a često nismo sigurni jesu li živi ili ne, neki likovi dolaze

u vidu bršljana (Elma dolazi Lorku u Kninski zatvor), a iz Lorkovog obraza u Parizu kada ga neka strana žena pokuša zavesti – izraste ruža – jer je Elma cvjećarica! Aleksandar pak stalno odlazi u rat unatoč tome što mu svaki puta nedostaje po dio tijela, a u realnosti bi ga ipak jednom morali poslati u bolnicu! Lorkova majka plete po cijele dane i tako doslovno održava zidove kuće na okupu, ali na kraju njezino pletenje služi kao mrtvački pokrov.

Neki su junaci zbunjeni takvim nelogičnim funkcioniranjem vremena i prostora i treba im vremena da se priviknu. Tako je Lemkin zbunjen gotovo cijelu dramu dok se na kraju ne zaljubi u Tatjanu i prihvati sve – i ljubav i situaciju takvu kakva jest. I Hanibal de la Luna iz *Tektonske kiše* je u početku jako zbunjen i pomalo uplašen, ali kako je privučen neobičnoj djevojci shvati da mu je ona važnija od realne slike svijeta. Nekim likovima je takav pomaknut svijet odmah vrlo prirodan (Lorko u *Nečastivi na dobitku*).

Možda upravo apsurdnost situacije rata pogoduje takvom dramskom stilskom odabiru. Ako ne možemo razumjeti, možemo stilski pomaknuti, a apsurd je tako puno lakše podnijeti.

Suzana Marjanić

## DESET GODINA MMC-A PALACH: POVIJEST, PRAKSA I TEORIJA RIJEČKE PERFORMERSKE I AKCIONISTIČKE SCENE

Kao povod ovome izlaganju, odnosno – tekstu, uzela sam retrospektivnu izložbu *10 godina MMC-a – ususret 40 godina "Palacha"*,<sup>1</sup> održanoj od 4. srpnja do 28. kolovoza 2007. godine u riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti, a u okviru izabrane teme Krležinih dana, što mi omogućuje da ukratko, a time ovom prigodom i fragmentarno, izložim teoriju i praksu riječke performerske i akcionističke scene MMC-a Palach i pripadajuće joj Galerije O.K. kao alternativnih institucija u kulturi koje svojim programima oponiraju, koliko mogu, heteronomijama svih vrsta u umjetnosti (usp. Čargonja 2006.: 34-35). Tako povodom izložbe *Strast* (Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 28. lipnja – 10. rujna 2005.), koja je organizirana kao kontrapunkt i korelat 12. Biennalu mladih umjetnika Europe i Mediterana u Napulju s temom strasti, Ksenija Orelj bilježi kako su u žarištu pozornosti bili performansi, *recentno u Rijeci rjeđe viđeni fenomeni (uglavnom zastupljeni u Galeriji O.K. i organizaciji MMC Palach)* (Orelj 2005.: 19).<sup>2</sup> Nadalje, spomenimo kako su se na riječkim Biennialima osamdesetih godina paralelno uz klasični postav mogle vidjeti akcije, body art, performansi, mail-art projekti, zvukovni eksperimenti, intervencije u urbanom prostoru, videoprojekcije, videoinstalacije kao i druge forme multimedijalnoga izraza. Nažalost, kako navodi Nataša Ivančević, dokumentirani je materijal vrlo oskudan s obzirom da je snimanje na video kaseti započeto tek 1985. godine (Ivančević 2004.: 45).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> S obzirom na naslov ovoga izlaganja, teksta, u okviru četrdesetogodišnje djelatnosti riječkoga Kluba Palach zaustavljam se na posljednjih deset godina (na razdoblje od 1997. do 2008. godine) – kada Palach djeluje pod vodstvom uprave Multimedijalnoga centra d.o.o., tvrtke uz koju se često veže pojam *poduzeće u kulturi* (usp. Čargonja 2006.a: 34).

<sup>2</sup> O.K. je izvorno kratica za neformalnu udruhu Otvoreni krug koja djeluje u Palachu gdje upotpunjuje djelatnost Kluba, od predstava do projekcija, tribina, izložbi i radionica, ali isto tako svoju djelatnost disperzira po cijelom gradu kroz galerijsku djelatnost, radionice, izložbe te ekološku aktivnost (usp. *Otvoreni krug*, [http](http://)).

<sup>3</sup> Nataša Ivančević tako spominje dokumentaciju akcija u tiskanom materijalu koje su izvedene na 11. i 12. biennalu 1981. i 1983. godine (Ivančević 2004.: 45).

Naravno, cijela bi se priča o akcijama i performansima u Rijeci mogla spustiti nešto dublje ili kako navodi Darko Glavan, da su u art deco zgradi Teatro Fenice performanse održavali Filippo Tommaso Marinetti i elitne futurističke snage u razdoblju njihove sramotne i pupčane veze s fašističkim režimom (Glavan 2000.: 98). Naime, gostovanja – tzv. *revolucionarni turizam* talijanskih intelektualaca i politički obojenih futurista u D'Annunzijevoj Rijeci započinju 1919. godine, kratkotrajnim boravkom pokretača futurizma – Filippa Tommasa Marinettija, a ubrzo nakon Marinettijeva dolaska u Rijeku dolazi i pjesnik Mario Carli, koji odmah uspostavlja *fascio futurista fumano* te u komunalnom kazalištu Teatro Verdi organizira dvije futurističke predstave – tzv. *sintesi teatrali*, koje, kako je to bilo uobičajeno, završavaju negodovanjem publike, sveopćim naguravanjem te napuštanjem prostora uz zvižduke i osudom gradske uprave (Glavočić 2007.: 47-48). S obzirom da je u kolektivnom sjećanju ostala predaja o tome kako su u D'Annunzijevo doba futuristi nastupili na jednom riječkom trgu s bezglasnim koncertom (usp. Kovačićek 2006.: 35),<sup>4</sup> u određenju izvorišta riječke akcionističke i performerske scene možemo sići u avangardu kao jedno od dvadesetostoljetnih izvorišta performansa.

Osobno, ono što me posebice ponijelo na riječkoj novomedijskoj sceni njezina je *žestoka* akcionistička i performerska scena,<sup>5</sup> a u okviru koje pored samostalno prezentiranih akcija i performansa pojedinih umjetnika i umjetnica performansa, MMC organizira i Festival nove umjetnosti (FONA) od 2003. godine i manifestacije povremenoga

<sup>4</sup> Gabriele D'Annunzio u Republici Fiume je uspio pored budista, teozofa i vedantista okupiti i umjetnike, boeme, avanturiste, anarhiste, bjegunce, izbjeglice bez domovine, homoseksualce, militarističke dandyje, čije su uniforme bile crne s piratskim znakom lubanje s prekrštenim kostima (kasnije su to znamenje prisvojili SS-ovci). Performativnu strategiju Republike Fiume D'Annunzio je označavao tako da je svakoga jutro sa svoga balkona čitao poeziju i manifeste, svake večeri su organizirani koncerti a potom i vatrometi, što je uostalom i predstavljalo svu aktivnost vlade. Ipak, D'Annunzio je poput mnogih talijanskih anarhista nažalost skrenuo prema fašizmu. Tako Hakim Bey, što se tiče D'Annunzijeve Fiume, navodi kako je to bila posljednja piratska utopija ili njen jedini moderni primjer, a postavlja je i u poveznicu s prvom modernom *privremenom autonomnom zonom* (Bey 2003.: 42-43). Pridodajmo svakako da je D'Annunzio zaslužan i za performativnu gestu pozdrava svojih arditā: naime, uveo je rimski pozdrav te rituale koje kasnije preuzima fašizam u svom sramotnom isticanju rimstva (Erjavac 1991.: 175).

<sup>5</sup> Naravno, za Palachovu performersku i akcionističku scenu jednako tako možemo rabiti i termin *živa umjetnost (live art)* u skladu s određenjem Helen Spackman, londonske umjetnice performansa i teoretičarke, koja upućuje da se pojmom *živa umjetnost (live art)* označava prijelaz od umjetnosti performansa (performance art) prema *vizualnoj/performativnoj hibridnosti* instalacija, site-specific radova i body arta. Naime, Helen Spackman navedeni prijelaz iščitava u prijelazu od performansa koji je tretirao tijelo kao *privilegirano mjesto autentične nazočnosti* (šezdesetih je i sedamdesetih godina prošloga stoljeća vladala svijest o esencijalnom privilegiranom tijelu kao izvorištu autentičnosti ili kulturalnoga otpora) prema kompleksnijem, fragmentarnijem, neodređenijem, tehnologijski inovativnijim operacijama *žive umjetnosti* devedesetih godina prošloga stoljeća, a koji onda spomenuta teoretičarka označava kao prijelaz od modernizma prema postmodernizmu (usp. Carlson 2004.: 132).

karaktera kao što je to Dan performansa.<sup>6</sup> Tako je Dan performansa, koji je održan 2. veljače 2007. godine, organiziran povodom radne posjete njemačkoga umjetnika Daniela Mijica, inače, profesora na stuttgartskoj Akademiji likovnih umjetnosti ABK, kao i predstavljanja njegove performerske i video djelatnosti u Galeriji O.K. Naime, nakon prvoga upoznavanja 2006. godine s djelovanjem performerera i akcionista okupljenih oko riječkoga MMC-a, stuttgartska Akademija likovnih umjetnosti ABK odlučila je ujesen 2007. godine predstaviti MMC-ov artistski aktivizam i u Stuttgartu izložbom *10 godina MMC-a Rijeka – Work in Progress* (usp. Cerovac, Marjanić 2007.: 35).

### **Samo/spaljivanje Palacha: predstojeći nomadizam**

Zaustavimo se ukratko na povijesti Kluba Palach koji obično među mlađom generacijom slovi kao mitsko mjesto riječke subkulture i okupljalište urbane gerile kao i mjesto inicijacije rock naraštaja, a započeo je s radom u studenom 1968. kao Klub medicinara. Od 1969. nosi naziv Studentski klub Jan Palach, po legendi studentskoga pokreta i sinonimu češkog otpora protiv ruske okupacije Čehoslovačke.<sup>7</sup> Međutim, slijedom političke logike sedamdesetih godina 20. stoljeća godine 1973. Klub mijenja ime u Omladinski klub Ivo Lola Ribar. Naravno, njegovi vjerni pratioci nikada ga ne prestaju zvati Palach, a ulaz se od tada osim studentima dopušta i *ostaloj* omladini. Međutim, nakon prvoga preuređenja 1978. godine u Klubu je uvedena prohibicija, što je povećalo broj izgrada i Klub time zadobiva vrlo lošu reputaciju (usp. Monografija Palach, http). Nadalje, osamdesete donose promjene u radu Kluba; naime, Klub dobiva voditelje kao i bogat multimedijalni program. Zadržimo se ukratko na devedesetima: Klub Palach ponovno je – nakon zatvaranja 1996. godine, nakon što se Centar društvenih djelatnosti mladih (CDM), pravni sljednik Saveza socijalističke omladine Rijeke, nije uspio prilagoditi novim društvenim promjenama – otvoren svibnja 1998. godine (Čargonja 2006.: 5). Na inicijativu udruga Točka na RI – Ajmo Rijeka, O51 i Otvoreni krug, 1997. godine Grad Rijeka vraća prostor Palacha prvotnoj namjeni, a novi korisnik prostora postaje udruga Otvoreni krug, kako iz kroničarske pozicije bilježi Damir Čargonja u katalogu *Riječke devedesete*. Ipak, zbog derutnoga prostora Klub Palach počinje s radom tek u svibnju 1998., a 1999. novi korisnik prostora postaje Multimedijalni centar d.o.o. (osnivač Damir Čargonja) koji nastaje spajanjem Jone d.o.o. i Otvorenog kruga (Čargonja 2006.: 5; usp. Cerovac 2007.a, http).

Dok završavam ovaj tekst (sredina travnja 2008. godine), Povjerenstvo Odjela gradske uprave za kulturu Grada Rijeke odabralo je novog zakupca za Klub Palach (usp.

<sup>6</sup> Festival nove umjetnosti (FONA) je 2003. godine po anketi Hine najznačajnija kulturna manifestacija uz Dubrovačke ljetne igre (usp. *Otvoreni krug*, http).

<sup>7</sup> Pogledajmo jedan od Krležinih dnevničkih zapisa o Janu Palachu: tako pod datumom 19. siječanj 1969. zapisuje: *Praški student Jan Palach, koji je počinio samoubojstvo samospaljivanjem, je umro* (Krlježa 1981.: 502).

Odabran zakupac Palacha, [http.](http://)). Tako je povodom svih nemilih događaja u Klubu Palach 9. veljače 2008. godine održan Dan performansa, kao posljednja manifestacija u tom klubu u vođenju tvrtke Multimedijalni centar Damira Čargonje (rođen 1968. godine), koja je Klubom upravljala proteklih deset godina. Damir Čargonja je, kako je pojasnio pri najavi zatvaranja MMC-a, *donio takvu odluku zbog stalnog poslovanja s gubicima i nemogućnosti organiziranja normalne koncertne djelatnosti zbog prekratkog radnog vremena. U proteklom desetogodišnjem razdoblju vođenja Kluba, MMC je organizirao više od 400 koncerata, oko 520 izložbi i 160 književnih večeri. U tom razdoblju Klub su inspektori nekoliko puta zatvarali zbog prekoračenja radnog vremena i neodgovarajuće zvučne izolacije zbog čega su se bunili stanari u istoj zgradi (usp. Riječki "Palach" priređuje posljednju manifestaciju, [http.](http://))*. Spomenimo samo jednu od metoda koja je bila primjenjivana u upozoravanju javnosti na zatvaranje Palacha, gdje se iskristalizirala i profilirala multimedijalna scena koje je sudbina – u trenutku završavanja ovoga članka (ponavljam: travnja 2008. godine) – neizvjesna u okviru kulturne politike novoga zakupca. Tako je riječki glumac Bosnimir Ličanin, ponukan viješću o zatvaranju Palacha, najavio da će se 25. siječnja 2008. zapaliti na Korzu pred zgradom riječkoga Gradskog poglavarstva. Pred okupljenim građanima, novinarima i policajcima polio se tekućinom jakog mirisa (vjerojatno alkoholom), te je priveden u policijsku postaju (usp. Mamić Pandža 2008.: 39). Naime, već je 2006. godine Damir Čargonja upozoravao na nedosljednosti u suodnosu Palach – Grad Rijeka o tome kako MMC većinu svojih prihoda ostvaruje vlastitim djelatnostima, a državi plaća poreze koji iznosom uveliko premašuju njene dotacije, što znači, da država na MMC-u zarađuje i usput dobiva sve kulturne programe koje MMC realizira besplatno (usp. Čargonja 2006.: 34).

Tako nakon što je početkom 2008. godine – u godini koja označava četrdesetu obljetnicu Kluba Palach – MMC-u oduzet Palach, MMC kao legitimni sljednik zbirke publikacija, sitnog tiska, fototeke, videoteke i fundusa umjetnina skupljenih tijekom dekade vođenja Kluba Palach unutar kojega djeluje i MMC-ova Galerija O.K., odlučio je sukladno već razvijenoj praksi site-specific izložbi, akcija i performansa, pojašnjenjem Branka Cerovca u mail pozivnici za izložbu i performans *Unidentity* Damira Stojnića, održanih 28. ožujka 2008. godine, započeti novo organizatorsko i akcionističko razdoblje djelovanja MMC-a i suradnika, a vođeno nomadističkom strategijom. Time će se manifestacije, izložbe, projekti, u organizaciji MMC-a dešavati na različitim lokacijama na području Rijeke, ovisno o konceptu. Tako je 3. svibnja 2008. u Galeriji moći umjetnika (Neboder, Rijeka), na Dan oslobođenja Rijeke, izveden skulptorski performans *Čarli akademskoga kipara Dejana Kljuna* (rođen 1979. godine).<sup>8</sup> Dakle, model je Kljunove

<sup>8</sup> Pored akcija i performansa kao i vrlo bogate likovne djelatnosti, Dejan Kljun 2007. godine sudjelovao je i u zapaženim kazališnim projektima: tako je radio na likovnom oblikovanju (scena, kostimi, rekviziti, plakat) predstave *Regoč* (redatelj Robert Wautl, dramaturg Ivica Buljan, Zadarsko kazalište lutaka), na kreaciji lutaka i scenografije za predstavu *Ježeva kućica* (redatelj

skulptorske opservacije istodobno i aktualni stanar (Damir Čargonja Čarli) u Galeriji moći umjetnika (Galerija je smještena u njegovu stanu) i direktor MMC-a koji je utemeljio spomenutu galeriju, a donedavno poznat i kao voditelj Kluba Palach kroz dva mandata (u razdoblju od 1997. do 2008. godine).

### **Riječka rock i punk scena: performativna strategija**

Pritom povod ovome izlaganju, tekstu može biti još jedan: naime, Zoran Štajdohar Zoff, jedan od centralnih aktera riječke alternativne rock-scene i njegov demo bend Grč 29. studenoga 2007. godine obilježio je jubilarnih dvadeset i pet godina aktivnosti (usp. Štajdohar Zoff 2007.: 23-33). Zaustavimo se stoga ukratko na situaciji riječke rock i punk alter scene: naime, ono što ističu pripadnici te riječke alter scene jest podatak da je pojavom riječkoga punka u Rijeci policija u okviru Omladinske organizacije osnovala Potkomisiju za rock, koja je jednom tjedno organizirala sastanke na kojima se raspravljalo o bendovima i gdje su ti isti bendovi morali čitati tekstove pjesama, a pritom je bendu Dr. Steel, koji je tada nosio ime Nož u leđa, savjetovano da promijeni ime (usp. Martinović Mrle 2007.: 32). Tako je npr. za pjesmu *Noćas se Beograd pali* Grč uspio *dokazati* tzv. podobnost stihova – da pjesma navodno govori o agresoru na ondašnji sustav i zemlju koju će *omladinci* zdušno braniti do kraja (usp. Štajdohar Zoff 2007.: 32). Prisjetimo se ovom fragmentarnom i kolažnom *prigodom* njihove *stihovane* političke zoometafore: *I golubovi mira ponekad zaseru stvar*. Ono što je za performativnu matricu Grča specifično jest da scenski nastupi Zorana Štajdohara Zoffa uključuju životinjske iznutrice i organe, glave (teleće ili kravlje) koje razvaljuje ogromnom satarom (vlastite izrade), motornom pilom, građevinskim batom ili vilama ovisno o prostoru. Ta scenska događanja, koncertni performansi, njegovim pojašnjenjem, upotpunjuju zvučno-tekstualnu viziju benda, čime radi na izgradnji trijade: tekst – zvuk – slika (Štajdohar Zoff 2007.: 33; usp. Cerovac 2004.).

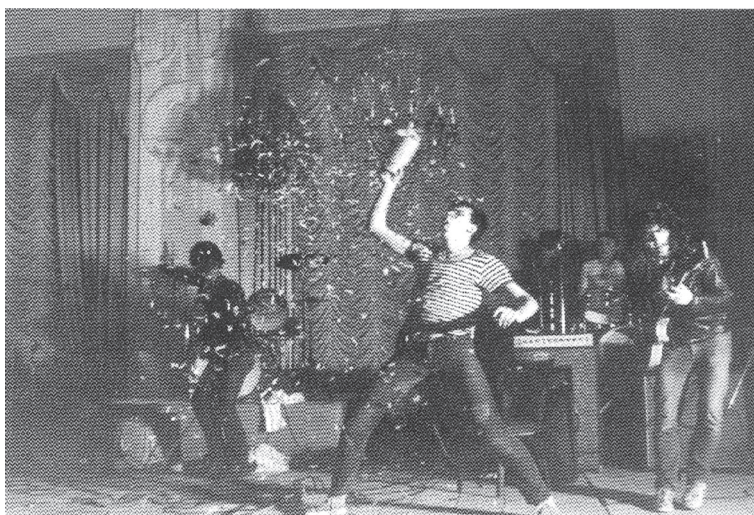
Svakako priču o Klubu Palach možemo ilustrirati i određenjem Kreše Kovačićeka, likovnoga umjetnika i nekadašnjega voditelja programa Galerije O.K, u okviru kojega je istaknuo kako se u odnosu na npr. Dubrovnik, a aludirajući i na Art radionicu Lazareti, u Rijeci može govoriti o alternativnoj sceni (usp. Kovačićek 2006.: 35). Nadalje, Krešo Kovačićek upućuje kako su na riječkom prostoru akcionističke i performerske scene, naravno, djelovale i ranije te tragom navedenoga ističe generaciju šezdesetmaša koja se sjeća javnih šišanja kao *događanja*, brutalnih javnih izvedbi, u kojima se performer i očituju kao žrtve (Kovačićek 2006.: 35). Prisjećajući se navedenih javnih *izvedbi* kaznenih šišanja, koje je provodila onovremena moć na vlasti, Zlatko Kutnjak istaknut će sljedeće:

---

Robert Waltl, Pozorište lutaka Mostar) kao i na kreaciji lutaka i scenografije za predstavu *Božićna procesija* (redatelj Robert Waltl, Mini teater, Ljubljana).

*Šišanje čupavaca, napada na osobni integritet – to su bile tek sekundarne manifestacije jednog sustava dominacije koji se, usprkos svim mijenama, održava i dalje, ali mučki, prikriveno, reklo bi se "s sofisticiranije", putem privida demokracije i višestranačja, nekoć "pluralizma samoupravnih interesa"... (Kutnjak 2007.: 37).*

Što se tiče riječke alter scene s kraja sedamdesetih i prve polovice osamdesetih, očito je da su u kolektivnoj memoriji ostala dva događaja povezana uz Termiti (osnovani 1978. godine), punk grupu koja je nastala u isto vrijeme kao i većina engleskih punk sastava. Naime, prvi se događaj odnosi na izvedbenu gestu kada je frontman grupe Predrag Kraljević Kralj (rođen 1962. godine) izišao na pozornicu Kristalne dvorane hotela Kvarner u Opatiji 21. studenoga 1979. s WC školjkom na glavi i zasuo tu mainstream Kristalnu dvoranu vrećom guščjega perja, a drugi kada je na koncertu Termita u Domu u riječkom predgrađu Zamet 1978. godine žiletom izrezao vlastiti trbuh (usp. Kostelnik 2004.: 168; usp. *Mala enciklopedija...*/Bojan Mušćet 1994.: 184-185).<sup>9</sup> Pogledajmo što o navedenom rezanju žiletom na pozornici kaže sâm protagonist tog koncertnog performansa:



Termiti, Kristalna dvorana hotela Kvarner u Opatiji, 1979.

*./../ to je bilo rezanje po koži na trbuhu žiletom. Nije bilo ugodno nikome. ./../ Sigurno ste čuli za japanske samuraje i harakiri časti i hrabrosti. Čuli ste sigurno i za umiranje na sceni. Zapravo, da li je itko pokušao odglumiti smrt na taj način. Ja sam, eto, pokušao u svojoj prvoj predstavi i to sam obavio. Nikada više ne bih takvo što*

<sup>9</sup> Inače, taj je scenski motiv s razbacivanjem perja Damir Martinović Mrle prenio u scenske neodadaističke vizualije grupe Let 3 koja koristi lokalne tradicije maškara, točnije – zvončara i crkvenih procesija (usp. Glavan 2000.: 98; Mušćet 2001.: 37-41).



*ponovio – previše je strašno željeti pošteno odglumiti smrt.* (Predrag Kraljević, prema Kostelnik 2004.: 169)

Osim toga, novost je na toj burnoj novoj riječkoj sceni devedesetih godina bilo i osnivanje i RI Performance Syndicatea,<sup>10</sup> nakon ponovnoga otvorenja Kluba Palach, u kojemu nisu svi određeni kao performer, već kao umjetnici koji se ponekad bave performansom, poput spomenutoga Petra Kraljevića, rock glazbenika iz ranoga perioda punka, koji je upisan kao jedan od prvih performera u Rijeci.<sup>11</sup> Upravo pokretanjem scene MMC-a Palach i Predrag Kraljević se ponovo *aktivirao* u performerskom djelovanju, i to na tragu španjolske škole komike i nepomičnosti. Tako je npr. 2. veljače 2007. godine na Danu performansa, što ga je organizirao MMC Palach, izveo performans *Escuela Comica*, koji je započeo uvodnim proglasom što ga je pročitala asistentica performansa: *Svaka nepomičnost, čini mi se, predstavljat će početak. Jer, čini se istom tom snagom, u samoj nepomičnosti i jeste početa* (iz poduljeg teksta potpisanog s *by Adam King*) (prema Cerovac, Marjanić 2007.: 35). Pritom će za srž svojih performansa izjaviti sljedeće:

*To je nešto što sam naučio o performansu, o komičnom kao nepomičnom, u Barceloni, u samoj školi, koja se tako i zove – Escuela Comica, a uči polaznike o tome kako se ukočiti, umiriti i postaviti sebe negdje na trg ili negdje uz pročelje ili kut ulice i zgrade, ili na korzo, šetaliste, te zapravo tako nepomičan, migom, ili nekim neobičnim pokretom privući pažnju prolaznika, građana, šetača i radoznalaca; potpuno miran prekriven koprenom srebrnastog sedefa ili plaštem nestalog kralja, kao što to u posljednje vrijeme čini Krešo Kovačićek u svojim izvedbama, kada potpuno miran odaje snagu izraza, preodjeven i prekriven tkaninom koja naglašava prijelaze njenih naboranih rubova, kada tijelo otkriva svoju poru utisnutu u odabranu boju i kemijski sastav odabrane boje, kojom se, kao i tkaninom, premazuje ili prekriva, lice, tjeme, ruke, cijelo tijelo.* (Kraljević 2008.: 35)

Inače, Damir Martinović Mrle autor je i glazbeno-scenskoga performansa *Krug*, koji su Strukturne ptice 1987. godine izvele u Kongresnoj dvorani hotela Admiral u Opatiji (usp. Martinović Mrle 2007.: 32; Kraljević 2004.; Kostelnik 2004.: 181).

U prisjećanju na navedeni *faustovski komad*, u kojemu je glumio Mefista, Predrag Kraljević ističe sljedeće podatke:

*Htio je [Damir Martinović Mrle] na scenu postaviti komad koji će govoriti sam za sebe a istovremeno da govori i o nečemu drugom, još neotkrivenom, i o tome kako funkcionira scena i o tome kako funkcionira čovjek i glumac na sceni, kao i glazbenik,*

<sup>10</sup> RI Performance Syndicate je osnovan na inicijativu Kreše Kovačićeka, Damira Stojnića, Igora Večerine, Edvina Šabanovića, Kreše Mustaća, Diane Batinić, Nede Šimić Božinović, Predraga Kraljevića Kralja, Tajči Čekade, Adaptera i Mijau Laba (usp. Cerovac 2006.: 34), a od kojega *neovisno* djeluje i zagrebačko-riječki umjetnik Sven Stilinović.

<sup>11</sup> Ipak, u razgovoru za "Zarez" Predrag Kraljević Kralj izjavljuje da nije član RI Performance Syndicatea (usp. Kraljević 2008.: 35).

*kako funkcionira ideja na sceni, eksperiment, Bog na sceni, publika na sceni; /.../ kao i sâm odgovor na pitanje što je to kvadratura kruga, gdje počinje i završava, ne samo u geometrijskom smislu; rekao bih i u znanstvenom i umjetničkom smislu, ljudskom. Krug kao činjenica, dodirna točka, u kružnom gibanju, zatim i njegov osobni pohod na životnoj i kulturno-umjetničkoj sceni. Njegovi prijatelji i suradnici, gotovo svi su tada bili tamo a velika lutka osobenjaštva iz ležećeg se uspravljala u stojeći položaj, odajući snagu živih lutaka iz usana tihih pripovjedača. (Kraljević 2008.: 34)*

### **Kutnjakov i Mustačev akcionizam**

Ono što oblikuje memoriju i tradiciju, liniju razvoja performansa u riječkoj sredini, svakako čini Kutnjakov akcionizam krajem sedamdesetih (Kutnjak 2007.: 36-37; Elezović 2006.: 8-9). Naime, njegovo akcionističko djelovanje započinje u likovnoj grupi Kastavski krug, i to akcijom *Umjetnost je – umjetnost nije* 1978. godine (u naslovu akcije prva je riječ prekrizižena). Spomenimo ovom prigodom da je Kutnjakova akcija, konceptualni rad *Izgažena umjetnost* (1979., Zagreb i Rijeka), izložen poput tepiha na ulazu u riječki Mali salon na godišnjoj izložbi HDLU – Rijeka 1979. godine izazvao zgražanje i komentare tipa: *To je fašistoidno izživljavanja bolesnog uma (prema Toman 2004.)*. Naime, direktan napad došao je od tadašnjega ravnatelja Moderne galerije Borisa Vižintina koji se na umjetnika obrušio, kako je to odredio sâm Zlatko Kutnjak, konclogorskom terminologijom (usp. Kutnjak 2007.: 37).



Zlatko Kutnjak, *Umjetnost je – umjetnost nije*, Rijeka, 1978.

Podsjetimo i na njegovu akciju *Svijest*, izvedenu uz rovinjsku izložbu *Ex tempore* 1979., koja je također završila policijskim nadzorom. Naime, na A4 formatu Kutnjak je ispisao riječ SVIJEST u obliku spirale i navedeno prekrizio, što je umnožio u stotinjak primjeraka i formirajući dugu liniju, lijepio je po pločniku (usp. Kutnjak 2007.: 37). I dok je Zlatko Kutnjak obilježio kraj sedamdesetih u jednom posve novom poimanju umjetnosti za riječke prilike, Krešo Mustać te sve snažnija i ekscesnija riječka punk-rock scena to su svakako učinili u osamdesetima (usp. Čargonja 2006.a: 34-35). Inače, Krešo Mustać (rođen 1963.) krajem 1989. svojevoljno prestaje s javnim umjetničkim djelovanjem, ali nakon navedenoga samoukinuća, nakon petnaest godina samovoljne umjetničke *neaktivnosti* ponovno se *aktivira* performansom *Trčanje kroz vrijeme (1963.–1985.–1989.–2004.)* u neformalnom dijelu FONA-e pod nazivom *Riječki angažman 2004. godine*.<sup>12</sup> Kao što je apostrofirao u radu *Trčanje kroz vrijeme (1963.–1985.–1989.–2004.)*, jednako kao u svim svojim drugim akcijama i performansima, pristupa minimalistički, *uz izazivanje fizičkoga napora kroz proces trčanja*, nasuprot ranijim njegovim radovima gdje je rabio samo statičnu energiju kao npr. u akciji *Nova godina na Korzu*, u okviru koje je sjedio na stolici, nepomično i nezainteresirano za događanje oko sebe u noći na prijelazu Stare u Novu godinu od 22 h 31. prosinca 1987. do 1 h 1. siječnja 1988. godine. Pritom su reakcije slučajnih prolaznika i namjernika bile različite – od pogrda do donošenja šampanjca i kolača (usp. Mustać 2006.: 35). Performans *Trčanje kroz vrijeme (1963.–1985.–1989.–2004.)* ograničen je prostorno i vremenski (trajanje 30 minuta), a kao glazbena kulisa postavljena je glazba u izvedbi Tee Dee Productsa, skladana posebno za navedeni performans. Naime, glazba je podijeljena u cjeline koje se međusobno prožimaju: *Kozmos, Erogeenius, Neutrino, Party Time* i *Egzosfera* (usp. Mustać 2004.).

Svoj pretposljednji performans *Adriana* iz 1989. godine, prije spomenutoga samoukinuća, Krešo Mustać je koncipirao kao ekološku agitaciju/aktivizam. Naime, performans je započeo u Budvi na Trgu pjesnika sjedenjem za sklopivim stolom, razgovorom s građanima i agitacijom protiv zagađenja Jadrana te skupljanjem potpisa za ekološku peticiju. Agitaciju je zatim nastavio u Kotoru, Herceg-Novom i Dubrovniku, a udaljenost od 90 km prešao je pješice. Pogledajmo kakve su bile reakcije i zbog čega nije uspio ostvariti cjelokupnu akciju kojom je namjeravao propješačiti cijelu obalu:

*Reakcije su bile pozitivne; građani a i turisti podržavali su moja nastojanja da skrenem pažnju na potrebu da ekološki mislimo i posvetimo veću brigu zaštiti Jadrana kao i cijele čovjekove okoline. (...) U namjeri da propješačim cijelu obalu ponovno su me zaustavili politički moćnici koji su tada bili zaokupljeni planiranjem budućih krvavih događanja, te im nikakva javna događanja druge vrste nisu išla u prilog. Prekid akcije i politička previranja utjecala su na moje samoukinuće, i već sam tada predosjećao što*

<sup>12</sup> Riječ je o biografskim podacima o autoru, *uvidu u priču jedne osobe strukturiranu putem sekvencu rođenja, aktivnosti i svojevoljne inercije te novodobnog izlaska u javnost* (Orelj 2004.: 17).

će se desiti nekoliko mjeseci kasnije. (Mustać 2006.: 35)

Podsjetimo ovom prigodom na jedan Mustaćev performans, jestivu instalaciju kojom je simbolički pomogao socijalno najugroženijim skupinama, dakle, umirovljenicima, a kojom je i poništio moguću situaciju nelagode, stida. Naime, u okviru ciklusa performansa *Prehrambeni i neprehrambeni proizvodi* – u performansu *Solanum tuberosum* 2004. godine, kao drugom performansu iz navedenoga ciklusa, na Korzo je spomenuti umjetnik dopremio 250 kilograma krumpira i pritom je svaki prolaznik, namjernik od performerera mogao dobiti vrećicu i napuniti je krumpirom te odnijeti kući (usp. Mustać 2006.: 35).



Krešo Mustać, *Zona sumraka*, Čakovec, 1987.

Zadržimo se na još jednom Mustaćevu performansu, ali sada iz osamdesetih godina. Riječ je o performansu pod nazivom *Zona sumraka* iz 1987. godine koji je nakon Čakovca pokušao izvesti i u Rijeci na Gradini Trsat, ali ga je, nažalost, u tome spriječila ondašnja politička elita s obrazloženjem da svojim činom aludira na propast socijalističkoga uređenja i tadašnje države, te kao takav, rad nije za javno izvođenje, a išlo se tako daleko da su upozorili direktora komunalnog društva Kozala, koje upravlja grobljem, da će dobiti otkaz ako umjetniku ustupi mrtvački sanduk na korištenje (usp. Mustać 2006.: 34). Naime, u navedenom je performansu, točnije, živoj slici, umjetnik nepomično ležao u mrtvačkom sanduku dva sata na središnjem čakovečkom Trgu.

Ono što je inače bitno na riječkoj performerskoj i akcionističkoj sceni jest svijest o socijalnom performansu, kojima akcionisti i performereri ostvaruju jednu od strategija povezivanja života i umjetnosti, u ovom slučaju povezivanja s onim slojem stanovništva koje je određeno kao socijalno najugroženije. Tako su Damir Čargonja i Sven Stilinović 1999. godine u Klubu umirovljenika, koji se nalazi u neposrednoj blizini Kluba Palach, izveli performans pod nazivom *Prvi hrvatski socijalni performans*, u okviru kojega su

nahrani umirovljenike pečenim hobotnicama i krumpirom. Bila je to, Čargonjinim određenjem, neka vrsta odgovora na dijeljenje srdelica i lošeg vina kao i sličnih političkih *đakonija* ciničkim strategijama moći na vlasti udijeljenih sirotinji i umirovljenicima na blagdane. Na stolu je u okviru navedene jestive instalacije bila položena knjiga o Mihailu Bakunjinu a iza na zidu nalazio se citat *Milost ne tražim niti bih vam je dao* Rade Končara.<sup>13</sup> Pritom je ipak prvotna zamisao bila da umjetnici u okviru te socijalne akcije dijele brancine i skupocjena vina. Inače, Klub umirovljenika ili popularna Penzija iz osamdesetih godina bio je, prema Čargonjinu prisjećanju, pravo mjesto rađanja riječke alter scene s obzirom da mnogi tada nisu imali pristup u ondašnji Palach, pa se prava ekipa, zajedno s umirovljenicima i izgubljenim sudbinama duševne patnje utopljenih u alkoholu okupljala u tada kulturnoj Penziji.

Valja svakako spomenuti da je od sredine osamdesetih započelo i neformalno umjetničko okupljanje i djelovanje pjesnika, performerera i organizatora glazbenih i književnoscenskih događanja Poet teatra, što su ih organizirali književnik Igor Večerina, slikar Klas Grdić, glazbenik Siniša Vukotić-Superbuddha i njima bliski umjetnici na riječkoj sceni, npr. Goran Nemarnik Gus. Naime, Klas Grdić, kao jedan od aktivnih sudionika te žive urbane scene osamdesetih godina, počinje svoje javne, izložbene i programatske nastupe od 1985. godine, i time je formirao, kako ističe Nataša Ivančević, *osobnu inačicu ekspresivne deformirane figuralike koja odiše mističnim i fantastičnim svjetonazorom* (Ivančević 2004.: 45), a kasnih osamdesetih Grdić započinje suradnju s pjesnikom Igorom Večerinom u multimedijalnoj grupi Poet Teatar. Svakako u okviru riječke novomedijske scene valja ovom prigodom spomenuti i performanse Marije Štrajh,<sup>14</sup> Sanje Lisov (usp. *Riječke devedesete* 2006.: 95)<sup>15</sup> i Line Bussov (usp. Cerovac 2006.: 34).

### ***Geometrija krvožednosti***

Riječka novomedijska scena, koja je začeta i ojačala tijekom druge polovice 90-ih godina, preciznije od 1995. do 2000. godine u prostoru Kluba Palach, okuplja akcioniste i performerere iz generacije sedamdesetih (npr. Zlatko Kutnjak, Sven Stilinović) pa sve do generacije koja je obilježila razdoblje od devedesetih – npr. Davor Dundara iz multimedijalnoga benda Adapteri, a koji je performansima posvećen svakodnevno i

<sup>13</sup> Rade Končar je strijeljan na Šubićevcu u Šibeniku uz još nekoliko ljudi, optuženih da su bili u partizanima ili da su surađivali s njima. *Na tome mjestu kasnije je izgrađen spomen-park. Nakon stvaranja samostalne i neovisne Hrvatske, park je zapušten, a psi i ljudi tamo redovito dolaze vršiti nuždu...* (www.blog.hr/print/?id=1621247965).

<sup>14</sup> Podsjetimo da je Marija Štrajh 1985. godine u Hrvatskom kulturnom domu u Rijeci autorski i redateljski postavila predstavu, mjuzikl u četiri čina *Izmišljotina*, kao, kako ističe, *glazbeno-performerski spektakl-parodiju*.

<sup>15</sup> U spomenutom su katalogu navedeni njezini multimedijalni performansi koje je umjetnica izvodila u razdoblju od 1991. do 2001. godine.

više-manje spontano – na ulici s obzirom da ga, kako ističe, prvenstveno zanimaju re/akcije prolaznika; nadalje, spomenimo i modnu dizajnericu i performericu Tajči Čekadu (rođena 1979. godine),<sup>16</sup> šamanske performanse i ateljee vatre Damira Stojnića, kao što možemo spomenuti i Lucana Zubovića Taxista, jednoga od predstavnika nove riječke subkulturne scene na kojoj se posebice ističe svojim body art akcijama u okviru kojih koristi rizične tjelesne modifikacije, a koji je ostao zamijećen svojim prvim samostalnim performansom *Kastriranje Kastral/Castro Castrato*, izvedenim u Galeriji O.K. 25. listopada 2006. godine. U spomenutoj body art akciji Lucano Zubović nosi Che majicu kao *kubanski izvozni proizvod br. 1*, provlači kroz svoju ušnu resicu cigaru kao *kubanski izvozni proizvod br. 2*, a pritom drugu cigaru puši, pije rum koji simbolički koristi kao *kubanski izvozni proizvod br. 3* te istovremeno stišće i prikriva vlastite genitalije *gaffa* trakom (kao američkim izumom), kako bi, kako ističe u letku akcije, *deerektirao*



Lucano Zubović Taksist, *Castro Castrato*, Galerija O.K., Rijeka, 2006.

antispomenik umirućem diktatoru koji očito pati od logoreje. Pritom Lucano Zubović ostvaruje igru riječi između riječi *logoreja*, riječi *logos* te grčke riječi *diárrhoia* (di-jareja) u prenesenom značenju *logoreični proljev*, kao i između sljedećega niza riječi: *Fidel* u značenju *vjeran*, a prezime *Castro* povezuje uz latinsku riječ *castrum* (*utvrda*) te talijansku riječ *castrato*.

<sup>16</sup> Tajči Čekada, modna dizajnerica i performerica, za svoje je modne performanse odlučila sama birati manekenke – *obične* ljude, prijatelje koji, recimo to tako, prema modnim konvencijama nisu za modne piste (usp. Čekada 2007.: 36-37).

Veoma bitnu ulogu u ponovnom reaktiviranju ove performerske scene u prostoru Kluba Palach odigrao je i zagrebački umjetnik Sven Stilinović koji se krajem devedesetih doselio u Rijeku, te je 1999. godine na Dan planeta Zemlje pred riječkom publikom u Galeriji O.K. izveo svoj sada već kulturni performans *Geometrija krvožednosti*. Tada je ritual rezanja prinesenoga životinjskoga srca, u ovom slučaju kravljega, Sven Stilinović završio vađenjem Baudrillardova citata iz središta krvave mase *srčanoga* mesa: *Umjet-*



Davor Dundara, *Osmo ovojnica*, otvorenje izložbe *10 godina MMC-a – ususret 40 godina "Palacha"*, MMSU, Rijeka, 2007.

*nost je svuda zato što se umjetničko djelo nalazi u srcu stvarnosti* (usp. Stipanov 1999.: 57). Inače, riječ je o performansu koji je Stilinović modificirao nekoliko puta, pa je tako srećom, dodajmo iz zooetičke pozicije, samo jednom u Dubrovniku (Lazareti, 2000.), a riječ je o petoj *Geometriji krvožednosti*, uveo i klanje janjeta (usp. Stilinović 2007.: 36-37). Na 13. PUF-u (Pula, 2007.) Sven Stilinović predstavio se ponovno modificiranom verzijom *Geometrije krvožednosti* u kojemu je sudjelovao i porečki multimedijalni umjetnik David Belas. I dok je Belas iscrtavao crvene i crne paklenske aplikacije na sotonsku *izvedbenu* fotografiju menadžerskoga pape Jacka Welcha i pritom ispisao poruku *Ljudi uopće ništa ne žele osim da se njima pristojno vlada*, Stilinović je ogromnim mesarskim (koljačkim) nožem rasijecao i uživao špage u kravlje srce, oblikujući mesna-

tu, *srčanu* masku koju je u jednom trenutku vehementno prilijepio na vlastito lice, da bi zatim energično iz tijela prepečenoga janjeta izvukao metalni kolac za ražanj, i počeo priređivati, rasijecati navedeno meso/tijelo za konzumaciju, nažalost, uz većinsku zadovoljštinu. I prvo je pritom oštrim zamahom mesarske sjekire odletjela negdje u stranu janjeća glava, te kako je glava odletjela tako su neki iz prvoga reda napustili izvedbeni prostor krvožednosti, što je, srećom, bio dokaz kako ipak nisu svi bili zainteresirani za jedenje rascopane žrtve.

Zaustavimo se još na spomenutom multimedijalnom umjetniku Davoru Dundari (rođen 1976. godine), koji je poznat po svojim zakrabiljenim a ponekad i smradnim, *smrdećim* performansima u kojima ruši barijere lažnoga reda i uvodi promatrače u svijet apsurdna. Tako je na otvorenju izložbe *10 godina MMC-a – ususret 40 godina "Palacha"* (MMSU, Rijeka, 2007.), u okviru performansa *Osmo ovojnica* otvarao slojeve zapakiranih kutija koje su sadržavale cvijeće, tri tjedna staru utrobu morskoga psa koja je – kada ju je raspakirao – *izazvala mučninu kod većine prisutne publike* (Dundara 2008.: 33), zatim klupka vune, lubenice i životinjskoga srca koje je raznio jakom petardom kako bi iz njega izvukao bombon, a sve je kulminiralo s trulim jajima koja su ponuđena publici i kojima ga je potom gađala (Dundara 2008.: 33). Tako se kao provodni motiv svih njegovih performansa ističe morfologija čudovišta, nakaznost hibridnih tijela. Ta inspiracija nakaznošću, ikonografijom čudovišta koja su, istina, u svim mitologijama ipak daleko privlačnija od uvijek nevjerojatno božansko lijepih i plavokoso zamamnih junaka-*junaca*, proizlazi – kako kaže – iz činjenice što je nakaznost *stvarna i sveprisutna dok je idealizam prazna fraza* (Dundara 2008.: 32).

Svojim povratkom, riječku performersku scenu obilježio je i Krešo Kovačiček (rođen 1964. godine), koji je umjetnički djelovao u Berlinu i Amsterdamu. Inače, kao prvi performans nakon povratka u Rijeku, Krešo Kovačiček izvodi performans *Odgovor-rov* kod graničnog prijelaza Rupa 3. srpnja 2004., a koji je ujedno označio i otvorenje druge FONAE. Naime, performans *Odgovor-rov I* izveden je na spomenutom graničnom prijelazu na dan ulaska Slovenije u Europsku Uniju 3. srpnja 2004. a njegov nastavak *Odgovor-rov II* 14. prosinca 2004. u Piranskom zaljevu kao izvedbeni odgovor na projekt Družbe Adria.<sup>17</sup> Navedeni performansi – u kojima su akcionisti koristili simbole japanske tradicionalne vještine ispijanja čaja<sup>18</sup> te ritualno kopanje rova dječjom lopati-

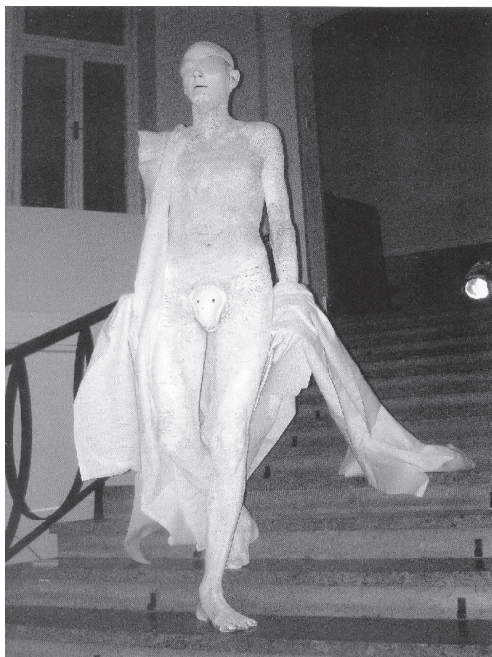
<sup>17</sup> U performansu *Odgovor-rov I* pored Kreše Kovačičeka sudjelovali su i Damir Čargonja, Marko Offenbach i Zoran Grubešić, a u performansu *Odgovor-rov II* – Krešo Kovačiček, Zoran Grubešić i Filip Ličanin.

U vrijeme projekta Družba Adria udruga Otvoreni krug je oštro izrazila negodovanje kroz medije, peticije i ulične kazališne predstave, te u suradnji s forum teatrom i udrugom Alarm organizira forum predstava (usp. "Otvoreni krug", <http://www.otvorenikrug.hr>).

<sup>18</sup> Naime, Krešo Kovačiček kao jedno od izvorišta performansa, a što je, kako napominje, u teoriji performansa zaboravljeno, ističe upravo ceremoniju čaja. *Istina, riječ je o zadanoj formi, ali tu su gosti cijenili izvedbu, kontekst i koncept jer svaka je ceremonija čaja morala biti drukčija, ali kako ljudi*



com (naime, simbolički su rov sudionici performansa kopali na graničnom prijelazu kao i na sredini Piranskog zaljeva) dio su mnogobrojnih ekoloških projekata koje članovi MMC-a provode s aktivistima i pripadnicima raznorodnih ekoloških grupa (usp. Čargonja 2006.a: 35).



Krešo Kovačiček, Damir Stojnić et al. *Reddies/Skinscraper*, MMSU, Rijeka, 2005.

### ***Gradonačelnik***

Tragom kolektivnih performansa, koji su isto tako – pored socijalnih performansa – dominantna riječke akcionističke scene, spomenimo ovom prigodom i kolektivni performans *Reddies/Skinscraper*, koji je izveden na izložbi *Strast* u riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti 2005. godine. Naime, navedeni je performans iznikao iz performansa *Red*, koji su na istoimeni tekst Williama S. Burroughsa osmislili Damir Stojnić i Krešo Kovačiček, a izveli su ga u MMC-u srpnja 2004. u okviru večeri Poet teatra, na temelju kojega ih je naredne godine Branko Cerovac uključio na ovdje uvedno spomenutu izložbu *Strast* (usp. Cerovac 2005.: 4). Pritom je Krešo Kovačiček istaknuo da ih ravnatelj MMSU-a nije htio uključiti u postav s obzirom da je navedeni performans određena garnitura MMSU-a *zazorno* percipirala kao *alternativan*, te kako nisu

---

*shvaćaju strukture na različiti način, nitko i ne može izvesti nešto što bi sličilo nekoj drugoj izvedbi* (Kovačiček 2006.: 34).

dobili dozvolu za izvedbu u samom prostoru Muzeja, za prostor su izvedbe odabrali stepenište Muzeja, dakle, liminalni, alternativni prostor *nepripadanja* (usp. Kovačiček 2006.: 34-36). Upravo ono što osvaja na navedenoj akcionističkoj i performerskoj sceni dominacija je, pored socijalnih performansa, isto tako i kolektivnih performansa i akcija, ili Stojničevim određenjem: *Iako smo nas dvojica sve to pokrenuli, držim da je Reddies/Skinscraper autorsko djelo svih koji su u tome sudjelovali* (Stojnić 2006.: 32). Tako je Neda Šimić-Božinović u tom performansu ostvarila iznimnu ulogu koja se sastojala u vokalnoj interpretaciji Burroughsova teksta *Red*, koji joj je, njezinim određenjem, omogućio široki interpretativni raspon. *Više glasova, različitih karaktera, više različitih raspoloženja i uzbuđenja, gesta i stavova*. I nadalje njezinim riječima:

*Kako je integralni tekst bio projiciran u pozadini kao telloop, imala sam slobodu izabrati dijelove koji su me interpretativno zanimali. Bilo je tu vriskova i krikova indignacije, dubokih tonova senzualnog šaptanja, valjanja tamnih masa prijetnje, laveža pasa koji su se odmetnuli od bilo kakve regulacije, zapomaganja ranjenih i rastrganih udova umirućih zvijeri...* (Šimić-Božinović 2006.: 45)

Spomenimo ovom prigodom i Stojniće (rođen 1972. godine) intimistički, alkemijski performans *Ignisogram: srce*, što ga je izveo u sklopu programa Nova riječka scena/FONA 2006., u organizaciji MMC-a, 24. ožujka 2006. (usp. Marjanić 2006.: 33). Intiman prostor bio je određen trima klupicama koje su omeđivale malen pravokutan izvedbeni prostor unutar kojega je Stojnić kredom iscrtao srce, na čije je rubove zatim položio kamenčiće, a unutrašnjost kredom i kamenjem iscrtanoga, obrubljenoga srca ispunio grančicama i na kraju cijeli kozmogram srca predao maloj plamenoj lomači, modificirajući ga u *ignisogram*, crtež vatrom. Za performans *Ignisogram: srce* Stojnić je istaknuo kako ga je osmislio još 2000. godine te da su simboli performansa iznikli iz simbolizacije života kao vatre, dinamičke karakteristike ognja, plamena, vatre kao i iz položaja tijela, ili njegovim riječima:

*Kad staneš i spojiš pete, i malo raširiš stopala, možeš primijetiti da imaju oblik srca. Dakle, pored navedene gravitacije, s druge strane – ljubav je analogizirana s gravitacijom gdje je gravitacija dokaz da te Zemlja voli. Kasnije sam vidio da je kubanska umjetnica Ana Mendieta davne 1972., 1973. palila svoju siluetu; prema svojoj silueti napravila je drvenu konstrukciju o koju je zakačila puno petardi, i onda je sve to zapalila. Taj je rad nazvala Anima. Mene je osobno najviše inspiriralo paljenje Pusta u Rijeci i okolici. Osim toga, ujesen kada ljudi pale drač da bi polja napravili plodnim, i kako sam često putovao Istrom, noću sam gledao te linije vatre koje su ljudi spontano radili i kada sam ih promatrao, shvatio sam da se pretvaraju u pojedina slova, određene simbole, što sam nazvao ignisogrami.* (Damir Stojnić, prema Marjanić 2006.: 33; usp. Stojnić 2006.: 32)<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Seriju *Silueta* (1973–1980.) Ana Mendieta sedamdesetih je godina prvotno izvodila u prirodi i time je isticala vlastitu povezanost sa Zemljom i boginjom Yemayá (zaštitnicom žena) iz

Podsjetimo i na Čargonjin kolektivni performans *Gradonačelnik*, koji je izveden na riječkom Korzu 18. veljače 2007. godine, a u kojemu je uz autora kao *glavnoga meštra* akcije sudjelovao i Kočani orkestar, makedonska world music atrakcija, i dvjestotinjak volontera. Dakle, na Korzu u smjeru zgrade Poglavarstva Grada Rijeke u karnevaleskno doba Čargonja je kao Gipsy King uspio nakratko uspostaviti obrnutu (alternativnu) vlast gdje se prometnuo u figuru nedodirljivoga *gradonačelnika* sa svim ovrhama moći na vlasti (usp. Cerovac 2007.: 34). Naime, već nekoliko mjeseci u to doba, i to nešto intenzivnije, kao voditelj MMC-a Čargonja je prisutan na stranicama "Novog lista" zbog sučeljavanja s riječkim gradonačelnikom oko pitanja preuzimanja nadzora nad Klubom Palach, što sam uvodno napomenula u ovome tekstu.

### Protiv heteronomija svih vrsta

Zadržimo se ukratko i završno, što će reći, pregledno na performerskim aktivnostima prvoga dana četvrtoga po redu Festivala nove umjetnosti (FONA, 2006.) u organizaciji MMC-a, i to na temu *anatomija slike*, koji je uglavnom bio posvećen performansima, ali i izložbenim postavama, a pritom se odvijao u T-objektu budućega i dugo očekivanoga novoga zdanja riječkoga Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u sklopu bivše Tvornice Rikard Benčić. Ovom prilikom samo ćemo pobrojati performanse koje je brojna, moram pridodati, vrlo mlada publika, a koja se obično smatra pripadnicom MMC-a, mogla te večeri vidjeti te, po želji, i okusiti. Naime, kao gastronomska proteza performansa *Zajedničko srce* Svena Stilinovića i Damira Stojnića ostalo je na roštilju prepečeno kravlje srce, koje su na vlastito zadovoljstvo, ali i njihovih *vlasnika*, pojeli psi. Uvod u pečenje kravljega srca činilo je i Stojnićevo srce-ognjište, točnije, ognjište-crtež oblikovan kamenjem u obliku srca kao i Stilinovićevo oblikovanje maske-srca (od razrezanoga, rascopanoga kravljeg srca) kojim je prekrpio cijelo lice. Dakle, tom prigodom pulski umjetnik Pino Ivančić s performansom *Šesti dan stvaranja* otvorio je tu *večernju* performansa. Uslijedio je Rodion s rizičnom instalacijom/performsom *Biti tu* (usp. Rodion 2007.: 34-35), nakon čega je Dejan Kljun u prolazu ispred unutrašnjega stepeništa T-objekta upriličio performans/happening *Aukcija*. Uslijedio je performans *Meso* Franka Bušića te spomenuti duo performans *Zajedničko srce* Svena Stilinovića i Damira Stojnića. Beogradski performer Gabrijel Savić riječkoj se publici predstavio performansom *My heart is empty (but the songs I sing are filled with love for you)*, a Krešo Kovačiček performansom *Rapture*, u kojemu je koristio sjećanje na Stanislava

---

panteističke religije Santería. Ipak, u svojim je kasnijim radovima te serije potpuno izostavila vlastito tijelo, označavajući njegovu odsutnost pomoću dubokih posjekotina u blatu ili plamenom. Navedenim je umjetnica na simbolički način negirala tržišnu kulturu; naime, odabrala je vlastitu odsutnost *sebe* kao umjetnice, kao izvorišta rada, kao početne i završne točke umjetničkoga mišljenja. *Nasilje nestajanja (nasilje festižizacije ženskoga tijela i obojanih tijela pod bijelom patrijarhatom)* označeno je *Mendietinom upotrebom vatre i slika rana* (Jones 2006.: 31).

Lahovskog uz natpis GAY koji je umjetnik pronašao na lokaciji (usp. Kovačićek 2006.: 36). Nadalje, uz nastup black metal benda Unholy Inquisition, točnije, uz prvih nekoliko pjesama, odvijao se performans *Ograničavanje: Black Metal Taxista*, Anje i Čarlija. Navedenu je *večernju* oko ponoći zaokružio Krešo Mustać s performansom *Pušenje*, u okviru kojega je na stageu navodno popušio joint (*korektivna* napomena: radilo se o duhanu), a pridružio mu se i Damir Čargonja Čarli kao organizator FONA-e. Naime, Mustać je navedeni performans označio kao edukativni performans kojim, kako je najavio, upozorava na sveprisutnost narkotika.

Spomenimo i projekt MMC-a *Goli otok – novi hrvatski turizam* kojeg je temeljna zamisao bila preobrazba jadranskih otoka Goli i Sv. Grgur u otoke umjetnosti, kojim su se nastojale razmotriti mogućnosti turističkoga razvoja otoka u vidu art-turizma kako bi se izbjeglo njihovo pretvaranje u turistička naselja s uobičajenom komercijalnom ponudom, a time, kako navode i njihovi autori, i opasnost *od falsificiranja tragova njihove prošlosti* (Čargonja, Bralić 2001.: 59-64).

Završno podsjećam na performans *Ruke* Kreše Mustaća što ga je izveo na Danu performansa 2. veljače 2007. godine. Odjeven u svakodnevno crno, ispred sebe je pravilno u nizu poredao papire veličine A4 i pritom podizao jedan po jedan letak na kojima su bile ispisane sljedeće dijagnoze sveopće heteronomije u umjetnosti: npr. *Kustosi su korumpirani licemjeri, Umjetnici služe kustosima za vlastitu promociju, Ne želim zaprljati svoje ruke, Ovo nije umjetnost, Ja nisam umjetnik, Moje ruke su nevine*, te kako bi podigao svaki pojedini list papira – tako ga je izgužvao, ostajući pri kraju izvedbe i podizanja papirne instalacije pored izgužvane hrpe papira. Podsjetimo tragom navedenoga performansa, kako navodi Damir Čargonja (2006.a: 35), da su za temu trećega izdanja Festivala nove umjetnosti (FONA, 2005.) odabrali termin NESVRSTANI, želeći navedenim sugerirati kako umjetnost ne smije HETERONOMNO subordinirati po odrednicama nacionalne pripadnosti, *prihvatljivih, podobnih* političkih opcija i direkcija (usp. Cerovac 2006.a: 34). Pritom Cerovac ističe kako je Miško Šuvaković u po/etikama određenih izložbenih manifestacija (npr. Venecijanski bijenale, Documenta, Manifesta) razotkrivao određene ideološke strategije *s manje ili više primjerenom i "podobnom" borbom strategijom i taktikom* (Cerovac 2006.: 34). Isto tako Marina Gržinić u svojoj knjizi *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije* strategiju balkanizacije Balkana, koja se ostvaruje preko estetskog, razotkriva npr. u izložbi *In search for Balkania* (Graz, 2000.) kustosa Petra Weibela i suradnika te u izložbi *Blood and Honey* (Beč, 2003.) kustosa Haralda Szeemanna.

Završno, a povodom podnaslova ovoga izlaganja, teksta, a koji se odnosi na povijest, praksu i teoriju performerske i akcionističke scene MMC-a Palach, spomenula bih da pojam *teorija* vodi porijeklo od grčkih riječi *theoros* (promatrač) i *horan* (gledati), pri čemu se teorijom naziva način promatranja kojim se sve ono što je *u pogledu* može dovesti do apstraktnoga predočavanja. Rekla bih – zapanjenost pred nepoznatim, nedo-

kučivim, apstraktnim, što će reći – odvojenim od zemlje, pa, dakle, u krajnjoj konačnosti – božanskim. Time *teorija* figurira kao uopćeno iskustvo, nešto što je samo po sebi suprotno praksi (činjenju, djelovanju, eksperimentu, stvaranju, izvodenju, proizvodnji), kako je to, među ostalim, odredio Hans-Georg Gadamer (usp. Šuvaković 2006.: 301). I bez obzira što je Immanuel Kant utvrdio da ono što u teoriji može biti točno, ne vrijedi i za praksu, čini mi se da je akcionistička i performerska scena Palacha uspostavila svojevrsnu poveznicu između teorije i prakse, a koju je Branko Cerovac odredio kao *indie* scenu urbanog nomadizma.

Nije, dakle, slučajno što je za plakat izložbe *10 godina MMC-a – ususret 40 godina "Palacha"*, koja se 2007. godine, kako sam na početku pripomenula, održala u riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti, odabrana fotografija koja je vezana uz akciju *Zaleđeni odnos – akcija s veprićem* iz 2005. godine Damira Čargonje, izvedene u okviru projekta *Goli otok – novi hrvatski turizam*,<sup>20</sup> a u kojoj je spomenuti umjetnik koristio prepariranoga maloga vepra. Naime, fotografiju ovoga rada otkupili su predstavnici jedne strane tvrtke u Hrvatskoj, a pritom dovoljno govori podatak da je tim sredstvima MMC uspio organizirati FON-u 2005. godine i platiti dio dugova MMC-a. Recimo samo da je cijena fotografije bila viša od cijene prodane fotografije *Slučajni prolaznik* Brace Dimitrijevića (usp. Čargonja 2006.: 34).

Nažalost, zatvaranjem Palacha početkom 2008. godine djelomično je zaustavljena i aktivnost ove novomedijske scene, što je samo potvrdilo kako se simptomi dijagnoze o cinizmu odnosa između umjetnika i kustoskoga tima (galerijski sustav nadzora, odabira i povremene *ignorancije*), ali jednako tako i dijagnoze odnosa između umjetnika i vladajuće političke strukture šire u ovoj državi s navodnim demokratskim pretenzijama sa svim ostalim modusima represivnih nadzora. Nadajmo se da će ipak navedene *represarije* u skorijoj budućnosti nestati, ili *štoto* bi na paradoksalan način igre riječi *vjerujemo – ne vjerujemo* zapisao Krleža u političko-pamfletskom eseju *Eppur si muove* iz 1919. godine: *Mi vjerujemo, i ta nas vjera drži uspravno. /.../ Mi to ne vjerujemo, nego znamo, i zato postoji jer znamo.*

## LITERATURA

- Bey, Hakim. 2003. *Privremene autonomne zone i drugi tekstovi*. Priredila Katarina Peović-Vuković. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Carlson, Marvin. 2004. *Performance: A Critical Introduction*. 2. izdanje. New York: Routledge.
- Cerovac, Branko. 2004. *Video predstavljanje grupe Grč*. Rijeka: MMC, Galerija O.K.

<sup>20</sup> Ante Zemljarić u tekstu *GOLI – Teze za savjetovanje* (usp. Zemljarić, rukopis) upozorava kako je u drugom muškom logoru, u Veloj Žici, bilo u dnu tzv. kruga od ulaza u logor do kuhinje i Centra (samoupravnog tijela – komandanta, zamjenika, kulturnog referenta, rukovodioca radova i dr.), sastavljenoga od kažnjenika, sagrađeno kazalište. Među ostalim, Ante Zemljarić ističe kako je 1994. godine u Beogradu Muzej pozorišne umjetnosti Srbije objavio knjižicu *Pozorišni život na Golom otoku od 1949. do 1954.* Dragane Čolić-Biljanovski s vrijednim dokumentarističkim fotografijama.

- Cerovac, Branko. 2005. *Inside – Outside*. U: *Nova riječka scena*. Ur. kataloga, autori izložbe i predgovora Branko Cerovac, Nataša Ivančević. Rijeka: MMSU, str. 4-5.
- Cerovac, Branko. 2006. *Tridesetogodišnjica riječke performerske scene (1976.-2006.)*. "Zarez", br. 177, 6. travnja 2006., str. 34.
- Cerovac, Branko. 2006a. *Usprkos žnjoricama oficijelne umjetnosti*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 178, 20. travnja 2006., str. 34-35.
- Cerovac, Branko. 2007. *Fatalne strategije politike zavoda*. "Zarez", br. 203, 5. travnja 2007., str. 34.
- Cerovac, Branko. 2007a. *"Umjetnost i kriminal ili Artaudov Ubijeni Samoubojica Vincent van Gogh; Festival of New Art FONA 07; MMC d.o.o., Rijeka"*. (<http://palach.blog.hr>).
- Cerovac, Branko i Suzana Marjanić. 2007. *Palachovi jezici pravednog pucketanja*. "Zarez", broj 200, 22. veljače 2007., str. 35.
- Čargonja, Damir. 2006. *Riječke devedesete*. U: *Riječke devedesete*. Tekst Branko Cerovac ... et al. Rijeka: MMC, str. 3-6.
- Čargonja, Damir. 2006a. *Protiv heteronomija svih vrsta u umjetnosti*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 174, 23. veljače 2006., str. 34-35.
- Čargonja, Damir i Vladi Bralić. 2001. *Goli otok*. "Sušačka revija", 36: 59-64.
- Čekade, Tajči. 2007. *O Gzmautima, krikovima i tkanju dagnji*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 201, 22. veljače 2007., str. 36-37.
- Dundara, Davor. 2008. *Nakaznost je stvarna, idealizam je fikcija*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 224, 7. veljače 2008., str. 32-33.
- Elezović, Nadežda. 2006. *Reafirmacija radikalnog buntovnika*. "Novi list, Mediteran", 18. lipnja 2006., str. 8-9-
- Erjavec, Aleš. 1991. *Ideologija i umjetnost modernizma*. Sarajevo: Svjetlost.
- Glavan, Darko. 2000. *Efekt filtra ili tranzicija kao trajna sastavnica jedne regije*. U: *Randić & Turato: Arhitektura tranzicije*. Ur. Vedran Mimica. Zagreb: "Arhitekt", str. 90-99.
- Glavočić, Daina. 2007. *Avangardne likovne pojave u Rijeci. Ekscesi avangarde*. "Kontura Art Magazin" 92:46-49.
- Gržinić, Marina. 2005. *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*. Zagreb, Sarajevo: Multimedijalni institut, Košnica.
- Ivančević, Nataša. 2004. *Slika, gesta i materija: 80-te u zbirci Muzeja moderne i suvremene umjetnosti*. (ur. kataloga, autor izložbe i predgovora Nataša Ivančević). Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti.
- Jones, Amelia. 2006 (2000). *Survey*. U: *The Artist's Body*. Ur. Tracey Warr i Amelia Jones. London: Phaidon Press Limited, str. 16-47.
- Kostelnik, Branko. 2004. *Moj život je novi val: razgovor s prvoborcima i dragovoljcima novog vala*. Zagreb: Fraktura.
- Kovačićek, Krešo. 2006. *Otrov u ime digniteta*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 190, 19. listopada 2006., str. 34-36.
- Kraljević, Predrag. 2004. *Drvoprolice*. Rijeka. MMC, Galerija O.K.
- Kraljević, Predrag. 2008. *Rastužuju me i ravnodušnost i euforija*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 226, 6. ožujka 2008., str. 34-35.
- Krleža, Miroslav. 1981. *Dnevnik 1958-69*. Sarajevo, Zagreb: NIŠRO "Oslobođenje", Mladost.

- Kutnjak, Zlatko. 2007. *Nel/ravnoteže angažiranog akcionizma*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 201, 8. ožujka 2007., str. 36-37.
- Mala enciklopedija hrvatske pop i rock glazbe. 1994. Ur. Siniša Radaković. Rijeka: Nema problema. (Bojan Mušćet: Termiti).
- Mamić Pandža, Ljiljana. 2008. Posljednja "Palachova" izvedba. "Vjesnik", 11. veljače 2008. str. 39.
- Marjanić, Suzana. 2006. Ispitivanje nel/pripadnosti. "Zarez", br. 177, 6. travnja 2006., str. 33.
- Martinović Mrle, Damir. 2007. Klub ljubitelja političkih maskerada. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 198, 25. siječnja 2007., str. 32-33.
- Monografija Palach. (<http://www.ogurlic.com/hr/work/palach.shtml>).
- Mustać, Krešo. 2004. Trčanje kroz vrijeme (1963-1985-1989-2004). Rijeka: MMC, Galerija O.K.
- Mustać, Krešo. 2006. Umjetnost narodu ili prilozi opstanku vrste. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 176, 23. ožujka 2006., str. 34-35.
- Mušćet, Bojan. 2001. LET 3. "Sušačka revija" 34-35:37- 41
- Odabran zakupac Palacha. (<http://www.rijeka.hr/Default.aspx?art=11953&sec=761>).
- Orelj, Ksenija. 2004. Vrijeme s ponavljanjem. "Vijenac", br. 270, 8. srpnja 2004. str. 17.
- Orelj, Ksenija. 2005. Nove mogućnosti interpretacije. "Vijenac", br. 297-299, 22. srpnja 2005., str. 19.
- Otvoreni krug. (<http://www.otvorenikrug.hr/dosadasnji.htm>).
- Riječke devedesete. 2006. Tekst Branko Cerovac ... et al. Rijeka: MMC.
- "Riječki 'Palach' priređuje posljednju manifestaciju" (Hina). ([http://www.totalportal.hr/article.php?article\\_id=173009](http://www.totalportal.hr/article.php?article_id=173009)).
- Rodion. 2007. "Objektiverzija" ili desant na subjekt. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 216, 18. listopada 2007., str. 34-35.
- Stilinović, Sven. 2007. Smrt državi, sloboda tebi i meni. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 199, 8. veljače 2007., str. 36-37.
- Stipanov, Nataša. 1999. Kad jaganjci utihnu. "Novi list", 25. travnja 1999., str. 57.
- Stojnić, Damir. 2006. Performansi vatre & Animalkemija. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", br. 18, 1. lipnja 2006., str. 32-33.
- Šimić-Božinović, Neda. 2006. Užitek u glasu ili emocionalno zaposjedanje jezika. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", 14. prosinca 2006., str. 44-45.
- Štajdohar Zoff, Zoran. 2007. Godine grča ili o krvi, svjetlu i mraku. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", broj 202, 22. ožujka 2007., str. 32-33.
- Šuvaković, Miško. 2006. Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umjetnosti i kulture. Beograd: Univerzitet umjetnosti i Fakultet muzičke umjetnosti.
- Toman, Boris. 2004. Preko srpa do zvijezda. Rijeka: MMC, Galerija O.K.
- Zemljari, Ante. GOLI – Teze za savjetovanje (predsjednik udruge Goli otok, tekst pisan 2002. godine, rukopis).





# PRILOZI



*Branko Hećimović*

## KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2007.

Nasuprot ustaljenom načelu i praksi da kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani počinje ili završava 7. prosinca, odnosno da taj datum, na koji je 1907. upriličena *svečana predstava u slavu otvorenja novoga hrvatskoga narodnog kazališta osječkoga*, obuhvaća unutar svojega četverodnevnog odvijanja, 2007. godine, zbog proslave stogodišnjeg jubileja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, termin njezina održavanja pomaknut je, te je otpočela 11. a okončana 14. prosinca.

Osamnaesti Krležini dani otvoreni su kontroverznom dramskom kronisterijom Miroslava Međimorca *Zastave, barjaci, stjegovi*, napisanom prema motivima Krležina romana *Zastave*, koju je u režiji Georgija Para izveo dramski ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Trodnevni pak znanstveni skup započeo je sljedećeg dana, 12. prosinca, ujutro, u Svečanoj dvorani Filozofskog fakulteta, a imao je dvije krovne teme: *100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku* i *Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. Prije radnog dijela znanstvenog skupa njegove sudionike i nazočne slušatelje među kojima su, u nesrazmjernom broju u odnosu na sve ostale, dominirali polaznici Filozofskog fakulteta, pozdravio je u uvodnoj riječi predsjednik Odbora Krležinih dana Branko Hećimović naglasivši da se osamnaesti Krležini dani održavaju u sklopu slavljeničkog obilježavanja stogodišnjice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i da su mu, jednom od dviju svojih krovnih tema, i posvećene, a potom se zahvalio studentima, koji svojim odazivom daju dodatan i poseban smisao znanstvenom skupu. Nakon tih uvodnih rečenica uslijedili su pozdravni govori u ime Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Filozofskog fakulteta, Osijek. Izgovorili su ih akademik Nedjeljko Fabio, prorektor prof. dr. Drago Žagar, intendant Vlaho Ljutić, koji je u povodu stote godišnjice osječkog kazališta istodobno podijelio i zahvalnice suutemeljiteljima i pokroviteljima Krležinih dana, te dekanica prof. dr. Ana Pintarić.

Ističući kako je kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani *jedno od najkрупnijih očitovanja domovinskoga humanističkog intelekta*, Nedjeljko Fabrio je ukratko sumirao i rezultate dosadašnjih znanstvenih skupova: *Tijekom sedamnaest godina života Krležinih dana u Osijeku ostvareno je, udruženom voljom i snagom kazalištaraca iz zemlje i inozemstva, golemo znanstveno djelo pohranjeno, ali i živo nazočno, u šesnaest knjiga zbornika na gotovo šest tisuća otisnutih stranica. Sada već nekoliko generacija teatrologa i kazališnih umjetnika s pravom smije kazati da im je bila čast dobiti riječ za osječkom govornicom Krležinih dana i tako biti dijelom one milenijske kazališne brane protiv nasilja nad čovječjim duhom i divljaštvom u njegovoj duši.*

Referenti na temu *100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku* bili su, prema rasporedu znanstvenog skupa tiskanom u njegovu programu, Stjepan Sršan, Vlado Obad, Marica Grigić, Branka Brlenić-Vujić, Tihomir Živić, Ivan Trojan, Anica Bilić, Antun Petrušić, Dalibor Paulik, Stanislav Marijanović, Antonija Bogner-Šaban, Zvonimir Ivković, Borislav Pavlovski, Lucija Ljubić i Vlatko Perković, a na temu pak *Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište* izlagali su: Miro Gavran, Zlata Šundalić, Vinko Brešić, Željko Uvanović, Branimir Donat, Mira Muhoberac, Mani Gotovac, Branko Hećimović, Darko Gašparović, Matko Botić, Kristina Peternai Andrić, Gradimir Gojer, Sanja Nikčević i Suzana Marjanić.

U srijedu, 12. prosinca, sudionici znanstvenog skupa kao i gosti Krležinih dana, te članovi osječkog kazališta, studenti i novinari nazočili su u 13'30 sati, u Parku kralja Krešimira IV., polaganju vijenca na spomenik Miroslavu Krleži pred kojim je uvaženi germanist europskog renomea i krležolog Viktor Žmegač izrekao svoj prigodni govor, a zatim su studenti Filozofskog fakulteta pod vodstvom prof. dr. Branke Brlenić-Vujić izveli *Recital iz djela Miroslava Krleže*.

Bogati program popratnih manifestacija obiju temeljnih sastavnica Krležinih dana, znanstvenog skupa i kazališne smotre, nastavljen je u predvečerje kad su u foyeru Hrvatskoga narodnog kazališta predstavljena nova teatrološka izdanja. O zborniku *Krležini dani u Osijeku 2006, Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, govorio je Nedjeljko Fabrio, a o knjigama *Riječ mati čina* Nikole Batušića i *Novi sadržaji starih tema* Antonije Bogner-Šaban Ana Lederer odnosno Branko Hećimović i autorica.

Navečer, istog dana, u nastavku kazališne smotre, prikazana je kulturna drama Milana Begovića *Bez trećega*. A izveli su je glumci Hrvatskoga narodnog kazališta iz Splita Ante Čedo Martinić i Bruna Bebić Tudor.

Poslije drugog zasjedanja znanstvenog skupa, u četvrtak, 13. prosinca, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku upriličilo je za sudionike skupa, goste i novinare izlet u Baranju, gdje su u vinskom podrumu Jurčevića i Kusića u Zmajevcu ručali i proveli nekoliko sati u ugodnoj opuštenosti, kojoj je mnogo pridonio tamburaški sastav Hrvatski sokol.

Kazališna smotra nastavljena je navečer, kada je dramski ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta iz Zagreba izveo *Hasanagicu* Mustafe Nadarevića napisanu prema istoimenom dramskom djelu Milana Ogrizovića.

U pauzi između prvog i drugog dijela znanstvenog skupa njegova trećeg, zadnjeg dana, 15. prosinca, sastao se, kao što to već godinama prakticira, Odbor Krležinih dana i zaključio da krovna tema za Krležine dane u Osijeku 2008. bude: *Intertekstualnost u hrvatskoj drami i postdramsko u kazalištu*. S tom odlukom upoznati su u završnoj riječi i svi sudionici i slušatelji skupa.

Kazališna smotra, a s njome i osamnaesti Krležini dani u Osijeku, okončana je istog dana, 14. prosinca, navečer, nastupom Hrvatskoga narodnog kazališta iz Mostara, koje je prikazalo komediju *Bljesak zlatnog zuba* Mate Matišića.

*Antonija Bogner-Šaban*

## REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2007.

Prema već ustaljenom programu znanstveni skup u sklopu kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani u Osijeku, održane od 11. do 14. prosinca 2007., bio je popraćen predstavama izvođenim na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta. Redom su prikazane sljedeće predstave: Miroslav Međimorec *Zastave, barjaci, stjegovci*, Milan Begović *Bez trećega*, Mustafa Nadarević *Hasanaginica*, Mate Matišić *Bljesak zlatnog zuba*. Uprizorili su ih dramski ansambli Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Hrvatskoga narodnog kazališta, Split, Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i Hrvatskoga narodnog kazališta, Mostar iz Republike Bosne i Hercegovine.

Predstave prikazane tijekom Krležinih dana u Osijeku obrađene su po već ustaljenim načelima prijašnjih zbornika.

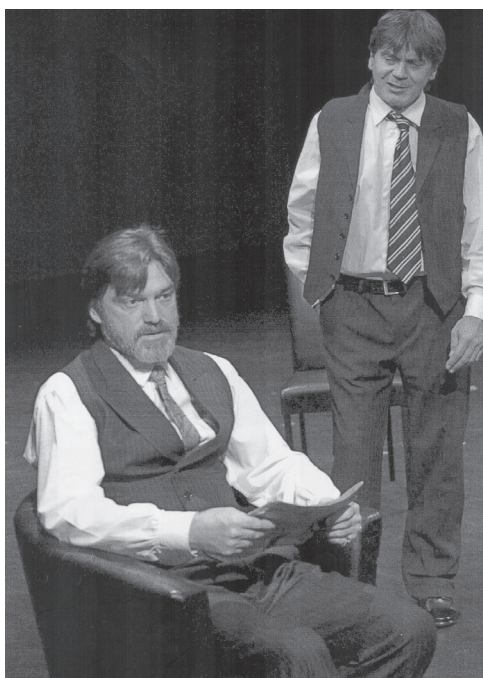
Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Pom. redatelja – pomoćnik redatelja. Sc. – scenograf. Pom. scenografa – pomoćnik scenografa. Kost. – kostimograf. Dram. – dramaturg. Sc. glazba – scenska glazba. Obl. svjetla – oblikovatelj svjetla. Kor. – koreograf. Jez. savjetnik – jezični savjetnik.

**Međimorec**, Miroslav: ZASTAVE, BARJACI, STJEGOVI. Po motivima romana ZASTAVE Miroslava Krleže.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Dram. i red. Georgij Paro. Sc. i obl. svjetla Dinka Jeričević. Kost. Marija Žarak. Sc. glazba izbor i obrada tonske kulise Davor Rocco. Pom. redatelja i kor. Miljenko Vikić. Izvođači: *Prvi scenski radnik* – Mladen Vujčić. *Drugi scenski radnik* – Majkl Mikolić. *Miroslav Krleža* – Draško Zidar. *Kamilo Emerički (Mirković)* – Dragan Despot. *Pristav* – Milenko Ognjenović. *Prvi žandar* – Matija Kezele. *Drugi žandar* – Goran Guksić. *Ambroz Emerički* – Slavko Juraga. *Eleonora Emerički* – Jasna Odorčić. *Butler Mika* – Augustin Halas. *Amadeo Trupac* – Damir Lončar. *Joja* – Davor Panić. *Horvat*,

viši činovnik ministarstva vanjskih poslova NDH – Slaven Špišić. *Petrinović, pristav u MVP NDH* – Zorislav Štark. *Županić, niži pristav u MVP NDH* – Miroslav Čabaja. *Prvi činovnik u MVP NDH* – Jadran Grubišić. *Drugi činovnik u MVP NDH* – Tomislav Bundić. *Treći činovnik u MVP NDH* – Davor Kovač. *Žene, djeca, domobrani, ustaše, Nijemci, partizani* – Lucija Barišić, Slavica Benevreković, Marta Bolfan, Ivana Boras, Danijel Božićević, Ivor Dobrić, Dražen Karlić, Marija Knežević, Jasna Komendanović, Petar Konkoj, Tamara Kučinović, Snežana Lubina, Mirela Matošević, Martina Paulay, Luka Piljić, Ivica Rebić, Ivana Soldo, Lino Srčnik, Marina Šoš, Lovro Vukomanović, Dalibor Tordinac. *Partizanski vodnik* – M. Ognjenović. *Prvi partizan u pratnji* – M. Kezele. *Drugi partizan u pratnji* – G. Guksić. *Partizanka* – Zrinka Stilinović. *Domobranski časnik* – Mario Rade. *Emmanuela, Kamilova prva tajnica* – Nela Kocsis. *Partizanski oficir* – Goran Smoljanović. *Prvi partizan* – M. Kezele. *Drugi partizan* – G. Guksić. *Prvi ustaša* – Mislav Stanojević. *Drugi ustaša* – Ivan Peko. *Svećenik* – Hrvoje Perc. *Oficir UDBE, istražitelj* – M. Ognjenović. *Sekretarica* – Z. Stilinović. *Prvi stražar* – G. Guksić. *Drugi stražar* – M. Kezele. *General Joža/susjed Joža* – Damir Baković. *Stjepan, Krležin vozač* – Radoslav Spitzmüller. *Lidija, Krležina tajnica* – L. Barišić. *Studen-*



Miroslav Međimorec: *Zastave, barjaci, stjegovi*. Slavko Juraga i Dragan Despot.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Miroslav Međimorec: *Zastave, barjaci, stjegovci*. Nela Kocsis, Milenko Ognjenović i Dragan Despot. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

*ti-demonstranti* – M. Bolfan, Tomislav Bundić, J. Grubišić, Petar Konkoj, Davor Kovač, Tamara Kučinović, Mirela Matošević. *Milicioner* – M. Ognjenović. *Prvi milicioner u pratnji* – M. Kezele. *Drugi milicioner u pratnji* – G. Guksić. *Blihtauer (Miroslav Krleža)* – Draško Zidar. *Nielsen (dr. Franjo Tuđman)* – Velimir Čokljat. *Ankica Tuđman* – Mira Perić Kraljik. *Prvi grobar* – R. Spitzmüller. *Sobarica* – L. Barišić. *Teklič* – H. Perc.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 11. 12. 2007.

Sudjeluju zbor Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i studenti Umjetničke akademije u Osijeku (smjer gluma i lutkarstvo).



**Begović, Milan:** BEZ TREĆEGA.

Hrvatsko narodno kazalište, Scena 55, Split.

Red. i sc. Goran Golovko. Sc. Sonja Obradović. Obl. svjetla Miroslav Mamić. Jez. savjetnik Jagoda Granić.

Izvođači: *Marko Barić* – Ante Čedo Martinić. *Giga, njegova žena* – Bruna Bebić Tudor.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 12. 12. 2007.

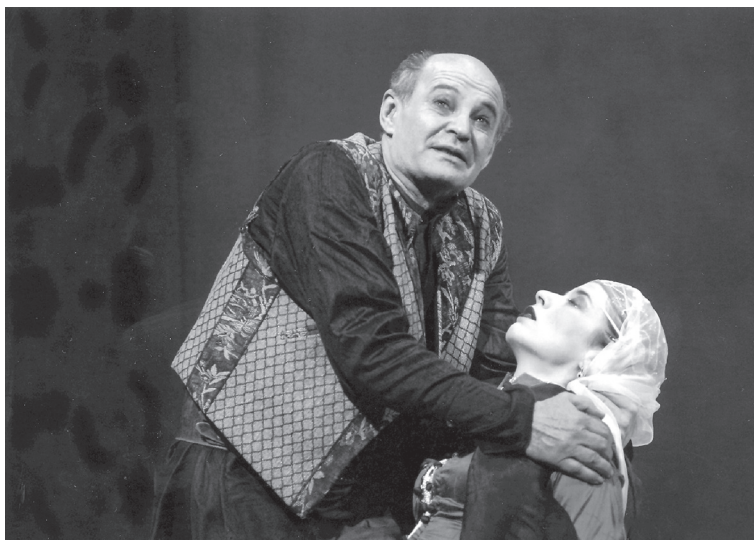


Milan Begović: *Bez trećega*. Čedo Martinić i Bruna Bebić Tudor.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.



Milan Begović: *Bez trećega*. Čedo Martinić i Bruna Bebić Tudor.  
Hrvatsko narodno kazalište, Split.

**Nadarević, Mustafa:** *HASANAGINICA*. Prema *HASANAGINICI* Milana Ogrizovića.  
Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.



Mustafa Nadarević: *Hasanaginica*. Mustafa Nadarević i Alma Prica.  
Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.



Mustafa Nadarević: *Hasanaginica*.  
Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Red. M. Nadarević. Sc. Slavica Radović. Dio rekvizite Mersad Berber. Kost. Diana Kosec-Bourek. Dram. Lada Kaštelan. Sc. glazba Ljupčo Konstantinov. Obl. svjetla Zoran Mihanović. Jez. savjetnik Đurđa Škavić. Pom. redateljka Slađana Kilibarda. Pom. scenografa Damir Medvešek. Lektorica turskog jezika Emina Mehić, Zeynep Atak.

Izvođači: *Hasanaginica* – Alma Prica. *Hasanaga* – Mustafa Nadarević. *Hasanaginina majka* – Marija Kohn. *Beg Pintorović* – Siniša Popović. *Imotski kadija* – Milan Pleština. *Sultanija* – Leona Paraminski. *Luda Ajša* – Olga Pakalović. *Ćoro* – Izet Hajdarhodžić. *Medo* – Mislav Ivaci. *Merima* – Jelena Miholjek. *Meira* – Marija Vorih.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 13. 12. 2007.

**Matišić, Mate:** BLJESAK ZLATNOG ZUBA.

Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru, Mostar, Republika Bosna i Hercegovina.

Red. Nina Kleflin. Sc. Marin Gozze. Izbor sc. glazbe Robert Torre. Obl. svjetla Aleksandar Mondecar. Lektor Vedran Mlikota.



Mate Matišić: *Bljesak zlatnog zuba*. Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru.

Izvođači: *Stipe, gastarbajter* – Frane Perišin. *Trusa, njegova žena* – Sanda Krgo Soldo. *Zlata, njihova kći* – Ivana Župa. *Ante, gastarbajter* – Franjo Zrinušić. *Mara, Mijina žena* – Jelena Kordić. *Iko, njihov sin, 10 godina* – Filip Čubela. *Nine, Mijin otac* – Velimir Njirić. *Karlo, gostioničar, povratnik iz Australije* – Ante Šućur. *Sveto, njegov*

*sin* – Vedran Mlikota. *Učitelj* – Robert Pehar. *Doktor* – Miro Barnjak. *Udvarač (Zlatnozubi)* – Dragan Šuvak. *Baba I (65 godina)* – Tatjana Feher. *Baba II (65 godina i dva mjeseca)* – Nikolina Marić. *Poštar, godine nisu važne* – Igor Kunštek. *Dječak, Svetin i Zlatni zub* – Dubravko Pehar.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 14. 12. 2007.

Gange izvode članovi Kulturno umjetničkog društva Vinjani: Desa Radeljić, Tona Bušić, Danica Šantar, Veljko Perić, Novica Perić, Sveto Rebić, Zdravko Vuksan, Boris Kukulj. Gange uvježbao i snimio Tomislav Matković. Glabenci na svadbi: Anđelko Glibić, Mirko Golemac, Andrej Peršić.

Viktor Žmegač

## DRAGI KRLEŽA

### Govor pred Krležinim spomenikom u Osijeku, 12. prosinca 2007.

Dragi Krleža,

ne znam jesi li raspoložen saslušati što Ti saopćavaju govornici. Pitanje je retoričko, jer ionako nemaš izbora: slušati moraš. Ako se o pokojniku govore besmislice, kaže se da on rotira u grobu. Ono što Ti ja želim reći takve je naravi da ćeš se u grobu ili u ovoj skulpturi osjećati razmjerno ugodno.

Stariji ljudi uživaju tu povlasticu da mogu sortirati svoju prošlost i podsjetiti se događaja koje treba aktualizirati. Putujući u svoje *davne dane*, tražim Tvoju ulogu, dragi Krleža, u toj svojoj prošlosti. Osijek je glavno mjesto zbivanja, pa je sretna okolnost što smo i danas na tom duhovnom poprištu.

Međutim, sve je počelo u Slatini, šezdesetak kilometara prema zapadu, i – od danas brojano – točno šezdeset i tri godine u prošlosti. Gimnazijalac je kopao po očevim knjigama i naletio na *Glembajeve* – velika sreća, jer kod *Tri kavalira* iskre ne bi bilo. Ti si prije devedesetak godina zapisao da Te Nietzsche ošinio poput groma. I u mene je elektricitet proradio na isti način: iskra se pretvorila u grom koji je osvjetljavao duhovne krajolike još godinama.

Gimnazijalac je poslije rata stigao u Osijek, s Krležinim knjigama u školskoj torbi, doslovno. Nezaboravan je trenutak proveden jednoga proljetnoga dana u Tvrđi, blizu moje gimnazije, na osunčanoj klupi, u tišini. Čitao sam *Pana*, i činilo mi se kao da je vrijeme stalo. Literarni kairos. Nije bilo Mallarméovo *Popodne jednog fauna*, nego prijepodne jednoga srednjoškolca. No mir sunčanoga dana imao je istu snagu.

Godine 1947. kucnuo je jednoga dana veliki čas. Tvoje Osječko predavanje tada sam već poznao. Ali sam ušao u kazalište da prvi put vidim živu, scensku postavu dramskog djela. Ponovno sam ostao u krugu Glembajevih, jer je intendant odabrao *U agoniji*. Sjećanje je zagonetna pojava. Zaboravljamo ponekad i važne stvari, ali ta je inscenacija ostala nezaboravna. Dekor, kostimi, pokreti, ne mogu ih zaboraviti, i da želim. Ne znam

kako bih danas sudio o toj predstavi, tada je bila neizmjerljivo sugestivna. Lenbachov džepni sat u rukama Amanda Alligera, Laurina migrena, kojoj je bolno-nervozan izraz dala Sonja Sirekova, Križovčeva hladna superiornost u liku Slavka Midžora – sve to činilo mi se tako uvjerljivo da je moje recepcijsko vrijeme u tom trenutku stalo. Vidio sam poslije uprizorenja koja su bila vjerojatno izbrušenija, ali ona ipak ne odolijevaju brisanju sjećanja tako moćno kao ona osječka. Zato me boli kada vidim da su enciklopedije kadšto nepravedne. Bilježe Sirekovu i Alligera, ali Midžoru, najdojmljivijem glumcu te večeri, kao da se zameo trag. Trebalo bi i u tom slučaju demantirati Schillera, koji je napisao da se glumcima ne pletu vijenci.

Kairos se umio objaviti i u tadanjim osječkim antikvarijatima. U jednom je izlogu bilo Minervino izdanje, a poslije nekoliko minuta našlo se u velikom paketu, koji sam hrabro nosio. Kako je Krleža bio često u školskoj torbi, jednom je svojski pokisao svezak s *Legendama*. Do danas ne prestajem pisati i razmišljati o *Kraljevu*, na primjer, ali prati me ustrajno i predodžba o pokislom, malo valovitom papiru. Tako je satkano sjećanje.

Dragi Krleža, nisam Te htio izložiti komplikacijama akademskog izlaganja, jer znam da su Ti profesori bili uglavnom antipatični. Prerušio sam se u kvazibeletrista, uvjeren da Ti to ipak više odgovara. Ako me nisi raskrinkao, bit ćemo zadovoljni i Ti i ja.

## NAPOMENA

Za dvodijelni znanstveni skup *100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, održanom u sklopu kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani u Osijeku 2007. prihvaćen je, prema tiskanom programu, rekordan broj tema književnih znanstvenika, književnika, teatrologa, muzikologa i kazališnih djelatnika. Sveukupno trideset i sedam. Na skupu je, međutim, pročitano samo trideset i jedan referat te jedan koreferat, a u ovom zborniku tiskano je trideset i dva priopćenja.

Redoslijed priopćenja u zborniku istovjetan je s redoslijedom programa znanstvenog skupa koji se temeljio na kronološkom odnosno strukovnom slijedu istraživačke tematike.

Kao i u priređivanju svih dosadašnjih zbornika tako je i u ovom, sedamnaestom, maksimalno poštovana integralnost autorskih priloga. U konzultaciji s nekoliko autora korigirani su jedino stanoviti faktografski previdi i izražajne nejasnoće, a samostalno su obavljene ispravke očitih računalnih pogrešaka i neka bibliografska i grafička ujednačavanja. Lektura pak ograničena je uglavnom na usuglašavanje primijenjenih pravopisnih konvencija, te na najnužnije intervencije, koje nisu zadirale u leksiku i morfologiju te osobni izraz autora.

B. H.





## KAZALO IMENA

- Adamček, Vladimir 154  
Adamović, Ivan 54  
Adorno, Theodor 396  
Adžić, Đuro 213  
Agamben, Giorgio 375, 379  
Ajh, Feliks 14, 126, 127, 130  
Alaupović, Tugomir 89  
Albee, Edward 174, 175, 177, 187, 197  
Albini, Srećko 122, 123, 135, 138, 143, 144, 147, 154, 156, 157  
Albrecht, Gerd 206  
Aleksander, Viktor 94  
Aleksandrov, Boris Aleksandrovič 16, 147  
Alfieri, Viktor 317  
Alliger, Amand 22, 122, 148, 486  
Altenberg, Peter (Engländer, Richard) 57, 62, 65  
Althusser, Louis 410  
Ambrozije, sv. 275  
Andrašević, Stjepan 15  
Andres, Slavko 186  
Andrić, Josip 134, 139, 144, 155, 156, 158  
Andrić, Nikola 10, 11, 24, 55, 92, 94, 95, 96, 100, 101, 118  
Andrijaši, Vitale 304, 309  
Androić, Vladimir 153  
Anhalt, Elza 14  
Anić, Vladimir 360, 361  
Ankarloo, Bengt 281, 285  
Anočić, Saša 240  
Anouilh, Jean 179, 181  
Antica, Džanluka 289  
Antolčić, Ivica 154  
Aparac, Luka 153, 176  
Apollinaire, Guillaume 388  
Appelt, Ingeborg (Inge) 178  
Appendini, Franjo Marija 256, 264  
Aragon, Louis 345  
Arbuzov, Aleksej Nikolajevič 174, 186  
Arendt, Hannah 379  
Ariosto, Lodovico 256  
Aristofan 46  
Aristotel 379  
Arnold, Đuro 89  
Arnold, Franjo 317  
Artaud, Antonin 177, 470  
Aschenbrenner, Blaženka 122  
Asić, Milan 127, 138  
Astrova, Irena 52  
Atak, Zeynep 483  
Auber, Daniel-François-Esprit 144  
Audran, Edmond 15  
Augustinčić, Aleksandar 134  
Aumont, Jean-Pierre 186, 197  
Austin, John Langshow 410, 412, 413  
B. B. 314  
Babić, Ljubo 173, 430  
Babić, Stevan Lanji 179  
Babinka, Michal 431  
Bach, Josip 79, 87, 100, 324  
Bačanović, Milivoj 15  
Bačić, Radoslav 9, 10, 11, 45, 94, 143  
Badalić, Hugo 89, 321  
Bahr, Hermann 13, 57, 58, 59, 61, 62  
Bajamonti, Julije 130, 140  
Bajrović, Izudin 434

Bakal, Zora 15  
 Bakarić, Tomislav 409, 432, 435  
 Baker, Paul 368  
 Bakmaz, Ivan 435  
 Baković, Damir 123, 479  
 Bakunjin, Mihail 461  
 Balažević, Ivan 134  
 Balenović, Ivo 228  
 Balikó, Tomás 88, 156  
 Baljak, Vesna 123, 133, 155  
 Ban, Branka 151, 208  
 Ban, Matija 313, 316, 317, 319, 320  
 Banac, Pajo 123  
 Banović, Snježana 244  
 Barac, Antun 396, 406  
 Barač-Pintarić, Zorica 14, 197  
 Baranović, Krešimir 131, 136, 139, 140  
 Baranovski, Julius 393  
 Barešić, Veseljko 154, 157  
 Barišić, Lucija 479, 480  
 Barlović-Vincens, Nevenka 78, 79  
 Barnjak, Miro 484  
 Barret, Wilson 13  
 Bartulović, Niko 106  
 Baštová, Vlasta 420, 422, 423, 425-430  
 Batinić, Diana 457  
 Batušić, Nikola 45, 88, 117, 170, 252, 259, 267, 273, 285, 288, 290, 291, 309, 310, 476  
 Batušić, Slavko 117  
 Baudrillard, Jean 463  
 Bebić Tudor, Bruna 481  
 Becić, Ferdo 321  
 Becić, Vladimir 430  
 Beckett, Samuel 177, 205, 364, 386, 388  
 Bečić, Zoran 435  
 Bedenić, Ante 66, 98  
 Beethoven, Ludwig van 47, 163  
 Begović, Božena 166  
 Begović, Ingrid 127, 153, 154  
 Begović, Milan 78, 79, 88, 89, 106, 117, 125, 126, 163, 171, 177, 183, 189, 202, 225, 313, 321, 322, 323, 476, 478, 481  
 Bek (Beck), August Viktor 55, 59, 60, 76, 80, 87, 146  
 Bek, Slava 15  
 Beker, Miroslav 50, 265  
 Belaj, Vitomir 283, 285  
 Belamarić, Miro 130, 140  
 Belas, David 463  
 Belović, Miroslav 433  
 Benatzky, Ralph 197  
 Benčić, Rikard 467  
 Benčić, Živa 270  
 Benčina, Antun 213  
 Benčina, Eliza 14  
 Benda, Carl M. 69  
 Benelli, Sem 191  
 Benešić, Julije 110, 111, 117  
 Benetović, Martin 288  
 Benevreković, Slavica 479  
 Beniš, Meri 15  
 Benjamin, Walter 379  
 Berber, Mersad 483  
 Berger, Géza 31, 32, 33, 35, 85  
 Bergman, Ingrid 77  
 Berković, Zvonimir 365, 366  
 Berlioz, Hector 163  
 Bernardić, Drago 15  
 Bernhardt, Sarah 32  
 Bernstein, Henry-Léon-Gustave-Charles 76  
 Bersa, Blagoje 124, 130, 138, 145  
 Bersa, Josip 130  
 Bersa, Vladimir 130, 139, 152  
 Bertić, Stjepan 67  
 Bervald, Nikolina 136  
 Bey, Hakim 452, 469  
 Bilderbeck, Alexander 8  
 Bilibin, V. V. 314, 318  
 Bilić, Anica 109, 476  
 Binički, Fran 90  
 Birinski, Lev 116  
 Bisson, Alexandre 95  
 Biti, Vladimir 390, 391, 403  
 Bizet, Georges 15, 16, 60, 64, 87, 144, 145, 147, 148, 154, 156, 157, 162, 163, 200  
 Bjelinski, Bruno 129, 130, 131, 139, 140, 150, 152  
 Blacher, Boris 150  
 Blasina, Antonia 288, 290, 292, 299, 305, 309  
 Blau, Josip (Joseph) Gustav 83  
 Blažek, Pavle 25, 175  
 Blažević, Nada 15  
 Blaževski, Vladimir 222  
 Bleyer-Grohmann 35, 43  
 Blum, Ernest 95  
 Blumenthal, Oskar 91  
 Boban, Ivica 244, 252  
 Bobinac, Marijan 410  
 Bock, Jerry 153  
 Bogdan, Tomislav 270  
 Bogišić, Rafo 257, 258, 261, 271, 288, 309  
 Bogišić, Vlaho 81  
 Bogner, Josip 114, 116, 117

Bogner-Šaban, Antonija 7, 9, 14, 100, 107, 111, 113, 117, 118, 129, 141, 143, 152, 165, 167, 476, 478  
 Bogojević Narath, Simon 406  
 Bogović, Mirko 89, 100, 168, 194  
 Bohuš, Pal'o 431  
 Bojanić, Mirko 200  
 Bojović, Zlata 259  
 Bolfan, Marta 479, 480  
 Bombardelli, Silvije 136, 139, 169  
 Bonaći, Branko 169  
 Bond, Edward 369  
 Bonelli, Gino 15  
 Bonetta, Ferdo 321  
 Bonifačić Rožin, Nikola 189  
 Boras, Ivana 479  
 Borštnik, Ignjat 74  
 Borštnik, Sofija 74  
 Bosanac, Đorđe 131, 212, 215, 216, 220, 221  
 Bösendorfer, Josip 81, 85  
 Bošković, Ruđer 212  
 Bošnjak, Milan 213  
 Botić, Matko 404, 476  
 Bourdieu, Pierre 411  
 Bourek, Barbara 123, 157  
 Bourek, Zlatko 235, 236  
 Boyer, Charles 77  
 Božanović Serdar, Vesna 247  
 Božičević, Danijel 479  
 Božić, Mirko 171, 183, 186  
 Bragin, Aleksandar 14, 124  
 Brahe, Tycho 336  
 Brajša Rašan, Matko 134  
 Bralić, Vladi 468, 470  
 Brandolica, Ljubomir 131, 140  
 Brankov, Vladoje 321  
 Branković, Aurelija 136, 148, 173  
 Brant, Krešimir 171  
 Brecht, Bertolt 129, 139, 149, 152, 177, 179  
 Brečić, Petar 375, 376, 377  
 Brenner, Alojzija 85  
 Brešan, Igor 234  
 Brešan, Ivo 176, 188, 201, 202, 227, 236, 237, 238, 251, 409, 432, 435  
 Brešić, Vinko 311, 476  
 Brezovački, Tito 167, 191  
 Brezovec, Branko 401, 405, 406, 407, 408  
 Brioux, Eugène 91, 95  
 Brkanović, Ivan 127, 138, 150, 180, 181, 183  
 Brkić, Ivan 212, 215, 216, 218, 220, 221  
 Brkić, Lazar I. 86  
 Brlek-Kurić, Mira 129-130, 173, 178, 179  
 Brlenić-Vujčić, Branka 54, 57, 58, 60, 324, 340, 476  
 Brlić-Mažuranić, Ivana 170, 184  
 Brnčić, Ivan 98  
 Brock, Baron 402  
 Brod, Max 82  
 Broz Tito, Josip 88, 324, 327, 381, 393  
 Bruck, Pavao 84  
 Bruči, Rudolf 130, 131, 139, 140, 203  
 Bručić, Marijan 123, 126, 130, 150, 151  
 Bruerović, Marko 319  
 Brumec, Mislav 227, 234  
 Brzak, Dragomir 106  
 Budak, Pero 129, 167, 179, 307  
 Budmani, Petar 286  
 Buđić, Ela 174, 178  
 Bugár, Mikuláš 431  
 Bugarin, Duško 203  
 Buhucki, Martina 136  
 Buić, Jagoda 136, 150  
 Bukovac, Vlaho 9, 55, 92, 96, 97, 99, 143  
 Bukšek, Rudolf 123, 146  
 Bukvić, Aida 223, 228  
 Bulović, Mirko 174  
 Buljan, Ivica 454  
 Bundić, Tomislav 480  
 Bunić Luković, Pijerko 313, 316  
 Bunić, Ivan Sarov ml. 289  
 Bunić, Miho 256  
 Burešić, Marin 309  
 Burhan, Rahim 435  
 Burić, Vesna (rođ. Firingner) 25  
 Burić, Vjekoslav 154  
 Burić, Zlatko 178  
 Burkhard, Gedeon 83  
 Burović, Nikola 258  
 Burroughs, William Seward 465, 466  
 Busoni, Ferruccio 152  
 Bussov, Lina 461  
 Bušić, Franko 467  
 Bušić, Tona 484  
 Butler, Judith 410, 411, 416, 417  
 Byron, George Gordon 321  
 Calderón de la Barca, Pedro 174, 187, 189  
 Calvino, Italo 379  
 Cammarota, Ernesto 14, 146  
 Camus, Albert 200  
 Cankar, Ivan 148, 168, 172, 182, 184  
 Car Emin, Viktor 13, 102, 170, 184, 196  
 Carić, Marin 202, 233, 234

Carli, Mario 452  
 Carlson, Marvin 452, 469  
 Carrey, Denis 368  
 Cartier, Jacques 275  
 Castro, Eugenio de 314, 322  
 Cazalet, Joseph 367  
 Cepelić, Iso 66  
 Cerjan, Eduard 173  
 Cerovac, Branko 453, 454, 455, 457, 461, 465,  
 467, 468, 469, 470  
 Cesarec, August 184, 189, 324, 391  
 Cesarić, Dobriša 430  
 Chailly, Luciano 150  
 Chmiel, Franěk 431  
 Chol-Hwan, Kang 395, 403  
 Choma, Branislav 419, 423, 424, 428-431  
 Chopin, Frédéric 47  
 Chudoba, Blanka 126  
 Cicak, Nada 15  
 Cigoj, Krunoslav 134, 155, 156  
 Ciliga, Ante (Valić, Tone) 393, 403  
 Cimarosa, Domenico 150  
 Cimerman, Anton 170  
 Cividini, Ante 118  
 Clair, René 345  
 Colette, Sidonie-Gabriele 186  
 Copeau, Jacques 166  
 Coppée, François 320  
 Coronelli, Elvira 135  
 Crijević, Serafin Marija 256, 264  
 Crndak, Cica 15  
 Crnobori, Marija 167  
 Crnojević-Carić, Dubravka 118  
 Csaky, Moritz 41  
 Cuculić, Kim 291, 307, 309  
 Curtius, Ernst Robert 267, 300, 309  
 Curtiz, Michael *vidi* Kertész, Mihály  
 Cvejić, Bogdan 128  
 Cvejić, Nikola 15  
 Cvejić, Žarko 15  
 Cvetičanin, Slobodan 124, 133, 135  
 Cvjetičanin, Ruža 15  
 Cvrtila, Josip 170, 184  
 Czund, Božena 167  
  
 Čabaja, Miroslav 479  
 Čačija, Romana 444  
 Čačinović, Milan 84  
 Čagalj, Željko 154  
 Čagljević, Mirko 131  
 Čajak, Ján 430  
  
 Čajkovski, Pjotr Iljič 15, 16, 64, 152, 157  
 Čaki, Lili 88, 153, 154  
 Čale, Frano 181, 270, 273, 278, 285, 289, 290,  
 291, 292, 293, 305, 306, 309  
 Čale-Feldman, Lada 118, 284, 285  
 Čangalović, Ratko 156  
 Čanić, Regina 14, 127, 197  
 Čano, Saša 134, 135  
 Čargonja Čarli, Damir 451, 453, 454, 455, 459,  
 460, 461, 464, 465, 467, 468, 469, 470  
 Čašule, Kole 211, 212  
 Čavajda, Mislav 88  
 Čehov, Anton Pavlovič 46, 82, 116, 174, 186,  
 314, 318, 388  
 Čekade, Tajči 457, 462, 470  
 Čiča, Zoran 281, 285  
 Čimbur, Pero 178, 188  
 Čokljat, Ljiljana 123, 155  
 Čokljat, Velimir 480  
 Čolić-Biljanovski, Dragana 469  
 Čorak, Mía 135  
 Čorić, Ksenija 223  
 Čubela, Filip 483  
 Čubra, Božena 125, 126, 130, 147  
 Čubranović, Andrija 256, 302  
 Čuić, Stjepan 178, 188  
 Čukavac 316  
  
 Čopić, Branko 185  
 Čorić, V. 194  
 Čorović, Svetozar 102, 106  
 Čosić, Mirko 213  
  
 D'Albert, Eugen 183  
 Dallapiccola, Luigi 149  
 D'Amico, Silvio 166  
 D'Annunzio, Gabriele 452  
 Dante Alighieri 257, 274, 306, 336  
 Darion, Joe 153  
 Dečak, Mirko 80, 84, 124  
 Dedić, Arsen 240  
 Dedić, Minja 185  
 Dedijer, Danica 154, 202  
 Delak, Ferdo 147, 165  
 Delavigne, Casimir-Jean-François 13  
 Delinić-Zgrablić, Branka 136  
 Delli Zotti, Otti 36  
 Demarcy-Mota, Emmanuel 442  
 Demeter, Dimitrija 100, 102, 115  
 Dendy, Mike 368  
 Derenčin, Marijan 102

Derrida, Jacques 410  
 Despot, Dragan 478, 479, 480  
 Despot, Ivan 314  
 Dessáthy, Stjepan 83  
 Destinova, Ema 14  
 Detoni, Dubravko 130, 131, 140  
 Detoni-Dujmić, Dunja 88  
 Devčić, Natko 131, 140  
 Dević, Đurđica 14  
 Devide, Rudolfo 322  
 Deželić, Berislav 154  
 Deželić, Gjuro Stjepan 313, 314, 316  
 Dežman Ivanov, Milivoj 9, 91, 101, 167, 190, 313, 318, 322, 323  
 Dickens, Charles 192  
 Diderot, Denis 181  
 Diklić, Slavko 84  
 Dimić, Mihajlo D. 95  
 Dimitrijević, Braco 469  
 Dimitrijević, Mila 74, 75  
 Dimitrijević, Miša 74, 75, 91, 106, 322  
 Dinić, Miloš Hadži 95, 100, 101  
 Dinter, Mirna 131, 136, 153  
 Dirnbach, Ernest (pseud. Lav Vrelović) 51, 84, 107  
 Dittersdorf, Karl Ditters von 152  
 Divald, Dragutin 85  
 Djaić, Antun 258  
 Dlustuš, Ljuboje 66  
 Dobrić, Ivor 479  
 Dobrić, Stjepan 126, 211  
 Dobrović, Petar 326  
 Dobrovšak, Ljiljana 84  
 Dodig, Daniela 15  
 Dođen, Saša 242  
 Donadini, Ulderiko 106, 409, 414, 415  
 Donat, Branimir 325, 340, 342, 383, 384, 476  
 Dončević, Škender 83  
 Donizetti, Gaetano 150, 151, 202  
 Dorić, Kaća 435  
 Dorovský, Ivan 428  
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 190  
 Drach, Vanja 200, 367  
 Draganić, Ivana 210  
 Dragman, Ervina 197, 307  
 Dragojević, Rade 407, 408  
 Dragošić, Higin 95, 100, 313, 321, 322  
 Dragutinović, Leon 13, 58, 87, 144, 145  
 Drakulić, Slavenka 245  
 Drašković, Janko 99  
 Dravska, Micika 95  
 Dregely, Gabriel 190  
 Drugovac, Miodrag 215, 222  
 Držić, Džore 258, 260, 264, 268, 269  
 Držić, Marin 131, 139, 148, 149, 153, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 186, 187, 189, 191, 195, 228, 240, 241, 246, 247, 256, 257, 264, 265, 270, 272-286, 288, 293, 309, 310, 361, 362, 366, 367, 388, 430  
 Duchamp, Marcel 340, 345  
 Dugački, Stjepan 83  
 Dugan, Franjo 159  
 Dujšin, Dubravko 200, 204  
 Dumas, Alexandre, sin 95, 194  
 Dundara, Davor 461, 463, 464, 470  
 Duraković, Lada 134  
 Durbešić, Tomislav 154, 202, 225, 252, 434  
 Durieux, Tilla 12  
 Đurišin, Dionýz 428  
 Dürr, Rudolf 95, 100  
 Duse, Eleonora 32  
 D'Usseau, Arnaud 169, 170, 182, 195  
 Dvořák, Antonin 147, 159, 162  
 Dorđević, Đorđe 14, 128  
 Dorđević, Igor 223  
 Dorđević, Nada 14, 128  
 Đuran, Miljenko 123, 126, 133  
 Đuranec, Gita 15  
 Đuranec, Mario 15  
 Đurđević, Ignjat 256, 264  
 Đurđević, Stijepo 302, 303, 309  
 Đurđević, Vaso 71, 87  
 Đurić, Miloš 48, 50  
 Edgar, David 436  
 Egk, Werner 203  
 Eisenberg, Ludwig 87  
 Ekl, Vanda 175  
 Elezović, Nadežda 458, 470  
 Engel, Marijana 123  
 Engel, Vika 145  
 Ensler, Eve 436  
 Ercegović, Mila 108, 173  
 Erdman, Nikolaj Robertovič 202  
 Erdos, Thomas 369  
 Erjavec, Aleš 452, 470  
 Ernst, Otto 91  
 Ertl, Rudolf 14  
 Eshil 46, 102  
 Euripid 46, 49, 179  
 Ezop 259

F. M. 317  
 Fabrio, Nedjeljko 133, 155, 157, 209, 374-388,  
 475, 476  
 Fain, Sammy 153  
 Faktor, Ivan 242  
 Fališevac, Dunja 262, 270, 291, 309  
 Fall, Leo 144, 145  
 Faller, Nikola 8, 122, 142, 144  
 Fancev, Franjo 289, 308  
 Fančović, Ines 173, 197  
 Fanelli, Mario 326, 329, 335, 341  
 Fatović, Damir 126, 134, 135  
 Fedro 259  
 Feher, Ivan 14, 127, 147  
 Feher, Tatjana 484  
 Fejfar, Rudolf 122  
 Felman, Shoshana 418  
 Ferencević, Katica 15, 16  
 Ferencik, Ján 428  
 Festetić, Zorka 170  
 Feydeau, Georges 91  
 Fiala, Dragutin 15  
 Fiamengo, Jakša 231, 233, 234  
 Fijan, Andrija 8, 71, 73, 74, 78, 79  
 Filipović, Rasim 195  
 Filipović, S. 95  
 Filipović, Vladimir 165  
 Filippi, Piero 14  
 Fillipi, Eduardo de 245  
 Fillippatos, Anonios 127  
 Filloux, Catherine 436, 437, 438, 439  
 Firinger, Josip 98  
 Firinger, Kamilo 20, 25, 30, 83  
 Flaker, Aleksandar 56  
 Flod, Ivan 13, 93, 118  
 Flor, Wilhelm 28  
 Fò, Dario 180, 189  
 Foglar, Zlatko 130, 150, 151  
 Foretić, Dalibor 209, 365  
 Foretić, Miljenko 368  
 Foretić, Sergije 14, 126, 127  
 Forman, Miloš 334  
 Forzano, Giovacchino 157  
 Fossmayer, Josip 85  
 Fotez, Marko 107, 131, 139, 153, 168, 173, 189,  
 290, 308, 309  
 Foucault, Michel 379, 410, 411  
 Fowler, Alastair 390  
 Frajlić, Vera 176  
 Franc, Tugomir 15  
 Francl, Ivan 15  
 Francl, Rudolf 15  
 Frangeš, Ivo 209  
 Franičević, Marin 200, 257, 278, 285  
 Frank, Ivo 84  
 Frank, Jakob 54, 68, 69, 84  
 Frank, Josip 67, 69, 84, 93  
 Frank, Olga 84  
 Frankopan, Fran Krsto 104, 288  
 Frauenheim, Stjepan S. 69, 85, 86  
 Fredro, Jan Aleksander 8  
 Frege, Gottlob 260  
 Freud, Sigmund 49, 59  
 Freudenreich Veseljković, Dragutin 88  
 Freudenreich, Aleksandar 87  
 Freudenreich, Josip 8, 73, 87, 95, 100, 101, 106,  
 123, 138, 193  
 Freund, Agnes 71  
 Freund, Theodor 69  
 Frey, Damir Zlatar 245  
 Fribec, Krešimir 131, 140  
 Friml-Antunović, Oskar 27  
 Frndić, Nastko 365, 367  
 Froman, Margareta 15, 147  
 Frye, Northrop 303, 309  
 Fržop, Z. 194  
 Fulda, Ludwig (Ludwig Anton Salomon) 76  
 Fuller, Lola 135  
 Fumić, Marijana 223  
  
 Gaal, Roberta 369  
 Gadamer, Hans-Georg 469  
 Gaj, Ljudevit 99  
 Gaj, Velimir 319  
 Gajčić, Savinka 15  
 Gajin, Igor 118, 119  
 Galić, Branka 125, 126, 127, 147  
 Galilei, Galileo 336  
 Galotzy, Anton 70, 71  
 Galović, Fran 167, 191  
 Gamulin, Bruno 338  
 Gamulin, Grga 185  
 García Lorca, Federico 172, 173, 185, 201, 206,  
 226  
 Gašparović, Darko 338, 340, 375, 378, 383, 384,  
 390, 408, 476  
 Gašparović, Tajana 243  
 Gattin, Marija 169  
 Gavella, Branko 105, 165, 167, 168, 171, 363,  
 375, 398  
 Gavran, Miro 235, 251, 432, 434, 435, 476  
 Gavrilović, Aleksandar (Aco) 46-47, 50, 75, 76,

78, 79, 88, 95, 99, 101, 105, 107, 109, 110, 112,  
113, 145, 197  
Gavrilović, Aleksandar ml. 170, 173  
Gavrilović, Miodrag 173, 174  
Gazarović, Marin 287  
Genette, Génete 390  
Georgievski, Hristo 214, 215, 222  
Georgievski, Ljubiša 433  
Gerber, Eugen 190  
Gerić, Vladimir 243  
Giannini, Guglielmo 190  
Gidgud, John 369  
Gillming-Blau, Matilda 23, 24  
Girardin-Gay, Delphine de 8  
Gjalski, Ksaver Šandor 65, 244  
Glavačević, Mica 14, 147  
Glavan, Darko 452, 456, 470  
Glavaš, Branimir 18  
Glavočić, Daina 452, 470  
Gleđević, Antun 287  
Glibić, Anđelko 484  
Gligo, Sonja 52  
Glotz, Samuel 277, 285  
Gloz, Eduard 126, 138  
Gluck, Christoph Willibald 151  
Goethe, Johann Wolfgang 167, 191, 321, 396  
Goetz, Rainald 402  
Goff, Lewin 372  
Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 194, 318, 414  
Gojer, Gradimir 432, 434, 476  
Gojković, Gordana 31, 45, 83  
Gojtan, Ivan 314, 318  
Goldoni, Carlo 55, 179, 202, 253, 369  
Golemac, Mirko 484  
Golovko, Goran 481  
Gončarov, Ivan Aleksandrovič 167, 189  
Gorenčević, Iljko (Grün, Leo/Lav) 56, 57, 58,  
60, 61, 62  
Goritz-Paradžik, Mercedes 135  
Gorki, Maksim 36, 169, 170, 182, 388  
Gostić, Josip 15  
Gotovac, Jakov 15, 16, 122, 125, 126, 127, 129,  
131, 135, 138, 139, 140, 147, 149, 152, 155, 156,  
157, 161, 163, 169, 182, 203  
Gotovac, Mani 238, 365, 374, 476  
Gottschalk, Franjo 10, 94  
Gottschall, Rudolf 317  
Gottsched, Johann Christoph 30, 40  
Gow, James 169, 170, 182, 195  
Gozze, Marin 135, 157, 483  
Gradi, Nikša 320  
Graff, Konstantin 71  
Grahor, Nada 307  
Granić, Jagoda 481  
Grass, Günther 177, 188  
Grba, Pajo 15, 147  
Grdenić, Dragutin 82  
Grdić, Klas 461  
Grganović, Katarina 52  
Grgičević, Marija 365, 367  
Grgić, Milan 131, 153, 226  
Grigić, Marica 45, 476  
Grillparzer, Franz Seraphicus 72  
Griner, Eduard (Edo) 108, 127, 128, 148, 173,  
211  
Grković, Mato 307  
Grljić, Rajko 15  
Groszova, Frida 123  
Grotowski, Jerzy 177  
Grozaj, Vera 15  
Grubešić, Zoran 464  
Grubišić, Jadran 479, 480  
Grund, Arnošt 75  
Grünwald, Dražen 170  
Gržinić, Marina 468, 470  
Guarini, Battista 271, 288  
Guberina, Špiro 169  
Gučetić Bendevišević, Savko 264  
Guez, Gilbert 366  
Guirand, Édouard 55  
Guksić, Goran 478, 479, 480  
Gundulić, Ivan 55, 96, 99, 100, 101, 102, 123,  
127, 138, 143, 287, 288, 303, 304, 309, 366  
Gundulić, Šiško 287  
Gušić, Dora 151  
Gutzkow, Karl 314, 320  
Guundulić, Dživo Šiška 288  
Gyron, kapelnik 7  
Habeduš Katedralis, Rudeša 193  
Habunek, Vlado 173, 370  
Hadžić, Antonije 70, 71  
Hadžić, Fadil 179, 202  
Hahn, Viktor (Victor) 69  
Hajdarhodžić, Izet 252, 366, 367, 482  
Hal'áková, Milica 431  
Halas, Augustin 478  
Halbe, Max 8, 41, 192  
Halévy, Jacques-Fromental 55  
Halprin, Ann 368  
Ham, Sanda 118, 119  
Hamm, Josip 269

Hammerstein, Oscar 59, 77  
 Hammond, Albert 438  
 Hamsun, Knut 65  
 Handke, Peter 402  
 Hansell-Bakić, Cynthia 124  
 Hanus, Pavel 185  
 Harambašić, August 313, 314, 321  
 Harmoš, Oskar 148, 166  
 Harms, Daniil Ivanovič 345  
 Harnick, Sheldon 153  
 Haspra, Pavol 431  
 Hatze, Josip 55, 123, 124, 127, 134, 138, 145, 147, 148, 155, 156, 205, 208  
 Hauptmann, Carl 74  
 Hauptmann, Gerhart 13, 74, 82, 114, 115, 193  
 Havlík, Štefan 431  
 Hays, David 369  
 Hećimović, Branko 20, 45, 46, 55, 63, 69, 82, 83, 87, 98, 117, 118, 119, 120, 141, 142, 247, 252, 264, 308, 309, 310, 315, 325, 335, 340, 383, 475, 476  
 Hedl, Drago 20, 200, 212, 214, 222  
 Hegedušić, Krsto 326, 430  
 Hegedušić, Vlasta 203  
 Heidegger, Martin 364, 379  
 Heijermans, Herman 95  
 Heim, Karl 69  
 Heller, Štefica 136  
 Hengel, Matilda 24  
 Hengel, Vjekoslav 24, 94  
 Henningsen Gustav 281, 285  
 Herceberger, Paula 307  
 Herceg, Davor 197  
 Hercigonja, Nikola 130, 140  
 Herman, Oskar 9  
 Hervé, Florimond 15  
 Herzl, Theodor 83  
 Hiršler, Žiga 125, 138  
 Hladić, Vatroslav 52  
 Hochel, Branislav 428  
 Hodonj, Željko 20, 180, 206  
 Hofmannsthal, Hugo von 65, 82, 341  
 Hömberg, Hans 190  
 Homer 274  
 Horacije Flak, Kvint 275, 306  
 Horák, Vojtjeh 95, 143  
 Horn, Josip 55  
 Horning, Josip 83  
 Horning-Dessáthy, Adela 83  
 Horov, Pavel 430  
 Horozović, Irfan 178, 188  
 Horvat, Josip 82, 119  
 Horvat, Joža 169, 182, 195  
 Horvat, Milan 368  
 Horváth, Ödön von 202  
 Horvatić, Vjekoslav 95  
 Hranilović, Jovan 82  
 Hrčić, Fran 101  
 Hribar, Ljerka 123, 157  
 Hrvojić, Marija 122  
 Hrvojić, Micika 123  
 Hržić, Drago 14  
 Hudec, Jan 115  
 Hugo, Victor 314  
 Huizinga, Johan 373  
 Huljev, Branka 14  
 Hummel, Ivan (Johann) Nepomuk 83  
 Huxley, Aldous Leonard 386  
 I. T. 317  
 Ibsen, Henrik 8, 13, 65, 82, 95, 105, 114, 115, 193, 195, 364, 373  
 Ilijić, Dragutin J. 322  
 Iljoski, Vasil 211  
 Innfelder, Norbert 71  
 Ionesco, Eugène 177, 188, 361  
 Isaković, Saša 9, 10, 94  
 Ivaci, Mislav 482  
 Ivakić, Joza 13, 87, 102, 109-120, 184, 185, 186, 187  
 Ivanac, Ivica 202  
 Ivančević, Nataša 451, 461, 470  
 Ivančić, Pino 467  
 Ivanišević, Drago 165, 166, 167  
 Ivanišević, Ivica 228  
 Ivanković, Ranko 153  
 Ivellio, Rade 87, 147  
 Ivić, Sanja 206, 225, 235, 236  
 Ivković, Zvonimir 17, 153, 154, 178, 197, 206, 209, 225, 476  
 Izumo, Takeda 193  
 J. K. 167  
 Jablan, Vlado 434  
 Jaćimović, Zoran 227  
 Jagatić, A. 319  
 Jagić, Vatroslav 257, 258, 264  
 Jakovljević, Ilija 84, 105, 119, 390, 391, 394, 396, 397, 400, 403, 406, 408  
 Jalom, Ben 442  
 Jamnicky, Stephanie 156  
 Janeček-Legradić, Augusta 14, 128



Jankovič, Ján 421, 428  
 Jankovič, Stanoje 15  
 Jankovič, Stjepko 14, 15, 127  
 Janota, Jan 144  
 Jarry, Alfred 233, 237  
 Jastrzebski, Stanislav 122, 123, 124, 145, 146  
 Jauss, Hans Robert 50, 52  
 Javoršek, Jože 212, 222  
 Jegel, Antun 86  
 Jelačić Bužimski, Dubravko 409-418  
 Jelačić, Anka 15  
 Jelačić, Josip 24, 74  
 Jelačić, Julije 54  
 Jelaska, Ante 14, 126, 127  
 Jelčić, Bobo 236, 238, 245  
 Jelčić, Dubravko 164, 340, 428  
 Jeličić, Živko 273, 276, 278, 279, 282, 285  
 Jelinek, Elfriede 402, 404  
 Jeny, Guido 64, 65, 82  
 Jergović, Miljenko 241  
 Jeričević, Dinka 136, 478  
 Jerković, Bogdan 434  
 Jerome, Jerome Klapka 91  
 Jindrova, Ružena 95, 143  
 Jirsak, Mirko 172, 189  
 Johnstone, Keith 370  
 Jokanović, Vladimir 433  
 Jones, Amelia 467, 470  
 Josipović, Ivo 106  
 Jovanović Zmaj, Jovan 317  
 Jovanović, Lepasava 95  
 Jovanović, Nikola 106  
 Jovanović, Petar 100  
 Jovičin, Bogdan 14, 197  
 Jović, Dragiša 103  
 Jukas-Ivanišević, Zlata 169  
 Jukić, Ante 212  
 Junek, Ćiril 159  
 Juraga, Slavko 478, 479  
 Juranić, Ida 15  
 Juranić, Zoran 123, 132, 133, 134, 154, 155, 156, 157, 207, 208  
 Jurčo, Ján 422, 423  
 Jurić Zagorka, Marija 101, 313, 318, 322  
 Jurišić, Marijan 133  
 Jurkas, Eustahije 119  
 Jurković, Janko 316  
 Jurković, Mira 247  
 Jurković, Ruža 15, 135  
 Jusić, Đelo 131, 139, 153, 189  
 Jutronić-Tihomirović, Dunja 410  
 Juvančić, Joško 135, 157, 201, 202, 252, 375  
 Kabiljo, Alfi 131, 137, 139, 140, 153  
 Kačić, Andrija 91  
 Kadelburg, Gustav 13, 75, 91  
 Kafka, Franz 82  
 Kainz, Josef 66, 82  
 Kaiser, Julius 39  
 Kaiser, Makso 9  
 Kaitas, Mara 52  
 Kalanj, Rade 411  
 Kaleševa, Marija 95  
 Kalidasa 313, 319  
 Kálmán, Emmerich 144, 146, 148, 154, 157, 184, 197, 208, 225  
 Kalogjera, Nikica 341  
 Kampuš, Ivan 84  
 Kanavelić, Petar 287, 288, 289  
 Kandinski, Vasilij 61  
 Kane, Sarah 436  
 Kanižlić, Antun 303  
 Kant, Immanuel 469  
 Kappel, Vilim 86  
 Karajan, Herbert von 15  
 Karasek, Emil 108, 109, 112  
 Karlić, Dražen 479  
 Karlo VI. 375  
 Karpatský, Dušan 429  
 Kastl, Sonja 123, 136, 154, 157  
 Kasumović, Ivan 259, 264  
 Kašić, Bartol 287  
 Kašman, Josip 135  
 Kaštelan, Jure 200  
 Kaštelan, Lada 227, 483  
 Katajev, Valentin Petrovič 168, 194  
 Katalinić Jeretov, Rikard 313, 318, 320, 322  
 Kauzlaric Atač, Zlatko 88, 154, 156, 157, 200, 202  
 Kaznačić, Antun 257, 258  
 Kekanović, Drago 178, 188, 202  
 Kertész, Mihály 59, 88  
 Kezele, Matija 478, 479, 480  
 Khuen-Héderváry 8, 82, 93  
 Kilibarda, Slađana 483  
 Kishon, Ephraim 173  
 Klaić, Bratoljub 173  
 Klarić, Milka 203  
 Klátik, Zlatko 419  
 Klausner, Karlo 83  
 Kleene, Guido 439  
 Kleflin, Nina 77, 483

Klein, Aladar 66  
 Klemenčič, Karlo 153  
 Klisurski 314, 320  
 Kloc, Petar 130  
 Klokočki, Franjo 14, 126, 128, 147  
 Klossowski, Pierre 379  
 Klović, Julije 343  
 Klug, Ivan 24  
 Kljun, Dejan 454, 467  
 Knapiš, Dragan 307  
 Knezović, Ivo 223  
 Knežević, Marija 479  
 Knežić, Vladimir 136, 139  
 Knittel, Zdenek 14  
 Knoblauch (Knoblock), Edward (Eduard) 183  
 Knobloch, Erich 94  
 Knott, Frederick 185  
 Kobler, Vlado 136, 150, 154  
 Kocian, Jaroslav 42  
 Kocijančić, Olga 14, 128, 147  
 Kockar, Jovan 86  
 Kocmat, Karl F. 57, 62  
 Kocsis, Nela 479, 480  
 Kočevar, Vida 95  
 Kohn, Hugo 9, 94  
 Kohn, Marija 482  
 Kohn, Max 39  
 Kolar, Josip 362  
 Kolar-Dimitrijević, Mira 93  
 Kolarić, Pajo 8  
 Kolarić-Kišur, Zlata 189  
 Kolendić, Petar 256, 257, 258, 259, 262, 276, 291,  
 292, 309  
 Kolumbo, Kristofor 385  
 Komadina, Jovan 131, 140  
 Komarovska, Zinida 15  
 Kombol, Mihovil 257, 288, 307, 309  
 Komendanović, Jasna 479  
 Komljenović, Josip 16  
 Končar, Rade 461  
 Konderla, Luis 38  
 Konkoj, Petar 479, 480  
 Konstantinov, Ljupčo 483  
 Konstantinović, Konstantin 40  
 Konjović, Petar 12, 146  
 Kopač, Slavko 200  
 Kopčanski, Ana 212, 214  
 Koprivčević, Ivan 406  
 Koproščec, Dunja 178  
 Kordić, Jelena 483  
 Koričanić, Draško 84, 175  
 Korošec, Mira 146  
 Korzeniowski, Józef 322  
 Kosanović, Bogdan 310  
 Kosec-Bourek, Diana 135, 157, 483  
 Kosor, Josip 52, 102, 105, 106, 115, 116, 170, 195  
 Kostelnik, Branko 223, 457, 470  
 Kostinčer, Inge 136, 153  
 Košuta, Leo 270, 274, 275-285  
 Kovač, Ante 119  
 Kovač, Davor 480  
 Kovač, Dita 14  
 Kovačević, Branko 169, 173  
 Kovačević, Karla 397, 400  
 Kovačević, Krešimir 141, 152  
 Kovačević, Milan 119  
 Kovačević, Vladimir 9, 94, 98  
 Kovačiček, Krešo 452, 455, 457, 464, 465, 466,  
 467, 468, 470  
 Kovačić, Branko 128  
 Kovalova, Hilda 171, 183  
 Kovjanić, Stevo 9, 80, 103, 145  
 Kozarac, Ivan 64, 112, 113, 118, 119, 179  
 Kozarac, Josip 64, 118, 119, 129, 150, 208, 227  
 Krajač, Ivica 152, 154, 156  
 Krakov, Stanislav 343  
 Kraljević Kralj, Predrag 456, 457, 458, 470  
 Kramarić, Ana 173, 174, 179  
 Kranjčević, Silvije Strahimir 65, 89, 317  
 Kras, Heda 65, 66, 82  
 Kraus, Adolf 66, 67  
 Kraus, Erwin 39, 67, 84  
 Kraus, Fran Erick 67  
 Kraus, Ivan 9, 94  
 Kraus, Josip Gustav (Gusti) 82  
 Kraus, Karl 57, 60, 62  
 Kraus, Max 43  
 Kraus, Milan 430  
 Kraus, Miroslav (Fritz) 67  
 Kraus, Otto (Oton) 63-89  
 Kraus, Rudolf 115  
 Kraus-Grünwald, Irene 43  
 Kravar, Zoran 88  
 Krča, Drago 252  
 Krčelić, Vatroslav 15  
 Kreft, Bratko 170, 195  
 Krejča, Otomar 177  
 Kremann, József 68  
 Kren, Mila 15  
 Krenek, Ernst 150  
 Krenn, Ludwig 91  
 Krešić, Marina 133

Krgo Soldo, Sanda 483  
 Kristić, Doris 406  
 Krivososović, Antun 288  
 Križ, Antun 95  
 Križaj, Josip 15, 145  
 Krklec, Gustav 430  
 Krleža, Miroslav 12, 52, 56, 61, 63, 69, 82, 97, 98,  
 106, 107, 117, 118, 123, 125, 163, 164, 168, 171,  
 173, 177, 179, 183, 187, 194, 195, 200, 201, 202,  
 203, 204, 208, 234, 235, 243, 244, 245, 247, 324-  
 341, 375, 383, 384, 385, 419-431, 432-434, 435,  
 436, 451, 453, 469, 470, 475, 476, 478, 485, 486  
 Krnic, Ivan 82  
 Krog-Radoš, Dragica 14, 135  
 Krstinić, Petar 313, 318, 321, 322  
 Krtić, Frano 174, 176, 178, 179  
 Krvarić, Kamilo 84  
 Kukulović, Vojislav 203  
 Kučić, Milivoj 15  
 Kučinović, Tamara 479, 480  
 Kudrjavcev, Anatolij 232, 233, 234, 235, 236,  
 237, 241, 243  
 Kuhač, Franjo 24, 85, 123, 129, 146, 163  
 Kukulj, Boris 484  
 Kukulj, Velimir 154  
 Kukuljević Sakcinski, Ivan 100, 316  
 Kulihová, Alica 419, 427, 429  
 Kulundžić, Josip 106  
 Kuljerić, Igor 130, 131, 140  
 Kumarić, Matko F. 86  
 Kumičić, Eugen 73, 84, 91, 106  
 Kumičić, Marija 91  
 Kun, Béla 392  
 Kunc-Milanov, Zinka 15, 125  
 Kunčević, Ivica 234, 375, 376, 377, 379  
 Kunštek, Igor 484  
 Kuntarić, Ljubomir 129, 139  
 Kuntarić, Zlatko 84  
 Kupusović, Sulejman 435  
 Kurbl, Virgil 171, 172  
 Kurić, Mirvad 434  
 Kurić, Nedžad 136  
 Kušan, Ivan 202, 252  
 Kutijaro, Emil 122, 126, 147, 197  
 Kutnjak, Zlatko 455, 456, 458, 459, 461, 471  
 Kuzmanović, Adalbert 106  
 Kvaternik, Eugen 84, 189  
 Kvaternik, Slavko 84  
 Kvirgić, Pero 233, 373  
  
 Ladić, Ivica 15, 127, 150, 197  
  
 Laffont, Robert 395, 403  
 Laginja, Matko 124  
 Lahovski, Stanislav 467-468  
 Lajčiak, Milan 430  
 Lakotić, Snježana 134  
 Lang, Fritz 59, 77  
 Lanović, Zlata 15, 135  
 Lasić, Stanko 429  
 Laube, Heinrich 31  
 Laubner, Dragutin (Carl) 69, 86  
 Launer, Draga 95  
 Lavedan, Henri 318  
 Lavrenjov, Boris Andrejevič 182, 195  
 Lay, Anna 42  
 Lebović, Đorđe 394  
 Lederer, Ana 105, 223, 225, 229, 476  
 Legouvé, Ernest 314, 316, 320  
 Lehár, Franz 95, 135, 143, 144, 147, 156, 157,  
 169, 182, 353  
 Lehmann, Aleksandar (Alexander) 85  
 Lehmann, Alfred Henrik Josef Pirius 85  
 Lehmann, Aurelija 85  
 Lehmann, Carl Johann 85  
 Lehmann, Dragutin (Carl Barthol) 85  
 Lehmann, Hans-Thies 401, 402, 404, 405, 406,  
 408  
 Lehmann, Ivan 85  
 Lehmann, Johann Gottfried 85  
 Lehmann, Marija 85  
 Lehmann, Rudolf Karl 85  
 Lehmann, Wilma 85  
 Leib Herzl, Simon 83  
 Leigh, Mitch 153  
 Leisner, Julijana 85  
 Leitner, Ivo 50, 52  
 Lenko, Július 430  
 Lenormand, Henri-René 191  
 Leoncavallo, Ruggiero 64, 146, 147, 157, 169,  
 182  
 Leopardi, Giacomo (Jakov) 313, 317, 321  
 Leović, Mara 126, 127  
 Lerinc, Mandica 134, 136, 212  
 Lerner, Alan Jay 153, 157  
 Lesage, Alain-René 71  
 Lesić, Tošo 14  
 Leskovar, Janko 65  
 Leskovšek, Franc 127  
 Lessac, Michael S. 371  
 Lessing, Gotthold Ephraim 30, 39, 192  
 Letica, Aleksandar 95, 100, 123  
 Leto, Blaž Marija 320

Levang, Adam 14, 123, 128, 131, 197  
 Levicki, Vasilije 14  
 Levinski, Josef 32  
 Levý, Jiří 429  
 Lhotka, Fran 136, 139, 159  
 Lhotka-Kalinski, Ivo 127, 128, 130, 131, 138,  
 139, 140, 148, 150, 166  
 Ličanin, Bosnimir 454  
 Ličanin, Filip 464  
 Lier, Franjo (František) 95, 143  
 Lindau, Karl 91  
 Lipka, František 430  
 Lippe, Joseph 28  
 Lisac, Josip 168, 262, 287, 288, 289, 290, 292,  
 293, 309  
 Lisinski, Vatroslav 100, 104, 107, 124, 131, 137,  
 138, 139, 145, 152, 155, 167, 203  
 Lisov, Sanja 461  
 Livadić, Branimir 119  
 Livadić, Ferdo 100  
 Livaković, Ivo 170  
 Livančić, Nikola 136  
 Loewe, Frederic 153, 157  
 Lončar, Damir 126, 201, 233, 234, 478  
 Lončarić, Sandra 112  
 Lonza, Tonko 46, 367, 370, 377  
 Loos, Anita 186  
 Lorenci, Daria 246  
 Lorković, Blaž 66, 103  
 Lorković, Ivan 66  
 Lorković, Ružica 174, 179, 201  
 Lovrak, Mato 190  
 Lovrenović, Ivan 390, 391, 403  
 Löwe, Ferdinand 161  
 Lozica, Ivan 272, 277, 283, 284, 285, 286  
 Lubejeva, Marica 14  
 Lubina, Snježana 479  
 Luburić, Maks 397, 399  
 Lucić, Hanibal 167, 168, 191  
 Lukarević Burina, Frano 264  
 Lukić, Darko 224, 226, 228  
 Lukijan 275  
 Lukšić, Momir 173  
 Lukšić-Bedeković, Marijana 10, 95  
 Lumière, Auguste 324  
 Lumière, Louis 324  
 Lunačarski, Anatolij 83  
 Lunaček, Vladimir 119  
 Lunzer, Miroslav 150  
 Lupi, Dinko 135  
 Lupi, Magdalena 238, 245  
 Luther, Martin 385  
 Luther, Miloslav 431  
 Ljubić, Lucija 223, 476  
 Ljubić, Peroslav 81  
 Ljutić, Vlaho 123, 124, 133, 134, 135, 155, 156,  
 157, 158, 475  
 Ljutović, Riad 435  
 Machiavelli, Niccolò 201, 202  
 Madunić-Barišić, Nives 119  
 Mađer, Miroslav Slavko 174, 179, 187, 188  
 Maeterlinck, Maurice 317, 319  
 Magjer, Rudolf Franjina 25, 102  
 Mahler, Gustav 87  
 Majakovski, Vladimir Vladimirovič 173  
 Majetić, Franjo 178  
 Majhenić, Vladimir 14, 146  
 Maksimović, Antonije 136  
 Makušinski, Desa 95  
 Malbaša, Marija 27, 81, 86, 141  
 Malinar, Ivan 81  
 Mallarmé, Stéphane 485  
 Malogorski, Josip 95, 100  
 Mamić Pandža, Ljiljana 454, 471  
 Mamić, Miroslav 481  
 Mandrović, Adam 8, 94, 100  
 Mansvjetova, Lidija 169, 182  
 Manzin, Luciano 127, 130, 131  
 Maraković, Ljubomir 119, 419  
 Marceau, Marcel 368  
 Marčić, Radovan 202  
 Mardešić, Šime 126  
 Mareković, Milan 314, 318  
 Maretić, Tomo 314  
 Marfi, Attila 28  
 Maričić, Josip 75, 122, 145  
 Maričić, Radovan 233  
 Marić, Nikolina 484  
 Marija Terezija 375  
 Marijanović, Stanislav 25, 30, 45, 64, 65, 82, 87,  
 155, 159, 170, 197, 476  
 Marin, Rudolf 15  
 Marinetti, Filippo Tommaso 452  
 Marinić, Antun 134, 136, 153-154, 223  
 Marinković, Aleksandar 15  
 Marinković, Dragan 434  
 Marinković, Ranko 172, 180, 184, 189, 202, 231,  
 232, 233, 244, 252, 338, 343, 363, 364, 387, 432,  
 435  
 Marinov, Boris 15

Marion, Divina 411  
 Marjanić, Suzana 451, 453, 457, 466, 470, 471, 476  
 Marjanović, Milan 9, 65  
 Marković, Franjo 317, 318  
 Marković, Jagoš 245  
 Marković, Mihajlo 75, 144  
 Markuš, Stjepan 309  
 Marotti, Josip 167  
 Márquez, Gabriel García 437, 449  
 Mars, Antony 95  
 Maršal, Marija 15  
 Martić, Vera 15  
 Martinac Kralj, Lada 244  
 Martinčević, Jagoda 151, 152, 202, 365  
 Martinčević, Joso (Josip) 50, 52  
 Martinčić, Julijo 81  
 Martinek, Lujza 123  
 Martinić, Ante Čedo 481  
 Martinović Mrle, Damir 455, 456, 457, 471  
 Martinović, Marko 433  
 Martinović, Miše 366  
 Marton, Ivan 16, 108, 109, 112, 148, 159, 170, 173, 174, 179, 211  
 Marulić, Marko 207, 231-247  
 Marušić, Vjekica 15  
 Maržinec, Franjo 123  
 Mascagni, Pietro 101, 144, 146, 156, 157, 158, 169, 182, 202  
 Massenet, Jules 144, 151  
 Maštrović, Tihomil 168  
 Matačić, Lovro 80, 88, 123, 145  
 Matanović, Julijana 375, 384, 385  
 Matejić, Milan 78  
 Matetić-Ronjgov, Ivan 131, 134, 140  
 Matić, Tomo 30, 45  
 Matić, Vilim 26  
 Matić-Halle, Mirjana 183  
 Matišić, Mate 179, 227, 228, 234, 477, 478, 483  
 Matković, Marijan 171, 174, 175, 184, 187, 197, 371, 374  
 Matković, Tomislav 484  
 Matoš, Antun Gustav 70, 82, 92, 240, 319  
 Matošević, Mirela 479, 480  
 Matošić, Noe 14  
 Matula, Vili 401  
 Matvejević, Predrag 431  
 Maučević, Savo 9  
 Mažibradić, Maroje 256, 309  
 Mažibradić, Oracio 302, 309  
 Mažuran, Ivo 81  
 Mažuranić, Ivan 99, 105, 106  
 Mažuranić, Vladimir Ivanov 314, 317  
 Mederschitzky, Ignjat 68, 85  
 Mederschitzky, Josip (József) 68  
 Medini, Milorad 256, 258  
 Medle, Rudolf 95, 100  
 Medved, Ivan 25  
 Medvešek, Damir 483  
 Međimorec, Miroslav 202, 365, 475, 478, 479, 480  
 Mehić, Emina 483  
 Melkus, Dragan 13, 110, 118  
 Melquiot, Fabrice 436, 437, 442  
 Mencin, Josip 84  
 Menčetić, Sabo 256  
 Menčetić, Šiško 260, 265, 268, 269  
 Menčetić, Šiško ml. 289  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 163  
 Mendès, Catulle 65  
 Mendieta, Ana 466  
 Menotti, Gian Carlo 149, 150, 152  
 Meredith, Burgess 77  
 Mérimée, Prosper 60, 193  
 Merle, Mirko 170  
 Mesarić, Kalman 119, 165, 192  
 Mesarić, Želimir 225  
 Mešeg, Branko 127, 128, 148, 153, 159, 165-182, 189, 197, 200, 203  
 Meuli, Karl 277  
 Michelangelo Buonarroti 385  
 Micić, Ljubomir 343, 345  
 Midžić, Enes 209  
 Midžor, Slavko 14, 15, 125, 127, 132, 135, 147, 151, 197, 486  
 Mihajlov, Mihajlo 323  
 Mihajlova, Ana 212  
 Mihálik, Vojtech 430  
 Mihalović, Anton 55  
 Mihaljević, Branko 131, 134, 139, 153, 154, 156, 158, 170, 171, 184, 185  
 Mihanović, Antun 100  
 Mihanović, Zoran 483  
 Mihelić, Mira (Puc, Mira) 169, 183  
 Mihić, Neven 136  
 Miholjek, Jelena 482  
 Mihovilović, Ivo 88  
 Mijic, Daniel 453  
 Miko, František 422, 429  
 Mikolić, Majkl 478  
 Miladinović, Dejan 131  
 Miladinović, Milica 15

Milaković, Đokica 14, 126, 127, 154  
 Milan Simeonović, Nikola 8  
 Milanović, Života 81  
 Milanja, Cvjetko 344, 345  
 Milas, Darko 112, 212, 216, 218, 219, 221  
 Milašinčić, Robert 223  
 Milčetić, Ivan 9, 10, 93  
 Milčin, Ilija 211  
 Milčinović, Adela 114  
 Milčinović, Andrija 47, 48, 92, 105, 114, 124, 145  
 Miler, Ferdo Živko 8, 75, 88  
 Miler, Željko 21, 125, 126, 130, 131, 132, 149,  
 150, 152, 153, 154, 204  
 Miletić, Miroslav 130, 140  
 Miletić, Oktavijan 165, 167, 343  
 Miletić, Stjepan 9, 13, 75, 79, 106, 313, 317, 318,  
 319, 321  
 Miller, Arthur 202  
 Millner, Allexandra 89  
 Millöcker, Karl 41  
 Milovac, Tihomir 406  
 Milovanović, Mihajlo D. 87, 88, 95, 99, 100, 101,  
 103  
 Milrad, Otto 35, 37, 87  
 Miljković, Veljo 102  
 Mimica, Vedran 470  
 Minárik, Ivan 419-429  
 Mirković, Leo 14  
 Mirski, Lav (Fritz, Lav) 13, 14, 56, 80, 88, 123,  
 126, 128, 145, 146, 147, 148, 149, 159-164, 197  
 Miskolczy, Julius 88  
 Mišćević, Nenad 430  
 Miše, Jerolim 430  
 Mišković, Josip 185  
 Mitrović, Ančica 14  
 Mitrović, Andro 80, 88, 103, 144  
 Mitrović, Drago 434  
 Mitrović, Dušan 123  
 Mitrović, Miodrag 187  
 Mitrović, Nina 228  
 Mladenović, Ranko 146  
 Mlikota, Vedran 483, 484  
 Mlinarić, Rudolf 95, 100  
 Modrinić, Miro 340-341  
 Moissi, Alexandar (Moisiu, Aleksandër) 12, 65,  
 66, 82, 83  
 Moissi, Bettina 83  
 Moissi, Maria 83  
 Molière 7, 13, 15, 24, 46, 55, 102, 171, 179, 183,  
 187, 192, 202, 253, 288, 313, 314, 317, 319, 320,  
 369, 373  
 Molnár, Ferenc (Neumann, Ferenc) 57, 59, 60,  
 61, 75, 76, 77, 88  
 Molo, Elisabeth von 83  
 Mondecar, Aleksandar 483  
 Monteverdi, Claudio 151  
 More, Thomas 274, 278  
 Mottl, Maks 147  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 130, 144, 145, 148,  
 149, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 225  
 Mraković, Sunčica 223  
 Mráz, Andrej 419, 431  
 Mrkonjić, Zvonimir 365  
 Mrožek, Slawomir 180, 189  
 Muačević, Vaso 102  
 Mucić, Dragan 11, 20, 25, 30, 45, 94, 96, 97, 120,  
 141, 142  
 Muhoberac, Fani 360, 368, 369, 370, 373  
 Muhoberac, Mira 360, 476  
 Muhoberac, Vesna 360  
 Muhoberac, Vlaho 373  
 Mujičić, Tahir 202  
 Mulić, Božo 131, 140  
 Müller, Heiner 393, 402  
 Munitić, Damir 110, 178, 202  
 Munitić, Gertruda 123, 126, 150  
 Munjin, Isidor 173, 174, 176, 178, 179, 197, 212  
 Muradbegović, Ahmed 191  
 Murat, Nada 21, 123, 125, 127, 129, 131, 132,  
 148, 150, 152, 154, 159, 203  
 Musić, August 48  
 Musliović, Mediha 434  
 Musorgski, Modest Petrovič 16, 148  
 Mustać, Krešo 457, 459, 460, 468, 471  
 Mušćet, Bojan 456, 471  
 Mužić, Zoran 202, 232, 234  
 Nadarević, Mustafa 477, 478, 482, 483  
 Nadubinský, Michal 430, 431  
 Nadvornik, Emil 13-14  
 Naglić, Slavica 15  
 Nagy, Ada 307  
 Nalješković, Nikola 257, 264, 288, 309, 310  
 Napica, Niko 371  
 Navojec, Bojan 246  
 Nazor, Vladimir 204  
 Nedbal, Oskar 144, 145  
 Nehajev, Milutin Cihlar 118, 120, 322  
 Nemarnik Gus, Goran 461  
 Nemčić, Antun 100, 111, 316  
 Nemeč, Krešimir 383  
 Nenadović-Sokolić, Ružica 135

Nestroy, Johann Nepomuk 74  
 Neuber, Caroline 30  
 Neumann, Dragutin 9, 66, 94, 98  
 Nietzsche, Friderich 399, 485  
 Nikčević, Sanja 226, 228, 436, 476  
 Nikola I., knez 317  
 Nikolić, Mihovil 319  
 Nikolić, Vinko 393  
 Nordau, Max 38  
 Nosić, Željko 133, 134, 155  
 Nostradamus (Michel de Nostre-Dame) 336  
 Notari, Umberto 183  
 Novak, Jasna 153  
 Novak, Slobodan Prosperov 168, 257, 259, 260, 265, 273, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 309  
 Novak, Vjenceslav 65, 159  
 Novaković, Darko 262  
 Novelli, Ermete 79  
 Novković, Marija 212  
 Novosel, Antun 83  
 Nučić, Hinko 165  
 Nušić, Branislav 100, 102, 106, 186, 187, 194, 195  
 Njirić, Velimir 483  
  
 Obad, Vlado 30, 35, 81, 86, 476  
 Oblak-Strozzi, Ljubica 14  
 Obradović, Sonja 481  
 Obrenović, Aleksandar 394  
 Odorčić, Jasna 478  
 Offenbach, Jacques 7, 16, 38, 41, 55, 72, 142, 144, 145  
 Offenbach, Marko 464  
 Ognjenović, Milenko 131, 178, 212, 215, 216, 217, 220, 478, 479, 480  
 Ognjenović, Vuk 136  
 Ogrizović, Milan 8, 55, 90-108, 117, 118, 143, 179, 313, 319, 322, 477, 482  
 Okrugić Sremac (Sriemac), Ilija 8, 100, 115, 316  
 Olič, Eleonora 15  
 Olič, Milica 15  
 O'Neill, Eugene 186, 368, 369  
 Opolski, Rudolf 170  
 Oraić Tolić, Dubravka 298, 309  
 Oreļ, Ksenija 459, 471  
 Oremović, Mía 167  
 Orešković, Želimir 112, 113, 202, 236, 237, 238  
 Orlova, Olga 135  
 Orlović, Milan 108  
 Oršanić, Jovo 86  
 Orwell, George 386  
  
 Oschanitzky, Peter 123, 135, 155, 156, 157  
 Osipović, Jakov 60, 104  
 Ostojić, Mato 314, 322  
 Ostojić, Stevo 341  
 Ostrovski, Aleksandr Nikolajevič 169, 170, 182, 194, 195, 202  
 Ošebadljović, 320  
 Otrin, Iko 153  
 Otto, Teo 201  
 Ovidije Nazon, Publije 257, 258  
 Ožegović, Nina 88  
  
 Pagani, Silvio 318  
 Paić-Jurinić, Mirjana 410  
 Pakalović, Olga 482  
 Pakšec, Andrija 83  
 Palach, Jan 453  
 Palmotić, Gjono Gjore 317  
 Palmotić, Junije 287, 288, 365  
 Paljetak, Luko 180, 189, 202  
 Panić, Davor 207, 478  
 Pantić, Miroslav 258, 289, 290, 293, 307, 308, 309, 310  
 Papandopulo, Boris 130, 137, 139, 152  
 Papić, Josip 95, 99  
 Papratović, Franjo 84  
 Paracelsus (Philippus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 336  
 Paraminski, Leona 482  
 Parma, Viktor 95, 143  
 Parmačević, Stjepan 120  
 Paro, Georgij 88, 200, 202, 210, 233, 252, 365, 375, 378, 385, 475, 478  
 Parun, Vesna 200  
 Pasarić, Josip 82  
 Paulay, Martina 479  
 Paulik, Dalibor 142, 476  
 Paulović, L'ubomir 431  
 Paulsen, Stjepan 144  
 Pavelić, Ante 397  
 Pavić, Armin 257, 258  
 Pavić, Emerik 91  
 Pavić, Jozo 95, 100, 101, 102  
 Pavis, Patrice 408  
 Pavišić, Josip 84  
 Pavković, Tomislav 244  
 Pavletić, Vlatko 309  
 Pavličić, Pavao 259, 271, 287, 303, 310  
 Pavličkova, Tereza 35  
 Pavlovski, Borislav 211, 212, 222, 476  
 Pečnik, Oto 344

Pehar, Dubravko 484  
 Pehar, Robert 484  
 Pejačević, Dora 42, 131, 139, 200  
 Pejačević, grofovi 8  
 Pejačević, Ladislav 54  
 Pejaković, Josip 433  
 Pejanović, Đorđe 82  
 Peko, Ivan 479  
 Peleš, Gajo 260  
 Pellico (Pelliko), Silvio 313, 316, 317  
 Peović-Vuković, Katarina 469  
 Perc, Ivan 479, 480  
 Pergolesi, Giovanni Battista 150, 151  
 Perić Kraljik, Mira 112, 212, 215, 216, 219, 220, 221, 480  
 Perić, Matej 81  
 Perić, Novica 484  
 Perić, Veljko 484  
 Perinić, Luka 119  
 Perišić, Ino 127, 136, 139  
 Perišić, Robert 241  
 Perišin, Frane 483  
 Perković, Luka 120  
 Perković, Vlatko 231, 238, 239, 240, 242, 244, 245, 476  
 Peršić, Andrej 484  
 Petan, Žarko 179  
 Peternai Andrić, Kristina 409, 418, 476  
 Petković, Ratko 16, 25  
 Petkovska, Nada 212, 222  
 Petra, Josipa (Josie) 72, 87  
 Petričić, Josip 307  
 Petro, Manughean (Mhitar) 86  
 Petrović Njegoš, Petar 102, 105  
 Petrović Pecija, Petar 13, 79, 80, 100, 102, 114  
 Petrović, Đorđe 51  
 Petrović, Eugen 52, 173  
 Petrušić, Antun 15, 17, 121, 123, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 136, 139, 141, 144, 145, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 476  
 Petrušić, Štefica 126, 127, 129, 131, 141, 150, 151, 152, 158  
 Petter-Kalinić, Jasminka 154  
 Pfaf, Slavica 14, 123, 126, 127, 128, 130, 131, 147  
 Pfeiffer, Đurdica 146  
 Pfeiffer, Julije (Julius) 56, 84, 85, 86, 103  
 Pfister, Manfred 408, 410  
 Philippi, Felix 91  
 Pibernik, Zlatko 131, 140, 149  
 Pichler, Milan 14, 146  
 Pietor, Miloš 431  
 Piljić, Luka 479  
 Pintarić, Ana 475  
 Pinter, Tomislav 341  
 Pinterović, Antun (Ante) 9, 66, 94, 98  
 Pirandello, Luigi 82, 167, 190, 202, 253, 361, 387  
 Pirkova, Hana 123, 124, 145  
 Planchon, Roger 361, 368  
 Platon 282, 283, 284, 306  
 Plaut 46, 51  
 Plavšić, Dušan Nikolajev 82, 87  
 Pleština, Milan 482  
 Plutarh 336  
 Podravčanin, M. 321  
 Podvinec, Marija 15  
 Pofuk, Branimir 157  
 Pogliès, Zdenka 95  
 Pohumski, Vlasta 95  
 Pokorny, Franjo 74, 87, 123, 138  
 Polić Kamov, Janko 241, 396  
 Polić, Mirko 13, 14, 55, 56, 60, 80, 118, 124, 135, 139, 144, 145, 146, 159, 161, 162  
 Polić, Štefanija 146  
 Poliziano, Angelo 257, 258, 261, 263, 271  
 Polo, Marco (Marko) 274  
 Poljak, Ivan 212  
 Poljanski, Branko V. 343  
 Popović, Anton 429  
 Popović Sterija, Jovan 102, 106  
 Popović, Gordana 418  
 Popović, Siniša 482  
 Popović, Tomo Krstov 320  
 Popović, Vanja 434  
 Posavec, Zlatko 259  
 Pospiš-Baldani, Ruža 154, 200, 209  
 Pospišil-Griff, Marta 14  
 Potrč, Matjaž 410  
 Poulenc, Francis 150  
 Považan, Michal 421  
 Poznić, Zdravko 81  
 Predić, Milivoj 102  
 Prejac, Gjuro (Jurica) 80, 103, 123, 124, 145  
 Preradović, Petar 56, 100  
 Prgomet, Katarina 136  
 Pribičević, Svetozar 68  
 Prica, Alma 482  
 Prica, Ognjen 170, 171, 174, 212  
 Primorac, Milivoj 320  
 Primović, Paskoje 287  
 Primožić, Robert 14  
 Pristaš, Nikolina 406  
 Probst, Leopold 28



Prohaska, Miljenko 131, 140  
 Prohić, Ozren 156, 244  
 Prokopiev, Trajko 211  
 Propp, Vladimir 291, 293, 294, 305, 308, 310  
 Przbyszewska, Dagny 319  
 Puccini, Giacomo 107, 144, 146, 147, 148, 151, 152, 154, 157, 161, 202  
 Pucić Soltan, Vice 287  
 Puget, Claude André 183  
 Puker, Loretta 369  
 Puljak, Ivan 213  
 Puljizević, Jozo 365  
 Puškarić, Berislav 135  
 Puškin, Aleksandr Sergejevič 318  
 Puttar-Gold, Nada 15

Rabadan, Vojmil 149, 193  
 Rabar, Ivan 94  
 Rabelais, François 274, 275, 276  
 Rabinov, Paul 411  
 Rabuzin, Ivan 154  
 Racine, Jean 172, 173, 185, 313, 314, 316, 317, 364, 369, 388  
 Račić, Miše 153  
 Radaković, Borivoj 228  
 Radaković, Siniša 471  
 Radaljević, Frano 289  
 Radanović, obitelj 24  
 Radatović, Vinko 294, 302, 310  
 Rade, Mario 479  
 Radeljić, Desa 484  
 Radica, Ruben 124  
 Radić, Stjepan 68  
 Radić, Žiro 252  
 Radinger, Karlo 21, 136  
 Radmanovac, Olga 134, 135  
 Radojević, Dino 177  
 Radonić, Ivan 108  
 Radovan, Mario 126  
 Radovanović, Nikša 126, 135  
 Radović, Milivoj 14  
 Radović, Slavica 483  
 Radović, Tanja 241  
 Rafolt, Leo 262  
 Rahmanjinov, Sergej 158  
 Raić, Ivo 117  
 Rajčić, Zorko 366  
 Rajković, Nataša 236, 238, 245  
 Rakarić, Ivo 100  
 Rakarić, obitelj 24  
 Rakuša, Janko 47

Raljević, Marija 131  
 Ranjina, Dinko 256  
 Ranjina, Nikola 256, 258, 261, 263, 264  
 Raos, Ivan 176, 185, 188  
 Rašković, Borivoj 75  
 Ratković, Milan 274, 278, 286, 309  
 Rauch, Paul 54  
 Rea, Tom 371  
 Rebić, Dejan 131, 139  
 Rebić, Ivica 479  
 Rebić, Sveto 484  
 Reich, Jakob 68, 86  
 Reinhardt, Max 13, 37, 66, 125  
 Reisner, Victor von 43  
 Relković, Matija Antun 85  
 Reljić, Zvonimir 127, 133, 154  
 Rem, Vladimir 120  
 Remlinger, Mirjana 174  
 Renoir, Jean 88  
 Respighi, Ottorino 150  
 Rešetar, Milan 257, 261, 268, 291, 294, 297, 307, 308, 310  
 Ribar, Ivo Lola 453  
 Riffer, Vladimir 82  
 Rigoulot, Pierre 395, 403  
 Ristović, Zoran 46  
 Riviera, Jose 436, 437, 438  
 Robson, David 436, 437, 441  
 Rocco, Davor 478  
 Roda Roda (Rosenfeld, Alexander) 42, 89  
 Rodgers, Richard 59, 77  
 Rodion, 467, 471  
 Rogoz, Zvonimir 88, 110  
 Roje, Ana 148  
 Rolland, Romain 187  
 Rosenberg, Vera 15  
 Rosenberg-Ružić, Vjekoslav 159  
 Rossini, Gioacchino 144, 151  
 Rosso di San Secondo, Pier Maria 192  
 Rošić, Neva 370, 377  
 Rott, Antun 69, 86  
 Rott, Leopoldine 86  
 Rubin, Drago 104  
 Rubinstein, Zdenka 14, 126, 147  
 Rucović, Katica 95  
 Rumora, Dražen 136  
 Rumpel, Emil 124  
 Rushaidat, Rakan 246  
 Rust, Josef 37, 71  
 Ruždjak, Vladimir 15, 156  
 Ruždjak, Marko 130, 131, 140

Ružička, Lavoslav 67  
 Ružička, Stjepan 67  
 Ružička-Strozzi, Marija 8, 71, 73, 74, 100  
  
 Sabljčić, Mladen 152, 154  
 Sabo, Josip 213  
 Sabolová, Dagmar 428  
 Sachs, Milan 150  
 Safvet, Mirza 318  
 Sagan, Françoise 186  
 Sajko, Ivana 228  
 Sakač, Branimir 131, 140  
 Salieri, Antonio 152  
 Salvini, Guido 367  
 Samolec, Josip 212  
 Sandrock, Adele 32, 42, 71  
 Sannazzaro, Jacopo 271  
 Sardou, Victorien 71, 95, 193, 321  
 Sarka, Elza 136  
 Sartre, Jean Paul 126, 174, 176, 188, 364  
 Sasin, Antun 256, 264, 288  
 Savić, Gabrijel 467  
 Savić, Žarko 101, 143  
 Savin, Argene 15, 128, 130, 135, 136, 147-148,  
 149, 150, 153, 158  
 Savin, Dragutin 15, 16, 17, 126, 127, 128, 129,  
 130, 131, 132, 135, 136, 138, 139, 147, 148, 149,  
 150, 152, 153, 158, 159, 173, 200  
 Sbisa, Marina 410  
 Schächtl, Jakob 85  
 Schalk, Franz 161  
 Schechner, Richard 368  
 Scheuermann Hodak, Lydia 228, 448  
 Schiele, Eugen 57  
 Schiller, Albert 32, 71  
 Schiller, Friedrich 65, 82, 191, 320, 486  
 Schisgal, Murray 174, 175, 176, 187  
 Schlegel, August Wilhelm von 314  
 Schlenther, Paul 66  
 Schlesinger, Franz 70  
 Schmidt Jugović, Vladoje 82  
 Schneider, Allan 372  
 Schneider, Artur 58, 321  
 Schnitzler, Artur 41, 67, 76, 314, 323  
 Schönberg, Arnold 57  
 Schönlein, Hermann 69  
 Schönthan, Franz 75  
 Schrecker, Mathilde 42  
 Schrott, Joseph 28  
 Schubert, Franz 116, 162, 163, 336  
 Schulz, Julius 38, 42  
  
 Scribe, Eugène 55, 71, 314, 316, 320  
 Sečak, Svebor 136  
 Seidel, Josip 343, 346  
 Selem, Petar 154, 202, 365  
 Selinger, Lavoslav (Leopold) 56, 86  
 Semenov, Mihajlo 135  
 Senečić, Geno 190  
 Senečić, Željko 123, 208, 341  
 Seneka, Lucije Anej 306  
 Senker, Boris 63, 114, 118, 120, 170, 202, 225,  
 252, 315, 324, 341, 409  
 Serdar, Ante 154  
 Serrini, Enzo 15  
 Seton-Watson, Robert W. 65, 87  
 Sevastijanov, Vasilij 145  
 Shakespeare, William 7, 13, 48, 72, 170, 172,  
 173, 185, 186, 201, 202, 204, 210, 253, 280, 313,  
 317, 318, 319, 321, 361, 362, 366, 388  
 Shaw, Georg Bernard 82, 172, 184, 191  
 Sicilski, Diodor 275  
 Simon Bar Giora 84  
 Simonov, Konstantin Mihajlovič 194  
 Simović, Mirjana 15  
 Sirácki, Andrej 419, 421  
 Sirekova, Sonja 486  
 Sitarić, Božica 15  
 Skowroński, Zdzisław 186  
 Skrbčić, Teodor 86  
 Skupijevski, Stanislav 14  
 Slabinac, Gordana 343, 345  
 Slade-Dolci, Sebastijan 256, 264  
 Slam, Josip 134, 135  
 Slamnig, Ivan 298  
 Slavik, Karl 28  
 Smareglia, Antonio 134, 139, 155  
 Smetana, Bedřich 10, 16, 55, 95, 96, 143, 147,  
 157, 169, 182  
 Smiljanić, Božidar 179  
 Smojver-Udović, Paula 126, 127  
 Smole, Dominik 202  
 Smoljanović, Goran 479  
 Smrekar, Zdenka 191  
 Sofoklo 46, 48, 49, 170, 181, 253, 313, 314, 319  
 Sokolić, Dorian 135  
 Sokrat 306  
 Soldo, Ivana 479  
 Solieri, Cesare 321  
 Solt, Endre 192  
 Solženjicin, Aleksandr Isajevič 391  
 Soljačić, Marko 167  
 Sorger, Julije 94

Spackman, Helen 452  
 Spaić, Kosta 152, 154, 202, 360-373, 375  
 Spasevski, Sotir 135  
 Spillern, Edmund 37  
 Spitzer, Hugo 83, 86, 320  
 Spitzer, Samuel 83  
 Spitzmüller, Radoslav 479, 480  
 Sprogovor, V. P. 317  
 Srčnik, Lino 479  
 Sremac, Stevan 106  
 Sršan, Stjepan 19, 23, 476  
 Sršen, Matko 226  
 Stahuljak, Dubravko 129, 138  
 Staljin, Josif Visarionovič 392  
 Stamać, Ante 309  
 Stančić, Mirjana 325, 341  
 Stanetti, Maja 134  
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 82, 166  
 Stanković, Borisav 102  
 Stanković, Nikola 14, 126, 128, 147  
 Stanojević, Ana 212, 215, 216, 217, 220, 221  
 Stanojević, Ljubomir 16, 18, 97, 118, 120, 141, 177, 179, 204, 223  
 Stanojević, Mislav 479  
 Starčević, Ante 84, 90, 103  
 Starčević, Mile 84  
 Stary, Mladen 341  
 Stašić, Petomil 126  
 Steck, Joseph 190  
 Stefanović, Ana 211  
 Stefanovski, Goran 211-217, 222  
 Stehle, Johann Gustav Eduard 208  
 Stein, Joseph 153  
 Stein, Victor 35, 39  
 Stepanov, Stjepan 125, 126, 138, 147, 148, 158  
 Stepinac, bl. Alojzije 397  
 Sternberg, Marija 15  
 Stilinović, Sven 457, 460, 461, 463, 467, 471  
 Stilinović, Zrinka 479  
 Stipanov, Nataša 471  
 Stipanović, Anka 95, 99, 101  
 Stojan, Betty 72, 73, 87  
 Stojan, Slavica 280, 286  
 Stojanov, Račo 192  
 Stojanov, Stojan 126, 127, 156  
 Stojanović, Josip 130, 139  
 Stojanovski, Cvetan 124, 133, 134  
 Stojković, Teodor (Tošo) 21, 95, 100, 110, 123  
 Stojnić, Damir 454, 457, 462, 465, 466, 467, 471  
 Stojšavljević, Vladimir 228  
 Stokić, Žanka 95  
 Stopić, Zvonimir 14  
 Strajnić, Kosta 60  
 Strauss, Oscar 143, 183  
 Strauss, Botho 209  
 Strauss, Johann, sin 7, 41, 142, 144, 147, 153, 154, 157, 169, 182  
 Stražičić, Stijepo 153, 189  
 Strehler, Giorgio 368  
 Streljec, Vinko 95  
 Strgačić, Ljubomir 125, 126  
 Strindberg, August 8, 57, 82, 114, 115, 179  
 Strossmayer, Josip Juraj 8, 66, 83, 91, 98, 206, 475  
 Strozzi, Tito 106, 165, 167, 168, 192, 307, 342, 343  
 Strozzi-Pečić, Maja 14  
 Stupica, Bojan 152  
 Sudac, Marinko 343  
 Sudermann, Hermann 67, 70, 71  
 Suhy, Jelena 135  
 Suhy, Stjepan 135, 136, 148  
 Sundečić, Jovan 313, 314, 316  
 Supilo, Frano 9, 67, 84  
 Suppé, Franz 7, 15, 41, 95, 142, 143, 149, 151, 152, 153  
 Sušac, Marijan 197  
 Sušić, Derviš 187  
 Suvin, Darko 374  
 Svetina, Filip 212  
 Sviben, Zlatko 234  
 Svrtan, Boris 228  
 Szeckler, Eugen 86  
 Szeckler, Ljudevit 86  
 Szondi, Peter 408  
 Šabanović, Edvin 457  
 Šagovac, Sonja 14, 126, 127  
 Šajn, Dragutin 81  
 Šandor (Sándor), Dragutin (Carl, Karl) 86  
 Šantak, Mirjana 136  
 Šantar, Danica 484  
 Šarčević, Petar 123, 131, 134, 151, 154, 155, 156, 202, 208  
 Šarić, Ivica 134, 135  
 Šarić, Milan 8, 66  
 Šatalić, Dalibor 167  
 Šaula, Đorđe 149, 150, 365  
 Šegina, Đani 15  
 Šegvić, Nenad 197  
 Šehović, Feđa 228  
 Šekulin, Marija 47

- Šembera, Borivoj 307  
 Šembera, Slobodan 178, 188, 197  
 Šenoa, August 8, 39, 42, 89, 96, 101, 106, 143, 167, 189, 190, 192, 193, 312, 314, 317, 320  
 Šenoa, Milan 317  
 Šepec, Milan 14  
 Šerman-Kopljar, Gita 123, 126, 130, 131, 150, 197, 201  
 Šerment, Mladen 167  
 Ševo, Joško 244  
 Šicel, Miroslav 115, 116, 120, 429  
 Šimáček, Vladimír 431  
 Šimenc, Mario 14  
 Šimić, Antun Branko 430  
 Šimić, Krešimir 256, 271  
 Šimić-Božinović, Neda 457, 466, 471  
 Šimunić, Katja 241  
 Šinko, Ervin 171, 183, 392, 398  
 Širola, Mladen 170, 185, 192, 193, 194  
 Škarica, Krunoslav 126, 135  
 Škavić, Đurđa 483  
 Škiljan, Alka 411  
 Škiljan, Mladen 171, 411  
 Škorak, Blaženka 212  
 Škrabalo, Ivo 325, 326, 341  
 Škrabe, Nino 202  
 Škreb, Zdenko 309  
 Škunca, Josip 154  
 Šmatlák, Stanislav 429  
 Šnajder, Slobodan 365, 390-408, 409  
 Šokčević, Jelka 167  
 Šoljan, Antun 386, 409  
 Šoš, Marina 479  
 Šošić, Davor 365, 366  
 Šoštarko, Dragutin 14  
 Šovagović, Fabijan 201, 222, 367  
 Šovagović, Filip 228  
 Špajh, Miroslav 20  
 Španić, Stjepko 318  
 Špicmiler, Rade 131  
 Špišić, Davor 205, 206, 207, 223-230  
 Špišić, Slaven 479  
 Špoljar, Branko 170  
 Špoljar, Zlatko 184, 185  
 Šporer, Juraj Matija 317  
 Špun-Strižić, Napoleon 322  
 Šram, Bratoljub 47, 84  
 Šram, Ljerka 70, 74, 87  
 Štagljar, Milan 14, 52, 126, 128, 147, 148  
 Štajdohar Zoff, Zoran 455, 471  
 Štajner, Karlo 393  
 Štark, Zorislav 136, 479  
 Štefančić, Vlado 123, 131, 153, 154, 156, 157, 225  
 Štefanić, Vjekoslav 309  
 Šterle, Nada 15  
 Štivičić, Tena 244  
 Štolcer Slavenski, Josip 204, 207, 208  
 Štoos, Pavao 100  
 Štrajh, Marija 461  
 Šučur, Ante 483  
 Šuler, Zvonko 133, 134, 155  
 Šumanović, Ante 81  
 Šundalić, Zlata 264, 310, 476  
 Šuša, Dušan 174  
 Šutej, Josip 14, 126  
 Šuvak, Dragan 484  
 Šuvaković, Miško 468, 469, 471  
 Švacov, Vladan 154, 252, 290, 309, 405, 408  
 Švagelj, Dionizije 120  
 Švara, Danilo 150  
 Švrljuga, Ivan 94  
 Tabacki, Miodrag 153  
 Taborska, Mara 76, 77, 78, 79  
 Tadijanović, Dragutin 430  
 Tanhofer, Radojka 341  
 Tanhofer, Tomislav 12, 21, 50, 146, 165, 167, 168, 169, 171, 172  
 Tasso, Torquato 271, 288  
 Tatarin, Milovan 229  
 Taylor, Gordon 369  
 Tebaldi (Tebaldeo), Antonio 258, 263, 271  
 Tenžera, Veselko 365  
 Teokrit 261  
 Terencije Afer, Publije 306  
 Thienemann, Marie 74  
 Thomas, Ambroise 144  
 Thomas, Robert 186  
 Thorpe, Chris 436-437, 443, 444  
 Tiedemann, Kathrin 406  
 Tijardović, Ivo 15, 16, 125, 126, 127, 129, 135, 136, 137, 138, 139, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 169, 184, 185  
 Tišov, Ivan 9  
 Tkalčić, Branka 123  
 Toché, Raoul 95  
 Tokin, Boško 343  
 Tolstoj, Lav Nikolajevič 13, 55, 65, 82, 113, 114, 115, 317  
 Toman, Boris 458, 471  
 Tomaš, Stjepan 227  
 Tomašić, Branka 15

Tomašić, Hinko 13, 52, 108, 135, 147, 159, 170, 173  
 Tomašić, Stanko 114, 116, 120  
 Tomić, Ante 228  
 Tomić, Josip Eugen 8, 9, 111, 115, 314, 316  
 Tomik, Margit 127  
 Tominac, Vesna 208  
 Tomljenović, Grgur 55, 80  
 Tomljenović, Ico 174, 179, 201, 208, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221  
 Tončić, Nada 15  
 Topalović, Stjepan 15, 211  
 Topić, Dario 227  
 Torbarina, Josip 265, 370  
 Tordinac, Dalibor 479  
 Torgvicki, Vasilije 14  
 Torkar, Igor 184  
 Torre, Robert 483  
 Tossuto, Emilio 147  
 Toth-Špišić, Sanja 123, 124, 133, 135, 155  
 Trbuhović, Đuka 15, 126, 127, 146, 147  
 Trepše, Marijan 119  
 Tresić Pavičić, Ante 73, 82, 89, 91, 313, 321, 322, 323  
 Trilling, Ossia 368  
 Trischler, Dragutin 14  
 Tristan, Jules 171, 183  
 Trnina, Milka 133, 151, 204  
 Trnski, Ivan 322  
 Trojan, Ivan 90, 223, 476  
 Trumbić, Ante 67  
 Tucaković, Aleksandar 86  
 Tucić, Srđan (Srgjan) 8, 13, 52, 55, 65, 88, 101, 102, 114, 115, 116, 144, 145, 155, 179, 205, 208, 313, 314, 318, 322  
 Tudaković, Almas 14, 123, 126, 128, 130, 147, 197  
 Tudaković, Ljiljana 127  
 Tudaković, Nenad 123, 135  
 Tudaković, Tilda 136  
 Tuđman, Franjo 394  
 Tuljak (Tuljakova), Marija 47, 135  
 Turgenjev, Ivan Sergejevič 314, 317  
 Turkalj, Nenad 365, 366  
 Tutavac, Mladen 136, 154, 155, 156, 157  
  
 Übersfeld, Anne 386  
 Udović, Paula 147  
 Uhlík, Tomislav 156  
 Uhnik, glumica 8  
 Ujević, Augustin (Tin) 240, 430  
  
 Ullmann, Ludwig 62  
 Ulrich, Boris 131, 140  
 Unger, Makso 84  
 Unkovski, Slobodan 433  
 Urban, Modestus 82  
 Urmson, James Opie 410  
 Uroić-Ljutić, Sanja 124, 133, 134, 135, 155, 156, 157, 158  
 Uvanović, Željko 324, 476  
  
 V. Č. Z. 320  
 V. G. 316  
 Vadla, Silvije 212, 214  
 Vaillant, André 276  
 Vajda, Boris 133  
 Valent, Žak 245  
 Valihora, Jozef 431  
 Van Gogh, Vincent 470  
 Varjačić, Ljubo 10  
 Vattim, Gianni 375, 379  
 Vaupotić, Miroslav 419  
 Vavra-Bach, Nina 87, 106  
 Veber, Pierre 13  
 Veček, Petar 202  
 Večerina, Igor 461  
 Vežzović, Fadil 154  
 Vekarica, Antun 256  
 Velikanović, Iso 313, 318, 322  
 Velmar Janković, Vladimir 106  
 Venc, Milan 95, 100  
 Verdi, Giuseppe 87, 144, 146, 147, 148, 149, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 162, 200, 202, 204  
 Vereščagin, Aleksandar 46, 47, 50, 147  
 Verga, Giovanni 114  
 Vergilije Maron, Publije 257, 258, 261, 264, 300, 306  
 Veselinović, Janko 106  
 Vetranović Čavčić, Mavro 179, 190, 256-271, 275  
 Vice, Lujo 84  
 Vičar, Božidar 14  
 Viček, Bohumil 95, 143  
 Vidaković, Nikola 319  
 Vidić, Ivan 228, 244  
 Vidošević, Vjekoslav 202  
 Vidović, Ninoslava 212, 214  
 Vikić, Miljenko 135, 157, 478  
 Viková-Kunětická, Božena 322  
 Vilenica, Ana 435  
 Vilikovský, Ján 429  
 Viller, Hugh 369

Vinaj, Marina 25, 81, 103  
 Visconti, Luchino 366  
 Viskić, Joško 169  
 Visković, Nikola 296, 310  
 Visković, Velimir 89, 429  
 Vižintin, Boris 458  
 Vladimírski, Vladimir 211  
 Vljaković, Desa 14  
 Vnuk, Gordana 406  
 Vodopić, Mato 316  
 Vojnić-Purčar, Petar 202  
 Vojnović, Ivo 8, 77, 78, 101, 102, 106, 114, 173,  
 180, 181, 184, 185, 313, 323, 361, 367, 374-380,  
 385, 388  
 Vončina, Ivan 317  
 Vončina, Josip 258, 261, 264  
 Vorih, Marija 482  
 Vranešević, Dušan 94  
 Vraz, Stanko 100  
 Vražić, Anatol 15  
 Vrbacký, Andrej 419-430  
 Vrkić, Ivica 177, 178, 188  
 Vrzalová, Věra 425-429  
 Vučić, Miroslava 205, 207  
 Vujačić, Petar 133, 155, 207  
 Vujatović, Stevo 307  
 Vujčić, Borislav 205, 227, 228, 233  
 Vujčić, Mladen 478  
 Vukelić, Branko 88  
 Vukelić, Elinor 88  
 Vukelić, Lavoslav 313, 314  
 Vukelić, Ljiljana 88  
 Vukelić, Milivoj 88  
 Vukelić, Slavko 88  
 Vukelić, Vilma (Wilma) 33, 36, 81, 88, 89  
 Vukelić, Zvonimir (Zyr Xapula) 91, 193  
 Vukomanović, Lovro 479  
 Vukotić-Superbuddha, Siniša 461  
 Vukov Colić, Dražen 367, 368  
 Vuković, Dragutin 55, 56, 80, 122, 123, 144, 145  
 Vuković, Milan 209  
 Vuksan, Zdravko 484  
 Vuksan-Barlović, Zora 47, 50, 87  
 Vukšić, Branko 365  
 Vulaković, Bogdan 95  
 Vuletić, Branko 306, 310  
 Vulić-Šober, Olga 126  
 Vušković, Marko 14, 146  
 Vvedenski, Aleksandr Ivanovič 345  
 Wagner, Colleen 436, 437, 443  
 Wagner, Gustav 54, 69  
 Wagner, Ljubica 123, 130, 131, 153, 154, 208  
 Wagner, Richard 145, 162, 163, 184  
 Waldinger, Adolf 67, 83  
 Waldinger, Mato 67  
 Walter, Bruno 161  
 Walth, Robert 454, 455  
 Warr, Tracey 470  
 Washington, George 435  
 Wasserman, Dale 153  
 Wawerka, Hans (pseud. Albert Bellami) 85  
 Weber, Alberto 318, 322  
 Weber, Carl Maria von 382  
 Webster, Paul Francis 153  
 Wedekind, Frank 57, 60, 67  
 Weibel, Peter 468  
 Weill, Kurt 149, 152  
 Weingartner, Felix 161  
 Weiss, Charlotte 88  
 Weiss, Hermann 69  
 Weiss, Mišo 146  
 West, Valerie 368, 369, 370  
 Wheeler, Paul 368  
 Wierzbicki, Jan 429  
 Wilbrandt, Adolf 48  
 Wilde, Oscar 59  
 Wilder, Većeslav 66  
 Wildgans, Anton 190  
 Williams, Tennessee 186  
 Wolf, Friedrich 185, 186  
 Wolf-Ferrari, Ermanno 157  
 Zacconi, Ermete 79  
 Zach, Velislav 95, 143  
 Zagorec, Mirjana 223, 235  
 Zajac, Peter 423, 429  
 Zajc, Ivan 8, 43, 55, 80, 88, 96, 99, 122, 123, 130,  
 132, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144,  
 147, 148, 152, 154, 155, 156, 157, 163, 203, 205,  
 206, 207, 208, 241, 245  
 Zamjatin, Jevgenij Ivanovič 386  
 Zangwill, Israel 76  
 Zelenka, Antun 98  
 Zeller, Karl 144  
 Zemljar, Ante 469, 471  
 Zglav, Miho 314, 320  
 Zgrablić, Velimir 125, 126, 127, 130, 131, 133,  
 134, 150  
 Zidar, Draško 478, 480  
 Ziehrer, Care Michael 41  
 Zikova, Zdenka 15

Zimen, Dušan 431  
Zindel, Paul 179  
Zlatić, Slavko 151  
Zlatović, Aleksandar 154  
Zoch, Ivan 84  
Zola, Émile 114  
Zopp, Rudolf del 3  
Zore, Luko 314  
Zorić, Dubravka 309  
Zovko, Ferdinand 127, 131, 133  
Zrinski, Nikola Šubić 104, 105  
Zrinski, Petar 73, 105  
Zrinušić, Franjo 483  
Zrinušić, Zdenko 159  
Zrnčić, Zvonko 434

Zubović Taxis, Lucan 462, 468  
Zuppa, Branko 169  
Zuppa, Vjeran 365, 408  
Zweig, Stefan 76, 82  
Žagar, Drago 475  
Žanić, Milorad 9  
Žarak, Marija 154, 478  
Živić, Tihomir 63, 84, 87, 88, 476  
Živković, Milan 207, 223  
Žmegač, Viktor 58, 61, 88, 476, 485  
Žunec, Noni 15, 126  
Žunić, Antun 127  
Župa, Ivana 483  
Župan, Rudolf 14  
Županović, Lovro 130

Lucija Ljubić





## SUMMARY

The theatre and scholarly event **Krleža's Days in Osijek** was founded in 1987 when a splendid monument to Miroslav Krleža, a work of Zagreb sculptress Marija Ujević, was erected in Osijek. However, it was not until 1990 that **Krleža's Days in Osijek** took their present form of the theatre review and conference dealing in the Croatian dramatic literature and theatre as well as the theatre related exhibitions and promotions of recently published plays and academic works. It was at this point that the Department of Theatre Studies, Institute for the Literature and Theatre Studies of the Croatian Academy of Sciences and Arts, today the Department of Croatian Theatre History, Institute for the History of the Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb and the Faculty of Education, today the Faculty of Philosophy in Osijek joined with the Croatian National Theatre in Osijek in co-organising the **Krleža's Days in Osijek**. In the following eighteen years, eighteen conferences were held (**Krleža's theatre today**, 1990; **Tasks and achievements of contemporary Croatian theatre studies**, 1991; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian history**, 1992; **Krleža our contemporary**, 1993; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part one, 1995; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part two, 1995; **Osijek and Slavonia – Croatian dramatic literature and theatre**, 1996; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part one, 1997; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part two, 1998; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian literature**, 1999; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part one, 2000; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part two, 2001; **Genres in Croatian dramatic literature and professions in Croatian theatre**, 2002; **Croatian dramatic literature and theatre in the light of aesthetic and historical standards**, 2003; **Native and European in Croatian drama and theatre**, 2004; **Body, word and space in Croatian drama and theatre**, 2005; **Time and space in Croatian drama and theatre**, 2006; **100 years of Croatian national theatre in Osijek / History, theory and practice – Croatian dramatic literature and theatre**, 2007) and seventeen proceedings of the conference published.

The proceedings of the conference **Krleža's Days in Osijek 2007 – 100 years of Croatian national theatre in Osijek / History, theory and practice – Croatian dramatic literature and theatre** held in Osijek from 11-14<sup>th</sup> December 2007 include thirty-two papers, chronology, theatre repertoire, the speech held in front of Krleža's monu-

ment, editor's note and index. The authors of the papers are penmen, literary, theatre and musical scholars, literary and theatre critics and theatre artists. Two out of thirty-two speakers come from abroad, from Bosnia and Herzegovina and Slovakia.

The first part of the proceedings is dedicated to the One Hundredth Anniversary of the Croatian national theatre in Osijek, officially celebrated on December 7, 2007. The papers reveal an interest in various themes and fields of study, such as the historical records and guest performances of German travelling companies before the foundation of the professional theatre in Osijek, the Osijek theatre productions of plays by Macedonian playwright Goran Stefanovski and Osijek playwright Davor Špišić, and the guest performances of the Croatian national theatre in Osijek on the Festival of Croatian drama and author's theatre in Split.

The following three papers discuss the presence of the Greek and Roman writers in Osijek theatre repertoire, the feuilletons on Osijek theatre life published in the magazine *Die Drau* and Karl Krauss' articles on Osijek theatre. The proceedings also include meticulous analyses of the productions of plays by Milan Ogrizović and Joza Ivakić, of musical works by Croatian composers and of the important characteristics of musical theatre repertoire. Two papers focus on the conductor and art director of Osijek theatre Lav Mirski and stage director and actor Branko Mešeg respectively. One of the most intriguing papers is written by Zvonimir Ivković, who describes his three terms as Osijek theatre art director.

In contrast to the historically oriented papers of the first part of the proceedings, the papers in the second part are more analytical, for example, the self-referential article written by the most widely performed Croatian playwright of today, Miro Gavran, as well as the papers on Mavro Vetranović, Marin Držić and the 17<sup>th</sup> century Croatian comedies. The following papers discuss the plays published in Croatian 19<sup>th</sup> century literary journals, Krleža's script *Journey to heaven* and international avant-garde. The paper examining the unknown records of Kosta Spaić provides a further insight into the work of one of the best Croatian stage directors. The following articles focus on the contemporary Croatian playwrights Nedjeljko Fabrio, Slobodan Šnajder and Dubravko Jelačić Bužimski.

The proceedings include three papers on international connections and themes. The first one is examining the translations of Krleža's novel *The return of Filip Latinovicz* in Slovakia, the second one the performances of Croatian plays in Bosnia and Herzegovina, and the third one the accounts of the war in Croatia in Anglo-American plays. The final paper focuses on the performances and events held within the MMC Palach in Rijeka.

The quality of both the papers and the proceedings not only justifies the choice of the two overall conference topics but also confirms their relevance.

# KAZALO

## 100. GODINA HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Povijesni podsjetnik na 100. godina djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Izbor Antonija Bogner-Šaban .....	7
Stjepan Sršan: Arhivsko gradivo o osječkom kazalištu .....	19
Vlado Obad: Njemačke putujuće družine na pozornici osječkoga kazališta .....	30
Marica Grigić: Antički pisci na sceni osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u prvim desetljećima 20. stoljeća .....	45
Branka Brlenić-Vujić: Feljtoni o kazališnome životu u Osijeku na stranicama novina "Die Drau" (1917.-1920.) .....	54
Tihomir Živić: Otto Kraus i <i>Thalia essekiana</i> .....	63
Ivan Trojan: Političko-kulturne okolnosti pri uprizorenju drama Milana Ogrizovića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku u prvoj polovici 20. stoljeća .....	90
Anica Bilić: Dramska djela Joze Ivakića na osječkoj pozornici.....	109
Antun Petrušić: Djela hrvatskih skladatelja u 100-godišnjoj povijesti Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku .....	121
Dalibor Paulik: Bitne repertoarne karakteristike žanrova glazbenog kazališta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku .....	142
Stanislav Marijanović: Maestro Lav Mirski.....	159
Antonija Bogner-Šaban: Kazališni čovjek Branko Mešeg.....	164
Zvonimir Ivković: Sjećanje na dane u osječkom kazalištu; O tri intendantska mandata .....	197
Borislav Pavlovski: <i>HI-FI</i> Gorana Stefanovskog na pozornici / u programu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku .....	211
Lucija Ljubić: Drame Davora Špišića na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.....	223
Vlatko Perković: Učešće predstava Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u oblikovanju osobina Festivala hrvatske drame i autorskog kazališta na Marulićevim danima u Splitu .....	231

POVIJEST, TEORIJA I PRAKSA – HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE	
Miro Gavran: Dramatičar se rađa u kazalištu .....	251
Krešimir Šimić: Još jednom o Vetranovićevu <i>Orfeu</i> .....	256
Ivan Lozica: Stare Indije i Dugi Nos .....	272
Zlata Šundalić: Smijeh hrvatskih <i>smješnica</i> .....	287
Vinko Brešić: Dramski prilozi u hrvatskim književnim časopisima 19. stoljeća .....	311
Željko Uvanović: Strah od višestruke nelagode. Krleža kao adaptator <i>Cvrčka pod vodopadom (te Finala)</i> i Mario Fanelli kao redatelj filma <i>Put u raj</i> .....	324
Branimir Donat: Nepoznati scenarij jednoga zenitističkog scenarija Prilog. Josip Seidl, <i>Glave u vrećama</i> .....	342
Mira Muhoberac: Što se krije u nepoznatom dijelu ostavštine Koste Spaića .....	360
Mani Gotovac: Vojnović – Fabrio.....	374
Branko Hećimović: <i>Kralj je pospan</i> i <i>Magnificat</i> Nedjeljka Fabrija.....	383
Darko Gašparović: Priča i drama u <i>Petom evanđelju</i> Slobodana Šnajdera.....	390
Matko Botić: Postdramsko čitanje <i>Petog evanđelja</i> Slobodana Šnajdera – scenska realizacija (post)dramskog ishodišta na primjeru redateljske postavke Branka Brezovca .....	404
Kristina Peternai: Funkcije tijela i govora u dramama Dubravka Jelačića Bužimskog.....	409
Alica Kulihová: <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> u slovačkim prijevodima.....	419
Gradimir Gojer: Realizacija hrvatskih dramskih tekstova na kazališnim scenama Bosne i Hercegovine (iskustva iz prakse, režije i adaptacije).....	432
Sanja Nikčević: Rat u Hrvatskoj u angloameričkim dramama. Drugi dio: Razumijevanje i točna ilustracija .....	436
Suzana Marjanić: Deset godina MMC-a Palach: povijest, praksa i teorija riječke performerske i akcionističke scene .....	451
PRILOZI	
Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2007. ....	475
Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2007. ....	478
Viktor Žmegač: Pozdravni govor pred Krležinim spomenikom: Dragi Krleža.....	485
B. H.: Napomena.....	487
Lucija Ljubić: Kazalo imena.....	489
Summary.....	513

*Za nakladnike:*

Slavko Cvetnić

Vlaho Ljutić

Ana Pintarić

*Na naslovnici:*

Kazališna cedulja za Svečanu predstavu u slavu otvorenja novoga hrvatskoga narodnoga kazališta osječkoga, Osijek, 7. prosinca 1907.

*Likovno uređenje:*

Branko Hećimović

*Lektura:*

Mercedes Robek Paradžik

*Korektura:*

Branko Hećimović

*Unos u računalo:*

Tatjana Skendrović

*Tehnički urednik:*

Ranko Muhek

*Tisak:*

Intergrafika d.o.o. Zagreb

*Naklada:*

400 primjeraka

*Tiskanje dovršeno:*

početkom prosinca 2008.





