

1012040294  
42347055



KRLEZINI DANI U OSIJEKU  
1995

Utemeljitelj  
KRLEŽINIH DANA  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Suutemeljitelji  
Pedagoški fakultet, Osijek  
Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU,  
Zagreb

Pokrovitelji  
KRLEŽINIH DANA  
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb  
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek

370302/01  
102

# KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995

SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA  
KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE  
OD 1968./1971. DO DANAS  
Prva knjiga

Priredili  
Branko Hećimović i Boris Senker

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek  
Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU  
OSIJEK - ZAGREB 1996

*Likovno uređenje*  
Branko Hećimović

*Fotografije na naslovnici*  
Marin Topić

*Grafičko uređenje*  
Milan Kovačević

*Lektura*  
Mercedes Robek-Paradžik

*Korektura*  
Branko Hećimović

*Unos u računalo*  
Ingrid Stepan

*Računalna priprema*  
TERCIJA, Zagreb

*Tisak*  
MAK-GOLDEN, Zagreb



76.755

886.2.09(497.5)

KRL

S

CIP - Katalogizacija u publikaciji  
Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb

UDK 886.2.09 Krleža, M.  
792.2(497.5)

KRLEŽINI dani (1995 ; Osijek)  
Suvremena hrvatska dramska književnost  
i kazalište od 1968./1971. do danas /  
Krležini dani u Osijeku 1995 ; priredili  
Branko Hećimović i Boris Senker. - Osijek  
: Hrvatsko narodno kazalište : Pedagoški  
fakultet ; Zagreb : Zavod za povijest  
hrvatske književnosti, kazališta i glazbe  
HAZU, 1996 - 278. str. - 1 sv. : ilustr. ; 24  
cm

ISBN 953-154-066-7 (HAZU) (cjelina)

Knj. 1. - 1996. - 278. str.  
ISBN 953-154-068-3 (HAZU)

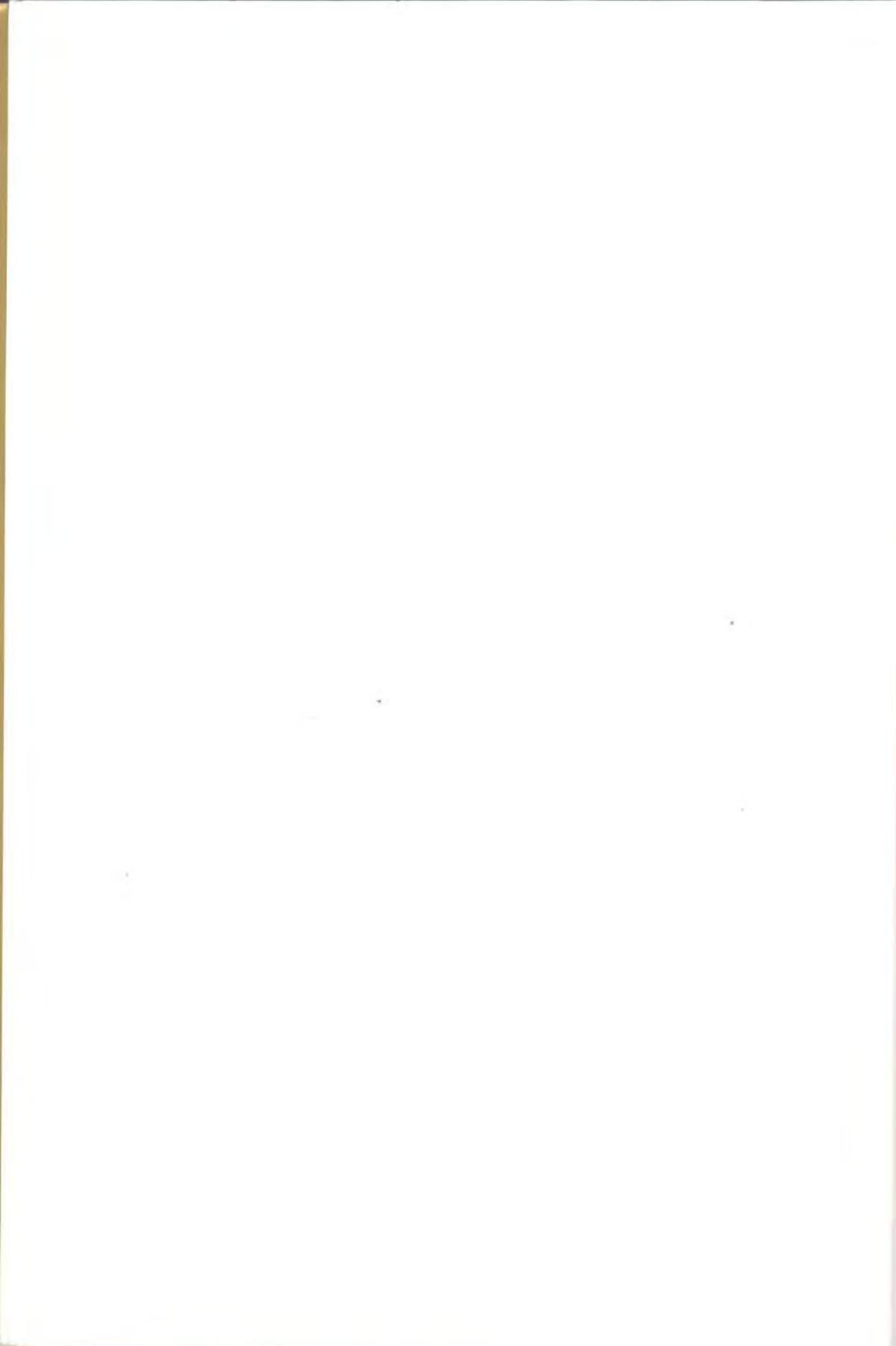
I. Hećimović, Branko

960216018

ISBN 953-154-068-3 (HAZU)

**SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA  
KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE  
OD 1968./1971. DO DANAS**





Nedjeljko Fabrio

## OBRIS TEKTONIKE HRVATSKE DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI OD 1968. DO 1990. GODINE

Htijući makar i u obrisima govoriti o tektonici dramske književnosti na cjelokupnom prostoru hrvatskoga glumišta u razdoblju 1968.-1990. godine valja nam kazati kako pri tome nije moguće povući paralelu sa strategijom repertoara kakvu je, primjerice, izdvojeno bio razvio zagrebački Teatar ITD u doba umjetničkoga vodstva Vjerana Zuppe, tj. u godinama 1966.-1977. Repertoar hrvatskih dramskih kazališta naime nije bio promišljen, a ponajmanje razložno ulančen iz sezone u sezonu. Najradiniji kazališni kritičar epohe 1964.-1974. Nikola Batušić nehotice će jednom primjedbom *pokriti* in toto hrvatsko glumište. On piše: *Ove se sezone repertoar Dramskog kazališta Gavella nikako ne može razumjeti kao neka cjelovita istraživačka ili kreativno-poticajna crta. Krležino Kraljevo potom mađarska komedija Totovi, nasilno-rušilački Bondovi Spašeni, a sada, odjednom, pučka komedija Budakovo Klupko (1971.)!*

Pa ipak, pogled na sveukupni repertoar hrvatskih dramskih kazališta za spomenuto razdoblje od 1968. do 1990. godine, nešto nam govori; pozornijem oku ipak nešto otkriva. Pokušat ćemo to ovdje priopćiti, lišeni *namjere da to bude ikakav socio-politički zahvat* u rečenu problematiku.

### 1.

Prvo na što moramo upozoriti jest postojanje - zvat ćemo je tako - autorske čvrste mase. U toj su skupini dramski klasici bilo starijega (Miroslav Krleža, rod. 1893; Miroslav Feldman, rod. 1899.), bilo novijega vremena (Ranko Marinković, rod. 1913; Marijan Matković, rod. 1915; Pero Budak, rod. 1917; Mirko Božić, rod. 1919; Fadil Hadžić, rod. 1922; Duško Roksandić, rod. 1922.). Autorska čvrsta masa, koje su glavni predstavnici netom spomenuta imena, živi u Zagrebu, ali se s repertoara zagrebačkih kazališta prelijeva po cijelom kazališnom hrvatskom prostoru. Primjeri koji slijede to dokazuju:

MIROSLAV KRLEŽA nalazi se na repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu: *U agoniji* (289 predstava), *Balade Petrice Kerempuha* (22), *Leda* (131), *Put u raj* (16), *Gospoda Glembajevi* (207), *Golgota* (23); na repertoaru Dramskog kazališta Gavella: *Kraljevo* (173), *Vučjak* (73); na repertoaru Gradskog kazališta Komedijska: *Saloma* (14) i *Maskerata* (14); na repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu: *Na rubu pameti* (8) i *Vučjak* (21); na repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: *U agoniji* (dvije obnove: 1968. - 57 predstava i 1971. - 20 predstava); na repertoaru Narodnog kazališta "Ivan Zajc" na Rijeci: *Vučjak* (11), *Leda* (58), *Galicija* (22) kao i na repertoaru Talijanske drame spomenutoga kazališta: *I signori Glembaj* (16); na repertoaru Narodnog kazališta August Cesarec u Varaždinu: *Adam i Eva* (8), *Leda* (?), *U agoniji* (33), *Vučjak* (10).

Niti jedan Krležin komad ne nalazimo, međutim, na repertoaru kazališta u Dubrovniku, niti u Teatru ITD.

MIROSLAV FELDMAN nalazi se na repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu: *Vožnja* (35); na repertoaru Dramskog kazališta Gavella: *U pozadini* (28); na repertoaru Gradskog kazališta u Virovitici: *Doći će dan* (13) i *Iz mraka* (26). Nema ga na repertoarima kazališta u Osijeku, Varaždinu i Dubrovniku.

RANKO MARINKOVIĆ i MARIJAN MATKOVIĆ također su s razlogom dio autorske čvrste mase: u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu uprizoruju Matkovićeve *Generala i njegova lakrdijaša* (10), *Ranjenu pticu* (18) i *Snjegovića* (9), odnosno Marinkovićeve *Inspektorove spletke* (37) i *Kiklopa* (95); u Dramskom kazalištu Gavella Matkovićeve *Tigra* (25) i *Ranjenu pticu* (10) te Marinkovićevu *Politeiu* (25); Rijeka uprizoruje Marinkovićevu *Gloriju* (22) i Matkovićevu *Ranjenu pticu* (13), Varaždin Matkovićev *Slučaj maturanata Wagnera* (?), a Split Marinkovićevu *Gloriju* (?).

Obojice autora nema na repertoaru Kazališta "Marin Držić" u Dubrovniku.

PERO BUDAK pripada autorskoj čvrstoj masi ne samo novim premijerama *Klupka*: Istarsko narodno kazalište u Puli, 1967. (47), Gradsko kazalište u Virovitici, 1968. (23), Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1975. (39), Talijanska drama Narodnog kazališta "Ivan Zajc" na Rijeci, 1979. (21), nego i obnovama ovoga djela: Gradsko kazalište Komedijska u Zagrebu, 1966. (178), Dramsko kazalište Gavella, 1971. (31), Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1978. (67), kao i *Žednim izvorom* koga uprizoruju u Osijeku, 1968. (15) i u Rijeci, 1969. (11), komadom *Nakot Balaban* na sceni Pučke pozornice u Zagrebu, 1981. te *Testamentom* u izvedbi Amaterskoga kazališta u Bilišću 1981. godine.

MIRKO BOŽIĆ uprizoruje se u Dubrovniku: *Devet gomolja* (7), Virovitici: *Devet gomolja* (3) i *Pravednik* (10) te u Varaždinu: *Pravednik* (4).

FADIL HADŽIĆ ne samo da ima svoje kazalište ("Jazavac"), koje uprizoruje *deset* njegovih komada, nego je repertoarno prihvaćen još u dva zagrebačka kazališta: U Komedijskoj: *Političko vjenčanje* (70), *Revolucija u dvorcu* (19), *Naručena komedija* (56) i *Muholovka* (33) te u Hrvatskom narodnom kazalištu: *Ugledni gost* (26). Njegovo "prelijevanje" izgleda ovako: u Osijeku uprizoruju *Političko vjenčanje* (19), *Naručenu komediju* (8), *Hitlera u partizanima* (31), *Žensko pitanje* (19) i *Čovjeka na položaju* (45); na Rijeci *Političko vjenčanje* (49), *Hitler u partizanima* (84), a Talijanska drama spomenutoga kazališta *Dobro jutro, lopovi* (14); u Splitu uprizoruju *Hitler*



u *partizanima* (17); u Virovitici *Političko vjenčanje* (36), *Hitler u partizanima* (51), *Žensko pitanje* (27), *Državni lopov* (28) i *Čovjek na položaju* (40).

Fadila Hadžića nema, međutim, na repertoarima kazališta u Dubrovniku i Varaždinu.

DUŠKO ROKSANDIĆ uprizoren je u Dramskom kazalištu Gavella: *Ptice bez jata* (46), a taj su komad igrali još u Dubrovniku (15), Varaždinu (23), Osijeku (36) i Virovitici (25). *Ženidba* je uprizorena u Osijeku (39), Splitu (18) i u zagrebačkoj Komediji (64) te na Rijeci (16).

## 2.

Uočava se da dramska kazališta izvan Zagreba prva uprizoruju pisce iz svoga književnoga kruga, a da kazališta u Zagrebu i u Varaždinu uprizoruju dramsku kajkavianu. Evo primjera: u Splitu dolaze na dramski repertoar tandem Marko Uvodić - Ante Jelaska (*Libar Marka Uvodića Splićanina*, *Drugi libar Marka Uvodića Splićanina*, *Mali libar Marka Uvodića Splićanina*, *Dva dobra svidoka*, *Ona od pivea*, *Ubiću seee...*), Miljenko Smoje (*Ča je pusta Londra*, *Roko i Cicibela*, *Ča je život nego fantažija*), Jure Franičević-Pločar (*Vir*); u Dubrovniku Feda Šehović (*Ereditet*, *Kurve*, *Oridinali*, *Betula*, *Novela od kapetana*) i Luko Paljetak (*Govori mi o Augusti*); na Rijeci Nedjeljko Fabrio (*Reformatori*, *Čujete li svinje kako rakću u ljetnikovcu naših gospara?*) i Zoran Kompanjet (*Šete bandjere*), a u Puli i Rijeci Ive Siljan (*Svitlo pod kopon*, *Vragu na putu*).

## 3.

Unutar vremenskoga razdoblja o kome je riječ uz spomenutu autorsku čvrstu masu postoje i dva dodatna izvora dramskih pisaca koji se, međutim, razvijaju posve neovisno o etabriranosti autorske čvrste mase, a počesto i suprotiva njoj (više osobnim dramskim pismom, negoli mozebiti izazivanjem kazališnih skandala). Ta dva dodatna izvora jesu: a) dramatičari *krugovaške generacije* i b) pojava najmlađe dramske generacije.

*Ad a.* Dramatičari *krugovačke generacije* nalaze krov nad glavom u zagrebačkom Teatru ITD. Riječ je o šest komada Antuna Šoljana: *Brdo* (13) i *Galilejevo uzašašće* (13), *Dioklecijanova palača* (?), *Tarampesta* i *Mototor* (po 6), *Romanca o tri ljubavi* (18), zatim o *Mirisima*, *zlatu i tamjanu* Slobodana Novaka te o *Odmoru za umorne jahače* (21) Ivica Ivanca. Dvojica pak dramatičara iz ove generacije, Ivan Kušan i Čedo Prica, bit će "rasuti" po inim kazalištima: Kušanov *Spomenik Demostenu* (5) u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, *Toranj* (10) i *Vaudeville* (18) u Zagrebačkom kazalištu mladih, odnosno u zagrebačkom Teatru SOS (20), a *Svrha od slobode* (2) u Dubrovniku. Komad Čede Pricice *Kruh* (67) bit će uprizoren u Dramskom kazalištu Gavella, a *Godina noževa* (15) Vojislava Kuzmanovića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Zanimanje za dramatiku pisaca iz *krugovaške generacije* bit će izvan Zagreba neznatno: Dubrovnik uprizoruje *Galilejevo uzašašće* (6) i *Brdo* (6) Antuna Šoljana.

*Ad b.* U razdoblju između 1968. i 1974. godine pojavljuje se prvim svojim djelima nova, najmlađa generacija hrvatskih dramatičara. Godine 1968. startaju Nedjeljko Fabrio, Ivan Bakmaz i Slobodan Šnajder, godine 1969. Slobodan Šembe-

ra, godine 1970. Tomislav Bakarić, godine 1971. Ivo Brešan, godine 1973. Dubravko Jelačić Bužimski i autorski trolist Škrabe - Mujičić - Senker, i zaključno godine 1974. starta Luko Paljetak.

#### 4.

Slom *hrvatskoga proljeća* prorijedio je dramski repertoar hrvatskih autora: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu u vremenu između 1972. i 1978. godine praihvodi jedino komad *Puntari, hahari i jen šašavi pop* Ante Krmpotića te *Kamova Slobodana Šnajdera*; Dramsko kazalište Gavella nema 1972. godine hrvatskoga dramatičara na repertoaru (izuzev recitala *Priča o Titu!*), da bi 1973. godine uprizorilo *Izložbu ptica* Dubravka Jelačića Bužimskog, odnosno adaptaciju Marinkovićeve *Zagrljaja*; Teatar ITD od veljače 1969. do ožujka 1973. godine ima jednu jedinu hrvatsku dramsku premijeru, no to će - za utjehu! - biti praihvodba *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja općina Blatuša* Ive Brešana; Gradsko kazalište Komedija vraća se Fadilu Hadžiću i Milanu Grgiću te obnavlja Jožu Horvata.

Kako je u ostalim hrvatskim dramskim kazalištima? Ni Rijeka nema 1972. godine hrvatskoga pisca na svom repertoaru (Krleža i Hadžić obnovit će se 1974. godine), Varaždin se iskupljuje djelima pisaca iz autorske čvrste mase (Božić, 1972; Krleža, 1974.); Dubrovnik štiti sve do 1975. godine kada praihvodi *Govori mi o Augusti* Luke Paljetka; Split ponavlja ponašanje Rijeke, Varaždina i Zagreba, pa posize za djelima pisaca iz autorske čvrste mase (1973: Krleža *Vučjak* kao *č Gospoda Glembajevi*); Osijek se utječe hrvatskoj dramskoj baštini (Bogović, Ivan Kozarac, Ogrizović), te dakako autorskoj čvrstoj masi (Krleža, Hadžić, Budak).

*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja općina Blatuša* Ive Brešana (praihvodena u travnju 1971. godine u Teatru ITD) uzdrmla je i "zarazila" cijelu Hrvatsku: godine 1971. taj komad nalazimo u Varaždinu i u Osijeku, 1972. godine u Virovitici, a 1973. u Splitu.

Nakon sloma *hrvatskoga proljeća* treba čekati sve do potkraj sedamdesetih i do početka osamdesetih godina da bi se domaći dramski repertoar kako-tako revitalizirao, i to posebice zaslugom trojice autora: DUBRAVKO JELAČIĆ BUŽIMSKI praihvodit će 1973. *Izložbu ptica*, 1974. *Preludij za dobre ljude s Trga*, 1978. *Surove kazališne priče*, 1979. *Gospodara sjena*, 1983. *Poštaru koji zvoni samo jedanput*; IVAN BAKMAZ praihvodit će 1976. *Vježbe u Goethe-institutu*, 1977. *Šimuna Čirenca*, 1979. *Vjerodostojne doživljaje sa psima*, 1980. *Ispit iz hrvatske književnosti*, 1984. *Kupida*; SLOBODAN ŠNAJDER praihvodit će 1977. čak tri drame (*Shocking*, *Metastaza*, *Neki Jona*), 1978. *Kamova*, 1980. *Držićev san*, 1982. *Hrvatskoga Fausta*.

Indikativno je za godine od 1980. do 1990. slijedeće: a) povrat apsolutne nadmoćnosti u kazališnom životu autorske čvrste mase; b) povlačenje u šutnju i prori-jedenost pisaca dramske generacije što je startala između 1968. i 1974. godine; c) pojava najmladega naraštaja hrvatskih dramatičara (*četvrtoga* otkako je završio drugi svjetski rat).

*Ad a.* Apsolutna nadmoćnost autorske čvrste mase dokazuje se analizom triju vodećih zagrebačkih dramskih kazališta. Od 1981. godine do 1988. godine izvodi se osam komada Miroslava Krleže: u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu *Ban- ket u Blitvi*, *Galicija* i *Vučjak*; u Dramskom kazalištu Gavella *Kraljevo*, *Gospoda*

*Glembajevi*, *Leda* i *U agoniji*; u Zagrebačkom kazalištu mladih *Zastave*. Ranka Marinkovića uprizoruju u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu: *Pustinja*, *Kiklop* i *Zajednička kupka*, Marijana Matkovića zajednički izvode u Hrvatskom narodnom kazalištu i u Dramskom kazalištu Gavella (*Na kraju puta*). Mirko Božić zastupljen je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu *Kurlanima*.

*Ad b.* Od pisaca *krugovaške generacije* još se jedino javlja Ćedo Prica: u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu igrana je *Ostavka*, u Dramskom kazalištu Gavella *Zemlja*. Od generacije dramatičara koja je startala 1968. godine izvodi se u ovom desetljeću po jedno djelo Ivana Bakmaza (*Kupido* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu), Slobodana Šnajdera (*Dumanske tišine* u Dramskom kazalištu Gavella) i Tomislava Bakarića (*Mora* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu).

Ovo desetljeće "spašava" marljivost trolista Škrabe - Mujičić - Senker, a od dramskih jedinki najagilniji je Amir Bukvić (tri djela u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu te jedno u Teatru ITD).

*Ad c.* Najmladi naraštaj hrvatskih dramatičara stupa na pozornicu sredinom osamdesetih godina: Miro Gavran (novi kućni pisac u Teatru ITD), Lada Kaštelan, Milica Lukšić, Borislav Vujčić, Pavo Marinković, Asja Srnec-Todorović, Ivan Vidić ...

#### *Dvije napomene*

1. Dramski tekstovi ovom zgodom nisu vrednovani, niti se govorilo o političkom, odnosno o sociološkom ozračju u kome je krojena i skrojena sudbina ovakvog hrvatskoga glumišta navedenoga razdoblja.

2. Podaci o broju igranih predstava uzeti su iz *Repertoara hrvatskih kazališta 1840/1860/1980*. (Zagreb, 1990.), pa su stoga valjani do naznačene, 1980. godine.

Renate Hansen-Kohoruš

## RANKO MARINKOVIĆ: *POLITEIA ILI INSPEKTOROVE SPLETKE I PUSTINJA*

Posljednje dvije drame Ranka Marinkovića dijele tipičnu sudbinu djela nastalih poslije velikih uspjeha: više od dvije decenije nakon *Glorije* i više od deset godina poslije *Kiklopa*, koji je slavljen i kao roman i kao drama, ostale su nezapažene. Dok je *Politeia* ipak četiri puta postavljena na pozornicu,<sup>1</sup> *Pustinja* je, u režiji Marina Carića, jedan jedini put izvedena (3. listopada 1982. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu). Češće se čak nalaze kazališne adaptacije Marinkovićevih prozaičkih djela na pozornicama nego same njegove drame. I kritika se prilično malo osvrnula na njih; opširnije se o ovim dramama govori tek u općem kontekstu ostalih Marinkovićevih drama.<sup>2</sup> Mogao bi se steći dojam da se dramsko djelo Ranka Marinkovića, koji je gotovo pola stoljeća davao pečat kazališnom i dramskom području ne samo Hrvatske i čije je umjetničko stvaranje duboko obilježeno dramatičnošću, lagano gasi. Čini se da je uzrok tome ponajmanje u samim tim dramskim tekstovima; različiti faktori (kao npr. slabosti insceniranja, slab odjek u kazališnoj kritici, negativne ocjene<sup>3</sup> itd.) vodili su neuspjehu. No, koliko su različite ocjene koje polaze od uspjeha i afirmacije kao mjerila, pouzdane, poznato je iz povijesti umjetnosti i književnosti. I Marinkovićeva drama *Albatros*, ocijenjena 1939. uglavnom negativno, a dva deset godina kasnije većinom pozitivno ocijenjena, može poslužiti kao još jedan

<sup>1</sup> 16. listopada 1977. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, režija Koste Spaića; 30. ožujka 1978. u Novom Sadu, režija Milenko Maričić; 09. travnja 1978. u Beogradskom dramskom pozorištu, režija Aleksandar Ognjanović; 07. prosinca 1978. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, režija Branko Mešeg.

<sup>2</sup> Vidi Nikola Batušić: *Dramski žanrovi Ranka Marinkovića. Dviti hvarskog kazališta, XI. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955.-1975.)*, Split, 1984. Str. 127-157. Branko Hećimović: *O tri drame Ranka Marinkovića. Ranko Marinković: Tri drame (Albatros - Glorija - Politeia)*. Zagreb, 1977. Bruno Popović: *Četiri drame bez pardona. Ranko Marinković: Glorija i druge drame*, Zagreb/Sarajevo, 1988. Str. 369-373. (Sabrana djela Ranka Marinkovića, knj. 1).

<sup>3</sup> Usp. Darko Gašparović: *Pismo i scena. Dramaturški analekti*. Rijeka, 1982, 54.

takav primjer. Ovo je pokušaj da se osvijetle neke osobine tih dviju drama s namjerom da se pokaže kako dosadašnja podcjenjivanja nisu bila opravdana.

S dramom *Politeia ili Inspektorove spletke* Marinković obraduje neobično područje, moglo bi se reći za njega vrlo netipično: politiku. Već prvi dio naslova, koji potječe iz Platonovih knjiga o idealnoj zajednici i o državi, sugerira takvu općepostavljenu tematiku. Tome odgovara radnja bez ikakvih prostornih i vremenskih naznaka koje bi omogućile njezino točno određivanje. Tako se nalazimo u nepoznatoj zemlji, u kojoj se provodi prijelaz iz kraljevstva u suvremeniju vladavinu, takozvanu demokraciju. Ni ljudi nisu individue, nego su osobe bez imena i, prema tome, samo s oznakom funkcije (Inspektor, Novinar, Djevojka itd.) - s jednom iznimkom: Siziofom. Ali naslov ima i drugi dio koji nije izabran radi boljeg prilagodavanja gledaočevu očekivanju,<sup>4</sup> nego stoga da odgovara konceptu ove drame. Taj dio naslova ukazuje na žanr i oblik, na vodviljsku zbrku. Oba elementa u naslovu ostvaruju posebnu napetost posve oprečnih elemenata: dok prvi dio sugerira politički ozbiljnu temu, drugi nagovještava lagani žanr pučkog (bulevarskog) kazališta. I jedno i drugo su novine u Marinkovića.

Takvu višeznačnost pokazuje i koncepcija likova: iako su određivi po funkciji, jednoznačnost likova postupno se gubi i postaje sve sumnjivija. Inspektor iznenadujuće otvoreno govori o svojim planovima, on otkriva istine (kao npr.: *Narod voli kraljeve. Narod uopće voli moćnike*.<sup>5</sup>). Ali ipak je on *krvavi cinik* (157), jer mu te istine služe jedino kao sredstvo za postizanje cilja, njegove namjene nisu humane. Siziofovo ime podsjeća na grčku mitologiju i služi za igre riječima, a on sam umjesto inspektora *priprema*, tj. muči uhapšene. Njegov se zadatak može zaključiti iz simboličnog naziva, jer u stalnom ponavljanju izvodi nešto potpuno besmisleno. Inspektor i Siziof, i kao subjekt i kao objekt, prolaze metamorfoze položaja u državnoj hijerarhiji koja se na taj način pokazuje sasvim slučajnom. A i drugi su likovi duplicirani: djevojka ima drugi identitet kao prostitutka - jednom je revolucionarka, a drugi put Siziofova ljubavnica - kralj ima pravog dvojnika i postaje na kraju doušnikom u službi republike. Čak se i za jedini pozitivni lik (koji iz tog razloga i brzo nestaje s pozornice), za novinara, sumnja da je aktivan u revolucionarnom pokretu. Likovi i njihova gledišta bivaju sve manje pouzdani iz perspektive opažanja recipijenata. Vanjski se svijet neprekidno mijenja, on se nalazi u procesu trajne promjene, sigurne vrijednosti više ne postoje. Takozvana stvarnost u biti se pokazuje kao nerealna, istina se - ako uopće postoji - u toj varci ne može shvatiti. Izlažući svoju filozofiju o potrebnom tretmanu na smrt osuđenoga, inspektor govori: *Varaju se oni koji ga (kandidata smrti) neprestano muče izvjesnošću skorog smaknuća. Oni mu olakšavaju, privikavaju ga na misao o odlasku, ne daju mu da okusi dah života* (184/185). Te riječi aludiraju ne samo na naziv nego i na osnovnu situaciju u romanu *Poziv na smaknuće* Vladimira Nabokova koji je 1970. izdan u hrvatskom prijevodu.<sup>6</sup> Njegov se junak nalazi baš u toj situaciji: na smrt osuđenoga (zbog

<sup>4</sup> To pretpostavlja Slobodan Šnajder: *Politeia nije zlatna država*. "Prolog", 10, Zagreb, 1978. Str. 139-143.

<sup>5</sup> Ranko Marinković: *Četiri drame. Albatros. Glorija. Politeia. Pustinja*. Zagreb, 1982. Str. 165. (Sadržajna djela Ranka Marinkovića knj. 1). Dalji dramski citati uzeti su iz ovoga izdanja, zato se navode samo stranice u tekstu.

<sup>6</sup> Preveo Josip Sever. Zanimljivo je *smaknuće* u naslovu romana kao pojam opće smrtno kazne kako ga i Marinković tu koristi. Jer se iz ruskog naslova (*Priglasenje na kaznu*) ne vidi kakva je kazna u pitanju, dok je Nabokov sam za svoj engleski prijevod (što vrijedi i za njemački) izabrao *Invitation to a Beheading*, koji određuje način usmrćenja. I za rusku bi varijantu Nabokov tome dao prednost, već ju je izbjegao zbog kakofonije (*Priglasenie na otsečenie golovy*).

individualizma, tj. neprovidnog karaktera) muči neizvjesnost koliko dugo još ima živjeti. Ali prihvativši ponudeno (pisanjem potrošiti olovku, što znači trošiti svoje vrijeme i prihvatiti smrt), on nesvjesno određuje trenutak smrti koja mu onda nije više strašna. Jer takozvana stvarnost oko njega pokazuje se kao potpuno nerealna, pauk kao gumena igračka, obiteljski posjet kao komedija. Ta se stvarnost u trenutku smaknuća bukvalno ruši kao kuća od karata. Kao ni Marinković ni Nabokov nije sklon političkoj književnosti. Razumjevši taj roman kao politički, kritika je shvatila samo površinski sloj, isto kao u *Politeici*. Ta drama nije pouka o nepostojanosti političkih odnosa, pa čak ni o kolebljivosti čovjeka, jer u njoj nije riječ o psihološki uvjerljivo ocrtanim likovima. U smislu pirandellovske tradicije u toj je drami prikazan, predstavljen i obraden relativizam naših opažanja, sumnja u čvrstu i jednoznačnu podjelu između iluzije i zbilje. Iza svake stvarnosti krije se druga, skidanje maske ne vodi željenom rezultatu; potraga za istinom otkriva tek nove iluzije, ali ne i bit istine.

Sigurno nije slučajnost da se Marinković odlučio za jedan oblik drame koji sadrži mnogo komike situacije. Smijeh je jedan od osnovnih kompozicijskih elemenata u *Politeici*, kao što je i u gogoljevskoj komediji *Revizor*, gdje smijeh u otvorenom završetku drame preuzima funkciju spoznaje. Već u članku *Što je istina* iz 1938. Marinković u pirandellovskom humoru nalazi sljedeće oznake:

*I doista, smijeh je Pirandellov oblik patnje, neka mučna grimasa, karikatura smijanja na granici očajanja, suza što je zasjalo u oku ismijavajući samu sebe. Tu je nastala pirandellovska groteska.<sup>7</sup>*

Tom formulacijom, koja vrijedi i za njegovu vlastitu dramu, on simptomatično spaja humor i patnju, komiku i tragiku, kako su to u čehovljevoj i pirandellovoj tradiciji učinili predstavnici francuskog teatra apsurda. Jer težina tragike dolazi do punog izražaja tek kroz kontrast dijametralnih pojava koje radikalno mjenjaju prvobitni karakter predstavljenoga.

Marinković ne semantizira samo dramski žanr, on tematizira i kazalište, groteskno prikazuje igru u igri kada inspektor govori: *Da je ovo pozornica, kritičari bi nam kožu oderali: lica nam izlaze iz ormara, kao u vodvilju (200)*. No, za iluzije ni u kazalištu nema mjesta, jer se glumci i njihov tekst, isto kao i dramski odnosi, stavljaju u pitanje. Glumac nije više samo ovisan lik; on se ne osamostaljuje s obzirom na autora odnosno pripovjedača, kao što to čini protagonist u *Poniženju Sokrata*, već i s obzirom na režisera. Poredba s navedenom dramskom tradicijom očigledna je kada se govori u *Politeici*:

*INSPEKTOR: ... on je prema onom tamo skrivenom režiseru negdje u gledalištu koji sada uživa što mu se dobro odvija predstava. A možda i ne uživa, možda se ljuti što vam ovo govorim, što otkrivam odakle toliko zečiča u jednom cilindru?*

*DJEVOJKA: Ništa ne razumijem. O kome govorite?*

*INSPEKTOR: O režiseru. Što mislite, da smo se mi tek tako, slučajno sreli? To je naša sudbina, mala moja, i što god mi sada rekli ili učinili, sve pripada ovoj drami koju moramo odigrati (180).*

Već moto, koji je uzet iz Shakespearova *Macbetha*, predstavlja kazalište i glumu kao siže Marinkovićeve četvrtne drame *Pustinja*:

<sup>7</sup> *Geste i grimase*, Zagreb/Sarajevo, 1988. Str. 74. (Sabrana djela Ranka Marinkovića knj. 2)

*Naš život tek je sjena lutalica,  
sličan glumcu kukavnu,  
što na daskama jedan sat se razmeće  
pa umukne; naš život je k'o pripovijest  
nekakva glupaka: puna buke, bjesnila,  
u ne znači baš ništa (223).*

Radnja se odvija u glumačkoj sredini i dramskim inverzijama na više mjesta sugestivno upućuje na kazalište. Već konstelacijom likova postavlja se pitanje o odnosu između kazališta i stvarnosti: uvijek glumećem, no i skeptičnom glumcu Fabiju, s jedne strane, suprotstavljen je analitičar i psihijatar profesor Anzelmo, s druge strane, kao predstavnik *čistog razuma* (ili *rajnen fernunft* - *Politeia*, str. 254); u obliku klasičnoga trokuta između njih se nalazi Suzana, prvo Fabijeva, kasnije Anzelmovega žena. Kazališna tematika ostvarena je na različitim razinama. U dramskom tekstu, uglavnom u Fabijevim replikama, provlači se mnoštvo citata i likova iz čuvenih svjetskih drama. Kao grada koristi se upravo dramski metajezik: za komunikaciju ne služi prirodni jezik, nego jedan složeniji jezični nivo (dramski citati) stvara elementarni sustavni dio za dijaloge. Kao što je poznato i u prirodnom jeziku postoji tendencija ispražnjenja značenja. Po tome i dramski citati nisu slobodan izraz slobodnih osoba, već fraze. Kao dramski klišeji, već tradicionalne izreke one nose u sebi potencijalnu mogućnost da se povezuju s izvornom dramom, a i s Marinkovićevom dramom, no uza sve to sve se više ispražnjuju. Tako se time ostvaruje inverzija teme: kao što pokazuje imanentni moto (*moja kuća je pustinja*) Fabijevo izjednačavanje kazališta i života (kuća) označeno je prazninom. Unatoč mnogim ulogama, mnogim citatima, lišili su ga samopouzdanja i osobnog identiteta, umjesto da su ga duhovno obogatili. Fabije u svim tim likovima zapravo traži odgovor na pitanje tko je on, a što dalje glumi, to se sve više udaljava od odgovora. Strani tekst ima i funkciju maske iza koje se ne krije bit stvari, nego samo novi, prividan identitet. Zato je Suzanina rečenica u kasnijem dijalogu s Fabijem simptomatična: *A tko da te pronade u hrpi tuđih riječi, pod tolikim maskama?* (274). No, Fabije nije više sposoban za dijalog, već komunicira kroz fragmentarne odbleske svojega ja, gubeći se sve više u toj ispražnjenosti, budući da mu je spoznaja unutarnje pustoši jedina odrednica vlastitoga unutrašnjeg života.

Upotrebljavani citati i dramski likovi nisu slučajno izabrani. Prikladno ljubavnom trokutu Fabije - Suzana - Anzelmo, prvo se - i u tekstu - aludira na biblijski lik preljubnice Suzane. Njoj Fabije predhacuje kršenje vjernosti uopće. Konflikt se očituje u nekoliko literarnih varijanata: Othello, koji traži dokaz preljube voljene žene, te otmica Helene, ovdje prikazana kao njezina izdaja prema Menelaju (*drolja Helena*). Kao što pokazuju i druge obrade te teme, njima je zajednički motiv neostvarene, odnosno neostvarive ljubavi, i to zbog izdaje (Helena, Lear s Cordelijom), pravog i navodnog preljuba (Suzana, Desdemona), junaštva (Jeanne D'Arc, Judita), lažnog ponosa (Hasanaginica) ili razvratnosti (Don Juan). U većini tih slučajeva prisutan je motiv smrti. Sve to sugerira negativnu bilancu teme ljubavi u raznovrsnim varijantama. To se još jasnije pokazuje kada se uzme u obzir da se među sedam Shakespeareovih drama nalaze samo tragedije, a nijedna komedija ili romana s ljubavnom tematikom (kao npr. *San ljetne noći*, *Kako vam se sviđa*). Upravo sa Shakespeareovim junacima polemizira autor kada ih naziva simulantima ili ludcima,

kada spaja komično s tragičnim. S time se ujedno stavlja u pitanje jednoznačnost opažanja stvarnosti; samo je ludom čovjeku stvarnost podnošljiva, a o njegovu doživljavanju takozvane zbilje ne znamo ništa pouzdano. Od svih citiranih dramskih pisaca Shakespeare je u središtu zbog mota, zbog djelomičnog smještanja radnje na Lovrijenac i količine citata iz njegovih djela, pri čemu nije važna tematika pojedinih drama. Izbor tragedija zapravo je uvjetovan njegovom glavnom tematikom, prikazivanjem junaka koji sve više bivaju ovisnim o moći sudbine čijeg se utjecaja više ne mogu osloboditi. To i varijacije na ljubavnu temu, kao nesreća i kob, bitni su faktori za izbor tih dramskih tekstova; stalno iznova glumljena smrt - jedina sigurnost i istina - kod Fabija se na kraju uistinu ostvaruje. Gluma i život, odnosno smrt kao njegova negacija povezani su time da čovjek, tražeći sebe u raznim ulogama, nikad neće - to jasno pokazuje moto drame - pronaći nešto kao smisao života. Tu se zbilja i gluma, maska i ontološko traženje samoga sebe opet spajaju u jedan tok: vrlo negativnu bilancu životnih istina koja povezuje Marinkovića ne samo s njegovim talijanskim uzorom i sa Shakespeareom nego i s Beckettom koji je dramaturški razvio pirandellovske postupke u nejezičnom pravcu.<sup>8</sup>

*Pustinja* je i svojevrsna polemika s principima glume kao umjetnosti jer se Fabije - po principima Stanislavskog da svoju ulogu *duševno osjeti i živi u njoj*<sup>9</sup> - toliko uživio u svoje uloge da ih više ne može razlikovati od stvarnosti. Odnos glume i zbilje čak se potpuno obrće i povratak u svakidašnjicu niti je moguć niti poželjan. I rasprava o vrijednosti istinski isplakanih ili umjetno izazvanih, odnosno odglumljenih suza kao mjerila prave glumačke umjetnosti ulazi u taj kontekst svladavanja refleksa. U dramskom se tekstu značenje suza široko, tj. semantički i frazeološki razvija; nije slučajnost da se ženska junakinja zove Suza-na, o motivu se kaže da je *čist kao suza* (228), situacija se opisuje riječima *na samom ulazu u ovu suznu dolinu što je zovemo životom* (231). Osim toga ima mnogo igra riječima, kao npr.: *udavit će ih on sada tamo suzama* ili: *Ni čestitoga čepa nemaš da ti se suze ne proliju* (235), *ako se iko izopijao ljudskim suzama ... isprolijeva, [...] kupao se [...] u suzama* (239). Time se čvrsto prepleću likovi, siže, tematika i metajezik drame.

Kao zaključak može se ustanoviti da su u objema dramama stavljeni u pitanje principi mimetičke umjetnosti, uobičajena podjela između zbilje i kazališta, odnosno umjetnosti, između svakidašnjice te iluzije i sna. Ratio, koji kod ovog oštrog analitičara igra veliku ulogu u njegovim pripovijestima, se ironizira; čak se duboko sumnja u mogućnost da li je čovjek, služeći se svojim umom, ikada postigao i najmanje poboljšanje svojega egzistencijalnoga jada. No takav stav u Marinkovića nije baš toliko nov koliko tvrdi kritika jer aluzije na takva videnja nalazimo i u pripovijestima (kao npr. *Benito Flodu von Reltih, Zagrljaj* i dr.). Iza prividnih sižea političke ili kazališne satire u objema se dramama postavljaju osnovni problemi općeljudskog i umjetničkog postojanja, pitanja o biti života i ljudskog identiteta. No moguća spoznaja istine negativna je i banalna. Jedina sigurna stvar je smrt u kojoj se vanjski i

<sup>8</sup> Usp. R. Zaiser: *Themen und Techniken des Dramatikers Luigi Pirandello im französischen Theater der fünfziger und sechziger Jahre. Ein Vergleich mit ausgewählten Stücken von Jean Anouilh, Eugene Ionesco, Jean Genet und Samuel Beckett*. Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris, 1988. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XIII. Französische Sprache und Literatur. Bd. 131).

<sup>9</sup> K. S. Stanislawski: *Bilanz und Zukunft*. U: *Texte zur Theorie des Theaters*, Hg. und kommentiert von K. Lazarowicz u. C. Balme. Stuttgart 1991, 261. (Reclam Universal-Bibliothek 8736)



unutrašnji svijet poklapaju. Tražeći sebe kroz različite uloge, čovjek se ne približava istini. Ljudski su odnosi lišeni dobronamjernih ideala, emocije (u kojima je um u principu isključen) relativne su i prazne, prilagodene su okolnostima. Čovjek je svojom sudbinom osuđen na patnju, kao što je glumac osuđen da glumi svoju ulogu koju mu je propisao autor, odnosno redatelj drame. No autor tek stvara taj umjetnički svijet. On se poigrava sa svojim likovima i čitaocima, sa stajalištima čijih se ne može identificirati. Ali prikazujući izvandramsku instanciju i problematizirajući velike dramske pisce, autor i svoju ulogu više ne vidi u auktorialnim okvirima.

Branka Brlenić-Vujić

## ŠEGEDINOVA KARAVANA I FRANKFURTSKI DNEVNIK

*U međuvremenu bavit ćemo se  
sjenama i borbom sa sjenama*  
Thomas Becket

T. S. Eliot: *Umorstvo u katedrali*

U "Forumu" 1992. godine, objelodanjuje Petar Šegedin dramu u pet činova - naslovljenu *Karavana*. Tom prigodom daje sljedeću hilješku: *Ovaj je tekst napisan 1970./71. Objavljujem ga sada isključivo kao ilustraciju vremena u kojemu smo živjeli.*<sup>1</sup>

U nakladi izdavačke kuće Ceres i urednika Dragutina Dumančića, Zagreb, 1993. godine, izlazi iz tiska *Frankfurtski dnevnik ili priča o pobožnom pustolovu*. U *Predgovoru* knjizi Petar će Šegedin napisati: *Dnevnik što ga, evo predajem javnosti pisan je 1972... Neočekivano, 1991. godine, primio sam, preko gospodina Ivana Goluba, teologa i pjesnika, obavijest da su moji rukopisi nađeni u Rimu. Zavod Svetog Jeronima ih je sačuvao...*<sup>2</sup>

Dva su moguća pristupa čitanja Šegedinove *Karavane*. U poticajnoj raspravi *Neki genološki problemi u vezi s hrvatskom dramskom književnošću* Dunja Fališevac će upozoriti na razliku između kategorije dramsko kao antropološke kategorije i elemenata drame kao generičke oznake.<sup>3</sup>

U "Forumu" se *Karavana*, drama u pet činova, ispisuje počelima drame kao generičke oznake. Progovorivši u eseju *Dvadeset godina hrvatske drame* Darko

<sup>1</sup> Svi su navodi iz *Karavane* dani prema "Forumu", godište XXXI, knjiga LXIII, broj 3.-4. i 5.-6. Zagreb, ožujak-travanj i svibanj-lipanj, 1992.

Ibid., br. 5.-6., str. 514.

<sup>2</sup> Svi su navodi *Frankfurtskog dnevnika* dani prema knjizi iz 1993. godine, str. 8.

<sup>3</sup> Dunja Fališevac, ibid., *Krležini dani u Osijeku 1987.-1990.-1991.*, Osijek-Zagreb, 1992. Str. 132.-133.

Gašparović će upozoriti u "Forumu" (br. 5.-6.) 1986. godine na Matkovićevog *Herakla* (1957.) koji *kontrapunktira u dramskoj formi povijest i mit, s dvostrukom tezom, ostavljajući pitanje otvorenim... Desetak godina poslije Herakla, naime, u hrvatskoj dramskoj književnosti pojavit će se cijeli niz djela, zaokupljenih općim dilemama suvremenog čovjeka i društva kroz optiku povijesnoga ili mitološkog okvira... Povijesno - mitološka drama bit će, dakle, prva tematsko-žanrovska odrednica koja ulazi u taj krug.*<sup>4</sup>

Potonje će Darko Gašparović slijediti u paradigmatičkim primjerima - *Reformatori* Nedjeljka Fabrija, *Heretik* Ivana Supeka i *Dioklecijanova palača* Antuna Šoljana. Može li se tomu slijedu dodati i *Karavana* Petra Šegedina?

Matkovićev *Heraklo* ostaje u odrednici - potrage za izgubljenom slikom svojeg ljudskog lika,<sup>5</sup> koja se nadaže u mogućnosti izbora - kako će Miroslav Šicel uskliknuti: *Kako spasiti čovjeka od njega samog!*<sup>6</sup> Izrečena označica upućuje na evokaciju dramskog kao antropološke kategorije koja priziva i sve ostale sadržaje pojma dramsko, primjerice tragičnu napetost, uzvišeni patos, povijest kao sudbinsko događanje.<sup>7</sup>

Prispodoba je *Karavane* i *Frankfurtskog dnevnika* utemeljena načelom istodobnosti književnog promišljenja povijesnoga, ali i zbivanja u kojima se zrcale temeljna egzistencijalna pitanja, i problem sudbine kao usuda u ogoljelom vidu.

U završnim se prizorima V. čina *Karavane* spušta Zastor prije Zastora na priču o snu koji - odslikavši se i u zbilji - nakon buđenja svoja značenja skrivena u simbolima sna produbljuje značenjima događanja na javi *Frankfurtskog dnevnika*.

*VELIKI MEŠTAR* (šapatom): *Pravi mladić i u pravi čas mrtav... Tako je sličan meni! I tko je samo spriječio da takva nenadana zujava osa i do mene ne stigne na vrijeme... (Odlazi do ogledala, gleda se časom, a zatim prijeti prstom ogledalu. Buka, ulaze uzrujan milicioneri, agenti...)*

*RITA* (dohvati napokon bijelu nit, vuče iz džepa Rafaelovu sitnu kutijicu i viče): *Nestani... (Ali ne dopijeva izreći vrisak. Crveni plamen guta sve. Začas nestaje a otkriva se scena kao u drugom činu. Kiša.)*

*RAFAEL* (podigne glavu sa stola jedva se snalazeći). *San... A Karavana? Da, Karavana... A ako Veliki Meštar ima pravo?... Jest, to: da je čovjek mit sebi samome!... Da li je goli prirodosnanski proces, među ostalim procesima! Onda, onda... (Iz njega se otrgne glasan urlik, koji se pretvara u drhtavu riječ): Veritas, Veritas...<sup>8</sup>*

*Karavana*, drama u pet činova, ne upućuje samo kao izvorni književni tekst na vlastiti književni tekst izvan njega, nego stvara putem aluzija i citatnosti intertekstualni izbor iz različitih mjesta Krležinog književnog djela i dodatno intertekstualno čitanje. Potonje je u tvorbi značenjskog naboja dramskog, koje se u *Karavani* uspo-

<sup>4</sup> Darko Gašparović, *ibid.*, "Forum", godište XXV, knjiga LI, broj 5.-6. Zagreb, svibanj-lipanj 1986. Str. 566.-567.

<sup>5</sup> Usp. Branka Brlenič-Vujić: *Neki aspekti dramskog stvaralaštva Marijana Matkovića*. "Forum", godište XXV, knjiga LI, broj 5.-6. Zagreb, svibanj-lipanj 1986. Str. 653.-665.

<sup>6</sup> Miroslav Šicel: *Interpretacija antičkog mita u dramama Marijana Matkovića. Dani Istarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955.-1975.)*. Književni krug, Split, 1984. Str. 8.

<sup>7</sup> Usp. Emil Štajger: *Dramski stil: napetost; Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Beograd, 1978. Str. 141.-182.

<sup>8</sup> Usp. "Forum", br. 5.-6., *ibid.*, str. 513.-514.

stavlja odslikom sna u zbilji i zbilje u snu protagonista drame, tvoreći sljedeće opreke: san/zbilja, srušeni ideali/smisao, destrukcija/stvaralaštvo, umjetnost/dogma, umjetnost/politika, oportunističnost/dosljednost. Ispisani se problemski krug rastvara u srazu suprotnosti.

I u snu se i u zbilji nadaje, u trenucima rasapa vrijednosti, svijet u kojem su ideali i sni iznova bliski. Proživljeni će trenutci nestati neuhvatljivi, u nepovrat, a zbiljnost će im i smislenost dati tek mogućnost izbora. Čovjek u dvostrukosti - Veliki Meštar i Rafael; svijet kao slika i preslik - Veliki Meštar i vlastita slika u ogledalu. Ukinuće tragedije skepsom i ponovo uspostavljanje tragičnog u prepoznatljivom intertekstualnom postupku s aluzivnim učinkom.

... *San... A Karavana? Da, Karavana... A ako Veliki Meštar ima pravo!?*

Alegorija je po svojoj naravi djelatna samo u okviru postojanih vrijednosnih pojmova. Tražeći prošlost kao pretpovijest vlastite sadašnjosti, Petar Šegedin je razotkriva u ironijskoj depatetizaciji. Motiv je ljudski; raskriče na mitsko i zbiljsko u obzoru povijesnoga koje treba spasiti za Povijest.

... *Jest to; da je čovjek mit sebi samome!*

... *Da je goli prirodnoznanstveni proces, među ostalim procesima!...* (Iz njega se otrgne glasan urlik, koji se pretvara u dahtavu riječ): *Veritas, veritas...*

Razriven je povijesni obzor ranjenog upita i usklika u iskrivljenom zrcalu fantazmagoričnog sna u posljednjem obliku metafora metafore, u kojoj se tragičnost ispisuje u promišljanju - ako je postojanje sloboda izbora, esencija je ono-što ostaje od nas.

*Orkestracija sna*<sup>9</sup> iz *Davnih dana* i *Noć u provinciji* s motom stare arapske poslovice - *Psi laju a karavana prolazi* - rekao bi Miroslav Krleža. Dodala bih: ekstaza smjelog Rafaelovog fatazmagoričnog sna *Karavane* - otvorenog spram svim mogućim interpretacijama budućnosti. Biblijski je mitem križnog puta *Karavane* i hod hrvatskog puka kroz postaje povijesti kao put iz sna i put bez sna. Križni put Ideje koja se oslonila na Čovjeka, ali i križni put Čovjeka koji je prihvatio Ideju.

Šegedinov je intertekstualni izbor određen idejno-povijesno i izraz je njegovog kulturnog naslijeđa. Uporaba prepoznatljive aluzije i navotka je prvotno upućivanje na diskurzivni model u kojem pisac *Karavane* ispisuje iz drame u sihu - *Noć u provinciji* - budući stih u dramu (kako bi potonje označio Pavao Pavličić!), a potom slijedi značenjski naboj križnog puta i analogijsko čitanje dramskog patosa. Prispodobivi dramski naboj između teksta i njegovog idejno-povijesnoga (sinkronijskog i dijakronijskog) okružja ukazuje na sljedeće - intertekstualni je navodak ili aluzija tek metonimija.

U svakom se čovjeku uvijek i neprestano, od izbora do izbora, događa ili trijumf ili demonski porstaj. Ili Raj ili Pakao, Petar Šegedin bi rekao. To je izbor i u tome je sva sloboda. Potraga za ljudskim licem i projekcija vlastite slike, intimni autopsihogram. I zato Šegedinov upit: *Ustao je i legao na krevet, te zatvorio oči! Čistoća svega! Samo ipak "ljudsko" lice? Čisto ili nečisto?... u mitski osmišljenoj Priči o dva kamena* ("Forum", 1962.).

<sup>9</sup> Miroslav Krleža: *Davni dani, Sabrana djela Miroslava Krleže*, XI.-XII. Zagreb, 1956. Str. 283. (Bilješka M. Krleže, 7.XI.1917.)

Ljudsko lice kao poetolog nasuprot Životu kao Stvarnosti. Bjelodano je da projicirano osvjetljava i onoga koji projicira. Veliki Meštar i Rafael. Rafael i Veliki Meštar.

Drama se podnosi, a tragedija se zaslužuje. U nacionalnom identitetu tragedija pretpostavlja stilsko jedinstvo između života i umjetnosti. Otuda i mogućnost tragičnog upita temeljne situacije koja se teatralizira na poprištu dvostrukosti koja nudi slobodu izbora. Sudbina ljudskog duha kao tragičnog usuda koji grčevito traži vlastiti identitet u povijesnom i nacionalnom. Provjera idejne i epistemološke odrednice povijesne zadatosti čovjekove duhovnosti i pravo na život, slobodu i domovinu. Za Šegedina čovjekov je duh nerazdvojljiv unutar njegove egzistencije, sprega je života i smrti, u kojemu pitanja morala i slobode postaju temeljem čovjekova postojanja.

U *Karavani* žudene obale nema, samo Rafaelov san, ne manje valjan i dostatan za život.

*RAFAEL: ... Slobodna žrtva, kao svojevoljni akt, jest jedini autentični čin koji potvrđuje postojanje jastva, njegove moguće slobode... Zato je moj kult svete - slobodne - samožrtve - sam po sebi već potvrda bića slobode, a ako osoba ljudska postoji, onda su spašeni i Narod i Bog, spašeno je trojstvo koje je osnov čovjeka, spašen je čovjek. Bog i čovjek, čovjek i Bog se uvjetuju, jedno bez drugog propada. Što je svijesno postojanje? Ja - Narod - Bog!... U tom prostoru Hrvatska može ostati živa, inače je osuđena na smrt i pored naših žrtava... Takva, postaje ona naš moralni imperativ, mi smo jedinstvo s njom.<sup>10</sup>*

Rafaelova potraga za apsolutnim identitetom u sebi uključuje temu Boga i čovjeka, a podastire pitanje apsolutnog spasa i totalnog smisla kao mogućnost dovršenog nacionalnog identiteta.

A u *Frankfurtskom dnevniku* Šegedin dodaje vlastitoj riječi novo značenje i intertekstualnu aluziju dramske aktualizacije suvremenosti. Počela su drame kao generičke oznake dopunjena kategorijom dramskog kao antropološkom kategorijom koja priziva primjerice tragičnu napetost, uzvišeni patos i povijest kao sudbinu. Pojedine usporednosti i sukladnosti iz *Frankfurtskog dnevnika* poput didaskalija simuliraju literaturu činjenica i pokazuju suodnos slike i misli koja poziva na videnje. Simulirajući literaturu činjenica Šegedin *Frankfurtskim dnevnikom* niječe njihovu sposobnost stvaranja privida. Učinkovitost ironijskog ništenja privida podastire istu sliku u pozitivu i negativu. Svjetotvornost riječi i imenitost stvari lice su i naličje istog.

*Iskrsnuo je ispred mene taj savršeni Pravednik koji se dragovoljno žrtvovao, koji je ispunito čitavu moju mladost, koji me nikada nije napustio i koji živi u meni od mene stvaran, i od kojega sam sam stvaran...*

*Život ne smije služiti smrti, ali smrt mora služiti životu, a kako je neminovna, na njoj se mora izgraditi i ono bitno: kako, kako spasiti život.<sup>11</sup>*

Dramski istaknuti likovi *Karavane* s autorovom bilješkom upućuju na nemogućnost/mogućnost uprizorljivosti teksta, a njihova je uloga retorička i metatekstualna. Potonje otvara prostor intertekstualnom čitanju i rastvorbi drame spram dida-

<sup>10</sup> Usp. "Forum", br. 3-4., ibid., str. 302.

<sup>11</sup> Usp. *Frankfurtski dnevnik*, ibid., str. 230.-232.

skalija, koje su svojevrsna zamjena pripovjedačeva glasa. Pojedini ulomci *Frankfurtskog dnevnika* mogu se čitati u odnosu spram *Karavani* kao poetska tvorba - autonomna -, ali koja bi se mogla u odnosu na prethodni dramski tekst pročitati kao generička transpozicija gdje se i u jednom i u drugom tekstu komponente dramskog eksponiraju kao antropološke kategorije. Potonje nije primjereno recepciji glumišta već obliku komunikacije s književnim djelom. U recepciju dramskog djela Šegedin uvodi - na taj način - čitatelja koji je poznavatelj lektire i koji nudi provjeru čitanja putem dramskog dijaloga intertekstualne usporednosti. Rastvorba tekstova, ili samo glasova drame, ima svoje opravdanje kao nositeljica ironijskih signala pod pretpostavkom da tako shvaćeni autorski glas - koji se putem *Frankfurtskog dnevnika* obraća čitatelju - može shvatiti književnu aluziju. Postupak primjeren i Krleži<sup>12</sup> i poticaj za razradbu književne ideje o didaskalijama podignutim na razinu autonomnog teksta.

Važno je imati na umu da Šegedin dramski naboj ne uspostavlja samo između dvaju djela već između teksta i njegovog idejno-povijesnog okružja, provjeravajući temeljne idejne i epistemološke odrednice pojedinih razdoblja povijesti čovjekove duhovnosti. Čovjek i kao vlastita sudbina i kao potraga za prestrašenim čovjekom u čovjeku!

Likovi *Karavane* ispisuju postaje svoga križnog puta - vidjeti sebe u sebi. Veliki Meštar i Rafael - u kojem Veliki Meštar traga za izgubljenim odslikom svoje mladosti - kao dva oblika iste temeljne situacije na poprištu patnje - mržnje, straha i ljubavi. Je li to blagoslov ili prokletstvo? Patos identifikacije ustupa mjesto patosu rastvorbe iluzije. Veliki Meštar i Rafael ostvaruju se iznutra projekcijom, licem u lice. Veliki Meštar spoznajom dolazi do bola, a Rafael bolom do spoznaje. Misterij se patnje ostvaruje misterijem identiteta, u kojem je protagonist Čovjek i njegova Patnja - i posljedak Bol egzistencije. Životna patnja je i drama i sotija. Veliki Meštar i Rafael ostaju na sceni kao svijest i komentar, vječno pitanje i dvojba, razaratelj snova i demonski smijeh, poetska i filozofska drama svijesti.

... *Geniju, Geniju iz Rapsodije, reci, zar nisi bio navjestitelj, Ivan Krstitelj, ovog našeg spasa? Što te prijeći da ne kažeš istinu, sada, kad je već svima jasno!*<sup>13</sup>

Alegorijska prikazba Hrvatskog *Genija iz Hrvatske rapsodije* koja se ne samo pokazuje, već i sam sebe interpretira!

Primjerice, Darko Gašparović će glede Krleže upitati: *Što se to ovdje objavljuje i pokazuje na velikoj pozornici doma i svijeta? Zasigurno najupečatljivija i najsugestivnija, u hrvatskome duhovnom prostoru, sama Hrvatska povijest, kao suma kolektivna iskustva i ujedno kao mitski arhetip... Izranjajući iz neopisivo strašna ratna vagona u koji je strpan svekolik hrvatski narod - izranjen, izmrcvaren, gladan, ponižen, cinično iznuran - taj uskršli kostur u robijaškom odijelu... vodi narod u furioznom finalu...<sup>14</sup> *Golgotski estetski misterij*<sup>15</sup> naviješten *Legendom* - novozavjetnom fantazijom u tri*

<sup>12</sup> Usp. Branko Hečimović: *Fragmenti o Krležinoj dramatici. Trinaest hrvatskih dramatičara*, Zagreb, 1976.; Darko Gašparović: *Dramatica Krležiana*. Zagreb, 1989.

<sup>13</sup> Usp. "Forum", br. 3.-4., ibid., str. 288.-289.

<sup>14</sup> Darko Gašparović: *Krleža i hrvatska povijest. Krležini dani u Osijeku 1992. Osijek-Zagreb, 1993. Str. 139.*

<sup>15</sup> Usp. Miroslav Krleža: *Davni dani*. Zagreb, 1956. Str. 163.

slike,<sup>16</sup> gdje Krist na mjeseci u masliniku ljubi plavu kosu grješnice Magdalene, samo je nazočna slika Svjetlosti i Sjenke, odslik čovjekove dvostrukosti.

*ISUS: Sve je laž, kad se pojavi istina, i sve je sjena, kad zasja svjetlost.*<sup>17</sup>

Ono što bijaše situacija Bogočovjeka, pralik je svake izvorne, granične situacije Getsemanskog vrta za svakog od nas. Krleža podastire verbalnu rekonstrukciju sne- ne Isusove ikonografije, u kojoj razrješuje dramski zaplet, a likom žene - grješnice označit će sve buduće žene brodolomnice u prožimanju kontrasta dobra i zla.

Šegedinova Rita i Neznanac s klupe u *Karavani* samo su travestirani likovi grješnice Magdalene i Isusa Krista i resemantizacija biblijske teme Getsemanskog vrta.

Epifanijska se slika samoostvarenja plaća iskustvom spoznaje misterija svijeta.

Konkretno se rastače u apstraktno, posebno i univerzalno, kao drama dobra i zla, sveza krivice, patnje i iskupljenja. Sloboda koja se plaća iskustvom spoznaje misterija svijeta najveća je drama u kojoj čovjek sebe osamostvaruje.

Na ishodištu života i smrti, laži i istine, zbilje i privida nadaje se slika u slici, gdje u sceni Posljednjeg suda Boga - suca smjenjuje Bog - čovjek gol do pojasa koji pokazuje svoje rane križnog puta.

Biblijska metafora za Rafaela u *Karavani* ima drugo značenje. Ljubav ne vodi do lica istine, jer kako Rafael dvoji:

*... A uko Veliki Meštar ima pravo?*

Što je istina? Šegedin daje u *Frankfurtskom dnevniku* dodatno tumačenje i mogući odgovor - jedino ljubav među prastarim ljudskim idealima ima lik, lice, ostalo su samo riječi. Imati lice, to znači - moći biti naslikan. Rafaelova lektira je knjiga *Isus i Magdalena*.<sup>18</sup> Vizualni doživljaj verbalnog teksta i verbalna rekonstrukcija vizualnog doživljaja *Oplakivanja Krista i Magdaleninina ljubav* nisu samo slika vjere već i slika ljubavi.

Uzimajući u *Frankfurtskom dnevniku* temu *Oplakivanje Krista* van Dycka<sup>19</sup> i Rilkeov prijevod stare francuske propovijedi *Magdaleninina ljubav*<sup>20</sup> Šegedin će u svojoj *Rekapitulaciji*<sup>21</sup> upozoriti na *svemoć ljubavi kao smisao postojanja, na istinu koja počinje u dvoje* (Nietzsche) u potrazi za izgubljenom slikom u *katedrali ljudskosti*.

Epilog *Karavani*, koji iščitavam iz *Frankfurtskog dnevnika*, podastire dodatni intertekstualni smisao krvave i tragične dramatičnosti izbora postojanja na zbiljskoj pozornici života. Biti Čovjek i biti Hrvat. Biti Hrvat i biti Čovjek.

*Ali ljubljeni može i danas biti narod, moj narod, pa se i tu javlja isti proces angažiranja ljubavi, idealizacije i stvaranja bogova i spremnost na žrtvu.*<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Usp. *Legenda*, "Književne novosti", br. 1., 2., 3., 4., siječanj-veljača 1914.

<sup>17</sup> Miroslav Krleža, *ibid.*, *Legende*. Zagreb, 1956. Str. 12.;

Usp. Branimir Donat: *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Mladost, Zagreb, 1970.

<sup>18</sup> "Forum", br. 3.-4., *ibid.*, str. 300.

<sup>19</sup> *Frankfurtski dnevnik*, *ibid.*, str. 239.-242.

<sup>20</sup> *Frankfurtski dnevnik*, *ibid.*, str. 243.-261.

<sup>21</sup> *Frankfurtski dnevnik*, *ibid.*, str. 261.-276.

<sup>22</sup> *Frankfurtski dnevnik*, *ibid.*, str. 276.

Paradoksalna sveza univerzalne problematike iz najintimnije oblasti života (misterij ljubavi) s javnim i povijesnim dramska je rekonstrukcija *Na rubu pameti* i *Zarobljenog uma*. Između njih stoji intermezzo mjesečine Getsemanskog vrta kao svjetogled i epifanijska slika snene ikonografije. Opirući se svim ideologijama i svim oblicima dogmatizma i isključivosti, Petar Šegedin će poput pobožnog pustolova osporiti apsolutnu istinu, suprotstavljajući joj svijest o ograničenosti čovjekovih spoznajnih mogućnosti i relativnost stvari, složenost iskustava i višesmislenost ljudskog svijeta.

Šegedinov je Rafael iz *Karavane* odsanjao svoj san. Nakon grubog buđenja, kao jedini mogući vid iskupljenja, ukazuje se stvaralački čin u kojemu se odzrcaljuje i njegov identitet i identitet Velikog Meštra. Pronađena je slika žene iz *Frankfurtskog dnevnika*, Epilog drame i ponovo uspostavljanje skladnosti između čovjeka i božanstva. Otkriće je epifanijske svjetlosti smisla i svrhe bivanja. Prolazna žena, prolaznog svijeta, žena konačnosti zadržava ljudski rod u pojavnom svijetu i zato je ljubav prema ženi, ustvari, ljubav prema majci i životu, slobodi i domovini, zavičajnosti riječi i skladnost prema sebi i drugima. Inkarnacija je ljepote kao sam ideal - za kojim umjetnik teži i koji kao priča o paklu u snu Isusa i Michelangela i Filipa Latinovića ulazi iz Krležinih *Legendi* i istoimenog romana.<sup>23</sup> A to je očitovanje i stvaralačkog erosa kao duhovni kontinuitet estetske kulture, u kojem se zrcali i sva povezanost književne i povijesne sudbine u tvorbi<sup>24</sup> višeglasne dramske strukture.

*I ovdje u paklu sanjamo sunčani stil*, rekao bi Miroslav Krleža u *Simfonijama*, označavajući buduću dramu svjetlosti i sjene, natopljenu lirskom mjesječinom sna i dvojbom Šegedinovog Rafaela - lika koji kao slika i odslik ostaje zrcaliti Velikog Meštra na povijesnoj, ali i ljudskoj pozornici života.<sup>25</sup> A nije li to i biblijska travestirana dramska priča o anđelu Rafaelu koji epifanijskom svjetlošću alegorije prosvjetljava i jedan od mogućih puteva i pristupa *Karavani*? Je li potraga za ljudskim licem konačno i završena?!

<sup>23</sup> Usp. Miroslav Krleža; *Michelangelo Buonarroti, Legende*. Zagreb, 1956. Str. 77.-109.; *Povratak Filipa Latinovića*. Zagreb, 1954. Str. 81.

<sup>24</sup> Usp. Viktor Žmegač: *Književnost i filozofija povijesti*. HFD, Zagreb, 1994.

<sup>25</sup> Usp. Pavao Pavličić: *Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti. Krležini dani u Osijeku 1992*. Osijek-Zagreb, 1993. Str. 20.-22.



*Branimir Donat*

## CILIGA DRAMATIČAR Fructus autumnales

U knjizi *Bijeda historicizma* Karl Popper je aludirajući na Marxovu *Bijedu filozofije* i Proudhonovu *Filozofiju bijede* kao svojevrstan motto svog rada napisao:

*U znak sjećanja na bezbroj muškaraca i žena svih ispovjesti, nacija i rasa koji su pali kao žrtve fašističke i komunističke vjere u Neumitne Zakone Povijesne Sudbine* (Karl Popper *Bijeda historicizma* cit. prema *Kritika kolektivismu, Liberalna misao o socijalizmu*, Filip Višnjić, Beograd, 1988., str. 145) iskazujući tako svoju skepsu u smisao vjerovanja u povijesnu sudbinu, dokazujući logičkom aparaturom ono što su mnogi intuicionisti prije njega jasno iskazivali svojim stavovima, naime da je vjerovanje u povijesnu sudbinu i njenu apsolutnu determiniranost nemoguće, jer je nemoguće bilo kakvim znanstvenim ili racionalnim metodama predvidjeti u kojem će se smjeru kretati povijest čovječanstva.

No ako je teško predvidjeti, vrlo često je još teže opisati, a pogotovo objasniti ono što se doista zbilo, čak i onda kada je uloga spekulativnog u takvom opisu gotovo beznačajna, jer su činjenice očite i uglavnom nepobitne, uza sve poteškoće nisu ništa manje, a prepreke beznačajnije. Stoga se potsjetimo na Nietzschea i njegov aforizam: *Tružeći početak, čovjek postaje rak. Povjesničar gleda unazad; konačno i vjeruje unazad.* (*Aforizmi i strijelice in Sumrak idola*, Beograd 1991., str. 11).

Osoba, pa i djelo Antuna Cilige (Šegotići kod Vodnjana 20.II.1898. - Zagreb, 21.X.1992.) po mnogo čemu su i dalje enigmatični. Neću tvrditi da su obavijeni neprozirnim velom neznanja i skrivenosti, naprotiv, mnogo je toga očito, pa čak i dostupno, ali dosadašnja objašnjenja koja su nam nudili oni koji su ga prihvatili, odnosno optužbe onih od kojih se odmetnuo vrlo često su kontradiktorna, premda i u tom proturječju ima sistema...

Antun Ciliga bio je i ostao osoba iznenađenja, ponekad neuhvatljiv, zagonetan. Osim što je imao izraziti dar za politiku može se s pravom tvrditi da je bio spretne ruke i u književnim poslovima, premda za književnost očito, nikada nije imao dovoljno vremena.

Pitajući Ciligu jednog jesenskog kišnog i prohladnog predvečerja u njegovoj sobi u Staračkom domu u Klaićevoj ulici na kojem je jeziku svoju prvu knjigu pisao objasnio mi je kako je to bilo.

Premda je francuski jezik kao gimnazijalac učio još u Mostaru, nije ga dovoljno poznavao da bi mogao na njemu pisati, hrvatski pak nitko u Parizu nije znao, ali ipak rješenje je odmah nađeno.

Ante Ciliga bio je poliglot; tijekom boravka u SSSR-u naučio je odlično i ruski jezik, a osim toga njegove političke veze u Parizu vodile su kroz redove ruskih trockista i lijevih socijalista. Bilo je logično da krene tim putem kako bi urbi et orbi obznaniio svoje gorko iskustvo o prvoj zemlji socijalizma na svijetu.

Baš u tom krugu našlo se i rješenje pitanja pisanja i prevodenja knjige na spomenutu temu, naime Ciliga je svoj rukopis knjige *o zemlji velike laži* diktirao na ruskom jeziku Vjeri Aleksandrovoj, uglednoj ruskoj emigrantskoj književnoj kritičarki, koja ga je potom u suradnji s autorom prevodila na francuski jezik.

Da je doista bilo tako potvrdio je Ante Ciliga u svom *Testamentumu* na str. 2., gdje tvrdi da je Vjera Aleksandrova prepisala i prevela i drugu knjigu koja se pojavila tek poslije drugog svjetskog rata u jeku blokovske i hladnoratovske napeposti.

U međuvremenu Ciliga je postao poznati i ugledni *kremljolog* i prihvaćeni stručnjak za probleme *titoističke Jugoslavije*, dok je u tuzemnim okvirima bio označavan kao trockist, antikomunist, hrvatski nacionalist itd., što će reći posve u skladu s uobičajenom nomenklaturom opasnih neprijatelja jugoslavenskog socijalističkog čuda.

Preskočit ćemo predratno i ratno razdoblje, ali valja znati da su se poslije rata njegovi članci pojavljivali od vremena na vrijeme u talijanskim listovima, a bio je također ugledni komentator na RAI-u. Kada bi skupio sredstva pretvarao bi se u izdavača i tada bi tiskao poneki broj svog glasila "Na pragu sutrašnjice".

Sve spomenute knjige imao sam manje više u rukama, premda ne mogu reći da sam do tih tiskovina dolazio vrlo jednostavno i u slijedu njihova izlaska, ali iz svega što mi je dopalo ruku nigdje nisam mogao zaključiti da je uza veliko breme godina, Ciligu napustio njegov tako vitalni *književni eros*, njegovo nam se pero nije nikada doimalo umornim.

Posve neprimjereno autorovoj životnoj dobi, u siječnju 1990. g. u Parizu Anti Ciligi i opet izlazi knjiga koju valja smjestiti u rubriku *književnost*.

Riječ je o drami *Les Fous de Paris*. Očito je da ju je napisao na francuskom jeziku, pa tako neposredno ne ulazi u korpus hrvatske književnosti, ali isto tako, ništa nas ne lišava obveze da je uvrstimo u polilingvalni opus ovog vrlo kompleksnog *l'homme de lettres* hrvatske književnosti, odnosno da i ovu knjižicu pribrojimo u rubriku, ako ničeg drugog, a onda svojevrsnih književno-političkih bizarnosti, jer posrijedi je političko-ideološka drama.

Kuriozum je sadržan i u činjenici da je riječ o dramskom tekstu, ali tekstu kojemu nije jedino mjesto pozornica, on funkcionira zacijelo bolje kada ga prihvatimo, pa svakako i pročitamo kao *Lesedramu*.

Prije nego krenemo dalje ponudimo *carte d'identité*, prvo knjige, a potom dramskog djela.

*Les Fous de Paris*, s podnaslovom *Theatre* izdao je tiskom ACTES SUD izdavačka kuća Huberta Nysena, što će reći onog istog izdavača koji je ponovo otkrio čitateljstvu nepoznatu i zaboravljenu rusko-emigrantsku spisateljicu Ninu Berberovu (ovo napominjem zato da upozorim da je očito linija veza menjševičko, trockistička, a možda i kritpoanarhistička u slučaju našeg Ante Cilige i dalje bila živa).

Na posljednjoj stranici korica ove male i tanke knjižice od 64 stranice formata 18,9x10 tiskan je tekst *Gledište izdavača* gdje stoji:

*Nedvojbeno, ovaj kazališni komad ne bi bio ništa drugo no djelić bravurozne retorike kada mu autor ne bi bio čuveni svjedok našeg stoljeća: Ante Ciliga.*

*Političar; esejist, memorijalist, taj žustri osporavatelj staljinističkog komunizma zamišlja, u Parizu, susret nekoliko urotnika podrijetlom iz redova šezdesetosmaške inteligencije. Oko velebnog projekta - rušenja L'Arc de Triomphea sučeljuju se pristalice Izravne akcije s onima iz Velike akcije koji teže proširiti svoj mandat novim revolucionarnim akcijama i metodama.*

*Pod prividom jedne zajedljive i nadrealističke alegorije, to je dakle vrlo prihvatljiva pretpostavka koja nadahnjuje Ciligu, više nego pažljivu ideološka prosudba gorbačovljevskeg razdoblja.*

Iz bilješke Huberta Nyssena i Bernarda Pya koji su očito ljevičari-disidenti bliski anarhizmu i neinstitucionalnom ljevičarstvu, nije teško zaključiti koliko oni cijene našeg Istrana iz Šegotića, kao osobu koja i dalje ima u njihovim očima svoj prepoznatljiv, premda pomalo neobičan identitet.

No, ako je to jasan zaključak koji se nameće pošto se pročita Ciligin dramski tekst, izdavač je s pravom osjetio da Ciligu treba opet predstaviti francuskoj publici iako ga upravo ona, možda mnogo više od svega današnjeg čitateljstva na Zapadu (gdje su objelodanjene gotovo sve njegove knjige) najbolje poznaje, odnosno da je u yezi već više od pola vijeka s ovim neobičnim čovjekom čije mjesto u hrvatskoj javnoj riječi nije dovoljno poznato, a zparavo niti identificirano u svoj širini značenja i vrlo različitih konteksta u okvirima hrvatske političke misli i književne riječi. Zato smo i opet u prigodi podsjetiti da je ljudski zaborav snažniji i od staljinističkih zločina, pa perversno računajući na ovu konstantu na kojoj Zapad i temelji glavnicu svoje bezbrižnosti, izdavač ali i njegovi prijatelji odlučili su da djelo i autora predstave što je moguće potpunije i koncilijantnije.

Meni nepoznata Helena Hezera povjereni zadatak *predstavljanja* Ante Cilige obavila je vrlo korektno nastojeći ovog permanentnog oporbenjaka smjestiti u konkretno vrijeme i prostor u kojem je, premda širokom krugu nepoznat, ipak ostavio značajni i vrlo prepoznatljivi trag - ne samo za policije raznih zemalja nego i za njegove političke privrženike.

Helena Hezera francuskim čitateljima predstavljanje Ante Cilige započinje ovako:

*Kada je 1938. godine izašla U zemlji velike laži Solženjicin ima dvadeset godina i još se divio Lenjinu. Ante Ciliga u toj knjizi iznosi kako je u SSSR-u proveo deset godina, od toga tri godine u zatvoru, a dvije i pol u izgnanstvu u Sibiru.*

*Djelo je mučno: taj stari rukovoditelj i utemeljitelj Jugoslavenske KP okreće svoje teorijsko oružje protiv Lenjina i Staljina, opisujući uspon birokracije na vlast, nove vladajuće klase da bi je diskreditirao, ogolio i oborio. To je periferija krugova moći koje*

je Ciliga mogao promatrati u malo poznatom razdoblju prvog petogodišnjeg plana. Poslije zatočenja i sibirskog izbjeglištva on je JEDINI PREZIVJELI od svih onih koje je susreo u svojim zatvorima i svojim ledenim boravištima s tri milijuna ostalih žrtava lude strahovlade (1936., 1937., 1938.).

Već sam naslov njegova svjedočenja je kapitalan: ovaj opis razdoblja utemeljenja staljinističkog režima nagovješta i upotpunjuje Arhipelag Gulag.

Kapacitet Ciliginih analiza nije više potrebno hvaliti. Preostaje pohvaliti njegovu spisateljsku kakvoću. Njegovo nečuvveno pamćenje, njegov osjećaj za analitičko promatranje dozvoljavaju mu da u dvije crte nabaci portret i ogoljenu biografiju pojedinaca koje je susretao. svaki zatočenik ima svoju povijest koja ako se pridruži ostalima, rekonstruira zastrašujuć puzzle.

Zatvor je postao cma soba gdje se odvija sovjetska zbilja, dok se zatočenci glože u bijednim strančarskim borbama.

Davno prije no što su naši intelektualci preokrenuli košulje i od gulaga uradili trgovački posao Ciliga je već sve, ili gotovo sve kazao.

Nije li pogoršao svoj položaj prokazujući SSSR uz pomoć marksističke teorije? Premda se još i danas Ante Ciliga smatra marksistom, on priželjkuje socijalnu revoluciju kako na Istoku tako i na Zapadu.

Knjiga je napisana na francuskom. Kada je Ciliga dosegao intelektualnu zrelost, francuski jezik i Pariz još su predstavljali drugu domovinu inteligencije srednje Europe. Balkana ili drugdje. Poslije Moreasa, i Tzare u poeziji, Istratija u fikciji, Ciliga se nesumnjivo smješta u prvi red memorijalista francuskog jezika 20. stoljeća.

Njegova ljubav prema poeziji Villona, Baudelairea, Rimbauda udvostručuje se nostalgичnom privrženošću za Francusku revoluciju. U toj prisposodbi iz 1789. Lenjin je za njega Robespierre koji postaje termidorac.

Ante Ciliga mogao je napustiti SSSR zahvaljujući približavanju Staljina i Musso-linija 1936. Rodom Hrvat, on je odjednom postao Talijan, naime, njegov rodni kraj bio je pripojen Italiji poslije raspada austro-ugarskog carstva.

Ciliga nije prestajao putovati između Rima gdje se 1959. godine nastanio i Pariza. Pariza u kojem je objelodanio 1950. godine Sibirie, terre de l'exil et de l'industrialisation (Sibirija, zemlja izgnanstva i industrijalizacije) drugi dio svoje prve knjige koje je kasnije spojio u jednu pod naslovom Dix ans au pays du mensonge deconcertant (Deset godina u zemlji zbnjujuće laži).

U svibnju 1968. u dobi od sedamdeset godina, prošao je autobusom Francusku koja ga je zanimala, taj novi Babilon i Atena suvremene uljudbe da bi došao u Pariz i pridodao svoj prilog raspravi. U trenutku vojnog udara u Poljskoj 1981. eto ga opet u Parizu da stavi u opticaj svoje teze: kako je neuspjeh za SSSR kada je vojska u ime poljske komunističke partije morala uspotavljati red u zemlji. Isto tako s tugom zapaža da ni jedan jedini disident iz zemalja istočne Europe nije govorio na pariskim mitinzima podrške Poljskoj, napominjući da se revolucija ne diže pred papinom slikom. Danas se može ustvrditi da je bio lucidan, jer je predvidio kompromis između vojske, Crkve, KP i Solidarnosti...

I eto u jesen svoga života Ciliga se opet vraća u Pariz odakle nam odašilje književni meteorit Ludake iz Pariza (dramu naših dana), dostojan usporedbe s Blanquijevom Vječnosti prema zvijezdama.

Oblik djela može se činiti nadrašten. Pa ipak, taj *tekst nadrealističkog filma* posjeduje sve elemente konvencionalnog teatra poput onoga Sartreova.

Već nakon nabranjanja likova radnja kreće. Likovi su sljedeći: Pierre Robes *voda izravne akcije* i Gracchus Cidar nazvan *Gry*, voda razjedinjene skupine *velike akcije protiv nuklearnoga rata*. Tu je i Francois Astre *veliki naprednjački intelektualac* i njegova družica gospoda Manda *profinjena spisateljica*, potom i Anthony Zoulou, borac afričkog Nacionalnog kongresa i njegova supruga Tatjana *rusko-tatarska kneginja*.

Zatim tu je na okupu i Peruanka Mila *kći pripadnice velikih Inka* (studira u Parizu)...

Država je predstavljena preko svojih policajaca *u civilu i u odori*, a likove Augusta de Saint Martina, predsjednika francuske uprave i Jeana Mutterlanda *ministra unutarnjih poslova* zapravo i nije teško usporediti s nekim stvarnim političkim ličnostima tog razdoblja.

*Je li zaplet doista nadrealistički? Komandos-samoubica hoće dići u zrak L' Arc de Triomphe, taj materijalni simbol intelektualne i duhovne prevlasti ne samo u Francuskoj nego i u cijeloj svijetu. Simbol koncepcije nacionalne države koja je u praksi u suprotnosti sa stvaranjem svjetskoga saveza.*

*Snaga i lukavstvo Ante Cilige je u tome da u svoju korist koristi svoju najveću slabost. Njegova maštovitost obogaćena je naslijeđem slavenskih bajki, no u njegovu se jeziku osjećaju posljedice života, protekloga u službi teorije. Prepirući se s različitim ideologijama njegovi dijalozi dosta brzo okoštavaju u slijedu omiljenih teza kao što su: sumrak Europe, potreba uspostavljanja svjetskog saveza protiv nuklearnog rata, državnim manipuliranjem terorizmom, itd. Njegova osobna izlaganja i u ustima njegovih najromanesknijih likova bivaju nenaravna da bi se na kraju stvorio sraz nimalo različit od onih na platnima Magrittea, gdje su najneutralnije osobe slikane u iracionalnim situacijama. Nastavljajući staru raspravu o propagandi akcijom koja oduvijek potiče revolucionare, Ciliga nam nudi posvemašnju rijetkost: djelo koje s jedne strane izgara od mladenačkih ideala snažnijih od velikih razočaranja, u s druge strane leđi se od hladnoće uvriježenih teorija.*

*Koji će se redatelj zainteresirati s ovom dvostrukom osvetom: onom bespomoćne politike koja ustupa mjesto umjetnosti, i osvetu umjetnosti koja je tako dugo čekala na to mjesto.*

Sve su to konstatacije i upiti benevolentnog predstavljača djela koje, bar za naše prilike i u okvirima iskustava koje je Ciliga provjerio tijekom postojanja dvije Jugoslavije i NDH imaju i za hrvatsku književnost, pa tako i onu dramsku posebno značenje.

Sve osobe ovog dramskog plakata ne samo svojim govorom nego i jezikom didaskalijskih očitovanja idejno su već unaprijed transparentne, one ne stvaraju svoju sudbinu nego se kriju iza nje kao sandwichmani iza reklamnih ploča koje nose.

To je niz znakova u čije značenje ne treba sumnjati sve dok scenski ili na neki drugi književni način funkcioniraju, ali kada ih prozremo do kraja, što nam preostaje nego vjera u paradoks s kojim autor svoju scensku sotiju i završava.

Da bi broj nesporazuma bio što manji krenimo s identifikacijom likova kako slijedi:

Pierre Robes je šef "neposredne akcije"

Eleonora je njegova družica

Gracchus Cidar (Gry za prijatelje), pučanin dvadesetog arodissementa, vođa razjedinjene skupine "Velika akcija" protiv nuklearnog rata

Gospoda Manda, njegova družica, rafinirana književnica

Sttela, zvijezda 19. arodissementa

Rachel, nazvana "mala Rachel", studentica prve godine pariškog sveučilišta; očarana projektom povratka prirodi - voli stabla, cvijeće, zelenilo. Također voli i diskretnu i hermetičku glazbu

Yvon, je pak inženjer, stari borac iz svibnja 68.

Mila, kći pripadnice plemena Inka, Peruanka koja u Parizu studira medicinu, njegova družica

Nicky, mladi delegat RAF-a u Parizu, bivši student Slobodnoga sveučilišta u Istočnom Berlinu

Celestine, zvana "La Pasionaria", njegova družica

Anthony Zoulou, borac Afričkoga nacionalnog kongresa

Tatjana Ghakhinova, rusko-tatarska princeza, njegova družica Auguste de Saint-Martin, predsjednik francuske vlade, napredni konzervativac

Jean Mutterland, ministar unutarnjih poslova, Alzašanin, francuski racionalni duh, čvrste njemačko-pruske volje

Skupina policajaca u odori i u civilu.

Nisam siguran, premda se u drami *Ludaci iz Pariza* kao svojevrsni ideološki leit-motiv provlači "68" koja je ozbiljno potresla Francusku i dio Zapadne Europe, to nije drama o studentskom revoltu, nego priča o tome kako žar permanentne revolucije neprestano tinja, ali da požari koji povremeno negdje i izbiju nisu ono što se misli da jesu, nego su najčešće strogokontrolirani oblik političke manipulacije koju vodi država i njezine tajne službe.

Pri nabranjanju likova mogli smo uočiti da je Ciligina scensko-ideološka menažerija vrlo šarolika i da u njoj nije teško prepoznati i neke likove koji su parodija modela preuzetih iz političke zbilje.

Tako, kada nas upoznaje s Jeanom Mutterlandom tijekom njegova razgovora s predsjednikom francuske vlade Augusteom de Saint-Martineom u jednoj aluziji možemo poslije najnovijih otkrića o političkoj prošlosti, odnosno o višijevskom razdoblju političke adolescencije predsjednika Mitteranda zaključiti da je, uostalom kao i u nekim svojim ranijim spisima, Ciliga prije politički vidovnjak negoli realni političar. *Sad mi je jasnija osnova na kojoj počiva naša suradnja* (riječ je o razgovoru ministra unutarnjih poslova s Augusteom de Saint-Martineom, op. B. D., predsjednikom francuske vlade, koji govori) *Oduševljen sam, dragi prijatelju, vašom učinkovitošću. Razlike u našem socijalnom i političkom podrijetlu ne sprečavaju nas da učinkovito i skladno surađujemo. Moj otac je bio tradicionalistički francuski konzervativac, nepopustljivi protivnik Treće Republike, koja je za njega bila oličenje demagogije i korupcije. Da bi se poštedito tog pogubnog okružja poslao me na studij u Oxford. Tamo sam imao prigodu uvjeriti se da su engleski konzervativci potpuno drukčiji od svojih francuskih kolega. Dok su francuski konzervativci odbijali sve novine, engleski konzer-*

*vativci išli su u korak s vremenom, završivši svoj konzervativizam, dodajući mu krajnji ferment novoga vremena. Zbog te spoznaje postao sam progresivni konzervativac. Tako sam uspio opstati za Treće, Četvrte i Pete Republike, a sada u trenutku velikog zaokreta, postao sam i predsjednik vlade.*

\*\*\*

No vratimo se početku i krenimo redom.

Kao i sva ljevičarska politika tako i ova drama lijevih ideja započinje u *gradanskom salonu*. Svi vide da je svijet ogrezao u ravnodušnosti. Stare parole su potrošene a od velikih aduta jedino je preostala borba protiv nuklearne bombe.

Akteri razgovora su predstavnici Velike revolucionarne akcije (Gracchus Cidar zvan Gry) i Pierre Robes vođa Izravne akcije. Spor se vodi ne samo oko načina borbe nego i oko sredstava.

Gry predbacuje Robesu da podmeću danas bombe pred vrata *židovskih banke, a sutradan pred protužidovske...* Gracchus Robesu nadalje predbacuje da Robesovi ljudi odnosno članovi Izravne akcije *potpuno zanemaruju rješenje socijalnog problema i da zagovaraju kukavni internacionalizam.*

Potom osporava svaki smisao njihovih atentata i daljnju odanost Marxu i Bakunjinu govoreći *... vi ste samo jadne sjene prošlog stoljeća, predatomskog doba. Veliki pokret 1968. zahvatio je cijeli svijet od američkog Far Westa do krajnjeg Istoka s Parizom i Sorbonnom... nagnao mladež da se pobuni protiv pogubnih prijetnji atomskog rata, zastarjelih ideja i metoda prošlog stoljeća. Mi spontanisti bili smo avangarda Pariza i Sorbonne, začetnici povijesne inicijative nove ere koja smjeru novim idejama i metodama... Pierre, ti i tvoja Izravna akcija idete korak unatrag. Vi ste u praksi prihvatili metode borbe i političku strategiju RAF-a i tako postali francuski ogranak te zastarjele njemačke akcije.*

*Mi iz Velike akcije želimo nastaviti i razvijati borbu, metode, povijesna i filozofska shvaćanja iz svibnja 68. Samo se nečim novim može služiti francuskom i svim narodima novoga atomskog doba. Uostalom to je u skladu s dobrom francuskom tradicijom ići do kraja, po bilo koju cijenu.*

Gry je revolucionarni maksimalist, svrha sveg djelovanja je revolucija a ne njezini rezultati ili bolje rečeno, njezine posljedice.

Da bi se dramaturgija rezoniranja razvila tu je i Eleonore, Robesova družica koja kaže da joj srce kazuje da bi trebala biti na Cryovoj strani, ali kada bolje promisli na strani je svog prijatelja. Ona dalje predbacuje da su Cry i njegovi ljudi zapali u krajnji degolizam i da u isti mah žele biti *Ultrafrancuzi i nadljudi.*

I potom se opet s nostalgijom sjeća 68 i opisuje borbe s policijom. Priznaje da su ih radnici prihvatili, ali da im se nisu pridružili, komunisti su se otvoreno suprotstavili, dok su socijalisti ostali pasivni, *stari anarhisti, skeptici, pognuli su glave, trockisti su puno pričali, a malo činili. Jedini praví, svjesni borci bili smo mi spontanisti.*

Što je to veliko u smislu revolucionarnog čina teško je odrediti ali moglo se zaključiti da se Cryovi pristalice spremaju dići u zrak Eiffelov toranj, no Robes smatra, izvještavajući svoje istomišljenike da ih u toj suludoj želji treba spriječiti, a umjesto tog bezrazložnog čina valja poduzeti neke umjerenije akcije.

O tome traže mišljenje Francois Astrea, naprednog intelektualca, govornika i mislioca (možda je to Sartre?), a on pak rezonira na ovakav način:

*Opće poznate inicijative u povijesnom razvoju u biti su ispravne, iako se u akutnom trenutku događanja čine neispravnima. Opće poznate inicijative u svakoj prilici nedjeljiv su dio narodne stvari i valja ih uvijek braniti. Zato i Izravna akcija i Velika akcija imaju svoj smisao postojanju i djelovanju, usprkos zabludama i različitim stajalištima.*

*Dakle, kritizirajte djelovanje nove disidentske grupe među sobom, a ne javno. Očito, na scenu se uspjela i marksistička dijalektika koju nudi svoj vječni ibis redibis nunquam peribis...*

Eleonora (družica Robesova) smatra da je napad na Eiffelov toranj glupost, ona je uvjerena da je u ovom času potrebno spojiti revolucionarni idealizam s praktičnim realizmom u cilju postizavanja stvarnog uspjeha. Čini mi se da u tom času ne treba samo kritizirati ludosti i zablude revolucionarnog tabora i dekadentne ideje i snage. Trebalo bi udariti po totalnoj dezintegraciji, po legalizaciji ljudskih izopačenosti počevši od markiza de Sadea, a završavajući s Pierrom-Paolom Pasolinijem...

*I priroda griješi, zastranjuje, treba to zabilježiti. Ipak spasiti čovječanstvo i osigurati mu napredak ne može se zabludama, zastranjenjima, abnormalnostima.*

No u francuskom ljevičarskom salonu društvo mora biti šarolikije i zato je osim poznatog mislioca tu nazočna i njegova družica, profinjena spisateljica pomalo neobična imena Manda.

Možda je to Simone de Beauvoir, a njezina se profinjenost očituje i u poziciji da smatra kako su Markiz i talijanski pisac i filmski redatelj genijalci i dodaje *Možda su im njihove spolne nastranosti skrenule duh ka radikalnoj kritici cijeloga društva, kreativnoj premisi potrebnoj pri svakoj korjenitoj promjeni ljudskog roda. Po tradicionalnom shvaćanju Sade i Pasolini na rubu su društva, što im je omogućilo da sagledaju i odvažno se opru svim ljudskim slabostima. Ideja da se napadne Eiffelov toranj nedvojbeno je suluda, a ljude iz Velike akcije može se mirne duše proglasiti ludacima Ludacima iz Pariza. Ipak se tu radi o ludilu u skladu s pravom pariškom tradicijom, i francuskom ako hoćete. Ivanu Orleansku neko su vrijeme smarali ludom, a tijekom 1940. za skupinu normalnih Francuza i de Gaulle je bio lud.*

Ove misli podržat će spomenuti mislitelj kome je bitno protivljenje, on priznaje da sve te buntovnike mogu s pravom nazvati *Ludacima iz Pariza*, ali je za njega bitno njihovo protivljenje društvenoj dekadenciji.

Dolazi do diferencijacije, Crya napušta Sttela, dijete puka, odnosno 19. ardissementa. Dosadila joj je pasivnost u ponašanju Gracchusa.

O tome kakvo je to društvo i da je riječ o revolucionarima s pedigreeom svjedoči njihov dijalog:

*GRACCHUS CIDAR: Kakav fujasko, Sttela. Zar češ ti, potomak velikog borca Komune i kei talijanske anarhistice, najdraže Malatestine učenice, ti, ljubav i slava, Zvijezda puka 19. okruga, napustiti revolucionarni tabor i prijeći socijalistima, oportunistima i afaristima! Činilo mi se da smo ti kao oživotvorenje puka 19. i ja kao sin puka 20. okruga s tim idejama, zajedno u akciji i u životu predodređeni da predstavljamo i guramo naprijed narod naša dva okruga, pravi, istinski narod Pariza. Naša dva okruga prava su duša Pariza, i ne samo Pariza nego i Francuske.*



Umjesto razgovora - očitovanja, umjesto dramskih situacija iskazivanje ideoloških, a potom i političkih uvjerenja.

U tom vješticijem kotlu parola mora biti mjesta barem za koju travku uvjerenja i nazočnosti zelenih.

Njih pak Ciliga očituje u liku Rachel, studentice zaljubljene u prirodu koja se divi Cryu zbog njegova poznavanja ideja i tekstova Marxa, Bakunjinina, Lenjinina, Proudhona, Kropotkina, Bogdanova, Rose Luxemburg, Maoa, Che Guevare, Otta Ruehle, Karla Korschina i drugih...

Po njezinu uvjerenju društvo klizi prema ponoru jer se udaljilo od nature, ona cijeni Crya ali kaže da je prema njemu kao muškarcu ravnodušna i da od njega ne traži ništa osim da je razumije...

\*\*\*

U drami političkih ideja gdje god postoji građanski salon neizbježno je također i predstavljanje radničke sredine. U Ciliginu izboru biti će to *radnička kuća u 20. okrugu* s dugačkim, možda suviše na konferencije podsjećajućim stolom. Tu su na okupu Gracchus i Rachel koje smo već upoznali, a njima se pridružuju još dva para: Yvon i njegova družica Mila *kćerka pripadnice Inka, te Nicky delegat njemačkog RAF-a, bivši student Slobodnog sveučilišta u Berlinu i njegova družica Celestine zvana La Pasionaria.*

Ciligina politička menažerija množi se i raste. Njegov inernacionalizam kao da je i biološki determiniran i autor od svega toga ne bježi, naprotiv, Mila će se do kraja sama predstaviti, jer njezino podrijetlo, kako to veli Rachel uvijek je *ponovo intrigira*, a Milu, da bi gledateljima, odnosno čitateljima bilo što više od svega toga jasno, očito nije teško povući za jezik pa se takvom i predstavlja:

*Draga Rachel, tebi su Mojsije i Abraham (aludira da je Židovka) dalji nego meni Inke. Moja majka rođena je i odrasla u velikom plemenu Inka. Klan je uvijek obitavao u visokim hrdima Anda. Potomstvo velikih Inka iz pretkolumbijskog doba živi i danas. Mala plemena Inka pomagala su Velikom pleme i na taj način priznavale njegov autoritet. Jednoga dana moja se majka s nekim rođakom spustila u Limu. Tamo je upoznala hrvatskoga mornara iz Dalmacije i njihove su se sudbine spojile. Ja i moja dva brata rođeni smo u tom braku. Moj otac mi je dao hrvatsko-slavensko ime Mila. Što znači draga. Bio je komunist, Lenjinov učenik, poslije Titov, i tako su svi u obitelji postali komunisti. Majka mi je umrla kada mi je bilo devet godina. Željela je da je se pokopa na groblju Inka, smještenom pokraj njihove siromašne nastambe... Veliki poglavica dao je pristanak, budući da se moja majka nije udala za Španjolca, nego za Slavenu, Lenjinova učenika koji je zagovarao oslobođenje obojenih i ukidanje povlasti bijelaca...*

*... Veliki poglavica i njegovo pleme nisu u opoziciji i ne bore se političkim sredstvima protiv vlade u Limi. Čekaju svoje vrijeme, uvjereni da će doći dan kad će opet preuzeti vlast u starom kraju. Moj otac i braća pripadaju proruskoj Komunističkoj partiji, te se nisu pridružili Maovoj partiji Svjetle staze.*

*Po završetku gimnazije u Limi poštujući želju roditelja, krenula sam na studij medicine u Pariz i tu ostala. Braća su me poslala u Moskvu da naučim ruski u sklopu godišnjih tečajeva za strance na Sveučilištu prijateljstva naroda, koje je osnovao*

*Hruščov. Polovicom godine željela sam se pridružiti Che Guevari u bolivijskim planinama...*

*... Sovjetski me režim razočarao i od simpatizerke postojećeg komunizma postala sam disidentica i anarhistica. Prije povratka u Pariz, jedan od moje braće, član Centralnog komiteta peruanske Komunističke partije, poveo me u Titovu Jugoslaviju, u očevu postojbinu, na jedan sunčani otok u Dalmaciji. U Americi sam se osjećala kao prava Peruanka, pripadnica plemena Inka, poslije, a i sada, zbog oca kao Slavenka, no ipak se osjećam ponajviše Europljankom, da ne kažem Francuskinjom, Parižankom.*

Koji su sve razlozi zbog kojih su Ciligini šezdesetosmaši i postšezdesetosmaši postali sterilni politički radikali neka ilustrira i primjer Celestine zvane La Pasionaria.

Ona je oduševljena *curriculum vitae* mlade Peruanke, koja na neki način, barem po podrijetlu, može podsjetiti na Zoru Seljan, kćerke Mirka, danas ugledne čileanske spisateljice i supruge doista značajnog književnika Olinta, dok svoj životni put u odnosu na Peruankin smatra beznačajnim:

*S dvanaest godina, ne znam kako, postala sam osviještena u vjerskom smislu. Pobunila sam se protiv kulta Blažene Djevice Marije, kakve Djevice, pitala sam se. Imala je dijete, zvalo se ono čovjek ili Bog... Tako sam od mlade baskijske djevojke postala mlada Francuskinja, sljedbenica Voltairea i Diderota. Sa četrnaest čitala sam Marxa i Freuda i postala revolucionarka: shvatila sam sav besmisao poretka i postojećega društva. U očekivanju promjena, izgubila sam duševni mir. Usprkos mojim prosvjedima ne zovu me Celestine nego La Pasionaria. Godine 1968. sudjelovala sam s Gryem u pobuni na Sorbonni. Pripravljala sam Molotovljeve koktele i odnosila ih Gryu na prvu borbeni crtu. Nisam se mogla svladati pa sam i ja bacila nekoliko koktela na sluge poretka.*

Sastanku se pridružuju Antony Zoulou borac Afričkog nacionalnog kongresa i njegova pratilja Tatiana Chakhinova. Svi oni iskazuju svoje nezadovoljstvo djelovanjem Izravne akcije osobito protiv nuklearnog programa tvrdeći da su sve takve akcije na svih pet kontinentata izmanipulirane bilo od strane sovjetskoga ili američkoga tabora, zapravo moćni se njima služe za pripremanje masa za veliki nuklearni sukob sa suprotnim taborom. Tako tvrde neki. To je potpuno točno. Kad Gorbačov, predlažući mjere za potpuno atomsko razoružanje podupire Marcosa, čiju vladavinu filipinski narod osporava, on jasno pokazuje da mu je konačni cilj pronaći sve moguće saveznike u nuklearnom ratu protiv Sjedinjenih Država. Sa svoje strane Reagan se hvali svojim mirotvornim susretima s Gorbačovom, pod okriljem svjetske politike, dok istovremeno šalje američke ratne brodove u sovjetske teritorijalne vode u Crnom moru, svjedočeći time da i on razmišlja o budućem nuklearnom ratu.

Trojica velikih voda suvremenog svijeta koji su željeli spasiti čovječanstvo od nuklearnog rata bili su okrutno maknuti: John Kennedy je ubijen, Nikita Hruščov smijenjen i zatočen, a papa Pavao I. otrovan. Od svega je najžalosnije u ovoj situaciji priznati da vlade u Moskvi i Washingtonu zapravo nisu prevarile narodne mase. Svjesno ili nesvjesno, mase žele da ih vlada prevvari i ona to čini. Mase samo tvrdoglavo slušaju lažna obećanja o razoružanju i miru. Oni žele odmah uživati u dobrima i mirno spavati ne misleći o sutrašnjici.

Iz predočenih stavova La Pasionaria zaključuje da to znači *diobu naroda u suverenim nacionalnim državama*; s tim mišljenjem slaže se i Gracchus Cidar, koji

misli da je mir moguće sačuvati promjenom sustava i ujedinjavanjem svjetske politike.

Rachel pak, nije za mijenjanje, ona je za rušenje postojećeg sustava i povratak prirodi: *U tom smislu Pol Pot možda ima pravo. Uostalom, on je studirao na Agromskom fakultetu u Parizu koji i ja pohađam.*

Vjerujem da Ciliga u svojim ideološko-političkim disputima, zapravo i nije ironičan, premda bi upravo takav pomak *Ludacima u Parizu* povećao ne samo scenski nego i idejni smisao i razloge, iako očito u ovim riječima prepoznajemo neke od njegovih ideja od kojih nije odustajao i koje su mu postajale sve bliže srcu:

*GRACCHUS CIDAR: U osvjet gradanske ere i moderne demokracije, stvaranje nacionalnih država ukinulo je autonomiju i suverenitet pokrajina. Samo ujedinjenje svjetske politike može danas dokrajčiti sporove nacionalnih država. Narod i opće mnijenje to dobro osjeća, ali se i dalje ograničava na riječi, male korake, uz polovične mjere koje stvaraju licemjeri. Stvoreni su CEE i ONU, ali duboko ukorijenjene svade i suprotnosti i dalje odlučuju o sudbini Europe i čovječanstva. Kao i u Ovidijevo vrijeme: video meliora proboque, deteriora sequor. (Vidim bolje i odobravam mu, ali povodim se za gorim, Ovidije Metamorfoze VII.20. Zvonimir Doroghy u svom Blagu latinskog jezika, NZMH, Zagreb, 1966., str. 370, piše To kaže za sebe Medeja, ali i mnogi od nas može to kazati za sebe. Svi mi znamo što je bolje, pa ipak to uvijek ne činimo. Op. B. D.) Ljudski je rod po svojoj naravi spor i konzervativan. Velike promjene proizlaze iz nužnosti...*

*... Veliki uspjesi i velika ostvarenja prošlosti svom težinom naslanjaju se na svijest i volju industrijaliziranih naroda Europe i Amerike, sadašnje avangarde ljudskog roda, tako da su svako novo ostvarenje i napredak koje razvoj vremena iziskuje onemogućeni. Nacionalna ideja i nacionalna država, veličanje domovine pokretačke su snage pomoću kojih su Europa i Amerika postale vodilje čitavoga čovječanstva.*

Kao razloge krize navode se vjera u napredak tehnologije i s tim u vezi zaključak da su nacionalne države konačni oblik ljudskoga uređenja. Gry to osporava riječima:

*Zato naša grupa smatra da revolucionarna borba može biti ponajprije usmjerena protiv zastarjele zamisli u postojanju suverenih država, protiv zamisli o nacionalnoj slavi kao najvišem idealu čovječanstva...*

Sve ovo je ostvarivo u krugu izabranika, dakle revolucionarne elite jer osamljenim revolucionarima ne preostaje drugo no da se bore protiv središnje misli, a ne društvenih epifenomena.

Zato i jesu odabrali kao cilj svoje akcije Slavoluk Pobjede a ne Eiffelov toranj. Gry tumači razloge te odluke i takvog izbora:

*Slavoluk Pobjede postao je simbolom intelektualne i duhovne nadmoći ne samo u Francuskoj već i u cijelom svijetu, simbol zamisli o nacionalnim državama koja se u praksi suprotstavlja stvaranju svjetskoga saveza, i tako dolazi do rezignacije pred nuklearnim ratom od kojeg svi tako zuziremo.*

*Ako je sveti Pavao izabrao Akropolu da bi održao svoj govor o nepoznatom Bogu, mi današnji revolucionari trebali bismo napasti suvremenu Bastilleu, Slavoluk Pobjede koji omogućuje izbor novih putova, velika ostvarenja, i duh današnjeg ljudskog roda. Mi time ne želimo nijekati veličinu francuske prošlosti, kao ni prošlosti drugih nacija*

bijele rase, mi samo hoćemo te veličine staviti na njihovo pravo mjesto, u prošlost. Zato smo izabrali Slavoluk Pobjede za mjesto naše akcije, jer je on simbol intelektualnog rastakanja našega svijeta, a ne Eiffelov toranj, kako su pretpostavljali naši drugovi iz Izravne akcije, jer on je tek obični proizvod moderne industrije željeza.

Djelovati - to je pokretačka ideja svih, pa tako i ovih Ciliginih revolucionara i stoga je prijedlog prihvaćen. Anthony kao prilog razlozima navodi iskustvo Crne Afrike koja je trenutno najpotlačeniji dio čovječanstva.

*Da posljednji postanu prvi nije samo vjersko zavještanje, to je opće pravilo razvitka ljudskog roda... Sad je kucnuo čas za druge ljudske rase da je (Europu op. B. D.) zamijene...*

*... Stvaranje činjeničnog socijalističkog društva, a ne parolaškog, stvaranje društva političke i socijalne demokracije, besklasnog, u kojem ne postoje politička i intelektualna ugnjetavanja, ekonomsko iskorištavanje postaje zadaća novih naroda i rasa Azije, Afrike i Latinske Amerike. Neke organizacije i partije u tom stvaralačkom činu zauzet će ono mjesto koje su u prošlosti imale socijalistička partija na Zapadu i komunistička na Istoku. Moj Afrički nacionalni kongres bit će nedvojbeno jednu od onih snaga u stvaranju novoga svijeta. Vaša Akcija protiv intelektualne Bastille koju danas oživotvoruje Slavoluk Pobjede, most je između dvaju povijesnih razdoblja čovječanstva.*

Politički plebiscit unutar grupice zavjerenika nastavlja se pa će tako i rusko-mongolska princeza Tatjana Hakimova reći koju o svom, odnosno iskustvu države odakle potječe.

Niže razloge i podastire svoj jedini zaključak: *Pokušaji ponovne europeizacije Rusije preko Hruščova, a danas Gorbučova osuđeni su na neuspjeh...*

*... Vaša sutrašnja akcija usmjerena protiv europskog zaostajanja, zapravo je labudi pjev europskog stvaralačkog duha, kao što su to bili u drevnoj Grčkoj Demostenovi patetični govori protiv zakašnjelih reakcija Atene protiv Filipa Makedonskog.*

Zavjerenici se izjašnjavaju i pozdravljaju na rastanku - oni koji odlaze s onima koji ostaju, a Celestine nastavlja, tvrdeći da to nije ni uzaludan ni nekoristan čin. *To je stvaralački i graditeljski čin u ovom mučnom procesu ljudskoga roda. Roza Luxemburg i Karl Libknecht nakon dvije tisuće godina obnovili su bunu Spartaka i njegovih sudrugova - robova. U našem dobu, svijet kroči brže i vaš će protest donijeti pozitivne učinke. Sutra ćemo zajedno s kamenjem Slavoluka Pobjede i naših vlastitih glavama gadati usporeni i zaostao ljudski rod, Pariz i cijeli svijet.*

No vlast i policija ne spavaju. Oni su upućeni u sve što se sprema. Ideja totalne zavjere ovdje se približava kulminaciji cinizma modernoga doba po kojem revolucijama upravljaju kontrarevolucionari i pretpostavci da najradikalnije poteze povlači vlast i policija kako bi pokazali neoborive razloge svoga postojanja. To potvrđuju i riječi Jeana Mueterlanda, ministra redarstva:

*Sad mi je jasnije osnova na kojoj počiva naša suradnja. Od radikala u mladenačkoj dobi, postao sam socijalist. Poučen iskustvom, shvatio sam da u politici treba težiti ostvarenju nemogućeg, kompromisima, u svakom trenutku vodeći računa o onome što ljude i partije spaja, a ne o onome što ih razdvaja.*

Policajac sve zna. Njemu je poznato da u Parizu postoji pet-šest grupica koje sebe nazivaju revolucionarnima i smatraju se krajnjim ljevičarima, a među njima su i dvije grupe.

*Prva, koju karakterizira luda apstraktna ideja o sveopćoj revoluciji protiv nuklearnog rata. Druga, koju obilježuje umjereno ludilo, i rabi posredne terorističke akcije protiv nepravdi i zala našeg društva... Europske narodne mase nemaju snage za izazivanje velike revolucije. Na taj način su revolucionarne grupe osuđene na izolaciju i nemoć...*

Velika akcija je opasna i treba je uništiti, Izravna akcija pak je nužna jer je osuđena na marginu i treba je kontrolirati.

S ministrovim tezama Premijer je zadovoljan i zaključuje: *Francuzi imaju pravo kad u vama vide veliku nadu Francuske, novoga de Gaullea.*

Posljednji, sedmi prizor drame zbiva se na Etoileu pokraj Slavoluka Pobjede. Sve je spremno, auto Gracchus Cidara pun je eksploziva, a u pokrajnjim ulicama čekaju još tri automobila, ali policija neprimjetno djeluje i bez otpora otima sve automobile i njihove vozače.

*Svi su se uputili prema Komesarijatu, kamo nikada nisu stigli. Nestali su bez traga, u ništavilu. Sve je proteklo u tišini. Nitko ništa nije vidio niti čuo. Tisak se nije oglasio.*

*Sljedećeg jutra borci grupe uhićeni su na ulici pošto su napustili svoje skrovište. Njihova je sudbina bila ista. Nestali su u ništavilu.*

*Zahvaljujući ženama, simpatizeri su se kriomice okupljali u malim skupinama od dvije-tri osobe, kako ne bi privlačili pozornost. Čak i na tim skupovima govorili su poluglasno, gotovo šapatom. Nisu izgovarali ni imena ni spominjali podvige svojih junaka i mučenika. Svake godine u Parizu, kao i u drugim metropolama nestane više stotina, čak i tisuća osoba, a da policija ne uspije otkriti zašto i kako su nestale. Ovoga je puta u Parizu taj broj bio veći za dvadesetak novih slučajeva. Sitanica.*

\*\*\*

Možda i neće djelovati posve uvjerljivo, ali *Ludaci iz Pariza* mogu se, zaista tipološki smjestiti u suvremenoj hrvatskoj dramaturgiji u onaj isti "fajl" u kojem se već nalaze *Aiaxia* Radovana Ivšića i *Bard* Antuna Šoljana.

I na kraju nešto posve neočekivano, kako se kraju i priliči - slatko. Tema rušenja Eiffelovog tornja u hrvatskoj dramaturgiji i nije posve nova, naime 1923. Antun Bonifačić je objelodanio, do sada nigdje zabilježeni dramolet, odnosno dramsku sliku u jednom činu pod naslovom *Rušenje Eiffelovog tornja*.

Mnogo je toga u ova dva dramska komada sličnog, premda bi se razlozi Bonifačićevih rušitelja mogli ponajprije motivirati ideologijom, pa čak i poetikom futurističko-dadaističkog kazališta, o čijem smo postojanju u hrvatskoj književnosti do sada mogli jedva i naslućivati, ali o tome drugom prigodom.

## POSLJEDNJA DRAMSKA DJELA ANTUNA ŠOLJANA

Antun Šoljan završio je svoj dramski opus osamdesetih godina kada je napisao radio-dramu *Čovjek koji je spasio Nizozemsku* i kazališnu dramu u dva čina *Bard*.<sup>1</sup> Te posljednje Šoljanove drame, unatoč svim svojim razlikama žanrovske i tematske naravi, pokazuju zanimljivu srodnost: egzistencijalna problematika njihovih glavnih (naslovnih) junaka temelji se na pitanju o domovini. Zapravo, u pitanju su dvije domovine jer su se obojica našla u životnoj situaciji koju obilježava tuđina kao druga domovina, privremena ili pak poželjna. Obojica nastoje promijeniti svoj dotadanji životni položaj, gonjeni naivnom nadom u spas, ispunjeni iluzijom da će napokon naći svoje individualno mjesto pod suncem.

Na društvenoj ljestvici oni su antipodi: jedan je na samom dnu, Hrvat na privremenom radu u Nizozemskoj (*da prostite, gostujući Hrvat*, kako sam kaže), a drugi je nacionalni bard, pjesnik izmišljene nacionalnosti i izmišljene ali prepoznatljive domovine, koji pripada njezinu društvenom vrhu. I njemu je, kao i Hrvat, Europa druga domovina.

*Kako sam se našao na tome mjestu, pitate?* - prva je rečenica koju izgovara Hrvat u tuđini M.M. na početku radio-drame. U *Čovjeku koji je spasio Nizozemsku*, kao i u *Bardu*, "mjesto" je vrlo česta i ključna riječ-zastupnica Šoljanovih spoznaja o ljudskoj sudbini. Obje drame doimaju se kao složeno oblikovan autorov umjetnički odgovor na jednostavno pitanje: gdje je to čovjek zapravo na svome mjestu? Doduše, pitanje kako smo ga netom formulirali zvuči kao kliše, ali to je možda

<sup>1</sup> Radio-drama *Čovjek koji je spasio Nizozemsku* praižvedena je 1983. na Radio Zagrebu. Prvi put je objavljena u časopisu "Forum", XXIII, br. 3, str. 433-451; Zagreb, ožujak 1984. Definitivni tekst objavljen je u knjizi *Hrvatski Joyce i druge igre*. Biblioteka Zora, knj. 45. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989. Str. 41-72. Drama *Bard* prvi put je objavljena u "Forumu", XXIV, br. 4-5, str. 731-789; Zagreb, travanj-svibanj 1985. Praižvedena je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, 19. svibnja 1987. Iste godine objavljena je drugi put u Šoljanovim *Izabranim djelima*, I. Priredio Branimir Donat. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 174/I. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1987. Str. 245-295.

dobro jer je vrlo šoljanovski. Upravo su klišeji, i gradbeni i jezični, onaj humus iz kojeg niče Šoljanova trpka ironija koja je zaštitni znak njegova dramskog izraza.

Kazališna drama *Bard* započinje pjesmom dječjega zbora koji se nalazi u pozadini pozornice: *Domovina je naša kao brod / a narod su mu jedra - / i lutao po moru kamo god. / njišu te njena njedra*. Ta se kitica u drami ponavlja četiri puta, štoviše, na jednom mjestu u konačnom tekstu *Barda* Šoljan je nadopisao još tri kitice,<sup>2</sup> ironijom lišavajući tu pjesmu svake patetike.

Dvije posljednje Šoljanove drame povezuje i povijesno vrijeme dramskog zbivanja, njihovo "današnje", a za nas današnje vrijeme prošlo. I domovina Hrvata "gastarbajtera" i domovina barda svijet je drugova i drugarica koji u ime viših, ideoloških, nadindividualnih ciljeva i kolektivnih vrijednosti traže od pojedinaca samoprijegor i požrtvornost, određuju mjesto i manipuliraju njegovim životom. Dok je u *Bardu* totalitarni režim neposredno na sceni jer ga predstavlja nekoliko dramskih osoba, u radio-drami *Čovjek koji je spasio Nizozemsku* režim i njegove ideološke vrijednosti prisutni su naglašenim posredništvom medija, radija i televizije (u liku/glasu Reporterke RTV ZG).

Mjera alegoričnosti posljednjih Šoljanovih drama ujedno je mjera aktualnosti njihovih dramskih vremena. U tom smislu, prošlo povijesno vrijeme uvijek ima šansu da se protegne u budućnost kao *Prošlo nesvršeno vrijeme*, ako nam je slobodno primijeniti naslov posljednje autorske knjige Antuna Šoljana (objavljene 1992.) u kojoj se, uostalom, u odjeljku *Kazališni plakati* nalaze i dva priloga povezana s posljednjim Šoljanovim dramama.

U tekstu *Zašto pišem radio-dramu?* Šoljan govori o vlastitoj intenciji i pritom sebe uspoređuje s glavnim likom svoje posljednje radio-drame. Ističući da pisac ne smije eter, taj dragocjeni prostor, prepustiti trgovcima koji krčme trivijalnu robu: *zaglušnu glazbu frivolnog zaborava ili zaglušnu utuvljivanje promičbenih laži*, zaključuje kako je možda njegova vjera *da se taj prostor može spasiti donkihotska*, ali *ne preostaje mi drugo*, nastavlja autor, *nego da nastojim, makar i svojim skromnim snagama, da ga spasim, kao onaj moj naivni junak koji zamišlja da spašava Nizozemsku*.<sup>3</sup>

Za razliku od svog tvorca, taj naivni junak u svojoj težnji da spasi što se spasiti dađe doživljava poraz. Da bi ispričao događaj iz života Hrvata M.M-a koji u zemlji tulipana i vjetrenjača kopa kanale, Šoljan gradi dramu na vrlo složen način. Na početku drame je kraj dramske priče: u krčmi u amsterdamskoj luci Reporterka RTV ZG razgovara s našim sugradaninom ispitujući ga kako je dospio na ekran nizozemske televizije. On odgovara (u perfektu) pričajući sve ispočetka. Tako jedan tijek dramske priče čini radio reportaža isprepletana insertima iz zagrebačkog studija (komični, glupi komentari različitih stručnjaka i pučke pjesme koje pjeva klapa *Gastarbajter* kao folklorni glazbeni komentar zbivanja, tipa: *Nizozemlje, all si lepo, zeleno!*). Taj bismo Šoljanov gradbeni postupak nazvali "radio u radiju" (prema "drama u drami"), da već nije Ana Lederer prikladnije utvrdila kako u tekstu *Čovjek*

<sup>2</sup> Definitivni tekst drame *Bard* objavljen je u Šoljanovim *Izabranim djelima*. Prvo kolo. Knjiga treća: *Mjesto uz prijestol*. Dvije drame. *Dioklecijanova palača*. *Bard*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991. Str. 69-164; *Nekoliko napomena uz Barda*, str. 165-176. Bilješka o izvedbama, *Bard*: str. 178.

<sup>3</sup> Tekst *Zašto pišem radio-dramu?* objavljen je u knjizi Antuna Šoljana *Prošlo nesvršeno vrijeme*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1992. Cit. str. 116-117.

koji je spasio Nizozemsku Šoljan eksperimentira sa - po autorskoj vokaciji sebi najbližijom - radiofonijskom dramaturgijom, parodirajući tipični radio i televizijski žanr reportaže i ruga se klišejima samoga medija.<sup>4</sup> Drugi pak tijekom dramske priče, koji se prepleće s reportažom i njezinim insertima, čini junakov monolog što ga (u prezentu) izgovara na samom mjestu zbivanja, ispod nasipa. U takvom spletu vremenâ i perspektiva dijaloške dionice se značenjski sudaraju pa frazaju Šoljanove zajedljive, duhovite, zabavne i polisemantične iskre, prikrivajući sućut koju autor gaji prema naivnosti svog radiodramskog junaka.

Dogadaj se počeo zbivati jednog proljeća kad se M.M. na kraju radnog tjedna šetao nasipom, na trenutak je pomislio: lijepe li zemlje, mila kuda si nam ravna, i odmah ugledao u nasipu rupu. Nadahnut legendom o dječaku koji je jednom spasio Nizozemsku, ispunjen željom da i on učini takvo veliko djelo i spasi svoju privremenu domovinu od katastrofalne poplave, M.M. je legao uz nasip, prstom začepio rupu i u tom položaju ostao dva dana i dvije noći.

*REPORTERKA: Jeste li pri tom mislili na domovinu?*

*M.M.: Ni časka nisam prestajuo. Domovina je uvijek sa mnom. Moju portabl domovina. Ona mi je davala snagu. Eto, ležiš, ne radiš ništa, u opet znaš da nisi beskoristan, imaš zadatak, da nije SVE UTUTANJ... Čovjeku malo treba u životu: da nije sve ututanj. Ja sam stavio prst na bolnu točku, dao svoj obol. Makar ovako blato prostirao... a nehom se pokrívao... bio sam sretan! Još da sam kojom srećom doma...! da držim prst u nekoj našoj rupi...!*

(Sva su isticanja Šoljanova, cit. definitivni tekst, str. 48; usp. bilj. 1.)

Dok u mučnom i poniženom položaju leži pod nasipom sa svojom portabl domovinom na pameti i u srcu, "gastarbajterovo" domoljublje i domotužje poput projektora baca slike zavičaja na krajolik i ljude privremene (?) domovine: *Pomislim kaskad: možda je s druge strane Sava. Ovo je savski nasip i voda raste. Ako pustim, poplaviti će iza mene Zagreb. Cijelu Posavinu. Možda i Podravinu. Ležim u panonskom blatu. To je moje blato. Puna su mi ga usta: slatko je kao med.* (Str. 64.)

Ali Šoljanov Hrvat u tuđini nije samo Zagrepčanin, on je u Nizozemsku došao iz svih krajeva domovine, njegovo se ime i zavičaj u dijalozima stalno mijenjaju. On je Mijo Ribarić iz Rume, Miho iz Ravnih kotara, labinski rudar Matan Čić, Marijan, Mikula, Marunko, Marko, Matek pa i Mikloš, Meho i Mujo. Stoga glasovi bližnjih koji mu se javljaju iz Hrvatske, dopiru iz različitih njezinih krajeva. Bližnji nemaju nimalo razumijevanja za njegovo trenutno mjesto i položaj, narječjem zavičaja predbacuju mu što spašava tuđu zemlju, majka ga kori što je tamo gdje mu nije mjesto, svi ga preziru. Prezire ga i Bog. Ni privremeni zemljaci za njega ne mare, nitko od prolaznika koji se šeću nasipom ne priteče mu u pomoć, svi odlaze *europski nehajni*, a on ostaje u svom *antemuralnom položaju*. Muče ga strah, tjeskoba i hrvatske nacionalne frustracije, npr. utuvljeni osjećaj krivnje. M.M. se ne usuduje izvući prst iz rupe jer bi mogao biti kriv ne samo za poplavljenu Nizozemsku nego i za to što je nekoć izgubila kolonije.

Kad M.M. u razgovoru s Reporterkom iskreno priča o svojim osjećajima i mislima, ona, ako ih ne može "prevesti" u floskule (tipa: *Da kažemo ovako...! spremni na*

<sup>4</sup> Ana Lederer: *Dramski tekstovi Antuna Šoljana*, "Republika", XLVIII, br. 11-12; Zagreb, studeni-prosinac 1992. Cit. str. 124.



osobnu žrtvu... za spas prijateljske nam male zemlje) - onda jednostavno odluči: *Ovo ćemo isjeći*. Sva su njezina pitanja hladna, šablonska, prepuna ideološkog rječnika vladajućeg (socijalističkog/komunističkog) sustava i njegovih društvenih vrijednosti, kao što su: zadatak pojedinca, izdržljivost, upornost, herojstvo *našega* čovjeka, i slične fraze.

M.M.: *Uvijek je bilo tako! Upri, Mišo, daj sve od sebe, Marko, ponovo, samo još ovaj put, sve ovisi o tebi, ti si čovjek-gora, gorod-sad, gordogan, ne znam, što sve nisam! A ja svaki put nasjednem. Opet sam nasjeo.*

REP: *Vršili ste samo svoju dužnost... svaki bi naš građanin na vašem mjestu...*

M.M.: *Ono nije bilo moje mjesto!*

REP: *Nije vaše. Mislim svako bi na tom mjestu...*

M.M.: *Nigdje nije bilo mojeg mjesta! Samo sam se opet jednom našao gdje ne treba. Bogu za leđima, iza nasipa preko kojega ne mogu ni nosa promoliti, sprijeđa njišovi, straga naši, samo što ne držim figu u džepu, nego prst u rupi!* (Str. 47.).

Uzalud se M.M. nadao da će se uzdići, uzalud je zamišljao da će ga kao čovjeka koji je spasio Nizozemsku snimiti televizija, da će biti svečano proglašen počasnim Nizozemcem, promijeniti svoj položaj u životu i postati netko. Na kraju, na nasip doista stižu ljudi, limena glazba, mikrofoni, kamere televizije Amsterdam, ali sve što u monologu M.M. priča da vidi i čuje, njegova je projekcija tipične i komične proslave kakve su se priređivale u njegovoj domovini (*GOVORNIK: Drugovi Nizozemci! Danas slavimo opet jednu našu radnu pobjedu*). Potom nastupa deziluzija: nije to proslava njemu u čast, iza njegova nasipa nije bilo more, nasip je svoje odslužio i bit će srušen jer je već izgrađen novi. M.M. nije ništa spasio, ni Nizozemsku ni sebe. Prljav, usmrđen, izmučen, groteskno natečena prsta koji izaziva frivolne asocijacije u nazočnih dama, M.M. pobuđuje sumnju da je pijan i policija ga odvođi na *mali intervju*. Sve to usput snima amsterdamska TV, a zagrebačka TV presnimak komentira u svom studiju: *po suzama na Marunkovom licu, vidi se kako ga je teško pogodilo što smo nastupili u nismo pobjedili*.

M.M. je naposljetku shvatio da je već zato što je Hrvat *frigan*, da nije samo nasjeo nego i *nadrljao*, da spasa<sup>5</sup> nema, i da je tamo gdje je ispod nasipa bio - bio samo na *licu mjesta*. To je lice mjesta snimila televizija što je bio dostatan povod reporterki da dođe u Amsterdam i o M.M-u snimi reportažu.

Spomenimo usput da se Šoljan daleko žešće nego u radio-drami *Čovjek koji je spasio Nizozemsku* okomio na televiziju Zagreb u scenariju za video igru *Događaj*.<sup>6</sup> A okomio se s istom namjerom: da se naruga neljudskosti i manipulatorskoj okrut-

<sup>5</sup> O hrvatskim pečalbarima pisao je Antun Šoljan u tekstu *Kanadani* uvrštenom u knjigu *Sloboda čitanja*. Eseji. *Izabrana djela*. Prvo kolo, knjiga četvrta. GZH, Zagreb, 1991. Šoljan kazuje kako je vidao po svijetu Hrvate "gastarbajtere" i naslušao se *sentimentalnih priča, koje je naša licemjerna službena štampa promicala [...] garnirajući ih folklorom, državnom propagandom i lažnim obećanjima*. Susretao je te *raspete ljude: jednom nogom u tuđini, odakle ih mogu svaki čas izbaciti, kao nepoželjne, a drugom u domovini, gdje ih mogu svaki čas više ne primiti kao sumnjive, ljude koji ne žive ni ovdje ni tamo, nego u nekom eksteritorijalnom limbu stravičnih vlakova i autobusa koji ih, onako pune stalnoga straha i stalne nade, prevoze gore dolje kao neke čunke koji tkaju istinsku vezu sa svijetom* (str. 308-309.).

<sup>6</sup> *Događaj* je posljednja igra u nizu: *Četiri video igre za eksperimentalni TV program* koje su objavljene u Šoljanovoj knjizi *Hrvatski Joyce i druge igre*, 1989. Usp. bilješku 1.

koji je spasio Nizozemsku Šoljan eksperimentira sa - po autorskoj vokaciji sebi najbližijom - radiofonijskom dramaturgijom, parodirajući tipični radio i televizijski žanr reportaže i ruga se klišejima samoga medija.<sup>4</sup> Drugi pak tijekom dramske priče, koji se prepleće s reportažom i njezinim insertima, čini junakov monolog što ga (u prezentu) izgovara na samom mjestu zbivanja, ispod nasipa. U takvom spletu vremenâ i perspektiva dijaloške dionice se značenjski sudaraju pa frajcu Šoljanove zajedljive, duhovite, zabavne i polisemantične iskre, prikrivajući sućut koju autor gaji prema naivnosti svog radiodramskog junaka.

Događaj se počeo zbivati jednog proljeća kad se M.M. na kraju radnog tjedna šetao nasipom, na trenutak je pomislio: lijepe li zemlje, mila kuda si nam ravna, i odmah ugledao u nasipu rupu. Nadahnut legendom o dječaku koji je jednom spasio Nizozemsku, ispunjen željom da i on učini takvo veliko djelo i spasi svoju privremenu domovinu od katastrofalne poplave, M.M. je legao uz nasip, prstom začepio rupu i u tom položaju ostao dva dana i dvije noći.

*REPORTERKA: Jeste li pri tom mislili na domovinu?*

*M.M.: Ni časka nisam prestajao. Domovina je uvijek sa mnom. Moja portabl domovina. Ona mi je davala snagu. Eto, ležiš, ne radiš ništa, u opet znaš da nisi beskoristan, imaš zadatak, da nije SVE UTUTANJ... Čovjeku malo treba u životu: da nije sve ututanj. Ja sam stavio prst na bolnu točku, dao svoj obol. Mekar ovako blato prostrirao... a nebom se pokriva... bio sam sretan! Još da sam kojom srećom doma...! da držim prst u nekoj našoj rupi...!*

(Sva su isticanja Šoljanova, cit. definitivni tekst, str. 48; usp. bilj. 1.)

Dok u mučnom i poniženom položaju leži pod nasipom sa svojom portabl domovinom na pameti i u sreću, "gastarbajterovo" domoljublje i domotužje poput projektora baca slike zavičaja na krajolik i ljude privremene (?) domovine: *Pomislim katkad: možda je s druge strane Sava. Ovo je savski nasip i voda raste. Ako pustim, poplaviti će iza mene Zagreb. Cijelu Posavinu. Možda i Podravinu. Ležim u panonskom blatu. To je moje blato. Puna su mi ga usta: slatko je kao med.* (Str. 64.)

Ali Šoljanov Hrvat u tudini nije samo Zagrepčanin, on je u Nizozemsku došao iz svih krajeva domovine, njegovo se ime i zavičaj u dijalozima stalno mijenjaju. On je Mijo Ribarić iz Rume, Miho iz Ravnih kotara, labinski rudar Matan Čić, Marijan, Mikula, Marunko, Marko, Matek pa i Mikloš, Meho i Mujo. Stoga glasovi bližnjih koji mu se javljaju iz Hrvatske, dopiru iz različitih njezinih krajeva. Bližnji nemaju nimalo razumijevanja za njegovo trenutno mjesto i položaj, narječjem zavičaja predbacuju mu što spašava tuđu zemlju, majka ga kori što je tamo gdje mu nije mjesto, svi ga preziru. Prezire ga i Bog. Ni privremeni zemljaci za njega ne mare, nitko od prolaznika koji se šeću nasipom ne pritiče mu u pomoć, svi odlaze *europski nehajni*, a on ostaje u svom *antemuralnom položaju*. Muče ga strah, tjeskoba i hrvatske nacionalne frustracije, npr. utufljeni osjećaj krivnje. M.M. se ne usuđuje izvući prst iz rupe jer bi mogao biti kriv ne samo za poplavljenu Nizozemsku nego i za to što je nekoć izgubila kolonije.

Kad M.M. u razgovoru s Reporterkom iskreno priča o svojim osjećajima i mislima, ona, ako ih ne može "prevesti" u floskule (tipu: *Da kažemo ovako... spremni na*

<sup>4</sup> Ana Lederer: *Dramski tekstovi Antuna Šoljana*. "Republika", XLVIII, br. 11-12; Zagreb, studeni-prosinac 1992. Cit. str. 124.

osobnu žrtvu... za spas prijateljske nam male zemlje) - onda jednostavno odluči: *Ovo ćemo isjeći*. Sva su njezina pitanja hladna, šablonska, prepuna ideološkog rječnika vladajućeg (socijalističkog/komunističkog) sustava i njegovih društvenih vrijednosti, kao što su: zadatak pojedinca, izdržljivost, upornost, herojstvo našega čovjeka, i slične fraze.

*M.M.: Uvijek je bilo tako! Uprī, Mišo, daj sve od sebe, Marko, ponovo, samo još ovaj put, sve ovisi o tebi, ti si čovjek-gora, gorod-sad, gordogan, ne znam, što sve nisam! A ja svaki put nasjednem. Opet sam nasjeo.*

*REP: Vršili ste samo svoju dužnost... svaki bi naš građanin na vašem mjestu...*

*M.M.: Ono nije bilo moje mjesto!*

*REP: Nije vaše. Mislim svako bi na tom mjestu...*

*M.M.: Nigdje nije bilo mojeg mjesta! Samo sam se opet jednom našao gdje ne treba. Bogu za leđima, iza nasipa preko kojega ne mogu ni nosa promoliti, sprijeda njihovi, straga naši, samo što ne držim figu u džepu, nego prst u rupi! (Str. 47.).*

Uzalud se M.M. nadao da će se uzdići, uzalud je zamišljao da će ga kao čovjeka koji je spasio Nizozemsku snimiti televizija, da će biti svečano proglašen počasnim Nizozemcem, promijeniti svoj položaj u životu i postati netko. Na kraju, na nasip doista stižu ljudi, limena glazba, mikrofoni, kamere televizije Amsterdam, ali sve što u monologu M.M. priča da vidi i čuje, njegova je projekcija tipične i komične proslave kakve su se priredivale u njegovoj domovini (*GOVORNİK: Drugovi Nizozemci! Danas slavimo opet jednu našu radnu pobjedu*). Potom nastupa deziluzija: nije to proslava njemu u čast, iza njegova nasipa nije bilo more, nasip je svoje odslužio i bit će srušen jer je već izgrađen novi. M.M. nije ništa spasio, ni Nizozemsku ni sebe. Prljav, usmrden, izmučen, groteskno natečena prsta koji izaziva frivolne asocijacije u nazočnih dama, M.M. pobuđuje sumnju da je pijan i policija ga odvodi na mali intervju. Sve to usput snima amsterdamska TV, a zagrebačka TV presnimak komentira u svom studiju: *po suzama na Marunkovom licu, vidi se kako ga je teško pogodilo što smo nastupili a nismo pobjedili*.

M.M. je naposljetku shvatio da je već zato što je Hrvat *frigan*, da nije samo nasjeo nego i *nadrľjao*, da spasa<sup>5</sup> nema, i da je tamo gdje je ispod nasipa bio - bio samo na licu mjesta. To je lice mjesta snimila televizija što je bio dostatan povod reporterki da dođe u Amsterdam i o M.M-u snimi reportažu.

Spomenimo usput da se Šoljan daleko žešće nego u radio-drami *Čovjek koji je spasio Nizozemsku* okomio na televiziju Zagreb u scenariju za video igru *Događaj*.<sup>6</sup> A okomio se s istom namjerom: da se naruga neljudskosti i manipulatorskoj okrut-

<sup>5</sup> O hrvatskim pećalbarima pisao je Antun Šoljan u tekstu *Kanađani* uvrštenom u knjigu *Sloboda ętanja*. Eseji. *Izabrana djela*. Prvo kolo, knjiga četvrta. GZH, Zagreb, 1991. Šoljan kazuje kako je vidao po svijetu Hrvate "gastarbajtere" i naslušao se *sentimentalnih priča, koje je naša licemjerna službena štampa promicala [...] garnirajući ih folklorom, državnom propagandom i lažnim obećanjima*. Susretao je te *raspete ljude: jednom nogom u tuđini, odakle ih mogu svaki čas izbaciti, kao nepoželjne, a drugom u domovini, gdje ih mogu svaki čas više ne primiti kao sumnjive*, ljude koji ne žive ni ovdje ni tamo, nego u nekom eksteriorijalnom limbu *stravičnih vlakova i autobusa koji ih, onako pune stalnoga straha i stalne nade, prevoze gore dolje kao neke ęunke koji tkaju istinsku vezu sa svijetom* (str. 308-309.).

<sup>6</sup> *Događaj* je posljednja igra u nizu: *Četiri video igre za eksperimentalni TV program* koje su objavljene u Šoljanovoj knjizi *Hrvatski Joyce i druge igre*, 1989. Usp. bilješku 1.

nosti tog medija, kao i njegovoj ulozi posrednika, zastupnika, poslušnika vlasti i moćnika.

Glavni lik u posljednjem Šoljanovom kazališnom djelu *Bard* je Octavio Faroler-Otto, pjesnik koji se našao, kao i Pjevač u Šoljanovoj povijesnoj farsii *Dioklecijanova palača*, na mjestu uz vlast, na *mjestu uz prijestol*.<sup>7</sup> Njegova je domovina Costa mala, otok u Karibima, imaginarna državnica, paradigma totalitarnog režima. Nakon tri godine što ih je proveo u Parizu reprezentirajući svoju domovinu kao kulturni ataše, pjesnik se vraća u Costa malu u dane priprema za proslavu desete obljetnice Revolte u kojoj je i on sudjelovao. Već u početnom dijalogu nacionalni bard izaziva nedoumicu bližnjih izjavama da *umjetnik nema druge domovine osim Pariza*, da je doma lijepo, ali gledano iz daleka, iz Pariza, još ljepše i da se čovjek mora *povremeno gušiti u dimu domaćeg ognjišta, da bi znao cijeniti čisti zrak tuđine*. Njegova želja: *Najradije bih da mogu cijelu domovinu preseliti u Pariz* doima se u prvi mah kao inačica M.M-ove portabl domovine. Ali kostamalski pjesnik ne projicira svoju domovinu u tuđinu. Naprotiv, za njega je tuđina ponajprije prostor razlike, svijet slobode u kojem želi naći svoje mjesto. Dok se Hrvat u tuđini i *kraj tolike zemlje, tolikog ZRAKA* osjećao skučen, stisnut i nekako *naš*, pjesnik se u tuđini osjećao svoj (*U Parizu sam shvatio tko sam*): prestao je pisati pjesme po revolucionarnom diktatu i otkrio da može biti dobar pjesnik. Zato svoj povratak u domovinu smatra privremenim i namjerava se poslije deset dana vratiti u Pariz, domovinu po izboru. Tamo ga privlači ozračje u kojem ljudi ne žive i ne rade po *zadatku*, i *ako štogod hubneš, ne misle odmah da si nepodoban*. Stoga se pjesnik nada da će u Parizu živjeti svojim životom koji neće određivati drugi, *obitelj, komiteti, država*. U toj svojoj nadi on je naivan. Neće mu, naime, uspjeti da promijeni svoj dotadanji životni položaj, kao što to nije uspjelo ni naivnom Hrvatu M.M-u.

Još prije njegova povratka u domovinu, bardu su njegovi sunarodnjaci odredili mjesto u domovini. Različitim razlozima jedni ga uvjeravaju, a drugi mu prijete u ime viših, državnih razloga. Na prvom mjestu je pjesnikova "obitelj", braćni par Laudrillo, Livia rod. Dombay i Chocha. Livia, bivša pjesnikova ljubavnica, uporno ga i usrdno uvjerava: *tvoje je mjesto ovdje*, pjesnika u Parizu ima kao pljeve a *ovdje si netko, ovo je tvoj život*. Chocha, sudionik Revolte koji još uvijek nosi uniformu premda je sada visoki sindikalni funkcioner, uzima prošlost kao razlog da pjesniku odredi budućnost: *Sve si dobio od nas: mjesto u kući, mjesto u revoluciji, čak sam od tebe i pjesnika napravio*. U ime prošlosti zahtijeva: *Zauzmi mjesto u stroju. Vršiš svoju dužnost i traži od pjesnika da prihvati ponudenu funkciju predsjednika Književne unije, dakle mjesto uz vlast*.

Alternativnim rječnikom vlasti govori Veliki Voda u generalskoj odori, pjesnikov stari ratni drug (u borbi za ideale Revolte nekoć su zajedno *zbijali redove*) Rumbo. Državnom poglavaru bardov je ostanak u zemlji potreban kao eksportna roba, kao potvrda inozemstvu da su i pisci uz vlast. Rumbo ne zahtijeva poput Choche, nego nudi i prijeti. Nudi bardu na izbor ugledna mjesta direktora Opere ili predsjednika Akademije. Prijeti da bi pjesniku mogao uskratiti svoju zaštitu i time ugroziti njegov život. Pritom, taj bog u Costa mali zlorabi i rječnik poezije: *Čuj ovo: "I kada počneš u ideale svoje sumnjati..."* (parafraza stihova Kranjčevićeve pjesme *Mojsije: Mrijeti ti ćeš, kada počneš sam u ideale svoje sumnjati*). Naposljetku,

<sup>7</sup> Naslov knjige *Mjesto uz prijestol*, Usp. bilj. 2.

Rumbo nudi bardu spomenik, na izbor brončani ili mramorni, i mogućnost da sam izabere mjesto za svoj spomenik. Pjesnik odgovara: *Rekao si da mogu izabrati mjesto. Izabrao sam Pariz*. I naivno vjeruje da mu zaštitu mogu pružiti njegovi čitatelji i njegova umišljena svjetska reputacija.

Naivna je i pjesnikova vjera da će naići na razumijevanje i potporu svoje klape, svoje generacije. *Stara klapa* se raspala, jedan je pjesnik emigrirao, drugi ima cirozu, treći je u ludnici, četvrti je uhićen, ostale je zahvatila *epidemija šutnje i alkohola*. Ipak, preostala su dvojica: pijanac Robi koji piše avangardne pjesme, živi i radi po naredbi u Zoološkom vrtu, zamuckuje (izgubio je jasan ljudski govor u trenutku opće šutnje, a šutio je jer su drugi šutjeli) i Campiño koji se konformirao, piše socijalnu poeziju i priželjkuje Ottov položaj nacionalnog barda. Campiño obogaćuje retoriku režima "terminima" patriotsko-ideološke osude:

*CAMPIÑO: To i velim. Lako se njemu zajebavati, u Parizu. Da ja ovdje objavim takve pjesme, svi bi rekli da sam izdao Revoltu. Što je uostalom točno.*

*OTTO: Izdao si Revoltu?*

*CAMPIÑO (bijesno): Da si se ti prodao Istoku, kao što svi kažu! Pofrancuzio si se! Izgubio si korijenje. Izgubio si vezu sa zemljom. Friga se sada tebi za ovo tlo!*

*OTTO (ne može doći k sebi): Korijenje, zemlja, tlo? Jesi li ti prešao u poljoprivredu?*

*CAMPIÑO: U što si ti prešao? U sjedenje na dvije stolice! Ovdje si liberal koji piše revolucionarne ode, a u Parizu revolucionar koji piše slobodoumnu liriku! U tebi nije ostalo ni trunke ideala!*

*OTTO: Ma nemoj! A što je s tvojima?*

*CAMPIÑO: Moji su ideali pobijedili. Oni su stvarnost.*

*OTTO: Onda valjda tebi nije ostalo ništa od ideala, a ne meni.*

\*\*\*\*\*

*OTTO (pomirljivo): Ne znam zašto me psuje tom poljoprivrednom terminologijom.*

*CAMPIÑO: Poljoprivrednom, nego kakvom! Ovo je seljački narod. Ovaj narod treba svoje pisce, a ne evropske zajehante!*

\*\*\*\*\*

*CAMPIÑO: Drugo je Evropa! Tamo čovjek može biti svašta: ima ih puno! Može biti raznih gledišta. U malom narodu, brate moj, svak ima svoju ulogu. Ako je ne odigraš, to odmah svi vide. I odigra je onda netko drugi, još gor. (Str. 90-91.)*

Duhovita i ironična logičnost Octavia Farolera Otta, ili virtuoзна igra zvukom i značenjima,<sup>8</sup> kako kaže Boris Senker, jedina je njegova prednost u dodiru ili sukobu sa zemljacima koji je doživljavaju kao tuđinski, pariški "esprit" ili kao luksuz naivnosti neprimjeren rodnom tlu. Pjesnik nije buntovnik; postupno se razotkriva kao površan hedonist koji u Parizu pije, banči, razmeće se, uživajući u svom novom žutom porscheu; on je egocentrik kojemu Pariz treba kao laskavo zrcalo; lakovjeran,

<sup>8</sup> Boris Senker: *Zapisi iz zamračenog gledališta* (VI). Kazališna kronika. "Republika", XLIII, br. 11-12: Zagreb, studeni-prosinac 1987. Na str. 271-272. Senker utvrđuje: *Bard ne plijeni ni likovima, ali plijeni njihovim riječima, plijeni dijalogom koji u Šoljana nije kvaziliterarno mrevarenje jezika nego virtuoзна igra zvukom i značenjem. Rezak, ironičan i autoironičan, bogato urešen citatima i parafrazama koji, međutim, nikad ne strše iz tkiva dramskog teksta, ležeran koliko i mudar, ugodan i u uhu i duhu, Šoljanov je dijalog pomno izrađena i određena "jezična umjetnina" koja odaje pjesnika što posjeduje u nas rijetku sposobnost nazme da čuje vlastite riječi.*

zaljubljuje se u Parizu u tobožnju emigranticu a zapravo doušnicu koja potanko obavještava moćnike u domovini o njegovu životu; on je cinik hladne duše i praznog srca prema Livii smatrajući je samo svojom odskočnom daskom; lakomisleni pjesnik zapravo je kreatura svoje rodne sredine, kostamalske gore list.

Svom posljednjem kazališnom djelu Antun Šoljan dodao je osebujan tumač; dio je objavljen u kazališnom programu uz praizvedbu *Barda*, 1987. Iste godine Šoljan je dopunjeni tekst objelodanio zasebno pod naslovom *Nekoliko opaski i dokumenata uz dramu Bard*.<sup>9</sup> Nešto promijenjena naslova i sadržaja taj je tekst objavljen uz dramu 1991.<sup>10</sup> Potom ga je Šoljan proširio i pod novim naslovom *Zapisi iz Costa male* uvrstio 1992. u svoju posljednju knjigu *Prošlo nesvršeno vrijeme*. Dugotrajno dotjerivanje *Zapisa iz Costa male* upućuje na zaključak da ih je Šoljan smatrao važnim proznim dodatkom svojeg *Barda*.<sup>11</sup> Šoljan tumači zašto se poslužio predloškom da bi napisao komad o jednom pjesniku; posudio je samo što mu je trebalo od povijesne sudbine Majakovskog, zato što nekog takvog kao što je Majakovski kod nas u Hrvatskoj nije bilo. Da bi pak u komadu kako ga je zamislio funkcionirala fatalna mehanika radnje, odlučio se za malu nepostojeću karipsku republiku u kojoj pjesnik ima važno mjesto u društvu; osim toga, u maloj sredini raskorak između ambicija i mogućnosti je očitiji, kazuje Šoljan. U dijelu *Zapisa* iskazuje veliku antipatiju prema povijesnom predlošku svoga Farolera, osobito zamjerajući Majakovskom njegovu spremnu uslužnost prema dnevnoj politici i grandomaniju, samopouzdanje njegova barbarstva. Majakovski je završio svoj život samoubojstvom; Šoljan se domišlja što je predložak prije toga mogao osjećati i misliti o promašenosti svojeg života i poezije. Taj svoj domišljaj Šoljan je ugradio u svojeg pjesnika Farolera.

U drugom činu drame, na izložbi u povodu 25. obljetnice njegova književnog rada, pjesnik postaje svjestan da su sve te njegove knjige i rukopisi makulatura opsjenarskih obećanja. Ali odmah nalazi opravdanje: pisao je takve pjesme jer je mislio da je to njegova dužnost, zato je služio, zato se *žrtvovao*. Želio je promijeniti svijet, a sada uvida da je Costa mala ostala isti mrak, ista dosadna provincija. Bardov projekt spašavanja svijeta završio je kao i pokušaj Hrvata da spasi Nizozemsku. Kao deziluzija. U tome, što Costa mala i nadalje očekuje od svog podanika pjesnika samoprijegor, taj je mali otok nalik na domovinu Hrvata M.M-a.

Na ovom mjestu smijemo se zapitati: je li Šoljanova domovina osamdesetih godina imala još pokoju zajedničku crtu s Costa malom osim rječnika vlasti?

Na kraju prvog čina Chocha nastoji pokolehati pjesnikovo povjerenje u zaštitu čitatelja i Europe:

*Europa je daleko i ima toliko svojih briga da bi najradije prodala kome god cijeli ovaj otok, samo da ne mora misliti kojim se tu jezikom govori!* (Str. 120).

U *Zapisima iz Costa male* Šoljan spominje taj jezik, doduše u zagrađama, to je: karipsko-kastiljski ili kastiljsko-karipski.<sup>12</sup> Misleći na svog Farolera *Je li se žrtvo-*

<sup>9</sup> "Novi Prolog", II (XVIII), br. 4-5, str. 33-41; Zagreb, jesen 1987.

<sup>10</sup> Vidi bilješku 2.

<sup>11</sup> Antun Šoljan: *Prošlo nesvršeno vrijeme*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1992. U odjeljku *Kazališni plakati* objavljeni su *Zapisi iz Costa male*, str. 133-144. Dio *Zapisa* su dodatci drami, "dokumenti": pismo Katarine Krantz o kojemu je riječ u tekstu drame, Farolerova *Pariška pisma* koja se odnose na pojedine njegove replike, i njegovo razmišljanje dok je bio kulturni ataše u Parizu.

<sup>12</sup> *Zapisi iz Costa male*, nav. dj., str. 136.

vaš? Šoljan odgovara da se u Costa mali (Zlokobnoj obali) svi žrtvuju, da je samoprijegor temeljna vrлина na kojoj počiva opstanak te zemlje: *Svaka vlast u Costa mali razumjela je tu duboku, urođenu potrebu Costamalaca za žrtvovanjem i uzimala je kao svoje razumljivo pravo da to od njih traži.*<sup>13</sup>

Naše je pitanje bilo dakako naivno. Branimir Donat s pravom utvrđuje da je imaginarni prostor drame *Bard* literarno-scenska konvencija, kliše gotovo operetne provenijencije, a da Šoljan  *motive političke drame pretvara u društvenu farsu, gdje uz pomoć provjerenih kostima i krinki uspostavlja mehanizam neautentičnog ali prepoznatljivog svijeta u kojem svaka Costa mala ima svoj stvarni veliki uzor.*<sup>14</sup>

Za barda je Costa mala zapravo "patria", a ne domovina koju bi volio kao čovjek koji je spasio Nizozemsku. Distinkciju pojmova domovina - patria preuzimamo od samog Šoljana. U referatu što ga je 1987., u godini kad je praizveden *Bard*, održao na amsterdamskom sveučilištu pod naslovom *Kantonizacija Evrope*, Šoljan je naglasio razliku u značenju riječi rodoljublje i patriotizam: jedno je emocionalna veza koja izvire iz pojedinca, a drugo kolektivna obveza koja izvire iz političke vlasti.<sup>15</sup>

U drugom dijelu drame *Bard* pjesnik pada u nemilost, vlasti mu uskraćuju putovnicu i on odluči ilegalno i zauvijek napustiti svoju "patriu". Ispunjen strahom i tjeskobom gleda okoliš i sluša šum kiše: mjesto gdje se rodio izgleda mu kao klopka<sup>16</sup> iz koje se ne može spasiti; mali trg podsjeća na mračnu jamu:

*OTTO: Poetski rječnik starog Carlosa: kiša, blato provincija. (Str. 122).*

U Šoljanovu *Bardu* stari Carlos - Krleža svakako pripada među "čitljive šifre" teksta, kako je to ustanovio Zvonimir Mrkonjić koji je u svom kritičkom osvrtu *Leone na Karibima* utvrdio paralelizam *Barda* s *Gospodom Glembajevima* ponajprije na polju funkcioniranja ljubavnog trokuta.<sup>17</sup>

Pjesniku Faroleru ne uspijeva da kao slijepi putnik na prekontinentalnom brodu pobjegne u Europu (sjetimo se fatalne pjesme: *Domovina je naša kao brod...*). Njegovu namjeru prijatelj Robi dojavljuje vlasti i za to napokon dobiva stanicu radi kojeg se i prije dodvoravao moćnicima. Posljednja naivna slamka za spas pruža se pjesniku pri susretu s Katarinom Kranz, provincijskom učiteljicom koja sa školskom djecom dolazi na izložbu o njegovu djelu. Katarina je žrtva njegovih pjesničkih obmana u koje je povjerovala, i još se kao studentica u pjesnika zaljubila. Pisala mu je iskreno intimno pismo koje je dospjelo u novine pa je izbio skandal. On je otputovao u Pariz, a ona se pokušala ubiti. Vlast je podržala glasinu o njezinom samoubojstvu da bi manipulirala i njezinim i pjesnikovim životom. Sada, pri njihovu prvom i posljednjem susretu, Katarina mu nudi tihi sreću u maloj provincijskoj kući, utočište i svoju ljubav. Pjesnik ponudu cinično odbija.

<sup>13</sup> Isto, str. 137.

<sup>14</sup> Branimir Donat: *Bogatstvo vrta*. Studija o književnom djelu Antuna Šoljana. Durieux, i dr. izdavači, Zagreb, 1993. Cit. str. 160 i 162.

<sup>15</sup> U knjizi Antun Šoljan: *Sloboda čitanja*, nav. dj., str. 332-333.

<sup>16</sup> O motivu klopke u drugim Šoljanovim dramama. Usp. autoričini tekst *Šoljanova Romanca o tri ljubavi, Krležini dani u Osijeku 1993*, Osijek-Zagreb, 1995. Str. 116.

<sup>17</sup> Zvonimir Mrkonjić: *Leone na Karibima*. "Novi Prolog", I (XVIII), br. 4-5, str. 29 i 32; Zagreb, jesen 1987.

Kostamalski bard napokon shvaća i to da ga u Parizu ne čeka rezervirano mjesto pod suncem i da bi tamo bez državne potpore bio tek *goljo* s reputacijom. Robi, koji je isprva žedno slušao pjesnikove priče o Parizu, na kraju počinje sumnjati u postojanje Pariza. Pjesnik priznaje da je Pariz samo njegov san i tlapnja, ali ostaje uvjeren da: *Ako ne budemo održavali iluziju o Evropi, neće je ni biti.*

Prije nego što će se na kraju drame ustrijeliti, pjesnik školskoj djeci govori da koliko god budu zaglibila u otočko blato, nikad ne zaborave biti Europa, što nije lako, ali je dužnost. A ako Europa zaboravi da bude Europa, treba je podsjetiti i ohrabriti, *koliko možemo, da nije zabadava!* U tom patetičnom predsmrtnom monologu, pjesnik rabi isti rječnik kao zagrebačka reporterka u reportaži o Hrvatu "gastarbajteru": dužnost, odgovornost, zadatak. Tako je krug zatvoren. Uvijek će se, znači, čovjeku nametati njegovo mjesto, u domovini kao i u tudini, i on će se uvijek iznova naći u glibu iluzije da njegov napor *nije zabadava*, kako kaže pjesnik, ili *ututanj*, kako se izrazio Hrvat M.M.



## OSTAVKA ČEDE PRICE I STJEPAN MILETIĆ

U godini kada 14. listopada slavimo stotu obljetnicu današnje zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, a sjećajući se istodobno i njezina prvoga intendantanta, Stjepana pl. Miletića (Zagreb, 1868. - München, 1908.), u kontekstu je prosuđivanja suvremene hrvatske drame zasigurno nezaobilazna i analiza Pricine *Ostavke*,<sup>1</sup> djela kojemu je poblizha žanrovska oznaka *prizori za Stjepana Miletića*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Bibliografski i tekstološki podaci svjedoče da je Pricina *Ostavka* objavljena prvi put u časopisu "Forum", XXIV, knjiga L., br. 10-11, str. 661-731, Zagreb, 1985.; konačna verzija teksta (koja se tek neznatno i u nebitnim pojedinostima razlikuje od prvotiska), izašla je u Pricinoj knjizi *Ostavka - dvije drame*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1994. U njoj je pored *Ostavke* (str. 7-188) tiskana i drama *Atelier* (str. 89-143) koja do sada nije bila objavljena. Citati i broj stranica u ovom radu odnosit će se na citiranu, za sada, zadnju ediciju drame. Napominjemo uzgred kako je, gotovo istodobno, *Ostavka* tiskana i u njemačkom prijevodu (Vesna Ivančević) pod naslovom *Der Rücktritt*, a u izdanju "Most"/"The Bridge", DHK, Zagreb, 1995. Teatrografski podaci o scenskoj fortuni Pricine *Ostavke* objavljeni su na str. 145. rječkoga izdanja, ali nisu potpuni. Recimo stoga da je pretpremijera *Ostavke* bila u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 27. siječnja 1986., a službena praizvedba (kako je i navedeno u spomenutoj bilješci) 29. siječnja 1986. Do 8. siječnja 1990. ova je drama doživjela 40 izvedaba u Zagrebu i na brojnim gostovanjima. Djelo je režirao Georgij Paro, scenografski okvir izradio Zlatko Kauzlarić Atić, a kostime kreirao Zlatko Bourek. Među iznimno uspješnim glumačkim ostvarenjima valja spomenuti Mustafu Nadarevića (Stjepan Miletić), Vanju Dracha (grof Khuen), Nevu Rošić (Marija Ružička-Strozzi), Božidara Bobana (Andrija Fijan), Enu Begović (Ljerka Šram), Koraljku Hrs (Hermina Šumovska-Waldherr) i Almu Prica (Božena Katkić-Miletić).

Piscu ovoga rada dužnost je spomenuti (premda sjećanja bljude), kako je *druga skriptura drame* - kao što bi rekla Anne Ubersfeld - dakle *tekst predstave* u nomenklaturi semiotike kazališta, gotovo došlo do poštovanja prvu, Pricinu *skripturu*, tek uz zamjetljivu cenzuru koju je nastala izostavljanjem IX. prizora drame (dijalog Srđana Tucića i Hermine Šumovske prije njezina odlaska iz Zagreba). Ovo redateljsko kraćenje, po osobnom je sudu ovoga autora, podosta smanjilo oštrinu obrisa Miletićeve privatne, ali još bolje rečeno, ljudske, intimne osobnosti.

Za ovu sam prigodu, ljubaznošću Čede Price, dobio na uvid i njegov televizijski serijal *Ostavka*. Izvorna drama podijeljena je u njoj na tri epizode, a od kazališne se verzije razlikuje djelomice kompozicijski, ali i uvođenjem nekih motivskih podvarijanata, pri čemu se najzanimljivijom doima ona usredotočena na slikara Vlahu Bukovca i nastanak njegova svečanoga zastora za otvorenje Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Kolegi Prici i ovom prigodom zahvaljujem na ljubaznosti.

<sup>2</sup> U tiskanom izdanju, Rijeka, 1994., potkrala se u podnaslovu drame pogreška. Tamo stoji *dramski prizor za Stjepana Miletića*. Provjerom kod autora ustanovio sam kako nije riječ o njegovoj preinaci.

Hrvatsko kazalište i kao nacionalnopolitički i kao organizacijski pojam, ali nedvosmisleno i estetički relevantna sintagma s jedne, a Stjepan Miletić s druge strane, neraskidivo su povezani. Stoga govoreći danas o prošlosti, ali i o sadašnjosti, štoviše i o budućnosti našega nacionalnog teatra, dijakronijsko razmatranje brojnih teorijskih i praktičnih kazališnih pitanja priziva u sjećanje svagda i Miletićevo djelo. Posebice njegove često proročki inotnirane misli iskazane u knjizi *Hrvatsko glumište* (Zagreb 1904.). Tako se nerijetko, ali i s pravom, između imena institucije te njezinoga estetičkog predznaka i teatarskoga poslanja intendantova, opravdano, i ne samo za to doba, uspostavlja znak jednakosti.

U fabulatornom tijeku drame *Prica* je bio duboko svjestan upravo ove činjenice. Njegovi *dramski prizori* posvećeni velikom ravnatelju govore o hrvatskom glumištu ne samo Miletićeve epohe koja se, da rečemo tek uzgred, upravo zbog djelotvornosti intendantovih kazališnih reformi, protezala mnogo dulje od stvarnoga, četverogodišnjeg razdoblja (1894.-1898.). Ti prizori govore o hrvatskom kazalištu i njegovoj vječnoj sudbini, o dilemama u kojima se ono, dakako u drugačijim organizacijskim oblicima, jamačno nalazilo od vremena svoga profesionalnog početka 1840. Jer *Prica* nastoji dramatizirati vječnu, i u malih naroda onu naročito poznatu dihotomiju teatra - njegovo janusovsko obličje dvosmjernoga pogleda fokusiranoga na vlast s jedne, a naciju s druge strane, pri čemu, dakako, prvobitno motrište može biti (a često i jest) na strani vlasti, odnosno nacije.

Ova se temeljna namisao *Pricine* drame objavljuje već u I. slici,<sup>3</sup> i to u posebice naglašenom trenutku koji se usprkos ležernoj atmosferi zagrebačke Kazališne kavana (tada, dakako, one na Građecu!), očekuje s neskrivenom napetošću: hrvatski kazališni umjetnici s nestrpljenjem, naime, očekuju Miletićev dolazak. U neznatnom, za njega ipak nesvakidašnjem zakašnjenju, uz ispriku navodi i razlog svojoj netočnosti. Netom je, naime, bio primio Khuenov poziv na koji se valjalo žurno odazvati, pomalo zatečeni, prijatelji ga pitaju za razlog hanove hitnje. Miletićev se odgovor sastoji od jedne jedine riječi. Ona glasi *kazalište*. Obojena toga trenutka najrazličitijim nijansama, kontekstuirana i protumačena u tadanjem teatarskom, ali i političkom vremenu, ekstrahirana naglašeno iz dotadanje Miletićeve umjetničke, ali i osobne biografije, apostrofirana kao životna misao - vodilja za buduće djelovanje, ova se riječ *kazalište* u tom trenutku promeće, sourioovski rečeno, u *Lava*, odnosno u *Tematsku silu*.<sup>4</sup> Parafrazirajući slobodno francuskoga teoretika, *kazalište* u tom trenutku postaje onom usmjerenom snagom koja će u dramaturgiji djela preuzeti vlast te odmah zaplijeniti svom silinom upravo onoga koji ju je izgovorio. Takva onda dramska osoba, prožeta svim obilježjima *lavlje snage*, postaje otjelovljenjem značenja spomenute sile, *njezina zvjezdana jezgra*. Stoga se bez ustručavanja može postaviti jednadžba kojoj je na lijevoj strani Stjepan Miletić sa svim mogućim konotacijama koje sežu od političkih pa do posve privatnih, pa i onih najintimnijih, a na drugoj kazalište i njegovo značenje u cjelokupnom hrvatskom javnom životu.

Kroz jedanaest prizora, varijacija na temu Miletić i kazalište, *Prica* će razvijati mjestimice uzburkani dijalog između *pojedince* i *pojma*. Sučeljuju se hrvatski Stockmann, a oponira mu kazalište u kome je koncentrirana sva snaga spomenute te-

<sup>3</sup> *Ostavka*, nav.dj. u bilj. 1, str. 17.

<sup>4</sup> Usp. Etienne Souriau: *Les deux cent mille situations dramatiques*. Flammarion, Paris, 1970.

matske sile. Najavljena borba neće nikako biti ravnopravnom. No, zauzvrat se očekuju borilačke finese budući da se protivnici dobro, do u tančine poznaju.

Utvrdivši, dakle, kako je riječ o drami u kojoj je tematska sila *kazalište* valja se zapitati kako je generički možemo precizno odrediti: kojem podžanru drame o kazalištu ona pripada? Pritom se nadaju različite mogućnosti. Prica, naime, u *Ostavci*, samo djelomice primjenjuje poznatu matricu *kazališta u kazalištu*, što je istodobno temeljito i suptilno utvrdila Lada Čale-Feldman u svojoj doktorskoj disertaciji koja razmatra i analizira upravo spomenuti model u hrvatskoj drami.<sup>5</sup> Promatrana na crti Mujčić - Senker - Škrabe (*Glumijada*), potom Brešan (*Predstava Hamleta u selu Mrduša donja općine Blatuša*) i na kraju Šnajder (*Hrvatski Faust i Gamilet*), *Ostavka* samo fragmentarno, a jedino nešto izraženije u prizoru pokusa za Shakespeareov *San ljetne noći* (VIII. prizor), jednako kao i u finalu punom snoviđenja, mehanizmom kazališne prakse govori o teatru. Taj se govor odnosi više na Miletićevu privatnu i javnu osobnost u okruženju teatra, no na glumište kao na sredstvo promicanja određenih estetičkih, ili kakvih drugih nakana Pricina dramskoga pisma. Stoga je u ovoj drami kazališni ustroj uporabljen kako bi se isticanjem nekih njegovih sastavnica bolje osvijetlila Miletićeva stajališta o teatru kao eminentnoj nacionalnopolitičkoj vrednoti, ali i Pricina gledišta o mjestu scenske umjetnosti u okvirima hrvatske kulturne povijesti. Zbog toga, gledajući iz motrišta poznate dramaturške matrice kojom kazalište progovara sobom samim, nema u ovoj drami tragova romantičke ironije Tieckove, nema Goetheova programatskoga, načelnog razmišljanja o suodnosu kazališta, pisca i publike, nema Pirandellova relativizma koji se pita o svrsishodnosti scenske istine, ne nalazimo u ovoj drami Schnitzlerovu grotesku o nevidljivosti granice između životne zbilje i scenskoga privida, a nećemo, dakako, detektirati niti teorijsko polemiziranje o funkciji drame i kazališta u vlastitu književnom okruženju kao u Ionescovu *Impromptu de Pont d'Alma*. No, *Ostavka* zauzvrat nudi brojne, ne manje zanimljive usporedbe.

U njoj se, naime, zapažaju tragovi onih dramskih djela koja su određene *kazališne* biografije tematizirala istodobno na fokusiranju javnosti, kao i na isticanju privatnosti pojedinca vezanoga uz teatarsko svakodnevlje. Pritom se, bez obzira na književnopovijesno razdoblje, odnosno na dramaturgijski ustroj, u takvim dramama uvijek nastojalo ispreplesti oba segmenta u jedinstvenu cjelinu koja bi u idealnoj slici odgovarala poslovičnom Shakespeareovu *zrcalu života*. Za taj je podžanr u njemačkom govornom području stvorena sretna složenica *Lebensbild* koja se u nas rabila šezdesetih godina druge polovice 19. st. u inačici *slika iz života*. Takve *slike iz kazališnoga života* naročito je rado eksploatirala francuska kasna romantika i potonja *pièce bien faite*. Život znamenitoga engleskog glumca Edmunda Keana (1789.-1833.), čuvenoga interpreta Shakespeareovih junaka, umjetnika sugestivne scenske snage i gotovo verističke doslovnosti u interpretacijama kompleksnih značajeva koji je život završio u pomračenju uma (ili *smeći ćuća* kako bi to rekao Franjo Marković), dramatizirao je 1836. stariji Dumas, i to motreći na Keanovu kazališnu slavu, privatne ljubavne i političke afere, ali i sa stajališta koja nastoje proniknuti u psihologiju neobuzdanoga romantičkog genija. Nešto kasnije, jedna čuvena francuska glumica i njezina sudbina na sceni, ali i uloga u mondenim salonima - pri čemu se

<sup>5</sup> Usp. Lada Čale-Feldman: *Teatar u teatru u hrvatskoj dramskoj književnosti (folklorna i umjetnička izhodišta)*, dis. Zagreb, 1994. Str. 374-380.

diskretna erotika amalgamira s burnim političkim spletkama, postaje središnjom ličnošću drame Eugèna Scribea i Ernesta Legouvèa. Riječ je o Adrienne Lecouvreur (1692.-1730.), heroini Racineovih i Corneilleovih tragedija u Comédie-Française, dobro znanoj i po tragičnom svršetku njezine vatrene ljubavi s maršalom Maurice de Saxe. Ova drama iz 1849. uzbuđivala je europsku publiku sve do kraja stoljeća, a lik prelijepe i nesretne glumice ušao je preko Francesca Cilea i u opernu literaturu (1902.). U naše su, međutim vrijeme, ovakve romantičko-kriminalističke priče (Adrienne je bila umorena otrovanim buketom cvijeća!) zamijenjene u kazališno-biografskim dramama izrazito političkom metaforikom. Premda je u primjerima koji nam se nameću kao moguće usporednice Pricinoj *Ostavci* riječ u davnim kazališnim ljudima i vremenima, provokativna aktulanost i jasna aluzivnost tamo predodčenih biografija više je nego očita. Smjeramo, naime, prema drami Mihaila Bulgakova iz 1936. *Mol'er* (u nas prikazane pod naslovom *Gospodin de Molière*, Teatar ITD, Zagreb 1975.) i djelu Edwarda Bonda *Bingo ili Prizori o smrti i novcu* iz 1974., izvedenom također u zagrebačkom Teatru ITD (premijera na Splitskom ljetu 1975.) koje tematizira jedan od brojnih aspekata Shakespeareova života i kazališnoga djelovanja. Kod Bulgakova Molière u sukobu s dvorom u očuvanju slohode vlastite kazališne poetike, kod Bonda drugi veliki dramatičar u središtu etičko-moralnih i stvaralačkih, ali i posve osobnih problema, posebice naglašenih u obračunu sa suvremenikom i kolegom Ben Jonsonom. Ove teme i motivi iz suvremeno interpretiranih, dalekih, ali to slavnijih kazališnih biografija, ulaze zasigurno kao poticajni i u Pricinu dramu.

Promatrana iz ovakva očista, *Ostavka* je drama nadasve burna i zanimljiva životopisa u kojoj se stječu razni događaji iz javnoga života njezina protagonista, dok se u usporednom i jednakovrijednom tematskom tijeku ocrta Mileticev intimni ljetopis s naglaskom na ključne sentimentalne stranice njegova života. One još snažnije dolaze do izražaja u njezinoj neobjavljenoj i neostvarenoj televizijskoj verziji, posebice u prizoru poznatoga *društvenog skandala* pred crkvom iz koje izlaze netom vjenčani Stjepan i Božena, rođena Katkić. Želeći dramatizirati biografiju, Prica je proučava studiozno, mjestimice čak i akribički, pa se u njegovoj drami može naći pregršt sretno intarziranih biografskih sitnica u kompaktnu cjelinu. U spoju povijesne, memoarske i arhivske faktografije, ali i u posezanju za svojevrsnom teatrološkom interpretacijom Mileticeva značenja u našoj kazališnoj, pa i političkoj povijesti, Prica je bio vješte, a na trenutke i posebno inventivne ruke. Već spomenuto Mileticevo *Hrvatsko glumište*, potom poznata Fotezova monografija<sup>6</sup> i još pokoji dokumenti iz razdoblja našega fin de sièclea, ali i današnji uvid u intendantovo značenje, uspješno reinkarniraju Stjepana Miletića promatranoga optikom suvremenoga interpreta minulih zbivanja.

Postavlja se, naposljetku, i posve legitimno pitanje: kako je teatrologiji, ali i hrvatskoj kulturnoj povijesti dobro znano mjesto Stjepana Miletića predodčeno u ovoj drami? Čini se upravo onako kako ga vidi suvremena hrvatska znanost o kazalištu.

U amorfnoj postšenoinskoj kazališnoj konstelaciji, javio se mladenačkom knjigom *Iz raznih novina* godine 1877. Stjepan Miletić, kome je tada bilo devetnaest godina. Dvije trećine spomenuta djela posvećeno je kazališnim pitanjima, pa je tako

<sup>6</sup> Marko Fotez: *Stjepan Miletić - književna studija*, HIBZ, Zagreb, 1943.

već u prvom ozbiljnom obraćanju javnosti Miletić posve jasno odredio smjer svoga budućeg umjetničkoga kretanja. Idealna vizija glumišta kao nacionalne ustanove, želja za umjetničkim predvodništvom upravo u okrilju tako obilježene institucije, a jetka, pokatkada i sarkastična ironija kao obilježje osobnoga literarnog stila bitna su obilježja prvoga autorova nastupa u javnosti.

*Naše kazalište ima da bude ognjištem svekolike hrvatske umjetnosti, da se u njem goji opera, opereta i drama. Tu je okolnost i u drugih naroda, a i neka veća kazališta tako su konstruirana. Ja spominjem samo weimarsko, stuttgartsko itd. To, dakle, ni najmanje ne bi priječilo njegovu razvoju. Uzroke slabom napretku leži drugdje, leži u načinu uprave. Najprobitačniji način kazališne uprave jest apsolutizam, monarhija i na čelu uprave mora da stoji jedan jedini čovjek koji je i literarno naobražen i financijalno upućen, čovjek koji živi za kazalište, čovjek kojemu je ono svijet, čovjek koji je po mogućnosti umjetnik sam, koji je proučio pozornicu do posljednjeg joj kutića - koji ima veliku dušu i veliki um. Takav čovjek može da usplamti u scih glumaca ljubav za njihovim zvanjem, a kad je to, ondu će kazalište opet procvast, onda procvast mora.<sup>7</sup>*

Teško je pretpostaviti da je mladome Miletiću u to vrijeme bilo do časti i odgovornosti što ih donosi uprava zagrebačkoga, a to je tada značilo i hrvatskoga kazališta u cjelini. No, simptomatična je njegova odlučna i besprizivna formulacija načela u obliku i strukturi uprave - što će je, upravo u skladu s mladenačkim premissijama - i provesti kada se bude našao na njezinu čelu. Došavši u kazalište u adolescentnoj dobi, bez dvojbe mnogo zreliji od brojnih vršnjaka, napustio ga je kao rezignirani tridesetogodišnji zreo čovjek, potvoren i obasut objedama, zapravo neshvaćen ali i politički sumnjiv - kao, uostalom, svatko u onodobnoj Hrvatskoj koji se usudio protusloviti Khuenu. Kao i Heinrich Laube, jedan od njegovih uzora, reformator bečkoga Burtheatra koji je od svoje sredine neshvaćen i od političke reakcije protjeran, morao napustiti Beč 1867., i Miletić nakon odlaska iz kazališta živi radije u europskim gradovima no u rodnome Zagrebu.

U Pricinoy je dramu Miletić heroj - gubitnik u sukobu s potvorama, lažima, zavišću, posvemašnjim nerazumijevanjem suvremenika, ali i s osobnim, intimnim prijeporima. Premda, kako tvrde pouzdani svjedoci, nije bio herojskoga stasa (prema Gavellinim uspomenaма bio je to onizak čovjek, *kratkovidan, s vječnim cvikerom na nosu, skakutava kretanja i nevješte, slinave diktije*<sup>8</sup>), on se u ovim prizorima posvećenim njegovoj biografiji doima odista u svakom pogledu junakom. Na završetku drame, kazališnom snu u koji mu navraćaju i prijatelji i neprijatelji kao dramatis personae iz Shakespeareova *Hamleta*, posve je identičan Rostandovu Cyranu, kada do kraja života čuva slavu svoje neokaljane, za njega - kazališne perjanice.

U *Ostavci* nam se intendant i kazališni čovjek, ali i privatna osoba Stjepan Miletić objavljuje kao moderni intelektualac europske ukorijenjenosti koji je, barem nakratko, čvrstinom volje uspio svome narodu nametnuti sliku kazališta koja je jednako tako bila vizionarska kao i sanjarska. Ima u njoj i pokoja preuzetna crta aristokratskih obilježja. Zaboravlja na trenutak taj mladić geslo svoga plemićkoga grba

<sup>7</sup> Stjepan Miletić: *Iz raznih novina* I. Zagreb, 1887. Str. 4.

<sup>8</sup> Branko Gavella: *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti* (dramaturški fragmenti o odnosima naše književnosti i našeg kazališta), *Zbornik HNK o 100-godišnjici* (ur. S. Batušić), Zagreb, 1960. Pretiskano u B. Gavella: *Književnost i kazalište* (ur. N. Batušić, G. Paro i B. Viočić), Zagreb, 1970.

*modeste tamen fortiter*, namjerice naglašavajući impetuožnu silinu svoga javnog djelovanja i ne hajući pritom za skromnost iz heraldičke devize. Stoga obzirom na kulturnopovijesno i teatrološko vrednovanje Miletićeve uloge u hrvatskoj povijesti, Pricina *Ostavka* - bez obzira na određenu insuficijentnost dramskoga sukoba u koji stežemo uvid tek posrednim putem, s pomoću *slika iz života*, nudi kroniku samosvijesti čovjeka koji je svoje pravaštvo smarao nacionalnom obvezom, a hrvatstvo jasnom odrednicom u javnom djelovanju. To mu je, kako znamo, donijelo niz spornih životnih situacija, gdje niti svoju zacijelo najveću ljubav, hrvatsko glumište, u bitnim prijeporima s vlašću nije htio pretpostaviti čistoći osobnih političkih i moralnih uvjerenja.

## BREŠANOV SUSTAV DRAMSKIH TIPOVA

Termin *tip* u teorijskoj se dramaturgiji ponajčešće rabi za označavanje razmjerno jednostavnih, ali ne i posve *jednodimenzionalnih* likova.

Vladan Švacov (1976.), primjerice, govori o tri *velika stupnja u izgrađivanju dramske egzistencije* kao *najvišeg, najrazvijenijeg oblika dramskog lica* koji *sabire u sebi sve dotadašnje oblike* (156), a ti su stupnjevi: funkcija, tip i karakter. Srednji stupanj, proizvod renesansne komediografije i dramaturgije određen je, pak, kao *sociopsihološki obrazac jedne pojednostavljene sheme lakih životnih situacija* (154). Valja odmah dodati da za Švacova funkcija, tip, karakter i egzistencija nisu samo povijesni stupnjevi u pretpostavljenoj evoluciji od jednostavnijih do složenijih oblika, *čak* od antičkih *dramskih lica - funkcija* do modernističkih *dramskih lica - egzistencija*, nego i *slojevi dramskog lica* (159) koje je u ponajboljim dramskim djelima redovito i funkcija, i tip, i karakter, i egzistencija.

Njemački teoretičar Manfred Pfister (1977.) dramske likove prema složenosti (odnosno prema kriteriju jednodimenzionalnosti i višedimenzionalnosti) dijeli na personifikacije, tipove i individuume. Personifikacija je utjelovljenje, ilustracija jednog jedinog apstraktnog pojma, individuum kompleksan, jedinstven i neponovljiv lik s nizom značajki što nadilaze okvire njegove društvene, psihološke i ideološke općenosti, a tip, koji nas ovdje i zanima, određen je kao utjelovljenje *ne samo jednog pojma, jednog jedinog pojma, nego cijeloga, manjeg ili većeg, sklopa svojstava; dakle ne jedno jedino svojstvo*, kao u personifikacije, *nego znakovit sociološki i/ili psihološki sklop* (1988:244), koji pripada ili suvremenoj psihološkoj i sociološkoj klasifikaciji ljudi - primjerice prema kriteriju *humora* - ili određenoj dramskoj tradiciji. Tako Pfister.

Za analizu Brešanovih *groteskних tragedija*, sabranih u istoimenoj knjizi iz 1979. i knjizi *Nove groteskne tragedije* iz 1989., čini nam se, međutim, posebno prikladan Ševinov pojam tipa. U raspravama *Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije* (1981.), *Prema ateoriji agenske analize* (1982.) i *Mogu li ljudi biti (re)prezentirani u književnosti?* (1988.) Šuvin, naime, govori kako su već *Aristotel* i *Propp* ustvrdili da

je analitički neophodno osim manifestne tekstne razine agensa (ethos, odn. dramatis persona) uvesti i jednu impliciranu i metatekstnu (pratton, odn. funkcija); ova je, metatekstna razina strateški važnija od one, tekstne, a danas je poznata uglavnom pod Greimasovim općeprihvaćenim nazivom aktanata (1981:66). Broj funkcija odnosno aktanata - koje u Suvina dobivaju nazive: Protagonist, Antagonist, Vrijednost, Mandator, Korisnik i Zastupnik - nepromjenljiv je, jednako kao i shema njihova odnosa. Suvin, kao i njegovi prethodnici kojima neprekidno spočitava *ahistorizam* i *nekorisno zasnivanje /dramaturških/ funkcija na nekoj (dakako povijesno nepostojećoj) univerzalnoj sintaksi ljudskih [...] jezika ili čak ljudskog uma* (66), ističe da *dvije analitičke razine ipak nisu dovoljne za agensku teoriju*, te je potrebno uvesti i srednju, prijelaznu, *koja bi posredovala između individualističkih karaktera (acteurs) na manifestnoj (tekstnoj) razini i čistih fabularnih funkcija (actants) na impliciranoj (metatekstnoj) razini* (67). Ostavljajući po strani Suvinovu ideološki intoniranu polemiku s *ahistorizmom* Greimasa i njegove škole, recimo samo *to da on odbacuje predložene termine poput uloge, aktantske uloge, formalne uloge i osnovnog karaktera* te se zalaže za uvođenje u agensku analizu termina i pojma *tip* kojemu dodaje i *fah* kao važnu povijesnu *potkategoriju [...] s dodatnom teatarsko-historijskom kodifikacijom* (70).

#### Zašto tip?

Dva su razloga, rekao bih, bila odlučujuća pri Suvinovu izboru. Prvi je taj što pojam tipa omogućuje uvođenje povijesnih i socioloških kategorija u dramaturšku analizu, a kakvu te kategorije imaju važnost za Suvina kao deklariranoga marksističkog kritičara i teoretičara nije potrebno isticati. Drugi je pak razlog taj što je tip, kako ga on shvaća, dostatno elastičan te ne vodi u dogmatske sociološke ili ideološke simplifikacije ni nepovijesnu lingvističku shematičnost. Naime, tipičnost se, kako obrazlaže Suvin, *može i mora temeljiti na bilo kojoj kategorizaciji koja je u kulturnoj povijesti bila korištena za klasifikaciju osoba i agensa* (1982:88), dakle i za klasifikaciju stvarnih i imaginarnih ljudi, i za klasifikaciju umjetničkih *simulakruma ili re-kreacija [...] povijesno mogućih stavova prema živim i aktivnim bićima* (1988:102). Tako shvaćene, sve su nekadašnje i sadašnje *tipologije* jednako vrijedni ali i jednako ograničeni *primjeri i aktualizacije jedne mnogo šire, moglo bi se reći teoretski neograničene lepeze mogućnosti tipizacije* (1982:88-89).

Poput Švacova i Pfistera, i Suvin drži da je kompleksni karakter odnosno individuuum u XVIII. i XIX. stoljeću, a to je *doba pojave nove episteme* (91) i sukladne joj *individualističke dramaturgije*, potisnuo tip iz dramske literature i s pozornice, ali ono što je posebno važno i vrijedno u njegovu prijedlogu razina i pojmova agenske analize je to da on govori isključivo o potiskivanju tipa s tekstne na metatekstnu razinu, a ne o njegovu ukidanju ili premještanju iz *visoke* u *nisku* literaturu. *Karakter se*, piše Suvin, *nadograđuje na metatekstno postojanje tipa* (1981:71); on ga, dakle, čuva kao svoj temelj ili jezgru. Prihvaćajući tradicionalnu definiciju tipa kao *onog primjerka bilo koje klase [...] za koji se smatra da u istaknutoj mjeri posjeduje osobine te klase* (1988:124), Suvin analizu na tipološkoj razini drži ključnom jer se upravo na njoj obavlja *prva identifikacija* (127) svakog - pa i najsloženijeg, proturječno karakteriziranog - lika. Pojednostavljeno rečeno, da bismo shvatili i ocijenili kompleksan karakter ili individuuum te mu odredili mjesto u dramskom svijetu, moramo mu ponajprije odrediti mjesto u stanovitoj, kako kaže Gombrich, *mreži shematskih obli-*



ka (cit. u Suvin 1988:127), a tek potom analizirati ga i tumačiti kao poseban i neponovljiv sklop proturječnih crta.

U sva tri teksta Suvin donosi tabelu na kojoj se ponavlja isto doređenje tipa. On je metatekstan ili tekstan (ovisno o tomu postoji li treća razina), odlikuje se malim brojem sukladnih atributa ili predikata (od 2 do 6), nužno je figuralan ali se mora biti individualan, trajnost mu je ograničena na nekoliko naraštaja ili stoljeća, točnije rečeno: pripada jednoj epistemi.

Suvin, međutim, nedostatnu pozornost posvećuje još jednom svojstvu tipa kao srednje, posredničke agenske razine. Naime, zvali ih ovako ili onako - primjerice Subjektom i Objektom (Greimas 1966., Ubersfeld 1977.), Usmjerenom tematskom silom i Predstavnikom Vrijednosti (Souriau 1950.) ili Protagonistom i Vrijednosti (Suvin 1981.) - aktanata odnosno dramaturških funkcija u svim predloženim sustavima može i mora biti samo šest, svagda su metatekstni, imaju po jedan atribut a odnosi su im čvrsto zadani i nepromjenljivi, poput odnosa dijelova pravilne i primjerne rečenice. S druge strane, karakteri i individuumi jedinstveni su, neponovljivi, ponašanje im je nepredvidljivo, broj atributa, crta ili predikata velik, proturječni su, sve kombinacije dolaze u obzir, svaki može stajati i postojati sam za sebe te teoretski preuzeti na sebe sve dramaturške funkcije i biti nositelj takozvane *unutrašnje dramatike*. Međutim, što je s tipovima? Je li im broj ograničen? Jesu li im odnosi određeni? Mogu li stajati sami za sebe? Suvin zapravo nudi odgovor, ali ga propušta kratko i jasno formulirati. A moglo bi se reći ovako: Budući da pripadaju pojedinim epistemama ili žanrovima a temelje se, kako smo vidjeli, na određenoj *kategorizaciji koja je u kulturnoj povijesti bila korištena za klasifikaciju osoba i agensa* (1982:88), tipovi se redovito javljaju u određenim, ovako ili onako uređenim sustavima i pojavljuju sva mjesta u mreži temeljnih međuljudskih - i interagenskih - odnosa koja je strukturirana u skladu s nekim razmjerno koherentnim svjetonazorom, poetikom, znanstvenim, filozofskim, religijskim ili drugim uvođenjem reda i smisla u povijest, društvo i umjetničku produkciju. Pravila gradnje sustava tipova, dakako, nisu tako stroga ni jednostavna kao kod aktanata, niti tako slobodna kao u karakterima. Tako se, primjerice, škrti gospodar ili otac mora naći u paru s proždrljivim slugom odnosno rasipnim sinom - jer koga bi inače pogadala njegova škrtost? - zločinac je u paru s osvjetnikom, stari zaljubljenik, pak, u trokutu s djevojkom i mladim zaljubljenikom... I ovdje se tipološka razina pokazuje, kako i Suvin sudi, najpoticajnijom i ključnom za analizu.

Važno je na kraju upozoriti na odnos tipa i lika u dramaturgiji koja se, poput Brešanove, ipak koristi karakterima odnosno individuumima te je tip prisutan uglavnom na posredničkoj, metatekstnoj ravni. Lik i tip se ne mogu ni ne smiju poistovjećivati. Ponajprije, lik se ne iscrpljuje u tipu; tip je njegova veća ili manja, jače ili slabije skrivena, *hranjiva* ili *zakržljala* jezgra. Zatim, nekoliko likova mogu pripadati istom tipu te u drami simultano ili sukcesivno djelovati kao njegova pojedinačna utjelovljenja ili pak, skupni lik. Napokon, jedan lik može u sebi nositi sve značajke dvaju ili više tipova, koji u određenom sustavu mogu biti i sučeljeni.

Suvin je tipološki analizirao Krležin dramski opus i ustvrdio kako se od *Legendi do Glembajevih* srećemo, prvo na tekstnoj, a potom (počevši s *Vučjakom*) na metatekstnoj razini, sa šest tipova - Tiranom, Nervčikom, Znalcem, Ženom, Advokatskim karijeristom i Parazitom - koji se raspoređuju po semantičkim poljima žene,

intelekta i vlasti (1981:76-80). Može li se slično pristupiti i dramskom opusu Ive Brešana? Pogledajmo koji se tipovi, odnosno skupovi sukladnih, neproturječnih atributa i predikata, kako bi rekao Suvin, ponavljaju u njegovim grotesknim tragedijama.

Prvi je tip UZURPATOR, *samozvanac*. On ima neograničenu vlast i vlada na način tirana. Primjerno je utjelovljenje Uzurpatora Bukara, koji se posredno, glumeći Klaudija što ga je učitelj Škunca po njemu preoblikovao, ovako karakterizira:

*Ja sam, ljudi strašan kralj,  
Moja šaka udara ki malj.  
Sve poda mnom kuka, pišti, stenje  
Ljudi, stoka, drvlje i (...) kamenje.*

(Brešan 1979:47)

Ipak, nije riječ o Tiranu, kao u Suvinovoj klasifikaciji Krležinih tipova, jer je veoma važna crta ovoga tipa upravo ona klaudijevska, a ta je nelegalan, gotovo redovito i kriminalan način dolaska na vlast. Naime, Brešanovi Bukara, Martinović i Kukurica, Božina i Teodot, Bajdo, Kozlina i Murina i drugi silnici svoju su moć na većem ili manjem području - od obitelji do sela i dola, grada i otoka - stekli prijevarom, lažnim predstavljanjem, spletkom ili dodvoravanjem višoj, neprisutnoj vlasti što djeluje bezlično, preko telefona ili glasnika/kurira, a od vlasti su odalečili one koji su na nju imali veće pravo ili bili za nju kompetentniji. Ponajčešće je riječ o karijeristima što su se u posljednji trenutak priključili pobjedničkoj vojsci i Partiji te ukrali pobjedu predratnim ljevičarima i ratnicima koji od 1941. nisu mijenjali stranu. Ponajvažnija su obilježja Uzurpatora redovito okrutnost, grabežljivost - koja se u primitivaca manifestira kao pohlepno trpanje *u se, na se i poda se* te kulminira u posljednjem prizoru slavodobitničke orgije, a u sofisticiranijem će obliku dosegnuti i ravan skupljanja umjetnina, kupovanja tradicije, nesmetanog objavljivanja znanstvenih radova i slično. Nepovjerljivost i strah od gubitka vlasti - jer Uzurpator zna kako je do nje došao i kako je može na isti način izgubiti - također su stalne crte tog tipa.

Tipovi, kako je rečeno, ne stoje sami za sebe nego su *čvorovi* u Gombrichevoj mreži *shematskih oblika*. Uzurpator je tako u izravnom odnosu s najmanje dva tipa, koja ćemo ovdje nazvati PION i BUNTOVNIK. Pion je, dakako, blizak krležijanskom Parazitu, ali se ponovno ne može poistovjetiti s njim jer mu je glavni atribut slijepa poslušnost koja implicira i otklanjanje svake odgovornosti za djela. Savjest je povlastica moćnih, jedno je od temeljnih načela svih Piona. Evo kako ga formulira Barbin u *Aneri*:

*Ne pita te niko je li ti se dopada, oli ne dopada. Moraš, jes' razumila, moraš! Ni meni se ne dopada, pa jopet moram... Vodi računa, Šimica, da smo mi samo mali pionir, koje drugi miču. I da imamo bit kuco i micat se tamo di nas miču, a sve svoje mržnje i jubavi stavit na stranu...* (1989:170)

Tim riječima Barbin izravno određuje ne samo sebe i Šimicu, nego i sve druge Brešanove - ponajčešće skupne - likove koji se iz gluposti, straha ili sebičnosti pokoravaju Uzurpatoru, slušaju ga, odobravaju mu ili šute te čuvaju onaj minimum integriteta koji im je ostavljen.

Pioni afirmiraju Uzurpatorovu vlast i daju joj privid legitimiteta; Buntovnici je napadaju i navlače na sebe gnjev netom spomenutoga skladnog para. Orašar, koji u sebi spaja Uzurpatora (poluobrazovani glupan s neograničenom birokratskom moći u Suhom dolu) i Piona (ropski podložan Penjcu, lutka kojom ovaj upravlja), govori o sinu Damiru, jednom u nizu Brešanovih neprilagodljivih mladića:

*Spreman si kritikovati sve i svakoga... pljuvati po svim zasadama ovoga društva... ali nije ti da te ono mazi, da ti osigura lagodan život, novaca koliko te volja. Zna sam da je tebe oni filozofi na fakultetu išempjati i napuniti ti glavu svakakvim pizdarijama...* (25)

Skup crta koje tvore tip Buntovnika u sebi nose i likovi poput Joce, kojeg je pobuna protiv Bukare motivirana osobnom osvetom ali je ipak pobuna, Markijola, Hieraklida, a na svoj autodestruktivan način i kapetana Ristića i Mikca, odnosno Michelangela Della Scale. Prvi, nekadašnji ratnik, sedam puta ranjavan, o svojem i maćijem autoritetu izriče podosta drastičan sud:

*Poserem ti se na autoritet... Šta će mi autoritet kad je sve blato oko mene...* (26), a drugi, tajeći identitet, govori o posljednjem potomku aristokratske obitelji u trećem licu:

*To je Michelangelo... boemčina... umjetnik... pun ideja o tome kako bi trebalo promijeniti ovi svit, a istovremeno nije bija u stanju zabiti brokvu u zid, a da se pri tom ne opali čekićem po prstu...* (1979:323).

Tu podvrstu Buntovnika koji odustaje od pokušaja da nešto promijeni u svijetu te svoj prosvjed iskazuje više pasivnim otkazivanjem poslušnosti Uzurpatoru i povlačenjem iz zajednice Piona, mogli bismo nazvati i Otpadnikom. Ostaje otvorenim pitanje jesu li u totalitarnoj državi koja od svakoga svojeg građanina zahtijeva *radost radovanja* - u radu na sveopćem boljitku i napretku pasivnost, individualizam, pesimizam i sarkastičnost također oblik pobune.

Da slijedimo Suvina te tražimo semantičko polje kojemu pripadaju ova tri tipa, odredili bismo ga ne kao polje Vlasti, premda i za to ima podosta dobrih razloga, nego kao polje Politike, ili polje Djelovanja, Pragme, Praksisa. Sljedeća tri tipa koja podjednako često srećemo u Brešanovu groteskno-tragičnom svijetu pripadaju polju Ideologije ili Teorije, Logosa. Riječ je o IDEALISTU, CINIKU i DOGMATIKU.

Nekoliko ponajvažnijih crta Idealista spominju likovi koji u prvim prizorima moraliteta *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* karakteriziraju Doktora Fausnera, govoreći o njemu onakvom kakav je bio prije nego što je sklopio sporazuma s Nečastivim te se postupno pretvorio u njegova Piona, a na kraju, nakon potpune identifikacije s Nečastivim, i u Uzurpatora. Asistent Vagić tumači njegov lik sekretaru Općinskog komiteta Martinoviću:

*Vidite, meni je njega u stvari jako žao. Ja bih rekao da to sve ne proizlazi odatle što bi on bio neprijatelj našeg društva. Konačno, on je stari komunista, još od 1920. On je zapravo žrtva literature. U posljednje vrijeme on je mnogo studirao idealističke filozofe, osobito Kunta, i rekao bih da ga je najviše to smutilo.* (105)

Prije toga i Nečastivi je, uvukavši se u podvornika Blažeka, Fausneru podmetnuo svoje zrcalo:

*A tko vam uopće kaže da sa mnom ne biste smjeli imati duhovnih preokupacija? Nije nevolja u tome što vi duhovno radite... pišete... Dapače... Nego u tome što tako*

*čvrsto i beskompromisno vjerujete u sve to. Nedostaje vam stanovita doza distance, i da tako kažem, skepse prema vlastitim uvjerenjima...* (102-103)

Idealist je, dakle, postojan, etičan, strog i nepopustljiv spram sebe i drugih. Točno i jasno zna što hoće, i zašto to hoće. Vjera u idealno društvo i mogućnost njegova ostvarenja nije mu naivna nego izgrađena na temeljima što su ih postavili naraštaji humanista i mislilaca. Nije pjesnik i sanjar, nego, prije "inženjer" duha i duša, arhitekt novog poretka u svijetu. Ono što jest neprekidno poređi s onim što bi trebalo biti, dakako sukladno njegovu zamišljaju idealnoga, pravednog i sretnog društva. U tome je također nepopustljiv, za okolinu previše krut i netolerantan, nerijetko neugodan poput savjesti.

*Ak se činjenice ne podudaraju s onim kaj bismo mi htjeli, onda nešto nije s njima u redu.* (1989:78)

podrugljivo ali posve točno kaže profesor Šarić o mladom arheologu Juraniću. Idealist, međutim, nije pripravan žrtvovati samo činjenice i druge ljude - kao Uzurpator - nego i sebe:

*Ili će biti Platonopolis - kaže Juranićev antički dvojnik Heraklid - ili neće biti mene.* (86)

Suočen s pervertiranim autoritetom i korumpiranom, grabežljivom vlašću, Idealist na polju Politike odnosno Prakse gotovo neizbježno postaje i Buntovnik, ali primjer Doktora Fausnera pokazuje i drugi put:

*Na ovom svijetu ima toliko zla i toliko je moćno, da mu čovjek mora platiti stanoviti dug, ako ne želi da ga ono proguta. Ali to ne znači da on time mora postati zao.* (1979:143)

Jednako tako u Joci Škokiću pa i Markijolu prepoznajemo sve razlikovne crte Buntovnika - mladost, žestinu, sučeljavanje Uzurpatoru, individualizam, usamljenost - ali ne i i Idealista. Zbog toga ova dva tipa ostavljamo odvojenima, svakog u svojem semantičkom polju.

Dogmatik s Idealistom dijeli krutost i neprekidno poredenje onoga što jest s onim što je neki autoritet rekao da bi moralo biti, ali nema dubinu Idealistova uvida u zamišljaj idealnog društva. On je mediokritet, štreber ili naprosto karijerist koji je ovladao fragmentima nekog učenja, neke ideologije ili religije, ali je ne razumije i ne pojmi kao cjelinu. Napola je, moglo bi se reći, ovladao razinom izraza nekoga filozofskog ili teološkog diskursa, premda i na njoj nerijetko ima velikih problema, ponešto je dokučio od značenja, ali smisao učenja na koje se poziva i koje navodno zastupa ni ne naslućuje. Premda se Dogmatici gotovo redovito određuju posredno, papagajskim ponavljanjem fraza na način komičnoga renesansnog Peđanta, u *Nečastivom...* naslovni lik, utjelovljen u profesoru Fausneru, daje podosta uporabljivo eksplicitno određenje tog tipa:

*Vi ste, Vagiću, oduvijek shvaćali suviše doslovno sve što se kaže i nikad niste imali smisla za one suptilne nijanse koje se kriju iza svake misli. To vam je najveća mana.* (162)

Dakako, netom citirano određenje Dogmatika ne dolazi sa stajališta Idealista nego sa stajališta trećeg u ovom skupu tipova - Cinika. Čime se ovaj tip razlikuje od prethodnih? Pojednostavljeno rečeno, Idealist želi dobro i čini dobro, Dogmatik želi dobro ali (češće) čini zlo, a Cinik i želi i čini zlo. On svjesno izvrće vrijednosni

ostav te nastupa kao zagovornik i apologet naopakog svijeta, svijeta u kojemu triumfiraju nasilje, nepravda, laž, izdaja, animalnost, sebičnost, glupost, pohlepa. Uz Nečastivog kao personifikaciju zla, Cinici su neprijeporno pukovnik Pilić iz *Viđenja Isusa Krista...*, Doktor iz *Svečane večere u pogrebnom poduzeću*, koji će o ovom odnosu spram Mušice reći:

*Stazama kreposti te zaista nisam vodio* (266),

arhonti iz *Arheoloških iskopanja...*, ali i učitelj Škunca koji, istina uz zgodimične *staze* gadenja nad samim sobom:

*Oprosti... oprosti, mladiću! Ako se rugam, ne rugam se tebi, nego sebi... sebi!* (49)

nakon slabašne obrane Shakespearea i kulture pristaje na ulogu dramaturga i redatelja predstave radene po mjeri Bukarina primitivizma i barbarstva. Različno od Dogmatika, Cinik je virtuoz riječi. On je ovladao svim razinama diskursa, i to ne jednog. Ponajbolji je primjer, dakako, Škunca koji jedini razumije i shvaća Shakespeareovu tragediju te može ne samo suvislo govoriti o njoj - neprijeporno suviše od državnoga kazališnog kritičara kojeg glas dopire iz radijskog prijemnika - nego je i travestirati u bukarinskom desetercu.

Odnos među tipovima u ovom polju sličan je odnosu među tipovima u polju *Politike* odnosno *Praksisa*. Kao što Pion afirmira Uzurpatora, Uzurpator se koristi Pionom, a Buntovnik ih obojicu negira, tako i Cinik afirmira Dogmatika, Dogmatik se njime koristi, a Idealist ih obojicu negira. Ni odnose između dviju razina nije teško predvidjeti. Dogmatik i Cinik, svaki na svoj način, daju ideološko pokriće Uzurpatorovoj zlouporabi politike i vlasti. Iz toga se, međutim, ne smije zaključiti ne da uz lik nekog samozvanca u dramskom svijetu redovito moraju postojati i dva druga lika što će držati ideološki paravan njegovoj pljački jer Uzurpator, primjerice *Bukara, upravitelj zadruge i sekretar Mjesnog aktiva Partije*, može biti sam svoj Dogmatik i/ili Cinik. Najveću opasnost za Uzurpatora, dakako, predstavlja Idealist koji njegove postupke poredi s postupcima nemakjavelističkoga savršenog vladara i koji se, povrh toga, nema čega bojati. Zamišljaj idealnog svijeta ne može mu, naime, ništa oduzeti, a život u tvarnom i "materijalističkom" svijetu cijeni mnogo manje od Uzurpatora kojemu je taj i takav svijet jedini posjed i jedini zavičaj.

Brešanov je dramski svijet izrazito maskulin, uostalom kao i zbilja što se u njemu zrcali, a žene su tu bića drugog reda. Njihovo je polje nadasve skućeno, ali ga ipak nećemo suvinovski odrediti kao polje Žene, nego kao polje Sentimenta ili, kompleksnije, Erosa. Žene u Brešana svoj odnos prema svijetu gotovo nikad ne iskazuju izravno nego posredno, kroz odnos prema muškarcima - očevima, sinovima, muževima, ljubavnicima. I Anera, premda naslovna junakinja, ponajprije je Lovrina žena i Markijolova maćeha pa ljubavnica, a tek potom nekadašnja buntovnica, ravnateljica škole ili predsjednica "afežea". Unatoč tomu što ostaju u drugom planu, podređene muškarcima i njihovoj borbi za vlast nad ljudima, stvarima i istinom, žene se u Brešanovim grotesknima tragedijama razlikuju pa ćemo ih razvrstati u dvije tipološke skupine. Prvi je tip žene ADORANTICA, koja iskreno, potpuno i sljepo, uz pripravnost na žrtvu, obožava nekog muškarca. Pod *obožavanjem* ovdje se misli svaki oblik posvemašnjega, nekritičkog podređivanja žene muškarcu, kako emocionalnog na način mlade zaljubljene Jasne:

*Meni je misto uz Mladena* (1989:126)

tako i intelektualnog na način starih zaglupljenih Perle, koja se neprekidno poziva na Don Đidija, utjelovljenje Dogmatika, i Perine, koja se ne da pokolehati u svojoj vjeri da je Milko Penjac Idealist koji *stoji moralno-politički visoko iznad* (261) svoje okoline, a ne Cinik i Uzurpator. Drugi je tip HETERA, žena koja se iz interesa veže uz najmoćnijeg muškarca. Nije potrebno napominjati da je to svagda Uzurpator. Udovica Mrkuša iz *Smrti predsjednika kućnog savjeta* govori za sve:

*O, jadna mi majka! Pa da bar imam neke koristi od toga, ne bi rekla. Nego uvijek samo obećaš, a nikad ne učiniš.* (1979:210)

Uzurpator, Pion i Buntovnik, Idealist, Dogmatik i Cinik, Adorantica i Hetera - koji, raspoređeni po poljima Praksisa, Logosa i Erosa, pomažu jedni drugima ili se jedni drugima sučeljuju, međusobno se afirmiraju ili negiraju - tvore, dakle, Brešanov sustav dramskih tipova. Riječ je o sustavu, a ne samo nizu ili skupu zbog toga što broj tipova nije slučajna, što su im odnosi uređeni prema netom spomenutim načelima konvergencije i divergencije, odnosno afirmacije i negacije i napokon, zbog toga što su raspoređeni po tri točno određena i promišljeno izabrana semantička polja.

Brešanov likove, međutim, ne možemo svesti na tipove. Suvinovski rečeno, tip je u Brešana češće metatekstan nego tekstan, a nerijetko tvori i jedva zamjetnu jezgru lika što je oblikovan kao karakter odnosno individuum. Anera, primjerice, ima sva bitna obilježja Adorantice, ali već samo to što je njezina ljubav za Markijola okolini dvostruko nepoćudna - i kao incestuozna, brakolomna ljubav za pastorka, i kao ljubav za buntovnog mladića koji je, prema Šimićinim riječima, *politički problem* (1989:173) - pokazuje to da je taj lik oblikovan kao karakter odnosno individuum te da su njegovi kompleksni odnosi s drugim likovima na toj razini za razumijevanje drame neprijeporno važniji od odnosa na tipološkoj razini.

Lik se u Brešana ne može svesti na tip ni poistovjetiti s njim i zbog toga što su razmjerno česti primjeri simultanih i sukcesivnih spojeva dvaju ili više tipova u liku. Simultani su spojevi tipova, primjerice Idealist i Buntovnik u mladom arheologu Jurkoviću, Pion i Dogmatik u Vagiću ili Uzurpator i Cinik u Bukari, a najzanimljiviji primjer sukcesivnog spoja - zapravo niza - tipova daju Idealist, Pion i Uzurpator u Fausneru koji, izazvan glupošću Dogmatika, moralnom bijedom Piona i antiintelektualizmom Uzurpatora, ne samo da sklapa ugovor s Nečastivim te se tako iz Idealista pretvara u njegova Piona nego u posljednjem prizoru orgije što sjedinjuje crkvene i partijske moćnike postaje Nečastivi i proglašuje na zemlji carstvo Belzebubovo. Preseljenje Fausnerove svijesti u tijelo nijemog vodoinstalatera Miška, gdje će se nakon njegova buđenja ta svijest *raspliniti u prostoru i nestati* (1979:172), simboličan je čin.

S druge strane, vidjeli smo, isti se tip simultano ili sukcesivno utjelovljuje u dva lika - ili više likova, koji se po nekim crtama razlikuju.

Unatoč tomu što u Brešana lik nije (samo) tip ni tip (gotov) lik, analiza njegova dramskog svijeta mora se provoditi i na tipološkoj razini. Broj, odnos i raspored tipova od kojih i oko kojih se formiraju glavni likovi njegovih grotesknih tragedija te semantička polja kojima ti tipovi pripadaju pokazuje nam, čini mi se, da u jednom od idejno, stilski i dramaturški konzistentnijih dramskih svijetova u suvremenom hrvatskome kazalištu vladaju duboka opreka i napetost između, recimo tako, Logosa, koji u duhu i - što je još važnije - jeziku (podjednako politike, filozofije i pjesništva) stvara modele savršenog društva, i Praksisa, koji provodi barbarsku vulgarizaciju i destrukciju svega mogućeg i postojećeg.

## LITERATURA

**BREŠAN, Ivo**

1979. *Groteskne tragedije*. Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb.

1989. *Nove groteskne tragedije*. Omladinski kulturni centar, Zagreb.

**GREIMAS, Algirdas Julien**

1966. *Sémantique structurale*. Larousse, Paris.

**PFISTER, Manfred**

1988. /1977./ *Das Drama. Theorie und Analyse*. Wilhelm Fink, München.

**SOURIAU, Étienne**

1950. *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris.

**SUVIN, Darko**

1981. *Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije*. "Forum", XX, 7-8, 64-82.

1982. *Prema teoriji agenske analize*. "Prolog", 53-54, 84-95.

1988. *Mogu li ljudi biti (re)prezentirani u književnosti?* "Republika", XLIV, 5-6, 96-134.

**ŠVACOV, Vladan**

1976. *Temelji dramaturgije*. Školska knjiga, Zagreb.

**LIBERSFELD, Anne**

1977. *Lire le théâtre*. Éditions Sociales, Paris.

## BAKMAZOVI DRAMSKI ŽANROVI

Prihvaćajući se propitivanja dramskih žanrova u opusu nekog pisca, nužno moramo upozoriti na složenost takve zadaće. Ako bismo navedenom problemu htjeli pristupiti temeljito, značilo bi to ponajprije iscrpno izložiti postavke o značenju, podjeli i povijesnom razvoju dramskih žanrova uopće, pa potom identificirati žanrovske konkretizacije u pojedinim dramskim djelima određenog pisca, u ovom slučaju - Ivana Bakmaza. Takvo bi izučavanje zahtijevalo daleko više prostora no što ga ovom prilikom imam, te stoga moram odustati od tako ambicioznog plana. Stoga ću iz bogata i nadasve raznorodnog opusa suvremenog hrvatskog dramatičara Ivana Bakmaza izdvojiti samo nekoliko dramskih radova u kojima autor, slijedeći žanrovske osobitosti crkvenih prikazanja i pastorage, gradi osebujan, naglašeno dramski svijet.

Osvrnimo se, dakle, na jedan od autorovih prvih radova - dramu *Kupido* objavljenu 1971. godine. Popis lica na početku tog dramskog teksta, iz kojeg već možemo iščitati kojim se uzorom autor služio pri stvaranju svog teksta, upućuje na činjenicu da ona nisu izabrana slučajno, već čine okosnicu čvrsto ironijski strukturirane mitske drame. Nije, naime, teško zaključiti da su Skup, Kupido, Gruba, Radat, Vila, Vučeta i Dragić likovi preuzeti iz drama Marina Držića. Pri tome moramo upozoriti i na drugu činjenicu. S jedne strane, naime, imamo likove preuzete iz dviju poznatih Držićevih pastorage: *Tirene* i *Grižule* (Kupido, Radat, Gruba, Dragić, Vila i Vučeta). Oni umnogome odgovaraju svojim prototipovima (osim Vučete), premda su im značenjske funkcije podređene dramskoj funkciji u kontekstu djela u kome se nalaze. Nasuprot, pak, nabrojenim likovima s druge strane stoji jedinstven i potpuno izoliran Skup - jedini od Držićevih likova koji ne pripada svijetu pastorage, već jetke komedije istoimena naslova. Baš kao i njegov prototip i on posjeduje svoje *tezoro* - ovoga puta svoju janjad koju štiti od sveg neprijateljskog svijeta oko sebe. Bakmaz, dakle, zadržava temeljnu osobinu Držićeva lika - naglašenu škrtost, ali mu oduzima značenje proisteklo iz vlastitog uzora te mu, u skladu s dramskom ulogom, pridaje drugu - potpuno oprečnu značenjsku funkciju. Bakmazov Skup antipod je Držićeva Skupa, on jest škrtac, ali u nadasve pozitivnu smislu. Uz njegov je lik usko povezan motiv izgubljena janjeta preuzet iz *Biblije* (ne zaboravimo da je Bakmazu *Biblija* uvijek jedina i najveća istina) kao simbola vjere i Krista, te se stoga kao



Skupova družica neminovno mora naći biblijska Marija. I lik Tome, Skupova sina (kao, uostalom, i malog Ive) ima svoj predložak u *Bibliji*. Vidimo, dakle, da autor naša imena snažne konotativne vrijednosti, čime čitatelja upozorava na mogući, odnosno poznati slijed dramskih zbivanja, ali u isto vrijeme on svojim licima izobličuje same te ostvaruje pomake u odnosu na njihove uzore. Upravo su imena - maske, pomoću kojih predodređuje način ponašanja i sudbinu svojih aktera, poslužile Bakmazu kao izvrstan instrument kojim preoblikuje arhetipski prostor zbivanja i gradi stvarajuću metamorfozu suprotna predznaka.

Sve protagoniste svoje drame Bakmaz ne smješta, poput Držića, u neku idealnu sredinu prepunjenu pastirima, satirima i vilama, koji kao utjelovljenje mekoputne i neopetave strastvenosti jedni za drugim trče po livadama i šumicama, lijepo plesajući i opijeni cvrkutom ptica, zaboravom i ljubavlju. On stvara svoj mikrokozmos koji je, doduše, zadržao obilježja Držićeve dramaturgije i pastoralnog, vilinskog svijeta, ali ga potom potpuno izvrće, provlači kroz stoljeća preoblikujući simbole pastoralnog svijeta u njihove suvremene antipode. Prostor njegove drame realan je lokalitet negdje u okolici Krke, jer autorova namjera nije stvaranje pastiša, nego stvaranja pastorela - kao što ističe Foretić.<sup>1</sup> Upravo sučeljavanjem fantastičnog i realističnog, tj. unošenjem arkadijskih likova u realni svijet Bakmaz, još snažnije od Držića, postiže suprotnost simboličnog i zbiljskog, uzvišenih alegorijskih ideja i trijumfa stvarnosti. Koristeći se paravanom mitoloških bića (Vile - simbol Ljubavi i Kupida - simbol Žudnje) Bakmaz satirički oslikava navike i običaje sredine u kojoj se radnja odigrava.

Bakmazovi su mitološki likovi prebačeni, dakle, u realni svijet i njihova metamorfoza počinje u trenutku kada se Kupido počinje pitati što u ljudima proizvode njegove strjelice, što znači griješiti. U susretu s "prvim ljudima" - Skupom i Marijom - koji se brzo Kupidu nameće i drugo pitanje - što je smrt. Za razliku od Držića, u ovom se pastoralama radnje odigravaju paralelno i sve su motivirane jednako, samo pokreće ih jedino ljubav, u *Kupidu* se sučeljavaju dva potpuno oprečna polarnička momenta: Ljubav i Smrt, na kojima Bakmaz temelji sadržaj te drame. Uz njih je vezana Ideja kao slijepa sila koja razara ne samo konzervativni, vjekovima nepromijenjen život kojim žive ljudi poput Skupa, Marije i Radata, već svijet uopće. Upravo likom Vučete autor upozorava na sudbinsku povezanost Ideje i Smrti koje se u superiornu Kupidovoj Ljubavi, Tomovoj vjeri u slobodna čovjeka i Skupovoj vjernoj nad vlastitim porodom.

Dramska radnja uspostavljena je ovdje na značenjskoj opoziciji: artefakt / realnost. Tijekom radnje nezbiljska lica postupno potiskuju realna - Kupido osuđen da ne doživi ljubav koju nosi u sebi mora u okrutnu svijetu spoznati smrt kako ne bi ostao sam i kako bi se približio drugima, kako bi uopće mogao razumjeti bića koja se te tako umjesto strjelicama ljubavi počinje ubijati pištoljem. Zbog Ideje Kupido putem Smrti spoznaje svijet i preobražava se iz lica artefakta u realni ljudski lik, ali u isto vrijeme oduzima smisao vlastitom bivanju. Ubivši svoje postojanje kao misleću ličnost on zauzima prostor pozornice sa svojom Vilom te - shvativši da je za ljubav i iskupljenje prekasno - biva ukočen nad apsurdnošću svijeta u koji je u ovom slučaju ubačen.

<sup>1</sup> Dalibor Foretić: *Bakmazov theatrum mundi*. U: Ivan Bakmaz: *Vjerodostojni prizori*, Prolog, Zagreb, 1980. Str. 315 - 335.

Iz naznačenog možemo vidjeti da Ivan Bakmaz u ovoj svojoj drami svjesno zadržava žanrovske osobitosti pastorale, ali se njima ne zadovoljava, već istodobno na pozornicu dovodi angažirani teatar svoga vremena. U tom spoju pastoralnog i realnog, uz simboliku preuzetu iz kršćanske ikonografije, autor stvara svijet tragične farse u kojem čovjek nemoćno vrluda između dileme rata i mira, ljubavi i mržnje, neumitne sudbine i mogućnosti spasenja. To je svijet u kome lica - pretvorena u simbole - mehanički slijede svoje uloge i bezglavo vrludaju u tragediji obesmišljenja čovječanstva.

Pri tome pastorala predstavlja samo osebujnu žanrovsku stupicu iz koje slijedi iznenađenje - *Kupido* ne završava općim izmirenjem i pobjedom svemoćne ljubavi, već scenom u kojoj Kupido oduzima sebi život shvativši da u svijetu kojim vlada slijepa i razarajuća Ideja ne može više nikome podariti ljubav.

Vezano uz tekstove koji slijede - *Šimun Cirenac*, *Jahači apokalipse* i *Glas u pustinji* - moramo se osvrnuti na termin *crkveno prikazanje* koji po sudu Nikole Kolumbića<sup>2</sup> prelazi okvire srednjovjekovne crkvene drame te pripada svim onim oblicima religiozne drame koji su bilo strukturalnim elementima, bilo tematikom vezani za određeni tip srednjovjekovne drame, tj. strogo određeni žanr. Ta književna vrsta koja najbolje odgovara tipu koji se u talijanskoj književnosti naziva *sacra rappresentazione*, čuva čvrstu tipološku, tematsku i strukturalnu vezu s matičnim razdobljem. U navedenim dramama Ivan Bakmaz poseže upravo za tim književnim žanrom i prilagođava ga suvremenim kazališnim uvjetima.

Ponajprije ću se osvrnuti na *Šimuna Cirenaca* u kojem pisac gradi specifičan model uskršnjeg srednjovjekovnog prikazanja Isusova Križnog puta. I u tom tekstu, slično kao u *Kupidu*, autor svjesno zadržava neke žanrovske osobitosti svoga izbora, ali se njima ne zadovoljava, već ih svjesno izokreće, preoblikuje i nadopunjava. Uporište pisac nalazi u jednoj sitnoj epizodi iz Lukina evanđelja: *Dok su ga vodili, uhvatiše nekog Šimuna, Cirenca, koji je došao iz polja, te na njega staviše križ da ga nosi s Isusom.*<sup>3</sup> Izborom teme Bakmaz, dakle, već unaprijed određuje karakter i ponašanje likova drame, ali ne i njezinu svrhu koja bi trebala biti (kad bi se autor pridržavao predložka) demonstriranje vjerske dogme putem priče o Kristu. Vidimo, naime, da, iako autor poseže za jednom od najvažnijih epizoda iz Kristova života - Križnim putem, Krist u ovom tekstu preuzima samo aktancijalnu ulogu pomagača, dok slučajni prolaznik - Šimun postaje subjektom radnje.

Zahvaljujući korištenju prototipu u Bakmazovu je svijetu gotovo sve unaprijed poznato - ponašanje prokuratora i njegovih vojnika, Isusova sudbina, simbolika Veronikina rupca, značenje Lazara i mladoženje - osim lika Šimuna i, naravno, kraja drame. Što se pak tiče vremena odvijanja radnje, Bakmaz izokreće biblijsko vrijeme i daje mu obilježja suvremenosti. U takvu kontekstu linearnom radnjom, bez drastičnih zapleta dočaran je Šimunov put osvješćavanja, zrenja od ništavila, apsurdna i bezličnosti do smisla, vjere i osobnosti.

Upravo se putem Šimunova lika Bakmaz poigrava sa žanrovskim osobitostima srednjovjekovnog prikazanja. Pri njegovu formiranju autor se služi postupcima

<sup>2</sup> Nikola Kolumbić: *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*. U: *Dani hvarskog kazališta*, Književni krug, Split, 1985. Str. 5- 15.

<sup>3</sup> *Biblija*. Stvarnost, Zagreb, 1969. Str. 1010. Slične opise možemo naći i u evanđelju po Matiji Marku.

tipičnim za suvremeni teatar apsurd. Šimun je lice koje je u svakodnevnoj rutini postojanja gotovo zaboravilo zašto postoji te stoga može postati bilo tko. Između "slobode" da se podčini ništavilu ili vjeri, on ipak prepoznaje i preuzima lice vjere. Stoga možemo zaključiti da Bakmazov junak postaje djelotvoran upravo u žanrovskim obilježjima srednjovjekovnog prikazanja - mehanička bezdušnost teataru apsurdna njima je prevladana; shvativši monstruozni mehanizam svijeta Šimun se nije podao ništavilu apsurd, već je skinuo svoju masku otuđena, depersonalizirana čovjeka i preuzeo Isusovu, a s njome i vjeru i odgovornost. Paradoks vjerskog teatra ovdje je ostvaren - jedina je čovjekova sloboda u podčinjavanju, u preuzimanju maske vjere.

U sljedećoj svojoj drami temeljenoj na biblijskom predlošku Bakmaz se vraća prostorima svojih prvih, političkih drama - *Neprijatelj* i *Akcija i čistilište* - u kojima tematizira odnos pobjednika i pobjedenog kao i tragične posljedice tog odnosa na generaciju sinova. Mjesto odvijanja radnje trošna je seljačka kuća u Zagori. Prostor je, dakle, realan, vrijeme poslijeratno. U takav ambijent, kroz sjetu Badnje večeri, autor smješta osobe koje se ne oglašavaju govorom, već samo *podsvješću svojih prisituacija u kojima naziremo univerzalni kontekst*.<sup>4</sup> Realni je život, dakle, interpretiran spiritualnim metodama, a karakteri postaju simbolična bića (Apostoli Petar i Ivan, Čista Suzana...). Sukob oca i sina ovdje je samo paravan iza kojeg u duhu srednjovjekovnog moraliteta autor izriče sadašnjost i vječnost, borbu grijeha i vrline, čovjekov put kroz život, njegov susret s kušnjom, patnjom i smrću. U patrijarhalnoj atmosferi poniženoj političkom nečovječnošću svoga doba, baratajući biblijskim simbolima (jaganjac Božji, križ, srce Isusovo i sl.), autor gradi ponore mržnje, bezdušja i smrti. Drama dostiže vrhunac u posljednjoj sceni kada kroz Ivanovu proročku viziju o dolasku Jahača tekst dostiže snagu apokaliptičkog spisa.

U posljednjoj drami temeljenoj, na uzoru srednjovjekovnog prikazanja Bakmaz, gotovo epskim stilom, pažljivo promatra karizmatičku ličnost Stepinčeve osobe. U mnogim svojim elementima taj je tekst, u odnosu na predhodna dva, najtipičniji dramski misterij: u njemu se prikazuju otprije poznati događaji, dramske napetosti gotovo da i nema, nijedan se lik ne suprotstavlja sudbini, a napetost se gradi na razini pojedinih epizoda. Likovi drame nisu precizno razradene ličnosti, već tipovi čije su replike i dijalozi pokretači i registratori aktualnih zbivanja, oni su samo sredstvo kojim se u sadašnjost dozivaju protekli događaji. U tekstu dominira narativna komponenta, ritam je pomalo usporen, progresija postupna. Pouka komada prilagodena je etičkim i društvenim idealima vremena u kome je djelo nastalo te stoga u Stepincu možemo prepoznati moralni simbol hrvatskog naroda, kojeg kao Isusa vode na Križni put i razapinju.

U prikazu Stepinčeve osobe Bakmaz se služi logikom sna, čime se postiže diskontinuiranost zbivanja. Zanimljivo je da autor ne bira prijelomne događaje u Stepinčevu životu, već upravo one trenutke u kojima se iskazuje kardinalova osjetljivost na određene fenomene. Služeći se dijalogom kao dominantnim postupkom, autor odnos Stepinca i njegovih protivnika (Časnika i Kapelana) iskazuje neprestanim sučeljavanjem dvaju antagonističkih diskursa: diskursa zanosa, vjere, osjećanja i duha nasuprot diskursu izdaje, cinizma, okrutnosti i tijela. Iz takva konteksta izra-

<sup>4</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Metafizički mrak*, "Slobodna Dalmacija", 17. prosinca 1986. Str. 9.

sta lik Stepinca kao inkarnacija ustrajne žrtve koja, suprotstavivši se zastrašujućem povijesnom mehanizmu, trpi događaje. Bakmazov junak umnogome nas podsjeća na srednjovjekovnog sveca koji je slučajno zalutao u naše vrijeme i koji u *pustinji duha* vapi glasom vjere i nadanja. Iako sam i tek naoko napušten, on nije tragična ličnost stoga što njegova drama nije besciljna, ni beskorisna, već slijedi puteve Gospodnje.

Drama o Stepincu posljednji je primjer kojim sam htjela pokazati da Ivan Bakmaz, noseći u sebi bezgraničnu vjeru u čovjeka, poseže za žanrovima kao što su pastorala i srednjovjekovno prikazanje, kako bi njima prevladao bezdušnost i bezizlaznost suvremenog političkog kazališta, kao i teatra apsurdna. Stoga držim da je značenje i vrijednost njegovih djela moguće spoznati tek pažljivim i aktivnim čitanjem koje podrazumijeva razumijevanje žanrovskih obilježja koja su njihovu tvorcu poslužila kao poticaj. Rezultat takva preispitivanja suvremena svijeta jest iznenađenje i bolna, blaga ironija u pogledu na narušenu harmoniju udaljenih kazališnih konvencija.

## STIH U NAJNOVIJOJ HRVATSKOJ DRAMI

### 1.

U hrvatskoj književnosti dvadesetoga stoljeća prevalila je drama u stihu dug i različit put, doživljavajući na njemu različite transformacije, i s obzirom na svoja obilježja, i s obzirom na svoj poetički status, a i s obzirom na svoj odnos prema književnoj praksi. Možemo, doista, razlikovati nekoliko trenutaka - nekad dužih, nekad kraćih - kad drama u stihu postaje važan fenomen, bilo zato što se piše mnogo takvih djela, bilo zato što se uz njih vezuju važne točke književnih programa i generacijskih poetika. Te trenutke ne bi bilo ispravno nazvati razvojnim stupnjevima, jer oni ponekad i ne proizlaze jedni iz drugih, nego se događa da drama u stihu - nakon dužih stanki - biva uvedena u hrvatsku književnost iznova, na novim pretpostavkama, kao da prijašnjih faza nije ni bilo. Ipak, među tim valovima verzifikacijskih igrokaza postoji stanovit kontinuitet, jer su oni dijelovi iste literature, a i zato što se kontinuitet - osobito u posljednjim decenijima - i intencionalno nastoji očuvati. Upravo zato je moguće te valove najprije identificirati, a onda međusobno uspoređivati.

Prva je faza razdoblje moderne, od devedesetih godina prošloga stoljeća pa do prvog svjetskog rata, s tim što se kod nekih autora (poput npr. Ogrizovića), i u slučaju izlaska nekih knjiga (poput Ogrizovićeve *Objavljenja* iz 1917.), to razdoblje proteže sve do na prag dvadesetih godina. Iz toga nam je doba ostao kvantitativno velik korpus drama u stihu, tim se žanrom tada bavilo mnogo pisaca, a sam je taj taj tekst znao biti u žarištu zanimanja publike i kritike.

Produkcija je bila tolika da se u njoj mogu razlikovati dva temeljna tipa drame u stihu, od kojih je jedan tradicionalniji, a drugi više naglašava svoje odstupanje od uobičajenijeg načina pisanja. Prvu skupinu čine povijesni igrokazi poput Miletićevih, Tisovič-Pavičićevih ili nekih Galovićevih, gdje se jasno razabiru tragovi dramske produkcije devetnaestoga stoljeća. Tema je najčešće iz nacionalne povijesti, u njezinoj osnaci poštuju se dramske konvencije koje su i prije bile na snazi (raspored po činovima, dramska jedinstva itd.), a rabe se uglavnom i isti stihovi kao prije. Drugi

je tip izrazitije lirski, u znaku onoga što je Boris Senker u jednom svom radu<sup>1</sup> nazvao artistskom dramom u tom razdoblju (za razliku od verističke). Tu teme više nisu povijesne, nego psihološke, poetske i načelne, s kazališnim se konvencijama postupa slobodnije nego prije, a bivaju uvedeni i neki novi stihovi koji nemaju tradiciju upotrebe u drami. Predstavnici su takve drame u stihu autori poput Begovića, Galovića, Ogrizovića, Vojnovića i drugih. Tim dvama tipovima treba još pridodati i jedan podtip, koji nema mnogo predstavnika, ali su zato djela koja mu pripadaju ostavila traga; to su drame koje se oslanjaju na narodnu književnost, ali na jedan nov način, kao njezina reinterpetacija s jakim ideološkim asocijacijama; tu se treba prisjetiti Ogrizovićeve *Hasanaginice* i Vojnovićeve *Smrti majke Jugovića*.

Drugi trenutak kad drama u stihu igra neku značajnu ulogu jest ekspresionistička faza dvadesetih godina. Ona se od modernističkog tretmana toga književnog i kazališnog fenomena jako razlikuje u svim bitnim točkama. Teme su tada najčešće iz suvremenog života, kazališne se konvencije gotovo posve zanemaruju (čak do praktičke neizvodivosti onoga što se u didaskalijama traži), dok se u upotrebi stiha moraju zapaziti dva bitna elementa: s jedne strane, stihovi su vrlo često slobodni a ne vezani, a s druge strane oni su gotovo redovito pomiješani s prozom. Pri tome, njihovo uvođenje nije motivirano ni položajem lika u komadu, ni tipom scene, ni bilo kojim drugim racionalnim razlogom, nego je uzrok upotrebe stiha redovito autorski, "unutrašnji". Taj je tip teksta, uostalom, do te mjere rasklimao predodžbu o žanru drame u stihu, i o dramskoj vrsti uopće, da te pojmove više i nije moguće racionalno definirati: poznato je da je npr. Krleža nosio svoje *Simfonije* - koje, inače, i danas uglavnom doživljavamo kao lirsku poeziju - intendantu Bachu, te ih nudio za kazališnu izvedbu.<sup>2</sup> Krleža, uostalom, i jest jedan od glavnih predstavnika toga tipa drame, dok za njim slijedi Tomislav Prpić, a i neki su drugi autori bliski ekspresionizmu (npr. Josip Kulundžić) osjetili potrebu da se u toj vrsti teksta okušaju. Jedan je takav igrokaz napisao čak i Gustav Krklec, ali ga nije objavio, nego je publiciran istom nakon autorove smrti.<sup>3</sup>

Na treći val naše drame u stihu trebalo je pričekati prilično dugo. Ako se ostave postrani mladalačke poetske drame Radovana Ivšića - pisane i izvedene četrdesetih godina<sup>4</sup> - onda se ta vrsta igrokaza javlja u nas u relevantnom obliku istom krajem pedesetih, da bi vrlo brzo stekla prilično veliku popularnost. Na njezin je nastanak djelovao prije svega razvoj radija, koji je trebao dramske tekstove, te su se tada na njihovo pisanje bacili i autori koji nisu dramski pisci od vokacije (o nekima od njih bit će i ovdje riječi). Ipak, verzificirana drama pojavila se brzo zatim i u kazalištu, pa su i neki od značajnih kazališnih događaja za nju vezani; spominjem ovdje samo Šoljanovu *Romancu o tri ljubavi*.

<sup>1</sup> *Hrvatska drama 20. stoljeća (moderna, ekspresionizam, analitički realizam)*; studija je uvod hrestomatiji *Hrvatska drama 20. stoljeća*, I dio (koju je Senker i sastavio), Split, 1989.

<sup>2</sup> Pisao sam o tome u radu *Krležine Simfonije kao dramski tekstovi*, u knjizi *Stih u dramu & drama u stihu*, Zagreb, 1985; usp. ondje i rad o verzificiranim dramama u doba moderne.

<sup>3</sup> Riječ je o drami *Posljednji Pan*, datiranoj 29. listopada 1920., a tiskanoj u "Forumu" br. 12. za 1981. godinu. Tekst je sav u stihu, a prevladavaju u njemu razne varijante "razvezanih" redaka, među kojima su najčešći jedanaesterci.

<sup>4</sup> Objavljeni su ti tekstovi više od trideset godina nakon svoga nastanka, u knjizi *Teatar*, s popratnim esejem Zvonimira Mrkonjića; Zagreb, 1978.

I u ovoj fazi moguće je razlikovati dva tipa teksta. Jedan je od njih izrazito poetski: radnja se zbiva u uglavnom neodređenom vremenu i prostoru, ne obraća se velika pažnja na motivaciju i na dramske konvencije, dok je upotreba stiha prilično slobodna. Iznijete ideje često su vrlo općenite, pa se npr. govori o ljubavi (u spomenutom Šoljanovu tekstu), ili o odnosu umjetnosti i vlasti, kao u Slamnigovu *Četiri uraru*. Te su drame - a spomenutima treba pridružiti još osobito Šopove *šopove* na bosanske teme<sup>5</sup> - najčešće pisane za radio. Drugi je tip igrokaza izrazitije kazališni: on pretpostavlja izvedbu na pozornici, pa o mogućnostima pozornice i veći račun (didaskalije, podjela na činove, status glazbe), ali je i u njemu upotreba stiha često veoma slobodna. Ipak, u vezi sa stihom treba spomenuti i karakteristiku koja se može pokazati važnom: u tim se dramama često poseže za tradicijski prepoznatljivim stihom. Tako čini npr. T. P. Marović u svojim dramama na antičke teme, a također i autorska trojka Senker - Škrabe - Mujičić, koja u svome *Plutu* koristi tradicionalni stih (izvorni i prijevodni) za karakterizaciju likova.<sup>6</sup> I u ovoj fazi okreće se dramati u stihu razmjerno velik broj pisaca (zaciјelo dijelom i zahvaljujući namizirama s radija), pa već spomenutima treba još pridružiti i Paljetka, Mihalića i druge. Započevši se javljati potkraj pedesetih, ova je vrsta teksta poživjela sve do sedamdesetih, osamdesetih, pa i devedesetih.

Za elementarno snalaženje u korpusu hrvatske drame u stihu u ovom stoljeću, može ova tročlana podjela biti i sasvim dovoljna. Postoje, međutim, razlozi koji nas natjeraju da treću fazu (od kraja predesetih naovamo) pažljivije promotrimo, pitajući se je li ona doista onako jedinstven blok kako se na temelju ovdje izloženog pregleda može učiniti. Štoviše, razlozi o kojima je riječ navode nas da u tu jedinstvenost ipak posumnjamo. Ima ih više, ali će ovdje, na uvodnom mjestu, biti dovoljno spomenuti samo dva.

Prvi se od njih tiče hrvatske književnosti i kazališta uopće: nije potrebna nikakva opsežna analiza da se shvati kako se situacija u toj literaturi posljednjih desetljeća prilično promijenila, pa tako hrvatska književnost sedamdesetih i osamdesetih ipak nalikuje hrvatskoj književnosti pedesetih i šezdesetih godina. Promijenile su se teme, i poetike i žanrovska situacija i tematske preferencije, a da se i ne govori o drugim kategorijama kakva je npr. literarni ukus. Logično je, dakle, očekivati da se neka promjena nastupila i unutar drame u stihu. Drugi je razlog sadržan upravo u korpusu verzificiranih igrokaza; ako izaberemo neki trenutak u drugoj polovici sedamdesetih godina, pa ga sa stajališta drame u stihu usporedimo s nekim trenutkom četrdeset godina prije, uočiti ćemo znatne razlike: i s obzirom na broj takvih tekstova, i s obzirom na njihova obilježja, a i s obzirom na njihov poetički status. Tako ćemo već biti prilično uvjereni da se nešto dogodilo; a ispomognemo li se još i sandom u teatarska zbivanja u tome vremenskom odsječku (pogledamo li repertoar: tematiku tekstova, njihov odnos prema kazališnim konvencijama), bit ćemo već sasvim sigurni da je to što se dogodilo zapravo prilično duboka i korjenita promjena.

<sup>5</sup> Skupljeni su u knjizi i objavljeni u Sarajevu 1987. O Šopovu dramskom stvaralaštvu za radio v. također i instruktivan rad Nikole Vončine *Četiri dramske poeme Nikole Šopa*, "Forum" 7-9, Zagreb, 1993.

<sup>6</sup> O tome, kao i o ostalim dramama iz ove faze, usp. moj rad *Drama u stihu i suvremena hrvatska kazališta*, u zborniku *Krležini dani u Osijeku 1993*, Osijek-Zagreb, 1994.

Toj je promjeni - njezinoj prirodi i njezinim uzrocima - posvećen ovaj rad. Drame u stihu javljaju se još i danas, pa zato i jest logično upitati se što se njima hoće, na kakvim su pretpostavkama zasnovane, kakav im je poetički status i kakvi dometi; to će se pokušati ovdje učiniti. Da takav posao ima smisla poduzeti, svjedoči nam sudbina drame u stihu u prethodnim fazama hrvatske književnosti. S obzirom da je uvijek bila ekstreman fenomen (bilo po svojoj učestalosti, bilo po izostajanju), ona svagda plastično odslikava poetičko stanje svoga vremena, osobito kad se na nj gleda s povijesne distance. Drama u stihu, ukratko, nikad nije samo ono što jest, nego uvijek i nešto više. Upravo zato, ovdje će se promotriti najnoviji radovi u tom žanru sa sastajališta njihove poetičke podloge, i uspoređujući tu podlogu s poetičkim odrednicama drame u stihu šezdesetih i sedamdesetih godina.

## 2.

Kao ogledni uzorak poslužiti će nam ovdje drame u stihu koje su tiskane u časopisima "Forum" i "Prolog". Premda "Forum" redovito objavljuje drame (ponekad i takve koje ulaze u povijest hrvatske književnosti i kazališta), on je ipak prije svega književni časopis, pa je tako ovdje uzet u obzir zbog literarnog aspekta drame u stihu. "Prolog" je, nasuprot tome, sav posvećen kazalištu, pa tako ovdje reprezentira uže teatarski aspekt fenomena koji nas zanima. Promotrit ćemo, dakle, one dramske tekstove u tim časopisima u kojima stih igra nekakvu ulogu, pa izvidjeti kakav je karakter tih igrokaza i ima li među dvjema skupinama kakvih razlika.

"Forum" je zacijelo najuglednija časopisna publikacija u našoj sredini, te se, dakle, i u očima autora i u očima urednika, drame u stihu koje su ondje objavljene mogu smatrati reprezentativnima, makar literarno, ako ne i teatarski. Ali, "Forum" je reprezentativan i iz jednoga drugog, nešto prizemnijeg razloga: drugi književni časopisi - poput "Republike", "Mogućnosti" ili "Zadarske revije" - nisu posljednjih decenija objavljivali drame u stihu; one se ondje javljaju ranih šezdesetih godina,<sup>7</sup> a potom - zacijelo iz konceptijskih razloga - posve iščezavaju. Upravo u vezi s tim, "Forum" je - u okvirima koji su nam ovdje važni - reprezentativan i zbog nekih okolnosti vezanih neposredno uz njegovu uređivačku politiku: prvo, u njemu se prije 1970. drame u stihu gotovo uopće ne pojavljuju; drugo, one od te godine dolaze u razmjerno pravilnim razmacima, te tako u dvadeset godišta koja ćemo promotriti (od 1970. do 1990.) nalazimo devet objavljenih drama, dakle, prosječno otprilike po jednu svake druge godine.

Neki uvid u uzroke takve situacije mogao bi proizaći iz karaktera objavljenih drama, iz njihovih obilježja s obzirom na kriterije što smo ih prije uspostavili. Ostale okolnosti, naime, govore malo. Ne može se, tako, mnogo zaključiti po imenima autora: među njima ima pripadnika raznih generacija, od najstarije do najmlade, kao što ima klasika, ali i pisaca koji istom traže svoj put, pa drama u stihu, dakle, nije generacijski žanr, niti se njome manifestira kakva posebna poetika. Ima,

<sup>7</sup> Tako "Mogućnosti" objavljuju u broju 5 za 1962. dramu *Nitko nije mrtav* Miroslava S. Madera, u broju 2 za 1965. tekst *Obrazina (dramska pjesma za Peristil)* Tonča P. Marovića, u broju 8 za 1968. dramu *Na bosanski Ivandan* Nikole Šopa, a broju 1 za 1970. ulomak *Lanci* od istog autora. Taj je časopis objavio i neke prijevodne drame u stihu (npr. Eliotove). "Zadarska revija" tiskala je u broju 6 za 1961. godinu Šopovu *Pompejansku baladu*, u kojoj se miješaju stihovi i proza.



... autora koji su dramatičari po vokaciji, ali i takvih kojima je igrokaz objavljen u "Forumu" tek manje ili više slučajni izlet u dramsko stvaralaštvo. Ima, naime, među tim tekstovima takvih koji su igrani razmjerno mnogo i s uspjehom, ali ima i onih koji su odigrani jednom (obično na radiju), ako uopće i jesu ikad predstavljani. Ipak, jednu zajedničku crtu svih tih drama ne bismo smjeli previdjeti: većina njih napisali su autori koji su inače poznatiji kao pjesnici. Ta okolnost, dakako, prilično je sjećanje poetsku dramu pedesetih i šezdesetih godina, ali ćemo ovdje najprije o tome fenomenu ostaviti za poslije, jer postoje okolnosti koje indiciraju da se ovi radovi ipak u ponečemu razlikuju od poetske drame prethodnih vremena.

Dosta, već prva među njima (po kronološkom redu, a kronologije ćemo se ovdje dosljedno i držati) jest drama Brune Popovića *Igramo Matoša*, objavljena u broju 7-8 za 1971. godinu. Tema je njezina, kako i naslov daje naslutiti, sudbina pjesnika u našoj sredini), jer Matoš je tu, doduše, važan i sam po sebi, ali još više kao prototipska figura. Vidi se to i po načinu na koji je komad napisan: u njemu se miješaju stih i proza, javljaju se citati iz Matoševih tekstova (većina stihova i jest parafraza njegovih pjesama), a postoji i lik koji se zove Rapsod. Njegova nam pojava nije indicirana da se autor - zacijelo namjerno - oslanjao i na Krležina rana djela (igrom lik zove se Horvat), i uopće na omiljeni personal naše drame i poezije s početka stoljeća, kad se takvim likovima neobično rado baratalo. Isto tako, Rapsod se može pojaviti isključivo u tipu teksta koji nije ni dokumentaran niti uopće blizak stvarnosti, nego pretendira da ga se shvati u osobitim, pomalo izvanvremenskim koordinatama, gdje dramske konvencije nisu važne, gdje su likovi uglavnom simboli i gdje se govori o nekim vrlo općenitim idejama. O tome, uostalom, u ovom komadu govori i tretman stiha: on je tu pomiješan s prozom, s tim da vezani govor upozorjava najviše Rapsod, ali se njime služe i drugi, pri čemu uvođenje stiha nije motivirano sadržajem replika niti tipom prizora, nego služi za isticanje onoga što se u stihovima rečeno.

Nesto je drugačije u drami Jure Kaštelana *Prazor*, koju je "Forum" objavio u svome dvobroju 7-8 za 1972. godinu. U njoj je, naime, razlika između stiha i proze mnogo oštra i teže vidljiva nego u tekstu Brune Popovića. Kod Popovića je taj kontrast izrazitiji zato što je proza, da se tako kaže, "prozaična" (koliko god da jest lirizirana): ona ne inzistira na ritmičkim i eufonijskim elementima jezika kao što to čini stih, dok je s verzificiranim replikama, dakako, obratno. Kod Kaštelana se stih i proza - bar u stilskom pogledu - ponaša kao i stih: ona je na specifičan način stilizirana, u njoj ima mnogo onomatopeja, asindeta, polisindeta i drugih sličnih figura, pa je tako granica između stiha i proze donekle izbrisana. Dapače, može se pretpostaviti da razliku između toga dvoga - kad se govore s pozornice - gledalac u većini slučajeva i nije kadar uočiti. To je i logično: s obzirom na poetsko-filozofski karakter teksta (i na odsutnost prave dramske radnje u njemu), njega zapravo treba shvatiti kao poetski iskaz, pa je tako taj tekst neka vrsta dramske pjesme. Moguće je, dakako, upitati zašto je onda razlika između stiha i proze uopće uvedena. Odgovor na to pitanje mora biti dvojak: s jedne strane, zacijelo zato što je taj tekst ipak napisan i za čitanje (ili čak i prije svega za čitanje), pa tako razlika stiha i proze može postati relevantna; s druge strane, očito se željelo smjenom stiha i proze upozoriti na jači i slabiji intenzitet poetičnosti teksta, pa razlikovati ono što je čista lirika od onoga što ima u sebi i element fabule ili dramskog zbiljanja; a to je onda

i sugestija eventualnim izvodiocima kako treba da postupe. Stihovi, uostalom, kvantitativno pretežu.

Slobodni stihovi javljaju se i u sljedećoj objavljenoj drami, koja se u "Forumu" pojavila manje od godinu dana nakon Kaštelanove; riječ je o igrokazu Slavka Mihalića *Orfejeva oporuka*, koji je izašao u dvobroju 4-5 za 1973. godinu. Uloga je stiha u tome tekstu toliko mala da ga možemo držati normalnom proznom dramom, sa samo dva kratka umetka u stihu. Ako se ovdje njome ipak bavimo, onda je to zbog njezine izrazite tematske i tehničke srodnosti s poetskim dramama šezdesetih godina. Tu stihovi dolaze u replikama samo jednoga lika, Orfeja, i imaju zato donekle simboličnu funkciju: s obzirom da tema drame i jest sudbina pjesnika (pjesnika uopće, a ne pjesnika hrvatskoga, kao u Popovića), onda je i logično da samo on može pjevati: drama govori o odnosu pjesništva i vlasti. Te su replike, uostalom kod Mihalića još i dodatno motivirane: Orfej se služi stihom samo onda kad pjeva, a ne i onda kad govori. Za dramu je, uz ostala, već spomenuta obilježja, karakteristično još ponešto što je povezuje s poetskom dramom prethodnih decenija, pa u neku ruku i s poetskom dramom s početka stoljeća: ona je razmjerno kratka, u njoj ima malo likova, radnja nije razgranata, a cijeli se sukob (koji je u tekstu te dužine, razumije se, prilično zaoštren) odvija oko jedne jedine ideje.

Nije mnogo drugačije ni u sljedećoj objavljenoj drami. I ona je bar u nečemu slična dotada već etabliranom tipu poetske drame, a i napisao ju je pjesnik. Autor je Luko Paljetak, a tekst se zove *Smrt gospodinu Olafu*, i objavljen je nakon gotovo trogodišnje odsutnosti drame u stihu iz "Forumu", u broju 3 za 1976. godinu. Kao što kod Mihalića postoji Orfej, ovdje postoji Pjevač, pa je logično što se on najviše služi stihovima. Ti su stihovi, uostalom, vezani, što ovu dramu razlikuje od prije spomenutih, ali je vrlo razumljivo svakome tko poznaje Paljetkov lirski opus. Igrokaz odudara od prije pobrojanih i po tome što u njemu postoji doza humora, što je smješten u prilično neodredene, ali očito povijesne okolnosti (kralj, dvor itd.), i obuzet je nešto manje općenitim mislima nego što je to drugdje slučaj. U njemu se, napokon, nije lirski element onoliko proširio na račun dramskoga kao što se to npr. u Kaštelana može zapaziti.

Dramska je komponenta još naglašenija u tekstu Vesne Parun, na koji je opet trebalo čekati gotovo tri godine, sve do dvobroja 1-2 za 1979. godinu. Igrokaz se zove *Potres u gradiću Kali* i podnaslovljen je kao *tragikomedija u dva čina ili deset prizora, s prologom*. U njemu se, kao i u ostalim Parunićinim dramama (npr. u *Magarečem otoku*)<sup>8</sup> vodi mnogo računa o izvodivosti drame, ili, točnije, o onim signalima koji djelo legitimiraju kao tekst za pozornicu; zato se inzistira na prologima, interludijima, na scenografskim uputama i opširnim didaskalijskim sugestijama režiseru i glumcima. To možda dolazi odatle što su te drame - pa i ova o kojoj je ovdje riječ - inače posve nedramatične, u smislu profiliranih likova i klasičnog dramskog sukoba. One kao da više ciljaju na spektakularnost zbivanja i mozaičnost strukture, pa se tako doimaju kao poetsko-kazališne fantazije. Logično je zato da se i u *Potresu u gradiću Kali* stih i proza miješaju bez vidljiva sistema i motivacije, kao što ni zbivanja ne teku po logici fabule, nego po logici lirskoga iskaza ili scenske spektakularnosti.

<sup>8</sup> Usp. knjigu *Dramska djela* (peti svezak autorićinih *Izabranih djela*), Zagreb, 1989.

Sljedeći igrokaz u kojem stih igra važnu ulogu objavljen je manje od dvije godine potom (u broju 12 za 1980. godinu) i nosi naslov *Sa starih fotografija*; autorica je Daša Drndić. Naslov prilično točno govori o sadržaju teksta, premda ne i o njegovu karakteru: riječ je doista o razgledanju i komentiranju starih fotografija. Likovi su Muškarac i Žena; tema su, dakle, na jednoj strani uspomene, a na drugoj muško-ženski odnosi u nekom manje-više apstraktnom, simboličnom i univerzalnom vidu. Drama je - premda to nije posebno naznačeno - zacijelo napisana za radio, a njezina zanimljivost ne leži toliko u sadržaju ili u načinu služenja medijem, koliko u tretmanu stiha. Stihovi su, naime, slobodni, i cijela je drama dosljedno njima napisana. Nema, dakle, razlike među likovima u upotrebi stiha, a postavlja se pitanje kako se slobodni stihovi - koji su i sintaksom nalik na prozu - mogu sluhom percipirati kao stihovi: teško je to i na pozornici, a pogotovo na radiju. Smije se, možda, pretpostaviti da se od glumaca očekuje neki osobit način izgovaranja tih stiha, premda ni to nije u opremi teksta posebno naglašeno.

Nešto je drugačije sa sljedećim dramskim tekstom, koji u "Forumu" nalazimo 1981. godine, i to u dvobroju 4-5: riječ je tu nesumnjivo o radio-drami, a riječ je i o stihovima koji se i auditivno mogu prepoznati kao stihovi, premda u pravilu nisu naznačeni. Drama se zove *Izgubljeni Ariel*, a autor joj je Nikola Šop. Da je doista u pitanju radio-drama, znamo s jedne strane po tome što je Šop mnogo pisao za radio, a u rijetkim prilikama o tome i govorio, a s druge strane i po popisu osoba: ondje se nalazi niz likova koji se zovu Glas i ima ih čak deset (svaki od njih ima svoj broj). I drugi su likovi umnoženi: Tumača, tako ima nekoliko, dok je i sam naslovni junak, Ariel, povišestručen, pa postoje Arieli I i Arieli II (u množini). Što se pak tiče slušne prepoznatljivosti stiha kao stiha, ona dolazi otuda što su ti stihovi - premda slobodni - vrlo ritmični, što u njima ima mnogo figura diktije i mnogo fonetskih elemenata koji na tu ritmičnost upućuju. Autor ni ovdje ne zazire od miješanja stiha i proze, premda je stih izrazito češći. U tome se Šopova drama posve podudara s drugim njegovim dramskim tekstovima, premda, za razliku od njih (npr. tekstova posvećenih Bosni) nije vezana za povijesne događaje, nego je slobodna varijacija na mitološku, a donekle i šekspirijansku temu. S obzirom da je Ariel zračni stih, lako je zamisliti o čemu drama govori (premda, naravno, bez čvrste fabule i empirijske logike), a još je to lakše ako se ta tema dovede u vezu sa Šopovom opsesijom kozmičkim motivima, koja se u njegovoj lirskoj poeziji javljala decenijama, a u doba kad je ova drama objavljena predstavljala je već nesumnjivu i nezaobilaznu činjenicu.

Među radio-drame spada i sljedeći tekst koji nas ovdje zanima; žanrovska je pripadnost ovaj put u njemu i posebno naznačena. Riječ je o drami Sunčane Škrinjarčić *Tamna soba*, objavljenoj u dvobroju 8-9 za 1983. godinu. Srodan je taj rad Šopovoj dramu i po tome što se u njemu nastoje iskoristiti radiofonijske mogućnosti, pa se tako i tu pojavljuju Glasovi; osim Glasova, uostalom, od likova još postoji samo jedan, koji se zove Ona. Smjenjuje se, naime, ono što Ona misli s onim što o Njoj svjedoče Glasovi, koji je površno poznaju. Pri tome nije na klasičan način naznačeno što tko govori, nego je to signalizirano grafički: replike što ih izgovara Ona pisane su verzalom, a replike Glasova kurzivom. Glasovi koriste i stih, koji je

<sup>9</sup> O bosanskoj tematici u Šopa v. u prije spomenutom radu Nikole Vončine

također pisan kurzivom. Ima, međutim, i elemenata koji donekle zbunjuju, osobito s obzirom na svoju presumptivnu prezentaciju u zvučnom mediju. Stihovi su pisani bez interpunkcije. Oni se, doduše, smjenjuju s prozom, u kojoj se interpunkcija upotrebljava, pa tako izostanak interpunkcije možda sugerira kako stih treba i govorno drugačije interpretirati. Ipak, s obzirom da stihovi teže biti ritmični, ta je razlika već i sama po sebi vidljiva, te tako ostaje zaključak kako je taj tekst ipak namijenjen i čitanju koliko i radijskoj izvedbi. Jedino možda verzali znače neku osobitu zvučnu kvalitetu, recimo, veću glasnoću.

Na sljedeću verzificiranu dramu (ili barem dramu u kojoj će i stih igrati neku ulogu) trebat će u "Forumu" pričekati cijelih sedam godina: ona će se pojaviti istom u dvobroju 9-10 za 1990. godinu. Autor joj je Miro Gavran, a naslov *Kraljevi i konjušari*. Već naslov daje do znanja o kakvom se tipu teksta radi: radnja se zbiva u prošlosti, a tema joj je odnos pojedinca i vlasti, što znači da joj je i karakter donekle alegorijski. Kao što je u takvim igrokazima uobičajeno, tekst je razmjerno kratak, broj je likova reduciran, sve se vrti oko jednoga temeljnog problema, a motivacijski sistem je relativno labav. Stihom se tu služi samo jedna osoba, i to Luda, po čemu se već može razabrati da je upravo taj lik glasnogovornik autorovih ideja i da je statusno izdvojen od ostalih. Stihovi su slobodni i teže da budu peckavi i aforistični. Drama, inače, po svojim bitnim obilježjima prije ina u vidu kazališnu nego radijsku izvedbu.

Kao što se vidi, u dvadeset godišta "Foruma" drama u stihu nije osobito bogato zastupljena, ali su zato objavljeni tekstovi višestruko zanimljivi. Treba možda dodati kako je u razdoblju koje nas ovdje zaokuplja objavljeno i nekoliko prevedenih drama u stihu. Tako je 1972. Marko Grčić objelodanio svoj prijevod Eliotova *Obiteljskog skupa*, 1979. izašli su prijevodi dviju poetskih drama Paula Valeryja (*Amfion* i *Semiramida*), dok je 1981. publicirana i prije spomenuta ekspresionistička drama iz ostavštine Gustava Krkleca. Drama u stihu nije, dakle, nikad sasvim iščezla iz vidokruga "Forumovih" čitalaca, što znači da je tako, uzme li se u obzir ugled časopisa, održavala i svoj žanrovski status u hrvatskoj književnosti.

Drame iz "Prologa", koje su sad na redu za ogledavanje, trebale bi onome što je zapaženo o tekstovima u "Forumu" poslužiti kao provjera i kontrola. Važne nam one mogu biti iz više razloga. Prvo, one su bliže kazališnoj praksi od drama objavljenih u "Forumu": "Prolog" je uvijek nastojao donositi dramske tekstove za koje se smatra da su osobito aktualni, inovativni i teatarski poticajni. Drugo, većina igrokaza objavljenih u tom časopisu doista je izvedena u sedamdesetim i osamdesetim godinama, pa, ako se drame u "Forumu" i mogu sumnjiviti za literarnost, ove sigurno ne mogu. Treće, "Prologove" drame većinom potječu iz pera drugih autora nego ove u "Forumu", pa se tako proširuje krug pisaca i dobiva potpunija slika.

Ta slika, ipak, ne odudara bitno od slike što smo je dobili analizirajući dramske tekstove u Akademijinu časopisu; prizor samo postaje plastičniji, ali se ne mijenja. Jer, i ovdje se susrećemo s igrokazima kojima se radnja često zbiva u prošlosti (ili u neodređenom vremenu), i koji se bave pitanjima poezije, drame i umjetnosti uopće. Zato ih mirne savjesti možemo opisati u posve sažetom obliku.

Već 1970. objavljuje Slobodan Šnajder svoju *Histeričnu bajku* (u broju 8), gdje se miješaju proza i stihovi (uglavnom slobodni, najčešće u ulozi songova). Isti će se autor javiti 1979., u broju 42-42 dramom *Držičev san*, gdje se problematizira odnos

osoba i vlasti. I tu se miješaju proza i stihovi, na način koji se ne doima sistematično, ali očito želi aludirati na sličan postupak u Držićevim pastoralama, na što upućuju i obična obilježja stihova i proze. Stihovi, zapaža se, nisu osobito vješto sačinjeni, ali ako njihova ogrješnja o metriku ne treba shvatiti kao svojevrsnu reinterpretaciju tradicije.

Dvije je drame objavio u "Prologu" i trojedni autor Senker - Škrabe - Mujičić: najprije u broju 22 (1975.) igrokaz *Čitaneta*, a potom u broju 25 (1975.) i tekst *Samoglasnik brataskvasi*. U obama se stihovi javljaju u ulozi songova, s tim što su u prvoj drami neki od njih, dakako, "na dubrovačku", a i u drugoj se ponekad tip stih koristi da uputi na pokrajinsko porijeklo lika ili na njegov socijalni status. Drame te trojice autora skupljene su i u knjizi *Porod od tmine*.<sup>10</sup>

Drugi je tekst u "Prologu" objavio i Luko Paljetak: u broju 23-24 (1975.) ulomke iz kazališne igre *Bajka o kraljevim trešnjama*, koja je pisana u vezanim stihovima (najviše osmercima), uz upotrebu rime i stilizaciju koja i uz stih i uz bajku obično ide; radnja se zbiva u prošlosti. Potom je u broju 44-45 (1980.) objelodanio i dramu *Kratak*, u kojoj stih dolazi na nešto drugačiji način, u obliku songova unutar teksta koji je inače pisan prozom, pri čemu se svagda naglašava kad treba pjevati.

Stih koristi i jedan dramski tekst objavljen u godištu 1979. (u broju 39-40); to je igrokaz *Vjerana Zuppe Floria Tosca*, koji je žanrovski specificiran kao *libreto*, zapravo zato što se oslanja na operu, a ne zato što bi trebao biti uglazbljen (uostalom, i igran je kao drama). Ima u njemu dosta stihova koji su negdje slobodni, a negdje i vezani, često se javlja i rima. Uvođenje stiha nije motivirano ni statusom lika ni tipom prizora, dok ćemo u mnogim verzificiranim replikama prepoznati ci-

U broju 48-49 (1981.) tiskana je *Antigona* T. P. Marovića, koja koristi stih sličan stilu naših prijevoda antičkih komada; tekst je očito pisan za kazalište. On u raznim svojim aspektima vodi računa o tradiciji (od neposredne polemike s mitom i Sofoklom do stila), a dio je trajnijega autorova interesa za klasične teme, koji je rezultirao i dramom *Temistoklo*.<sup>11</sup>

Još tri teksta u iduće dvije godine privlače pažnju. Najprije u broju 53-54 (1982.) izlazi *Krnjeval* Stjepana Šešelja, gdje ima mnogo umetnutih stihova, od kojih su neki u stilu narodnih bajalica, bugarštica i drugih popularnih žanrova, što je u svim u skladu sa sadržajem komada, koji alegorizira pučki ritual. Pri tome, drama ima vrlo snažne političke implikacije, pa je svojevremeno izazvala šire odjeke, a i administrativne pritiske.

Onda, u broju 59-60 (1982.) pojavljuje se komad *Aiataia* Radovana Ivšića (tekst je autorski datiran 1982.), gdje se rabe slobodni stihovi, na posve isti način kao i u ranim Ivšićevim dramama četrdesetak godina prije toga; uostalom, i sadržaj je sličan, blizak nadrealizmu, ne samo po neodređenom vremenu i prostoru u kojem se radnja zbiva, nego i po načinu teatarske prezentacije koju za sebe podrazumijeva.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Zagreb, 1979.

<sup>11</sup> Taj je tekst objavljen u zasebnoj knjizi u Splitu 1984.

<sup>12</sup> O karakteru tih tekstova, a i o načinu njihove prezentacije, v. u popratnom eseju Zvonimira Mekonjića u prije spomenutoj Ivšićevoj knjizi *Teatar*.

Napokon, u broju 61-62 (1984.) izlazi drama Branka Matana *Krleža* (s podnaslovom *scenski esej*), gdje ima dosta umetnutih stihova, uglavnom slobodnih, nemotiviranih karakterom lika ili tipom prizora. Djelo je inače oslonjeno na autobiografsku knjigu Marijana Matkovića *Stope na stazi*, u njemu se javljaju i stvarni i fiktivni likovi, a prošarano je citatima i aluzijama na Krležine tekstove. Neki su stihovi predviđeni za pjevanje (što se spominje u didaskaliji), a neki nisu. S dosta bismo razloga Matanov rad mogli nazvati pravim postmodernističkim kazališnim tekstom, i zbog njegove zaokupljenosti književnom tradicijom, a i zbog citatne i kolažne tehnike koja je u njemu upotrijebljena.

Našlo bi se, možda, u drugim publikacijama - a i u arhivu radija i ponekoga kazališta - još nešto tekstova iz toga razdoblja gdje stih igra nekakvu ulogu. Dojam se, međutim - vjerujem - ne bi bitno promijenio. A taj se dojam može ukratko opisati u tri točke. Prvo, dramskih tekstova u kojima se stih upotrebljava ima posljednjih decenija općenito više nego što bi čovjek očekivao. Drugo, oni u književnom životu (koji je ovdje reprezentiran časopisom "Forum") čine malen, i gotovo nezamjetljiv dio produkcije, dok u kazališnom životu znače mnogo više, pa su u "Prologu" daleko brojnije drame u kojima se stih javlja na relevantan način nego drame u kojima se ne javlja. Treće, ni u književnom ni u kazališnom životu verzificirana drama nije ipak odigrala neku prevratničku ulogu, što se vidi i po ovdje komentiranim naslovima.

Situacija je, dakle, donekle paradoksalna, pa po tome i zanimljiva. U svakom slučaju, ona traži objašnjenje. Ono bi se u ovom izlaganju trebalo pojaviti u idućem ulomku.

### 3.

Koliko god "Forum" i "Prolog" bili različiti časopisi, i koliko god se autori u njima razlikovali i po godinama i po interesima i po poziciji unutar hrvatske književnosti (zapravo se jedino Paljetak pojavljuje u oba časopisa), među tekstovima postoje bitne podudarnosti, barem kad je riječ o upotrebi stiha u njima. Treba, doista, zapaziti dvije karakteristike koje ih međusobno povezuju.

Prva je od njih ta da se radnja redovito zbiva bilo u prošlosti, bilo u nekom neodređenom vremenu, što je izravna posljedica općenite nedoslovnosti tih tekstova: oni se bave nekom idejom postavljajući je alegorijski ili na koji drugi simboličan način, pa im je zato potrebno da se odvoje od svih implikacija što ih iskustvena zbilja i suvremenost sa sobom nose. Drugo, te opće ideje ipak nisu plod posve slobodne imaginacije, jer lako je zapaziti da ovdje pobrojane drame imaju i izrazite motivske podudarnosti: većina njih se bavi pjesništvom, pjesničkom sudbinom, ili umjetnošću uopće. Tako je kod Popovića, Mihalića, Paljetka, Gavrana, a također i kod Šnajdera, Senkera - Škrabea - Mujičića, Marovića, pa kod Matana i Zuppe, a u nekom smislu i kod Šopa i Kaštelana. Iz toga proizlazi jedno od dvoga: ili je umjetnost, u očima tih autora, osobito problematična i značenjski bogata tema, ili oni smatraju da je drama u stihu naročito pogodna za problematizaciju upravo takvih sadržaja.

Obje te osobine drama sedamdesetih i osamdesetih godina dijeli s verzificiranim igrokazima iz prethodnih decenija. I ondje su sadržaji općeniti, sažeti, svedeni na malo likova i zaokupljeni općim idejama, i tamo se oni zbivaju u prošlosti ili u

neodređenom vremenu (tako je kod Slamniga, Šoljana, Marovića,<sup>13</sup> i drugdje). I drame iz pedesetih i šezdesetih, osim toga, rado se bave temama kao što je odnos umjetnosti i vlasti, i rado za junake uzimaju pjesnike ili likove koji pjesnike mogu simbolizirati. Po tome, dakle, kao da se ovdje promotrene drame nastavljaju na epikaze iz prethodnog razdoblja. Doda li se tome da je i tretman stiha sličan i ovdje i tamo (stihovi su ponajviše slobodni, a njihovo uvođenje često nije motivirano fabularnim niti scensko-praktičnim, nego lirskim razlozima), učinit će se kako drama u stihu u sedamdesetima i osamdesetima i nije ništa drugo nego produžetak (ili zakašnjeli odbljesak) onoga što se zbivalo prije.

A ipak, taj bi dojam bio kriv. Bio bi kriv ponajprije zato što se promijenio kontekst. Ono čime su drame pedesetih i šezdesetih okružene posve je drugačije od onoga čime su okružene drame sedamdesetih i osamdesetih: ne samo da se u međuvremenu promijenila drama, nego se promijenila književnost uopće. A onda, treba uzeti u obzir još nešto: produkcija drama u stihu sada je mnogo veća, i one nisu nikakav izuzetak, nego su dostupne autorima posve različitih poetičkih orijentacija. A sve to indicira da se neka promjena ipak dogodila: da se drame u stihu sad pišu iz drugačijih razloga, s drugačijim pretpostavkama, a u nekoj mjeri i na drugačiji način.

Ipak, pri objašnjavanju toga procesa treba krenuti upravo od podudarnosti: vidjeti što je razlog kontinuiteta nekih tematskih i motivskih konvencija, i koliko su one same po sebi bitne za karakter tih drama u stihu, kao i za njihovo značenje; tek tada može se prijeći na odnos tih djela prema svome kontekstu. I doista, pažljiviji će pogled brzo otkriti da je kontinuitet zapravo prividan, a da su te tematske konvencije u novom vremenu zadobile i nova značenja.

Kad je, tako, riječ o smještaju radnje drame u vremenski udaljene trenutke (što podrazumijeva i odgovarajući raspored likova, pa i osobit tip motivacije), može se zapaziti da u sedamdesetim i osamdesetim godinama pisci izabiru taj postupak iz drugačijih razloga nego što se to činilo prije. Najopćenitije rečeno, autori su se u prethodnom razdoblju utjecali toj dosjeti zato da bi dobili čistiju značenjsku situaciju, da bi oslobodili prostor za ideje što su ih željeli iznijeti o odnosu umjetnosti i vlasti, ili pojedinca i vlasti, ili već o kakvoj sličnoj temi. U sedamdesetim i osamdesetim godinama, naprotiv, tako se postupa zato što se želi nešto osobito reći o prošlosti samoj, o njezinoj različitosti u odnosu na sadašnjost, ili o tome kako je sadašnjost u prošlosti sadržana. Ili, na primjeru: ako se prije pisalo o Carevima, Pjesnicima i Urarima, što žive u neodređenim zemljama i vremenima, sad se piše o Držiću, o Matošu ili Krleži. Prošlost sad postaje zanimljiva upravo zato što je prošlost. Ako je za pisce prethodnog razdoblja prošlost (ili povijest) bila zapravo prerušena sadašnjost, za ove je pisce ona doista prošlost, i kao takva korijen sadašnjosti.

U tom je pogledu odnos prema vlastitom postupku neobavezniji nego prije: pedesetih i šezdesetih godina bile su važne ideje, pa je drama u stihu najčešće završavala kao alegorija: njome se moralo nešto zaokruženo reći; sada, naprotiv, kao da ta obaveza više ne postoji, pa se za prošlošću i za sadržajima vezanim za nju može posegnuti i radi puke igre, kao što se događa npr. u Paljetka, a u velikoj

<sup>13</sup> Mislim tu na njegovu prije spomenutu *Obrazinu*, objavljenu sredinom šezdesetih.

mjeri i u Šopa. Prošlost više nije aluzija na sadašnjost, nego je zanimljiva sama po sebi; ona nije blizanac sadašnjosti, nego njezin predak. Povratak u prošlost tako je više gesta oslobođenja od svake teze i neposrednog angažmana, a ne - kao prije - gesta kojom se teza i angažman čine bolje vidljivima.

Slično je i s poezijom - odnosno umjetnošću - kao omiljenom temom. Za autore pedesetih i šezdesetih godina pjesnik odnosno umjetnik bili su jedno od dvoga: ili simbol čovjeka uopće, ili slika slobode nasuprot ograničenjima vlasti. Sada se za pjesnicima kao junacima, izgleda, poseže iz drugačijih razloga. U skladu s općom skeptičnošću prema moći pjesništva (koja je u međuvremenu već bila znatno uznapredovala, što kao posljedica duha vremena, što kao posljedica gorkih političkih iskustava hrvatske sredine u sedamdesetim godinama), autori više nisu skloni da pjesnika uzmu kao univerzalan simbol. Ne samo da će govoriti o njegovoj nemoći a ne o snazi njegova zanata, nego će i njega ponekad problematizirati kao čovjeka (Šnajder, Matan). Još više: neće ih više toliko zanimati odnos umjetnosti i vlasti, koliko umjetnost sama; o njoj se više ne govori zato što se u nju vjeruje, nego zato što se u nju sumnja. Ako je prije ona bila nedvojbeni simbol čistoće i moralnosti, sad je ona sama postala problem. U isto vrijeme - kao znak skepticizma, ali i želje za oslobođenjem - umjetnost pomalo postaje igra koja je sama sebi dovoljna i kojoj nisu potrebna nikakva druga opravdanja.

To se dobro vidi kod Paljetka, Mihalića, pa i kod Kaštelana i Šopa, a i kod mnogo mladeg Gavrana; pogotovu se to vidi kod autora iz "Prologa". Usporedi li se to s radovima Slamniga ili Šoljana, lako će se uočiti razlike koje ne proizlaze samo iz autorskih osobnosti, nego su na svojevrsan način i posljedica vremena u kojemu drame nastaju.

Upravo je duh vremena - ili, jednostavnije, književna i umjetnička situacija - temeljni razlog zbog kojega drame iz sedamdesetih i osamdesetih godina ne mogu - usprkos sličnim sadržajima i sličnim postupcima - imati isto značenje kao drame iz pedesetih i šezdesetih. Temeljni je dojam da u pedesetim i šezdesetim godinama drama u stihu nastaje u opoziciji prema dramama u prozi, dok u godinama koje nas ovdje zanimaju takve opozicije nema. Ta je pretpostavka zaslužila nešto pažljiviji pogled izbliza.

Reklo bi se da je verzificirana drama u pedesetim i šezdesetim godinama opozicija dramu u prozi zato što među njima postoji oštra razlika, koja se smjesta zapaža i koja i od izvoditelja i od gledalaca traži tumačenje, traži da je se prihvati ili odbaci. Odluka za dramu u stihu imala je zato tada, prije tridesetak godina, veću težinu nego poslije, jer se radilo o izrazitom odstupanju od standarda. Dogada se to na više razina. Najprije na tematskoj: u to su doba hrvatske drame uglavnom realističke, pa su zaokupljene bilo socijalnim bilo moralnim i filozofskim temama: ako ostavimo postrani golemu Krležinu sjenu koja se nad sve nadvija, dovoljno će biti da se prisjetimo Matkovićevih i Božičevih djela iz onoga doba, pa Marinkovićeve *Glorije*, da bismo osjetili razliku. Dodaj li se tome još i prijevodna drama (Anouilh, Sartre, O'Neill, Williams), bit će jasno da tada pozornicom dominiraju bilo drame ideja, bilo drame s čvrstim socijalnim odrednicama. A poetska drama upravo od toga odustaje: ona se, doduše, i dalje bavi idejama, ali bez potrebe za argumentacijom, bez neposrednog angažmana, s prerogativima poezije. I još se u nečemu poetska drama toga doba razlikuje od prozne: po tome što ne uvažava kazališne



konvencije, nego slobodno postupaju s vremenom i prostorom (iskustva iz radio-drame prenose se na pozornicu, a didaskalije ostavljaju režiseru i glumcima slobodne ruke); također, ona naglašeno odustaje od crtanja likova, uzimajući ih samo kao simbole.

Drama sedamdesetih i osamdesetih godina ne ulazi u takve opozicije, prije svega zato što nema s kim. Nema više jedinstvena kazališnog ili dramskog stila, ne može se reći da se u to doba preferiraju neke teme ili da se preferira neki pristup tim temama. Na našim su se pozornicama počeli pojavljivati tekstovi domaćih autora koji bi, po svim svojim obilježjima, u šezdesetima mogli biti samo poetske drame, ali sad poetske drame nisu, nego su pisane u prozi, i predstavljaju neku vrstu dramskog standarda. Mislim tu na djela Jelačića, Bakmaza ili Šnajdera; doda li se tome još i Brešanov citatni dijalog s tradicijom, prije nezamisliv na našoj pozornici, bit će jasno da se situacija bitno promijenila. Zato poetska drama (i drama u stihovima) nije više samo svojina radija, nego joj je otvoren put i u kazalište. A to je i razumljivo: ona se sad malo razlikuje od drama koje nisu poetske i ne koriste se stihom, jer su te, prozne drame sad prihvatile sve one slobodine koje su se nekad smatrale svojinom poetskih igrokaza i radio-drame. Otuda, valjda, i okolnost koja ne može a da ne padne u oči: stih je sada u dramu češći, njegova se upotreba ne doživljava kao nešto prevratničko, pa je zato među tekstovima objavljenim u "Prologu" više onih u kojima se stih javlja, nego onih u kojima ga nema. Da više nema suprotnosti između drame u stihu i drame u prozi, osobito je dobro vidljivo na terenu kazališnih konvencija: ako je prije poetska drama odudarala upravo po svome slobodnom rukovanju vremenom i prostorom, sad je to postalo uobičajeno i za sve ostale drame. Ona, dakle, ima sve manje uporišta za razlikovanje od ostalih - nepoetskih, neverzificiranih - igrokaza, pa se zato i sve manje izdvaja kao zaseban entitet.

Upravo se zato i njezin status bitno razlikuje od statusa drame u stihu u pedesetima i šezdesetima. U tim, prethodnim decenijama, pisati dramu u stihu svagda je imalo i značenje poetičke geste. Time se uspostavljala demarkacija prema važećem dramskom i kazališnom sistemu vrijednosti, a i prema književnom sistemu vrijednosti uopće; time se uzimalo nešto više slobode, i to na demonstrativan način. Pri tome su se toj gesti mogla pripisati različita značenja: jednom je to bilo namjerno povezivanje sa stranim autorima poetskih drama, tipa Lorce, Eliota ili Claudela; drugi put je bila riječ o intencionalnom nadovezivanju na hrvatske autore drama u stihu s početka ovoga stoljeća; treći put je to, napokon, bio tek obračun s vladajućim konvencijama. U svakom slučaju, drama u stihu tada je redovito podrazumijevala novo, neuobičajeno shvaćanje i drame i književnosti, i umjetnosti uopće. Zato joj umjetnost i jest bila tako draga tema.

U novijoj dramu svega toga nema. Ona više nipošto nije poetička gesta, nego pokušaj da se stvori valjano djelo. Ako su, dakle, prijašnje drame u stihu bile okrenute prema van, prema književnoj i društvenoj situaciji koja pjesnika okružuje, i ako su bile ispunjene željom da tu situaciju mijenjaju, novije drame u stihu okrenute su prema unutra i nisu posljedica vladajuće situacije, nego prije posljedica razvoja pojedinačnoga autorskog opusa; zato među piscima i ima toliko pjesnika. Drugim riječima, u pedesetima i šezdesetima autori su posezali za dramom u stihu manje po logici svoje vlastite vokacije, a više zato što su željeli sudjelovati u stvaranju nove drame i kazališta, ili se uključiti u oblikovanje radija kao medija; razlozi za njihovo bavljenje tim žanrom bili su društveni, odnosno poetički, počivali su na želji da se

odredi nova uloga književnosti i drame. Kod autora sedamdesetih i osamdesetih godina razlozi su drugačiji. Oni za dramom u stihu posežu zato što su ih do toga doveli njihovi vlastiti interesi, nastojanje da oblikuju vlastiti autorski identitet. Pisanje drama u stihu nema više težinu poetičke odluke, takvim se tekstom ništa bitno ne može promijeniti, on se ne doživljava kao inovacija, pogotovo ne kao prevratna inovacija, pa se zato njime ne može oblikovati ni književni ni kazališni život. Tako onda razlozi da se za tim žanrom posegne mogu biti samo osobni, a upotreba stiha može biti diktirana jedino potrebama samog teksta. Zato tu, uostalom, ima toliko slobodnih stihova, i zato se stih i proza tako lako miješaju; prije je već i odluka za stih imala stanovitu težinu, dok je izbor tipa stiha uvijek bio dobro promišljen i ispunjen značenjem. Drama u stihu sad potpuno prelazi u domenu pojedinačnih opusa i više nema težinu žanra i prepoznatljivog identiteta: je li dramski tekst napisan u stihu ili u prozi, više zapravo i nije važno.

A to je, naravno, velika razlika. Kao što su velike i ostale razlike između drame u stihu pedesetih i šezdesetih godina na jednoj, a sedamdesetih i osamdesetih na drugoj strani. Premda teško vidljiva u osobinama njihovih tekstova, promjena se ipak odigrala. Ona je, dakako, manje izazvana razvojem žanra samog, a više mijenjanjem općih literarnih i društvenih okolnosti, koje drama u stihu samo može dobro indicirati. Upravo tu mijenu okolnosti trebalo bi sada ovdje - zaključno - ukratko interpretirati.

#### 4.

Netom opisani proces - kojega je drama u stihu samo dio i tek uvjerljiva indikacija - moguće je pregledno protumačiti u terminima modernizma i postmodernizma. Premda su i naš modernizam i naš postmodernizam u ponečemu atipični, a često i nisu racionalno formulirani, ipak se proces koji je ovdje na djelu najbolje može razabrati na toj podlozi. Može se razabrati, dapače, upravo tako da se uzmu u obzir atipičnosti našega modernizma i postmodernizma, koje inače donekle zaklanjaju vidik na proces koji nas ovdje zanima.

Atipičnost našeg modernizma - osobito poslijeratnoga - sastoji se u tome što on nikad posve ne odbacuje tradiciju, nego joj se, dapače, vraća i pažljivo je njeguje, kako npr. rade krugovaši, osjećajući se odgovornima za očuvanje povijesnih vrijednosti. Atipičnost našeg postmodernizma, s druge strane, sastoji se u tome što on često ima naglu, avangardističku gestu, pa čak i želju da obračuna s tradicijom, ili makar s aktualnim književnim stanjem, kako su u nekim trenucima činili autori oko časopisa "Quorum". Tako se razmatranje koje se bavi našim modernizmom i postmodernizmom nalazi u opasnosti da ponešto previdi: da, s jedne strane, previdi krizu modernizma koja se najviše očituje upravo u odnosu prema tradiciji, a da, s druge strane, postmodernizmom proglasi samo ono što samo sebe tako naziva. A pogotovu je u opasnosti da ne vidi razliku između toga dvoga.

Proces, doduše, jest tekao polagano, pa se naš modernizam postupno pretočio u postmodernizam; zato se neke od ovdje spomenutih drama nalaze na samoj granici između toga dvoga. A ipak, potrebno je uvidjeti da je pojava prvih poslijeratnih drama u stihu, potkraj pedesetih godina, zapravo znak krize modernizma, i da se ta kriza očituje upravo kao kriza odnosa prema tradiciji. Modernizam uopće, kao što je poznato, ima prema tradiciji u načelu negativan odnos; naši modernisti nisu

taj negativni stav pretjerano glasno isticali, naprosto zato što su morali spašavati one aspekte tradicije koju je odbacivala službena politika: znali su da ni negativan odnos prema književnoj prošlosti ne može imati pravu težinu ako se ne uspostavi prema cjelovitoj tradiciji, nego tek prema njezinim krhotinama. Ipak, oni su svoju inovativnost - svoje praktično odustajanje od tradicije - stavljali na uvid na drugi način: tako što s tradicijom nisu stupali u dijalog, tako što su rabili uglavnom slobodne stihove, tako što nisu nasljeđovali ni žanrove tradicionalne književnosti. Potkraj pedesetih takav je stav došao u krizu, i tradicija je iznova snažno ušla u vidokrug naših autora, i to na vrlo plodan način. Nije valjda slučajno što Slamig počinje pisati drame u stihovima upravo onda kad se i u svojoj lirici vraća tradiciji i stupa u dijalog s njom (treba samo pogledati koliko je dijaloga s tradicijom prisutno u njegovoj zbirci *Naronska siesta* iz 1963.).<sup>14</sup> Tematski povratak u prošlost u tim dramama u najužoj je vezi s tim, jer je on zapravo izraz nostalgije prema starim vremenima i prošlim epohama, a ujedno i prilika da se iskušaju tradicionalni stilovi i stihovi: isto je moguće zapaziti i kod drugih autora toga doba, pa i poslije, sve do u sedamdesete godine.

Ako je, dakle, pojava drame u stihu u pedesetima i šezdesetima izraz krize modernizma, onda je daljnji njezin život u sedamdesetima i osamdesetima produžetak te krize, i izraz njezina postepenog prijelaza u postmodernizam. Tako se npr. ovdje promotrena Mihalićeva drama o Orfeju može smatrati dijelom modernističke prakse, dok kod Kaštelana (*Prazor*) nalazimo mali pomak prema onome što slijedi. Jači je pomak vidljiv kod Paljetka, a još jači kod Senkera - Škrabea - Mujičića, da bismo u kasnijim tekstovima imali već sasvim postmodernističku situaciju.

Drama u stihu, međutim, nije u oba razdoblja u podjednako mjeri i na podjednak način izraz krize, a onda ni izraz nečega novog. Razlog leži u tome što modernizam i postmodernizam ne oblikuju i ne izlažu svoje poetičke nazore podjednako očito i intenzivno. Modernizam postupa mnogo odlučnije od postmodernizma; njegovi se stavovi manifestiraju kao izbor točno određenih tema, žanrova ili stihova. Postmodernizam je, nasuprot tome, više nekakav opći stav nego jasan program, pa su zato njegove manifestacije teže razaznatljive: on ne uobličuje nove teme i žanrove niti svoje poetičke deklaracije preko njih plasira. On, ukratko, radije zadahnjuje stare književne institucije novim duhom. Drama u stihu je, dakle, tek jedna od bezbrojnih postmodernističkih mogućnosti, jer se postmodernistički stav podjednako intenzivno javlja i u drugim vrstama; drama u stihu nije nikakav barjak nove poetike.

A opći stav postmodernizma prema literaturi sastoji se, rekao bih, od tri točke, važne svakako za hrvatsku književnost i hrvatsku dramu u stihu, premda u drugim sredinama njegovu različitost u odnosu na modernizam možda treba opisati itekako drugačije. Te su tri točke: već spomenuti odnos prema tradiciji, odnos prema mjestu književnosti u društvu i odnos prema svrsi književnog stvaranja uopće. To su, dakako, najopćenitije odrednice, ali ih ovdje treba pobrojati, jer se u slučaju naše drame u stihu taj prijelaz sasvim lijepo vidi.

<sup>14</sup> Usp., osim naslovne pjesme, još i ove: *Vita nivellatrix*, *Stari pjesnik nastupa na književnoj večeri*, *Monografija*, *Mjesto u antologiji*, *Novo, prerađeno izdanje* i druge; iz šezdesetih je godina i antologijska pjesma *Hrvatski pjesnici*.

Ako modernizam - vjerujući prije svega u novo - uzima tradiciju kao svoga protivnika ili polemičkog sugovornika, postmodernizam s njom nastoji sklopiti mir. Nastoji to prije svega zato što je izgubio vjeru u novo, pa nema uime čega polemizirati s tradicijom; on se zato nastoji u njoj prepoznati. Izgubio je on, k tome, i vjeru u mogućnost djelovanja umjetnosti u društvu, na kojoj je modernizam temeljio svoje samopouzdanje; zato postmodernizam doživljava književnost prije svega kao igru u kojoj se ostvaruju neki estetski učinci, koji možda i jesu relevantni za zbilju, ali se zbilja odbija u njima prepoznati. Ako je na modernizmu ležao golemi teret obaveze da kaže nešto bitno, da promijeni svijet ili čovjeka, postmodernizam se toga tereta oslobodio, ali je zato preuzeo novi: da cijeli svijet interpretira kao umjetnost. U modernizmu se, doista, književnost i pisala i čitala u odnosu na zbilju, pa je književno djelo počesto bilo zapravo šifrirana poruka o odnosima u stvarnosti, i na te se odnose željelo utjecati. Postmodernizam, nasuprot tome, zbilju čita na podlozi umjetnosti, pa promatra i pokazuje kako se u zbilji događa (ili ponavlja) ono što je u umjetnosti već fiksirano, a pri tome je svjestan kako se umjetnošću na zbilju ne može neposredno djelovati. Otuda toliko zanimanje za teme iz povijesti književnosti i otuda i toliko dijaloga s tradicijom.

Sve je to dobro vidljivo u verzificiranim dramama koje nas ovdje zanimaju, koliko god da je taj žanr s vremenom postao nešto jedva uočljivo, gubeći pomalo svoj identitet. Dogodilo se to prije svega zato što se sad mnogo drama služi stihom; dapače, marginalnost žanra i jest dio toga procesa: što se češće stih javlja u-igrokazima koji nisu specifični i po drugim svojim karakteristikama, to je teže identificirati one drame kojima je upotreba stiha glavna crta žanrovske fizionomije. Vidljivo je to u sve tri točke koje nas ovdje zanimaju kao kriterij razlikovanja.

Ako su, doista, modernističke drame u stihu tek otkrivale tradiciju kao relevantan orijentir na svom horizontu, kasniji tekstovi uzimaju je i za svoj predmet; za to je drama Brune Popovića vrlo rani primjer, kakvih će poslije u drami biti još, (treba samo pogledati kako tradicija prolazi kod Senkera, Škrabea i Mujičića), pa ima pisaca koji veći dio svoga opusa posvećuju havljenju tradicijom; dovoljno je među ovdje promotrenim tekstovima, uočiti Šešeljev kao jednu krajnost, a Šnajdetrov kao drugu. S druge strane, modernističke drame u stihu nastojale su zauzeti prema tradiciji stav, služeći se pri tome i njezinim sredstvima (osobito prepoznatljivim, tipovima stiha), dok postmodernistički tekstovi koriste tradiciju zato da bi se u njoj prepoznali, da bi našli neku analogiju s njom, ili naprosto da bi se s njom poigrali. Takav je, mislim, slučaj s Paljetkovom *Smrcu gospodina Olafa* i još ponekim tekstom.

Modernističke drame, nadalje, svagda žele nešto mijenjati u zbilji, bilo književnoj, bilo društvenoj. S jedne strane, one govore o aktualnim pitanjima odnosa umjetnosti i vlasti; s druge strane, one svojom neobičnošću, svojim novim tretmanom konvencija, mijenjaju i samu dramsku književnost, odnosno kazalište. Postmodernističke drame i od toga odustaju. Ne vjerujući da mogu išta promijeniti, one se i prema gorućim pitanjima zbilje odnose ludički. Tako je za Vesnu Parun zbilja tek povod za šareni spektakl, a s teksta je skinuta sva odgovornost za tu zbilju. U drugu ruku, ne vjeruje se više ni u to da je u književnosti moguće štogod bitno mijenjati: ona je odviše raznolika, odviše raspršena i društveno marginalna, a da bi ikakve poetičke deklaracije mogle išta bitno učiniti. Sve je svedeno na niz individualnih projekata, na opuse koji u kozmosu nacionalne literature postoje kao manje-više

zasebni planeti. Dakako, taj je dojam o marginalnosti i nemoći literature donekle bio izazvan i društvenim zbivanjima sedamdesetih i osamdesetih godina, ali se taj osjećaj - premda iz drugih razloga - javio i kod pisaca u Evropi, pa je tako ta podudarnost podržala naše pisce u uvjerenju da prema zbilji nemaju više onakve obaveze kakve su prije imali.

Ta se neobaveznost onda proširila i na odnos pisaca prema sebi i prema vlastitom djelu. Prožeti sviješću o vlastitoj društvenoj marginalnosti, oni se osjećaju oslobođenima od većine prije važećih zadaća; osjeća se to u izboru teme, u stavu prema njoj, u načinu izvedbe, u izboru literarnih tehnologija. Ne vjeruje se više da postoji samo nekoliko tema koje su svima zanimljive i ujedno aktualne, niti se vjeruje da postoje književni postupci koji bi, za razliku od nekih drugih, bili inovativni ili sami po sebi dobri. Zato autore - i u izboru tema i u načinu njihove obradbe - vode isključivo vlastiti estetski interesi. Poznajući najbolje položaj umjetnika, oni pišu drame o umjetnicima, baratajući najbolje slobodnim stihom, oni se njime i služe; ni jednome ni drugome, međutim, ne pripisuju nikakvu prevratničku ulogu, kao što je ne namjenjuju ni književnosti kao cjelini.

I, u tome idu korak sa situacijom drugdje u svijetu. Iste temeljne pretpostavke vrijede i tamo, a drame koje se služe stihom - koliko imam uvida - čine to u okviru individualnih projekata i bez namjere da išta revolucioniraju. Rezerviran stav književnosti prema zbilji i vlastitoj ulozi u zbilji i ondje je na snazi, kao što je na snazi i zanimanje za tradiciju kao izvorište motiva i situacija, ali opet bez dalekosežnih misli i sveobuhvatnih projekata. Naša se drama u stihu - kao i naša književnost - sasvim uklapa u takozvano postmoderno stanje.

Ili se makar uklapala sve donedavna. Naša se životna iskustva posljednjih godina nikako ne podudaraju s iskustvima ostalog svijeta. U nekim se književnim vrstama to već i sasvim jasno osjetilo; najviše u poeziji, koja se latila ratnih tema, nešto manje u prozi. U drami, koliko znam, rat još nije šire zahvaćen. Možda nije ni potrebno da bude, jer promjena poetičkog stava ne mora biti vidljiva samo na terenu izbora teme, nego se može manifestirati i na druge načine. Je li se u tom stavu išta promijenilo, vidjet će se kad dobijemo opet stanovit broj drama u stihu: one će poetičko stanje, vjerujem, plastično ilustrirati, i to upravo zbog svojega izuzetnog položaja. Neku indikaciju pruža nam zasad samo Paljetkova drama *Poslije Hamleta* te *Dvokrležje* Tahira Mujičića i Borisa Senkera.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Riječ je o knjizi objavljenoj u Zagrebu 1994; sadrži ona dvije drame, *Fric i plesačica* i *Kerempuhovo*, od kojih je druga sva u stihovima, dok u prvoj stih igra znatnu ulogu.

*Borislav Pavlovski*

## PROSTOR U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

Kulturni /estetski/ kod u oblikovanju dramskoga prostora

### 1. TEORIJSKE TEME

Prostor i vrijeme neotklonjive su povijesne determinante u kojima se začinu ljudi i događaji. Izravnije rečeno: *prostor i vrijeme čimbenici su osobnoga čovjekovog usuda u povijesti. Određeni svemirom kao ishodišnom i završnom točkom prostornovremenskoga kontinuma, pripadamo njegovoj povijesti kao spoznavatelji i oblikovatelji.* Prostor je u gnoseološkom smislu sjecište entitetnih silnica koje u njemu ostvaruju svoju slojevitost i znakovitost.

U ovom kontekstu zanima nas oblikovanje dramskoga prostora utemeljenoga na kulturnim (estetskim) kodovima i njegovo funkcionaliziranje. Ti su dramski prostori, u određenoj mjeri i u namjeri, proširene referencije već aktualiziranog imaginarnog prostora. Oni istodobno prizivaju kodirane prostorne kordinatne mreže i oblikuju nove na njihovim tlocrtima. To znači da se referirani prožimaju novooblikovanim te stvaraju dotad neznani znakovno-značenjski sustav. Takvim integracijskim postupkom pojačavaju se emitivni signali oblikovanoga dramskog prostora radi njihove dvostruke referencijske funkcije, što je nužno povezana s većim stupnjem interpretativnih mogućnosti kojima se pokušavaju racionalizirati imaginarni prostorni sadržaji u rukopisima ili izvedbama, odnosno na relaciji teksta i izvedbe: radijske, kazališne ili filmske.

Interpretatori postaju tragači za ishodišnim morfološkim odlikama tekstova i izvedbi koje ponekad nadilaze definicije o mogućim ishodišnim elementima, ali i terminološku konfiguraciju pojmovnika izabраних istraživačkih smjerova. Interpretativni je proces svjesno suočavanje s izborom samo jedne od mogućnosti u beskonačnom lancu značenja nekoga teksta, izvedbe ili njihova prožimajućeg odnosa. Otkriva se i kao žudnja za postavljanjem komunikacijskih linija na relaciji između Modela Djela i Modela Čitatelja - Gledatelja - Slušatelja, zavisno od medijske realizacije.

Pretpostavljena teorijska načela derivirana su iz Pierceove ideje o beskonačnom lancu interpretacija što se uskladuju s dinamikom neograničene semioze i

Ecove tvrdnje da je *tekst proizvod koji treba da u sklopu vlastitog stvaranja sadrži svoju interpretativnu sudbinu* (1988:95). U tom nas interpretativnom procesu zanima funkcionaliziranje izvjesnoga broja kodova i proizvodnja novih na temelju već poznatih, a to znači ona vrsta tekstualne strategije koja se temelji na nadi da se *tekst odašilje za nekoga tko će ga aktualizirati bez obzira što se primaočeva kompetencija ne poklapa nužno s pošiljaočevom kompetencijom* (Eco, 1988:94). Takva teorijska impostacija omogućava *koegzistenciju svih funkcija*, odnosno, ona je premisa po kojoj se kodovi mogu međusobno uspoređivati na temelju zajedničkoga koda, a da se nužno ne izjednačavaju u znakovno-značenjskom smislu jer bi to ograničavalo pa čak i onemogućavalo proizvodnju novih djela. To su nužne pretpostavke za proizvodnju kodova s kojima se uspostavljaju novi odnosi između pošiljaoca i primaoca. U komunikacijskom se smislu uspostavlja odnos između semiotičke deskripcije i semiotičke interpretacije. Svaki od elemenata u tom relacioniranju iskazuje svoje odlike koje su specifičnih naravi. Umjetnički tekst komplicirane je naravi radi ishodišne imanentne konotativnosti koja se numerički povećava zavisno od broja interpretacija koje podrazumijevaju i bilo koji izvedbeni oblik. Na taj se način interpretacija ostvaruje u svojoj modelskoj slojevitosti u kojoj se drukčijim sredstvima (vizualnim, akustičkim, kinezičkim) oblikuje temeljni kod izvedbe teksta. Predstava je specifičan postupak (de)kodiranja teksta jer je istodobno sužavanje i širenje njegove semantičko-semiotičke baze podataka. Ona je njegova oksimoronska šifra.

U dramskom tekstu moguće je govoriti o nekoliko aspekata prostornosti. Mogu se evidentirati unutarnji i vanjski prostorni elementi dramske strukture koji upućuju na karakter prostora i njegovu organizaciju te odnose u njemu. Prostorna konfiguracija podrazumijeva i grafičko-grafijsko oblikovanje teksta koji sublimira i žanrovske specifičnosti što se praktično potvrđuju u izvjesnom predstavljačkom mediju. Tekstualna prostorna organizacija podvrgnuta je izvedbom specifičnim medijskim zakonitostima. Izvedba je zbrajaliste svih strukturnih elemenata, tekstualnih i "tehnoloških", na temelju kojih se ostvaruje nova paradigma tekstualne matrice u neponovljivom odnosu između odašiljatelja i primatelja poruka. Svaki primatelj je specifičan senzor za teatralizirani oblik stvarnosti koji mu se nudi. Njegova kompetencija mjeri se mogućnostima dekodiranja ponuđenih kodova. Skloni smo spoznaji da se tu sučeljava procesuiranje beskonačnoga u beskonačnom, iako je jezik, možda, ograničavajući čimbenik, odnosno onaj komunikacijski element koji se u zadanim okvirima tekture problematizira kao konačan oblik, iako u interpretativnom smislu otkriva svoj beskonačni potencijal.

Na izloženim teorijskim premisama nastojat ćemo protumačiti oblikovanje prostora u dvama tekstovima različitih žanrovskih odrednica i medijskih namjena (radijskoj i kazališnoj). Ovom ćemo se prilikom isključivo zadržati na tekstološkoj analizi koja podrazumijeva budućnosnu poredbu s izvedbama izabranih dramskih tekstova. Izbor je ograničen na samo dva dramska teksta koji specifičnom upotrebom estetskih kodova oblikuju dramske prostore koji su interpretativno ostvareni u dvama različitim medijima što se u konačnici ne isključuju. Uostalom to potvrđuje kazališna (1986.) i radijska (1991.) izvedba Pricine *Ostavke*. To je istodobno dokaz otvorene naravi teksta koji se načelno može prilagoditi različitim medijskim zahvatima.

Radio-drama *Firentinski capriccio* Ivana Slamniga objavljena je u riječkim "Domovima" 1971. godine (br. 1-2), a *Ostavka* Čede Price, sa žanrovskom odrednicom

*Dramski prizor za Stjepana Miletića*, praižvedena je 29. siječnja 1986. g. na velikoj sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, u režiji Georgija Para, scenografskoj postavi Zlatka Kauzlarića Atača, kostimografskoj opremi Zlatka Boureka. Iste godine je izvedena i kao radiodrama, u dva dijela, u dramatisaciji i režiji Georgija Para (Prica, 1994:145). Pricina se *Ostavka*, kao što vidimo, okušala u dvama medijima: kazališnom i radijskom, i ta bi relacija mogla biti zahvalnom poredbenom temom s indikativnim zaključcima o interpretativnom odnosu kazališne i radijske izvedbe.

Iz totaliteta teksta selekcionirat ćemo one elemente koji omogućuju mikroanalitičko pronicanje u izvjestan broj čimbenika oblikovanja unutaršnjeg prostora djela, svjesni necjelovitosti kordinatne mreže dramskoga teksta bez vremenskih odrednica što upućuju na njegovu povijesnu situiranost. Kazališna je umjetnost komunikacijski medij koji se temelji na sintezi verbalnih i neverbalnih znakova. Radiofonijski medij nužno je redukcijski s obzirom na suženi neverbalni znakovni korpus radi čega ne može ostvariti slikovni totalitet kazališne prakse. Zbog toga neverbalni radiofonijski znakovi imaju u radio-drami značensku vrijednost visoko vrijednih elemenata u oblikovanju prostornosti i društvene kontekstualizacije, iako se cjelovito osmišljavaju tek realizacijom verbalnoga sustava. U radio-dramskoj izvedbi suočeni smo s prizivanjem prostora dijaloškim opisom, a ne njegovim prikazivanjem kao u kazališnom uprizorenju. To ne znači da je zamišljeni scenski prostor puko izvedbeno zrcaljenje elemenata nekoga prostornoga realiteta. Nije čak niti u slučajevima u kojima se suočavamo s oblikovanjem scenskoga prostora pomoću estetski stvarnih artefakata jer se može "oponašati" tek njihova kodna šifra, a ne i stvarni oblik. U tom slučaju sudjelujemo u oblikovnoj interpretaciji znakovne mreže novostvorenoga prostora kazališne prakse koji se poziva na više ili manje poznati estetski kod.

Radio-dramski je prostor iz slušateljske pozicije multimedijiski znakovni sustav oblikovan u njegovoj svijesti. Redoslijed je prostornih elemenata prvo pojmovni, a onda tek slikovni. Naime, to je postupak dešifriranja prostornoga pojmovnika na temelju kojega se asociraju slike iz pletera osobnog iskustva i znanja o kulturnim (estetskim) ali i ostalim kodovima. Asocijativno-predodžbeni slikovni lanac uvjetuju i potiču različiti tipovi verbalno-zvukovnih elemenata koji doprinose ostvarenju određene razine semiozičkoga procesa što se ostvaruje na relaciji između slušatelja i radiofonijskoga medija s izuzetno razvijenom tehnologijom. U tom je procesu objektivno neodrediv red veličina *osmišljenih* ili *zamišljenih* prostora, jer oni pripadaju subjektivnoj slušateljskoj kompetenciji oblikovanja prostorne vizije na temelju značenjsko-znakovne mreže radijske izvedbe teksta. Bilo bi zanimljivo provesti istraživanje o naravi toga procesa te ga poredbeno proširiti na tzv. dokumentarnu dramu kao dramski žanr koji "prenosi" stvarnost preko radijskoga medija.

U oba izabrana teksta naglašenu funkciju u prostornom oblikovanju imaju estetski ili kulturni kodovi. Oni su neki oblik estetskih citata različite medijske impostacije. U Slamnigovom *Firentinskom capricciou* prevladavaju likovni i arhitektonsko-urbanistički, dok su to u Pricinoj *Ostavci* likovni i književni. Njihov funkcionalni odnos teško je usporediv radi inicijalne pripadnosti različitim izvedbenim medijima, iako ih je izvodačka praksa dovela u pitanje na Pricinom primjeru, što je samo dokaz više o kompliciranosti odnosa dramskoga teksta i izvedbe. Unutarnja dinamika prostora i prostornih odnosa sukladna je tematizaciji prizora s kojima ih povezuje njihova denotativna ili konotativna narav što je uvjetovana semantičkim po-



ljem određenoga kulturnoga (estetskoga) koda. Semantički sadržaj tekstualnoga kulturnog koda uskladuje se podvrgava spisateljskoj - slušateljskoj - gledateljskoj kompetenciji u spoznajnom ili interpretativnom procesu. U tom odnosu ostvaruje se cijeli spektar razina kompetencijskih (ne)podudarnosti: o čemu uostalom svjedoči i ova interpretacija.

Radio-dramski tekst Ivana Slamniga *Firentinski capriccio*, ali i *Ostavka* Čede Price, dobri su primjeri interpolacije cijeloga niza kulturnih kodova u dramske strukture. Citiranjem kulturnih kodova pokreće se specifičan multimedijški mehanizam kojim se iscertava kulturološka mreža značenja što otklanja ili smanjuje, u izvjesnoj mjeri, stupanj tzv. linearnosti dramskoga teksta koji Ubersfeldova nastoji objasniti i opravdati isključivo funkcionaliziranjem u kazališnoj praksi (1982:118). Radio-dramski tekst izmiče tom tipu funkcionalizacije, pa je utoliko njegovo interpretiranje izazovnije jer su rezultati neizvjesniji.

## 2. IVAN SLAMNIG *FIRENTINSKI CAPRICCIO*

Slamnigov radio-dramski tekst odlikuje se naglašeno visokim stupnjem kompozicijske paradigmatičnosti koja je posljedica nastojanja za postizanjem dramske napetosti među akterima. Njegovi su dramski akteri impostirani gotovo u skladu s teorijskim načelima u Švacovoj spoznaji o slojevitosti dramskih lica u kojoj razlikuje funkciju, tip, karakter i dramsku egzistenciju (1976:155). Sa skromnom dozom sigurnosti pridodali bismo apsurdnu egzistenciju (Pavlovski, 1986: 131-142) kao poseban oblik dramskoga lica koje iskoračuje iz filozofijsko-tematske koncepcije (dramskoga) teksta. Ovaj dramski tekst omogućava iniciranje rasprave o spomenutom obliku dramskog lica koje ima ishodište ita tragovima filozofije apsurdna. Naslovna sintagma određuje opći realni prostorni kontekst koji će biti oblikovan, kao i narav dramskih lica, po načelu *capriccioznosti*, što se odnosi i na idejno-tematski sloj djela. Sve razine strukture djela korespondiraju sa semantikom *capriccioa* koji sadržajno obuhvaća hirovitost, mušičavost, tvrdoglavost i obijest te *alegoričnu sliku, individualnu, spontanu, neobrazloženu hirovitost u postupcima* koja odgovara *promjeni mišljenja, uvjerenja, ukusa, mode, simpatija* ali i *živahnost nekog oblika* ili udaljavanja *od pravila i uobičajenih konvencija* (ELZ, 1955/II:706). Dramska radnja nije vođena *nasumce*, iako ima naglašene motivske obrate, već sa zadivljujućom koncentracijom i funkcionalnošću. Njezin filozofijski diskurs utemeljen je na širokozasevanoj filozofijskoj osnovi koja pretpostavlja kršćanski monizam, egzistencijalizam i obrise filozofije apsurdna, što se uglavnom oprimjeruju u životnim svjetonazorima dvojice glavnih likova: Zdenka i Branka. Prvi je *jogunast*, drugi njegov antipod. Karakter njihova odnosa u funkciji je potenciranja prevrtljive svjetovne hirovitosti koja iskušava smisao nade u besperspektivnim ljubavnim vezama. Semantička razlika između Zdenkove apsurdne egzistencije i Brankove dramske egzistencije dramaturški je zaokružena i potvrđena u posljednjem prizoru: brat postaje otac i ispovjednik, dok se *kapričo* i dalje ne može odlučiti između dviju Magdalena i pokore.

Izuzetno je promišljena pripadnost prostorima: Zdenku *pripadaju* scenski, realni, a Branku *izvanscenski, memorijski*, jer je prvi prijatelj zadan stvarnošću i izborom u njoj, dok drugoga određuje opće što je bezgranično.

Slamnigov odnos prema prostoru uskladen je ishodišnim pojmom iz naslovne sintagme, a on je eksplicitno potvrđen ironijskom distancom prema realnom pro-

storu: Firenci, o kojoj se govori već u prvom prizoru. Zdenkov opis stana najbolji je pokazatelj takve stilizacije: *u ovoj smiješnoj staroj zgradi sto puta pregrađivanoj... sa stepenicama koje vode ravno u zid... s ulazom u predsoblje preko drvenog mostića iz kojega se ulazi u Palazzo Risi-Adalberti-Lancilloti što je puna prilaza i zakutaka* te djeluje *kao minijatura čitavog ovog grada* (Slamnig, 1987:127). Taj inicijalni opis prostora gotovo je sukladan sa semantikom riječi *capriccio*. To je funkcionalno miješanje niskoestetskih i visokoestetskih kodova jer je *smiješnoj staroj zgradi* opozicijski par *Palazzo Risi-Adalberti-Lancilloti*. Renesansna harmonija dovedena je u pitanje i time je ostvarena retorička svrha. Apostrofirana palača paradigmatski je model cijeloga grada što je prepun *prilaza i zakutaka* koji se hirovito pojavljuju u tom strogo kontroliranom kaosu. Ovaj je opis funkcionalan i konotativan jer je makroprostorna perspektiva korespondentna s mikroprostornom ali i oblikovanjem dramskih lica i dramske radnje utemeljene na naglim obratima naravi pojedinih prizora. Gotovo bismo mogli ustvrditi da je taj opis metafora strukturog totaliteta ovoga Slamnigovog teksta. Nagovještana prostorna dinamika labirintske topografske organizacije prelazi u završnom prizoru u gotovo idiličnu renesansnu slikovnu pozadinu na kojoj se ocrta grad kroz prozorski okvir. Ljepotu i sklad takvoga ugodaja remeti zadržana kritička distanca prema ambijentu grada, pa nam ona može poslužiti kao iskoristivi dokazni element o trajnom narušavanju harmonije kulturnoga koda. Kad u Zdenkovom topografskom nizu namijenjenom Branku ne bi bilo završnoga (kritičkog) rečeničnog segmenta, tada bismo taj opis smatrali iznevjerenim stilografskim očekivanjem. Njegovom upotrebom Slamnig ostaje dosljedno na crti oblikovanja kontrasta kojim relativizira visokoestetiziranu sliku povijesne zbilje i karakternu hirovitost protagonista. Prepoznat ćemo i u istrnutom nizu citata taj postupak: *sada je ljepši pogled s našega balkona... vidiš stare gradske zidine... tamo se nazire i Forte Belvedere, a sve do zidova je zelenilo... rijetkost u ovom smedem i vlažnom gradu* (Slamnig, 1987:137). Topografska lokalizacija vodi nas u središte stare gradske jezgre što se proteže na obje obale Arna pored kojega, po Lungoarnu, Zdenko prati Branka na povratku iz posjeta. Opći razmjeri prostora uvećavaju se prizorom s izložbe pasa u Kašinama, tj. Le Cascine - gradskom parku izvan stare gradske jezgre koji Slamnig *fonetizira* da bi naziv dobio ironijski naboj utemeljen vjerojatno na semantičkoj paraleli sa zagrebačkim Kašinama, gdje, isto kao i na firentinskoj izložbi rasnih pasa, laju *cucki* koji su eliminirali posjet galerijama Uffizi, Pitti i u Akademiju, te poredbu između izvornoga i kopiranoga Davida na Piazza della Signoria. Prostorni semantički paralelizam možemo evidentirati i, osim na relaciji estetički stiliziranoga gradskog parka Le Cascine i zagrebačkih Kašina koje su nedavno bila tipično ruralni ambijent, u poredbi firentinskoga prometnoga *kaosa* s pretpostavljenim: onim što bi nastao da se vozi zagrebačkim Oktogonom koji pripada središnjoj gradskoj jezgri. Ili pak: kontrastom utemeljenim na odnosu Zdenkova živog sjećanja na remetski duševni mir koji više ne može postići u apsurdnoj situaciji što se značenjski pojačava Brankovim duhovnim i životnim zadovoljstvom u svećeničkom zvanju do kojega je stigao upravo služenjem *mlade mise u remetskoj crkvi* (Slamnig, 1987:139). Primjer sa zagrebačkim Oktogonom je izraz izravnoga stvaranja zamišljenoga nereda u zbiljskom prostoru, dok je memorijski zapis o Remetama kompliciranije strukture jer gotovo istovjetno ambijentalno iskustvo razlučuje u dvama smjerovima koji imaju samo zajedničku prošlost ali ne i sadašnjost odnosno budućnost. Proteklo je mnogo vode onim remetskim bunarom koji su zajednički provjeravali, a sada više ne pripada nikome jer je zazidan. Taj je zazidani bunar umnoženoga metaforičkog značenja i odnosi se podjednako na oba dramska lica: Zdenkovo ima predodžbu otvorenoga bunara, a Brankovo zatvorenoga (zazidanoga), što odgovara njihovoj karakterizaciji koja bi se mogla podijeliti na otvo-

renu i zatvorenu. Zdenko nije stigao do nekoga cilja, čak niti banalnoga, dok je Branko zatvorio jedan ciklus svoga života kao što to slikovito potvrđuje zazidani bunar. Njegov je svjetonazor i stil života definiran, gotovo konačan, uvjetno zatvoren, dok je Zdenkov disperziran i otvoren prema svim mogućnostima.

Prostori su organizirani na principu dodira koncentričnih krugova koje tvore dva središta: Firenca i Zagreb, tudina i domovina. Sustav je firentinskih koncentričnih krugova brojniji: počinje Zdenkovim stanom koji se širi u više smjerova (balkon, stepenište, predsoblje, kupaonica), a zatim na mostić, Lungarno, kultne palače-galerije i trgove (Piazza della Signoria, Piazzale Michelangelo), do Forte Belvedera, gradskih zidova, pa do parka Le Cascine, ali i u širi talijanski prostor: prema Veneciji, Padovi i Rimu (u kojima studira Branko!), kao i u neimenovane karmelićanske internate, konvikte i samostane. Prostornost je gotovo bezgranična jer sadrži želju za misionarskim radom u indijskim državama (Kerali, Bošonti), ali i problematiziranje *ljudskih kvaliteta - toga Svemira* i postavljanje *bezične materije na božji prijesto* (Slamnig, 1987:131 i 133). Znači: postavljena je i vertikala na relaciji *gore - dolje* koja je projicirana na horizontalu svagdana.

Funkcioniraju dvije vrste prostora različitih estetskih značenja: niskoestetski bezičan prostor stana koji je *opisan* zvučnim efektima (koraci po stepenicama, zatvaranje vrata, šištanje hrane na ulju, lavež, mazno lajanje) i visokoestetski oblikovani prostori spomenutih palača-galerija te specifično predstavljena prostornost na određenom broju Botticellijevih, Uccellovih, Tizianovih slika i Michelangelovih skulptura Davida (u galeriji i na trgu). Opisa slika i skulptura gotovo i nema, osim što se opisuje *nda* boja Tizianovih platna koja se odmah ironizira poredbom s bojom dlake *mudarske viržle* na kašinskoj izložbi rasnih pasa (Slamnig, 1987: 135). Ironizaciji su podvrgnuti i kulturni znakovi povezani s Botticellijem i Uccellom u Slamnigovoj neiscrpoj jezičnoj kombinatorici izuzetne stilističke vrijednosti kad Virna kaže: *To su krasni psići, vidiš da te vole. A u galerije ćemo kasnije. One su uvijek u Firenci. Uostalom ti si mi tako zorno prikazao: Učelo i Botičelo... Primavera i Rosso di sera...* (Smije se.) (1987:135).

Većinu kulturnih kodova simboličke naravi zatičemo u prizoru s Virnom, dok Adu više zanima hrana zbog čega se kuha kiseli kupus iz Friulije, domaći špek, ide se u trattoriju u Via Guelfi (izabran je povijesno znakovit naziv!) na lazagne alla ferrarese, biftek na žaru i chianti: oba pojmovnika su u funkciji karakterizacije likova i dramskih situacija, ali i asocijativnog oprostorenja utemeljenih na pučkim gastronomskim kodovima.

Izbor je arhitektonskih i likovnih elemenata konvencionalan jer se zadovoljava kulturnopovijesno tipičnim. Dokaznoga materijala je poprilično i već smo se pozivali na njega. To mu, usuprot izrečenom, ne oduzima vrijednost: niti estetičku niti dramaturšku. Naprotiv: konvencionalni je izbor upravo u istaknutoj funkciji dramati-zacije kulturnih (estetskih) kodova jer se oni mogu ostvariti na visokom stupnju kompetencijskih podudarnosti upravo na temelju *sveopće* poznatosti i vrijednosne situiranosti u kulturološko-civilizacijski kontekst. A na njima se u recipijentovoj svijesti oblikuje visokoestetizirana prostorna razglednica koju karnevalizira običnost firentinskoga stana, humorizam *kašinske* izložbe pasa ali i spomenuti gastronomski *kodovi*. Ona je moguća jer poznajemo ili se prisjećamo, a možemo lako i provjeriti tloris Firence, pa prizvati izravno ili neizravno iskustvo toga prostora ali i vremena u kojem se oblikuje jedan visokoestetiziran i funkcionalan urbanistički kliše koji

postaje kulturološkom i civilizacijskom paradigmom renesanse. Povijest je umjetnosti izrekla vrijednosne sudove o palačama Uffizzi i Pitti odnosno Uccellu, Botticelliju, Tizianu i Michelangelu, ali nije o prvonavedenoj ambijentalno-graditeljskoj konstrukciji što je podvrgnuta autorovoj ironijskoj distanci oplemenjenoj humorizmom. A taj Slamnigov humorizam utemeljen je na spoju uzvišenoga i banalnoga, visokoestetiziranoga i predmetne estetske negacije. Derivacijom visokoestetiziranog kulturnog koda postiže se začudni humoristički učinak koji se projicira na postupak oblikovanja dramskoga lica. S ironijskom distancom oblikuju se funkcije ženskih dramskih lica: Ade i Virne. Ada je *određena* jelovnikom (hranom), a Virna odnosom prema umjetničkim artefaktima. Za prvu se kuha netipično talijansko jelo (kiselo zelje), a za drugu se smišlja humoristička sintagma o *Učelu i Botičelu i kašinskoj izložbi pasa*. To je susret običnoga i posebnoga, narodnoga, svagdanjega s izabranim i elitističkim, gotovo tijela i duha. Iz toga je konteksta rođen jedan oblik Bahtinove karnevalizacije ali i groteskne realističnosti kojoj je sklona renesansa (1978:32). Situiranje dramske radnje u Firencu, pojmovni izbor kapricioznosti u naslovnoj sintagmi, nagli misaoni obrati i egzistencijalno-esencijalne kontradikcije s kojima je suočena apsurdna egzistencija, karakterizacija kulturološkim kodovima, humorizam, bitni su strukturni elementi ovoga teksta čiji su prizori i dramske situacije funkcionalno odijeljeni različitim intonacijama neverbalnih indeksa. Prizori se u principu razdjeljuju (ali nedosljedno) glazbom s orgulja, a dramska situacija hogatim repertoarom zvučnih indeksa (smijeh, orijentalna melodija, orgulje, paljenje šibica, zatvaranje vrata, srkanje, šištanje hrane na vatri, tapkanje visokih potpetica, mrmljanje i fučkanje neke moderne sentimentalne šansone, protjecanje vode, lavež, mazno lajanje, lajanje samo jednog malog psa, otvaranje i zatvaranje vrata, plačni lavež malog pseta, veselo se nakašljava). Orguljaška glazba povezana je s onim prizorima u kojima zatičemo Branka, pa se predstavlja kao metonimija institucije (Crkve) kojoj pripada i predstavlja je smjernom pokornošću i odricanjem u ime svećeničkoga zvanja i vjere. U istoj ili sličnoj su funkciji i ostali zvučni indeksi koji izravno upućuju na sasvim određeni scenski prostor. Iz ponuđenih strukturnih elemenata teksta / izvedbe oblikuje se predodžbena interkulturološka mreža sastavljena od različitih razina znakovnih sustava koji nam omogućavaju individualno zamišljanje prostorne slike kao jedne varijante realnoga konteksta koje se temelji na interpretacijskoj semiozi.

Čitateljska ili slušateljska spoznaja scenskih prostornih odnosa realizirana je baš svim tim zvučnim elementima, dok je pojmovna elaborirana izborom skupine relevantnih i izuzetno poznatih umjetničkih djela koje poznaje svaki kulturni recipijent izvorno ili preko reprodukcija. Pod tom se pretpostavkom, koja se temelji na kulturološkom klišeju, oblikuje poruka djela u asociranom svijetu interpretativne slike. One su poseban oblik kulturnih (estetskih) citata koji nam omogućava oblikovanje subjektivne vizije prostora jer smo mi, čitatelji ili slušatelji, aktivni sudionici u procesu čitanja ili slušanja, i svaka od interpretacija potvrđuje neotklonjivost procesa semioze između ishodišnoga teksta, izvedbe i osobnih znanja. Tako se koordinatna mreža Firence preobražava u ovom Slamnigovom tekstu u metaforu čija se interpretacija temelji na čitateljevom, slušateljevom, gledateljevom i interpretatorovom poznavanju kulturoloških i civilizacijskih kodova. Približavanje kompetencija, autorske upisane u tekst i interpretatorske ispisane iz teksta, neizvjesni je semiozički proces spoznaje višeslojnosti djela u koje je ugrađena hogata baza podataka iz različitih područja.

### 3. ČEDO PRICA *OSTAVKA*

Čedo Prica u dramskom tekstu *Ostavke* podvrgava sumnji ideju o neprobojnoj granici kao najvažnijem tipološkom obilježju prostora jer ostvaruje kompliciraniji primjer polifoničnoga prostora koji je relativno nezavisan od dovršenosti fabule. Likovi teže ostvarenju dramske egzistencije (Švacov, 1976:156) u zadanim povijesnim okvirima zagrebačke, odnosno hrvatske, sredine u razdoblju od 1893. do 1906. godine. Tematizacija se temelji na aktualizaciji Miletićeva projekta izgradnje i osmišljavanja europski modernoga kazališta u, za Hrvatsku, nepovoljnim političkim, društvenim i gospodarskim okolnostima, ali i u razdoblju njegovih dramatičnih životnih previranja.

Središnja je ideja modernizacija staroga i stvaranje novoga kazališnog prostora, što je metonimijski elaborirana izborom klasičnoga (staroga) Shakespeareovog djela za uprizorenje u novoizgrađenom kazalištu koje je u potrazi za modernim glumačko-redateljskim ishodištem, što će odrediti jednu povijesnu dionicu hrvatskoga glumišta. Dramska je radnja koncentrirana na problematiziranje kulturoloških kodova o čijoj realizaciji ovisi stupanj razvoja hrvatske kazališne umjetnosti na prijelazu stoljeća.

*Ostavka* je onaj tip dramskoga teksta u čijem se središtu zatiče potreba za materijalizacijom prostora i njegovim duhovnim ispunjenjem. Kazališni prostori imaju bitnu funkciju u oblikovanju životne drame Stjepana pl. Miletića. Njegov je životni projekt oblikovanje kazališnoga prostora u svim fazama (graditeljskim) i aspektima (umjetničkim), ali i političkim. Osobni se entitet ostvaruje kao kazališni identitet. Miletićevo se biće potvrđuje u bitku kazališta. Takva idejno-tematska konstrukcija morala je imati dobro programiranu statiku povijesno utemeljenih (scenskih) prostora. Ravnoteža prostorne organizacije postignuta je podjednakim brojem scenskih prostora u prvom i drugom dijelu teksta. Ispred prvih pet dramskih slika (autorov, termin) prvoga dijela teksta, sa zbnjujućom žanrovskom odrednicom (*Dramski prizor za Stjepanu Miletića*), imamo *Kazališni plakat Stjepana Miletića* i *Uvodnu sliku*, dok je drugi dio sastavljen od šest dramskih slika od kojih se posljednja dijeli *zamračnjem* na dva dijela radi čega se uvjetno oblikuje i sedma. Dinamična izmjena eksterijera i interijera karakteristična je za prvi dio teksta jer se u njemu izmijenjuju *slike* Trga sv. Marka, unutrašnjosti Kazališne kavane, Gričkoga parka, Banskih dvora za vrijeme Miletićeve audijencije kod grofa Khuena Hedervaryja, Opatovine i kuće roditelja Božene Katkić (Miletićeve supruge), dok se radnja u drugom dijelu odvija gotovo isključivo u interijerima: staroj zgradi Zemaljskoga narodnog kazališta na Markovu trgu, intendantskoj sobi današnje zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta, pozornici HNK, sobi glumice Hermine Šumovske i Miletićevoj kućnoj radnoj sobi. Izuzetak je eksterijerno koncipirana deseta slika (po autorovom redosljedu) u kojoj na zagrebačkom Cmroku dijalogiziraju o Stjepanu Miletiću grof Khuen Hedervary, hrvatski ban, i Adalbert Chlup, banski savjetnik i denuncijant.

Prica inkorporira u realističku stilizaciju teksta zone praznina (Ubersfeld, 1982:118). Upravo te zone praznina preusmjeruju poetičke odlike teksta, nastojeći ga učiniti u određenoj mjeri imaginarnim. Zbog toga dolazi do interferencije znakovnih sustava različitih semantičkih razina i oblikovnoga rezultata koji izmiče realističkom procedeu. Istodobno se postiže viši stupanj dinamike svih zamišljenih

dramskih odnosa. U ovom je tekstu takav model dramsko-scenskoga prostora konstituiran s elementima nepoznatog i nagovještenog u *slikama* u kojima se u dubini pozornice pojavljuju i iščezavaju *dvojica tamno obučenih muškaraca. Lica jedva vidljivih u sjeni šešira širokih oboda. Dakako, ruke su im duboko u džepovima tamnih ogrtača* i suprotstavljene im *Tamne i maskirane figure* (Prica, 1994:9 i 23). One najčešće pripadaju eksterijerima i u funkciji su obilježavanja prostora do neizvjesnih dimenzija te imaju simboličnu ulogu koja se može denotirati na relaciji vlasti i političke oporbe. Zamišljenu lirsku narav vanjskih prostora u pravilu narušavaju ili urušavaju upravo ta dramska lica, što najizravnije ukazuju na sukob interesa i perspektivu uzlazne linije dramske napetosti. Ta indeksna dramska lica koja proizvode zone praznina maskiranjem i skrivanjem iza stabala u dubini pozornice pojavljuju se i u ikoničkoj varijanti kad u banskim dvorima signaliziraju svoju denuncijantsku ulogu:

*TAMNE FIGURE* (Gotovo istodobno, i mucavo): *Vaša Ekselencijo [...]*

*KHUEEN: Napolje!... Smjestu. Jeste li me razumijeli?* (Tamne figure, zburnjeno, natraške, sa smiješnim naklonima, povlače se prema vratima na koja su ušli. Usput na fotelji ostave Khuenovu garderobu. Nestanu iz prostora. Khuen za njima i na vratima njihova izlaska): *Danus ne želim ni jednu sjenu iza svojih leđa!... Jeste li me razumijeli?... Hinaus!* (Zalupi vratima. Sad tek pogledava na svoj džepni sat. Zvona zamiru. Polako zamračenje.) (Prica, 1994:32).

Kompliciraniji je postupak oblikovanja scenskih interijera, tj. unutarnjih prostora, a posebno onih u slikama iz oba kazališta. Kazališna zgrada i njezina pozornica realiteti su sami po sebi, ali svoju bitnu funkciju ostvaruju procesom semioze u kojem se iz realnih elemenata gradi novi oblik stvarnosti obilježen interpretacijom verbalnih i neverbalnih znakovnih sustava kojima dominira glumac i njegovo umijeće. Prica se u oblikovanju scenskih prostora služi kulturnim kodovima različitoga stupnja značenja. Iz nacionalnopolovijesne perspektive svi su važni i razumljivi i relativno ih je lako kontekstualizirati. Da ne bi ostao na toj razini tumačenja kulturnih (estetskih) kodova kao ikoničkih elemenata iz nacionalne povijesti, Prica je posegnuo za totalnim kulturnim (estetskim) kodom: Shakespeareovim dramama (*Snom ljetne livanjske/ noći* i *Hamletom*, a spominje se i *Koriolan*). Interferencijom nacionalnih (hrvatskih) kulturnih (estetskih) kodova i totalnoga koda kao metatekstualnoga citata, osmišljava se idejno-tematska razina teksta i pojačava semantika dramske poruke. Upotrebom estetskih kodova različite naravi ostvaruje se i veća otvorenost samoga djela koje problematizira funkcioniranje kazališne predstave o kazalištu i kazališnoj izvedbi na novim estetskim načelima. Taj izbor postupka igre u igri ili kazališta u kazalištu uspjeli je dramaturški paralelizam s citiranim Shakespeareovim kulturnim djelom koje je svojevrsno ishodište takvoga dramskoga modela. *Ostavka* je praktički izuzetno zahtjevan redateljsko-glumački zadatak osmišljavanja tragičkog usuda u kordinatnoj mreži estetskih kodova iz hrvatske i svjetske kulturne baštine. Jedni su i drugi idealizirani s blagom dozom skepse, što se prikazuje tragično prekinutim ostvarenjem životnih ideala Stjepana pl. Miletića.

Postupci scenskog oblikovanja su brojni i različitoga semantičkog ustroja: od Miletićeva indeksnog ispisivanja zadataka (osnivanje biblioteke, ugovora za glumce, repertoara s hrvatskim dramatičima, Shakespeareom i slavenskim autorima, organiziranja blagajne, priprema za preseljenje u novu kuću, izrade zastora (Bukovac?)

za novo Zemaljsko pa zatim Hrvatsko narodno kazalište), do likovnog ikoničkog citiranja izgleda donjogradskih veduta i prizora iz repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta te dramatičarskih portreta (Demetra, Ibsena i Shakespearea), ali i znakovnog koncipiranja prostora (za glumačku igru) koje se temelji na citatima iz *Sna ljetne (ivanjske) noći* u osmoj slici i derivaciji prizora iz *Hamleta* u završnoj slici podijeljenoj na *realni* i *zamišljeni (igra iz sna)* kontekst.

Narav integriranih kulturnih (literarno-likovnih) kodova u pojedinim slikama *Ostavke* različitih je retoričkih, funkcijskih i semantičkih određenja. Dok su jedni, npr. likovni (prizori iz *Graničara*, *Teute*, *Kako vam drago*, *Kralja Leara* i *Hamleta*, *Tartuffea* te portreti Demetra, Ibsena i Shakespearea, zagrebačke vedute Donjeg grada, fotografije s otvorenja Hrvatskoga narodnog kazališta i na središnjem mjestu *Kazališni plakat Stjepana Miletića*), jasno određeni svojom metonimijskom funkcijom i ikoničkim značenjem, dotle su aktualizirani dramski prizori iz Shakespearea s metatekstualnim uloncima takva vrsta oblikovnog postupka koji od njih stvara metaforičke iskaze visokozasićenih znakova čiji je jedan član iz povijesti kazališne umjetnosti a drugi pripada zbiljskom povijesnom trenutku. Ta sinteza različitih tipova kulturnih kodova uspjeli je komunikacijski model koji omogućava oblikovanje kompliciranije poetičke (dramaturške) podloge u *Ostavci*, a čitatelja ili gledatelja primorava na aktivniju ulogu u poimanju poruke djela. Njihova prostorna slikovitost je ispunjena znakovima različitoga porijekla i funkcije a time i semantičkog određenja. Dramskoj radnji pridaje dodatna značenja, a glumcima otvara vrata novih izvodačkih perspektiva, dok istraživačima nudi gradnju za dramsko-kazališnu tipologiju modela koji se odlikuju mogućnostima i postupcima oblikovanja dramsko-kazališnoga prostora na temelju inkorporiranja kulturnih (estetičkih) kodova u tekstualno-izvedbene matrice dramskih djela.

## LITERATURA

- Mihail<sup>1</sup> Bahtin: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Nolit, Beograd, 1978.
- Umberto Eco: *Model čitatelja*. S talijanskog prevela Morana Čale-Knežević: "Republika", 1988. 5-6. 92-105.
- Enciklopedija Leksikografskog zavoda*, sv. II. Zagreb, 1955, 706.
- Borislav Pavlovski: *Autor u potrazi za likovima*. "Dometi", 1987. 20, 2-3, 131-142.
- Čedo Prica: *Ostavka*. Dvije drame. Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1994.
- Ivan Slamnig: *Firentinski capriccio*. Jedanaest radio-drama. Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987.
- Anne Ubersfeld (An Ibersfeld): *Čitanje pozorišta*. Prijevod Mirjana Miočinović, "Vuk Karadžić", Beograd, 1982.
- Vladan Švacov: *Temelji dramaturgije*. Školska knjiga, Zagreb, 1976.

## DISPERZIJA ŽANROVA U NOVIJOJ HRVATSKOJ POVIJESTI

Tekst filmskog scenarija *Put u raj* ("Forum", 1-2, 1970.) koji je Krleža popratio bilješkom pokazao je jednu novu i vrlo jaku tendenciju u hrvatskoj drami. Nije Krleža jedini koji se odlučio dramatisirati svoju novelu podjednako i za film i za pozornicu. Nekoliko godina ranije Šoljan je objelodanio radio-dramu *Galilejevo uzašašće* (*Radio drama 66*, RTV, Zagreb, 1968.). Tu jednočinku Vladimir Gerić postavlja u Teatru ITD (29.4.1967.). Pogledajmo što piše Krleža u svojoj bilješci uz scenarij: *Što se dužine dijaloga tiče...učini nas staro iskustvo da ni jednu riječ izgovorena sa scene ili na platnu nije preduga ako je glumac izgovara sugestivno. Sve što zvuči mrtvo neka se briše bez milosti. Dijalozi ovog scenarija pisani su i za normalnu pozornicu i, po subjektivnom mišljenju pisca, mogu biti igrani i na kazališnim daskama.* U općoj tendenciji prema fragmentaciji, parcijalizaciji i razgradnji što su bitne oznake poetike postmodernizma disperzija dramske produkcije znak je obraćanja tržištu široke potrošnje. Usudujem se reći, kako dominacija jednog žanra, recimo žanra radio-drame, utječe na bitne pomake u drugim žanrovima, televizijskoj drami, filmskom scenariju i drami na pozornici. Krleža u svojoj poznatoj bilješci uz *Put u raj* dovodi cijelu stvar u slijepu ulicu. Dok teoretičari poput Erwina Panofskog tvrde kako je jedan od kriterija za procjenu filma i njegova oslobođenost od nečistoća kazališnosti, dotle Krleža u stilu Barthova, moglo bi se reći, manifesta o *književnosti iscipljenosti* relativizira kazališnu i filmsku dramaturgiju. Možda je Krleža u vrijeme, dok njegova vlastita utopija kao sekularizirani pojam budućnosti umire, koraknuo prema distopijskoj slici svijeta i ponovno se vratio disharmoničnom diskursu iz svojih dramskih početaka, koji su ga potpuno približili europskoj avangardi. Dištopija, odjednom probudena u Krleže, bila je vrlo uočljiva kod nekih pisaca iz generacije "Krugovaša" (Pavletić, Šoljan, Novak, Slamnig, Kuzmanović, Kušan). Oni preuzimaju ulogu podrivatelja ideologije, ali i utopije ukazujući na negativne konsekvence primjene ideoloških shema i monopolizacije ideje budućnosti.

Možda ćete se upitati zašto sam ovu temu započeo s Krležom i njegovom adaptacijom, koja je manje uspješna od Štivičićeve adaptacije novele *Smrt Tome Bakrana* za televiziju ili Parove adaptacije *Zastava* za pozornicu? Ono što je disper-



ziju kazališne i filmske dramaturgije u filmu *Put u raj* (Fanelli, 1970.) učinilo katastrofičnom jest preuveličavanje geste, logička uporaba prostora, slatkorječiva barokna poetičnost i motiviranje sadržaja radnje psihološkim sredstvima, a ne logikom događaja. I Krležina adaptacija i osobito njegova pretenciozna bilješka preporučuje svojevrsno ukidanje razlika među žanrovima. Idealno je zamisliti slušatelja zavaljenog u fotelju uz bocu traminca. Šoljan je o tome pisao u eseju *Zašto pišem radio-dramu?* (*Hrvatska radio-drama* 1990/91., izd. Hrvatski radio, Zagreb, 1991., str. 229-230). Sada pokušajte tog slušatelja koji uživa u teatru bez kulisa odvesti u teatar i posaditi na stolac. Idealnu sinesteziju ponašanja postigao je Šoljan s *Galilejevim uzašašćem*, dok je Krleža ostao u jednoj mimetičkoj konstrukciji zarobljen kazališnom "frontalnošću", odnosno nepokretnom kamerom koja reinscenira situaciju promatrača komada nepokretnog u njegovu sjedalu. Ono što nije uspjelo Krleži i Fanelliju, uspjelo je Štivičiću, koji je napravio briljantnu adaptaciju Krležine novele *Smrt Tome Bakrana*. Tajna uspjeha Štivičićeve adaptacije jest u tome što je izgradio jednu novu sintaksu Krležine dramaturgije. Temeljno je polazište ne u formi, nego u smislu postojanja drame: junaci su osuđeni da pate i da budu nesretni upravo zbog svoje individualizacije. Štivičić naglašava razlike spram uporabe različitih vrsta karaktera. Svi karakteri na pozornici su tipovi, na televiziji treba postići krajnju individualizaciju, veću moć neovisnog života osoba kojima se drama bavi. Kazalište je ograničeno na logičku, kontinuiranu uporabu prostora, televizija pomoću montaže, promjene kadrova ima pristup u alogičku diskontinuiranu uporabu prostora. Štivičić je koristio sudske spise, dnevničke zapise, čitave fragmente i likove razasute u Krležinoj literaturi, razvijajući dramatičnost scena do krajnje konsekvence. Ono što fascinira u ovoj adaptaciji to je odvažnost da se motivi Krležine literature učine dramatičnim, a sudski proces vrhuncem krize. Moguće je vidjeti, kako Krleža u noveli dramatiizira kroniku patnje, a kako Štivičić koristeći Krležinu literaturu čini smrt Tome Bakrana dramatičnom. No, adaptator se našao pred jednim ne malim problemom, kako završiti s Bakranom, može li se izbjeći konvencionalna smrt, gdje naći uporište za kulminacionu točku drame. Baločanski govori u bolničkoj sobi Bakranu koji umire:

*Ne isplati se umrijeti. Ne. Vi ste još mlad. Pred vama je život. Godine. Mogućnosti. Za koga da umrete. Zar mislite da se nekoj tiče, što vi ležite ovdje prebijen i zgažen kao ulični pas?*

Nudi mu papir na potpis, ali Bakran umire. I dobro je što ga je Štivičić ostavio bez riječi. Sve što bi rekao zvučalo bi konvencionalno. Odnekud kao da čujem stihove iz A. B. Šimićeve pjesme *Smrt*:

*Na ležaju se tijelo s nečim nevidljivim rve  
i hropti  
i smalaksava i stenje  
i onda stane.  
Ko kad mašina stane. I stoji. Ni makac.*

Štivičić je sljedeći najboljeg Krležu pregazio diktat iskustva. Bakranova šutnja izraz je njegova prezira, strasna obrana proturječna života.

Sličan poduhvat ovom napravio je svojedobno Dragutin Klobučar s adaptacijom Krležine *Pijane novembarske noći 1918* za radio (26.4.1977.). U dramaturškoj shemi, Klobučar se držao sistema polarizacije, na jednoj strani *pijani bal*, a na drugoj

*melankolična samoća*. Radio-dramski diskurs crpi svoju snagu iz dvosmislenosti samog polariziranja, između diskursa pošiljatelja-pisca i bezlične mase. Odrediti tko je pošiljatelj, a tko masa znači objasniti u zvuku, u riječima to dvostruko iskazivanje, budući da imamo posla s dva različita tekstualna sloja.

Georgiju Paru u adaptaciji *Zastava* javio se na prvom mjestu problem vremena, odnosno problem trajanja scenskog vremena. Kako uključiti *Zastave* u vrijeme, to je bilo bitno polazište. Lasić je rekao da *Zastave ... izrastaju na tlu koje sam nazvao: kontradiktorno jedinstvo bitka i egzistencije* (S. Lasić: *Struktura Krležinih Zastava*, Liber, Zagreb, 1974., str. 31). Da li u adaptaciji poći od mimetičke reprodukcije jedne realne radnje ili poći od onog bitnog aktancijalnog nivoa. Ne postoji oblik temporalnog odnosa koji bi bio savršen. U *Zastavama* zaista golica, da li posegnuti za gotovim scenama kojima roman obiluje? Krleža je odbacio tradicionalni "scenski monolog", smještajući ih u njihov vlastiti opis, a njihov opis pretopio u monolog. Ili opisati vrijeme starenja (fiziološki i psihološko), onaj bergsonovski *talog proživljenog*? Za što se odlučiti? Paro je izvrstan adaptor. Pokazao je to i u adaptaciji Marinkovićeve *Zajedničke kupke*. Umjesto da historizira teatar, Paro teatralizira povijest. Šoljan je shvatio, pišući *Galilejevo uzašašće* da je povijesna drama postala žrtvom stanja, koje Žmegač naziva *krizom povjerenja književnosti u nosivost historijske autentičnosti* (V. Žmegač: *Književnost i filozofija povijesti*, izd. HFD, Zagreb, 1994., str. 41). Povijest je u Parovim *Zastavama* prenesena u izvanscenski prostor, pa se u diskursu lica može pročitati odnos pojedinca i povijesti. Paro se zaista majstorski snalazi u Krležinom slapu simultanosti i vremenskih prekida. Anne Ubersfeld objašnjava, Paro to prakticira, kako prostorni prekid zamjenjuje vremensku prazninu, onu pukotinu u kojoj se gledalac odjednom gubi. Rascjepkanost mjesta povijesti i zamjena za historiozofičnost pokazuje, kako se povijest ne stvara samo na dvoru, premda Emirički stariji žudi za tim *monarhističkim monologizmom*.

Kosta Spaić adaptor je Marinkovićeve *Kiklopa* za teatar (praizvedba 12.2.1976.). Filmsku adaptaciju napravio je Antun Vrdoljak (1982.). Moje tumačenje možda će biti okrnjeno činjenicom, da sam Vrdoljakov film gledao, ali nisam čitao adaptaciju. Najprije od teksta koji sam čitao, od adaptacije za teatar. Prije svega Spaić je napravio jedan temeljit *close reading* Marinkovićeve *Kiklopa*. Mislim, da je Spaić mogao napisati nešto što nalikuje Lotmanovoj studiji *Struktura umjetničkog teksta*. Spaić je postigao savršenu komunikaciju između pošiljatelja i gledatelja, između više individua. Izvršio je prekodiranje s jezika proze na jezik drame. Postigao je da Marinkovićeve likovi sa startnog polazišta individue postepeno u drami postaju primjerci prema kojima mjerimo ljudsku sudbinu, ljudski porok, ljudski grijeh. Spaićeva dramska struktura pokazuje dokle je doprlo vrijeme (atemporalno i epsko), pa tako Maestro osjeća dužnost da dosegne već učinjeno nalazeći se stalno pod pritiskom neizbježnog. Prologom Spaić je uveo kobni znak tragedije, dramski čvor naviješten je mobilizacijom, ratom:

*MELKIOR: ... Kako zatajiti svoje postojanje, ukrasti od ljudi svoje izdajničko tijelo odnijeti ga u neku beskrajnu samoću, sakriti ga u čahuru straha, uvući se u privremenu smrt?*

(R. Marinković: *Kiklop*, adaptacija Koste Spaića, Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, br. 2839, str. 62).

Finale je drugi put odigrani Vodvilj s dramatskim završetkom, koji je režirao sam Maestro pred vratima Zoopolisa. Vrdoljakov film napravio je bitan otklon od

teatarskog *Kiklopa*, premda je i sama pomisao na sjajnu Spaićevu adaptaciju bitno utjecala na filmsku dramaturgiju; ono što je Vrdoljak uspio napraviti (a i s Krležinom *Gospodom Glembajevim*) to je *protočnost kretanja kamere*. Vrdoljak je i u *Kiklopu* i u *Glembajevima* pokazao jednu svoju koncepciju vezivanja slika; sve se može dogoditi u filmu, za razliku od kazališta, i sve može postati uvjerljivo. Filmski dijalog zamjenjuje ona mjesta u filmu, kad je slika nemoćna da izrazi pisca. Neprekidno postavljanje prostora (kao i izbor temporalne neodređenosti), koje je svojstveno filmskoj naraciji, vodi tendenciji prikazbe radikalne promjene svijesti. Sintaksa Vrdoljakove naracije vrlo je bliska Spaićevoj naraciji ali Vrdoljak se udaljuje od Spaića po posebnom ritmu asocijacija, kako bi dosegnuo ono o čemu je Cocteau pisao: da spriječi tijek slika, da ih stavi u opreku, da ih ukotvi i poveže *bez narušavanja njihove reljefnosti*.

Stvaranje značenja u teatru, na radiju, televiziji i na filmu bitno je za stimuliranje pažnje gledatelja i slušatelja. Dominacija radio-drame i prodor njene dramaturgije u teatar, na film i televiziju govori u prilog jedne sintetičke postmodernističke evolucije književnih žanrova. Svakako, da toj tendenciji treba pribrojiti i želju naših kazališta da na svom repertoaru imaju adaptaciju poznatih romana. Zar pretapanje žanrova vodi k jednoj neposrednoj sintezi komunikacije? Kad slušamo Šoljanovo *Galilejevo uzašašće* bez kulisa, bez statista, pipajući riječi u mraku kao sljepci, a potom te iste dijaloge slušamo na pozornici, mi zaista upijamo ono između njih, onaj *tertium aliquid*, nešto što pisac govori, a što mi opažamo spajanjem iskaza dviju ličnosti kao što se to zbiva s tonovima u muzičkoj harmoniji. Valja se vratiti na misao da kazališni komad nije umjetnost riječi, kao što ni film nije umjetnost slika. Zanimljivo je, kako na slušatelja djeluje remek-djelo radiodramske umjetnosti Dylan Thomasova radio-drama *Pod mlječnorih šumom*: naša pozornost neprestance je u budnom stanju zahvaljujući uvjetima koji radio kao medij posjeduje. Sasvim nepretenciozno publika traži *život* u kazališnom komadu. I redatelj i glumci tragaju stalno za novim vrijednostima, iz predstave u predstavu, neprestano se zbivaju promjene i izvjestan napredak, neki put prema savršenstvu. Kad publika i ne vidi glumca, ali kad mu pisac dopusti da predvidi događaj, čini se, kao da se na pozornici radnja zaustavila, ali gledaočeva svijest se i nadalje napreže. To vodi, prema staroj istini, da komad u teatru uspijeva ili propada ovisno od uspjeha kod gledatelja. Čuo sam jednom, da je pokretanje publike u gledalištu netko usporedio s bodljom koju u rukama ima glumac. Baš kao što na televiziji tonu odgovara određena slika, tako i sekvenca na pozornici sadrži u sebi harmoničnu ili disharmoničnu sliku koja se s njom kreće, dajući dubinu sceni. Ipak, i radio-drama, i televizijska drama, kao i film i kazališni komad imaju zajamčeni status sna: u povijesti komunikacije to su imaginarne konstrukcije za koju slušatelj i gledatelj zna da je potpuno odvojena od svakodnevnog života. Dakle, niti će film i televizija učiniti kazalište zastarjelim, niti će kazalište film i televiziju učiniti holjim. I dalje se moramo pomiriti s činjenicom da rasplet žanrovske disperzije leži možda u sofisticiranom produblivanju estetike postmodernizma.

## METAFORE GLUME U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMATICI

Sintagmom *metafore glume* Ernst Robert Curtius, proučavatelj nasljeđa antike i latinskoga srednjovjekovlja u europskoj književnosti, označuje sve one oblike jezične retorike kojima se uzajamno dovode u vezu, uspoređuju i gotovo izjednačuju pojedini aspekti zbilje i života s različitim elementima kazališnoga prikaza (Curtius, 1971., 147-151). Kao i ostalim, prema njemu "manirističkim" metaforama (brodarstva, jela, dijelova tijela, itd.), i ovima je zamjetan kontinuitet od kasne antike, preko srednjovjekovne i barokne, sve do suvremene književnosti.<sup>1</sup> Ornatus u proznim, nerijetko filozofskim i historiografskim tekstovima ili pak pjesničkim sastavcima, metafore glume promiseću se negdje početkom šesnaestog stoljeća i u dramaturško-performativno retoričko sredstvo,<sup>2</sup> kojim se izreka *Čitav svijet je pozornica* kazališno

<sup>1</sup> *Metafore glume*, kao retoričko sredstvo, mogu se pratiti od Demokrita, Pitagore, Platona, cinika, Terencija, Horacija i Cicerona, Petronija i Senekinih poslanica, kasnoantičkih autora, Plotina, Novog zavjeta, preko Augustina i popularnog *Policraticusa* Johna od Salisburyja u 12. stoljeću sve do neoplatoničara, tvorile su dio humanističkog nasljeđa renesanse (Jacquot, 1957., 341-372).

<sup>2</sup> Što se zbiva pri uprizorenjima tako komponiranih komada? Empirijsko gledateljstvo identificira se s umetnutim svijetom ljudske zbilje, predstave pod okom vječnosti, i povratnim učinkom metafore udvostručenja, počinje dvojiti o ontološkom statusu predpostavljene empirijske svakodnevice, osvješćujući je kao fiktionalnu predigru smrtnika za jedinu zbiljsku, posmrtnu igru zauvijek dodijeljenih uloga pravednika i grešnika. U navedenoj su tradiciji, primjerice, Kydova *Španjolska tragedija*, Calderonovi komadi *Veliki teatar svijeta* i *Život je san*, Rotrouov *Sveti Genest*, Desfontainesov *Sjajni glumac* ili *Mučeništvo Svetog Genesta* i Bidermannov *Philemon mučenik*. Motiv konverzije glumca u sveca što napaja netom spomenute komade izrastao je u istom duhovnom okrilju kao i ostale "metafore glume", samo što tu slika kazališta ima dvostruku funkciju - izraz je taštine svijeta, ali i medij moralne preobrazbe, afirmacije božanskog naspram povijesnom ljudskom svijetu, obdareno je pače izvjesnim ideološkim provokativnim nabojem, pogotovu u Rotroua, gdje se glumac Genest odriče zbilje imperatora Hadrijana, proglašujući je privremenom, za volju zbilje božanskog suverena, što kontekst apsolutističke Louisove vladavine izravno dovodi u vezu s propalim poganskim carstvom, a teatar glorifikacije političke moći zamjenjuje teatrom - ritualom u božju slavu.

postvaruje u obličju onotološki udvojene scene, teatra u teatru, kako bi sebi primjerenim medijem istraživala jezikom već stoljećima razrađivane analogije.

Napomenuti mi je, kako su izraz *metafore glume* ili pak misao o svijetu kao pozornici, tek krovništa za raznolike i katkad smisaono oprečne odvetke ove usporedbe. Jedanput je u njima život komedija, drugi put tragedija, treći put farsa, ovisno o zapletu i ishodu; dramski tekst, tj. scenarij života ili je unaprijed ispisan i tako zatvor za svoje dionike ili pak obratno, tek skica za slobodnu improvizaciju; čovjek je negdje marioneta, negdje sebe svjesni glumac; uloge su mu neki put silom nametnute, neki put ih odgovorno mora birati sam, a hijerarhije rola nerijetko i obilježuju mjesto na društvenoj ljestvici,<sup>3</sup> gluma je sad znamenje neautentičnog življenja, sad simbol voljnog eksperimenta uskraćenog životu; redatelj je najčešće bog, ali u toj ulozi gdje gdje nastupa i apstraktni usud, Fortuna ili pak neumitnost povijesno-političke logike; bog je često i nepristrani gledatelj, a nerijetko i kritičar, što nakon odigrane predstave kudi ili nagrađuje; uvid u predstavljajući iluzionizam života nekim je autorima izlika za filozofiju neobvezatnosti ljudskih postupaka, drugima pak suprotno, opomena o varavoj taštini i povod zazivanju jedine zbilje posljednjega suda, itd.

Usporedba svijeta i kazališta može dakle izazivati pozitivne i negativne etičke ili političke konotacije, jednako na račun ljudske zbilje koliko i na račun kazališta, i često je ključem viđenja i jednoga i drugoga, ne samo kada je riječ o pojedinom piscu nego i o pojedinom razdoblju, svjetonazoru, pa čak i nacionalnoj kulturi. Suvremeni hrvatski dramatičari u posljednjih su dvadesetpet godina rabili ovu vrstu dramaturške metaforike osobito rado i razmjerno često. Razloge nije teško pogoditi - općenito bi se moglo reći kako je to bio još jedan način da se kritičnost i provokativnost provuku posredovane nekakvim zasunom, u ovom slučaju zasunom umetnutog kazališta kao trenutku primjerene metaforičke slike. Ali zašto baš kazalište, ili točnije, što je sve, prema našim dramatičarima, nalikovalo kazalištu i kojoj od njegovih sastavnica?

Čudno ili ne, velika većina autora koje imam na umu slijedi tjeskobnu ideju začetu još pedesetih godina u Marinkovićevoj *Gloriji* - kazalište kao kuća ili jednostavno prostor igre je najprije metafora s *negativnim* predznakom. Na najapstraktnijoj razini kazališni se prostor tako poima u *Tragediji praznine* Nikole Šopa,<sup>4</sup> naime

<sup>3</sup> Dramsko-kazališnom terminologijom se znade koristiti i znanstvena analiza socijalnih obrazaca ponašanja, kao što čini Goffman u knjigama *The Presentation of Self in Everyday Life* i *Relations in Public*, prevedenima na francuski pod zajedničkim naslovom *Režija svakidašnjeg života* (1973.). Iako te studije pripadaju prije području sociologije nego teatrologije, one na izvjestan način ozakonjuju inače u familijarnoj upotrebi uvriježeno razmišljanje o svakodnevi u kazališnim terminima, kao i o kazalištu u terminima svakodnevnih odnosa, i zasigurno ukidaju stroge teorijsko-metodološke granice i socijalne antropologije i teatrologije, još jednom ukazavši na to koliko doživljaj stvarnosti ili kazališnosti ovisi jedino o konvencijom uspostavljenoj percepciji (ovdje znanstvenoanalitičkog) promatrača.

<sup>4</sup> Premda *Tragediju praznine* Nikole Šopa Zvonimir Mrkonjić smatra tekстом koji je, za razliku od ostalih njegovih dramskih poema, pisac namijenio izvedbi u kazalištu, na što, kako tvrdi, *navode i... značajke teksta* (Mrkonjić, 287), ipak se čini da za takvu tvrdnju sam tekst komada pruža ponajmanje potvrda. Suprotno, kao da Šop želi potvrditi prednost što je radiofonski medij uživa pred zadatošću vidljive stvarnosti kazališnoga uprizorenja kao jedini medij u kojemu se drama može ostvariti indukcijom čiste imaginacije u svojih slušatelja, pa čak i onda, kada u sebi promišlja upravo zakone, moduse i čimbenike kazališne prikazbe, a ta je prednost izrijeком naglašena u jednom od uvodnih programatskih rečenica Glavnoga redatelja: *Zar vam je potrebno da vidite nečiju prisutnost (...)* *Zar bi vas onda začudilo*

kao prostor analogan prostorima svakodnevice, nesposoban udomiti imaginativnu i životnu slobodu što je metaforički pokriva pojam praznine. Šopova je radio drama zaokupljena kategorijom koju radiofonski medij može samo dočarati slušnim efektima, ali koja ne tvori inherentnu komponentu njegova izražajnog materijala, kao što je slučaj s kazalištem, naime kategorijom prostora, koja se provlači kao opsesionalni motiv i vladajuća metafora Šopova dramskog sustava (Mrkonjić, 1987; Vončina, 1993.). Zato kazalište, njegovu zgradu i pozornicu, Šop uzima kao primjerno mjesto zanimljiva hibrida, spoja dviju za njega nepomirljivih kvaliteta imaginarnog i zbiljskog, prepuštajući kazališnim tvorcima da rasprave pitanje koje može pokrenuti samo čisti zvuk, neomeđen i nedefiniran prostorom u kojemu se javlja - pitanje praznine, jer, kako kaže Redatelj u Prologu: *Što je prostor - dokaz za buduću prazninu a praznina je, kako sam već negdje davno rekao, samouništenje prostora i samo je praznina beskrajna.*

Prostor se može evocirati i prepričavanjem, redateljevim i glumčevim replikama, kao što Šop i čini, miješajući redateljeve glasno izgovorene zamisli s glumačkim izričajima: u kazalištu je došlo do strahovite poremetnje, standardne podjele na scenu i gledalište su se uzbihale, ponestalo je čvrstih određenja, svi su se likovi našli u prostoru praznine i spore se oko toga čime ga napučiti - da li jednostavno osjećajima likova iz umetnute priče, zvucima ili kulisama koje omeđuju na način na koji Arhitekt funkcionalno omeđuje prostore svakodnevice? Kako doprijeti do prostora nutrine svakog gledatelja, kad njegovu percepciju kazališno induciranoga imaginarnog determinira njegovo mjesto u gledalištu, kako naglašuju razvodnici. Može li se u kazališnoj kući, prostoru koji je poput svih drugih stvarnih prostora ustrojen rasporedom, hijerarhijama, granicama, zabranama i odjeljcima, ostvariti nešto poput prostora beskrajne praznine, savršenog prostora imaginarne slobode? Jer, stvarni prostori su stopljeni sa statusom i ulogama - pozornica je mjesto blještave osvjetljenosti glumaca, dok njihovi vjerni šaptači borave zgureni u orkestri, a razvodnici stoje u tami... Nasuprot Arhitektu, odgovornom za takve prostore, koji uvijek pretihode čovjekovom osjećaju, misli i akciji, Redatelj želi da glumac ostvari svoje scen-sko boravište kao umjetnički prostor, u kojem će izgraditi ulogu *izvan svoje stvarnosti*. Najveća elastičnost Arhitektova razmišljanja ogleda se u spoznaji o arbitranosti prostornih meda, ali on teško može spoznati prostornu kvalitetu kakvu teže uspostaviti Redatelj i Glumci, a koja želi korespondirati s beskrajnošću čiste, apstraktne, nespoznatljive praznine, s prostorom apsolutne slobode.<sup>5</sup>

*neko lebdenje u jednom sasvim sluhovno vidljivom razgovoru. Kažem, sluhovno, jer, oprostite, kažem sluhovno i to podvlačim, sluh više vidi, nego oči, (Šop, 1978/88.).*

Nikola Vončina navodi jedan Šopov citat iz intervjua s Dragom Begović za "Telegram", izvadak koji nedvojbeno podupire ovakvu postavku: *Govorite o mojoj težnji da svoj svijet projiciram u sferu duhovnog, da u sferu sluhovnog, jer samo sluhom otkrivam svoje pjesničke prisutnosti. Dok pišem, slušam što ću napisati. Tu vlada sluh, i ja nikada ne zaželim da vidim ono što sam sluhom dočarao, zato ja smatram da jedino radio može ostvariti fantastiku jedne dramske poeme. Zvuk i sluh. (Vončina, 1993., 617).*

<sup>5</sup> I Šopa je tu primjereno dovesti u vezu s Vojnovičem i njegovim *Prologom nenapisane drame*, jer, poput dubrovačkog pisca, i on želi sučeliti umjetno razdvojene komponente kazališnog uprizorenja - stvarne prostore pozornice i izvan-scenske prostore svakodnevnih boravišta, imaginarni prostor fikcionalnih zbivanja predstave, i fiksiranost dramskog predložka. Zboreći o prirodi kazališta, i ovaj se pisac upušta u analogije između tetra i života - dramaturški predodređene priče, predstave u kojoj svi ljudi igraju svoje uloge i u kojoj je *užasno nemati više što reći*. I Šopu je tvornost kazališne pozornice metafora za stvarnosnu silu težu što onemogućuje imaginaciji njezine uzlete, a hijerarhičnost talijanskoga baroknog

Negativno se kazalište u naših dramatičara konotira nadalje u onoj mjeri u kojoj je ono *institucionalni* prostor zaražen svojim društvenim i političkim kontekstom, unaprijed zaposjednut nekom ideologijom - prostor što manipulativne odnose i državom institucionalizirano nasilje reproducira u malom i tako metonimijski doziva šire opresivne sustave kojih je dio. Takvo je amatersko kazalište u Brešanovoj Mrduši i neimenovano hrvatsko kazalište u pišćevom nedavno napisanom *Juliju Cezaru*, takvo je ono i u Hadžićevoj *Naručenoj komediji*,<sup>6</sup> takve su kazališne kuće u Šnajderovom *Hrvatskom Faustu*<sup>7</sup> i *Gamletu*, Ivšićevoj *Aixai*<sup>8</sup> i Pricinjoj

kazališta, njegove lože i parteri, te gledateljske toalete - društveni kostimi, slika su mu taštog ljudskog svijeta, u kojemu *svakome čovjeku njegovo mjesto, njegov položaj daje naziv i ime*, gdje prostor uzapćuje ljudsku autentičnost, gdje je *sve uništenje praznine, tj. ograđivanje, skupljanje, razređivanje, povećavanje ili smanjivanje praznine u te druge prostore namijenjene čovjeku, da se u njima vječno bori i gloži*, dok kazališni imaginarni prostor pokušava prodrjeti u stvarne prostore, htijući biti *najveća poezija i najgrublja stvarnost, uzbudljivija i stvarnija stvarnost*. I Šop, vidljivo je, plaća jasan danak Pirandellu, ali koristeći se medijem koji daleko manje u sebi protuslovno iskazuje tragiku nemogućnosti kazališta da se opre vlastitim materijalnim koordinatama. Tkajući svoj tekst prevagom slušnih prispodobij Šop tvornice dramatskih senzacija pripisuje mogućnost istodobnog spomena pojma i izazivanja njegove zornosti, u tijme i tvorbu imaginarnog prostora koji se jedini ne mora sukobljavati s arhitekturom ljudskoga svijeta, nego se skromno i demokratski nudi skrivenoj intimnoj pojedinačnoj sluhovnoj mašti i duhovnom *prostoru nutrine* svojih slušatelja, tako da i njegovu poemu što tematizira kazalište možemo ubrojiti u pokušaje implicitne poetičke afirmacije poetske radno drame, odvjetka dramske riječi u okvirima kojega se svjesno kretalo njegovo dramsko djelo.

<sup>6</sup> Tajnovit prostor *iza kulisa*, otkriva se još jednim socijalističkim tipičnim (i Hadžićevim dramskim pismom tipiziranim) radnim prostorom, a kazalište, kao i svako drugo imaginarno socijalističko poduzeće koje običava na metu uzeti Hadžić, društvom u malome, ni po čemu različito od nekoga kemijskog kombinata. Obrnuto, dakle, od dramatičara koji se metaforom kazališta služe da bi okarakterizirali teatralne forme društvenog života ili pak doveli u pitanje zbiljskog svijeta u koji se kazalište umeće kao njegova ogledna slika. Hadžić će očuditi društveno-institucionalni karakter kazališta, razarajući iluziju o njemu kao od zbilje odsiječenom umjetničkom hramu, posvećenom prostoru tvornice dramskih snova i pokazati ga iza kulisa, nenašminkanog i ogoljelog, kao samo još jedan skup profesionalno okupljenih osoba koji preslikava u izvankazališnoj zbilji dominantne društvene obrasce unutrašnje organizacije, podjele rada (Direktor, Režiser, Inspicijent, glumei podijeljeni po fahovima nisu tu u biti provizorna zaduženja zajedničkog kreativnog posla nego sistematizacijom samoupravne radne organizacije određena radna mjesta), društvenih "sektora" i političkih tijela (administracija, proizvodni pogon, komitet, sindikat, zbor, konkurentne glumačke "podjele uloga" s obzirom na simultano uvježbavane komade, itd.). Sukladno tome, kazališni "kolektiv" odraz je moralnog "stanja u društvu u cjelini" - i tu vlada uzajamna zavist, koju se spletke, radi "u fušu", varaju muževi i troši državni novac, direktori su mlakonje, nestručnjaci se laćaju stvari u koje se ne razumiju, poslovi se dovršavaju na brzinu, caruju privatni motivi i zaposlenja dobivaju preko osobnih poznanstava, a ključni "razvojni planovi", u ovom slučaju repertoar, nastoje se skrojiti tako, da koliko-toliko zadovolje zahtjeve niže razine svojih konzumenata (publike), a da pritom bitno ne remete šire "društvene smjernice" (pomalno doziranu političku provokativnost kazališnih komada).

<sup>7</sup> Metafora povijesnih zbivanja kao kazališne predstave računa ovdje, prema tome, prvenstveno s unutrašnjom političnošću pripreme bilo koje predstave, prije no što se ona obrati više ili manje političnom gledatelju. Ona je, naime, uvijek kolektivna tvorevina, kojoj prethodi nečija odluka o tome da se ona pripremi i odigra, u nekoj kazališnoj kući, koja obično usklađuje svoju "repertoarnu politiku" politici, tj. predstavi koja se odvija u kući višeg reda - državi. Takva metonimijsko-metaforička procedura inovativna je varijanta piscu inače svojstvenog "rukopisa" - fikcionalnog posredovanja, neznatno okrnutih ili parafraziranih citata njihovih tekstova. U *Hrvatskom Faustu* prvi će put (pridružuje mu se kasnije *Gamlet*) takvim montažnim postupkom ravnati namjerne analogije s književno-kazališnim mitom, izvedba kojega će autoru dati priliku da se otisne u kazališni meta-diskurs, kako u *odnosu na svoj predložak* (Šnajder, 1988., 119), tako i u odnosu na svoj vlastiti medij izricanja, dramu i kazalište.

<sup>8</sup> *Aixai* pripada vrsti poetskoga teatra. Ivšiću su tu na pameti poetičko-polemički ciljevi. Njegov se teatar riječi u *Aixai* uzaludno bori za afirmaciju u poludjelom, tehnologijom ospjedenom i infantiliziranom a prije svega jezično nemuštom svijetu-teatru i teatru-svijetu gdje vlada geslo *Sva vlast vlasti*,

*Ostavci*.<sup>9</sup> Trojci Mujičić - Senker - Škrabe čak ni na brzu ruku sklepana, pokretna i putujuća, hrvatska pozornica ne uspijeva umaći nalogu ideološkog trenutka, Bukvičev glumac svojega Hamleta postavlja u ludnici,<sup>10</sup> dok se najmlađemu autoru u nizu, Miri Gavranu, predstava *Antigone* eksplicite priprema u - zatvoru.

U čemu se nabrojena kazališta presudno očituju kao represivni sustav sukladan izvankazališnim mehanizmima ugnjetavanja? Prije svega, u tome što kazalište pretpostavlja podjelom uloga raslojen kolektivitet dinamikom kojega vladaju *moćnici* - u Šopa to su Arhitekt, graditelj kazališta kao kuće i Scenarist, pisac jednom začeta i zato neuništiva dramskog mehanizma, u Brešana to su voda amaterske družine iz *Predstave Hamleta* i direktor kazališta iz *Julija Cezara*, u Šnajdera Intendanti, u Ivšića redatelj, u Gavrana pisac i redatelj, u Hadžića bezimni vlasnici i financijeri kazališta, a u Mujičića, Senkera i Škrabea - publika. Svi ovi vlasnici su kazališnog prikaza prvenstveno utoliko što odlučuju o repertoarnoj slici, naime o izboru dramskog teksta i tako, kao suvremeni nasljednici božanskog mjesta srednjovjekovne kozmologije, povlače otponce intrige, nadziru njezin tijek i unaprijed određuju sudbine. No dok je, primjerice, Bukarin izbor *Hamleta* samovoljan i slučajan, a obija se ponajprije o Škuncina, i, metalepsom, o leđa autora koji je o tom izboru odlučio,<sup>11</sup>

lozinka kulturnih (Sabrana djela) i kazališnih (Redatelj) moćnika, čije su kazališne vizije iz perspektive umetnutofikcionalnih, ali nadvremenskih, pa time trajnijih i "zbijskijih" Xaie i Aiata, privremeni i kratkotrajni vlastodržački i poetički teror, kojim će, na očit autorov jad, ti samoljubivi vlastohlepci učiniti sve da zatra dignitet pjesnikove riječi i duha univerzalne, svjevremenske poezije morskih dubina, koje na vidjelo kazališne pozornice želi iznijeti Ivšićev Ronilac.

<sup>9</sup> Kao i u *Hrvatskom Faustu*, opet su povijesno jednom doista odigrana zbivanja oko intendature zagrebačkog kazališta materijalom dramske preobrazbe i opet je hrvatska nacionalna kazališna kuća dvojako dramaturško-retorički iskoristiva činjenica - istovremeno metonimija pripadnog joj konteksta i metafora u tom kontekstu (i katkad protiv njega) iskušavane djelotvorne teatarskoumetničke subverzije. Ona je tu i tjesni Elsinor, bolesni čir trule države Danske, i pozornica teatarske sublimacije osvjetničkih želja još jednog hrvatskog Hamleta, Pricinog Stjepana Miletića, a prispodoba se opet uspostavlja, ovaj put na samome kraju komada, umetnutim prizorom u kojemu se javljaju Shakespeareove uloge.

<sup>10</sup> Riječ je o apstraktnom opresivnom sustavu ludnice, metonimije suludim hijerarhijskim rangovima opsjednuta svijeta, u kojoj Akter, oboljeli glumac, želi s ludacima postaviti *Hamleta*, ne bi li barem tako dobio priliku odigrati slavnu ulogu što su je, u "stvarnom" životu njegova matičnog kazališta, dodijelili nekom drugom. Bukvić crpi svoj lik iz djelomice autentične, djelomice hinjene, ali svakako pravične pomaknutosti Hamletova karaktera, njegova ludila, njegove "antić disposition" kojom iskušava doista pomahnitali, zločinom okruženi svijet što ga okružuje. Obuzetost ludilom postaje indicijem svojevoljnog utočišta u ne-svijetu (ludnici), zakloništu marginalnih, odmetničkih zakonitosti, koje negira onotološku prednost kakvu samozvano uživa službeno ovjerena zbilja, u kojoj pravila određuju posjednici moći. Ludilo i gluma posuđuju se jedno drugome: s jedne se strane glumac poima kao osoba profesionalno zadužena za kontroliranu poremetnju vlastita identiteta, ali podložna njezinim pogubnim učincima; s druge se strane glumac može uspješnije od drugih graditi ludakom i tako dragovoljno izbjeći nepovoljnostima i nepravdama neudobne i neautentične stvarnosti. Bukvić kao mjesto zbivanja odabire ludnicu - kazalište u kojem se njegov protagonist konačno može izboriti za svoju predstavu, budući da je "stvarno" kazalište prestalo biti sustav autentično pomaknut u odnosu na izvan-kazališni realitet i počelo mu isuviše nalikovati.

<sup>11</sup> Brešanov tekst sagrađen je na načelu "matrjoške", umetnutih teatarskih kutija. To je tekst koji ponizno prenosi dominantnu elizabetinsku teatarsku metaforu, nižući značenjski lanac - - - svijet (i njemu imanentna značenjska struktura) - *Hamlet* (Mišolovka) - *Predstava Hamleta*... (Škuncina travestirana verzija). Stoga je njegova realističnost, koja prelazi postmodernistički krug citata, izlomljenih i ravnih zrela teatra u teatru i ironijskog modusa prevednovanja novih tumačenja i dijaloga s nekim povijesno postojećim tekstom, da bi na kraju završila opet u početnoj točki okvira, tj. prednjega plana, samosvojna virtuozna, a počiva upravo na mističnome, fikcionalnom temelju svih "realizama": na pojmu svijeta kao čitljivog teksta, kojemu se mijenjaju samo kontingentne stvarnosne, i u samom teatru izravno predočljive, manje ili više "vjerne" teatarske izvedbe.



Intendantov izbor Goetheova *Fausta* povijesno je ovjeren čin, Šnajderovom zaslugom retorički upotrijebljen kao moralno poguban pars pro toto svojedobne hrvatske kulturne i državne politike. Sasvim je pak suprotna interpretacija hrvatske situacije implicirana u odluci autora Mujičića, Senkera i Škraheba da odgovornost za estetičko i, dosljedno tomu, ideološko sužanjstvo u *Glumijadi* smjeste u okrilje kazališne publike: što će se i kako igrati za njih uvijek određuje recepcijski kontekst, redovito u posjedu nekih tudinaca.

Dramski predložak (bilo da je ispisan, kao u većini drama ili tek grubo skiciran kao u netom spomenutoj *Glumijadi*) po kojemu se ima igrati umetnuta predstava, jest, prema tome, treće ključno slikovito poprište neslobode za naše pisce. Šopov je Scenarist lik koji kao da ontološki prebiva izvan same *Tragedije praznine*, na kraju koje naređuje njezin početak, pa upozorava, kako je *sve unaprijed odredio i poredao*. Redateljeva samouvjerenost da će prazninu, koja je nastala Arhitektovim rušenjem ustaljenih prostora kazališta napuniti *svojim varavim puninama* pokazuje se doista varavom, jer posljednju riječ u svadi ima Scenarist, koji slobodu ukida napomenom u predodređenosti svih uloga, o zatvoru dramskog teksta u kojemu su sve uloge zapisane:

- *No ponavljam - sad je moje vrijeme.*

- *Što me tako čudno gledate, gospodine bivši glavni redatelj. Pa naravno, s Vama ću početi.*

- *Ja sam svoj scenarij još mnogo ranije pripremio.*

- *Evo Vam Vaša prva uloga. S potrebnim poštovanjem prema Vama, jer ste mi ipak bili glavni učitelj, premda smo se već davno pritaženo sukobljavali, jer su nam stvarnosti bile suprotne. [...]*

- *Moram Vas odmah upozoriti da sam sve unaprijed odredio i poredao, a bez Vašeg početka ne možemo nastaviti. (1978., 108).*

Tako se drama vraća na svoj početak, a završnom se replikom za još jedan stupanj očuduje sav dotadašnji dijalog kao dijalog fikcionalnog dramskog teksta, dok pleđoaje za umjetničku slobodu beskrajne praznine dobija tragični prizvuk neslobodnog, scenarijem predodređenog napora.

Dramski tekst postaje time prisposodobom fatuma, pogotovu ako njegova željezna logika izranja ispod isprva dočarane improvizacije, kao što se zbiva u *Kazališnom životu* Pavla Pavličića, prema kojemu je doživljaj života kao slobode i slučaja tek stvar manjkava gledateljskog uvida, tek plod gledateljske opijenosti iluzionističkim učinkom, naivnom vjerom u ireverzibilnost zbiljanja što je udahnjuje predstavjačko tkivo zbilje. Iako je zbiljanje *Kazališnog života* Pavla Pavličića uokvireno kazališnim pokusom, sam proces pripreme predstave nikako nije središnji autorov interes, nego dramaturški prikladan motiv kojim se uvodi glavna tema, a koja bi se mogla sažeti u pitanja o tome kako razlikovati kazališni od zbiljskog života, tj. prizora, te kakva je priroda i koja su ontološka uporišta gledateljske *voljne obustave nevjeric*, barem djelomičnog neophodnog preduvjeta receptivnog angažmana kazališne publike. Kazališni pokus, za kojega se zbiljska i fikcionalna sastavnica kazališne prikazbe slobodno i nepredvidljivo izmjenjuju (kako stvarnim upadicama za izvedbu presudnih ali fizički izvanjskih tvoraca - redatelja, šaptača, inspicijenta i ostalih, tako i povremenim a dopustivim stvarnim intervencijama njezinih tvarnih nositelja, tj. glumaca); ukazao se Pavličiću ne toliko kao prilika da se na izvorno kazališnom

mjestu i uslijed izvorno kazališnog povoda (pripremanja predstave) kritički razmotre, kao u Hadžića, "kazališne prilike", nego da se ontološke kakvoće zbilje i kazališta sljube toliko prisno da postane gotovo nemoguće razlikovati što je što. Uz Marin-kovićevu *Pustinju* i Strozzijevu *Igru u dvoje*, i *Kazališni život* svjesno nastoji smutiti gledatelje u pogledu karaktera odgledanih prizora, tj. fabularnih i ontoloških razina kojima pripadaju - dapače, upravo ta smutnja i metateatarska pitanja koja iz nje nužno ishode, postaju temeljnom instancom geneze smisla drame, njezinom, isprva sporednom a doskora očito dominantnom zaokupljenošću.<sup>12</sup>

U tekstovima Brešana, Gavrana i Šnajdera ista se ideja sugerira tako što su likovi okvira paralelizmom vanjske i umetnute radnje neopazice uvučeni u dramski svijet otprilike poznat čitatelju/gledatelju, pa tako proizveden višak znanja počinje lebdjeti nad zapletajem novouspostavljena svijeta teksta, prijeteci njegovim stanov-

<sup>12</sup> Pavličić gradi tajnu svojeg kriminalističkog zapleta baš upornim potiranjem gledateljeve sigurnosti glede ontološke razine na kojoj se ubojstvo dogodilo i, kao što će se na kraju otkriti, prividnom nepravdom optužnom svojega umetnutog gledatelja za "doista", ne fiktivno, počinjeni zločin. Iako popis osoba komada jasno dijeli likove izvan i unutar okvira kazališne izvedbe (s jedne strane Režiser, Šaptač, Prvi i drugi tehničar, Novinar, s druge fahom kodirane glumačke uloge, a s treće likovi za koje na prvi pogled ne možemo reći kamo pripadaju - Inspektor, Liječnik, Bolničar, Milicioner), doskora će kontradiktorne replike i međusobno izmiješana fiktionalna i "zbijska" zbiljanja početi remetiti prvotnu recepcijsku orijentaciju. Pavličić kreativno spaja srž svojega žanra - tajnu ubojstva i njegova počinitelja - s igrom umetnutih kutija. Rješenje je, naime, moguće samo ukoliko se odlučimo koju da fiktionalnu razinu tretiramo kao ontološku osnovicu - ali u tome smo prepušteni sami sebi, jer nam autor, sljedeći zakonitosti kriminalističkog žanra, uskraćuje pertinentne podatke - ovaj put ne toliko podatke o zakulisnim motivima, nepoznatim okolnostima ili načinu izvedbe zločina (konačno, on se odvija naočigled svijetu, pa i stvarne publike) - koliko podatke koji bi nam pomogli da otkrijemo mjesta na kojima se zbilja i gluma razdvajaju. Kulminacija (ali za pristalice Novinarove priče i freytagovski obrat) ostavlja publiku u nedoumici, budući da izostaje i rasplet, ali rasplet nečega za što tijekom čitave predstave nismo znali da je tek umetnuti komad - tko je doista ubio nećemo nikada saznati, a se pokus prekida, pokus kojega nismo bili ni svjesni, i u kojemu i sam Novinar nije ništa drugo doli lik kojeg glumi profesionalni glumac. Umireni barem na kraju, oslonivši se o taj posljednji, neočekivanim obratom dometnuti kazališni plan, ostavljeni smo da umetnutom komadu dodajemo vlastite završetke, dok se u okvirnom glumci dogovaraju za sljedeći pokus i polako razilaze. Drama, tj. kako je napomenuto u žanrovskoj natuknici, *pokus u dva dijela* prožeta je usputnim, autoironičnim, parodičnim, a mjestimice i satiričnim komentarima na račun "kazališnog života", metateatarskih smicalica i smisaone dubine kojom bi morala rezultirati puka igra dramaturškom vještinom koja je tu ipak prvenstveno u službi kriminalističkoga zapletaja. Trenutak u kojemu pištolj "doista" prasne tako postaje potvrdom "dramske istine" krajnjeg umetnutog komada - ubojstvo se događa slučajno - slučajno u umetnutom komadu, slučajno na trećem, umetnutom komadu najbližem, okvirnozbijskom rubu - pokusu. Slučaj je to i ako se ubojstvo "doista" zbiljo na drugom okvirnozbijskom rubu, onome kojemu pripada i gledatelj - Novinar. Ali slučajno ono prestaje biti ukoliko je bilo Novinar bilo netko iz družine iskoristio višeplansku konstrukciju "avangardnog eksperimenta" kako bi pod fiktionalnim štitom izveo zbijsko ubojstvo. Slučajno ono napokon nije i zato, što ga završni prizor definitivno smješta u shematično tkivo kriminalističke dramaturgije, ili pak zato, što se uopće nije doista dogodilo, što je dio reverzibilnog sklopa predstave, u kojemu se ubojstva, za razliku od onih u životu, mogu beskonačno mnogo puta ponovno "iskušavati" i mrtvači uvijek ponovno ustajati. Motivi ubojstva i ljudske smrti, toliko česti u književnosti općenito, tek u drami izvedenoj na tvarnoj pozornici i simulacijom tvarnoga tijela glumca dobivaju zastrašujući okus zbijske mogućnosti - ali Pavličić izbjegava tragični ton koji je igri miješanja ontoloških razina kazališta namijenio Stoppard, naglasivši kako je, na kraju krajeva, jedino smrt doista stvarna. Za razliku od njega, hrvatskom je piscu, čini se, bila na umu žanrovsko-dramaturška igra, u kojoj će se kriminalistička priča još jednom, kao u tolikim njegovim romanesknim ostvarenjima, pokazati kao žanr koji ne poznaje ograničenja, koji nije sputan navodnim njemu nužno svojstvenim "shematičnom" i koji ne mora biti takozvana "trivijalna" literatura, nego se može prihvatiti bilo koje teme i bilo kojeg literarno-dramaturškog postupka - jednako presudnih tema koje se tiču života i smrti, koliko i "nevažnih" a sofisticiranih metaknjiževnih i metateatarskih, autotematičnih i autoreferencijalnih, a prije svega autoironičnih spisateljskih doskočica.

nicima istovrsnim ishodom. Autori na svoju umetnutu pozornicu postavljaju izvedbu povijesno postojećih, autentičnih fikcionalnih tekstova, koje je ustrajnost interpretativnog književnopovijesnog pamćenja pretvorila u internacionalne ili nacionalne književne mitove. Shakespeareov Hamlet, Goetheov Faust i Sofoklova Antigona neovisno su se o tradiciji proselede teatra u teatru pokazali kao, unatoč povijesnim pa čak i geografskim transformacijama, vremenski otporni likovi, a njihove književne reinterpretacije svoj su učinak uvijek donekle dugovale tekstovnoj podlozi o koju su se svjesno oslanjale. Specifičnost je tekstova o kojima je ovdje riječ što združuju pretumačenje mita s ontološkim udvajanjem dijegeze - mit se, komentiran, ponavlja, katkad na objema, katkad samo na jednoj, umetnutoj razini. Na njoj je, međutim, najčešće prisutan u svojem "izvornom" izdanju - istkan "autentičnim"<sup>13</sup> kontekstom književnoga teksta koji ga je sakralizirao, budući da se na umetnutim razinama zbivaju kazališna uprizorenja te njegove tekstovne postojbine. U svim je dramama riječ o uprizorenjima umetnutim u neki osobit kontekst, koji zadaje ideološki predznak umetnutoj predstavi ili je naručuje iz ideoloških razloga. Tako se na tren posuđenim predlošcima provjerava trajnost, vrijednost, smisao i politička uporabljivost u drukčijim povijesnim prilikama, a ova se, dramskoteatarska vrsta intertekstualnosti pokazuje specifičnom utoliko što odnos između nasljedovanog i novog "mogućeg svijeta" opravdava unutartekstovno, njegovim teatrom u teatru udvojenim ustrojem, a ne autorskom izvanktekstovnom hirovitošću. Istovremeno se takvi tekstovi have segmentom kazališne prakse nedostupnim ostalim primjerima uporabe teatra u teatru, naime problemom suvremene kazališne interpretacije klasičnih tekstova.

O teatru u teatru kao citatnoj dramaturškoj proceduri na kojoj se temelji ne samo čitavo ustrojstvo Brešanova komada nego i specifična autorova intertekstualna poetika, zamjetljiva i inače u njegovu opusu, već sam pisala (Čale-Feldman, 1989.), koristeći se i dragocjenom studijom Ive Vidana (Vidan, 1986.), a valjalo bi ih dopuniti uvidom o ulozi *kamevalskog* elementa u negativno konotiranoj subverziji tj. *predstavljачkom nasilju* što ga Brešanovi Mrdušani provode nad Shakespeareovim tekstom. Analize su nastojale skrenuti pozornost na moduse prisutnosti Shakespeareova teksta u svijetu *Predstave Hamleta...* Pokazalo se da je teatar Mišolovke što ga Hamlet upriličuje Klaudiju bio presudni dramaturško-citatni motiv u izgradnji Brešanova komada. *Predstava Hamleta...*, naime, preslikava i reduplicira *mise en abyme* strukturu uspostavljenu izvedbom Gonzagova umorstva u Elsinoru. Paralelizam umetnute *glume* putujućih glumaca, u Hamletovoj režiji, i zapleta *zbilje* u koju se *gluma* umeće, ponovno se odvija tri stoljeća kasnije u zagorskoj zabiti sela Mrduše Donje, odlukom glumaca-amatera da u okviru svoje, dekretom oktroirane "kulturalno-prosvjetne djelatnosti" uprizore Hamleta.

*Hamlet* sada postade, slično kao u Stoppardovom komadu *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, Mišolovkom u svijetu Brešanova teksta, svjesno podmenutom intertekstualnom zamkom u koju će upasti svi, ne samo likovi, redatelj, glumci i gle-

<sup>13</sup> Riječi su pod navodnim znakovima zato što o izvornosti upotrijebljenog teksta katkad svjedoči samo autentičnost imena njegova autora, dok su umetnute replike mistificirani citati, tj. citati koji to nisu, iako tvrde suprotno, iskazujući se citatima isključivo u kontekstu nove drame, gdje im se, najčešće didaskalijama, navodi podrijetlo u autentičnom dramskom tekstu, bilo spomenom njegova naslova, bilo navođenjem za nj karakterističnih imena likova (takvi su "citati" Goetheova *Fausta* u *Hrvatskom Faustu* i Shakespeareova *Hamleta* u *Gamletu*).

datelji umetnute predstave, nego i, učinkom autoreferencijalnog bumeranga, sam pisac okvirne *Predstave...*, ali i zbiljski svijet u koji će se njezino uprizorenje s vremena na vrijeme umetati. I okvir i umetak Brešanove *Predstave...*, diletantske su "izvedbe" *Hamleta*: okvir ga izvodi *stvarno*, odlukom autora da okvirna zbivanja, te aktantska i akterska konstelacija jasnim analogijama korespondiraju s tekstom-predložkom, a umetak (adaptiranog) želi izvesti *fikcionalno*, bez stvarnosnih reperkusija. Tekst-predložak, pravi *Hamlet*, *pri tome ne samo kronološki, nego i smisaono, funkcionirajući kao vječno vrijedeći arhetip, prednjači nad zbiljom, kako zbiljom Brešanovih čitatelja/gledatelja, tako i okvirnom i umetnutom zbiljom Predstave...*, a poetički se pokazuje nadmoćnim kako okvirnom teatru što ga nudi Brešan, tako i umetnutim predstavljачkim tekstovima komada,<sup>14</sup> koji se, unatoč tome što se trse fikcionalno raslojiti svijet Mrduše, svi utapaju u okvirom uspostavljenu *zbilju*, a ova opet u jednom davno napisanu priču o danskom kraljeviću.

Različiti se u tu predstavljачki žanrovi ne samo umeću u okvir nego i međusobno natječu za ontološko-poetičku (a onda, dakako, i ideološku, etičku i istinosnu) povlaštenost u tkivu drame, ali se fikcionalna udvojenost što bi se njihovim umetanjem morala uspostavljati ubrzo rasplinjuje, "potapajući" umetnuti teatar u stvarnosni okvir i otvarajući i samu teatarsku fikciju *Predstave...* okvirnoj zbilji svakog njezina stvarnog gledateljstva. Upravo odabir predstavljачkih tekstova što ih sučeljuje Brešan i ishod borbe konkurentnih učinaka što ga ti tekstovi jedni na druge proizvode, koristeći se uvijek istom "stvarnošću" kao svojim izvedbenim materijalom, pretvara kazalište koje se želi igrati sa začudnošću prosedea teatra u teatru u gotovo opasno doslovno naturalističko zrcalo, dovodeći Hamletove poetičke nazore do njihovih krajnjih posljedica.

Unatoč radikalnoj desakralizaciji koja se uzajamnim srazom shakespeareovske norme i višestrukih tekstualnih i predstavljачkih devijacija od nje odvija na radost Bukarinu a na žalost Škuncinu (i reklo bi se, Brešanovu!), riječ je tek o svjesnu autorovu "ustupku" duhu i kontekstu u koji je normu usadio a, dodala bih, i kontekstu kojemu ju je, kao vjerno njegovo zrcalo, presvučenu u suvremene kostime, namijenio, sklopivši svoj stilski princip realističke istinolikosti i identifikacijske neposrednosti upravo od poetičkih načela inherentnog s jedne strane posuđenom tekstu (famosni "lik i otisak vremena"), a s druge okrutnošću ponudene slike izruganoj socrealističkoj formuli ("teoriji odraza") koja nije ništa drugo do li optimističko uljepšavanje. Tekst-uzor, međutim, izranja iz te orgije uništenja netaknut, "univerzalan", sudbonosno istinit, spreman značiti novim povijesnim odsječcima koji će najprije upasti u njegovu mrežu, a zatim u njemu tražiti vlastitu sliku.

Frazu *svijet je pozornica...* Slobodan Šnajder želi *Hrvatskim Faustom* logično nadopuniti tezum Enzensbergerovih riječi ... *a povijest kolektivna fikcija* (Šnajder,

<sup>14</sup> Iako Vidan naglašava dijaloški, dakle uzajamno komentatorski odnos dvaju tekstova (Shakespeareovog i Brešanovog) koji su gotovo da kaže umjetnički jednakovrijedni - *Smisao i struktura drame formirali su se uz neprestanu svijest o duhovnom potencijalu predložka, na koji podsjećaju u isto vrijeme dok se od njega udaljuju. Time što je apsorbirao shakespeareovski predložak u Brešanovom tekstu funkcioniraju dva kada, čiji suodnos ih na nov način oba prevrednuje ...* Oba su svijeta relativizirana time, što se nalaze u međusobnom dijalogu. Taj dijalog pak dovodi u pitanje javne norme i jednog i drugog svijeta - ipak i sam, kada bi se sudilo prema klasičnim poetičkim nazorima, domeće sud o prevlasti predložka nad svojom mrđušanskom inačicom: *I Škunca i njegov vlastiti autor potvrđuju univerzalnost Shakespeareovog obrasca, koji se ovdje, vidjeli smo, očitava u jednom novom ključu.* (Vidan, 1986., 115).

1988., 118). I sama biografija od koje ovaj put polazi Šnajder kazališna je biografija - pisac poseže za kriznim životnim trenucima po definiciji rascijepljene osobe - osobe glumca, Vjekoslava Afrića. Zbiljske okolnosti koje dovode do te krize, a koje Šnajderu nude zanimljivu građu za sustavnu metaforizaciju, naime priprema izvedbe Goetheova *Fausta* 1942. u Zagrebu, nagnat će Afrića da se odrekne jedne polovice svojega bića, da odustane od glume i pobjegne. Šnajder svoj dokument čita kao zbiljski *teatar u teatru*, u kojem hrvatska zbilja - država i kazalište, igra po njemačkim predlošcima - s jedne strane po nacističkoj ideologiji kojoj ustaška pokušava biti podaničkom replikom, a s druge po literaturi weimarskoga klasika, kojoj zagrebačka predstava biti monumentalnom izvedbom, dopuštajući ideološkom uzurpatoru da dopre do same utrobe zemlje - utrobe njezina središnjeg teatra (didaskalija četvrtog prizora govori o *velikoj utrobi teatra* - Šnajder, 1988., 141, a sudbina Nevenkine-Margaretine izrovane utrobe povezat će tu sliku sa slikom majke-domovineplodne zemlje).

S jedne su strane, dakle, kineske kutije kolektivnih fikcija svjetske pozornice, državne ideologije NDH (i podzemne, ali buduće službene komunističke ideologije novoproglašene države), analognog ideološkog preuređenja Hrvatskoga narodnog kazališta i na njegovoj pozornici odigranog "hrvatskog *Fausta*", a s druge Goetheov predložak kojega se legendarna potka odvija na svakoj od spomenutih okvirnih i umetnutih razina. Stoga mu je i funkcija dvojaka - uvedena u Šnajderov svijet kao dokumentom ovjeren stožerni umjetnički zadatak marionetskog kazališta marionetske države, legenda o Faustu (koja je u jednoj od svojih preradbenih etapa bila doista podlogom tekstova marionetskih predstava)<sup>15</sup> u Goetheovoj obradbi funkcionira kao ideološki podobna visoka umjetnost, reprezentativni isječak političke i kulturne središnjice - Njemačke; u svojoj dubińskoj, etičkoj i metafizičkoj dimenziji, ista legenda svoj raspored ostvaruje i u povijesnoj zbilji - samo što ta zbilja više ne poznaje metafizičkog uporišta za faustovske dileme, budući da nema nikoga tko će iskupiti Faustove grijehе - čovjek, pojedinac, umjetnik, Afrić mora odlučiti sam.

Legenda se, prema tome, u Šnajderovu tekstu nalazi dvostruko izmijenjena: prvo, naredbodavnim diskursom ključa u kojemu ima biti izvedbeno protumačena i drugo, egzistencijalnom tjeskohom od Boga napuštenog čovjeka koji u novim povijesnim koordinatama ne može sebe prepoznati u liku Fausta, ne samo kao naručene fiktionalne uloge, nego i kao stvarno iznuđivane prodaje svoje duše političkim porecima - bilo ustaškom ili komunističkom. Kao i u *Gamletu*, središnje pitanje jest kako biti umjetnikom u politikom zaposjednutom kazalištu (svijetu). Kao i tamo Gavellu, i ovdje Afrića okružuju likovi koji su zapostavili duhovnu srž predložaka po kojima žele igrati, faustovske i hamletovske dileme, opredijelivši se bespogovorno za Čin, bilo čin oktroirane ideologizacije predstave (Intendant-Klaudije, Žanko, Nadredatelj), bilo čin zbiljskopovijesne drame (Hamlet, Laert i Ofelija, Rakuša-Mefisto i Nevenka-Margareta). I Gavella i Afrić trpe zbog spoznaje o tome kako je Hamleta i Fausta nemoguće odigrati izvan konteksta, nezarađene povijes-

<sup>15</sup> Radi se o raznolikim adaptacijama narodne drame o Faustu za lutkarsko kazalište, koje datiraju s kraja sedamnaestog ili početka osamnaestog st. (Dabezić, 1972., 50-51). Roberto Ciulli je u svojoj scenskoj postavi *Hrvatskoga Fausta* izuzetno maštovito iskoristio atribute lutkarskog kazališta kao reminiscenciju na taj dio Faustove kazališne biografije, i to u samoj umetnutoj predstavi (Foretić, 1988., 101; Senker, 1988., 296-297).

nom zbiljom, koja će u njih uvijek nezaustavljivo prodirati, nudeći svoje trenutačno aktualne fikcije kao zamjenske znakove za "neprohodna" mjesta u tekstu. Kako te predstave formulirati upravo kao skup kompleksnih pitanja, a ne kao odabrano, jednostavno i zatvoreno rješenje, kako ih oploditi zbiljom koja je uvijek predstava po nečijoj zamisli, ali na tlu na kojem jedino mogu izrasti, a ipak im sačuvati utopijsku bjelinu kakva je bjelina snijega u koji bulje Faust-Margareta-Mefisto u završnom *prizoru bez broja*, pitanja su na koja ni Šnajder ne može i ne želi dati jednoznačni odgovor.

Naslov dramskog prvijenca Mire Gavrana također, poput Šnajderova komada, želi naglasiti nečije posjedništvo nad mitom koji se koristi, pa *Antigona* nije više ni Sofoklova, ni Hölderlinova, ni Anouilhova, ni Smoleova, nego - Kreontova. Gavran ispravlja povijest - tekst što nam je ostavljen nije Sofoklovo djelo nego tekstovni predložak ritualnog političkog teatra što ga je htio režirati Kreont i tako od Antigone, nesvjesne, površne i makar i u bilo kakav život zaljubljene djevojke, načiniti glumicu-zrtvenog jarca, s čijom će pomoći svoj masovni zločin prikazati kao seriju dobrovoljnih samoubojstava. Politički cinizam ima zadnju riječ, a šansa da se Kreontova farsa odigra javno, ali sa sviješću glumca koji ju je mogao okrenuti protiv njega, proigrana je, jer ulogu dobiva pokorna Izmena.<sup>16</sup>

U sprezi s prethodno izloženim prisposodobama kazališnog s političkim prostorom, fatum dramskog teksta pokazuje se dakle kao fatum *povijesti*. No, povijest u očima naših dramatičara time ne preuzima samo karakter jednom dovršene ustrojenosti, neizmjenjiva tijeka dramskog teksta, nego, vidjeli smo, i njegov fikcionalni značaj, razotkrivajući se kao slijed pukih ideoloških fikcija što redovito izlučuju sebi sukladne povlaštene kazališne produkte i poetike. Stvarnost, dosljedno tomu, postaje predstava: ne tlo na kojem ideologije izrastaju, nego njihov epifenomen, materijal s pomoću kojega postaju moćne, upravo kao što dramski tekstovi žive jedino kroz svoje tvarne izvedbe. Žanr iskorištenih dramskih tekstova igra tu također značajnu ulogu: Brešanu, Šnajderu i Gavranu povijesna je logika sukladna rukopisima velikih klasika, te se stoga percipira kao kompleksna i tragična, iako ponekad biva podlogom farsičnih predstava, kao u Brešana, iščašenih i duhovno ispražnjenih fragmenata, kao u Šnajdera ili kvazi-egzorcističkih rituala u kojima, poput Gavrana Kreonta, iz zakonitosti tragičnog teksta, uprizorena u obličju zbilji ravnopravne povijesne epizode, najviše koristi izvlače - preživjeli likovi.

Za autore *Glumijade*, međutim, farsična skicoznost već je u tekstu, u srži je povijesne dinamike, te predvidljivo jednostavne vrtnje jednog te istog dramskog trokuta novca, moći i erosa, dok su naizgled uvijek drugačije predstave po toj osnovnoj potki pastiši privremeno dominantnih i potisnutih "diskurzivnih praksi". *Glumijada* se ne služi jednim određenim klasičnim tekstom tkivo kojega bi sustavno koristila u izgradnji bilo umetnutih bilo okvirnih prizora, nego se klasičnim djelima hrvatske književnosti poigrava aluzivno i fragmentarno, odbijajući ih shvatiti kao mitske strukture, protumačivanjem kojih bi se one "dijalektički" ujedno i osporavale i potvrđivale. Komad je to bez pretenzija da književnosti i kazalištu prida status zbilji u bilo kojem smislu nadređenih tvorevina, pa makar one poprimala snagu svojevrsnih prizmi kroz koje čovjek rado mitizira vlastitu egzistenciju i povijest.

<sup>16</sup> Želi li Gavran unatoč tome dati naslutiti kako će (Sofoklov?/Kreontov?) tekst ipak ostati i nekome sutra značiti isto što i zatvoreni? Nažalost, autor nam to ne stize reći.

Premećući veselo jezik, retoriku, metriku i poznate replike ili posudujući neobuzdano likove iz djela Držića, Vojnovića, Zlatarića, Gundulića, Nazora i Brešana, i *Glumijada* se dotiče bolnih mjesta hrvatske kulturne, književne, kazališne ali i političke povijesti, oertavajući sudbinu glumačke umjetnosti u (u dramskom tekstu kronološkom točnošću neopterećeno suprotstavljenim) okupacijama što su harale hrvatskom zemljom za svih njezinim najsvjetlijih književno-kazališno-umjetničkih razdoblja. Burleskno je travestirajući, autori upravo teže demistifikaciji svoje književne i kazališne tradicije, kao i na njezinim slikama sazdanih općih mjesta vlastite povijesti. Senkeru, Mujičiću i Škrabi također je svijet (točnije, njegov maleni hrvatski dio) pozornica, ali ne kao sudbinsko poprište grandioznih osobnih ili političkih iluzija, nego kao na brzu ruku sklepana drvena konstrukcija putujućih "besciljnijeh" siromaha, koji jednostavno pokušavaju pretvaranjem iz nužde i improviziranom glumom preživjeti hod velikih svjetskih povijesnih predstava koje su se o tu malenu pozornicu usput očešale, šaljući joj uglavnom svoje statiste. *Kerempuhovo* ovome domeće sliku uzajamnog naizmjeničnog proizvođenja i proždiranja povijesti i kazališta: povijest, tj. njezina aktualna vizija, repertoarni je proizvod pokretne lutkarske pozornice koja je obuhvaća, ali koja je njome zauzvrat i sama kontaminirana, obuzeta njezinim farsičnim preslagivanjem i potrebom da u nju intervenira.

Slično je i sa Šešeljevim *Krnevalom*, gdje mjesto dramskog teksta u ovoj usporidbi s povijesnim gibanjima zauzima usmena tradicija jednostavnih, a beskrajno ponovljivih obrazaca karnevalskog ponašanja. Događaji hrvatske povijesti i ovdje se postvaruju kazališno - kao karnevalska procesija grotesknih figura što periodično utajuju kolektivne frustracije, tvoreći predstavljачku slikovnicu mitskih slobodarskih prizora. Karneval je ovdje u dvojakoj simboličkoj funkciji. Teatarski atraktivne i duhu hrvatskog pučanina bliske motivika i tipologija poklada u neku su ruku dvostruko očudena: prije svega, obrubljena kazališnim rubom, karnevalska zbivanja prikazuju se ne kao spontana, u život zajednice prirodno urasla i prije svega zabavljачka ciklička dogodovština, nego kao po nečemu osobito značajna i za hrvatsko biće u cjelinu reprezentativna kulturna tvorba, zanimljiva u svojim tradicionalnim motivskim i funkcionalnim raznolikostima, u slikovitosti i rječitosti svojih kazališnosnih zametaka. S druge je pak strane karneval tu i metafora s negativnim konotacijama: naglašava se ne samo privremeno trajanje za njegova razdoblja nakupljene društvenokritičke energije, bez trajnijih (revolucionarnih) reperkusija, kao i isključivo iluzionistička kakvoća, po čemu bi on samo potvrđivao i učvršćivao normativnu strukturu društva koje kratkotrajno i prividno osporava, nego se i čitava hrvatska povijest, umetnuta kao dio karnevalskog skeča, proglašava karnevalski smiješnim i nevažnim snom nekolicine lakrdijaša o nikad stečenoj slobodi, snom koji se periodično obnavlja kada nastupi njegovo "pravo", tj. karnevalsko vrijeme.

U tome dakle uvijek već za nečiji račun zakupljenom teatru, buntovništva se skupo plaćaju. Ima li za njih mjesta i gdje im je metaforički pandan? Premda se kao graditelji takvom teatru alternativna svijeta mogu gdjegdje javiti čak i osoba intedanta, kao u Pricinoj *Ostavci*,<sup>17</sup> ili redatelja, kao u Šnajderovu *Gamletu*,<sup>18</sup> ipak

<sup>17</sup> Povratnim učinkom diskretnog završnog umetka na prethodne je scene, kojih raspored i sadržaj inače ni u kojem pogledu ne daje naslutiti kompozicijsku ili bilo kakvu drugu sličnost s engleskim komadom, bačeno svjetlo hamletovskog položaja i hamletovskih pitanja - i Miletić tu lavira između tjeskobe ostanka i uzaludnosti bijega, između konkretnog političkog angažmana i ljubavi spram umjetnosti, i njega smatraju ludim i privrženici i neprijatelji, i njega uhode i kleveću mediokriteti, i on je predmetom žudnje žene koju je napustio i koja se grozi političkih spletki, i on će na kraju morati smrću steći dostojanstvo

to etički povlašteno mjesto češće zauzima dramski pisac, bilo da je naivac što se hvata u klopku vlastitih utopija, kao Držić iz *Novele od Stranca*, podmetač skrivenih mišolovki, kao davno mrtvi Shakespeare i Škunca iz *Predstave Hamletu...*, samosvjesni denuncijator analogije teatra i društva, kao Hadžićev satirički autor iz *Naručene komedije* ili pak izgovaratelj službenu jezičnom, državnom i kazališnom sustavu nerazumljiva, politikantskim pretencijama neokaljana, univerzalna pjesničkog jezika, kao Ronilac Ivšičeve *Aiataie*. Kazalište sada okreće svoje drugo, snovito, utopijsko, šifrirano i kritičko lice, a male, umetnute, provizorne pozornice u izopačenom teatru svijeta žele sad zrcalno izvrnuti temelje svjetske metapozornice - najčešće uzaludno, neuspjelo i tragično.

A što je s glumcem, čega je on slika? Tradicionalno, označavao je jednostavno čovjeka koji živi, dakle glumi. U hrvatskoj dramatici, i opet još od *Glorije*, označava on gotovo poslovično čovjeka upregnutog u njemu tjesne uloge i tuđe fikcije - čovjeka na kojemu se vježbaju i političke koncepcije i njihovi eminentni predstavljački znakovi. Šnajderov Afrić<sup>19</sup> pokušava još zadržati osobnost vlastitoga imena, no glumcima Hamleta, Laerta i Ofelije iz *Gamleta* kazalište povijesti uspjelo je ljudskost preplaviti fikcionalnim ulogama, upravo kao i Gavranovoj Antigoni.<sup>20</sup> Glu-

tragičkog junaka, i on je, kazuje nam Prica, a kao da čujemo Miletića, *nedvojbena plemenita pojava, koja bi se i po svjedočanstvu istog njegovog suparnika Fortinbrasa, na tronu vrlo kraljevski ponijela da nije bilo vrhunaravnih zaprijetki - ali njegov pjesnički temperament nije bio zgodan da se izlaže buri još nar pol barbarskoga vijeka, iz kojeg on teži natrag na mirno sveučilište u Wittenberg, i on se čuti regeneratorom čitavog jednog vijeka, čitave jedne kulture; budući je plemenita pojava na granici dvaju vjekova, koja se protivi snazi šake... bori duševnim sredstvima.* (Miletić, 1978., 139-140).

<sup>18</sup> Dramom ne dominira, inače nesumnjivo nabačena, ideja o nužnosti povijesnog ponavljanja mehanizma *Hamleta*, nego Gavellina zapitanost o tome treba li u prijelomnim trenucima potezati stvarne ili drvene mačeve, režirati i glumiti u fikcionalnim, teatarskim ili stvarnim, krvavim igrokazima, koji si nužno, po prirodi stvari, uvijek međusobno sličie, te je li više uopće moguće podmetati kazališne mišolovke na zbiljski razorenim pozornicama, u svijetu-teatru-smetlištu (smetlištu fragmentarnih, zaboravom i mišenom povijesti preinačenih citata, ali i smetlištu moralnih pitanja, političkih pogona, vjerskih dioba, mučilišta i ratova), s glumcima koji predstavama više ne vjeruju i koje, katkad jer to sami žele, kao Hamlet i Laert, katkad jer su manipulirani kao Ofelija, zbija otimlje od utješnih fikcija snagom kojoj se Gavella-Prospéro ne može suprotstaviti.

<sup>19</sup> Igrati Fausta i za Afrića i za Žanka u pravom smislu riječi znači postati Faustom u "zbilji", i samo se za ta dva lika predstava i "zbilja" u potpunosti preklapaju - jedan je zato napušta, drugi zato u nju lako uskače. Rakušin Mefisto i Nevenkina Margareta ostaju dulje u ustaškoj predstavi i bivaju, dosljedno njezinoj završnici i svojim podzemnim, subverzivnim ulogama, njome zgnječeni. Afrić, koji Fausta odbija igrati, osuđen je da nosi prokletstvo njegove dileme, jer i nova vlast naručuje isti komad. Ako povratak svojem pravom biću, biću glumca, nužno znači ideološko sužanjstvo, kazalište kao prostor slobode je nemoguće. Ustaška predstava porađa homunkulusa, a Nevenkino i Afrićevo je dijete ugušeno, kao jedina moguća ljudska i kazališna nevinost.

<sup>20</sup> Antigona je u pritvoru, a za glumačke usluge nude joj se dva tjedna života, provedena u učenju iznenađa nametnute uloge, i prilika ne samo za herojsku smrt, nego i za vječni život u pamćenju generacija što dolaze i u djelima vrsnih pisaca, pjesnika i adaptatora njezine mitske priče. Tijekom učenja i pokusa, izgovarajući (Sofoklove? Kreontove?) stihove, Antigona se, kao *Rotrouov Genest*, poistovjećuje sa svojim likom, stječe dotad nepoznatu, a sad identifikacijom iskušanu hrabrost, odbija igrati Kreontovu staljinističku farsu što glumi zbiljsku tragediju, ispija samosvjesno otrov i umire, ali tek nakon što čuje kako joj je Kreont već našao zamjenu, njezinu sestru blizanku Izmenu. Teatarski umeci odigravaju se u Antigoninu zatvoru, kada protagonistica uči tekst ili pak kada ga zajedno s Kreontom uvježbava - likovi pritom izriču autentični Sofoklov predložak, u kojemu Antigona, iako je optužena samo preventivno, kao moguća pobunjenica, a ne zato što je obavila kakav politički nepoćudan čin, prepoznaje trajni sukob koji je povezuje s djevojkom iz teksta: sukob principa mladosti, slobode, ljubavi i želje za životom s principom vlasti, smrti, zločina i straha. Teatar protagonisticu osvješćuje i uči, na nju katarkitički djeluje i potiče je na istovjetnu pobunu - pobunu onih koji se ne boje straha.



mac je i čovjek protiv svoje volje stiješnjen između već kazališno patvorene zbilje i u nju umetnutih kazališnih subverzija, kao što je Joca iz *Predstave Hamleta*, ali i čovjek osuđen da razapetošću svojega bića i oglednim sužanjstvom o tudem pljesku utjelovljuje neprijateljsko ustrojstvo svijeta i onda kada, poput /ona iz *Glumijade*, to ne želi, kada želi samo preživjeti. Gluma, jedini mogući život, provedba je dakle okrutnih - božanski ili ideološki naumljenih - iskušavanja ljudskih duša. I tako se opet vratismo Marinkoviću,<sup>21</sup> ovaj put *Pustinji* i njezinom dijaboličnom protagonistu Fabiju.

Da je žanrovska pripadnost posebice istaknut element u čitavom Marinkovićevom opusu, pokazao je Nikola Batušić, naglasivši pritom upravo intertekstualno-teatralizacijski aspekt žanrovskih oznaka što ih piščeve drame obvezatno iskazuju.<sup>22</sup> *Pustinja*, naslov koji, osim na pustoš, asocira i na opsesivan piščev motiv tužnog klauna na pjesku cirkuske arene, najavljuje suvremenu sotiju, žanr francuskog kasnog srednjovjekovlja, u kojemu *su vrlo često protagonisti glumci posebne vrste, neka vrsta profesionalnih, plaćenih luda koji prikazuju sami sebe, uspjevajući na taj način govoriti mnogo slobodnije i otvorenije o svemu što ih okružuje*<sup>23</sup> i koji je prvi u povijesti dramaturgije doveo do vrlo blizoga sučeljavanja općenite tipске posebnosti s vlastitom strukturom, ili - drugim riječima, započeo veliko poglavlje što će ga dramska književnost i kazališna praksa ispisivati sve do danas, naime prikazivanje kazališta u kazalištu. (Batušić, 1984., 154).

Za razliku od Pirandellovih šest osoba, kaže Batušić, koje se penju na pozornicu da bi tamo uobličile svoje živote, Marinkovićev junak, profesionalni glumac, kao proklamirani izdanak teatralizirane figure princa luda (Prince des Sots), s pozornice silazi u život, da bi u njemu ispitao kazališne moći, da bi, *poput pravih medijskih mimika stvorio pozornicu na bilo kojem mjestu svoje nazočnosti* (Batušić, 1984., 156). Time u okvirnu zbilju silazi i empirijsko autorovo čitateljsko i fiktivno junakovo-glumačko pamćenje, izdvajajući iz nje u implicitnoj čitateljevoj/gledateljevoj svijesti prethodno teatralizirane prostore, opslužujući je fragmentima, replikama, likovima, zapletima i bombastičnim završecima tradicijom sakraliziranih tek-

<sup>21</sup> Kada je riječ o Marinkoviću i njegovoj više puta ispovijedanoj obuzetosti kazalištem, njegovom materijalnošću i istovremenim poetskim bestežinskim stanjem, poznavatelja njegovih razmišljanja na temu kazališta i njegova izravno iskazanog prezira prema dominaciji redatelja nad tekstem i glumcem (Marinković, 1988., 186-187) neće iznenaditi što dramaturšku tematizaciju umjetnosti kojoj nužno upravljuje svoje drame vidi prije svega kao tematizaciju glume. Fascinira ga glumčev identitet, u onoj *privatnoj* i onoj javnoj, pokazivačkoj sferi. Čak i tamo gdje naizgled nije o teatru riječ, kao u *Gloriji*, svijet dramaturgije i kazališta, nepresušno vrelo usporedbi i zornih metafora za replike njegovih likova, za prostore, uvijek u nekom svojem aspektu teatralizirane, u kojima će se odvijati zbivanja, za žanrovski i kazališno tipizirane ljudske odnose, za imena i nadimke njegovih likova, doziva se u pomoć prije svega kao svijet iz kojega se može crpiti temeljnu metaforu života kao glume.

<sup>22</sup> *U trenutku kada postaju obilježene osebnim autorskim žanrovskim oznakama, Marinkovićeve se drame oslobadaju nekih konvencionalnih uvjetovanosti što ih vežu uz tradicionalno tlo uniformnosti vrste, odnosno uobičajeno prihvaćene kazališne konvencije [...] Poredajmo ih još jednom - groteska, mirakl, vodvilj i sotija pretpostavljaju posebno, sećnski i tematski nekonvencionalno, izdvojeno i, rekli bismo, naročito osvijetljeno poprište sećnskoga događanja.*

<sup>23</sup> O književnoj tradiciji karnevalskih tipova vragoljana, klaunova i luda Bahtin piše: *Ako se u te likove spusti istorijski, visak, on ni u jednom od njih neće dospeti do dna: tako je duboko to dna. (...) Obešenjak, lakrdijaš i luda stvaraju oko sebe posebne, male svetove, posebne hronotope* (Bahtin, 1989., 277).

stova, i pretvarajući je s vremena na vrijeme u pozornicu umetnutih i eksplicitno ludičkih, fikcionalnih kazališnih igara.<sup>24</sup>

Žanrovski dakle određena kao sotija, fabularno ustrojena na logici Molièreove komedije o libertinskom izazovu metafiziци, poantirana Shakespeareovski tragi-komično, istovremenom aluzijom na *Kralja Leara* i završnim *poništenjem* stvarnosti odigranih zbivanja s pomoću okvirnog protesta kazališnog kritičara d'Aubignaca, prožeta Dostojevskijevim motivima i jezičnostilskim osobitostima kao i prepoznatljivim srodništvom protagonista s Dostojevskijevim *klaunovima*,<sup>25</sup> te ironičnim reminiscencijama na Pirandellovu temu sukoba života i forme, Marinkovičeva je *Pustinja* također jednim od primjera u hrvatskoj dramskoj književnosti u kojima se izjednačuju teatar i život/svijet, u kojima se međusobno zamjenjuju i dovede u pitanje ontološke kakvoće zbilje i kazališta.<sup>26</sup>

Propituje li je, suočen međusobnom zamjenjivošću dvaju planova, protagonist, glumac Fabije, ili pak njezina neutvrdivost i na kojoj od *objektivnih* razina propituje samo Fabijevo postojanje, ostaje nam nerješivom aporijom. Fabije kao lik puno dužuje svojem romantičarskom predšasniku, Keanu. I on je, naime, na pozornici uvijek samo Fabije, pohotnik koji se prizorom u kojemu Lear treba da nosi Kor-deliju koristi kako bi je slobodno napastovao, dok je u svakodnevi uvijek samo fiktionalna uloga, čovjek kojega gotovo njemu usprkos, opsjedaju i irealizira fiktionalne imagines dodijeljenih mu uloga. I on je prometejski pojedinac kojega na pozornici dopadaju samo glavne uloge, a kojemu je u zbilji dana sloboda da istinom šokira, izvrće tude krinke, izazivlje i samu sudbinu. Pa ipak, Fabije je i u toj svojoj komponenti puki odsjaj romantičarskog genija-umjetnika, puki zbroj vlastitih, tuđih, literarnih i književnopovijesnih projekcija. Nikad zadovoljeni pretendent ne samo na sveprotežnost sudbinski mu dodijeljene uloge demonskog protagonista, nego i

<sup>24</sup> Sličan je dvojni teatralizacijski postupak primijenjen već i u *Gloriji*. Dvojnim ga nazivam utoliko što se u obama komadima teatar uprizoruje u *svakodnevi* i *zbilji* već u nekakvom obliku teatraliziranoj, tj. već prisposobljenoj teatru u nekoj njegovoj sastavnici (dramaturškoj ili predstavljačkoj).

<sup>25</sup> Tumač Dostojevskijeve antropologije, Ferenc Feher, čija se tipologija likova ruskog pisca izgrađuje oko, prema Feheru temeljnog, a u Dostojevskoga negativno konotiranog principa individualističkog samoostvarivanja, smjestio bi Fabija zasigurno u navedenu kategoriju *klaunova*. Oni pripadaju posebnom ogranku *individualističkih poremećaja* i predstavljaju neku vrstu parodije Dostojevskijevih velikih individualista i njihovih doktrina o eksperimentu s čovjekom: *zaneseni rangom i magijom jedinosti*, *klaunovi* (primjerice, Ferdiščenko i general Ivogin iz *Idiota*) *umesto karaktera raspolažu samo atrakcijama i trikovima, jedinost trika (koji inače od situacije do situacije može da se menja radi postizanja što većeg efekta) pretvara se u surogat njihovog dostojanstva pa se tako u njih jedinošću nadoknađuje stvarni supstancijalitet [...] To je izazov svetu koji omogućuje samo ostvarenje jedinosti hirova, a ne i velikih želja [...] U osnovi, atraktivne moralne vašarske lakrdije klovnova simbolizuju tip koji beži od vrednosne kolizije [...] pošto kod njih nije delanje neumereno, nego je nedostatak merila, njegovo parodiranje, princip koji reguliše delanje.* (Feher, 1981., 143-146). Osobito je u kontekstu *Pustinje*, u kojoj replike vrve citatima iz Shakespearea i aluzijama na njegove lude, zanimljivo prenijeti Feherovu usporedbu između ovih dvaju književnih tipova luda: *Stara književnost je - od Šekspirovih drama pa sve do melodramskog Rigoleta u silu Viktora Igoa - prikazivala stav klovna kao zaštitnika vrednosti, kao defenzivnu ofanzivu koja se ne usuduje da se otvoreno suprotstavi volji jačoj od sebe, ali je na komičan način nepopustljiva u odbrani istine. U sifofantima ruskog pisca nema ni traga ovom odbrambenom demokratizmu: oni improvizuju satirsku igru tragične borbe vrednosnih antinomija, jednu trajnu parodiju u kojoj je upravo merilo regulacije vrednosnog sadržaja delanja predmet ironične improvizacije.* (Feher, 1981., 147).

<sup>26</sup> *FABIJE: ... Život? Što je to? Htio sam ispitati na sebi, na tebi i... na njoj što vrijedi to što nas vezuje? Život?...* (Marinković, 1982., 240).

na ulogu redatelja zbiljskih intriga po uzoru na melodramatske zaplete, Fabije na ključnoj životnoj pozornici, pozornici običnog, ljudskog, privatnog, biološki prizemnog izazova, biva izguran i sveden na položaj nepoželjnog statista i prisilnog gledatelja.

Gdje je "pravi" život, može li se izmjeriti njegova punoća? U *Pustinji* će simbolom nedostižne autentične kakvoće životnosti ponovno biti ljudske suze, Shakespeareovsko-Marinkovićevski leitmotiv poznat nam u hrvatskog pisca još iz *Glorije*, u kojoj nehotično isplakane suze uzrokuju čitav obrat dramske radnje.<sup>27</sup> Suzama započinje tako i *Pustinja*, bespovratno ironizirajući onaj dio zbiljanja koji bismo spremno i rado okrstili okvirnom *zbiljom* Fabijevih teatralizacijskih ludorija, naime prizore iz života Profesora i iz Fabijevih ruku izmakle Suzane, čije ime je obilježuje kao vrijednost koju nastoje posjedovati jednako Fabije koliko i Profesor.<sup>28</sup> On sam ironični je pandan Fabiju, i on stječe slavu predstavljajući svoje znanstvene uvide na svjetskim simpozijima, igrajući se tudim osjećajima i tragajući za njihovom *izvornom* kvalitetom: život troši na laboratorijsku analizu ljudskih suza, znanstveno usustavljenje njihove bistrine i mutnoće, slanosti i količine s obzirom na stupanj jačine osjećaja koji su ih izazvali. Gledatelji u čekaonici laboratorija drže u svojim torbicama i džepovima *prave* suze za profesorove analize, sukus životno autentičnih čuvstava, koje se ipak otkrivaju proizvodima ili varki ili namjerno konstruiranih, namještenih i uvježbanih emocija, ili pukih fizioloških trikova dimom i lukom. Fabije pak kao Lear iznudi je irealne suze, suze *zbog izmišljene boli* i prezire suze isplakane zbog svojih monstruoznih postupaka.

Htjeli oni to ili ne, i Profesor i Suzana osuđeni su svoje životne prizore podstrijeti kao koherentne znakovite pojave esencije ljudske sreće, makar i osamljenom gledatelju kakav je Fabije. I Profesoru izmakne-pokoja već izrečena teatarska fraza, i on se utječe citatima kako bi Fabiju pokazao da se ponio kao Othello. I život i kazalište okrutni su eksperimenti s ljudskim osjećajima, ravni laboratorijskim kušnjama s ekstraktima ljudskih suza: zato većina citata unesenih u Marinkovićev tekst upravo spominje njihovu dragocjenost, uspoređenu s dragocjenošću bisera.

U navedenom smislu glumačko dvojstvo Fabija čini kao čovjeka dvostruko tragičnim. Njegovo zbiljsko biće žudi da intrigantnost i nepredvidljivost jednoga don Juana, strast jednoga Othella, karakterološka razvedenost i tragička veličina koja izravno komunicira sa samim kozmičkim silama jednoga Leara ili komička osebujna

<sup>27</sup> Gloriju okružuju besćutni teatarski mehanizmi, crkveni i cirkuski, kojima su suze potrebne eventualno kao kontrolirana varka koja se može polučiti mehaničkim navijanjem, kao na Kozlovićevoj pokretnoj lutki Isusa iz koje kaplje krv. Suze se, već rekosmo, u Marinkovića javljaju uvijek kao indicij nepatvorenosti: prolivene stvarno zbog poniženog oca ili pogrešno prepoznate kao znak uslišane molbe i Bogorodičina sažaljenja, izazvane nemilosrdnošću gnjevnog don Jera ili smrću nećijega nepoznatog sina, suze su motiv koji izdvaja protagonisticu iz okružja cirkuskih opsjena i ideoloških ukazanja, bilo da im je cilj novac, osobna promocija ili vjersko obraćeništvo, a suze su i jedino pravo prokletstvo na koje Glorija može osuditi don Jeru.

<sup>28</sup> Žena je i ovdje simbol žudnje za *pravim životom*, ona koja, zagovaranjem privatnosti i uzdizanjem čuvstvenosti, zahtijeva instinkt i nepatvorenost nasuprot svijetu režirane i glumljene pojavnosti, efemerosti i laži socijalnih uloga, igranih za volju prevrtljive publike javnoga života:

SUZANA: *Ali ja ne živim, prečisti, naprosto ne živim! Zar je ovo život [...] Nemam li pravo da imam svoje lice, svoju dramu... [...] Sasvim običnu i tužnu... recimo... neostvarenog materinstva... [...] Želim grliti svoju djecu, ljubiti im nosiće, želim živjeti za nekoga! Ne znam i ne mogu živjeti za umjetnost! Čak je i ne volim! Ja nisam umjetnik! Možda sam samo životinja, mačka, kvočka, briga me...* (Marinković, 1982., 246-247).

niskost jednoga Tartuffea na tren *sidu* u zbilju i tako u *šali*, iz hira, zbog igre, oboje bezlični tijek banalnog života. Žudeći, međutim, kontinuirano igrati fikciju, Fabije zapravo želi i zbilji pridati eksperimentalnu, fiktivnu prirodu kazališne umjetnosti - strast, tragiku, okrutnost želi u njihovoj trenutačnoj, teatarskoj napetosti što golica živce i dovodi do ruba, želi i život i fikciju bez ozbiljnosti, bez neopozivih posljedica, bez *klimavih i glupih* stolica koje se slučajno *same prevrnu* pod nogama teatralnih samoubojica.

No, njegovi ga fiktionalni životi uporno opominju kako nema nekažnjenih postupaka - eksperimenti s ljudima redovito završavaju loše, pa bili oni i naizgled teatarski neobvezatni. Opominje ga na to i sudrug mu, Glumac, zvan i Sganarelle, koji jedini nezaustavljivo roni suze i kad glumi i kad gleda okrutne predstave života i koji ne može zasuziti profesionalno, za novac, kako od njega traže u Profesorovu laboratoriju. Doista se prepustiti fikciji znači plakati poput Prvog glumca u *Hamletu*, znači prihvatiti irealno njezinu ozbiljnu ljepotu, ali ne i njome se eksperimentalno igrati - mogla bi se pokazati opasnom. Lear gubi Cordeliju, don Juana sustiže uporno izazivani *previšnji gnjev*, Othellu umire Desdemona, Hasan-agi Hasanaginica... a Fabiju hježi Suzana, upravo u trenutku kada je želi steći s patosom Hasan-age.

Obuzet neutaživom čežnjom za raznolikošću fikcije, bijesan što mu izmiče *pravi* život, Fabije je ljutito dijete koje onemogućuje druge da dosljedno, s punom odgovornošću zahtjevne zbiljskosti, žive u fikcijama koje su odabrali, igračkama koje su sagradili poput Suzaninog dječaka. Vrijedajući ozbiljnost tuđih tlapnji, razotkrivajući ih, s pomoću glume, kao tlapnje, prodirući, nepozvan, u projekcijske enklave svojega bivšeg kolege i dubrovačke starice, Fabije se nedopušteno služi jedinim ljudskim umijećem koje se može zamijeniti sa stvarnošću, služi se glumom ne da bi zorno, fiktivno ali istinito opominjao, nego da bi otvoreno, bezočno lagao. Stoga je Fabijeva koncepcija glume zapravo mnogo bliža Sartreovom negoli Dumasovom Keanu. No dok je Sartreov Kean trijezno odbacuje, upuštajući se u optimistično u egzistencijalni zov anonimnog života, Marinkovićev Fabije znade da bez vlastitoga odraza u oku publike, bez tuđih replika, bez davno nenadmašno ispisanih prizora, njegovo unutrašnje biće ne samo ne bi željelo postojati, osuđeno na život, nesavršenu, običnu i blijedu imitaciju strasne punine kazališne slobode za kušanje mnogih životnih inačica, nego ne bi ni moglo postojati - možda ga, unatoč njegovoj tvornoj živahnosti, uopće ne bi ni bilo.<sup>29</sup> Jer, pita se Fabije, što ostaje kada utopije propadnu, kada se režije izjalove, fikcije prokažu, snovi isprazne, ludila izliječe i glumački eksperimenti odbace? Neće li eventualni odgovor i na to pitanje biti još samo banalni okrajak nekog već napisanog teksta i tisućput odigrane predstave? Nije li, prema tome, bijeg u neprobojnu iluziju autentičnog bezobličja života tek moguć kroz svojevolumino, lakrdijaški egzaltirano glumačko utapljanje u Bahtinovoju tuđoj riječ, tuđoj koži i tuđem zapletu? Ili će pak, i takve ljude i takvu književnost i takvu kulturu kad-tad snaći, makar i kazališni, udar prividno vječno odgodivog groma, kao kazna za igru i kazna u igri.

<sup>29</sup> Podsjećam i opet na Bahtinovu karakterizaciju književnog tipa lakrdijaša: *Ti likovi u književnosti sa sobom donose, prvo, veoma bitnu vezu sa pozorišnom scenom na trgu, sa pozorišnom maskom na trgu... drugo - a to je, naravno, povezano sa prvim - samo postojanje tih likova nema direktno, nego ima prenosno značenje: njihovu spoljašnost, sve što čine i govore, nema direktno i neposredno nego prenosno, ponekad suprotno značenje, ne treba ih shvatiti bukvalno, nisu ono što predstavljaju... njihovo postojanje predstavlja odraz nekog drugog postojanja, pritom to nije direktan odraz. To su glumci života, njihovo postojanje podudara se s njihovom ulogom, a izvan te uloge oni uopšte ne postoje.* (Bahtin, 1978., 278).

## LITERATURA

### DJELA HRVATSKIH AUTORA

- Ivo Brešan: *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. U: *Groteskne tragedije*. Cekade, Zagreb, 1979.
- Ivo Brešan: *Veliki manevri u tijesnim ulicama*. U: "Scena", br. 1, Novi Sad, 1989.
- Amir Bukvić: *Stanovnici sna*. HNK, Zagreb 1983.
- Miro Gavran: *Kreontova Antigona*. U: "Scena", br. 2, Novi Sad, 1984.
- Ranko Marinković: *Glorija*. U: *Četiri drame*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1982.
- Ranko Marinković: *Pustinja*. U: *Četiri drame*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1982.
- Tahir Mujčić - Boris Senker - Nino Škrabe: *Glumijada*. U: "Scena", br. 2, Novi Sad, 1982.
- Pavao Pavličić: *Kazališni život*. U: "Forum", br. 6, Zagreb, 1981.
- Čedo Prica: *Ostavka*. U: "Forum", XXIV, br. 10-11, Zagreb, 1985.
- Tito Strozzi: *Igra u dvoje*. Rukopis pohranjen u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- Stjepan Šešelj: *Krnjeval*. U: "Prolog", br. 53-54, Zagreb, 1982.
- Slobodan Šnajder: *Hrvatski Faust*. Cekade, Zagreb, 1988.
- Slobodan Šnajder: *Gamlet*. U: "Prolog, teorija, tekstovi", br. 3, Cekade, Zagreb, 1987, str. 167-226.
- Nikola Šop: *Tragedija praznine*. U: "Prolog", br. 38, Zagreb, 1978.
- Ivo Vojnović: *Prolog nenapisane drame*. Beograd, 1929.

### STRUČNA LITERATURA

- BAHTIN, Mihail  
1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Nolit, Beograd.
- BATUŠIĆ, Nikola  
1984. *Dramski žanrovi Ranka Marinkovića*. U: *Dani hvarskog kazališta (1955-1975)*. Književni krug, Split, str. 127-157.
- BEKER, Miroslav  
1991. *New historicism, Shakespeare i intertekstualnost*. "Umjetnost riječi", XXXV, 4, str. 335-347.
- BUNJEVAC, Milan  
1982. *La marque de la théâtralité*, "Degrès", br. 32, str. 4-6.
- BURNS, Elisabeth  
1972. *Theatricality. A study on Convention in the Theatre and in Social life*. Longman, London.
- CALDERWOOD, J. L.  
1971. *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis.

- CURTIUS, Ernst Robert  
1971. *Metafore glume*. U: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb, str. 147-153.
- ČALE-FELDMAN, Lada  
1989. *Brešanov teatar*. HDKKT, Zagreb.
- DABEZIES, André  
1972. *Le mythe de Faust*. Armand Colin, Paris.
- D'AMICO, Silvio  
1972. *Povijest dramskog teatra*. Nakladni zavod MH, Zagreb.
- FEHER, Ferenc  
1981. *Pesnik antinomija*, Nolit, Beograd.
- FORETIĆ, Dalibor  
1988. *Triptih o trijadi*. U: "Prolog/teorija/tekstovi", XIX, 4, str. 81-104.
- FORESTIER, Georges  
1981. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Droz, Geneve.
- GOFFMAN, Erwing  
1973. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Editions de minuit, Paris.
- HEĆIMOVIĆ, Branko  
1976. *Trinaest hrvatskih dramatičara*. Znanje, Zagreb.  
1982. *Može li se Lauri vjerovati?* Znanje, Zagreb.
- HEĆIMOVIĆ, Branko i OBELIĆ, Vladimir (ur.)  
1990. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*. Globus - JAZU, Zagreb.
- HOCKE, Gustav René  
1984. *Manirizam u književnosti*. Zagreb.  
*Il teatro nel teatro di Pirandello*. Zbornik radova. Agrigento 1976.
- ISER, Wolfgang  
1961-2. *Das Spiel im Spiel, Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare*, "Archiv", 198, str. 209-26.
- JACQUOT, Jean  
1957. *Le théâtre du monde, de Shakespeare à Calderon*. RLC, XXXI, str. 341-372.
- KARAHASAN, Dževad  
1987. *Maniristička igra policentričnosti*. "Prolog/teorija/tekstovi", XVIII, 3, str. 168-170.
- MARINKOVIĆ, Ranko  
1986. *Nevesele oči klauna*. Globus, Zagreb.
- MILETIĆ, Stjepan  
1978. *Hrvatsko glumište*. Cekade, Zagreb.
- MIOČINOVIĆ, Mirjana  
1990. *Pozorište i giljotina*. Svjetlost, Sarajevo
- MOREL, Jacques  
1972. *Ordre humain et ordre divin dans "Saint Genest de Rotrou"*. RSH, br. 145, str. 91-94.

- MRKONJIĆ, Zvonimir  
 1978. *Teatar Radovana Ivšića*. U: Radovan Ivšić, *Teatar*. Cekade, Zagreb, str. 229-307.  
 1987. *Autor u mišlovci*. "Prolog/teorija/tekstovi", XVIII, 3, str. 171-174.  
*Teatar Nikole Šopa*. U: Nikola Šop, *Kroz vrevu stećaka*. Sarajevo.
- MUHOBERAC, Mira  
 1983. *Teorija groteske i suvremena hrvatska drama*. "Prolog", XV, 57, str. 4-26.
- PACHE, Walter  
 1973. *Pirandellos Ureinkl. Formen des Spiels im Spiel bei Max Frisch und Tom Stoppard*. *Sprechkunst VI*, str. 124-141.
- POPOVIĆ, Bruno  
 1988. *Teatar oko teatra, od Hrvatskog Fausta do Gamletta*. "Prolog/teorija/tekstovi", XIX, 4, str. 105-120.
- PUHOVSKI, Đuro  
 1983. .... *nije grom ubio Fabija!* "Prolog", 55-56, XV, Zagreb, str. 137-144.
- RIGHTER, Anne  
 1962. *Shakespeare and the Idea of the Play*. Penguin, London.
- SARTRE, Jean-Paul  
 1973. *Un théâtre de situations*. Paris.
- SENER, Boris  
 1987. *Zapisi iz zamračenog gledališta (V)*, *Kazališna kronika*. "Republika", XLIII, 9-10, str. 257-272.  
 1988. *Zapisi iz zamračenog gledališta (X)*, *Kazališna kronika*. "Republika", XLIV, 9-10, str. 293-304.  
 1990. *Pogled u kazalište*. HDKKT, Zagreb.
- STAMAĆ, Ante  
 1990. *Svijet kao neuredena pozornica. Opaske u dvjema dramama Slobodana Šnajdera*. "Umjetnost riječi", XXXIV, 1, str. 89-98.
- ŠNAJDER, Slobodan  
 1987. *Gamlet*. "Prolog/teorija/tekstovi", XVIII, 3, str. 175-176.  
 1988. *Gamlet-mašina: refuatio bez nade*. "Prolog/teorija/tekstovi", XIX, 4, str. 124-129.
- UŽAREVIĆ, Josip  
 1982. *O nekim aspektima Lotmanove semiotike*. "Književna smotra", XIV, 47-48, str. 28-42.
- VEGEL, Laszlo  
 1983. *Hrvatski Faust: Strategija duha*. "Prolog", XV, 57, str. 113-130.
- VIDAN, Ivo  
 1986. *Intertekstualnost u djelima Ive Brešana*. "Mogućnosti", XXXIV, 1-3, str. 110-124.
- VONČINA, Nikola  
 1993. *Četiri dramske poeme Nikole Šopa*. "Forum", br. 7-9, str. 609-624.

Zvonimir Mrkonjić

## HRVATSKA DRAMA NA REPERTOARU ZAGREBAČKOGA DRAMSKOG KAZALIŠTA / DRAMSKOG KAZALIŠTA GAVELLA

Kada se jedno novo kazalište nazove dramskim, kao što se to dogodilo u slučaju Zagrebačkoga dramskog kazališta, to pobuđuje više primisli. Ako dva posljednja člana u nazivu nisu istoznačna, onda oznaka *dramsko* ima prvenstvo i nameće se kao svrha djelatnosti kazališta. Svrha kazališta nije naprosto stvaranje predstava, nego prikazba drame i promicanje suvremene drame. Isto je tako točno da su osnivači imali u vidu *kazalište*, otvaranje prostora mladim glumcima i redateljima. Ali treba ustvrditi: upravo zato što su bili svjesni nejakosti suvremene hrvatske drame, osnivači su je upisali u sam naziv ne bi li joj time dali važnost koja joj pripada. U izjavama osnivača, koje nisu u raskoraku sa sudovima kritike, razvidna je stanovita odvojenost pojmova kazališta i drame. Dok se o *kazalištu* govori preko velikih imena moderne svjetske dramaturgije, o suvremenoj *drami* govori se preko imena poznatih, društveno potvrđenih književnika. Pedesetih godina pisanje za kazalište smatra se reprezentativnom društvenom zadaćom s obzirom na mjesto kazališne ustanove i kulture uopće u političkom sustavu realsocijalizma gdje je zadaća kulture da kao svojevrsno Potemkinovo selo bude dokazom uspješnosti sustava. To dakako ne znači da se za kazalište mnogo piše, koliko god se ponegdje pisalo o punim ladicama neizvedenih drama. Istina je međutim da potvrđeni književnici nerado pišu za kazalište, što zbog toga jer to iziskuje posebna predznanja, što zato jer neuspjeh na daskama mnogo snažnije odjekuje nego na stranicama knjige, a što zbog toga jer bi mogli imati okapanja s vlašću. Spomenimo samo slučajeve tako uglednih autora kao što su Dončević i Kaštelan, od kojih je prvi doživio zabranu komada a drugi komitetsku kritiku, a i Matkovićev stilizirani napad na "kult ličnosti" od ponekog je ocijenjen nedobronamjerno aluzivnim. Ali i onda kada je novih tekstova bilo, najveća nevolja za kazališne djelatnike bila je u tome što su se pisci, svjesni posebnosti kazališta, trudili, sve bez znanja i senzibiliteta, oponašati kazalište. Na to upozoruje



i sam Branko Gavella u post scriptumu posljednjem nastavku svog pisma "Vjesniku" od 27. rujna 1956. pod naslovom *Kritika mora biti literarna*:

*Mislim da je moju kazališna prošlost dala dosta dokaza, da sam uvijek nastojao povezati se s našom dramskom produkcijom. Ako su danas u tom odnosu iskršli neki nespornosti, mislim da tu jedan dio odgovornosti nosi i neizgrađeni odnos naše javnosti u njenoj cijeloj strukturi prema domaćoj produkciji, tako da naša nastojanja u tom pogledu često nailaze samo na blagohotni teoretski blagoslov. A ja bih se kao stari dramaturg usudio dodati jednu svoju opusku. Naši dramatičari u namjeri pisati za teatar i odviše nastoje napisati teatar. Savjetovao bih im neka pišu literaturu, u kazalištu neka prepuste da je prevede u kazališni jezik. Literaturu kao umjetnost lakše je pretočiti u kazališnu umjetnost, nego literarne putvorine (a to uvijek mora biti svaki pokušaj prepisati nešto iz kazališnog jezika u literarni) mukom pretvarati u teatarsku umjetnost.*

Da bi upozorio na prvenstvenu važnost suvremene hrvatske drame prigodom osnutka novog kazališta, Gavella za njegove dvije prve predstave odabire Krležine drame *U logoru* i *Golgotu*, dakle drame koje su u odnosu na glembajevsku trilogiju bile u drugom planu, a k tome pružaju bogatije mogućnosti teatralizacije. Tome treba dodati i projekt *Kraljeva* na kojemu je Gavella nakon toga počeo raditi, ali je suočivši se s njemu nepremostivim poteškoćama morao odustati. Iz blaga hrvatske klasike Gavella se odlučuje za Držićeva *Dunda Maroja* (1955.), a taj je potez utoliko značajniji što povjerava Mladenu Škiljanu režiranje izvorne verzije teksta. Prvi suvremeni dramski tekst koji se Gavella odlučuje sam režirati jest drama Marijana Matkovića *Na kraju puta* (1954.) koja svojim retrospekcijama također može na svoj način ilustrirati tezu koliko je opasno kada se literatura uživljuje u teatar.

Ali do sustavne promocije suvremene hrvatske drame došlo je tek malo poslije, pošto se u dvadesetak predstava mladi ansambl provjerio na različitim stilskim i kreativnim zadaćama te kao takav dobio pozitivan odjek u kritičkoj javnosti. Tako je od prosinca 1956. do ožujka 1957. izvedeno čak pet novih tekstova naših pisaca: *Svjetionik* Pere Budaka, *Svoga tela gospodar* Slavka Kolar, *Kuća Narančiću* Grga Gamulina, *Ljubav u koroti* Drage Ivaniševića i *Ljuljačka u tužnoj vrbi* Mirka Božića. Jedini tekst koji je od navedenih u potpunosti ušao u fundus dramskih tekstova univerzalne vrijednosti bio je Kolarov i na njemu se provjerava u pozitivnom smislu Gavellina opaska. Njezina će se primjenjivost dokazati i onda kada se prijedloži za predstave budu tražili u prozi koja nije bila izvorno namijenjena teatru. (Prvi roman adaptiran za scenu bila je Kalebova *Divota prašine* koja je u dramatisaciji Dražena Grünwalda igrana 1961.).

To je dakle doba koje bi se moglo definirati kao ono kada se literatura pokušava prilagoditi teatru, ali zacijelo bez prave mjere poniznosti. Kao i sama kazališna ustanova u sustavu socijalističke kulture, i sam je pisac zadan od ozgor od ideološke instance koja daje riječ, što znači da on ne dolazi od strane onih koji teatar stvaraju. I Matkovićev *Vašar snova* (1958.) nije više od pokušaja prilagodbe literature putem dijaloga suvremenom životu, oslobođen doduše zalijetanja u retrospekciju, ali svojim sivilom slike propadajućega građanstva ne razbija sumorne predodžbe o tzv. "domaćoj drami". Nije isti slučaj sa *Svilenim papučama* Mirka Božića (1950.), pokušajem urbane drame koja nije imala nastavka.

Bez sumnje i drama se može shvatiti kao oblik pismenosti, vezan za neke preopćenite tradicijske ili drugačije preuzete predodžbe o kazalištu. Kao takve one su i došle u izbornik, a s današnjega stajališta označuje vrijeme prijelaza i prijeloma

među različitim diskursima. Takva je komedija *Tišina, snimamo* (1961.) jedan od većih uspjeha kod općinstva, zatim *Pasteli na sivom* Napoleona Verikiosa i *EHO-60* Duška Roksandića, sve predstave iz iste godine.

Na suprotnoj strani, *Pijesak i pjena* Jure Kaštelana (1958.), pisan izrazom poetske drame, ne prelazi domašaj lirskih situacija. Međutim, kazališni idiom *Pijeska i pjene* dolazi iz stilskog osjećaja pedesetih godina, na koji su izvršila utjecaj zbivanja u likovnim umjetnostima, npr. grupa Exat, što objašnjava da je predstava u režiji Koste Spaića zapamćena kao uspjeta sinteza riječi, slike i pokreta.

Godina 1961. u cijelosti je posvećena suvremenoj hrvatskoj drami. Nakon sezone 1956./1957. ovo je drugi pokušaj sustavnog predstavljanja hrvatske drame, što pokazuje do koje je mjere Gavelli i njegovim suradnicima stalo da predobiju hrvatske pisce za kazalište. Među navedenim djelima Budaka, Verikiosa i Roksandića nalaze se i dva mlada autora koji dolaze iz kazališta ili su se isključivo posvetili dijalogu, Vanča Kljaković s tri jednočinke pod naslovom *Susreti* i Ivica Ivanac s dramom *Odmor za umorne jahače ili Don Juanov osmijeh*. Nakon pisaca koji gledaju na teatar kroz instituciju, eto napokon autora koji ga promatraju kroz njegov tvorbeni i proizvodni postupak, pa apsurd i groteska u njihovim tekstovima nailaze na odgovarajuću interpretativnu prijemljivost. Hrvatski teatar se mogao godinama ponašati kao da Ivšićeva teatra groteske i apsurdna nije bilo. Ipak, pošto su igrani Beckett i Ionesco, smjeli su se pojaviti i novi hrvatski dramatičari kojima se apsurd pričinjao kao otkrivenje teatralne biti svog trenutka. Nakon Ivančeva prvenca *Zašto plačeš, tata* (1960.), punog mladenačke crnine, njegov *Odmor za umorne jahače* gradi pomoću istančanog verbalnog aparata skeptični redizajn jednog mita, ali njegova *Julija* (1965.) nema mnogo od poetičnog ozračja njegove druge drame.

Bez sumnje nakon tih sustavnih napora na pronalaženju novog teksta za novo kazalište, očituje se u izborniku Zagrebačkoga dramskog kazališta zastoj. Nakon *Divote prašine* u prosincu 1961. izvest će se još Kljakovićeve optimistička farsa *Bobo* u listopadu 1962. Od tada pa sve do listopada 1964. ne samo što nije izveden ni jedan suvremeni autor, pa ni hrvatski klasik. U listopadu su naime izvedene *Varalice* Zvonimira Bajsića. Ali naznake krize u suvremenom dramskom repertoaru tog kazališta samo se potvrđuju. Nakon posljednje Ivančeve drame, izveden je u veljači 1966. *Veliki val* Mirjane Matić-Halle, zanimljiv primjer Lorcina utjecaja. Ponovo praznina u izborniku do veljače 1968. kad su izvedene Roksandićeve *Ptice bez jata*, pokušaj društveno-kritičkog osvrtu. Ta praznina u repertoaru koju redatelji ispunjavaju postavljajući klasiku ili djela potvrđenih autora moderne dramatike, ne sluti ipak na dobro jer kao da proizlazi odustankom od suvremene hrvatske dramske riječi. Stanje je međutim složenije nego se to na prvi pogled čini. Dok naraštaj pisaca čije su se drame najprije igrale teži za potvrdom na daskama nacionalne kuće (Matković, Božić), "krugovaši" kao prešutni unaprijedni izopćenici iz reprezentativne kuće okušavaju se najprije na demokratskijem mediju kakav je radio. Pa iako se *Varalice* Zvonimira Bajsića, pisca istog naraštaja, izvode 1964. na pozornici Zagrebačkoga dramskog kazališta, iako namijenjene izvorno radiofonskom mediju, ideja da se Šoljanove radio-drame *Brd* i *Galilejevo uzašašće* postave na pozornicu nije se žalibože rodila u Zagrebačkom dramskom kazalištu nego u ITD. Da je Zagrebačko dramsko kazalište bilo svjesno koliko sustaje u tvorbi nove hrvatske drame pokazuju koncertne izvedbe mladih autora, *Minigolfa* Slobodana Šnajdera i *Akcije i čistilišta* Ivana Bakmaza (1969.). Istodobno, uspješno uprizorenje Supekova *Here-*

tika (1969.) dokazom je koliko se može postići kad se kreativnim scenskim konceptom u najvećoj mjeri iskoriste mogućnosti teksta.

S izvedbom *Kraljeva* (1970.) završava se razdoblje Zagrebačkoga dramskog kazališta koje se od tada zove Dramsko kazalište Gavella. Preimenovanje imenuje još nešto: iscrpljivanjem izvorne osnivačko-ustrojbene formule kazališta na stanovit način idu kraju i sastavnice njegove estetike, pa i one repertoarne koje smo pokušali ocrtati. Zagrebačko dramsko kazalište se više nije umjelo suočiti s pravim repertoarnim izazovima kad je došao presudan trenutak da se to učini. Bio je to tekst *Hamleta u Mrduši Donjoj* Ive Brešana, koji je preko Ranka Marinkovića došao u ruke Božidaru Viočiću. Nedoumice oko ovog teksta, iako se smatrao kvalitetnim, zasnivale su se na mišljenju da ga još treba doraditi i da ga treba izvesti u prostoru koji nije kazališna dvorana. Božidar Viočić, iako član Dramskoga kazališta Gavella, odlazi ostvariti taj projekt u Teatru ITD, čime je Dramsko kazalište Gavella izgubilo važni impuls za svoj izbornik i poticaj za jedan drugačiji teatar.

Promotrimo li izbornik Dramskog kazališta Gavella, učinit će nam se da je na njega manje djelotvorno primijeniti načelo praćenja kronološkog slijeda. Uočljivo je ponajprije da izostaju sustavni potezi repertoarne politike, primjerice poput onih tematskih koji se u isto doba ostvaruju u Teatru ITD. Na Natječaju Dr. Branko Gavella za najbolju dramu godine, koji je upriličio "Vjesnik u srijedu" u suradnji s Dramskim kazalištem Gavella, žiri se koleba dati I. nagradu Brešanovu *Hamletu u Mrduši Donjoj*, tada još u rukopisnom stanju, pa izbor pada na Hiengova *Osvajača*. Jugoslavenski kriterij nagrade postaje preprekom funkcioniranju natječaja onemogućujući mu da bude na korist kazalištu, što ubrzo dovodi i do gašenja te korisne inicijative.

Iz bojazni da to neće biti privlačno općinstvu, izbjegava se koncentracija suvremenih djela hrvatskih autora u istoj sezoni, pa i u kombinaciji s klasičnima, izbjegava se segregacija "domaćeg" od "stranog". Umjesto toga, nastoji se dati riječ pojedinim dramatičarima tijekom duljih vremenskih razdoblja. Isto tako usvaja se načelo da se ponovnim uprizorenjem preispituju neki dramski tekstovi praižvedeni u ne tako dalekoj prošlosti. Tako Božidar Viočić ponovo postavlja *Gloriju* (1970.) i *Zagrljaj* (1974.) Ranka Marinkovića, a Georgij Paro Matkovićeve dramu *Na kraju puta* (1985.). Scenski se adaptiraju i dva iznimno vrijedna prijedloška, Cesarčeva *Careva kraljevina* (Želimir Mesarić - Zvonimir Mrkonjić, 1974.) i Ujevićev *Ispit savjesti* (Tomislav Durbešić, 1976.).

Dok se u Teatru ITD stvara atmosfera oko novih uprizorenja, najviše zaslugom političkih sankcija uperenih protiv Brešanova *Hamleta u Mrduši Donjoj*, u Dramskom kazalištu Gavella se nastoji osvežiti izbornik podrškom mladim autorima. Nakon koncertnih izvedaba Šnajdera i Bakmaza, godine 1970. izvodi se *Amerika, Amerika* Tomislava Bakarića, uspjeli prototip žanrovskog teatra. Nastavljena suradnja sa Slobodanom Šnajderom - *Minigolf* (1969.), *Shocking* (1977.) i *Dumanske tišine* (1987.) - nije se pokazala sretnom ni po autora ni po kazalište; istodobno Šnajderove najbolje realizacije, *Metastaza*, *Kamov* i *Držičev san* dogodile su se na drugim pozornicama. Dubravko Jelačić Bužimski brojčano je najzastupljeniji s dramama *Izložba ptica* (1973.), *Surove kazališne priče* (1978.), *Poštari zvoniti samo jedan put* (1983.) i *Gospodar sjena* (1992.). Prvi put nakon anateme igra se jedan novi Brešanov komad, *Smrt predsjednika kućnog savjeta* (1979.), zatim *Svečana večera u pogrebnom poduzeću* (1982.) i *Kratki kurs dugog propadanja* (1992.). Te predstave

medutim nisu uspjele dokazati da je kazalište kadro preokrenuti anatemu u smijeh slobode. I praizvedba *Kapetana Olivera* Radovana Ivšića (1985.) samo nas je podsjetila na to koliko dugujemo tom autoru. A prva predstava jednog teksta Mate Matišića na zagrebačkoj sceni, *Božićna bajka* (1990.) tek je pokušaj pripitomljavanja ovoga bujnog dramatičara.

Sa svojom dramom *Kruh* (1976.) Čedo Prica nastavlja liniju poetičnog apsurdna svojstvenog krugovaškoj radiodramskoj školi; s manje sreće pokušat će učiniti to isto u *Zemlji* (1981.). *Đimi odlazi* Milana Grgića (1975.) jedan je od uspješnijih primjera urbane drame makar i uz očite anglosaksonske utjecaje. U znaku sretno prodanene podudarnosti radiofonije i kazališta ostvareni su *Koncerti* Roberta Tomovića (1975.). *Ispit iz hrvatske književnosti* (1992.) Ivana Bakmaza uprizoren je više u stilu već viđenog teatra apsurdna, negoli dvoboja karikiranog sredstvima fizičkog teatra, dok se njegovu *Ozračju* (1992.) htjelo jačega redateljskog rukopisa.

Scena kao vježbalište za teatarske nade, zajednički je nazivnik raznorodnih pothvata kojima je scena Dramskog kazališta Gavella dala prostor. Bili su to: *Cezar* Radovana Milanova - Rade Šerbedžije (1975.), *Svećenikova smrt* Dejana Šorka (1976.), *Gropovi od škatulja* Eduarda Tomičića Buntaulija (1977.), *Otmica* Željka Senečića (1977.) *Kreontova Antigona* Mira Gavrana (1983.), *Lijepa naša 1848* Davora Žagara - Pavla Vranjicana (1990.). *Hrvatski slavuj* Borislava Vujčića (1990.).

Ako bi na kraju četvrt stoljeća Dramskog kazališta Gavella trebalo izdvojiti trenutke kada nam se suvremeni dramski govor najdojmljivije i najizravnije obratio, onda bi to bilo ponajprije u djelima dvaju modernih klasika Krleže i Kosora u plozi naših suvremenika, u *Gospodi Glembajevima* u režiji Petra Večeka (1984.) i u *Maskama na paragrafima* u režiji Koste Spaića (1989.). Nakon *Adagia* (1987.), Lada Kaštelan tragom očinskog dijaloga s nepoznatim otjelovljuje u *Posljednjoj karici* (1994.) onaj metafizički titraj koji nam može predočiti samo teatar. Spajajući poput djela Kosora i Lade Kaštelan prošlost s budućnošću i drama Fabijana Šovagovića *Sokol ga nije volio* (1982.), zahvaljujući režiji Božidara Viočića, postala je jedna od iznimnih generacijskih i univerzalnih dometa gdje se literatura i teatar najpotpunije prožimlju.

U svojim osnovnim obrisima repertoar Zagrebačkoga dramskog kazališta odražava neke temeljne Gavelline ideje. Kao što po Gavellinu mišljenju treba naviknuti na teatar naše općinstvo, koje ga još u pravom smislu ne prima, isto tako treba književnike priučiti teatru. Zagrebačko dramsko kazalište je bilo u stanovitom smislu poligon takva odgojnog i prosvjetiteljskog projekta koji je nedvojbeno donio plodova, iako samo u prvoj fazi. Druge su se inicijative pokazale plodonosnijima po nastanak nove hrvatske drame: uzlet radio-drame, studij teatrologije na Komparativnoj književnosti i studij dramaturgije na Akademiji dramskih umjetnosti. Potvrdivši se u radiodramskom dijalogu, kao novom području svoje djelatnosti, neki će pisci uhrzo vidjeti svoje tekstove na sceni. Nakon njih javljaju se pisci kojima će pisanje dramskog dijaloga biti poziv. Upravo zato što su svjesni svoje literarne provenijencije, oni hježe u mehanizam kazališne iluzije. Više zaljubljeni u teatar nego u zbilju, oni svoje teme historiziraju, mitiziraju, teatraliziraju. Sve te tendencije ostvarile su se u repertoaru Zagrebačkoga dramskog kazališta, kasnije Dramskog kazališta Gavella. S današnjeg stajališta, zamjetno je kako se razdaljina između pisanja teksta za predstavu i pisanja predstave sve više smanjuje; to je svakako jedna od najdalekosežnijih posljedica Gavelline skrbi za hrvatsku dramaturgiju, a također dobit za cijelo hrvatsko kazalište.

## IZAZOVI PRED MLADOM HRVATSKOM DRAMOM

U posljednjih pet godina pojavili su se u zbornicima *Mlada hrvatska drama* I. i II. te u časopisu "Plima" dramski tekstovi čak tridesetorice mladih autora. Tiskane su i knjige drama Milice Lukšić, Asje Srnec-Todorović, Pava Marinkovića te dvoje već afirmiranih ali još uvijek mladih autora Lade Kaštelan i Mira Gavrana. Dobar dio tih tekstova izveden je i na pozornici, uglavnom u zagrebačkom Teatru ITD.

Dopuštaju li nam te činjenice da govorimo o preporodu hrvatske dramske književnosti?

Ako preporod podrazumijeva kvantitetu autora i tekstova, onda se nepobitno radi o tomu; međutim, ako uključuje i sud o vrijednosti glavnine objavljenih tekstova, preporodna kvalifikacija postaje upitnom.

Kvantiteta produkcije je posljedica nekih edukativnih i sociološko-umjetničkih činjenica. Prije svega valja spomenuti otvaranje studija dramaturgije pri kazališnoj Akademiji u Zagrebu. Drugo, lako je primijetiti da iza većine dramatičarskih edicija stoji potpisano ime Mira Gavrana koji je u razdoblju dok je vodio Teatar ITD sustavno poticao i promicao *generacijsku repertoarnu politiku* i publicirao radove mladih dramatičara u posebnim edicijama koje je izdavao njegov teatar. U proljeće 1991. Gavran je pri SKUC-u vodio radionicu kreativnog pisanja *nagrađujući* polaznike svoga kursa objavljivanjem uspješnijih radova u ediciji *Mlada hrvatska drama*. Godine 1993. Gavran pokreće i časopis "Plima", pri nakladnoj kući AGM, namijenjen isključivo publiciranju proznih i dramatičarskih tekstova; časopis u svakom broju donosi nekoliko dramskih tekstova mladih autora.

Dok se nekoć čak afirmirani autori, izvedeni na hrvatskim pozornicama poprilično dugo čekali da budu objavljeni u časopisu, a još su teže dolazili do knjiga drama, mladi hrvatski dramatičari relativno brzo i lako mogu objaviti svoje tekstove. S jedne strane to je dobro jer stimulira mlade pisce da nastave s radom, makar i ne bili izvedeni, ali s druge strane dovodi do snižavanja kriterija, čak i pada u diletantizam jer u Gavranovim edicijama objavljen je i niz tekstova koji doista ne zaslužuju publiciranje; nešto veća selektivnost, preferiranje kvalitete na račun kvan-

titete nesumnjivo bi pridonijela umjetničkoj relevantnosti Gavranova animatorskog i organizatorskog nastojanja.

Može li se, na temelju dosad objavljenih tekstova, sintagma *mlada hrvatska drama* upotrebljavati samo kao dobna odrednica za naraštaj pisaca koje povezuje isključivo činjenica da su rođeni šezdesetih godina, a inače su po *tematskim interesima i stilskoj provedbi posve različiti* (kako bi rekao Gavran), ili pak možemo govoriti ne samo o dobnom zajedništvu već i o zajedničkim crtama u senzibilitetu, tematskim interesima, dramskom prosedeu?

Dosad nije bilo tekstova manifestnog karaktera u kojima bi bila eksplicirana zajednička poetička podloga mlade hrvatske drame, nije bilo ni metaliterarnog pokušaja deskripcije srodnosti u dramskom prosedeu; prezentacija ovih tekstova u sklopu scene Suvremena hrvatska drama u Teatru ITD početkom devedesetih (kad je dio ovih tekstova izveden u režiji najmladeg naraštaja hrvatskih redatelja) nije doveo do artikuliranja tekstova koji bi svjedočili o osviještenom poetičkom zajedništvu naraštaja. Među samim autorima dominira svijest o uzajamnom razlikovanju.

Usudio bih se ipak ustvrditi da među mladim hrvatskim dramatičarima postoji prilično velik stupanj poetičkog zajedništva. Najuočljivija zajednička crta je sklonost intertekstualnom relacioniranju vlastitog dramskog diskursa. Mladi hrvatski dramatičari izrazito se učestalo koriste predlošcima iz književne tradicije, reinterpretiraju poznate dramske teme, preuzimaju pojedine tradicijske dramske likove i dovode ih u novi kontekst, pri čemu je u svijesti čitatelja/gledatelja aktivirana i svijest o funkcioniranju lika u izvornom tekstu, eventualne resegmentacije u potonjim varijantnim tekstovima, te nova pozicija lika koja se aktualizira u novom tekstu; citiraju se pojedini prizori, aktancijalne relacije, iskazi likova. Citiranja mogu biti eksplicitna, naznačena nekim formalnim postupkom, ali mnogo su češća implicitna citiranja koja polaze od pretpostavke da je literarno obrazovani recipijent kadar detektirati podrijetlo skrivenog citata koji se pojavljuje kao dio novog teksta.

Iznimnu važnost kao intertekstualni predložak ima grčki mit, odnosno interpretacija mita kakvu nalazimo u djelima grčkih tragičara. Važnu ulogu u afirmiranju klasike i njezinu uvodenju u obzor senzibiliteta mladih hrvatskih dramatičara imala je Lada Kaštelan svojim prijevodima te dramskim preradbama Euripidovih tekstova sabranim u knjizi *Pred vratima Hada*. Mnogo slobodniji tretman grčke klasike nalazimo u dramama Pava Marinkovića, Zdravka Gavrana, Ksenije Horvat, Sanje Ladović.

Mislav Brumec u drami *Francesca da Rimini* uspješno razrađuje poznatu epizodu iz petog pjevanja *Božanstvene komedije* koja je potom doživjela razne reinterpretacije u različitim umjetničkim disciplinama. Njegovo potonje bavljenje motivima iz djela Edgara Allana Poea (*Smrt Ligeje*) čini mi se manje uspjelim. Tomislav Čadež je u tekstu *Romeo i Julija iz Velikog Bunjišta* očito želio ponoviti postupak kakav je Ivo Brešan primijenio u čuvenoj *Predstavi Hamleta u selu Mrđuša Donja*: transponirati shakespeareijansku temu u domaći ruralni ambijent, što podrazumijeva (poslužiti ću se terminologijom Northropa Fryea) i prebacivanje Shakespeareovih likova iz visokomimetskog u ironijski modus. Prisjećanje na aristokratski rafinman, istančanu senzibilnost Shakespeareovih junaka, jezičnu iznijansiranoost njihovih iskaza i kompleksnost ljubavno-udvaračkih rituala u srazu s priprostom senzibilitetom Čadežovih junaka iz Velikog Bunjišta inducira komično-farsične literarne efekte, pa

tu dramu doživljavamo kao svojevrsnu parodiju. Naravno ova tanušna parodijica teško može izdržati usporedbu s kompleksnošću Brešanova teksta u kojemu se ne samo parodira Shakespeare, već na fonu tradicijskog klasičnog predloška razvija kompleksan dramski diskurs koji kritički razara lažni moralizam i revolucionarnu patetiku jugoslavenskog komunizma te svjedoči o primitivizmu kao trajnom opterećenju naših prostora.

Borislavu Vujičiću kao citatni predložak poslužio je krležijanski mit, osjećajući Krležu kao zapravo jedinu kultnu osobu hrvatske književnosti, Vujičić se koristi motivima iz njegove biografije i dramskim tekstovima koje u svojim dramama podvrgava procesu resemantiziranja (*Hrvatski slavuj, Glembajević, Krležijada*).

Skлонost parodiranju, farsu, travestiji, grotesci obilježuje tekstove većine mladih hrvatskih dramatičara. Osjeća se to i u Marinkovićevu *Filipu Oktetu i čarobnoj trubi*. Našem vremenu i suvremenom senzibilitetu kao da bolje odgovaraju groteskni likovi, antijunaci. Izraz je to zasigurno nevjerice u čvrstu sliku svijeta i dogmatiziranu hijerarhiju vrijednosti. Otud i sklonost miješanju posve dispartatnih stilova. Taj postupak se da najbolje uočiti u tekstu Milice Lukšić *Lov na medvjeda Tepišara* kojega ona žanrovski određuje jednom, zapravo oksimoronski postavljenom sintagmom *antropološka melodrama*, oksimoronskom utoliko što melodrama kao lakši (gotovo trivijalni) žanr teško može ponijeti ona značenja koja bi pridonijela produbljenom tumačenju antropološke dimenzije ljudske egzistencije. Drama, napisana neposredno pred početak ovog velikog balkanskog rata situira radnju *daleko u dubinama nezamislivo daleke budućnosti, na rubu civilizacije, u mitsku zemlju Balkan, kolijevku ponosnih plemena*, u područje koje se pamti pod imenom Divlja Granica, međaš između Muslenda, zemlje civilizacijskog otpada i divljeg istoka. U tekstu se pojavljuju samo dva lika Rakija i Ceti koji tragaju za mitskom balkanskom zvijeri medvjedom Tepišarom. Dok iščekuju medvjeda koji se neće pojaviti vode prilično otkačeni dijalog, pomjerene logičnosti; njihov govor je mikstura najrazličitijih stereotipova, od onih preuzetih iz folkloru do kompjutoraškog i scijentiziranog futurističkog žargona. U prosedeu se osjećaju različiti utjecaji: od jarrievske groteske do teatra apsurd.

Držim da neću pogriješiti ako kažem da se kao intertekstualni fon teksta Asje Todorović-Srnec *Mrtva svadba*, jednog od scenski najuspjelijih i najizvođenijih djela mlade hrvatske drame, pojavljuje teatar apsurd. Stilizirani i visokokonceptualizirani likovi bez vlastitih imena i profesionalnih oznaka koje bi odavale njihovu vezanost za konkretan socijalni kontekst. Posve je reducirana psihološka determinacija ponašanja likova, u njihovim postupcima i replikama ne prepoznajemo standardne kauzalne veze. Dramska radnja je krajnje reducirana, očišćena od svega što bi moglo upućivati na trivijalnost socijalne svakodnevice. Slične determinante prosedeu karakteristične su i za tekst Ivana Vidića *Netko drugi*.

Općenito se može ustvrditi za mladu hrvatsku dramu da je izrazito sklona socijalnom eskapizmu. Ona odustaje od bilo kakvog pokušaja svjedočenja o društvenim aktualijama bez obzira na činjenicu da smo proteklih pet godina živjeli u izrazito turbulentnim vremenima: raspada i stvaranja država, distorzije totalitarnog sustava, rata, prognaničke tragedije i aktualne pretvorbene pljačke. Ne namjeravam mlade dramatičare osuđivati zbog te nezainteresiranosti za društveni aktualitet; o tzv. angažiranom, političkom teatru ni sam nemam previsoko mišljenje, a u ratnoj

situaciji, s pritiskom države nad medijima i teatarskim institucijama teško je očuvati umjetnički integritet i slobodu iskaza; nužno se zahtijeva od pisca da patriotski, utilitarno instrumentalizira svoje djelovanje. Za razliku od većine hrvatskih prozaika i pjesnika koji su pristali na izazov patriotskog podvrgavanja nalogu *ratnog pisma* ispisujući velik broj stranica skromne literarne vrijednosti u uvjerenju da obavljaju plemenitu domoljubnu dužnost, mladi dramatičari su ostali uglavnom po strani u svijetu svog postmodernističkog recikliranja tradicijskih tema i resegmentiranja intelektualne baštine.

Sklonost da odgovori na izazov aktualnosti pokazalo je tek nekoliko mladih kazalištaraca, koji zapravo po svojoj izvornoj vokaciji uglavnom nisu dramski pisci. Uspjesi kolažno-kabaretskih predstava poput Svrtanove *Spike na spiku* i Nolina *Noćnog leta* pokazuju da bi mladi hrvatski dramatičari morali pokazati više zanimanja za *obzor očekivanja* publike. Valja spomenuti i uspjeh zakasnjelog debitanta, četrdesetogodišnjaka Bore Radakovića koji se u tekstu *Dobro došli u plavi pakao* pojavljuje kao zagovornik urbanog senzibiliteta i njegovih mitova u srazu s redukcionizmom mentaliteta duhovne obnove. Uspjeh kod publike doživljaju i dramski tekstovi Mate Matišića koji je jedrim dijalogom, humorom i priprostim karakteristikama neka vrsta moderniziranog Pere Budaka.

Naravno, ne može se očekivati od postmodernista čije je dramsko stvaralaštvo prezentirano u edicijama Teatra ITD, te u časopisu "Plima", da izdaju sebe i počnu pisati visokokomunikativnu literaturu zasnovanu na komentiranju društvenih aktualnosti. Ali, žele li doprijeti do publike, nužno će morati više pozornosti pokloniti nekim elementima dramskog prosedea koji su sada potpuno zapostavljeni. U radovima većine ovih autora gotovo je potpuno destruiran lik, nemoguća je ikakva gledateljska identifikacija s njime, smišljeno se izbjegava njegova psihokarakterizacija, nema njegova razvoja; služeći se klasičnom književnoteorijskom podjelom na *plošne* i *zaokružene* karaktere, mogli bismo ustvrditi da hrvatski mladi pisci preferiraju plošne tipove naspram literarno produbljenijih zaokruženih karaktera. Kod nekih pisaca poput Asje Srnec-Todorović to je posljedica svjesne konceptualizacije i specifične autorske poetike, ali kod dobrog dijela mladih pisaca i posljedica nedovoljnog poznavanja dramskog prosedea. Također valja reći da u sižejnoj strukturi većine dramskih tekstova mladih pisaca dominiraju tzv. katalitičke, odn. satelitske sekvencije koje sam sižea čine disperzivnim, teško gledljivim; za uspostavljanje komunikacije s gledateljstvom nužno će biti ovladavanje tehnikama čvršćeg strukturiranja dramskog sižea, pa i korištenja konstrukcije dramskog zapleta kojega se ne treba odricati, i koji se u krajnjoj liniji često pojavljuje i u postmodernim tekstovima.

Valja napomenuti da ni tješnje povezivanje dramskog teksta s neposrednom, iskustvenom stvarnošću ne mora isključivati intertekstualnu dimenziju djela; moguće je zadržati kompleksan iskaz prožet implicitnim citatima a biti ipak relacioniran i prema društvenoj zbilji. Integralni kazališni čin se oduvijek odvijao u dijalogu s vlastitom tradicijom i u njezinu reinterpetiranju, ali kazalište je uvijek i komentiralo izvanteatarsku društvenu zbilju, kazalište i njegovi dramski autori naprosto se moraju baviti totalitetom ljudskoga iskustva. U ovom trenutku u hrvatsku dramsku književnost ulazi velik broj mladih autora. Neki među njima već prvim tekstovima naznačuju svoj talent. Ali, pravi odgovori na izazove koje im postavlja kazalište i naša zbilja, tek im predstoje.



## ANTIČKE TEME U MLADOJ HRVATSKOJ DRAMI

Antičke teme u hrvatskoj dramskoj književnosti svakako nisu novost. U razdoblju od sredine šezdesetih godina, dakle, posljednjih trideset godina, one se nisu isticale svojom brojnošću, ali tim više je svaka od drama koja se poduhvatila antičke teme imala prilike zauzeti zasebno mjesto u hrvatskoj dramatici: Matkovićev *Hera-klo* (1958.) Ivaniševićeva *Ljubav u koroti ili Antiantigona* (1957.), Marovićeva *Antigona, kraljica* (1980.). Pojava Gavranove *Antigone* (1983.), izgledala je kao "normalan", očekivan i gotovo predvidiv nastavak rečene "tradicije": činilo se prirodnim da svaka generacija pisaca za sebe mora isponova propitati - ne antičke teme općenito - već najveća mjesta mitskoga nasljeđa koja svojim značenjem dosežu i do naših dana. Štoviše, poetičko je uvjerenje bilo da upravo reaktualizacija mita vodi do nje-gove revitalizacije i revalorizacije: osuvremenjenje kao način oživljavanja i prevred-novanja. Neosvještena postmoderna, međutim, s Gavranom je već bila na djelu: prošlost, pokopana i petrificirana, čekala je da bude oživljena.

Razlozi zbog kojih su se raniji autori lačali likova i tema iz antičke mitologije bili su sprega osobnih poetičkih motiva (naglašenije kod Marovića) i pripadnosti određenoj književnoj situaciji koja preferira analogijski odnos prema stvarnosti (Matković, Ivanišević). Izvan svake sumnje je da književnost govori *na neki način* (namjerno upotrebljavam taj neodređeni izraz) o stvarnosti koja je *okružuje*, o svi-jetu kojemu *pripada*. Alegorijski model jedan je od takvih *načina*, u kojemu načelo sličnosti, odnosno analogije značenja i radnje igra presudnu ulogu. Sumjeravaju se prošlost i sadašnjost, mit i stvarnost.

Cjelokupni kontekst dvadesetostoljetne književnosti čini uporabu alegorijskog modela legitimnom. Dvadeseto stoljeće, naime, ima iznimno visoku potrebu samo-promatranja. Sagledavanje samoga sebe u umjetnosti ono vrši pomoću dva meha-nizma: prvo, pokušajem samoidentifikacije, drugo kroz usporedbu s prošlim epoha-ma. Avangardističke poetike dvadesetih godina, kao i neoavangarda pedesetih go-dina, predstavljaju primjere prvoga pravca. Kvantitativno su manje brojni, estetički agresivniji i redovito ne uspijevaju dulje zaživjeti. Mjesto samoidentifikacije pronalaze u razlikovanju od prošlosti. Štoviše, manifestno zahtijevaju rez od prošlosti,

budućnost sagledavaju bilo s pomoću utopijske ili apokaliptičke projekcije, dok je njihov odnos prema vlastitoj sadašnjosti vrlo buran i živ (budući da je temeljen na negaciji). Modernističke poetike, nasuprot tome, identifikaciju sebe vrše u pronalazanju mjesta razlike unutar kontinuiteta s nasljedem prošlosti. Smatram da takvo određivanje, usprkos razlikama između individualnih umjetničkih projekata, vrijedi i za takozvanu "postmodernističku" poetiku koja intenzivno radi na ožvljavanju "duhova prošlosti". Međutim, način promišljanja sebe u odnosu spram prošlosti promijenio se od modernističkih pravaca s početka stoljeća do nama suvremenog razdoblja postmoderne i dekonstrukcije. U modernista pripadnost kontinuitetu dvijeipol-tisućljetne evropske duhovnosti nije bila upitna; odnos prema, bio je vlastiti odnos prema prošlosti, odnos individualnog subjekta koji može biti ravnopravan nositelj Književnosti, Filozofije, Znanja. U postmodernoj, međutim, cjelokupno nasljeđe zapadne kulture postaje površinom ogledala u kojemu se pokušavaju razabrati vlastite crte. Ne postoji više jasno lice subjekta koji traži sličnu sliku (jer sebe poznaje), već bezoblično lice koje traži slike prošlosti da bi nešto moglo u sebe upisati. Realističko mimetičko *ogledalo stvarnosti* (čija tehnika u našoj dramskoj književnosti nije bila naročito razvijena) napušteno je u korist *ogledala prošlosti*. Stoga se načini postmodernističkog samopredstavljanja u književnosti i teoriji pokazuju kao mozaične zrcalne slike, sklopljene od niza nasumice izabranih fragmenata. Kad kažem *nasumice*, ne mislim time vrijednosno negativno odrediti postmodernistički princip *anything goes*: njegova *slučajnost* znači samo to da su napušteni do tada priznati i prihvaćeni načini (logičkoga ili stilskoga) povezivanja. Alegorijsko načelo prepoznavanja s pomoću sličnosti isprva se zamijenjuje načelom prepoznavanja s pomoću razlike, da bi se zatim vratilo u ideji fragmenta: traže se pojedinačne sličnosti, a rekapitulacija se vrši s pomoću popisivanja fragmenata. Što je veći broj sličnih fragmenata, međutim, obrisi slika u cjelini ne postaju sličniji. Složena metafora modernističkog pjesništva uspoređuje se s baroknom, suvremena interdisciplinarnost s renesansnim načelom *univerzalnog čovjeka*, plesno kazalište osamdesetih s vagnerijskim konceptom *Gesamtkunstwerka*: svrhovitost analize takvih primjera razmjerna je odustajanju od zahtjeva za interpretacijom cjeline. Cijela je prošlost, pa onda i antika, umjetniku jednako dostupna. Naprosto mu *stoji na raspolaganju*.

Mjesto antičkih tema u takvome je kontekstu posebno obilježeno interpretacijskim impulsom koji se najčešće zove *resemantizacija mita*. Taj, teorijski gledano, dvojbeni termin označava poetičku praksu koja uzima stare mitove (*mitove* u smislu koji im određuje N. Frye: svete priče koje imaju poseban status jer govore za zajednicu bitne stvari) i puni ih novim sadržajem. Pretpostavke takvog postupka mogu biti dvojake: s jedne strane, da stari mitovi (s obzirom da više ne postoje kulturni konteksti koji su ih stvorili) ionako više nisu živi, već predstavljaju prazne forme priče koje se moraju ispuniti novim značenjem, ili, s druge strane, da se novo značenje može izboriti jedino destrukcijom staroga značenja, njegovom negacijom, uništavanjem. I jedna i druga strana u dramskoj praksi susreće se u području porodije.

U autora skupine takozvane *mlade hrvatske drame*<sup>1</sup> antičke teme pronalazimo u sljedećim dramama: *Filip Oktet* Pava Marinkovića, *Edip* Sanje Ladović, *Vergilijev*

<sup>1</sup> Prvenstveno pritom mislim na autore čiji su radovi sakupljeni u dva zbornika *Mlada hrvatska drama* (ur. Miro Gavran, Teatar ITD, Zagreb, 1990., 1991.), ali bi u poetičku raspravu dijelom mogli ući i dvojica predstavnika (dviju različitih) starijih generacija, Gavran s *Angionom* i Sršen s *Ifigenijom*.

san Ksenije Horvat. Pribrojene drugim tekstovima koje također za svoju potku uzimaju *staru priču* (ali ona ne mora biti antička, već može biti Danteova, Shakespea-rova, Krležina, Marinkovićeva), predstavljaju znatnu količinu koja skoro preteže nad takozvanim *temama iz suvremenog života*. Poznate priče omogućuju nam uporabu načela *sve je moguće* time što priča unaprijed osigurava minimum smisla. To je nešto poput zagarantiranog minimalnog *osobnog dohotka* koji biva obećan čitatelju/gledatelju u fiktivno sklopljenom ugovoru između pisca i publike: *Vi znate priču, ja znam priču, pustite me onda da s njom radim što mi padne napamet*. Književni proračun koji se oslanja na *zaštitu priče* ne predstavlja, međutim, jednostavan put. Majstorstvo starih autora nije se, znamo, često sastojalo u smišljanju novih priča (nova je priča zapravo lakše rješenje), već se izazov umijeću upravo krio u obradi stare priče, u mogućnosti njezina preobražavanja. A repertoar *preobrazbi* priče nije nužno sveden na raspon od parodije do groteske i nazad. Stara se priča može, naime, i prihvatiti, ona nas može nasmijati ili rastužiti, biti nam dosadnom ili zanimljivom, značajnom ili manje značajnom, ali ne mora isključivo zahtijevati ironični odnos. Osim toga, cjelokupno je zapadnoeuropsko književno nasljeđe *palimpsestično*: od *Gigantomahije* i Aristofana, preko Cervantesa i Racinea, do Joycea, Borge-sa i Woody Allena. *Palimpsestična književnost*<sup>2</sup> (ona koja je pisana kao *rukopis preko prethodnoga rukopisa*) ne posljediće nužno komičkim ili grotesknim efektom, iako se mora priznati da su u povijesti književnosti upravo parodije bile uglavnom umjetnički uspješnije i, shodno tome, više vrednovane. Parodija *Ilijade* bolje je pro-lazila nego, primjerice, ozbiljna epika na biblijske teme.

*Filip Oktet* i *čarobna truba* Pava Marinkovića odnosi se na grčki mit o junaku Filoktetu kojega poznajemo ponajviše iz Sofoklove istoimene tragedije. Sam Marinković svoj tekst određuje kao *povijesnu dramu u više slika*, dok se knjižica u kojoj je drama objavljena naziva *Filip Oktet i drugi šaljivi komadi*. Kakav je, dakle, *šaljivi komad* povijesna drama *Filip Oktet*, koji je aspekt njegove *povijesnosti*, a koji njegove *komičnosti*? Iz posvete komada (*Posvećeno svim pravednim ratovima - posvećeno svim vojnim muzičarima u pravednim ratovima*) daje se očitati Marinkovićevo shvaćanje povijesti kao *vječnog vraćanja istoga*, načelno nema nikakve razlike između mitskoga vremena trojanskoga rata i bilo kojega drugog doba, pa onda i našega. Vrijeme *Filipa Okteta* jest neodređeno *nekad* u koje se smještaju fragmenti suvremenosti: likovi su *određeni kao odan i lukav policajac, pripadnik tajne službe, fotograf*. Oznaka *povijesna drama*, svakako je krivi naputak, odnosno smjernica koja treba uputiti u obrnutom smjeru: *čitaj me kao povijesnu dramu, pa će ispasti smiješnom*. Komičnost u Marinkovića, međutim, nije rezultat mehaničkog postupka parodiranja, već - a to je njegova nesumnjiva kvaliteta - jezične i literarne inventivnosti. Od razine igre s imenima (*Filip Oktet* - *Filoktet*, *Odi* - *Odisej*, *Neo* - *Neoptolem*) do omekšavanja neugodne tragičnosti Filokteta prepoznavanjem *umjetnika u vojniku*, Marinković uspješno ostvaruje paralelizam fabule i jezičnoga sloja. *Filoktetov luk* postao je *truba*, u šum mora upleću se zvukovi jazza. Sofoklov *Filoktet* neprestano je prisutan u razvoju radnje kao *podtekst*, ali je *intonacija* drugačija, Marinkovićeva.

<sup>2</sup> Termin Gerarda Genettea, koji u knjizi *Palimpsestes* (Paris, 1982.) daje prilično zadovoljavajuću skalu tipova preobrazbe teksta: kvantitativne promjene (skraćivanja i produljenja), versifikacija i prozifikacija, transmetrizacija, transstilizacija, promjene u polju motivacije, aktualizacija, promjene u polju vrednovanja, ... sve zajedno pod nazivom *tipovi transpozicije hipoteksta u hipertekst*.

*Edip* Sanje Ladović nema olakšicu da se, poput *Filipa Okteta*, oslanja na jedan dramski tekst. U pozadini Edipa ne stoje samo dvije Sofoklove tragedije već višestoljetno interpretativno nasljeđe koje je u našem vremenu kulminiralo freudovskim, psihoanalitičkim tumačenjem. Dosegu njegova značenja, zbog *antropološke kodificiranosti*<sup>3</sup>, nije moguće izbjeći. Likovi Sanje Ladović hježe iz mitski označenog prostora kulture u jedan *postkulturalni*, od elemenata realnosti u posve ispražnjen prostor, u vrijeme bez ikakvih koordinata. Mitska je priča nadopisana u pravcu koji zadaje autorica i ne poštuje točke koje je stavilo antičko nasljeđe. Edip i Jokasta nalik su Staroj i Starom iz Ionescovih *Stolica*, ili Winnie i njezinu suprugu u Beckettovim *Sretnim danima*: ostarjeli muž i žena koji međusobno zanovijetaju, svadaju se, tuže, žale za prošlim vremenima, ne prepoznaju više vlastite kćerke... U *Edipu* Sanje Ladović pojavljuju se znaci suvremenog vremena: feminizam, sendvič, knjiga *Gradansko pravo*, neuredno razmješteni i s očitom funkcijom desakralizacije mitskoga vremena i mitske priče. Budućnost, na neodređeni način, ostaje otvorenom, ali Edip i Jokasta Sanje Ladović nemaju više volje govoriti niti imaju nešto reći.

Zasigurno najpoznatiji i najbolji tekst u ovome stoljeću koji izabire Vergilija za glavnog junaka jest roman *Vergilijeva smrt*, njemačkoga romanopisca Hermanna Brocha. Riječ je o složenoj refleksivnoj i lirskoj prozi koja prikazuje posljednjih 18 sati pred Vergilijevu smrt, njegove dvojbe, tragičnu rekapitulaciju života, smislenost umjetničkog stvaranja. *Vergilijev san* Ksenije Horvat predstavlja, pak, Vergilija - starca, načetog kašljem, pokvarenih zubi, sklonog alkoholu. Jedino što ga još nije napustilo jest sposobnost pričanja priča, a za slušatelja je izabrana njegova unuka Aricija. U okvir neskladnih generacijskih odnosa između djeda, roditelja i unuke (shema podobna za filmsku obiteljsku komediju) umeću se, putem Vergilijeva pripovijedanja, scene mitskih priča. Vremenska razlika izrijeckom je naznačena: 1. godina poslije Krista kao vrijeme događanja "povijesne" radnje, i 485. godina prije Krista, kao vrijeme mitskoga događaja. Vergilijevo pripovijedanje ima snagu *simuliranja* stvarnosti, koja se na kraju drame razotkriva kao stvarnost proizvedena snom. Drama *Vergilijev san* konzistentnija je u scenama što prikazuju mitsko zbivanje, negoli u "povijesnom" okviru. Potreba za *desakraliziranjem* najvećega rimskog pjesnika Vergilija, koja se iscrpljuje do granica groteske u fizičkom ruiniranju lika, u neskladu je s autoričinim estetičkim poigravanjem odnosima između snage pjesničke (pripovjedne) moći, obvezujućeg značenja mita, sna i realnosti.

Problematičnost transpozicija antičkih tema očituje se najbolje na slučaju Pava Marinkovića (iako je njegov dramski tekst među spomenutima daleko najbolji), koji, budući autorom i *Filipa Okteta* i *Klempajevih* i *Gloriette* pokazuje kako isti parodijski princip funkcionira s originalno različitim materijalima (Grci, Krleža, R. Marinković). Točnije bi bilo reći da se poetika Pava Marinkovića očituje u izjednačavanju cijeloga nasljeđa prošlosti, što je tipični postmodernistički postupak. Sve je jednako daleko, a isto tako jednako dostupno i pogodno transpoziciji ili fragmentarnom prenošenju. Bez obzira na to što Ksenija Horvat ne uzima temu iz antičke mitologije već simulira jednu situaciju iz Vergilijeva života, osnovni je postupak u svo troje spomenutih autora i autorica identičan: poniženje heroja i tragičnih likova, uniženje

<sup>3</sup> Termin Branimira Donata iz teksta *Postmodernistički remake u suvremenoj hrvatskoj dramu*, koji prvi analizira probleme obuhvaćene i našim tekstom. *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991.*, Osijek-Zagreb, 1992., str. 218.

herojskih vrijednosti i parodiranje tragičnoga dojma. Mitsko i nemitsko, prošlost i povijest izjednačuju u transpoziciji. Ukratko, nisu na djelu postupci resemantizacije i revalorizacije, kao u autora šezdesetih i sedamdesetih godina, već desemantizacije i devalorizacije. Razaranje smisla koje ima za svrhu, usudujem se tako interpretirati, pokazati obeznačenje i obesmišljenost našega vremena. Ne puka literarna vježba većega ili manjega dosega, već nemogućnost izravnoga susreta s vlastitom stvarnošću. Nije moguće reći niti *da* niti *ne* svijetu u kojemu živimo. Jedino što preostaje jest negirati prošlost, destruirati mit koji (eventualno) još nosi značenje a pritom ne izgraditi novi.

Autore mlade hrvatske drame svakako bi trebalo promatrati i u kontekstu suvremene hrvatske drame, koja poetičkim rukopisima Brešana, Bakmaza, autorske grupe Senker - Škrabe - Mujčić, pa i Bakarića, stvara dramaturški različite modele transformacije literarnog predloška. Nisam, međutim, sigurna, koliko su ti uzori doista u konkretnim slučajevima bili utjecajni. Čini mi se više da su se *mladi hrvatski dramatičari*, izašli iz SKUC-ove dramske radionice direktno oslanjali na tekuće postmodernističke recepte, a manje ili ništa promišljali književni kontekst kojemu fiktivni (a taj se stupanj realiteta ipak ne može bez posljedica u potpunosti zanemariti) pripadaju.

\* \* \*

Dijametralno drugačiji tip transpozicije antičkih tema pronalazimo u tekstovima Lade Kaštelan, koji su bar kronološki gledano, suvremenici *mladoj hrvatskoj drami*, a razlika u godinama autora nikako ne može predstavljati tzv. *generacijski jaz* koji bi posljedovao tako dubokim razlikama između autorskih poetika.

U knjizi *Pred vratima Hada* (Durieux, Zagreb 1993.) Lada Kaštelan sabrala je, kako piše u podnaslovu, svoje *dramske preradbe Euripida*. S iznimkom posljednjega dijela *Trilogije o Agamemnonu*, što se zasniva na Eshilovu predlošku, svi su ostali dramski tekstovi - *Elkestida*, *Feničanke*, *Helena* - doista izvodi iz Euripidovih tragedija. Knjževnoteorijsku klasifikatorsku preciznost, kojoj je besumnje mjesto pri razumijevanju i procjeni dramskoga rada Lade Kaštelan, nije moguće zadovoljiti terminom *preradbe*, niti glagolski imenovanim svezama *zasnivanja* ili *oslanjanja*. U terminološkom rasponu što pokriva područje od prijevoda do izvornoga djela, nalaze se pojmovi prepjeva (tzv. *slobodni prijevodi*) i adaptacije, ali ni oni nisu dostatne oznake. Tekstove Lade Kaštelan, naime, obilježavaju dvije naizgled nespojive osobine: s jedne strane, izuzetna odgovornost prema grčkome originalu, a s druge, potpuna pjesnička oslobođenost. U knjizi *Pred vratima Hada* u jednoj se autorskoj osobnosti susreću dvije Lade Kaštelan koje je naša književna javnost dosada poznavala: klasičnofilološki obrazovana prevoditeljica te dramski pisac i pjesnikinja. U njezinome dramskom postupku čvrst i kulturno obvezujući okvir predloška kao da olakšava ispisivanje osobnoga rukopisa; sam okvir se pod njim omekšava, oslobada tvrdoće i tijekom povijesti stečene nepristupačnosti. Rezultat je dramski tekst koji ne gubi na snazi grčke tragedije, a govori jezikom moderniteta. U izvornik star dvije i pol tisuća godina Lada Kaštelan upisuje svijest čovjeka s konca dvadesetoga stoljeća, svijest modernoga intelektualca i svoj osobni svijet (onazor) ujedno.

Postupci transpozicije iz klasičnoantičkoga u modernu, ovostoljetnu književnu praksu vidljivi su na svim razinama teksta. Strog a složen kvantitativni metar tran-

sponira se u izražajni ritmički sustav, zasnovan uglavnom na tonskom "slobodnom" stihu, što zaprema prostor od jedne riječi u retku, do kontinuirane ritmičke proze. Način gradnje pjesničkoga retka započinje od značenjski jake sintagme, preuzete iz originala, oko koje se gradi samostalni iskaz, jednostavne sintakse a jakoga poetskog dojma. Priča u osnovi ostaje ista, bez intervencije u zaplet i slijed zbivanja, i "popis" lica u glavnim je točkama isti. Na toj se razini, međutim, Lada Kaštelan u izvornik upleće na dva načina: preraspoređivanjem govornoga materijala (često, kad je riječ o nosivim ženskim likovima stapanjem dijaloških replika u monologe) i promjenom funkcije (gdjegdje i ukidanjem) zbora i zborovode. Ne bi bilo točno reći da Lada Kaštelan piše "novu" *Alkestidu* ili *Helenu*, ne, ona u "staru" dramu upisuje svoje razumijevanje, svoju interpretaciju. Njezin se autorski glas miješa s glasovima dramskih lica; glasovi Helene, Hekube, Kasandre prelamaju se kroz autoričin glas. Na taj način dramska fabula dobiva drugačije naglaske, mijenja se intonacija pojedinih scena, izvlače u prednji plan motivi što u izvorniku ostaju zasjenjeni drugim tematskim elementima. *Alkestidu* u tom smislu predstavlja krajnje osobnu vizuru, a *Trilogija o Agamemnonu* najčvršće se drži načela reduciranog (i s obzirom na radnju i s obzirom na govor) prikazivanja mitološkoga materijala. Razlike koje postoje u načinu preradbi zasigurno su dijelom i posljedica vezanosti tih dramskih tekstova za stvarne kazališne okolnosti u kojima su nastajali: konkretna narudžba ili vlastiti izbor.

U vremenu u kojemu je cijeli niz parodičnih i persiflažnih postupaka postao gotovo preskriptivan, a mitska tematika grčke tragedije omiljenim materijalom, dramski rad Lade Kaštelan izdvaja se ozbiljnošću svoje zamisli i dosežimā izvedbe. Tekstovi sakupljeni u knjizi *Pred vratima Hada* predstavljaju transpoziciju grčke tragedije u modernu tragičnu dramu, svojevrsnu *transmodalizaciju* iz grčkoga tragičnog modusa, obilježenog spojem *hybrisa* i *pathosa*, u modus suvremenoga tragičnog iska-za koji vrhunac doživljava u samosvijesti pojedinca što svoj život i svoju osjećajnost, poput sjajno odabranih grčkih heroina, podvrgava samorefleksiji.

## DRAMATIZACIJA I ADAPTACIJA Dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta

### UVOD

Ovaj rad proistekao je iz prakse, a slično znanim problemima znanstvene artikulacije djelovanja unutar posebnosti kazališnog medija, ovo se razmišljanje o uspostavi i konstataciji nekih temeljnih postupaka na razmeđu literarnog i kazališnog kani izreći unutar jednog, mahom posuđenoga sustava, koji je, u ovom slučaju, jezik teorije književnosti.

Učestale dramatizacije romana, te povelik broj, gotovo neophodnih adaptiranja svih literarnih žanrova i vrsta priređenih za scensku provedbu uglavnom su praćene tezom o krizi tekstova hrvatske dramske produkcije i to na način ili da je dramska proizvodnja u idejnome nesrazmjeru sa željom izričaja poruke na sceni ili da dramski tekst estetički i tehnički ne prati tijekove dostignutog u kazališnoj umjetnosti.

Bilo kako bilo, u većini su slučajeva više adaptirana, a i dramatizirana nerecentna (nekontemporirana) književna djela, a osnovni razlog tome bio bi, čini mi se, prije svega, snažno htijenje i autorski pristup kazališnih praktičara, koji su s ova dva osnovna dramaturška postupka suvremene kazališne proizvodnje, s jedne strane utiskivali osnovne naznake modernih scenskih postupaka, te, s druge strane, svojim postupkom usmjeravali ne samo estetički smjer novoga djela, nego i idejno-ideološki izbor poruke.

No, za objašnjenje ovoga fenomena postupaka intermedijuskog i interžanrovskog transponiranja na razini književnost/kazalište, a koji postupci su utjecali, odnosno bili rezultatima autorskih (ponajčešće redateljskih) ostvarenja, valjalo bi distingvirati pojmove, odnosno utemeljiti značenje ovih pojmova kako unutar književne klasifikacije, tako i unutar pregleda kazališnih (dramaturgijsko-redateljskih) postupaka.

Unutar književne klasifikacije, dakle unutar medija literarnog, problemu bi valjalo prići s dva moguća klasifikatorna aspekta; tipološkog i morfološkoga. Morfološka će klasifikacija u osnovnim značajkama usustaviti osnovne principe postupka, dok će tipološka analiza pridonijeti općenitom shvaćanju motiva postupka, odnosno preinake teksta, te naznačiti odnose na razini čina i recepcije.

### DRAMATIZACIJA

Dramatizacija je postupak preinake žanrova, transponiranja određenog žanra u drugi žanr, u žanr dramskog roda.

Dramatizaciju obilježava dramsko kao dominantno, ne samo u slijedu pojedinačnih jedinica sustava djela, već i kao globalno značenjsko i formalno mjesto same strukture. Dramatizacija, stoga, nastoji prevesti teme i motive usustavljene u jednom književnom djelu (što znači i u posebnom i samosvojnomo književnostvarnom vremenu i prostoru) u vrijeme i prostor koje određuje, odnosno, koje pogoduje formi dramske strukture.

U cjelovitom viđenju novonastalog djela na temelju transpozicije, ono se, uglavnom, drži klasičnog (freitagovskog) principa rasporeda drame. Tako se prvenstveno mora srediti raspored lica, vremena i frekvencije njihova pojavljivanja, kako bi se načinio na sceni svijet analogan cjelokupnosti svijeta romana. Teza, odnosno poruka, u ovom postupku ima za cilj biti što sveobuhvatnijom, koristeći svo grananje postojeće postavljenog svijeta i svjetonazora, a koji je načinjen sa željom da se što više podudari s cjelokupnošću naznačenom u literarnoj osnovi.

### PRAZNA MJESTA KAO REZULTAT NOVOG RASPOREDA PARADIGMI

Kompoziciju dramatizacije uvelike, kako sam već napomenuo, određuje klasična dramaturgijska formula, no unutar paradigmatkog izbora, što željenih, a što neophodnih činjenica, često se javljaju *prazna mjesta* koja se, za razliku od polazišta u temeljnom žanru, u novome žanru ne moraju podrazumijevati. Kontekst očito slabí, pa s njime i nabijenost značenjem, te se na sintagmatskoj razini paradigmatške činjenice moraju povezati ili nadopisivanjem ili, bolje, nekim čisto scenskim rješenjem. I upravo iz tih i takvih *praznih mjesta* nastaje mogućnost kako za scenskog stvaraoca da odredi interpretativni tijek i stav, tako i za teatrologiju da rekonstruira, prije svega, scensko događanje kao osnov svoga istinskog zanimanja.

*Prazno mjesto* može nastati i ako željena činjenica postoji, no nije dana na način sukcesije dramskog pojedinih prizora. Kako je dramatizacija usustavljenje dramatemskog izvedenog iz proznog teksta, ili bilo kojeg nedramskog žanra, no koji ima osnovne natruhe dramskog u svojoj biti (a to usustavljenje dramatemskog mora biti zadano globalnim lukom neke dramske kompozicione formule), tako se i prazna mjesta često pojavljuju na toj razini nedostatka dramski nabijenog prizora unutar kompozicije. U tom slučaju nadomještanja su manja, no daleko konkretnija, a načinjena su s predumišljajem o praktičnoj i konkretnoj izvedbi na sceni.

Skup dramskih elemenata u sukcesiji koju diktira globalna dramska kompozicija (a to nije ništa drugo nego dramatizacija), izvučen je iz cjelovitog i mahom bogatijeg, polisemičkog prostora romana, a kako je mogućnost utrpavanja događaj-



nog svijeta u razne žanrove raznomjerljiv, tako i u roman stane veća količina svijeta u reističkom i realnom smislu nego u mikrokozmos drame. Naime, kada u dramski tekst i stane određena veća količina konotativnih vrijednosti u, po Sourieauu, makrokozmos, ponovno u fokusu, na sceni, u glavnom događajnom, mimetskom tijeku ostaje samo ono što se ocijeni za najbitnije unutar scenske provedbe.

Stoga dramska struktura, a sada prelazimo na aspekt tipološke klasifikacije, uvlači daleko direktnije recepcijsku komponentu unutar svoje implicitne performativnosti te, na taj način, postaje interaktivnom referencijalnom činjenicom.

Sam dramski tekst, ukoliko želi politički i društveno djelovati, mahom se zaogrće u sistem metaforiziranja, odnosno u sistem alegoriziranja kao postupka izgradnje svijeta. Roman, pak, referencijalnu funkciju imponira i eksponira u svojoj komponenti odslika društvenosti, ma koliko se o maloj ekstenziji vremena, prostora i doživljaja u svijetu zbilje umjetnine radilo. Tako roman uspostavlja napetost društvenog tumača direktno između medija i receptora te se ono što je društveno zanimljivo eksponira do najbolje moguće granice. Stoga i odabir romana za dramatizaciju, čini mi se, ovisi, kako o univerzalnosti teme i zanimljivosti priče tako i o zanimljivosti poruke koja proizilazi iz načina i htijenja prikazivanja trenutnog doživljaja svijeta.

## ADAPTACIJA

Adaptacija (moguće ju je nazvati scenskom prilagodbom) postupak je unutar žanra kojim se pojedino djelo u žanru želi prilagoditi drugome mediju, u ovom slučaju kazališnom.

Adaptacijom se djelo u osnovnim naznakama profilira kao komponenta u otvorenome stvaranju teatarskoga čina te je adaptacija najjasniji i najtočniji pokazatelj redateljskog (u dramaturškom, scenarističkom i provedbenom smislu) prosedea.

Adaptacija zadržava značajne motive u kojih je sadržan temeljni problem, te ih tretira unutar kazališta kao medijskog korelata i upravo na tome putu nastaje teatralizacija kao paralelno medijsko putovanje koje kanu uspostaviti relaciju s dvije paralelne strukture različitih medija.

Adaptacija, stoga, ne slijedi globalnu, klasičnu dramsku formulu problemskoga luka, nego nastoji uspostaviti što jači odnos sa strukturom određenog djela i na razini sličnosti ili razlike, stvara dinamizam scenskog poticaja u kompoziciji dviju struktura.

Sama adaptacija moguća je i često uporabljiva u samom dramskom tekstu. Suvremena režija u stvaranju, odnosno interpretiranju problema kojeg uspostavlja dramski tekst, gotovo da i ne postoji bez adaptacije kao prethodnog dramaturškog razmišljanja, jer adaptacija je i posljedica i postupak usmjeravanja asocijativnog i idejnog niza u određenom pravcu, a uvijek sukladno punoznačnoj strukturi početnoga (arhi)teksta. Stoga, adaptacija jest usmjeravanje značenja stvaranjem nove strukture, a rezultat je paradigmatškog odabira i uklapanja novih sintagmi koje uvijek zauzimaju korelat sa starom strukturom. Ono što razlikuje novu i staru sintagmu i strukturu jest medij u kojem se nalaze.

Adaptacija kao takva moguća je i kao postupak koji se primjenjuje na samoj dramatizaciji određenog proznog djela, a služi kao potenciranje kazališnih sredstava i usmjeravanje značenja u budućoj scenskoj provedbi.

Isto tako adaptacija se koristi za sve žanrove koji u određenom trenutku bivaju interesantni za scensku provedbu, a *prazna mjesta* koja ona ostavlja, odnosno nadaje, najsigurniji su znak kongresije kreativnog u drugom mediju, u ovom slučaju kazališnom.

I tu je možda najtočniji odgovor učestalosti ovih postupaka; to je paralelna izgradnja strukture koja unutar svojih praznina na novoj sintagmatskoj razini ostavlja mogućnost dodatnih sredstava stvaralačke slobode (a koja su kao sva sredstva i postupci u medijima višeznačni), te daje mogućnosti novog maštovnog povezivanja u redateljskoj interpretaciji, maštovnog povezivanja dvaju razmaknutih mjesta u sintagmi između kojih je činjenična ili žanrovska praznina, odnosno nedostatak, a koja je za svoje povezivanje poticajna u smislu najklasičnijeg rodarrijevskog binoma mašte, koji, što je u svojim polovima udaljeniji, to je poticajniji za maštovnu nadgradnju.

Osim toga, scensko je iskustvo često naprednije od samoga načina pisanja originalnih tekstova, te kao takvo žanrovski dotjeruje primarnu strukturu, unoseći najnovija propitivanja i dostignuća u tekstualnu fakturu samoga literarnog predloška.

#### PRIČA O ČITANJU = SVIJET ROMANA - PARADIGMATSKO/SINTAGMATSKI POSTUPAK

Svijet romana u svojem tematsko-motivskom komponiranju nudi spektar mogućnosti i odabira, od kojih svaki zasebno usmjerava značenje, što znači stvara novu interpretaciju. Stvaranje sukladnog kompozicionoga svijeta, odabir određenog broja paradigmi, njihovo uspostavljanje na novu sintagmatsku os, gdje se, ukoliko ne dode do potpunosti u tekstovnoj činjeničnosti, maštom moraju nadomjestiti pojedina paradigmatiska polja, sukladno je dekonstrukcionističkim, odnosno poststrukturalističkim teorijama priče o čitanju. Svaki recipijent, svojom pažnjom usmjerava, odnosno uspostavlja određeni niž, koji nikada ne može biti unutartekstovno punoznačan, ali može biti višeznačniji od samoga teksta jer inkorporira primarna recipijentova znanja i iskustva referencijalnog. Stoga je i redateljsko čitanje teksta njegova priča o čitanju obilježena smislom za suvremeno, aktualno i interesantno, jer redateljska interpretacija u svojoj biti, dakle mimo provedbi i propitivanja forme, bilježi općenitija htijenja trenutka. Redateljska interpretacija jest osobna dekonstrukcionistička priča o čitanju ucertana na individualni seizmograf vremena.

Već sam napomenuo kako je svijet romana punoznačniji u svome unutrašnjem smislu kao i što je svijet teatraliziranoga medijski drugačiji, no važno je još i napomenuti kako upravo u razlikama ta dva medija ostaje zajednički svjetonazor pisca i redatelja unutar svih mogućih odnosa ova dva pola. Svjetonazor, svijet i njegova zbilja unutar djela, uspostavljaju korelat sukladnosti, polemičnosti, esejiziranja ili propitivanja, no bit problema i nazor na svijet ostaju temeljnom zajedničkom točkom. U suprotnom možemo reći da se radi o promašaju.

Romani su, bio njihov svijet unutar ili izvan mentalnog sklopa određeno postavljenoga "JA", poprište želje za izričajem umreženja društveno-egzistencijalnog i intimno-egzistencijalnog problema. Tu je plodno tlo da se u redateljevoj mašti širi mreža referencijalnosti scenskog svijeta i prikazbe u smislu direktne teatarske recepcije. Tako dramatzirani svijet, odnosno svijet nastao adaptacijom, upravo teatralizacijom uspostavlja temeljnu napetost na poprištu povijesne zbilje i to u jednom i aktualnom trenutku, inkorporirajući sve mreže formalne i sadržajne referencijalnosti.

## ADAPTACIJA I DRAMATIZACIJA KAO POSTUPCI POVIJESNE REAKTUALIZACIJE

Da su *adaptacija i dramatizacija* osnovni postupci scenske aktualizacije, a ne samo sažimanja, uvida se i na starijim tekstovima nastalim na temelju davnih poetika, koji su žanrovski bili tretirani drugačije no što se unutar istog žanra tretiraju danas. Ova dva postupka žanrovska su osvježenja ili žanrovska reinterpetiranja određene teze i određene zbilje tako da često u prevodenju iz žanra u žanr, ili još bolje iz medija u medij često dva sukladna djela (literarno i teatarsko) unutar svoga medija mogu imati različite žanrovske predznake, jer se događa da naznake nečega u literatnom predlošku (grotesknog, sentimentalnog, tragičkog, satiričnog, itd.) odbačivom uzmu primat te stvore novi, dominantni niz u novome mediju.

*Adaptacija i dramatizacija* označeni kao žanrovska, odnosno medijska transponiranje, temeljni su postupci za modernu teatarsku samostalnu umjetničku provedbu, a za teatrologiju značajni su kao podaci na temelju kojih se može vrlo pouzdano načiniti rekonstrukcija odnosno distinkcija raznih elemenata unutar analize kazališnog umjetničkog postupka.

Maja Gregl

## HRVATSKA KNJIŽEVNOST NA MALOM EKRANU TV drama *Kvartet*

Lica Begovićeve novele *Kvartet* nemaju imena. Ona su označena glazbenim znakovima njihovih funkcija u *Kvartetu*: Prim, Sekond, Viola i Čelo. No, imaju veću konotativnu vrijednost od imena izmišljenih dramskih lica. Odsutnost osobnog imena negativan je postupak karakterizacije i gotovo redovito korespondira s dovodenjem u pitanje identiteta dramskog lica.

U Begovića to nije neobična pojava. Osobnih imena nema ni u njegovoj jednočinki *Menuet*. U budoaru markizice Pussy nalazimo Titana, Karijatidu, Markiza, Damu i debeljuškaste Putte od štuka. U *Pustolovu pred vratima* među brojnim licima djevojčinih prividenja samo tri imaju imena: Agneza, Kristina i Liza. Ostalima imena i ne trebaju, jer u svijetu iracionalnog oni sami određuju svoj identitet.

Lica u *Kvartetu* određuje njihovo reproduktivno glazbeno umijeće. Oni sviraju. Svak svoj instrument. Violu, Čelo, Prim i Sekond. Glumci: Bernarda Oman, Emil Glad, Filip Nola i Zlatko Vitez.

Kako i u *Pustolovu* djevojka Agheza hježi u fikciju da bi spoznala stvarnost, tako i Viola u *Kvartetu* traži skrovića mjesta mašte preko svojih partnera, tražeći jedini i pravi smisao postojanja kroz ono što radi. Sviranje. I u *Pustolovu* i u *Kvartetu* Begović određuje Muža kao *onoga, koji sve opršta*. Scenaristi<sup>1</sup> TV drame to poštuju. Tok svijesti pretočen je u Violin off tekst dok nijemo stoji zagledana u muža: *Tvojeja praštanja ne bih podnijela, a za kajanje nisam spremna*.

No, krenimo redom. Situacija koju TV drama ocrta jest situacija romantičarskih fantazijskih sublimacija. Četvoro ljudi, među kojima postoje društvenim konvencijama nadzirani odnosi (sastanci na muzičkim seansama, prijateljstvo i jedan bračni odnos), *svake srijede i subote sastaju se redovito i može se reći da se kroz devet*

<sup>1</sup> Scenaristi TV drame *Kvartet*: Marijan Arhunić i Bogdan Žižić. Suradnica na scenariju: Mani Gotovac.

*mjeseci nijedanput nije prekinuo red tih sastanaka*, u svojim erotsko-poetskim fantazijama postaju dio iracionalnog svijeta koji je pretočen u sferu slike. Ne govorimo dakle, o dramatizaciji novele, jer ona već sama u sebi odiše dramskom napetošću u suodnosu realnog i fikcionalnog, već govorimo o transponiranju kompletnog poetsko-dramskog tkiva novele u televizijsku sliku. Dvije strane dramskog interesa bazične su u gradnji ove TV drame: realitet i fantazijske sublimacije. Ovo dvoje ima vezanu funkciju: realitet treba pružiti motivaciju za uzlet u erotsko-poetske fantazije, a fantazije pomažu formiranju jasnije svijesti o restrikcijama realiteta.

*Dugo je tome kako se naše malo društvo složilo i zaokružilo*, uvodi nas u priču Sekond, Violin muž u ulozi pripovjedača i aktera. *Odmah nakon odsviranog gudačkog stavka okrene se k Primu i udari gudačkom po leđima svoje violine: u znak priznanja. Pri tom mu je suzdržljiv smijeh natezao lice, ali oči su se pretjerano otvorile, skoro neprirudno, onako možda kao pod prstima okuliste kad pretražuje. Onda se digao, pokrenuo tromo svoje krupno, visoko, skoro orijaško tijelo, pošao do jednog stolića na kome je stajala butelja sa vinom i čašama, natoči i reče: Izvolite gospodo.*

Begović je scenaristima slagao didaskalije.

Sve što je ovdje opisano, u TV drami vidimo, potrebne su samo Sekondove riječi: *Izvolite gospodo.*

· Predočavanje situacija sa čvrstom kodeksnom kontrolom nad ponašanjem lica omogućuju bijeg u fantazijske situacije. U scenarističkom smislu ti fantazijski otkloni, što inače nije uobičajeno, rade za dramu, a granice realnog zbivanja čine nejasnim, fluidnim. Naprimjer, unutarnji monolog često počinje situacijski podvojeno: na zadnji kadar Viole krene unutarnji monolog Prima, fantazije Viole nastavljaju se i miješaju s fantazijama Čela, ili se pak, fantazija javlja retrogradno usred stvarnog zbivanja: *Zar je moguće da me jučer niste prepoznali? Sinoć, kad ste prošli pored mene?*, kaže Prim Violi. *Sinoć? Nisam sinoć izlazila. Dragi, sinoć nismo izlazili, zar ne?* odgovara Viola obraćajući se Sekondi. S unutrašnjeg monologa, lica jednako lako prelaze u zbilju kao i u fantaziju. Tako omekšana razlika između realnih situacija lica i njihovih fantazijskih sublimacija širi prostore poetsko-imaginacijske vrijednosti fantazijskog dijela, koji sam za sebe može izgraditi dramsku vrijednost.

U tom trenutku dolazi u pomoć *Pustolov*. I Begovićev nagovor na otajnost ženskoga dramskog lica. *Djevojka iz Pustolova je u nesvjesnom moćna. Iz te energije ona sklapa ugovor s Neznancem, prema kojem će dragovoljno umrijeti, ukoliko joj se ispuni zadnja želja: da ljubi i bude ljubljena.*<sup>2</sup> Prim će pitati Violu: *Jednom na kraju puta, iz bijele magle, pojavit će se neznana, nepoznat netko doći će da čuje vašu posljednju želju. Što ćete mu reći, gospodo?*

Viola će odgovoriti: *Reći ću mu da želim živjeti, ljubiti i biti ljubljena.*

*Budući da mu je dominantna značajka probudeni eros, Begovićev je ženski lik gotovo redovito prikazan kao biće koje je okrenuto nekom drugom biću, a ne sebi, i kojeg ponašanje određuje nakana da se sjedini s bićem spram kojeg je okrenuto. U Begovića, valja reći, okrenutost muškarcu i sjedinjavanje s njim nije prikazano kao pokoravanje. Drama se začimje u represivnoj situaciji u koju je, barem na početku, postavljen središnji ženski lik.*<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Mani Gotovac: *Tako prolazi Glorija*, pogl. *Erotska misa*. Cekade, Zagreb, 1984. Str. 123.

<sup>3</sup> Boris Senker: *Begovićev scenski svijet*, pogl. *Likovi*. HDKKT, Zagreb, 1987. Str. 1919.

U *Kvartetu* Viola je jedini ženski lik. Tri muškarca ona dramski motivira. I također, tri muškarca je dramski motiviraju. Svi zajedno pokušavaju psihoanalitički prodrjeti u traumu erosa. Premda u sretnom braku, Viola se ne može realizirati kao kompletna osoba. Kroz fantazijske sublimacije ona prolazi put samoosviještenja. U dramama kao što su *Stana* ili *Bez trećeg*, Begović na kraju dobiva, istina s tragičnim posljedicama, osviještene žene. Giga u to ime ubija muža, a Stana doživljava duševni slom, jer se upravo nakon spoznaje o sebi njezina ličnost dezintegrira, te će i ovdje eros najvjerojatnije dovesti do thanatosa.

TV drama prikazuje Violu na putu ka samoosviještenosti kroz posvemašnje oslobodanje njezina erosa samo uz pomoć žive slike, mimom, gotovo bez teksta, dovoljno je njezino ljuljanje nogom kroz razgrnutu haljinu, ili obijestan, izazivački smijeh kojim mami Prima s čašom vina u ruci, uz tamne, toulouse-lautrecovske scenografske obrise i minuciozno prigušeno svjetlo secesijskih lampi.<sup>4</sup>

Jednako tako, kompleksnošću dramskog lica, begovićevski uvjerljiva je Viola i kad zatamljuje svoj eros kroz Primove unutarnje monologe, njegove sublimacije u trenucima zajedničkog sviranja: *Dobro poznajem taj pogled. Ona često pada u neku odsutnost, kao neka čudna, trenutačna autohipnoza; volim ove prekide njena duševnog života. Tuda se uvijek pitam: gdje je ona sada? Tisuće kilometara daleko, u potrazi za svojim nepomućenim zadovoljstvima, pravim životom, konačnom srećom...*

A Violu vidimo, stiliziranu kamerom i rasvjetom<sup>5</sup> do silhuete, kako tumara gornjogradskim zagrebačkim pločnicima u nanosima bijele izmaglice, zaustavljajući se pred arkadom ovijenom hršljanom suzdržane tajne Jurjevskog groblja.

Scenograf je poveo Violu njezinim irealnim stazama.

I na kraju, Neznamac s likom Prima, otjelovljenje njezinih snatrenja, samo njoj dostupnih maštarija u *mutnom, nejasnom dnu njezine duše...* Došao je na vrata ekrana, i vrata su postala ekran sam. Begović nije mogao ni slutiti što sve može mašta njegovih ženskih lica. Viola se na ekranu pretopila u Agnezu.

Ne nadmećući se sa znalcima Begovićeve djela, kao ni s kreativcima koji su se uhvatili u koštac s Begovićem na sceni, usudujem se ipak reći da se ova izuzetna novela dotaknuta jednom davno tek u radijskoj izvedbi, te snimljena kao televizijska drama u proljeće 1991. godine u režiji Bogdana Žižića, uvrstila u rad poetizacijskih, fantazmagorijskih djela na ekranu za koje u nas gotovo da nije bilo mjesta u povijesti televizijske drame.

<sup>4</sup> Scenograf: Željko Senečić

<sup>5</sup> Direktor fotografije: Enes Midžić

## JEZIK HRVATSKE KAZALIŠNE KRITIKE

Odabravši hrvatsku kazališnu kritiku kao temu izlaganja, dvoumila sam se jedino oko izbora problemskog aspekta - da li analizirati *o čemu nam to govori hrvatsku kazališna kritika* ili, pak, govoriti *o jeziku*. Odbacila sam odmah ovo prvo pitanje *o čemu nam govori kazališna kritika*, jer bi ponajprije pretpostavljalo polemičku intonaciju, a potom i obavezivalo na ozbiljnu argumentaciju tvrdnje kako nam kazališna kritika zapravo više govori o svojim manjkavostima nego o samom kazalištu. Na *Krležinim danima* 1991. Mirjana Stančić u uvodu svoga referata pod naslovom *Čitajući kazališne kritike* odmah je naglasila kako njezino izlaganje prije ima *zabavnih pretenzija nego znanstvenih, ali ne s isključivom namjerom da eventualno zabavi auditorij, nego i da postavi neka pitanja*.<sup>1</sup> Iako je kazališna kritika ozbiljan posao, govoriti o ovoj temi doista znači nehotice uključiti zabavni i zabavljački moment, prije svega zbog navođenja primjera iz samih tekstova. No, upravo kroz razmatranje problema njezina jezika, tema se uozbiljuje, otvaraju se još neka pitanja: od opisa žanrovskih obilježja, pa do trenutačne relevantnosti kritike u našem kulturnom i medijskom životu.

Polemiku s kazališnom kritikom i novinarskim politikanstvom temeljito i iscrpno, na sebi svojstven način "odradio" je Miroslav Krleža u *Mom obračunu s njima*, a ishod te polemike je poznat: Krležine su drame preživjele svoje *egzekutore*, i *Moj obračun s njima* ostao je u kulturnoj povijesti kao mogući model raščelambe jednoga lošega diskursa kazališne kritike, čiji se tragovi vuku sve do danas, što je bjelodano podvrgnemo li mnoge recentne tekstove identičnom tipu vivisekcije. U tekstu *O našoj kazališnoj kritici* Krleža formulira temeljno protuslovlje njezinih paralelnih funkcija iz kojega proizlaze svi nesporazumi: *Naša kazališna kritika uglavnom je novinskokazališna kritika i kao takva ona vrši dvije funkcije istodobno. S jedne strane, ona prikazuje kazališni događaj kao materijal dnevne vijesti, a s druge strane,*

<sup>1</sup> Mirjana Stančić: *Čitajući kazališne kritike*. U zborniku: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991*. Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku - Pedagoški fakultet, Osijek - Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek-Zagreb, 1992. Str. 284.

ona ocjenjuje taj kazališni događaj književnim mjerilom. S jedne strane, dakle, to je novinski report, a s druge strane, to hoće biti književna ocjena. A novinski report i književna ocjena međusobno se isključuju!<sup>2</sup> Recimo i dalje: predmet kazališne kritike je kazališna predstava, a ako je kazališna predstava objekt kazališne kritike, to je dramski tekst tek dijelom njezine kritičarske procjene (Krlježa se bavi tim dijelom, jer se dotiče njega kao dramskoga pisca, a za kritiku - kaže on - *nema žalosnije stvari nego kada je književno djelo, koje je ta kritika s nepravom potcijenila, preživi!*<sup>3</sup>. Bez obzira što je najčešće koncentrirana na dramski tekst, kazališna kritika, dakle, nije književna kritika. Ograničivši se, pak, u svom... *obračunu*... na ocjenu književnokritičarske strane toga novinskog posla Krlježa je, između ostaloga, otvorio pitanje žanrovskog definiranja, kompetentnosti vrijednosnog ocjenjivanja, a potom i njezine funkcije. Krlježa nadalje razlaže zašto se isključuju novinsko izvještavanje i književna ocjena, pokazujući kako osim nekompetentnosti na razini vrednovanja, ona nije pouzdana čak ni na razini izvještavanja - jer često ni dati *podaci ne odgovaraju istinitome stanju fakata*<sup>4</sup>. Iako je točno da se novine i književna odnosno kazališna ocjena isključuju, ipak je neosporna činjenica kako - u doba prevlasti brze medijske razmjene informacija - novinska kazališna kritika i dalje svakodnevno postoji, pa se prema njoj onda trebamo nekako i odnositi, ne preskačući je tek kao usputnu dnevnu novinsku zabavu, koja nema nikakve važnosti. Dapače, upravo obrnuto. Preciznije rečeno, i književna i kazališna kritika postoje u dvije varijante - kao novinska i kao časopisna kritika. Utoliko, one se razlikuju (zapravo, trebale bi se razlikovati) po svojoj strukturi, jeziku i funkciji, a razina na kojoj se ta dva oblika i povezuju ali i često miješaju, upravo je razina upotrebe jezika i terminologije. \*

*Novinsku kazališnu kritiku* određuje medij novina, pa je ona ponajprije kratka, sve najbitnije elemente predstave mora opisati i (zato jer je kritika, a ne prikaz) ocijeniti. Ona bi, dakle, morala pomiriti i svoju obavijesnu novinsku funkciju i vrijednosni sud, i upravo na tom paradoksu nastaju njezine oblikotvorne karakteristike. *Vršenje kritike* bi trebalo biti *ozbiljno, nepristrano i, po mogućnosti napisano s namjerom da traje dulje od dvadeset i četirisatnog života jednog feljtona*.<sup>5</sup> Pa ipak, s jedne strane, površnost koju diktiraju njezine gorenavedene karakteristike sama po sebi bi trebala demantirati njezinu trajnost, s druge strane takve kakve jesu, često nemušte ili - kako Krlježa kaže - pristrane, one svejedno odlaze u povijest kao dokument o umjetnosti kazališta. Njihova putovnica za povijest često ih, nažalost, ne legitimira ni kao relevantne svjedoke kazališnog čina. Sve je dokument vremena, a pogotovo je *dokumenat vremena kakvim rečenicama pišemo kritike!*<sup>6</sup>. A kakve su te rečenice, kakav je danas taj jezik kojim se piše kazališna kritika i zbog čega nam se čini da je upravo takav, to ćemo nešto kasnije i oprimjeriti.

Drugi tip je *časopisna kazališna kritika* i ona nema takvih prostornih i funkcionalnih ograničenja - ponekad je sličnija novinskoj ako je riječ o književnim časopisima, a u potpunosti je realizirana tek u kazališnim časopisima. Tada nema samo

<sup>2</sup> Miroslav Krlježa; *Moj obračun s njima*. Oslobođenje/Mladost, Zagreb-Sarajevo, 1983. Str. 149.

<sup>3</sup> *Ibid.*, str. 151.

<sup>4</sup> *Ibid.*, str. 150.

<sup>5</sup> *Ibid.*, str. 151.

<sup>6</sup> *Ibid.*, str. 155.



recenzentsku, obavijesnu obvezu i o kazališnoj predstavi može govoriti na različitim problemskim razinama, postajući ponekad i teatrološkim esejem. Kolikogod bila temeljitija i posvećenija kazališnom činu te u nekoj povijesnoj projekciji ozbiljniji i relevantniji dokument, ona je usmjerena na uži krug "stručnijih" čitatelja, pa je u javnom i dnevnom kulturnom opticaju daleko beznačajnija, bezopasnija, izaziva manje žuči i čitatelja i glumačkog svijeta. Časopisna kazališna kritika teatrološkoj je struci vrlo značajan oslonac. Ako je karakterizira problemska i/ili teatrološka utemeljenost, to se ona u takvom prostoru nužno približava načelima znanstvenosti, determinirajući i njezin jezik. Imperativ znanstvenosti na neki način pretpostavlja, dakle, i njezinu upotrebu jezika. Drugo, a zapravo prvo i presudno, pitanje vezano za pisanje o kazališnoj predstavi uopće, proizlazi iz određenja same prirode kazališne umjetnosti.

Godine 1980. časopis "Prolog" (12, br. 43, Zagreb, 1980.) posvetio je veliki blok hrvatskoj kazališnoj kritici.<sup>7</sup> U uvodnom tekstu *Pomutnje Talijinih suputnika*, Igor Mrduljaš između ostaloga, podsjeća na pitanje nesklada između same prirode kazališne umjetnosti, njezine neopipljivosti, fluidnosti i oniričnosti te kritičarske prosudbe koja to *kollektivno snoviđenje*<sup>8</sup> mora interpretirati ograničavana mogućnostima znanstvenosti (radije bih rekla, jezika), koja bi joj, pak, trebala biti alibi prosudbene kompetencije. To što *energija koju glumac u suigri oslobuđa tijekom predstave izmiče sensorima izvan okružja duhovne osjetilnosti*<sup>9</sup>, ne znači - kaže Mrduljaš - *kako kazališnoj kritici treba odreći mogućnost postojanja, nego ako već ne uspijeva pretočiti sustav uporabljenih scenskih znakova u verbalni raster, udovoljava svojoj zadaći bude li mu /glumištu, op. A. L./ senzibilnim i brižljivim svjedokom*<sup>10</sup>. Tiskano dramsko djelo opipljivo je i predmetno, pa se kazališna kritika stoga toliko i posvećuje kritici dramskog predloška, ali na kojim temeljima verbalizirati doživljaj kazališne predstave?

Kao jedan od temeljnih problema Mrduljaš je naveo *nepostojanje kodificiranoga nazivlja za označavanje scenskoga znakovlja*<sup>11</sup>, neodređenost i nepreciznost kazališnokritičke terminologije (i pojmovlja dramaturgije, te sustava scenskih znakova (uz to i kritičarsko nepoznavanje kazališnog metiera). Ta "plivajuća" terminologija daleko je od već kodificiranoga jezika i pojmova književnog znanstva i kritike, pa se stoga kazališna kritika priklanja posuđivanju - uzimajući, kako J. L. Styan kaže, od medicine, psihologije ili muzike - ili, pak, asocijativno-metaforičkom "literariziranju". (Ovdje "literarnost" upotrebljavam ironijski i misleći s obzirom na temeljni pojmovnik kada je riječ o kazališnoj umjetnosti, a ne o literarizaciji kao o vrlini teksta: nedostatak "literarnosti" u smislu nedostatka duha, šarma i erudicije u pisanju, kritici je, s pravom, spočitavao Antun Šoljan, odazvavši se na spomenutu anketu 1980.). Osim što bi trebao baratati osnovnim pojmovima dramaturgije i kazališne struke, idealni kazališni kritičar trebao bi imati moć dvostrukog pogleda, koji zrači intelektualnošću i senzibilnošću, što je opet posljedica njegove duhovne osobnosti.

<sup>7</sup> Na anketna pitanja o recentnoj kazališnoj kritici od 43-oro pozvanih, odazvalo se samo 7 kazališnih djelatnika: jedan glumac, jedna kritičarka i pet pisaca.

<sup>8</sup> Igor Mrduljaš: *Pomutnje Talijinih suputnika*. "Prolog", 12, br. 43, Zagreb, 1980. Str. 10.

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 10.

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 11.

<sup>11</sup> *Ibid.*, str. 11.

Međutim, godine 1980. a potom i cijelo desetljeće, do 1990. - kako nam djelomice pokazuje i "Prologovo" istraživanje - svojevrsni animozitet kazališne kritike i glumišnog svijeta (pa i čitateljske publike - potencijalnih gledatelja, kao i onih koji su predstavu gledali, pa onda nisu razumjeli što se to o njoj napisalo) doveo se do svojevrsnoga vrhunca. Iako njezin utjecaj nije istovjetan onome koji kazališna kritika ima u nekim razvijenijim kazališnim sredinama, ona je precijenila svoju društvenu važnost (jednako u odnosu prema publici kao i prema glumišnom svijetu), namećući svoja kazališno-estetska viđenja i postavljajući se u poziciju svemogućega prosuditelja: iz te pozicije demiurga, u ime svojih apriorističkih procjena, ona je predstavama ili odričala vrijednost ili im je preko mjere pridavala važnost, naravno, na Prokrustovoj postelji svojih pristranih estetskih ili nekih drugih opcija. U spomenutoj anketi dramski pisci su pokušavali analizirati na razne načine uzroke i posljedice fenomenologije takvih "stavova", tek navedimo jedan primjermi citat iz teksta Dubravka Jelačića Bužimskog - *Nije li silna želja da se čuje i njegov glas, potisnula zdravu harmoniju i pretvorila sve u potrebu da njegova arbitraža zaključi taj famozni rašomonški slučaj, u kojem on /kritičar, op. A. L./ iz mjesta podvornika Thalijine sudnice uskuće u sudsku stolicu i odatle tjera onog tko tamo već zasluženno sjedi - publiku. Nije li sve to u njemu, sva ta nakupljena energija, formirala preveliki rezervoar narcisoidnosti, netrpeljivosti i cinizma,*<sup>12</sup> ili pak jednu od najneugodnijih analiza iz pera glumca Pere Kvirgića: *Opće mjesto glumčevih prigovora glumcu i kazalištu isto tako opće. Smješteno je u kuloarima - tim polutajnim hodnicima sveopćeg kazališnog govorno-kritičkog parlamentarizma. Ima tu i točnih primjedbi i duhovitosti i genitalija i fekalija, te nešto od toga prodre i u isprane kritičarske marginalije. Kad bismo ta opća-konkretna mjesta pripustili u stranice "Prologa" u izvornom obliku, zacrvnio bi se i sam "Prolog" za koji se ne bi baš moglo reći da pati od prevelike intelektualne čednosti. Ali ostavimo te etičke invektive, iako veliki dio kazališne kritike boluje od etičke generacijske, privatne, osobne, društvene bolesti.*<sup>13</sup>

Pišući o predstavama, kritičari su najčešće pisali ono što oni misle kako bi se nešto trebalo igrati, a ne ono što su gledali. "Ja" je postao važniji od kazališne predstave. *Kazališna kritika poništila je samu sebe tim ezoteriziranim i uymutim jezikom*<sup>14</sup> kojim se služila, valjda ni sama ponekad ne uspijevajući slijediti misaonost vlastite rečenice. Precijenivši vlastitu važnost, ona je zapravo potcijenila svoju pravu odgovornost - i kao kritičkog zrcala glumišnom svijetu i kao mosta između kazališta i publike. Princip agresivnog i sveznajućeg mišljenja doveo je i upotrebu jezika kazališne kritike do vrhunca nerazumljivosti upravo u nevjerojatnom spoju pseudo-terminologije, znanstvenosti i literarizacije, koji je svojim diskurzivnim karakteristikama obezvrijedio i kritičarsku funkciju i - dakako - relevantnost. Zamah kazališne kritike u prošlom desetljeću ima dalekosežnije posljedice nego li su to samo one, kojima su demantirale vlastiti žanr - ona je i čimbenik u rastakanju svih kriterija u odnosu prema kazalištu i unutar kazališta samoga, poremećenih kriterija vrijednosti na svim razinama - koje danas intenzivno živimo u našoj kulturi uopće.

Početakom devedesetih, preciznije 1994., u kazališnoj kritici dogada se nešto, čini mi se, posve obrnuto prošlodesetljetnoj agresiji, što se otkriva upravo raščlam-

<sup>12</sup> Anketa "Prologa": Dubravko Jelačić Bužimski, "Prolog", 12, br. 43, Zagreb, 1980. Str. 22.

<sup>13</sup> Anketa "Prologa": Pero Kvirgić, "Prolog", 12, br. 43, Zagreb, 1980., str. 25.

<sup>14</sup> Anketa "Prologa": Antun Šoljan, "Prolog", 12, br. 43, Zagreb, 1980., str. 42.

bom njezina novinskog jezika.<sup>15</sup> Naime, i u žurnalističci je prekid s tzv. jednoumljem označen snažnom cenzurom prvenstveno u jeziku, na izvjestan način pristupu temi (kazališnoj predstavi, premijeri), i svakako postavljanjem drugačijih akcenata.<sup>16</sup>

Kako bismo to oprijemili, odabrali smo novinske kritike pet dramskih predstava iz četiri poslijeratne sezone: sve su premijere zagrebačkog Hrvatskoga narodnog kazališta, uz Gundulićeva *Osmana*, to su dva klasična teksta hrvatske dramske literature (Begovićeva *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, Krležina *Gospoda Glem-bajevi*), izvedba Shakespeareova *Hamleta*, i nove drame našega suvremenika Ive Brešana *Potopljena zvona*.

Odabrani uzorci novinskih kritika duljine su otprilike dvije-tri do pet kartica teksta, na kojima treba prikazati i kritički komentirati predstavu - dakle, na malom prostoru i već uobičajenom kompozicijom: ponajprije čitamo nekoliko *uvodnih* rečenica koje - bez obzira na stil - impliciraju osnovnu informaciju (gdje, kada, što). Pokazano primjerom, jednom će to biti neutralna, konvencionalna uvodna rečenica, drugi puta esejistički ekskurs, ili će ponekad kritičar odmah eksplicirati i svoj vrijednosni stav: *Predstava drame Milana Begovića Amerikanska jahta u splitskoj luci u programu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu nije loša. A u aktualnim zagrebačkim kazališnim prilikama takav je zaključak gotovo visoka ocjena.*<sup>17</sup>

Potom slijedi dio koji predstavlja *dramski tekst*, a koji je nekoć Krležu izbežumljivao svojom glupošću: ako je riječ o novom dramskom tekstu, to mu se posvećuje nešto više pažnje, traže se ili potvrđuju razlozi njegova uprizorenja, kao na primjeru Brešanovih *Potopljenih zvona*. Uz komentar nove dramske kvalitete koja opravdava uprizorenje, u novinama je ponekad moguće pročitati i ovakvu dramaturšku instant-analizu, da ne kažemo, primjerno dramaturško umovanje, pa ga je vrijedno citirati: *...Mogla bi se napisati drama čak i stupidnih lica. Ali bi se među njima morali pokrenuti odnosi, koji u odvijanju postaju splet odnosa, koji onda stvaraju okrug aktivnosti, gdje interakcijski dinamizam otvara situaciju, što nadmašuje one koji je oblikuju i gdje bi čak i imbecil prešao u zonu druge kvalifikacije. Ali u Brešanovim Potopljenim zvonima nema toga spleta međuodnosa.*<sup>18</sup>

Komentar je drugačiji kada je u pitanju neprijeporna dramska klasika, kritika tada misli kako mora potvrditi kazališni izbor upravo toga klasičnog teksta, pa u tom smislu u sva četiri primjera (Gundulić, Begović, Krleža, Shakespeare) čitamo istu konstataciju, koja je danas već postala novinskokritičarskom frazom - kako dotični klasični tekst izvrsno korespondira sa suvremenošću: tako je Osman *nalik našem svijetu* (naslov iz "Vjesnika"), a predstava podudarna s duhom današnjice, isto tako izvedba *Amerikanske jahte...* dokazuje da se *Begovićevoj prividnoj lukoći postojanja senzibilitet naše suvremenosti izravno odaziva*<sup>19</sup> ili pak u Krležinu slučaju,

<sup>15</sup> Naime, kazališnih časopisa gotovo da i nema - izuzev nekoliko brojeva "Prologa", pa oni zbog svog nepostojanja i ne mogu biti predložak za analizu.

<sup>16</sup> Mirjana Stančić: *Čitajući kazališne kritike*. - U zborniku *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991*. Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku - Pedagoški fakultet, Osijek - Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek - Zagreb, 1992. Str. 284.

<sup>17</sup> Petar Brečić: *Manje za mnogo veće*. "Slobodna Dalmacija", Split, 14. 12. 1992. Str. 26.

<sup>18</sup> Petar Brečić: *Dramska oskudica*. "Slobodna Dalmacija", Split, 24. 4. 1994.

<sup>19</sup> Dubravka Vrgoč: *Vrijeme s početka stoljeća*. "Vjesnik", Zagreb, 30. 10. 1992.

kada Parova predstava istodobno progovara senzibilitetom naših dana s naglašenom ranjivošću, melankolijom i težnjom za nedostižnim smirenjem.<sup>20</sup>

I ne samo u ovim primjerima, uvijek je riječ o mentalnom klišeju kao formuli koja se potom preslikava i u jezičnu frazu. Zbog čega je ta konstatacija fraza: pa zbog toga što je kazalište uvijek stvar - kako kritičari kažu - *naše suvremenosti* i upravo to je jedno od presudnih obilježja te umjetnosti. A kakva je ta naša sadašnjica i što u kazalištu odabir nekoga dramskog teksta znači, kako i zašto doista korepondira sa suvremenošću - postavljeno na drugi način, to je zapravo vrlo bitno i ozbiljno pitanje. Kritika, pak, nema tih dvojbi i problema, i većina onoga što se na našim pozornicama igra apriori nije upitno.

Te općenite formule koje prazne kritiku od pravoga sadržaja, pretvaraju se odveć čestom upotrebom u jezično-izražajni repertoar, koji se tako potpuno krivo kodificira i u nekakvu pojmovno-terminološku bazu. Frazom i bez sadržaja, na jedan neprimjetan način ona kroz jezik atrofira svoju žanrovsku funkciju, ona više nije onaj spomenuti, pravi most ni prema publici, ni prema glumištu. To će se pogotovo pokazati na analizi glumačkog posla.

Nakon dijela o dramskom tekstu i razlozima njegova odabira kritičar potom raščlanjuje koncepciju *redateljske interpretacije teksta*. Jezik kazališne kritike ovdje varira ovisno o stilu, odnosno, idiolektu pojedinoga kritičara, a kritičarski rukopis prepoznaje se i po stavu prema predstavi, odnosno određenoj tzv. redateljskoj poetici. Kazališna kritika osamdesetih bila je sklonija glorifikacijama radikalnijeg redateljskog teatra, kazalištu redateljske interpretacije tekstualnog predloška, za razliku od kritike danas, devedesetih: danas je kritika kudikamo tolerantnija i ima manje isključivog stava (ako je stav ono što je izražavala donedavno), čak je i benevolentnija prema tzv. klasičnijem teatru, pa je stoga i njezin stilističko-izražajni repertoar takav; često se rabi fraza o *novoj dimenziji redateljskog čitanja*, ali se ona najčešće i ne objašnjava. Naposljetku, u kodiranom sadržajnom redosljedu novinske kazališne kritike slijedi onaj dio koji se posvećuje glumačkim kreacijama i ovaj puta zadržat ćemo se na kritičarskoj prosudbi toga "djela" kazališnog posla.

Činjenica o krajnjoj redukciji prostora novinske kazališne kritike diktira lapidarnost, ali, nažalost, do te mjere da se *glumački posao* predstave svodi i kritički komentira po principu - jedan glumac - jedna rečenica (ako je riječ o glavnim ulogama) ili jedan glumac - jedan atribut (ako je riječ o sporednim ulogama), pa do nabiranja pod istom frazom, primjerice: *Korektno su i vješto, [...] na redateljske zahtjeve odgovorili [...]*<sup>21</sup> - pa slijedi poimenično nabiranje glumaca. Ta neminovna simplifikacija istrošila je i obesmyslila do kraja ionako suženi repertoar opisa glumačkoga rada, toga - vjerujem - temeljnog i najosjetljivijeg kazališnog posla. Najeksplicitnija i najprimjernija klišeizacija jezika kazališne kritike iščitava se upravo iz njezina tretiranja glumaca.

Kako naša kazališna kritika opisuje glumački posao: rekli bismo kolokvijalno, "u hodu", u nabiranju, u jednoj pauzalnoj ocjeni najčešće spomenutim, jednim atributom. Pojasnimo primjerima - uloge su najčešće odigrane *efektno, vješto, sjajno, izuzetno*, pa onda u najmanju ruku *korektno* i *izuzetno profilirane*, ili pak *svježe* i s

<sup>20</sup> Marija Grgičević: *Pula u srcu Europe*. "Večernji list", Zagreb, 28. 11. 1993., str. 17.

<sup>21</sup> Dubravka Vrgoč: *Nedorečene zablude vremena*. "Vjesnik", Zagreb, 23. 4. 1994.

*pravom mjerom*. To je repertoarni raspon tzv. pohvalnih kritičarskih atributa, i takav se, nažalost, zbraja i nadaje iz većine tekstova. Efektno, vješto, sjajno i izuzetno toliko su općeniti i opisni da ne mogu ni uz najbolju volju značiti ništa, a više se odnose na izvješće s gostovanja nekog cirkusa, kao što i konstatacija o *svježini* i *pravoj mjeri* ima više veze s kulinarskim, nego s glumačkim mjerama. Nepohvalne attribute nešto je teže ovako jednostavno tipologizirati, možda upravo po onoj Tolstojevoj, kako sve sretne obitelji liče jedna na drugu, a sve se nesretne razlikuju. Pa tako i kritičarske pokude. Tek navedimo poneki primjer duhovite literarizacije A. Kudrjavceva koji je u kritici ovogodišnjeg *Hamleta* dao truda svom peru, pa kaže:  *Hrvoje Zalar bio je Horacije zabrinjavajuće krvne slike, Vedran Mlikota (Laert) bolovao je od teške hipertenzije*<sup>22</sup>. Ne tvrdimo da je u pravilu tako, jer ponekad je riječ i o proširenoj ili lucidnijoj rečenici koja komentira glumački posao, ali uglavnom jest. Glumci su otjelovljenje kazališne umjetnosti, ali kazališna kritika nije samo premalo, nego nije ni na pravi način posvećena glumačkom poslu. Primjera kao što su ovi gore ima, nažalost, napretak.

Naposljetku, to se odnosi i na opis rada drugih umjetničkih suradnika. Tako su scena i kostimi najčešće funkcionalni, efektni, dopadljivi, primjereni ili jednostavni, a svakako je najveći kompliment ako su *funkcionalni*. Takva je i scenska glazba: s komentarom kako je *bila funkcionalna*, uglavnom završava većina kazališnih kritika.

Postavlja se pitanje, što stoji iza toga ispraznog i općenitog jezika (pod pretpostavkom da je čitatelj uopće i razumio kritičara) kazališne kritike koji se "valja" po našim novinama: ne stoji samo nekodificirano i posuđivanje, stoji u velikoj mjeri mišljenje bez stava. Jezik je istodobno i pokazatelj stanja, a i iza toga se štošta krije: i problem tradicije, i svojevrsna kulturna izolacija, i nedostatak kriterija i uslijed svega toga pomalo - nedostatak prave kritičnosti. Od 1991. nakon prekida sa starijim društvenim modelom, pita se Mirjana Stančić, da li se dogodio i kvalitativni pomak u pisanju kazališne kritike i je li *postala profesionalnijom, pouzdanijom, relativno neopterećenom*.<sup>23</sup> *Mislim da nije*<sup>24</sup> - kaže ona, što je simptomatično, prije četiri godine, a danas se čini kako je bila u pravu. Princip autocenzure i nekritičnosti, te uzdizanje nečega u ime *brutalne likvidacije onog drugog*<sup>25</sup> naslijedili smo više nego što bismo to željeli priznati. Atrofirani jezik je, dakle, i pokazatelj stanja opće kulturne atrofije bez pravih kriterija kulturnog vrednovanja. Kritika je i sada i za budućnost puno ozbiljniji posao nego što to izgleda, a malo više koncentracije na vlastiti žanr te hrabrosti - u svakom, pa i u stilističkom smislu - ne bi joj škodilo.

<sup>22</sup> A. Kudrjavcev: *Balet u cokulama*. "Slobodna Dalmacija", Split, 24. 7. 1994, str. 29.

<sup>23</sup> Vidi bilj. 16!: str. 285.

<sup>24</sup> *Ibid.*, str. 285.

<sup>25</sup> *Ibid.*, str. 285.

Georgij Paro

## TRI PUTA GOSPODA GLEMBAJEVI ILI MUKA PO KRLEŽI

Prvi put sam došao na ideju da režiram *Gospodu Glembajeve* 1965. godine. Kao v. d. direktor Drame Hrvatskoga narodnog kazališta bio sam poslan u sklopu kulturne razmjene u Rumunjsku. Bila je zima, na željezničkoj postaji u Bukureštu snijeg do koljena, stigao sam vlakom iz Beograda rano ujutro, još je bio mrak, dočekala me jedna mlada dama zadužena za mene koja je dobro govorila hrvatski, osjećao sam se dešperatno, umorno, nije mi bilo ni do čega, i prvo što sam joj rekao bilo je da ne namjeravam ostati svih predviđenih deset dana, već eventualno tri ili četiri, i odmah, tamo na kolodvoru, raspitivao sam se kada idu vlakovi natrag za Beograd. Stigli smo do hotela, malo sam se odmorio, svanulo je, izišao sam na ulicu i shvatio da se nalazim u jednom zapuštenom, ali prelijepom gradu, "malom Parizu", kako su nazivali Bukurešt prije nego što ga je Ceausescu pretvorio u vlastiti Mogilopolis.

Istu sam večer bio u kazalištu, davala se premijera Brechtove *Opere za tri groša* u Teatru Sturdza Bulandra, u režiji Liviu Ciuleia. Predstava je bila fantastična. Upoznao sam Ciuleia, razgovarali smo na engleskom i dobro se čuli i razumjeli. Odonda smo se često susretali u Europi i Americi, kamo je emigrirao i gdje je bio dugogodišnji direktor Arena Stage Theatrea u Washingtonu, kao i Guthrieovog kazališta u Minneapolisu. Između mahom dobrih, nadasve vitalnih predstava i izuzetno temperamentnih glumaca, posebno mi se usjekla u sjećanje izvedba inače posve minornog američkog komada *Dvoje na njihaljci* Williama Gibsona u režiji mladog Radua Pentulescu. Bulevarski tekst s dva lika Pentulescu je prostorno razigrao tako da je scenska soba na mahove postajala dio saća velikoga grada; jednoj tipično američkoj psihološkoj dramskoj priči dao je naglašeno socijalnu, pa čak i sudbinsku dimenziju. I Pentulescu je ubrzo zatim emigrirao kao i Andrej Serban. Zajedno s Ionescom ti su Rumunji stvarali moderni europski i svjetski teatar.

Ukratko, nije mi više padalo na pamet da skratim svoj boravak u Rumunjskoj. Osim u Bukureštu bio sam još u Jašiju i Galatiju, ali tamo nisam vidio neke naročito vrijedne predstave. U susretima koje sam imao s rumunjskim kazališnim ljudima razumio sam svu bijedu tvrdog komunističkog sistema: bili su potpuno neobavješteni

o kazališnoj situaciji u Europi i svijetu; kazališne repertoare radilo je Ministarstvo kulture, predstave je prije premijere ocjenjivala cenzorska komisija i nerijetko ih zabranjivala.

U Galatiju me pozvao tamošnji direktor kazališta na suradnju. Pokazao mi je upravo tiskanu knjigu rumunjskih prijevoda Krležinih drama i predložio mi da u idućoj sezoni radim *Gospodu Glembajeve*. Spremno sam se odazvao. Uzeo sam sa sobom *Glembajeve* na rumunjskom i vratio se u Zagreb. Direktora kazališta u Galatiju tražio sam da mi pošalje tehničke nacрте pozornice. Odmah po povratku u Zagreb zamolio sam Belu Krležu da mi omogući sastanak s Miroslavom Krležom, kojeg sam prije toga susreo samo jednom. Umjesto sastanka imao sam s njim telefonski razgovor. Rekao sam mu o čemu se radi, odnosno pitao sam ga za dopuštenje da radim *Glembajeve* u Galatiju, a on me na to upitao zašto ne radim *Glembajeve* u Bukureštu, već u Galcu? *Zato što me u Bukurešt nisu zvali, a u Galati jesu... Onda nemojte raditi Glembajeve...* mirno mi je odgovorio.

Da, još jedna zanimljivost u vezi s mojim nesuđenim gostovanjem; gotovo godinu dana nakon mog boravka u Rumunjskoj stigao je tehnički nacrt pozornice kazališta u Galatiju. Donio ga je u Zagreb rumunjski redatelj Moni Gelerther koji je u međuvremenu postavio *Glembajeve* u Bukureštu, i to bez nekog osobitog uspjeha. U popratnom pismu nesretni kazališni direktor iz Galatija, koji nikada nije dobio moje pismo u kojem otkazujem gostovanje, ispričao mi se zbog zakašnjenja do kojeg je došlo nakon što je cenzura na rumunjskoj pošti zaustavila *sumnjive* nacрте koji idu tko zna s kojom namjerom u inozemstvo, te je jadan čovjek imao i te kakvih okapanja na policiji dokazujući da se ne radi o špijunaži.

Sve što sam uspio redateljski uraditi s *Gospodom Glembajevima*, pripremajući se za predstavu u Galatiju, bila su skraćena prvoga čina koje sam unio u hrvatski i rumunjski tekst. Dvadeset i osam godina poslije, prilikom postave *Glembajevih* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1993. godine, zadržao sam ista kraćenja prvoga čina. Nisam imao potrebu da promijenim bilo što. To me prilično iznenadilo.

Moj drugi redateljski susret s Krležinim *Glembajevima* imao se zbiti u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1970. godine.

Budući da sam kao redatelj uvijek nastojao biti ne samo obaviješten o tradiciji prijašnjih postava, poglavito hrvatskih klasičnih dramskih tekstova za kojima sam posezao, nego sam tu i takvu tradiciju s poštovanjem uzimao u obzir prilikom svojih redateljskih zamisli, to sam se predstavom *Gospode Glembajevih* namjeravao u izvjesnom smislu osloniti na još u živu u mome sjećanju izvedbu *Glembajevih* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu 1960. godine, koju je režirao Mirko Perković, scenograf je bio Zvonimir Aghaba, a kostimograf Inge Kostinčer. U prostorno-scenografskom smislu Perkovićeve i Aghabina predstava zapravo je bila neka vrsta parafraze prve izvedbe *Glembajevih* iz 1929. godine, koju je režirao Alfons Verli, a scenograf je bio Ljubo Babić. Razmišljajući, dakle, o svojim *Glembajevima*, posredno sam se sastao s Babićevim, i dakako, Krležinim rješenjima scenskog prostora na praizvedbi *Glembajevih*.

Mislím da ne trebam posebno naglašavati kako moja redateljska svijest o tradiciji nema nikakve veze s tradicionalističkim pristupom kazalištu. Vrlo često će se scenska rješenja mojih predstava na prvi pogled učiniti preradikalnima, izgledat će kao potpuni raskid s tradicijom, ali pažljiviji će gledatelj uvijek moći prepoznati moj

duboko intimni redateljski dijalog s prethodnicima koji su kroz svoje predstave u dramaturgiju unijeli i nezaobilazni element kazališta. Stoga nerijetko uzimam uz dramski tekst i činjenicu njegovih prethodnih scenskih realizacija kao izvorište svojih promišljanja o vlastitim rješenjima. Nema umjetnosti, pa tako ni kazališne, bez povijesti.

Prvi čin *Gospode Glembajevih* zamislio sam tako da bi na sceni bila postavljena Aghabina scenografija iz 1960., i to na pomičnom sustavu praktikabala visine 25 cm, osim namještaja dok bi dio bio razmješten na podu pozornice. Predstavu bih počeo nadopisanom scenom gostiju, među kojima bi se našli i svi protagonisti Perkovićeve postave – Bela Krleža kao barunica Castelli, Vanja Drach kao Leone, Emil Kutijaro kao Ignjat Glembay, Mira Župan kao sestra Angelica, itd. Kad gosti izidu, ostali bi na sceni svi glavni glumci iz stare izvedbe, ali i skupina glumaca koja će ih zamijeniti u novoj predstavi: Mia Oremović kao Castellica, Marija Paro kao sestra Angelica, da spomenem samo neke, dok bi Vanja Drach ostao Leone i u mojoj postavi. Novi protagonisti susreli bi se sa starima, naklonili im se s dužnim poštovanjem, možda rukovali, a onda bi se stari uputili u dubinu scene, koja bi se na pomičnim praktikablama udaljavala što je dublje moguće na pozornici, gdje bi ostala jedva primjetno, ali ipak prisutno, blago osvijetljena. Stari bi glumci napustili pozornicu, novi bi ostali, možda bi oni sami ili scenski radnici, malo drugačije porazmještali namještaj, poneki nepotrebni komad gurnuli ukraj i počela bi predstava razgovorom između Leonea i sestre Angelike. Problem odnosa igre glumaca spram glembajevskih portreta namjeravao sam riješiti tako da bi se, kad god je to neophodno, osvrtni u pozadinu gdje bi se ti portreti nazirali. U prizoru razgovora oko Angelikina portreta Leone bi ga skinuo sa zida i donio naprijed, čime bi se omogućio frontalni govor glumaca, a ne hoćni ili s leđa.

Što se pak same glumačke igre tiče, težio bih onome što sam već iskušao u svojoj predstavi *U agoniji*, svom prvom Krleži iz 1969. godine u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu. Riječ je prvenstveno o problemu Krležina scenskog govora.

Neka mi bude dopušteno citirati što sam u povodu *Agonije* zapisao u programskoj knjižici:

*Poznato je da postoje dvije verzije U agoniji, dvočinska i tročinska. Za mene su to dva posve različita komada. Dokaz je za tu tvrdnju i činjenica da su sve predstave u kojima je treći čin bio mehanički pridodan na prethodna dva doživjele fijasko; osobe dvočinske Agonije jednostavno se nisu uklapale u treći čin, pa je taj bio odbacivan kao slab, suvišan, itd. Danas našim pozornicama opet vlada dvočinska verzija.*

*Dvočinsku Agoniju moguće je igrati samo na način na koji smo to imali prilike vidjeti u brojnim i, zapravo, sličnim predstavama. Scenski to znači u klasičnoj sobi, s pretpostavkom postojanja četvrtog zida.*

*Tročinska Agonija zahtijeva otvoreni tloris, budući da je autor razbio psihološko i dramaturško savršenstvo zatvorene forme prvih dvaju činova, čime je, slikovito rečeno, na neki način otvorio komad. Problem režije bio je da iznade kompromis između privida i atmosfere sobe, koja se podrazumijeva u Agoniji, i mogućnosti otvorenog tlorisa, tj. takvog koji ignorira četvrti zid. Pokušaj rješenja tog problema naden je u naturalističkoj obradi stražnjeg, plošnog zida, u obje slike, koji po materijalu i elementima treba dočarati autentičnost i atmosferu ambijenta, dok je tloris, reduciran na mi-*



nimum stvari nužnih za igru, izveden gotovo usporedno s otvorom pozornice, i tako upravo agresivno upravljen na publiku.

Još samo riječ-dvije o govoru. Glumci govore znatno brže, pregnatnije, preciznije u našoj predstavi nego u dosadašnjim Agonijama. Za to postoji i banalan razlog, jer bi predstava komotnije govorena trajala pet sati.

Dakako da postoji i drugi, važniji razlog zašto glumci tako govore. Autor se u ovom svom djelu, a to je uostalom jedna od bitnih značajka njegova stila, izražava bogato u brojnim varijacijama na temu. Pritom u govoru na sceni uvijek vreba opasnost da se od varijacija zanemari tema. Sjećam se nekih predstava Agonije i glumaca u njima koji su zapljuskivali gledalište zvukom svoga govora u kojem je, međutim, bilo teško razaznati smisao. Mi smo uvijek i stalno inzistirali na temi. Moglo bi se reći da smo težili za izražavanjem u kvalitetama, a ne kvantitetama. Kao rezultat tog postupka, fabula Agonije izišla je oštrije u prvi plan.

Na kraju se želim unaprijed ograditi od bilo kakvih primisli da smo htjeli dati neku novu Agoniju. Napravili smo je tako kako smo je pročitali. Odlika je, i veličina klasičnih djela što daju mogućnost različitih shvaćanja i interpretacija, a da pritom uvijek ostanu autentična.

U *Glembajevima* sam namjeravao poraditi na kristalnoj jasnoći scenske motivacije svakog pojedinog lika unutar Krležina dramaturškog zahtjeva te vrlo ekonomičnim i glumački preciznim scenskim radnjama, a što se govornog iskaza tiče glumačka riječ bi imala biti posljedicom situacije, a ne, kao što to često biva u našem kazalištu - obrnuto! Ukratko, nisam se namjeravao baviti nekom eventualno kritičkom, odnosno redateljsko-svjetonazornom reinterpetacijom *Glembajevih*, već mi je bila namjera prodrijeti im do u samu bit. Uostalom, tako radim od svojih redateljskih početaka. To je moj trajni hommage učitelju dr. Branku Gavelli.

Drugi sam čin bio zamislio kao aranžirski pokus. Scena bi bila tlorisno definirana, ali kulise bi hile tek naznačene i uzete iz fundusa. Isto bi tako i namještaj bio biran po principu stol, stolac, krevet, naslonjač, dakle bilo kakav prikladan stol, stolac, krevet ili naslonjač, neovisno o stilskom razdoblju. Glumci bi bili u civilu, s tek nekim kostimskim naznakama. Na sceni bi bili nazočni redatelj, šaptač i inspicijent obvezatno, a možda koji put scenograf i kostimograf. Radilo bi se o stvarnom aranžirskom pokusu uz pretpostavku da su glumci manje ili više memorirali tekst. Samo je po sebi razumljivo da bi se u prekidima pokusa pred publikom raspravljalo o različitim mogućnostima rješenja pojedinih prizora kako bi se što dublje proniknulo u njihovu srž. Od premijere pa do, recimo, dvadesete predstave taj bi drugi čin polako dobivao završne konture i na jednoj od repriza bi bio izveden premijerno, scenski i kostimski opremljen, osvjetljen i, dakako, bez redateljeve nazočnosti.

Kad danas razmišljam o ovome, svjestan sam da je u ovakvoj režiji bilo sadržano moje američko kazališno iskustvo šezdesetih godina i tada vrlo prisutan postupak *work in progress*. To rado priznajem. Ipak, mislim da se nije radilo o pukom presadivanju jednog, iako doživljenog osobnom prisutnošću i radom, ipak presadenog kazališnog modela. *Work in progress* prečesto je bio izlika za izbjegavanje osmišljene redateljske misli. Američke predstave toga vremena, što je i razvodnilo taj značajni kazališni pokret, počesto su se iscrpljivale u traženju mnogih smislova, u početku pretežno političkih i socijalnih, ali poslije sve više formalnih i formalističkih. Moj je pristup drugom činu *Glembajevih* bio zamišljen kao napor traženja

kazališnog izraza, ali i s jasnom namjerom da taj eventualno pronađeni, drugačiji, nazovimo ga generacijski, novi, osobni ton u Krleži u jednom času i odgovorno redateljski potpišem.

Imao sam namjeru uprizoriti treći čin *Glembajevih* kao interijerno-eksterijernu scensku kombinaciju. U dnu pozornice vidjela bi se fasada glembajevske kuće, unutar koje bi se u ekspresionistički iskošenom slogu razabiralo stubište i soba s odrom na kojemu leži mrtvi Ignjat Glembay. Nazirali bi se i dijelovi ostalih soba s prigušenim osvjetljenjem, istaknutim detaljima stolica s telefonom, stolca na kojem cijelo vrijeme kunja Kamerdiner, prostorije s ogledalom pred kojim se barunica Castelli kostimira u crno za susret s Leoneom, verande na kojoj stoji i puši sestra Angelica, prozora s lelujavom bijelom zavjesom sobe u kojoj se odigrao obračun između oca i sina u drugome činu. Glavninu scene ispred te fasade zauzimao bi veliki kirman-perzer na kojem bi se nalazila vrtna brezova sjenica. Svi ti prostori bili bi istodobno i simultani i odvojeni, već prema potrebi, a to bi se postizalo scenskom rasvjetom. Velika scena između barunice Castelli i Leonea igrala bi se dobrim dijelom u sjenici, ali postojala bi i mogućnost direktne prostorne komunikacije s mrtvačkim odrom na katu kuće.

Na samome kraju Leone bi zaklao barunicu na kirmanu i zamotao je u njega.

Dalje od ove inspiracije nisam bio došao, nisam se bio odlučio za scenografa i sve je to tek trebalo osmisliti i napraviti.

Samo je po sebi razumljivo da sam ovakvim scensko-prostornim razmišljanjem pokušao povezati ranog, simboličko-ekspresionističkog Krležu i njegove *Glembajeve*, da sam pokušavao zamisliti onu vrstu krležijanske kazališne sinteze koju je on dramaturški već bio obavio u *Areteju*, a koji će me kao redateljska avantura sačekati desetak godina kasnije na Dubrovačkim ljetnim igrama.

Za treći bih čin *Glembajevih* mogao reći da me također inspiriralo američko iskustvo, poglavito *happeninga*. U happeningu se upravo išlo za istraživanjem vremena i prostora, umnažanjem vremena prostornim simultaniteta, izbjegavanjem pojednostavljenog linearnog shvaćanja vremena ili, preneseno u kazalište, demonstiranjem scenski naivnog realizma koji u prvom redu podrazumijeva vremenski kontinuiran slijed motivacije i akcije. Htio sam postići slojevit, zgusnutu, čvornatu strukturu trećeg čina *Glembajevih* u kojem provali prošlost i zakovila se u ljudima u kriznom trenutku sadašnjosti. Namjera mi je bila dovesti likove i njihove postupke do opsesivnog intenziteta, kako bi samo ubojstvo na kraju bilo jedino moguće rješenje i smiraj.

Imao sam veliku tremu kad me Krleža pozvao k sebi da mu ispričam svoje *Glembajeve*.

Uopće, sjećam se tih trenutaka ispunjenih strepnjom i nelagodnom još tamo od *Agonije*, kad me Krleža tražio tekst sa štrihovima, otvorio ga, prelistao nekoliko stranica, nasmiješio se i rekao: *Paro, radite što hoćete*, pa preko *Areteja*, kad sam mu govorio kako će publika zajedno s predstavom šetati Bokarom, na što se od srca nasmijao i rekao: *Probajte, Paro... Kristofora Kolumba na brodu Santa Maria u plovidbi oko Lokruma*, kad mi je kazao: *To je cirkus, ja to nisam napisao, ali radite što znate, sve do Banketa u Blitvi*, koji sam mu donosio kao dramaturgiju u nekoliko verzija od kojih on, imao sam taj dojam, nije ni jednu niti pogledao, ali me zato tražio, zatvorenih očiju, zavaljen u naslonjač, da mu ispričam cijelu predstavu, scenu

po scenu. Kako bih započeo, on bi me odmah stao prekidati i zapitkivati: *gdje je ovo i kad će ono!?* U svojoj sam mu nelagodi i zbunjenosti nastojao rastumačiti da se radi o dramatizaciji i nužnim kraćenjima, a Krleža pita: *čemu kratiti?* kaže, *Igrajte cijeli roman kako piše.* Spasila me Bela Krleža koja je na trećoj ili četvrtoj takvoj seansi odjednom ustala i rekla: *Krleža, zašto mučiš čovjeka, daj mu da radi.* Odmahnuo je rukom i rekao: *Radite što hoćete.*

No, da se vratim *Glembajevima*. Gledao me živim, zainteresiranim pogledom i dao rukom ceremonijalni znak da mogu početi. I počeo sam. Ali, tek što sam započeo, pogled mu se počeo gubiti i rasplinjavati, bilo je očigledno da se ne slaže ni s jednom jedinom mojom riječi, ali pustio me da dalje govorim. Bilo mi je teško, znao sam da od mojih *Glembajevih* neće biti ništa, pa ipak sam nekako dogurao do kraja. Kad se propada, neka to bude potpuna propast, gospodska. Pogledao me kao da mu je krivo što me mora povrijediti. Bio je to blag, prijateljski pogled mudra čovjeka. Pauza. Onda mi se obratio tihim, gotovo nježnim glasom: *Nemojte to raditi.*

Predstavu je umjesto mene 1974. godine u Hrvatskome narodnom kazalištu režirao kolega Vladimir Gerić. Bili su to dobri *Glembajevi*, s dobrim glumcima. Koliko se sjećam, i sam je Krleža bio zadovoljan.

Predstavu *Gospode Glembajevih* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu u sezoni 1993./1994. režirao sam slučajno, tako reći po zadatku. *Glembajevi* su bili postavljeni na repertoar u povodu stote obljetnice Krležina rođenja i prema mojoj sugestiji bilo je dogovoreno da se za redatelja izabere neko ugledno ime europskog kazališta, a koje bi pokazalo afinitet za Krležu i to njegovo djelo. *Glembajevih* smo se nagledali u raznim verzijama u hrvatskome glumištu i u onome trenutku nije se umjetnički imperativno nametalo ni jedno redateljsko ime u nas kojemu bi se *Glembajevi* po logici stvari trebali ponuditi. Izbor stranog redatelja sadržavao je u sebi i ona pitanja koja nas nerijetko intrigiraju, a to su: kako nas vide u Europi, što znaju o nama i jesmo li uopće za Europu kazališno zanimljivi. Pitanja neugodna, svakako, ali i logična, jer je hrvatsko kazalište bilo vrlo malo prisutno u svijetu, politički potisnuto u stranu od beogradske centrale, ali često i zbog svoje samodovoljne komotnosti i zatvorenosti.

Prvi stranac kojemu sam se obratio, riječ je o Giorgiu Pressburgeru, književniku, kazališnom i filmskom redatelju, profesoru na rimskoj kazališnoj školi, direktoru Mittelfesta u Cividaleu, s vidnim je interesom pristao da režira *Glembajeve*. Pokazalo se da je dobar poznavatelj Krleže, da ga je čitao na talijanskim i na slovenskim prijevodima. Dogovorili smo se da radi *Glembajeve* tako kao da ih je napisao bilo koji europski pisac, da se ne obazire na dosadašnju tradiciju igranja *Glembajevih* u nas i da dovede svog scenografa i kostimografa. Što se podjele uloga tiče, dogovorili smo se da će ja predložiti glumce i to ne toliko prema svom redateljskom afinitetu, već, koliko god je to moguće, prema nekom objektivnom kriteriju, po principu tko bi u ansamblu Hrvatskoga narodnog kazališta mogao biti najbliži za koju ulogu u *Glembajevima*. Tako je i došlo do podjele Ignjat Glembay - Vanja Drach, Barunica Castelli - Ena Begović, Leone - René Medvešek (kao gost), sestra Angelica - Alma Prica, stari Fabriczy - Špiro Guberina, Puba Frabiczy - Sven Medvešek i Žarko Potočnjak, dr. Altman - Ivan Brkić, Silberbrant - Siniša Popović i Kamerdiner - Ivan Katić. Pressburger je uskoro doputovao u Zagreb, sreo se s glumcima, izrazio svoje uvjerenje da bi s njima mogao dobro suradivati, riječju sve je bilo pripremljeno za početak rada.

Međutim, tjedan dana prije prvog pokusa (početkom rujna 1993.) Pressburger je otkazao zbog ratne situacije u Hrvatskoj. Nikakva uvjeravanja nisu pomogla, čovjek se predomislio i ostavio nas u nerješivoj situaciji.

*Glembajevi* su se morali igrati u godini autorove stogodišnjice; već se počelo po Zagrebu govoriti kako se Hrvatsko narodno kazalište *boji* postaviti na repertoar Krležu, iz *političkih razloga*. Trebalo je već i zbog takvih gluposti izvesti bar pretpremijerno *Gospodu Glembajeve* u godini Krležine stogodišnjice, bilo gdje u Hrvatskoj, jer to zbog posljedice poplave nije bilo moguće učiniti na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta. Tako je i bilo: *Glembajevi* su prvi put bili izvedeni u Puli 11. studenoga 1993., da bi se nakon sanacije Hrvatskoga narodnog kazališta predstava premijerno izvela u samoj kući 9. ožujka 1994.

Međutim, da bi se sve to uopće moglo dogoditi, trebalo je hitno riješiti problem redatelja *Glembajevih*. Bilo je prekasno ići u potragu za nekim drugim europskim redateljem, bilo je prekasno i da se nekom hrvatskom redatelju preko noći ponude *Glembajevi*.

Svi ti razlozi naveli su me da nakon dva neuspjela pokušaja konačno postavim *Glembajeve*. Počeo sam svoja redateljska razmišljanja sjećajući se svojih davnih intuicija, inspiracija i ideja. Pokazalo se da su one i te kako žive u meni, da su još uvijek plodonosne i, zapravo, s velikom radošću dao sam se na posao.

Presudan suradnik bio je scenograf. Već poodavno želio sam raditi nekog Krležu sa slikarom Josipom Vaništom, koji je kako intelektualno, tako i po svom slikarskom senzibilitetu, blizak Krleži i njegovu djelu. U početku je gospodin Vaništa izrazio iskreno zanimanje za tu suradnju, međutim, što je vrijeme više odmicalo, sve je više prevladavala skepsa kod njega i na kraju je, na žalost, odustao.

U razgovorima koje smo vodili ispričao sam mu svoja prijašnja glembajevska redateljska razmišljanja, ali i neka pročišćenja do kojih sam došao, i činilo mi se da se zamteresirao. Ti su mi razgovori s Vaništom znatno pripomogli da još više izbrusim svoje misli koje su se odnosile na scenski prostor i atmosferu predstave. Zajednički smo došli do ideje da prvi čin bude bijel, drugi siv, treći crn, a to je izlazilo kako iz Vaništinih crteža, tako i iz glembajevskog *dugog putovanja iz kasnog dana u duboku noć*.

Posebno su bili važni razgovori o portretima. Obojica smo zaključili da bi oni trebali zapravo biti dio stražnjeg zida, upijeni u taj zid, ugrađeni u glembajevsku kuću, pomalo natruli kao i sama kuća. U jednom od razgovora Vaništa mi je rekao da se nekog kasnog poslijepodneva odmarao u svom atelijeru u Križanićevoj 11, i da su zrake sunca tako padale na neki stari papir naslonjen na zid sobe da su proizvodile treperavo začudnu kolorističku igru koju će pokušati naslikati kao mogućnost kako bi ti pomalo dekomponirani glembajevski portreti mogli izgledati. Međutim, odustao je i od toga. Odustao je od *Glembajevih*. Vrijeme je odmicalo, trebalo se odlučiti.

Zamolio sam za suradnju gospodu Dinku Jeričević, s kojom sam do tada relativno malo radio, ali čija scenografija Turgenjevljevih *Mjesec dana na selu* (Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1990.) i danas traje u mom sjećanju kao jedna od najljepših u svim mojim dosadašnjim predstavama, a nije ih bilo malo. U scenografijama Dinke Jeričević postoji dobar sklad između prostorne invencije i estetskog oblikovanja scene, a imao sam se prilike uvjeriti i u njezinu sposobnost da, saslušavši

moje često nedorečene redateljske naputke, posve autonomno napravi dekor u kojem ravnopravno stoje moja redateljska misao i njezin osmišljeni scenografski rukopis. Uostalom, držim da je ovaj princip ujedno i temelj svake prave suradnje redatelja kako sa scenografom tako i sa svim ostalim umjetničkim suradnicima, kostimografom, oblikovateljem svjetla, skladateljem, koreografom i, nadasve, glumcima. To u načelu ima biti susret ljudi koji znaju, mogu i žele.

Dinka Jeričević gentlemenski je saslušala moje isprike što sam se najprije obratio Vaništi za dekor *Glembajevih*, a ne prvenstveno njoj, i spremno pristala na suradnju. Prihvatila je i većinu mojih scenskih zamisli koje sam imao sad već pročišćene iz razgovora s Vaništom, nadogradila ih na svoj način, i vrlo brzo došli smo do skica koje su bile točan predložak za konceptualnu odnosno prostorno-vizualnu komponentu predstave *Glembajevih*.

Prvi i drugi čin zadržali su nešto od moje davno sanjane predstave *Glembajevih* koja je u nastajanju, koja se odriče krajnje odluke, koja, dakle, odstupa od Babićevih i Agbabinih salona i soba, ali koja se nije odlučila za svoj definitivni iskaz.

Dakle, otvoreno se kulisira scenski prostor prvoga čina, te su kulise okretute naopako tako da se vidi njihova drvena konstrukcija i crni željezni utezi koji ih pridržavaju uz pod, ali u prvom činu te su kulise obijeljene, dok su u drugom sive. Da bi se potencirala *kulisa*, čije se platno u transportu vrlo često potrga, učinjeno je to namjerno u vrhu posljednje desne kulise, gledano iz gledališta. Zanimljive su bile reakcije čak i tzv. stručnih gledatelja; netko tko je htio biti dobronamjerman upozorio je poslije premijere scenografa da *se strgala kulisa*, netko drugi je zaključio kako ta poderotina simbolizira napuklinu u naoko čvrstoj glembajevskoj kući, netko treći je pak čitavu tu igru s kulisama protumačio kao svjesno zanemarivanje socijalne i povijesne komponente *Glembajevih* i pomicanja njihova težišta na svezremenski, općeljudski, čak tragijski plan! Neka ostane zabilježena i ova anegdota. Dinka Jeričević ostavila je skice dekora *Gospode Glembajevih*, radene kolažnom tehnikom, na porti Hrvatskoga narodnog kazališta, i kad ih je došla preuzeti, portir joj se ispričavao da nije kriv što se papir na kulisi iz prvoga čina u desnom gornjem uglu zgužvao, nastojeći pritom dlanom izravnati, odnosno popraviti to oštećenje na skici. Bio sam vrlo zadovoljan ovako različitim komentarima.

Kazalište koje redatelju, scenografu, pa i glumcima, služi za iskazivanje svojih pojednostavljenih ideja o nekom djelu ili koje, koristeći se piscem, nameće neku svoju obično vrlo suženu sliku svijeta, uistinu ne volim, čak me i iritira. A tome smo uglavnom izloženi. Krleža je zapisao u svoj *Dnevnik* 1967. godine: *Precjenjivanje sebe i svoje liliputanske sitnosti primjećuje se na svakom koraku*. Ali tko danas čita Krležu...

Oduvijek sam težio, s manje ili više uspjeha, uvući publiku u suigru s predstavom, podstaći je na surazmišljanje i suosjećanje i na stvaranje osobnog, a ne nametnutog dojma. U suigri koncepta i kazališta rijetko sam kada dopustio da koncept grubo prevagne. Nastojao sam održati njihovu krhku ravnotežu, koristeći se svime što spada u kazalište, a scenografija je u toj suigri, upravo zato što je tako prisutna, jedno je od mjerila uspješnog ostvarenja toga ravnovjesja.

No, vratimo se *Glembajevima*.

U prvom je činu Dinka Jeričević razmjestila namještaj pravocrtno na bijelo lakiranu usku pistu paralelnu sa stražnjim zidom i proscenijem. Takav maniristički

frontalni aranžman glumaca i namještaja daleko je asociirao na Meyerholdov stol u Gribojedovljevu komadu *Teško pametnom* ili Brechtovu postavu stola u *Piru malo-gradanina*, a u *Glembajevima* je imao i dodatni smisao jer su se glumci tako aranžirani pojavljivali kao paralelni niz živih portreta onima slikanima, koji su isto tako u nizu visjeli iza njih na zidu sobe. Živa gospoda Glembajevi postali su tako kandidati smrti koji čekaju da ih se kao portrete povješa na zid uz njihove pretke.

Te je portrete naslikao Mersad Berber u svojoj bijeloj maniri, tako da su se ujedinjavali s bijelo obojenim zidom. Jedino su možda okviri bili malo prenaplašeni.

Angelikin portret Leone je skidao sa zida i u jednom se trenutku slika našla oslonjena na naslon jednog od stolaca, a on je, sjedeći na susjednom stolcu držao ruku na gornjem rubu njezina okvira baš kao na poznatoj slici renesansnog mani-rističkog slikara Bernardina Liccinija *Portret Isabelle d'Este*. Time je relacija portreti - živi ljudi bila gotovo izjednačena. (Vidi skicu prvog čina, str. 158.)

Drugi je čin imao dijagonalno ukošen sivi, također pohabani i očito kulisirani zid, što je omogućilo dubinski, trodimenzionalni raspored pokućstva i scenske rekvizite. Na prosceniju je, sasvim lijevo, gledano iz gledališta, bila postavljena mala balkonska balustrada, također nedovršene izrade, i jedna tilasta zavjesa, koja se viorila na vjetru u trenucima kad bi stari Glembay i Leone izlazili na balkon da udahnu malo zraka i pripreme se za nastavak obračuna.

Drugi je čin igran realistički, ali očišćen od pretjeranog psihologiziranja i sveden na slijed jasno motiviranih i žestokih akcija i reakcija sve do fatalnog Glembajeva kraja.

Osobno mislim da su Vanja Drach i Rene Medvešek odigrali taj drugi čin tako da bi mogli poslužiti uzorom kako uopće danas igrati Krležu, Ibsena ili Čehova, one pisce, dakle, koje uobičajeno smatramo realističkima, a taj nam, danas tobože nedobrodošao pojam, stvara zbrku i probleme u promišljanju kazališta, i onda tu zbrku pokušavam prevladati raznim tzv. konceptualnim pretjeranostima u kontra-smjeru, izvođeci parade najčešće upravo sa scenografskim rješenjima, dok je bit problema ipak u glumcu i glumi. Efektima se rijetko dolazi do smisla. (Vidi skicu drugog čina, str. 159.)

Dinka Jeričević oblikovala je treći čin *Glembajevih* najizrazitije u svom osobnom doživljaju: otmjeno, odmjereno i začudno skladno. Zadržala je ideju kuće, a ne sobe, ali je komponirala tu kuću kao crtanu fasadu u pozadini, a sprijeda izvela sobu, u kojoj se mrtvo truplo staroga Glembaya našlo položeno na crni mramorni odar, zapravo grobnicu, koja je pak bila postavljena na istu onu pistu iz prvoga čina, samo sada crno lakiranu, i makabrično ukrašenu sa šest upaljenih svijećnjaka. Plavičasto iscertani kirman bio je položen po sredini pozornice, s nekoliko razbacanih jastuka, gdje će se odigravati scene između Leonea i barunice Castelli, te Leonea i Angelike. Između slike fasade kuće u pozadini i sobe sprijeda bila je postavljena željezna konstrukcija na visini od oko četiri metra, preko koje se strmim stubištem silazilo iz drugih soba glembajevskog doma u ovu donju mrtvačku sobu kao u krajnju egzistencijalnu točku gdje se na sudbinski način imaju riješiti sva nagomilana i otvorena pitanja.

Namjerno alogičan raspored vanjske fasade kuće koja preko tog slobodnostajjećeg i lebdećeg mosta gleda u sobu koja bi se prostorno morala nalaziti unutar te fasade, pridonio je zgusnutoj, bolesnoj, kao mora snovitoj atmosferi trećeg čina

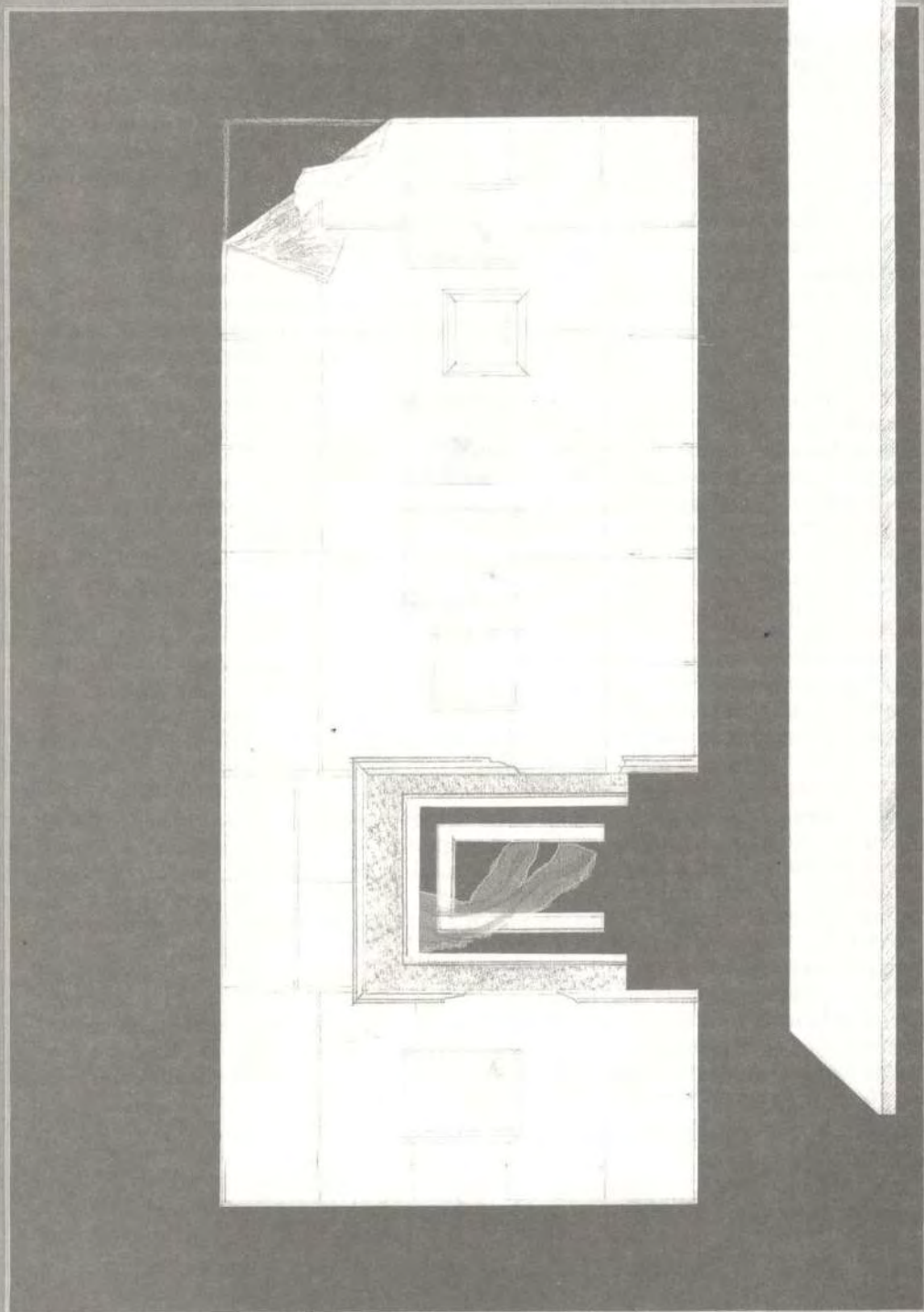
*Glembajevih*, zadržavši pritom prostornu cjelovitost. Taj treći čin, kao rezultat razvoja ideje o potrazi za *Glembajevima* danas i u nama, u izvjesnom su smislu i krajnja točka do koje se sveukupno, a posebno redateljski i scenografski gledano, došlo. (Vidi skicu trećeg čina, str. 160.)

Što još reći? Možda mogu citirati samoga sebe i gospodu Dinku Jeričević iz objavljenih naših tekstova u kazališnoj knjižici *Gospode Glembajevih*. Tih nekoliko riječi mogu razjasniti eventualne nejasnoće u mom izlaganju:

**DINKA JERIČEVIĆ:** *Scenografiju doživljam tek kao sastavni dio predstave, što je posebno važno kada koncepcija redatelja čini u izvjesnom smislu odklon od tradicionalnog viđenja djela, kao što je to slučaj s Krležinim Glembajevima. Parovi Glembajevi životni su, stvarni i istinski, a radnja predstave ne odvija se u do sada viđenom scenskom okviru - u salonu. Dosljedno tome i scenografija je pojednostavljena, pa su mnoge situacije riješene tek naznakama. Propadanje obitelji Glembay riješeno je scenografski s nekoliko naoko malih detalja. Osnovica scene tri su elementa: vertikala, zid i horizontalni podij te zavjesa koja, zavisno o situaciji, leprša ili je nepokretna. Vjerujem da sam s ta tri elementa uspjela riješiti scenski okvir, prateći dramaturški razvoj upravo onako kako ga je zamislio redatelj. Asocijacije su neposredne, a scenografski rukopis nastoji biti primjeren radnji i čitljiv. Činovi i slike se mijenjaju, pa dosljedno radnja scena tamni. Radnja se događa u jednoj noći; početak je blještav ambijent jedne večere. Slijedi scena Leoneove sobe, koja je koloritom sumračnija, dok je finale, dakle prostor u kojem je smješten odar - potpuno crn. Naznačena je samo fasada, kao simbol nekada snažne, a sada raspale familije Glembay.*

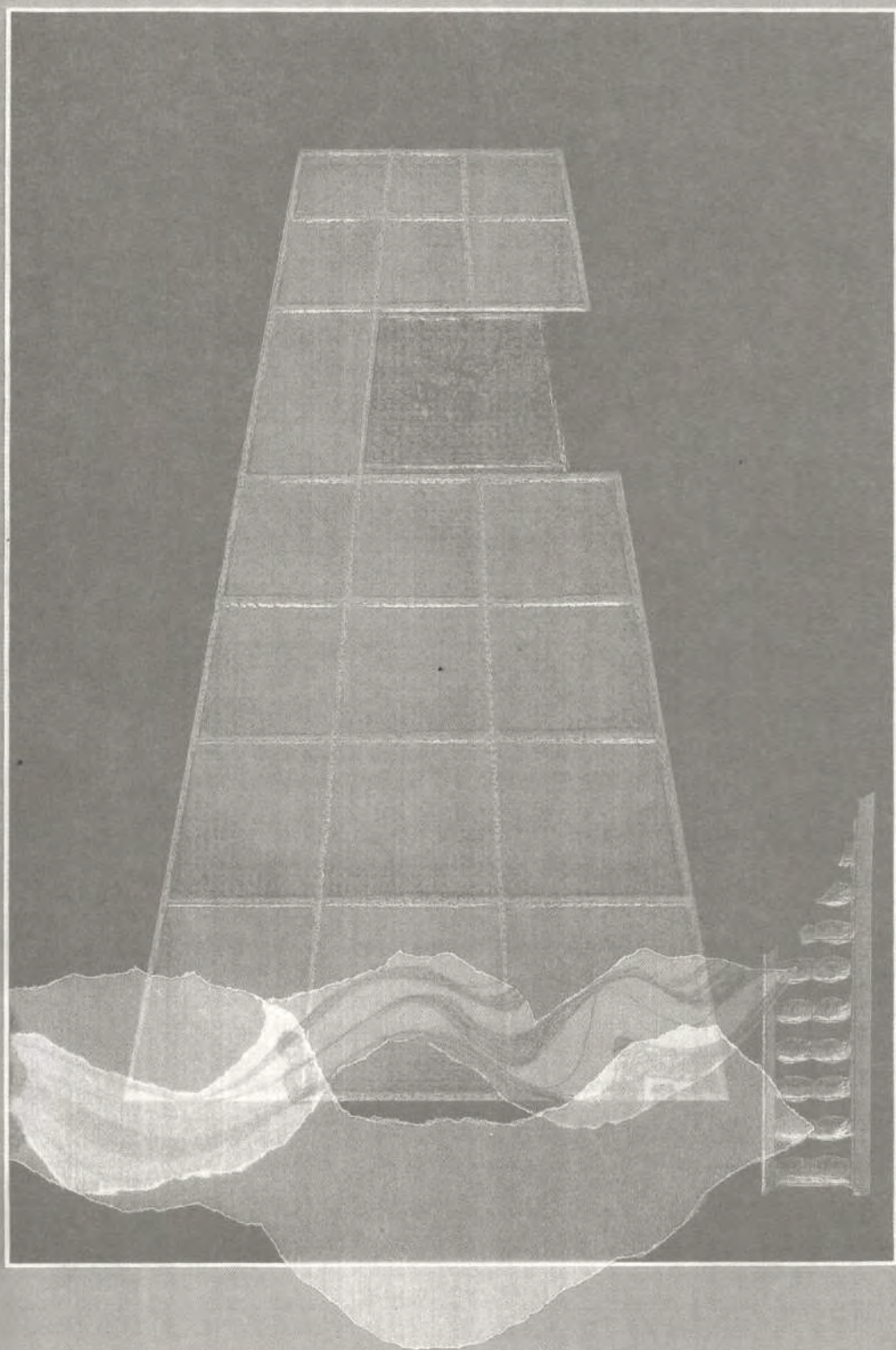
**GEORGIJ PARO:** *Krležinu Gospodu Glembajeve doživljam kao dramu doma, kuće, tamne glembajevske kuće, kako to u trećem činu kaže barunica Castelli, a ne kao sobnu dramu. Ta naoko nevelika razlika u pristupu omogućuje međutim slobodnije prostorno rješenje i nešto drugačiju zamisao toga Krležina djela. Ignjat Glembay posljednji je u nizu glembajevskih portreta koji su stvarali imperij kuće Glembay na tudioj krvi, znoju i suzama. To glembajevsko carstvo, ta kuća Glembay, predstavlja cijeli jedan svijet koji u trenutku jubilarnog trijumfa doživljuje i svoj konačni bankrot, odnosno raspad.*

*Usporedba sa Shakespeareovim Hamletom nameće se sama od sebe. Leone Glembay dolazi u Zagreb na proslavu banke Glembay, upravo kao što se i Hamlet vraća iz Wittenberga u Dansku kako bi se zatekao na kraljevskom ustoličenju strica uzurpatora. I jedna i druga svečanost sadržavaju u osnovici moralnu trulež i nagovještaj rasula. Leone i Hamlet, obojica autsajderi i marginalci, melankolici i neurastenici, moralistički čistunci i intelektualna zanovijetala, jednako tako pripadaju kao što i ne pripadaju glembajevskom domu, odnosno danskome dvoru, Leone i Hamlet postavljaju se poput hladnog i bešćutnog zrcala nasuprot svojim svjetovima. Pokazuje se, međutim, da se igra zrcala ne može nekažnjeno igrati; odraz se upija u zrcalo, rastače ga i razbija. I Hamlet i Leone postaju ubojice i bivaju povučeni u propast zajedno s danskim dvorom, odnosno kućom Glembay. Bitna je razlika jedino u tome što u Krležinu djelu nema Fortinbrasa...*

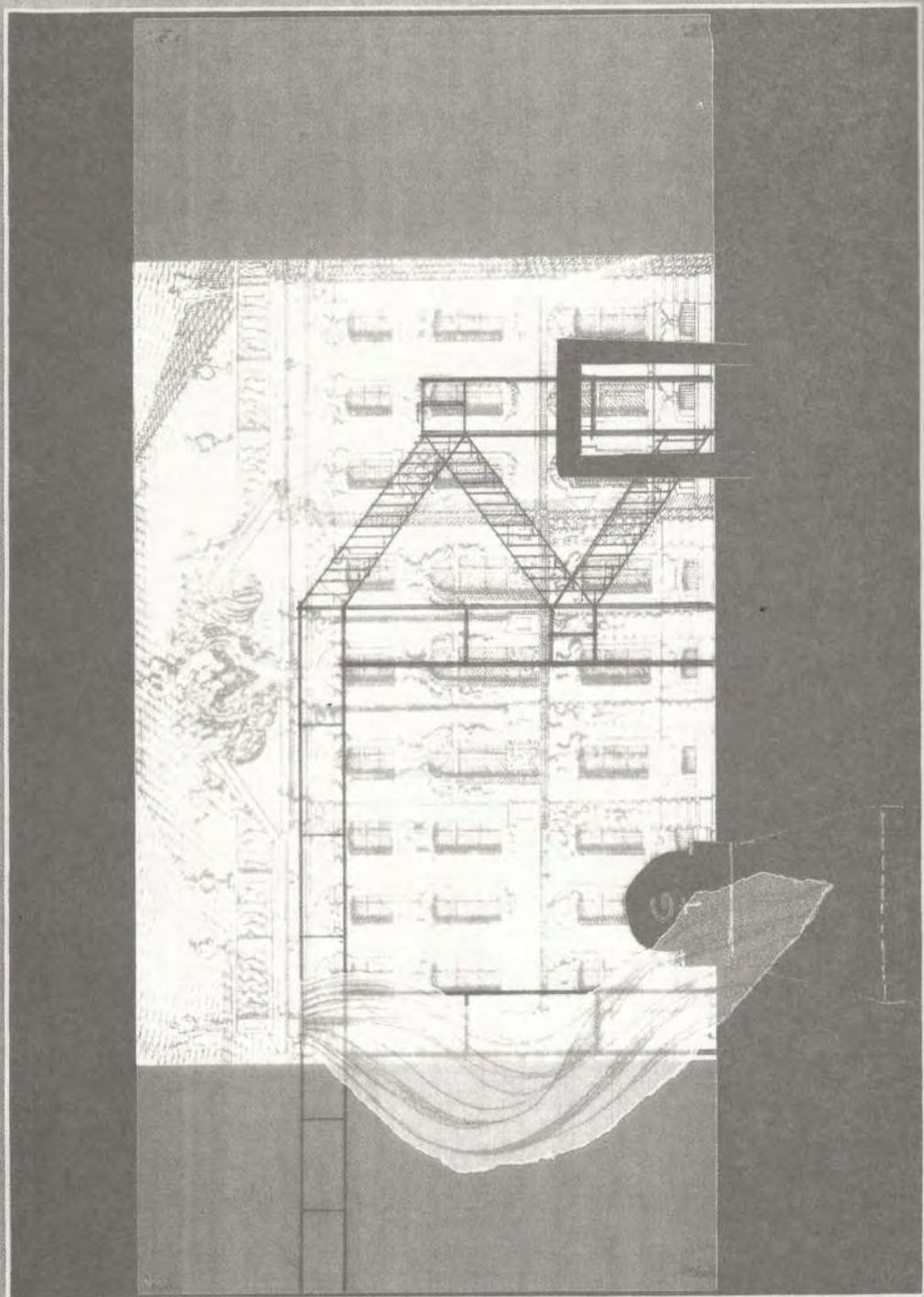


Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*, I. čin.  
Premijera: 9. ožujka 1994. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.  
Redatelj Georgij Paro. Scenograf Dinka Jeričević.





Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*, II. čin.  
Premijera: 9. ožujka 1994. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.  
Redatelj Georgij Paro. Scenograf Dinka Jeričević.



Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*, III. čin.  
Premijera: 9. ožujka 1994. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.  
Redatelj Georgij Paro. Scenograf Dinka Jeričević.

Zlatko Kauzlarić Atač

## PREDGOVOR PODRAVSKIM MOTIVIMA

piše Krleža s poštovanjem prema umjetnosti i ljubavi prema umjetnicima ali uvijek na početku ili na kraju svojim *J'accuse* optužuje suvremenu stvarnost

Zapisi Krležina scenografa i portretista

*A tu, u prvome planu, odmah ispred sivog i mutnog stakla, gleda u kavanu jedan čovjek, blijed, neispavan, umoran, prosijed, s dubokim podočnjacima i gorućom cigaretom na usni, uzrujan, ispijen, ustreperen, koji pije mlako mlijeko i razmišlja o identitetu svoga vlastitog ja. Taj čovjek sumnja u identitet svog vlastitog ja. Taj čovjek sumnja u identitet svoje vlastite egzistencije, a jutros je doputovao, a tu u toj kavani nije ga bilo već 11 godina... Dozvolite da vam ga ponovno predstavim, slikar Filip Latinovicz.*

Vozi se slikar Filip Latinovicz na klimavom federzicu kočije Jože Podravca, a pred očima mu se ponovno vraća ona slika, onog ženskog trbuha koji tamo leži kao prijesan hljeb na pekarskoj lopati. Poput najpreciznijega današnjeg hiperrealista slika Krleža kroz lik Filipov svoj ili njegov prvi posjet kupleraju i susret s nagim tijelom žene. I tu pisac svojom snagom opservacije, rečenicama koje kao da su nastale miješanjem na Toulouse-Lautrecovoj paleti, snažnim crtežom Egona Schielea crta mekan, bijel, golem i nagnjio akt.

Raspreda o temi ženskog trbuha kao slikarskom motivu: *Taj trbuh trebao bi da se prelije preko platna u sasvim gnjilom, žitkom stanju, kao prezreo camembert...*

Taj dječeački doživljaj smrdljivog kiselog prostora one mračne sobe, onog bordelskog *clair-obscur*, kada se jedan mali dječak prepao golotinje ženskog trbuha i pobjegao iz sobe, neizrecivo me podsjeća na vrijeme i za mene već poprilično odmaklo, kada sam prvi puta ušao u *akt-salu* stare zgrade u Ilici 85, koja je izgrađena na mjestu nekadašnje zagrebačke mrtvačnice. Stupio sam tako i ja prvi puta iz koprivničke gimnazije na prijemni ispit Akademije likovnih umjetnosti i taj moj prvi

susret s ocvalim ženskim modelom koji je stajao osvijetljen na podiju poput ostavljenoga rekvizita na pozornici podsjetio me na gimnazijsku lektiru u kojoj sam, samim ulaskom u tu akt-salu, prepoznao smisao Krležinih rečenica.

Poput Krležina Filipa Latinovicza koji se vozi na klimavu federzicu Jože Podravca prisjećam se dekice na paket-tregeru, i neke male koju sam vozio na štangi muškog starog bicikla u podravsko kukuružište, u kojem sam u grozničavom pubertetskom uzbudenju, usred nekog polja, među stabljikama visokog kukuruza, crtao prve studije akta. Muči me i danas Filipova spoznaja i pitanje da li su *jedina stvaralačka stvarnost isključivo prvotna oskvmuća naših sjetila i da li čovjek vidi samo onda kad je nešto ugledao*.

Filipove nedoumice, upiti ili tvrdnje, *da slikanje nije i ne bi trebalo da bude ništa drugo nego vidovito otvaranje prostora pred nama, jer ako to nije, nema zapravo smisla...* podsjeća me na bezbrojne rasprave u Hegeđušičevoj radionici. Više spontan nego podravski lukav, hvatam velikog pisca na sentiment prema slikarstvu i slikarima i dovodim ga tamo pred svoje slike.

*Banket u Blitvi* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu i pritom prvo drukčije čitanje Krleže. Pomnije, dublje, odgovornije, slikarski-scenografsko, prva šansa za vlastito viđenje i teatralizaciju, ne Krležine drame, već romana.

I na kraju čudesni mir u sobi na Gvozdu; kauč s tamno-plavom dekom na kojoj se nemirno pomicala staračka bijela pjesnikova ruka na pozdrav. Krleža je umorno zaklopio oči i redatelj i scenograf *Banketa u Blitvi* shvatili su da treba otići. Preselio se pisac s Gvozda na Mirogoj, ostavivši Nielsenovu sobu punu slika na daskama kazališta, na kojima i dalje žive Leda i Aurel, s kojih odzvanja i dalje Urbanov cinizam prema slikaru i slikarstvu, gdje svi aktovi završavaju u postelji, gdje se ne skriva erotsko-seksualni kompleks koji se nametnuo svom snagom već u *Gospodi Glembajevima* u kojima Leone rezignirano, seksualno iskorišten i kreativno prazan nakon mačehina zagrljaja portretira mrtvog oca na odru.

Opisi situacija, atmosfere i mizanscena u *Kraljevu*, a sve to započeto davno već u *Maskerati*, koje popraćuju sva ta nerazrješivo zapletena lica Don Quihotea, Pierrota i Colombine, Aurela, Melite, Urbana i Klare u karnevalskim noćima, u noći ubojstava i smrti, kada Colombina prezire muža što se nije ubio, a Leone završava karijeru zaklavši harunicu Castell, Krležine didaskalije su kao naslikana platna i snažno scenografsko nadahnuće.

Sve se to nekome može učiniti marginalno poput nekog vodvilja u kontekstu više stvarnosti, koja je ništa drugo nego borba za vlastiti nacionalni identitet, gdje se oduzima svako mjesto estetičarima i gdje Thanatos udara Erosa odostraga, niječući dosadašnju bilo kakvu vezu, koja je vjekovima bila osnova mnogim umjetničkim promišljanjima. Krleža je i u takvim životnim situacijama smogao snage i borio se protiv provincijske idile koja nas stoljećima prati i iz koje su mnogi poput njegova Filipa Latinovicza; Račića i Kraljevića; Uzelca i Juneka pobjegli u Pariz u potrazi za Dürerom, Poussinom, Rembrandtom, Vermeerom, Chardinom, Goyom, Corotom, Manetom i Monetom da bi napokon otkrili Cézannea i Picassa. Narugao se Krleža tom vremenu i našoj nazdravičarskoj tradicionalnosti kojom se usprkos našim estetskim tradicijama zakoračilo u 20. stoljeće, srušivši prije toga *staru kaptolsku katedralu zajedno s njenim baroknim remek oltarima; škartiralo barokne kipove svetaca i biskupa i izbacilo ih u provinciju. Razorena je arhitektonska cjelina kaptolske tvrđave*

*i kaptolskog trga s gradskim vratima i vijećnicom. Porušena je Bakačeva kula s jedinstvenim portalima, monumentalnim tvrđavnim zidom i starom metropolitanskom knjižnicom. Razorena je harmonična silhueta Markova trga, iznakažena Markova crkva, srušena stara sabornica i staro gornjogradsko kazalište. Razorena su sva gradska groblja i kod Svetog Duha i kod Svetog Roka i kod Svetog Jurja i masa je kulturnohistorijskih spomenika bačena u smeće.*

Kolike li koincidencije nakon stotinu godina... Potkraj prošloga stoljeća činili smo to dakle sami! Posao, koji se danas "pobjedonosno" nastavlja krajem 20. stoljeća agresorskom sprskom rukom.

Sva ta žalosna djetinjstva kao da se odražavaju u tužnim dubokoplavim očima Račićeva potamnijela autoportreta, na čijem duboko proživljeno naslikanom licu kao da se odražava teška zbilja jedne provincijalne i tragične sredine.

*U sveopćem sumraku bogova - započinje Krleža predgovor Podravskim motivima - ljepota je danas posljednja boginja kojoj gasne njen metafizički dijadem. Sumnja u božansko podrijetlo tog tajanstvenog božanstva raste iz dana u dan. I ta suvremena dedivinacija posljednjih onostranih tajna i tzv. nadzemaljskih nadahnuća, u suvremenoj estetici postala je istinom tako jednostavnom kao Arhimedov poučak. Jučer u romantici ili gotici, pojmovi o ljepoti ili o vremenu nisu bili empirijski, jer je ljepota bila tajnovita ogromna praslika sviju mračnih slutnja, i sve je zemaljske i materijalne pojave mogao čovjek eliminirati iz toga tajanstvenog pojma o ljepoti, a ona je ipak ostala da lebdi nad zemaljskim i nad posljednjim stvarima, nestvarna i neshvatljiva, kao kakva mutna skolastična rečenica nad otvorenim grobom.*

Razmahao se Krleža u tom predgovoru Hegedušićevim *Podravskim motivima* od pračovjeka i prvoga njegova autoportreta, kao krvavog, na stijeni otisnutog dlana, sve do Freuda. Vitla ideologijama slijeva i zdesna, i u tom metežu između ljepote i panonskog blata, preko namjerne greške ili možda zablude oko granitnog Ozirisa koji, gle apsurdna, *doji svog sina i ima pasju glavu i ridovke u bujnoj, semiškoj, kovrčavoj kosi.*

Pomiješao je kritičar u svom eseju, na žalost, egipatskog boga sunca, s Anubisom, egipatskim bogom umrlih, pridodavši mu pri tom još i ženske atribute. Našalio se možda Krleža sa svojim kritičarima, koji su odmah našli svoju šansu da posumnjaju u njegovu erudiciju. Ja mu istog časa opraštam, jer mi njegove misli o ljepotama (*uzbuđenja koja se radaju od elementarnih ljudskih osjećajnih potresa, tjelesnih nemira i emocionalnih potencijala nad mračnom i ogromnom pojavom, koja probavlja samu sebe, kolje se, proždire se, poklapa se, diže se i gradi uprkos teži, diže kao plima i osjeka, kucu kao srce, trudna je kao maternica, i tako se valja kroz stoljeća u holovima i užicima trajanja*) otkrivaju logičnu povezanost slikarskog genija jednoga Boscha, snagu Caravaggia, kompoziciju Ucella, nedostižnost Michelangelova genija, utjecajnost Rembrandta iz kojeg su zatim proizašli Soutine i Francis Bacon, pa sve do apsurdnosti jednog Duchampa ili Josepha Beuysa.

Kada piše *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*, Krleža komparativno dotiče stvaralački potencijal jednog Maneta, Pissarova, Sisleya, Claudea Maneta, citira Renoira i Cézannea. Nisu mu strana ni imena poput Piccassa, Chagalla, Legéra, Archipenka, Grisa, Kandinskog, Kleea ili Kokoschke, iako je jednom izjavio da je stigao samo do Matissea.

I svi se ti ekspresionizmi, kubizmi, fovizmi, dadaizmi, sve te grupacije u posljednoj diferencijaciji negiraju i sve viču za vremenom da stane. Sve to smiruje u Rembrandtovo ravnoteži svjetlosti i sjene, kako bi definirao da se impresionizam naglavce bacio u sunčanu plimu, u bakanalije i orgije boja. I tako piše Krleža svoje eseje posvećene slikarstvu Vladimira Becića, Georgea Grosza, potresni tekst o Franciscu Jose de Goyi y Lucientesu, pretpostavlja razloge smrti Josipa Račića, piše predgovor Krsti Hegedušiću i napokon 1964. predgovor za mapu Miljenka Stančića.

Piše Krleža s poštovanjem prema umjetnosti i ljubavi prema umjetnicima ali uvijek na početku ili na kraju svojim *L'accuse* optužuje suvremenu stvarnost. Obećao mi je veliki pisac, štoviše sam predložio jednom prigodom, tamo negdje sedamdeset i pete godine, napisati nešto i o mojim slikama. Nakon nekog vremena odustao je, s obrazloženjem da iz te generacije poznaje samo mene. Preduboko je Krleža proživljavao svoje vrijeme, a da bi pristao pisati i ocrtati osobnost slikara u okviru samo informativnog prikaza.

I tako se Krleža uvukao u moju podsvijest, uzbudio našu svijest i pokrenuo lavinu pitanja o estetici i likovnom. Bez odgovora, ali je proširio mede i poravnao putove onima koji dolaze...

## OPROŠTAJ S GAVELLINIM GLUMAČKIM NARAŠTAJEM

### 1.

Prije otprilike pola godine u televizijskoj emisiji posvećenoj Peri Kvrgiću, ovaj glumac, jedan od najvećih koje je u svojoj povijesti imalo hrvatsko glumište, suočio se s tvrdnjom i pitanjem voditelja: *O vama govore kao o konzervativnom glumcu. Jeste li vi konzervativan glumac?*

U svom odgovoru mudri i staloženi Kvrgić, koji je mogao biti da je to htio, kao što u to uvjeravaju njegovi malobrojni ali vrlo promišljeno i utemeljeno pisani tekstovi o kazalištu i kazališnim poslenicima, i vrsni povijesni i teorijski pratitelj glumišta, dao je, prividno posve usput i netangirano, istančanu karakterizaciju osobne glume, a i glume njemu dobnobliških glumaca, te glume novih, mladih naraštaja. Pritom je rekao, slobodno ga prepričavajući, da je razlika između tih dvaju ekspoziranih izraza glume sadržana uglavnom u tome, što su on i njegovi vršnjaci bili i ostali usredotočeni na govor, a da mladi glumci, nasuprot njima, u igri oslobadaju svoje tijelo i govore tijelom.

Nadovezujući se na te postavke, on je zatim progovorio, kako bi ih potkrijepio, i o Gavelli i literarnom kazalištu kao moderatorima glume svoje generacije, te o vizualnim medijima i njihovom utjecaju na izražajno profiliranje mladih glumaca.

Neizvjesno je kako bi taj razgovor dalje tekao da je Kvrgić imao ravnopravnog sugovornika i da su nastavili raspraviti na istu temu. Možda bi se upustio i u traženje i navođenje i drugih bitnih ishodišta i poticaja za to glumačko opuštanje i oslobađanje mladih predstavljačkih naraštaja i nazro njihove začetke u maštovitoj Artaudovoj viziji kazališta sučeljenoj stoljetnoj imitativno-reproduktivnoj strukturi zapadno-europskog kazališta, koja polazeći od pisca, stvaraoca i riječi, od pisanog teksta, iznevjerava zapravo prvobitna iskonska počela scene i udaljuje se od nje obraćajući se isključivo racionalnom dijelu čovjekova bića.<sup>1</sup> A možda Kvrgić u tom

<sup>1</sup> Vidi: Mirjana Miočinović: *Artoova vizija pozorišta*. Antonen Arto: *Pozorište i njegov dvojniki*. Prosveta, Beograd, 1971.

pretpostavljenom nastavku razgovora i ne bi pošao od Artauda i njegove pobune protiv idolatrije riječi i konvencija literarnog kazališta, te svega i svih koji su se nadovezali na tu Artaudovu pobunu, već bi, kao što je to donekle i najavio u svom kazivanju, pošao od raznovrsnih faza isticanja samog tijela, od njegova pretvaranja u kult sve tamo od Hitlerovih i Staljinovih propagandističko-ideoloških kipara i njihova mišićavo-gromadnog veličanja izabrane nacije ili klase. Sve od tada pa do danas. Preko svojedobno jerihonski razgllašene seksualne revolucije pojednostavljeno svedene u prevrtljivom pamćenju na Hefnerov "Playboy" kao svoje rasadište, preko seksualne revolucije koja je pregazila građanske pseudomoralističke tabue, ogolila tijelo i vratila ga njegovoj tjelesnosti u novom životnom i medijski profitabilnom kontekstu uspostavivši pritom, naravno, i posve nove kriterije, ikonografiju i mitove. Ili bi možda, što bi također bilo logično, Kvirgić progovorio, kao o jednom od mogućih razloga generacijskih podjela u glumi, i o posljednjim recepcijski potvrđenim i raširenim modelima dramske književnosti u kojoj je istodobna vladavina Sartreove filozofske drame s tezom, te Beckettova i Ionescove avangardne drame s njezinim kopernikovskim zaokretom u jeziku označila još i danas nenadmašen doseg namjenski uslužbljene i značenjski oslobođene riječi te njihov povijesni, prevratnički sraz.

I da je razgovor dalje tako nekako tekao, kao što nije, možda bi se doprla i do ključnih pitanja kuda ide i kamo stremi suvremeno glumište, te kakva je njegova eventualna prepoznatljiva budućnost. Nije li možda sve ovo što se sada zbiva u kazalištu, a nastavlja se na njegov zapadno-europski tradicijski slijed, u koji se sve intenzivnije uključuje široko shvaćena primjena intertekstualnosti, koja nas vraća iskustvima renesanse suzjujući, međutim, komunikacijski odnos s pučkom na intelektualni gledateljski krug, samo modificirana verzija odavno poznatog i primjenjivanog izraza, nešto što već nerijetko naliči na muzejsko održavanje vrste, odnosno nije li ono što se nasuprot toga tradicijskog kretanja putanjom riječi događa u kazalištu uglavnom samo izbljedjela i osiromašena prilagodba artaudovske vizije. Nije li ta prilagodba uostalom češće više prilagodba audiovizualnim medijskim mogućnostima i kriterijima filma i televizije, stvarnom i metaforičnom zamagljivanju pozornice, ekstravagantnom i ekskluzivnom, kao i estradnoj glazbenopjevačkoj agresivnosti, raskošnoj iluminaciji i diktatu stiliziranih pokreta, nego Artaudu i njegovim istinskim poklonicima?

Sva ova nagadanja u stilu što bi bilo da je bilo, odnosno očekivanje da bi Pero Kvirgić ovako ili onako, već prema iznesenim umovanjima, usmjerio razgovor i polemički polarizirao kretanja u suvremenom kazalištu, raspršuju se, pred činjenicom da je razgovor voden na televiziji, na medijskom, dakle, ovisniku o slici i vlastitoj svakodnevno provjeravanoj dinamici. Stoga je i posve normalno da je razgovor skrenuo na druge teme i pitanja, iako su se tvrdnja i upit *O vama govore kao o konzervativnom glumcu. Jeste li vi konzervativan glumac?* nametnuli kao središnja i dominantna tema, te se spontano javila i dilema - nije li ovaj razgovor i navještenje oproštaja s Gavellinim glumačkim naraštajem?

## 2.

Kako bi se razriješila ta razložena dilema, koja u sebi nosi i izazov estetskog opredjeljivanja, valja razjasniti i što se podrazumijeva pod sintagmom Gavellini glu-



mački naraštaj i na koji se, od nekoliko glumačkih naraštaja s kojima je on surađivao, odnosi gavellijanska atribucija.

Ne može se previdjeti, naime, da Gavella prvu svoju predstavu, Schillerovu *Messinsku vjerenicu*, postavlja u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1914. godine, da bi drugu zatim, Mussetov *Svijećnjak*, režirao krajem 1917. otkada datira i njegova kontinuirana redateljska djelatnost, dok posljednju, Gundulićevu *Dubravku*, ostvaruje na Dubrovačkim ljetnim igrama 1961. Riječ je, dakle, o rasponu od gotovo četrdeset i osam godina tijekom kojih je u različitim sredinama, a ne samo u Zagrebu, iz kojeg je u nekoliko navrata duže ili kraće izbivao, postavio 279 dramskih i glazbenih djela.<sup>2</sup>

U Zagrebu, u kojem je ipak ostvario najveći broj predstava i za koji se jedino može u kontekstu već uspostavljene kritičko-povijesne i teorijske sinteze svekolikog Gavellina djelovanja vezivati pitanje oblikovanja njegova glumačkog naraštaja, Gavella počinje režirati kad na središnjoj nacionalnoj pozornici dominira još legendarna Marija Ružička-Strozzi, koja sudjeluje i u njegovoj prvoj redateljskoj postavi, u izvedbi Schillerove tragedije, a nastupat će zatim i u nekim drugim.

Godine početnih Gavellinih redateljskih kušnji godine su i kad na toj istoj pozornici igra još podosta drugih glumaca koji također svojom predstavjačkom umjetnošću povezuju stoljeća, a neki među njima i različita nacionalna glumišta i izraze, poput Dragutina Freudenreicha i Milice Mihičić, odnosno Ignjata Borštnika i Arnošta Grunda, kao što na njoj istodobno igraju i nekadašnji polaznici Hrvatske dramske škole, znane i kao Miletićeve, Ivo Raić i Nina Vavra, te članovi Bachova ansambla kao što su Josip Štefanac, Josip Papić, Franjo Sotošek, Stjepan Bojničić i Josip Pavić. Svi ti navedeni glumci, uz niz nenavedenih, sudjelovat će i u Gavellinim predstavama i o svima njima poimence, kao i o Bachovu ansamblu, pojmu koji sam ustoličuje u nacionalnu kazališnu povijest, progovorit će Gavella u *Hrvatskom glumištu* izdvajajući ih očito kao istaknute predstavničke generacijskih umjetničkih obilježja i dosega, ali i kao umjetničke osobnosti.

No jedno je konstatacija da je sa svim tim nabrojenim glumcima, o kojima je nakon tridesetak godina pisao s pozicija povijesnog analitičara, ali i s pozicija vlastitih teorijskih promišljanja, Gavella surađivao, kao što je surađivao i s mnogim značajnim koji su im se pridružili u sljedećim godinama, među kojima i s Tito Strozzijem, Dubravkom Dujšinom i Vikom Podgorskom, a drugo u kojoj je mjeri on kao redatelj, ne isključujući pritom i mogućnost pedagoške komponente u njegovom tadašnjem redateljskom postupku, utjecao na njihovo individualno i zajedničko umjetničko profiliranje, te na eventualno stvaranje novoga glumačkog naraštaja bliskog njegovim vlastitim kazališnim nazorima. Je li moguće, drugim riječima iskazano, pretpostaviti da je Gavella već u rasponu od početka sezone 1917./1918. do kraja sezone 1925./1926., kada nije djelatna u kazalištu samo kao redatelj nego i kao jedan od utemeljitelja Državne glumačke škole, na kojoj je predavao i povijest književnosti, a zatim i praktičnu dramaturgiju, te kao dramaturg (1918./1920.) i ravnatelj Drame (9. svibanj 1922. - kraj 1925.), uspio doprijeti do razine vlastite kazališne poetike, koja je, neovisno od neprijepornih individualnih dostignuća pri-

<sup>2</sup> Nikola Batušić: *Gavella, književnost i kazalište*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983. Str. 287-297.

pretpostavljenom nastavku razgovora i ne bi pošao od Artauda i njegove pobune protiv idolatrije riječi i konvencija literarnog kazališta, te svega i svih koji su se nadovezali na tu Artaudovu pobunu, već bi, kao što je to donekle i najavio u svom kazivanju, pošao od raznovrsnih faza isticanja samog tijela, od njegova pretvaranja u kult sve tamo od Hitlerovih i Staljinovih propagandističko-ideoloških kipara i njihova mišićavo-gromadnog veličanja izabrane nacije ili klase. Sve od tada pa do danas. Preko svojedobno jerihonski razgllašene seksualne revolucije pojednostavljeno svedene u prevrtljivom pamćenju na Hefnerov "Playboy" kao svoje rasadište, preko seksualne revolucije koja je pregazila građanske pseudomoralističke tabue, ogolila tijelo i vratila ga njegovoj tjelesnosti u novom životnom i medijski profitabilnom kontekstu uspostavivši pritom, naravno, i posve nove kriterije, ikonografiju i mitove. Ili bi možda, što bi također bilo logično, Kvirgić progovorio, kao o jednom od mogućih razloga generacijskih podjela u glumi, i o posljednjim recepcijski potvrđenim i raširenim modelima dramske književnosti u kojoj je istodobna vladavina Sartreove filozofske drame s tezom, te Beckettova i Ionescove avangardne drame s njezinim kopernikovskim zaokretom u jeziku označila još i danas nenadmašen doseg namjenski uslužbljene i značenjski oslobođene riječi te njihov povijesni, prevratnički sraz.

I da je razgovor dalje tako nekako tekao, kao što nije, možda bi se doprlo i do ključnih pitanja kuda ide i kamo stremi suvremeno glumište, te kakva je njegova eventualna prepoznatljiva budućnost. Nije li možda sve ovo što se sada zbiva u kazalištu, a nastavlja se na njegov zapadno-europski tradicijski slijed,\*u koji se sve intenzivnije uključuje široko shvaćena primjena intertekstualnosti, koja nas vraća iskustvima renesanse suzujući, međutim, komunikacijski odnos s pučkog na intelektualni gledateljski krug, samo modificirana verzija odavno poznatog i primjenjivanog izraza, nešto što već nerijetko naliči na muzejsko održavanje vrste, odnosno nije li ono što se nasuprot toga tradicijskog kretanja putanjom riječi događa u kazalištu uglavnom samo izbljudjela i osiromašena prilagodba artaudovske vizije. Nije li ta prilagodba uostalom češće više prilagodba audiovizualnim medijskim mogućnostima i kriterijima filma i televizije, stvarnom i metaforičnom zamagljivanju pozornice, ekstravagantnom i ekskluzivnom, kao i estradnoj glazbenopjevačkoj agresivnosti, raskošnoj iluminaciji i diktatu stiliziranih pokreta, nego Artaudu i njegovim istinskim poklonicima?

Sva ova nagadanja u stilu što bi bilo da je bilo, odnosno očekivanje da bi Pero Kvirgić ovako ili onako, već prema iznesenim umovanjima, usmjerio razgovor i polemički polarizirao kretanja u suvremenom kazalištu, raspršuju se, pred činjenicom da je razgovor vođen na televiziji, na medijskom, dakle, ovisniku o slici i vlastitoj svakodnevno provjeravanoj dinamici. Stoga je i posve normalno da je razgovor skrenuo na druge teme i pitanja, iako su se tvrdnja i upit *O vama govore kao o konzervativnom glumcu. Jeste li vi konzervativan glumac?* nametnuli kao središnja i dominantna tema, te se spontano javila i dilema - nije li ovaj razgovor i navještenje oproštaja s Gavellinim glumačkim naraštajem?

## 2.

Kako bi se razriješila ta razložena dilema, koja u sebi nosi i izazov estetskog opredjeljivanja, valja razjasniti i što se podrazumijeva pod sintagmom Gavellini glu-

mački naraštaj i na koji se, od nekoliko glumačkih naraštaja s kojima je on surađivao, odnosi gavellijanska atribucija.

Ne može se previdjeti, naime, da Gavella prvu svoju predstavu, Schillerovu *Messinsku vjerenicu*, postavlja u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1914. godine, da bi drugu zatim, Mussetov *Svijećnjak*, režirao krajem 1917. otkada datira i njegova kontinuirana redateljska djelatnost, dok posljednju, Gundulićevu *Dubravku*, ostvaruje na Dubrovačkim ljetnim igrama 1961. Riječ je, dakle, o rasponu od gotovo četrdeset i osam godina tijekom kojih je u različitim sredinama, a ne samo u Zagrebu, iz kojeg je u nekoliko navrata duže ili kraće izbivao, postavio 279 dramskih i glazbenih djela.<sup>2</sup>

U Zagrebu, u kojem je ipak ostvario najveći broj predstava i za koji se jedino može u kontekstu već uspostavljene kritičko-povijesne i teorijske sinteze svekolikog Gavellina djelovanja vezivati pitanje oblikovanja njegova glumačkog naraštaja, Gavella počinje režirati kad na središnjoj nacionalnoj pozornici dominira još legendarna Marija Ružička-Strozzi, koja sudjeluje i u njegovoj prvoj redateljskoj postavi, u izvedbi Schillerove tragedije, a nastupat će zatim i u nekim drugim.

Godine početnih Gavellinih redateljskih kušnji godine su i kad na toj istoj pozornici igra još podosta drugih glumaca koji također svojom predstavljачkom umjetnošću povezuju stoljeća, a neki među njima i različita nacionalna glumišta i izraze, poput Dragutina Freudenreicha i Milice Mihčić, odnosno Ignjata Borštnika i Arnošta Grunda, kao što na njoj istodobno igraju i nekadašnji polaznici Hrvatske dramske škole, znane i kao Miletićeve, Ivo Raić i Nina Vavra, te članovi Bachova ansambla kao što su Josip Štefanac, Josip Papić, Franjo Sotošek, Stjepan Bojničić i Josip Pavić. Svi ti navedeni glumci, uz niz nenavedenih, sudjelovat će i u Gavellinim predstavama i o svima njima poimence, kao i o Bachovu ansamblu, pojmu koji sam ustoličuje u nacionalnu kazališnu povijest, progovorit će Gavella u *Hrvatskom glumištu* izdvajajući ih očito kao istaknute predstavnike generacijskih umjetničkih obilježja i dosega, ali i kao umjetničke osobnosti.

No jedno je konstatacija da je sa svim tim nabrojenim glumcima, o kojima je nakon tridesetak godina pisao s pozicija povijesnog analitičara, ali i s pozicija vlastitih teorijskih promišljanja, Gavella surađivao, kao što je surađivao i s mnogim značajnim koji su im se pridružili u sljedećim godinama, među kojima i s Tito Strozijem, Dubravkom Dujšinom i Vikom Podgorskom, a drugo u kojoj je mjeri on kao redatelj, ne isključujući pritom i mogućnost pedagoške komponente u njegovom tadašnjem redateljskom postupku, utjecao na njihovo individualno i zajedničko umjetničko profiliranje, te na eventualno stvaranje novoga glumačkog naraštaja bliskog njegovim vlastitim kazališnim nazorima. Je li moguće, drugim riječima iskazano, pretpostaviti da je Gavella već u rasponu od početka sezone 1917./1918. do kraja sezone 1925./1926., kada nije djelatatan u kazalištu samo kao redatelj nego i kao jedan od utemeljitelja Državne glumačke škole, na kojoj je predavao i povijest književnosti, a zatim i praktičnu dramaturgiju, te kao dramaturg (1918./1920.) i ravnatelj Drame (9. svibanj 1922. - kraj 1925.), uspio doprijeti do razine vlastite kazališne poetike, koja je, neovisno od neprijepornih individualnih dostignuća pri-

<sup>2</sup> Nikola Batušić: *Gavella, književnost i kazalište*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983. Str. 287-297.

padnika različitih glumačkih generacija u njegovim predstavama, povezala nastupa-jući naraštaj istovrsnošću htijenja i stvaralačkih postupaka?

Nema nikakve dvojbe da je Gavella u navedenom vremenskom razdoblju unaprijedio režiju u zagrebačkom kazalištu krećući se od Reinhardtovih scensko-prostornih načela i njihove primjene u Raićevim predstavama, preko ekspresionističkih traženja i stilizacija te sučeljavanja sa Stanislavskim i njegovim sistemom do redateljski humaniziranog i oplemenjenog konstruktivizma odnosno sintetičkog i simboličkog realizma,<sup>3</sup> kao što nema nikakve dvojbe o visokovrijednom dometu većine njegovih predstava, pa ni o povijesno-prijelomnom i antologijskom značaju pojedinih. Upitno je, međutim, koliko je i kako Gavella okupljen redateljskim djelovanjem i problematikom a koliko i kako teorijskim i pedagoškim, kao što je upitna i njihova uzajamna prožetost na kojoj će on izgraditi sintezu svojega kazališnog stvaranja i svoju školu.

U Državnoj glumačkoj školi, primjerice, Gavella ne predaje glumu, pa tako i ne uvježbava niti jednu ispitnu produkciju, te se njegovi pedagoški upliv na glumu njezinih polaznika ostvaruje jedino ako sudjeluju u predstavama koje Gavella postavlja u kazalištu. Sudjelujući u njima, a u njima sudjeluju uistinu brojni polaznici Državne glumačke škole,<sup>4</sup> oni se izravno susreću s Gavellinim teorijskim polazištem, koje se već jasno razaznaje u njegovu odnosu prema književnosti iz koje je ponikao i koje je zastupnik u kazalištu, ili još određenije i primjerenije glumišnoj praksi, u njegovom odnosu prema dramskom djelu u kojem, kako naknadno formulira, od svojih redateljskih početaka kuša pronalaziti *imanentno prisutne upute za njegovu scensku realizaciju*.<sup>5</sup>

Teorijske radove u kojima će osmisliti i doreći *svoju metodologiju utemeljenu u jedinstvenoj i u europskom kontekstu dotad nepoznatoj sintagmi - književnost i kazalište*,<sup>6</sup> Gavella počinje objavljivati istom 1928. godine, kada tiska programatsko-polemiki tekst *Putovi k novom teatru* u kojem već ustvrđuje da je *odnos današnjice prema kazalištu određen nemogućnošću onog što se jučer i prekjueer smatralo kazalištem, i to dobrim kazalištem, jer je realizam postao prosti rekvizit, prozima tehniku, iza koje zjapi pustoš prazne teatralizacije*.<sup>7</sup>

Upravo činjenica da Gavella svoj prvi teorijski članak objavljuje 1928. godine, a sljedeća tri (*Režija, kritika i publika, Gluma, Glumac i publika*), za koje sam kaže u *Skici za portret iz 1961.*, da su neobično važni za cijeli njegov rad, jer je u njima *kušao prvi put jasno i određeno formulirati temelje svojih pogleda na probleme kazališta*,<sup>8</sup> tek 1934., pothranjuje dvojbu u mogućnost oblikovanja Gavellinoga glumačkog naraštaja u vremenskom razdoblju od 1917. do 1926. bez razrađenije teorijske podloge o glumi.

<sup>3</sup> N. Batušić, isto, str. 216.

<sup>4</sup> Uz već spomenutog Dubravka Dujšina valja svakako navesti i Amanda Alligera, Vjekoslava Afrića, Nadu Babić, Božidara Drnića, Gizelu Huml, Emila Karaseka, Boženu Kraljevu, Jozu Laurenčića, Martina Matoševića, Predraga Milanova, Milu Popović-Mosinger i Strahinju Petrovića.

<sup>5</sup> Branko Gavella: *Književnost i kazalište*. Matica hrvatska, Zagreb, 1970. Str. 8.

<sup>6</sup> N. Batušić, isto, str. 267.

<sup>7</sup> Branko Gavella: *Glumac i kazalište*. Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967. Str. 7.

<sup>8</sup> B. Gavella: *Književnost i kazalište*, isto, str. 9.

Realni preduvjeti da Gavella odgoji jedan naraštaj glumaca u suglasju s vlastitom obogaćenom redateljskom metodologijom i teorijskim promišljanjima ukazuje se zapravo prvi put 1938. godine, kada se nakon višegodišnjeg rada u različitim kazališnim središtima Jugoslavije i Čehoslovačke, poduzeć osobito u Beogradu i Brnu, pa i povremenih gostovanja u Zagrebu, kao i gostovanja u Milanu i Sofiji, vraća u Zagreb i udomljuje u njemu do kraja 1943. Vrativši se u Zagreb i u Hrvatsko narodno kazalište, on se odmah uključuje i u nastavu na Glumačkoj školi te predaje glumu i režira ispitne predstave. Rekonstrukcijom repertoara Glumačke škole utvrđeno je, da je jedan od redatelja recitatorske večeri *Hrvatska lirika*, da postavlja Muradbegovićevu dramu *Na božjem putu* i uvježbava dijaloge iz Ibsenove *Sablasi*, te da je režirajući te ispitne produkcije radio između ostalih glumaca i s Marijom Crnobori, Mijom Oremović, Josipom Marottijem, Mladenom Šermentom i Antom Kraljevićem. Izbijanjem rata znatno se, međutim, umanjuju mogućnosti Gavellina redateljskog, teorijskog i pedagoškog utjecaja na glumce u Hrvatskom narodnom kazalištu, kao i na polaznike Glumačke škole, te na njihovo usmjeravanje i zblizavanje u duhu trovrnog Gavellina djelovanja.

Vrata takvih mogućnosti otiskrinjuju se ponovno definitivnim povratkom Gavelle u Zagreb poslije okončanja drugoga svjetskog rata i čehoslovačkog egzila, te "čistilišnih" godina u Ljubljani. Njegova već tada djelomice razrađena teorijsko-metodološka uvjerenja o fenomenu književnog, dramskog djela i riječi te o glumcu kao građivnim materijalima glumčeve umjetnosti, posebice govora, kao i o suigri glumca i gledatelja, nisu se izmijenila, već ih on intenzivno dapače i dalje produbljenje i usavršava u svojim tada učestalim teorijskim spisima. Istodobno nije imun, kao što nije bio ni u prijašnjim godinama i fazama svojeg djelovanja, prema novim strujanjima na europskoj pozornici, suglašavao se s njima ili ne, koja pokreću Vilar i njegov TNP, Brecht i Brook, kao što nije imun ni prema kadrovskim izazovima heterogenoga dramskog ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta "skrpanog" od predratnih članova, polaznika bivše Glumačke škole kao i još kratkotrajno djelatne Zemaljske, te pripadnika partizanskih kazališta i kazališnih družina. Prihvatanje toga kadrovskog izazova, koji ga neminovno vodi pedagoškom bdijenju nad glumačkim prinovima, te kazalište približava učilištu, očituje se već i u uprizorenju *Dubrovačke trilogije* u kojem sudjeluju brojni mladi glumci pridošli različitim putevima i s različitom profesionalno-obrazovnom i iskustvenom prtljagom poput Drage Krče, Duke Tadića, Pere Kvirgića, Dubravke Gal, Svena Laste, Nele Eržišnik, Mire Župana i Ljubice Mikuličić, a nastavlja se postavom Držićeva *Skupa* i Krležina *Vučjaka*, u kojem se iskazuju iznimne kreativne sposobnosti Svena Laste i Drage Krče, a, kad je u pitanju Lasta, i transformacijske.

Otvaranjem Akademije za kazališnu umjetnost, u kojoj je Gavella od njezina osnutka središnja osobnost i glavni autoritet, umnažaju se i osnažuju napokon i njegova nastojanja da oblikuje jedan glumački naraštaj prema svojim metodološkim načelima i da, premda je neizvjesno je li to već zaista smjera u tadašnjim prilikama, stvori novo kazalište prema vlastitim predodžbama. Susljedno tome on sada, nakon što je već u radu na svojim zadnjim predstavama kazalište neizravno pretvarao u učilište, ide korak dalje i učilište doslovno preseljuje u kazalište, te od slušača Akademije sastavlja Zbor, a slušačice uposluje kao Klitemnestrinu pratnju u *Agamemnonu*. Ali i na tome se ne zaustavlja i to ga ne zadovoljava. Svojim studentima, koje je, prema Tonku Lonzi uvijek podučavao, *savršeno poznavajući jezik*

*i njegove norme, govor i njegove mogućnosti, akcent i njegove vrijednosti, te imajući savršeno uho koje je precizno hvatalo sve nijanse [...] - kako reći, kako hodati, kako gestu pronaći,*<sup>9</sup> povjerava uloge i u drugim predstavama i na drugim pozornicama. Na Dubrovačkim ljetnim igrama Tonko Lonza tako tumači Oresta u Goetheovoj *Ifigeniji na Tauridi*, kojeg je prethodno uvježbavao s Gavellom u sklopu akademjskoga nastavnog programa, i Marka pl. Tudizija u Vojnovičevoj *Na taraci*, a 1954. u izvedbi Lucićeve *Robinje* sudjeluju pretežno akademci.

U međuvremenu utemeljeno je odvajanjem grupe glumaca iz Hrvatskoga narodnog kazališta i Zagrebačko dramsko kazalište, te se njegovim osnivačima, kao umjetnički voditelj pridružio i Branko Gavella s dvojicom mladih redatelja, svojim već provjerenim suradnicima, Kostom Spaićem i Mladenom Škiljanom.

Zagrebačko dramsko kazalište je, kako svjedoči Pero Kvirgić, *u pravom smislu bilo generacijsko kazalište*, i njegovim osnutkom, *prvi put u povijesti hrvatskoga glumišta jedna mlada generacija kazališnih radnika stvara svoje kazalište napuštajući staru kazališnu instituciju.*<sup>10</sup>

Poticaje i razloge za stvaranje Zagrebačkoga dramskog kazališta, kao i proces njegova oblikovanja i načela djelovanja, teorijski je sažeto ali svestrano obrazložio već sam Gavella u trodijelnom odgovoru na upit kulturne rubrike "Vjesnika" 1956. godine o dotadašnjem razvojnem putu Zagrebačkoga dramskog kazališta.

Suprotstavljajući se banaliziranom no tada vladajućem društveno-političkom pojmu kolektiva u kojem se gubi jedinka, Gavella progovara o osjetljivosti kazališne kolektivnosti, o kazališnoj kolektivnosti *koja može prijeći u život samø najindividualnijim zalaganjem*,<sup>11</sup> te kao uzrok secesionističkih težnji mladih ističe upravo gubljenje kolektivnosti, koje ih je potaklo na traženje novog kazališta i svojeg udjela u njemu. Na traženje umjetnosti u kazalištu i kazališta u umjetnosti.

Inzistirajući na mladosti svojih glumačkih suradnika kao opreci ustaljenom mišljenju, koje je i sam zastupao, da *gluma traži ljudsku zrelost*,<sup>12</sup> Gavella u nastavku sintetizira bitne značajke Zagrebačkoga dramskog kazališta naglašavajući posebice da mladost njegovih suradnika *znači i to da ne rastu samo pojedini glumci kao ljudi, već da se tu pomalo stvara novi tip našeg glumca*, te autoritativno nastavlja: *čini mi se da sam tim dotakao ono što mi smatramo svojom temeljnom unutarnjom "formulom". Odjeljivanje našeg teatra od matične kuće izvedeno je u znaku osjećaja krize međusobne povezanosti i povjerenja (možda je tu u stvari bio proces smjene generacija), krize kazalištu urodene kolektivnosti doživljavanja. Taj osjećaj neke svoje naročito naglašene kolektivnosti kušali smo principijelno presaditi u u novu kuću. Kušali smo zaista kolektiv uključiti u srž kazališnog stvaranja. Nismo imali tradicijom izgrađeni "duh" kuće, nego smo za glumačku truppu, za glumački kolektiv, koji se je formirao pod određenim okolnostima, sagradili i novi dom, i kušali smo da mu stvorimo njegov "duh". Tu se je naš kolektiv našao pred zadacima koji nisu bili uobičajeni za naša uobičajena glumačka nastojanja. Mladi su se našli pred odgovornostima koje su nas "stare" mnogo*

<sup>9</sup> Branko Hećimović: *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*. AGM, Zagreb, 1995. Str. 308.

<sup>10</sup> B. Hećimović, isto. Str. 247.

<sup>11</sup> Branko Gavella: *Put do pravog teatra*. Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj. Priredio Branko Hećimović. Sterijino pozorje - Izdavački centar Rijeka, Novi Sad - Rijeka, 1987. Str. 24.

<sup>12</sup> B. Gavella, isto, str. 27-28.

rjede napadale. Tu se je, jednom riječi, počeo stvarati, ili je postavljen zadatak stvaranja novog tipa glumca. Ne mogu, na žalost, i ulaziti u svu tešku problematiku toga stvaranja (ulazi ovamo i povezanost našeg teatra s glumačkom akademijom i svim njezinim problemima), ali istaknuti ću jednu za naš teatar temeljnu karakterističnu činjenicu, a ta je da s tim glumačkim rastenjem ide paralelno i razvoj naših mladih redatelja. Ta unutarnja povezanost redatelja i glumca, isticanje glumca u svoj njegovoj autonomiji pomoću neekshibicione koegzistencije s redateljem, nastojanje redatelja naći svoj jezik u jeziku glumaca, to je ono što bismo htjeli da dovedemo do punog sazrijevanja.

Govoreći o mladima Gavella pod tim mladima podrazumijeva i polaznike predratne Glumačke škole, te članove partizanskih kazališta i slušače Zemaljske glumačke škole, koji čine inicijalnu secesionističku jezgru, kao i akademce, koji su diplomirali ili još studiraju ali već nastupaju u predstavama Zagrebačkoga dramskog kazališta. Svima njima zajedničko je, osim te široko protegnute ljudske i umjetničke mladosti, da je upravo Gavella s njima već kraće ili duže vremena radio kao redatelj i pedagog, te su tako i svi oni zapravo neizravno ili izravno, kako koji već, sudjelovali, a i sada sudjeluju, igrajući u Zagrebačkom dramskom kazalištu,<sup>13</sup> u stvaranju Gavelline škole i Gavellina kazališta umjetničkih istomišljenika, kojima se u supostojanju i uzajamnom prožimanju doriče njegova umjetnička sinteza.

Suodnos Gavelline škole i Gavellina kazališta među prvima je nakon učiteljeve smrti istančano obrazložio Georgij Paro polazeći od Gavellinih postavki,<sup>14</sup> ali i od vlastitih iskustva i spoznaja, koje obuhvaćaju već i postgavellijanske godine Zagrebačkoga dramskog kazališta, te pridajući pritom posebnu važnost Gavellinu tumačenju o istodobnom glumačkom rastu i razvoju mladih redatelja: *Gavellina škola i Gavellin teatar nerazdvojno su povezani. Škola je osnova i produžetak teatra. Teatar je osnova i produžetak škole. Sve je zamišljeno kao neprekinuti proces uzajamnog djelovanja škole i teatra. Izišavši iz škole, glumci i redatelji rade i razvijaju se u teatru. Po tome je škola osnova teatra, a teatar produžetak škole. Isti ti glumci i redatelji, obogaćeni iskustvom rada u teatru, djeluju kao nastavnici na školi i prenose stečena iskustva na studente. Po tome je škola produžetak teatra, a teatar osnova škole.*

*Gavellin student jednom je nogom bio na pozornici, baš kao što je i Gavellin glumac uvijek jednom nogom bio u školskoj klupi. U sličnoj situaciji je i redatelj u teatru, kad radi kao pedagog na školi. Škola je kriterij teatra, teatar kriterij školi.*

<sup>13</sup> Kao i većinu ostvarenih predstava neposredno poslije osnutka Akademije a prije utemeljenja Zagrebačkoga dramskog kazališta, koje su mu to dopuštale autorskim predodređenjem uloga, tako je i u gotovo sve svoje predstave u novom kazalištu, kao i u ostale postavljane do kraja života u Hrvatskom narodnom kazalištu i na Dubrovačkim ljetnim igrama, Gavella ustrajno uvodio akademce. Već u prvoj predstavi Zagrebačkoga dramskog kazališta tako, u postavi Krležine drame *U logoru*, koja je upriličena za zagrebačko gledateljstvo povodom proslave četrdesetgodišnjice njegova umjetničkog rada i održana na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 28. lipnja 1954., nakon što su već i *Logor*, a i Krležina *Golgota*, izvedeni na gostovanju u Subotici, brojne su uloge povjerene upravo akademcima. Krležom imenovana lica tumače Vanja Drač, Ivo Fici, Ivica Kunej, Emil Glad, Jozo Puljizević, Zlatko Madunić, Tonko Lonza, Zorko Rajčić, Martin Bahmec, Boris Festini, Mato Ergović i Davor Erceg, a neimenovane časnike i konobare igraju Pribislav Jelinić, Ivo Rogulja, Fabijan Šovagović, Martin Sagner, Ante Dulčić, Ante Vrdoljak, Zlatko Hrbaček, Krunoslav Valentić i Krešimir Židarić! Veliki broj akademaca sudjeluje i u izvedbi *Golgote*, te se već tim dvjema predstavama na samom početku djelovanja Zagrebačkoga dramskog kazališta odlučno iskazuje njegova programatska povezanost s Akademijom za kazališnu umjetnost.

<sup>14</sup> Vidi: *Odgovori dra Branka Gavella povodom osnivanja Akademije za kazališnu umjetnost u Zagrebu*. "Scena", br. 2-3, str. 196-198. Novi Sad, 1974.

*Gavella je kriterij shvaćao kao proces. Samo na taj način bila je za Gavellu moguća pedagogija glume i režije. Jedino tako moguće je izbjeći opasnosti, kako od esteticizma tako i od akademizma, kako u školi tako i u teatru.*<sup>15</sup>

U tom neprekinutom procesu uzajamnog djelovanja škole i teatra, kako ga određuje Paro, ne formiraju se samo praktično i teorijski škola i kazališta, nego unutar kazališta i glumački ansambl. A taj glumački ansambl temelji se, s iznimkom nekoliko starijih pojedinaca i izražajno bliskih pridošlica, na Gavellinim učenicima, glumcima, na njegovom glumačkom naraštaju, prvom i jedinom za koji se uistinu može reći da je bio njegov, jer je izrastao u suglasju njegovoga sintetski osmišljenoga redateljskog i pedagoškog rada i spoznaja.

### 3.

Doprijeviši do konačnog ustanovljivanja Gavellina glumačkog naraštaja, uvjetno se može prihvatiti, znajući njegov dobnj sastav, da je uvodno raščlanjeni televizijski razgovor između Pere Kvirgića i voditelja emisije bio uistinu i svojevrsni navještaj budućeg oproštaja s Gavellinim naraštajem, jer on biološki mora uslijediti za većinu glumaca, koji su ga tvorili, tijekom najviše desetak slijedećih godina.

No značilo bi poricati Gavellu, kad bi se taj naraštaj striktno ograničio na ansambl Zagrebačkoga dramskog kazališta s kojim je on radio i ne bi se priznavalo njegovo nasljedovanje i grananje, kao što bi isto tako značilo poricanje Gavelle, kad bi se njegova teorijska misao tumačila isključivo na jednom jedinom njezinom zastavljenom trenutku ili stadiju. Gavellin prevratnički udio u hrvatskom glumištu upravo je u trajnom dinamičko promišljanom kretanju od zastupništva književnosti preko oslobodanja pozornice literarne teatralnosti posredstvom izobrazbe, osvješćivanja i emancipacije glumca,<sup>16</sup> do utvrđivanja glumčeva položaja spram jezika u kojem je, prema Zuppinoj interpretaciji,<sup>17</sup> skriven gavellijanski paradoks o glumcu kao jezičnom dešifrantu i specijalnom lingvisti, blizak suvremenim jezičnim teorijama.

Podsjećajući se na Peru Kvirgića kao na takvoga gavellijanskog glumca, jezična dešifranta i specijalnog lingvistu, kao na takvog glumca, kojim se ta tek naznačena Gavellina teorijska misao inspirativno proteže u vremenski nedogled, ne može se zaključiti ništa drugo nego da Kvirgić nije konzervativan glumac! Dapače, on je suvremen koliko je suvremena i riječ u kazalištu. A ona jest suvremena i bit će, kao što su i otpori prema njoj suvremeni, jer se kazališna umjetnost nikad nije kretala, iako se tako kadikad čini, pa i tvrdi u povijesnim simplifikacijama, a niti će se u budućnosti kretati, samo u jednom pravcu.

<sup>15</sup> Georgij Paro: *Iz prakse*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1981. Str. 10.

<sup>16</sup> Zvonimir Mrkonjić: *Branko Gavella i Zagrebačko dramsko kazalište. Branko Gavella, život i djelo*. Izložba u povodu 20. obljetnice smrti. Dramsko kazalište Gavella, IKRO "Mladost" - Znanstvena knjižara, Zagreb, 1982.

<sup>17</sup> Vjeran Zuppa: *Štap i šešir*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989. Str. 22-23.



*Antonija Bogner-Šaban*

## KAZALIŠNI OSIJEK 1965.-1990.

Šezdesete godine početak su novog razdoblja u povijesti osječkoga kazališnog života. Umjetnički prelomi koji zahvaćaju Hrvatsko narodno kazalište utjecat će i na svekolika scenska gibanja u ovom gradu. Već je intendant Hinko Tomašić (1946.-1955.) najavio promjenu odnosa prema kazališnom stvaralaštvu, koje se postupno u izboru tekstova i njihovoj realizaciji, oslobada ideološkog utjecaja, a njegov nasljednik, Lav Mirski (1955.-1961.), također vrstan i svestrani znalac struke, razgranjuje taj smjer. Mjerodavno uključenje u aktualna kazališna strujanja, kao i njihova primjena ipak teče ponešto usporeno, spotičući se na teško rješive i dugotrajno nazočne probleme osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Ono je u nekim godinama bilo središte i rasadište glumačkih i pjevačkih prvaka. Sada gotovo iz sezone u sezonu, raspisuje natječaje ne bi li barem donekle popunilo svoje redove u sve tri repertoarne grane. Najteža situacija je u Drami. Pritok mladih umjetnika, većinom entuzijasta s iskustvom stečenim na amaterskim scenama, ili tek djelomično do konačnog školovanja, postavlja pitanje scenske realizacije i estetskog oblikovanja predstava. S druge strane postoji jezgra dramskog ansambla koji je duboko srastao s ovim kazalištem, stvorivši svoju maniru igre kao i podrobno praktično znanje. Kao što su u drugim središtima pojedine glumačke obitelji dale umjetnički pečat, to je u Osijeku, u više naraštaja, učinila obitelj Gavrilović. Starosjeditelji u Hrvatskome narodnom kazalištu - Aleksandar, Mica, Miodrag, Mira Gavrilović, svoju vještinu prilagodavaju i prenose na tek pristigle glumce, gotovo vršnjake - Frano Krtić, Frane Tadić, Izidor Munjin, Mima Vuković, Ana Kramarić, Andrea Šarić, Ružica Lorković, Ico Tomljenović, Duško Vujnović - buduće nositelje glavnih uloga dramskog programa. Prodornost i situiranje novih glumaca samo po sebi je razumljivo i opravdano, ali i stoga što se izvode tekstovi koji se uklapaju u njihov životni senzibilitet - E. O'Neill *Dugo putovanje u noć*, F. Dürrenmatt *Posjet stare gospođe*, S. Andres *Ispovijed siromaha*, Z. Veljačić *Reformator Alffa*. Redatelji su Aleksandar Gavrilović, Ivan Marton i Branko Mešeg ujedno i ravnatelj Drame. I dok dva potonja još uvijek upotpunjavaju svoje redateljske portrete, Gavrilović je provjereni majstor teatraliziranog i patetičnog scenskoga realizma, a specijaliziran je za Nušićevu komediografiju. Napregnuto ozračje uzajamnog usklađivanja s redateljima te stalnim scenografom Eduardom Grinerom i kostimografkinjom Aurelijom Branković donose re-

zultate iz kojih je razvidno da će neki od glumaca - Frano Krčić, Izidor Munjin, Ružica Lorković, Ico Tomljenović - uskoro postati umjetnički stupovi ansambla. Premda je Drama temeljem svog repertoara koji obuhvaća klasična djela svjetske i hrvatske baštine - Držić, Shakespeare, Racin, Gogolj, Šenoa, Vojnović - kao i suvremenika - Krleža, Matković, Marinković - mogla očekivati da je opet na pragu sezona koje će osvjetlati i opravdati njezine povijesno priznate zasluge, ona nije, iz razloga djelomične neusklađenosti ansambla, i stalnog podvrgavanja zahtjevima svoga ustrojstva - kazalište repertoarnog tipa - dosegla predvideni zadatak da opet bude mjerodavnim zrcalom scenskih pomaka. U okrilju Umjetničkog savjeta Drame, uspomoć Poslovnice za organiziranje predstava i koncerata, stvara se Komorna scena. Predstave se izvode izvan službenog programa Hrvatskoga narodnog kazališta, a svrha im je iskušavanje i stvaralačka nadogradnja mladih glumaca i nadarenih pojedinaca, koji će se, možebitno, posvetiti ovoj struci. Na ovoj svojevrsnoj eksperimentalnoj sceni, otvorenoj u Domu kulture (današnja Gradska i sveučilišna knjižnica) uprizorenjem drame T. Williamsa *Posljedice loše večere* i J. Giraudoux *Apolon iz Bellaca* 16. veljače 1959., obje u režiji Momira Lukšića, zakratko zaposlenog u Hrvatskome narodnom kazalištu, obredat će se premijere poput Roksandićeve *Kule babilonske* i Raosove *Dvije kristalne čaše*. Komorna scena kratkog je trajanja (1959./1960.), ali njezina vrijednost i značenje je u tome da se, premda fragmentarno, potvrdila potreba za alternativnim kazališnim pristupom kao nadopunom Drami u onom segmentu koji nije u dovoljnoj mjeri nazočan na njezinom programu.

Izvan Hrvatskoga narodnog kazališta, a zbog potrebe da se uprizore tekstovi na avangardan scenski način, da se istakne njihova društvena angažiranost i vremenska korespondentnost, osnovana je početkom šezdesetih i Eksperimentalna scena pod pokroviteljstvom općinskog Odbora za kulturu. Eksperimentalna scena Tribine mladih, multimedijalnog je tipa. Održavaju se književna predavanja, projekcije filmova i povremene predstave, a oko Eksperimentalne scene okupljaju se pretežno studenti - Ratko Buljan, Zvonimir Ivković, Silvije Hum - kao i oni koji se kasnije neće izravno posvetiti kazalištu i javnim medijima. Zahvaljujući Eksperimentalnoj sceni (1962.-1963.) Osječani su prvi put vidjeli Beckettovu dramu *Svršetak igre* kao i dramu *Opasna veza* Slobodana Stojanovića, obje u režiji Ljubomira Stanojevića.

Premda Komorna scena i Eksperimentalna scena nisu dugog vijeka, njihov osnutak i postojanje nedvosmisleno su najavili kulturni i umjetnički paralelizam s programom Hrvatskoga narodnog kazališta.

Dramski ansambl središnjeg gradskog kazališta sve do sredine šezdesetih ostvaruje niz ansambl predstava - B. Brecht *Švejk u drugom svjetskom ratu* - A. N. Arbuzov *Irkutska priča*, H. Gressieker *Henrik VIII. i njegovih šest žena*, R. Rolland *Vuci* - raznovrsnih u estetskoj i sadržajnoj fakturi, omogućivši ne samo prvacima (Ružica Lorković, Izidor Munjin, Frano Krčić), već i ostalim glumcima - Mira Kurić-Brlek, Ela Špicmiler, Vera Ignjatović, Davor Herceg, Stjepko Janković, Rade Špicmiler, Mirko Bulović - da pokažu različite stvaralačke sposobnosti u rasponu od karakternih do složenih komičarskih uloga. U to doba, kako zapažaju kritičari (Pavle Blažek, Ivo Slaviček, Virgil Kurbel, Jozo Puljizević) - dva stalna redatelja, Branko Mešeg i Ivan Marton, svojim različitim redateljskim pristupima odredili su kamo teže njihova scenska viđenja dramskog teksta. Dok Mešeg podrobno naglašava psihološku analizu likova, i u njihovim srazovima pronalazi unutarnju logičnost razvoja radnje,

Marton se često upire na likovno rješenje uprizorenja, ne bi li u scenografskoj i kostimografskoj razini izvanjskim efektima pokazao razvojnu putanju scenskog zbi-  
vanja.

Drama relativno rijetko nastupa izvan matične kuće, predstave se pretežno izmjenjuju s vojvodanskim kazalištima - Novi Sad, Subotica - što uostalom proistječe iz povijesnih zasada Hrvatskoga narodnog kazališta. Poslije gotovo desetljeća Drama gostuje u Zagrebu u Dramskom kazalištu (Dramsko kazalište "Gavella"). Podatak vrijedan spomena, jer je tako obnovljena suradnja koja je imala umjetničko, a i posebno kulturološko značenje za oba grada između dvaju svjetskih ratova. Osječani nastupaju 3. i 4. ožujka 1966. s dvije predstave, Calderonovom dramom *Život je san* u režiji Branka Mešega i dramskim djelom *Banović Strahinja* Borislava Mihajlovića Mihiza u postavi Ivana Martona. Zatekavši se u kazalištu koje je umjetničkim i estetičkim zrcalom hrvatskoga glumišta, osječke predstave tek su djelomično zadovoljile onodobno postavljene i učvršćene scenske zahtjeve. Za Calderonovu dramu *Život je san* sudu Marija Grgičević da je *izvedba potpuno neopredijeljena, ostajući negdje u sredini između historijskog motiva i suvremenih problema, ni melodrama koja bi mogla ganuti, ni drama s težom koja bi mogla angažirati*.<sup>1</sup> Kritičar "Vjesnika",<sup>2</sup> pak, utvrđuje da uprizorenje Mihajlovićevog *Banović Strahinje* nije razglobilo temeljnu dvojnost drame: oslikavanje romantiziranog junaštva i istodobno ironiziranje epskog pripovijedanja. Prikazbena plošnost, patetični govor, nezahvaćanje u dubinske razine teksta, izravno su označile uzroke zastoja u napredovanju osječke Drame i njezine djelomične izdvojenosti iz aktualnoga kazališnog tijeka.

Sredinom šezdesetih godina druge dvije repertoarne grane osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta - Opera i Balet - na drugačiji način od Drame oblikuju svoju umjetničku sudbinu. Ona je više naklonjena opernim i operetnim pjevačima, dok je Balet službeno raspušten 1963., te dvoje stalnih koreografa - Nedžad Kurić i Argene Savin - kao i nekolicina baletana, povremeno sudjeluju u realizaciji glazbenih predstava.

Dragutin Savin, ravnatelj Opere, od 1963. sustavno i promišljeno uvodi autore i skladateljske oblike koji dotada nisu značajnije saživjeli ni u jednoj kazališnoj sredini. Ansambl je sastavljen od naraštajnih istomišljenike, visokonaobraženih pjevača - Zlatko Foglar, Štefica Petrušić, Marijan Bručić, Luciano Manzin, Emilio Tosuto - kao i nešto starijih - Branka Galić, Božena Čubra, Slavica Pfaf, Velimir Zgrablić, Almas Tudaković. Pored Savina redateljica je i Nada Murat, a dirigenti su Željko Miler i Antun Petrušić. Premda se marno postavljaju Verdijeve, Puccinijeve i Rossinijeve opere, a opereta je zastupljena Léharovom *Veselom udovicom* i Suppéovim *Boccacciom*, sve opsežnije se probijaju suvremeni i avangardni skladatelji - B. Brecht - K. Weill *Opera za tri groša*, E. Křenek *Diktator*, S. Prokofjev *Vjenčanje u samostanu*. Ova potonja izvedba ponajbolje je pokazala vrijednost svekolikog ansambla, pa ako je i bilo nekih zamjedbi scenografskom i kostimografskom rješenju gošće Jagode Buić, premijerni prikaz Đorda Šaule upućuje na one odlike uprizorenja koje će prvi put naglasiti Operu u sklopu njezina žanra ispred dramskog programa, što je povijesna rijetkost u osječkom kazalištu. Šaula prvenstveno hvali režiju Nade Murat

<sup>1</sup> Marija Grgičević: *Blijedo i površno*. "Večernji list", Zagreb, 7. ožujka 1966.

<sup>2</sup> Jozo Puljizević: *Čudan osmijeh Banović Strahinje*. "Vjesnik" Zagreb, 7. ožujka 1966.

koja je iz libreta Richarda Brinsleya Sheridana izvukla *sve mogućnosti te simpatično zapletene, poetično luckaste komedije...*<sup>3</sup> Za ansambl isti kritičar piše: *Osječka opera raspolaže nizom mahom mladih pjevača, koji uz dobro kultiviranu dikciju pokazuju i dobro kultiviranu izražajnost u pjevanju, što je također plod zajedničkog i smišljenog opernog rada.*<sup>4</sup> Dragutin Savin, skladatelj, redatelj, a često i scenograf, ne samo da je usredotočen na svekoliki probitak Opere, već i sam želi pridonijeti osobnom stvaralačkom estetikom njezinom daljnjem napredovanju. U povodu svoje 25. obljetnice djelovanja, on iznosi neka od svojih razmišljanja i kaže: *Umjetnik mora imati snage da sredini nametne svoj stav prema umjetnosti. Ako je taj stav pravilan, sredina će ga sigurno primiti i priznati. Pri tome, ne treba smetnuti s uma da mi živimo danas i da mi pišemo muziku koja se sluša danas, a ne kroz pedeset godina, jer ne znamo kakvo će muzičko izražavanje tražiti to vrijeme.*<sup>5</sup>

Ne bi li i u praksi potvrdio svoje teorijske stavove Savin glazbeno obrađuje Cankarovu dramu *Sablazan u dolini Šentflorijanskoj* u operu *Šentflorijanci*, komediju nepoznatog hrvatskog pisca iz 17. stoljeća *Ljubovnici*, te prema predlošku Pere Budaka stvara *Scherzo*. Sve tri jednočinke igrane su u jednu večer, 14. siječnja 1965. kada je upriličena Savinova proslava.

Poštujući klasiku - Verdi *Rigoletto*, Rossini *Seviljski brijač* - operni ansambl se istodobno upušta u avangardne eksperimente, pokazavši spremnost i za širenje i produbljavanje već postignutog. Prvaci - Štefica Petrušić, Zlatko Foglar, Luciano Manzin, kao i Slavica Pfaf i Božena Čubra - vođeni dirigentskom rukom Željka Milera i Antuna Petrušića, zatječu se u svijetu svjetski poznatih arija, potrebnih svakom umjetniku za osobnu profesionalnu sigurnost, a kada se tome priključe dotad neiskusani glazbeni prostori, postoje pretpostavke i za njihovu potvrdu i izvan matične kuće. Ona je uslijedila postavom opere Giana Carla Menottija *Maria Golovin*, 20. studenoga 1966. Savin je redatelj, scenograf i dirigent uprizorenja, uvaživši Menottijev napatuk, ali i skladateljevu kazališnu praksu da se samo na taj način može potpuno objediniti dramatično i glazbeno u njegovim djelima, u biti eklektičnim u sadržajnoj i glazbenoj razini, vrijednosno neujednačenim s utjecajem verzima, sinfoniziranog jazza pa i popularnih napjeva. Slični smjer onodobno europski prihvaćene glazbene estetike, Savin primjenjuje i u predstavi Kozarčeve *Tene*, u kojoj je skladatelj, redatelj, scenograf i dirigent. U godini kada se obilježava 60 obljetnica kazališta za svečanu večer, 7. prosinca 1967. predviđena je premijera Kozarčeve pripovijesti *Tena* u libretističkoj preradi Nade Murat. Prenoseći epski tijek proze u operni scenarij, Nada Murat utrostručila je Tenin lik, dajući je kao Tenu I. (pjevačka dionica), pa Tenu II. (dramski dio), koja kao stara žena retrospektivno priča svoj život, i Tenu III., (baletni dio) koja plesnim umecima povezuje pojedine odsječke radnje. Nesvakidašnje tumačenje književnog izvornika kulturološki se uklapa u dugogodišnja nastojanja osječkog kazališta na scenskom oživljavanju i širenju spektra djela iz nacionalne baštine, posebno iz regionalnoga, slavonskog područja, a isto tako *Tena* je dokaz zrelosti Opere na uspostavi drugačijih umjetničkih oblika na temelju vlastitih mogućnosti. I nadalje su česta djela koja se

<sup>3</sup> Đorđe Šaula: *Bez zvučnog naslova*. "Telegram", Zagreb, 7. svibnja 1965.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Duško Jovanović: *Savremeni izraz je savremen kad ga primi široka publika*. "Borba", Zagreb, 16. siječnja 1965.

prvi put izvode u hrvatskim kazališnim prostorima, poput opere *Pogled s mosta* skladatelja Renza Rosselinija, oblikovane prema prozi Arthura Millera i nadahnute motivom Mascagnijeve *Cavallerie rusticane*. Značajan pothvat je i Brecht - Weillova žanrovski raznorodno i ideološki obojano ostvarenje *Uspón i pad grada Mahagonnyja* u kojoj se istakla buduća zvijezda musicala - Gita Šerman-Kopljár.

Sredinom šezdesetih nastupile su promjene i u Drami. Opsežnije od prethodnih sezona zastupljeni su gostujući redatelji, scenografi i kostimografi, koji već od prije čine uigranu umjetničku grupu. Vladimir Gerić režira komediju Georges Feydeaua *Mačak u vreći* u suradnji s kostimografom Ikom Škomrlj i kućnim scenografom Eduardom Grinerom. Sudeći prema kritici Pavla Blažeka, on je svoju predstavu temeljio na *decentnom motiviranju specifične komike situacije*. Gerić je "budio" ovaj daleki okamenjeni svijet udarcem gonga, tada su te ličnost počele živjeti, dolazile pred nas u svoj svojoj naivnosti i lepršavosti.<sup>6</sup> Marko Fotez, redatelj ustaljenih kazališno-preradbenih nazora pogotovo kada je riječ o baštini, postavlja Držićevu komediju *Skup* u likovnom rješenju Jagode Buić. Komediju Féliciena Marceaua *Jaje* scenski oblikuje Milan Lamza, a scenograf je osječki slikar Vladimir Džanko. Učestala izmjena scenskih pristupa poticajno djeluje na svekoliki dramski ansambl, a djelomično je i umjetnički pritisak i na stalne redatelje osječkog kazališta. Branko Mešeg postavlja suvremenu komediju Murraya Schisgala *Ljubaf*, 28. rujna 1967., neposredno poslije njezine hrvatske premijere u ITD-u, onodobno prestižnom zagrebačkom kazalištu, koje je od samoga osnutka pokazalo jasnu nakanu u shvaćanju umjetnosti i uspostavi novih scenskih modela. U svom pristupu Mešeg se udaljava od doslovnog tumačenja teksta i smatra da se tek na temelju poopćavanja dramske situacije može shvatiti kamo vodi banaliziranje svakodnevnih događanja koji su tek površinski komični, te kaže da *za onoga koji će osjetiti i tragikomediju života uopće, taj skeč postaje nešto dublje*.<sup>7</sup>

Osvještavanje filozofskih poruka zamašno je u realizaciji Matkovićeve dramske fantazije *Ranjena ptica* koju Mešeg spoznaje kao *problem osamljenosti čovjeka u traženju spasa kroz simbolični lik Marije*. U Ranjenoj ptici Matković je skeptik. Pošten, otvoren, pjesnički zaljubljen u čovjeka, u život ali - u velikoj mjeri skeptik. Ta skepsa prisiljava čovjeka na razmišljanje, na stvaranje vlastitih zaključaka. Zbog toga mislim da ona ovdje ima snagu apela. Sama poruka data je na jedan vanredno fini, umjetničko vrijedan, ali i diskretan način.<sup>8</sup>

Marijan Matković jedan je od odličnika koji je, pored intendanta Ivana Zri-  
nušića (1961.-1967.), i nadahnuto govorio u ime Akademije na svečanoj sjednici povodom 60 obljetnice kazališta, povezujući odlike svoga stvaralaštva s aktualnim kulturnim gibanjima. Višednevna proslava prvenstveno je pokazala domete Drame i Opere, a gostovali su ansambli iz Zagreba, Novog Sada, Beograda i Varaždina. Povijesna važnost potonjeg gostovanja je u tome što je osječko Hrvatsko narodno kazalište prve svoje predstave odigralo u tom gradu 1907., te se pri svakoj značajnijoj obljetnici oživljavaju uspomene na profesionalne početke.

Pored novinskog tiska koji je opsežno popratio događanja u kazalištu, o zbivanjima izvještava i mjesečnik "Kazalište". Prvi broj je objelodanjen u prosincu 1965.

<sup>6</sup> Pavle Blažek: *Solidna zabava*. "Vjesnik", Zagreb, 15. studenoga 1966.

<sup>7</sup> Vera Frajlić: *Kako igrati suvremene tekstove*, "Kazalište" br. 15-16, Osijek, 1967.

<sup>8</sup> Branko Mešeg: *Ranjena ptica*. "Kazalište", br. 6-7, Osijek, 1966.

Ovaj mjesečnik ima viševrsto kulturno značenje ne samo za osječku sredinu. U prvom redu on obnavlja bogatu tradiciju kazališnih listova i almanaha, koji su izlazili u različitim godinama, opsegu i ritmu,<sup>9</sup> a donosili su napise o predstavama, glumcima i uopće novice iz umjetničkog okruženja. Svojim uredničkim usmjerenjem "Kazalište" presize okvire Hrvatskoga narodnog kazališta, a kako je u to doba jedino glasilo usmjereno pitanjima scenske teorije i prakse ("Prolog" izlazi od 1968.), suradnici su štovani stručnjaci - Ivo Hergešić, Slavko Batušić, Hugo Klajn, Marijan Matković, Marko Fotez, Miroslav Vaupotić, Miroslav S. Mader, Dionizije Švagelj, Dragan Mucić, Kamilo Firinger, Tomislav Tanhofer, Ivan Flod. Kritike pišu Marija Grgičević, Darko Gašparović, Tomislav Kurelac, Vesna Firinger-Burić, Dalibor Foretić, Miro Međimorec, a česti su prijevodi izabranih dijelova novih teatroloških knjiga. Urednik "Kazališta" afirmirani publicista, Ljubomir Stanojević, postiže ravnotežu između svjetskih vijesti iz dramskog i glazbenog života, povijesno preglednih članaka o Hrvatskom narodnom kazalištu, ali i druge dvije scene, Mini-teatru i Dječjem kazalištu "Ognjen Prica", kao i prikaza o premijerama, festivalima i gostovanjima.

Kada su početkom šezdesetih zaživjele Komorna scena i Eksperimentalna scena, one su bile zorni kulturološki signali sazrijevanja drugačijih umjetničkih nazora od onih koje podastire Hrvatsko narodno kazalište svojim povijesnim i repertoarnim ustrojstvom. Sljedećih godina njihovu društvenu, ali i prvenstveno estetsku nakanu preuzimaju povremene predstave Male scene Centra za kulturu i umjetnost Narodnog sveučilišta "Božidar Maslarić" čiji je voditelj Dejan Rebić. Premda ni one nisu svojom brojnošću i intenzitetom uprizorenja - Albee *Zoološka priča*, 1966. i Krleža *Maskerata* i *Adam i Eva*, 1967. - dosegle obilježja stalnog i društveno potvrđenog kazališta - što im nije ni bila temeljna svrha - takva kazališna previranja na vremenom planu mogu se pripodobiti, istina samo donekle, stvaralačkim razlozima koji su pridonijeli osnutku zagrebačkog ITD-a. Da je tome tako svjedoči činjenica da je uskoro utemeljen Mini-teatar, a umjetnički voditelj mu je Branko Mešeg, koji na nekoliko godina napušta Hrvatsko narodno kazalište. Prva scenska izvedba bila je recital poezije *Sedam ruskih velikana* u interpretaciji Ljudmile Lisine, 28. veljače 1968. Usmjeren na udomaćenje tzv. totalnog teatra, povezivanje glumca i gledatelja u doživljajno zajedništvo, na pozornici ogoljenoj na samo najnužnije scenografske elemente, Mini-teatar je, prema Mešegovom programatskom proglašenju,<sup>10</sup> trebao vra-

<sup>9</sup> Osječko kazalište može se pohvaliti relativno brojnim kazališnim listovima, iako oni nisu izlazili kontinuirano: "Osječki kazališni kalendar" (1921., ur. V. Hladić), "Tilija almanah" (1922. ur. M. Polić, A. V. Bek, D. Berkeš), "Kazališni list" (1921.-1929., ur. T. Tanhofer), "Osječka pozornica" (1942.-1945., ur. M. Fotez i A. Štimac), "Kazališne novine" (1945./1946., ur. I. Valdec, S. Midžor, I. Marton). Poseban odvjetak je *Spomen knjiga Narodno kazalište u Osijeku 1907.-1957.*, zbornik povijesnih i dokumentarističkih tekstova (prir. i ur. D. Jelčić) 1983. Osječko Hrvatsko narodno kazalište izdalo je i monografiju *Kazališne tradicije grada Osijeka* (ur. B. Mešeg), i monografiju s nizom dokumenata o obnovi zgrade pod naslovom *Obnovili smo Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku!*, 1985. (prir. D. Hedl i Ž. Hodonj). U najnovije doba objavljen je u sklopu zbornika *Krležini dani u Osijeku 1993.* (Tiskan je i separat) skup tekstova vezanih uz svečano otvorenje obnovljene zgrade 27. prosinca 1994. pod naslovom *Svečana otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku* (prir. B. Hečimović). Također je kao posebna publikacija objavljen *Radni repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991.-1994.*, Osijek, 1995. (prir. Ljubomir Stanojević)

<sup>10</sup> Ljubomir Stanojević: *Mini-teatar put do novog gledaoca*; "Kazalište", br. 20-21. Osijek, siječanj - veljača 1968.

tihi dostojanstvo riječi u njezinoj umjetničkoj sveobuhvatnosti, ali i istaći takvu dramsku riječ koja prožima mladog čovjeka. Naglašena društvena zaokupljenost, odredila je repertoar Mini-teatra ali i svih drugih sadržaja koji se istodobno odvijaju u prilagođenim podrumskim prostorijama danas nepostojeće zgrade Radnički dom, nekada smještene u najstarijem dijelu Osijeka, Tvrdi. Predviđene su projekcije različitih filmova, obrazovna predavanja, predstavljanje knjiga, nakladnička djelatnost - serija "Vrbaci", koja objavljuje poeziju i prozu pisaca početnika - glumački tečajevi za nadarene amatere.

Središnja kulturna aktivnost Narodnog sveučilišta "Božidar Maslarić", osnivača Mini-teatra, ipak su kazališne predstave. Prva je Albeejeva drama *Zoološka priča*, 12. ožujka 1968., slijedi dramatizacija romana Meše Selimovića *Derviš i smrt*, pa Krležina jednočinka *Adam i Eva*, 1. travnja 1968. Kombinacija profesionalnih glumaca - Ružica Lorković, Izidor Munjin, studenata - Zvonimir Ivković, entuzijasta od kojih neki postaju članovi Hrvatskoga narodnog kazališta - Milenko Ognjenović, umjetničko je obilježje Mini-teatra. U njegovu sklopu osnovana je i Omladinska scena, u redovima koje se zatječu Zlatko Burić i Dunja Koproldec, kasnije prvi voditelji Kugla glumišta. Od sredine sedamdesetih, Kugla glumište će u praksi promovirati tzv. totalni teatar i svojim predstavama happening tipa, potaknuti zanimanje mnogo šire od osječkog kulturnog okruženja.

Na repertoaru Mini-teatra obredale su se predstave, većinom praižvedbe, pisaca koji su tek zagazili u dramsko stvaralaštvo, a tada žive ili su podrijetlom vezani za Osijek - Stjepan Čuić *Staljinova slika*, Slobodan Šembera *Trovanje štakora ljeta 1968-oga u Zagrebu*, Ivica Vrkić *Ni slatko, ni slano*, Drago Kekanović *Dionis*. Postavljena je i monodrama Ivana Raosa *Neda* - izvođač je studentica Kazališne akademije Ingeborg Apellt - i Čimburove drame *Platane na zimskom nebu* i *Koncert za glas i vrijeme*. Šesnaest premijera Mini-teatra među kojima je Ionescova *Lekcija*, Grassov *Prije toga*, Shafferovo *Javno oko*, režira Branko Mešeg u razdoblju 1960.-1980. kada postupno počinje zamirati ova za osječke prilike, avangardna scena.

Premda je Mini-teatar bio temeljno okrenut vlastitoj umjetničkoj produkciji, na njegovoj pozornici često su gostovala komorna kazališta iz drugih sredina - Sarajevo, Tuzla, Beograd - ili predstave koje ne zahtijevaju opsežnu scensku opremu - zagrebački ITD, Satiričko kazalište "Jazavac" (današnje Satiričko kazalište "Kerempuh"). Nastupali su i istaknuti glumci, pojedinci, s recitalima poezije - Marija Crnobori, Viktor Starčić - a prizore iz pojedinih svojih predstava složenih u kolaž izveli su Krešimir Zidarić, Zdenka Anušić i Mirko Vojković. Mini-teatar u gotovo dva desetljeća postojanja otvorio je nova obzorja osječkom kazališnom životu, uprizorio je tekstove koji su dobro hrvatskoga glumišta, uputio je mnoge životnom opredijeljenju, a što je najvažnije označio je jedno razdoblje ovog grada u kojem se on uključio izravno, po svojim kulturnim dometima, u hrvatska aktualna strujanja.

Pored Hrvatskoga narodnog kazališta i Mini-teatra scenska događanja upotpunjava i treće osječko profesionalno kazalište, Dječje kazalište "Ognjen Prica" (današnje Dječje kazalište) nastalo kasnih pedesetih. Inicijalna programska dvojnost njegova utemeljenja - povremene predstave RKUD-a "Ognjen Prica" i udruge "Naša djeca" - tijekom godina istakla se kao posebna umjetnička vrijednost. Ono je jedino hrvatsko kazalište te vrste koje na svom programu ima lutkarske, dječje i baletne predstave, a izvođači su im profesionalni glumci i djeca polaznici glumačkih i plesnih

tečajeva, te je ono u jednoj od svojih organizacijskih razina izravno odgojna institucija. Lutkarske predstave najistaknutiji su dio djelovanja Dječjeg kazališta. One su svojevrsni povijesni sljednik osječkih lutkarskih kazališta između dvaju svjetskih ratova, posebno onog češke manjine, pretežno nastanjene u dijelu Osijeka znanom kao Donji grad, gdje se i danas nalazi ovo kazalište. Dječje kazalište godinama sustavno surađuje sa češkim i slovačkim lutkarima, a poznato je da su to narodi koji vode glavnu riječ na tom području u europskim razmjerima. Na sceni Dječjeg kazališta obredale su se različite izvedbene tehnike - lutka na dugom i kratkom štapu, crni teatar - usklađene razvojem i razgranavanjem hrvatskog lutkarstva, a često su, upravo u Osijeku, prvi put presađene u nacionalno kazališno tkivo. Pored stalnog istraživanja međunarodnih novosti Dječje kazalište ostvarilo je brojne predstave proistekle iz vlastitih stvaralačkih snaga poput igrokaza Branka Mihaljevića *Zeko, zriko i janje* u režiji Ivana Baloga, koji je postao zaštitnim umjetničkim znakom ovog kazališta. Prvenstveno se upirući na kućne redatelje - Ivan Balog, ujedno i dugogodišnji ravnatelj kazališta, Zorka Festetić; koreografe - Mirjana Santak; scenografe - Zvonimir Manojlović - ono je uvijek bilo otvoreno gostujućim suradnicima - Vladimiru Predmerskom, Bohdanu Sláviku, Štefanu Kulhaneku - kao i hrvatskim lutkarskim doajenima Borislavu Mrkšiću i Davoru Mladinovu. Nevelik ansambl uspio je realizirati zavidan broj premijera na temelju poznatih bajki - Andersena, Ivane Brlić-Mažuranić - ali i suvremenih tekstova - Vladimira Nazora, Vojmila Rabadana, Marije Kulundžić. Zahvaljujući sustavno vođenom repertoaru, svome priklonu značajnim lutkarskim dostignućima, Dječje kazalište izabrano je za stalnog domaćina jedinoga hrvatskoga lutkarskog festivala poznatog pod nazivom SLUK. On je nastao prerastanjem smotre u festival, prvo upriličene u Opatiji, zatim u Zadru, Zagrebu i Rijeci u razdoblju od 1969. do 1972. te konačno situirane u Osijeku od 1977. Pojedine festivalske sezone obuhvaćaju predstave pet hrvatskih profesionalnih lutkarskih kazališta, a često gostuje Pečuško kazalište "Bobita" kao i češki i slovački lutkari. SLUK je popraćen izložbama, razgovorima o posebnosti ove profesije, a tiskaju se i prigodne publikacije. Premda je lutkarstvo već dugo na margini zanimanja u sklopu hrvatskoga glumišta, Dječje je kazalište svojom djelatnošću u koju je uključen i SLUK, jamačno pridonijelo umjetničkoj i scenskoj razlikovnosti ovoga grada.

Hrvatsko narodno kazalište, njegova Drama i Opera ostaju ipak zrcalom u kojem se presijecaju glavna kulturna događanja. Uspješna i utemeljena stvaralačka prodornost glazbene produkcije nastavlja se i u završnici sedmog desetljeća. Postupno je sve nazočniji musical - J. O'Hanlon, P. F. Webster, F. Sammy *Ljubimica divljeg zapada*, 1967. - svega nekoliko godina poslije Habunekova inovatorskog prenošenja ovog žanra u Hrvatsku u zagrebačko Gradsko kazalište "Komedija", uprizorenjem *Poljubi me, Kato*. Tradicionalno štovani, operetni program obogaćen je izvedbama: R. Benatzky *Moja sestra i ja* i *Dražesno dijete*, R. Rascel *Ljubav na talijanski način*, P. Abrahám *Havajski cvijet*, a u *Šišmišu* Johanna Straussa mladeg, prvi put nastupa Gertruda Munitić koja ostvaruje, u nekoliko sezona svoga osječkog angažmana, više zapaženih uloga. Pored svega, žarište zanimanja, usredotočeno je na operne predstave i to one komorne, u načelu pokretljivije i za dramske i pjevačke sadržaje od tzv. klasičnih djela. Repertoarna cjelovitost protegnuta je od klasike do suvremenosti te stavlja osječku Operu, na istaknuto mjesto u sklopu hrvatskog glumišta pa njezine rezultate pozorno i sustavno prate brojni kritičari; Andrija Tomašek, Antun



Cellio Cega i Đorđe Šaula. Tako potonji za operu Gaetana Donizettija *Rita* (1965.) utvrđuje: *Dramatičnost, plastičnost pjevanja, dijalozi, uvjerljivost i glumačkog i pjevačkog doživljaja, izrazita čvrsta homogenost, bez čega se ne bi mogla zamisliti jedna komorna opera, pogotovo moderna, preneseni su, odnosno - na odgovarajući način transponirani i u kantabilnu, belkantističku operu, tako da su homogenost i skupan doživljaj ne samo omogućili da publika doživi ponesena, čvrsto i izražajno zaokružena ostvarenja, nego je to pomoglo pjevačima da na intimniji i spontaniji način dožive i samu kantabilnu muziku.*<sup>11</sup>

Sve razgranatija nazočnost komorne opere utjecala je i na interpretativno oblikovanje klasičnih djela. U Puccinijevom *La Bohème* izostaje, sudi isti kritičar, ona rasprostranjena zabluda da veliku pjevnu operu treba jednostavno pjevati, nego je upravo suprotno treba dovesti do zdravog i privodnog odnosa snaga muzičko-dramskih i pjevnih komponenti.<sup>12</sup> Napuštanje glazbene ilustrativnosti u korist dramskih sastavnica djela i usklađenost s ansamblom - Štefica Petrušić, Zlatko Foglar, Marijan Bručić, Nikola Stanković, Almas Tudaković, Božena Čubra, Slavica Pfaf, Gita Šerman-Kopljar, Gertruda Munitić - na čelu s redateljima - Nada Murat, Dragutin Savin - donosi na kraju sezone 1968./1969. i premijeru triju jednočinki,<sup>13</sup> neku vrstu operne sonate, sklopljenu od više stavaka. O njoj "Vjesnikov" izjavitelj piše: *u prvom brzom stavku, odvija se, jedna luckasta simpatična libretistička priča i vješto izmeđuetarena muzika u vidu nekog kvazi sonatnog spleta muzičkih karakterizacija, Usidjelica i lopova, Gian Carla Menottija; polagani stavak: jedna tužna i strasna, plemenito patetična Respighijeva operna priča o obeščašćenju Lukreciji iz drevnog Rima; i treći stavak, rondo, inventivno, duhovito parafraziranje uvijek iste provale besmislenih svada junaka Čehovljeve dobroćudne satire Prosidba u istoimenoj opernoj verziji suvremenog talijanskog kompozitora Luciana Chaillyja.*<sup>14</sup> Dragutin Savin pojavljuje se i ovaj put u višestrukoj ulozi. On je redatelj, scenograf, kostimograf i dirigent uprizorenja što postaje njegova stvaralačka posebnost. Ujedno on je središnja ličnost osječke Opere, kao njezin ravnatelj, ali ni drugi članovi nisu pogurnuti ustranu. Željko Miler često dirigira sve cjelovitijim kazališnim orkestrom, pa tako i pri hrvatskoj praizvedbi opere, nedovoljno u nas poznatoga engleskog skladatelja Richarda Rodneya Bennetta *Napoleon dolazi* (28. prosinca 1969.), a Nada Murat, redateljica istančanog ukusa, postavlja je na scenu. Premda se kroz prikaze pojedinih premijera provlači tvrdnja da su one nedovoljno poznate izvan svoje sredine, a u tom prednjači Andrija Tomašek, Opera sve učestalije gostuje u Rijeci, Splitu, prvaci priređuju koncerte u Zagrebu, a putuje se i u Rumunjsku, Bugarsku i Mađarsku. Jedinj povijesni i kulturni prigovor Operi je da na njezinom programu gotovo i ne postoje hrvatski skladatelji. Sliku o tome popravlja tek *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca, koji je, u različitim redateljskim i pjevačkim podjelama, doživio preko dvijestotine uprizorenja.

I Drama se, krajem šezdesetih, usredotočuje na svjetske i hrvatske suvremene pisce, ali ne zapašta ni svoje tradicionalno usmjerenje, oživljanje baštine. Nekadašnji

<sup>11</sup> Đorđe Šaula: *Fizionomija osječke Opere*. "Kazalište", br. 3-4. Osijek, rujan-studen 1969.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Riječ je o operama: Gian Carlo Menotti *Usidjelica i lopov*, Ottorino Respighi *Lukrecija* i Luciano Chailly *Prosidba*, izvedenih 20. travnja 1969.

<sup>14</sup> Đorđe Šaula: *Živa operna enciklopedija*. "Vjesnik", Zagreb, 29. travnja 1969.

# KAZALIŠTE '70

OSIJEK / STUDENI - PROSINAC

GODINA VI

5

## REVIJA ZA SCENSKO-MUZIČKU KULTURU

POKLON ZA  
63. RODENDAN

**PONOVO -  
,HRVATSKO  
NARODNO  
KAZALIŠTE  
U  
OSIJEKU'!**



U povodu obilježavanja povijesnog datuma osnutka Hrvatskoga narodnoga kazališta u Osijeku (7. XII 1907), članovi radne zajednice osječkog Narodnoga kazališta učinili su najljepši poklon svom teatru, svojoj »kući« — jednoglasnim prihvaćanjem prijedloga izmjene dosadašnjeg naziva u »novi«, istovremeno stariji: »HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU«.

Ovaj naziv, kao što je poznato, nalazi se na kazališnoj zgradi u Cesarčevoj ulici, i punih sezdeset tri godine »odoljevao« je zubu vremena i različitim društvenih i političkih prilika. Kako je u svom govoru pred članovima Kazališnoga savjeta istakao direktor Luka Aparac — »Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku rođeno je u vrijeme kada je tako nešto bilo teško i zamisliti, a još manje ostvariti.

Usprkos najtežoj tuđinskoj okupaciji i kulturnoj dominaciji u gotovo otuđenom i ponijemčenom gradu Osijeku, dalekom od našega kulturnoga središta Zagreba i još dalje od naše kazališne Atene — Dubrovnika, rodilo se 1907. godine još jedno hrvatsko glumište — HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU. Bila je to ne samo naša najveća nacionalna epopeja, već i slavlje pobjede naše narodne kulture nad tuđinskom, protjerivanje stoljetnoga tutora iz otuđenoga hrvatskoga grada«. Poštujući te povijesne činjenice Uprava Kazališta predložila je izmjenu naziva, koju je članstvo punim srcem i jednoglasno prihvatilo.

Dakle, odsada ponovo — »HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU«!

intendant Hrvatskoga narodnog kazališta, Jovan Konjović postavlja inačicu Molièreova *Škrea*, Kozarčevu komediju *Tuna Bunjavilo*, 4. listopada 1969., a Ivakićevu dramu *Inoča*, postavlja Ivan Marton 8. siječnja 1970. Na repertoaru je i Krležina drama *U agoniji*, 4. svibnja 1969. u režiji Hinka Tomašića. Premda se u ovom potonjem slučaju ne može govoriti o baštini u njezinom klasičnom smislu, Krležin dramski opus je umjetnička obveza osječkog kazališta. Činjenica je, a usustavljeni podaci u monografiji Dragana Mucića *Krleža i Osijek* (1971.) potvrđuju da su Krležine drame suživjele s Hrvatskim narodnim kazalištem već od premijere *U logoru* 1937., a da ni kasnijih godina nije prošla niti jedna značajnija piščeva obljetnica koja ne bi bila obilježena predstavom nekoga njegovog djela. Tako je drama *U agoniji* 1963. postavljena u čast piščeva sedamdesetog rođendana, a šest godina poslije premijernom obnovom ovog uprizorenja Osječani se priključuju Krležinoj proslavi koju bilježi većina hrvatskih kazališta.

Neposredno prije napuštanja Hrvatskoga narodnog kazališta na nekoliko sezona, Branko Mešeg režira dramu Jean Paul Sartrea *Prljave ruke*, 3. travnja 1968. Ona svojim filozofskim i umjetničkim svijetom načinje pitanje političkog pragmatizma, jamačno značajnog ne samo u hrvatskom prostoru. Sartre, intelektualac-opservator, temom ove svoje drame prikazuje složene ljudske odnose, analizira pojedinceve spoznaje, od duboke ideološke pripadnosti do problematiziranja osobnog opredijeljenja. Pitanjem sličnog društvenog ishodišta zaokupljen je i Duško Roksandić u drami *Ptice bez jata*. Na njezine žanrovske prednosti - postoji nekoliko verzija teksta, a drama je izvedena na Radio Sarajevu već 1953. - upozorava Darko Gašparović, videći u tome i njezinu scensku novinu, te utvrđuje: *Nije bez značaja podnaslov koji je sam autor stavio svome komadu: dramske situacije u dva dijela. Naime, ta naznaka veoma dobro označava temeljni princip Roksandićeva dramaturškog postupka. Njemu nije važno da stvori vremenski i prostorno jedinstveno i kontinuirano odvijanje dramske radnje, već naprotiv razvija komad kroz kratke prizore, "situacije", skokovito ih ispreplećući i služeći se u prvom dijelu i "flashbackovima". Upravo ta skokovitost, brzina kojom se prizori izmjenjuju bez dovoljne unutarnje povezanosti i motiviranosti, daju prvom dijelu dojam rastrganosti i necjelovitosti. Međutim, u drugom dijelu kad dolazi do sukoba dvaju glavnih ličnosti i do razrješenja dramskog konflikta u finalu, prizori su mnogo doruđeniji, njihova povezanost pažljivo dramaturški izgrađena, a također je odbučena i upotreba "flashbackova", koji nepotrebno opterećuju radnju u prvom dijelu neprirodnim prekidanjem njena razvoja i kočenjem dinamike scenskog događanja. Stoga tek drugi dio predstavlja zrelu i zaokruženu dramsku cjelinu.* Premda Roksandićeva drama *Ptice bez jata* u svojoj završnici izvanjski i psihološki neuvjerljivo, pomalo nametnuto, rješava suprotnost društvenog konformizma i idealiziranih pogleda na suvremenost, njezino uprizorenje pokazalo je, kao što su to već učinile Sartreove *Prljave ruke*, da osječka Drama teži scenskom razglabanju onih sadržaja koji svojom političkom istaknutošću prešizu nacionalne granice i uklopljeni su u europska društvena gibanja kraja šezdesetih.

Na dramskom programu Hrvatskoga narodnog kazališta tijekom sezone 1969./1970. redaju se premijere suvremenih autora - Duško Roksandić *Ženidba*, Hadžić *Političko vjenčanje*, Marijan Matković *Tigar*. Različite u svojoj žanrovskoj i estetičkoj fakturi, jamačno su potvrdile zaokret k aktualnom političko društvenom iskazu, pa se tako, primjerice, Matkovićev *Tigar*, 23. rujna 1970. sa svojom filozofskom porukom i psihološkom analizom, uklapa u ispitivanje onovrsnog senzibiliteta

načetoj uprizorenjem Sartreovih *Prljavih ruku*. U naglašeno hrvatskim spisateljima nabijenom repertoaru, pored spomenutih tu su i Begovićeva drama *Bez trećega* i Feldmanova *U pozadini*, a iz svjetske književnosti izvodi se Goetheova *Ifigenija na Tauridi*. Problematizacija sudbine pojedinca, potegnuta od grčke podloge do klasicističko-romantičarskog razdoblja, i sve do dramske slike trulog prekontinentalnog broda i sukoba među putnicima različite dobi i životnih pogleda o vrijednosti osobnog morala u Matkovićevom *Tigru*, rječito govori o usmjerenju osječke Drame da kazališno objavi politički prelomne godine za hrvatsku kulturu. Izravni repertoarni odgovor općoj situaciji praiizvedba je drame Kreše Novosela *Janus Pannonius*, 11. studenoga 1970. u režiji Ivana Martona i kostimografiji Inge Kostinčević-Bregovac. *Janus Pannonius* dio je dramskog ciklusa *Hrvatski interregnum* u kojem se Novosel bavi životopisom osim Pannoniusovog, Plahutovim, Mladena Šubića, Gregora i Luciusa, dakle onih ličnosti koje iz vremenskih okolnosti i osobnih nagnuća pokušavaju razriješiti i utjecati na nacionalnu sudbinu. Ambiciozni pothvat na dramskom fiksiranju unutarnje borbe Janusa Pannoniusa između iskrenog domoljubnog osjećaja potaknutog osvajanjem Turaka i životnog probitka koji mu omogućava kralj Matijaš Korvin privukao je ne samo Krešu Novosela, dotad poznatog kao radio pisca - premda mu se gotovo istodobno izvode drame *Moj brat i njegova majka*, 14. ožujka 1970. u riječkom Narodnom kazalištu "Ivan Zajc" i *Interregnum 1608*, 29. svibnja 1971. u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu, obje iz ciklusa *Hrvatski interregnum* - već je kao tema višeslojnih filozofskih i književnih implikacija nadahnula i spisatelje Nikolu Šopa i Ivana Supeka.

Karakteristično vrijeme postavljanja drame *Janus Pannonius* odredilo je i njezino repertoarno trajanje. Poslije deset uprizorenja, početkom jeseni 1971. nestaje s programa osječkog kazališta. Ako ova drama i nije iscrpila sve svoje scenske mogućnosti ona je prilika dvama mladim glumcima - Želimiru Novkoviću (*Janus Pannonius*) i Jasni Bašić-Prša (*Barbara*) da preuzmu složene uloge, i time olakšaju i popune i onako malobrojni i intenzivno zaposleni dramski ansambl. U to doba Osječanima pristupa i Franjo Majetić, priznati glumac varaždinskoga Narodnog kazališta "August Cesarec". Prva mu je uloga u Roksandićevoj komediji *Ženidba* - General Crnogaća - a zatim psihološko složeni lik profesora Brune Kastnera u Matkovićevom *Tigru*.

Pored čestih gostovanja Drame u okolici Osijeka - Đakovo, Županja, Vukovar, Vinkovci, Slavonski Brod - zagrebačka televizija u konačnici desetljeća, snima pojedine njezine predstave: Budak *Žedan izvor*, Ivakić *Inoča*, Feldman *U pozadini*, što svjedoči da su one umjetnički nadrasle svoje lokalno okruženje, a nositeljima pojedinih uloga (Krtić, Tomljenović, Janković, Domančić, Vujnović, Ružica Lorković, Ela Špicmiller, Eliza Dobrić, Jasna Bašić-Prša) one su i prigoda, da ih bolje upozna i procijeni široko gledateljstvo.

Pošto su se tek razmahale premijere hrvatskih dramatičara, sljedeća 1971. godina iznijet će samo jednoga suvremenog pisca, Ivu Brešana i njegovu grotesknu tragediju *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja općina Blatuša*, 26. prosinca 1971. u režiji Branka Mešega, a u likovnom i kostimografskom rješenju Eduarda Grinera i Karla Klemenčića. Brešanov tekst koji zadugo potiče polemike i rasprave, te književno-kazališne analize, poglavito je značio u doba svoga ustoličenja na hrvatskim pozornicama estetsku i žanrovsku otvorenost osječkog kazališta, dok je u odnosu na druge premijere - Peter Ustinov *Napola na drvetu*, Branislav Nušić *Dr.*

Janko Jurković *Kumovanje*, Josip Kozarac - Pavle Blažek *Tena*, Aleksandr Nikolajevič Ostrovski *Unosno mjesto* - naglasio problem redateljskog ustrojstva Drame u kontekstu repertoarnih refleksa političkih previranja na početku osmog desetljeća. Branko Mešeg tek je gostujući redatelj, Stevan Štukelja usredotočen je na osuvremenjavanje teksta pod svaku cijenu, u drami *Unosno mjesto* Aleksandra N. Ostrovskog proizvoljno premeće scene, koje tek uz najbolju volju mogu korespondirati s originalom, a Ivan Marton, ujedno i ravnatelj Drame, okrenuo se folklorističko realističkoj varijanti uprizorenja, Janko Jurković *Kumovanje*, Josip Kozarac - Pavle Blažek *Tena*. Koliko je vrijeme povod umjetničkoj zatvorenosti Drame, a koliko je to pitanje samih stvaralačkih sposobnosti svjedoči nadasve živa, ironična kritičarska riječ Gige Gračan. Za Štukeljnu postavu Nušičeve komedije *Dr*: ona piše: *Redateljski genij Stevana Štukelje u ovoj je prilici uspio stvoriti atmosferu koja je neodoljivo podsjećala na sudnicu ludnicu iz zemlje s onu stranu zrcala. Od rasvjete, koja je žmirkala kako joj se sviđelo (možda je to imala biti svojevrсна Vizualna Metafora?), glazbenih interludija, zapravo zvučnog kolaža sačinjenog od komadića Haydna, komadića Griega, Dvoržaka, "Šano mor" i još nekoliko neidentificiranih komadića (možda je to, ipak Zvučna Metafora?) do glumaca, koji su govorili i kretali se od blage do nesnošljive karikaturalnosti - svekolika je predstava ostvarila svojevršni crescendo razuzdanosti - koji bi u nekoj drugoj prilici bio i te kako poželjan, a tada ga, dakako, ni od korova. Nemoguće je govoriti o bilo kakvom zajedništvu, osjećanju sudioništva i nekakve (rečimo) umjetničke obveze: čini se da je pojedinim glumcima važniji njihov privatni show negoli sudjelovanje u predstavi (primjerice Dušku Vujnoviću u ulozi g. Šime). S druge strane, neke epizodne uloge mogle su značiti istinsko osvježanje u tom scenskom manježu da se interpreti nisu bili prepustili sveopćem gubljenju kontrole i mjere (Ružica Lorković i Zorka Festečić kao Dame iz obdaništa br. 9). Redatelj (glumci ili Duh Sveti) iznašao je humornu poantu u djetetu Pepiki i replikama poput one o djevojačkoj časti. Slom kritičareva strpljenja nastupio je u četvrtom činu, gdje su VRATA protanogist raspleta: toliko bezrazložnih ulaza i izlazaka teško je naći u svekolikoj našoj dramskoj baštini.<sup>16</sup>*

Postoji donekle i glumačka zasićenost u ansamblu Drame, članovi kojeg su dosegli uglavnom, svoj životni i profesionalni zenit, igrajući u sezoni sedam do osam premijera, te je potrebno njegovo pomladivanje, ne samo iz generacijskih razloga, već i izravno stvaralačkih. Izlaz se pokušao iznaći u dugo već razmatranoj ideji o osnutku kazališnog studija pri Pedagoškoj akademiji, ali realnost se i opet svela na primanje glumaca koji većinom ne ispunjavaju ili tek djelomično podliježu obrazovnim zakonima ove struke. Jedan od rijetkih gostujućih redatelja s početka sedamdesetih, Anđelko Štimac, i sam negdašnji član osječkoga kazališta (1941.-1946.), zatječe, pri postavi komedije Carla Goldonija *Ribarske svade*, 20. svibnja 1972., pored provjerenih prvaka i već potvrđenih pojedinaca kao što je Milenko Ognjenović, koji je započeo u Mini-teatru i Dječjem kazalištu "Ognjen Prica", tek primljene glumce osječke Drame: Đorđe Bosanac, Mile Pešut, Ana Bikić-Stanojević, Zdravko Pavlović, Augustin Halas.

Štimčeva režija Goldonijeve komedije koju je Ivo Tijardović preveo na srednjodalmatinsku čakavštinu postaje središnjim uspjehom sezone 1971./1972., među

<sup>16</sup> Giga Gračan: *Dr-la baba lan ili pasija po Štukelji*. "Telegram", Zagreb, 3. ožujka 1972.

djelima istoga žanra, nastalim u različitim razdobljima - Radivoje Lola Đukić *Budibogsname*, Žarko Petan *Raj nije rasprodan*. Osvrnuvši se na potonje predstave, premda skloniji Petanovom spisateljskom svjetonazoru, njegovoj persiflaži i ironičnom odmaku od društvene svakodnevice, kritičar Ivo Slaviček utvrđuje da se poslije Đukićeve *nadasve plitke komedije Budibogsname sada, na duskama stare i ugledne kazališne kuće pojavila i satira Žarka Petana Raj je rasprodan*. O tom se djelu, osim što je već rečeno, da je stvoreno samo za "tekuće potrebe", može reći da u njemu ima duhovitosti, vještih rješenja, ali i neukusnosti, a *nadasve te kosti (češće samo: košćice) duhovitih zapažanja nisu povezane dramskim tkivom i ostaju samo fragmenti*. Pa ako prvu premijeru sezone (pogotovo nesretno odabranu da se baš njome otvori nova sezona!), Đukićevo posve neoriginalno djelce - što on i sam u tekstu priznaje, računajući valjda na onu da mu pola praštamo, ako dakle te "budibogsnamacije" bar moramo priznati da su radene zanatskim znanjem, onda Petanu, doduše originalnijem, u njegovom "Raju" nedostaje i čvrstog oblikovanja.<sup>17</sup>

U to doba na čelu kazališta dolazi do promjena, Luku Aparca (1968.-1972.) na intendantskom mjestu zamjenjuje Branko Mešeg kao jedini kandidat poslije oduštavanja Pere Budaka koji je neko vrijeme najozbiljnije razmišljao o preuzimanju te dužnosti. Povratkom Mešega u Hrvatsko narodno kazalište (1972.) u Drami su se zaredala gostovanja redatelja: Vjekoslav Vidošević, Radovan Grahovac, Marko Fotez, Vlado Vukmirović; scenografa: Augustin Augustinčić, Dorian Sokolić; kostimografa: Ljubica Wagner, Ružica Nenadović-Sokolić, ali su i stalni osječki redatelji zadržali svoj prostor. Ivan Marton postavlja dramu dobitnika Pulitzerove nagrade za 1971. Paula Zindela *Djelovanje gama-zraka na čudovišne nevene*, napisanu u duhu one američke spisateljske struje kakvu pronose i Osječanima poznati pisci Arthur Miller, Tennessee Williams i Edward Albee. Ponešto groteskne intonacije Zindelova drama problematizira razornost atoma na ljudsku psihu, poglavito mladih ljudi, te su se na sceni pojavili netom primljeni glumci: Halas, Petrović, Pešut, Bosanac, Edita Lipovšek, koja će uskoro karijeru nastaviti u Zagrebačkome kazalištu lutaka. Dugogodišnje iskustvo Ivana Martona do punog izražaja dolazi ipak najviše kada je riječ o temama vezanim za slavonsko tlo. Premda je ne manje pomno postavio Zindelov tekst želeći ovim uprizorenjem upotpuniti niz dotad izvedenih suvremenih američkih autora u Hrvatskome narodnom kazalištu, Marton je svoj cjeloviti stvaralački i umjetnički zamah našao u režiji dramatizacije romana Ivana Kozarca *Đuka Begović*, koju je napisao Miroslav Slavko Mader. Dramska tenzija Kozarčeva romana koju ističe književna kritika od vremena njegova objelodanjenja (Josip Bogner, Ivan Goran Kovačić), do novijeg doba (Dragutin Tadijanović, Aleksandar Šljivarić, Miroslav Šicel), u Maderovoj preradi izbija u prvi plan. "Čovjek od komada" kako Đuku Begovića naziva Ivan Goran Kovačić, u tumačenju Fabijana Šovagovića postaje lik sinonim za glumca, ali i obrnuto, glumac je poistovjećenje liku, a to se samo ponekad i rijetko dogodi na sceni. Kozarčev i Maderov *Đuka Begović* predstava je kakva se dugo čekala. Od trenutka svoje praižvedbe, 13. travnja 1973., ona je jedna od umjetničkih potvrda nastojanja Hrvatskoga narodnog kazališta na oživljavanju književne baštine, ali i općim događajem. Iz Šovagovićeve rodnog sela, Ladimirevaca, mještani su se u svečanim nošnjama i na konjskoj zaprezi dovezli pred kazalište ne bi li pokazali što im znači njegov Đuka Begović.

<sup>17</sup> Ivo Slaviček: *Efemeride nepoznata sjaja*. "Telegram", Zagreb, 8. prosinca 1972.

Poslije svih zanosno napisanih prosudbi o Maderovoj dramatizaciji Kozarčeva romana nije li dovoljno spomenuti da je Fabijan Šovagović od svoje uloge Đuke Begovića stvorio monodramu, pronoseći o njemu glas i u Teatru u gostima, a isto tako nisu li glumca nadahnuli pisac i dramaturg da fijuk biča nad pozorišnički nevidljivim konjima - jedna od središnjih scena uprizorenja *Đuka Begović* - utka i u svoju djelomično autobiografsku dramu *Sokol ga nije volio*?

U godinama kada Drama osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta proživljava umjetničke i organizacijske uspone i padove, te na scenski svojstven način odgovara kulturnoj klimi svoga društvenog okruženja, Opera ide utrtom i prepoznatljivom glazbenom stazom. Upire se u svoje provjerene pjevače - Štefica Petrušić, Branka Galić, Ljiljana Tudaković, Zlatko Foglar, Luciano Manzin, Velimir Zgrablić, Marijan Bručić, Nikola Stojanović, i zahvaljujući homogenosti, glumačkoj uigranosti ansambla, kao i stalnim dirigentima - Antun Petrušić, Željko Miler, ujedno i ravnatelj Opere od 1972. - te redateljima - Nada Murat, Dragutin Savin, bez većih problema i oscilacija prebrodava kraj sedmog desetljeća i ustvari u tom razdoblju ubire najzrelije plodove svoga višegodišnjega stvaralačkog djelovanja. Pored opernih velikana - Verdi, Puccini - koji su dugogodišnja svojina osječkoga kazališta, na repertoaru su i rjede izvodena djela Vincenza Bellinija *Mjesečarka* ili pak Julesa Masseneta *Manon*. Stalno se traga za suvremenim glazbenim ostvarenjima - Bohuslav Martinu *Mirandolina*. Česte su hrvatske praizvedbe komornih djela, koja su zaštitnim znakom osječke Opere, poput lirske tragedije Francisa Poulenca *Ljudski glas* i *Penelopa* Rolfa Liebermanna. Opereta i musical u nepovoljnijem su položaju zbog malobrojnosti ansambla i pomanjkanja plesača. Ipak tradicija operete nije zamrla. Izvodi se *Zemlja smiješka* Franza Lehára i *Male Floramye* Ive Tijardovića. Zagrebački redatelj Vlado Štefančić postavlja musical *Čovjek iz Manche* Mitcha Leighta i Dale Wassermanna, u kojem dvostruku ulogu Aldonze-Dulcineje tumači Gita Šerman-Kopljar, dokavši otprije svoju sklonost ovom žanru.

Povjerenje koje je Opera ostvarila svojim probranim i usustavljenim programom, brigom o razvitku umjetničkih sklonosti i glasovnih posebnosti svojih pjevača, temelj je osnutku festivala Analla, koji se odvija pod pokroviteljstvom Hrvatskoga narodnog kazališta. Festival komorne glazbe i baleta Analle kontinuirano se održava od 1970., krajem kazališne sezone, te je njezin svojevrsni prođužetak. Program ovoga nesvakidašnjeg festivala ispunjen je nastupima komornih ansambala i eksperimentalnih grupa, a izvedbe su često prvo svjetsko predstavljanje djela. Na taj način Osijek postaje stjecište opernih predstavnika različitih zemalja: Francuska, Njemačka, Nizozemska, Amerika, Japan. Posebnost sadržaja Analla povezala ga je sa sličnim svjetskim glazbenim i plesnim festivalima, dovela u osječko Hrvatsko narodno kazalište i u grad umjetničke oblike dotad neprisutne u ovoj sredini, međutim u nacionalnim festivalskim relacijama (Dubrovačke ljetne igre, Splitsko ljeto) Analli su ipak ostali postrani. Valja pripomenuti da se prestave tijekom njegova održavanja često odvijaju izvan tradicionalne kazališne pozornice, što je novost za Osijek, a uobičajenost za Dubrovnik i Split. U pojedinim sezonama Analla koristi se prostor crkve Svetog Petra i Pavla, a neke se igraju i u Dječjem kazalištu u Donjem gradu. Osijek kao domaćin dvaju festivala, Analla i SLUK-a, priskrbio si je tu čast, zahvaljujući svojoj tradiciji i visoko razvijenoj kazališnoj kulturi, pa premda sasvim posebnih sadržaja usmjerenih uskom krugu umjetničkih specijalista, i ne postizujući ni-

kada opsežniju društvenu zastupljenost, ovi festivali su i za Hrvatsko narodno kazalište i za lutkarsku scenu bili i ostali poticaj i potvrda vlastitih vrijednosti.

Početak osmog desetljeća unosi niz promjena u obje repertoarne grane Hrvatskoga narodnog kazališta. U Drami kojoj je ravnatelj Božidar Smiljanić, zaredat će tijekom sezone 1973./1974. gostovanja Zagrebačkoga gradskog kazališta "Komedija" s predstavom *Hotel Plaza*, riječkoga i splitskog kazališta, a Zadranu nastupaju s Lorcinom dramom *Dom Bernarde Albe* u režiji Petra Šarčevića. Osječani odlaze u Zagreb s Kozarčevim *Dukom Begovićem* i dramom Jeana Anouilha *Antigona*. Madero-va dramatizacija Kozarčeva romana igrana u Hrvatskome narodnom kazalištu još je jedanput potvrdila kvalitete cjelokupne predstave, redatelj Ivan Marton dobio je nagradu "Vladimir Nazor", a osim toga izbornik Sterijinog pozorja, Georgij Paro, predlaže *Duku Begovića* za ovaj festival (1974.). U Dramskom kazalištu Gavella Osječani izvode Anouilhovu *Antigonu*, a o njezinom uprizorenju Marija Grgičević bilježi sljedeće: *Nekadašnja zagrebačka izvedba bila je u crnom. Smiljanićeva, osječka, sva u zasljepljujućoj bjelini kostima i scenografije. To bi možda bila osnovna razlika između te dvije interpretacije. Teško se oteti dojmu da Ico Tomljenović, prvak osječkog ansambla, igrajući Kreonta, pomalo ne igra Svena Lastu iz nekadašnjih dana. Talentirana početnica Edita Lipovšek igra drugačiju Antigonu nego što je to bila nekadašnja Marija Kohn. Ona možda nema one strasti i dubine koja resi Sofoklovu i Anouilhovu junakinju, ali ima neku lirsku, djetinju bezazlenost i čistoću, kojom izvršno personificira dijete - huntuovnika, osuđeno na smrt, kao vječnu nadu i vječni grijeh ljudskog društva. Uz Kreonta i Antigonu posebno se ističe komično obojena uloga Stražara u interpretaciji Rade Špicmilera. Važan udio u predstavi ima i Đorđe Bosanac kao Kor koji suvereno najavljuje i komentira zbivanja.*<sup>18</sup>

Ravnatelj osječke Drame Božidar Smiljanić i sam glumac, a sada i redatelj, repertoar uglavljuje većinom na komedijama: Feydeau *Buba u uhu*, Hadžić *Naručena komedija*, Budak *Klupko*, dajući maha glumcima da izive svoje osobne umjetničke porive i u ovom žanru, slabije zastupljenom posljednjih sezona, utvrdivši da su to godine tzv. glumačkog kazališta. Koliko je to moguće ostvariti u osječkom ansamblu govori i to da je Feydeauova *Buba u uhu* u postavi redatelja, gosta Radovana Grahovca, predviđena za tek utemeljenu "Školsku scenu" u sklopu programa Hrvatskoga narodnog kazališta, osvojila nagradu Udruženja dramskih umjetnika kao predstava u cjelini za 1973. Otvorenost prema vanjskim suradnicima kao i prema razmjeni predstava, a to je obilježje Smiljanićeva ravnateljstva Dramom, proistekla je iz svekolikoga umjetničkog usmjerenja ovog kazališta. Opera koja je bila gotovo desetljeće usredotočena na vlastite snage u doba Dragutina Savina, početkom sedamdesetih kada je vodi Željko Miler, promijenila je postupno svoju uobičajenu praksu. Opera raspolaže pjevačima koji stječu najviša odličja: Stefica Petrušić dobiva nagradu "Milka Trnina" za ulogu Djevice Orleanske u istoimenoj operi Giuseppea Verdija, na Anallima se praizvode djela poput *Albert Herring* Benjamina Brittena, repertoar se konačno popunjava više nego prije ostvarenjima hrvatskih skladatelja; Vatroslav Lisinski *Porin*, a često su nazočni i gosti, Ljiljana Molnar-Talajić (Mimi), Berto Matošić (Rodolfo) u Verdijevoj *Tosci*. Proširen je i spektar naslova u musicalu. Vlado Štefančić postavlja musical *Jalta, Jalta* Milana Grgića i Alfi Kabilja, a autor

<sup>18</sup> Marija Grgičević: *Antigona u bjelini*. "Večernji list", Zagreb, 31. siječnja 1974.



glazbe A. Kabiljo povremeno je dirigent ove predstave, zadovoljan kako reče, pririjedenim ali ambicioznim orkestrom.<sup>19</sup> U sezonama kada su osječko Hrvatsko narodno kazalište i njegovi umjetnici ovjenčani priznanjima, kada se pokušava obnoviti Balet kao treća repertoarna grana, posebno značajno zbog opereta i musicala, intendant Branko Mešeg suočen je s problemom trošnosti zgrade kojoj prijeti i službeno zatvaranje. Oblik suradnje utanačen pod nazivom Kazališna komuna, model koji je u ovu sredinu uveo Zvonko Ivković, stručni suradnik Uprave kazališta, tek je, zasada, djelomična mogućnost da gospodarstvo grada materijalno potpomogne u obnovi zdanja, a isto tako i da osigura stalni pritek gledatelja.

Početakom 1975. svekoliki ansambl Drame i Opere napušta kazališnu zgradu, a predstave se održavaju u različitim prostorima u gradu: Športski centar "Zrinjevac", Dječje kazalište, dvorane po tvornicama, mnogo se gostuje i u okolici. Ipak premijera komedije Rolfa Høchhutha *Lizistrata i Nato*, 24. travnja 1975. održana je u Hrvatskome narodnom kazalištu, ali pozornicu glumci dijele sa svojim gledateljima. I ne sluteći Osječani su iznašli rješenje koje će se, samo u mnogo težim okolnostima, ponoviti desetak godina kasnije!

Uvjeti rada određuju kako dramski tako i glazbeni program. Premijerno se izvode jednočinke *Povratak* Srdane Tucića i *Pod noć* Ivana Kozarca, obje u režiji Ivana Martona, koji se specijalizirao za slavenske teme, a sada je ove tekstove izabrao zbog malog broja izvodača i mogućnosti jednostavne likovne opreme. Opera se odlučila za praižvedbu jednočinke *Mozartova smrt* brata Blagoja Berse, Vladimira, a za Analle uvježbava opsežan projekt, Gluckova *Orfeja*, kojim će dirigirati Lovro Matačić, a glavne uloge tumačiti Ruža Pospíš-Baldani, Nada Sirišćević i mađarska sopranistica Adrienne Csengery. Rad kazališta nije prigušen u njegovoj umjetničkoj razgranatosti, tim više što se sustavno priprema proslava 90.-obljetnice njegova profesionalnog početka. Kako je u Drami jedini stalni redatelj Ivan Marton, kao gosti se izmjenjuju Borislav Mrkšić, Petar Šarčević, Anđelko Štimac, Bora Grigorović, Rajko Radojković, Petar M. Teslić, a dva provjerena glumca - Ružica Lorković i Ico Tomljenović - kušaju i ovaj dio kazališne struke. Drama dobiva glumicu Miru Brlek-Kurić, kao privremenu ravnateljicu. Primljen je Branimir David Kusik, akademski slikar za stalnog scenografa, dok Karlo Klemenčić odlazi iz kazališta. Ipak, likovnu stranu uprizorenja i nadalje većinom rješavaju vanjski suradnici: Ljubica Wagner, Ingrid Begović, Vladimir Andrić, Boris Čerškov. Različiti estetski pristupi u realizaciji predstave uvijek potiču ansambl zbog njegovog samopotvrđivanja, a poglavito kada je riječ o različitim književnim razdobljima i stvarateljima: Vetranović *Suzana čista*, Kozarac *Mrtvi kapitali*, Lorca *Krvava svadba*, Williams *Kraljevstvo nebesko*, Brecht *Majka hrabrost*, Krleža *U agoniji*, Jirsak *Karneval cvrčaka*.

Briga oko svekolikosti i vremenske preglednosti repertoara, utvrđenog na temelju stvaralačkih i glasovnih sposobnosti pjevača, kao i njihove brojnosti, navela je ravnatelja Opere Zeljka Milera sredinom sedamdesetih da pored klasike, Verdi *Tosca*, ne zapusti komorne forme: Bruno Bjelinski *Zvona*, Dragutin Savin *Ja sam ja*, te jednočinke Ive Lhotke Kalinskog *Analfabeta* i *Vlast*, koje režira Nada Murat, već dva desetljeća vjerna osječkome Hrvatskome narodnom kazalištu. Premijerno se obnavlja i Zajčeva opera *Nikola Šubić Zrinski* u režiji i scenografiji Dragutina

<sup>19</sup> (m): Osječka "Jalta..." zvuči punije: "Kazalište", Osijek, 1.-31. ožujka 1974.

Savina. Funkcionalnost scene podijeljena na dva sadržajna bloka - dvor Zrinskih i turski tabor - prilagodena je ne samo skučenosti pozorišnog prostora, već i redateljskoj zamisli da se samo najnužnijim likovnim sredstvima ovom svojevrsnom koncertnom izvedbom naglasi interpretacija Zajčeve glazbe. Zlatko Foglar, kao gost, tumači Zrinskog, Piero Filippi je Mehmed paša Sokolović, Nikola Stanković je Levi, Branka Galić u alternaciji s Boženom Čubrom nastupa u ulozi Eve, a Ljiljana Tudaković je Jelena. Dugogodišnji uigrani ansambl, s tek ponekim popunama - Filippi, odnosno gostovanjima - Foglar, usredotočen je i nadalje na tri repertoarna smjera, klasična i nacionalna djela, operetu i musical - Branko Mihaljević *Slavonska rapsodija* - i Analle. Ovaj treći odvjetak osječkoj Operi je stalni umjetnički poticaj za glazbenoga istraživanja. Antun Petrušić, zahvaljujući svojim opsežnim praktičkim i teorijskim spoznajama - autor je i brojnih članaka iz povijesti glazbenog kazališta - proširuje svoju djelatnost i na uvijek osjetljive zahvate osuvremenjivanja zanemarenih djela. Za osmu festivalsku sezonu Analla 1976./1977., Petrušić se tako upustio u libretističku obradu komične opere Karla Dittersa von Dittersdorfa *Doktor i apotekar*, dotad neizvedenu u hrvatskim kazalištima, koje je slava zakratko zasjenila i istodobno napisan Mozartov *Figarov pir*, da bi poslije bila potpuno zaboravljena. Petrušićev pokušaj njezinoga glazbenog i scenskog oživljavanja smatra Krešimir Kovačević višestruko uspješnim, te utvrđuje:

*Antun Petrušić kao prevodilac nije se ograničio samo na vjerni prepjev duhovitoga teksta, već je zadržao i u samu dramaturgiju, imajući pred očima današnje gledaoce i slušaoce koji nemaju strpljenja za epsku opširnost. Ruku o ruku s redateljem i scenografom Dragutinom Savinom stvorena je tako sažeta radnja i zgnusnuta partitura, očišćena od svih suvišnih pojedinosti, pa je 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>20</sup>*

Posljednje godine osmoga desetljeća Drama osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta svoj program oblikuje pretežno na ostvarenjima suvremenih autora - Slavomir Mrožek *Tango*, Ranko Marinković *Politeia ili Inspektorove spletke* - težeći iz njihova sadržajnog i žanrovskog određenja izbiti što više intelektualno-filozofskog naboja. Mrožekov *Tango* označen je kao farsa, a Marinkovićeva *Politeia* kao vodvilj, a poznate su teoretske i estetske implikacije ovakvih tekstova. Nazočna su i klasična djela - Euripid *Medeja*, Shakespeare *Macbeth*, Strindberg *Mrtvački ples*, a za Krležinu proslavu 80. obljetnice priprema se njegova drama *U agoniji*. Koliko je potrebno kazališnoga i umjetničkoga zalaganja za susret s dramskim novitetima, toliko je složeno već znane tekstove prikazati u svježem, vremenski primjerenom ruhu. Riječki gost redatelj, Anđelko Štimac postavlja dramu *U agoniji* usmjerivši se na scensku potkrijevu *onih riječi*, kako sam kaže, *koje je Krleža napisao i svojevremeno pročitao u Osijeku - gdje govori da kvalitet dramske radnje zavisi od intenziteta kojim lica na pozornici to jest glumci, proživljavaju svoje sudbine.*<sup>21</sup> Premda je ovakav

<sup>20</sup> Krešimir Kovačević: *Iskreno muziciranje*. "Borba", Zagreb, 2. lipnja 1977.

<sup>21</sup> Ivo Slaviček: *Krleža mi leži na srcu*. "Kazalište", Osijek, 16 - 31. ožujka 1977.

pristup jedan između različitih redateljskih rješenja Krležine drame *U agoniji* u osječkom kazalištu, podjela u ovoj predstavi - Ružica Lorković (Laura), Izidor Munjin (Lenbach), Ico Tomljenović (Križovec) - potvrdila je maniru glumačke generacije koja je svojom središnjošću nositelj višegodišnjih dometa ansambla Drame. Psihološka razgradnja lika i usredotočenje na dramsku riječ, dakle svojevrsni scenski realizam, odredio je i obilježio jedno razdoblje, davši mogućnost glumcu da bude u središtu pozornosti kao glavni inicijator i realizator kazališnog zbivanja. Suprotna situacija prevladat će u tzv. redateljskom kazalištu. Njoj će osječko Hrvatsko narodno kazalište krenuti ususret početkom osamdesetih. Intendant postaje Zvonimir Ivković (1981.) koji produbljava već sužvljenu zamisao o društvenoj ulozi kazališta, njegovoj stalnoj kulturnoj korespondentnosti sa svim segmentima života u gradu. Ideja o Kazališnoj komuni, odnosno sprezi gospodarstva slavonskoga područja i Hrvatskoga narodnog kazališta poprima zreli oblik. Manifestacija Dani otvorenog kazališta stalnim su zadatkom Drame i Opere, koji besplatno, krajem sezone, prikazuju svoje nove predstave, sve u želji da prošire i pridobiju što širi krug publike.

Ako je u dva predhodna desetljeća program Opere nešto intenzivnije predstavljao umjetničke domete osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, to prvenstvo u osamdesetim pripada Drami. Ona sustopice izvodi djela suvremenih pisaca, često politički i društveno provokativna, dramaturški inovatorska, koja su tekstovni i estetski nositelji tih godina - Deana Leskovićar *Slike žalosnih doživljaju*, Ivo Brešan *Arheološka iskapanja u selu Dilj*, Luko Paljetak *Krvnik ili dva nemima dana u gradu na jezeru "Q"*, Petko Vojnić Purčar *Izabranici*, Tahir Mujčić - Boris Senker - Nino Škrabe *Trenk iliti divji baron*, Goran Stefanovski *Hi - Fi*, Fabijan Šovagović *Sokol ga nije volio*, Dušan Kovačević *Sabirni centar*, Ivica Ivanac *Odmor za umorne jahače*. Većinu predstava rješavaju gostujući redatelji: Dubravko Bibanović, Mirjana Ojđanić, Želimir Orešković, Damir Munitić, Joško Juvančić, Radovan Marčić, Marin Carić, Petar Šarčević, Želimir Mesarić, Miro Medimorec, Vida Ognjenović, Voja Soldatović, Petar Veček, pripadnici onih kazališnih naraštaja koji još uvijek potvrđuju ili stvaraju svoj profesionalni odnos prema uprizorenju. Redatelji većinom surađuju sa svojom stalnom likovnom ekipom: Zvonko Šuler, Marija Žarak, Marin Gozze, Slobodan Perišić, Vanja Popović, Doris Kristić, Ana Kopčanski, Ninoslava Vidović, Miodrag Tabački, Tihomir Milovac, Danica Dedijer. Mijenja se sastav ansambla osječke Drame. Čine ga pretežno dvije klase diplomiranih glumaca Odsjeka glume dislociranog studija zagrebačke Akademije za kazalište i film: Darko Milas, Damir Lončar, Velimir Čokljat, Ivan Brkić, Mira Katić, Vlasta Ramljak, Jasna Odorčić, Ljiljana Krička, Dubravka Crnojević, Anita Šmit. Na taj način Drama prvi put tijekom svoje osam desetljeća duge profesionalne povijesti ima kazališno obrazovani ansambl, i što je još važnije, ansambl koji je započeo iz istovjetno usmjerene glumačke i estetske podloge. Upravo ova jezgra novoprimitljenih članova iz razloga svojih godina i životnih nazora skladno i ujednačeno reagira na ponudeno i scensko redateljska rješenja, a zahvaljujući osobnim sposobnostima i umjetničkom znanju nametnula se i u drugim sredinama - Lončar, Brkić, Milas, Vlasta Ramljak. Istodobno oni su u prigodi da već na početku svojih karijera odigraju uloge koje su obično pritajena želja svih glumačkih naraštaja - Krleža *U agoniji* i *Leđa*, Begović *Pustolov pred vratima*. U repertoaru Drame ne zaboravljaju se ni djela koja su sadržajno usko povezana sa slavonskim mentalitetom. Drago Kekanović piše komad *Esekerski zaljubljenici*, praizveden 16. svibnja 1986., oživljavajući navade Osječana

od razdoblja Austro-Ugarske do suvremenosti u duhu Goldonijeve komediografije. Sredinom osamdesetih ostvarena je i značajna ansambl predstava - Krleža *Put u raj*, 29. studenoga 1985. - u preradi i režiji Georgija Para te scenografiji Zlatka Kauzlarić Atača, i to je jedna od predstava kojom se osječko Hrvatsko narodno kazalište opet probilo u središte općeg kazališnoga i festivalskoga zanimanja. U uprizorenju *Put u raj* nastupa cjelokupni ansambl Drame, potpomognut gostima Vanjom Drachom (Orlando) i Zvonimirom Zoričićem (Bernando), a od starosjedilaca su tu Ico Tomljenović (Ritmajstor Branarbas) i Franjo Majetić (Barun Silvestar).

Umirovljeni glumci na čelu s Franom Krtićem osnovali su Teatar veterana 1978. Oni izvode komorne predstave, arije iz opereta i musicala (Gita Šerman-Kopljar) nastupajući u Dječjem kazalištu i okolici Osijeka. Frano Krtić i Izidor Munjin bave se i režijom kako u Teatru veterana tako i u Dječjem kazalištu.

Poslije deset godina teške i otegnute borbe za podrobnu obnovu zgrade Hrvatsko narodno kazalište svečano je otvoreno u svoj svojoj ljepoti zdanja izgrađenog 1866. u stilu historicizma s elementima maurske arhitekture. Program se odvijao ispred Hrvatskoga narodnog kazališta i na njegovoj pozornici. Dramski i glazbeni ansambl izveo je 27. studenoga 1985. scensku impresiju Dore Pejačević *Thaliam laudamus* i simfonijsku pjesmu Dragutina Savina *Poema*.

Konačni povratak u normaliziranje svekolikoga umjetničkog djelovanja - što je rijedak pothvat u hrvatskom kulturnom okruženju - nije samo pogodovao daljnjem napredovanju Drame, već se itekako ogledao i u Operi. Glazbene predstave vraćene su u njima umjetnički određeni prostor, pa se više ne svode na svojevrzne scenske improvizacije ili na podređivanje zadanim uvjetima. Komorne opere prepuštaju mjesto klasičnim operama (Puccini *Madame Butterfly*, Verdi *Rigoletto*, Bizet *Carmen*, Rossini *Seviljski brijač*) premda će sve do kraja osamdesetih često na programu biti i djela suvremenih, a rjeđe izvedenih autora - Jakov Gotovac, Werner Egk. Ne zaboravlja se ni musical (Joseph Stein - Jerry Bock *Guslač na krovu*, Marko Fotez - Stijepo Stražičić - Đelo Jusić *Dundo Maroje*), a Gotovčeva opera *Ero s onoga svijeta* postiže preko tri stotine uprizorenja. I Opera se oslanja na gostujuće redatelje (Petar Šarčević, Vladan Švacov, Tomislav Durbešić, Vlado Štefančić), scenografe i kostimografe (Ljubica Wagner, Zvonimir Šuler, Nebojša Uglješić, Mileta Leskovac, Aleksandar Augustinčić). Ansambl se djelomično popunjava sa stalnim gostujućim pjevačima (Bojan Šober, Olga Vulić-Šober, Damir Baković, Ferdinand Zovko, Ivanka Boljkovac, Josip Lešaja, Mirela Tolić, Carmelia Pascu, David McShan), što je tipično za ovu kazališnu granu, ali ne i za repertoarno kazalište kakvo je osječko. U ovom desetljeću pokrenuto je ponovno pitanje uspostavljanja Baleta, ali je ostvarena tek jedna predstava - *Labude jezero* Pjotra Iljiča Čajkovskog, 30. rujna 1987., u koprodukciji s Narodnim pozorištem iz Beograda.

Od kraja osamdesetih Hrvatsko narodno kazalište je pored Analla domaćin skupa *Krležini dani*, kojima je jedan od utemeljitelja i suorganizatora. Kazališno teatrološka manifestacija *Krležini dani* svakogodišnje se redovito održava od 1990., a svojim sadržajem obuhvaća izlaganja (kasnije tiskana u zbornicima) i predstave koje su na dramskom i glazbenom programu osječkog kazališta i gostujućih ansambala.

Razbuktavanje ratne agresije na Hrvatsku, uništavanje njezinih kulturnih dobara nije zaobišlo ni Hrvatsko narodno kazalište. Zgrada je proračunato bombar-

dirana 16. studenoga 1991. Kada je plamen uništio njezin najvitalniji dio, pozornicu i gledalište, zaključilo se jedno razdoblje umjetničke povijesti Hrvatskoga narodnog kazališta. Istina, kontinuitet programa ubrzo je uspostavljen i intenzivno održavan. Međutim, u vremenskom slijedu profesionalnog trajanja Hrvatskoga narodnog kazališta karakteristična su tri prethodna desetljeća uklopljena u tijek općega hrvatskoga kazališnog i scenskog pulsiranja, dok za posljednjih pet godina predstoji podrobna teatrološka i kulturna analiza i procjena. Od šezdesetih do kraja osamdesetih, dakle tijekom tri desetljeća, Hrvatsko narodno kazalište svojim svekolikim djelovanjem ostalo je umjetničkim središtem u Osijeku, svojim repertoarom, izborom suradnika, kao i svojim dramskim i glazbenim ansamblom ne samo da je uspjelo odgovarajuće istaknuti svoju stvaralačku suživljenost s hrvatskim glumištem, već biti i pokretačem novih, drugačijih stvaralačkih područja.

*Darko Gašparović*

## HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE IVANA PL. ZAJCA, RIJEKA U DOBA' OBNOVE 1970.-1981.

Uzmemo li kao *novije razdoblje* života jednoga kazališta - u ovom slučaju Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci - arbitrarno posljednjih četvrt stoljeća (1970.-1995.) - možemo ga podijeliti gotovo točno po polovici. Naime, od 1971. do 1982. godine to je kazalište djelovalo u svojevrsnu provizoriju, lišeno matične kuće (koja je svečano otvorena na dan 3. listopada 1885. izvedbom Verdieve *Aide*), a ta je činjenica dakako posljedovala i repertoarnim, stilskim i svakovrsnim scenskim učincima. Naći se, više od jednog desetljeća izvan svoga prirodna okoliša - a to je za hrvatska nacionalna kazališta s iznimkom osječkoga tip helmer-fellnerovske teatarske građevine, kao uostalom i drugdje u Srednjoj Europi od sredine 19. stoljeća - znači nedvojbeno biti bačen u neizvjestan svijet. I premda je pronaden relativno primjeren prostor za kazališno djelovanje u sušačkom Neboderu, multinamjenskoj građevini, koji je izgrađen po projektu poznatoga hrvatskog arhitekta Pičmana 1938. godine kao Hrvatski kulturni dom (koji naziv i danas ponovno nosi), slabija tehnička opremljenost pozornice kao i loša akustičnost dvorane nisu nikako mogli omogućiti da se umjetnički dosezi i učinci opernih, dramskih i baletnih predstava zadrže na onoj razini koje je riječko kazalište ranije imalo, od svoga osnutka pa sve do kraja šezdesetih godina.

Druga se opasnost, zasigurno još pogubnija po samo biće kazališta, ukoliko bi se bila ostvarila, tada nadvila nad riječku Taliju. Dugo razdoblje obnove zgrade koje se proteglo na nevjerojatnih dvanaest godina realno je moglo ugroziti pa čak i uništiti samu supstancu Kazališta raspadanjem umjetničkih ansambala. Da se to bilo dogodilo, grad bi vjerojatno obnovio zgradu ali bi izgubio Kazalište. Jer: svaki teatar tvore ljudi, program, organizacija i prostor (da, upravo ovim redom po važnosti), pak ako se u vremenskom procesu izgubi jedna od tih komponenti kazalište neminovno postupno dospijeva u stanje entropije što je idealna situacija za njegovo lagano rastakanje i, u konačnici, nestanak. Koliko li je takovih primjera u novijoj povijesti hrvatskoga glumišta! Otkako je od sredine pedesetih godina započelo zat-

varanje hrvatskih kazališnih kuća od Požege, Bjelovara, Karlovca, preko Zadra i Šibenika do Pule 1971. godine, hrvatskim je kazališnim prostorom prošla svojevrsna bijela kuga, ostavivši pustoš koja se nije mogla ničim nadomjestiti, unatoč svim naporima da se u tim gradovima održi živim kazališni duh. Pretvaranje kazališnih kuća u puke agencije za organiziranje gostovanja rezultiralo je tek povremenošću nudenih programa, posvemašnjim razbijanjem kontinuiteta - a on je kontinuitet, temeljan preduvjet stvarno dinamična i kreativna teatarskog događanja - i, naravno, postupnim gubitkom publike. Kad se pak zbude ovo posljednje, to zapravo znači i smrt kazališta. Zoran je dokaz istinitosti navedene tvrdnje primjer puljskoga Istarskoga narodnog kazališta. Nakon što je prije četvrt stoljeća ukinuto kao ustanova, a ansambl i ostali djelatnici raspušteni, kazališni je život u Puli doveden u stanje agonije koju je tek privremenim proplamsajem nakratko prekinulo otvaranje lijepo obnovljene i suvremeno uređene i opremljene zgrade ujesen 1988. godine. Danas je, nažalost, Istarsko narodno kazalište opet mrtvi spomenik bez daha i života, jer nema svojih glumaca, pjevača, svirača, plesača. Nema histrona.

U Rijeci se to nasreću nije dogodilo jer se uspjelo očuvati supstancijalnu jezgru glumišta. Umjetnički ansambl Hrvatske i Talijanske drame te Opere i baleta ostali su uglavnom kompaktni, što je omogućilo održavanje programskoga kontinuiteta. Drugi pak važan čimbenik održanja riječkoga Kazališta u tim teškim godinama bila je Kazališna zajednica, utemeljena u prosincu 1969. dakle neposredno prije zatvaranja zgrade. Započevši s desetak članica, ta je udruga u svojim najboljim i najplodnijim godinama okupljala i do stotinjak radnih organizacija s glavnom svrhom animacije stare publike da ostane vjerna teatru i privlačenja nove. Puna dva desetljeća Kazališna je zajednica sustavno djelovala ostvarujući živ i stalan spoj kazališta i riječkih radnih organizacija, kako putem ustaljenih oblika animacije (Dan kazališta pojedinih organizacija članica, dvotrećinski popust na cijenu ulaznica, susreti kazališnih umjetnika i djelatnika poduzeća, pretplata Kazališne zajednice), tako i pokretanjem i organizacijskim vođenjem kazališnih manifestacija: Revija musicala 1971.-74., Krležin tjedan 1978., Tjedan KZ 1980., Dani Kazališne zajednice 1981.-85. Zaključiti mi je sljedeće: premda se danas uobičajilo - u mnogome s pravom - suditi sve što je stvarao bivši komunistički sustav lošim i protuhrvatskim, primjer riječke Kazališne zajednice pokazuje da je ipak i unutar toga i takva sustava nastajalo akcija i inicijativa koje bijahu na korist i dobrobit kazališta, a time i cijela nacionalnog kolektiviteta.

Valja reći sada koju i o posebnosti djelovanja pojedinih umjetničkih sastavnica Kazališta tijekom izbjivanja iz matične kuće. Ponajprije, u odnosu spram ostalim trima hrvatskim nacionalnim kazalištima, riječko u sebi sadrži i Talijansku dramu, te filharmonijsku djelatnost orkestra Opere. To mu, dakako, pridaje dodatno bogatstvo i raznovrsnost, ali i prostorno i terminski otežava djelovanje u jednom jedinom prostoru.

Dijeleći zajedničku sudbinu Kazališta, najlakše se u svemu tome snašla Talijanska drama, budući da je otpočetak upućena najvećim dijelom svoga predstavljanja Istri i Kvarneru, te je stoga vazda uprizoravala predstave prilagodljive manjim scenskim prostorima za stalnu publiku talijanskoga pučanstva regije. Tako je Talijanska drama uspješno nastavila svoje značajno kulturno poslanje među hrvatskim (i slovenskim) Talijanima, gostujući osim toga učestalo i u Italiji (posebice valja istaknuti gostovanja u više talijanskih gradova, među kojima i u Rimu, s Držičevim *Skupom* 1979. godine).

Opera je, riječka, tradicionalno više od stoljeća naslonjena bitno na talijanski belcanto, prije svega na Verdia i Puccinia. Tijekom šezdeset godina djelovanja Općinskoga kazališta (Teatro comunale od 1885., od 1913. Teatro comunale Giuseppe Verdi), riječka je pozornica kao nekom magnetskom snagom privlačila i ponajveća imena stvaralačke talijanske operne umjetnosti. Dovoljno će biti ovdje spomenuti samo ona vrhunska: Enrico Caruso, Benjamino Gigli i Titta Gobi od pjevača; Giacomo Puccini i Pietro Mascagni od skladatelja i dirigenata. Time je ujedno stvaran i trajno usaden afinitet riječke publike, pak je i novijemu razdoblju, uz neke ipak kratkotrajne otklone, težište ostalo na rečenom repertoaru.

Hrvatska se drama u tim godinama našla zasigurno u najdelikatnijem položaju. Poradi povijesno-političkih razloga hrvatska je dramska i operna umjetnost bila isključena s riječke kazališne pozornice sve do 1946. godine, a k tome dramski dio nije, poput opernoga, mogao računati na tzv. *željezni repertoar*. Hrvatska se drama početka bila usmjerila na djela lakoga komedijskog žanra, ne bi li time zadobila naklonost publike koja se poslije napuštanja matične zgrade bila opasno počela osipati. No, budući da se rezultati ne pokazahu osobito uspješnima, postupno se, doduše tek zgodimice, počelo opet izvoditi veće i ambiciozne projekte. Istodobno je pokrenuta i Komorna scena u predvorju Hrvatskoga kulturnog doma (tada Dvorana Neboder), izvedbom Anouilhova komada *Pokus ili kažnjena ljubav* u proljeće 1972. No, kao i svi ostali pokušaji trajnijega utemeljenja alternativne male scene, i ovaj je ostao kratka daha, jer se Komorna scena nakon izvedbe Sartreova djela *Iza zatvorenih vrata* 1974. ugasila iz banalna razloga neprimjerenih električnih instalacija. Ovdje valja pripomenuti da je uz utemeljenje Komorne scene vezan i dolazak skupine mladih, netom diplomiranih glumaca iz Zagreba. Taj je hvalevrijedan potez tadašnje uprave (ravnateljem Hrvatske drame bijaše Ivan Jindra) do danas ostao najosmišljenijim potezom u rješavanju zadobivanja novih umjetničkih snaga u korpusu Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca. Dakako, u kasnijemu razdoblju najvažniji je pothvat klasa područnoga odjeljenja ADU koja je upisala studij 1986., a diplomirala 1990. godine.

Ujesen 1973. godine dolazi na kormilo Hrvatske drame istaknuti glumac i kazališni čovjek Marijan Lovrić. Poslije višedesetljetna djelovanja u Beogradu, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, Lovrić se vraća u Rijeku gdje je bio prve tri sezone od utemeljenja Narodnoga kazališta. Odlaskom Nedjeljka Fabria u Zagreb, ujesen 1971., ostaje prazno mjesto dramaturga na koje u ožujku 1974. nastupa Darko Gašparović. U razdoblju koje traje do kraja 1976. kad Lovrića na mjestu ravnatelja zamjenjuje Nenad Šegvić (na tom će položaju ostati punih deset godina), repertoar se temelji na djelima mediteranskoga ishodišta (*Lukrecija* ili *Ždero* nepoznata kotorskoga autora, *Sluškinje* Nikole Nalješkovića u prilagodbi A. Kolendića, *Dundo Maroje* u režiji Marka Foteza), potom na provjerenim klasičnim vrijednostima (Ostrovski, Dostojevski), a od hrvatskoga udjela tu je Krleža s *Ledom* 1974. (proslava 45. obljetnice umjetičkog rada Anđelka Štimca u dvojakoj ulozi - redatelja i interpreta uloge Klanfara), *Galicijom* 1976. u režiji Vlade Vukmirovića. Nije zanemarena ni suvremena hrvatska drama, uz posebnu pomnju spram inače tradicionalno oskudne i slabšaše riječke dramske produkcije. Tako su u istoj godini, 1975., izvedene posve u novoj postavi jedina čakavska komedija Draga Gervaisa *Duhi*, i praiizvedba komedije suvremenoga čakavskog pjesnika Zorana Kompanjeta *Šete bandjere*. Obje su predstave doživjele lijep uspjeh te je prva izvedena 27 puta, a druga 35 puta. No apsolutan je rekorder u tim godinama po broju izvedbi Hadžičeva



komedija *Hitler u partizanima*. Od premijere 24. siječnja 1975. do posljednje predstave 8. siječnja 1978. izvedeno je 84 predstava, i to mahom pred punom dvoranom! Doda li se ovome podatku da je u dvama obnovama Hadžičeva komedija *Političko vjenčanje* u istome razdoblju zabilježila više od stotinu izvedaba, mora se zaključiti kako je Fadil Hadžić bez konkurencije najpopularniji pisac na daskama riječkoga Kazališta u vremenu dugočasna provizorija izvan matične kuće.

Kraj sedamdesetih protječe u stalnu iščekivanju da se napokon završi obnova zgrade. Početkom sezone 1978.-1979. čini se izglednim da će se to zbiti ujesen 1979. godine, pak se u skladu s time stvara ambiciozan repertoar za taj svečani čin. No, isponova sve ostaje mrtvim slovom na papiru. Radovi se, naime, poradi financijske oskudice i općih investicijskih restrikcija posvema obustavljaju. Ipak, i u tako nepovoljnim ne samo prostornim već i psihološkim uvjetima, Hrvatska drama postiže vrijedne umjetničke rezultate, vrhunac je zasigurno predstava *Paskvelija* suvremena makedonskog pisca Živka Činga, a u redateljskomu debutu pred riječkom publikom Ljubiše Georgievskog 1980. godine, Georgievski je u nastupajućem desetljeću bio čestim gostom ne samo u Hrvatskoj, već i Talijanskoj drami, te značajno obilježio riječke kazališne godine osamdesete u obnovljenoj zgradi.

U djelovanju Opere i baleta razaznatljive su dvije faze. Prva traje otprilike pet godina i označuje je jako usmjerenje prema formi musicala koja je s Broadwaya stigla u Europu, te je šezdesetih godina počela polako osvajati i naše pozornice. Prvi je pravi musical u Rijeci izveden na staru godinu 1971. u Dvorani Neboder (HKD); bijaše to *Poljubi me, Kato* (*Kiss me, Kate*) Colea Portera u režiji Vladana Švacova i pod dirigentskim vodstvom Dušana Prašelja. Upravo je Prašelj najzaslužniji, kao tadašnji ravnatelj Opere i baleta za punu potvrdu i uspjeh musicala u Rijeci. Redom su sljedećih godina izvedeni *My Fair Lady* Lerner i Loewea, *Fanny H. Romea*, *Čovjek iz Manche* Wassermanna i Leigha, te, napokon, u posljednjoj sezoni pred obnovu 1980./1981. prva hrvatska rock opera comica *Karolina riječka* skladatelja Ljube Kuntarića i libretista i redatelja Vlade Vukmirovića. Valja ovdje napomenuti da se Kuntarić već od kraja pedesetih godina javljao laganim glazbenim komedijama kao neke vrste preteče musicala. (*Dovidenja*, *Lelijo*, 1956.).

Utrnućem Revije musicala on se uglavnom gubi, a operni se repertoar bitnim odrednicama vraća tradiciji talijanske belkantističke opere. Izvode se i druga klasična djela operne literature ruske, njemačke i francuske provenijencije (Musorgski, Gluck, Massenet, Mozart), također i operete (Tijardović, Albini - *Mala Floramye*, *Barun Trenk*). Bogatu je djelatnost riječka Opera u tim godinama razvila i u ambijentalnim, otvorenim prostorima Rijeke, Opatije i Pule. Brojne je operne i baletne predstave hrvatskih i stranih skladatelja riječko Kazalište ljeti redovito izvodilo na Ljetnoj pozornici u Opatiji još od 1957. godine, a počev od 1978. Festival opere, baleta i simfonijske glazbe održavao se još na Trsatskoj gradini u Rijeci i u puljskoj Areni. Težište je, dakako, na Verdiu i Pucciniu, a od hrvatskih glazbeno-scenskih djela izvode se dvije ponajbolje i najpopularnije opere: *Nikola Šubić Zrinjski* Ivana pl. Zajca i *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca.

Nužno je u ovom kontekstu spomenuti i koncertnu djelatnost orkestra Opere. Budući da Rijeka u svojoj povijesti nikada nije imala zaseban profesionalni simfonijski orkestar, tu zadaću već desetljećima obavlja orkestar Opere Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca. Značaj koncerata kretao se u rasponu od onih popularna određenja (Novogodišnji koncert, Gershwin, etc.), do klasičnih večeri,

ponekad posvećenih djelu jednoga skladatelja (Bach, Mozart, Brahms, Beethoven), pak sve do izvođenja velikih oratorijskih opusa (Dvořakov *Requiem*, Händelov *Me-sija* i drugi).

Važan dio djelovanja Opere tijekom provizorija izvan matične zgrade predstavljahu gostovanja u inozemstvu. Prvo je gostovanje ostvareno u Interlakenu gdje je od 5. do 7. srpnja 1972. izvedena Verdijeva *Traviata*. Već ujesen iste godine slijedi veliki nastup u novootvorenu Teatru Auditorium u Palma de Mallorci s *Aidom*, *Rigolettom* i *Traviatom*, te Puccinievom *Madame Butterfly*. Iduće, 1973. godine, započinju gostovanja u Luxemburgu (Nouveau Theatre municipal), u proljeće i ujesen (opet, dakako, Puccini i Verdi), što se nastavlja 1975., 1979., i napokon 1981. Uz sudjelovanje najistaknutijih riječkih solista, pridruženi su i poznati svjetski pjevači, a treba kazati da su sva gostovanja ostvarena u razdoblju ravnateljstva maestra Vladimira Benića, koji je kasnije otišao u Zagreb, da bi se 1989. vratio na mjesto umjetničkog ravnatelja riječke Opere gdje je obnašao tu dužnost do 1992.

Sve u svemu, i zaključno kad je o operi riječ, može se utvrditi da je riječka Opera, unatoč objektivno otežanim uvjetima svoga djelovanja u desetljeću izvan matične zgrade, uspjela sačuvati i potvrditi visok ugled i stečenu vrsnoću što je krasi ne samo od 1946. godine kad se ustanovljuje prvi stalni operni ansambl, već i još od prve polovice 19. stoljeća u starom Adamićevo kazalištu, a posebice po otvaranju nove Helmer-Fellnerove zgrade na Rječini, 3. listopada 1885. godine.

Iako sve od osamostaljenja 1989. godine djeluje u sastavu Opere, Balet samostalno predstave redovito izvodi počev od 4. prosinca 1947. kad je uprizorena Gounodova *Valpurgijska noć*. Istina, pretežito su postavljeni jednočini baleti ili pak njih više u jednoj večeri, no našlo se je i u tom ranijem razdoblju i cjelovečernjih i zahtjevnih baleta kao što je Hristićeva *Ohridska legenda*, Lhotkin *Đavo u selu*, Baranovićevo *Licitarsko srce*, pa od svjetskih klasičnih djela: Delibesova *Coppelia*, Prokofjevlev *Romeo i Julija*, Adamova *Giselle*, Héroldova *Vragolasta djevojka*. Taj se trend nastavlja u prvim godinama trajanja obnove, no poslije *Bahčisarajske fontane* B. Asafjeva nastaje višegodišnji zastoј, uzrokovan osipanjem ansambla. Renesansa riječkoga baleta otpočinje istom krajem osamdesetih godina. Koreograf je većine predstava i šef baleta Norman Dixon, dirigent Davorin Hauptfeld, a scenografsko-kostimografski tandem (koji je, uostalom, u povijesti Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca kreirao u tom području kazališnog stvaralaštva kudikamo najveći broj predstava) Dorian Sokolić i Ružica Nenadović-Sokolić. Uz njih je istaknut stalni scenograf kazališta, slikar Antun Žunić.

Talijanska drama, uz pretežito klasični i suvremeni repertoar talijanskih autora, izvodi u tom razdoblju i više djela hrvatskih dramatičara (Hadžić, Gervais, Budak) pučku lokalnu komediju *Kontrada Pinpilinić* Ive Jurkovića, a u tom sklopu svakako su najznačajnije izvedbe Krležinih *Gospode Glembajevih* 1975. i već spomenuti Držičev *Skup*, koji je pod naslovom *L' Avaro* doživio u novijoj povijesti Talijanske drame nezabilježen broj izvedbi, čak 36, od premijere 13. prosinca 1977. do posljednje izvedbe 10. prosinca 1980. i s trijumfalnim uspjehom gostovao u Rimu. Redatelj je bio Giuseppe Maffioli, koji je u tom razdoblju, uz Francesca Macedonia i Spira Della Porta-Xidias, stalni, može se reći, kućni redatelj Talijanske drame. Svakako je to razdoblje u kojem je Talijanska drama imala vrlo kvalitetan glumački ansambl, u rasponu od mladih talenata, preko vrsnih dramskih umjetnika srednje generacije do iskusnih doajena.

## SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST NA REPERTOARU FESTIVALA DJETETA U ŠIBENIKU

Tema Krležinih dana *Suvremena dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas* određuje razdoblje samo deset godina *mlade* od Festivala djeteta u Šibeniku. Naime, do 1968. godine održano je osam festivala tijekom 10 godina (prvih godina Festival se nije održavao svake godine). Kontinuitet Festivala u Šibeniku dogovoren je samo četiri godine prije. Zbog toga je temu suvremene hrvatske dramske književnosti moguće pratiti za cijelo trajanje Festivala u Šibeniku, a zaokružiti je godinom 1990. Promjene koje su tada uslijedile na Festivalu u Šibeniku, od atribucija u imenu do onih u repertoarnoj politici, bitno mijenjaju manifestaciju, a karakter joj na početku toga novog razdoblja diktira i rat. Vrijeme poslije 1990. kao i u početnim godinama Festivala umnogome će odlučiti slučaj i neke druge mogućnosti, nevezane kazališnim i estetskim razlozima. Zbog svega navedenog suvremenu hrvatsku dramsku književnost na Festivalu djeteta u Šibeniku treba odrediti dobnim granicama od početka (1958. godine) do 1990. godine. (Rješenje o osnivanju ustanove Festival djeteta Šibenik datirano je 29. prosinca 1961. Godine 1965. Festival dobiva označnicu jugoslavenski). Uostalom, taj je Festival više nego bilo koji drugi u Hrvatskoj, pratilo budno oko države bdijući nad Festivalom izvan-festivalskim kriterijima. Možda je tek danas vidljiva činjenica da hrvatskim porazom 1971. godine počinje i obrat. Naime, bura oko jugoslavenske orijentacije kazališnog života u Šibeniku, koje je glavni nositelj u to doba postao (točnije: ostao) Festival (nakon ukidanja lutkarskog, a zatim i profesionalnog kazališta) bila je moguća i dogodila se za vrijeme proslave 900. obljetnice grada, a pratila je Festival sve do raspada Jugoslavije, odnosno trajala svo vrijeme u kojem će atribucija jugoslavenski ostati u njegovu imenu. Kako za Hrvate stvaran poraz u politici nije nužno i poraz u otporu kulturom ponešto od tihe pobjede ili promjene moguće je danas iščitati i u repertoaru šibenskog Festivala. Statistika kasnijih godina (nakon 1975.) pokazat

će veću nazočnost hrvatskih autora (hrvatska kazališta bila su uvijek prisutnija izvedbama stranih djela) na Festivalu nego što je glas o Festivalu to slutio. U otporu hrvatskih pisaca da u tom Festivalu prepoznaju i svoju mogućnost, ali i u kompleksu Festivalne vlasti da se sviđa svima pa i hrvatskim suvremenim stvarateljima za djecu, dogodila se ta tiha pobjeda nazočnosti i hrvatskih dramskih djela i posebice hrvatskih kazališta na Festivalu u Šibeniku. Podrobnija analiza moguća je i u okviru teme repertoara hrvatskih kazališta i prikazanih festivalskih programa.

Repertoar šibenskog Festivala do 1968. godine u dramskom dijelu, a uključujući i oblike koje je teško nazvati dramskim (recitali i sl.), sadrži 14 hrvatskih i 63 strana autora (riječ je o ukupnosti repertoara, a ne o suvremenim autorima). Stanovita djela stranih autora u tim su prvim godinama odigrana po dva i tri puta. Tako su po dvije izvedbe doživjeli *Hodl de Bodl* Aada Edmonda Greidanusa, lutkarska igra *Psić i mačkica* Josefa Čapeka. *Guliver među lutkama* Josefa Pehra i Lea Spačila, *Patkica blatkica* Nine Gernet i Tatjane Gurevič te dramatisacija *Mačka Toše* Branka Čopića, a tri izvedbe bilježi *Kapetan Don Pipifoks* Dušana Radovića. Od 14 izvedbi vezanih za hrvatske autore do 1968. godine tri puta kao autor ili koautor za različita djela pojavljuje se Branko Mihaljević (glazbeno-scenska djela). Po dva puta igrane su adaptacije priča Ivane Brlić-Mažuranić, jednom *Veli Jože* Vladimira Nazora. Uz koautore Ratka Zvrku odnosno Ilku Rosića, Branko Mihaljević pojavljuje se tri puta i s adaptacijama prozanih djela stranih autora. Od hrvatskih autora za to vrijeme još su izvedena djela *Crveni kišobran* Višnje Chytil-Stahuljak, glazbeni igrokaz *Kučica sloge* Josipa Velebita i *Nezadovoljna bubamara* Sunčane, Škrinjarić i Zlatka Pibernika.

Prije analize repertoaru u godinama koje slijede važne su i neke napomene vezane za Festival i njegove transformacije. U jednom, iako neobvezatnom dijelu, Festival je 1973. godine uveo Noćni program, zamišljen za odrasle i utemeljen kao Program za goste. Kao sastavni dio festivalske organizacije traje do 1980. godine i daje šansu dramskom stvaralaštvu mnogo više nego poslije te godine kad organizaciju Noćnog programa preuzimaju nefestivalski organizatori (a sam program izlazi iz okvira Festivala).

Druga mogućnost za poticaj domaćeg stvaralaštva pokazala se u svečanim otvorenjima, koja se od 1972. godine uokviruju naslovom *Zdravo, maleni*, a od 1973. ustanovljeno je i svečano zatvaranje *Doviđenja, maleni*. Pokušaj da taj dio Festivala ostvari zatvorene programske cjeline propao je nametanjem raznih *obaveznih likova* u svečanost otvaranja. Uz čitače govora u programe svečanog otvaranja utrpali su se i inventari festivalskog repertoara, primjerice Mića i Aćim, pa su cjeline postajale kolaži, a priredbe su diktirali politički ključevi. Svečana zatvaranja od samog su početka ostala skrpljene priredbe od preostalih sudionika i šibenskih amatera koji su nostalgijarima scene u Šibeniku potrošili još jedno veče za poruku kako će i slijedeće godine Festivala biti, a u međuvremenu grad može spavati zimski san u sva četiri godišnja doba. U smislu izravnog stvaranja za Festival, zatvorenih cjelina svečanog otvaranja, postojala je ponuda trolista Senker - Škrabe - Mujičić. Međutim, zbog već spomenutih i nametnutih obveza da u svečanom otvorenju sudjeluju razni *obavezni likovi*, ta i slične ponude nikad nisu realizirane. U najboljim slučajevima ostvarene su neke scenske cjeline i dramski fragmenti kojima se dojmljivost nije mogla odreći. Ali i jednokratna uporaba prigode. Ostaje činjenica da su scenaristi svih zatvaranja bili Danko Oblak (8 puta), Ante Balin (5) te Mladen Bjažić i Pero

Mioč. Najveći broj otvaranja među hrvatskim autorima ostvarili su Ivan Kušan i Mladen Bjažić (po tri), a scenarije za otvorenja pisali su: Milan Grgić, Pajo Kanižaj, Višnja Lasta, Zvonimir Balog, Ivo Brešan i Jakša Fiamengo.

Razvoj Festivala doveo je do njegove raznovrsnosti pa se bogatstvo dvotjednih programa ogledalo i u vrstama umjetnosti i u sudioništvu stvaratelja. Međutim, razvoj filmskog, glazbeno-scenskog i haletnog programa, sve češća nazočnost likovnih programa i druge priredbe ubrzo su limitirali festivalski prostor i vrijeme, a time i dramski i lutkarski program u broju izvedbi. Brojnost sudionika radionica i njihova atraktivnost sve više otvaraju nove mogućnosti razvoja Festivala, a prošle godine (1994.) pojavom paralelnog festivalskog biltena potcrtana je svijest djece o tome što sve sami mogu kreirati i na koji način sudjelovati. Možda je to put koji govori o budućnosti.

To je kontekst u kojem je moguće istraživanje repertoara šibenskog Festivala i njegovih segmenata. Nazočnost hrvatskih autora u dramskom programu s početka Festivala, a do 1968. godine, pokazuje zakonitosti koje će i kasnije godine potvrditi. Nakon široko uzetih četrnaest pojavljivanja hrvatskih autora suvremenom dramskom stvaralaštvu pripadaju samo četiri. To otvara i problem adaptacija odnosno pisanja po motivima postojeće, često vrlo poznate prozne književnosti za djecu i domaćih i stranih autora. Kako analiza jednog Festivala teži uključiti i statistiku to postoje razlozi ograda i napomena, jer nije lako svaki put identificirati autentično stvaralaštvo odnosno novo djelo. Točnije odrediti granicu na kojoj se stari motivi pretaču u novo stvaralaštvo, a napuštaju izvorni oblik toliko da je moguće govoriti samo o motivima. Primjer za te dvojbe javlja se već u 1968. godini, a nosi ih šegrt Hlapić. Naime, u programu je zabilježena predstava Ivana Bakmaza *Hlapić predobri* po motivima priče Ivane Brlić-Mažuranić. Iste godine od istog autora (Bakmaza) druga izvedba nosi naslov *Šegrt Hlapić*, a deset godina kasnije uz Bakmazovo ime naslov je kao i kod izvorne priče Ivane Brlić-Mažuranić *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*.

Uz naznačene okvire i naveden primjer za dvojbe ova analiza oslanja se na brojeve, a pokušava potvrditi odnosno pojasniti sliku šibenskog Festivala stvorenu proteklih desetljeća u hrvatskoj javnosti i odgovoriti na različita pitanja, ponekad postavljena iz iskustva najtežih dana za suvremenu hrvatsku dramsku književnost na šibenskim festivalskim pozornicama. Ti najteži dani upravo pripadaju početku razdoblja o kojem je riječ, a to znači godinama nakon 1968. Te godine odigrane su dvije predstave Ivana Bakmaza (*Hlapić predobri* odnosno *Šegrt Hlapić*) i *Bajka o maslačku* Sunčane Škrinjarić. Slijedeće dvije godine nema ni jednog dramskog djela hrvatskih autora na šibenskom Festivalu. Kao autor scenarija javnog snimanja jedne radio-emisije pojavljuje se 1969. godine Ivan Kušan, kada su izvedena i dva baleta Nikše Njirića, a dva Miletićeva baleta jedino su autorstvo hrvatskih umjetnika 1970. Prvi suvremeni dramski tekst nakon 1968. je *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* Vesne Parun uz glazbu Ladislava Tulača 1971. godine. Ovaj musical s pet različitih izvedbi u slijedećih deset godina postat će najizvodenije djelo jednoga hrvatskog autora na Festivalu u Šibeniku. Iste godine izvedeno je i djelo Momčila Popadića pod naslovom *Pevač luralica*. U praznoj (od suvremenoga hrvatskoga dramskog stvaralaštva) 1972. godini hrvatski autori potpisuju tek nekoliko dramatičizacija stranih pisaca za djecu i lutkarsko-glazbeni kolaž *Put oko svijeta* Ivice Tolića. Trolist Senker - Škrabe - Mujičić prvi put pojavljuju se na Festivalu u Šibeniku 1973. godine djelom *Vitezovi*

*otrulog stola ili vola oko stola*. Iste godine bilježimo i izvedbu *Plave boje snijega* Grigora Viteza u izvedbi Dječjeg kazališta iz Osijeka. Već slijedeće godine Festival se odmarao od hrvatskih autora (1974.), a moguće je to reći i za 1975. kad su u programu na trgovima i ulicama svojim pozivima djeci na igru nastupili Slavica Fila i Krsto Krnić, a Zagrebačko kazalište mladih izvelo improvizaciju *Koraci* prema ideji Zvezdane Ladike.

Godina 1976. prekretnica je u dotadašnjoj praksi. Od te je godine nazočnost suvremenoga hrvatskog dramskog stvaralaštva na šibenskim festivalskim pozornicama stalna. Te godine izvedeni su *Šešir i šeširica* Ivana Bakmaza, *Prvi cvjetni rat* Paje Kanižaja i *Carev paž* Josipa Palade, a uz Mendu i Slavicu, dva baleta Bruna Bjelinškog i jedna Mladinoviljeva adaptacija Nazorova djela, sve zajedno bilo je ravno čudu. Ostaje činjenica da su hrvatski dramski autori dječjeg stvaralaštva (ali i drugog) svoju kontinuiranu nazočnost ostvarili na jednom Festivalu u Hrvatskoj tek prigodom njegova šesnaestog održavanja. Slijedeća, 1977. godina, bila je još brojnija izvedbama suvremenih hrvatskih autora. Osim dvije različite izvedbe popularnog djela *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* Vesne Parun izvedeni su: *Nevidljivi Leonard* Norme Šerment, *O'kaj* trolista Senker - Škrabe - Mujičić, *Baš-čelik* Gorana Babića, *Igra bez kraja* Jadranke Čunčić, ali i *Balade Petrice Kerempuha* Miroslava Krleže u poznatoj izvedbi Teatra ITD. Ova uvećana nazočnost hrvatskih autora u repertoaru šibenskog Festivala rezultat je već spomenute činjenice da se Festival tih godina stalno širio pa je tako 1975. godine izvedeno 35 glazbeno-scenskih programa, a 1979. čak 49. U to doba, kad su tijekom dva tjedna dnevno igrana i po tri glazbeno-scenska programa, i hrvatski su autori konačno dobili svoju priliku. Osim toga, bilo je to vrijeme republičkih ključeva i poticanja domaćega dramskog kazališta o čemu bi više rekla analiza kazališnih ansambala koji su nastupali u Šibeniku. Slijedeća godina je godina održavanja kontinuiteta (*Mačak Džingiskan i Miki Trasi* Vesne Parun i *Čudnovate zgrade šegrta Hlapića* Ivana Bakmaza), a 1979. ponovno brojnije nazočnosti (Babić, Bjažić, Senker - Škrabe - Mujičić, Grubišić). Izvedbom *Bajke o kneževiču Sveboru i svarožici Sunčici* autora Senker - Škrabe - Mujičić postignut je i svojevrstan rekord: bili su to jedini hrvatski autori čija su tri djela do tada izvedena na Festivalu. Namjesto daljnje analize navodim pregled djela suvremenih hrvatskih dramskih autora na Festivalu u Šibeniku od 1968. do 1990. popraćen imenima izvođačkih ansambala.

1968. Ivan Bakmaz: *Hlapić predohri* - Zagrebačko kazalište mladih  
Sunčana Škrinjarić: *Bajka o maslačku* - Zagrebačko kazalište lutaka
1969. -
1970. -
1971. Vesna Parun - Ladislav Tulač: *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* - Zagrebačko kazalište mladih  
Momčilo Popadić: *Pevač luralica* - Dečje pozorište, Subotica
1972. -
1973. Mujičić - Senker - Škrabe: *Vitezovi otrulog stola ili vola oko stola* - Zagrebačko kazalište mladih
1974. -
1975. -

1976. Ivan Bakmaz: *Šešir i šeširica* - Dječje pozorište, Banja Luka  
 Pajo Kanižaj: *Prvi cvjetni rat* - Kazalište lutaka, Zadar  
 Josip Palada: *Carev paž* - Pozorište lutaka, Mostar
1977. Goran Babić: *Baš-čelik* - Dramski teatar, Skopje  
 Jadranka Čunčić: *Igra bez kraja* - Amatersko lutkarsko kazalište "Kvak", Zagreb  
 Miroslav Krleža: *Balade Petrice Kerempuha* - Teatar ITD, Zagreb  
 Mujičić - Senker - Škrabe: *O'kaj* - Zagrebačko gradsko kazalište "Komedijska"  
 Vesna Parun - Ladislav Tulač: *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* - Pozorište mladih, Sarajevo  
 Norma Šerment: *Nevidljivi Leonard* - Zagrebačko kazalište mladih
1978. Ivan Bakmaz: *Čudnovate zgrade šegrta Hlapića* - Zagrebačko kazalište mladih  
 Vesna Parun: *Mačak Džingiskan* - Dječji ansambl Centra za kulturu, Šibenik
1979. Ivo Andrić: *Aska i vuk* - Malo pozorište, Beograd  
 Goran Babić: *Baš-čelik* - Zagrebačko kazalište lutaka  
 Mladen Bjažić: *Fuli more, drž' se kruja* - Centar za kulturu, Šibenik  
 Kleme Grubišić: *Buzdovan* - Mostarski teatar mladih  
 Mujičić - Senker - Škrabe: *Bajka o kneževiću Sveboru i svarožici Sunčici* - Zagrebačko kazalište mladih
1980. Dubravko Jelačić Bužimski: *Osvajanje kazališta* - Centar za kulturu, Šibenik  
 Luko Paljetak: *Miševi i mačke naglavačke* - Kazalište lutaka, Zadar
1981. Ivan Bakmaz: *Jeronim i lav* - Zagrebačko kazalište lutaka  
 Luko Paljetak: *Bajka o kraljevim trešnjama* - Kazalište "Marin Držić", Dubrovnik  
 Momčilo Popadić: *Tko je izmislio dimnjačara* - Pozorište lutaka, Mostar  
 Vanda Šestak: *Astronotus - planeta pjesme* - Lutkarska grupa "Zlatni dani", Zagreb
1982. Goran Babić: *Duboko, tiho, zeleno* - Dječje pozorište, Banja Luka
1983. Hrvoje Hitrec: *Eko, eko* - Malo kazalište Trešnjevka, Zagreb  
 Vesna Parun - Ladislav Tulač: *Mačak Džingiskan* - Dramski teatar, Skopje  
 Branko Mihaljević: *Vesela avlija* - Dječje kazalište "Ognjen Prica", Osijek  
 Mujičić - Senker - Škrabe: *Bajka o kneževiću Sveboru i svarožici Sunčici* - Pozorište lutaka, Mostar  
 Vesna Parun - M. E. Jekauc: *Crveni krovovi* - Narodno pozorište, Zenica
1985. Goran Babić: *Odiseja, herojsko doba* - Pozorište mladih, Sarajevo  
 Isaak Salih: *Slovarica* - Zagrebačko kazalište lutaka  
 Pero Mioč - Ivo Džaja: *Kosarin vijenac* - KUD "Radnik", Amaterski teatar, Livno  
 Vanda Šestak: *Kad bi svijet bio po mom* - Lutkarska radionica zajednice KUD-ova, Zagreb
1986. Dubravko Jelačić Bužimski: *Osvajanje kazališta* - Zagrebačko kazalište mladih  
 Zlatko Krilić: *Jaje* - Zagrebačko kazalište lutaka  
 Zlatko Krilić: *Jaje* - Lutkovno gledališće, Ljubljana
1987. Goran Babić: *Baš-čelik* - Dječje pozorište, Banja Luka  
 Antun Celio Cega: *Legenda o žar-ptici* - Teatar "Žar-ptica", Zagreb

- Luko Paljetak: *Bajka o kraljevim trešnjama* - Lutkovno gledalište, Maribor  
 Luko Paljetak: *Miševi i mačke naglavačke* - Teatar "Žar-ptica", Zagreb
1988. Hrvoje Hitrec: *Alan Ford* - Kazalište "Trešnja", Zagreb  
 Dubravko Jelačić Bužimski: *Osvajanje kazališta* - Narodno kazalište "August Cesarec", Varaždin  
 Pajo Kanižaj: *Šarabara* - Kazalište "Žar-ptica", Zagreb
1989. Hrvoje Hitrec: *Eko, eko* - Narodno pozorište, Zenica  
 Zlatko Krilić: *Zaigrano s lutkama* - Lutkovno gledalište, Ljubljana  
 Ivan Kušan: *Ljepotica i zvijer* - Kazalište "Trešnja", Zagreb  
 Luko Paljetak: *Postolar i vrag* - Omladinski kulturni centar, Zagrebačko kazalište mladih  
 Ivica Šimić - Zvezdana Ladika: *Pričalo o meni* - Mala scena, Zagreb
1990. Zvonimir Balog: *Šumar ima šumu na dlanu* - Kazalište "Žar-ptica", Zagreb  
 Luko Paljetak: *Mačkomišokaz* - Žuža Egrenyi, Dubrovnik  
 Vesna Parun - Ladislav Tulač: *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* - Kazalište mladih "Marin Držić" hrvatske zajednice, Berlin

Rijetki su bili sretnici među hrvatskim piscima koji su doživjeli dvije različite izvedbe nekoga svog djela na istom Festivalu (Zlatko Krilić *Jaje*, 1986.) ili dva različita djela na istom Festivalu (Luko Paljetak *Bajka o kraljevim trešnjama* i *Miševi i mačke naglavačke*, 1987.). Najviše (po četiri) različitih djela izvedena na Festivalu pripadaju Luku Paljetku i Branku Mihaljeviću. Slijede s po tri: Ivan Bakmaz, Goran Babić i trolist Senker - Škrabe - Mujičić. Zvonimir Balog, Hrvoje Hitrec, Pajo Kanižaj, Zlatko Krilić, Vesna Parun, Momčilo Popadić, Sunčana Škrinjarić i Vanda Šestak autori su koji su s po dva različita djela bili zastupljeni u repertoaru šibenskog Festivala. Najviše različitih izvedbi doživio je musical *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* Vesne Parun i Ladislava Tulača (šest). Slijede s po tri različite izvedbe *Baš-čelik* Gorana Babića i *Osvajanje kazališta* Dubravka Jelačića Bužimskog.

Pobrojane činjenice u svezi su sa selektorskim imenima, ali prije svega bile bi zanimljive u komparativnoj analizi nazočnosti autora različitih književnosti bivše Jugoslavije na festivalskim pozornicama (posebice srpskih i slovenskih). Uvidom u cjelokupni tadašnji repertoar u zemlji i poredbom s dovedenim predstavama bila bi donekle moguća objektivnija slika o tome jesu li hrvatski suvremeni dramatičari bili zapostavljeni na šibenskom Festivalu ili se to događalo već u hrvatskim kazalištima za djecu. Činjenica jest da se često posezalo za različitim adaptacijama starijih autora za djecu (Ivana Brlić-Mažuranić, Vladimir Nazor, Grigor Vitez...), a sam Festival bio je međunarodnog karaktera pa je potrebno analizirati i nazočnost autora izvan granica pokojne države. Okoštavanje Festivala događalo se na mnogim razinama te su neki ansambli, autori i interpreti postajali obvezatnim dijelom Festivala već samim svojim postojanjem, dok su drugi svoju nazočnost na Festivalu trebali izboriti vrhunskom kvalitetom stvaralaštva.

Upravo popis igranih predstava hrvatskih suvremenih dramatičara i njihovih izvođača pokazuje da su mnoge zamjerke Festivalu bile opravdane. Djela hrvatskih autora mogla su se naći na repertoaru hrvatskih kazališta te (s ponekim izuzecima) kazališta Bosne i Hercegovine. Pri tom su prednjačila zagrebačka kazališta, što nije čudno uzme li se u obzir značenje Zagreba kao centra i broj autora u njemu. Toj činjenici ne bi trebalo pridavati veću pozornost i zato što su neka pokrajinska ka-



zališta uvijek imala na repertoaru djela hrvatskih autora (primjerice zadarsko), ali uglavnom onih starijih generacija. Zanimljiva je i činjenica da su za suvremenicima često posezali amateri. I to u cijeloj Hrvatskoj.

Ova repertoarska raščlamba šibenskog repertoara i udjela hrvatskih autora u njemu, kojoj bi valjalo pridodati još i razmatranje o zastupljenosti ostalih suvremenih autora dječje dramske književnosti, dala bi, međutim, tek tako upotpunjena, pravu predodžbu o dijelu šibenske festivalske povijesti u kojem je politika bila moćnija od umjetnosti, a njezini su uvjeti određivali repertoar.

## ONKRAJ INSTITUCIJE

Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj  
od 1968. do danas

Kao i u društvu, pobuna je i u kazalištu jedan od pokretača napretka. Kazališne revolucije nisu tako krvave kao one stvarne, ali svojim duhovnim eksplozijama mogu imati znatno dalekosežnije učinke ne samo u kazalištu, nego u čitavom njegovom društvenom okružju, bitno katkada čak mijenjajući civilizacijske kodove. Tihe ili glasne, katkada i skandalozne pobune pratile su kazalište od pamtivijeka. Ipak, izraz "alternativa" javlja se u kazališnom žargonu tek negdje šezdesetih godina ovoga stoljeća, što ne znači da alternativnih kazališnih pojava nije bilo i ranije. Alternativa se javlja sa studentskim buntom koji je u kazalištu rezultirao u to doba nevjerojatnim i nikada više ponovljenim razmahom studentskih kazališnih skupina posvuda u svijetu, naročito u Europi, pa tako i u nas.

Alternativa u biti znači poštovanje drugosti, drugog načina organizacije, kreiranja i izvođenja kazališnog čina u odnosu na postojeće, uvrježene kazališne društvene i stilske konvencije, izražene naročito u kazališnim ustanovama kao temeljnim nosiocima teatarskog života, ali i čuvara njegove tradicije. Alternativa ujedno znači i permanentnu pobunu koja prisvaja sebi pravo na mjesto pod suncem, usporedo s postojećim prevladavajućim modelom, izazivajući ga na utakmicu svojim nekonvencionalnim dometima i osvajanjem nove, naročito mlade publike. Od šezdesetih godina naovamo i kod nas alternativno kazalište postaje jedan od bitnih modusa vivendija kazališnog života, premda je takvih sporadičnih pokušaja bilo i prije: prisjetimo se samo Dramskog ansambla Strozzi pedesetih godina.

\* \* \*

U biti toga pokreta, koji bi bilo teško odrediti na bilo koji način jednoznačnim i koherentnim, stoji pobuna protiv kazališne institucije koju nam je zavještalo građansko kazalište, a svojim potrebama prilagodila i dovela u početku do sankro-sanktne nepovredivosti socijalistička kultura, glahsaltirajući je svojim ideološkim potrebama, birokratizirajući je u sklopu svojih nastojanja ovladavanja svim porama društvenog života, najefikasnije upravo tih šezdesetih godina promicanjem tzv. socijalističke demokracije, oličene u samoupravljanju koje je umjetničkom odlučivanju

i rukovođenju kazalištima najprije počelo pokazivati svoje deformantno naličje. Nezadovoljstvo postojećim stanjem u kazališnoj instituciji imalo je plodotvoran supstrat unutar samih teataraca, kao i izvan njih, u redovima mladih kazalištaraca, profesionalaca i amatera, tako da se tih godina teško mogao naći netko iole relevantan u kazališnom životu koji bi bio zadovoljan njome, njezinim upravljačkim i kreativnim mogućnostima. Kosta Spačić je u to doba, prije odlaska iz Zagreba, sanjario o nekoj baraki u Novom Zagrebu, gdje bi stvorio vlastito kazalište.

Dino Radojević postavlja 1968. u Zagrebačkom dramskom kazalištu *Minigolf*, prviženac Slobodana Šnajdera, na način teatra skupine. Godinu dana kasnije, Fabijan Šovagović, na sebi svojstven, impulzivni način formira jednu neformalnu kazališnu skupinu koja u prostorijama SKUD "I. G. Kovačić" izvodi *Pastirsku igru*, prvu dramu Ivana Bakmaza, ali svega jednom. *Pečeno janje korišteno kao rekvizitu u predstavi smo nakon premijere pojeli i više se nikada nismo sastali*, svjedoči Šovo o tom preuranjenom pokušaju.

\*\*\*

*Kazalište skupine* je slijedećih godina bio omiljeni poklič brojnih, naročito mladih kazalištaraca. Bilo je i nekih pokušaja djelovanja po tom načelu i unutar institucionalnih kazališnih okvira. Skupine mladih diplomiranih glumaca odlaze u Rijeku i Dubrovnik da bi regenerirali tamošnje ansamble. Riječka skupina, prepuštena sama sebi pošto su joj redatelji-ideolozi otkazali obećanu pomoć, ubrzo se utopila u postojeće mediokritetstvo, dok je dubrovačka, zahvaljujući tome što joj je na čelu bio mladi redatelj Ivica Kunčević, plodotvorno utjecala na kazališni život grada gotovo čitavo desetljeće. Tipičan primjer kazališta skupine bila je predstava *Svrha od slobode* Ivana Kušana, prva praizvedba na Dubrovačkim ljetnim igrama 1971. godine, u režiji Mire Medimorca koji, okupivši uglavnom studente Kazališne akademije, u svoju postavu unosi iskustvo otvorenosti studentskog kazališta šezdesetih godina, kojemu je, djelujući u SEK-u, bio jedan od najistaknutijih protagonista.

Kao djelovanje kazališta skupine unutar institucije valja izdvojiti i dvije predstave Georgija Para u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, Mihalićevu *Grbavicu* i Grumov *Događaj u gradu Gogi*, u kojima je, zajedno s Ivicom Boban i Marinom Carićem, formulirao dva značajna manifesta o tzv. teatru mita, koji su se, na žalost, u njegovu daljnjem radu posvema izjalovili. Međutim, neki zasadi tih manifesta mogu se zamijetiti i u načinu okupljanja kazalištaraca u buduće kazališne skupine i formuliranju njihova praktičnog estetskog djelovanja.

\*\*\*

Premda neke samostalne kazališne skupine počinju radom još 1973. (Kazališna radionica "Končar", Ivica Boban okuplja svoje studente na Kazališnoj akademiji na prvim improvizacijama), kao datum nastanka spontanog alternativnog kazališnog pokreta uzeo bih 1974. godinu. Činjenica da je te godine nastalo nekoliko samostalnih kazališnih skupina svjedoči da su htijenja za slobodnim i neovisnim kazališnim djelovanjem, iskazivana gotovo čitavo desetljeće, dosegla onu kritičnu masu kada se praktično ostvaruje idejno i estetsko nagnuće. Stoga kao rodendan hrvatske kazališne alternative možemo uzeti 12. veljače 1974. godine, kada je u jednom iz-

najmljenom stanu u staroj Vlaškoj ulici, Kazališni laboratorij "Rhinocerus" izveo praizvedbu drame *Pričaj mi o Augusti* Luka Paljetka.

Sve je bilo nalik sastanku neke sekte. Predstavu je vidjelo svega osamnaestoro gledalaca, koliko ih se moglo sabiti u neveliku sobu. Redatelj Petar Veček okupio je oko sebe osmoro glumaca, ali su na minijaturnom igračem prostoru oko običnog drvenog sanduka nastupila trojica: Darko Čurdo, Žarko Potočnjak i Zlatko Vitez.

\*\*\*

Vrijedi istaći nekoliko osobitosti kazališta skupine. Prije svega, neovisne kazališne skupine se u pravilu, gotovo bez izuzetka, okupljaju oko jedne, vodeće ličnosti, najčešće, što je zanimljivo, oko glumca (takve udruge su i trajnije), ali bilo je i ima među njima i redatelja. Vođa u skupini preuzima funkciju prvoga glumca, pa u tom tradicionalnom statusu najčešće, prikriveno ili javno, i režira. To se može vrlo pouzdano utvrditi analizom svih samostalnih kazališnih skupina, i profesionalnih i amaterskih, koje su se javile u ovih dvadesetak godina u hrvatskom glumištu.

Vrlo su rijetka udruživanja na osnovi ravnopravnog sudionništva, premda ima i takvih primjera, naročito u posljednje vrijeme. U mnogim slučajevima u samostalnim kazališnim skupinama javlja se potreba za dramaturgom ili, kako je to programski formulirao Šnajder u slučaju *Osamljenih srdaca - piscem kao suradnikom grupe*. Premda je to bio jedinstven slučaj da se pisac uključio u vodstvo skupine, koju je osnovao s Marinom Carićem, pišući tekst *Vrtuljak ljubavi* po mjeri njezinog sastava, htijenja njezinih estetskih parametara i načina djelovanja na publiku, pisac je izravno ili neizravno bitan sudionik kazališta skupine.

Naime, jedna od temeljnih želja kazališta skupine bila je da se izvode novi tekstovi, i to po mogućnosti domaćih pisaca. Tako nastaje suradnja s dramatičarima, od kojih neki postaju kućni autori, a poneki i djelatni članovi skupine. Kazališna družina "Histrion" u početku svoje djelovanje oslanja na spisateljsku trojku Senker - Škrabe - Mujičić, a u novije doba s njima kao dramaturg i dramaturg suraduje Borislav Vujčić. Teatar SOS, iznikao pod vodstvom Mira Međimorca nekoliko godina nakon dubrovačke *Svrhe od slobode*, uzima kao svog autora Ivana Kušana. U novije vrijeme, osim toga, javlja se i tendencija da sami članovi skupine pišu za sebe tekstove, bilo da su redatelji (Krešimir Dolencić i Grupa "Lift") ili glumci (Zvonimir Zoričić i Danko Ljuština).

\*\*\*

Zajedničko svim sudionicima hrvatskog alternativnog kazališta i u onom, ali i u ovom režimu, jest slaba, gotovo nikakva društvena podrška njihovim nastojanjima. Samostalne kazališne skupine formalno su imale i imaju pravo ravnopravno konkurirati kod društvenih fondova za kazalište, ali u pravilu one su uvijek bile na kraju reda za ionako siromašan kazališni kolač. Zbog toga je u organizaciji predstave bila oduvijek potrebna krajnja snalažljivost i posvemašnja skromnost, premda mnoge skupine u svojim preokupacijama nisu odustajale od velikih spektakala.

Jedno od zlatnih izvedbenih pravila bilo je da svi sudjeluju u pripremi predstave s još nekim pomoćnim poslom, smanjujući tehničko osoblje na najnužniji minimum. Bilo je to iz nužde, ali i svjesna etička nakana da se po načinu rada skupina

razlikuje od birokratske okoštalosti institucije. Posebno bi u tom svjetlu valjalo istražiti utjecaj producenata na djelovanje skupina (Cekade, u novije vrijeme Agencija Putak).

U svakom slučaju, osobna, umjetnička inicijativa ostaje temeljni poriv okupljanja skupine, i jučer kao i danas. Zanos i želja za slobodnim djelovanjem glavne su značajke svih sudionika alternativnog kazališnog pokreta. Iz toga proizlazi još jedna njegova, doista katkada i iz samog "pokreta" iznutra osporavana kvaliteta. Alternativni kazališni pokret ne pravi razliku između amatera i profesionalaca. Presudno određenje kazališne alternative je predstava kao kazališni čin, krajnje ozbiljan, gotovo svećeničko asketski odnos prema njemu.

Katkada i amateri sudjeluju u profesionalnim skupinama (na primjer, Kugla glumište u predstavi *Play Držić* Kazališne radionice "Pozdravi"), ali svatko na svom planu, u svojoj sredini, na svoj način afirmira jedinstvenost i slobodu kazališnog čina sa željom da ostvari krajnje, često istraživačko otjelotvorenje umjetničkog rezultata. To je differentia specifica alternativne predstave, bez obzira na status njezinih izvođača.

41 10 20

Rekosmo već da je hrvatski kazališni alternativni pokret u svojoj biti vrlo raznorodan, te da je skup vrlo različitih estetskih opredjeljenja, idejnih stavova i organizacionih oblika. Ipak, unutar njega moguće je pronaći stanovitu tipologiju različitosti. Čini se da se bitna različitost uspostavlja prema cilju djelovanja. Jedan dio alternativnih skupina težište svoga djelovanja stavlja na organizacione oblike alternativne postojećoj, sankrosanktnoj instituciji, težeći postići što maksimalnije izvedbene učinke, približiti se publici koja inače ne dolazi ili nema mogućnosti doći u kazalište, a shodno tome i stanovite komercijalne učinke, što ne znači klasičnu "čvrgu", za koju već per definitionem nema mjesta u tipologiji alternativnog djelovanja. U taj tip alternativnog kazališta možemo svrstati kao najeminentnije predstavnike dvije skupine najistrajnije u svome djelovanju i po učincima pobjedonosne takmace klasičnoj kazališnoj instituciji: Kazališnu družinu "Histrion" i Teatar u gostima.

Oblici njihove organizacije ipak se donekle razlikuju. "Histrioni" su pod vodstvom Zlatka Viteza nastali kao ljetno putujuće kazalište, razvijajući mnogostruke oblike djelovanja sve do velikih spektakala na otvorenom na zagrebačkoj Opatovini, s velikim brojem fluktuirajućih umjetničkih suradnika, što ih čini pokretom unutar pokreta, s jasno naznačenim pučkim i nacionalnim kazališnim odrednicama. Iako su se okušavali i na djelima visoke svjetske klasike, njihovo temeljno usmjerenje bilo je na nacionalni, pučki repertoar, tragajući za manje izvodenim djelima, posežući često i za dramatisacijama: uz komedije Senkera, Škrabea i Mujčića, koje su gotovo sve bile na njihovu repertoaru (a tu treba naročito izdvojiti njihov prvi projekt *Domagojadu*, programatskog značenja, s kojim su imali priličnih političkih okapanja), noseće predstave od osamdesetih godina pa do danas radene su prema tekstovima Šenoa i Zagorke, te starih kajkavskih komedija. Jednostavnost scenskog izričaja zasnovanog na glumcu i njegovim histrionskim sposobnostima dovodi na kraju do vrlo zahtjevnih usložnjavanja, poput *Krležijade*, njihovog sigurno najboljeg

projekta kojim su uspješno dokazali da se riječ i misao najvećeg hrvatskog književnika može atraktivno pretočiti u predstavu za najšire gledalište.

Teatar u gostima Relje Bašića kombinira zabavljačko kazalište sa zahtjevnijim umjetničkim projektima, objedinjujući ih visokim scenskim rafinmanom. Premda su postigli neke izuzetne domete s predstavama hrvatskih autora (Kušanov *Čaruga*), njihov repertoar je ipak zasnovan na klasičnim komedijskim vrijednostima i ovdobnim svjetskim uspješnicama, postizujući u najboljim godinama fantastične uspjehe u igranosti pojedinih naslova načinom klasičnog putujućeg kazališta, s blagim okusom zvjezdaškog sistema, dopirući do mjesta u kojima je kazalište rijetka ili nikakva pojava. Mreža i učestalost njihovih gostovanja po Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji sedamdesetih i osamdesetih godina uključuju se među najzvjezdanije trenutke kazališne difuzije u hrvatskom glumištu, a kako su ta mjesta danas ili zbog rata nedostupna ili financijski osiromašena, pa je baza Teatra u gostima značajno sužena, ono se zadovoljava uglavnom igranjem u Zagrebu i prorijedenim gostovanjima, mahom po većim gradovima.

Za obje ove skupine karakteristična je precizno ciljana i visoko ostvarena repertoarna profiliranost, znatno usmjerenija i specificiranija nego u kazališnim kućama, što je i inače osobina alternativnih kazališta. Njihova iskustva danas postaju parametarska u stvaranju novih, privatnih kazališnih skupina i malih teatar, kao što su Mala scena, Teatar "Garage" i Kazalište "Exit", koje, boreći se za opstanak na suženom hrvatskom kazališnom tržištu, nastoje postići upravo takvu profiliranost koja bi ih činila različitima i prepoznatljivima.

\*\*\*

Druga velika grana alternativnog pokreta je istraživačko kazalište koje više stremi ispitivanju novih, odnosno vlastitih mogućnosti scenskog izraza, ne hajući toliko za publiku, koliko za konačan rezultat ili pak za sam proces nastajanja predstave, bez obzira na konačan ishod (tzv. work in process). Čak i kada idu svjesno među publiku, za njih je važnije istraživanje njihova dodira s njome i utjecanja njihove predstave na nju nego klasični oblici scenske recepcije, programatski bje-lodano označeno u djelovanju "Osamljenih srdaca", na primjer. Upravo poput te skupine iz samih početaka alternativnog pokreta, koja je izvela samo jednu predstavu i potom se ugasila, i ostale ovoga tipa su znatno kraćeg djelovanja, ali ne i daha, katkada pravi kazališni vilini konjici.

Unutar toga tipa alternativnog djelovanja možemo razlikovati nekoliko podskupina. Prvu bi se moglo nazvati pedagoškim istraživačkim kazalištem. Te skupine nastaju na kazališnoj akademiji i razvijaju se, pod utjecajem Učitelja, u samostalne kazališne projekte i repertoarne oblike koji u pravilu traju dok njihovi sudionici još studiraju. Najznačajniji primjer takvog djelovanja je Kazališna radionica "Pozdravi" pod vodstvom Ivice Boban. Njezino prvo ostvarenje bila je istoimena predstava, nastala na malo poznatom tekstu Eugènea Ionescoa, trijumf tijela nad obesmišljenom, konvencionaliziranom rječju.

U prvoj fazi radionica je kontinuirano trajala gotovo deset godina, ostvarujući predstave zasnovane na različitim, arhetipskim polazištima iz scenskog pokreta (commedia del'arte, klaunovi), suočavajući se s raznim dramskim i dramaturškim izazovima, ali s glumcem i njegovom imaginacijom u središtu kreativnog procesa.

Držićeva *Hekuba* u Dubrovniku 1982. njihov je dotad najkompleksniji rad. S njime polako odumiru u trijumfu. Obnova *Hekube* poklapa se s dramatičnom 1991. s izbijanjem domovinskoga rata. Gotovo isti glumci, samo deset godina stariji i kazališno osvješteniji, uz pomoć novih studenata glume, stvaraju predstavu otpora i ratnih užasa. To je poticaj Ivici Boban da nastavi rad s novim naraštajima. Njezina najnovija predstava nastala je sa studentima glume završnih godina Akademije. Radno nazvana *Antimaske* nastala je kao sugestivna panorama tipično naših životnih reljefa pod polemičnim naslovom *Kako sada stvari stoje*. Osobnost pedagoške metode Ivice Boban, iskazane u gotovo četvrt stoljeća rada s neinstitucionaliziranim skupinama je u tome da stalno dovodi u pitanje svoje estetske zasade, ali i ostale parametre kazališnog iskaza, problematizirajući i školu i kazalište.

Početak osamdesetih godina iz jednog ispita iz scenskog govora klase Rade Šerbedžije nastaje predstava *Koja gora Ivo* i grupa "Aker". Od istraživanja različitih interpretativnih oblika glasovne artikulacije kreće prema složenijim ispitivanjima kompletnog glumčeva fizisa i njegova funkcioniranja unutar korpusa predstave, koja je rezultirala s još tri predstave, od kojih je po rezultatima najzanimljivija i najvažnija *Kažu da je sova bila pekarova kći*. Šerbedžija je u to doba ostvario s glumcima koji su osnovali "Pozdrave" i fascinantnu produkciju Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*.

\*\*\*

Drugu podskupinu tvore grupe mladih glumaca u traženju vlastitog izraza, ali i mjesta pod suncem, u nakani da se svojim djelovanjem nametnu sredini, često i programatskim osobnostima. Po stilskim usmjerenjima i organizacionim oblicima te skupine su vrlo raznorodne, pa među njih možemo svrstati i "Rhinocerosa" kao prvu fazu "Histriona" i "Osamljena srca". Zapaženija među njima osamdesetih godina bila je Grupa "Lift" Kreše Dolenčića, naročito s njegovom neoromantičnom komedijom *Oženih se vješticom*. U novije vrijeme pokušava tim putem krenuti i skupina "Lapsus", koja okuplja redatelje i glumce tek diplomirale na Akademiji i još nesvršene studente, tragajući još prilično mucavo za svojim repertoarnim usmjerenjima.

Osobena pojava u tim traganjima u drugoj polovici osamdesetih godina je glumac Boris Bakal i njegov Teatar očiglednih pojava. U svojim nekonvencionalnim predstavama, on se suočava sam sa sobom, sa svojim najintimnijim preokupacijama i pokušava ih spregnuti s osjećanjem svijeta, u nekonvencionalnim prostorima, u totalitetu različitih izražajnih sredstava (video, glazba, pokret). To je rijedak istraživački pokušaj solipsističkog kazališta u kojem se posredovanjem vlastite intime traga za trenutnim osjećajima svijeta, možda najbolje pokazan u predstavi *Bijeli šum* u kojoj se šok od prošlosti pretapa u blank osjećanje sadašnjosti.

Karakteristično je da se u posljednje vrijeme sve više umjesto kazališta skupine javlja fenomen produkcije, u kojoj skupina glumaca s vlastitim projektom ulazi u repertoarne okvire institucionalnih kazališta. Institucija se time otvara, bilo prema atraktivnim predstavama neovisnih skupina stvaralaca ili vlastitih članova, otvarajući im prostor za rad i sudjelujući u opremanju predstave. Takvi pokušaji isključivo su vezani za zagrebačko glumište, a u njima prednjače Teatar ITD, Zagrebačko kazalište mladih, Satiričko kazalište "Kerempuh" i Dramsko kazalište Gavella.

Treću skupinu tvore amaterske družine, istinskih i talentiranih kazališnih zaljubljenika, s visoko razvijenim scenskim djelovanjem, programatskim ciljevima i umjetničkim performansama. Većina njih proizašla je iz zasada studentskoga kazališta šezdesetih godina. U njima su sudjelovali studenti, ali i srednjoškolci, a vodili su ih kazališni zanesenjaci bez formalne umjetničke naobrazbe. To je rezultiralo osobenim poetikama iskazivanim i u repertoarnim usmjerenjima, a još više u nekonvencionalnim istraživačkim ostvarenjima, dovitljivo prilagođenim mogućnostima skupine.

Karakteristično je da je većina tih skupina nastala izvan Zagreba, u manjim, kazališno radoznalim središtima i održala se zahvaljujući upornosti i moralnoj podršci šire kazališne javnosti. Razvijajući se unutar amaterskog pokreta, one su svojom osobenošću postupno nadrasle konvencionalne amaterske pokušaje, pa bi se u tipologiji kazališnih pojava na ovim prostorima mogli svrstati u limb neprofesionalnog kazališnog djelovanja. Gotovo redovito bez neke jače društvene podrške, ovi kazališni usamljenici razvijali su specifičan kazališni izraz, nesvodiv pod opće teatarske stilske trendove, a često su ih nekim svojim ostvarenjima i anticipirali.

Studentski teatar "Lero" nastao je u Dubrovniku početkom sedamdesetih godina. Od početka u njemu sudjeluje scenograf Marin Gozze, ali osobene poetičke parametre ostvaruje dolaskom u njega novinara i književnika Damira Mojaša koji oko sebe okuplja mlade željne kazališta, radeći sa stalno novim naraštajima, repertoarno profilirajući i režirajući niz nekonvencionalnih predstava. Počinjući s mladački svježim, nepretencioznim postavkama osebujnih dramskih predložaka (Ivšić, oberiuti), tragajući u njihovoj djetinjastoj zaigranosti za odgovorima na pitanja vremena, duhovito replicirajući na društvenu stagnatnost (parodija *Partizanska pozornica*), Mojaš je razvio prepoznatljivi stil igre i poetiku skupine. U drugoj fazi svoga djelovanja, od sredine osamdesetih godina, u "Lerovom" repertoaru sve je više Mojaševih autorskih projekata, među prvima kod nas otkrivajući mogućnosti verbalnog teatra (*Noć u domu Radost*, u posljednje vrijeme *Stanje lune* i *Valcer*), ali i poeziju sumornog Mediterana.

Gotovo istodobno nastalo je u Sisku Kazalište "Daska", kao izdanak zagrebačkih studentskih kazališnih nastojanja. Njegov voditelj i prvi glumac Nebojša Borojević profilirao je od u početku "standardnih" kazališnih alternativnih pokušaja teatar znatne raznoličnosti, s jasno izraženim ironičkim i satiričkim nabojem (Ivšićev *Vodnik pobjednik*, *Bajka o tri prašćića*), ali i obojen neoromantičnošću i bajkovitošću. Poetika "Daske" plijeni iskrenom emocijom, iskazanom u mnogim modalitetima scenski nekonvencionalnog izričaja, koji sjedinjuje verbalnu i fizičku ekspresiju poetičnim ozračjem u kojemu tinja latentno plamičak pobune (artikuliran svješću u nemogućnost daljnjeg djelovanja 1989. artaudovskim krikom u predstavi *Aaaaa...!*), da bi se generacijski neobnavljana skupina na kraju zbog godina i ratnih vremena raspala, pa se njihova najnovija predstava *U očekivanju kruha*, u kojoj se ponovo okupilo najčvršće jezgro skupine, doima kao labudi pjev njihovoj izuzetnoj poetičnosti, snovitosti i duševnosti.

Od skupina izvan Zagreba valja spomenuti i Kazališnu družinu "Pinklec" iz Čakovca, koju vodi Romano Bogdan. Družina "Coccoleocco" razvila se, pod vodstvom Branka Brezovca, iz njegovog razreda u IV. gimnaziji, koji je kolektivno u



tri godine postavio tri zanimljiva Brechtova "poučna komada". Tragajući za svojom osobenom i nikada do kraja definiranom scenskom poetikom, on je u svojim počecima s ovom družinom pripremio *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* Branka Matana, predstavu krajnje brechtovske strogosti i schumannovske vizualne raskoši.

Najosobniji izvod neprofesionalnog alternativnog kazališta bilo je krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina "Kugla glumište", izniknulo iz dotad prilično debulog Studentskog satiričnog glumišta. "Kugla" se odlikovala osebujnom vizualnošću, happeningskom usmjerenošću, smatrajući događaj teatra neraskidivo povezanim sa životom, živom intervencijom u banalnu i sumornu stvarnost, djelujući uglavnom ambijentalno (*Meki brodovi* pripremljeni za gradska smetlišta, *Događaj u 16.16* na zagrebačkom Dolcu, *Ljetno popodne ili Što se dogodilo s Vlastom Hršak* na prostorima oko parka Gradac u Dubrovniku), ili produhovljujući banalne izvodačke oblike (*Cirkus Plava zvijezda ili Priča o djevojci sa zlatnim ribicama*). Traganje za čudom u banalnosti života ili mistificiranje njegovih trivijalnih pojavnosti bila je odlika ovoga teatra dok je njegove raznorodne estetske i performativne težnje usuglašavala i oblikovala Dunja Koproščec. Pritisak kazališta kao načina života bio je toliko jak da se skupina nakon nekoliko godina raspala. Danas je jedini njezin izdanak povremeno performativno djelovanje Damira Bartola Indijanca.

"Montažstroj" Boruta Šeparovića javlja se krajem osamdesetih godina. Izniklo na zasadima Dragana Živadinova i Neue Slowenische Kunsta, ovo kazalište sintetizira u sebi rock glazbu, ideologiju sportskog profi života, video i osebujni plesni izraz, dosižući postepeno sve oblikovanije scenske fraze autentične poetike. Bljesak i silovitost, kondenzirana agresija, težnja za spektakularnošću bile su vidljive i u njihovim prvim pokušajima kao što su *Vatrotěhna* i *Rap opera 101*. Osobeni plesni stil i autentični scenski izraz skupina je dosad najviše ostvarila u projektu *Everybody Goes to Disco from Moscow to San Francisco*, a najavljeni daju naslutiti i daljnju profilaciju najokupljenije alternativne pojave u hrvatskome glumištu u ovom desetljeću.



Zahvaljujući ponajprije alternativnim skupinama hrvatsko glumište je najintenzivnije u spoju sa strujanjima u svjetskom kazalištu. Mnoge od ovih grupa gostovale su na brojnim svjetskim festivalima i postizale uspjehe. Zahvaljujući naporima njihovih najistaknutijih sudionika i Zagreb je već gotovo četiri desetljeća stjecište svjetskih kazališnih zbivanja. Tradicija koju je inicirao Internacionalni festival studentskih kazališta (IFSK) traje gotovo neprekinuto sve do naših dana.

Zahvaljujući IFSK-u Zagreb je, koristeći svoj geopolitički položaj između Istoka i Zapada, bio jedno od najznačajnijih studentskih festivalskih središta, naročito u godinama njegovog najvećeg rasevata, od 1964. do 1968. U sedamdesetim godinama IFSK postepeno jenjava s postupnim opadanjem studentskog kazališnog pokreta. Dani mladog teatra, pokrenuti u drugoj polovici sedamdesetih, u Zagrebu nikada nisu dostigli snagu njegovog zračenja, ali zato su bile važne njegove dvije sezone u Dubrovniku, u sklopu Ljetnih igara 1980. i 1981., kada su dovedena neka od najvažnijih alternativnih kazališta toga vremena (*Els Komediants*, Peter Schumann, Faryd Choppel, Winston Tong, *Dogtroep*), nakon čega su od festivalskog establishmenta razvodnjeni i uništeni.

Konačno, u sklopu kulturnog programa Univerzijade pokrenut je 1987. Eurokaz, festival novog kazališta, do danas neprekinuti kontakt sa svijetom kazališne alternative i istraživanja. Zahvaljujući njemu, Zagreb je bio u mogućnosti upoznati mnoge važne nove pojave kazališnog izraza ("La Fura del Baus", "Rosas", "Derevo", Michel Pesanti, Tomaž Pandur, Mladinsko, Dragan Živadinov) mnogo prije nego što su one postale svjetski poznate. Premda u ratnim godinama otkazivanjima znatno oslabljen, Eurokaz nikada, zahvaljujući žilavosti svojih organizatora, nije bio doveden u pitanje i još uvijek je najživlja spona hrvatskoga glumišta sa svijetom, kojom su nam dostupne relevantne kazališne informacije.

\*\*\*

Ako bismo sumarno ocijenili sve oblike i načine alternativnog kazališnog djelovanja, onkraj institucije, možemo reći da je upravo s njihovom pojavom i raznolikošću hrvatsko glumište ostvarilo kvalitativni skok u živosti. Premda često marginalizirane i nedovoljno dokumentirane da bi se u hrvatskoj kazališnoj povijesti mogla uočiti njihova važnost, raznorodne alternativne pojave važan su njezin dio. Upravo stoga neophodno bi ih bilo podrobno i sustavno teatrološki istražiti prije nego što ih prekrije mrak zaborava.

## PRVIH DESET GODINA TEATRA ITD

Kada spomenemo ITD eo ipso pomišljamo na nešto novo. Novo u redu i kontinuitetu hrvatskog kazališta. Taj novum se može pratiti iz različitih pogleda. Primjerice: iz unutrašnjeg ustroja kazališta, iz stila i načina njegova rada, iz izbora repertoara, iz zasebne obrade scenskog prostora i posebice iz glumačkih istraživanja pri oblikovanju lica na pozornici.

Sva su ta pitanja međutim tek pod-pitanja što nadolaze nakon početnog kazališnog upita. A taj se izvodi iz duha vremena. Pa unatoč tome što sintagma *duh vremena* zvuči kao opća fraza, nama ipak valja unutar tog pojma omediti promjene ili kazališne novosti kakve je ponudio tijekom prvih deset godina Teatar ITD. Ali, i uz pomisao o ITD-u i duhu vremena, otvaraju se brojne teatrološke i druge mogućnosti. Ja ću u kratkim crtama naznačiti samo jednu: pokazat ću Teatar ITD kao proces ideološke subverzije u našoj stvarnosti. I neću pri tom ponoviti poznata mjesta na ovu temu.

Stoljeće što nam je na izmaku obilježile su ideologije. Ali kada mi kažemo - ideologija, onda pod teretom vlastitih iskustava, ponajprije pomišljamo na dva oblika totalitarizma što su se sručila na Europu, i na poseban način, upravo na Hrvatsku. Ovdje smo ih doživjeli u krajnje dramatičnom i katastrofičnom obliku. U totalitarizmu ideologija se objavljuje potpuno i neskriveno. Iskazuje jasno na čemu i zašto radi. Njena obznana je drastična. Ona proizvodi užas, ne skrivajući ga. U tome je njezina strahota ali i - njezina slabost. Naime svaki takav totalitarni projekt, kako nam danas povijest kaže, dolazi do svog ročišta. Ima svoj kraj. Međutim uz totalitarizam, naše stoljeće označio je i jedan drugi oblik ideologije. To je ona koja se strukturira tako da se kao ideologija ne može lako prepoznati. To je ideologija duga vijeka, kojom se ne vidi kraj i nema roka i nije odredljiva. O tome ću kasnije.

Pogledajmo sada u zrcalu totalitarnog projekta što se događalo u kazalištu. Takav je projekt postavljao kazalištu svoje izravne naredbe i zakone, izgrađivao - cijelu akseologiju, razvijao kategorije prema kojima: postoji samo nepromjenljivo i na tom nepromjenljivom mjestu same nepromjenljivosti. U skladu s takvim ustrojem, duhovna je Europa potražila način kako će se suprotstaviti takvoj stvarnosti. I pronašla je *Teatar ideja*. Kazalište u poraću oblikuje se kao teatar ideja koje su

galvanizirale sve oko sebe tako da su podrivale i udarale u one ideologije što su stvorile totalitarne sustave. Prvaci toga kazališta bili su Sartre i Camus.

Hrvatska kao integralni dio europskog duhovnog prostora, odmah je pulsirala oko tih ideja. Nekolicina ljudi, Zuppa, Selem, Durbešić, Stamač, Lamza, Mirić, Gotovac i drugi, okuplja se u Savskoj 25. Sabire napon vremena i pokreće jedno posve drugačije kazalište od onoga koje se u to vrijeme moglo vidjeti na našim pozornicama. Teatar ITD izvodi Sartreove *Muhe*, Camusovog *Caligulu*, prisjeća se Valéryjeve *Fiksne ideje* i priziva katoličku misao pjesnika Paula Claudela s njegovom *Razdiobom podneva*. Ali sve bi to bili tek odjeci duhovne Europe, da se istodobno ne pojavljuje u ITD-eu teatar ideja Antuna Šoljana: *Brdo*, *Galilejevo uzasašće* i *Diokecijanova palača*. Bila je to izravna hrvatska ponuda europskom teatru ideja. Bio je to početni izazov ITD-ea. Time je otvoren proces dublje važnosti.

Sada se mogu vratiti onoj napomeni o ideologiji koja sebe prekriva i koja upravo time osigurava svoju moć. Riječ je o modelu, što jedno pokazuje a drugo proizvodi, što naprosto glumi samu stvarnost. Zamke takve ideologije na dugoročnom putu osobito su opasne zamke. Iz današnjih iskustava prisjetit ću Vas samo na jednu od njih. Pod nazivom i deklaracijama o *ljubavi za čovjeka* ili o *neograničenim humanitarnim brigama i pomoći*, pratimo ustoličenje i promicanje zločina kao jednog od načela nove i ujedinjene Europe. Ideologija je naime toliko narkotizirala svekoliki svijet da taj svijet sa svojom uspavanom savješću omogućuje postojanje jednog takvog, monstruoznog projekta. To je drastičan primjer djelovanja pritajene i napredne ideologije o kojoj je riječ. To su ujedno i njezini najnoviji izumi.

Nama je međutim vratiti se prvom desetljeću Teatra ITD. Ako naime izuzmemo replike koje je tom nasilju izravno uputio ITD putem teatra ideja, moramo se nužno upitati čime je još bila zaokupljena grupa intelektualaca iz Savske ili preciznije, je li proniknula u zamke skrivite ideologije i je li ih pokušala razotkriti na svojoj pozornici?

Da bih odgovorila na ovo pitanje moram se ponajprije vratiti onom kazalištu koje je Europa naslijedila prije totalitarnih udara. Naše je stoljeće naime baštinilo kulturu, filozofiju i kazalište što ide u kategoriju građanskog teatra. A tu je riječ o pozornici i gledalištu idealizirane provinijencije i učinka. Ili o kazalištu koje ih uspavljuje i prisvaja. Da bih ovo pojasnila poslužit ću se ulomkom iz studije Terrya Eagletona:

*Ja sam kao pojedinac što se društva tiče - potpuno nebitan. Netko će zacijelo morati preuzeti moje funkcije budući da naobrazba igra ključnu ulogu u reprodukciji ovakva društvena sustava, ali nema osobita razloga da na toj funkciji budem upravo ja. Unatoč tomu što znam da je to tako ta me pomisao neće navesti na gutanje smrtonosne doze tableta za spavanje. Ja sebe naprosto ne doživljavam kao puku funkciju pojedine društvene strukture koja bi mogla opstati i bez mene, premda analizom situacije uvidam da je tomu tako. Naprotiv čini mi se da sam bitno povezan s društvom što mi daje osjećaj vrijednosti i omogućuje mi smisleni djelatnost. Premda sam svjestan da svijet ne postoji baš samo zbog mene počinje mi se činiti da je on na mene uvelike usredišten a ja jednako usredišten na svijet. Ideologija je skup vjerovanja i postupaka koji dovode do takva usredištenja. Ideologija je puno prepređenija, prodornija i nenumetljivija nego brojne eksplicitne doktrine; ona je sam medij u kojemu ja živim.*

*Ljudski subjekt u zamci ove ideologije dobiva ugodno jedinstvenu sliku o sebi. Ta slika uključuje i krivo prepoznavanje samoga sebe, ona idealizira stvarno stanje subjekta. Ja nisam onako jedinstven, samostalan, stvaralački subjekt kakvim se sebi činim*

na području ideologije, već sam decentrirana funkcija čitavog niza društvenih odrednica. Neizbježno općinjen slikom koju dobivam o sebi, ja joj se podređujem, a upravo tim podređivanjem postajem ono što se od mene i očekuje, postajem zamka ideologije.

Ovo o čemu Terry govori ne vrijedi samo za žive ljude, za mene ili za Vas, to vrijedi i za dramska lica. Govoreći uopćeno svima je u građanskoj dramaturgiji osigurana slika o sebi, idealizirano stanje subjekta, identitet ili dispozicija za identitet. Građanska drama i njezina praksa funkcioniraju kao identitetska priča. U takvu kazalištu uvijek smo ulovljeni u zamku ideologije. Zato se osjećamo otuđeni i izgubljeni. Videni u zrcalu koje nam je podmetnuto i time zapravo zamjenjeni. Za nas kao i za lica na pozornici uvijek vrijedi neki *kao*. Mi smo žrtva te ideologije i tu nema izlaza. Preostaje tek pitanje: jesmo li se prepoznali kao žrtve? Jesmo li proniknuli o čemu se radi, jesmo li pri kraju tisućljeća osvijestili situaciju ili u nju nevinno upadamo i dalje?

Tu svijest pokazao je Teatar ITD. Nakon prononsirane ideologije totalitarizma kod nas komunizam koristi metode pritajene i prepredene ideologije. ITD započinje odmah svoj erozivni proces na njezinu podriivanju. Sumnju i kolebanje u identitet što ga nudi građanski teatar otvorili su u Europi Pirandello i Ghelderode, pa su se njihova djela kao što je *Henrik IV* ili *Eskurial* pojavila na ITD-eovskim pozornicama. Ali pothvat ni u ovoj prilici ne bi bio učinkovit da uz njih nije zabljesnuo Slobodan Novak s djelom o rastočenosti i kolebanju hrvatskog identiteta, pod nazivom *Miris, zlato i tamjan*.

Teatar apsurdna otišao je dalje. On jednostavno ponižava identitet koji smo dobili kao glumu ideologije. Nad svakim djelom Ionesca i Becketta stoji pitanje kako je događaj uopće moguć kada lice ne može postati biće, kada je ono bez identitetske priče. Teatar apsurdna pokazuje lice bez ikakve odlike, naprosto *čovjeka bez svojstava*. Za petama, a ponekad i ispred Europe, Teatar ITD izvodi takoreć sva Ionescova djela, prikazuje štoviše i svjetsku praizvedbu njegova *Macbetha*. Teatar apsurdna nedvojbeno je vrhunac razaranja identiteta u kazalištu i s kazalištem. Morali su prema tome započeti novi inicijali. Došli su iz filozofije jezika i mahom su se prenijeli u oblik dramskog pisma. Sada se na mjestu gdje je vladao identitet, ili razoreni identitet ili čovjek bez svojstava, javlja subjekt koji je posve bačen u jezik, prepušten jeziku, sav od jezika. Paradigmatska ponuda takvog dramskog pisma bio je *Kaspar* Petra Handkea. Glasovita predstava Teatra ITD prije koje su se pojavile *Stilske vježbe* Quenneaua i Maroevića, a poslije koje *Mototor* i *Tarampesta* Antuna Šoljana.

Kazališno pak, obaranje vrijednosti jezika hrvatske vlasti u poraću, ITD pokreće izvedbom *Hamleta u selu Mrduša donja*. Predstava prokazuje jezik vladajućih. U taj jezik nitko iz gledateljstva više neće, svi ga odbijaju, svi mu se ismijavaju. Tu, prema tome u maloj dvorani današnjeg Yoricka, gledatelj postaje novi subjekt.

Reakcija na pojavu *Mrduše* morala je biti drastična. ITD je opasno kazalište. Cenzura se na njega morala okomiti. Mislim da je drama jezika vrhunski udar ITD-eove subverzije u režimu komunističke utopije. I time bih zaključila.

Govoreći o prvom desetljeću spomenula sam samo neke od odrednica iz kojih su izvirale itedeovske energije i potresale našu duhovnu stvarnost. One su nas pripremale za drugo i drugačije. Formirale su novi mentalni obzor. Artikulirale su napokon ono što sam na početku nazvala - ITD kao novost.

## STUDIJ GLUME U OSIJEKU\*

### 1. POČECI GLUMAČKOG ŠKOLSTVA KOD HRVATA

Već 1861. godine kada je Hrvatski sabor zakonskim člankom 77. proglasio Zagrebačko kazalište zemaljskim zavodom, on je posebno odredio da Zemaljski kazališni odbor *ima utemeljiti u Zagrebu učilište za osoblje kazališno...* a da će zemaljsko kazalište predstavljati *i u Zagrebu, i u Hrvatskoj i Slavoniji i po drugih krajevih našega naroda*. Osnivanje hrvatskoga dramatičkog učilišta u Zagrebu, *koje ne bi bilo samo zagrebačko* nego doista *i zemaljsko, hrvatsko*, predviđao je i Statut narodnog hrvatskog glumišta iz 1873. u kojem je zapisano (glava VII., paragraf 41-52): *Da se hrvatskom glumištu pribavi i za buduće dovoljan i vješt naraštaj i da se uz mognu vremenom sastaviti dramatična društva za druge gradove naše domovine, osniva se hrvatsko dramatičko učilište u Zagrebu*. (Istaknuo SM.) Poznato je da je prvi takav pokušaj, istina epizodni, ostvario tek Nikola Milan Simeonović (1843.-1928.), glumac i redatelj drame zagrebačkog kazališta, i to individualac-privatist, osnivanjem *prve besplatne skupne škole za mlade kazališne kadrove koji su dotad... stjecali osnovno glumačko znanje na privatnim pojedinačnim satovima kod istaknutih zagrebačkih glumaca*.<sup>1</sup> Ta "Milanova besplatna škola" radila je četiri mjeseca, od prosinca 1881. do 31. ožujka 1882., kada je on sa 17 svojih pitomaca održao prvu i jedinu produkciju. I njegova je bila namjera sastaviti glumačku družinu koja će *dati predstave po raznih gradovih naše domovine, "da se istisne putujuće komedijaštvo"*.<sup>2</sup>

Eru hrvatskoga glumačkog učilišta na profesionalnoj i zavodskoj osnovi i utvrđenom *naukovnom redu* (programu) otvorio je intendant Hrvatskoga zemaljskog kazališta i njegov reformator Stjepan Miletić osnivanjem i ustrojem *prve glumačke*

\* Ovom prigodom zahvaljujem Branku Hećimoviću za dostavljeni mi repertoar ispitnih predstava, odnosno scenskih produkcija studenata na dislociranom Studiju glume u Osijeku od 1980. do 1984. godine (za prva dva upisana naraštaja jedinstvene klase) koji je obradio Nikola Batušić za 3. knjigu *Repertoara hrvatskih kazališta*, ujedno, izričito zahvalnost njemu samome, koji mi je priskrbio pomagala i članke za obradu teme, kao i akademskim glumcima, pojedincima koji sa sadašnjim studentima i glumcima već osamostaljeno stručno-edukacijski rade, kao i njima samima, sadašnjem studijskom naraštaju, za suradnju sa mnom u uspostavljanju dokumentacijske podloge za obradu sugerirane mi teme.

<sup>1</sup> Pavao Cindrić: *80 godina školovanja glumaca u Zagrebu (1881-1961)*, Zagreb, 1963. Str. 6.

<sup>2</sup> Isto, str. 53, bilj. 18.

škole u Hrvata. Dramatske operno-pjevačke škole, nominalno u sklopu Glazbenog zavoda kao hrvatskog konzervatorija. Hrvatska dramatska škola (poznata kao Miletićeva glumačka škola) djelovala je samo dva godišnja tečaja, od 5. listopada 1896. do potkraj lipnja 1898. O svrsi njezina osnivanja i djelovanja pisao je Miletić u svojem *Hrvatskom glumištu*<sup>3</sup>: školi je zadatak *da se u prvom redu prekine s tradicijom diletantske metode u individualnom odgoju glumačkog podmlatka na nepedagoški način, metode, koja je većinom odgajala mediokritete, a da se uvede sistematski rad s pravim talentima kojima će škola davati glumačku abecedu i proširiti njihov kulturni vidokrug potrebnim dramaturškim, estetskim i historijskim znanjem.* (Istaknuo SM.) Nakon završenog studija, od mladih bi se glumaca formirala još jedna zemaljska kazališna družina koja bi, kao neka vrst filijale Hrvatskoga zemaljskoga kazališta, mogla *putovati širom zemlje.* (Istaknuo SM.) Osobito nadareni glumci bili bi angažirani za Hrvatsko zemaljsko kazalište koje bi tako *imalo u ovom društvu trajni, uvijek svježi izvor svoga podmladivanja.*<sup>4</sup> Djelovala je prekratko da bi putovala čitavom zemljom, ali je bila prva koja prekida s diletantizmom one vrste o kojem je pisao Šenoa u svom "Viencu" (1878.): *Sto puta rekosmo: Utemeljite dramatičko učilište!... Mi i opet velimo, da je mehanička dresura skupo plaćena - dresura, gdje se novaku bez psihološkog tumačenja pokazuju samo pokreti i koraci, gdje dakle budući glumac nije nego puta marioneta, gdje se novaku ne tumači razborito deklamacija li što ga ide; već on mora samo ropski oponašati učitelja i deklamovati na vanjski efekt - da sva ta dresura ništa i ništa ne valja, jer po tom ne može glumac doći do samostalnosti, do svijesti, do prirodnosti, ako nema vanredan talenat...*<sup>5</sup>

Zato je Miletić, uočivši sve te prilike, neprilike i potrebe, unio u sustav svojih reformi kao jednu od glavnih zadaća osnivanje dramatsko-glumačke škole koja će djelovati po logici glumačke pedagogije, usmjerena na odabir onih malobrojnih polaznika koji su gonjeni snagom glumačkog i kazališnog poziva, kao što su to bili Nina Vavra, Ivo Raić i Josip Bach. Među osam primljenih polaznika, podrazumijeva se, nije bilo Osječana, ni Slavonaca, ni drugih iz pokrajine, ali je škola imala za predavače prof. Ferdu Ž. Milera, Osječanina (1853.-1917.), klasičnog filologa, diletanta u osječkim družinama, pa dramskog pisca; on je predavao logički i retorički naglasak i njemački jezik, kao i Osječanin Josip Florschütz (1864.-1916.), sveučilišni profesor, germanist, utemeljitelj hrvatske katedre za indoeuropsku filologiju, kazališni povjesničar, teoretičar drame i jedan od najaktivnijih nastavnika Miletićeve škole, koji je u njoj predavao i hrvatsku poetiku, dramaturgiju i povijest hrvatskog kazališta. Imala je i Vukovarca Nikolu Andrića (1867.-1942.), njegova mladeg vršnjaka iz osječke klasične gimnazije, studenta na Sorbonni, književnika koji je, između ostaloga, bio dramaturg i intendant Hrvatskoga zemaljskog kazališta, ali i jedan od osnivača Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1907. kao drugoga zemaljskog kazališta, kojemu je bio i prvim intendantom i osnivačem drame, opere i operete. A njezin svršeni pitomac bio je i Đuro Prejac, glumac, redatelj, skladatelj i dramski pisac, koji će (kao i profesor mu Andrić prije njega) od 1919. do 1921. biti intendantom Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Ovom Miletićevom dramskom školom prestaje podučavanje, a počinje obučavanje i izobrazba, otpočinje prava povijest hrvatskoga glumačkog školstva kojemu su otpočetak i Osijek i Osječani dali

<sup>3</sup> Stjepan Miletić: *Hrvatsko glumište*, II., Zagreb 1904. (*Hrvatska dramatska škola*, str. 213-221.)

<sup>4</sup> *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969*. Enciklopedijsko izdanje, Zagreb, 1969. Str. 351.

<sup>5</sup> Cindrić, n.d., str. 55, bilj. 28.

svoj doprinos i nastavlja se razvojni put od provizornoga zavoda do državnih školskih ustanova, kao što su dalje bile: Državna glumačka škola (1920.-1929.), kojoj je temelje postavio i privremeno njome upravljao Branko Gavella, pa Benešić - Ivaniševićeva Glumačka škola (1939.-1944.), i naposljetku Zemaljska glumačka škola (1945.-1950.) Druge Ivaniševića, osnovana kao samostalna ustanova izvan sastava zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, posljednja glumačka škola u Hrvatskoj. Sve te škole imale su osmišljenu i zahtijevnu naukovnu osnovu, statut, disciplinarni red i poslovnik za nastavnički zbor. Između Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i ovih škola postojala je čvrsta veza. Sve su one svečano otvarane, jer su zadovoljavajući nasušne kadrovske potrebe i bile okrenute cijelom hrvatskom prostoru, zapravo, težile su da ga obuhvate.

Joza Ivakić, direktor osječke Drame (1915.-1917.) i Đoko Petrović, scenograf i redatelj osječkog kazališta, postaju u tim glumačkim školama predavači, a predavač glume, proslavljeni Marko Fotez, postaje u Osijeku i glumac i redatelj i direktor Drame. Iz ovoga školskog sustava potekli su kao glumci zapaženoga scenskog nerva Amand Alliger, Hinko Tomašić, Mirko Perković, Branko Mešeg, Mira Brlek-Marton, Ružica Lorković i drugi zaslužni osječki umjetnici. Pojedinci među njima kao Hinko Tomašić, Mirko Perković i Branko Mešeg, bili su entuzijasti koji su osječkom kazalištu posvetili sve svoje životne i stvaralačke potencijale kao redatelji, dramaturzi, direktori drame i intendanti. To je podloga na koju se Osijek (Sveučilište u Osijeku i Hrvatsko narodno kazalište) bio pozivao i od koje je polazeći polagao pravo na otvaranje dislociranog Studija glume, te na svoju daljnju participaciju sa glumačkim visokim školstvom u Zagrebu i kazališnim suživotom Hrvatske, koji je od 1861. saborskim člankom proklamiran a od Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i ostvarivan.<sup>6</sup>

A kada je svečano otvorena Akademija za kazališnu umjetnost u Zagrebu 1. prosinca 1950. pretvaranjem Zemaljske glumačke škole u prvo osamostaljeno nacionalno kazališno visoko učilište, ponajviše zaslugom njegova vodstva, Druge Ivaniševića i Branka Gavella, taj prijelomni događaj izazvao je veliko zanimanje hrvatske kulturne javnosti.

O tome ilustrativno svjedoče odgovori Branka Gavella koje je tada dao<sup>7</sup> a koje donosimo u sažetom izvodu:

- *Otvaranje Akademije očekivalo se s velikim interesom. Mnogi tvrde da je time počela nova faza u razvoju našeg kazališnog života. Koliko ta tvrdnja ima opravdanja?*

- *...! To znači da naša javnost ispravno shvaća probleme kazališnog života. Ne bih mogao, doduše, reći da otvaranje Akademije znači neku novu fazu u razvoju našeg kazališnog života, jer su već odavno svi naši kazališni radnici pridavali veliku važnost*

<sup>6</sup> Prvo svoje gostovanje u Osijeku, *drugom gradu zemlje*, dramski ansambl preustrojenoga Narodnoga zemaljskog kazališta u Zagrebu upriličio je već u listopadu 1862. pod pokroviteljstvom biskupa J. J. Strossmayera i nastojanjem slavonskih članova kazališnog odhoda, saborskog zastupnika iz Vukovara Jovana Subotića i haruna Gustava Prandaua. Osijek je tada *imao postati centar kazališnog života u Slavoniji*. Drugo gostovanje Narodnoga zemaljskog kazališta u Osijeku ostvario je umjetnički voditelj, glumac i redatelj *dramatičkog odjeljenja Slavonac* Adam Mandrović u svibnju i lipnju 1878. On je nastupao kao glumac i u prvom gostovanju. Od tada i ubuduće Osijek je ostao trajno povezan s kazališnim životom Zagreba.

<sup>7</sup> *Odgovori dru Branka Gavella povodom osnivanja Akademije za kazališnu umjetnost u Zagrebu*. "Scena", br. 2-3, str. 196-198, Novi Sad, 1974.



odgoju glumačkog naraštaja i ispravno mislili da je pravilan odgoj tog naraštaja moguć samo u za to određenim školama [...]. Zato već Miletić uočivši sve te prilike i neprilike, unosi u sistem svojih reformi, kao jednu od glavnih točaka, osnivanje glumačke škole. Kad se sjetimo imena Bacha, Vávre i mnogih drugih, vidjet ćemo koliko je ta škola već u svom prvom obliku dala vrijedan doprinos kazališnoj kulturi. A i poslije preranog prestanka rada te prve naše glumačke škole, svi su kazališni faktori nastojali da ponovo nadu mogućnost za otvaranje takvog instituta. Uspjelo je to tek Juliju Benešiću, te je od njegova doba glumačka škola, s manjima ili većim prekidima u raznim administrativnim oblicima, sve do danas djelovala u smislu što dublje stručne pripreve budućih glumaca [...].

Naša Akademija namjerava uglavnom produžiti sve tradicije koje su živjele u prijašnjim glumačkim školama, a pri tom uočivši nove probleme, koje je donijela nova stvarnost našeg kazališnog života, nastojati da i za te probleme nađe rješenje. Među tim problemima možda je najglavnije - da se ponovi i oživi u toku decenija pomalo zapretna umjetnička iskra namjene glumačkog stvaranja. U mnogim peripetijama, kojima je bio izložen u posljednjih deset, petnaest godina naš kazališni život, čini se da se izgubio smisao za pravu umjetničku namjenu kazališnog stvaranja. Mnogo se eksperimentiralo, mnogo se polagalo važnosti na sporedna pitanja a zaboravljala se je životna misionarska bit glumstva. U tom smislu morat će Akademija usmjeriti svoje centralno djelovanje. Akademija će nastojati da daje svojim studentima potrebne opće temelje kulturnog saznanja, tražit će mogućnost da oni izoštre spremu svojih profesionalnih sredstava, ali će nastojati da na tim temeljima sazida u glumcu potrebu i mogućnost za iskreno samostalno stvaranje koje će biti u vezi sa cijelom kulturnom problematikom našeg vremena [...].

- Kako će se ublažiti razlika između općekulturne i stručne spremlje sadašnjeg umjetničkog kadra u kazalištima i novoga kadra koji će davati Akademija?

- Mislim da je pretjerano naglašavati neku bitnu razliku između kulturnog i stručnog nivoa sadašnjih glumaca i nivoa glumaca koji će izaći iz Akademije. Ja ću, kao i u Ljubljani, uvijek nastojati da suradnja i kontakt između Akademije i kazališta budu što priskniji i intimniji. Ta je konstatacija to važnija, jer se u prošlosti znala potkrasti tendencija za nekim konkurentima gledanjem škole na kazalište ili obrnuto. Smatrao sam uvijek da je to pogrešno. Pa i onda, ako faktori u Akademiji osjete da u kazalištu postoje tendencije koje smatraju štetnim za razvoj kazališne umjetnosti pravi put za uklanjanje tih grijehaka ne sastoji se u tome da Akademija nastoji stvoriti neko svoje kazalište, već obratno, da nastoji i radom sa svojim pitomcima, a i općim kazališno-kulturnim djelovanjem upozoriti odgovorne faktore u kazalištu i izvan njega na eventualne nedostatke.

Nadam se da će naša omladina prihvatiti ovu priliku za visoko obrazovanje u kazališnoj struci, te se u što većem broju prijaviti za prijemni ispit. Htio bih istaći to: nijedan kandidat koji dolazi u našu Akademiju, neka ne zaboravi glavnu stvar, a to je da mu Akademija ne može pružiti nikakvih čarobnih sredstava s pomoću kojih će on najednom postati glumac ili redatelj, već da mu Akademija može samo pomoći da se on, služeći se svim preduvjetima koje mu ona pruža, sam razvija do glumca, a nadamo se do glumca - umjetnika.

Akademija je svoju djelatnost usmjerila na misionarsku bit glumstva, na oživljavanje umjetničkih tradicija i kazališnih veza koje su živjele u prijašnjim glumačkim školama, na što dublju stručnu pripremu budućih glumaca i suočavanje s novom problematikom koju je donijela nova stvarnost kazališnog života. Otuda Akademija za kazališnu umjetnost vremenom postaje Akademija za kazalište, televiziju i film, pa Akademija dramske umjetnosti, koja je zasnovana na Gavellinim temeljima akademskog obrazovanja. Akademskim glumcima ili redateljima tada postaju osječki polaznici: Fabijan Šovagović, Antun Tonči Vrdoljak, Nada Murat, Zlatko Madunić, Zdenka Anušić, Inge Apelt, Dunja Rajter i dr. Poslije Gavelle, umjetničko vodstvo Akademije preuzima Kosta Spaić, a tijekom vremena u nj ulaze Drago Krča, Vlatko Pavletić i svršeni istaknuti akademci Vladan Švacov, Tomislav Durbešić, Tonko Lonza, Božidar Vilić, Vanja Drach, Georgij Paro, Joško Juvančić, Damir Munitić. Zašto ukazujem na sva ova imena? Zato što su se uz Fabijana Šovagovića i intendantu Branka Mešega, direktora Drame Dejana Rebića, i druge, upravo ona našla u osnivanju i vodenju, sve do danas, prvoga dislociranog studija glume izvan Zagreba, osječkog studija, kada je valjalo spašavati Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku jačanjem Drame. To je vrijeme kada se osječki i Osijeku gravitirajući akademci ne vraćaju u Osijek. Razina umjetničkog ansambla je bila neodgovarajuća. Uz to, 1975. godine zbog dotrajalosti zgrade zatvoreno je gledalište kazališta, a otvoreno improvizirano gledalište na samoj pozornici, sve do obnove zgrade 1985. godine. Za redovit i repertoarno ozbiljan kazališni život u Osijeku i Slavoniji opstojao je krajnje nepovoljan stjecaj okolnosti. Bilo je teško očekivati prinove u opstojećim uvjetima. Istodobno, Osijek, koji je u drugoj polovici 19. st. bio poslije Zagreba posve sigurno najvažnije kulturno središte Hrvatske, u ponovnom je uzdizanju visokoškolske kulturne snage. Pokazatelji su evidentni. Osnovana je Zajednica općina Osijek, koja se pokazala akceleratorom razvoja. Ona je osigurala i osnivanje Sveučilišta u Osijeku 1975. Ono profilira mrežu visokog obrazovanja u Slavoniji. Nastoji osigurati povoljnije uvjete za nove studije koji niču: poslije ekonomskih i pravnih; medicine, elektrostrojarstva, građevinarstva, pa za novi Pedagoški fakultet, koji je upravo uspostavljen prerastanjem Pedagoške akademije 1978. u fakultet.

U sklopu tih nastojanja da ne bude nepokrivenih bijelih točaka u kazališno-scenskom životu Hrvatske, Akademija za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, smatrajući se odgovornom za prilike u hrvatskom glumištu, prihvatila je 1978. razgovore s Pedagoškim fakultetom i Hrvatskim narodnim kazalištem u Osijeku, ali i davnu zamisao, za koju nisu postojali preduvjeti, da će Akademija sustavno i planski početi edukacijom glumaca ne samo u Slavoniji nego i u drugim hrvatskim regijama, i to u suradnji s tamošnjim kazalištima i visokoškolskim ustanovama, koje su temeljni preduvjet tog izobrazbi. Akademija se obvezala da će u pojedinim sveučilišnim gradovima organizirati cjeloviti četverogodišnji studij glume s kandidatima iz dotične regije odabranima na temelju klasifikacijskih ispita po istim vrijednosnim mjerilima i postupku koji vrijede i za studente u Zagrebu, a lokalna će kazališta u svojim ili drugim prostorima omogućiti praktičnu nastavu. Teorijski dio nastave organizirat će se u suradnji s pedagoškim fakultetima pojedinih gradova, ali s glavninom predavača najvažnijih studijskih kolegija iz Zagreba. Ova, na opće zadovoljstvo prihvaćena zamisao, počela se najprije ostvarivati u Osijeku, gdje su prijamni ispiti održani u lipnju 1979. za prvu generaciju studenata, a nastava je započela ujesen iste godine.

## 2. OSNIVANJE VISOKOUČILIŠNOG STUDIJA GLUME U OSIJEKU

Studij je utemeljen potpisivanjem *Samoupravnog sporazuma o međusobnoj suradnji u organizaciji i izvođenju studija na područnom odjeljenju glume AKFIT-a pri Pedagoškom fakultetu u Osijeku*.<sup>8</sup>

Sporazumom su utvrđena polazišta na kojima se temelje ciljevi i zadaci suradnje, zajedničko organiziranje i izvođenje nastave studija glume za stjecanje visoke stručne spreme u četverogodišnjem trajanju, način i oblici ostvarivanja zajedničkih interesa i način financiranja. Akademija za kazalište, film i televiziju, Pedagoški fakultet i Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku preuzeli su obveze iz realizacije nastavnog plana i programa utvrđene člancima 5, 6. i 7.:

### Članak 5.

*Akademija za kazalište, film i televiziju i Pedagoški fakultet su nosioci nastavnog rada na studiju glume u Osijeku. U okviru toga će naročito:*

*AKFIT će:*

1. *Organizirati i osigurati potreban broj odgovarajućeg nastavnog i stručnog kadra za izvođenje nastave na ovom studiju iz svojih redova, odnosno stručne suradnike*

2. *Povjeriti izvođenje nastave općih programskih osnova nastavnicima Pedagoškog fakulteta u Osijeku*

3. *Osigurati svakom studentu nastavni plan i program te popis literature za sve predmete.*

### Članak 6.

*Pedagoški fakultet u Osijeku će područnom odjeljenju glume u Osijeku:*

1. *Osigurati prostor za izvođenje nastave*

2. *Osigurati nastavnike za opće programske osnove*

3. *Osigurati stan za voditelja klase, odnosno do osiguranja stana plaćati hotelski smještaj*

4. *Voditi evidenciju o studentima i polaganju ispita, uz suradnju studentske referade AKFIT-a*

5. *Osigurati nastavna sredstva (biblioteka i stručni rekviziti).*

### Članak 7.

*Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku će za izvođenje studija glume osigurati:*

1. *Besplatno korištenje kazališnih prostorija za izvođenje praktične nastave*

2. *U toku čitavog studija omogućiti područnom odjeljenju glume izvođenje njegovih vlastitih produkcija u svojim prostorijama a isto tako i nastupe studenata koji studiraju na Akademiji u Zagrebu*

3. *Za vrijeme izvođenja nastave sa strane kazališnih umjetnika u Zagrebu, gostovanje tih umjetnika u drami HNK*

<sup>8</sup> Vidi "Informacije" Pedagoškog fakulteta, III, br. 5, str. 7-11 od 2. listopada 1979.

4. U dogovoru s Akademijom angažman studenata za izvođenje svojih redovnih predstava uz dogovorenu naknadu

5. Sklapanje ugovora o zasnivanju radnog odnosa sa svim svršenim studentima područnog odjeljenja glume u Osijeku.

Prema tome, ključnim odredbama uspostavljena je sigurnost odvijanja studija: Skupština SIZ-a za obrazovanje radnika prosvjetne struke preuzela je obvezu osiguravanja sredstava za realizaciju godišnjeg programa rada. Hrvatsko narodno kazalište se obvezuje da će omogućiti izvođenje ispitnih i drugih programa studenata glume na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta. Nastavnicima Akademije za kazalište, film i televiziju i studentima bit će omogućeno angažiranje u redovnom godišnjem repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta. Svim diplomiranim studentima glume bit će ugovorom osiguran angažman i omogućeno zasnivanje radnog odnosa.

Potpisivanjem sporazuma, upriličena je u Knjižnici Pedagoškog fakulteta 3. studenoga 1979. svečanost otvaranja Akademijina odjeljena Studija glume. Govorili su dekan Pedagoškog fakulteta Dušan Plećaš, dekan Akademije za kazalište, film i televiziju Vladan Švacov i republički ministar Stipe Šušteršič. U svom izlaganju dekan Plećaš podsjetio je na pokušaj bivše Pedagoške akademije, koja je studentima hrvatskog jezika i književnosti, a i zainteresiranim studentima drugih katedri, omogućila studij glume dvije školske godine 1971./1972. i 1972./1973. Tako je 18 studenata pod stručnim vodstvom redatelja prof. Stevana Štukelje slušalo fakultativni kolegij glume od kojih je 16 položilo taj ispit. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku iz te generacije dobilo je dvije darovite glumice - Anu Bikić-Stanojević i Radoslavu Mrkšić. Tom prilikom Plećaš je spomenuo i vrijedan rezultat koji je postigla i omladinska glumačka škola pri Miniteatru pod vodstvom Branka Mešega. Nekoliko članova ove škole uspješno je nastavilo studij u kazališnim akademijama.

Od posebnog značenja bilo je obraćanje dekana dr. sc. Vladana Švacova prvim upisanim studentima<sup>9</sup>:

*Ja bih htio reći, prije svega, par riječi našim studentima u Osijeku, koji otvaraju, početkom svoga školovanja ovdje, novi proces za koji mislimo da će biti vrlo instruktivan i da će biti vrlo poučan, da će biti stvaralački pokušaj da se takav način školovanja, ne samo glumaca nego uopće scensko-predstavljačkog kadra, u našoj Republici nastavi i ojača.*

*Mi danas slavimo jednu malu svetkovinu. Svetkovina je, kao što reče Homer: početak ili završetak jednog ljudskog djela. Ja to govorim sad o vama. Vi stojite sada na početku. Ali početak, ovaj početak, nije nigdje. On je, kao što reče dekan Plećaš, nastavak jedne tradicije. Tradicija je nešto što jest, tradicija je samo onda ako ima usmjeren pogled u budućnost. Ako nije prisjećanje nu nešto što je bilo nekada, nego ako živi sa svojom sadašnjicom, i ako ima otvoren pogled i otvorena vrata prema danima i prema budućnosti... Mi ćemo, naša Akademija, kroz nekoliko godina, mislimo u tijeku pet do šest godina, pokriti cijelu Republiku takvim područnim odjeljenjima, i zato je vaš posao ovdje odgovorniji, i zato je vaš posao ovdje prućen s mnogo znatijeljijim i mnogo obazrivijim pogledima nego što bi to bio slučaj kada bismo počinjali s*

<sup>9</sup> Studij glume pri Pedagoškom fakultetu. "Informacije" PF-a, III/1979, br. 9a, str. 5-7 od 5. studenoga 1979.

*jednom vrstom djelatnosti koja ima svoje primjere u našem umjetničkom, pedagoškom nastojanju.*

*Lijepo je što ovdje u Osijeku radite u sredini koja ima za naša iskustva izvanredno razumijevanje. Mi danas počinjemo s jednom pustolovinom. Pustolovina je utoliko značajnija što radimo svi zajedno bez iskustva. Mi ćemo svi zajedno putovati, dolaziti ovamo, vi ćete putovati u Zagreb, sretati se s vašim kolegama, izmjenjivati iskustva, pratiti kazališne predstave i raditi zajedno. Isto tako tako će vaše kolege iz Zagreba dolaziti ovamo i vi ćete u toj razmjeni iskustva dolaziti i do novih spoznaja i do novih iskušenja.*

*Ono što se napravi ovdje u slijedećih pet godina, dok dvije generacije glumaca završe svoj posao, svoje školovanje, i permanentno i stalno ulaze u teatar, to će biti ne samo iskustvo nego i podrška svim našim nastojanjima da kazališni život u Republici obnovimo, da bude na razini kakva je nekada bila ne samo u Zagrebu već i u Osijeku. U tome smislu i u tome nastojanju sve naše zajedničke probleme rješavat ćemo na način kolegijalne ovisnosti, jer studiji na umjetničkoj akademiji razlikuju se od toliko studija na bilo kojem drugom fakultetu po tome što studenti i profesori ostaju doživotno vezani. Mi smo zauvijek vezani samom prirodom našega posla i to je nešto što nas stavlja pred zadaće koje moramo rješavati, od našega samoobrazovanja, našega razmišljanja o našem vlastitom životnom putu, do puta u stalno javno djelovanje. Stavljajući vam na srce sve te brige, a i opasnosti, dijelit ću uvjerenje svojih kolega s Akademije da je ovo dobra godina, da je rodila godina u Slavoniji i Baranji, što se tiče glumačke prinove.*

### 3. PRVA DVOGENERACIJA AKADEMSKIH GLUMACA

Prema dogovoru, u Osijeku su otpočele studij dvije generacije studenata, i to prva od 1979./1980. godine, a druga od 1980./1981. Studij u Rijeci započeo je kao jednogeneracijski 1986./1987. godine, a isto takav studij u Splitu 1988./1989. godine. Time je zagrebačka Akademija 120 godina nakon 1861. godine i ozakonjenja saborskog članka o utemeljenju kazališnog učilišta *koje ne bi bilo samo zagrebačko*, a ona je otpočetka djelovala kao *zemaljska* (nacionalna) visokoučilišna institucija! - učinila u suradnji s Osijekom, Rijekom i Splitom drugi veliki iskorak u povijesti hrvatskih profesionalnih kazališta: prihvatila je i programski i kadrovski upostavila, ne bez kritičkog promišljanja domašaja *za i protiv* argumentacije, *načelo kroatodisperzičnosti* za vodeće načelo i novi model u visokoučilišnom obrazovanju dramskih umjetnika u Hrvatskoj. Uspostavljena je prva programska i kadrovska pedagoško-umjetnička kazališna zajednica s ciljem da uklanja kadrovske i druge smetnje daljnjem sustavnom umjetničkom uzdizanju i razvitku hrvatskih profesionalnih kazališta izvan Zagreba, koja su se mogla podići obnovom, izvanjskom, svojih zdanja, ali ne i svojom kadrovskom bazom, izgrađenom umjetničkom nastavom, na kojoj počivaju, i na kojoj se gradi prisna kontaktnost između Akademije i kazališta, o kojoj je bio govorio Gavella.

Prvom prijamnom ispitu u Osijeku pristupilo je 39 pristupnika. Ispitno povjerenstvo u sastavu: Joško Juvančić, Fabijan Šovagović, Drago Krča, Ivica Boban, Bogdan Gagić, Dragan Mucić i Branko Mešeg odabralo je osam kandidata. Čast da vodi prvu generaciju ukazana je istaknutom poborniku osječkog studija Fabijanu Šovagoviću, Slavoncu, glumcu poteklom sa slavonske, osječke amaterske scene.

U prvu godinu studija upisano je 1. rujna 1979. osam studenata, i to: Ivan Brkić, Velimir Čokljat, Damir Lončar, Davor Panić, Jasna Kovačević (Odorčić), Vlasta Ramljak, Antonija Schmidt i Željko Vukić, koji je tragično izgubio život, nesretnim slučajem.

U drugoj školskoj godini 1980./1981. dvogeneracijskog studija pridružilo im se novo kolo studenata upisanih u prvu godinu: glumac Đorđe Bosanac i studenti Dubravka Crnojević (Carić), Mira Perić (Katić), Ljiljana Krička i Darko Milas. Voditelji klase bili su: Fabijan Šovagović, prvi pedagog studija, i Drago Krča. Koordinator studija bio je Branko Mešeg, a njegovim umirovljenjem Zvonimir Ivković, intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Studijski program obuhvaćao je glumu, scenski govor i scenski pokret kao temeljne stručne predmete, koje u stručnom izvedbenom programu prati nastava fonetike, povijest drame i kazališta, dramaturgija i radiofonija ili glazba te tečajna nastava iz fonetskih vježbi, pantomime i mačevanja. Nastavu iz stručnih predmeta izvodili su: Fabijan Šovagović, Nikola Batušić, Izidor Munjin, Ivica Boban, Dragan Mucić i Antun Petrušić. Ispite iz glume, scenskog govora i scenskog pokreta priređivali su u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu redatelji, tj. voditelji studijskih predmeta sa suradnicima: Fabijan Šovagović, Drago Krča, Tonko Lonza, Radovan Grahovac, Tomislav Durbešić, Damir Munitić, Joško Juvančić i baletni majstor osječkog i sarajevskog kazališta Antun Marinić. Pridružili su im se redatelji: Angel Palašev, Boris Kovačević, Nikša Eterović i Radovan Marčić. Teorijske predmete iz stručne nadgradnje predavali su i izvodili profesori i asistenti Pedagoškog fakulteta u Osijeku. Ispitne predstave upriličene su u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku i na pozornici Akademije u Zagrebu, a bile su otvorene javnosti.

Repertoar ispitnih predstava od 7. siječnja 1980. do 24. travnja 1984. godine, u kojem je iskristaliziran profil, a potom i dodijeljene diplome (1983. i 1984.) prvoj dvogeneraciji akademskih glumaca osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta iz klase Šovagović - Krča, bio je to slijedeći<sup>10</sup>:

ISPIT IZ GLUME, SCENSKOG GOVORA I SCENSKOG POKRETA (veći dio ispita temeljen na prozama Stjepana *Tomaša*) GRAĐANI U PRVOM KOLJENU.  
Red. Fabijan Šovagović.

Premijera: 07.01.1980.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

*Giraudoux*, Jean: ZA LUKRECIJU (POUR LUCRECE). Scene iz prvog, drugog i trećeg čina.

Red. Drago Krča.

Premijera: 07.05.1980.

Pokusna dvorana Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

*Homer*: ILIJADA (ILIAS). Štit.

*Eshil*: AGAMENON (AGAMEMNON).

<sup>10</sup> Repertoar je priredio dr. sc. Nikola Batušić za treću knjigu *Repertoara hrvatskih kazališta*.

Red. Tonko Lonza.

Premijera: 12.01.1981.

Pokusna dvorana Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

*Ibsen, Henrik*: ROSMERSHOLM (ROSMERSHOLM). Prvi čin, odlomak.

*Ibsen, Henrik*: JON GABRIEL BORKMAN (JON GABRIEL BORKMAN). Prvi i drugi čin, odlomci.

Red. Radovan Grahovac.

Premijera: 13.01.1981.

Pokusna dvorana Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

*Shakespeare, William*: VESELE ŽENE WINDSORSKE (THE MERRY WIVES OF WINDSOR). Scene.

Red. Radovan Grahovac i Antun Marinić.

Premijera: 09.06.1981.

Pokusna dvorana Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

*Shakespeare, William*: IZGUBLJENI LJUBAVNI TRUD (LOVE'S LABOUR'S LOST). Scene.

Red. Radovan Grahovac i Antun Marinić.

Premijera: 09.06.1981.

Pokusna dvorana Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

SCENE IZ DJELA MIROSLAVA KRLEŽE.

SALOMA. Drugi prizor.

ADAM I EVA. Posljednja slika.

NA RUBU PAMETI. Scene.

LEDA. Scene.

Red. Radovan Grahovac i Antun Marinić.

Premijera: 10.01.1982.

Pokusna dvorana Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

*Dostojevski, Fjodor Mihajlovič*: IDIOT (IDIOT). Scene iz romana.

*Dostojevski, Fjodor Mihajlovič*: BRAĆA KARAMAZOVI (BRAT'JA KARAMAZOVY). Scene iz romana.

*Dostojevski, Fjodor Mihajlovič*: ZLI DUSI (BESY). Scene iz dramatizacija Alberta Camusa.

Red. Tomislav Durbešić i Angel Palašev.

Premijera: 31.05.1982.

Pokusna dvorana Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

*Ionesco, Eugène: ČELAVA PJEVAČICA (LA CANTATRICE CHAUVE).*

Red. Damir Munitić.

Premijera: 24.01.1983.

Pozornica Akademije u Zagrebu.

*Ionesco, Eugène: KRALJ UMIRE (LE ROI SE MEURT).*

Red. Boris Kovačević.

Premijera: 23.01.1983.

Pozornica Akademije u Zagrebu.

*Ionesco, Eugène: INSTRUKCIJA (LA LEÇON).*

Red. Damir Munitić.

Premijera: 24.01.1983.

Pozornica Akademije u Zagrebu.

*Šovagović, Fabijan: SOKOL GA NIJE VOLIO. Dramska kronika u dva dijela (8 slika).*

Red. Joško Juvančić. Sc. Velimir Domitrovič. Kost. Ingrid Begović.

Premijera: 19.05.1983.

Predstava Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u kojoj je sudjelovalo osmero studenata.

*Betti, Ugo: ZLOČIN NA KOŽJEM OTOKU (DELITTO ALL' ISOLA DELLE CAPRE).*

Red. Nikša Eterović.

Premijera: 13.06.1983.

*Gressieker, Hermann: HENRIK VIII. I NJEGOVIH ŠEST ŽENA (HEINRICH VIII. UND SEINE FRAUEN).*

Red. Radovan Marčić.

Premijera: 16.12.1983.

*Lagerkvist, Pär Fabian: PATULJAK (DVÄRGEN).*

Red. Joško Juvančić.

Premijera: 25.04.1984.

*García Lorca, Federico: DOM BERNARDE ALBE (LA CASA DE BERNARDA ALBA).*

Red. Joško Juvančić.

Premijera: 24.04.1984.



Iz ovog repertoara dvije predstave uvrštene su i reprizirane u redovitom repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: dramska kronika *Sokol ga nije volio* i *Dom Bernarde Albe*. Obje su svojom životnošću i dojmljivošću pobudile osobito zanimanje i zadovoljstvo osječke kazališne publike, izazvale zamjetni odjek u novinskim kazališnim kronikama i bile prva javna verifikacija pune opravdanosti pokretanja dislociranog studija glume u Osijeku. S prvim diplomantima izišla je na scenu upravo obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta i njegova obnovljena Drama. Osnajana je prvim angažmanom svojih akademskih glumaca, obvezanih četverogodišnjim ugovorom na profesionalno kazališno djelovanje, razumije se, i na svoj umjetnički razvitak i doprinos kulturno-umjetničkom životu sredine u kojoj osječko Hrvatsko narodno kazalište rasprostire svoj glas. Ovi glumci imali su, dakle, tu pogodnost da već nakon prve studijske godine stupe u pravu kazališnu produkciju, da popune praznine u tadašnjem dramskom ansamblu osječkog kazališta, ali i da u narednim godinama, a naročito od stalnog angažmana, osiguraju njegov opstanak te budu kadrovskim temeljcem i mjerom za koncipiranje dramske repertoarne politike. Zagrebačka Akademija i osječko Hrvatsko narodno kazalište omogućili su im *otvoreni pogled i otvorena vrata* u kazališnu umjetnost. Većina je tu mogućnost opravdala i znala iskoristiti, a pojedinci - od diplomiranja do danas - upisali su u svoju glumačku biografiju već zapažena ostvarenja ne samo u Osijeku i u drugim hrvatskim umjetničkim sredinama nego i u Zagrebu, gdje osiguravaju stalan angažman u Hrvatskom narodnom kazalištu i u Gradskom kazalištu "Komedija" ili pak u drugim kazalištima u statusu slobodnih umjetnika, primičući se vrhu hrvatskog glumišta. Ti umjetnički vodeći pojedinci ove klase proizveli su dramu iz 18. stoljeća Tome Tuzlića i Andrije Brlića *Slavonska Judita* i Stjepana Tomaša *Zlatousti* te odigrali u prosjeku više od 50 predstava hrvatske i svjetske kazališne baštine, glumili u igranim filmovima (od *Sokol ga nije volio* i *Vukovar se vraća kući* do *Anđele moj dragi* na prvom mjestu), u radio i TV-dramama, sudjelovali u uspostavi Hrvatskog kazališta i afirmaciji hrvatske govorne riječi u Pečuhu, kojemu je Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku prirodni oslonac, gostovali na Dubrovačkim ljetnim igrama, a sa svojim profesionalnim kazalištem u Italiji, Njemačkoj, Velikoj Britaniji, SAD-u, Kanadi, Argentini, Australiji (kao npr. I. Brkić), ili pak u malim slavonsko-baranjskim mjestima (svi!) gdje se kazališno nastupilo prvi put. Među njima nalazimo i one koji su već osposobljeni da budu postavljeni i za ravnatelje Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku (D. Lončar, V. Čokljat, D. Milas), odnosno usmjerene i na poslijediplomski teatrološki studij i na mentorski rad s mladim glumcima (D. Crnojević-Čarić) ili za pedagoške suradnike profesorima Akademije u vođenju osječkoga studija glume (D. Lončar, V. Ramljak). U svome prvom profesionalnom angažmanu, oni su preporodili Dramu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, iznovo obnovljeno kazalište i stekli svoje ime kod stručne kritike, a simpatije i ugled kod osječke kazališne publike.

No, od sezone 1987./1988. nastupilo je kazališno vrijeme očekivanoga generacijskog osipanja, nastalo iz potrebe glumačkog ovjeravanja i samopotvrđivanja u drugim kazališnim sredinama. Ništa neobično u dijalektici kazališnog samoobnavljanja koje, zahvaljujući ovom studiju, nije moglo dospjeti ispod već postignutih standarda a da se osjetno ne naruše repertoarne mogućnosti i dosegnuta umjetnička razina Drame Hrvatskoga narodnog kazališta.

*Nepoznati hrvatski  
piraci*  
*Slavonska Judita*  
*drama iz XVIII. stoljeća*

Judit, victrix Holofernis  
actio comica idiomaticae illirico  
producta a juventute gymnasii  
Broodensis

Redatelj	Marin CARIĆ
Scenograf	Željko ZORICA
Kostimograf	Željko NOSIĆ
Skladatelj	Igor SAVIN
Koreograf	Ksenija ČORIĆ
Akcentolog	dr. Ljiljana KOLENIĆ
Lektor	Milka LUKIĆ

*Osobe*

Judit	Dubravka CRNOJEVIĆ-CARIĆ
Holofernes	Velimir ČOKLJAT
Golopphantus	Milenko OGNJENIĆ
Vagao	Davor PANIĆ
Corporalis	Đorđe BOSANAC
Miles	Augustin HALAS
Ozias	Mira KATIĆ
Eliachim	Radoslava MRKŠIĆ
Judas	Ljiljana KRIČKA
Gamaliel	Jasna ODORČIĆ
Habrahama	Anita SCHMIDT
Hansvurst	Ico TOMLJENIĆ
Columbina	Ana STANOJEVIĆ
Anđeo	Mirjana BABIĆ

Dame i časnici

Sanja TOTH-ŠPIŠIĆ  
Ljiljana ČOKLJAT  
Snježana LAKOTIĆ  
Marina KREŠIĆ  
Đurđica TOMAŠ  
Nenad TUDAKOVIĆ  
Tomislav HORVAT  
Zvonimir IVANOVIĆ  
Ivica REBIĆ  
Alen RUŠKO

Trajanje predstave: sat i pol  
Bez pauze

Inspicijent  
Šaptač  
Tehničko vodstvo  
Slikar izvođač  
Kiparski radovi  
Šef maske  
Majstor rasvjete i tona  
Majstor pozornice

Edvard SRČNIK  
Josipa CEBIĆ  
Mile PEŠUT  
Đuro ADŽIĆ  
Ratko ŽAJA i Mile PEŠUT  
Josip SABO  
Antun BENČINA  
Mirko ČOSIĆ

Kostimi izrađeni u krojačkoj radionici HNK pod vodstvom Mandice LERINC

PREMIJERA  
20. siječnja 1994.

#### 4. OBNAVLJANJE STUDIJA GLUME U DOMOVINSKOM RATU

U sezoni 1990./1991. kazališna uprava Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku pod vodstvom intendanta Zvonimira Ivkovića iznova je pokrenula već uspostavljenu pedagoško-umjetničku zajednicu Hrvatsko narodno kazalište - Akademija - Pedagoški fakultet na pripremi svega potrebnog za upis novoga, trećeg naraštaja budućih diplomiranih akademaca koji će unijeti *svježu krv* u glumište. Rješenjem ministarstva prosvjete, kulture i športa od 19. srpnja 1991. i Republičkog fonda za srednje, više i visoko obrazovanje od 31. srpnja 1991. godine, ovaj upis je odobren. Utvrđen je datum prijamnog ispita velikog broja na vrijeme pokrenutih i prijavljenih kazališnih entuzijasta - pristupnika, spremnih da u mladoj suvremenoj državi Hrvatskoj služe kazalištu, kao i njegovi nešto stariji glumački uglednici. Međutim, s velikosrpskom agresijom na Hrvatsku i Osijek, nadošao je i najteži udarac nanesen osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu, nezabilježen u osječkoj i hrvatskoj kulturnoj povijesti: obnovljeno kazalište uništeno je razornim projektilima i plamenom. Primjernim entuzijazmom i otpornom snagom intendanta Ivkovića, kazališne uprave i narušenog ansambla, ono je u domovinskom ratu opstalo i u najtežim uvjetima djelovalo kao njegov duhovni i moralni oslonac. Na podršku Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu donosi *Povelju o oživljavanju studija glume u Osijeku*, koja je potpisana u Rektoratu Sveučilišta 14. listopada 1992. godine:

*Ovom Poveljom Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu oživljava Dislocirani studij glume u Osijeku kao jednogeneracijski studij te uređuje međusobne odnose, prava i obveze s ostalim sudionicima.*

*Odnosi između nositelja studija, tj. Akademije dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, i sudionika pri organiziranju i izvodenju nastave, tj. Hrvatskoga narodnog kazališta iz Osijeka, Pedagoškoga fakulteta Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, kao i Ministarstva prosvjete, kulture i športa, Republičkog fonda za srednje, više i visoko obrazovanje ustanovljeni su Protokolom o dislociranim studijima, sastavnim dijelom ove Povelje, koja potpisivanjem postaje Pravilnikom o njihovim međusobnim pravima i obvezama.*

*Povelja stupa na snagu u trenutku kada Komisija za prijamne ispite Akademije dramske umjetnosti, Zagreb ustanovi da postoji dovoljan broj kandidata sposobnih za Studij glume.*

Povelju su potpisali: doministar za visoko obrazovanje prof. dr. Srdan Lelas, dekan Akademije dramske umjetnosti prof. dr. Vlatko Pavletić, intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Zvonimir Ivković, rektor Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku prof. dr. Stanislav Marijanović, dekan Pedagoškog fakulteta u Osijeku prof. dr. Jasenka Topić i prorektor Sveučilišta u Zagrebu prof. Enes Midžić.

Na temelju Povelje i zahtjeva Akademije, ministrica Ministarstva kulture i prosvjete mr. Vesna Girardi-Jurkić donosi 21. listopada 1992.

#### RJEŠENJE

*1. odobrava se AKADEMIJI DRAMSKE UMJETNOSTI U ZAGREBU da u okviru svoje djelatnosti organizira i izvede u Osijeku program za stjecanje stručne spreme*

sedmog (VII/1) stupnja obrazovnog profila "diplomirani glumac" za jednu generaciju studenata.

2. U prvu godinu studija glume u Osijeku može se upisati u 1992/93. školskoj godini 12 studenata.

### OBRAZLOŽENJE

Rješenjem Ministarstva (Kl. ozn.: 602-04/91-01-381; Ur. broj: 532-02-3/1-91-01 od 19. sipnja 1991. godine) odobreno je Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu izvođenje studija glume u Osijeku za jednu generaciju studenata koji su prvu godinu studija trebali upisati u 1991/92. školskoj godini.

Kako se zbog ratnih uvjeta studij nije realizirao, to se ovim rješenjem obnavlja ranije odobrenje, s tim da upis studenata i početak nastave započne u 1992/93. školskoj godini.

Shodno Rješenju obavljen je po studijskom slijedu treći prijamni ispit (1. listopada 1992.), ali prvi u nepovoljnim okolnostima za Osijek, kazališno središte s okupiranim slavonsko-baranjskim okruženjem i visokim stupnjem stalno prijeteeće opasnosti. Ipak, to nije utjecalo na vrsnoću odabira budućih glumaca. Štoviše, odabranj su mladi ljudi iz redova viših srednjoškolaca i diplomanata s velikim životnim iskustvom više, koje za potaknuće nisu imali njihovi prethodnici. Nakon obavljenog upisa (23. studenoga 1992.) od njih dvanaestero, studij je uspješno pohađalo njih jedanaest: Saša Anočić, Hrvoje Barišić, Tatjana Bertok, Lidija Florijan, Vjekoslav Janković, Kornelija Kočiš, Dražen Kolar, Sandra Lončarić, Krešimir Mikić, Mario Rade i Slaven Špišić. Studijski program iz predmeta struke, glume, scenskog govora i pokreta, osvježen je novim primjerenim sadržajima. Mentorstvo klase i nastavu glume preuzeo je docent i redatelj Akademije Damir Munitić u prve dvije studijske godine, potom sveučilišni znalac, filmski redatelj vrstan suradnik Studija i Hrvatskoga narodnog kazališta Tomislav Radić u trećoj i ponovno Munitić s Dragom Krčom u četvrtoj. Nastavu scenskog govora izvodila je Ružica Lorković uz pomoć Vlaste Ramljak u prvoj studijskoj godini, u drugoj i trećoj Vlasta Ramljak uz pomoć Tonka Lonze, a u četvrtoj isto ona uz pomoć Damira Lončara. U scenskom kretanju obučavala je studente Ksenija Čorić u suradnji s Viktorijom Tereščenko. Prema tome, uz prokušane sveučilišne nastavnike, redatelje i glumce Akademije, u izvedbeni proces uključuje se glumačko iskustvo i mladost potekla iz osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, koje je s Akademijom koordiniralo studij (koordinatori: Z. Ivković, potom Zlatko Šnajder i ravnatelj Drame Darko Milas). Ispitne predstave iz glume, scenskog govora i pokreta odvijale su se u većoj mjeri na pozornici Akademije. Repertoarno one su od prvoga do sedmog semestra (koji studenti upravo polaze) obuhvaćale scene iz drama Molièrea, Shakespearea, Feydeaua, Ibsena, Ayckbournna, Millera i braće Čapek (gluma), odnosno Molièrea, Marinkovića, Vergilija, Chaucera, slavonskih pisaca 18. stoljeća (Velikanovića, Tomikovića i Katančića), Shakespearea, Racinea i Krleže (scenski govor).

Pojedinačno zaključenim Ugovorom o stipendiranju ovih studenata (koji su oni izborili tek u trećoj godini, u prosincu 1994.) Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku obvezalo se na redovitu isplatu utvrđenih mjesečnih stipendija od 1. listopada 1994. do 30. lipnja 1996. godine, i na to da će svakom studentu omogućiti obavljanje stručne prakse u HNK u Osijeku, uključivanje u kazališne projekte, a završet-



OSNOVANO 1907.

HRVATSKO  
NARODNO  
KAZALIŠTE  
u Osijeku

KAZALIŠNA SEZONA  
1994./1995.

DRAMSKI PROGRAM

Premijera  
26. studenoga 1994.

# MATE MATIŠIĆ

## BLJESAK ZLATNOG ZUBA

Gastarbajterska kronika

Redatelj / Zoran MUŽIĆ  
Scenograf / Darko BAKLIŽA  
Kostimograf / Ruta KNEŽEVIĆ  
Glazba Arsen / DEDIĆ  
Lektor Darko / MILAS

### Osobe

Stipe, gastarbajter / Damir LONČAR  
Trusa, njegova žena / Mira KATIĆ  
Zlata, njihova kći / Sandra LONČARIĆ\*  
Ante, gastarbajter / Darko MILAS  
Joka, njegova žena / Ljiljana KRIČKA  
Mijo, gastarbajter / Krešimir MIKIĆ\*  
Mara, njegova žena / Lidija FLORIJAN\*  
Iko, njihov sin / Živko ANOČIĆ  
Nine, Mijin otac / Ico TOMLJENVIĆ  
Marin, gastarbajter / Đorđe BOSANAC  
Karlo, gostioničar / Velimir ČOKLJAT  
Sveto, njegov sin / Saša ANOČIĆ\*  
Učitelj / Davor PANIĆ  
Doktor / Milenko OGNJENVIĆ  
Udvarač (Zlatnozubi) / Hrvoje BARIŠIĆ\*  
Prva baba / Anita SCHMIDT  
Druga baba / Radoslava MRKŠIĆ  
Treća baba / Kornelija KOČIŠ\*  
Gazdarica Hilda / Jasna ODORČIĆ  
Ciganin / Dražen KOLAR\*  
Ciganka / Tatjana BERTOK\*  
Poštar / Augustin HALAS  
Štrkelja / Mario RADE\*  
Kujdo / Vjekoslav JANKOVIĆ\*  
Icukić / Slaven ŠPIŠIĆ\*

\*Studenti Akademije dramskih umjetnosti Zagreb, područno odjeljenje Osijek

Trajanje predstave: dva i pol sata  
Jedna pauza

Inspicijent / Eduard SRČNIK  
Šaptač / Josipa CEBIĆ

Tehničko vodstvo / Željko BANDIĆ  
Asistent scenografa / Mauricio FERLIN  
Šef maske / Josip SABO  
Majstor rasvjete / Antun BENČINA  
Majstor pozornice / Mirko ČOSIĆ  
Tonski tehničar / Damir PETLIĆ  
Kostimi izrađeni u krojačkoj radionici HNK  
pod vodstvom Mandice LERINC

kom studija da će sa svakim diplomiranim studentom zasnovati radni odnos. Studenti su ugovorno obvezani da redovito studiraju i do 30. lipnja 1996. godine diplomiraju, a zasnivanjem radnog odnosa (koji prema svojoj želji student može s Hrvatskim narodnim kazalištem zasnovati i na početku četvrte godine studija!) da će u radnom odnosu ostati dvostruko vrijeme primanja stipendije, tj. tri godine i šest mjeseci, odnosno do 1999. godine. Sporazumni raskid ugovora prije determinacije, uvjetno je moguć. Ono što je bitno, a to jest: ovi studenti nisu prepušteni sami sebi!

Ovim ugovorom, ispitnim predstavama na pozornici Akademije u Zagrebu i potkrijepljenim napretkom studenata u studiju, ali i njihovim osobnim odnosom, uspostavljena je prisna povezanost studenata ove klase sa svojim kazalištem i kolegama, dramskim ansablom, Akademijom i osječkom kulturno-umjetničkom sredinom, koja ih zorno prati. Najbolje se ona očituje u već ostvarenim projektima: njihovim ulogama u dramskom repertoaru redovitih kazališnih predstava Hrvatskoga narodnog kazališta u sezoni 1994./1995. i nastupima na alternativnim / eksperimentalnim scenama Studentskog centra u Osijeku i Studentskog centra na Savi u Zagrebu (20. srpnja 1994.), kao i u prigodnim manifestacijama.

Ipak, zajednički studijski repertoarni interes, kao i naraštajna sjedinjenost ove generacije s prethodnima ili sebi ravnima izvan Osijeka, u Zagrebu i drugdje (nastupi na *Marulovim danima* u Splitu i u Rijeci 27. i 29. travnja 1994.), potiče nas na razmišljanje o ljepoti njihove kontaktnosti i međusobne korespondentnosti, ljepoti njih samih, i već zapaženom rezultatu njihova serioznog rada, ostvarenog u vodećim intergeneracijskim predstavama koje su repertoarno ili mas-medijski (filmski) iznijeli i ostvarili. U prvom redu mislimo i upućujemo na *gastarbajsterku kroniku* Mate Matišića *Bljesak zlatnog zuba*, premijerno izvedenu u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku 26. studenoga 1994. godine u režiji Zorana Mužića i scenografiji Darka Bakliža, te uz glazbu Arsena Dedića, na igrani film *Andele moj dragi* po scenariju i u režiji Tomislava Radića, premijerno prikazan na Filmskom festivalu u Pulj srpnja 1995. godine, u kojem su zajednički igrali zapaženije uloge Damir Lončar i Vjekoslav Janković sa studentima i mladim glumcima Akademije, kao i na praižvedbu *Smrt Ligeje*, horror melodrame po motivima E. A. Poea njihova vršnjaka Mislava Brumeca, studenta četvrte godine dramaturgije u Akademiji, koju je redateljski oblikovao Ivica Kunčević uz pripomoć dramaturga Petra Brečića. Ona je plod proizvodne kooperacije Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Zagrebačkog kazališta mladih, zajedničkih vlasnika ove predstave, ali ona pripada upravo ovom naraštaju nadolazećih osječkih glumaca koji su je praižveli dramski bujno, s profesionalnom potencijom.

Povodom *Ligeje* ravnatelj Ze-KaeM-a Leo Katunarić zaključno je istaknuo što smo opredijeljenošću za ovaj svoj prilog *Krležinim danima* željeli osobito naglasiti: *Naša ideja je da nakon oslobođenja hrvatskih okupiranih područja valja ostvariti jedinstveni kulturni prostor u našoj domovini. Sve bolja prometna povezanost i način života traže da se klasična centralna pozicija Zagreba nadomješta suradnjom i razvojem svih kazališnih centara u jedinstveni duhovni prostor koji reprezentira našu svekoliku kulturu*<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> *Smrt Ligeje*. Programska knjižica u izdanju Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Ze-KaeM-a u Zagrebu, 1995. Str. 11.

Upravo toj strateškoj usmjerenosti hrvatske kulturne politike otvorila je put zagrebačka Akademija dramske umjetnosti pokrenuvši 1979. godine osječki Studij glume i druge svoje dislocirane studije u hrvatskim kazališnim središtima, u Rijeci i Splitu, nastojeći *pokriti cijelu Republiku takvim područnim odjeljenjima* (V. Švacov). Kroatocentričnost kroz kroatizam i kroatodisperzičnost! Jer Akademija je jaka u središtu toliko koliko je jaka u višesredišnjosti, u kadrovski uspostavljenoj pedagoško-umjetničkoj zajednici u kojoj odjekuje, koliko je jaka njezina povezanost s hrvatskim kazalištima i sveučilištima, a navlastito u onim sredinama u kojima je i geografski i duhovni prostor bio najugroženiji, kao što je bio i jest osječki. U tome sagledavamo smisao, obvezu i značenje Akademijina Dislociranog studija glume u Osijeku. Ukoliko on bude u povremenosti, u intervalima generacijske izmjenjivosti, stalan toliko koliko je trajna životna i profesionalna povezanost akademskih glumaca, umjetnikâ uopće i njihovih profesora, utoliko su nada i vjera u stalan napredak nacionalne glumišne i kazališne umjetnosti veći i sigurniji. A vjera s nadom uvijek je nekome okrenuta i poklonjena.

U samu studijsku problematiku, na prvom mjestu organizacijsku, pa nastavno programsku (strani jezici i glazbeno scenska nastava tijekom trajanja studija) i pedagoško umjetničku (koordinacija između subjekata u edukacijskom procesu i studenata) ovom prigodom ne ulazimo. Nju i profil triju studijskih naraštaja potenciraju njihovi odgovori na anketni upitnik, dostavljen autoru ovog priloga za ove *Krležine dane*.<sup>12</sup> Smisao njihove poruke izraželi smo u zaključnom dijelu teksta. Jedna je upućena i *Krležinim danima*: oni su potrebni i kao festival glumca i redatelja, a potrebno je ustanoviti i glumačko-redateljske nagrade, što podrazumijeva više gostujućih predstava. Bez predstava Dani su mrtvi.

<sup>12</sup> Dostavljen materijal obradit ćemo drugom prilikom zasebno.



*Antun Vidaković*

## HRVATSKO KAZALIŠTE U MAĐARSKOJ

Dragi prijatelji!

Zahvaljujem se na pozivu, koji je velika čast za mene i za Hrvatsko kazalište u Pečuhu, da sudjelujem na ovogodišnjem znanstvenom skupu *Krležini dani u Osljeku*. Osobito mi je zadovoljstvo što na taj način smatrate važnim i postojanje i djelovanje Hrvatskoga kazališta u Mađarskoj.

U ime svoga kolege Ivica Đuroka ispričavam se istodobno zbog njegova nedolaska na ovaj skup. Razlog je put u Južnu Ameriku.

\* U svom uvodu želim iznijeti neke podatke o mađarskim Hrvatima u prošlosti i sadašnjosti. Vjerujem da su vam poznate činjenice o brojčanosti hrvatske dijaspore. Mnogo Hrvata živi u Njemačkoj, Južnoj Americi, Australiji - mogao bih nastaviti nabrojanjem koje su to važnije zajednice. Međutim, manje nam je poznato da je Mađarska upravo ta zemlja u susjedstvu Hrvatske u kojoj živi najveći broj hrvatske nacionalne i etničke manjine van matice zemlje.

Ova činjenica temeljena je na različitim demografskim podacima, a približno je Hrvata u Mađarskoj oko 100.000. Konkretno podatke ne bih mogao iznijeti jer su u proteklim desetljećima mađarizacija, asimilacija i razne statističke manipulacije onemogućile ispravnost samih podataka. Nažalost, ove tendencije djeluju i do današnjih dana. Iz svega ovog proizlazi i žalosna spoznaja da se pod kulturom i umjetnošću Hrvata u Mađarskoj podrazumijevao često gotovo isključivo samo folklor. Međutim između dva rata bilo je i pokušaja kazališnog djelovanja. Valja tako navesti ime Antuna Karagića, podrijetlom Bunjevca, Hrvata u Bačkoj, koji je i sam pisao pučke igrokaze koji su prikazivani u hrvatskim naseljima. Do danas se on smatra najznačajnijim autorom. Pokušao je u Baji utemeljiti i putujuće kazalište, no zbog političkih okolnosti u tome ne uspijeva.

Šezdesetih godina, pored djelovanja brojnih folklornih grupa, formirani su i folklorni ansambli koji su i na zemaljskoj razini u Mađarskoj postigli zavidne rezultate. Među njima se posebno izdvaja ansambl "Baranja" u Pečuhu. Ova umjetnička, folklorna radionica je urodila specifičnim stilom jezika i folkloru i doprla do stva-

ranja prave kazališne produkcije. Predstave su radene u suradnji s Nacionalnim kazalištem u Pečuhu, Pečuškim baletom, te Ljetnim i Malim kazalištem, što je omogućilo formiranje ljetnog kazališta i ujedno oblikovalo i profil Pečuškoga ljetnog kazališta.

Kao primjer navest ću neke predstave - Sofoklovu *Antigonu*, *Macbeth* Shakespearea, *Székely fono* Kodálya, te sa Pečuškim baletom *Zbližavanja* i *Drveni princ* Bartóka.

Motivirana velikim uspjehom tih predstava kod stručne kritike i brojnih kazališnih posjetitelja, rodila se u meni misao, da bi valjalo takve produkcije ostvariti i na hrvatskom jeziku. Zamisljeni projekt bilo je moguće ostvariti jedino na profesionalnim temeljima. Svesrdni oslonac u takvim nastojanjima omogućili su nam Ljetno i Malo kazalište u Pečuhu na čelu s tadašnjim ravnateljem, po struci redateljem, Lászlom Bagossyem. Moje zamisli Bagossy je maksimalno podržao, bio mi je pravi suradnik i partner, a prije svega i zbog toga, jer je on prijašnjih 15 godina djelovao i kao ravnatelj i kao redatelj, te je u mojoj osobi imao zamjenika ravnatelja i po mojoj struci - koreografa. Uspjeli smo zajedno ostvariti niz značajnih produkcija. Najveće poteškoće imali smo kod glavnih uloga zbog manjka profesionalnih hrvatskih glumaca. U tome nam je pomoglo Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku na čelu s tadašnjim intendantom gospodinom Zvonimirom Ivkovićem. Tako smo u 1989. godini zajednički ostvarili predstavu *Kraljevo* Miroslava Krleže. Ovu impozantnu produkciju na mađarskom i hrvatskom jeziku prikazalo je oko 120 sudionika. Ovaj pokušaj urodio je zapaženim odjekom kod stručne kritike i publike. Uslijedio je poziv za gostovanje u Hrvatskoj, u Splitu, na festivalu *Marulovi dani*, te u Osijeku, gdje smo ostvarili vrijedna dostignuća. Na predstavama u Pečuhu, bilo je prisutno više tisuća gledatelja. Iz hrvatskih naselja u Mađarskoj doputovali su gledatelji zasebnim autobusima.

Tada sam već bio više nego uvjeren o tome da postoji potreba za profesionalnim hrvatskim kazalištem u Mađarskoj. Ostvarenje mojih zamisli olakšale su nastupajuće demokratske promjene. Međutim, samo djelomično jer ni gradska uprava Grada Pečuha, a niti državna uprava nije pomogla realizirati moje zamisli o utemeljenju Hrvatskoga kazališta. O svim mukama i nevoljama mogao bih govoriti u jednom zasebnom izlaganju. No, na njih se ne želim osvrtni jer mi, naime, nije cilj kritizirati mađarsku narodnosnu politiku.

Unatoč svim otporima i problemima nismo odustali od svojih zamisli. Tako je ostvarena naredna produkcija, Brešanova *Predstava Hamleta u Mrduši donjoj*. U pripremi te predstave ostvarili smo vrlo značajnu stručnu i organizacijsku svezu s Hrvatskim narodnim kazalištem u Osijeku i dobili od njega punu potporu, koja je bila neophodna i znakovita i za predstojeće vrijeme. Pored osječkih glumaca u predstavi su bili uključeni i glumci iz Zagreba. Predstava je davana i na zagrebačkim *Danima satire*.

Zahvaljujući ustrajnom organizacijskom radu i nepobitno postignutim rezultatima, naša daljnja istrajnost osigurala nam je i prvi ozbiljni uspjeh. U Vársinházu u Budimpešti, u svečanom okruženju i uz prisustvo zvaničnika iz hrvatske i mađarske državne politike i ministarstava kulture, zvanično je deklarirano, svibnja 1992. godine, utemeljenje Hrvatskog odjela Malog kazališta u Pečuhu. Ustvari, to je značilo, da se jedno mađarsko kazalište i njegov upravitelj László Bagossy prihvatilo svih naših dotadašnjih, a i novih poteškoća.

U okviru Malog kazališta i njegovoga Hrvatskog odjela osobno sam se zauzeo da se broj suradnika proširi s umjetničkim tajnikom i honorarnim suradnikom za organizaciju.

Djelovanje Hrvatskog odjela s više fakata je determiniralo financijski proračun: manjak tradicije i nedostatak profesionalne hrvatske kazališne glume, raseljenost hrvatskog etnosa u Mađarskoj, te nedostatak kazališnog ansambla.

Prilikom sastavljanja godišnjeg plana predvidjeli smo tri premijere, od toga jednu ljetnu - veća produkcija, *hrvatska umjetnička produkcija na otvorenom prostoru*, jedan pučki i jedan dječji komad. Tu zamisao smo manje više i ostvarili. U kazalištu su se okupili glumci, scenografi, kostimografi, skladatelji, dramaturzi, redatelji, svi koji su ujedno i smatrali svojim Hrvatsko kazalište.

Tako se i Stipan Filaković, student režije na zagrebačkoj kazališnoj Akademiji, koji je rodom iz Pečuha, uključio u rad ovog kazališta. U njegovoj režiji prikazali smo Matišićevu *Božićnu bajku* u izvedbi dva osječka glumca: Ružice Lorković i Ice Tomljenovića. S ovom predstavom izvršili smo značajnu misiju, jer smo izvodeći blizu 50 predstava bili u svim hrvatskim naseljima u Mađarskoj, a predstava je gostovala i u Osijeku i Stuttgartu.

Kod ruševine Tetje u Pečuhu 1993. godine predstavljena je praizvedba *Fritza i pjevačice*, operetnog karusela hrvatskih autora Tahira Mujičića, Borisa Senkera i Zorana Juranica. Bitno je ovu izvedbu posebno istaći, jer je uistinu bila složena i bila bi velik izazov, po mojem mišljenju, i za iskusnija kazališta. Uostalom, izvođenje toga kazališnog komada bilo je delikatno i zbog toga što se u njemu govori istodobno na više jezika. Sudjelovali su glumci iz Osijeka, Zagreba, Pečuha i Budimpešte te Simfonijski orkestar iz Pečuha, studenti završnog Studija za balet iz Pečuha te studentski zbor iz Pečuha. Redatelj je bio Želimir Mesarić.

Vrijedna je spomena i izvedba pučkog igrokaza *Rastatkinja* A. Karagića u režiji Stipana Filakovića. I s ovom predstavom proputovali smo kroz sva mjesta u kojima žive Hrvati u Mađarskoj. Zasebna vrlina je autorov stil koji je posebno impresionirao stariji naraštaj. Naime, između dva rata s velikim uspjehom su mnogi sadašnji gledaoci glumili u ovom komadu.

Prema našim planovima svake godine smo, pored ostvarenja naših predstava, upućivali poziv hrvatskim kazalištima da gostuju u Mađarskoj. Tako su, pored čestih gostovanja Hrvatskoga narodnog kazališta iz Osijeka, gostovale i kazališne grupe i kazališta iz Zagreba, Dubrovnika, Varaždina i Virovitice. Također smo pokrenuli i kazališnu tribinu gdje su nazočni kazališni posjetitelji imali priliku susresti se s poznatim dramskim piscima, redateljima i glumcima.

Danas možemo reći da sve što je učinjeno omogućava s jedne strane djelovanje pravoga profesionalnog kazališta oko kojega i u kojem se okupljaju i koncentriraju intelektualni kapaciteti, te se i veze kazališta stalno proširuju i produbljuju, dok se na drugoj strani, u sredini u kojoj kazalište djeluje, javlja sve veći otpor. Postalo je stoga jasno da se, kako od strane gradske tako i od zemaljske vlasti, podrazumijeva da je dostatno da Hrvatsko kazalište samo formalno postoji. To se obistinilo i u svezi proračuna koji nam nije kontinuirano osiguran. Odbijene su nam sve investicije i druge inicijative, a nakon utemeljenja samostalnog kazališta, vođen je protiv mene i jedan veoma dugi montirani proces.

Nažalost, tragedija je i u tome što se sadašnje rukovodstvo Saveza Hrvata u Mađarskoj nije htjelo, a niti se smjelo založiti za mene. U interesu obrane vlastite egzistencije i pozicije vlasti, postali su pasivni, pa im u datoj situaciji čak ni Hrvatsko kazalište nije bilo važno. Nažalost, takav stav potvrđuje da Savez Hrvata ne može postati političkim čimbenikom u Mađarskoj. Na svu sreću u ovoj borbi koja je poprimila osobne karakteristike ipak nisam ostao sam. Za moja stajališta zauzeli su se mnogi istaknuti umjetnici grada Pečuha koji su me podržavali, a punu podršku dali su mi i mediji. Podršku sam dobio i od pojedinih kulturnih institucija u Hrvatskoj te nekih rukovodilaca i umjetnika koji su se na svoj način nesebično zalagali za daljnju opstojnost Hrvatskog kazališta u Pečuhu.

Valjalo bi istaći i neke Hrvate koji su pružali potporu kako meni tako i kazalištu. Ovi malobrojni Hrvati u Mađarskoj su shvatili da je to pitanje *biti ili ne biti*. Naime, hrvatska narodnost u Mađarskoj bez svojih institucija kao što je kazalište ne može na višem nivou graditi svoj nacionalni identitet, jezik, kulturu. Među tim Hrvatima, a zbog njihovih posebnih zasluga ističem Ivicu Đuroka, Láslá Bagossya, Stipana Filakovića mlađeg i starijeg, Đuru Frankovića, Dinka Šokčevića i Mišu Balaža. Skupa, u zajedništvu predstavljali smo takvu snagu koja je bila u stanju izvršiti pritisak na gradsko rukovodstvo Pečuha te je ono u svibnju 1994. godine bilo prinudeno osnovati samostalno Hrvatsko kazalište. Istrajnim naporima i zajedničkom akcijom ishodili smo od gradskih vlasti odluku po kojoj od siječnja 1995. godine Hrvatsko kazalište u Pečuhu djeluje u samostalnoj zgradi.

Na naš optimizam ipak pada i sjenka, jer iako imamo samostalno kazalište, svoje zamisli i planove ne možemo unatoč svemu realizirati prema našim željama. Još uvijek ne raspolažemo s adekvatnim proračunom za našu djelatnost i sredstvima za neophodne adaptacije naše kazališne zgrade. Naš sadašnji proračun može nam podmiriti troškove samo za administraciju i troškove same kazališne zgrade.

Stoga naša naredna nastojanja moraju ići u pravcu osiguravanja adekvantog proračuna, koji bi omogućio stalan rad kazalištu na pripremi i izvođenju predstava. Naša je posebna želja da kulturno i političko vodstvo u Hrvatskoj, ubuduće odlučno i stvarno lobira u interesu opstanka i budućnosti Hrvatskog kazališta u Pečuhu, prvoga utemeljenoga profesionalnoga hrvatskog kazališta u dijaspori.

Dragi prijatelji zahvaljujem vam se na vašem razumijevanju i molim vas da i ubuduće imate u vidu interese Hrvata u Mađarskoj, a posebno Hrvatskog kazališta u Pečuhu. Hrvatsko kazalište jedino tako može dobiti na svome značenju ako ćete ga i vi smatrati svojim.

Hvala na pozornosti.

## GLUMIŠTE I RAT

Hrvatsko ratno kazalište 1991./1992.

Glumište i rat pojmovi su koji se samo naizgled međusobno potiru. Povjesnica nas podsjeća da su se ratovi zaustavljali kako bi se mogle održati olimpijske igre, ali jednako tako svjedoči da je rijetko tečajem rata glumište posve zamrlo. Rat je istodobno i česta tema svjetske dramatike - koliko li je samo ratova protutnjalo pozornicama od starogrčke tragedije i Shakespeareovih *historys* do naših dana i drama! Zašto je tomu tako najtočnije definira sociolog kazališta Jean Duvignaud: *... Kazalište je umjetnost korijeni koje se nalaze u društvenom životu i koja je više nego bilo koja druga umjetnost utkana u živu potku skupnoga iskustva; kazalište osjeća više od drugih umjetnosti potrebe koji razdiru stalnim korjenitim promjenama ispunjeni društveni život [...]. Kazalište predstavlja oblik iskazivanja društvenoga života. (Le ombres collectives.)* Naposljetku, i sam jezik tvori sponu glumišta i rata: pojam *ratna drama* ne rabimo samo obilježavajući dramu s ratnom tematikom, nego i da bismo njime označili osobito tragične i zlokobne (zbijske) događaje u ratnom sukobu.

Neka mi ovdje bude dopušten priziv i osobnoga zapamćenja kako bih mogao svjedočenjem potvrditi čak i mogućnost *kazališnosti* rata. Jednog užarenog srpanjskoga dana g. 1992. sjedio sam ledima oslonjen na stijenu Golubovog kamena, zloglasnoga visa ponad Rijeke dubrovačke s koje su četnici mjesecima držali pod vatreim nadzorom prilaz opsjednutomu Dubrovniku i za čije je *čišćenje* izgubljeno desetak života. Na očigled mene i mojih pratitelja toga se dana *odigravala* zbijska ratna igra: s tada još neosvojenih uporišta na Vlašići neprijatelj je ispaljivao jednu za drugom minobacačke granate spram Osojnika, a otamo su im naši usrdno uzvraćali. Ubojiti projektili valjda su se *mimoilazili* haš nekako u točci nama nasuprot ili mi se barem tako činilo. Nismo ih, naravno, vidjeli, ali su do nas dopirali mukli odjeci eksplozija i dobro smo uočavali stupove dima i prašine. Iza nas otvarala se nestvarna, očaravajuća slika dubokoga zaljeva na čijem se plavetnilu ljeskalo sunce kao na kič-razglednicama. I vladao je arkadijski mir i spokoj. A ispred nas, u surom krajoliku kamenjara jedva prošaranog škrtom makijom, kosila je smrt (na povratku saznadoh da su toga poslijepodneva od prve granate na spavanju pred kućom u Osojniku poginula četvorica mladih Splitskana, nažalost zacijelo ne i jedine žrtve toga dana). Bilo je nečeg suludo nezbijskog naći se u ulozi gledatelja pred pozornicom na kojoj doista ginu ljudi. Ali se nisam mogao oteti dojmu kazališnoga prizora,

nečega teatralnoga. Ista me je pomisao opsjela dok sam koračao sablasnim ulicama nekoć tako ljupkog Lipika, gradića čije su kuće, točnije ostaci pročelja, sada jezivo nalikovale na kazališne kulise. Zjapeći nagorjeli otvori umjesto prozora, ponegdje se povjetarac besmisleno poigrava rasparanom zavjesom, krhotine stakla pucketaju pod potplatima, groteskno iskrivljene barske stolice u nekom kafiću, raspolučena stoljetna stabla u parku lječilišta... I nepodnošljiva tišina koja ježi kožu. Kao da sam ušao u neko napušteno skladište kazališnog dekora, zbirku zaboravljenih kulisa koje su nekoć blistale pod reflektorima *glumeci* veličanstvene građevine, a sada straše namjernika bijedom svoje propasti. I shvatio sam da slike rata, unatoč svemu, mogu biti nalik kazališnim ili nas barem podsjetiti na njih.

## GLUMA ZA DRUGE SVJETSKE KLAONICE

Uz ispriku čitatelju na ovome iskoraku, vraćam se predmetu.

Na primjeru drugog svjetskoga rata mogu se dobro očitati raznovrsni oblici dodira i prožimanja glumišta i rata. Začudnom pojavom nada se činjenica da su se kazališne predstave izvodile uglavnom tijekom cijeloga rata u svim europskim gradovima. Unatoč zračnim uzbunama i bombardiranjima, ograničenoj slobodi kretanja, nestašicama struje, svakovrsnim oskudicama, vojačenju i radnoj obvezi, kazališta su rijetko kada zatvarala vrata gledateljima. Smrt nikada nije bila bliža, opstanak nesigurniji, tjeskoba jača - a ipak se glumilo i glumi pljeskalo. Zašto? Odgovor nedvojbeno nije jednostavan. Vlast je očevidno točno procijenila kako glumište doprinosi održavanju potrebitog duhovnog zdravlja pučanstva i uznastojala je obdržati njegovu djelotvornost. Kazalištu je dakle pripala *sedativna* zadaća, jer je svakoj od zaraćenih strana bilo važno stvoriti pričin *normalnog* života, napose u velikim urbanim središtima. S istih razloga i neprijatelj je u zaposjednutim gradovima poticao nastavljanje kazališnog života, računajući da će i njime donekle ublažiti netrpeljivost poraženih a sebe prikazati kao civiliziranu i uljudenu vlast. Glumište se u ratu dakle rabilo kao oblik (ovisno o kutu motrilišta) *pozitivne* ili *negativne* manipulacije gledateljima.

Zaseban oblik glumišta razvio se tijekom druge svjetske klaonice kao osobit oblik obrambene promidžbe. Amerikanci su stvorili brojne družine putujućih glumaca, zabavljača, plesača i pjevača kojima je zadaća bila obilaziti vojne tabore nadomak bojišta i pružiti *momcima* užitak opuštanja u programima popularnih zvijezda estrade. Kako ni inače u Americi ne prevladava model europskoga kazališta, takvi oblici teatra najviše su nalik u anglosaksonskom svijetu nekoć omiljenog music-halla, zabavljačkoga glumišta s glazbom, plesom i pjesmom. Psihološki učinci dolaska i nastupa glasovitih (posebice filmskih) glumaca i izvođača zasigurno su bili vrlo vrijedni, jer ih je američka vojska brižljivo planirala i ostvarivala kako na pacifičkoj tako i na europskoj bojišnici. Uz zabavnu, takvi su programi imali i jaku političko-promidžbenu sastavnicu, pa je sarkastična satiričnost na račun neprijatelja tvorila slogovnu i duhovnu okomicu tekstova. O dobrom ukusu i osjećaju za mjeru ionako se nitko nije pitao. Dramatičnim okolnostima prizorišta odgovarala je samo drastična izravnost izričaja i poruke. Jer, svatko od nazočnih razdraganih gledatelja bio je stalnim pretplatnikom za susret sa smrću ili u sretnijem slučaju za obogaljenje. Svijest o tomu mogla se samo samozaboravom ugone na trenutak potisnuti, ali i izvođači i njihovi zahvalni gledatelji nisu joj za dugo mogli umaknuti. Glumište je

na se preuzelo terapeutsku i ideologijsku zadaću, udovoljavajući im zdušno i zacijelo iskreno vjerujući kako pridonosi pravednoj borbi.

U Engleskoj, zemlji - za razliku od Sjedinjenih Država - pod svakodnevnim izravnim udarom rata i pritisnutoj sustavnoj pogibelji zaposjednuća, stresovi i tjeskobe pučanstva bile su neprispodobivo snažnije. I tu se kazališni život opirao zbilji, ne dopuštajući da mu malodušje nanese veće štete od zloglasnih nacističkih V-raketa ili slapova teških zrakoplovnih bombi. Uz glumišta West Enda osobitu su privlačnu moć imali mali cabareti sa sočnim satiričnim programima u kojima je izrugivanje Hitlera zauzimalo počasno središnje mjesto. Nekoliko cabareta osnovale su izbjeglice iz Austrije i Njemačke da bi bodrile svoje sunarodnjake, a najveću je popularnost uživao The Lantern sastavljen od članova bečke Kleinkunstbühne. Zvijezda programa bio je glumac Martin Miller, sjajan oponašatelj Hitlera koji je g. 1940. izazvao međunarodni incident nastupom u programu BBC. Parodirajući Hitlerov stil govora, Miller je *tvrdio* kako su češka manjina u Chicagu i poljska u New Yorku zatražile od Njemačke da ih zaštiti proglašenjem protektorata, što je izazvalo paničnu reakciju CBS i traženje podataka o govoru za koji oni nisu *znali!* Njemački pisci i glumci utemeljili su u Arts Theatreu već g. 1939. cabaret Four and Twenty Black Sheep koji je program izvodio mješavinom njemačkog i engleskoga jezika, a zapamćen je i po tomu da je g. 1944. u jednom satiričnom igrokazu *njavio* međunarodni sud za ratne zločince.

Na primjeru ovakvih kazališnih programa očividno je posezanje za starim dobrim obrascem: od rimske atelane i srednjovjekovne farse ništa djelotvornije nije izmišljeno za obaranje nedodirljivih, prijetećih mitova. Nema boljega lijeka za otklanjanje straha od žestoke rugalice. Nacistički diktator, gospodar života i smrti gotovo cijele Europe, čovjek kojemu ni uporni atentatori nisu mogli doći glave, svake se večeri pretvarao u *figura comica*, u budaletinu za nasmijavanje puka. Praveći od Hitlera kazališni lik, tekstopisci i glumci londonskih zabavišta pretvarali su ga bez muke u smiješno strašilo, oslanjajući se na bogato povijesno iskustvo svojih davnih histrionskih predšasnika. Pa ukoliko bi eksplozija bombe i zatrpala vrećama zaštićen ulaz u cabaret, Führer ne bi bio ništa jači i opasniji - gledatelji su se probijali na ulicu okrepljeni pričinom da su ga savladali. Zlo izvrgnuto ruglu doimalo se manje opako i - pohjedivo. U tomu leži neporeciva zasluga *ratnoga glumišta*.

## HRVATSKI RATNI GLUMCI, TU I TAMO

Ostavimo se sada svijeta i pogledajmo kakvo se kazalište stvaralo tijekom *dru-goga rata* u Hrvatskoj?

Dok njemačke, talijanske, mađarske i bugarske postrojbe nadiru preko državnih granica u mjesecu travnju g. 1941., zagrebačko kazalište izvodi operetu *Mam'zelle Nitouche* u velikom i komediju *Crkveni miš* u malom teatru. Predstave počinju u 15 sati jer je izdana zapovijed o zamračivanju grada. U Malom kazalištu 8. travnja učenici Glumačke škole daju javni prikaz svoga rada. *U gledalištu desetak ljudi. U intendantskoj loži u grotesknim uniformama redova Tito Strozzi i Branko Gavella*, bilježi Josip Horvat kao svjedok. Stvaranjem Nezavisne države Hrvatske jedino onodobno zagrebačko glumište promijenilo je samo ime (Hrvatsko državno kazalište) i intendanta (Dušan Žanko), nastavljajući s redovitom djelatnošću. Izbornik se spram predratnoga nije bitnije promijenio. Po nekim navodima već od ljeta g. 1941.

djeluje u teatru po naputcima Gradskoga komiteta KPH odbor "Crvene pomoći" (članovi: Rutić, Dujšin, Rakuša, Kavur, Vujatović i dr.) koji tajno prikuplja novac, lijekove i oružje za partizanski pokret. Početkom mjeseca travnja g. 1942. prvi je put uhićen glumac Janko Rakuša, Dujšin se sakrio u bolnicu, a tih dana skupina kazališnih umjetnika predvođena recentnim tumačem Fausta Vjekom Afrićem kradom odlazi iz Zagreba da bi se u Korenici pridružila Glavnome štabu NOV-a Hrvatske. Po zapamćenjima glavnoga tajnika Hrvatskoga narodnog kazališta Pere Dulčića, uprava Kazališta znala je za *podzemnu* djelatnost dijela zaposlenih, ali nije ništa poduzimala protiv njih. Štoviše, Ustaška nadzorna služba dostavila je 13. srpnja 1942. intendantu Žanku popis od 107 političkih sumnjivaca - članova Hrvatskoga narodnog kazališta, ali su žbiri očevidno bili nepouzđani - na 26. mjestu stoji ime Josipa Pukšeca i uza nj oznaka *Jugoslaven* a taj je bivši inspicijent i epizodni glumac (jedini uz pjevača Susovića) paradirao Kazalištem u ustaškoj uniformi! Popis osumnjičenih ionako je ostao u ladići Žankova stola, a pismohrana čuva službene zahtjeve uprave kojima se traži oslobađanje uhićenih glumaca, krojača, postolara i oglašivača.

Umirovljena glumica Đurđica Dević sjeća se prekida predstava poradi oglašanih zračnih uzbuna kada su gledatelji napuštali dvoranu i po pravilima morali polijegati na pod predvorja. Znalo se dogoditi da bi nakon prestanka uzbune glumci nastavili predstavu preskočivši cijeli čin, ali to im nitko nije zamjerio ili čak ni primijetio.

U Meštrovićevoj kući na početku Ilice nastavio je uveseljavati Zagrepčane i popularni cabaret Dverce pod vodstvom nenadmašivoga Tita Strozzijsa. I predstave u cabaretu bile su prekidane nestankom struje za trajanja zračnih uzbuna, ali su dosjetljivi izvođači tada palili tzv. petro-lampe i program se nastavljao. Ugodaj za cijelo sablastan: bombarderi i cabaretska frivolnost. Policijski nadzor bio je strog, a cenzura nesmiljena. Sačuvan je strojopisni primjerak kupleta Ace Biničkoga *Micek i Picek* (autor ga je godinama pjevao s Micikom Žličar) koji je prekriven žigovima Odsjeka za novinstvo NDH: *Zabranjuje se* (1943.). Ali u Dvercu glumce je za glasovinom pratio skriven zavjesom Židov Karlo Radinger što i nije bila osobita tajna, a rad cabareta prestao je ljeti g. 1944. ne zabranom nego poradi *ukidanja oprosta od poreza*. Program nije ni prije rata imao političko-satirične značajke, za rata svrha mu je bila zabaviti gledatelje odvrćajući im misli od tegobne zbilje onkraj vratiju Dverca. Do odlaska u partizane u njemu je nastupao i glumac Josip Rutić, stekavši silnu popularnost osobito kupletom *Črteni je lajbek moj* i odlično zaradujući u cabaretu. To ga nije omelo da g. 1944. u glasilu Kazališta Narodnog oslobodenja ospe drvlje i kamenje na cabaret, objedjujući ga za pornografiju (?!), šmiru, *kvarenje* glumaca i *trgovinu kao jedini smisao* (vlastitu zaradu nije spomenuo). No, obračunici su vazda opaki kritičari negdašnjih vlastitih poroka, ali nas ovaj podatak dovodi do drugovrsnog hrvatskog *ratnoga kazališta*.

Usporedo s kazališnim životom u gradovima tijekom drugoga rata stvoreno je i djelovalo tzv. partizansko kazalište. Riječ je o kazališnim drušinama isprva u sklopu vojnih postrojbi, a kasnije u djelokrugu ZAVNOH-a (Centralna kazališna družina). Njihovu jezgru tvorili su *bjegunci* iz zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta i drugi umjetnici, a pridružili su im se mladići i djevojke bez ikakva scenska iskustva (poslije rata poznati glumci kao što su Pero Kvirgić, Drago Krča, Irena Kolesar, Mira Župan, Mladen Šerment, Franjo Majetić i dr.). Komunistička partija kao središnja, a potom i jedina politička snaga antifašističkog pokreta otpora brzo je shva-



tila da joj kazalište može pomoći kao jaka promidžbena poluga. Onoj nekolicini profesionalnih glumaca, glazbenika i pjevača koji su se pridružili partizanima nametnuta je nimalo jednostavna zadaća da stvori matricu posve neobičnoga glumišta: bez uvježbanih izvodača, bez ikakvih kazališnih potrepština i pomagala, bez pozornice i gledališta... Valjalo je ni iz čega stvoriti glumište i ponuditi ga gledateljima koji ga nikada nisu ni vidjeli (u pravilu seosko pučanstvo), a uz to moralo je biti pokretno, stalno pripravno na bijeg ili oružanu obranu! Budući da su gotovo svi osnivači partizanskoga kazališta bili svojedobno i cabaretski glumci, ne čudi da su posegnuli za modelom cabaretskoga glumišta. Taj uzorak osigurao im je potrebitu lakoću komunikacije s gledateljstvom, olakšao tehničko-izvedbene teškoće, omogućio znatno jednostavnije uvježbavanje novopečenih sudionika programa uključujući priučene pjevače, svirače, plesače, ponudio izravnije odašiljanje ideološki-promidžbenih poruka. Isprva su se dakle stvarali tzv. šareni programi: borbene pjesme, kratki skečevi, narodni plesovi, recitacije i sl. S vremenom pojavile su se (obično satirične) jednočinke, pa i cjelovečernji dramski tekstovi. Nedvojbeno je partizansko kazalište ispunilo svoju zadaću obdržavanja duha i morala boraca i stanovništva i nema sumnje da je predstavljalo svojevrstan kulturni fenomen u ratom razaranoj Europi.

O mračnijoj strani partizanskoga glumišta svjedoči pak sjajna knjiga glumca Ljudevita Galica pod naslovom *Glumčeva ratna zapamćenja* (Zagreb, 1987.). Autor je svoju glumačku karijeru započeo statiranjem u Hrvatskom narodnom kazalištu, a potom nastavio u putujućim kazališnim društinama za *stare Jugoslavije*. Igrom sudbine obreo se g. 1944. u tzv. Centralnoj kazališnoj grupi Bosne i Hercegovine, pa stranice njegovih memoara, između ostaloga, svjedoče i o komunističkoj indoktrinaciji holjševičkoga kroja koja se striktno provodila. Galic se prisjeća Skendera Kulenovića, prije rata studenta prava na Zagrebačkom sveučilištu, sada slavom ovenčanog *narodnog* pjesnika čiju su poemu *Stojanka majka Knežepoljka* do besvijesti recitirali partizanski glumci (a ostala je obvezom nizu pokoljenja učenika sve do pada komunizma!). Kada je Galica dopala zadaća da glumce-početnike uputi u stečevine povijesti glumišta, on se jedan raspričao o predstavama zagrebačkih gojenaca isusovačkoga konvikta i kaptolskih sjemeništara, potom o Demetru i Ilircima, ali tu je već bio oštro prekinut. Budni ideolog Kulenović odlučio je smjesta otkloniti poguban utjecaj Galicova predavanja i zorno ga prokazati kao malogradanina zadojenog purgersko-zagrebačkim poimanjem života, povijesti i kazališta. Svaki trag građanskoga društva i njegove uljudbe morao se u korijenu sasjeci. Ne treba ni navoditi kako g. Galic više nije predavao članovima Družine...

Riječju, partizansko kazalište imalo je rudimentalna obilježja glumišta, neizbježivu neprofesionalnost, dvojaku zadaću (zabavljачku i promidžbenu) i oslanjalo se na programski model i iskustva predratnoga cabareta. No, razlikuje se od ostalih oblika europskoga i svjetskoga ratnoga kazališta po tomu što su njime naglašeno promicane političke dogme stranke koja se pripremala osvojiti vlast, a ne samo pobijediti fašizam.

Uostalom, ulazak članova partizanskih družina u zagrebačko, splitsko, osječko i druga gradska kazališta poslije rata označio je nasilni završetak razdoblja hrvatskog građanskoga glumišta, a pojedinci su odmah preuzeli na se uloge *ideoloških čistača* i sudaca kolegama koji su glumili pred *ustašama i nacistima*.

## IZNOVA NA BRANIKU DOMA

Gotovo pola stoljeća poslije, u Hrvatskoj se iznova stvorilo ratno glumište. Ovaj put nije imalo *konkurenciju* u drugim europskim državama, jer se na starom kontinentu ratuje samo na našem tlu. Neželjena i nepoželjna jedinstvenost...

Pesimisti (iliti iskusni realisti) su već s prvim prevaljenim balvanima u ljeto g. 1990. znali što nas čeka. Krvavi Uskrs na Plitvicama sljedeće godine bio je pak početak prvoga čina tragedije. Pozno proljeće i ljeto pokrenuli su ratni stroj punom snagom. Pokolj u Borovu Selu odagnao je i posljednje tragove ufanja u razumni ishod sukoba. Krenule su prve povorke nesretnika s plastičnim vrećicama, najavljujući kalvariju prognanstva. Pojavili su se golobradi dečki u šarenim odorama i s crnim vrpčama na čelu koji su sebe nazivali *zengijima*. Sivomaslinasta armija još je bila u svim hrvatskim gradovima, mlada je država bila dakle posve zaposjednuta, a već su ginuli prvi heroji Domovinskoga (nikada proglašenoga) rata u Glini, Hrvatskoj Kostajnici, Baranji, Kijevu, Gospiću... Lovački karabini, prošvercani kalašnjikovi, oteći minobacači bez nišanskih naprava - protiv jedne od najopremljenijih europskih vojski. Zacijelo nikada od biblijskih vremena Davidu i njegovoj prački nije bio suprotstavljen snažniji Golijat. I zacijelo nikada nitko neće uspjeti dokraja objasniti što je to ponukalo desetke tisuća dotad sasvim *običnih* poljodjelaca, činovnika, obrtnika, studenata, ribara, vlasnika kafića, sveučilišnih asistenata, privatnih poduzetnika... da se dragovoljno uključe u postrojbe Zbora narodne garde ili pričuvne policije, za vlastiti novac (isprva) nabave oružje i opremu i da stave život na kocku. Nema tako uspješne političke promidžbe koja bi u tako kratkom vremenu *zavela* mase. Domoljublje je odveć apstraktan pojam, a uz to njeguje se i stvara na dugu stazu. Socijalistički jugoslavizam je u gotovo polstoljetnom trajanju sustavno ispirao mozak mladeži, nudeći joj uporno za neprijatelja baš ono što su mladići pohrlili braniti A.D. MCMXCI. Dade se razumjeti odlučnost i bijes ljudi koji su protjerani iz vlastitih domova (primjerice Drnišana) ili pak onih koji su ostali da bi ih obranili (primjerice Vukovaraca). Svako živo biće nagonski brani svoj životni prostor. Kako, međutim, objasniti poriv dragovoljaca iz onih dijelova Hrvatske koji nisu bili ni blizu prve vatrene crte, poziva na vojačenje još nije bilo, a povremene zračne uzbune i televizijske slike bile jedinom ratnom sponom. Je li moguće da je u kolektivnoj svijesti Hrvata (tko zna otkad) pritajeno tinjalo ufanje u oslobođenje i vlastitu državu i da se u odlučujućem trenutku prometnulo u snažnu obrambenu energiju? Tih sudbonosnih mjeseci vaga usuda čitavoga naroda održavala se u posve labavom ravnovjesju: pad u ponor sužanjstva i nestanak s povijesnoga zemljovida doimali su se vjerojatnijim ishodom od uspješne obrane prava na opstanak i postignuća visoko postavljena cilja.

Polet dragovoljstva ubrzo je zahvatio sve slojeve društva. Kanda je svatko smišljao način kako bi se djelatno uključio u obrambene priprave. Nisu izostali ni umjetnici, pa je tako stvorena četa hrvatskih umjetnika, poslije Croatian Art Force koju su vodili Hrvoje Hitrec i Josip Palada. Pisci, glazbenici, slikari, glumci odjenuli su maskirne odore i zaputili se u obilazak duž prvih crta bojišnice. Samom svojom nazočnošću ohrabivali su borce, premda većina mladića u rovovima zacijelo nikada prije rata nije bila njihovom publikom.

No, kazališni život nije zamro ni u gradovima, štoviše ni u onima na prvoj crti obrane. Kad je to bilo moguće, gdje je bilo moguće i kako je bilo moguće predstave

i zasebne programe stvarali su glumci Osijeka i Dubrovnika. Osječka kazališna zgrada izravnom je pogotcima onesposobljena za uporabu, pa su kazalištarci-beskućnici podijelili zlu sudbu brojnih svojih sugrađana ostalih bez krova nad glavom. Ali nisu odustali. Svaki su se dan okupljali u svojoj ruševini, brojeći se međusobno u strahu jesu li svi preživjeli noć i pogibeljni put do matične kuće. A onda bi svojim nastupima hrabрили sebe i branitelje svoga grada. Za ono malo djece što ih je ostalo u skloništim Osijeka, preostali glumci Dječjega kazališta priredivali su božićne i novogodišnje priredbe i pričali im priče u programima Radio-Osijeka, ali i putovali po prognaničkim logorima u potrazi za svojim malim gledateljima.

Dubrovačke im kolege ostadoše na početku napadaja na Grad bez svoga dramaturga Milana Milišića, poginulog u vrtu vlastita doma na Pločama. U gradu bez vode i struje preostali glumci pripremali su prigodne programe i izvodili ih u skloništim, hotelima prepunim prognanika i na dubrovačkim otocima. Kad se vratila struja, započele su prve premijere, koncerti, izložbe u zgradi kazališta. Prva kazališna skupina koja je ušla u okruženi Dubrovnik bila je družina Hvarskega pučkoga kazališta donoseći svoju izvedbu Hektorovičevog *Ribanja i ribarskog prigovaranja*.

Ni zagrebačka glumišta nisu za brojnih zračnih uzbuna zatvorila svoja vrata. Izvedbe su neko vrijeme započinjale u podne, pa su se gledatelji zabunom znali pozdravljati u predvorjima s *dobru večer*, pozdrav primjeren predratnom dobu!

No, i glumci su samo ljudi. Ne treba prešutjeti da poneki od njih nisu ostali na svojoj pozornici i sa svojim gledateljima u najtežim danima. Dio ih je napustio osječko i dubrovačko kazalište i potražio utočište u ipak sigurnijem Zagrebu. Do danas nitko se od njih još nije vratio, iskoristivši gostoprimstvo novih teataru, a bitno oštetiivši negdašnja (pripadaju li i oni *fatnim profiterima*?). I u Zagrebu je bilo slučajeva naprasnoga odlaska pojedinih glumaca u Sloveniju i dalje, ali su se, smirivši strah, gotovo svi i vratili (bez posljedica, naravno). Dio pak glumaca srpske narodnosti prešao je *na drugu stranu* ili pobjegao u inozemstvo, vjerojatno se tamo proglasivši ugroženima.

## THALIA POD GRANATAMA

U mjesecu rujnu g. 1991. pisac i redatelj Tahir Mujičić u suradnji s Borisom Senkerom, piscem i teatrologom, i Željkom Senečićem, scenografom i slikarom, predložio je Hrvatskoj televiziji projekt televizijskog kazališta, odnosno *putujuće kazališne televizije*, ali je bio odbijen. Ne odustajući od nauma, autori su tijekom listopada okupili ovelu družinu glumaca, slikara, i drugih umjetničkih suradnika i stvorili putujući cabaret *ad HOC*. Uz latinsko značenje, naslov krije kraticu: Hrvatski oslobodilački cabaret. Pokrovitelj je brzo pronađen u Glavnom stožeru Hrvatske vojske, točnije u osobama zrakoplovnih časnika Imre Agotića i Vinka Šebreka. Zato je družina postala *vojnomo* i dobila zapovjednika čete - kipara Peruška Bogdanića. Od vojske dobili su dva stara kamiona koja su pretvorili u pozornice na kotačima, a Jadran film pomogao je ustupanjem prostora za rad i materijalima. Tahir Mujičić i Boris Senker napisali su prvi cabaretski program pod naslovom *Bratorazvodna pamica*. Glazbu je skladao Stjepan Mihaljinec, kostime i lutke kreirao je Tahir Mujičić, scenografsko rješenje izradio je Željko Senečić, a dramaturg bješe Dubravko Jelačić Bužimski (suautor teksta Boris Senker napustio ih je da bi kao časnik ratovao na bojištu uz Kupu). Glumački sastav tvorili su Miljenka Androić, Perica

Martinović, Mladen Crnobrnja Gumbek, Pero Juričić, Željko Königsknecht, Tomislav Stojković i Tomislav Štriga.

Valja napomenuti da su Tahir Mujičić i veći dio glumačke momčadi već imali nemalo cabaretsko iskustvo. Nekoliko su godina (1984.-1988.) stvarali i izvodili Lutkarski erotsko-sadistički cabaret Mmanipuli, prvi takove vrste u nas, uveseljavajući Zagrepčane ljeti u vrtu maloga lapidarija, a zimi u "Kulušiću" i ZeKaeMu. Nije dakle bilo dvojbi kojoj se kazališnoj vrsti prikloniti u novostvorenom ratnom glumištu - matrica cabareta jednostavno se nije mogla izbjeći.

Družini ad HOC od samoga početka priključili su se i likovni umjetnici Petar Barišić, Peruško Bogdanić, Vatroslav Kuliš, Zoltan Novak, Hrvoje Šercar i Zlatan Vrkljan. Pomagali su svakovrsno u pripravama i izvedbama *kamionske predstave*, ali su istodobno izlagali svoje radove na *putujućoj izložbi* koja je potom pretvorena u grafičku mapu. Svoj doprinos Družini ad HOC dale su koreografkinje Danijela Kuliš i Desanka Virant, filmski djelatnici Vlado Buzolić, Zoran Parat, Ivica Sporčić i Marko Vrdoljak, fotograf Saša Novković, publicist Alan Ekl, madioničar Ivica Krakić i foto-dokumentarist Željko Stojanović.

Praizvedba programa *Bratorazvodna pamica* izvedena je u vojarni u Rakitju, nedaleko Zagreba i to je bio prvi susret ratnoga glumišta i vojnika. Tekst je imao jak promidžbeni naboj, jer se neuvijeno izrugivao neprijatelju, ali ne političkim frazama nego ubojitim glumišnim jezikom farse. Pa kao što su u drugoj svjetskoj klauzuri cabaretisti obarali Adolfa i sprdali se s njim, tako su članovi Ad HOCa riječju, pjesmom i lutkom obesnaživali snagu četnika i JNA, pretvarajući ih u nadražaj za gromoglasni smijeh. Drugi program uključio je farsu *Na Mihajlu* autora Tahira Mujičića i Borisa Senkera posvećenu razaranju Dubrovnika. Strukturu predstava tvorila su četiri monologa, farsa i cabaretski kupleti. Likovi su *zastupali* hrvatske pokrajine i njihova narječja: Zagorac Matek (stečevina negdašnjega MManipulija!), Dalmatinac (Šibenčanin glasovit po slavodobitnom uzviku *obadva s amaterske TV-snimke obaranja zrakoplova*), Slavonca, Dubrovkinju itd., ali i Bosanca i Albanca kao ravnopravne pripadnike Hrvatske vojske.

Raspravljati o Ad HOCu sa stajališta strogo kazališnih, prosuivati ga iz motrišta teorije drame ili kazališne kritike bilo bi i besmisleno i nepristojno. Ad HOC je zamišljen, stvoren i živio kao *namjensko* glumište, zadane svrhe i jasnoga cilja. Pučko glumište gruboga izričaja i neumjerene drskosti. Doći s *Hamletom* ili nedajbože s *Majkom hrabrost* pred gardiste, prognanike, ranjenike ili unezvjerene ljude u skloništu dok vani prašte granate, bilo bi znakom potpunog nerazumijevanja zadaće ratnoga glumišta. Ad HOC je točno naslutio što se od njega očekuje i procijenio koliko može pružiti. Po svemu sudeći, pružao je očekivano i dobrodošlo, a dobivao za uzvrat kanonade smijeha i burnoga odobravanja. Doduše, katkada su se *kanonadama smijeha* znale pridružiti i *kanonade zazbilj*, tj. one ubojite s druge strane bojišnice. U poznu jesen g. 1991. kada se cabaret Ad HOC na svome kamionu zaputio u glumišno-ratnu ophodnju, jedva da je bilo i moguće pronaći dan *bez rokanja*, napose ne u Sisku, Mahićnom kraj Karlovca, Ogulinu, Zadru, Biogradu ili Šibeniku. Čuđenje putujućom vojno-kazališnom družinom ostalo je zabilježeno ne samo na vrpceama HTV. Najprije je predstavu snimala u Karlovcu njemačka ZDF za emisiju *Journal heute*, potom britanska BBC u Jastrebarskom, kao i Kanadska televizija u Zadru. Iz zemlje koja je dnevno punila televizijske zaslone spokojnih

Europljana i Amerikanaca slikama užasa i razaranja, stigle su - srećom - i posve drukčije snimke. Ne možemo znati jesu li bili iznenađeni (kao što su nedvojbeno bili njihovi novinari i snimatelji), ali dobro je da su imali priliku vidjeti kako kazališni duh u Hrvatskoj nije zamro ni usred ratnih strahota.

Isti učinak trebala je polučiti izvedba Ad HOCa usred Beča a u sklopu Dana hrvatske kulture. Nedaleko glasovite Opere, cvokočući od zime, glumci su s kamionske pozornice privlačili pozornost Bečana i vjerojatno izazivali barem prolaznu pomutnju. Prolaznici su zastajkivali i pitali se koji je to vrag? Ulični nastupi pantomimičara i glazbenika obična su pojava na ulicama europskih metropola, ali ovo je ipak moralo izgledati neuobičajeno i začudno. Izvedba u Beču imala je svoj razlog i svoje opravdanje, premda je zacijelo djelovala još nesukladnije okolišu negoli u gradovima uz hojšnicu. Na bečkom elitnom Ringu ostavljala je dojam zalutaloga kurioziteta, a pred gardistima, prognanicim i granatiranim žiteljima dočekivana je s radošću i divljenjem, kao nešto što se jednostavno moralo učiniti. Uostalom, po uzoru na Ad HOC stvoren je ratni cabaret u Zadru, a i u hotelu "Central" u Osijeku.

### FINIS AD HOC

Mišljen, stvoren i izvođen za osobite prilike i iz nužde, Ad HOC je relativno brzo potrošio svoju očevidno jaku energiju. Potpisivanjem primirja 3. siječnja 1992. a napose dolaskom Zaštitnih snaga UN u Hrvatsku, naglo je splasnulo polet sviju i svakoga. Istina, žestina rata je malaksala, manje se ginulo, ali duh ljudi stalo je opsjedati malodušje. Razum je govorio kako još ništa nije završeno, nelagoda prisilnoga zaustavljanja budila je mučne upite, osjećaj ushitnoga zajedništva u nevolji lomio se u krhotine... Razdoblje *ni rata ni mira* nije pogodovalo ni ratnom cabaretu. Autori i izvođači nisu uspjeli pronaći novu formulu za nastavak. Najboljim je dokazom pokušaj da se program prilagodi pozornici Satiričnoga kazališta "Jazavac" (danas "Kerempuh") u proljeće god. 1992. Ponešto promijenjena glumačka momčad, preinake teksta i uprizorenja i predstava pod naslovom *Zalegnimo! Odlaze!* bila je zapravo oprostaj od Ad HOCa, nekovrsne opore karmine ratnome glumištu.

Unatoč svemu, šteta što Ad HOC nije nastavio svoje djelovanje. Ako se za najžešćega rata smijehom borio protiv malodušja, razdoblje *poslije* iziskivalo je gotovo jednak trud održavanja duhovnoga ravnovjesja u čemu i glumište može obilato pripomoći. Uostalom, ranjenika, prognanika, izbjeglica i ratom oštećenih duša imade i dalje na svakome koraku, ali oni ne dolaze u velika gradska kazališta. Poticaj na smijeh može biti je potrebniji nego ikad. Neprijatelja onkraj *crte razdvajanja* vjerojatno je lakše pobijediti od zloćudnoga tumora osamljenosti, bespomoćnosti, osjećaja bezizlazja, trpkje ogorčenosti.

No, Ad HOC je očevidno sebi samome nametnuo ograničenu zadaću (potvrđujući to unaprijed i odabirom imena!) i nju je posve obavio. Htio je biti ratnim glumištem, svoj je smisao pronašao u uprizorenju kolektivnih trauma, u općem prosvjedu protiv Zla. Njegovi autori i izvođači vratili su se svojim građanskim obvezama i mirnodopskom životu, utješeni pomišlju da su dali svoj domoljubni i profesionalni doprinos Domovinskom ratu. Ali dobro znaju da znatan dio njihovih zahvalnih gledatelja - vojnika i prognanika - iz tragične jeseni i zime god. 1991. još nije u svojim domovima. I da se na njih, nažalost, ne odnose umirujuć stihovi R. L. Stevensona: *Home is the sailor, home from sea.*



## PRILOZI





Branko Hećimović

## KRONOLOGIJA KRLEŽINI DANA U OSIJEKU 1995

Kao što se događalo gotovo svake godine otkako su *Krležini dani* utemeljeni kao redovita kazališno-teatrološka manifestacija, tako je i u 1994. došlo do odgadanja njihova održavanja te je istodobno iznevjerena odluka iz 1992. da se njihov termin trajno uskladi s obilježavanjem početka djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 7. prosinca 1907.

No razlog odgadanja nisu ovaj puta, kao prethodnih godina, bile ratne prilike i nedaće, već težnja da se dovrši obnova vandalski bombardirane zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta i da se ono krajem 1994. svečano otvori kao prvi obnovljeni kulturni objekt od nacionalnog značenja koji je stradao u domovinskom ratu. To je, kao što je poznato, i ostvareno, te je svečano otvorenje obavljeno 27. prosinca 1994., a *Krležini dani* zakazani su za početak 1995. godine, kada su i održani od 24. do 27. siječnja.

*Krležine dane* otvorio je u Hrvatskom narodnom kazalištu u utorak 24. siječnja 1995. intendant osječkog kazališta Željko Čagalj, a zatim je nazočne u ime pokrovitelja, župana Osječko-baranjske županije, Branimira Glavaša, pozdravio Zlatko Pandžić, član Županijskog poglavarstva. Svečano otvorenje upotpunjeno je nakon toga operom Antonia Smareglia *Istarska svadba* u izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Trodnevno znanstveno savjetovanje *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prvi dio, održano je u Svečanoj dvorani Pedagoškog fakulteta, gdje je bio nazočan, kao i obično, veliki broj studenata, i, iznimno, u glavnom foyeru Hrvatskoga narodnog kazališta. Od trideset i četiri prijavljenih sudionika svoja priopćenja podnijela su dvadeset i osam. A to su, prema redosljedu tiskanog programa znanstvenog savjetovanja, Nedjeljko Fabio, Renate Hansen-Kohoruš, Branka Brlenić-Vujčić, Branimir Donat, Petar Selem, Vida Flaker, Nikola Baćušić, Boris Senker, Adriana Car-Mihec, Borislav Pavlovski, Lada Čale-Feldman, Tomislav Sabljak, Zvonimir Mrkonjić, Velimir Visković, Ozren Prohić, Maja Gregl,

Ana Lederer, Georgij Paro, Zlatko Kauzlarić Atač, Branko Hećimović, Antonija Bogner-Šaban, Darko Gašparović, Miljenko Foretić, Grozdana Cvitan, Dalibor Foretić, Mani Gotovac i Antun Vidaković.

Na otvorenju znanstvenog savjetovanja 25. siječnja 1995. ujutro izredalo se u Svečanoj dvorani Pedagoškog fakulteta više govornika s prigodnim besjedama. U ime Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti govorio je akademik Ivo Frangeš evocirajući Strossmayerov udio u utemeljenju Akademije te Krležine veze sa Slavonijom, posebice s Osijekom. Savjetovanje i njegove sudionike su, nadalje, pozdravili ministar Ministarstva kulture i dramatičar Dubravko Jelačić Bužimski, dožupan Osječko-baranjske županije Marko Barišin, intendant Hrvatskoga narodnog kazališta Željko Čagalj i dekan Pedagoškog fakulteta Josip Jerković.

U predvečerje istog dana, nakon svečanog primanja koje je za sudionike *Krležinih dana* priredio župan osječko-baranjski Branimir Glavaš, a prije predstave *Slavonska Judita* nepoznatog hrvatskog pisca iz 18. stoljeća, u režiji Marina Carića i izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta, u foyeru osječkog kazališta predstavljen je treći zbornik *Krležinih dana*. O zborniku *Krležini dani u Osijeku 1993*, koji uz dvadeset i jedno priopćenje sa znanstvenog savjetovanja *Krleža i naše doba*, upriličnog u čast stogodišnjice Krležina rođenja, sadrži i više aktualnih i povijesnih priloga vezanih za svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 27. prosinca 1994., govorili su akademik Nikola Batušić i priređivač zbornika Branko Hećimović.

Uz nastavak znanstvenog savjetovanja i izvedbu gastarbajterske kronike Mate Matišića *Bljesak zlatnog zuba* s kojom je u režiji Zorana Mužića nastupio dramski ansambl osječkog kazališta, dne 26. siječnja na programu *Krležinih dana* bilo je i predstavljanje novih izdanja glumišne knjižnice Prolog zagrebačkog nakladnika AGM. U nazočnosti i uz sudjelovanje ravnatelja naklade AGM Bože Čovića, kao i većina zastupljenih autora, o knjigama Antonije Bogner-Šaban *Tragom lutke i Pričala*, D. L. Lucea *Korsakov*, Tomislava Bakarića *Malj koji ubija* te Tahira Mujičića i Borisa Senkera *Dvokrležje*, govorio je Igor Mrduljaš.

Znanstveno savjetovanje siječanjskih *Krležinih dana* u Osijeku 1995., koje je u punoj mjeri potvrdilo opravdanost pozivanja na sudjelovanje kazališnih praktičara te brojnih mladih teatrologa i književnih znanstvenika, završeno je trećeg dana njegova zasjedanja kratkom zaključnom riječi predsjednika povjerenstva znanstvenog savjetovanja Borisa Senkera, a navečer je u kazalištu nastupio jedini gostujući ansambl kazališne smotre - Zagrebački plesni ansambl, s predstavom *Sub rosa* na glazbu Dore Pejačević a u koreografiji Katje Šimunić.

Dok je sveopće mišljenje, unisono izraženo i u sredstvima javnog priopćavanja, bilo, da je savjetovanje u potpunosti ispunilo očekivanja, iako je ono zapravo samo prvi dio dvodijelnoga znanstvenog simpozija na temu *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, te će se potpuniji kritički sud o njemu moći izreći tek nakon održanja i drugog dijela, u prosincu 1995., odnosno nakon tiskanja dvaju najavljenih zbornika s oba savjetovanja, o kazališnoj smotri mišljenja su podijeljena. Ne osporavajući kvalitete vidjenih predstava, većina komentatora, naime, naglašava da one, s iznimkom predstave Zagrebačkoga plesnog ansambla, nisu bile novina za osječke gledatelje i da su oni ostali iznevjereni, jer nisu vidjeli uprizorenja iz drugih hrvatskih kazališnih sredina. A to je svakako zamjerka o kojoj ubuduće valja itekako misliti.

*Antonija Bogner-Šaban*

## REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 1995.

Kazališno-teatrološka manifestacija *Krležini dani* održana je u Osijeku od 24. do 27. siječnja 1995. Datum njezina održavanja pomaknut je s početka prosinca prošle godine zbog dovršenja obnove bombardirane kazališne zgrade i njezina svečana otvaranja 27. prosinca 1994. godine. Kao i prethodnih *Krležinih dana* i tijekom ovih izvedeno je i nekoliko predstava usklađenih s temama znanstvenog savjetovanja. Težinu i odgovornost kazališno-scenskog dijela *Krležinih dana* ponijelo je Hrvatsko narodno kazalište koje je izvelo tri predstave - operu Antonia Smareglia *Istarska svadba*, ostvarenu u suradnji s Istarskim narodnim kazalištem iz Pule, dramu *Slavonska Judita* nepoznatoga hrvatskog autora, te *Bljesak zlatnog zuba* Mate Matišića. Posljednje večeri nastupio je Zagrebački plesni ansambl s baletom *Sub rosa*, nadahnutim glazbom Dore Pejačević.

Kao i prethodnih godina predstave igrane tijekom *Krležinih dana* obradene su po već ustaljenom načelu objelodanjenih zbornika. U popisu uloga odstupilo se u predstavi Zagrebačkoga plesnog ansambla, jer su u duhu uprizorenja istaknuta imena sudionika ali ne i nazivi uloga. Popis izvođača ostalih predstava odnose se na podjelu koja je bila naznačenog datuma, a može se razlikovati od premijerne postave.

Uporabljene kratice: Red. - redatelj, Dir. - dirigent, Sc. - scenograf, Kost. - kostimograf, Kor. - koreograf, Dram. - dramaturg, Sc. gl. - scenska glazba.

Krležini dani u Osijeku 24. - 27. siječnja 1995.

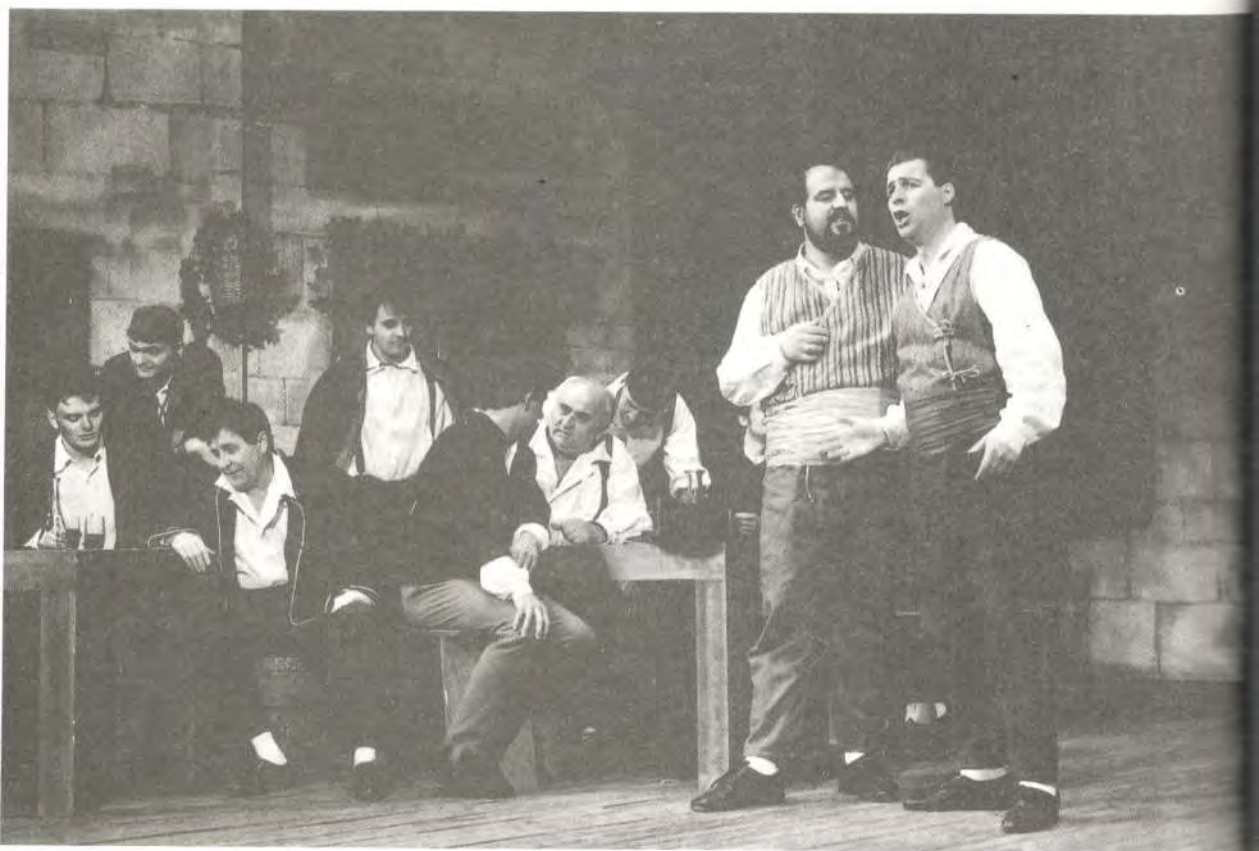
*Smareglia*, Antonio: ISTARSKA SVADBA (NOZZE ISTRIANE). Glazbena drama u tri čina (Dramma musicale in tre atti). Libreto napisao Luigi Illica.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek; Pulafestival, Pula; Istarsko narodno kazalište, Pula.

Red. Krunoslav Cigoj. Dir. Zoran Juranić. Sc. Zvonimir Šuler. Kost. Željko Nosić.

Uloge: *Marussa* - Olga Ramanovac. *Menico* - Velimir Zgrablić. *Biagio* - Slobodan Cvetičanin. *Lorenzo* - Krunoslav Cigoj. *Nicola* - Vlaho Ljutić. *Luze* - Sanja Uroić.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 24. siječnja 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Nepoznati hrvatski pisac: SLAVONSKA JUDITA. Drama iz XVIII. stoljeća.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Marin Carić. Sc. Željko Zorica. Kost. Željko Nosić. Kor. Ksenija Čorić.

Uloge: *Judit* - Dubravka Crnojević-Carić. *Holofernes* - Velimir Čokljat. *Golophantus* - Milenko Ognjenović. *Vagao* - Davor Panić. *Corporalis* - Đorđe Bosanac. *Miles* - Augustin Halas. *Ozias* - Mira Katić. *Eliachim* - Radoslava Mrkšić. *Judas* - Ljiljana Krička. *Gamaliel* - Jasna Odorčić. *Habrahama* - Anita Schmidt. *Hansvurst* - Ico Tomljenović. *Columbina* - Ana Stanojević. *Andeo* - Mirjana Babić. *Dame i časnici* - Sanja Toth-Špišić, Ljiljana Čokljat, Snježana Lakotić, Marina Krešić, Đurđica Tomaš, Nenad Tudaković, Tomislav Horvat, Zvonimir Ivanović, Ivica Rebić, Alen Ruško.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 25. siječnja 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Sc. gl. Igor Savin.



*Matišić*, Mate: BLJESAK ZLATNOG ZUBA. Gastarbajterska kronika.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Zoran Mužić. Sc. Darko Bakliža. Kost. Ruta Knežević.

Uloge: *Stipe, gastarbajter* - Damir Lončar. *Trusa, njegova žena* - Mira Katić, *Zlata, njihova kći* - Sandra Lončarić. *Ante, gastarbajter* - Darko Milas. *Joka, njegova žena* - Ljiljana Krička. *Mijo, gastarbajter* - Krešimir Mikić. *Mara, njegova žena* - Lidija Florijan. *Iko, njihov sin* - Živko Anočić. *Nine, Mijin otac* - Ico Tomljenović. *Marin, gastarbajter* - Đorđe Bosanac. *Karlo, gostioničar* - Velimir Čokljat. *Sveto, njegov sin* - Saša Anočić. *Učitelj* - Davor Panić. *Doktor* - Milenko Ognjenović. *Udvarač (Zlatnozubi)* - Hrvoje Barišić. *Prva baba* - Anita Schmidt. *Druga baba* - Radoslava Mrkšić. *Treća baba* - Kornelija Kočiš. *Gazdarica Hilda* - Jasna Odorčić. *Ciganin* - Dražen Kolar. *Ciganka* - Tatjana Bertok. *Poštar* - Augustin Halas. *Štrkelja* - Mario Rade. *Kujdo* - Vjekoslav Janković. *Icukić* - Slaven Špišić.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 26. siječnja 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Sc. gl. Arsen Dedić.



*Pejačević*, Dora: SUB ROSA.

Izvođač: Zagrebački plesni ansambl, Zagreb.

Kor. Katja Šimunić. Sc. Nikola Šimunić. Kost. Sunčica Mraković-Venus.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 27. siječnja 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Dram. Sanja Ivić.

FILOZOFSKI FAKULTET  
KNJIŽNICA - OSIJEK





## N A P O M E N A

Od trideset i četiri prijavljenih priopćenja za znanstveno savjetovanje *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prvi dio, na savjetovanju je pročitano dvadeset i osam, a ovaj zbornik sadrži dvadeset i devet.

S jednim od referenata, koji nije mogao sudjelovati na savjetovanju u siječnju, dogovoreno je da svoj referat podnese u prosincu, na drugom dijelu tematski jedinstvenoga dvodijelnog savjetovanja, a s dvojicom da svoja priopćenja predaju za drugi zbornik posvećen istoj tematici.

Budući da su se autori priopćenja pridržavali prijavljenih tema u zborniku je zadržan redosljed utvrđen programom savjetovanja kojim su se nastojali pomiriti i usuglasiti tematsko-područni, strukovni i kronološki zahtjevi naslovno određene cjeline.

Pripremajući zbornik za tisak priređivači su maksimalno poštivali integralnost tekstova, te su se njihove intervencije svele uglavnom na grafička i bibliografska ujednačavanja i razjašnjavanja eventualnih nejasnoća i spornih podataka. Naravno, kad je riječ o potonjem, uz konzultaciju i suradnju s autorima. Susljedno takvom stajalištu i lektorica se ograničila na najnužnije ispravke koje nisu zadirale u leksiku i morfologiju te osobni izraz suradnika zbornika.

B. H.



## KAZALO IMENA

<i>Abráhám</i> , Paul	33, 180	<i>Augustinčić</i> , Augustin	186, 192
<i>Adam</i> , Adolphe-Charles	198	<i>Ayckbourn</i> , Alan	233
<i>Adamić</i> , Andrija Ludovik	198	<i>Babić</i> , Goran	202-204
<i>Afrić</i> , Vjekoslav	107, 110, 168, 244	<i>Babić</i> , Ljubo	149, 155
<i>Agbaba</i> , Zvonimir	149, 150	<i>Babić</i> , Mirjana	257
<i>Agotić</i> , Imre	247	<i>Babić</i> , Nada	168
<i>Albee</i> , Edward	178, 179, 186	<i>Bach</i> , Johann Sebastian	198
<i>Albini</i> , Srećko	197	<i>Bach</i> , Josip	68, 167, 219, 221
<i>Allen</i> , Woody	129	<i>Bacon</i> , Francis	163
<i>Aleksandrova</i> , Vjera	26	<i>Bagossy</i> , Lászlo	237, 240
<i>Alliger</i> , Amand	168, 220	<i>Bahmec</i> , Martin	171
<i>Andersen</i> , Hans Christian	180	<i>Bahin</i> , Mihail	90, 111, 114
<i>Andres</i> , Slavko	173	<i>Bajsić</i> , Zvonimir	120
<i>Andrić</i> , Ivo	203	<i>Bakal</i> , Boris	211
<i>Anđrić</i> , Nikola	219	<i>Bakarić</i> , Tomislav	10, 11, 121, 131, 254
<i>Andrić</i> , Vladimir	189	<i>Bakliža</i> , Darko	235, 258
<i>Andrović</i> , Miljenka	247	<i>Bakmaz</i> , Ivan	9-11, 62, 63-66, 79, 120-122, 131, 201, 202-204, 207
<i>Anočić</i> , Saša	233, 258	<i>Baković</i> , Damir	192
<i>Anočić</i> , Živko	258	<i>Bakunjin</i> , Mihail Aleksandrović	31, 33
<i>Anouilh</i> , Jean	16, 78, 108, 188, 196	<i>Balaž</i> , Mišo	240
<i>Anušić</i> , Zdenka	179, 222	<i>Balin</i> , Ante	200
<i>Aparac</i> , Luka	186	<i>Balog</i> , Ivan	180
<i>Apelt</i> , Inge ( <i>Appelt</i> , Ingeborg)	179, 222	<i>Balog</i> , Zvonimir	201, 204
<i>Arbuzov</i> , Aleksej Nikolajevič	174	<i>Baranović</i> , Krešimir	198
<i>Arhanić</i> , Marijan	138	<i>Barišić</i> , Hrvoje	233, 258
<i>Arhimed</i>	163	<i>Barišić</i> , Petar	248
<i>Arhipenko</i> , Aleksandr Portirjevič	163	<i>Barišin</i> , Marko	254
<i>Aristofan</i>	129	<i>Barth</i> , Karl	94
<i>Aristotel</i>	53	<i>Bartók</i> , Béla	237
<i>Artaud</i> , Antonin	165, 166	<i>Bašić</i> , Relja	210
<i>Asafjev</i> , Boris Vladimirovič	198	<i>Bašić-Prša</i> , Jasna	184
<i>Augustin</i>	98		

<i>Baušič, Nikola</i>	7, 12, 47, 51, 111, 115, 167, 168, 218, 226, 253, 254	<i>Bogović, Mirko</i>	10
<i>Batušič, Slavko</i>	51, 178	<i>Bojnić, Stjepan</i>	167
<i>Baudelaire, Charles</i>	28	<i>Boljkovac, Ivanka</i>	193
<i>Beauvoir, Simone de</i>	32	<i>Bond, Edvard</i>	7, 50
<i>Becić, Vladimir</i>	164	<i>Bonifačić, Antun</i>	37
<i>Beckett, Samuel</i>	16, 120, 130, 166, 174, 217	<i>Borges, Jorge Luis</i>	129
<i>Beethoven, van Ludwig</i>	198	<i>Borojević, Nebojša</i>	212
<i>Begović, Draga</i>	100	<i>Borštnik, Ignjat</i>	167
<i>Begović, Ena</i>	47, 153	<i>Bosanac, Đorđe</i>	185, 186, 188, 226-258
<i>Begović, Ingrid</i>	189, 228	<i>Bosch, Hieronymus</i>	163
<i>Begović, Milan</i>	68, 138, 139, 140, 145, 184, 191	<i>Bourek, Zlatko</i>	86
<i>Bek, Viktor</i>	178	<i>Boticelli, Sandro</i>	89, 90
<i>Beker, Miroslav</i>	115	<i>Bourek, Zlatko</i>	47
<i>Bellini, Vincenzo</i>	187	<i>Božić, Mirko</i>	7, 8, 10, 11, 78, 119, 120
<i>Benatzky, Ralph</i>	180	<i>Brahms, Johannes</i>	198
<i>Benešić, Julije</i>	220, 221	<i>Branković, Aurelija</i>	173
<i>Benić, Vladimir</i>	198	<i>Brecht, Bertoldt</i>	148, 156, 169, 174, 175, 177, 189, 213
<i>Bennett, Richard</i>		<i>Brečić, Petar</i>	145, 234, 235
<i>Rodney</i>	181	<i>Brešan, Ivo</i>	10, 49, 53, 55-57, 59-61, 79, 101, 102, 104-106, 108, 109, 115-117, 121, 124, 125, 131, 145, 184, 191, 201, 237
<i>Berber, Mersad</i>	156	<i>Brezovac, Branko</i>	212
<i>Berberova, Nina</i>	27	<i>Brüten, Benjamin</i>	188
<i>Berkeš, Đuka</i>	178	<i>Brkić, Ivan</i>	153, 191, 192, 226, 229
<i>Bersa, Blagoje</i>	189	<i>Brelek-Kurić, Mira</i>	174, 189
<i>Bersa, Vladimir</i>	189	<i>Brelek-Marton, Mira</i>	220
<i>Bertok, Tatjana</i>	233, 258	<i>Brlenčić-Vujić, Branka</i>	18, 19, 253
<i>Beuys, Joseph</i>	163	<i>Brlić, Andrija</i>	229
<i>Bibanović, Dubravko</i>	191	<i>Brlić-Mažuranić, Ivan</i>	180, 200, 201, 204
<i>Bidermann, Jacob</i>	98	<i>Broch, Hermann</i>	130
<i>Bikić-Stanojević, Ana v. Stanojević, Ana</i>		<i>Brook, Peter</i>	169
<i>Binički, Aleksandar</i>	244	<i>Bručić, Marijan</i>	175, 181, 187
<i>Bizet, Georges</i>	192	<i>Brunec, Mislav</i>	124, 234, 235
<i>Bjažić, Mladen</i>	200-203	<i>Budak, Pero</i>	7, 8, 10, 119, 120, 174, 184, 186, 188, 198
<i>Bjelinski, Bruno</i>	189	<i>Buić, Jagoda</i>	175, 177
<i>Blanqui, Louis Auguste</i>	28	<i>Bukovac, Vlaho</i>	47, 92
<i>Blažek, Pavle</i>	174, 177, 185	<i>Bukvić, Amir</i>	11, 102, 115
<i>Boban, Božidar</i>	47	<i>Bulgakov, Mihail Afanasjević</i>	50
<i>Boban, Ivica</i>	207, 210, 211, 225, 226	<i>Bulović, Mirko</i>	174
<i>Bock, Jerry</i>	192	<i>Buljan, Ratko</i>	174
<i>Bogdan, Romano</i>	212		
<i>Bogdanić, Peruško</i>	247, 248		
<i>Bogdanov, Aleksandar</i>	33		
<i>Bogner, Josip</i>	186		
<i>Bogner-Šaban, Antonija</i>	173, 254, 255		

<i>Bunjevac, Milan</i>	115	<i>Čvetičanin, Slobodan</i>	256
<i>Burić, Zlatko</i>	179	<i>Čvitan, Grozdana</i>	199, 254
<i>Burns, Elisabeth</i>	115		
<i>Buzolić, Vlado</i>	248	<i>Čagalj, Željko</i>	253, 254
		<i>Čajkovski, Pjotr Ilič</i>	192
<i>Caravaggio, Polidoro</i>		<i>Čale-Feldman, Lada</i>	49, 98, 105, 116,
<i>Caldara da</i>	163		253
<i>Calderón de la Barca,</i>		<i>Čale-Knežević, Morana</i>	93
<i>Pedro</i>	98, 116, 175	<i>Čadež, Tomislav</i>	124
<i>Calderwood, J. L.</i>	115	<i>Čapek, braća</i>	233
<i>Camus, Albert</i>	216, 227	<i>Čapek, Josef</i>	200
<i>Cankar, Ivan</i>	176	<i>Čehov, Anton Pavlovič</i>	156, 181
<i>Car-Mihec, Adriana</i>	62, 253	<i>Čerškov, Boris</i>	189
<i>Čarić, Marin</i>	12, 191, 207, 208,	<i>Čimbur, Pero</i>	179
	254, 257	<i>Čingo, Živko</i>	197
<i>Caruso, Enrico</i>	196	<i>Čokljat, Ljiljana</i>	257
<i>Ceausescu, Nicolae</i>	148	<i>Čokljat, Velimir</i>	226, 229, 257, 258
<i>Čelio Čega, Antun</i>	180, 181, 204	<i>Čorić, Ksenija</i>	233, 257
<i>Cervantes Saavedra,</i>		<i>Čović, Bože</i>	254
<i>Miguel de</i>	129	<i>Čubra, Božena</i>	176, 181, 190
<i>Cesàrec, August</i>	121	<i>Čuić, Stjepan</i>	179
<i>Cézanne, Paul</i>	162, 163	<i>Čunčić, Jadranka</i>	202, 203
<i>Chagall, Marc</i>	163	<i>Čurdo, Darko</i>	208
<i>Chailly, Luciano</i>	181		
<i>Chardin, Jean Baptiste</i>	162	<i>Čopić, Branko</i>	200
<i>Chaucer, Geoffre</i>	233		
<i>Chlup, Adalbert</i>	91	<i>D'Amico, Silvio</i>	116
<i>Choppel, Faryd</i>	213	<i>d'Aubignac</i>	112
<i>Chytil-Stahuljak, Višnja</i>	200	<i>Dabezies, André</i>	107, 116
<i>Ciceron, Marko Tulije</i>	98	<i>Dante</i>	129
<i>Čigoj, Krunoslav</i>	256	<i>Dedić, Arsen</i>	235, 258
<i>Čilea, Francesco</i>	50	<i>Dedijer, Danica</i>	191
<i>Čiliga, Antun</i>	25-30, 32-36	<i>Delibes, Léo</i>	198
<i>Čindrić, Pavao</i>	218, 219	<i>Della Porta-Xidias,</i>	
<i>Cirenac, Šimun</i>	64, 65	<i>Spira</i>	198
<i>Čiulei, Liviu</i>	148	<i>Demeter, Dimitrija</i>	93, 245
<i>Čiulli, Roberto</i>	107	<i>Demokrit</i>	98
<i>Claudiel, Paul</i>	79, 216	<i>Demosten</i>	36
<i>Cocteau, Jean</i>	97	<i>Desfontaines, Nicolas</i>	98
<i>Colin, Armand</i>	116	<i>Dević, Đurđica</i>	244
<i>Corneille, Pierre</i>	50	<i>Diderot, Denis</i>	34
<i>Corot, Camille</i>	162	<i>Ditersdorf, Karl</i>	
<i>Čmohori, Marija</i>	169, 179	<i>Diters von</i>	190
<i>Čmohrnja Gumbek,</i>		<i>Dixon, Norman</i>	198
<i>Mladen</i>	248	<i>Dobrić, Eliza</i>	184
<i>Čmojević-Čarić,</i>		<i>Dobrović, Petar</i>	163
<i>Dubravka</i>	191, 226, 257	<i>Dolenčić, Krešimir</i>	208, 211
<i>Čsengery, Adrienne</i>	189	<i>Domančić, Mato</i>	184
<i>Curtius, Ernst Robert</i>	98, 116	<i>Domitrović, Velimir</i>	228

<i>Donat, Branimir</i>	23, 25, 38, 45, 130, 253	<i>Faust</i>	107
<i>Dončević, Ivan</i>	118	<i>Féher, Ferenc</i>	112, 116
<i>Donizetti, Gaetano</i>	181	<i>Feldman, Miroslav</i>	7, 8, 184
<i>Doroghy, Zvonimir</i>	35	<i>Fellner, Ferdinand</i>	198
<i>Dostojevski, Fjodor Mihajlovič</i>	112, 196, 227	<i>Festetić, Zorka</i>	180, 185
<i>Drach, Vanja</i>	47, 150, 153, 156, 171, 192, 222	<i>Festini, Boris</i>	171
<i>Drndić, Daša</i>	73	<i>Feydeau, Georges</i>	177, 188, 233
<i>Drnić, Božidar</i>	168	<i>Fiamengo, Jakša</i>	201
<i>Držić, Marin</i>	62, 63, 74, 75, 77, 109, 110, 119, 169, 174, 177, 195, 198, 211	<i>Fici, Ivo</i>	171
<i>Duchamp, Marcel</i>	163	<i>Fijan, Andrija</i>	47
<i>Dujšin, Dubravko</i>	167, 168, 244	<i>Fila, Slavica</i>	202
<i>Dulčić, Ante</i>	171	<i>Filaković, Stipan, mlađi</i>	237, 240
<i>Dumančić, Drago</i>	18	<i>Filaković, Stipan, stariji</i>	240
<i>Dumas, Alexandre, otac</i>	49, 114	<i>Filip Makedonski (Filip II.)</i>	36
<i>Durbešić, Tomislav</i>	121, 192, 216, 222, 226, 228	<i>Filippi, Piero</i>	190
<i>Dürer, Albrecht</i>	162	<i>Firinger, Kamilo</i>	178
<i>Durieux /Tilla/</i>	45, 131	<i>Firinger-Burić, Vesna</i>	178
<i>Dürrenmatt, Friedrich</i>	173	<i>Flaker, Vida</i>	38, 253
<i>Duvignand, Jean</i>	241	<i>Flod, Ivan</i>	178
<i>Dvořák, Antonín</i>	185, 198	<i>Florijan, Lidija</i>	233, 258
<i>Dyck, van Anthonis</i>	23	<i>Florschütz, Josip</i>	219
<i>Džaja, Ivo</i>	203	<i>Foglar, Zlatko</i>	175, 176, 181, 187, 190
<i>Džanko, Vladimir</i>	177	<i>Forestier, Georges</i>	116
<i>Đukić, Radivoje Lola</i>	186	<i>Foretić, Dalibor</i>	63, 107, 116, 178, 206, 254
<i>Đurok, Ivica</i>	237, 240	<i>Foretić, Miljenko</i>	254
<i>Eagleton, Terry</i>	216, 217	<i>Fotez, Marko</i>	50, 177, 178, 186, 192, 196, 220
<i>Eco, Umberto</i>	85	<i>Frajlić, Vera</i>	177
<i>Egk, Werner</i>	192	<i>Franeš, Ivo</i>	254
<i>Ekl, Alan</i>	248	<i>Franičević-Pločar, Jure</i>	9
<i>Eliot, Thomas Stearns</i>	18, 70, 74, 79	<i>Franković, Đuro</i>	240
<i>Erceg, Davor</i>	171	<i>Freud, Sigmund</i>	34, 163
<i>Ergović, Mato</i>	171	<i>Freudenreich, Dragutin</i>	167
<i>Eržišnik, Nela</i>	169	<i>Frye, Northrop</i>	124, 128
<i>Eshil</i>	131, 226	<i>Gagić, Bogdan</i>	225
<i>Eterović, Nikša</i>	226, 228	<i>Gal, Dubravka</i>	169
<i>Euripid</i>	124, 131, 190	<i>Galić, Ljudevit</i>	245
<i>Fabrio, Nedjeljko</i>	7, 9, 19, 196, 253	<i>Galić, Branka</i>	187, 190
<i>Falševac, Dunja</i>	18	<i>Galović, Fran</i>	67, 68
<i>Fanelli, Ivo</i>	95	<i>Gamulin, Grga</i>	119
		<i>García Lorca, Federico</i>	79, 120, 189, 228
		<i>Gašparović, Darko</i>	12, 19, 22, 178, 183, 194, 196, 254
		<i>Gaulle, Charles de</i>	32, 37

<i>Gavella</i> , Branko	51, 110, 119-121, 122, 151, 165-172, 218, 220, 222, 225, 243	<i>Grahovac</i> , Radovan	186, 188, 226, 227
<i>Gavran</i> , Miro	74, 76, 78, 102, 104, 108, 110, 115, 122, 123, 127, 128	<i>Grass</i> , Günther	179
<i>Gavran</i> , Zdravko	124	<i>Grčić</i> , Marko	74
<i>Gavrilovič</i> , Aleksandar	173	<i>Greidanus</i> , Aad Edmond	200
<i>Gavrilovič</i> , Mica	173	<i>Gressieker</i> , Hermann	174, 228
<i>Gavrilovič</i> , Miodrag	173	<i>Grgičević</i> , Marija	146, 175, 178, 188, 189
<i>Gavrilovič</i> , Mira	173	<i>Grčić</i> , Milan	10, 122, 188, 201
<i>Gelerther</i> , Moni	149	<i>Greimas</i> , Algirdas Julien	54, 55, 61
<i>Genet</i> , Jean	16	<i>Gregl</i> , Maja	138, 253
<i>Genest</i> , Sv.	98	<i>Gribojedov</i> , Aleksandr Sergejevič	156
<i>Genette</i> , Gerard	129	<i>Grieg</i> , Edvard Hagerup	185
<i>Georgijevski</i> , Ljubiša	197	<i>Grigorovič</i> , Bora	189
<i>Gerčić</i> , Vladimir	94, 153, 177	<i>Griner</i> , Eduard	173, 177, 184
<i>Gernet</i> , Nadežda Nikolajevna	200	<i>Gris</i> , Juan	163
<i>Gershwin</i> , George	197	<i>Grosz</i> , George	164
<i>Gervais</i> , Drago	196, 198	<i>Grubišić</i> , Kleme	202
<i>Ghelderode</i> , Michel de	217	<i>Grum</i> , Slavko	207
<i>Gibson</i> , William	148	<i>Grund</i> , Arnošt	167
<i>Gigli</i> , Benjamino	196	<i>Grünwald</i> , Dražen	119
<i>Girardi-Jurkić</i> , Vesna	232	<i>Gurevič</i> , Tatjana	200
<i>Giraudoux</i> , Jean	176, 226	<i>Guberina</i> , Špiro	153
<i>Glad</i> , Emil	138, 171	<i>Guevara</i> , Ernesto Che	33, 34
<i>Glajša</i> , Branimir	253, 254	<i>Gundulić</i> , Ivan	109, 145
<i>Gluck</i> , Christoph Willibald	189, 197	<i>Guthrie</i>	148
<i>Gobi</i> , Tito	196	<i>Hadžić</i> , Fadil	7-10, 101, 102, 104, 110, 183, 188, 196-198
<i>Goethe</i> , Johann Wolfgang	49, 103, 105, 107, 170, 184	<i>Hadrijan</i>	98
<i>Goffman</i> , Erwing	99, 116	<i>Halas</i> , Augustin	185, 186, 257, 258
<i>Gogolj</i> , Nikolaj Vasiljevič	174	<i>Händel</i> , Georg Friedrich	198
<i>Goldoni</i> , Carlo	185, 192	<i>Handke</i> , Peter	217
<i>Golub</i> , Ivan	18	<i>Hansen-Kohoruš</i> , Renate	12, 253
<i>Gombrich</i> , Ernst H.	54, 56	<i>Hauptfeld</i> , Davorin	198
<i>Gorbačov</i> , Mihail	34, 36	<i>Haydn</i> , Joseph	185
<i>Gotovac</i> , Jakov	181, 192, 197	<i>Hečimović</i> , Branko	12, 22, 116, 141, 145, 165, 170, 178, 218, 253, 254
<i>Gotovac</i> , Mani	138, 139, 215, 254	<i>Hedl</i> , Drago	178
<i>Gotovac</i> , Vlado	216	<i>Hexedušić</i> , Krsto	162-164
<i>Gounod</i> , Charles	198	<i>Hefner</i> , Hugh	166
<i>Goya y Lucientes</i> , Francisco José	162, 164	<i>Hektorovič</i> , Petar	247
<i>Gozze</i> , Marin	191, 212	<i>Helmer</i> , Hermann	198
<i>Gračan</i> , Giga	185	<i>Hereceg</i> , Davor	174
		<i>Hergešić</i> , Ivo	178
		<i>Hérolde</i> , Ferdinand	198

<i>Hezer, Helena</i>	27	<i>Jelačić Bužimski,</i>	
<i>Heng, Andrej</i>	121	<i>Dubravko</i>	10, 79, 121, 144, 203, 204, 247, 254
<i>Hiler, Adolf</i>	166, 243	<i>Jelaska, Ante</i>	9
<i>Hirec, Hrvoje</i>	203, 204, 246	<i>Jelčić, Dubravko</i>	178
<i>Hladíć, Vatroslav</i>	178	<i>Jelinić, Pribislav</i>	171
<i>Hochhut, Rolf</i>	189	<i>Jeričević, Dinka</i>	154-160
<i>Hocke, Gustav René</i>	116	<i>Jerković, Josip</i>	254
<i>Hodonj, Željko</i>	178	<i>Jindra, Ivan</i>	196
<i>Hölderlin, Friedrich</i>	108	<i>Jirsak, Mirko</i>	189
<i>Homer</i>	224, 226	<i>John od Salisburya</i>	98
<i>Horacije Flak, Kvint</i>	98	<i>Jonson, Ben</i>	50
<i>Horvat, Josip</i>	243	<i>Jovanović, Duško</i>	176
<i>Horvat, Joža</i>	10	<i>Joyce, James</i>	129
<i>Horvat, Ksenija</i>	124, 129, 130	<i>Junek, Leo</i>	162
<i>Horvat, Tomislav</i>	257	<i>Juranić, Zoran</i>	239, 256
<i>Hrbaček, Ante</i>	171	<i>Jurčić, Pero</i>	248
<i>Hristić, Stevan</i>	198	<i>Jurić Zagorka, Marija</i>	209
<i>Hrs, Koraljka</i>	47	<i>Jurković, Ivo</i>	198
<i>Hruščov, Nikita</i>		<i>Jurković, Janko</i>	185
<i>Sergejevič</i>	34, 36	<i>Jusić, Đelo</i>	192
<i>Hugo, Victor</i>	112	<i>Juvančić, Joško</i>	191, 222, 225, 226, 228
<i>Hum, Silvije</i>	174		
<i>Huml, Gizela</i>	168		
		<i>Kabiljo, Alfi</i>	188, 189
<i>Ibsen, Henrik</i>	93, 156, 169, 227, 277	<i>Kaleb, Vjekoslav</i>	119
<i>Ignjatović, Vera</i>	174	<i>Kandinski, Vasilij</i>	163
<i>Illica, Luigi</i>	256	<i>Kanižaj, Pajo</i>	201-204
<i>Ionesco, Eugène</i>	16, 49, 120, 130, 179, 210, 217, 228	<i>Kant, Immanuel</i>	57
<i>Iser, Wolfgang</i>	116	<i>Karagić, Antun</i>	237, 239
<i>Isus Krist</i>	62, 64, 65, 130	<i>Karahasan, Dževad</i>	116
<i>Ivana Orleanska</i>	32	<i>Karasek, Emil</i>	168
<i>Ivakić, Joza</i>	183, 184	<i>Kaštelan, Jure</i>	71, 72, 76, 78, 81, 118, 120
<i>Ivanac, Ivica</i>	9, 120, 191	<i>Kaštelan, Lada</i>	11, 122-124, 131, 132
<i>Ivančević, Vesna</i>	47	<i>Katančić, Matija Petar</i>	233
<i>Ivanišević, Drago</i>	119, 220	<i>Katić, Ivan</i>	153
<i>Ivanović, Zvonimir</i>	257	<i>Katić, Mira</i>	191, 226, 257, 258
<i>Ivić, Sanja</i>	259	<i>Katkić-Miletić, Božena</i>	47, 50, 91
<i>Ivković, Zvonimir</i>	174, 178, 189, 191, 226, 232, 233, 237	<i>Katunarić, Leo</i>	234, 235
<i>Ivšić, Radovan</i>	37, 68, 75, 101, 102, 110, 117, 120, 122	<i>Kauzlarić Atač, Zlatko</i>	47, 86, 161, 192, 254
		<i>Kavur, Josip</i>	244
<i>Jacquot, Jean</i>	98, 116	<i>Kean, Edmund</i>	49, 112, 114
<i>Janković, Stjepko</i>	174, 184	<i>Kekanović, Drago</i>	179, 191
<i>Janković, Vjekoslav</i>	234-235, 258	<i>Kennedy, John</i>	34
<i>Jekanc, M. E.</i>	203	<i>Khuen-Héderváry, Karlo</i>	47, 48, 51, 91, 92
		<i>Klajn, Hugo</i>	178



<i>Klemenčić, Karlo</i>	184, 189	<i>Krleža, Miroslav</i>	7, 8, 10, 19, 20, 22-24, 45, 53, 55, 56, 68, 71, 76-78, 94-97, 119, 122, 125, 129, 130, 141, 142, 145, 148-164, 169, 170, 174, 178, 179, 183, 189, 190, 196, 198, 202, 203, 211, 227, 233, 237, 254
<i>Klobučar, Dragutin</i>	95	<i>Krmpotić, Ante</i>	10
<i>Klee, Paul</i>	163	<i>Krnić, Krsto</i>	202
<i>Kljaković, Vanča</i>	120	<i>Kropotkin, Pjotr</i>	
<i>Knežević, Ruta</i>	258	Aleksejević	33
<i>Kočič, Kornelija</i>	233, 258	<i>Krtić, Frano</i>	173, 174, 184, 192
<i>Kodály, Zoltan</i>	237	<i>Kudrjavcev, Anatolij</i>	65, 147
<i>Kohn, Marija</i>	188	<i>Kulenović, Skender</i>	245
<i>Kokoschka, Oskar</i>	163	<i>Kulhanek, Štefan</i>	180
<i>Kolar, Dražen</i>	233, 258	<i>Kuliš, Danijela</i>	248
<i>Kolar, Slavko</i>	119	<i>Kuliš, Vatroslav</i>	248
<i>Kolendić, Anton</i>	196	<i>Kulundžić, Josip</i>	68
<i>Kolesar, Irena</i>	244	<i>Kulundžić, Marija</i>	180
<i>Kolumbić, Nikola</i>	64	<i>Kunčević, Ivica</i>	207, 234, 235
<i>Kompanjet, Zoran</i>	9, 196	<i>Kunej, Ivica</i>	171
<i>Königsknecht, Željko</i>	248	<i>Kuntarić, Ljubo</i>	197
<i>Konjović, Jovan</i>	182	<i>Kurběl, Virgil</i>	174
<i>Kopčanski, Ana</i>	191	<i>Kurelac, Tomislav</i>	178
<i>Koprolčec, Dunja</i>	179, 213	<i>Kurić, Nedžad</i>	175
<i>Korsch, Karl</i>	33	<i>Kurić-Brlek, Mira v.</i>	
<i>Kosor, Josip</i>	122	<i>Brlek-Kurić, Mira</i>	
<i>Kostinčer, Inge</i>	149, 184	<i>Kušan, Ivan</i>	9, 94, 201, 204, 207-209
<i>Kostinčer-Bregovac, v.</i>		<i>Kusik, Branimir David</i>	189
<i>Kostinčer, Inge</i>		<i>Kutijaro, Emil</i>	150
<i>Kovačević, Boris</i>	226, 228	<i>Kuzmanović, Vojislav</i>	9, 94
<i>Kovačević, Dušan</i>	191	<i>Kvrgić, Pero</i>	144, 165, 166, 169-171, 172, 244
<i>Kovačević, Krešimir</i>	190	<i>Kyd, Thomas</i>	98
<i>Kovačević (Odorčić), Jasna</i>		<i>Ladika, Zvezdana</i>	202, 204
<i>v. Odorčić, Jasna</i>		<i>Ladović, Sanja</i>	124, 128, 130
<i>Kovačić, Ivan Goran</i>	186	<i>Lagerkvist, Pär Fabian</i>	228
<i>Kozarac, Ivan</i>	10, 186, 190	<i>Lakotić, Snježana</i>	257
<i>Kozarac, Josip</i>	176, 183, 185, 187-189	<i>Lamza, Milan</i>	177, 216
<i>Krakić, Ivica</i>	248	<i>Lasić, Stanko</i>	96
<i>Kraljeva, Božena</i>	168	<i>Lasta, Sven</i>	169, 188
<i>Kraljević, Ante</i>	169	<i>Lasta, Višnja</i>	201
<i>Kraljević, Miroslav</i>	162	<i>Laube, Heinrich</i>	51
<i>Kramarić, Ana</i>	173	<i>Laurenčić, Joza</i>	168
<i>Kranjčević, Silvije</i>		<i>Lazarowicz, K.</i>	16
<i>Strahimir</i>	42		
<i>Krča, Drago</i>	169, 222, 225, 226, 233, 244		
<i>Křenek, Ernst</i>	175		
<i>Krešić, Marina</i>	257		
<i>Krička, Ljiljana</i>	191, 226, 257, 258		
<i>Krilić, Zlatko</i>	203, 204		
<i>Kristić, Doris</i>	191		
<i>Krklec, Gustav</i>	68, 74		
<i>Krleža, Bela</i>	149, 150, 153		

<i>Lecouvreur</i> , Adrienne	50	<i>Manet</i> , Édouard	162, 163
<i>Lederer</i> , Ana	39, 40, 141, 254	<i>Manojlović</i> , Zvonimir	180
<i>Léger</i> , Fernand	163	<i>Manzin</i> , Luciano	175, 176, 187
<i>Legouvé</i> , Ernest	50	<i>Mao Ce-tung</i>	33
<i>Lehár</i> , Franz	175, 187	<i>Marceau</i> , Félicien	177
<i>Leigh</i> , Mitch	187, 197	<i>Marcos</i> , Ferdinand	
<i>Lelas</i> , Srđan	232	Edralin	34
<i>Lenjin</i>	27, 28, 33	<i>Marčić</i> , Radovan	191, 226, 228
<i>Lerner</i> , Alan Joy	197	<i>Maričić</i> , Milenko	12
<i>Leskovar</i> , Dean	191	<i>Marijanović</i> , Stanislav	218, 232
<i>Leskovac</i> , Mileta	192	<i>Marinić</i> , Antun	226, 227
<i>Lešaja</i> , Josip	192	<i>Marinković</i> , Pavo	11, 123, 124, 125, 128, 129, 130
<i>Lhotka</i> , Fran	198	<i>Marinković</i> , Ranko	7, 8, 10-16, 78, 96, 99, 104, 111-116, 121, 129, 130, 174, 190, 233
<i>Lhotka Kalinski</i> , Ivo	189	<i>Marković</i> , Franjo	49
<i>Libknecht</i> , Karl	36	<i>Maroević</i> , Tonko	217
<i>Licini</i> , Bernardin	156	<i>Marović</i> , Tonči Petrasov	69, 70, 75-77, 127
<i>Lieberman</i> , Rolf	187	<i>Marotti</i> , Josip	169
<i>Lipovšek</i> , Edita	186, 188	<i>Marx</i> , Karl	25, 31, 33, 34
<i>Lisinski</i> , Vatroslav	188	<i>Martinović</i> , Perica	247, 248
<i>Lisina</i> , Ljudmila	178	<i>Martinu</i> , Bohuslav	187
<i>Loewe</i> , Frederic	197	<i>Marton</i> , Ivan	173-175, 178, 183-186, 188, 189
<i>Lončar</i> , Damir	191, 226, 229, 233-235, 258	<i>Mascagni</i> , Pietro	177, 196
<i>Lončarić</i> , Sandra	233, 258	<i>Massenet</i> , Jules	187, 197
<i>Lonza</i> , Tonko	169-171, 222, 226, 227, 233	<i>Matačić</i> , Lovro	189
<i>Lorković</i> , Ružica	173, 174, 179, 184, 189-191, 239	<i>Matan</i> , Branko	76, 78, 213
<i>Lovrić</i> , Marijan	196	<i>Matić-Halle</i> , Mirjana	120
<i>Lotman</i> , Jurij	96, 117	<i>Matijaš</i> Korvin	184
<i>Louis XIV</i>	98	<i>Matisse</i> , Henri	163
<i>Luce</i> , D. L.	254	<i>Matišić</i> , Mate	122, 126, 235, 239, 254, 255, 258
<i>Lucić</i> , Hanibal	170	<i>Matković</i> , Marijan	7, 8, 11, 19, 76, 78, 118-121, 127, 174, 177, 178, 183, 184
<i>Lukšić</i> , Milica	11, 123, 125	<i>Matoš</i> , Antun Gustav	71, 77
<i>Lukšić</i> , Momir	174	<i>Matošević</i> , Martin	168
<i>Luxemburg</i> , Rose	33, 36	<i>Matošić</i> , Berto	188
<i>Ljuština</i> , Danko	208	<i>McShan</i> , David	192
<i>Ljutić</i> , Vlaho	256	<i>Medvešek</i> , Rene	153, 156
<i>Macedonio</i> , Francesco	198	<i>Medvešek</i> , Sven	153
<i>Madunić</i> , Zlatko	171, 222	<i>Medimorec</i> , Miro	178, 191, 207, 208
<i>Mader</i> , Miroslav Slavko	178, 186-188	<i>Meyerhold</i> , Vsevolod	
<i>Maffioli</i> , Giuseppe	198	Emiljević	156
<i>Magritte</i> , René	29	<i>Menotti</i> , Gian Carla	176, 181
<i>Majakovski</i> , Vladimir		<i>Mesarić</i> , Želimir	121, 191, 239
Vladimirović	44		
<i>Majetić</i> , Franjo	184, 192, 224		
<i>Mandrović</i> , Adam	220		

<i>Mešeg, Branko</i>	12, 173-175, 177-179, 182-184, 186, 189, 220, 222, 224-226	<i>Mrduljaš, Igor</i>	143, 241, 254
<i>Michelangelo Buonarroti</i>	57, 89, 90, 163	<i>Mrkonjić, Zvonimir</i>	45, 68, 75, 99, 100, 117, 118, 121, 172, 253
<i>Midžić, Enes</i>	140, 232	<i>Mrkšić, Borislav</i>	180, 189
<i>Midžor, Slavko</i>	178	<i>Mrkšić, Radoslava</i>	224, 257, 258
<i>Mihajlović Mihiz, Borislav</i>	175	<i>Mrožek, Sławomir</i>	190
<i>Mihalić, Slavko</i>	69, 72, 76, 78, 81	<i>Mucić, Dragan</i>	178, 183, 225, 226
<i>Mihalić, Stjepan</i>	207	<i>Muhoberac, Mira</i>	117
<i>Mihaljinec, Stjepan</i>	247	<i>Mujičić, Tahir</i>	10, 11, 49, 69, 75, 76, 81-83, 102, 103, 109, 115, 131, 191, 200-204, 208, 209, 239, 247, 248, 254
<i>Mihaljević, Branko</i>	180, 190, 200, 203, 204	<i>Munitić, Damir</i>	191, 222, 226, 228, 233
<i>Mihčić, Milica</i>	167	<i>Munitić, Gertruda</i>	180, 181
<i>Mikić, Krešimir</i>	233, 258	<i>Munjin, Izidor</i>	173, 174, 179, 191, 192, 226
<i>Mikulčić, Ljubica</i>	169	<i>Muradbegović, Ahmed</i>	169
<i>Milan Simeonović, Nikola</i>	218	<i>Murat, Nada</i>	175, 176, 181, 187, 189, 222
<i>Milanov, Predrag</i>	168	<i>Musorgski, Modest Petronić</i>	197
<i>Milanov, Radovan</i>	122	<i>Musset, Alfred de</i>	166
<i>Milas, Darko</i>	191, 226, 229, 233, 258	<i>Mussolini, Benito</i>	28
<i>Miler, Željko</i>	175, 176, 181, 187-189, 219	<i>Mužić, Zoran</i>	235, 254, 258
<i>Miletić, Stjepan</i>	47, 48, 50-52, 67, - 86, 91-93, 102, 109, 110, 116, 167, 201, 218, 219, 221	<i>Nabokov, Vladimir</i>	170
<i>Milišić, Milan</i>	247	<i>Nadarević, Mustafa</i>	47
<i>Miller, Arthur</i>	177, 186, 234	<i>Nalješković, Nikola</i>	196
<i>Miller, Martin</i>	243	<i>Nazor, Vladimir</i>	109, 180, 200, 202, 204
<i>Milovac, Tihomir</i>	191	<i>Nietzsche, Friedrich</i>	23, 25
<i>Mioč, Pero</i>	200, 201, 203	<i>Nenadović-Sokolčić, Ružica</i>	186, 198
<i>Miočinović, Mirjana</i>	93, 165	<i>Nola, Lukas</i>	126
<i>Mirić, Milan</i>	216	<i>Nola, Filip</i>	138
<i>Mirski, Lav</i>	173	<i>Nosić, Željko</i>	256, 257
<i>Mitterand, François</i>	30	<i>Novak, Slobodan</i>	9, 217
<i>Mladinov, Davor</i>	180, 202	<i>Novak, Zoltan</i>	248
<i>Mlikota, Vedran</i>	147	<i>Novković, Saša</i>	248
<i>Mojaš, Marin</i>	212	<i>Novković, Želimir</i>	184
<i>Mojšije</i>	33, 42	<i>Novosel, Krešo</i>	184
<i>Molière</i>	50, 112, 183, 233	<i>Nušić, Branislav</i>	173, 184
<i>Molnar-Talajić, Ljiljana</i>	188	<i>Nyssen, Hubert</i>	27
<i>Monet, Claude</i>	162, 163	<i>Njirić, Nikša</i>	201
<i>Moréas, Jean</i>	28	<i>Obelić, Vladimir</i>	116
<i>Morel, Jacques</i>	116	<i>Oblak, Danko</i>	200
<i>Mozart, Wolfgang Amadeus</i>	190, 197, 198		
<i>Mraković-Venus, Sunčica</i>	259		

<i>Odorčić, Jasna</i>	191, 226, 257, 258	<i>Perišić, Slobodan</i>	191
<i>Ognjanović, Aleksandar</i>	12	<i>Perković, Mirko</i>	149, 150, 220
<i>Ognjenović, Milenko</i>	179, 185, 257, 258	<i>Pesanti, Michel</i>	213
<i>Ognjenović, Vida</i>	191	<i>Pešut, Mile</i>	185, 186
<i>Ogrizović, Milan</i>	10, 67, 68	<i>Petan, Žarko</i>	186, 187
<i>O'Hanlon, James</i>	180	<i>Petrović, Đoka</i>	220
<i>Ojdanić, Mirjana</i>	191	<i>Petrović, Predrag</i>	186
<i>Olinto</i>	34	<i>Petrović, Strahinja</i>	168
<i>Oman, Bernarda</i>	138	<i>Petronije, Arbiter</i>	98
<i>O'Neill, Eugene</i>	78, 173	<i>Petrušić, Antun</i>	175, 176, 187, 190, 191, 226
<i>Oremović, Mia</i>	150, 169	<i>Petrušić, Štefica</i>	175, 176, 181, 187, 188
<i>Orešković, Želimir</i>	191	<i>Pfaf, Slavica</i>	176, 181
<i>Ostrovski, Aleksandr Nikolajevič</i>	185, 196	<i>Pfister, Manfred</i>	53, 54, 61
<i>Ovidije Nazon, Publije</i>	35	<i>Pibernik, Zlatko</i>	200
<i>Pache, Walter</i>	117	<i>Picasso, Pablo</i>	162, 163
<i>Palada, Josip</i>	202, 203, 246	<i>Pičman, Josip</i>	194
<i>Palašev, Angel</i>	226, 227	<i>Pierce, Charles</i>	84
<i>Paljetak, Luko</i>	9, 10, 69, 72, 75, 76, 77, 78, 81-83, 191, 203, 204, 208	<i>Pirandello, Luigi</i>	16, 49, 101, 111, 112, 117, 217
<i>Pandur, Tomaž</i>	213	<i>Pissaro, Camille</i>	163
<i>Panofski, Erwin</i>	94	<i>Pitagora</i>	98
<i>Pannonius, Janus</i>	184	<i>Platon</i>	98
<i>Panić, Davor</i>	226, 257, 258	<i>Plečaš, Dušan</i>	224
<i>Pandžić, Zlatko</i>	253	<i>Plotin</i>	98
<i>Papić, Josip</i>	167	<i>Podgorska, Vika</i>	167
<i>Parat, Zoran</i>	248	<i>Poe, Edgar Allan</i>	124, 235
<i>Paro, Georgij</i>	47, 51, 86, 94, 96, 121, 148, 152, 157-160, 171, 172, 188, 192, 207, 222, 254	<i>Polić, Mirko</i>	178
<i>Paro, Marija</i>	150	<i>Popadić, Momčilo</i>	201-204
<i>Parun, Vesna</i>	72, 82, 201-204	<i>Popović, Bruno</i>	12, 71, 72, 76, 82, 117
<i>Pascu, Carmelia</i>	192	<i>Popović, Siniša</i>	153
<i>Pasolini, Pier Paolo</i>	32	<i>Popović, Vanja</i>	191
<i>Pavao I., papa</i>	34	<i>Popović-Mosinger, Mila</i>	168
<i>Pavić, Josip</i>	167	<i>Popper, Karl</i>	25
<i>Pavletić, Vlatko</i>	94, 222	<i>Pospiš-Baldani, Ruža</i>	189
<i>Pavličić, Pavao</i>	20, 24, 67, 103, 104, 115	<i>Porter, Cole</i>	197
<i>Pavlović, Zdravko</i>	185	<i>Pot, Pol</i>	35
<i>Pavlovski, Borislav</i>	84, 87, 93, 253	<i>Potemkin</i>	118
<i>Pehr, Josef</i>	200	<i>Potočnjak, Žarko</i>	153, 208
<i>Pejačević, Dora</i>	192, 254, 255, 258	<i>Poulenc, Francis</i>	187
<i>Pentulescu, Radu</i>	148	<i>Poussin, Nicolas</i>	162
<i>Perić (Katić), Mira v. Katić, Mira</i>		<i>Prandau, Gustav</i>	220
		<i>Prašelj, Dušan</i>	197
		<i>Predmerski, Vladimir</i>	180
		<i>Prejac, Đuro</i>	219
		<i>Pressburger, Giorgio</i>	153, 154
		<i>Prica, Alma</i>	47, 153

<i>Prica, Čedo</i>	9, 11, 47-52, 85-87, 91-93, 101, 102, 109, 110, 115, 122	<i>Roksandić, Duško</i>	7, 9, 120, 174, 183, 184
<i>Prohić, Ozren</i>	133, 253	<i>Rolland, Romain</i>	174
<i>Prokofjev, Sergej Sergejevič</i>	175, 198	<i>Rome, Harold</i>	197
<i>Propp, V.</i>	53	<i>Rosić, Ilko</i>	200
<i>Proudhon, Pierre Joseph</i>	25, 33	<i>Rossellini, Renzo</i>	177
<i>Prpić, Tomislav</i>	68	<i>Rossini, Gioacchino</i>	175, 176, 192
<i>Puccini, Giacomo</i>	175, 181, 188, 192, 196-198	<i>Rostand, Edmond</i>	51
<i>Puhovski, Đuro</i>	117	<i>Rošić, Neva</i>	47
<i>Pukšec, Josip</i>	244	<i>Rotrou, Jean</i>	98, 110
<i>Puljizević, Jozo</i>	171, 174, 175	<i>Ruehle, Otto</i>	33
<i>Py, Bernard</i>	27	<i>Ruško, Alen</i>	257
		<i>Rutić, Joža</i>	244
		<i>Ružička-Strozzi, Marija</i>	47, 167
<i>Queneau, Raymond</i>	217	<i>Šabljak, Tomislav</i>	94, 253
		<i>Sade, Donatien Alphonse François</i>	32
<i>Rabadan, Vojmil</i>	180	<i>Sagner, Martin</i>	171
<i>Rabelais, François</i>	93, 115	<i>Salih, Isaak</i>	203
<i>Racin, Jean</i>	50, 129, 174, 233	<i>Sammy, F.</i>	180
<i>Račić, Josip</i>	162, 163, 164	<i>Sartre, Jean Paul</i>	29, 78, 114, 117, 166, 183, 184, 196, 216
<i>Radaković, Boro</i>	126	<i>Savin, Argene</i>	175
<i>Rade, Mario</i>	233, 258	<i>Savin, Dragutin</i>	175, 176, 181, 187-192
<i>Radić, Tomislav</i>	233-235	<i>Savin, Igor</i>	257
<i>Radinger, Karlo</i>	244	<i>Saxe, Maurice de</i>	50
<i>Radujević, Dino</i>	207	<i>Schaffer, Peter</i>	179
<i>Radojković, Rajko</i>	189	<i>Schiele, Egon</i>	161
<i>Radović, Dušan</i>	200	<i>Schiller, Friedrich</i>	166
<i>Rakuša, Janko</i>	110, 244	<i>Schisgal, Murray</i>	177
<i>Raić, Ivo</i>	167, 168, 219	<i>Schmidt (Šmit), Antonija (Ana, Anita)</i>	191, 226, 257, 258
<i>Rajčić, Zorko</i>	171	<i>Schnitzler, Artur</i>	49
<i>Rajter, Dunja</i>	222	<i>Schumann, Peter</i>	213
<i>Ramanovac, Olga</i>	256	<i>Scribe, Eugène</i>	50
<i>Ramljak, Vlasta</i>	191, 226, 229, 233	<i>Selem, Petar</i>	253
<i>Raos, Ivan</i>	174, 179	<i>Seljan, Mirko</i>	34
<i>Rascel, Renato</i>	180	<i>Seljan, Zora</i>	34
<i>Reagan, Ronald</i>	34	<i>Senečić, Željko</i>	122, 140, 247
<i>Rebić, Dejan</i>	178, 222	<i>Seneka, Lucije Anej</i>	98
<i>Rebić, Ivica</i>	257	<i>Senker, Boris</i>	10, 11, 43, 49, 53, 68, 69, 75, 76, 81-83, 102, 103, 107, 109, 115, 117, 131, 139, 191, 200-204, 208, 209, 239, 247, 248, 253, 254
<i>Reinhardt, Max</i>	168		
<i>Rembrandt</i>	162, 163, 164		
<i>Renoir, Auguste</i>	163		
<i>Respighi, Ottorino</i>	181		
<i>Richter, Anne</i>	117		
<i>Rilke, Rainer Maria</i>	23		
<i>Rimbaud, Arthur</i>	28		
<i>Robespierre, Maximilien</i>	28		
<i>Rogulja, Ivo</i>	171		

<i>Serban, Andrej</i>	148	<i>Stanojević, Ljubomir</i>	174, 178
<i>Sever, Josip</i>	13	<i>Starčić, Viktor</i>	179
<i>Shaffer, Peter</i>	179	<i>Stefanovski, Goran</i>	191
<i>Shakespeare, William</i>	14-16, 49-51, 59, 91-93, 102, 105, 106, 110, 112, 113, 115-117, 124, 125, 129, 145, 157, 174, 190, 227, 233, 241	<i>Stein, Joseph</i>	192
<i>Sheridan, Richard</i>		<i>Stepinac, Alojzije</i>	65, 66
<i>Brinsley</i>	176	<i>Stevenson, Robert</i>	
<i>Siljan, Ive</i>	9	<i>Louis Balfur</i>	249
<i>Sirišćević, Nada</i>	189	<i>Stojanović, Nikola</i>	187
<i>Sisley, Alfred</i>	163	<i>Stojanović, Slobodan</i>	174
<i>Sizif</i>	13	<i>Stojanović, Željko</i>	248
<i>Slamniĝ, Ivan</i>	69, 77, 78, 81, 85-90, 93, 94	<i>Stojković, Tomislav</i>	248
<i>Slaviček, Ivo</i>	174, 186, 190	<i>Stoppard, Tom</i>	105
<i>Slávik, Bohdan</i>	180	<i>Strauss, Johann mlađi</i>	180
<i>Smaregli, Antonio</i>	253, 255, 256	<i>Stražičić, Stijepo</i>	192
<i>Smiljanić, Božidar</i>	188	<i>Strindberg, August</i>	190
<i>Smole, Dominik</i>	108	<i>Strossmayer, Josip Juraj</i>	220, 254
<i>Smoje, Miljenko</i>	9	<i>Strozzi, Dramski</i>	
<i>Sofoklo</i>	75, 105, 108, 110, 129, 130, 237	<i>ansambl</i>	206
<i>Sokolčić, Dorian</i>	186, 198	<i>Strozzi, Tito</i>	104, 115, 167, 243, 244
<i>Sokolović, Mehmed paša</i>	190	<i>Styan, J. L.</i>	143
<i>Soldatović, Voja</i>	191	<i>Subotić, Jovan</i>	220
<i>Solženjicin, Aleksandr</i>		<i>Supek, Ivan</i>	19, 120, 184
<i>Isajević</i>	27	<i>Suppe, Franz</i>	175
<i>Sotošek, Franjo</i>	167	<i>Susović, Ivan</i>	244
<i>Souriau, Étienne</i>	48, 55, 61, 135	<i>Suvin, Darko</i>	53-57, 60, 61
<i>Soutine, Chaim</i>	163	<i>Svrtan, Boris</i>	126
<i>Spačil, Leo</i>	200	<i>Šantak, Mirjana</i>	180
<i>Spaić, Kosta</i>	12, 96, 97, 120, 122, 170, 207, 220	<i>Šarčević, Petar</i>	188, 189, 191, 192
<i>Spartak</i>	36	<i>Šarić, Andrea</i>	173
<i>Špišić, Slaven</i>	257	<i>Šaula, Đorđe</i>	175, 176, 181
<i>Sporčić, Ivica</i>	248	<i>Šebrek, Vinko</i>	247
<i>Smec-Todorović, Asja</i>	11, 123, 125, 126	<i>Šegedin, Petar</i>	18-24
<i>Sršen, Matko</i>	128	<i>Šegvić, Nenad</i>	196
<i>Staiger, Emil</i>	19	<i>Šehović, Feđa</i>	9
<i>Staljin</i>	27, 28, 166	<i>Šembera, Slobodan</i>	9, 179
<i>Stamać, Ante</i>	117, 216	<i>Šenoa, August</i>	209, 218
<i>Stančić, Miljenko</i>	164	<i>Šeparović, Borut</i>	213
<i>Stančić, Mirjana</i>	141, 145, 147	<i>Šerbedžija, Rade</i>	122, 211
<i>Stanišlavski, Konstantin</i>		<i>Šercar, Hrvoje</i>	248
<i>Sergejević</i>	16, 168	<i>Šerman-Kopljar, Gita</i>	177, 181, 187, 192
<i>Stanković, Nikola</i>	181, 190	<i>Šerment, Mladen</i>	169, 244
<i>Stanojević, Ana</i>	185, 224, 257	<i>Šerment, Norma</i>	202-204
		<i>Šestak, Vanda</i>	203, 204
		<i>Šešelj, Stjepan</i>	75, 82, 109, 115
		<i>Šicel, Miroslav</i>	19, 186
		<i>Šimić, Antun Branko</i>	95
		<i>Šimić, Ivica</i>	204

<i>Šimunić, Katja</i>	254, 259	<i>Švacov, Vladan</i>	53, 54, 61, 91, 93, 192, 197, 222, 224, 236
<i>Šimunić, Nikola</i>	259	<i>Švagelj, Dionizije</i>	178
<i>Škljjan, Mladen</i>	119, 170	<i>Tabački, Miodrag</i>	191
<i>Škomrlj, Ika</i>	175	<i>Tadić, Đuka</i>	169
<i>Škrabe, Nino</i>	10, 11, 49, 69, 75, 76, 81-83, 102, 103, 109, 115, 131, 191, 200-204, 208, 209, 239	<i>Tadić, Frane</i>	173
<i>Škrinjar, Sunčana</i>	73, 200-202, 204	<i>Tadijanović, Dragutin</i>	186
<i>Štjivarić, Aleksandar</i>	186	<i>Tanhofer, Tomislav</i>	178
<i>Šmit, Ana v.</i>		<i>Terencije, Afer Publije</i>	98
<i>Schmidt, Antonija</i>		<i>Terenščenko, Viktorija</i>	233
<i>Šnajder, Slobodan</i>	9-11, 13, 49, 74, 76, 78, 79, 82, 101-110, 115, 117, 120, 121, 207, 208	<i>Teslić, Petar M.</i>	189
<i>Šnajder, Zlatko</i>	233	<i>Thomas, Dylan Marlaís</i>	97
<i>Šober, Bojan</i>	192	<i>Tieck, Ludwig</i>	49
<i>Šokčević, Dinko</i>	240	<i>Tijardović, Ivo</i>	185, 187, 197
<i>Šoljan, Antun</i>	9, 19, 37-45, 68, 69, 77, 78, 94-97, 120, 143, 144, 216, 217	<i>Tito</i>	33, 34
<i>Šop, Ivan</i>	93	<i>Tizian(o), Vecelio</i>	89, 90
<i>Šop, Nikola</i>	69, 70, 74, 76, 78, 99, 100, 101, 102, 103, 115, 117, 184	<i>Todorović-Srniec, Asja v.</i>	
<i>Šorak, Dejan</i>	122	<i>Srniec-Todorović, Asja</i>	201
<i>Šovāgović, Fabijan</i>	122, 171, 186, 187, 191, 207, 222, 225, 226, 228	<i>Tolić, Ivica</i>	201
<i>Špicmiler, Ela</i>	174, 184, 185	<i>Tolić, Mirela</i>	192
<i>Špicmiler, Rade</i>	174, 188	<i>Tomaš, Đurđica</i>	257
<i>Špišić, Slaven</i>	233, 258	<i>Tomaš, Stjepan</i>	226, 229
<i>Šram, Ljerka</i>	47	<i>Tomašek, Andrija</i>	180, 181
<i>Štefanac, Josip</i>	167	<i>Tomašić, Hinko</i>	173, 183, 220
<i>Štefančić, Vlado</i>	187, 188, 192	<i>Tomičić Buntauli,</i>	
<i>Štimac, Anđelko</i>	178, 185, 189, 190, 196	<i>Eduard</i>	122
<i>Štivičić, Ivo</i>	94, 95	<i>Tomković, Aleksandar</i>	233
<i>Štriga, Tomislav</i>	248	<i>Tomljenović, Ico</i>	173, 174, 184, 188, 189, 191, 192, 239, 257, 258
<i>Štukelja, Stevan</i>	185	<i>Tomović, Robert</i>	122
<i>Šubić, Mladen</i>	184	<i>Tong, Winston</i>	213
<i>Šubić Zrinski, Nikola</i>	190	<i>Topić, Jasenka</i>	232
<i>Šuler, Zvonko</i>	191, 192, 256	<i>Tossuto, Emalio</i>	175
<i>Šumovska-Waldherr,</i>		<i>Toth-Špišić, Sanja</i>	257
<i>Hermína</i>	47, 91	<i>Toulouse-Lautrec,</i>	
<i>Šuvar, Stipe</i>	224	<i>Henri de</i>	161
		<i>Tresić Pavičić, Ante</i>	67
		<i>Tucić, Srđan</i>	47, 189
		<i>Tudaković, Almas</i>	175, 181
		<i>Tudaković, Ljiljana</i>	187, 190
		<i>Tudaković, Nenad</i>	257
		<i>Tulač, Ladislav</i>	201-204
		<i>Turgenjev, Ivan</i>	
		<i>Sergejević</i>	154
		<i>Tuzlić, Toma</i>	229
		<i>Tzara, Tristan</i>	28

<i>Ubersfeld, Anne</i>	47, 55, 61, 87, 91, 93, 96	<i>Vranjican, Pavle</i>	122
<i>Uccello, Palo</i>	89, 90, 163	<i>Vrdoljak, Antun</i>	96, 97, 117, 222
<i>Uglješić, Nebojša</i>	192	<i>Vrdoljak, Marko</i>	248
<i>Ujević, Augustin</i>	121	<i>Vrgoč, Dubravka</i>	145, 146
<i>Uroić, Sanja</i>	256	<i>Vrkić, Ivica</i>	179
<i>Ustinov, Peter</i>	184	<i>Vrkljan, Zlatan</i>	248
<i>Uvodić, Marko</i>	9	<i>Vučković, Tihomir</i>	93
<i>Uzelac, Milivoj</i>	162	<i>Vujatović, Stevo</i>	244
<i>Užarević, Josip</i>	117	<i>Vujičić, Borislav</i>	11, 122, 125, 208
		<i>Vujnović, Duško</i>	173, 184, 185
<i>Valdec, Ivan</i>	178	<i>Vukić, Željko</i>	226
<i>Valentić, Krunoslav</i>	171	<i>Vukmirović, Vlado</i>	186, 196
<i>Valéry, Paul</i>	74, 216	<i>Vulić-Šober, Olga</i>	192
<i>Vaništa, Josip</i>	154, 155		
<i>Vaupotić, Miroslav</i>	178	<i>Wagner, Ljubica</i>	186, 189, 192
<i>Vavra, Nina</i>	167, 219, 221	<i>Wassermann, Dale</i>	187, 197
<i>Veček, Petar</i>	122, 191	<i>Webster, Paul Francis</i>	180
<i>Vegel, Laszlo</i>	117	<i>Weill, Kurt</i>	175, 177
<i>Velebit, Josip</i>	200	<i>Williams, Tennessee</i>	78, 174, 186, 189
<i>Velikanović, Ivan</i>	233		
<i>Veljačić, Zvonko</i>	173	<i>Zaiser, R.</i>	16
<i>Verdi, Giuseppe</i>	175, 176, 187-189, 192, 194, 196-198	<i>Zajc, Ivan pl.</i>	189, 197
<i>Vergelije Maron, Publije</i>	130, 233	<i>Zalar, Hrvoje</i>	147
<i>Verikios, Napoleon</i>	120	<i>Zgrablić, Velimir</i>	187, 256
<i>Verli, Alfons</i>	149	<i>Zidarčić, Krešimir</i>	171, 179
<i>Vermeer van Delft, Jan</i>	162	<i>Zindel, Paul</i>	186
<i>Vetranović, Mavro</i>	189	<i>Zlatac, Andrea</i>	127
<i>Vidaković, Antun</i>	237, 254	<i>Zlatarić, Dominik</i>	109
<i>Vidan, Ivo</i>	105, 106, 117	<i>Zorica, Željko</i>	257
<i>Vidić, Ivan</i>	11	<i>Zoričić, Zvonimir</i>	192, 208
<i>Vidić, Ivica</i>	125	<i>Zovko, Ferdinand</i>	192
<i>Vidović, Ninoslava</i>	191	<i>Zrinski</i>	191
<i>Vidošević, Vjekoslav</i>	186	<i>Zrinušić, Ivan</i>	177
<i>Villon, François</i>	28	<i>Zuppa, Vjeran</i>	7, 75, 76, 172, 216
<i>Violić, Božidar</i>	51, 121, 122, 222	<i>Zvrko, Ratko</i>	200
<i>Virant, Desanka</i>	248		
<i>Visković, Velimir</i>	123, 253	<i>Žanko, Dušan</i>	110, 243, 244
<i>Vitez, Grigor</i>	202, 204	<i>Žagar, Davor</i>	122
<i>Vitez, Zlatko</i>	138, 208, 209	<i>Žarak, Marija</i>	191
<i>Vojković, Mirko</i>	179	<i>Žmegač, Viktor</i>	24, 96
<i>Vojnić Purčar, Petko</i>	191	<i>Živadinov, Dragan</i>	213, 214
<i>Vojnović, Ivo</i>	68, 109, 115, 170, 174	<i>Žižić, Bogdan</i>	138, 140
<i>Voltaire</i>	34	<i>Žličar, Micika</i>	244
<i>Vončina, Nikola</i>	69, 73, 100, 117	<i>Žunić, Antun</i>	198
		<i>Župan, Mira</i>	150, 169, 244



# KAZALO

## SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE OD 1968./1971. DO DANAS

Nedjeljko Fabrio: Obris tektonike hrvatske dramske književnosti od 1968. do 1990. godine .....	7
Renate Hansen-Kokoruš: Ranko Marinković: <i>Politeia ili Inspektorove spletkes i Pustinja</i> .....	12
Branka Brlečić-Vujić: Šegedinova <i>Karavana</i> i <i>Frankfurtski dnevnik</i> .....	18
Branimir Donat: Ciliga dramatičar .....	25
Vida Flaker: Posljednja dramska djela Antuna Šoljana .....	38
Nikola Batušić: <i>Ostavka Čede Price</i> i Stjepan Miletić .....	47
Boris Senker: Brešanov sustav dramskih tipova .....	53
Adriana Car-Mihec: Bakmazovi dramski žanrovi .....	62
Pavao Pavličić: Stih u najnovijoj hrvatskoj drami .....	67
Borislav Pavlovski: Prostor u suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu (kulturni /estetski/ kod u oblikovanju dramskoga prostora) .....	84
Tomislav Šabljak: Disperzija žanrova u novijoj hrvatskoj povijesti .....	94
Lada Čale-Feldman: Metafore glume u suvremenoj hrvatskoj dramatici .....	98
Zvonimir Mrkonjić: Hrvatska drama na repertoaru Zagrebačkoga dramskog kazališta / Dramskog kazališta Gavella .....	118
Velimir Visković: Izazovi pred mladom hrvatskom dramom .....	123
Andrea Zlatar: Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami .....	127
Ozren Prohić: Dramatizacija i adaptacija - dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta .....	133
Maja Gregl: Hrvatska književnost na malom ekranu / TV drama <i>Kvartet</i> .....	138
Ana Lederer: Jezik hrvatske kazališne kritike .....	141
Georgij Paro: Tri puta <i>Gospoda Glembajevi</i> ili Muka po Krleži .....	148
Zlatko Kauzlarić Atač: Predgovor <i>Podravskim motivima</i> piše Krleža s poštovanjem prema umjetnosti i ljubavi prema umjetnicima ali uvijek na početku ili na kraju svojim <i>J'accuse</i> optužuje suvremenu stvarnost .....	161
Branko Hećimović: Oprostaj s Gavellinim glumačkim naraštajem .....	165
Antonija Bogner-Šaban: Kazališni Osijek 1965.-1990. ....	173

Darko Gašparović: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka, u doba obnove 1970.-1981. ....	194
Grozdana Cvitan: Suvremena hrvatska dramska književnost na repertoaru Festivala djeteta u Šibeniku .....	199
Dalibor Foretić: Onkraj institucije / Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1968. do danas .....	206
Mani Gotovac: Prvih deset godina Teatra ITD .....	215
Stanislav Marijanović: Studij glume u Osijeku .....	218
Antun Vidaković: Hrvatsko kazalište u Mađarskoj .....	237
Igor Mrduljaš: Glumište i rat / Hrvatsko ratno kazalište 1991./1992. ....	241

## PRILOZI

Branko Hećimović: Kronologija <i>Krležinih dana u Osijeku u siječnju 1995.</i> ....	253
Antonija Bogner-Šaban: Repertoar <i>Krležinih dana u Osijeku u siječnju 1995.</i> .....	255
B.H.: Napomena .....	261
B.H.: Kazalo imena .....	263

*Nakladnici:*

HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU, OSIJEK  
PEDAGOŠKI FAKULTET, OSIJEK  
ZAVOD ZA POVIJEST HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI, KAZALIŠTA I  
GLAZBE HAZU, ZAGREB

*Za nakladnike:*

Željko Čagalj  
Stanislav Marijanović  
Branko Hećimović

*Naklada*

400 primjeraka

*Tiskanje dovršeno:*

ožujka 1996.



Priredili  
Branko Hećimović  
Boris Senker

Suradnici  
Nikola Batušić  
Antonija Bogner-Šaban  
Branka Brlenić-Vujić  
Adriana Čar-Mihec  
Grozdana Cvitan  
Lada Čale-Feldman  
Branimir Donat  
Nedjeljko Fabrio  
Vida Flaker  
Dalibor Foretić  
Darko Gašparović  
Mani Gotovac  
Maja Gregl  
Renate Hansen-Kohoruš  
Branko Hećimović  
Zlatko Kauzlarić Atač  
Ana Lederer  
Stanislav Marijanović  
Zvonimir Mrkonjić  
Igor Mrduljaš  
Georgij Paro  
Pavao Pavličić  
Borislav Pavlovski  
Ozren Prohić  
Tomislav Sabljak  
Boris Senker  
Antun Vidaković  
Velimir Visković  
Andrea Zlatar-Violić

88.2.09 (063)

KRL

S



SVEUČILIŠTE U OSIJEKU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
KNJIŽNICA



700040072