



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU
2013.

Utemeljitelj
KRLEŽINIH DANA
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

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

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

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 892285
ISBN 978-953-347-012-2

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

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2013.

SUPOSTOJANJA I SUPROTSTAVLJANJA
U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

Priredio
Branko Hećimović



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

ZAGREB – OSIJEK 2014.

Odbor Krležinih dana

Antonija Bogner-Šaban, Miroslav Čabraja, Nedjeljko Fabrio,
Darko Gašparović, Branko Hećimović (predsjednik),
Stanislav Marijanović, Krešimir Nemeć, Boris Senker
i Zlata Šundalić

Recenzenti:

Nedjeljko Fabrio
Pavao Pavličić

Objavlјivanje ove knjige potpomogli su Ministarstvo kulture Republike Hrvatske,
Zaklada Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Sveučilište Josipa Jurja
Strossmayera, Osijek i Grad Osijek

**SUPOSTOJANJA I SUPROTSTAVLJANJA
U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU**



FLORA I FAUNA NALJEŠKOVIĆEVIH KOMEDIJA

1. Uvodno o Nalješkoviću

Uspon Dubrovnika tijekom 16. stoljeća treba se promatrati u kontekstu uspona europske civilizacije s početka 14. stoljeća koji se dogodio usprkos brojnim ratovima, gladi i bolesti koje su bile česte krajem srednjega vijeka¹. Iako je bio na rubu europskoga prostora, Dubrovnik se razvijao u gospodarstvu, trgovini, diplomaciji, arhitekturi, kulturi i umjetnosti: *Taj je grad simbol pravde, mira, sklada, sigurnosti, utočište slobode* (Kapetanović, 2005: V). Stoga se kaže da dubrovački segment hrvatske književnosti ranog novovjekovlja *!.../ predstavlja paradigmatičan prostor književnokulturne sinteze* (Fališevac, 2007: 12).² Na književnokulturnome planu potvrđuju to i tri generacije dubrovačkih renesansnih pjesnika (npr.: Š. Menčetić, Dž. Držić; M. Vetranović; M. Držić, N. Nalješković). Trećoj generaciji pisaca (rođeni u prvim desetljećima 16. stoljeća) pripadao je i Nikola Nalješković (rođen o. 1500. – umro 1587.), kojega su za života pratile brojne neprilike (naprimjer: poslije očeve smrti mora brinuti o sestrama Katarini, Anici i Mariji, ne uspijevaju mu trgovački poslovi, ima problema s dugovima, pa je tako godine 1538. bankrotirao i završio u zatvoru zbog dugova, živi nesređenim privatnim životom – napušta ga rodbina, ali i zaručnica Lukrecija Zuzorić jer se ne želi udati za propalog trgovca i *poslije njegova bankrota u vjenčanicu odlazi u samostan, a on mora vratiti preuzeti miraz*. (Kapetanović 2005: IX). Bio je i pisar žitnice, i mjernik u Konavlima, i kancelar računovodstva u Gradu i okolnim mjestima, ali uvijek sa sviješću da

¹ *Koliko god to zvučalo proturječno, renesansa se zapravo !.../ začela u bolu !.../ usred epidemija, gladi i ratova, u pometnji koju je izazvala crna kuga !.../ Dubrovnik se othrvao i kužnoj bolesti u prvoj polovini XVI. stoljeća (1526-27,1533-34) i nasrtajima novih susjeda otkupljujući slobodu.* (Kapetanović, 2005: V)

² Glavninu visokoestetizirane dubrovačke književnosti (80%) proizvodi elita koja stvara idiličnu sliku o vlastitoj kulturi, ali postoji i ona manje idealizirana slika Dubrovnika prema kojoj su strukture patricijske vlasti često djelovale represivno pa tako i na različite načine djelovale i na kulturni život Grada (v. Fališevac, 2007: 13): *Ukratko, oblikovanje književnoga života i kulturni procesi nisu u starome Dubrovniku tekli bez antagonizama i ometanja od pojedinaca ili pak grupa koje su na ovaj ili onaj način bile marginalizirane.* (Fališevac, 2007: 39)

pripada nižem staležu: *Ipak, uživajući u svome župskome perivoju koji je sam oteo od krša i uresio ga ljepotom i biljnim mirisima, Nalješković ne zaboravlja da nije sasvim isti, da njegov perivoj ne može biti raskošniji nego što pristaje njegovu niskom staležu.* (Janeković Römer, 2005: 46)

Pripadanje renesansnome vremenu potvrdio je Nalješković svojom uključenošću u temeljne tematsko-idejne komplekse hrvatske renesanse: potvrdio se kao petrarkist opsežnim kanconijerom, potvrdio se kao hrvatski rodoljub na komunalnoj i narodnoj razini, pokazao je smisao za ladanje i boravak u prirodi, iskoristio je pokladnu slobodu i otvoreno progovorio o zbilji, progovorio je i o društvenim odnosima, egzistencijalnim problemima (ali ne i o kugi, iako ju je preživio³), pjesničkom stvaranju (Bogišić, 1988: 13-15; Bogišić, 2005: 22-23). Recepcija njegova djela svodi se najčešće na to da *./.../ nije velik pjesnik, ali se bez njega ne može, utire nove putove i otvara nove staze, ali ne ide do kraja.* (Kapetanović, 2005: X)

Temu prirode u hrvatskoj renesansnoj književnosti potvrđuju brojni tekstovi, prije svega oni pastoralnoga žanra koji logikom priče i *locusa amoenusa* uključuju u svoj prostor brojne pojavnosti biljnoga i životinjskoga svijeta. Prirodni se fenomeni pojavljuju i u drugim žanrovima, a kako to funkcionira u Nalješkovićevim tekstovima, pokazuje istraživanje flore i faune u odnosu na vrste, učestalost pojavljivanja i semantiku.

U kritičkom izdanju Nalješkovićevih *Književnih djela* iz 2005. godine⁴ piščevo je književno stvaralaštvo objavljeno u okviru pet većih cjelina: *Pjesni ljuvene, Knjige razlike* (poslanice, nadgrobnice), *Komedije, Pjesni od maskerate, Pjesni bogoljubne*. Riječ je o 540 stranica kritičkog izdanja u kojemu se spominje tek dvadesetak biljnih leksema (*bilje, bor, brštan, cviet, drač, drvo, dub, džilj, lir, grah, ječam, leća, ljubica, lovor, maslina, odoljen, paoma, ruža / rusa, ružica, sočivo, tamjan, trava*) i dvostruko više zooleksema (*bestija, crv, grlica, jaganjac, jegulja, jel' jen, jel' jenak, kapun, kokoš, kokot, koralj, košuta, koza, kozlić, krava, kučka, labut, lav, mačka od mora, mačka, medvjed, mrav, ogota, osle, oslica, oslov pas, ovan, ovca, ovčica, pas, osao, ptica, ptičica, riba, satir, slav / slavac, stado, šturak, uš, vuk, zec, živina, zmija, zvijer*), ali kada se usporedi čestotnost njihova pojavljivanja, onda je situacija obrnuta: biljnih je leksema dvostruko više (oko 300 potvrda) u odnosu na zoolekseme (oko 160 potvrda). Distribucija flore i faune nije ujednačena i svojom većom ili manjom zastupljenošću, pa čak i odsutnošću, pridonosi izgradnji poetike određenoga žanra, što postaje vidljivo ako se ima u vidu cjelokupno piščevo djelo: *./.../ može se reći da se Nalješkovićev opus sastoji od 181 pjesme ljubavnog kanconijera, 37 poslanica, 4 nadgrobnice, 15 pobožnih pjesama, 12 maske-*

³ *Nalješković, preživjevši kugu, začudo, nije u svojoj poeziji zabilježio ništa o tim tragičnim danima: njegov je senzibilitet očito bio manje sklon lamentiranju, a bliži slikanju svakodnevice tonovima koji su pružali ugodu i zabavu, ali su ipak upućivali na stanovite pojave u međuljudskim odnosima, prije svega one koje su se zbijale s unutarnje strane kućnih vrata.* (Stojan, 2005: 59)

⁴ Riječ je o izdanju Nikola Nalješković, *Književna djela*. Kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović, Matica hrvatska, Zagreb 2005.

rata i 7 “komedija” (to jest: 4 pastorale, 2 farse, 1 komedije) (Kapetanović, 2005: XII). Istraživanjem su stoga bile obuhvaćene sve skupine, svi žanrovi Nalješkovićevih djela, a unutar *Komedija* svaka zasebno zbog različite žanrovske pripadnosti, i to kako u odnosu na biljni tako i u odnosu na životinjski svijet, što je u konačnici značilo 11 tabličnih prikaza flore i 11 tabličnih prikaza faune i njihovih značenja. Istraživanje je pokazalo da se u Nalješkovićevu stvaralaštvu javljaju četiri tipa herbarija i bestijarija⁵: petrarkistički, pastoralni, komediografski i nabožni.

2. Petrarkistički herbarij i bestijarij

Petrarkistički je herbarij svojom frekventnošću na prvom mjestu u Nalješkovićevu stvaralaštvu, oblikuje ga prevladavajući muški lirski subjekt, ali uz poneku pojavu i ženskoga glasa u *Pjesnima ljuvenim*, a funkcionalno je uklopljen i u pastorale, poslanice i maskerate. Petrarkistički je bestijarij u usporedbi s herbarijem malobrojan, i vrstovno i čestotno. Nalješkovićev petrarkistički bestijarij nije uključen u ostale žanrove u istoj mjeri kao i petrarkistički herbarij, što u nastavku rada potvrđuju rezultati provedenoga usmjerenog čitanja.

2.1. U *Pjesnima ljuvenim*

Nalješković je svoje petrarkističke pjesme brižno sređivao i pripremao za tisak, iako ih nije uspio objaviti za života. Pisao ih je, vjerojatno, u mladim danima i to tijekom nekoliko godina. Njegov kanconijer broji, kao što je već rečeno, 181 pjesmu i ubraja se među opsežnije u hrvatskoj renesansi: *Nijedan hrvatski petrarkistički kanconijer nije tako cjelovit kao Nalješkovićev* (Bogišić, 2005: 25). Potvrđuje to i dosljednost u tematici *služenja gospođi*, pa su to doista *pjesni ljuvene*, a ne *pjesni razlike*. U pjesmama prevladava muški lirski subjekt, ali uz pojavu i poneke pjesme sa ženskim glasom.⁶ Kao opće mjesto u literaturi o Nalješkovićevu kanconijeru navodi se upisivanje privatnosti u kanconijer, odnosno postojanje *stvarne podloge* za njegove stihove (Kombol, ²1961: 147). Ipak, Nalješković ne imenuje svoju gospoju, ne ispisiuje njezino ime akrostihom, zbog čega inspiracija ostaje zamagljena: *Ni na temelju Nalješkovićevih opisa ništa ne možemo pouzdano zaključiti o stvarnoj ženskoj osobi koja je mogla inspirirati pjesnika* (Kapetanović, 2005: XIV). U opisivanju njezine ljepote upotrebljava uobičajene petrar-

⁵ Pod pojmom *bestijarij* ovdje se ne misli na srednjovjekovne zbirke s pričama o životinjama i njihovim ilustracijama, kao što je *Physiologus* (2. ili 4. st. n.e.), ovdje taj pojam pokriva ukupnost životinjskoga svijeta u Nalješkovićevu djelu.

⁶ Na primjer pjesme broj: 94. (92), 101. (99), 107. (105), 138. (136), 143. (140), 156. (153), 169. (166), 172. (169), 173. (170) u izdanju Nikola Nalješković, *Pjesni ljuvene*, u: Nikola Nalješković, *Književna djela*. Kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović, Matica hrvatska, Zagreb 2005. Ženski glas javlja se i u nekim pjesmama Dž. Držića, Š. Menčetića, H. Lucića, M. Držića. O ženskom lirskom subjektu hrvatskih petrarkista v. Tomislav Bogdan, *Ženski glas hrvatskih petrarkista*, «Republika», LIX/3-4, Zagreb, 2002., str. 113-119.

kističke metafore (koralj, biser, zvijezde, mramor)⁷, a u odnosu na biljni svijet prva tri rang mjesta pripadaju već potvrđenim najfrekventnijim petrarkističkim leksemima: cvijet, džilj (ljiljan), ruža⁸ (v. *tablicu 1*):

*Tablica 1 – Biljka i Nalješkovićeve Pjesni ljuvene*⁹

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv biljke
1.	148	cvit
2.	11	džilj / lir
3.	8	ruža / rusa
4.	6	dub
5.	2	trava
6.	1	bilje, maslina, lovor, drvo

Cvijet je najfrekventniji biljni leksem, potvrđen u svom primarnom i sekundarnom značenju. Prvo je značenje, iako rjeđe, uklopljeno također u priču o ljubavnom betegu, jer zaljubljeni bi lirski subjekt, naprimjer, *cvijetom* naresio ljubljenu, *cvijet* bi predao najljepšoj vili, ispleo bi krunu od različitoga *cvijeća* i stavio je na glavu najljepše vile, utjehu bi našao i u nekom njezinom predmetu, pa tako i u *cvijetu* koji bi dobio iz njezinih ruku, *cvijet* se pojavljuje i kao dar za novo ljeto (godinu) koje on šalje njoj, ali i ona njemu, ...

Prenesena su značenja vezana uz *cvijet* puno češća, a time i izrazito konvencionalna: zaljubljeni lirski subjekt bez obzira na to je li muškog ili ženskog roda, metaforički apostrofira voljenu / voljenoga florealnim leksemom *cvijet* kao i sličnim epitetima: ona je za njega *cvijet – izbrani, jedini, gizdavi, rumeni, drag, prislavni, najdraži*, ali i on je za nju *cvijet izbrani i rumeni*. Koloristički je semantem iz semantičkog polja *cvijet* rijeđak i sadržan je jedino u pridjevu *rumen i zelen*; prvi se vezuje uz ljepotu njezina lica, a drugim se govori o zabranjenoj ljubavi:

*Da veće oba nas taj ljubav ne mori
kad u nje nije vlas što hoće da stvori,
neg oba venemo kakono zelen cvijet
er evo ne sm' jemo sada se ni vidjet.*

Nalješković, 2005: 188

⁷ U Nalješkovićevim konceptualnim metaforama ljubav je: vatra, bolest, ropstvo, čarolija, ludilo, rat (v. Kapetanović, 2005: XV).

⁸ Frekventnost je florealnih leksema u *Zborniku Nikše Ranjine* (1507.) slična: *cvijet* (337 potvrda), *ruža* (151 potvrda), *ljiljan* (57 potvrda) (usp. Srdoč-Konestra, 2002: 1-16).

⁹ Citati se iz Nalješkovićevih djela u ovome radu donose prema izdanju Nikola Nalješković, *Književna djela*. Kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović, Matica hrvatska, Zagreb 2005.

Navedeno potvrđuje stanovitu posebnost Nalješkovićeve petrarkiranja, jer dok u petrarkista prevladava lirski subjekt koji se nalazi u stanju nemilosti ili iščekivanja: *Kod Nalješkovića, međutim, dominira tema obostrane ljubavne boli: lirski subjekt pati, premda se istodobno nalazi u milosti gospoje. /.../ Razlog obostrane ljubavne boli i žudnje obično je kakva nepremostiva razdvojenost zaljubljenih /.../* (Dukić, 2005: 130). Obostranu ljubavnu bol (njegovu i njezinu) potvrđuje i govor cvijeća.

Konvencionalne su i one metafore u kojima se o njezinoj posebnosti govori uz pomoć *cvijeta*: ona je *cvijet* od vila, *cvijet* i kruna od vila ili gospođa, ona je čast i *cvijet* od vila, ona je *cvijet* svake krjeposti, *cvijet* od dike, *cvijet* od žena...

Džilj / lir (ljiljan) je drugi po čestotnosti pojavljivanja biljni leksem. Uz njega se vezuju pridjevi: *pribil, izbrani, rumeni, drag*, njime lirski subjekt najčešće apostrofira svoju okrutnu vilu za kojom vene, a ona ne čuje njegov cvil i ne požaluje ga. Kolorizam ovoga cvijeta sadržan je u apsolutnom superlativu *pribil* (prebijel), ali je nejasno kako razumjeti pridjev *rumen* – znači li nešto crveno ili nešto žuto (kao u slovenskom jeziku)?

Ruža / rusa se nalazi na trećem rang mjestu prema čestotnosti pojavljivanja. Ona je samo *rumena* za gospojina života ili *svenuta* nakon njezine smrti. Potvrđen je i deminutivni oblik, i to i kao opća imenica i kao osobno ime *Ružica*, što nije bio slučaj s prethodna dva biljna leksema (*cvijet, ljiljan*).

Dub je *necvjetovni* biljni leksem koji se javlja u onim stihovima u kojima lirski subjekt govori o njoj nakon njezine smrti. Njegovu intimnu nesreću prati i oluja u prirodi, sijevaju munje, udaraju gromovi, vjetrovi lome dubja. Uz *dub* se kao i uz manje frekventne lekseme (*maslina, lovor, trava, bilje, drvo*) ne vezuju pridjevski određeni semantemi, pa je konvencionalna semantika manje izražena (npr. ni *maslina* se ne veseli kiši kao što se on veseli služiti joj kao rob, tuguje li zimi livada za svojim uvelim *cvijećem* i *travom* kao on za svojom mrtvom vilom itd.).

Konvencionalnost florealnog leksika potvrđuje, dakle, i semantika i statistika. Zatravljeni lirski subjekt o svojoj ljubavi govori uz pomoć flore, ali i uz pomoć faune, pri čemu je vrstovno, doduše tek neznatno, zastupljeniji životinjski svijet (10 vrsta životinja ~ 9 vrsta biljaka), a čestotno biljni svijet (oko 180 potvrda iz biljnoga svijeta ~ 20 potvrda iz životinjskoga svijeta) (v. *tablicu 2*):

Tablica 2 – Životinja i Nalješkovićeve Pjesni ljuvene

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv životinje
1.	6	ptičica / ptica
2.	3	lav
3.	2	vuk, slav / slavic, zvir / zvjere
4.	1	labut, zmija, ovčica, grlica, koralj ¹⁰

¹⁰ Koralj je /.../ nepomična morska životinja (*polip*), po obliku slična biljci; /.../ (Klaić, 1974: 702)

U *Pjesnima ljuvenim* životinja se prema provedenom istraživanju rijetko pojavljuje, a kada se i pojavi, pripada ili svijetu ptica (*ptičica / ptica, slavic, grlica*) ili divljim životinjama (*lav, vuk, zvir, zmija*).¹¹ Ptice apostrofira samo zaljubljenik moleći ih za posredovanje kod okrutne vile, ili opisujući njima vlastitu ljuvenu bol ili trajnu povezanost zaljubljenika. Muški lirski subjekt nastoji i preko posrednika prenijeti gospoји ljubavnu poruku, pa se u toj ulozi osim Zgovora, Kitice i Knjižice nalazi i ptičica: *Instancija posrednika ponekad se oslobađa ovisnosti o muškom lirskom subjektu, pa posrednik postaje sudionik (npr. ptičica u 89. pjesmi nagovara vilu da primi u milost onoga koji za njom pati)* (Kapetanović, 2005: XVII). Divlje životinje u svoj amorozni govor uključuju i on i ona vezujući uz njih semanteme odbijanja i okrutnosti (*lav*), opasnosti (*vuk*) i hiperboliziranje vlastite ljuvene boli (*zvir*).

Iz perspektive građanske pristojnosti književna historiografija Nalješkoviću zamjera senzualnost (Bogišić, 1971: 14-15): *U svojem je životu, kao i u pjesništvu, opisao luk od putenog do duhovnoga, od žene do Boga, kako sam tumači. Sve te proturječnosti, uzleti i padovi dio su jedne te iste stvarnosti, bolno iskreni iskazi osobnosti koja nije i ne može biti jednoznačna* (Janković Römer, 2005: 51). Ako se postavi pitanje je li Nalješković aktivirao i određene semanteme tjelesnosti i putenosti unutar potvrđenoga biljnog i životinjskog svijeta u svom ljubavnom kanconijeru, odgovor je negativan, čime se potvrđuje visoka kodiranost hrvatske petrarkističke ljubavne lirike i to na razini jezika koji *./../ obilježuje prepoznatljiva, formulna frazeologija, što su je utemeljili prvi poznati dubrovački lirici* (Dukić, 2005: 128).

2.2. U Knjigama razlike

Petrarkistički herbarijski inventar javlja se i u *Knjigama razlike*, i to samo u poslanicama, ali uz stanovitu prekodiranost, jer se konvencionalni motivi ovdje ne vezuju uz vilu i amorozne situacije nego uz uvažene pojedince (npr. Ivan Vidali je svojim krjepostima nesvakidašnja pojava kao i *ružin cvijet* usred zime).

Nalješkovićeve *Knjige razlike* sadrže 37 poslanica¹² i 4 nadgrobnice (Mavru Vetranoviću, Nikši Ranjini, Augustinu Dživu Nalješkoviću, u *smrt jedne djevojčice*), u kojima nije zamjetna ni vrstovna raznolikost ni naglašena čestotnost pojavljivanja florealnih

¹¹ Sličan se vrstovni sastav javlja i u *Pjesnima ljuvenim* Marina Držića – u 28 stihovanih tekstova javlja se tek sedam životinja (*grlica, ptica, satir, slavic, zmija, zvir, živina*), od kojih je pet potvrđeno i u Nalješkovićevu ljuvenu bestijariju (*zmija, grlica, ptica, slavic, zvir*). U Držićevim se ljuvenim stihovima *./../ javljaju faunistički leksemi koji 'nose u sebi klicu zla i smrti'* (Pederin, 1977: 62), a to su *zmija i zvir*, a tek se jedanputa pojavljuje *grlica kao ženski simbol dobra*. (Šundalić, 2009: 27) Opisana je situacija dobrim dijelom primjenjiva i na Nalješkovićeve *Pjesni*.

¹² *Poslanica ili epistola, list ili knjiga – kako će reći naši stari – žanr antičke provenijencije, književni je oblik koji se u povijesti europske književnosti javlja u dvije različite forme: u prozi i u stihu.* (Fališevac, 2005: 100)

i faunističkih leksema: *Nadgrobnice* ne potvrđuju niti jedan od istraživanih leksema¹³, a *Poslanice* potvrđuju sedam biljnih s ukupno 45 potvrda i 11 životinjskih leksema s tek 12 potvrda u tekstu (v. *tablice 3 i 4*):

Tablica 3 – Biljka i Nalješkovićeve Knjige razlike (poslanice)

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv biljke
1.	21	cvit
2.	12	dub
3.	7	bor
4.	2	ruža / ružica
5.	1	brštan, lir, trava

Tablica 4 – Životinja i Nalješkovićeve Knjige razlike (poslanice)

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv životinje
1.	2	uš
2.	1	crv, živina, zvir, jegulja, zmija, lav, stado, riba, jel'jen, mačka od mora

Cvijet se i zbog semantike i zbog frekventnosti u hrvatskoj renesansnoj književnosti pojavljuje kao izrazito petrarkistički konvencionalni motiv. I u Nalješkovićevim *Poslanicama* pripada mu prvo mjesto, ali u drugačijem kontekstu i značenju: *cvijet* je ogoljen i ne dobiva poblize pridjevske označnice, uglavnom se ne vezuje uz vilu i amorozne situacije (npr. lirski subjekt za sebe kaže da vene kao *cvijet* kada se sjeti svih Čavčićevih krjeposti / *Gospodinu dum Mavru Čavčiću* /, kaže da je uvijek bio nesretan, pa i u *cvijetu* mladosti / *Ocu fra Honoriju Salamunoviću* /), nego uz uvažene pojedince (Ivan Vidali je svojim krjepostima nesvakidašnja pojava kao i *ružin cvijet* usred zime / *Gospodinu Ivanu Vidali, vlastelinu krkarskomu* /, Marin Galjacović je procvjetali *cvijet* kojim se hvali Dubrovnik / *U pohvalu gospodina fra Marina Galjacovića* /) i smješten je u prostore sna (zajedno s *borom*, *dubom*, *travom*, *brštanom*) u kojemu muza vodi Nalješkovića na goru Parnas ispunjenu *cvijećem*, *dubjem* koje rodi i lijepim *borom* koji još nije donio ploda i kojega iščupa vjetar (*Petru Hektoroviću, vlastelinu hvarskomu*).¹⁴

¹³ I Držićeve nadgrobnice iz *Pjesni ljuvenih* potvrđuju odsutnost životinje kao stilskog sredstva (v. Šundalić, 2009: 26).

¹⁴ Nalješković *.../ u središte poslanice umeće somnički doživljaj, i to viziju puta u parnaski kraj. Nije to ni prva ni posljednja takva vizija u hrvatskoj književnosti .../*. (Kapetanović, 2005: XX)
Dunja Fališevac navedenu Nalješkovićevu poslanicu Hektoroviću naziva alegorijsko-fikcionalnom ili alegorijsko-fantastičnom poslanicom u kojoj se opisuje *.../ put pjesničkog ja na Parnas pod vod-*

O sebi i drugima Nalješković govori i uz pomoć životinjskoga svijeta: divlje mu životinje (*lav, zmija*) služe kao *comparandum* kojima hiperbolizira vlastitu nesreću (njemu je gore negoli *lavu* i *zmiji* u gori), domaće životinje vezuje uz blagostanje (*stado* – na ženidbi prijatelju Nikši Andretiću želi puno blaga, kruha, vina i *stado* /*Molitva od ženidbe rečenome Nikši*/), malahne životinje (*crv*) vezuje uz nemirnu savjest,¹⁵ a uš uz svakodnevnu napast, jer Bradaš već petnaest dana trijebi uši iz brade (*Budući ja u Konavliah s veće družine, od strane od svijeh pisah gospodinu Jerkuli Bobaljeviću, koji bješe u toj doba knez tuj*).

2.3. U Pjesnima od maskerate

Govoriti o Nalješkovićevoj pokladnoj lirici znači govoriti o nečemu što je pomalo škakljivo, jer je lascivno i bestidno s otvorenim aluzijama na muško-žensku spolnu interakciju, po čemu su *Pjesni od maskerate* upravo i osobito poznate (Bogdan, 2005: 139): *U hrvatskoj književnosti malo se može naći primjera tako zgusnute lascivnosti kao u Nalješkovićevim Pjesnima od maskerate* (Kapetanović, 2005: XXIV). U dvanaest Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate*, o kojima se u literaturi kaže da predstavljaju cjelovit ciklus pokladnih pjesama međusobno čvrsto povezanih, odnosno da je riječ o nehomogenoj pokladnoj zbirci (Bogdan, 2005: 140-141), biljni i životinjski svijet spominju se tek sporadično (v. *tablice 19 i 20*):

Tablica 19 – Biljka u Nalješkovićevim Pjesnima od maskerate

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv biljke
1.	2	cvijet
2.	1	drač, trava

Tablica 20 – Životinja u Nalješkovićevim Pjesnima od maskerate

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv životinje
1.	1	stado, ovca, ovan, ptica, zvijer

Njihova značenja nisu funkcionalno uklopljena u lascivne teme muško-ženskih spolnih odnosa, kao što potvrđuju primjeri: pastiri se u pjesmi 7. predstavljaju kao oni koji su napustili svoja *stada, ovce* i *ovnove* te krenuli u hvaljeni Dubrovnik, u pjesmi

stvom Muze te se nižu brojni motivi-simboli čije značenje nije jednoznačno ni prozirno. (Fališevac, 2005: 115)

¹⁵ *Usporedba vlastita stanja s crvom koji noć i dan grize u drvetu te sintagma da ga nevolja "svud kolje", osim povremene začuđujuće naturalističnosti, izaziva u recipijenta dojam istinitosti i autobiografičnosti.* (Fališevac, 2005: 110)

11. zaljubljenik moli *ptice* i *zvjeri* da budu svjedoci njegove tuge, u 9. pjesmi *cvijet* u rukama nesretnih zaljubljenika pretvorio bi se u *drač*, a u 12. pjesmi ljepota vile potiče nicanje *trave* i cvjetanje *cvijeća*.

Flora i fauna u *Pjesnima od maskerate* predstavljaju blijedo i tek usputno sjećanje na petrarkističku i pastoralnu topiku konvencionalnih značenja, bez lascivnih aluzija, što potvrđuje i činjenica da se biljni i životinjski leksemi javljaju tek u drugoj polovici Nalješkovićeve pokladnog zbornika koji je zamjetno pristojniji u odnosu na njegovu prvu polovicu: *Nalješković je očito u svojoj pokladnoj zbirci želio i maskerate koje nisu u cijelosti opscene, već samo mjestimice ili čak nikako. U njih je unosio raznovrsne sadržaje, od rodoljubnih do svadbenih. Reklo bi se da je ciklus zamislio tako da njegova početna lascivnost postupno biva ublaženom i oslabljenom. Posljednja dva teksta sasvim su pristojna, a drugi od njih posvećen je čednu svadbenu veselju, što je možda imalo veze s nekom konkretnom svadbenom svečanosti.* (Bogdan, 2005: 148)

3. Pastoralni herbarij i bestijarij

Osim kao o lirskom pjesniku i znanstveniku povijesti hrvatske književnosti govore o Nalješkoviću i kao o dramskom piscu, jer je napisao sedam nenaslovljenih scenskih djela, koja su danas poznata pod nazivom *Komedija*, s numeracijom od jedan do sedam. Komponirane su po istom principu i u stihovima – nakon prologa slijedi jedan čin, a samo u *Komediji VII.* nakon prologa slijede tri ata i to dosta oštećena. Žanrovska pripadnost *Komedija* nije jednoobrazna, jer se prve četiri obično smještaju u žanrovski okvir pastorage,¹⁶ *Peta* i *Šesta* se određuju kao farse,¹⁷ a *Sedma* kao komedija.¹⁸ Iako niti jedna

¹⁶ Naglašena jednostavnost pastorage, koju su stvarali domaći autori prije Marina Držića, kako vidimo, balansira između ekloge i razvijene pastorage s jezičcem koji naginje potonjoj. Nalješković je svojim pastoralnim tekstovima najbliži tomu. (Mrdeža Antonina, 2005: 234)

¹⁷ Tekst *Farsine farse farsa* Pavao Pavličić započinje konstatacijom: *Nalješkovićeve farse nismo oduvijek tako zvali. Ponajmanje ih je tako imenovao on sâm: zvao ih je komedijama, pokrivajući tim terminima i ostale svoje scenske tekstove, pretežito pastoralna ugođaja, očito zato što svi sretno završavaju.* (Pavličić, 2005: 187) *Za Komediju V. i VI.* Branko Hečimović kaže da *.../ više nalikuju farsama u stihovima nego pravim renesansnim komedijama.* (Hečimović, 1973: VI)

Osim *Komedije V. i VI.* farsičnome žanru pripadaju i segmenti nekih drugih komedija: *Nije međutim nepoznato da i jedan popriličan segment Prve komedije, naime scena sa staricom i njezinim opscenim uputama Radatu kako će najlakše osvojiti vilu, također pripada farsičnom žanru; istom žanru pripadaju i neke scene u Sedmoj komediji, iako je ona izgrađena na složenijoj fabuli, na primjer, ona pred amancinom kućom kada Mara polijevaju nečistom vodom i napadaju, a on u okršaju ostaje bez kape, mača i „čelate“ i osramoćen pobjegne.* (Švelec, 1988: 16)

¹⁸ Nalješkovićeve sedam *Komedija* nije bilo tiskano za autorova života. Prve vijesti o Nalješkovićevu književnu, pa tako i o dramskom radu, nalaze se u osamnaestostoljetnim zapisima dubrovačkih biografa: Ignjat Đurđević u djelu *Vitae illustrium Rhagusinorum* spominje i autorovih sedam komedija, kao i Serafin Crijević u *Bibliotheca Ragusina*; i u 19. stoljeću govori F. M. Appendini, kao i neki drugi, o sedam komedija u *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei*, pri čemu tri određuje kao pastorage, a četiri kao dramske tekstove s domaćim temama.

Nalješkovićeve komedija, pa tako ni *Komedija I.*, nije datirana, ipak se vrijeme njihova nastanka pokušava rekonstruirati na temelju jednog podatka vezanog uz *Komediju V.*, jer se *.../ zna da je izvedena na piru nekog Mara Klaričića, koji se, ako su pretpostavke točne, oženio najkasnije 1542, pa bi po analogiji nekoliko godina prije ili nešto kasnije bilo napisano svih sedam Nalješkovićevih komedija.* (Novak, 1997: 361) Od navedenih *Komedija* vjerojatno su najprije napisane prve četiri: *Ta četiri Nalješkovićeve dramska teksta predstavljaju vjerojatno i kronološki prvu fazu autorova stvaralaštva. Ludičko je u njima jedan od osnovnih faktora kohezije dramskog zbivanja.* (Rafolt, 2005: 218)

Nalješkovićevo se dramsko stvaralaštvo u hrvatskim povijestima književnosti smješta u teatar prije Marina Držića, čije je književno stvaranje vezano uz vrijeme od 1548. do 1559. godine. Mihovil Kombol kaže da *.../ je vrlo vjerojatno, da je Nalješković počeo pisati svoje pastirske igre i komedije prije Marina Držića, dok su Vetranovićevi pokušaji po svoj prilici još stariji.* (Kombol, ²1961: 148), a Amir Kapetanović dodaje: *I danas smatramo da Nalješkovićeve dramske proizvodnje neposredno prethodi Držićevu teatru. Treba, dakako, spomenuti da dvojica komediografa suvremenika žive u istom gradu, ali jedan drugoga ne spominju u svojim tekstovima.* (Kapetanović, 2005: XXVII) Dok je Držić bio buntovnik, Nalješković je bio lojalni građanin, a ni poetički nisu bili bliski, pa se pretpostavlja da je *.../ versifikatorska lakoća i blagolagoljivost Nalješkovićeve, i uz to feminina slatkost njegove lirike (rob viran ali miran), ono što je Držića odbijalo i iritiralo.* (Kapetanović, 2005: XXVIII)

Pastoralni se herbarij Nalješkovićevih *Komedija* dobrim dijelom naslanja na petrarkistički (*cvijet, džilj, ružica, dub, trava*), upotpunjujući ga novim sastavnicama (*brštan, odoljen, tamjan, ljubica – Komedija II.*), zamjenjujući ponekad poredak najčešćih leksema (umjesto *cvijeta* na prvom se mjestu nalazi *trava – Komedija I.*) ili ne unoseći ga u tekst drame (*Komedija IV.*). Temeljna je razlika u značenju u kojemu se pojavljuju florealni leksemi. U pastoralnom herbariju prevladavaju primarna značenja, a ne prenesena petrarkistička (npr. u pastoralima se *cvitje, ružice, ljubice* beru, na *travi* ili na *cvijetju* se leži u hladovini *duba*, dok *ptice* pjevaju u njegovoj krošnji).

Pastoralni je bestijarij konstituiran u Nalješkovićevim prvim četirima *Komedijama* i primarno ga određuju neprenesena značenja zooleksema. Ovdje se visok stupanj konvencionalnosti ostvaruje ne u odnosu na jezik, kao u *Pjesnima ljuvenim*, nego u odnosu na situacije (npr. pastiri o podne dovode *stado* na pojilo i plandovanje, *vukovi* prijete jer kolju *stado*, *zvižeri* prijete vilama i one ih se boje, *satiri* love *zvjerenje...*). Visoku kodiranost pastoralnih situacija s određenim elementima faune opisuju ponekad i sami likovi.

3.1. U *Komediji I.*

Riječ je o priči u kojoj se nesretno zaljubljeni Radat ubija, probada nožem, a tek prividno ga indiferentna Vila, u stvarnosti također zaljubljena u njega, vraća u život ljekovitim biljem i ljubavlju. Za *Komediju I.* žanrovska pripadnost nije bila u hrvatskoj

znanstvenoj literaturi upitna, jer su, mada i različita, pojmovna određenja uvijek podrazumijevala žanrovski okvir pastorele. Tako naprimjer M. Medini govori o *pastirskoj igri* (Medini, 1902: 310), B. Vodnik o *dramskoj eklogi* (Vodnik, 1913: 160), D. Gašparović na tragu Švelecovih promišljanja o *pastirskoj komediji* (Gašparović, 1988: 46), a S. P. Novak o *proširenoj eklogi* (Novak, 1997: 361).

Priča o (ne)uslišanoj Radatovoj ljubavi prema Vili ostvarena je na florealnoj razini s tek 9 biljnih vrsta koje su uključene u razlikovanje dvaju svjetova: svijeta *uzmnožnih* pastira i vila (četiri vile, tri pastira) i onoga drugog, više seljačkog svijeta (Radat, Ljubmir, Starica¹⁹) (v. *tablicu 5*):

Tablica 5 – Biljka u Nalješkovićevoj *Komediji I*.

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv biljke
1.	8	trava
2.	6	cviet
3.	3	ružica / rusa
4.	2	lovor
5.	1	bilje, brštan, dub, džilj, odoljen ²⁰ , tamjan

Prvi je svijet kompaktan zahvaljujući svojoj izrazitoj petrarkističkoj konvencionalnosti: likovi ovoga svijeta poznaju *cvijet*, *ružicu*, *gijlj*, baš kao i pjesnici *Ranjinina zbornika*, a i značenja su im podudarna. Stanovito odstupanje od visoke kodiranosti hrvatske petrarkističke lirike zamjetno je u prvom susretu zaljubljena Radata i Vile I. – u 63 dvostruko rimovana dvanesterca (stihovi 105-168) Radat otkriva Vili I. svoju ljubav, hvali njezin ures, ali bez i jednoga florealnog leksema. Suprotno navedenoj situaciji postupa Vila I. kada pronade mrtva Radata i kada tuguje za njim i to na način visoko kodirane petrarkističke lirike, apostrofirajući ga kao *izbrani moj cvite*, zatim kaže da njegovom smrću vene *mladosti moje cvit* (Nalješković, 2005: 346), ona ga ljubi u studeno, mrtvačko lice koje je nekada bilo *kako cvijet ružice ko bješe rumeno* (Nalješković, 2005: 347).

¹⁹ Radat, Ljubmir i Starica pripadaju ruralnom, seljačkom svijetu, a ne prostoru Luga. Prema talijanskoj modi pastoralna se bića susreću sa seljačkim svijetom, ali u nas su seljaci pitoreskni predstavnici ondašnjega seljačkoga mentaliteta “iz okolice”. (Kapetanović, 2005: XXIX)

²⁰ O ovoj su biljci budimski putopisci Piller i Mitterpacher, putujući po požeškom kraju 1782. godine, zapisali sljedeće: *.../ kozlačica, obično raste uz jarke i rubove cesta, a mještani, koji je nazivaju odoljen, vrlo je cijene budući da njezinim korijenjem mnogi liječe žuticu bez sumnjivih posljedica. Primjenjuje se ovako: malo smrvljen korijen namače se u vodi koja se zatim čuva na toplom mjestu ili na suncu dvanaest sati, dok ne poprimi boju ilovače. Zatim je pružaju bolesniku da pije, ali paze da onaj koji će je rabiti dan ranije isprazni želudac. Lijek je po uputstvu tih ljudi isprobao naš profesor, patolog, slavni gospodin plemeniti Trnka, davši ga bolesnoj osobi u Budimu, kojoj je žutica sretno nestala poslije drugog uzetog napitka.* (Piller, Mitterpacher, 1995: 81)

Florealnom frazeologijom (*cvijet, ruža, ružica*) govorilo se, uglavnom, o njoj, a ovdje ona govori o njemu, ali na isti način.

Konvencionalnosti prvoga svijeta (petrarkistička flora, ekloško-pastirski motivi: problematizacija hrabre smrti od strane Vile, motiv smrti koji će pamtili pjesma) suprotstavlja se nekonvencionalni svijet Starice-vještice i Ljubmira. Ljubmirov govor karakterizira potpuna odsutnost florealnih leksema, što nije slučaj i sa Staričinim govorom u kojemu se spominju: i *brštan*, i *lovor*, i *odoljen*²¹, i *tamjan*, i *bilje*, i *trava*, i *ružica*, ali ne zbog njihove ljepote (ili prolaznosti ljepote), boje ili mirisa, nego zbog koristi (ljekovitosti). Tako je i na florealnoj razini lik Starice potvrdio svoju neobičnost u odnosu na slične hrvatske i talijanske pastirske igre: *Uloga starice odvaja Nalješkovićevu pastoralu od sličnih pokušaja u našoj i talijanskoj pastirskoj poeziji. Ni najrealističkiji pastirski pisci, a ni naš Marin Držić nisu u svojim pastirskim igrama pokazali takvu slobodu jezika i izraza.* (Bogišić, 1971: 89)

Nalješković u *Komediji I.* drammatizira Vilino odbijanje Radatovih ljubavnih ponuda, njegovu čežnju, patnju i smrt, odnosno pastoralni motiv obrađen već u Držićevoj scenskoj eklogi *Radmio i Ljubmir* (zaljubljeni pastir traga za nimfom, a trezveni ga prijatelj od toga odgovara). Priča je ispričana tako da se u pastirsko-vilinskome svijetu pojavljuju elementi onoga drugog, običnog, stvarnog svijeta (npr. starica Radatovo lelekanje zbog ljubavi tumači kao da ga *zubi bole u glavi*), narušavajući tako idealni ugođaj *Arkadije* (Bogišić, 1971: 87). Kako se u navedena dva svijeta, vilinski i realni, uklapa onaj životinjski, pokazuje istraživanje čiji su rezultati predočeni u *tablici 6*:

Tablica 6 – Životinja u Nalješkovićevoj *Komediji I.*

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv životinje
1.	3	pas
2.	2	krava, zvijer
3.	1	kokoš, koza, osle, satir, vol, vuk, zec

Dobiveni podatci rječito govore o slaboj zastupljenosti životinjskoga svijeta u *Komediji I.* – riječ je o svega 9 životinjskih vrsta s ukupno 13 potvrda. Na prvome se mjestu prema čestotnosti pojavljivanja nalazi *pas* i to u svojim primarnim funkcijama

²¹ U *Hrvatskom biljnom nazivlju* piše: *Valeriana officinalis* – *odolin*. Premda je *odoljen*, danas hrvatski normativni naziv za tu biljnu vrstu (Horvatić 1954), zabilježen već u 17. st. (Mikalja 1649), i ikavski oblik toga naziva – *odolin* – zabilježen je u hrvatskoj literaturi u 19. stoljeću (Šulek 1879). Pod sličnim se nazivima biljka javlja i u drugim slavenskim zemljama, a u Hrvatskoj je zabilježen i naziv *odoljan* (Šulek, ibid.). (Šugar – Gostl – Hazler-Pilepić, 2002: 63)

Nalješkovićeva potvrda *odoljena* u *Komediji I.* ipak pomjera potvrdu ove biljne vrste u našoj književnosti u barem jedno stoljeće mlađe razdoblje, jer povijesti hrvatske književnosti kažu da je Nalješković rođen u prvom desetljeću 16. stoljeća, a da je umro 1587. godine u Dubrovniku.

(pomaže u lovu, brz je, dobro laje). Ljubmiru on predstavlja neupitnu vrijednost (slično kao *stado* u nekim drugim pastoralama), ali uz jedan dodatak – *pas* ima i svoju novčanu protuvrijednost (*dvaes aspri*)²² i usporediv je s nepastoralnim parametrima (npr. Ljubmir bi prije prodao svoju ženu iz kuće negoli komu dao *psa*, i to, vjerojatno, stoga što ga žena tlači i boji je se i bez njezina znanja ne smije sâm ništa uraditi). Na taj se način argument za Radatov povratak u Ljubmirov svijet pretvara u protuargument – u Ljubmirovu svijetu žena terorizira muža, te je smislenije tragati za vilom (*Nebore, eda ć' doć' sa mnome, Radate, / bogme ti je bolje oć' družima vile te.* / Nalješković, 2005: 339 / – priznaje Ljubmir). U navedenu se kontekstu životinja (*pas*) pojavila i u funkciji spoznavanja međuljudskih odnosa (bračnih muško-ženskih odnosa).

Iako je riječ o relativno malom broju životinja u tekstu, ipak i one potvrđuju neke već uočene detalje svojstvene pastoralno-idiličnome svijetu: najčešće potvrđuju svoja jezgrena značenja (Ljubmir odlazi sa svojim vjernim *psom* u lov na *zečeve* i ne može ga hraniti onako kako bi htio, jer ga žena ne podnosi i svu hranu daje *kokošima*; savjetuje Radata da se okani Vile jer mu ona neće ni *kravu* ni *kozu* pomuziti), mogu biti nešto posebno vrijedno i poklon za moguće vlastito duševno ozdravljenje (*Dat [t]i ću tri krave i k tomu tri sire / ako me tej trave oda zla samire.* / Nalješković, 2005: 341/) i čovjek ih pozitivno doživljava. Izuzetak je antropomorfizam u kojemu se ljudska glupost pripisuje *oslu* i *volu* i time ih negativno vrednuje (*neg je sve to prazos, koja vam zavrati / kakono volu mos kad ne ima orati.* / Nalješković, 2005: 339 /; *Sprdat si mnom došla ali mniš, što sam ja, / da s' našla ti osla? Oprduj s vragom tja!* / Nalješković, 2005: 340 /). Ovakav će negativan antropomorfizam biti vrlo čest u Držićevim komedijama, ali ne i u Nalješkovićevoj *Komediji VII*.

U Nalješkovićevoj se *Komediji I*. javljaju i divlje životinje i više su sastavnice svakodnevnih komunikacije u obliku narodnih izreka, poštapalica ili usporedbi (naprimjer, kada se Radat želi ubiti, Ljubmir mu govori neka mu preda nož i pita ga *jes' čovjek ali s' zvijer?* / Nalješković, 2005: 336 /, a kada se žali da je najnesretniji čovjek, Ljubmir mu odgovara da bi to bio kada bi mu *vukovi stado* zaklali).

Navedenu zbiljsku faunu narušava pojava *satira*, fantastična životinja koja prema Heinza Modea klasifikaciji spada u skupinu fantastičnih kreatura s ljudskim tijelom i životinjskim glavama, krilima ili drugim organima (Visković, 1996: 106), i s njom u svezi antropomorfizam jer satiri u ovoj pastirskoj igri trebaju zajedno s vilama razglasiti Radatovu smrt. Tako o stvarnom događaju (Radatovoj smrti) u stvarnome svijetu vijest pronose nezbiljski likovi (satiri) osiguravajući tim postupkom bitnu konvenciju pastoralnoga žanra (nestvarnost).

²² *Aspra* – srebrn novac.

3.2. U Komediji II.

Mitološka drama ispjavana, uglavnom, dvostruko rimovanim dvanaestercima s proznim didaskalijama izgrađena je na motivu iz klasične mitologije o Parisovu sudu: tri vile, berući cvijeće, nađu jabuku i ne mogavši se dogovoriti kojoj bi jabuka trebala pripasti kao najljepšoj, traže pomoć od usnula pastira, Sudca. On im u tome pomogne, nakon čega svi zajedno plešu. U povijestima hrvatske književnosti ovoj se Nalješkovićevoj komediji nije uvijek poklanjala jednaka pozornost, jer su zamjetna i tek usputna spominjanja.²³ Bez obzira na to je li riječ o tek usputnoj rečenici ili nešto duljoj analizi, uočljiva su dva zajednička interpretativna detalja, a to su podrijetlo obrađena motiva i žanrovska pripadnost teksta. U odnosu na prvo hrvatski su povjesničari književnosti suglasni da je riječ o motivu iz klasične mitologije koji pripada trojanskome ciklusu, ali njegovo je imenovanje različito, jer se ono čini iz različitih perspektiva. Tako se kaže da je riječ o Eridinoj jabuci (Erida je starogrčka božica svađe; Vodnik / 1913 /), zatim da je riječ o priči o Parisovu / Paridovu sudu (Novak, 1997; Muhoberac, 2000), odnosno o priči koja govori o svađi između triju boginja zbog zlatne jabuke koja bi trebala pripasti najljepšoj (Bogišić, 1971). Uočeni izvor iz klasične mitologije u samom je tekstu vrlo vješto prikriven (vile ne podsjećaju na grčke božice, a Paris ne nosi svoje ime i o njemu se govori samo kao o *Sudcu*). Novak kaže da Nalješković prikriva *.../ bilo kakve izravne spomene svoga klasičnog izvora.* (Novak, 1997: 362)

U do danas jedinoj monografiji o Nikoli Nalješkoviću njen autor Rafo Bogišić traga za izvorom Nalješkovićeve dramatizacije navedena klasičnog motiva i svoju pozornost zaustavlja na grčkom pjesniku iz 5. st. n. e. Colutu di Liecopoliju.²⁴

²³ Na primjer, u Vodnikovoj *Povijesti* piše: *U drugoj obrađuje se priča o Eridinoj jabuci, ali Parisa zamjenjuje pastir, a tri grčke boginje tri naše vile; .../.* (Vodnik, 1913: 161); slično je i kod Kombola: *U drugoj, u kojoj sudac dosuđuje zlatnu jabuku jednoj od triju vila, dramatiziran je Parisov sud.* (Kombol, ²1961: 148), odnosno Ježića (²1993: 92) ili Jelčića (1997: 35), ali napisane su i detaljnije analize (npr. Franičević, 1983; Bogišić, 1971; Novak, 1997).

²⁴ *Pomisao da je dubrovački pjesnik poznao Coluta javila se zbog 'sličnosti' dviju scena u Nalješkovića i u grčkog autora.* (Bogišić, 1971: 89) Bogišić je pobrojio *sličnosti* između Colutove *Raptus Helenae (Otmica Helene)* i *Komedije II.* na aktancijalnoj razini (korespondiraju Merkur ~ *Vila III*) i tematsko-motivskoj (pojava triju boginja: Junone, Minerve, Afrodite, odnosno vila: *Vile I, Vile II, Vile III*, i onoga što one nude Parisu, ako im dodijeli jabuku, odnosno naziv *najljepše*. Junona nudi Parisu vlast nad cijelom Azijom, a Nalješkovićeva *Vila I* nudi *Sudcu* imanja i zlata koliko poželi (Junona ~ *Vila I*); Minerva bi Parisa naučila ratu i hrabrosti, a *Vila II* nudi *Sudcu* razum i znanje (Minerva ~ *Vila II*); Afrodita Parisu nudi ljepotu, lijepu ženu, ljubav, kao i Nalješkovićeva *Vila III* (Afrodita ~ *Vila III*). Iako navedeni elementi upućuju na stanovite sličnosti između *Otmice Helene* i *Komedije II.*, ipak se ne može sa sigurnošću zaključiti da je Nalješkoviću kao predložak poslužilo upravo Colutovo djelo: *Razlika između dva djela u kompoziciji, koncepciji i sadržaju i previše je velika, da bi se mogla zaključiti neposredna ovisnost.* (Bogišić, 1971: 91) Pri tome kao Nalješkovićeva originalnost posebice dolazi do izražaja racionalizam i okrenutost stvarnim dubrovačkim prilikama (npr. umjesto Colutova neodgovorna zavodnika u Nalješkovića se u središtu pozornosti nalazi mudri poglavar).

Posebnost je Nalješkovićeve *Komedije II.* opsjednutost kategorijom pravednosti kao i odnosima koji vladaju u državi. Potvrđuju to i likovi i njihov status u djelu: vile su u funkciji *Sudca* i njegovih replika, one su pomoćni rekviziti u funkciji pravde koju on prezentira. Kategorija pravednosti oblikovana je u okvirima pastoralnoga žanra, jer se za *Komediju II.* kaže da je dramska ekloga (Vodnik, 1913), pastirska igra (Kombol, 1961; Bogišić, 1971), pastorala sa subgeneričkim distinkcijama u kontekstu prvih četiriju Nalješkovićeve *Komedije* (Kapetanović, 2005: XXVIII), odnosno mitološka drama (Muhoberac, 2000), jer pripada onoj skupini dramskih tekstova kojoj pripadaju i Vetranovićev *Orfeo*, i *Istorija od Dijane*, kao i *Pirna drama iz Zbornika N. Ranjine* (Fališevac, 1997: 85). Koliko u navedenom pastoralnom kontekstu ima prostora za biljni i životinjski svijet, pokazuju tablice (v. *tablicu 7 i 8*) iz kojih je razvidna vrlo mala i vrstovna i čestotna zastupljenost (4 biljne vrste sa 16 potvrda ~ 5 životinjskih vrsta s 9 potvrda) s dominacijom neprenesenih značenja:

Tablica 7 – Biljka u Nalješkovićevoj *Komediji II.*

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv biljke
1.	11	cvijet
2.	3	ružica
3.	1	ljubica, dubje

Iako se u tekstu pojavljuju tri vile, njihova se ljepota ne opisuje visoko kodiranim petrarkističkim motivima. Tek se jedanputa kaže da im je lice *rumena ružica* (Nalješković 2005: 356), da im je tijelo *rumen cvijet* (Nalješković, 2005: 357) i da njihova ljepota rađa novu ljepotu, *rumeno cvitje* (Nalješković, 2005: 360). U svim ostalim potvrdama vile beru *cvitje*, *ružice* i *ljubice*, u jutarnjim satima, i to stoga da se ne bi uludo trošilo vrijeme ništa ne radeći.

U odnosu na životinjski svijet potvrđen u drami zamjetno je tek blijedo sjećanje na pastoralne konvencionalne situacije: *zviri* odnosno *vuk* obično kolje *stado* (ali ne i sada, jer je u dubravi mir), *stado* planduje u podne uz vodu.

Kao drugi mogući izvor *Komediji II.* u literaturi se spominje i njemački humanist Jakob Locher Philomusus (1471.-1528.) i njegovo djelo *De Judicio Paradis*, napisano na latinskom jeziku u elegijskim distisima (Franičević, 1983: 432). Uočena je scenska sličnost nekih dijelova, ali to, mišljenja su znanstvenici, može biti posljedica slične naobrazbe i ugledanja na slične izvore.

Tablica 8 – Životinja u Nalješkovićevoj *Komediji II.*

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv životinje
1.	4	stado
2.	2	zvir
3.	1	vuk, šturak, ptica

U priči o Sudcu koji treba dodijeliti zlatnu jabuku najljepšoj među trima vilama flora i fauna se javljaju i kao retardacijski element: Pastir II. objašnjava Sudcu zašto mu je doveo tri vile i koje je značenje zlatne jabuke, ali umjesto kratke informacije o tome zašto je došao k njemu, Pastir II. uz pomoć flore i faune epski opširno govori najprije o jutru kada je krenuo u planinu običi družinu, kada su šturci šturili, kada su *ptice* pjevale u *dubju*, a družina bila uz *stado*:

*A tako da sam zdrav, kako ću sada vam
skazati sve uprav što godi uzaznam.
Jutroska u dzoru još mjesec ne bješe
zašao za goru, a svijetla prem htješe
Danica isteći, šturci ve svud bjehu
Pristali štureći, a ptice prem htjehu
iza njih početi po dubju njih pjesan,
kako sve vidjeti kad žele bijeli dan,
odlučih otiti na gornju planinu
jedan čas viditi pri stadijeh družinu.*
Nalješković, 2005: 368

Komedija II., dakle, o pravednosti i skladnom životu zajednice, *dubrave*, govori jednoznačno zbog čega su i prenesena značenja flore i faune odsutna; flora i fauna samo su sastavnice konvencionaliziranih pastoralnih situacija koje konotiraju mir (Sudac mirno spava na *cvjetnoj* livadi jer njihovim *stadima* ne prijete opasnost, Pastir II. posjećuje družinu koja čuva *stado* u planini) ili određenu aktivnost (vile beru *cvijeće*) upotpunjujući svojim svijetom svijet pravednosti.

3.3. U *Komediji III.*

Riječ je o pastoralnoj jednočinki s prologom u kojoj se opisuje kako Vila bježi od mladića. Susreće satire koji su krenuli u lov na košute i s njima razgovara. Uskoro se pojavljuju mladići, započinje boj zbog Vile, a razrješuje ga Starac, vladar *dubrave*, uvažavajući jedinu Vilinu želju – ona ne želi *na svijetu nikoga* (Nalješković, 2005: 385), ona

želi biti samo slobodna, što joj Starac i dozvoljava,²⁵ jer u njegovoj dubravi Bog *slobodu postavi* (Nalješković, 2005: 385). Priča o slobodi pojedinca, ali i šire zajednice zaogrnutata je pastoralnim plaštem (vila, satiri, lov), pri čemu kanonizirana tema ljubavi i ljepote ostaje u drugom planu, a zajedno s njima i flora i fauna, što jasno potvrđuju tek tri biljna (*cvijet, trava, dub*) i sedam životinjskih leksema (*satir, zvijer, košuta, mrav, vuk, stado, pas*) (tablice 9 i 10):

Tablica 9 – Biljka u Nalješkovićevoj Komediji III.

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv biljke
1.	4	cvijet
2.	3	trava
3.	2	dub

Tablica 10 – Životinja u Nalješkovićevoj Komediji III.

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv životinje
1.	24	satir
2.	5	zvijer
3.	2	košuta
4.	1	mrav, vuk, stado, pas

Navedeni se leksemi gotovo dosljedno pojavljuju u svom primarnom značenju. Izuzetak je tek dio iz replike Satira I. koji Starcu objašnjava da su ih mladići napali kao *vukovi stado* koje ne čuvaju *psi*:

*U toj ti svi ovi napadi vrhu nas
kakono vukovi na stado gdi nije pas,
ter udri tko može, toj da nam dadu strah,
noseći tej nože na tizijeh palicah.*

Nalješković, 2005: 383

Četrdesetak potvrda flore i faune (9 potvrda flore i 35 potvrda faune) visoko su kodirane pastoralne situacije i mogu se svesti na sljedeće: na *travi* (ako su *satiri*) ili na *cvijeću* (ako je *vila*) u sjeni *duba* se dokoličari ili odmara, *satiri* love *zvijeri*, odnosno *košute*, *vukovi* napadaju *stado* ako nemaju *psa* stražara, a u dubravi *cvjeta* rumeno i

²⁵ Za Nalješkovićeve dramska djela bez naslova Branko Hećimović kaže da je Nalješković *.../medijevalnu pozornicu kazališnih improvizacija zamijenio pozornicom književnoga, renesansnog djela i stvorio osobnu sliku o poretku, moralu i odnosima u Dubrovniku.* (Hećimović, 1988: VI)

bijelo *cvijetje*. U literaturi je već napisano da ova kratka drama obrađuje na specifičan način temu robinje, ali da, za razliku od ostalih hrvatskih dramskih robinja (Dž. Držić, *Čudan san*; M. Vetranović, *Lovac i vila*, *Istorija od Dijane*; H. Lucić, *Robinja*), Nalješkovićeve Vila nije zaslužnjena, nego se njezinoj slobodi samo prijeti (Muhoberac, 2008: 348) te je ona stoga svojevrsna antirobinja (Kapetanović, 2005: XXXI). Kako naglasak nije na Vilinu uresu, nego na njezinoj slobodi, tako je i u drami izostao figurativni govor o njoj florom i faunom. Tek se na jednome mjestu florealni leksem *cvijet* vezuje uz Vilu i kaže se da su *satiri* našli usnulu Vilu na *cvijetju*.²⁶ Vila je postojana u svojoj želji – da bude slobodna i da ne bude ničija robinja i sluga. Jasnoći želje nisu bili potrebni slikoviti iskazi, zbog čega se u *Komediji III.* uz lik žene ne vezuje govor flore i faune, a uz svijet muškarca da (*satiri*, *mladci*, *Starac*), jer trebaju objasniti sebi i drugima zašto posežu za tuđom slobodom i zašto na to imaju ili nemaju pravo.

3.4. U *Komediji IV.*

Riječ je o najkraćoj od svih sedam Nalješkovićevih dramskih djela jer nije sačuvana u cjelovitu obliku, */.../ ima lakunu, a nedostaje dio teksta u kojemu se odvija susret naznačen u prologu /.../*. (Kapetanović, 2005: XXXI) Govori se o mladićima koji su pobjegli od okrutnih gospoja, naišli na gusare, uplašili se i razbježali. Susreću Vilu i od nje doznaju da je i njihova preostala družba živa i da se zabavlja s vilama u lugu. Sretni im se mladići pridružuju, pjevaju i izvode tanac. Iako je tekst kratak (149 stihova), žanrovski nije čist. Najčešće se određuje kao pastirska igra, ali zamjetni su i tragovi petrarkističke ljubavne poezije i pokladne lirike. U tako žanrovski hibridnu tekstu, iako je vrlo malo potvrda iz biljnog (*dub*) i životinjskog svijeta (*zvijer*, *jel'jenak*, *medvjed*, *stado*, *vuk*) (v. *tablice 11* i *12*), ipak se prepoznaje njihova žanrovska profiliranost: u pastorali vile love *jelene*, *medvjede* ili *zvijeri*, dok se uz *dub* ne vezuju pretjerano radosne ljubavne emocije (npr. u Vetranovićevoj *Istoriji od Dijane* Kupidu je zarobljenu Ninfu vezao za *dub*, a u Nalješkovićevoj *Komediji IV.* Mladac I. se žali da bi suh *dub* u gori proplakao prije negoli njihove okrutne gospoje):

Tablica 11 – Biljka u Nalješkovićevoj *Komediji IV.*

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv biljke
1.	1	dub

²⁶ Satir I. opisuje Starcu gdje su pronašli Vilu: *Danas mi loveći po lugu tuj zvijeri, / n'ješto nas po sreći na tuj vil namjeri, / gdi sama ležaše pod sjeni na cvijetju, / od družbe od naše svak reče uzet ju.* (Nalješković, 2005: 383)

Tablica 12 – Životinja u Nalješkovićevoj *Komediji IV.*

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv životinje
1.	3	zvijer
2.	1	jel'jenak, medvjed, stado, vuk

Komediju IV. kao pastirsku igru potvrđuje samo lik Vile i konvencionalizirane situacije s faunističkim sastavnicama (*jelen, medvjed, zvijer, stado, vuk*), a sve ostalo nedostaje: i pastiri, i satiri, a i radnja se odvija ispred luga, a ne u njemu. Vila u svom pastoralnom svijetu funkcionira prema poznatim konvencijama, dok u svijetu mladića vlada prozaična svakodnevnica ispunjena nesrećama i strahom. U didaskaliji piše: *Izl' jezuz četiri mladići iz luga igrajući na način kako da su satjerani ter da bježe, pak stavši počne govorit MLADAC I.* (Nalješković, 2005: 388) Osjećaj straha u svakodnevnici opisuje se, dakle, faunističkim konvencijama čestim u pastoralnome svijetu (npr. o napadu gusara Mladac II. kaže: *Skočiše sad ovi kakono od glada / kad skoče vukovi ter udru na stada.* / Nalješković, 2005: 388).

4. Komedioграфski herbarij i bestijarij

Mjesto dramske radnje u Nalješkovićevim *Komedijama V., VI. i VII.* nije više Lug nego Grad, odnosno prostor obiteljske kuće: *Premda je dramski prostor omeđen zidovima jedne dubrovačke kuće, u njega se uvukao cijeli Dubrovnik: i placa, i crkva, pa i dubrovačko zaleđe.* (Kapetanović, 2005: XXXII) Novi prostor vezuje uz sebe drugačije likove, drugačije teme, pa i drugačiji svijet biljaka i životinja. Komedioграфski herbarij ne bilježi ni blijedo sjećanje na pastoralni ili petrarkistički herbarij. Ovdje se više nitko ne sjeća ni *ružice* ni *ljiljana*, a tek se u *Komediji VII.* jedanputa spominje *cvijet*. Umjesto o *cvijetu, ružici, ljiljanu i travi*, koji u petrarkističko-pastoralnome kontekstu konotiraju ljepotu njezinu / njegovu i ugodnu dokolicu, ovdje se govori o *grahu, leći i ječmu*, ali ne zbog semantema koji impliciraju ljepotu nego zbog njihove hranjivosti koja utažuje glad.

U komedioграфskom bestijariju *Komedije V., VI. i VII.* prevladavaju metaforička značenja (*ogota, kučka, bjestija, zvir, osao, oslica*) s negativnim zoomorfizmom koji se vezuje uz ženu i muškarca, ali u odjelitim komedijama (u *Komediji V.* – uz ženu, u *Komediji VI.* – uz muškarca). Zooleksemi su gotovo u cijelosti u funkciji potvrde odnosa koji vladaju među likovima i koji su primarno grubi i vulgarni, što potvrđuju i sami tekstovi.

4.1. U *Komediji V.*

Komedija V. žanrovski se određuje kao komedija, a u zadnje vrijeme kao farsa (usp. Hećimović, 1973.; Švelec, 1988.; Batušić, 1988.; Gašparović, 1988.; Pavličić, 2005.), od-

nosno kao farsa iz gradskog života (Novak, Lisac, 1984.). U ovoj jednočinki s prologom u središtu je pozornosti prikaz života jedne dubrovačke obitelji (nevjerni muž Dživo, Gospođa, godišnice Milica i Maruša, rođaka Vesela), u kojoj su godišnice gladne i krađu hranu, a Gospođa ih psuje zbog nerada, Gospodar ljubi je sa sluškinjom. Gospođa želi naći nove sluškinje, ali u tome nema muževljevu podršku, jer on *kareca* (miluje) Marušu. Ženi to postaje jasno tek kada ih u kuhinji zatekne u ljubavnoj igri. Srdita, povrijeđena i osramoćena žena više na muža. Bračnu svađu prekida dolazak Vesele, koja im prenosi poziv na večeru kod rođaka Frana i Mare. Gospodar i Gospođa odlaze na večeru, a godišnice ostaju u kući, s nešto kruha i mesa, čekajući gospodare.

Za ovu se komediju u literaturi može pročitati da njome u žanrovskome smislu započinje farsa u hrvatskoj književnosti, kratka komedijska forma *.../ u kojoj se ismijavaju ne samo viši nego i niži društveni slojevi (nemoral gospođe i gospodara, ali i sluškinja); njezina je komika temeljena na isticanjima tjelesnosti, lascivnostima, naturalizmima i vulgarizmima .../*. (Muhoberac, 2008: 349) Tomu bi se još moglo dodati i da dokumentaristički ocrtava položaj žene u renesansnome Dubrovniku i to *.../ kao položaj posve obespravljenih bića*. (Fališevac, 2007: 27) Sudjeluje li u izgradnji navedene komike flora i fauna? Tek tri biljna leksema s ukupno 6 potvrda i deset zooleksema s ukupno 25 potvrda upućuju na važnost životinjsoga, ali ne i biljnog svijeta u komediji (v. *tablice 13 i 14*):

Tablica 13 – Biljka u Nalješkovićevoj Komediji V.

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv biljke
1.	3	leća
2.	2	sočivo
3.	1	ječam

Tablica 14 – Životinja u Nalješkovićevoj Komediji V.

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv životinje
1.	6	ogota
2.	4	kučka
3.	3	mačka, kokoš
4.	2	bjestija, zvir, ovca
5.	1	osao, oslica, uš

Nasljedovanje ili tek blijedo sjećanje na petrarkističku ili pastoralnu frazeologiju ili konvencionalne situacije ovdje se ne javlja, jer visokokodirane florealne lekseme (*cvit, džilj, ruža, trava*) zamjenjuje *leća / sočivo i ječam*, i to ne svojim uresom nego svojom

hranjivošću.²⁷ Sluškinje Milica i Maruša socijalno su podređene: *One su, naime, očito gladne, jer zašto bi inače, u odsutnosti njihove gospóde, ukrale leću i ulje. Nije to bio čin objesti već nužde. A ukrale su jeftinu hranu, ne stoga da bi prema juridičkim paragrafima stekle neku protupravnu korist, već da bi utolile glad.* (Batušić, 1988: 38-39) Drugačiji je herbarij, dakle, u funkciji drugačije (nepastoralne) teme, drugačijega prostora, drugačijih likova, ali i drugačijeg žanra: *U seksualne aluzije i radnje (a one nisu izostale u ovom Nalješkovićevom djelu), javlja se ovdje važno farsesko topičko uporište – hrana.* (Batušić, 1988: 39) Navedena konvencija žanra objašnjava supstituciju *cvijeta, ruže i ljiljana grahom, lećom/sočivom i ječmom: U Nalješkovića, međutim, leća, slanutak, ulje, mast i fritule (dakle jela i začini koji su daleko od svake gurmandizije), postaju simboli održavanja gole egzistencije i svojevrsno su osvetno oružje gladnih i siromašnih.* (Batušić, 1988: 39)

U odnosu na životinjski svijet prevladavaju metaforička značenja (*ogota*,²⁸ *kučka, bjestija, zvir, osao, oslica*) s isključivo negativnim zoomorfizmom koji se vezuje uz ženu²⁹ (tek s jednim izuzetkom u kojemu je zooleksem vezan uz muškarca – Gospodar kaže ženi da se ne želi svađati sa sluškinjama i tući ih kao što je to radio njezin otac osao: *A što mniš, osao da ti sam otac ja? / Moj li je posao š njimi se biti, a ? / Nalješković, 2005: 400 /*). Ona je: *ogota* (= đubre žensko ili magarica), *kučka, bjestija, zvir, oslica*. Ona unosi nemir u njegovu kuću kao *zvir*, ona zbog sitnog preljuba *capari* (dosađuje) kao *zvir*, umjesto da šuti. Isto tako i ona vrijeđa i psuje drugu ženu nazivajući je smrdećom *kučkom* i *oslicom*. Iako je muškarac glavni izvor svađe (on je preljubnik), zoopsovke i vrijeđanja, negativne zooetikete ne vezuju se uz njegov lik, ne govore o njemu nego o njoj, njihov krajnji adresat nije on nego ona.

U *Komediji V.* životinja se pojavljuje, doduše rjeđe i u svom primarnom značenju: u Miličinoj osmeračkoj pjesmi ovca potvrđuje tradiciju narodne pjesme, dok se kroz tri preostala zooleksema (*kokoš, mačka, uš*) može ponešto iščitati o svakodnevici. Čitatelj / gledatelj tako o kulturi prehrane prikazane obitelji doznaje da se u njoj izuzetno cijeni meso, čime se potvrđuje Braudelova tvrdnja da je Europa starog poretka bila izrazito mesožderska (Braudel, 1992: 103), ali uz napomenu da je meso moglo biti i spasonosni lijek: sluškinje Milica i Maruša dobro moraju paziti kako će skuhati *kokoš* (ovdje se još ne spravljaju držićevski *kapuni*), a gospodar Dživo bi, prigovara mu žena, čim bi čuo da

²⁷ U odnosu na hranu koja se spominje u Nalješkovićevim komedijama Nevenka Bezić-Božanić kaže: *Od hrane Nalješković spominje sočivo, grah, leću, vrčeve sa salom, meso od kozlića i kopuna, sir zvan procijep, prikle, prijesnac – kolač od sira i jaja, lojanice, gibanicu, kuhanu kašu, nadjevenu plečku, juhu, panadu od kruha, pržena jaja, vino malvasiju /.../.* (Bezić-Božanić, 1988: 73)

²⁸ *Ogota* ili *ugota* primarno znači: *nevaljalicu, gaduru, đubre žensko*, a sinonimi su joj *magarica* i *tovarica* (Klaić, 1965: 381; Čale, 1987: 708).

²⁹ *Ta prva hrvatska farsa vulgarnim svakidašnjim govorom, situacijskom komikom i naturalizmom preteča je Stullijeve Kate Kapuralice, ali i tzv. nove farse u suvremenoj hrvatskoj dramaturgiji (I. Brešan, F. Šehović).* (Muhoberac, 2008: 349)

mu je neka od sluškinja-ljubavnica bolesna, sam zadavio *kokoš* i odnio joj kako bi što prije ozdravila, dok bi si ona *kokoš* morala kupiti sama. *Komedija V.* vrijedan je izvor podataka o strukturama svakodnevice (u odnosu na već spomenutu hranu, ali i u odnosu na stanovanje i odijevanje), o čemu posredno govori i jedan zooleksem – kada Gospođa optužuje sluškinje Marušu i Milicu da su razbile pliticu (zdjelicu)³⁰, one se pravdaju da ju je *mačka* srušila s police, čime se daje do znanja kako je bio uređen interijer, ali i kakve su se nehigijenske nepodopštine u njemu dešavale. O ljudskoj, i to ženskoj tjelesnoj nehigijeni govori se u tekstu i preko jedne malahne životinje – *uši*: Gospođa viče i psuje sluškinje Marušu i Milicu jer bi htjele biti družice svome gospodaru, a tek ih je nedavno uspjela očistiti od *uši*:

*Prikučke smrdeće, jučer ste iz vlaha,
a u vas nije veće ni srama ni straha.
Jedva sam od uši mogla vas otrijebit,
a sad nam od muži hoćete druge bit.*
Nalješković, 2005: 398

4.2. U *Komediji VI.*

I u *Komediji VI.* prikazan je privatni život dubrovačke obitelji: stari je vlastelin oženjen mladom ženom, svoju muškost dokazuje, ne škrtareći, i izvan bračne ložnice, pa tako uskoro trebaju roditi njegovo dijete i sluškinja Vesela, i baba Marica (babica, dadilja) i Tovjernerica (krčmarica). Žena Marija sve doznaje, poziva Mariju Hondrčicu (vidaricu) i uz njezinu pomoć lijega u krevet, pretvarajući se da je smrtno bolesna. Muž je, suprotno ženinu očekivanju, presretan što će se riješiti žene i što će slobodno moći uživati u cjelivanju sa svoje tri noseće žene (Hondrčica govori Gospođi: *Bogme on uživa da prije umreš tja, / š njimi se celiva.* / Nalješković, 2005: 426 /) Uskoro dolazi i pop, jer je Gospođa tobože na smrt bolesna. Gospodino mahnitiranje pop razumije kao opsjednutost vragom, moli nad njom molitve sve dok mu Hondrčica ne objasni situaciju: Gospođa nije bolesna nego je ljuta na muža koji je *nabređao* čak njih tri. Pop situaciju razrješuje za punom trpezom i savjetuje mužu da trudnu dojilju i Tovjernericu makne iz kuće, mladu godišnicu zbrine kod njega kako bi, tobože, Gospodar mogao k njoj dolaziti svaki dan po nekoliko puta.

Komedija VI. se kao i *Komedija V.* žanrovski najčešće određuje kao farsa (kratka komedijska forma) u kojoj su životna svakidašnjica, odnosno bračni život *.../ prikazani realistički, vulgarnim jezikom, kroz naturalističke i grube situacije (kao i u P. Aretina)*

³⁰ O svakodnevnom životu u djelu Nikole Nalješkovića pisala je Nevenka Bezić-Božanić: *Književno djelo Nikole Nalješkovića otkriva nam izraziti smisao tog pisca prema stvarnom životu kojim su on i njegovi suvremenici živjeli u renesansnoj sredini slobodne Dubrovačke Republike.* (Bezić-Božanić, 1988: 72) Autorica nabraja koje se posude upotrebljavalo pri spremanju hrane i kako se u Nalješkovićevoj komediji spominju plitica i lonac.

(Muhoberac, 2008: 350). Uklapa li se i na koji način flora i fauna u spomenuti jezik grubosti i cinizma, u diskurz obavijen psovka i lascivnostima, pokazuje istraživanje čiji su rezultati predočeni u *tablicama 15 i 16*:

Tablica 15 – Biljka u Nalješkovićevoj Komediji VI.

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv biljke
1.	1	grah, leća

Tablica 16 – Životinja u Nalješkovićevoj Komediji VI.

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv životinje
1.	3	ogota, kučka, pas
2.	2	oslov pas
3.	1	bestija, kapun, lav

U *Komediji VI.* izostao je petrarkistički govor cvijeća kao i u *Komediji V.* jer se spominju samo *grah* i *leća* čije bi branje u Stonu trebala nadgledati noseća sluškinja Vesela i to bi bio samo paravan za njezin tajni porod. I ovdje su biljke (*grah, leća*) svojim primarnim značenjima u funkciji seksualnih aluzija i hrane kao bitnoj tematskoj sastavnici farse.

U odnosu na životinjski svijet gotovo su sve potvrde u funkciji slikovitog opisa odnosa koji vladaju među likovima i koji su primarno grubi i vulgarni: tri trudne muževljeve prilježnice (sluškinju Veselu, dadilju Maricu i Tovjernaricu) gospođa Marija naziva smrdećim *ogotama* (što znači i đubre žensko i magaricu) i *kučkama*; muža-preljubnika žena naziva *psom* i *oslovim psom*, a on svoju nezadovoljnu prilježnicu sluškinju Veselu kurvinom *bestijom*. Pozitivne se konotacije vezuju uz tek dvije potvrde, uz *kapuna* (uškopljeni pijetao) koji razveseljuje gurmansko nepce i *lava* s kojim Gospođa uspoređuje muža iz prijašnjih dana kada mu je bila neodoljiva i kada nije imao ljubavnice:

*Ne bješe prije taki, majde ne, žimi ja,
neg kako lav jaki mnokrat mi dodija,
a sad kako vruga ne mož' me zgledati.*

Nalješković, 2005: 420

U farsičnu grubost funkcionalno je uklopljen negativni zoomorfizam, uz napomenu da nije vezan samo uz ženu, kao u *Komediji V.*, nego i uz muškarca.

4.3. U Komediji VII.

Od Nalješkovićevih sedam dramskih djela jedino u *Komediji VII.* nakon prologa slijede tri čina u kojima se prikazuje živahan život dubrovačke mladeži. Potvrđuje to i mladić Maro, koji se noću iskrada iz roditeljskoga doma kako bi bio sa svojom Amancinom, koju njegovi roditelji nazivaju *pasjom trabuljom* (bludnicom). Roditelji to žele spriječiti Marovom ženidbom sa kćeri obiteljskog prijatelja Petra, a da bi u tome uspjeli, moraju ga odvojiti od *trabulje*. Amancina vara Mara, u što se i sam uvjeri dolazeći joj nenajavljen u posjete kada ga ona, ne prepoznavši ga, polije sadržajem noćne posude. Maro Amancinu naziva kurvom i za inat se odlučuje vjeriti Petrovom kćerkom. Flora i fauna u ovoj su komediji³¹ najmanje zastupljeni, tek jedan biljni leksem i pet životinjskih (v. tablice 17 i 18):

Tablica 17 – Biljka u Nalješkovićevoj *Komediji VII.*

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv biljke
1.	1	cvijet

Tablica 18 – Životinja u Nalješkovićevoj *Komediji VII.*

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv životinje
1.	2	pas
2.	1	bestija, kozlić, riba, zvijer

Uspoređivanje ljepote djevojke s *cvijetom* moglo bi implicirati petrarkističko udvaranje zaljubljenika, ali u Marovu iskazu postaje jasno da ga ljepotom nije opčinila Petrova kći i njezina tjelesna ljepota o kojoj se govori uz pomoć cvijeća. Opčinjenost je potaknuo obećavajući miraz:

*Pero dava men' je kćer ku sam vidio
kada na prošten' je on ju je vodio,
lijepa je kako cvijet, s dvije tisuće i trista.*
Nalješković, 2005: 445

Zooleksemima Nalješković potvrđuje već poznata farsična značenja: životinja je sastavnica jelovnika (*kozlić, riba*), a hrana je važno farseskno uporište, ili se negativnim zoomorfizmom psuju djeca i bludnice (otac Maru kaže da je jedan *pas*, a nevjerna

³¹ *Komedija VII.* žanrovski se određivala dvojako: kao farsa i kao prava komedija. Farsom se smatra zbog oskudne fabule, sirova i neposredna humora, izostanka satiričke oštrice i tipiziranih likova. Ipak, u usporedbi s ostalim dvjema Nalješkovićevim farsama ima nešto složeniju dramsku strukturu i radnju, pa po tome najavljuje kasniju eruditnu komediju. (Bogdan, 2008: 351)

bludnica / trabulja je *bestija* i *zvijer*): Štoviše, on u toj tročinskoj komediji, pisanoj s nesumljivim darom zapažanja i s nedvosmislenom *satiričkom intonacijom*, daje čak i nekoliko vrlo važnih detalja iz dubrovačke svakodnevnosti, kojima također najavljuje *Držića*. (Hećimović, 1979: 12)

5. Nabožni herbarij i bestijarij

Nalješkovićeve se *Pjesni bogoljubne*³² obično smještaju na kraj njegova književnog stvaralaštva. Književna im historiografija ne pridaje ni puno prostora ni visoke ocjene: *Od njegova cjelokupnog opusa religiozno mu je pjesništvo najmanje cijenjeno, premda nije osobito hvaljen ni kao pjesnik ljubavnih pjesama*. (Grmača, 2005: 153) Najčešći su motivi ovoga bogoljubnog kanconijera: muka i rane Kristove, obraćanje križu, prolaznosti svijeta, sukob duše i tijela, čovjekova grešnost i Božja milost, pohvala Gospi, upozorenja grešnicima da razmisle o svom životu. O navedenim se motivima govori sporadično i uz pomoć flore i faune (6 biljnih leksema ~ 5 životinjskih leksema) (v. *tablice 21* i *22*):

Tablica 21 – Biljka u Nalješkovićevim Pjesnima bogoljubnima

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv biljke
1.	6	drač
2.	3	dub, drvo
3.	1	maslina, paoma, cvijet

Tablica 22 – Životinja u Nalješkovićevim Pjesnima bogoljubnima

redni broj	čestotnost pojavljivanja	naziv životinje
1.	9	pas
2.	6	jaganjac
3.	2	kokot
4.	1	vuk, zmija

Biljni leksemi i u svom primarnom i u svom sekundarnom značenju javljaju se u kontekstu: Isusovih čudesa (Isus oživljavanje mrtva Lazara koji je već toliko dugo bio mrtav da je smrdio, pa su ga prekrivali *maslinom* i *paomom*, a netko ga je pokrio i haljinom), muke (*drač* pozljeđuje Isusovu put, na golo *drvo* polaže se i razapinje golo Isusovo tijelo, a gore i *dubja* oplakuju Isusovu muku) i Marijina plača (Marija poziva prirodu, *drvo* i kamen da plaču zajedno s njom). Nisu smješteni u kontekst pozitivnih, vedrih

³² *Pjesni su bogoljubne sastavljene od uvodne pjesme, 11 molitava i meditacija, dvije marijanske pjesme te jednoga prikaza Muke*. (Grmača, 2005: 154)

konotacija, pa čak ni leksem *cvijet* (Isus govori grešniku da se ostavi ovoga svijeta koji mu ništa ne daje, baš kao ni ljeto *cvijetu* kojega zima uništi).

U odnosu na faunu *Pjesni bogoljubnih* ostvarena je antitetičnost na razini Bog – čovjek, krjepost – grijeh, istina – laž, jer dok je Isus *jaganjac* bijeli i prisveti koji narodu svojom smrću podaruje život, dotle su izdajnici, Židovi, Anna i Juda prokleti *psi*³³ koji poput *vukova drpe* Isusa:

*Stražani sve trpe ter kako vukovi
Jaganjca gdi drpe, drpljahu njega svi.*
Nalješković, 2005: 512

U odnosu na Nalješkovićev početni ljubavni herbarij i bestijarij ovdje nije ostalo gotovo ništa, a ako se i pojave isti leksemi (*cvijet, dub – vuk, zmija*), značenja su im različita jer su tematske preokupacije *Pjesni bogoljubnih* posve drugačije: *Sve pjesme tematiziraju Isusovu muku na križu i Marijinu patnju za sinom, osim 9. pjesme Jedan mrtac ali kosti od mrca govore putniku, koja sadrži motiv smrti i apostrofira ljudsku prolaznost.* (Kapetanović, 2005: XXI)

6. Zaključno

Istraživanje biljnog i životinjskog svijeta u stvaralaštvu Nikole Nalješkovića pokazalo je da se u piščevu opusu pojavljuju: petrarkistički, pastoralni, komediografski i nabožni herbarij i bestijarij.

Nalješkovićev herbarij ukupno broji dvadeset i dva leksema (*bilje, bor, brštan, cvijet, drač, drvo, dub, džilj, lir, grah, ječam, leća, ljubica, lovor, maslina, odoljen, paoma, ruža / rusa, ružica, sočivo, tamjan, trava*), iako se u njegovu opisu ladanjskoga utočišta, imanja Ljubac nedaleko od Grada koji je dobio u miraz oženivši se rođakinjom Nikom Nalješković, spominju i neke druge vrste koje pjesnik nije unio u svoj pjesnički svijet. Naime, u Nalješkovićevoj se za života jedinog tiskanoj knjizi *Dialogo sopra la sfera del mondo* (Venecija, 1579.) nalazi i njegov opis vlastita imanja i okolice: *Nedaleko, dakle, od mog plemenitog grada, koji bez prepiranja i s pravom može prednjačiti pred ostalim krajevima Ilirije, posjedujem mjestance koje se, ako me zaljubljenost ne vara, iako je po prirodi suho i neplodno, može pretpostaviti mnogim plodnim položajima ovoga kraja, jer radinost i vještina koje upotrebih ja i moji težaci, lomeći stijene i nanoseći novu zemlju, nadoknadiše nam prirodne nedostatke, tako da je lijepo ukrašeno različitim stablima koji rađaju najboljim voćem, odrinama koje su u sezoni krcate različitim grožđem, plemenitim i divnim cvijećem, ugodnim mirisima, lijepim izgledima, dragocjenim miomirisima i zelenim biljkama.* (citirano prema Kapetanović 2005: VI-VII) *Spomenuta različita stabla, različito grožđe, različito plemenito i divno cvijeće u*

³³ Zooleksemom iskazuju se i aksiološka značenja: *Velikog svećenika Anu prati aksiološka sintagma proklet pas.* (Grmača, 2005: 176)

Nalješkovićevu pjesničkom herbariju nije izrazito ni *različito* ni *raskošno* (spominju se tri stabla: *bor*, *maslina*, *paoma*, tri cvjetne biljke: *džilj*, *ljubica*, *ruža*, tri povrtne biljke: *grah*, *leća*, *ječam*, mediteranske biljke: *lovor*, *brštan*, *tamjan*); najfrekventniji su florealni leksemi opće imenice kojima se ne predočuje određena biljna vrsta i njezine posebne karakteristike (npr. najfrekventniji je biljni leksem *cvijet* o čijem se vizualnom izgledu može shvatiti samo da je riječ o *određenom neodređenom pojmu*,³⁴ kao što je slučaj i s preostala dva najčešća biljna leksema – *drvo*, *dub*) uz koje se vezuju konvencionalna značenja (ljepota, usamljenost), a ne posebna *nalješkovićevska* značenja vezana samo uz njegov vrt, uz njegovo gledanje na svijet i ljude u njemu.

Petrarkistički herbarij odlikuje dugotrajnost, proširenost i metaforičnost (*Pjesni ljuvene*, *Pjesni od maskerate*). Čine ga: *bilje*, *cvit*, *drvo*, *drač*, *dub*, *džilj* / *lir*, *lovor*, *maslina*, *ruža* / *rusa*, *trava* (10 leksema), a neki se od navedenih leksema javljaju i u *Knjigama razlike* (poslanice), oponašajući petrarkističku frazeologiju (*bor*, *cvit*, *brštan*, *dub*, *lir*, *ruža* / *ružica*, *trava*), ali ne i kontekst jer se sintagme: *venuti kao cvijet*, *cvijet mladosti*, *biti kao ružin cvijet usred zime* ili *biti procvjetali cvijet* ovdje ne vezuju uz gospoju i amorozne situacije nego uz uvažene prijatelje i poznanike. U Nalješkovićevoj petrarkističkoj pjesmi ne treba tražiti visok stupanj autentičnosti i identiteta iskaznog subjekta (kao npr. u poslanicama), pa ni onda kada je riječ o biljnome svijetu: *To znači da bismo o subjektivitetu renesansnog pjesnika mogli iz poslaničkog diskurza suditi i zaključiti više i bolje nego iz nekih drugih žanrova, bilo lirskih bilo narativnih*. (Fališevac, 2005: 120)

Pastoralni herbarij karakterizira doslovnost u fikcionalnome svijetu vila, pastira i satira (*Komedija I., II., III., IV.*). Čine ga: *bilje*, *brštan*, *cvijet*, *dub*, *dubje*, *džilj*, *lovor*, *ljubica*, *odoljen*, *ružica* / *rusa*, *tamjan*, *trava* (12 leksema). Karakterizira ga i konvencionalnost situacija (vile se odmaraju na cvijeću).³⁵ Realnost biljnoga svijeta u nerealom svijetu likova pridonosi izgradnji fikcionalnosti pastoralnoga žanra.

Komediografski herbarij ne bilježi ni vrstovno ni često stanovito sjećanje na pastoralni ili petrarkistički herbarij (*Komedija V., VI., VII.*). Čine ga: *cvijet*, *grah*, *leća*, *ječam*, *sočivo* (5 leksema). Kako je riječ o žanru (uglavnom farsi) u kojemu se fabula svodi */.../ na sitnu korist ili štetu, na jelo, piće i seksualne užitke, dok se o svemu tome*

³⁴ Navedenu je sintagmu uz *cvijet* vezao Nedjeljko Fabrio opisujući običan, nenaočit brak Carla i Fanice u romanu *Vježbanje života: Bio je to brak dvoje ljudi običnih, jedan od tolikih brakova iz tih godina, jedan od tolikih brakova iz svih godina otkako je svijeta i vijeka. Brak nalik na cvijeće koje se međutim ne odlikuje ničim naočitim, ni jarkošću boje, ni izgledom, ni draškavim mirisom, nego koje postoji zato da bismo mogli kazati na primjer cvijetno polje i shvatiti određeni neodređeni pojam*. (Fabrio, 1996: 27)

³⁵ Naprimjer, ako netko spava, a posebice vile, onda one obično leže na *cvijetju* (u *Komediji III.* umorna je Vila nakon danonoćnog bježanja od mladića usnula u dubravi na *cvijetju*, a Sudac je u *Komediji II.* nakon naporne, neprospavane noći, tj. nakon cjelonoćnog promatranja vila i njihova plesa, umoran zaspaio također na *cvijetju*).

govori vrlo neposredno, a ponekad se te djelatnosti na pozornici i izravno prikazuju, o čemu svjedoče didaskalije (Pavličić, 2005: 188), to se u samim komedijama biljni svijet ne vezuje uz nečiju ljepotu nego uz hranu.

Nabožni herbarij svojim sastavnicama (*cvijet, drač, drvo, dub, maslina, paoma* – 6 leksema) stvara atmosferu tuge, plača, neutješnosti griješna čovjeka (*Pjesni bogoljubne*).

Nalješkovićev bestijarij broji ukupno dvostruko više leksema u odnosu na herbarij (*bestija, crv, grlica, jaganjac, jegulja, jel'jen, jel'jenak, kapun, kokoš, kokot, koralj, košuta, koza, kozlić, krava, kučka, labut, lav, mačka od mora, mačka, medvjed, mrav, ogota, osle, oslica, oslov pas, ovan, ovca, ovčica, pas, osao, ptica, ptičica, riba, satir, slav / slavic, stado, šturak, uš, vuk, zec, živina, zmija, zvijer* – 44 leksema), ali je zato broj potvrda upola manji.

Petrarkistički se bestijarij nije uspio u istoj mjeri nametnuti ostalim žanrovima kao herbarij, a i siromašniji je brojem potvrda u odnosu na herbarij (*grlica, koralj, labut, lav, ovčica, ptičica / ptica, slav / slavic, vuk, zmija, zvir / zvijere*³⁶ – 10 leksema). Uključen je u amorozne situacije kao posrednik i / ili sudionik zbivanja (*ptice*), njime se metaforiziraju njezina okrutnost i odbijanje ili njegova ljuvena bol (divlje životinje), a tek se ponekad njime opisuje njezina ljepota (njezine su usne kao *crljen koralj*).

Pastoralni bestijarij je doslovan i situacijski izrazito konvencionalan. Karakterizira ga više konvencionalnost situacija (pastiri o podne dovode *stado* na vodu i plandovanje, *vukovi* kolju *stado*, *zvijeri* prijete vilama i one ih se boje, *satiri* love *zvjerenje*, ...), a manje frazeologija vezana uz nju ili njega kao u *Pjesnima ljuvenim*. Neznatno je brojniji od pastoralnoga herbarija³⁷: *jel'jenak, kokoš, košuta, koza, krava, medvjed, mrav, osle, pas, ptica, satir, stado, šturak, vol, vuk, zec, zvijer / zvir* (17 leksema). Visoku kodiranost pastoralnih situacija s određenim elementima faune (pa i flore) opisuju i sami likovi, kao na primjer Pastir I. u *Komediji III.* kada Starcu, vladaru dubrave, objašnjava kako su naišli na usnulu Vilu i kako (i zašto) imaju pravo na nju oni, a ne mladići:

*Kako znaš, satiri običaj imaju
po lugu da zviri i vile hitaju.
Danas mi loveći po lugu tuj zvijeri,
n' ješto nas po sreći na tuj vil namjeri,
gdi sama ležaše pod sjeni na cvijetju,
od družbe od naše svak reče uzet je.*

Nalješković, 2005: 383

³⁶ Sličan sastav potvrđuju i *Pjesni ljuvene* Marina Držića: *grlica, ptica, satir, slavic, zmija, zvir, živina* (v. Šundalić, 2009: 186).

³⁷ Ali je zato vidno siromašniji u usporedbi s Držićevim pastoralnim bestijarijem koji broj 67 leksema (v. Šundalić, 2009: 186-188).

Komediografski bestijarij je znatno bogatiji od herbarija³⁸ (*bjestija, kapun, kokoš, kozlić, kučka, lav, mačka, ogota, osao, oslica, oslov pas, ovca, pas, riba, uš, zvijer / zvir* – 16 leksema), u funkciji je odnosa među likovima, potvrđuje negativni zoomorfizam i naznačuje struktura svakodnevice (prehrambene i nehigijenske navike).

Nabožni bestijarij broji tek pet leksema (*jaganjac, kokot, pas, vuk, zmija*) u funkciji je antiteze Bog–čovjek, odnosno u funkciji je vjerske, moralne, ratničke i lirske simbole (Visković, 1996: 74).³⁹

* * *

Provedeno je istraživanje pokazalo ne- / su-postojanje i suprotstavljanje na razini ostvarenog biljnog i životinjskog svijeta u stvaralaštvu Nikole Nalješkovića. Nadgrobnice karakterizira odsutnost biljnog i životinjskog svijeta, kao i kod Marina Držića (v. Šundalić 2005: 26), petrarkistički, pastoralni i nabožni herbarij i bestijarij vrstovno su uravnoteženi⁴⁰, dok je komediografski bestijarij trostruko veći od herbarija (16 zooleksema – 5 biljnih leksema). Petrarkistički, uglavnom, metaforički herbarij i bestijarij karakterizira u odnosu na druge žanrove (maskeratu, pastoralu, komediju, poslanicu) supostojanje u smislu inkorporiranja određenih petrarkističkih biljnih leksema i zooleksema u navedene žanrove, dok je pastoralni biljni i životinjski svijet izgrađen, uglavnom, od realnih sastavnica, ali koje u okruženju nereálnih likova i priča i same djeluju nereálno i kao takve se suprotstavljaju komediografskom herbariju i bestijariju koji su motivirani svakodnevicom⁴¹ i, uglavnom, metaforički oblikovani.

LITERATURA I IZVORI

Bezić-Božanić, Nevenka, *Svakodnevni život u djelu Nikole Nalješkovića*, u: *Dani hvarskog kazališta – Nikola Nalješković i Mavro Vetranović*, uredništvo knjige: Nikola Batušić, Rafo Bogišić, Rudolf Filipović, Marin Franičević, Živko Jeličić, Milan Moguš, Franjo Švelec, Josip Vončina, Književni krug Split, Split, 1988., str. 72-82.

³⁸ Ali izrazito siromašan u usporedbi s Držićevim komediografskim bestijarijem koji broji 92 leksema (v. Šundalić, 2009: 186-189)

³⁹ Kada Nikola Visković govori o načinima pojavljivanja životinje u *Bibliji*, onda kaže da se ona pojavljuje na četiri načina: kroz ekonomsku upotrebu stoke, kroz prinošenje na žrtvenik, kroz vjersku, moralnu, ratničku i lirsku simboliku te kroz zaštitničku brigu spram životinja (Visković, 1996: 72-76).

⁴⁰ Istraživanje je pokazalo sljedeće odnose: petrarkistički herbarij i bestijarij → 10 biljnih leksema ~ 10 zooleksema; pastoralni herbarij i bestijarij → 12 biljnih leksema ~ 17 zooleksema; nabožni herbarij i bestijarij → 6 biljnih leksema ~ 5 zooleksema.

⁴¹ Analizirajući Nalješkovićevu *Komediju V. i VI.* Pavao Pavličić pronalazi i neke manirističke crte: *Nalješkoviću je, ukratko rečeno, bilo do toga da zbilju upotrijebi kao pogonsko gorivo literarnog teksta. /.../ Naš je pjesnik, dakle, s farsom postupio maniristički: nije uzeo žanr kao okvir, nego kao materijal. Manirističko je i njegovo nastojanje da zbilju ulovi u mrežu literarnih konvencija, ili bar u mrežu književnih postupaka.* (Pavličić, 2005: 201)

- Bogdan, Tomislav (T.B.), *Komedija VII.*, u: *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*, urednica Dunja Detoni-Dujmić, Školska knjiga, Zagreb 2008.
- Bogdan, Tomislav, *Ženski glas hrvatskih petrarkista*, "Republika", LIX/3-4, 2002., str. 113-119.
- Bogdan, Tomislav, *Nalješkovićeve maskerate*, u: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, uredio Davor Dukić, Disput, Zagreb 2005., str. 139-151.
- Bogišić, Rafo, *Nikola Nalješković*, Rad JAZU, knj. 357, 1971., str. 5-162.
- Bogišić, Rafo, *Mavro Vetranović i Nikola Nalješković*, u: *Dani hvarskog kazališta – Nikola Nalješković i Mavro Vetranović*, uredništvo knjige: Nikola Batušić, Rafo Bogišić, Rudolf Filipović, Marin Franičević, Živko Jeličić, Milan Moguš, Franjo Švelec, Josip Vončina, Književni krug Split, Split 1988., str. 5-15.
- Bogišić, Rafo, *Nikola Nalješković u hrvatskoj renesansnoj književnosti*, u: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, uredio Davor Dukić, Disput, Zagreb 2005., str. 21-42.
- Braudel, Fernand, *Strukture svakidašnjice. Materijalna civilizacija, ekonomija i kapitalizam od XV. do XVIII. stoljeća*, August Cesarec, Zagreb 1992.
- Čale, Frano, *Rječnik*, u: Držić, Marin, 1987. *Djela*, Priredio, uvod i komentare napisao Frano Čale, CEKADE Zagreb, 1987.
- Dukić, Davor, *Problem privatnosti u Nalješkovićevu kanconijeru*, u: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, uredio Davor Dukić, Disput, Zagreb 2005., str. 125-137.
- Fabrio, Nedjeljko, *Vježbanje života*, Znanje, Zagreb 1996.
- Fališevac, Dunja, *Kaliopin vrt. Studije o hrvatskoj epici*, Književni krug Split, Split 1997.
- Fališevac, Dunja, *Poslanice Nikole Nalješkovića*, u: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, uredio Davor Dukić, Disput, Zagreb 2005., str. 99-124.
- Fališevac, Dunja, *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*, Naklada Ljevak, Zagreb 2007.
- Gašparović, Darko, *Nalješkovićeve komedije u svjetlu suvremene dramske teorije i kazališne prakse*, u: *Dani hvarskog kazališta – Nikola Nalješković i Mavro Vetranović*, uredništvo knjige: Nikola Batušić, Rafo Bogišić, Rudolf Filipović, Marin Franičević, Živko Jeličić, Milan Moguš, Franjo Švelec, Josip Vončina, Književni krug Split, Split 1988., str. 44-54.
- Gašparović, Darko, *Nalješkovićeve komedije u svjetlu suvremene dramske teorije i kazališne prakse*, u: *Dani hvarskog kazališta, XIV – Nikola Nalješković i Mavro Vetranović*, uredništvo knjige: Nikola Batušić, Rafo Bogišić, Rudolf Filipović, Marin Franičević, Živko Jeličić, Milan Moguš, Franjo Švelec, Josip Vončina, Književni krug Split, Split 1988., str. 44-54.
- Grmača, Dolores, *Nalješkovićeve Pjesni bogoljubne u kontekstu pobožnosti bratovština*, u: Nalješković, Nikola, 2005. *Književna djela*. Kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović, Matica hrvatska, Zagreb 2005., str. 153-185.
- Hećimović, Branko, *Pometova družba. Komediografija od Nalješkovića i Držića do danas*.

- Antologija hrvatskog humora, knj. 3., Izbor, predgovor i prilozi Branko Hećimović, Društvo hrvatskih humorista, Zagreb 1973.
- Hećimović, Branko, *Dramaturški triptihon*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i tetrologa, Teatrolgijska biblioteka, Zagreb 1979.
- Hećimović, Branko, *Antologija hrvatske drame*, Prvi svezak (*Muka svete Margarite – Marin Držić Dundo Maroje – Ivan Gundulić Dubravka – Ljubovnici – Vlaho Stulli Kate Kapuralica – Tituš Brezovački Diogeneš*), Biblioteka ITD, Zagreb 1988.
- Janeković Römer, Zdenka, *Pučka krv, plemstvo duha. Život renesansnog Dubrovnik u djelu Nikole Nalješkovića*, u: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, uredio Davor Dukić, Disput, Zagreb 2005., str. 43-58.
- Kapetanović, Amir, *Nikola Nalješković*, u: Nalješković, Nikola, 2005. *Književna djela*. Kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović, Matica hrvatska, Zagreb 2005., str. V-LVIII.
- Klaić, Bratoljub, *Rječnik*, u: N. Nalješković, M. Benetović, J. Palmotić, 1965. *Djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 9, priredio Rafo Bogišić, Matica hrvatska – Zora, Zagreb 1965.
- Klaić, Bratoljub, *Veliki rječnik stranih riječi, izraza i kratica*, priredio i dopunio Željko Klaić, Zora, Zagreb 1974.
- Kombol, Mihovil, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb 21961.
- Medini, Milorad, *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, Knjiga I., XVI. stoljeće, Zagreb 1902.
- Mrdeža Antonina, Divna, *Scenski kontekst Komedija Nikole Nalješkovića*, u: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, uredio Davor Dukić, Disput, Zagreb 2005., str. 229-240.
- Muhoberac, Mira (M.M.), *Komedija I., Komedija III., Komedija IV., Komedija V., Komedija VI.*, u: *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*, urednica Dunja Detoni-Dujmić, Školska knjiga, Zagreb 2008.
- Nalješković, Nikola, *Pjesni ljuvene, Knjige razlike, Komedije, Pjesni od maskerate, Pjesni bogoljubne*, u: Nalješković, Nikola, 2005. *Književna djela*. Kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović, Matica hrvatska, Zagreb 2005.
- Novak, Slobodan Prosperov, *Povijest hrvatske književnosti. Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604.*, II. knjiga, Zagreb 1997.
- Novak, Slobodan P. – Lisac, Josip, *Hrvatska drama do Narodnog preporoda*, I. dio, Logos, Split 1984.
- Pavličić, Pavao, 2005. *Farsine farse farsa*, u: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, uredio Davor Dukić, Disput, Zagreb., str. 187-203.
- Pederin, Ivo, *“Začinjavci”, štioći i pregaoci. Vlastite snage i njemačke pobude u hrvatskoj književnosti*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1977.

- Piller, Matija, Mitterpacher, Ljudevit, *Putovanje po Požeškoj županiji u Slavoniji koje su u mjesecu lipnju i srpnju 1782. godine poduzeli svećenici Matija Piller, profesor prirodopisa, i Ljudevit Mitterpacher, profesor poljoprivrede na Kraljevskom sveučilištu u Budimu*, s latinskog preveo i priredio Stjepan Sršan, Matica hrvatska Požega – Povijesni arhiv u Osijeku, Osijek 1995.
- Rafolt, Leo, *Ludičko i političko u "Komedijama" Nikole Nalješkovića*, u: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, uredio Davor Dukić, Disput, Zagreb 2005., str. 205-228.
- Stojan, Slavica, *Izazov dubrovačke svakodnevice Nalinoj fortuni*, u: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, uredio Davor Dukić, Disput, Zagreb 2005., str. 59-80.
- Šugar, Ivan – Gostl, Igor – Hazler-Pilepić, Kroatia, *Hrvatsko biljno nazivlje. Analiza hrvatskog biljnog nazivlja u djelu Liber de simplicibus Benedicti Rinij*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2002.
- Šundalić, Zlata, *Životinja i Vidra. O životinjskome svijetu u djelu Marina Držića Vidre*, Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, Osijek 2009.
- Švelec, Franjo, *Farse Nikole Nalješkovića*, u: *Dani hvarskog kazališta, XIV – Nikola Nalješković i Mavro Vetranović*, uredništvo knjige: Nikola Batušić, Rafo Bogišić, Rudolf Filipović, Marin Franičević, Živko Jeličić, Milan Moguš, Franjo Švelec, Josip Vončina, Književni krug Split, Split 1988., str. 16-23.
- Visković, Nikola, *Životinja i čovjek. Prilog kulturnoj zoologiji*, Književni krug Split, Split 1996.

SAKRALNO I PROFANO U STAROHRVATSKIM CRKVENIM PRIKAZANJIMA 16. I 17. STOLJEĆA

Hrvatska crkvena prikazanja *predstavljaju jedan od oblika umjetničkog izraza, jednu od nezaobilaznih razvojnih faza hrvatske drame i teatra.*¹ Pojavila su se u 15.², a svoj su procvat doživjela između 15. i 17. stoljeća³. U tu kulturnu i umjetničku tradiciju ubraja se i hvarska skupina prikazanja koja pripada starohrvatskim prikazanjima iz 16. i 17. stoljeća, a koja će biti analizirana s gledišta supostojanja dviju oprečnih sfera: profane (one koja ne pripada Crkvi; izvan je posvećenih i kanoniziranih kršćanskih vrijednosti) i sakralne (one koja pripada Crkvi i unutar je kanoniziranih vrijednosti).

Hvarska prikazanja, nastala na samom vrhuncu razvoja ovoga dramskog žanra u jednom pogodnom društveno-ekonomskom trenutku (razvijena trgovina, gospodarstvo i pomorstvo te neposredna izloženost kulturnim strujanjima u tadašnjoj Italiji)⁴, Perillo svrstava u narodnoumjetnička crkvena prikazanja iz razloga što se ona u svojoj osnovi i dalje naslanjaju na narodnu tradiciju, no bivaju umjetnički (stilski) doradenija u odnosu na ranije tekstove.⁵ Od dvanaest prikazanja koja pripadaju hvarskoj skupini, dio je pisan na temelju talijanskih predložaka (*sacre rappresentazione*), a dio prema *Legendi Aurei* te se spominju imena autora (don Sabić Mladinić i Marino Gazarović)⁶ kojima se pripisuju pojedina prikazanja.⁷

¹ Nikica Kolumbić, *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj dramati i kazalištu*. Književni krug Split, Split 1985., str. 16-17.

² Vidi: F. S. Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnost, Split 1978., str. 13.

³ Vidi: F. Fancev, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Tipografija, Zagreb 1932., str. 26.

⁴ Vidi: F. S. Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnost, Split 1978., str. 42.

⁵ Vidi: isto, str. 37-51.

⁶ Smatra se da je *Prikazanje života sv. Lovrinca mučnika*, koje također pripada hvarskoj skupini prikazanja, napisao Petar Hektorović, no tu Perillo pretpostavku smatra neutemeljenom.

⁷ Vidi: *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., V-XI.

Radi boljeg razumijevanja odnosa i supostojanja profanog i sakralnog u hvarskim prikazanjima, bitno je na početku ukazati na problematiku samog pojma *crkvena prikazanja* za koji Kolumbić tvrdi da *prelazi okvire srednjovjekovne crkvene drame /.../. Prema tome taj naziv pripada svim onim oblicima crkvene, odnosno religiozne drame koji su bilo tematikom bilo strukturalnim elementima, bez obzira na vrijeme nastanka, vezani za određeni tip srednjovjekovne drame, to jest jedan strogo određeni žanr.*⁸ Kolumbić još dodaje: *Rijetko koja književna vrsta, koja se gajila u više epoha, čuva tako čvrstu tipološku, tematsku i strukturalnu vezu s matičnim razdobljem (razdobljem u kojem je nastala) kao crkveno prikazanje*⁹, stoga nije nevažno istaknuti karakteristike crkvenih prikazanja kao i društveno-povijesni kontekst u kojem su nastala.

Prikazanja su, prije svega, autohtoni dramski žanr srednjeg vijeka, druge bitne epohe u povijesti književnosti zapadnoeuropskoga kulturnog kruga. U svom tisućljetnom trajanju srednji vijek predstavlja vrijeme koje, iznjedrivši kulturu nastalu iz spoja antičke i kršćanske mitologije, objedinjuje supostojanje suprotnosti i oprečnosti u mnogim strukturama života srednjovjekovnog čovjeka – od njegove svakodnevice do vjerskog i javnog života.¹⁰ Tako je on podjednako uživao u zaigranosti lakrdijaških i grotesknih, često u svojem jezičnom i izvedbenom izričaju vulgarnih i opscenih, farsi i sotija, u narodnim svetkovinama, karnevalskim povorkama te prikazanjima koja su se razvila iz kršćanskih religioznih rituala.¹¹

Prikazanja se dijele na misterije (prikazi Kristova života, smrti i uskrsnuća), mirakule (prikazi života svetaca) i moralitete (koji služe promicanju kršćanskog etičkog nauka), a građa za prikazanja crpila se iz *Biblije (Novi i Stari zavjet)*, apokrifnih evanđelja te *Legende Auree*. U početku su se prikazanja igrala na latinskom jeziku, no kad je Crkva, kao predstavnik moći u srednjovjekovnom svijetu, prepoznala u kazalištu učinkovito oruđe za širenje kršćanskog nauka i dogme među narodom, prikazanja se počinju pisati i igrati na narodnim jezicima.¹² Karakterizira ih specifična otvorena struktura koja ne

⁸ Nikica Kolumbić, *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu*. Književni krug Split, Split 1985., str. 8.

⁹ Isto, str. 8.

¹⁰ Vidi više u: J. Huizinga, *Homo ludens – o podrijetlu kulture u igri*, Matica hrvatska, Zagreb 1970., str. 239-240.

¹¹ Više o razvoju crkvenih prikazanja, ali i o raznim oblicima zabave u srednjem vijeku vidi u: S. D'Amico, *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1972., str. 87-114.; M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Nolit, Beograd 1978., 7-69.; H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas, I. Band, Das Theater der Antike und des Mittelalters*. Otto Müller Verlag Salzburg, Salzburg 1966., str. 207-450.

¹² O razvoju srednjovjekovne drame i crkvenih prikazanja u Hrvatskoj vidi: F. Fancev, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Tipografija, Zagreb 1932., str. 3-28., te Nikica Kolumbić, *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu*. Književni krug Split, Split 1985., str. 5-19.

poštuje jedinstva vremena i mjesta te svijet podijeljen na crno-bijele likove. Osim didaktične uloge, prikazanjima se nastoji povezati i učvrstiti cijela zajednica jer prikazanja predstavljaju *pozorište zajedništva i emotivnog učešća*.¹³

Crkvena se prikazanja nisu ravnomjerno razvijala u različitim europskim zemljama, no ona ipak, u većoj ili manjoj mjeri, dijele već spomenute karakteristike. Kolumbić, pak, tvrdi da *ta zajednička obilježja ne proizlaze toliko odatle što bi naši sastavljači preuzimali teme, oblike i metode stranih uzora, koliko odatle što su i kod nas postojali svi potrebni uvjeti da se takvi oblici prime, da se na svoj način razvijaju i da dobiju na ovom tlu poseban život*.¹⁴ Osim toga, hrvatska su crkvena prikazanja, unatoč činjenici da se pojavljuju kasnije u odnosu na Njemačku, Englesku, Francusku ili Italiju (u kojima se počinju razvijati već između 10. i 12. stoljeća),¹⁵ bila zabranjivana iz istih razloga. Naime, s vremenom su u prikazanja sve više počeli prodirati svjetovni elementi te je – uslijed dominacije profanog – u prikazanjima u drugi plan potisnuta njihova prvobitna funkcija, a to je širenje kršćanskog nauka. Prikazanja su, stoga, postala subverzivna u odnosu spram priče i rituala što su ih nudila i pretvorila su se u zabavu koja je posve izmaknula kontroli Crkve.¹⁶ Tako i Perillo ističe da su se u hrvatska crkvena prikazanja tijekom 16. stoljeća *uvukli takvi i toliki svjetovni elementi (svjedočanstvo o jednoj razvijenoj fazi), da je splitski nadbiskup Andrija Cornelio zabranio – bez svoje specijalne dozvole – predstave u crkvi i na drugim mjestima koja su bila pod jurisdikcijom kurije*.¹⁷

No, tijekom jednog određenog vremenskog razdoblja, dok je Crkva poticala razvoj teatra videći u njemu učinkovito sredstvo širenja svoje ideološke dogme među masom, u prikazanjima su supostojali elementi sakralnog i profanog, pri čemu ovi potonji nisu bili dominantni i samim time nisu bili prepoznati kao subverzivni od strane Crkve. Kroz koegzistenciju ovih dviju oprečnosti, odnosno sakralnog i profanog, crkvena su prikazanja zrcalila duh vremena u kojima su nastajala stoga što je *uzaludno očekivati od drame – ili bilo koje umjetnosti – da stoji daleko iznad kulture kojoj pripada*¹⁸.

¹³ D. Klaić, *Pozorište i drame srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1988., str. 452-453.

¹⁴ Nikica Kolumbić, *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj dramati i kazalištu*. Književni krug Split, Split 1985., str. 10.

¹⁵ Svoj su vrhunac prikazanja u navedenim zemljama doživjela u 14. i 15. stoljeću, a u 16. su stoljeću, pod utjecajem Crkve, uslijedile zabrane igranja prikazanja.

¹⁶ O popularnosti crkvenih prikazanja među srednjovjekovnom publikom kao i o razlozima njihove zabrane vidi u: Josip Bratulić, *Trajanje srednjovjekovnih prikazanijskih tekstova*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj dramati i kazalištu*. Književni krug Split, Split 1985., str. 58-68, te D. Klaić, *Pozorište i drame srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1988., str. 404-425.

¹⁷ F. S. Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnost, Split 1978., str. 14.

¹⁸ E. Bentley, *The Life of the Drama*, Applaus Theatre & Cinema Books, New York 1991., str. 327. (prijevod citata koautor rada K.Ž.)

Iako nešto skromnija u pogledu posezanja za profanim elementima u odnosu na njihovu nazočnost u prikazanjima nekih drugih europskih zemalja, hvarska prikazanja odražavaju supostojanje sakralnog i profanog te se elementi potonjeg mogu podijeliti u nekoliko skupina, ovisno o njihovoj prirodi, učestalosti ili mjestu pojavljivanja. Zanimljivo je primijetiti da uočeni elementi profanog nisu nužno strogo odvojeni kao i to da postoje trenuci u kojima se oni međusobno nadopunjuju i usko su povezani.

a) Komika

Komika i komični elementi jedni su od najtipičnijih i najučestalijih elemenata profanoga u prikazanjima te su najčešće vezani uz likove koji nose negativan predznak, odnosno demone, hudobe ili pak neprijatelje i progonitelje kršćana.¹⁹ Hudobe i vragovi bili su među zanimljivijim likovima prikazanja, a o njima Martina Petranović dodaje i sljedeće: *Ovelik korpus sačuvanih srednjovjekovnih tekstova rječit je zagovornik raširenih i mnogovrsnih scenskih pojava đavala na srednjovjekovnim pozornicama diljem Europe, i kad se oni u njima javljaju kao središnje figure, inicijatori dramske napetosti ili pogonsko gorivo dramske akcije, i kad su ondje kao dekorativni nijemi svjedoci, šaljivi dodatak za razonodu publike ili predah od ozbiljnog vjerskog i moralnog konteksta.*²⁰

U tom pogledu komično, kao antropološki fenomen koji *odgovara nagonu za igrom, čovjekovoj sklonosti šali i smijehu, njegovoj sposobnosti da uoči neobične i smiješne aspekte materijalne i društvene stvarnosti,*²¹ prerasta u smijeh isključenja stoga što potiče na *nužn/u/ solidarnost između smijača /koja/ rezultira time da se komična osoba /.../ odbaci tako da je se izvrgne ruglu.*²² To je posebice vidljivo i realizirano u prikazanjima u scenama prerušavanja. Tako, primjerice u *Prikazanju života i muke svetih Ciprijana i Justine* prerušavanje vragova (osim što obiluje komikom i groteskom) nužno vodi izvrgavanju ruglu spomenutih likova. U jednom takvom pokušaju vražji vojvoda, Zabulon, preobražava drugog vraga u Justinu i na taj način želi prevariti Ciprijana, koji silno želi Justinu za sebe:

*ZABULON priobražuje drugoga vraga
u furmu od Justine i govori.
Kad ne mogu drugo činit,
gren glas neće taman scinit,*

¹⁹ Više o komičnim elementima u prikazanjima koja potječu iz drugih zapadnoeuropskih zemalja vidi u: D. Klaić, *Pozorište i drame srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1988., str. 345-368.

²⁰ M. Petranović, *Na sceni i oko nje. Studije o hrvatskoj drami i kazalištu*, Biblioteka Scientia, Oksimoron, Osijek 2013., str. 7.

²¹ P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb 2004., 194.

²² Isto, str. 196.

*priobrazilh vraga ovoga
i vodin ga radi toga
Ciprijanu néga mniti,
Justina je, vraže, da s' ti,
umij lipo ti hiniti,
Juston tebe ć' on sciniti,
homo udiļ sada k stanu,
da te kažem Ciprijanu.²³*

U istoimenom prikazanju postoji još nekoliko pokušaja prerusavanja negativnih likova, a sve ne bi li odvrtili Justinu od kršćanstva i ljubavi prema Isusu. Svi ti pokušaji završe neslavno, a jedan je od takvih i sljedeći:

*ARKADIJ govori.
Kosićen ću s' učiniti
za k Justinu moći priti,
u sfu hižu pusti da me,
od sad haļat' bude za me.
Grem domom zvat ja satane,
povedu me u né stane,
u kosića da se obrnu,
jeda néje ljubav sfrnu,
hod, satano, toga cića
sfrni mene u kosića,
da poletin ja k Justini,
jeda mene tako scini;
hodmo u hišu brzo nagli,
učinmo to kako u magli.²⁴*

b) Spicijar i gostilnik

Osim vragova i hudoba, pisci su često posezali za likovima za koje su inspiraciju pronalazili u svojoj neposrednoj okolini i vješto ih ukomponirali u tekst prikazanja. Tadašnja je publika zasigurno uživala gledajući na sceni situacije i likove iz svakodnevnog života koje je prepoznavala kao sebi bliske, pa je potreba za takvim elementima rezultirala i smijehom prihvaćanja putem kojeg se solidarnost među smijačima postizala tako da se i osoba koja je bila predmet smijeha *pozove da se pridruži smijačima u*

²³ *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazańa starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., str. 246.

²⁴ Isto, str. 245.

*jednodušnom zanosu bratstva među ljudima*²⁵. U likove koji pripadaju sferi profanog u prikazanjima ubrajaju se spicijar i gostilnik, koji su nerijetko usko povezani s komikom. Osim toga, scene u kojima se pojavljuju navedeni likovi mogu se pojmiti i kao *intermezza* između dugačkih i sadržajno bitnih dijelova teksta (propovijedi, opisivanje i ponavljanje navještenja muke i slično), a sve u cilju predaha publike i njezine pripreme za daljnje praćenje prikazanja.²⁶

Spicijar, odnosno trgovac ljekovitim travama, koji pripada *tradicionaln/om/pasus/u/srednjovjekovnog crkvenog teatra*,²⁷ prodaje pomast Mandalini (*Prikazanje slavnog uskrsnutja Isukrstova*), Osibu i Nikodemu (*Skazanju slimjen'ja s križa tila Isusova*)²⁸ te Magdaleni u najopsežnijem hrvatskom misteriju *Muka Spasitelja našega*. Potonji naslov ne pripada hvarskoj skupini prikazanja, no scena u kojoj se Magdalena i spicijar cjenkaju oko cijene pomasti jedna je od najpoznatijih iz hrvatskih prikazanja te je, kako je opisuje Perillo: *često bogata komičnim i žonglerskim elementima, koja je gotovo jedna pauza za odmaranje u visokoj dramatičnosti pasionskih događaja*²⁹. Prizori u kojima se pojavljuje spicijar imali su za cilj nasmijati i zabaviti publiku upravo zbog isticanja jedne karakterne osobine ili mane dotičnog lika, a to je njegova pohlepa za novcem.

U *Prikazanju slavnog uskrsnutja Isukrstova* taj je trenutak nešto drugačiji iz razloga što ne postoji element cjenkanja, no još je uvijek prisutan naglasak na spicijarevoj pohlepi te se naglašava kako postoji više spicijara, a Marija i Mandalina odluče kupiti pomast od onoga koji ih poznaje i koji će im prema tome prodati pomast po najpovoljnijoj cijeni:

ŠPICIJAR.

*Sfu Žudiju d' obajdete,
toga dobra ne najdete
u dogañi koje držim,
na zle stvari vele mrzim,
obrane su sfekolike
ove vlasti, me vladike,
miru van ću učiniti,
sfe ćete vi toj viditi:*

²⁵ P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb 2004., str. 196.

²⁶ Vidi: P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb 2004., str. 197.

²⁷ F. S. Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnost, Split 1978., str. 33.

²⁸ U ovom prikazanju umjesto žena u ulozi kupaca nastupaju Nikodem i Osib, najčešći likovi u prikazanjima koji skidaju Isusa s križa. Još jedna vrlo zanimljiva razlika u usporedbi s dva ranije navedena primjera jest ta što u ovom prikazanju spicijar izlazi iz svoje tipične uloge koja ga označava kao gramzivog i pohlepnog, a što ujedno označava i manjak komike koja se ranije povezivala s dotičnim likom.

²⁹ F. S. Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnost, Split 1978., str. 33.

*ča va daju, vi vazmite
ovi miris, ne slišite?
sfe te masti dobro sfeži,
da gdi su mi sad pinezi?*

MANDALINA.

*Sfe su t' ovo škudi zlati,
Brzo jih htij ogledati.*

ŠPICIJAR.

*Hoće l' doteć meni oni,
sfaki ov škud lipo zvoni,
sad su vidit ispod mlata
lipa jesu čista zlata,
već se pinez ovde ne će,
od inih bi vazel veće,
da ne gledam s vami toka,
zinica prem da j' od oka.³⁰*

Još jedan od likova iz svakodnevnog života uz kojega je također vezan komični trenutak ranije je spomenuti lik gostilnika, kojemu je također bitno zaraditi novac. U *Prikazanju slavnog uskrnutja Isukrstova* on se pojavljuje u dvjema scenama. Prva je poput *intermezza* umetnuta u razgovor između Isusa i dvojice učenika; Luke i Kleofila, koji su, prema tekstu *Biblije*, prepoznali Isusa za vrijeme večere po lomljenju kruha. Povrh toga, u ovom je prizoru naglasak stavljen na obilje hrane što ne postoji u originalu (tekstu *Novog zavjeta*), pa se time kanon proširuje elementom izvan kanona, odnosno hrana se koristi kao element profanoga:

LUKA i KLEOFA.

*Gostilniče, bog bud s tobom,
hoć nas trijuh ovd prijati?
dat nam jisti i prispati
ne pomankaj ti sam sobom.*

GOSTILNIK.

*Dones ubrus, o Bergame,
sfi gledajte sada na me,
nastojte vi, zov ženu i sfast,
tribuje onin učinit čast,
ča je teplo, noste na stol,
meu to sedte vi na okol,
za tri jisti donesite,*

³⁰ *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazaña starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., str. 119-120.

*lipo čisto sfe spravite,
ti hustalo sfršno spravjaj,
koļi, lonce na stol stavjaj,
žmule, soli, vina tokoj,
učini se brzo sfe toj,
pladne, sdile i kupice
činte, k onin da se stiče,
na ruke jim vode dajte,
služit lipo ne pristajte, /.../ ³¹*

Nakon što je Isus odjednom nestao, dvojica učenika ostanu sama, a gostilnik se uplaši da će ostati bez svog novca te se i u tom trenutku potvrđuje glavna karakteristika ovog lika, a to je orijentiranost k zaradi:

*GOSTILNIK.
Ne ćete vi tako iti
niti mene tim platiti,
niti ću ja na tom stati,
da vam ću toj virovati,
nit sam učen tim plaćen bit
nit ću moju platju gubit,
nit sam učen ja gubiti,
sfak nas trudi za živiti,
hoću zaklad al pineze,
na ke mene srce steže,
čagod ćete vi blagujte,
ništa mene ne milujte. ³²*

c) Tijelo, požuda i pohota

Tijelo u prikazanjima igra veoma važnu ulogu. Strah ljudi na izmaku srednjeg vijeka, kako piše i Erika Fischer-Lichte, postaje strah od gladi, bolesti, nemoći i smrti, odnosno svih slabosti koje mogu zadesiti tijelo. Razvija se strah od prolaznosti, a jedina osoba koja se može suprotstaviti tom strahu i otjerati ga jest Isus, prikazan *pomoću rituala žrtvenog jarca*.³³ Nakon Isusove muke prikazane u pasionskim igrama (misterijima),

³¹ *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazańa starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslaven-ska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., str. 128.

³² *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazańa starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslaven-ska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., str. 129.

³³ E. Fischer-Lichte, *Povijest drame 1*, Disput, Zagreb 2010., str. 82.

mirakuli postaju masovne priredbe u kojima sveci kao prefiguracija Isusa Krista putem svoje muke rasterećuju publiku od straha koji je prijetio tijelu.³⁴

Tijelo je u analiziranom korpusu prikazano s nekoliko različitih gledišta. Različite su muke i mučenja koje trpi tijelo ovisno o konačnom cilju trpljenja. Muke koje prolazi tijelo osuđeno na vječni život u paklu, jer se za ovoga života čovjek nije htio prikloniti Božjoj riječi, strašne su i tegobne. S druge strane, muka koju na svom tijelu proživljavaju sveci sudeći prema opisima jest silna, ali naglasak nikad nije na tome koliku fizičku bol trpi tijelo sveca. On dragovoljno pristaje na muku čija je svrha potvrda otkupljenja grijeha te uskrsnuće i duše i tijela, stoga je ovakva muka poželjna.

Osim toga, dvojnosti koje supostoje u prikazanjima vezane uz tijelo također se manifestiraju u poimanju tijela kao hrama grijeha (ako se radi o negativnim likovima) ili kao hrama u kojem Božja riječ itekako nalazi svoje mjesto i ispunjenje (ako se radi o pozitivnim likovima). U svim navedenim situacijama polazišna točka tijela jest *Biblija*. Službena kultura srednjeg vijeka kontrolirana od strane Crkve sasvim je u drugi plan potisnula ljudsko tijelo pa su rijetki trenutci u kojima se slavi tijelo a da ono nema svoje ishodište i referencu u *Bibliji* ili bilo kojem drugom (crkvenom) izvoru iz kojeg se crpila građa za prikazanje. Stoga ne čudi što su rijetki trenutci u kojima se, primjerice, ističe ljepota ljudskog tijela.

Kada se takav trenutak i dogodi, on je najčešće povezan s još jednim bitnim toposom profanoga koji se ističe u prikazanjima, a to su pohota i požuda koje Le Goff zajedno s bludom definira kao različitosti tjelesnih grijeha. Blud se tako naslanja na 6. Božju zapovijed koja glasi *Ne griješi bludno!*, požuda se susreće kod Otaca i na izvoru je seksualnosti, dok pohota *objedinjuje sve tjelesne grijeha*.³⁵ Pohota i požuda često su vezane uz negativne likove koji ustraju u svojem grijehu i bivaju kažnjeni, ili se, pak, preobrate i postanu vjernici čime se poništavaju svi njihovi grijesi. Pritom u prikazanju nikada ne dođe do prevlasti materijalno- tjelesnih načela života, odnosno *grotesknog realizma* koji bi značio u onom Bahtinovu poimanju *prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog na materijalno-telesni plan, na plan zemlje i tela u njihovom neraskidivom jedinstvu*.³⁶

U *Skazanju od Osiba sina Jakova patriarke* žena Putifarijeva iskoristila je prvu priliku kada je ostala sama s Osibom kako bi mu rekla što osjeća prema njemu, no Josip, kako se kasnije u drami saznaje, ustrajan je u svojoj vjeri i odolijeva iskušenju koje je stavljeno pred njega:

*O Osibe, sliši mene,
za tobon mi život vene,*

³⁴ O funkciji ponavljanja u pasijama vidi više u: Petar Selem, *Srednjovjekovlje i suvremeno kazalište*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu*, Književni krug Split, Split 1985., str. 515.

³⁵ J. Le Goff, *Srednjovjekovni imaginarij*, Biblioteka Antibarbarus, Zagreb 1993., str. 144-145.

³⁶ M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Nolit, Beograd 1978., str. 28.

*jesi duša i srce moje
i smrt mi su riči tvoje,
slišać tebe to govore
mene smrtne tuge more,
moju voļu rač' spuniti
ter mi ne htij protiviti,
viku hoćeš blago imat,
rač' mi celov slatki podat.³⁷*

Sljedeći primjer iz *Skazanja života svete Guđelme, kraljice ugarske* govori o bratu ugarskog kralja koji se zaljubio u bratovu ženu, buduću kraljicu Guđelmu. Kao i mnogi drugi negativni likovi u drugim prikazanjima koji se zagledaju i požele djevice, i on prvo izražava oduševljenje Guđelminom ljepotom, a njegove laskave riječi i izrazi njegove naklonosti u duhu su tadašnje trubadurske poezije i petrarkističkog stiha. Guđelma, pak, odbija njegova udvaranja, zbog čega kraljev brat pokaže svoju pravu nasilničku ćud i optužuje Guđelmu za brakolomstvo. Za razliku od Olibrija, kraljev se brat pokaje za grijeh i zlo koje je načinio svojem bratu i Guđelmi.

*BRAT KRAĀEV.
Užga onda srce moje,
kad ja vidih lišće tvoje,
sladko dobro duše moje
i srce me tolikoje,
ľubena me sila mori,
da rad tebe srce gori,
ľubin re sfej ja ne pristav
noseći ti toku ľubav,
podaj mi ti, draga za to
me ľubavi pravo mito.³⁸*

Navedeni primjeri stoje u jasnoj suprotnosti s čistom ljubavi koja se ogleda u jednoj sceni u *Prikazanju navišćenja pričiste divice Marije* kada Otac nebeski šalje Gabrijela Mariji kako bi joj navijestio da će roditi sina i da je učini njegovom zaručnicom. Dotična scena također sadrži profani element u sebi, a koji se može iščitati iz sljedećih stihova:

*OTAC NEBESKI
/.../
Marija jest ņeje ime*

³⁷ *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazańa starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., str. 322-323.

³⁸ *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazańa starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., str. 291.

*Davidovo slavno sime,
pozdravleñe navisti joj
i ov cvitak prikaži joj
za zlameñe od ljubavi,
ñoj ku nosim ja bog pravi,
moja bit će virenica,
bit će rajska cesarica,³⁹*

d) Epilozi i blagoslovi

*Kraj nekog govora trebalo je da, rezimirajući glavne točke, apelira na osjećaje slušača, to jest, da ga potakne na indignaciju ili sućut. /.../ Završne formule, i to baš te “abruptne”, u srednjovjekovlju su vrlo opravdane: one priopćavaju čitatelju da je djelo završeno, da mu je, dakle, cjelina pred očima⁴⁰ piše Curtius, a isto se može primijeniti i na prikazanja iz hvarske skupine. Povrh toga, u završnim izravnim obraćanjima bilo anđela bilo svetaca publici, osim što se zaokružuje i sažima priča te se publika priziva na prihvaćanje i prakticiranje duhovnog dobra, otvara se prostor za referiranje na odnose između različitih struktura zajednice te se moli Boga da blagoslovi i ovozemaljska dobra.⁴¹ Na taj način epilozi hvarskih prikazanja postaju mjesta u kojima, u određenoj mjeri, pisci reagiraju na aktualne događaje i jedini nisu konvencionalni i /.../ ne mogu / se/ protegnuti na bilo koju publiku, /te/ nude dovoljno precizne indikacije o socijalnim uvjetima gledalaca i o njihovoj ekonomskoj aktivnosti.⁴² Jedan od takvih primjera u kojima se spominju i ovozemaljska dobra onaj je s kraja *Prikazanja kako Isus oslobodi svete oce iz limba* u kojemu anđeo okupljenom puku, osim blagoslova duše, upućuje i ove riječi:*

*/.../
postru vrhu puka ovoga,
blagoslovi duše i tila
i upravi sfa ñih dila,
blagoslovi poļe i gore
i tekuće vode i more,
blagoslovi ogañ, piću,
ajer tokoj, kojìn dihću,
blagoslovi driva i plavi,
da se brode vazda zdravi;*

³⁹ Isto, str. 149. (intervencija u citatu koautor rada K.Ž.)

⁴⁰ E. R. Curtius, *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Naprijed, Zagreb 1998., str. 101.

⁴¹ Vidi i: F. S. Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnost, Split 1978., str. 62.

⁴² F. S. Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnost, Split 1978., str. 63.

*blagoslovi mriže i trate
da nin love vrhovate,
i ostale nih mrižice,
kimi love sfe ribice;
nihe kuće, nihe dvori,
vazda čuvaj ti od zgori,
blagoslov tva desna čista
na kršćanska grad i mista,
blagoslov vas, puče virni,
otac i sin i duh mirni. Amen.*⁴³

Osim u epilozima, blagoslovi se upućuju narodu i tijekom prikazanja. Jedan je od takvih primjera blagoslov iz *Prikazanja slavnog uskrsnutja Isukrstova* koji integrira u sebe i društvenu i političku sferu, a Perillo ističe da korištenje ovakvih elemenata nije služilo kako bi se u praksu uvela evanđeoska načela, već su spomenuti elementi korišteni za potrebe socijalnog pomirenja koje, pak, nije bilo *lišeno određenog interesa*.⁴⁴

ISUKRST.

/.../

*prolih krv mu za grišnike,
za oprostit podložnike
ima činit tako sfaki,
gospoditi ki je jaki,
ne zapustit podložnike,
da milovat po sfe vike,
obslužujuć sfake one
dobre nihe sfe zakone,
nastojeći korist puka
i obilnost niha ruka.*⁴⁵

e) Psovke, pogrdne riječi i proklinjanja

Profani element u prikazanjima čine i psovke, proklinjanja i različite pogrdne riječi koje likovi upućuju jedni drugima. Pritom je zanimljivo istaknuti da ovaj segment prikazanja nije nužno vezan samo uz negativne likove, odnosno, postoje situacije u kojima pogrdne riječi upućuju i pozitivni likovi u *teškim* trenutcima (trenutcima velike boli ili

⁴³ *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazaña starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslaven-ska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., str. 106.

⁴⁴ Vidi: F. S. Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnost, Split 1978., str. 63.

⁴⁵ *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazaña starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslaven-ska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., str. 109.

žalosti). Psovke Bahtin vidi kao dio *grotesknog realizma* te kao snižavanje i spuštanje na zemlju⁴⁶ i naziva ih elementima slobodnog govora koji su se razvili iz kulture sred-njovjekovnog trga na kojem su bili *potpuno legalizovani i lako su prodirali u sve prazničke žanrove koji su naginjali ka uličnom (čak i u crkvenu dramu)*.⁴⁷ U hijerarhijskom odnosu psovki i kletvi kletve su imale veću težinu i bile su */.../ direktno zabranjene. Borba protiv njih vođena je s djevu strana: vodila ju je crkva i država, a s druge strane humanisti-teoretičari. /.../ Kletve su shvatane kao popularno narušavanje službenog sistema pogleda na svet, kao izvestan stepen govornog protesta protiv njega*.⁴⁸

Psovke se u hvarskim prikazanjima ne pojavljuju u tolikoj mjeri da su mogle biti smatrane subverzivnima spram priče i rituala. Osim toga, zbog činjenice da je svijet prikazanja bio podijeljen na crno-bijele likove, publika se vrlo lako svrstavala na stranu pozitivnih likova, tako da su psovke i kletve koje su oni upućivali imale dodatni učinak osude grijeha i zla. S druge strane, sile zla koje su se koristile psovka, kletvama i pogrđnim riječima nakraju bi bivale uredno kažnjene za svoje postupke, pa bi se time potvrdio i učvrstio vrijednosni sustav, a zlo bi bilo odstranjeno, s njim zajedno i psovke i kletve kao potencijalna opasnost za Crkvu i zajednicu.

Neki od primjera korištenja psovki, kletvi i pogrđnih riječi očituju se u *Skazanju života svete Gulelme, kraljice ugarske* gdje je čovjek izložen kritici i porugama:

DVA ANGELA.

*Prokleta bi narav ljudska,
ne dobro bog stvori ņega,
u zemałski raj istega
stavi, gdi je sladost sfaka.*

/.../

*Vuk je u lav i zlo sfako
čovik u sfem bratu sfomu
i goruč zmaj on istomu
ne brat ni sin čineć tako.
Zloćudna t' je vaša narav,
zlohito t' je bitje vaše,
neg ča misal tva ne znaše
ni pomišlaj tvoja uprav.*⁴⁹

⁴⁶ Vidi: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Nolit, Beograd 1978., str. 36.

⁴⁷ Isto, str. 169.

⁴⁸ Isto, str. 205.

⁴⁹ *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazaņa starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., str. 291-292.

I židovi, kao neprijatelji i progonitelji kršćana, bili su na meti psovki. U *Prikazanju slavnog uskrsnutja Isukrstova Mandalina* kaže: *Žudiji ga psi ubiše*,⁵⁰ a Anđeo u istoi-menom prikazanju govori: *Aj žudijsko zalo sime , / prokleta je tvoje ime*.⁵¹ I u drugim je prikazanjima vrlo čest topos *psa* ili *psice* te proklinjanja *sjemena*, a koristili su ih podjednako i pozitivni i negativni likovi.

f) Glazba, pjesma i ples

Uglazbljeni i pjevani dijelovi, kako ističe i Perillo, bili su karakteristični za europsko srednjovjekovno kazalište, dok se u našim crkvenim prikazanjima koristilo *prilagodavanje crkvenih pohvala melodijama narodnih pjesama /kao i/ svjetovna poezija*⁵². Glazba kao sakralni element u kršćanskoj se misli najčešće povezuje s pjesmom anđela koji pjevajući slave određeni svečani i sveti trenutak (primjerice, Isusovo rođenje ili Marijino uznesenje na nebo). U hvarskim prikazanjima postoje scene u kojima ne samo anđeli, već i ostali likovi pjevaju određeni dio teksta te time pridonose živosti prikazanja. Takvi pjevni dijelovi naznačeni su u pravilu u didaskalijama⁵³. Osim toga, u nekim su prikazanjima pjesma i glazba povezane s plesom, tijelom i požudom, što im većma daje predznak profanoga.

Motiv glazbe posebno je izražen u *Prikazanju svetoga Ivana krstitelja porojenje i smrt*. Podatak o tome da se određeni dijelovi u ovom prikazanju pjevaju i da su praćeni glazbenim instrumentima saznaje se ili izravno od likova ili iz kratkih didaskalija. Osim nabožne pjesme koju pjevaju anđeli prateći Elizabetu ili Mariju, glazba i pjesma vezani su i izazovnim plesom kojim Igruša zavodi Iruda kako bi njezinoj majci Irudici, Irudovoj ženi, ispunio želju – donio glavu Ivana Krstitelja na pladnju.

IGRUŠA.

*Sve načine, sve hitrosti
u sebi ću uzbuditi,
ništar ne ću ostaviti
za dostignut te milosti.
Nigda s tihim, nigda z brzim
sad poskokom, sad obrtom
nigda s glavom skupa strtom*

⁵⁰ *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazańa starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslaven-ska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., str. 124.

⁵¹ Isto, str. 118.

⁵² F. S. Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnost, Split 1978., str. 18.

⁵³ O važnosti i funkciji didaskalija u srednjovjekovnim crkvenim prikazanjima vidi: Boris Senker, *Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: sred-njovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu*, Književni krug Split, Split 1985., str. 426-449.

*poklon činih sfikom drazim,
kazati ću tancem mojim,
ime Igruše da dostojim.*⁵⁴

Ono što je također zanimljivo primijetiti u ovome prikazanju jest posezanje za motivima koji su karakteristični za pastoralu,⁵⁵ što je uz ranije spomenute elemente trubadurske poezije i petrarkističkog stiha, još jedan odraz humanističkog duha vremena u kojemu su nastajala ova prikazanja.

Iz prikazane analize, koja zasigurno predstavlja platformu za daljnja i podrobnija istraživanja, može se zaključiti kako analizirani elementi profanoga u hvarskim prikazanjima govore u prilog tome da unutar kanoniziranoga mitskog sadržaja i uzvišene svete priče⁵⁶ postoje i supostoje elementi koji pripadaju sferi profanoga, a koji se nipošto ne odnose subverzivno prema mitskom obrascu koji se uvijek iznova potvrđuje u prikazanjima. *Zbog utjecaja srednjovjekovne poetike, koja na prvo mjesto ističe duhovnu okrepu*⁵⁷, analizirani profani elementi u hvarskim crkvenim prikazanjima tek u manjoj mjeri nude *mjesta stvaralačkom djelovanju igračkog faktora*⁵⁸, no ono što također treba istaknuti jest činjenica da su profani elementi autohtoni dio prikazanja te se vješto uklapaju u *apstrakcije postojećih kozmoloških slika /i/ upravo te pojedinosti služe da se pojača i naglasi zajedništvo ne samo u vjeri i načinima njezina iskazivanja nego i na uvjerenju o stalnom prožimanju mikrokozmosa i makrokozmosa.*⁵⁹

LITERATURA

Mikhail Bakhtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Nolit, Beograd 1978., str. 7-69.

Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Applaus Theatre & Cinema Books, New York 1991.

Josip Bratulić, *Trajanje srednjovjekovnih prikazanijskih tekstova*. U: *Dani hvarskog kazališta*

⁵⁴ *Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazańa starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893., str. 201.

⁵⁵ Elementi pastore vidljivi su u opisima odnosa između Iruda i njegove žene jer on Irudicu na nekoliko mjesta naziva kraljicom svih vila. Igruša je, pak, od strane građana opisana kao ona koja ima ledeno srce koje ne cvili, a u pastoralama su vile često opisivane kao one koje imaju srce od kamena. Povrh toga, Igruša sa svojim prijateljicama često pleše u zelenom gaju pokraj bistre vode, što je također referenca na pastore iz razloga što su vile iz pastore živjele u šumama blizu izvora.

⁵⁶ Vidi: Branimir Donat, *Odnos mističkog rituala žrtve i pučke teatralnosti*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj dramati i kazalištu*. Književni krug Split, Split 1985., str. 104.

⁵⁷ F. S. Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnost, Split 1978., str. 50.

⁵⁸ J. Huizinga, *Homo ludens – o podrijetlu kulture u igri*, Matica hrvatska, Zagreb 1970., str. 239.

⁵⁹ Vidi: Branimir Donat, *Odnos mističkog rituala žrtve i pučke teatralnosti*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj dramati i kazalištu*. Književni krug Split, Split 1985., str. 104.

- 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu. Književni krug Split, Split 1985., str. 58-68.
- Ernst Robert Curtius, *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Naprijed, Zagreb 1998.
- Silvio D'Amico, *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1972., str. 87-114.
- Branimir Donat, *Odnos mističkog rituala žrtve i pučke teatralnosti*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu*. Književni krug, Split 1985., str. 102-132.
- Franjo Fancev, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Tipografija, Zagreb 1932.
- Erika Fischer-Lichte, *Povijest drame 1*, Disput, Zagreb 2010., str. 60-86.
- Johan Huizinga, *Homo ludens – o podrijetlu kulture u igri*, Matica hrvatska, Zagreb 1970.
- Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas, I. Band, Das Theater der Antike und des Mittelalters*. Otto Müller Verlag Salzburg, Salzburg 1966., str. 207-450.
- Dragan Klaić, *Pozorište i drame srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1988.
- Nikica Kolumbić, *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu*. Književni krug Split, Split 1985., str. 5-19.
- Jacques Le Goff, *Srednjovjekovni imaginarij*, Biblioteka Antibarbarus, Zagreb 1993.
- Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb 2004.
- Francesco Saverio Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnost, Split 1978.
- Martina Petranović, *Na sceni i oko nje. Studije o hrvatskoj drami i kazalištu*, Biblioteka Scientia, Oksimoron, Osijek 2013., str. 7-48.
- Petar Selem, *Srednjovjekovlje i suvremeno kazalište*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu*, Književni krug Split, Split 1985., str. 510-516.
- Boris Senker, *Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta*. U: *Dani hvarskog kazališta 2: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu*, Književni krug Split, Split 1985., str. 426-449.
- Stari pisci hrvatski: knjiga XX – Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893.

ŠENOIN PRIJEVOD LIBRETA OPERE *FAUST* CHARLESA GOUNODA

Površan pogled bačen na većinu postojećih koncepcija povijesti umjetnosti, povijesti književnosti pa i povijesti kazališta lako bi mogao završiti u zamci pojednostavnjivanja svake periodizacije, pa tako i periodizacije stilskih formacija 19. st., na kojima će biti naglasak u ovome istraživanju. Na prvi se pogled može činiti da su smjene književnih razdoblja nastajale po dijalektičkoj tipologiji ili vječnom suprotstavljanju *starih* i *mladih*, tj. *mladih* prema *starima*. No kad se govori o urazdobljivanju, pogled na kulturu i književnu stvarnost izbliza uvijek će razotkriti s jedne strane znatan broj onih koji ne napuštaju stare zasade, a s druge strane onih koji se ne mogu svrstati ni u jednu skupinu. Prvi se ne suprotstavljaju nego nastavljaju što su prethodnici ranije započeli, tj. supostoje s novima, mladima, avangardnima (i drugim skupinama sličnih imena, kako su se sami nazivali ili kako ih je povijest umjetnosti nazivala). Drugi se suprotstavljaju svakome ili pak nikome, i time se nalaze u iznimnoj poziciji. Nadalje, oni koji se ne suprotstavljaju nego nastavljaju tradiciju zapravo su se u povijesnom aspektu ipak suprotstavili nečemu što im je prethodilo, bilo u bližoj bilo u daljoj prošlosti. Smjene razdoblja ne mogu se u potpunosti razumjeti ako ih se gleda samo antitetički, jer su razdoblja jednako često nadogradnje ili produžeci, kao i inovacije.

Utoliko je istraživanje konstitutivnih pokretača povijesnoga i razvojnoga procesa kazališne kulture s predloženim potencijalnim temama vrlo poticajno. Za ilustraciju je dovoljno istaknuti književne pravce 19. stoljeća, od romantizma do modernizma. Neke od mogućih tema mogle bi se formulirati na sljedeći način: Demeter i razdoblje romantizma prema formama i poetici klasicizma; Šenoin položaj u hrvatskoj književnosti i kazalištu između romantizma i realizma, ili sl. U periodizacijskim presjecima 19. stoljeće čini se stoljećem u kojem su se stilskopovijesne pobune i smjene umnožile, u kojemu se dogodio četverostruki *obrat* u sljedećemu slijedu: romantizam – realizam – naturalizam – esteticizam. No riječ je upravo o supostojanju naoko suprotstavljenoga, a za primjer će poslužiti Šenoin prijevod libreta francuske opere *Faust* Charlesa Gounoda.

U kontekstu proučavanja inozemnoga repertoara na hrvatskim kazališnim pozornicama važan povijesni odjeljak predstavlja nastojanje Augusta Šenoae da sustavnim pre-

vođenjem i izvedbama dramskih tekstova s francuskoga jezika izmijeni prevladavajući ukus publike i (pre)zastupljenost njemačkoga repertoara. To je potrebno istaknuti jer se, nažalost, u povijesti hrvatske književnosti prečesto prepisuje pogrešno tumačenje europskih procesa kulturne emisije i recepcije i teza o Matoševu pionirskom prijenosu francuske kulture u Hrvatsku, koja je ipak u znanosti o književnosti i umjetnosti osporena.

Od cjelokupne francuske književnosti druge polovice 19. stoljeća, čini se da je hrvatske književnike najviše privlačila drama. Od 1865. godine, kada Šenoa hvali francuske realističke dramatičare, oni su sve češći na zagrebačkom kazališnom repertoaru, a kazališna se kritika zanima poglavito za francuske predstave, kao što se može čitati u kronikama koje je Šenoa objavljivao u "Viencu".¹ Očitujući se protiv isključivo njemačkoga ili austrijskoga repertoara, Šenoa se zapravo suprotstavljao generaciji *starih*, tj. dramskoj i kazališnoj politici Dimitrije Demetra te je umjesto bečkih komada bez umjetničke vrijednosti konstruktivno preporučivao slavenski i francuski repertoar, a poglavito realističku dramu Sardoua, Feuilleta, Ponsarda, Augiera, jer francuska dramaturgija, po njegovu sudu, još jedina donosi novosti.²

Poneseni poslanjem oplemenjivanja hrvatske kulture prevoditelji su se, pri odabiru usmjeravali na djela ili autore koji bi mogli povoljno utjecati na hrvatske pisce, hrvatske čitatelje ili gledatelje. Šenoin sin Milan prisjetio se imena koja je otac August često spominjao, pa je zanimljiv kontekst u kojemu se u tom nizu pojavljuju književni klasici: *Moj je otac stao govoriti o generalu Paskieviću, o pjesniku Mickiewiczu, o Smetani i o Glinki, o Garibaldiju, Lamartinu i Gounodu*.³ Šenoa je rado isticao slavenski i romanski književni krug, ali se pritom oduševljavao romantičarima podjednako kao i realističkim umjetnicima.

Romanofilija tzv. *Šenoina doba*, a unutar nje najizraženija frankofilija, nije dolazila samo kao logično kulturnopolitičko suprotstavljanje germanofiliji nego povremeno čak i kao osobit oblik inertne germanofilije – francuski je kazališni repertoar tijekom 19. stoljeća dolazio upravo putem njemačke frankofilije: njemačke družine izvodile su francuske autore pa su njihove drame dolazile do gledatelja i takvim naoko paradoksalnim njemačkim posredovanjem, premda najčešće ipak u slobodnim adaptacijama i lokalizacijama.⁴

Nadalje, iako je August Šeona *prvi deklarirani frankofil*, kako ga je nazvao Antun Barac, francusko-hrvatski književni dodiri postojali su, dakako, i ranije. Stoga ne iznenađuju Šenoini prijevodi s francuskoga jezika i odlučniji programski zaokret prema

¹ Cvijeta Pavlović, *Šenoina poetika prevođenja. Traduktološka analiza Šenoinih prijevoda s francuskoga jezika*, Matica hrvatska, Zagreb 2006., str. 13.

² August Šenoa, *O hrvatskom kazalištu*, u: *Sabrana djela*, knj. IX, prir. Slavko Ježić, Zagreb 1964., str. 544; Cvijeta Pavlović, *ibid.*, str. 19-20.

³ Milan Šenoa, *Moj otac*, u: Vinko Brešić, *Dragi naš Šenoa: uspomene na Augusta Šenou*, Međunarodni slavistički centar Hrvatske, Zagreb 1992., str. 166.; Cvijeta Pavlović, *ibid.*, str. 14.

⁴ Cvijeta Pavlović, *ibid.*, str. 9.

francuskoj književnosti.⁵ Šenoa dakle nije bio jedini, ali je (naj)jasnije oblikovao svoja književna htijenja i usmjerenja. S njim se usustavila otvorenost hrvatske prema francuskoj kulturi.⁶ Poznavanje francuskoga jezika i kulture u 19. stoljeću još uvijek je u čitavoj Europi vrijedilo kao oznaka *mondenosti* i *kultiviranosti*.

Šenoa je svoje stavove s opozicionističkim predznakom vjerojatno razvio boraveći u Češkoj (1859.-1865.) pod utjecajem praškoga književnog kruga⁷, gdje je prevladavalo intelektualno ozračje utemeljeno na orijentaciji prema slavenskim, a potom i romanskim književnostima, što ih je taj književni krug suprotstavio prevlasti njemačke kulture u Monarhiji. Svoje misli Šenoa izriče u “Pozoru” i više puta u “Viencu”, otvoreno se zalažući za preuzimanje duha francuske književnosti u hrvatsku književnu teoriju i praksu, a uzor su mu bili ponajprije literarno-umjetnički nazori Jana Nerude (1834.-1891.), koji je također upućivao na francuska dramska ostvarenja.⁸ Otuda upozorenja zbog nepotrebnih i prekomjernih *njemčarenja* i *njemčukanja*⁹ u hrvatskoj kulturi, podjednako visokoj kao i pučkoj, upozorenja kojima Šenoa i njegovi suvremenici žele ukazati na brojne probleme budućnosti kulture ukoliko bi ona bila zatvorena u isključivosti i jednoobraznosti.

Razlozi zbog kojih je Šenoina generacija bila uvjerena da se u potrazi za vrijednim modelima nove hrvatske književnosti treba usmjeriti prema francuskim književnim dometima bili su ideološki i u tome smislu kulturno-politički, ali i poetički: susjedni (njemački) narod predstavljao je realnu političku opasnost kojoj je prethodila kulturna ekspanzija. Nasuprot Habsburškoj, a potom od 1867. godine Austro-Ugarskoj Monarhiji, daleka Francuska činila se u očima hrvatskih intelektualaca ognjištem *liberalizma*. Svi su posredno bili otvoreni francuskim utjecajima, Šenoa i njegovi sljedbenici, ali i Starčevići pristaše, radikalnijih političkih težnji. Postavši kazališnim ravnateljem u Zagrebu 1868. godine, Šenoa je mogao svoje ideje provesti u djelo. Njegov frankofilski utjecaj u kazališnom životu osjećao se najjače do 1873. godine, ali i poslije, sve do njegove preuranjene smrti 1881., iako se u toj nacionalnoj instituciji na funkciji zadržao kratko, tek dvije godine. Već 1870. godine prepustio je Ivanu Zajcu *gotovo sve kompetencije u kazališnoj organizaciji, ostavši samo dramaturgom. U siječnju 1873. godine imenovan je gradskim senatorom, napušta aktivan rad u kazalištu i ponovno se vraća kritici, ostajući joj vjeran gotovo do smrti 1881. godine.*¹⁰

⁵ Cvijeta Pavlović, *ibid.*, str. 12.

⁶ Antun Barac, *Les contemporains d'August Šenoa et la France*, *Annales de l'Institut français de Zagreb*, 1, 1952., str. 7-19.; Ivo Hergešić, *Chronique – Le répertoire français du Théâtre de Zagreb*, *Annales de l'Institut français de Zagreb*, 4, 1938., str. 228; Cvijeta Pavlović, *ibid.*, str. 13.

⁷ Cvijeta Pavlović, *ibid.*, str. 17.

⁸ Milorad Živančević, *Šenoa a Česi*, “Prehled”, br. 4, Daruvar, 1965.–1966., str. 29-36.; Otakar Vašek, *August Šenoa a Nerudova družina*, “Slavia”, Praha, br. 4, 1951., str. 515-540; Cvijeta Pavlović, *ibid.*, str. 17.

⁹ August Šenoa, *Sabrana djela*, knjiga X, pr. Slavko Ježić, Znanje, Zagreb 1964., str. 20 i dr.

¹⁰ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978.; Cvijeta Pavlović, *op. cit.*, bilješka 1, str. 22-23.

No premda u usporedbi francuske i njemačke dramske produkcije daje prednost Francuzima, nikada nije osporio vrijednost, već rado isticao veličinu primjerice Friedricha Schillera, Johanna Wolfganga Goethea ili Gottholda Ephraïma Lessinga. Kako je to Barac istaknuo, Šenoa nipošto nije bio *netolerantni fanatik*.¹¹ Premda zagovornik priklanjanja romanskim i slavenskim uzorima, pristupao je svakom – pa i francuskom književnom djelu – kritički, posebice pazeći na etičku poruku. Odbacivanje jednih, a divljenje drugima uvijek je kod Šenoa imalo kritičke granice. Nije ga oduševljavalo uvođenje Victora Hugoa i Alexandrea Dumasa u hrvatsko glumište, digao je glas protiv osrednjih francuskih predstava (*Tour de Nesle*), dok je s druge strane zahtijevao realističku komediju Eugènea Scribea.¹²

Kad je riječ o hrvatskoj operi, potrebno je uvodno upozoriti da opasnost za nacionalno kazalište nije predstavljalo samo njemačko, nego i talijansko kazalište, o čemu Šenoa otvoreno piše: talijanska opera nije željela izgubiti prevlast koju je toliko dugo imala u čitavoj Europi. Šenoa zadovoljno ustvrđuje da su promišljena nastojanja stare i nove uprave hrvatskoga kazališta zaslužna što se uspješno spriječila bezrazložna dominacija njemačkoga kazališta, ali jednako tako ne dopušta da se kao kritičar *opusti* i uljuljka u prividne *pobjede*, te s vremenskim odmakom primjećuje: *Šapće se, ne ima dvojbe da ima u tom šaputu mrve istine, kako neki rade odstranit hrvatsku operu i uvesti skroz talijansku. Neka je to kletva da se među nama uvijek nađe domaćih ljudi kojim je zazorno što je domaće. Taj je šapat prodro u općinstvo, koje se ionako ljuti zašto g. Mirski, koji nije najbolji bariton što smo ga imali u Zagrebu, ne pjeva hrvatski. Nedavno je i gđa Giunti-Barbera – kojoj kao umjetnici čast – vanredno odlikovana bila – pa eto, dne 14. siječnja doživismo reakciju, demonstracija je dakle mnogo više išla Hrvatice (gđicu Prikrilovu) i hrvatsku operu negoli pjevačicu. /.../ Kad je naše općinstvo toli prijazno i darežljivo prema opernim pjevačicama, pitamo, ne bi li pravedno bilo da nešto svoga umjetničkoga ushita štedi i za našu izvrsnu i skroz hrvatsku dramu?*¹³

Šenoa je uopćeno govoreći sustavno razvrgavao kompleks inferiornosti, koji se u građanskoj kulturi mogao izroditi u odnarođivanje.¹⁴ Hrvatskoj književnosti bili su potrebni uzori – pokazatelji novih smjernica, putokazi budućnosti. Šenoa se stoga upustio u prevođenje.¹⁵

¹¹ Antun Barac, *Notes sur Šenoa et les Français*, Annales de l'Institut français de Zagreb, 10, 1939., str. 125.; Cvijeta Pavlović, op. cit., bilješka 1, str. 21.

¹² Cvijeta Pavlović, op. cit., bilješka 1, str. 25.

¹³ August Šenoa, *Sezona G. 1978/79*, 12., "Vienac", XI, br. 4, 25. 1. 1879., u: *ibid.*, str. 407-408. Tekst govori o neobičnoj podršci općinstva domaćoj pjevačici, gđici Prikrilovoj, podršci za koju Šenoa nije vidio pokrića, osim nacionalne demonstracije.

¹⁴ Mirko Tomasović, *Komparativističke i romanističke teme*, Književni krug Split, Split 1993. – *Hrvatski Walter Scott*, str. 125-128.

¹⁵ Cvijeta Pavlović, op. cit., bilješka 1, str. 26-27.

S francuskoga jezika počeo je prevoditi '60-ih godina te je u tom desetljeću preveo čak 12 književnih tekstova, od melodrama, komedija i tragedija do novela, a na tom se popisu našao i povijesno značajan prijevod Racineove *Fedre* (1677., prev. 1865., "Glasonoša", premijera 1871.). Potrebno je uzeti u obzir sponu koju su njemački klasicisti izgradili prema francuskome klasicizmu, što se odrazilo i u Šenoinim procjenama klasicista i klasika i oblikovanja pojma svjetske književnosti. Dva velika njemačka predromantička klasicista preveli su velike francuske klasicističke tragedije: Racineovu *Fedru* kao remek-djelo francuskoga klasicizma 17. st. preveo je Friedrich Schiller, a Voltaireova *Mahometa* kao primjer francuskoga kasnog klasicizma 18. st. preveo je Johann Wolfgang Goethe.

Goethe je za Šenou bio neupitan književni klasik, bez obzira govori li se o njegovoj predromantičkoj, klasicističkoj ili romantičkoj fazi: Šenoa je Goethea čitao vjerojatno prije mnogih francuskih autora, što potvrđuju njegove asocijacije na *Fausta*, *Claviga* i druga djela, kao i citati Goetheovih rečenica. Šenoi ne pada na pamet rušiti Goetheov autoritet samo stoga što pripada njemačkome kulturnom krugu. Međutim, prevodeći libreto opere *Faust* Charlesa Gounoda, koji su 1867. godine na temelju Goetheove dramske poeme sastavili Jules Barbier i Michel Carré, Šenoa je učinio dalekosežan potez i u pogledu opernoga repertoara i u pogledu odnosa hrvatske prema francuskoj i njemačkoj kulturi.

Prije Gounodova *Fausta* u hrvatskom je kazalištu 1865. godine bila postavljena sadržajno bliska pantomima *Faust i njegova paklena ljekarna* Josipa Freudenreicha, a Gounodov *Faust* svoju je zagrebačku premijeru imao 1873. godine, pet godina nakon pariške premijere, ponovno upravo pod redateljskom palicom Josipa Freudenreicha te pod dirigentskom palicom Ivana Zajca. Freudenreich se kao jedna od ključnih osoba hrvatske kazališne kulture 19. stoljeća i Šenoina doba tako ponovno upleo u *Fausta* i svojim utjecajem dodatno istaknuo njegovo značenje, kao što će tijekom 20. stoljeća uz *Fausta* biti vezani Tito Strozzi i Kosta Spaić te Boris Papandopulo i Lovro Matačić itd. Kronološki niz najistaknutijih hrvatskih kulturnih djelatnika, vezanih uz temu *Fausta* kojoj su se rado vraćali, izgleda ovako: pantomima *Faust i njegova paklena ljekarna* u režiji Josipa Freudenreicha, 1865.; Gounodova *Margareta* prema Goetheovom *Faustu* u režiji Josipa Freudenreicha, 1873. i 1894. godine. U 20. stoljeću uslijedio je Goetheov *Faust* u prijevodu Tita Strozzija 1942., 1952.; potom Gounodov *Faust* u prijevodu i režiji Koste Spaića, 1953. te u prijevodu Koste Spaića s različitim redateljima 1953., 1954., 1956.; 1962.; 1979.; 1987., a osobit niz čini glazba Borisa Papandopula za Goetheova *Fausta* u prijevodu i režiji Tita Strozzija 1942., balet u jednom činu *Valpurgijska noć* iz Gounodove opere *Faust* pod dirigentskom palicom Borisa Papandopula 1947., Gounodov *Faust* u režiji Stanka Gašparovića pod dirigentskom palicom Lovre Matačića 1954. i Gounodov *Faust* u režiji Lovre Matačića i Dinka Svobode 1954., 1959. i 1962.¹⁶

¹⁶ *Repertoar hrvatskih kazališta 1-2*, prir. Branko Hećimović i Vladimir Obelić, Globus, Zagreb

Šenoa je naslutio značaj Gounodove operne obrade Goetheova djela, jer je povijest pokazala da je opera daleko izvođenija i *primljivija*, pogodnija za izvedbu u odnosu na Goetheovu dramsku poemu, a da pritom francuska opera prenosi ključna obilježja Goetheova dramskog djela. Značaj Šenoina prijevoda libreta *Faust* u povijesnom aspektu biva još većim u kontekstu ostalih Šenoinih prijevoda s francuskoga jezika – libreto *Faust* jedini je libreto koji je Šenoa preveo među brojnim pjesničkim i pripovjednim naslovima francuske književnosti. Budući da je za osnaživanje hrvatske operne pozornice Šenoa odabrao upravo operu *Faust*, a ona se pokazala i više nego opstojnom kroz stoljeća do našega doba, Šenoa se pokazao dobrim poznavateljem hrvatskih kulturnih prilika i osoba s vizijom, s osjećajem za budućnost.

Nakon Šenoina prijevoda, libreto za Gounodovu operu prevodili su Petar Konjović i već spomenuti Kosta Spaić te je lako utvrditi da je Šenoin prijevod uspješno nadmašen, no Šenoino prevoditeljsko zalaganje ipak ostaje trajno zabilježeno ne samo kao kulturnopovijesna činjenica nego i kao ilustracija traduktološkoga standarda 19. stoljeća. Uzevši u obzir Šenoine ključne traduktološke postupke, Šenoa se prilično disciplinirano držao predloška. Različite sadržajne i formalne razine amplifikacija i redukcija nisu narušile Šenoinu osnovnu namjeru prijenosa djela u hrvatski jezik, a ona je za prevoditelja podrazumijevala ponajprije prijenos *ukupnoga dojma* i prijenos označenoga, koji ponegdje ipak žrtvuje leksičku vjernost. Šenoa krati prijevod na mjestima na kojima procjenjuje da izostanak dijelova neće štetiti sadržaju, strukturi ili poruci prizora. S druge strane, proširuje pojedine arije većim brojem stihovnih redaka, koji su međutim formalno nešto kraći pa ne utječu na melodijsku liniju, a na sadržajnoj su razini pretežito redundantni pa niti u tom aspektu bitnije ne mijenja poruku izvornoga teksta.

Radi procjene kulturološkoga značaja Šenoina prepjeva, navodim nekoliko karakterističnih primjera prevoditeljevih intervencija. Ponajprije, odnos prema didaskalijama pokazuje da je prevoditelj razmišljao poglavito o izvedbenome aspektu, a manje o prijenosu svakoga pojedinačnoga elementa didaskalija: primjerice, prevoditelj izostavlja pojedine didaskalije o načinu izvedbe, ali samo kad je način razvidan iz samoga pjevanoga teksta:

izostaje *bijesno – avec rage* – jer Faust ionako pjeva: *Proklet... proklet... kleta...;* (i sl.)

umjesto zbora djevojaka / *chœur de jeunes filles* / prevodi samo *zbor* jer su na pozornici u zboru ionako djevojke, što je određeno i u popisu osoba i u smjeni prizora; (i sl.)

izostavlja preciznije odredbe kretanja i gestikulacije pjevača, dajući pjevačima i redatelju s jedne strane slobodu, a s druge strane podrazumijevajući da kretanje pjevača proizlazi iz samoga teksta itd.

JAZU, Zagreb 1990.; *Repertoar hrvatskih kazališta 3*, prir. Branko Hećimović, HAZU i AGM, Zagreb 2002.

Koliko su za prevoditelja stihovi *scenični*, dokazuje i zanimljiv postupak izostavljanja u didaskaliji, a dodavanja istoga elementa unutar stihova arije, tako da scenografija ostaje dovoljno precizna i nedvojbeno (predmetnim insceniranjem ili imaginiranjem gledatelja, ali u oba slučaja scenografija je jasno *označena* – predmetom ili iskazom): u trećemu činu Siebel pjeva ariju u Margaretinu vrtu. U izvorniku u didaskaliji stoji da Siebel dolazi kroz vrata i stane kraj grma ruža i jorgovana /*un massif de roses et de lilas*/, dok u hrvatskoj inačici cvijeće u didaskaliji nije specificirano /... *kraj grma* /, ali je unutar arije umetnut motiv dviju vrsta (približno istoga) cvijeća (*Tajne moje jade / Javi cvijete joj sade! / Ružo, o j ljubice, / Ah slušaj me!*).

Kulturološki je zanimljivo da prevoditelj ima potrebu proširivati sociološke odredbe kako bi ih prilagodio hrvatskoj stvarnosti i onodobnim podjelama, koje su ponekad bile izrazitije ili preciznije u hrvatskom u odnosu na francusko ili njemačko društvo: *bourgeois* su građani, ali Šenoa prevodi *građani, djevojke i žene, puk*, a takav niz u izvorniku ne postoji te je jasno da Šenoa provodi sociološko tumačenje riječi *bourgeois*.

S druge strane riječ *sorcières* tj. *vještice* Šenoa ima potrebu razraditi kao *vještice i sablasti, demoni, angjeli*, uvećavajući, umnažajući i detaljizirajući *drugi svijet*, i njihove ovozemaljske zastupnike, ali u skladu s uvriježenim vjerovanjima, pa i ispravljajući izvorne nepreciznosti. U operi se naime uistinu pojavljuje i zbor anđela, premda nije naveden među *osobama*.

Postoje pojedinosti koje je pojednostavio, poglavito u oslikavanju *duha vremena* i scenskoga rekvizitarija – tako *une coupe de cristal* (kristalna čaša) postaje staklenica itd.

U postupcima redukcije zamjetan je broj zahvata u broj stihovnih redaka.

<i>Choeur de laboureurs</i>	<i>Zbor seljana</i>
<i>Aux champs l'aurore nous rapelle,</i>	<i>Na noge, oj! Već zove rad,</i>
<i>Le temps est beau, la terre est belle,</i>	<i>Čuj ševe pjev! Gle danak mlad!</i>
<i>Béni soit Dieu!</i>	<i>Oj zdravo, zoro dana tog!</i>
<i>A peine voit-on l'hirondelle,</i>	<i>Već sunce sja kroz mladi svijet</i>
<i>Qui vole et plonge d'un coup d'aile</i>	<i>I rosu pije trava, cvijet!</i>
<i>Dans le ciel bleu!</i>	

(I, 1)

Budući da postoje i primjeri amplifikacija na istoj razini, tj. povećavanje broja stihovnih redaka, a s obzirom na to da je prevoditelj trebao uzeti u obzir i glazbenu formu, razumna je pretpostavka da je povremeno znatnije kraćenje teksta najvjerojatnije u skladu s kraćenjem glazbe. S druge strane, upravo zbog glazbenih kvaliteta, povremene su redukcije stihovnih redaka poticale i povremene amplifikacije kako bi riječi mogle popuniti melodijsku liniju, što je osobito vidljivo u izostancima ili umetcima refrena hrvatskih stihova u odnosu na izvornik.

U prijenosu etosa stiha i versifikacijskih kvaliteta općenito, valja zaključiti da Šenoa nije bio osobito pažljiv prema izvorniku: usredotočeniji je na adaptaciju, i to zadržavajući poglavito sadržajni aspekt prevedenoga dijela cjeline.

Zbog navedenih intervencija potrebno je uzeti u obzir mogućnost da se Šenoa u prevođenju služio i postojećim njemačkim prijevodom francuskoga libreta, a možda čak i različitim njemačkim književnim tekstovima o Faustu.

U odnosu na pojedine primjere prevoditeljskih rješenja, osobito su zanimljive podudarnosti koje postoje između Šenoinih prijevoda i njegovih izvornih književnih djela: u prepjevu je Šenoa iskoristio dijelove svojega autorskoga pjesništva tako da primjerice stihovi u kojima se susreću Faust i Mefisto podsjećaju na pjesničku pripovijest *Postolar i vrag*, a na drugom mjestu na pjesmu *Budi svoj!*

<i>Ide vrijeme, dođe rok:</i>	<i>Zar si vraga zvao, oj,</i>
<i>Eto vraga skok na skok,</i>	<i>Za šalu tek, za ruglo baš?</i>
<i>Kuc na vrata iznenada.</i>	<i>Jer je došo goso moj.</i>
<i>«Dobra več, stari goso!</i>	<i>...</i>
<i>Već je hora, pusti posô,...</i>	
<i>(Postolar i vrag)</i>	<i>(Faust, I, 1)</i>

Nadahnuće je međutim teklo u oba smjera, jer je pjesnička pripovijest *Postolar i vrag* napisana prije prijevoda *Fausta* ("Naše Gore List", 1863., str. 100.) i utoliko iskorištena za prijevod, ali je *Budi svoj!* nastala nakon prijevoda *Fausta* ("Vienac", 1874., str. 514.) pa je utoliko moguće da je *Faust* utjecao na ovu Šenoinu antologijsku pjesmu.

*Oj, budi svoj! Ta stvoren jesi čitav,
U grudi nosiš, brate, srce cijelo;
Ne kloni dušom, i da nijesi mlitav,
Put vedra neba diži svoje čelo!
Pa došli danci nevolje i muke,
Pa teko s čela krvav tebi znoj,
Ti skupi pamet, upri zdrave ruke,
I budi svoj!*

(1-8)

...

*Oj, budi svoj! Taj svijet ti nije pakô,
Ni raj ti nije; rodi trnom, cvijetom;
Ni desno, lijevo da se nijesi mako,
Već ravno pođi, dok te nosi, svijetom:
Koracaj bez obzira krepko, živo,
Sudbina dok ne rekne tebi: Stoj!
I pravim drži pravo, krivim krivo,
I budi svoj!*

*Oj, budi svoj! Ta božji ti je zamet,
A Bog sve mrzi što je laž i varka;
I neka ti je vazda vedra pamet,
I srce vrelo, duša čista, žarka;
Nek ravno um i srce tvoje važu,
Tek tako bit ćeš čovjek, brate moj!
Da zli i dobri ljudi smjerno kažu:
Da, on je svoj!*

(17-32)

...
*Da, budi svoj! Pa dođe l poći hora,
Gdje tisuć zvijezda zlaćenih se vije,
Kad čovjek račun završiti mora,
I ti ga svršuj, nek ti žao nije;
Jer tvoje srce šapnuti će tijo:
Oj mirno, brajne, sad si račun zbroj!
Poštenjak, čovjek na zemlji si bio:
Ta bio svoj!*

(49-56)¹⁷

U kazališnoj kritici zapisana su razmišljanja o Gounodovoj operi u kojoj je prevoditeljski posao nazvan riječju koja podrazumijeva i prijevod i adaptaciju. U bilješci stoji: *Riječi od Barbiera i M. Carréa, pohrvatio A. Šenoa*.¹⁸ Koliko je *pohrvaćivanje* bilo uspješno, dokazuju brojne izvedbe Šenoina prijevoda, ali i činjenica da je 20. stoljeće imalo potrebu osuvremeniti ga i održati djelo na repertoaru. U istoj je bilješci otkrivena osnovna nakana prevođenja takvoga složenog djela: *Samo stalnom hrvatski pjevanom operom možemo doći do izvornih hrvatskih opera, samo stalno domaće operno društvo može prikazati većih dramatičnih pjevoigra; od tuđega kojega društva ne bi nikad "Fausta" čuli. Prikazanjem "Fausta" prestaše sancij tajnih patrona njemačkoga kazališta; "Faustom" je uvedena velika dramatična glazba u naše kazalište, zato smatramo otu predstavu znatnom zgodom*.¹⁹

Kritike izvedbe *Fausta* bile su usmjerene poglavito izvođačima i to njihovim glasovnim, interpretativnim i poglavito glumačkim sposobnostima. Znakovit je osvrt na jednu od kasnijih, već uvježbanih predstava: *Čemu to previjanje i skakanje? To nije*

¹⁷ August Šenoa, *Budi svoj!*, "Vienac", 1874., str. 514., u: *Sabrana djela*, knjiga I, ur. Slavko Ježić, Znanje, Zagreb 1963.; str. 250-251. U izdanju antologije *Budi svoj! Hrvatska lirika 19. stoljeća*, prir. Vinko Brešić, Alfa, Zagreb 1996., koja vjerno prenosi objavke iz "Vienca", Šenoin 51. stih glasi: *Kad čovjek račun si završit mora*.

¹⁸ August Šenoa, op. cit., bilješka 9, str. 140.

¹⁹ August Šenoa, op. cit., bilješka 9, str. 140-143, "Vienac", V, br. 14, 5. 4. 1873.

demonški.²⁰ Iz toga pitanja i komentara o izvedbi Mefista g. Novaka (Ivan Nowák) razvidno je da je kritičar imao jasnu predodžbu o tome što je opera *Faust*, o tome kako ju je potrebno izvoditi, a u navedenom slučaju poglavito o tome kakav bi trebao biti lik Mefista i što je on u svojoj biti (demon). U proučavanju recepcije *Fausta* u Hrvatskoj osobito je značajna već navedena kritika objavljena u “Vienac”, koja je popratila premijeru. U njoj su pohvaljene izvedbe Siebelove pjesme i Faustove kavatine, ali je pokušano nevaljano pjevanje Margaretine elegije i balade iz III. čina, ipak uz pohvalu samome tekstu i melodiji, dakle izvornoj operi *Faust* i njezinu prepjevu.²¹ U toj se kritici krije još jedna vrlo zanimljiva pojedinost vezana uz prijevod. Kritičar u pohvalama i pokudama izvedaba solista navodi prve stihove arija. No kritičarevi navodi ne podudaraju se u potpunosti s prepjevom na hrvatski jezik:

Siebelova pjesma (III, 1)

kritičar: *Cvijete mil, cvijete drag!* prevoditelj: *Cvijete drag, kaž joj sad*

Faustova kavatina (III, 4)

kritičar: *O zdravo da si, mjesto sveto!* prevoditelj: *O zdravo da si mjesto sveto!*

Margaretina elegija u okviru koje pjeva baladu (III, 6)

kritičar: *Na Tuli kralj vam vlada* prevoditelj: *Na Tuli kralj vam je vladar*

Iz toga razmimoilaženja opravdanom postaje sumnja da i kritiku i prijevod potpisuje isto pero. Navedene kritike objavljene su u Šenoinim *Sabranim djelima*, pripisuju se Augustu Šenoi, no držim da ni onome dobu a ni samome autoru ne bi bilo prihvatljivo da autor hvali sama sebe. Ne samo da se i u drugim kazališnim kritikama pripisanim Šenoi hvali upravo Šenoin prijevod i kulturni rad općenito, nego je ponajprije dvojbeno takvo neprecizno navođenje stihova. Da je Šenoa uistinu autor kritike, zasigurno bi dobro znao kako glase stihovi navedenih arija, budući da ih je sâm preveo za zagrebačku izvedbu. Na taj način usporedba prijevoda i kritičareva navoda uvodi nedoumicu i otvara prostor današnjoj teatrologiji za nova istraživanja autorstva kazališnih kritika *Šenoina doba*. Kazališnokritičke retke o Gounodovu *Faustu* vjerojatno potpisuju drugi autori.

Velik je značaj prve izvedbe francuskoga *Fausta* na hrvatskome jeziku. Prijevodom *Fausta* Šenoa se neupitno suprotstavlja *patronima njemačkoga kazališta*. On odabire francuski libreto, ali istodobno zadržava na hrvatskoj pozornici Johanna Wolfganga Goethea, nastavljajući i tradiciju hrvatsko-njemačkih književnih i kulturnih veza koje će ubuduće biti promišljene a ne više neselektivne. Također, kao velik zagovornik francuske realističke drame i kazališta, Šenoa se iskazuje kao prevoditelj velike romantičke opere, a argumenti zbog kojih je to učinio najbolja su ilustracija supostojanja romantičkih i realističkih komponenata i u samome Šenoinu autorskom opusu.

²⁰ August Šenoa, op. cit., bilješka 9, str. 212, “Vienac”, VI, br. 39, 26. 9. 1874.

²¹ August Šenoa, op. cit., bilješka 9, str. 140-143, “Vienac”, V, br. 14, 5. 4. 1873.

Valja promisliti i o povijesnim trenutcima u kojima se Šenoa opredjeljuje na takav čin i takav način te usporediti ga s našim vremenom. Šenoa se aktivno, a između ostaloga i prijevodom, suprotstavlja nekritičkom jednostranom preuzimanju, u ovome slučaju njemačkih (i talijanskih) uzora. Danas nam, poglavito kad govorimo o popularnoj sceni, kao takav nekritički preuziman uzor figurira anglosaksonska kultura,²² pa su Šenoine primjedbe i dva stoljeća kasnije još uvijek aktualne.

Šenoa je u 19. stoljeću povukao vrlo hrabar potez dovodeći na pozornicu tako složeno, izvedbeno i stilski zahtjevno djelo, a istodobno djelo koje reflektira tradiciju i klasiku. Danas živimo u vrijeme kad se intendante Hrvatskoga narodnog kazališta proziva za pomanjkanje hrabrosti, pa čak i pomanjkanje mašte, ako postavljaju na pozornice tzv. *lektirne* naslove, a istodobno se *poziva na osvješćivanje* tezom da je postmodernizam iscrpljen i mrtav (izrečenom u tisku i drugim medijima tijekom 2013. godine), čime se ipak ne nudi ni konstruktivan plan ni poetička vizija. Potrebno je uzeti u obzir povijest drame i kazališta, uvidjeti koliko je hrabro i zahtjevno u današnjim mnoštvenim estetikama iskazati tradiciju i klasiku kao suvremenu, kao supostojanje. Šenoa je o tome govorio prije točno 140 godina u svojoj teoriji i u svojoj praksi, prevodeći Gounodova *Fausta*.

²² Sanja Nikčević, *Afirmativna američka drama ili Živjeli puritanci*, Hrvatski ITI – UNESCO, Zagreb 2003. i dr.

POSEBNOSTI I SRODNOSTI RAIĆEVE KAZALIŠNE METODE NA TRI RAZINE UMJETNIČKE DJELATNOSTI

Snagom redateljskog i glumačkog stvaralaštva Raić u zagrebačku sredinu unosi svoj pogled na protočnost i europsku univerzalnost modernizma. Sposoban preobražavati stil, teme i područja intelektualnog interesa nekad dvoji je li mu težište režija ili gluma, odnosno estetska sinteza tih izražajnih područja. Svoj diskurs u razdoblju izrazite privrženosti modernizmu Raić eksplicira u krugu dramskih i od 1910. godine glazbenih tvorevina, od romantizma, realizma, naturalizma i simbolizma do ekspresionizma, povezanosti teksta (libreta) i njegova uobličjenja određujući gledištem da je zadaća kazališta iznošenje zahtjeva svojstvenih umjetničkoj istini koja se može po logici predočenoga prepoznati kao udaljenje od očekivanog, ili iznenađenje pa i izazov. Progresivni uspon k oblikovanju *kazališnoga kazališta* i multimedijalnost konstitutivnih (dramskih, glazbenih, plesnih, dekorativnih, svjetlosnih) elemenata Raićevih režija omogućuje dijalog s dotadašnjim značajkama scenskih normi i konkretizira estetiku njegove metode. Raićev kazališni ugled najavljen prvim inscenacijama 1909. i 1910. godine – Didring *Opasna igra*, Shakespeare *Koriolan* i *Hamlet*, Hofmannsthal *Elektra* – donosi odjeke umjetničkog individualizma koji u europskoj estetskoj kulturi izaziva fundamentalni preokret i sve su kasnije razvojne faze nezamislive bez toga koraka drastične promjene u vrijednosnoj kategorizaciji predstave. Poslije desetgodišnjega boravka u inozemstvu i utjecaja redatelja koji su snažno obilježili njemački i češki modernizam (Max Reinhardt, Jaroslav Kvapil) i bili dominantni u ekspresionističkome razdoblju (Leopold Jessner) Raić svoje spoznaje, zahvaljujući ravnateljskoj poziciji Josip Bacha, njegovu poimanju suvremene dramatike, kako ih razlaže Gavella,¹ te prijateljskoj (vidljivo iz korespondencije) i

¹ Branko Gavella, *Raić, Vavra, Bach*. U: *Hrvatsko glumište, analiza nastajanja njegovog stila*. Grafički zavod Hrvatske. Biblioteka Zora. Zagreb 1982., str. 86-88 i dalje.

profesionalnoj (glumačkoj) naklonosti,² sustavno nameće u razlikovnim vidovima svoje djelatnosti. Estetska harmonizacija njegovih postavki podliježe povijesnim i umjetničkim značajkama zagrebačkoga kazališta, pa ocjena novine i specijalističke inovativnosti izbija iz uvida u *umjetničku os* interesa premještenoga s površinski ilustrativnog na dubinsko pronicanje strukture određenoga djela. Komparacijom vremenski približnih dramskih i glazbenih inscenacija i simultanih glumačkih nastupa upotpunjava se Raićeva privrženost aktualizaciji scenskoga izraza i definira razložnost umjetničkoga postupka. Iako mu je kronologija opterećena komedijama profanih motiva na dramskome i operetama na glazbenome području koje tek parcijalno ocrtavaju karakter njegove metode, svoju kazališnu viziju utvrđuje u stilski, tematski i tvorbeno odgovarajućim djelima, takvim stvaralačkim razvrstavanjem određujući prihvaćanje i usklađenost s umjetničkom makrostrukturom. Usađivanje elemenata europskoga kazališta postaje svojevrsni kanon Raićeve zrele modernističke etape (1911. – 1916.) i implicira progresiju razvoja, ali i izvjesnu estetsku regresiju u smislu manirizma metode. Kulturnopovijesni kontekst i interakcije europskih poticaja valja razmotriti, prema dosad naznačenom, na nekoliko primjera kako bi se obuhvatila redateljska i glumačka dosljednost i ravnopravno zastupanje inozemnoga iskustva.

Poslije Beča i Berlina u Národnome divadlu u Pragu (1902. – 1905.) Raić zadbiva prvi put umjetničku satisfakciju koja ostavlja trag na rezultate sljedećih godina i pretpostavka je definiranju redateljskoga modela. Pretapanje češke inačice tematskog i scenskog modernizma i Raićeva subjektivnoga umjetničkog izraza razmatra se na režiji Madáchove drame *Tragedija čovjeka*. U Národnome divadlu Raić prolazi skalu djela koja odgovaraju standardu epohe, a kao glumački favorit češkoga *Reinhardta*, kako Hermann Bahr³ kvalificira redateljski princip Jaroslava Kvapila, uvjerava se u stilsku i idejnu povezanost kazališne umjetnosti. Većinu Raićevih uloga prožima duh *fin de siècle*ovske apatije i upitanosti o ljudskom bitku pred slutnjom monarhističke i ratne katalizme, što je očito istaknu li se tek njegov *Princ Ezzo* u Lotharovu *Kralju Harlekinu*, *Carbon de Castelo* u Rostandovu *Ciranu de Bergeracu*, *Pierrot* u Bessier – Costinoj *Povijesti jednoga Pierrota*, te dramska poema mitološko-simboličke intonacije *Čovjekova tragedija*, 10. srpnja 1904., koja individualnost sudbine Čovjeka prevodi u kolektivnu upitanost o krizi savjesti suvremenoga doba. Iako Madách svoje djelo, objavljeno 1861., nije namijenio pozornici, transcendentalnu narav Adamova identiteta – protjerivanje iz

² Zaključak proistekao iz višegodišnje korespondencije Ive Raića i Josipa Bacha. Njihova pisma iz razdoblja Raićeva angažmana u Beču i Hamburgu pohranjena su u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Ostavština Ive Raića i Josipa Bacha.

³ Kurt Ifkovits, Hana Blahová, *Hermann Bahr – Jaroslav Kvapil. Briefe, Texte, Dokumente*. Bern 2007. [hptt://www.literaturhaus.at./buch/fachbuch/rez/Ifkovitz](http://www.literaturhaus.at./buch/fachbuch/rez/Ifkovitz). Pristup: 25. travnja 2010.

raja i lutanje kroz povijest od Egipta do očekivanja zamrzavanja Zemlje koja će zauvijek prekinuti ispraznost i gubitništvo ljudske egzistencije – Kvapil u inscenaciji *Čovjekove tragedije* označava *jednostavnim, skromnim, scenografskim elementima (piramida u 1. prizoru 1. čina; konture atrija grčkoga hrama u 2. prizoru 1. čina)*⁴ a prijelaze u pojedine povijesne epohe odvaja glazbenim insertima (intoniranje Marseljeze 3, II) i svjetlosnim efektima. Raićeva uloga Markiza nije recepcijski evidentirana, ali zato se Nini Vavri, nositeljici Evina lika od treće izvedbe Madáchove dramske poeme, 28. lipnja 1904., posvećuje osobita pozornost. Ključna glumica u Raićevim zagrebačkim režijama koja modernističkom prepoznavanju antičke književnosti daje svezvremensku dimenziju (kao Elektra u Hofmannsthalovoj *Elektri* uspoređena s Gertrudom Eysoldt, Reinhardtovom uzdanicom u postavama Ibsenovih, Strindbergovih i Wedekindovih drama) Nina Vavra je u Madáchovoj *Čovjekovoj tragediji* Evin lik *proživljavala a ne samo izgovarala, prikrivajući svoje osjećaje kada je bilo potrebno, a zatim ih je raskošno i vulkanski dobacivala svojim partnerima*.⁵

Povratak Madáchovoj drami *Čovjekova tragedija*, 2. svibnja 1914., umjetnički suvislo urasta u Raićevo poimanje o izjednačavanju *istine* zbilje s piščevom *istinom* djela. Idejna recepcija različitih književnih razdoblja i pisaca (Milton, Goethe, Byron) te njihova dramaturška primjena u Madáchovom djelu uklapa se u Raićevu anticipaciju poetičkoga proturječja modernizma i čini kontinuitet njegovih redateljskih (kronološki najbliže je Maeterlinckovo viđenje *magičnoga teatra* u drami *Modra ptica*, okrenutoj teorijama simbolista, smionosti dekora i radnje, misticismu i realnome svijetu) i inozemnih glumačkih nastupa. U Hamburgu sudjeluje kao Drugi učenik u Jelenkovej postavi Goetheova *Fausta*, 1906., a u Zagrebu u Zajčevoj operi *Prvi grijeh*, 1912., redateljski razrješava srodnu problematiku Kranjčevićeva monumentalnog oratorija, dok posredovanje utjecaja i svoje udaljenje od njih izravno eksplicira u inscenaciji *Čovjekove tragedije*, 2. svibnja 1914. Za razliku od *Čovjekove tragedije* u Narodnome divadlu scenski statičku i secesijskom ornamentikom označenu predigru (rajska idila i Adamov izgon iz raja) Raić prevodi u 1. i 2. prizor izvedbenoga kontinuiteta, a 11. i 12. prizor spaja u cjelinu (utopijski Phalaster i bezvremenska konfrontacija Adamovih ideala i Luciferove destrukcije) dajući Madáchovom djelu optimistički impuls u prevladavanju nihilizma i krize ljudske svijesti. Iako su Raićeve dramaturške preinake srodne rješenju *Čovjekove tragedije* u Mađarskome kazalištu u Budimpešti (Pesti Magyar Színház) i glazba Františka Picka kao i u Pragu upotpunjava scensko zbivanje, orkestrom umjesto autora u Zagrebu dirigira vojni kapelnik Ćiril Hrazdira. Početak Prvoga svjetskog rata osjetno mijenja i prorjeđuje sastav orkestra jer njegovi članovi podliježu vojnoj obvezi pa je, posljedično, tome prilagođena i zastupljenost baletnih međuprizora, što umanju-

⁴ *Národní divadlo. Tragedie člověka*. "Čas", XVIII, 161. Prag, 12. srpnja 1904., str. 3.

⁵ Š., *Divadlo a hudba. Činohra. Slečna Nina Vávrová od zemského charvátseho divadla v Záhrěbě jako Eva v Madáchové Tragedii člověka*. "Národní politika", XXII, 161. Prag, 30. lipnja 1904., str. 7.

je spektakularnost izvedbe i time Raićeve ambicije upućuje na potenciranje dramske strukture Madáchova djela. Svoju režiju Raić i glumački nadzire (multipliciranje udjela u predstavi Jessnerova je praksa u Hamburgu i Reinhardtova u Berlinu) te se na sceni pojavljuje u liku Rolanda (u Parizu, 9. prizor), a osovinsku kronotipsku trijadu, Adama, Lucifera i Evu, iznose Hinko Nučić, Josip Pavić i Bogumila Vilhar. Interaktivnost s ovim umjetnicima otprije je utvrđena, Nučić *najavljen, a i donekle prihvaćen kao potencijalni Fijanov nasljednik* tumači *poslije svega dvije probe*⁶ Hamleta, u Paviću otkriva rasnog dramskog interpretu koji je temeljni nositelj toga lika u istoj Raićevoj inscenaciji Shakespeareove tragedije, a dotadašnja ostvarenja antičkih heroína usmjeravaju ga Bogumili Vilhar, učenici Andrije Fijana, premda bi bilo logičnije da je Nina Vavra svojim *emotivno dubokim poniranjem u samu sebe i intelektualnom samosvojnošću*⁷ dogradila uspjeh u Pragu oživljenjem tipologije Madáchove Eve. Praška i zagrebačka postava drame *Čovjekova tragedija* ostvarena u razmaku od deset godina u različitim umjetničkim okolnostima i u kulturnim parametrima svojih sredina ipak u odnosu na Raićeve poglede iskazuje nastojanje na objedinjenju glumaca motiviranih za estetski zajednički rezultat, što je jedan od preduvjeta uspostave redateljskoga kazališta.

Iako je poštovanje poetike djela i precizna karakterizacija likova osnova Raićeve redateljske metode, od nje odstupa u režiji Aristofanove komedije *Lizistrata (Ženska urota)* gradeći identifikaciju s likovima i uživljavanje u scensku iluziju na dojmu likovnoga rješenja. Pouzdanog suradnika u približenju antičkog kazališta modernističkoj inscenacijskoj viziji stječe u Tomislavu Krizmanu, koji svoj talent višegodišnje razvija, poslije diplome na Likovnoj akademiji (Akademie der bildeten Künste) kod Williama Ungera, u secesijski impregniranom Beču. Raiću redateljski odgovara verizam Krizmanove početne stvaralačke etape te ga, po zaposlenju u zagrebačkome kazalištu 1912.⁸, odmah angažira u Zajčevoj operi *Prvi grijeh*, no njih se dvojica na dramskome području susreću tek u postavi Aristofanove *Lizistrate*, 7. veljače 1915. Reinhardtovo odstupanje od tradicionalnih dimenzija pozornice-kutije u režiji *Hamleta*, 1910., konstitutivno zahvaća i Raićevo rješenje *Lizi-*

⁶ Branko Hećimović, *Hinko Nučić*. U: Branko Hećimović, Marija Barbieri, Henrik Neubauer, *Slovenski umjetnici na hrvatskim pozornicama / Slovenski umetniki na hrvatskim odrih*. Slovenski dom. Zagreb 2000., str. 52.

⁷ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*. Pogovor Nikola Batušić. Grafički zavod Hrvatske. Biblioteka Zora. Zagreb 1982., str. 84.

⁸ Poslije *imenovanja strukovnim učiteljem kr. zem. obrtne škole u Zagrebu* u rujnu 1912. godine Tomislav Krizman likovno oprema u honorarnom statusu Kranjčević / Zajčev dramski oratorij *Prvi grijeh*. Rješenjem *Kraljevskog povjerenika Slavka Cuvaja od 29. studenoga 1912. u službu scenografa kod zagrebačkoga kazališta Krizman stupa 3. prosinca 1912*. Dokument je pohranjen u arhivi Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, br. 2300.

strate, konstatira Josip Lešić⁹ na temelju Konjovićeve analize Krizmanovih skica i maketa danas zagubljenih ili uništenih kao i većina njegove kazališne ostavštine do 1918. godine. I Raićeve inscenacije *ulazi u gledalište zahvativši cijeli orkestralni prostor i stvara utisak neprestanog uspinjanja: od pozornice orkestra do pozornice i dalje na četrnaest stepenica u dnu pozornice*. Ovo dinamično i razigrano rješenje scenskoga prostora *najsmjelija je scenografska koncepcija do toga vremena i upravo je revolucionarni zaokret ne samo u Krizmanovom stvaranju*¹⁰ već i u dotadašnjem postojanju zagrebačkoga kazališta. Predmetom interesa Konjović posve opravdano ne zahvaća u Raićevu atribuciju poetičkih karakteristika Aristofanove *Lizistrate*, jednako bitnog kriterija njezina uprizorenja. Realnost vremena korespondentna Aristofanovom pacifizmu i zalaganju za prekid Peloponeskoga rata, u *Lizitratu* tematizirana ženskim uskraćivanjem spolnog odnosa muževima do uspostave mira, Raić podvrgava estetskim odlikama salonske komedije zatupljujući takvim viđenjem materije kritičku oštrinu i idejnu perspektivu toga djela. Promjena poetoloških premisa *Lizistrate* koje više ne smjeraju nekom dubljem i povezujućem značenjskom prikazu ujedno problematizira verbalnu i gestičku adekvatnost interpreta i vizualni učinak njihovih kostima. Iako se ne može pouzdano utvrditi njihovo autorstvo, napadi na frivolnu erotičnost kostima poznati su Raiću još od inscenacije Offenbachove opere buffa *Lijepa Helena*, 1911., kada je osjetio posljedice zamjene faktografske istinitosti dojmom koji svojom simboličkom dekorativnošću podržava scensko događanje kao i recepcijski burne pobune protiv *dlakavog torza i crnih kupaćih gaćica kralja Menelaja*¹¹ u tumačenju Arnošta Grunda.

Zalet u svijet antičke dramatike po Reinhardtovom principu u Aristofanovoj *Lizitratu* Raić dopunjava izmjenom fokusiranog i difuznog svjetla iz nadstropnja i sa strana pozornice. Iako je već u postavi Didringove drame *Opasna igra*, 1909., zaplet radnje i psihologiju likova sugerirao osvjetljenjem, a svoju spoznaju o suodnosu svjetla i ostalih sastavnica uprizorenja pojačao u Hofmansthalovoj *Elektri*, 1910., osobito u završnom prizoru, što je kao europska novina pripisano Craigu, odnosno Appiji, u *Lizitratu* rabi iskustvo još jednog razglašenoga kazališnoga reformatora na ovom području scenskog izraza. Zahvaljujući spomenutoj Raićevoj režiji Maeterlinckove *Modre ptice*, 11. svibnja 1913., u povijest hrvatskoga kazališta uključene su i postavke Mariana Fortunyja, koji, približno Craigu i Appiji, *smatra da nije bitna količina nego kvaliteta svjetla jer ono čini predmete vidljivima i dopušta potpuno shvaćanje njihove scenske svrhe*.¹² Budući

⁹ Josip Lešić, *Historija jugoslavenske moderne režije (1861 – 1941)*. Sterijino pozorje, “Dnevnik“. Novi Sad 1986., str. 74.

¹⁰ Jovan Konjović, Tomislav Krizman (1882 – 1955). U: *Boja i oblik u scenskom prostoru. Stopedeset godina scenografije u Zagrebu, 1784 – 1941*. Rad JAZU. Odjel za suvremenu književnost, knj. 5. Urednik Marijan Matković. Zagreb 1962., str. 54.

¹¹ W., *Theater, Kunst und Literatur: Die schöne Helena*. “Agramer Tagblatt”, VI, 241. Zagreb, 20. listopada 1911., str. 6.

¹² Mariano Fortuny, arhitekt, slikar, fotograf, dizajner osvjetljenja (Granada, 11. svibnja 1871. – Ve-

da je tih godina tehnička oprema zagrebačke pozornice osuvremenjena prilagođenom primjenom Fortunyjeve *ogromne kupole – nebeskoga svoda, s kojeg pada svakamo po pozornici svjetlo iz velikih kružnih svjetiljki kroz raznobojne vrpce i omogućuje da se dadu postići efekti svake vrste boja i u svim nuancama*¹³, Raić, kao i prethodno, obilato je koristi pa režija *Lizistrate* i u toj umjetničkoj dimenziji komprimira elemente inscenacijskoga modernizma. Takovrsna simbolizacija i teatralizacija Aristofanove *Lizistrate* korjenita je i jedinstvena promjena koja razmiče granice njegove redateljske metode.

Raić se bavi opernom režijom u razdoblju u kojem se gorljivi, gotovo doslovni naturalizam u pisanju, dekoru i glumi suprotstavlja romantičnoj melodrami, oslikanim platnima i teatralnosti pjevačkoga nastupa i u kojem su predvodnu ulogu u postavljanju nove glazbene dramatike imali ne dotad uobičajeni glumci-redatelji već sposobni redatelji izgrađenih idejnih principa. Korpus njegovih glazbenih režija (1910. – 1920.) nosi upečatljive označnice koncentrirane na dva vrijednosna kriterija: na potenciranje dramatičnosti radnje i likovnost uprizorenja. Iz takve redateljske perspektive Raić naglašava komponente dramskog ne kao kanonskog nego estetskoga određenja, što mu u izvedbenom smislu dopušta nesmetanu reprodukciju svojstava pojedinog djela. Budući da se prihvatio operne režije pod Treščecovim intendantskim i Albinijevim ravnateljskim nagovorom i svojim pristankom krajem 1909. godine¹⁴ osigurao čelno mjesto u glazbenoj produkciji zagrebačkoga kazališta, ubrzano i sebi svojstvenom umjetničkom senzibilnošću, poslije bogatog lirizma i intenzivne melodramatike Verdijeva, Puccinijeva i Mascagnijeva opusa, a prije Wagnerova simboličkoga misticizma i lajtmotivskog određenja glazbene strukture, smiono grabi u spektakularni i fantastični svijet Meyerbeerove *Afričanke*, 13. veljače 1912., koja u razmatranju Raićeve ukupne redateljske poetike tvori poveznicu s njegovim estetski srodnim ostvarenjima na dramskome području. Opera *Afričanka* Giacomina Meyerbeera, zasnovana na libretu Eugènea Scribea, donosi podjednaku scensku provokativnost kao i inscenacija Aristofanove *Lizistrate* s tom razlikom što se ovdje implementacija europskih tendencija zadržava u okviru umjetničkih načela samoga djela.

Čuven po svojim tzv. dobro skrojenim komadima (*pièce bien faite*) komediografskoga karaktera, Scribe je tematsku podlogu *Afričanke*, prema Davidu Conwayu, shvatio kao *reprodukciju vremenskih i prostornih stereotipova koji su kao posljedica nekih pokreta u prošlosti i slučajnosti u sadašnjosti prisiljeni suočiti se s presudnom odlukom ili svojom savjesti, po mogućnosti popraćenim prirodnom katastrofom ili nasilnom smrću*

necija, 3. svibnja 1949.). Poglede na funkciju i dioništvo osvjetljenja u predstavi iznosi u knjizi *Eclairage Scenique (Osvjetljenje pozornice)* 1904.

¹³ *Reforma kazališne rasvjete*. "Hrvatska pozornica", IV, 7. Zagreb, 13. listopada 1912., str. 12.

¹⁴ Podatak prema memoarima Srečka Albinija *Hrvatske opera 1909-1919*. Rukopis je pohranjen u Albinijevoj ostavšini u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU., str. 15.

(ili oboje).¹⁵ Zamijenivši antičko-povijesnu ili mitološku građu velike opere romantičko-povijesnim temama iz srednjeg ili ranog novog vijeka, Scribeov libretistički model uklapa se u dekorativni eklektizam Meyerbeerove opere *Afričanka*, u oslikavanje osvajačkih putovanja Vasca da Game i njegove idealizirane ljubavi spram egzotične plemenske kraljice Sélike. Meyerbeerov skladateljski stil koji spaja njemačku simfonijsku (Beethoven) i talijansku vokalnu tradiciju (Verdi) i kulminira u ansambalskim i zbornim prizorima poljuljao je dotadašnju predodžbu o formi velike opere. Meyerbeerova selektivna i nekonvencionalna manira u zamjeni arija i dramske funkcije protagonista velikim tabloom (tableau), zapravo prizorima gdje glavni likovi agirajući ispred mase ili protiv nje tvore središte radnje, zahtijeva i posebnu opremljenost kazališne pozornice. U predočenju estetskih označnica *Afričanke*, zasnovanih na blještavilu opreme i učestalom uključenju baletnih prizora koji pripremaju potresni operni epilog kada finalni tablo okončava melodramatični trokut između Inès, Vasca da Game i Sélike, Meyerbeer je surađivao sa scenografom Henrijem Duponchelom.¹⁶ Izumitelj brojnih kazališnih trikova, poznatih *duponchelerija*, Duponchel je i ne samo u Meyerbeerovoj *Afričanki* vizualnom atraktivnošću izvedbe (vatra, dim) i / ili iznenadnom pojavom čudnovatih bića i njihovim nestankom u propadalište predvidio udjel svjetlosne i tehničko-likovne komponente u suvremenome kazalištu.

Meyerbeerova opera *Afričanka* postavljena je još za Zajčeve operne ere (1870. – 1889.) u gornjogradskome kazalištu i do Raićeve režije uprizorena 31 puta, ali novčana je oskudica uvijek kočila njezin dolični scenski izgled. Reprezentativnošću svoga *stila bez stila*, kako ogorčeno i ponešto konvencionalno konstatira romantičar Robert Schumann, a samouvjereno ga negira Richard Wagner podložan vlastitom oduševljenju mistikom i pogledima na društvenu, pa i psihološku, funkciju kazališta, Meyerbeer je pridonio dignitetu Pariške Opere (Ópera de Paris), a Raić se trebao u inscenaciji *Afričanke* namiriti preinakom scenskih elemenata i kostima zatečenih u kazališnome fundusu. Usprkos tomu Raić je pokrenuo *silan orkestar, sjajnu ogromnu statisteriju, ubacio razsvjetne efekte, /.../* ali je *predstavi manjkala konačna skladnost i dotjeranost za koju je trebalo i više pokusa*.¹⁷ Svikao na stalne prepreke tehničke i ine naravi Raić se i u godinama scenografski pionirskoga djelovanja Branimira Šenoe (modernistička likovnost Didringove drame *Opasna igra*) i za Krizmanova angažmana (1912. – 1922. s prekidi- ma do 1932.) samostalno upuštao u stvaranje scenskoga *štimunga* i stilsku adekvatnost

¹⁵ David Conway, *Jewry in Music: Entry to the Profesion from Enlightenment to Richard Wagner*. Cambridge Universitu Press. Cambridge 2012., str. 217.

¹⁶ Henri Duponchel, arhitekt, dizajner interijera, kostimograf i scenograf, redatelj i organizacijski ravnatelj Pariške Opere te zlatar (Pariz, 28. srpnja 1794. – Pariz, 8. travnja 1868.) Scenograf u Comédie Française od 1827., scenograf i redatelj u Pariškoj Operi od 1828. do 1849. Zbog iznimnosti svojih scenskih rješenja, nazvan je *Aleksandrom Velikim mise-en scène*.

¹⁷ M. G. /Milan Grlović/, *Kr. hrv. zem. kazalište*. “Narodne novine”, LXXVIII, 37. Zagreb, 14. veljače 1912., str. 4-5.

kostima, a za interprete u svojim režijama birao je najpouzdanije članove ansambla. Zahvaljujući visoko razvijenom ukusu i preciznom uvidu u glazbenu literaturu, a isto tako svome šansonijerskome šarmu, predispozicijama koje mu priznaje jedini Gavella,¹⁸ Raić od pjevača traži, osim glasovnih kvaliteta, i glumačku vještinu, ukidajući tako umjetne no vremenski naglašene razlike između glazbenoga i dramskoga kazališta. Provedbu strukturno i idejno pretvorbenoga zahvata u glazbenoj režiji Raiću olakšavaju pjevači europskog ugleda (u Meyerbeerovoj *Afričanki* Mira Korošec je Sélika, Marko Vušković Nélusko, Maja Strozzi Inès, Stanislav Jastrzebski Vasco da Gama) koji se zbog svojih profesionalnih i kreativnih poriva evidentno udaljuju od konvencija prošlosti i teže predodžbi djela kao glazbene i scenske cjeline, vjerujući u stvaralačku viziju prvoga službenoga hrvatskog opernog redatelja.

U zbitom razdoblju eskalacije vlastite redateljske metode Raić se podjednako intenzivno bavi i glumom, koja je i odredila, osobito inozemni, početak njegove umjetničke karijere. Iako je pohađanje Miletičeve Hrvatske dramske škole inicijalno usmjerilo naturalističko i simboličku individualizaciju Raićeve glumačke koncepcije, a dominacija Bahrove dramatike u Beču i Reinhardtove predstave na Intimnoj sceni (Kammer Spiele) u Deutsches Theateru u Berlinu učvrstila viđenje suvremene dramatike, ipak Kvalipov modernistički repertoar u Narodnome divadlu u Pragu i ekspresivnost likova u režijama Leopolda Jessnera u Thalia Theateru u Hamburgu zacrtavaju konstante njegova glumačkoga modela. Izvjesna srodnost umjetničkih postavki istaknutih nositelja europskoga književnoga i kazališnoga modernizma prednost je oblikovanju Raićevih stvalačkih značajki koje pronicanjem u poetičku razlikovnost djela varira i dograđuje do izbrušenih finesa prenoseći preciznost pristupa određenom zadatku iz glumačke u redateljsku domenu. Prema sjećanju Nikole Andrića, već je, uzgred, na *prvom čitaćem pokusu /.../ Hofmannsthalove Elektre /.../ znao sve uloge napamet i mizanscenski raspored po prizorima / činovima predstave*.¹⁹

Slojevitost i verifikaciju svoga poimanja glume Raić poentira ulogama u kontekstu umjetničkog iskustva i godina njihova nastanka pa na odlike njegova tumačenja Shakespeareova Romea vjerojatno djeluje realističko-psihološka metoda Josepha Kainza u bečkome Burgtheateru, na Moritza Stifela u Wedekindovoj drami *Proljeće se budi* Jessnerova zaokupljenost naturalizmom i redateljska intuicija o njegovim tjelesnim mogućnostima i homoerotskoj *poročnosti*, a stil interpretacije Halbeova Johanna Hartwiga u *Mladosti* i Ibsenova Osvalda u *Sablastima* oblikuje samoinicijativno nastojeći dobiti angažman u zagrebačkome kazalištu. Premda spomenuti likovi ostaju čvorišne točke Raićeve kazališne / glumačke putanje, nastup u Bessier – Costinnoj *Povijesti jednog*

¹⁸ Branko Gavella, *Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu*. Rad 353. JAZU, odjel za suvremenu književnost, knj. 11. Ur. Marijan Matković. Zagreb 1968., str. 45.

¹⁹ Nikola Andrić, *O Ivi Raiću*. "Teatar", I, 5. Zagreb, 10. veljače 1923., str. 3-4.

Pierrota u Narodnome divadlu 1904. i u Zagrebu 1909. godine ponešto je drugačijeg karaktera jer postava toga djela u nacionalnu sredinu uvodi pantomimu kao samostalnu dramsku vrstu, a tumačenje Pierrotova lika ne samo što asocira po nekim interpretivno stiliziranim elementima na Raićevo šansonijersko i glumačko sudjelovanje u praškome kabaretu *Malostranska priča (Malostranské beseda)* nego djelatno utječe i na njegovo poimanje hrvatske dramatike.

Glumačku fizionomiju Raić utvrđuje ulogama u pretežno njemačkim, francuskim i ruskim komadima raznolika tvorbenog i tematskoga određenja, a oscilatno etiketiranje psihološke stilizacije njegove tehnike gotovo je utihnulo poslije Vitalea Malipiera u Vojnovićevu triptihonu *Gospođa sa suncokretom*, jednoj od rijetkih drama koje ga, osim Tucićeve *Golgote* i Dečakovih jednočinki *Crveni kimono* i *Adresa*, uključuju u modernističku maticu nacionalnoga stvaralaštva.

Premda je estetski modalitet Vojnovićeve književne riječi prethodno proživio kao Palo (*Allons enfants*) i Marko pl. Tudizi (*Na taraci*) u *Dubrovačkoj trilogiji*, 1. studenoga 1910., *prisutnost dvije "živosti" – tegobnu svijest o životu duboko skrivenom, ali isto tako i duboko značajnom, i slike živosti "života", koja transparentno treperi nad tom unutaršnjom, uvijek prisutnom žižom*,²⁰ u *Gospođi sa suncokretom* objektiviziranu secесиjsko-simboličkim slogom dramskoga mehanizma i figura (tamno-svijetli eksterijeri i interijeri, tajna ubojstava, mistika relacije muškarac – žena) i lokacijski prenesenu iz Dubrovnika u Veneciju, Raić deklarira kao Vitale Malipiero izdvojenošću psiho-fizičkih svojstava toga lika. I dok je Begović u jednočinki *Gospođa Sreća ili ranjeno Pierrot-ovo srce*²¹ literarno naznačio, a Pierrot u Bassier – Costinoj pantomimi *Povijest jednog Pierrota* scenski ocrtao njegove intimne afinitete, Vojnovićev Vitale Malipiero u *Gospođi sa suncokretom* motivski i praktički sintetizira karakteristike Raićeva glumačkoga modela. Koloritne nijanse modernizmu toliko drage žute odnosno zlatne boje suncokreta i isto tako za modernizam tipičnog unošenja aktualnih tehničkih detalja (kod Begovića prestižnost automobila, kod Vojnovića *aviatorski raid* oko Afrike) tim opsjenarsko-realističkim simbolima u okruženju dekadentne *živosti* Venecije koja svojim bolećivim posjetiteljima pruža doživljaj nutarnjeg poslanja i tragičnog obračuna sa samim sobom, predestiniraju Malog Pierrota već po doslovnom značenju njegova imena na emocionalno nestajanje, zapravo pretapanje vlastita bića u čeznutljivu neizvjesnost budućega trajanja. Vojnović spominje²² da mu je Raić nadahnuće za oblikovanje Vitalea Malipiera, šalje mu iz Venecije na čitanje dijelove triptihona i preporučuje ga za tu

²⁰ Branko Gavella, *Šesti put pred Vojnovićevom "Dubrovačkom trilogijom"*. U: *Književnost i kazalište*. Biblioteka Kolo, 8. Priredili Nikola Batušić, Georgij Paro, Božidar Viočić. Zagreb 1970., str. 65.

²¹ Antonija Bogner-Šaban, *Milan Begović: Gospođa Sreća ili ranjeno Pierrot-ovo srce*. U: *Krležini dani u Osijeku. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Osijek Hrvatsko narodno kazalište; Filozofski fakultet. Zagreb – Osijek 2006., str. 123-133.

²² *Pisma Iva Vojnovića*, knj. II. Priredio Tihomil Maštrović. Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Ogranak Matice hrvatske Dubrovnik, Zagreb – Dubrovnik 2009., str. 61-62.

ulogu u Národnome divadlu, kazališnome slikaru-izvođaču Emanuelu Trnki²³ donosi *nacrte, određuje boju novih dekoracija i sugerira stimmung*²⁴ Bachove režije *Gospođe sa suncokretom*, 25. svibnja 1912., koja bi jamačno i bez piščevog nametanja, popraćena novinskim pjesmuljcima-rugalicama,²⁵ svojim osvjetljenjem i rasporedom likovnog materijala (hotelsko predvorje u pozadini sa siluetama zgrada u Veneciji pod mjesečinom u prvome činu) odgovaračuje obuhvatila etičko i psihološko ozračje toga djela.

Pod dojmom izvedbe *Gospođe sa suncokretom* nacionalno iritiran (komparacija sa Augustom i Milanom Šenoom) i homofobski zaoštreno Matoš ustvrđuje da ga Vojnovićeva drama *podsjeca na monstruoznosti u kakvom Grand-Guignolu i na užase modernog kazališta od lutaka*,²⁶ ali potencijalno brojni uzori ne priječe njegovu glazbenu osjetljivost te bilježi da je bio *glasovir na pozornici i žice iza kulisa*.²⁷ I dok je Matoš ostao vjeran svome kritičarsko-impresionističkom konceptu, pa Raić i opet *šušti i slivka jezikom kod silaba naročito kod s-a*, a u trećem činu ga *ženira njegov glas i stas*,²⁸ Livadić pišući prije i poslije premijere o *Gospođi sa suncokretom*, u skladu modernističkim razdvajanjem književne i kazališne kategorije, korigira svoja stajališta. Neposredno po Vojnovićevu čitanju teksta *Gospođe sa suncokretom* u Hrvatskome glazbenom zavodu, 12. siječnja 1912., Livadić iskazuje bojazan da didaskalijske instrukcije *o milieu i događajima ne dopuštaju njezin slobodni scenski razvoj*,²⁹ a zatim u potankoj analizi u "Savremeniku" zaključuje da ovom djelu nedostaje *samosvojne tvorne snage*³⁰ i, unatoč svojim *prikorima*, priznaje da je autor *kaotičnost duha ovoga našeg doba /.../ zahvatio grandioznim potezima svoga kista*.³¹ Nakon premijere Livadićeva se revizija mišljenja otvara spram kazališnog učinka jer Vojnovićeve *pleinair slike bez pozorišnoga svjetla nemaju života /.../ i slika se reda do slike, svaka za sebe puna ljepote i zamamnosti, tako da gledaocu ne pada ni na um da pita: kako i odakle i zašto i čemu upravo tako, nego naprosto radosno prima i sretan je, što je baš tako sve tako liepo i nikako drugačije*.³²

²³ Podatak s kazališne cedulje *Gospođa sa suncokretom*, 25. svibnja 1912., pohranjene u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, uvez sezone 1911. / 1912.

²⁴ *Gospodja sa suncokretom*. Ilustrirani kazališni list. Kr. hrvat. zemaljsko kazalište. Zagreb 1912., str. 6-7.

²⁵ Z. X. /Zvonimir Vukelić/, *Conte!*. "Hrvatska", 254. Zagreb, 9. siječnja 1912., str. 5.

²⁶ A. G. /Antun Gustav/ Matoš, *Gospodja sa suncokretom*. "Savremenik", VII, 6. Zagreb, lipanj 1912., str. 378.

²⁷ Isto, Matoš, str. 382.

²⁸ Isto, Matoš, str. 382.

²⁹ Id. /Branimir Livadić/, *Ivo Vojnović "Gospodja sa suncokretom" (San mletačke noći)*. "Obzor" LIII, 11. Zagreb, 13. siječnja 1912., str. 2.

³⁰ Branimir Livadić, *Gospodja sa suncokretom*. "Savremenik", VII, 2. Zagreb 1912., str. 116.

³¹ Isto, str. 118.

³² Id. /Branimir Livadić/, *Premijera "Gospodje sa suncokretom"*. "Obzor", LIII, 146. Zagreb, 29. svibnja 1912., str. 1-2.

Modernizam Vojnovićeva djela u kazališnom i u širem kulturalnom smislu pruža Raiću izjednačenje s piščevim fatalizmom koji se razmahuje u drugom i postiže vrhunac u ishitrenom rješenju trećega dijela triptihona. Gomilanje motiva analognih Goetheu, Hauptmannu, Poeu i Dostojevskom i primijenjenih prema dramaturškoj potrebi kao i topos Wildeove i Straussove *Salome*, nasljedovan i u Krležinoj *Salomi*, stimulira Raićevo iznošenja mistične sudbine Vitalea Malipiera i sublimira se u njegovom ispovijednom sukobu s Miss Mag (2) kad, zahvaljujući Vojnovićevoj maniri, bezimen On i bezimena Ona pročišćuju (3) rafiniranost muške sladostrasne žudnje i bezobzirnost, pa i animalizam ženskih poriva. Problematizacija ljudskih nagona kojima jedino smrt donosi metaforički oprost i smirenje pokreće intimnost Raićeve glume te njegove istrzane rečenice kao i reakcije na neprestanu izmjenu brutalnih i donekle površnih senzacionalističkih epizoda, gipkost njegova tijela i umekšani pokreti na granici pantomime popraćeni izrazima ushita, posljedične malaksalosti i očaja, konkretiziraju povijesne i stilski aktualizirane nanose lika Vitalea Malipiera.

Priključivši se uhodanoj eliti modernističkih kritičara (Nehajev, Livadić, Ogrizović, Parmačević) slično o Vojnovićevoj *Gospođi sa suncokretom* razmišlja i Branko Gavella vidjevši u dramaturškoj artikulaciji komada osnovni kazališni poticaj za stvaranje predstave. Svoje postojano uvjerenje Gavella sažima u raspravi *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*, a Vojnovićev opus mu je signifikantan primjer u kojem se *na veoma apartan način ogledala ova problematika kazališta prema književnosti*.³³ Tezu da književno djelo estetsku vrijednost postiže tek na pozornici i da njegova scenska realizacija podliježe vrjednovanju nakon glumačkog promišljanja i gledateljske reakcije Gavella zasniva na ukupnosti svoje kazališne misije i *unutarnjoj obvezi šifre – II –*³⁴ iz doba *kulturnih i kazališnih referata*³⁵ u “Agramer Tagblattu” (1911. – 1918.) tada predočenih u teoretskome tekstu *Drama i pozornica*,³⁶ i recepcijski primijenjenih, među inim, i na Vojnovićevu *Gospođu sa suncokretom*. Poput Livadića, i Gavella dvoji glede poetičkih i vizualnih aspekata toga djela, no okrenut pitanju kazališnoga priznaje da *odgovor donosi i dokumentira sjajan uspjeh uprizorenja /.../ koje su /.../ gledatelji pratili s tjeskobnom napetošću, sve dok to uzbuđenje nakon drugog čina nije prešlo u zaglušujući pljesak autoru i glumcima /.../ Izvedba je otkrila samoniklost dramskoga središta, koje nije Dama sa suncokretom već Vitale Malipiero* i potom obuhvatno razmatra formativne faze interpretacije toga lika: *G. Raić je dosego ono*

³³ Branko Gavella, *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*. U: *Književnost i kazalište*. Biblioteka Kolo, 8. Priredili Nikola Batušić, Georgij Paro, Božidar Viočić. Zagreb 1970., str. 15-16.

³⁴ Gavella, isto, str. 41.

³⁵ Branko Gavella, *Umjesto predgovora*. U: *Književnost i kazalište*. Biblioteka Kolo, 8. Priredili Nikola Batušić, Georgij Paro, Božidar Viočić. Zagreb 1970., str. 9.

³⁶ – II – /Branko Gavella/, *Bühne und Drama*. “Agramer Tagblatt”, XXVIII, 295. Zagreb, 24. prosinca 1913. Božićni prilog.

najteže u glumačkom djelovanju, on je svoj lik gradio sintetski na njegovim pojedinim karakternim crtama, na pozornicu je došao kao Vitale, i sve što je zatim činio i izgovarao bila je potkrijepa i logičan razvoj te osobnosti. Lagoda njegova ulaska i pritom ipak čuvanje neznatne distance koja Vitalea dijeli od njegove okoline; predosjećaj tragičnog u prvom susretu s Njom i naposljetku grandiozno uvođenje snoviđenja, bili su približno najistaknutiji trenuci prvoga čina. Ton drevne mudrosti, senzitivnost, neuglađenost mladenačke gestikulacije, zatomljeno uzbuđenje koje zatim prerasta u užas, pojedini su najdojmljiviji prijelazi u drugome činu. Ipak vrhunac njegova umijeća postignut je u trećem činu. Činilo se da se u Vitaleovim očima zrcali tragedija prošlosti, a svojim je izgledom postaran za mnogo godina. Na našoj pozornici rijetko se kada vidjelo takvo postignuće oblikovano do pojedinosti, a koje je svojom životnošću tvorilo jedinstvo.³⁷

Gavella i nadalje kritičarski prati Raićevu identifikaciju s Vitaleom Malipierom i komentira da je svoju poznatu uspješnicu /Glanzeleistung/ pomoću novih poteza još popunio i produbio. U drugome je činu novim tonom umjetničkim i samo po sebi razumljivom prirodnošću ostvario tragiku mlade duše.³⁸ Gavellina angažiranost zahvaća u srž Raićeva sofisticiranoga sustava, a interpretativno uglađenu dominantnost priznaje mu i Livadić poslije istog uprizorenja Vojnovičeve *Gospođe sa suncokretom* 1915. godine: *G. Raiću ušao je Malipiero u krv. S rijetkom prirodnošću i sa umjetnički obuzdanom temperamentnošću iznio je ipak življe i krepče nego prije ovu najzaobljniju figuru drame.*³⁹

Raićev glumački diskurs zaprima specifičnu umjetničku strukturu, a ovaj presjek uloga poetički i estetski neposredno se nadovezuju na shvaćanje redateljskoga sustava u modernističkome razdoblju sintetizirajući samobitne označnice njegova stvaranja.

Pređeni redateljski i glumački dometi popunjavaju Raićev kazališni opus i upozoravaju na njegovu poetičku referentnost, on je ujedno svojevrsna vremenska poveznica Miletićevih vizionarskih reformi i najava Strozzijeve i osobito Gavelline umjetničke ere. Prenosjenje refleksija recentnoga europskoga scenskog izraza na dramsko i na glazbeno područje, procjeniteljski relativno previđeno u hrvatskoj povijesnoj i stručnoj literaturi i generacijski uporno pripisivano metodi Maxa Reinhardta, ograničava bitnost Raićeva umjetničkoga diskursa koji je strukturirao, pa i neposredno determinirao, principe njegovih suvremenika i kazališnih nasljednika.

³⁷ – II – /Branko Gavella/, *Die Dame mit der Sonnenblume*. "Agramer Tagblatt", XXVII, 122. Zagreb, 28. svibnja 1912. str. 5-6.

³⁸ – II – /Branko Gavella/, *Nationaltheater*. "Agramer Tagblatt", XXX, 2. Zagreb, 4. siječnja 1915., str. 6.

³⁹ Id. /Branimir Livadić/, *Debut gdje. Anke Vrbanić*. "Obzor" LVIII, 3. Zagreb, 3. siječnja 1915., str. 3.

KAKO JE IVANA DRAMATIZIRALA ŠEGRTA HLAPIĆA

Ivana Brlić-Mažuranić, *Šest konaka šegrta Hlapića* (1930.)
Uz 100 godina *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića* (1913. – 2013.)



Autorica u doba pisanja romana
Čudnovate zgode šegrta Hlapića

U ostavštini Ivane Brlić-Mažuranić (Ogulin, 1873. – Zagreb, 1938.) nalaze se i dvije dramatizacije njezina romana *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* (1913.). Jednu je napravila sama autorica pod naslovom *Šest konaka šegrta Hlapića*, a drugu Tito Strozzi pod izvornim naslovom. Obje imaju više verzija s više podnaslova – Ivanin: *Igrokaz za djecu sa predigrom, sa šest slika*, Strozzijev: *Petnaest, odnosno trinaest slika s predigrom, odnosno s prilogom*.

Iako se Tito Strozzi u svojoj dramatizaciji oslanjao ne samo na roman već i na tekst autoričina igrokaza, radi se o dvama posve različitim tekstovima. No, dok je prema

Strozzijevoj još za autoričina života bila izvedena i kazališna predstava, Ivanina je dramtizacija ostala neizvedena i sve donedavno neobjavljena.¹

Dramtizaciju romana koji je autorici donio književnu afirmaciju započela je Ivana Brlić-Mažuranić 1925., tj. dvanaest godina nakon objave *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića* i devet nakon *Priča iz davnine* – knjige koja ju je proslavila. Čini se da je poticaj došao iz Udruge učiteljica i to u trenutku kad je sva bila zaokupljena engleskim izdanjem *Priča iz davnine*, pa je dramtizaciju dovršila tek 1930.

Drama je trebala biti izvedena već 1931., ali je prva ponuda stigla tek 1932. od Roditeljskog vijeća ženskih srednjih škola, međutim, bez rezultata. Onda je na Sušaku 1933. trebala biti školska predstava, ali je ravnateljica odustala vidjevši već prema prvome činu da to neće ići. I pismu kćeri Nadi priznaje Ivana da tako silno želi da dođe do izvedbe, da joj se već svi rugaju:

*Al što ćeš! Jučer mi u loncu procvao jedan prosti prostacti jaglac kojega već tri godine prenosim po sobama. I to me više veseli nego sve divotne azeleje koje podobivasmu za rođendane. Tako je i sa mojim Hlapićem koji mi ide više po glavi nego Nobel!*²

A onda u srpnju 1933. počinju dogovori o proslavi autoričina 60. rođendana, pa se opet pojavila ideja da se priredi predstava *Šegrta Hlapića*, i to u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Prijedlog je najvjerojatnije potekao od Ivanina sina, Ivana Brlića, i on je predložio upravo majčinu dramtizaciju romana. No, ravnatelj Josip Bach taj prijedlog nije prihvatio te u pismu Brliću od 19. srpnja 1933. citira mišljenje Kalmana Mesarića:

*Dramtizacija te priče o Hlapiću pod naslovom "Šest konaka šegrta Hlapića" zaostaje nažalost za pričom. U toj je dramtizaciji jednostavnost dječjih dialoga bez potrebe komplicirana, tehnika nalik na zastarjele féerije u neskladu sa aktuelnošću priče, a nekoje vanredno žive scene iz priče neiskorišćene. Jednako je tako ostao nedovoljno izoštren i dramski zaplet fabule.*³

Dijeleći Mesarićevu ocjenu, Bach je predložio da roman adaptiraju Mesarić ili Strozzi. Uz autoričinu suglasnost to je na kraju povjereno Titu Strozziju. Ivana je, dakako, pročitala Strozzijev rukopis, baš kao što je Strozzi bio pročitao i roman i autoričinu dramtizaciju. Kad mu ga je krajem siječnja 1934. vraćala, tražila je Ivana neke izmjene, u prvome redu da se izbacili lik Pričala, koji se u Strozziju pojavljivao na početku i na kraju komada.

¹ Objavio sam je u ovogodišnjem broju "Croaticae" u kritičkoj redakciji koja se temelji na kombinaciji triju rukopisnih verzija. Usp. Ivana Brlić-Mažuranić, *Šest konaka šegrta Hlapića* (1930.), "Croatica", br. 57, Zagreb 2013., str. 297-360! – U međuvremenu, tijekom redakcije ovoga članka, objavio sam roman i njegovu dramtizaciju u istoj knjizi. Usp. Ivana Brlić-Mažuranić, *Čudnovate zgode šegrta Hlapića – Šest konaka šegrta Hlapića*, Večernji list – Matica hrvatska, Zagreb 2014.

² Citirano prema rukopisnome članku Berislava Majhuta *Dječji roman Čudnovate zgode Šegrta Hlapića i njegove dramtizacije iz 1930. i iz 1934.*, koju je izložio na skupu *Rano učenje hrvatskoga/materinskoga jezika (RUHMJ-5)* u Opatiji 17. rujna 2012. Dotično se pismo inače ne spominje u Arhivu obitelji Brlić!

³ Usp. Arhiv obitelji Brlić, kutija inv. br. 80, sv. 67!

Rad na predstavi bio je prekidan zbog bolesti male Lee Deutsch, djevojčice koja je glumila Gitu. Čak je i premijera bila došla u pitanje. Ipak, održana je 17. travnja, a novine su predstavu ocijenile pohvalno. Iako će zapisati kako je ona *Hlapićeve doživljaje napisala, a Braco Reiss i Lea Deutsch udahnuli im život*, Ivana Brlić-Mažuranić nije bila sasvim zadovoljna. Do rujna 1934. ista je predstava bila izvedena još osam puta i potom pala u zaborav.

Iz toga zaborava nije izišla ne samo Strozzijska dramatizacija već niti autoričina. Za to vrijeme autoričin je roman nastavio osvajati publiku diljem svijeta da bi danas postao ne samo jedan od najpopularnijih hrvatskih romana već i jedini čijem se liku obilježava rođendan.

Očito je da dramatizacija i roman ne samo da nisu isto djelo već su toliko različiti da su im se i sudbine posve razišle.

Zašto?

Već je Bach, odnosno Mesarić upozorio da su *nekoje vanredno žive scene iz priče neiskorišćene*. Drugim riječima, problemi su u prilagodbi romaneskne priče scenskoj izvedbi.

A ta se priča u glavnim crtama svodi na sljedeće:

Kod majstora Mrkonje

Postolarski šegrt Hlapić radio je kod majstora Mrkonje, koji je bio zao otkad mu se dogodila velika nesreća (I. Šegrt Hlapić). Neki bogati gospodin naručio je čizmice za svog sina, ali su bile pretijesne, pa je majstor okrivio Hlapića, a šegrt odlučio otići u svijet (II. Čizmice). Ostavlja pismo majstoru i majstorici te odlazi u zelenim hlačama, crvenoj košulji, novim čizmicama, sjajnoj kapi i s crvenom torbom. Ostao je pas Bundaš. (III. Bieg).

Prvi dan putovanja

Prošao je dugu gradsku ulicu te susreo starca mljekara. Hlapić mu pomogne raznijeti mljeko i pri tome susretne jednu sluškinju, a kad je završio, legne i zaspi (I. Mali mljekar). Iz sna ga probudi lizanje psa Bundaša, koji je došao za njim, pa su dalje zajedno putovali (II. Velika glava pokazuje se u travi). Prvo su došli do kućice s plavom zvijezdom u kojoj je plakao dječak Marko, jer je izgubio dvije guske, pa su mu Hlapić i Bundaš našli guske i tu prenoćili (III. Kuća sa plavom zvijezdom).

Rod majstora Mrkonje.

I.

Segrt Klapic.

Bio je neki mali ~~postolarni~~ segrt koji nije imao ni oca ni majke. Zvao se je Klapic.

?? Klapic u podera
nim blatinama i crvenoj
kožici

Klapic je još bio malen kao lakat, a ve-
seo kao ptica. Bredli dan je spedi^{na}
malom postolarnskom stolu koji je imao
tri noge - i ueli dan je zabijao Klapic
kline u ušima i svao kapele. ^{u ueli dan je fudbar i igru do pola}

?? Tako je bio velik
da mu je glava
bila do stopa u
oklopu maloj soli.

Klapicov gospodar se je zvao majstor
Mrkonja, a bio je jako zao i jako stra-
šan. Imao je kustravu kosu kao lav
a duge brkove do ramena. Njegov glas
je bio tako jak i ^{tako} ~~Mrkonja~~ kao u medve-
da.

Majstora Mrkonje
dogodila se je jedan
put ~~jedna~~ velika za-
lost, kad je od onde
bio tako tvrdog oroda
~~to~~

On ~~Mrkonja~~ je bio jako nepravedan i
pravos je i vidao na Klapica kad god
je bio zlovoljan. ~~trkao ga je čisto nožem
selikom teškom pundošom~~

U njoj se je dogodila
ista žalost kad i
majstora Mrkonje. Ali ona
je od toga postala još
gora i ~~imala je~~
velo dobro orode - kba-
vica je imala jako rade.

Majstoria je bila jako dobra, ^{gleda} se je
i ona bojala majstora Mrkonje. Kad god
je nosila Klapicim frizkoga klobuk živica
je sabirala pod pregu da majstor
ne vidi, jer je majstor zapovjedio da se Kla-
picu dade ^{onaj} Fordi i stari kruk, a majsto-
ria je znala da Klapic rado vede neki
kruk.

Klapic je imao samo te jedne poderane ^{blaci}
i još jedne koje mu je ^u majstoria načinila
od zelenog sukna. To je sukno ostalo od ^{ma-}
stovne zelene preguie kad je majstor ^{pa-}
medio njoj reći da načiniti od toga kba-

Početak rukopisa romana

Hlapić: /Ulazi majstorica/

Majstorica: /Zabija čavlice/ ŠEST KONAKA ŠECRTA HLAPIĆA /Ulazi svog toga! Majstor se smješta/ /Hlapić zaprepašten gleda u njezine ruke/ /Hlapić se spušta pod svjetlo/ /Ulazi majstorica/ /Predigra.

Majstorica: /Gleda/ Postolarska radnja majstora Mrkonje. Vrlo malena i priprosta. Na dnu u uglu pregrada od drveta iza koje je kuhinja. Na desno vrata, koja vode u sobicu. Na dnu malo veća vrata vode u dvorište. Na lijevo prozor, pod kojim je tronožak i ^{na} stol sa postolarskim orudjem. /

Hlapić: / Sjedi na tronošku i oštro zabija klince u neku cipelu/ Tako čavliču! Bađava se opireš! - vidim ja: neće ti se u ovu staru cipelu! /Udara krepko/ E dragi moj, i meni se nebi koješta htjelo! /pauza/ Al sitni smo ti i ja / pauza/ a ja nemam nikoga svog na svijetu, baš kao ni ti, pa se koješta mora!

/Ulazi majstor Mrkonja, visok, plećat, brkat, surovoga glasa/

M. Mrkonja: Gdje su čiznice? Brzo!

Hlapić: Skoči sa tronoška i dohvati nove laštene, dječje čiznice, koje su stajale na polici. / Evo ih! / Pruža ih majstoru Mrkonji i gleda ih očitim zadovoljstvom/

M. Mrkonja: Obriši ih bar, lijenčino lijena! -

/Hlapić tare rukavom svoje košulje čizme/

M. Mrkonja: /Uhvati Hlapića za uho/ Gle ti njega! Rukavom svoje naj-

Hlapić: /bolje košulje!/ Mrkonja uzme čizme, zaprijeti još rukom Hlapiću i izidje opet na lijeva vrata. Hlapić gleda za njim i počese uho. /

Hlapić: /Sam/ Moja najbolja! moja najljepša! moja jedina, krasna košulja! /Diže lakte, a obadva lakta provizuju kroz razderane rukave košulje. Iza pregratka, koji služi za kuhinju, izlazi majstorica. Skriva nešto pod pregačom. Govori tiho i

Početak strojopisnog prijepisa dramatzacije

Drugi dan putovanja

Ujutro odu i naiđu na kamenare od kojih su neki imali velike crne očale, a drugi nisu, pa se nisu bojali, nego su pjevali. S njima je zapjevao i Hlapić, svi su se nasmijali šarenom teletu koje se htjelo potući s Hlapićem (I. Hlapić i kamenari). Pred nevremenom sklone se pod most pod kojim je već bio čovjek u crnoj kabanici. Prije spavanja Hlapić se prekrizio, ali ne i onaj čovjek (II. Crni čovjek).

Treći dan putovanja

Kad se probudio, čovjeka u crnoj kabanici više nije bilo, a ni njegovih čizmica. (I. Velika žalost). Susretne Gitu, djevojčicu sa zelenom papigom, koju je gospodar cirkusa ostavio u nekom selu dok ne ozdravi te dođe za njim. Netko joj je ukrao zlatne naušnice, pa svi krenu u potragu (II. Djevojčica na putu). U prvom selu Hlapić dobije posao (III. Na sjenokoši), a za večerom Gita izvodi veselu predstavu kojom sve oduševi (IV. Predstava). Hlapić doznaje da su i neki težaci pokradeni (V. Razgovor Hlapića s težacima).

Četvrti dan putovanja

Iz sna su ga probudili povici da gori štala “Hrdjavog Grge”. Požar se proširio i na kuću, pa je trebalo ići na krov, što se nitko nije usudio. Hlapić se popeo, gorući krov se urušio, a Hlapić propao na tavan (I. Požar u selu). Tu nađe svoje čizmice i sve druge ukradene stvari (II. Veliko čudo). Svi su bili zadivljeni, samo je Grgina majka plakala. Hlapić joj obeća da će joj sina naći i prenijeti mu poruku, pa uzme od majke rubac sa srebrenim novčićem (III. Grgina majka). Ranu na Hlapićevoj peti povezala je Gita, koja se pohvali da i ona ima na palcu brazgotinu u obliku križa. Ona ne zna kako je to kad se ima majku, ne zna ni Hlapić, ali je imao majstoricu, koja ga je često očuvala od majstora i pomagala mu (IV. Gitina brazgotina).

Peti dan putovanja

Poslije dugoga hodanja došli su do raskršća s pastirima. U šalu maloga Miška i Hlapića umiješa se Miškov stariji brat, ali se Hlapiću nije htjelo tući, već predloži da se natječu u bacanju kamena. Hlapić pobijedi, svi sjednu oko vatre, peku kukuruze i pričaju. Miško je isprobao Hlapićeve čizmice, a Hlapićeva je i dalje glavna briga naći Grgu (I. Kako je na paši). Iznenada dojure kola s poplašanim konjima, prevrnu se i iz njih ispadnu crni čovjek i Hrdjavi Grga. Dok se Gita divila konju koji ju je podsjećao na njezina Sokola iz cirkusa, Hlapić ponudi crnom čovjeku da pokrpa uzde (II. Otkuda je pao čovjek pred Hlapića). Hlapić prenese Grgi majčinu poruku i preda rupčić s forintom (III. Grga i Hlapić). Pastirići i Hlapić s Gitom dugo su razgovarali, pastiri ih prime na noćenje a za uzvrat svima će pokrpati opanke (IV. Noć u zapečku).

Šesti dan putovanja

Drugo jutro Hlapić je radio, a Gita se igrala. Selom je prolazila prosjakinja Jana te je Hlapić i njoj pokrpao opanke, jer ga i onako šalje car, da ide po ovoj zemlji, pak gdje treba pomoći, da tamo pomogne. Od Jane sazna da su prošle noći u šumi iza sela zlikovci orobili čovjeka koji je išao na sajam (I. Mali postolar i prosjakinja Jana). Potom su stigli u veliki grad koji je imao crkve i duge ulice sa stražarima na uglu. Došli su na veliku pijacu na kojoj je bio sajam. Hlapić strahuje da bi mogao sresti majstora Mrkonju, koji je uvijek govorio da je od sajma sve zlo njegovo, a mogao bi biti i crni čovjek, pa i Gitin gospodar s cirkusom (II. Na sajmu). Na sajmu su i dva košarača, jedan uspješan i bogat, drugi siromah, jer nije znao hvaliti svoju robu. Gita Hlapićevim nožićem potajno sruši šator bogatog košarača, pa su sada počeli kupovati košare od siromaha (III. Dva košarača). Hlapić i Gita došli su do vrtuljaka, svi su se vrtjeli, osim jednoga, jer su dvije sluge utekle. Oni se ponude gospodaru vrtuljka, pa kad ih je vidio kako izgledaju, primi ih u službu. Vrtuljci su radili do kasno u noć, gospodar je nabrao punu vrećicu novaca, naručio večeru za Gitu, Hlapića i Bundaša, zahvalio im, ali ih nije mogao primiti na noćište (IV. Na vrtuljku). Hlapić je složio prazne vreće i rekao Giti da će spavati kao graškova kraljevna. Potom joj je prije spavanja ispričao kakva je to bila graškova kraljevna (V. Bez krova).

Sedma noć putovanja Hlapićevog

Kroz san Gita je čula hrzanje Sokola iz obližnjeg cirkusa, ali ne želi ostati kod svog gospodara (I. Poznati glas). Prikrade se Sokolu, a Hlapiću se sviđa jedan vranac. Bio je to isti vranac na kojemu se jučer vozio crni čovjek s Grgom. U štalu su ušla dva čovjeka, a njih dvoje se sakriju (II. Po noći u cirkusu). Crni čovjek i gospodar cirkusa počnu razgovarati (III. Nova pogibelj). Crni čovjek traži dukate za vranca, a gospodar da mu prije kaže gdje je onaj čovjek čiji je bio vranac. Crni mu čovjek reče da ga se ne treba bojati, jer je svezan u šumi, te da mu se žuri, jer prije zore mora do kuće s velikom plavom zvijezdom po kravu, Grgu je već tamo poslao, ali mu ne vjeruje (IV. Dva opaka čovjeka). Tako je Hlapić sve doznao, pa je odlučio doći do Markove kuće prije crnog čovjeka. I Gita je pošla s njim (V. Hlapićeva odluka). Dok su išli cestom, Gita upita kako to da stražari nisu ulovili crnoga čovjeka i Grgu kad su se dovezli u grad na vrancu. Gita se ubrzo umorila i nije mogla dalje (VI. Po noći na putu). Čekajući pomoć, na cesti se pojave kola onoga siromaha košarača sa sajma (VII. Kola u magli). Hlapić mu ispriča zašto noći putuju i da prije zore mora biti kod kućice s plavom zvijezdom, a košarač da zna gdje je ta kućica. Dovezli su se do raskršća (VIII. Pomoć). Na rastanku košarač ih upozori da je blizu otkopana stijena gdje se kamen vadio (IX. Hlapić i Gita opet sami). Gita od mraka ništa nije vidjela, pa je išla za Hlapićem, a Bundaš ispred Hlapića. Potom su sjeli na jedna panj, a onda se čulo kako puca suho granje. Sasvim blizu Gite zakašljao je čovjek (X. U šikari i mraku). Iz mraka je naglo izašao neki visoki i široki čovjek,

koji pali šibicu (XI. Strava). Bio je to majstor Mrkonja, koji brzo pristupi Hlapiću i digne ga u zrak, a potom obojica od radosti zaplaču (XII. Iznenadenje). Majstor Mrkonja ispričava da su ga zlikovci orobili kad se vozio na sajam, a da ga je odvezao čovjek koji mu je dao forintu za sreću, a on da ide u svijet okajati grijehe. Ostalo će majstor ispričavati kod kuće kad mu se mali Hlapiću vrati, a povest će i Gitu (XIII. Kako se je sve to dogodilo). Zatim su izašli na cestu s koje se vidjela Markova kućica. Hlapić reče Markovoj majci da čuva svoju kravu te pođe dalje s majstorom Mrkonjom i Gitom. A Markova je mati odmah otišla po stražare, koji će čuvati njenu kućicu. Ali crni čovjek nije dolazio, pa su i stražari otišli. Nakon mnogo dana ljudi su našli jednoga mrtvoga crnog čovjeka, koji je pao s otkopane stijene (XIV. Kod Markove kuće).

Zaglavak

Došli su u grad pred majstorovu kuću, a onda u dvorište gdje ih je dočekala majstorica (I. Sreća i radost). Majstorica je tužno promatrala Gitu, jer bi tako velika sada bila i njihova Marica. Majstor ispriča kakva ih je nesreća zatekla jednu noć na sajmu prije osam godina kad su stanovali u drugom gradu i imali kćerku Maricu. Bile su joj tri godine kad je majstor otišao na sajam i poveo malu Maricu. Dok je prodavao robu, dijete se izgubilo i nikada je više nisu našli. Odselili su se, pa iako je nikada neće naći, uvijek bi je mogli prepoznati, jer je na palcu imala brazgotinu u obliku križa. Gita je bila mala Marica! Drugi dan sretni majstor i majstorica najprije kupe novo odijelo Hlapiću i Giti, a zatim odu u crkvu (II. Marica). Kad su se vratili iz crkve, Hlapić uzme kitu cvijeća i odnese onoj služavki, kojoj je to bio obećao bude li starcu mljekaru pomagala. A ona je za njega imala pismo u kojemu je mljekar prije smrti Hlapiću ostavio svoja kola i magarca. Na stubištu susretne gospoju, koja je od služavke čula kako je dobar i neobičan taj šegrt Hlapić, pa mu ponudi da će ga primiti za svoga sina i dati izučiti gospodске škole. Ali Hlapić zahvali i reče da ostaje postolar. Poslije odoše Gita i Hlapić po magarca i kola, usput su pjevali i pucali bičem nad mudrim magarcem Kokodanom (III. Hlapićeva baština). Hlapić i Gita su narasli, Hlapić je ostao postolar, a Gita je i zaboravila da je bila u cirkusu. Sjetila se jedanput kad je u grad došao neki cirkus i ona vidjela djevojčicu na svome ostarjelom Sokolu, a vidjela je i svoju papigu te doznala da im je dobro kod novog gospodara, jer je stari umro. Poslije su se Gita i Hlapić vjenčali, potom preuzeli posao od majstora Mrkonje, a imali su četvoro djece i tri šegrta. Nedjeljom popodne sakupili bi se šegrti i djeca oko njih, pa su im pripovijedali *čudnovate sgode šegrta Hlapića* dok su čizmice stajale u malom staklenom ormariću.

Drama Ivane Brlić-Mažuranić *Šest konaka Šegrta Hlapića* sastavljena je od predigre i šest slika. U tome smislu ona donekle prati kompoziciju romana, tj. svakome danu putovanja odgovara po jedna slika:

ČUDNOVATE ZGODE ŠEGRTA HLAPIĆA	ŠEST KONAKA ŠEGRTA HLAPIĆA
<i>Predgovor</i>	...
Kod majstora Mrkonje	PREDIGRA
Prvi dan putovanja	SLIKA I.
Drugi dan putovanja	SLIKA II.
Treći dan putovanja	SLIKA III.
Četvrti dan putovanja	SLIKA IV.
Peti dan putovanja	SLIKA V.
Šesti dan putovanja	SLIKA VI.
Sedma noć putovanja Hlapićevog	...
Zaglavak	...

Radnja predigre zbiva se u postolarskoj radionici majstora Mrkonje, prva, druga, treća i peta slika na selu, a četvrta slika na sajmu u jednom većem gradu. U prvoj i petoj slici su baletni i glazbeni dodaci. Za svaki dio autorica je predvidjela vrijeme trajanja – od 8 do 20 minuta, sveukupno 1 h i 46’.

Iz predigre, koja kompozicijski odgovara prvome poglavlju romana *Kod majstora Mrkonje*, odmah se daje na znanje da su majstor i majstorica nekoć imali djevojčicu Maricu i da su otada drukčiji kao i to zašto će Hlapić svojim izgledom u svih izazivati čuđenje. Posebno je naglašena kapa koja je u igrokazu ovako opisana: *Napred olašteni obod, odozgor crvena koža, uokolo, kao štapići, prišiveni komadići kože i sukna u svim bojama. Sa strane šarena kita.* U romanu sve to doznajemo tek u zaglavku od majstora Mrkonje. Kapa u romanu na koju je Hlapić našio kožnu vrpču postaje *sjajna*, ali je bez šarenih dodataka itd.

U prvoj slici Hlapić nailazi na kamenare kojima priča kako je susreo starca mljekara i kako je pomogao Marku spasiti guske. Nakon što mu ispod mosta crni čovjek ukrade čizmice, iduće jutro Hlapić susreće Gitu, koja je u *jarkom pelivanskom odijelu: Košuljica svjetlo modra i tanka, suknjica kratka žuto i modro isprutana, dolje u zupce izrezana i srebrenom prujom opšivena, no zaderana na dva tri mjesta. Čarapice žute sa rupama, cipelice male srebrenaste, vrlo nakrivljene i poderane. Kosa poludugačka otvorena, na tjemenu samo vezana velikom, svijetlo modrom vrpcom.* U romanu djevojčica iz cirkusa ima *plavu opravicu sa srebrenom vrpcom obšitu te bijele cipele sa zlatnom kopčom*, istina sve pohabano. Ukratko, likovi u igrokazu vanjštinom su šareniji i zato napadniji, te odmah svraćaju pažnju okolice. U prvoj su dvije baletne točke koje prikazuju snove crnog čovjeka i šegrta Hlapića.

U drugoj slici prizor ispred seljačke kuće, Gita ima predstavu sa psom Kudrovom kojeg u romanu nema i koji – za razliku od Bundaša – odmah nestaje. Na vijest da gori Grgina kuća, Hlapić na tavanu nalazi ukradene stvari, obećava Grginoj majci da će mu prenijeti njezinu poruku.

U trećoj slici na *raskrižju* Hlapić se potuče sa starijim dječakom, dok se u romanu Hlapiću *nije htjelo tući, premda je bio jači od svih pastirića* nego predloži da se natječu

u bacanju kamena. Hlapić se potom pogađa s crnim čovjekom: crni se čovjek odriče čizmica, a Hlapić mu za uzvrat popravlja konjsku ormu. Dida Niko donosi vijest kako su zlikovci kod Ljeskovice orobili nekog trgovca, koji se vozio na sajam; u romanu tu je vijest u selo donijela prosjakinja Jana.

U četvrtoj slici na sajmu, bez scene s vrtuljkom, Hlapić ironično odgovara na Gitino pitanje zašto *stražari nisu ulovili crnoga čovjeka i Grgu: To je zato, jer ovdje stražari stoje na uglu, a zlikovci se voze posred ceste /.../*. A Gita siromašnog i nesretnog košarača proglasi *neinteligentnim* te poučava da se *ne prodaje roba jer je dobra nego jer dobro dreči*. Hlapić, koji nema majku, u romanu je zamišlja baš kao majstoricu koja ga je često očuvala od majstora: *A kad sam uvečer bio pospan, uzela mi je ona metlu iz ruke, pa je izmela radionu umjesto mene. Tako je valjda uvijek onomu, koji ima majku*. U drami samo tužno kimne glavom.

U petoj slici Gita sama doživljava strašni susret s Mrkonjom u šumi, izostavljena je Markova kuća, a crni čovjek, Hlapić i Gita – iako pokušavaju stići do kućice s plavom zvijezdom – ne stižu. Naime, od Mrkonje doznaju da je crni čovjek pao s brvna u provaliju, pa Hlapić više ne mora do kućice. Drugim riječima, nema više opasnosti, pa je pripovijedanje moglo teći dalje. Tako je u igrokazu posve izostavljena ne samo početna scena s kućicom, već i njezino drugo pojavljivanje. (Strozzi se drži romana!)

No, zato se drugi put pojavljuju Ljeskovice, jedini toponim, kojega međutim u romanu nema kao što nema nikakvoga određenoga geografskog prostora. U *Šest konaka* na dva mjesta navode se Ljeskovice. Najvjerojatnije se radi o mjestu pokraj Slavenskog Broda, pa bi tom logikom i grad iz igrokaza mogao biti zapravo Brod na Savi, odnosno Slavonski Brod. (U Strozija toga nema!)

U šestoj slici posve su izostavljene epizode sa sluškinjom i cvijećem te s pismom i mljekarevim magarcem. No, majstoriца je iz nekog pisma doznala da je majstor porobljen, te od tuge pokriva njegov alat. Potom je uslijedio obrat, tj. iznenadni povratak ne samo majstora i šegrta Hlapića, već i Gite, tj. njihove kćeri Marice. Pri tome prepoznavanju ključnu je ulogu odigrao, dakako, ožiljak u obliku križića na Gitinu palcu. Na kraju Hlapić postaje ne samo majstoričin sin i Gitin bratac već majstorov pomoćnik i nasljednik, dok se iz romana doznaje i više – da su se vjenčali te imali četvero djece i tri šegrta kojima su nedjeljom pripovijedali *čudnovate sgođe šegrta Hlapića* dok su čizmice stajale u malom staklenom ormariću.

Sve u svemu u adaptaciji za pozornicu radnja je romana skraćena i znatno pojednostavnjena, mnogi pripovjedno zanimljivi dijelovi su izostavljeni, pa je u igrokazu glavni lik izbio u prvi plan. Nema epizoda s mljekarom, susreta Hlapića i Bundaša, traženja Markovih gusaka, igre sa šarenim teletom, Gita se uvodi već u predigri i Hlapić je susreće već u prvoj sceni, utrka Hlapića i crnog čovjeka tko će prije stići do Markove kuće rješava se – kako je narativno, pa je tako izostao i njihov izravni sukob, odnosno njegova kulminacija. Na to je sasvim sigurno morao ciljati Kalman Mesarić s onom svojom opaskom o neiskorištenim scenama.

Štoviše, iako je Hlapić glavni lik, čini se da se u romanu i drami ipak ne radi o posve istome liku, tj. da igrokaz, odnosno njegova dramatisacija, nije ponovila istoga Hlapića. U romanu šegrt Hlapić je skroman i domišljat, a u drami je pomalo razmetljiv, dvosmi-slen i gotovo – drzak. U romanu važnu ulogu imaju poslovice i poslovični stil kazivanja, kojemu je autorica inače sklona. Taj stil u romanu dobro funkcionira, jer pripada nara-toru. U drami, međutim, tu ulogu preuzima najčešće Hlapić, pa se zato nerijetko doima usiljeno i – starmalo. Na primjer, poslovicu *Štogod je šegrt kadar zamisliti, to je šegrt kadar i izvesti*, koju u romanu navodi pripovjedač, u drami izgovara Hlapić i to nakon što zaključi kako će svojim bijegom pomoći *i sebi i onom dječaku i majstoru i majsto-rici: Ta neće to baš biti mnogo za njihovu veliku nesreću, ali šta im ja više mogu? Samo ono što je šegrt kadar izmisliti, ono je kadar i izvesti!*

U romanu i u drami Hlapić ide svijetom da bi ga učinio boljim. Naime, u romanu on kaže: *Ja sam šegrt Hlapić. Poslao me car, da njegovu sinu razgazim čizme, i da vidim treba li komu pomoći u njegovom carstvu, pak da mu pomognem*, a u igrokazu: *Šalju me dva najveća cara da im obavim tri posla. Prvo: da razgazim ove čizmice, drugo: da vidim gdje u njihovom carstvu što ima, treće: da pomognem gdje kom treba*. Međutim, dok je u romanu on dobrohotan i razigran dječak, u drami Hlapić ne preže čak ni od sile. Tako u epizodi s kamenarima hoće se potući s jednim kamenarom, a onda im redom skida zaštitne naočale te baca preko jarka tobože da će tako *progledati i propjevati*, jer: *Bolje da vam jedamput u godini kamenčić skoči u oko, nego da od godine do godine zurite u svijet kroz crne naočale, ko baba u garavi dimnjak*. A u epizodi s pastirima Hlapić se potukao!

Dok je u romanu pravi mali zoološki vrt od životinja koje se pojavljuju (miševi, Bundaš, mačka, magarac, guske, konji, papiga, zečevi, leptiri, ježevi, prepelice, labu-dovi, krave, koza, kokoti, tele, kosovi, sjenice, divlji golubovi, sove i šišmiši), u drami nema gotovo nikoga, osim psa, i taj nije Bundaš, već Kudrov. (Strozzi je ostavio ži-votinje na sceni!). Istina, u baletnim točkama pojavljuju se žaba s crnim naočalama, magarci s čizmicama, guske sa srebrnim pladnjevima i zlatne kokoši. Najvjerojatnije su ti prizori bili razlog zbog kojih je Mesarić nazvao adaptaciju Ivane Brlić-Mažuranić nalik na stare *fėerije*, tj. bajoslovne kazališne komade.

Pa iako je drama očišćena od elemenata koji su važni za pustolovno pripovijedanje i one epske opširnosti iz koje sve drugo proizlazi, autorica se bojala da bi i ovakva mogla predugo trajati, pa kćeri Nadi piše da bi je morala skratiti, jer bi predstava mogla trajati skoro tri sata itd.

Nema sumnje da prilagođivanje romana za scensku izvedbu nesumnjivo zahtjevan posao i da se pri tome uvijek nešto mora žrtvovati. Ivanina dramatisacija vlastitoga ma koliko kratkoga romana uvelike je iznevjerila njegovu pripovjednu strukturu i – riječi-ma K. Mesarića – *sve one prednosti koje su u dramatisaciji nestale*. To sasvim sigurno ne bi bio i hendikep da je dramatisacija iskoristila svoje prednosti te proizvela vlastitu

umjetničku vjerodostojnost. Bilo bi naivno očekivati da se u drami mogu pomiriti sve pripovjedne linije romana *Čudnovate zgrade Šegrta Hlapića*, pa su se eventualna rješenja mogla naći samo u njegovoj žanrovskoj alternativi. No, dramatizacija nije uspjela dosegnuti razinu romana, a bitno je *oslabila čitav dojam pripovijesti*, kako je to primijetio Bach. Tome su u najmanju ruku dva razloga. Prvo, radi se o adaptaciji, tj. o prenošenju jednoga tipa književnoga djela u drugi, a svaki ima svoje zakonitosti zbog čega takav posao nikada nije mehanički, već uvijek nova više ili manje uspjela kreacija.⁴ Drugo, radi se o autorici čija se literarna i životna iskustva u vrijeme pisanja romana i u vrijeme njegove dramatizacije, dakle u tih dvadesetak godina – bitno razlikuju. Naime, dok je pisala roman, Ivana Brlić-Mažuranić je bila mlada i puna zanosa, a dok piše dramu, već je zrela i iskusna žena. I jedno i drugo na svoj se način upisalo u strukturu obaju njezinih djela.

Bez obzira što dramom nije uspjela, baš kao što nije uspio niti Strozzi adaptacijom koja se relativno strogo držala svoga predloška, čini se da je Ivana Brlić-Mažuranić indirektno podijelila scensko iskustvo i mladoga Krleže kojemu je isti Bach odbijao njegove legende izgovarajući se njihovom – nesceničnošću. No, u citiranome Bachovu pismu stoji još jedna Mesarićeva opaska, naime, da *sama priča daje dovoljno materijala, a moderna scena dovoljno mogućnosti, da dramatizacija ove priče obuhvati veći kompleks zbivanja u većem broju slika*. Teško je ne upitati se ne bi li možda Ivana bila bolje sreće da je upravo Mesarić dramatizirao njezin roman, a ne Strozzi.

No, ako je tako mislio Mesarić prije osamdeset godina, onda nema razloga da se u današnjem teatru ne ukaže prostor i za novo scensko čitanje Ivaninih *Šest konaka šegrta Hlapića*.⁵ Barem na razini izazova i pijeteta prema još uvijek najpopularnijoj hrvatskoj književnici i najpoznatijem hrvatskome književnom liku.

⁴ Kamo to može otići, najbolje pokazuje animirani film raden prema istome romanu Ivane Brlić-Mažuranić, koji je upravo u mlađoj publici promijenio percepciju maloga postolarskog šegrta Hlapića, jer u tome filmu on je – miš! Najnoviji igrani film, uza sve medijski uvjetovane kompromise, dobrim dijelom ipak uvažava autoričinu poetiku i svjetonazor.

⁵ O svim dramatizacijama kulturnoga romana hrvatske dječje književnosti – nakon prvoga srodnog rada *Zvezdane Ladike* u zborniku Ivane Brlić-Mažuranić iz 1968. – opširno piše B. Majhut u spomenutom članku (bilj. 2) koji me uvelike oslobađa obveze da ovu svoju prigodnu temu proširujem. Tek napominjem da, osim autoričine i Strozzijeve, postoje i filmske adaptacije *Šegrta Hlapića* te adaptacije drugih autoričinih djela među kojima su, po mojim saznanjima, najbrojnije bajke *Šuma Striborova* (radijska, filmska i kazališna). Posebno mjesto ima nekoliko autoričinih prigodnih aktovek, pa to ostaje još jedna neistražena tema u inače relativnoj bogatoj literaturi o Ivani Brlić-Mažuranić i njezinu djelu.

DRAMSKI KRITIČAR OTTO (OTON) PFEIFFER U OSJEČKOM LISTU “DIE DRAU”

1. Uvodna napomena

Kako bi se razumjela sadašnjost i pripremili temelje za buduće možebitne spoznaje, nužno je istraživati, analizirati i artikulirati događaje iz prošlosti. U mnogim znanstvenim područjima i njihovim granama i poljima evidentna je nedostatna količina istraživanja prošlih događaja i pojava, pa čak i deficit temeljne literature koja bi poslužila kao osnovni alat za procesuiranje informacija. U hrvatskoj i svjetskoj teatrologiji¹ na području kazališne kritike tako se javlja nelogičan deficit temeljne literature o žanru kazališne kritike s obzirom na velik broj objavljenih kritika u raznim medijima, knjiga sabranih kritika te različitih članaka o kazališnoj kritici koji se pojavljuju od polovice 19. stoljeća, kada je objavljena prva hrvatska kazališna kritika.²

Istina je da postoje dva pregleda hrvatske kazališne kritike (*O našoj dramskoj kazališnoj kritici* Šime Vučetića³ i *Hrvatska kazališna kritika* Nikole Batušića⁴) te jedna

¹ Vidi i Sanja Nikčević, *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. Leykam, Zagreb 2011., u kojoj je autorica komentirala razlike europske i američke kritike te nedostatak osnovne literature o žanru kritike i dokazala nepostojanje općeprihvaćene i potpune definicije žanra kritike te ponudila vlastitu definiciju kazališne kritike.

² Prvu hrvatsku kritiku napisao je Dimitrija Demeter 13. 6. 1840. godine, a jednostavnim računom dolazi se do brojke da je od tada do danas napisano sigurno više od dvjesto pedeset tisuća kritika, te velik broj napisa o kazališnoj kritici objavljenih u dnevnim, tjednim ili mjesečnim publikacijama. Detaljnije o tome vidi: Sanja Nikčević, *Hrvatski kritičari o hrvatskoj kazališnoj kritici: Šime Vučetić O našoj dramsko-kazališnoj kritici (1949.)*. U: *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*. Drugi dio. Prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet, Osijek; Zagreb – Osijek 2012., str. 231-246.

³ Šime Vučetić, *O našoj dramsko-kazališnoj kritici*. U: “Hrvatsko kolo”, 1 / 1949. Matica Hrvatska, Zagreb 1949.

⁴ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica Hrvatska, Zagreb 1971.

antologija (*Antologija hrvatske kazališne kritike* Šimuna Jurišića⁵). Međutim, ti hvalevrijedni napori koji su potvrdili žanr i važnost kazališne kritike i koji predstavljaju temelje proučavanja hrvatske kazališne kritike imali su istovremeno negativne posljedice na status kazališne kritike koje su se zadržale do dan-danas. Vučetić je pisao temeljeći svoje djelo na marksističko-komunističkoj ideologiji te je time vrijednost priznao samo Šenoi, Miletiću, Matošu i Krleži, dok je ostale (cjelokupna građanska kritika) diskreditirao kao *bezvrijedne, bezidejne, nazadne, klerofašističke...* na političkoj razini.⁶ Centralizirajući svoje istraživanje kazališne kritike na područje Zagreba, stvorio je temelj koji je poslije preuzeo i Batušić (knjiga nosi naslov *Hrvatska kazališna kritika*, a samo na pola stranice knjige od preko tri stotine, spominje se da postoje i neki kritičari u pokrajinskim središtima).

Hrvatska kazališna kritika tako je nehotično zakinuta, što je rezultiralo s četiri izrazito negativne posljedice: daljnja proučavanja ograničena su u začetcima političkom i estetskom diskreditacijom, veliki broj kazališnih kritičara ostao je neopravdano izostavljen (Vučetić je izdvojio spomenutu četvoricu, dok je Batušić taj broj doduše povećao izdvajajući i Gavellu, Nehajeva, Lunačeka, Begovića i Marinkovića), a zagrebačka centralizacija područja istraživanja dovela je do stava da ništa vrijedno izvan Zagreba ne postoji. Posljednja činjenica dalje se manifestirala u upotrebljavanju kazališne kritike iz ostalih područja Hrvatske samo i isključivo kao izvora proučavanja kazališta koji je upotrebljavan selektivno i izvan konteksta.

Zbog navedenih razloga, započeo sam opsežno istraživanje o osječkoj dramskoj kazališnoj kritici u četiri osječka najdugovječnija i najtiražnija dnevna lista ("Narodna obrana", "Hrvatski list", "Die Drau" i "Slavonische Presse") od 1907. do 1945. godine. Niti jedan od brojnih kazališnih kritičara (Ernest Dirnbach, Dragan Melkus, Josipa Glembay, Franjo Bartola Babić, Ivan Krnić, Karl Benda, Ivan Krstitelj Švrljuga...) u osječkim dnevnim listovima nije dobio svoje mjesto u teatrološkoj literaturi, iako su djelovali kao stalni kazališni kritičari čije se djelovanje načelno poklapa s djelovanjem spomenutih zagrebačkih kolega. Pisali su i dramsku i glazbenu i plesnu kritiku, najave prilikom premijera te promišljanja o situaciji i stanju u osječkom kazalištu. Bili su redom visoko obrazovani, a kritika im je bila okarakterizirana više-manje sličnim stilom (razumljivim svim slojevima društva – kombinirali su novinarsko-publicističke kompetencije s onim teatrološkim izbjegavajući uporabu teškoga metakritičkog jezika) i formom (jasna i pregledna struktura koja načelno sadrži informacije o dramatičaru i drami, sadržaj izvedbe, vrednovanje glumačkih kreacija, zapažanja o režiji, scenografiji

⁵ Šimun Jurišić, *Antologija hrvatske kazališne kritike*. Logos d.o.o., Split 2010.

⁶ Sanja Nikčević, *Hrvatski kritičari o hrvatskoj kazališnoj kritici: Šime Vučetić O našoj dramsko-kazališnoj kritici (1949.)*. U: *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*. Drugi dio. Prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek; Zagreb – Osijek 2012., str. 231-246.

i kostimografiji, dok se zaključak često odnosio na posjećenost izvedbe, savjete upravi kazališta o repertoaru, organizaciji i funkcioniranju, prikladnosti izvedbe za publiku, borbu za hrvatsku riječ na sceni...). Također, njihove rubrike bile su jasno izdvojene od ostatka članaka, uredništvo im je dodjeljivalo prostor po potrebi te je stajalo iza njihovih procjena u raznim sukobima s kazališnom upravom i glumcima.

Slijedom navedenog u ovom radu nastavljam započeti proces predstavljanja, valorizacije i sistematizacije djelovanja osječkih dramskih kazališnih kritičara te ću predstaviti djelovanje Otta (Otona) Pfeiffera, kazališnog kritičara u osječkom listu "Die Drau" s početka 20. stoljeća.

Zbog ekonomije prostora i opsežnosti citata na jeziku izvornika (njemačka gotica), u radu ih ne navodim u izvornom obliku već donosim prijevod na hrvatski jezik koji sam stilski obradio i prilagodio.

2. Otto (Oton) Pfeiffer

Dosadašnja istraživanja nisu uspjela sa sigurnošću rekonstruirati životni put obitelji Pfeiffer, pa tako ni samog Otta Pfeiffera, a dodatni problem je činjenica da su u Osijeku i okolici u isto vrijeme živjele dvije obitelji s istim prezimenom Pfeiffer i dvije osobe istog imena i prezimena: Otto Pfeiffer. S jedne strane postoji osječka, židovska obitelj s linijom Julius Pfeiffer, otac, i Otto Pfeiffer, sin, a s druge rimokatolička, veleposjednička obitelj iz Tenje s barunskom titulom (linija Karl Leopold Pfeiffer – Leopold Pfeiffer – Otto Plemeniti Pfeiffer).

Podaci su najpotpuniji o Juliusu Pfeifferu, rođenom 1853. u Palanci, koji je dugi niz godina bio vlasnik tiskare te urednik i izdavač poznatoga osječkoga novinskog lista "Die Drau".⁷ Njegov sin Otto (Oton) Pfeiffer rođen je 4. 8. 1891. u Osijeku i nije naslijedio očev posao već se posvetio trgovačkom zvanju. Spominje ga se kao vlasnika velepapirnice Artija koja se nalazila na Gajevu trgu br. 1.⁸ Čak ni najopsežnije istraživanje o istaknutim osobama grada Osijeka (*Zavičajnici grada Osijeka*⁹) ne donosi preciznije i sigurnije podatke o dvjema obiteljima Pfeiffer i osobi imena Otto Pfeiffer, ali zbog činjenice da je otac bio urednik i izdavač lista "Die Drau" može se s oprezom pretpostaviti da je upravo njegov sin kazališni kritičar u listu "Die Drau".

⁷ Više o ovoj temi pisali su Marija Malbaša, *Povijest tiskarstva u Slavoniji*. Hrvatsko bibliotekarsko društvo, Zagreb 1978. i Josip Bösendorfer, *Povijest tipografije u Osijeku*. U: *Grada za povijest književnosti hrvatske; Knjiga 14*. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1939.

⁸ Za opsežnije podatke o obitelji Pfeiffer i problematici praćenja životnog puta obitelji Pfeiffer vidi: Daniel Zec, *Nepoznato djelo Roberta Frangeša Mihanovića u Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku*. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 33. Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2009., str. 241-250.

⁹ Stjepan Sršan i Vilim Matic (ur.), *Pfeiffer Oton*. U: *Zavičajnici grada Osijeka 1901.–1946*. Državni arhiv Osijek, Osijek 2003., str. 617.

2.1. Kazališna kritika Otta Pfeiffera

Otto Pfeiffer piše u mađaronski orijentiranim novinama “Die Drau” od 1910. do 1916. godine. Isprva se od 1910. do 1912. javlja tek povremeno s promišljanjima o kulturno-umjetničkoj situaciji u Osijeku, a tek od 1912. godine redovno piše kazališnu kritiku. Pisao je i dramsku i glazbenu kazališnu kritiku, najave sezone, osvrte na protekle sezone te najave kazališnih izvedbi, a pratio je i reprize izvedbi, osvrćući se na promjene u podjelama.

Analiza njegova kritičarskog djelovanja poslužit će kao jedan u nizu pokazatelja evolucije dramske kazališne kritike kao žanra,¹⁰ dokaz kako je u novinama “Die Drau”, koje su u Osijeku predstavljale *najljucjeg neprijatelja* hrvatstva, kazališna kritika bila izvan politike te dokaz o širokim svjetonazorima, objektivnosti i postepenom prihvaćanju hrvatstva kao prevladavajućeg nacionalnog osjećaja u Osijeku. Kritika je zastupljena redovito, a ekonomija prostora podvrgava se potrebi kritike. Kritika je također strukturalno jasno izdvojena od ostalih članaka velikim naslovom koji privlači pažnju i masno otisnutim slovima.

Svoje tekstove pisao je pod inicijalima O. P.

2.2. Struktura kritike Otta Pfeiffera

Kritike Otta Pfeiffera prate zadanu strukturu žanra kazališne kritike kao i većine osječkih kazališnih kritičara tog razdoblja.¹¹ Uvodni dio donosi predstavljanje dramatičara, slijedi sadržaj, osvrt na glumačke kreacije, redatelja te element u kojem upravu pokušava savjetovati o repertoaru. U svojim kritikama služi se novinarsko-publicističkim stilom pisanja, što pridonosi razumijevanju i jasnoći izrečenog, a nikada se ne koristi teškim metakritičkim jezikom. Posebnu karakteristiku u strukturi kritike Otta Pfeiffera čini različitost, dualnost pristupa pojedinim elementima (dramatičarima i glumcima) s obzirom na to radi li se o izvedbi matičnog, osječkog kazališta ili gostujućih družina.

2.3. Otto Pfeiffer i dramatičari

Otto Pfeiffer u uvodima svojih kritika ne donosi biografske podatke o dramatičarima, nema kontinuirane pedagoške potrebe za obrazovanjem građanstva, ne referira

¹⁰ Vidi radove o ostalim osječkim kazališnim kritičarima: Alen Biskupović, *13 godina djelovanja Ernesta Dirnbacha – kazališnog kritičara Hrvatskog lista (1929. – 1941.)*. U: *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*. Prvi dio. Prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet Osijek; Zagreb – Osijek 2011., str. 114-133, i Alen Biskupović, *Kazališna kritika Dragana Melkusa u Narodnoj / Hrvatskoj obrani od 1909. do 1917.* U: *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*. Drugi dio. Prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet Osijek; Zagreb – Osijek 2012., str. 111-126.

¹¹ Vidi: Isto.

se na teorijsku literaturu te se njegovo bavljenje dramatičarima ne temelji na detaljnoj književnoj analizi djela, već se uglavnom sastoji od opsežnog sadržaja i pokušaja prenošenja atmosfere koja prevladava u djelima, osnovnih ideja, likova te kratkom opisu stila kojim je drama napisana. Tekst koji se bavi tim elementima pri tome je najčešće kratak, a poetika dramatičara koju ukratko naznačuje poslužila bi mu kao uvod u sadržaj djela poput kritike Ibsenovih *Sablasti*: *Ibsen je znao kako nemilosrdno zgrabiti u punoću ljudskog života i iz nje izvući čudne tipove ljudi. Svrha njegovih djela bila je zatočiti društvo silinom, pokazati mu da je izvoriste svega što postoji u unutrašnjosti nutarnjeg čovjeka, u njegovoj duši i nije bez razloga došao na glas moćnog dramatičara društvenih drama. Ibsenovi junaci nose klicu bolesti, to jest tragičnu klicu već u sebi... tako je i s Oswaldom, junakom Sablasti.*¹²

Nakon opsežnog sadržaja, Pfeiffer bi tada ponudio čitateljima kratak zaključak o autorovom stilu i ideji kao na primjer o izvedbi *Naše žene*: *Jezik ovog komada je poprilično lak. Monolozi i dijalozi su često razvučeni. Vidi se da Palatz nije htio biti domišljat i duhovit, već da se samo trudio prenijeti jedan djelić života, onako, kako je on mislio da zapravo je.*¹³ Njegovo bavljenje dramatičarima tako često nema književno-teorijsku vrijednost, već je upućeno direktno pobuđivanju zanimanja čitateljstva za izvedbu. U tu svrhu je vjerojatno često isticao i upozoravao kada je drama uspjeh doživjela u drugim kazalištima širom svijeta: *Komad je prije nekoliko godina s velikim uspjehom obišao sva velegradska kazališta...*¹⁴ vjerojatno kako bi pobudio dodatni interes za izvedbu.

Iako Pfeiffer hvali i suvremene i klasične autore, u svojim će kritikama često isticati klasike kao vrhunac dokazivanja kvalitete kazališta: *Jučerašnjom izvedbom Shakespeareovog Othella naše je kazalište dalo moćan dokaz o mogućnostima postavljanja klasičnih drama. Ovaj trenutak vrlo je važan u povijesti našeg kazališta jer je s Othellom kazalište zaslužilo da mu Shakespeare bude stalan gost, dobrodošao kod publike.*¹⁵

Ono što je indikativno jest da on u svojim kritikama ne izdvaja niti jednu nacionalnost kao miljenike, pa iako se na trenutke može iščitati veća sklonost prema mađarskim, austrijskim ili njemačkim dramatičarima, nikada se neće podrugljivo osvrtni na hrvatske autore. Dapače, i njih će hvaliti ili kудiti jednako kao i ostale. Međutim, sklonost prema austrijskim i njemačkim autorima ili društinama, koje su u vrijeme Otta Pfeifferra još uvijek gostovale u Osijeku, ponajbolje se iščitava u duljini kritike. Uvodi i sadržaji dramatičara kvantitativno su bogatiji od onih kada se bavi hrvatskim dramatičarima pa čak donosi i citate dramatičara. Tako je naprimjer za Ivakićev *Pouzdan sastanak*, koji je okarakterizirao kao iznimno uspješno djelo, kratko napisao kako je radnja drame

¹² O.P., *Deutsches Theater (Sablasti)*. "Drau", br. 102, Osijek, 6. 5. 1914., str. 5.

¹³ O.P., *Kroatisches Theater (Naša žena)*. "Drau", br. 8, Osijek, 12. 1. 1916., str. 6.

¹⁴ O.P., *Kroatisches Theater (Pouzdan sastanak)*. "Drau", br. 267, Osijek, 19. 11. 1915., str. 6.

¹⁵ O.P., *Kroatisches Theater (Otelo)*. "Drau", br. 251, Osijek, 2. 11. 1912., str. 8.

preuzeta iz malograđanske sredine s poprilično uspješno okarakteriziranim likovima¹⁶ i kritiku napisao na 1/5 stranice, dok će o gostovanju Poppove trupe s Wedekindovom dramom *Erdegeist* pisati detaljno i opsežno, citirajući čak i dijelove drame¹⁷ i kritiku donijeti na preko pola novinske stranice.

2.4. Otto Pfeiffer i redatelji

Analiza režije kao zasebnog elementa u funkciji cjeline izvedbe Pfeifferu nije bila jača strana. Često režiji uopće ne pridaje pažnju u svojim kritikama, a kad to i učini, komentari su mu kratki, površni i izvještajnog karaktera. Najčešće fraze kojima se koristi su žurnalističke strukture karakteristične za žanr kazališne kritike poput: *Režija i mizanscena su za pohvalu*¹⁸ ili *Dragutinovićeve režija bila je u dobrim rukama*.¹⁹

Zanimljivo je da o režiji najviše progovara izvan same kritike, to jest u člancima posvećenima početku ili kraju sezone. Pri tome također ne iskazuje neke velike odmake od navedenog, ali ipak demonstrira da je svjestan određenih zadataka režije. Ono što pri tome najviše zamjera i za što proziva redatelja je kratko vrijeme pripremanja predstave: *Noviteti na kojima su redatelj i direktor kazališta nekad tjednima radili sada se pripremaju u tri dana*²⁰ zbog čega smatra da izvedbe ostavljaju dojam kao da su *pripremljene preko noći*.²¹ Međutim, u elementu ispričavanja i obrane osječkoga kazališta, Pfeiffer će naći način da opravda redatelje ili će čak, kada zna da je drama zahtjevna, kako u izvedbenom tako i u tehničkom smislu, unaprijed ispričavati iste: *Tako su i ovdje, i redatelj i glumci kao uzor imali majstorske kreacije, stoga nije bila laka zadaća, na našoj maloj sceni sa skromnim sredstvima, dostojno postaviti jedan od kazališnih uzora*, Ludwiga XI.²²

2.5. Otto Pfeiffer i glumci

Element kojem Pfeiffer poklanja najveću pažnju su izvedbe glumaca. Poput mnogih osječkih kritičara i on će na njih gledati s određenom dozom sklonosti, kudeći ih ili hvaleći, ali uvijek imajući na umu da su upravo oni element koji čini srž same izvedbe. U svojim analizama glumačkih kreacija najviše pažnje pridavao je glasu, govoru, pokretu i fizičkom izgledu, pa je te karakteristike gotovo uvijek spominjao u kritikama: *Njena neusiljena, ljupka gluma otkriva svestran talent koji bi u većoj ulozi trebao još više doći*

¹⁶ O.P., *Kroatisches Theater (Pouzdan sastanak)*. "Drau", br. 267, Osijek, 19. 11. 1915., str. 6.

¹⁷ O.P., *Deutsches Theater (Duh zemlje)*. "Drau", br. 110, Osijek, 15. 5. 1914., str. 5-6.

¹⁸ O.P., *Deutsches Theater*. "Drau", br. 87, Osijek, 18. 4. 1910., str. 6.

¹⁹ O.P., *Kroatisches Theater (Svijet bez muškaraca)*. "Drau", br. 278, Osijek, 2. 12. 1915., str. 6, 07951.

²⁰ O.P., *Die verflossene Theatersaison*. "Drau", br. 52, Osijek, 5. 3. 1914., str. 2-3.

²¹ O.P., *Kroatisches Theater (Ljubimac gospođa)*. "Drau", br. 284, Osijek, 10. 12. 1915., str. 6.

²² O.P., *Kroatisches Theater (Ljudevit XI)*. "Drau", br. 296, Osijek, 24. 12. 1915., str. 18.

do izražaja. Njen glas je iznimno ugodan, a izgovor valjan i razumljiv.²³ ili *Gospođa Sant se u svemu osim pojavom uklapa u ansambl.*²⁴

Posebno mjesto uvijek je imao za mlade debitante u kazalištu. Nikada nije propuštao posvetiti im više mjesta od ostalih sudionika prilikom prvog nastupa. Tako im je pokušavao ukazati na eventualne mane ili kvalitete koje su posjedovali ili ih jednostavno ohrabriti za buduće uloge: *U središtu pažnje ovaj put je stajala gospođica Gayer kao Georgina Coursan. Ovo je bila prva prilika da smo mladu i talentiranu umjetnicu gledali u većoj ulozi i žalimo što to nije češće slučaj. Kod gospođice Gayer jedva se prepoznaje da se radi o početnici. Prirodna i neusiljena gluma, besprijeekorni izgovor, a uz to i nježna i simpatična pojava su karakteristike koje gospođici Gayer osiguravaju pečat prave umjetnosti.*²⁵

Glumcima je najviše zamjerao ograničenost glumačkog dijapazona i šabloniranje likova zbog tipskih uloga koje su igrali: *Gospodin Beck, koji inače tumači likove ljubavnika, nije se baš snašao u karakternoj ulozi starog Petrovića.*²⁶

Osim toga posebno je isticao i zamjerao nenaučenost uloga poimajući taj element kao osnovu glumačkog umijeća: *Od gospodina Becka smo više očekivali nakon njegova nastupa u Bajci o vuku. Nije se ponajbolje snašao u ulozi Jeana Bernarda, a i dosta je ovisio o šaptaču.*²⁷ Iako ovim elementima posvećuje najviše pažnje, evidentno je kako su mu utisci impresionistički, analiza površna i nedorečena, a često upotrebljava žurnalističke izraze karakteristične za kazališnu kritiku.

Vrijedan dio analize glumačkih kreacija predstavlja tumačenje glumačkih kreacija karaktera likova i usporedba istih iz vizure izvornika, čime savjetuje glumce: *Nije laka zadaća prikazati mnoštvo dobrih i loših karakternih osobina ovog čudnovatog kralja. Upravo objedinjavanje sumnjičavosti i licemjerja, pakosti i podmuklosti s pameću, snagom, a time i kukavičlukom, predstavljalo je najveći problem za najveće svjetske umjetnike. Kralj gospodina Dragutinovića bio je podmukao i kukavica, sumnjičav i licemjeran, ali nikada nije bio ponosan i željan vladanja. Gospodin Dragutinović usmjerio je svu težinu svoje karakterizacije na hulju i spletkara, previše i na bolesnog čovjeka, a pri tome je potpuno zaboravio na kralja.*²⁸ Međutim, kako je bio sklon glumcima i uvijek tražio nešto dobro, svejedno će pohvaliti Dragutinovića za karakterizaciju koju je postavio, iako nije odgovarala liku: *Ipak, gospodin Dragutinović duboko je proučio svoj zadatak i što je htio pokazati, pokazao je dobro i sigurno.*²⁹

²³ O.P., *Kroatisches Theater (Narodni poslanik)*. "Drau", br. 229, Osijek, 6. 10. 1913., str. 5-6.

²⁴ O.P., *Die neue Theatersaison*. "Drau", br. 250, Osijek, 31. 10. 1912., str. 7.

²⁵ O.P., *Kroatisches Theater (Otac)*. "Drau", br. 245, Osijek, 24. 10. 1913., str. 8.

²⁶ O.P., *Običan čovjek*. "Drau", br. 280, Osijek, 5. 12. 1913., str. 5.

²⁷ O.P., *Kroatisches Theater (Otac)*. "Drau", br. 245, Osijek, 24. 10. 1913., str. 8.

²⁸ O.P., *Kroatisches Theater (Ljudevit XI)*. "Drau", br. 296, Osijek, 24. 12. 1915., str. 18.

²⁹ Isto, str. 18.

U osvrtanju na glumačke kreacije, Pfeiffer će hvaliti ili kuditi prema svojoj procjeni o kvaliteti elemenata koje je poimao kao najvažnije za izvedbu. Pa iako se letimičnim pogledom na njegove kritike čini kako stoji na strani njemačkih družina i piše samo subjektivne hvalospjeve njihovim glumačkim kreacijama, detaljnija analiza to opovrgava. Često i prilikom gostovanja njemačkih družina piše negativno o glumačkoj izvedbi: *Ravnatelj Popp izvedbu Čaplje ne bi trebao brojiti među najuspješnije u svom gostovanju. Prije svega leži to na gospođi Heitler koja se u ulozi grofice Saint-Lervant vrlo skromno snašla. Njenom govoru nedostajao je imponirajući ton, a i njena igra je pokazala vrlo malo elegancije u nastupu. U trećem činu je u potpunosti zatajila.*³⁰

Zanimljivo je da, kada piše o gostujućim družinama, vrlo malo mjesta posvećuje ansamblu, čime je Pfeiffer evidentno komentirao kvalitetu gostujućih družina koje je bilo teško procjenjivati iz perspektive glumačkih umijeća,³¹ dok su kod kritika na izvedbe osječkoga kazališta dijelovi posvećeni glumačkim kreacijama puno bogatiji. To se može iščitati kao priznanje osječkom ansamblu koji je imao kontinuitet igranja, kvalitetnije glumce te ih se moglo prosuđivati određenim standardima. Ta činjenica dodatno se kristalizira nakon analize tekstova Otta Pfeifferra posvećenih otvaranju ili zatvaranju sezone u kojima iznosi svoja promišljanja o kazalištu, ansamblu i općenito umjetničkoj situaciji u Osijeku. Pfeiffer gostovanja družina većinom poima kao puku zabavu, a osječko hrvatsko kazalište poima kao *Kulturträgera* (nositelja kulture) koji je na sebe preuzeo *Kulturmission* (kulturnu misiju).³² Iz te vizure ne čudi veći prag očekivanja od osječkoga hrvatskog kazališta naspram družina, a jednako tako, koliko god ih volio, indirektno priznaje da družine nemaju umjetničku vrijednost i da je zapravo osječko kazalište centar kulturnog života i izvorište kvalitete.

Posljednje dvije sezone djelovanja Otta Pfeifferra (1913. – 1914. i 1914. – 1915. godine) okarakterizirane su iznimno negativnim stavom o izvedbama osječkoga kazališta. U tom vremenu kazalište napušta intendant Mihajlo Marković, za sobom povlači i najvrsnije članove ansambla poput Zlate i Stjepana Lyanke, Acu Gavrilovića, Katicu Rucović, ansambl napuštaju i Toša Stojković, Oberski i drugi, u kazalište se angažiraju mladi i neiskusni glumci, a trzavice koje proizlaze iz toga dovode i do odlaska Viktora Becka. Osim toga radi se i o kriznom vremenu, predvečerju Prvoga svjetskog rata,³³ a svi čimbenici zajedno dovest će osječko kazalište u velike neprilike.³⁴

³⁰ O.P., *Deutsches Theater (Reiherbusch)*. "Drau", br. 89, Osijek, 20. 4. 1914., str. 5.

³¹ O.P., *Deutsches Theater (Die Frau von vierzig Jahren)*. "Drau", br. 85, Osijek, 15. 4. 1914., str. 5.

³² O.P., *Kroatisches Theater (Otelo)*. "Drau", br. 251, Osijek, 2. 11. 1912., str. 8.

³³ Dragan Mucić, *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 1941.*, Ogranak Matice hrvatske, Filozofski fakultet u Osijeku, Grafika, Osijek 2010., str. 186-191.

³⁴ Te 1914. – 1915. godine sezona je završila ranije nego inače, i to 16. ožujka, što je Pfeiffer također iznimno negativno prikazao u članku povodom kraja sezone, a niti u hrvatskim novinama ne pronalaze se optimističniji članci povodom kazališnih neprilika. "Narodna obrana" donosi niz članaka u kojima apelira na spas osječkoga kazališta poput onoga Dragana Melkusa: *U dramskoj*

2.6. Stav prema kazalištu i publici

Otto Pfeiffer bio je veliki ljubitelj kazališta i umjetnosti te je smatrao da grad veličine Osijeka mora imati i *ozbiljno* i *neozbiljno* kazalište aludirajući na supostojanje osječkoga kazališta kao nositelja kulture i gostovanja družina kao izvora zabave: *Nama esekerima je divno. Krećemo se iz jedne kazališne sredine u drugu. Tek su nestali tragovi hrvatskog duha koji je prohujao kroz našu kazališnu salu, a već nas osjećaj vodi nazad kroz vrata kuće u kojoj brige nestaju, a duh se izgrađuje.*³⁵ Kada je družina nestalo, nastavio je u sličnom tonu zahtijevajući sintezu oba aspekta kazališta: *Kod nas kazalište nije samo ustanova za zabavu, ono je kulturna institucija.*³⁶

Upravo iz ovih ideja kudit će i savjetovati upravu osječkoga hrvatskog kazališta. Zamjerat će im nastavljanje tradicije gostujućih družina, to jest postavljanje lakrdija i pikanterija, a sve u svrhu financijskog uspjeha. Savjetovat će kazalištu da se ponaša kao što bi se jedna kulturna institucija trebala ponašati i obrazuje gledatelje postavljanjem kvalitetnih i klasičnih komada, a rezultat, kako financijski tako i kulturni, doći će sam od sebe: *Dosađivali su nam različitim pikanterijama... a zaboravili su za našu publiku toliko važni uvod u područje drame: klasičnu dramu. Da se otpočetka navikavalo publiku na dramu s Otelom, Romeom i Julijom, Faustom i drugima, u valjanim hrvatskim prijevodima postojećim djelima, danas bi bili otvoreniji prema drami, pronalazili bi u njoj ugodnu razbibrigu, a kazališne blagajne bi imale manji deficit.*³⁷

Od samih početaka kontinuirano djeluje kao branitelj kazališta i visoke umjetnosti, i to s osjećajem za trenutak. Sam piše kako ispočetka nije toliko brinuo o svim elementima ustroja kako kazališta, tako i izvedbi, jer se moralo uspostaviti temelje da bi se moglo napredovati. Sada, kada je kazalište ustrojeno i ansambl uhodan, smatrao je da se mora napredovati što u pogledu repertoara, kreacija, tehnike, samom zgradom kazališta i ostalim pomoćnim službama: *Kada je prije nekoliko godina osnovano hrvatsko kazališno društvo, pitanje gradnje kazališta zamijenjeno je brigom oko osnivanja ansambla. Sada kada se osoblje razvilo u umjetničku cjelinu, ne postoji važniji predmet od preseljenja u novi dom.*³⁸

*družini ima se uvesti bezuslovna disciplina, turbulentne elemente odstraniti i svi bez iznimke valja da se pokore odredbama upravitelja i glavnog redatelja. Za nešto što se drugdje u svijetu samo po sebi razumije, moramo se ovdje istom boriti. Kazališni odbor ima dosta iskustva, ako nikada ove ga je godine pribrao – te se nadamo da će dobro pripaziti koga će ubuduće angažovati. Hrvatsko kazalište osječko, podignuto tolikim žrtvama, ne će nam nitko razoriti, a pogotovo neće njime zavladati glumačka samovolja ma s čije strane. Zato će biti priskrbljeno! Vidi: Dragan Melkus, *Kazališno pismo*. "Narodna obrana", 87., 17. 4. 1915., str. 1-2.*

³⁵ O.P., *Deutsches Theater*. "Drau", br. 87, Osijek, 18. 4. 1910., str. 6.

³⁶ O.P., *Die neue Theatersaison*. "Drau", br. 250, Osijek, 31. 10. 1912., str. 7. "Drau" 08231 1912.

³⁷ O.P., *Kroatisches Theater (Otelo)*. "Drau", br. 251, Osijek, 2. 11. 1912., str. 8.

³⁸ O.P., *Die neue Theatersaison*. "Drau", br. 250, Osijek, 31. 10. 1912., str. 7.

U tom duhu nastaviti će svoje djelovanje proširujući zahtjeve za kvalitetom u svim područjima djelovanja kazališta, pa i zahtjeve za postavljanjem kvalitetnih djela bez obzira na porijeklo autora. Preporučivat će i hrvatske i njemačke i razne druge slavenske autore, ali zanimljivo je da će isticati hrvatsku dramu kao temelj osječkoga kazališta i ljutito zamjerati nedostatak istih: *Sastav repertoara bio je presudan za pobuđivanje prvih tragova averzije kod inače skromne osječke publike. U jednom hrvatskom kazalištu imati repertoar s pet hrvatskih djela! Upravo u tome mogu ovdašnji kazališni optimisti tražiti uzrok neuspjeha.*³⁹ S druge strane, kada smatra da je dužnost uprave ispunjena, hvaliti će ih na postignutom pa i isticati otvaranje sezone hrvatskim djelom koje odiše patriotskim osjećajima kao pun pogodak: *Otvaranje sezone ovim komadom, koji ima fini sadržaj protkan patriotskim osjećajima i koji kao niti jedan drugi posjeduje snagu za razvijanje interesa za hrvatsku dramu, bila je izvrsna ideja kazališne uprave.*⁴⁰ Kako vrijeme protječe sve će više isticati hrvatske autore kao temelj repertoara i konstantno se zalagati za povećanjem broja hrvatskih djela.

3. U kontekstu vremena

Kritičarsko djelovanje Otta Pfeiffera obilježeno je kombinacijom poetike i estetike ranih zagrebačkih kritičara poput Dimitrija Demetera⁴¹ i onih moderne poput Galovića, Nikolića, Benešića, Ivakića i drugih.⁴² Ta, na prvi uvid, čudna kombinacija uvjetovana je kontekstom razvoja glumišta i društveno-političke situacije u Osijeku. Dok je njemački jezik sišao sa zagrebačke scene već 1860. godine, u Osijeku je na početku 20. stoljeća još uvijek itekako prisutan zbog dugogodišnje prisutnosti i dominacije Austro-Ugarske monarhije, boljom povezanosti Osijeka s Bečom i Peštom od Zagreba, ukorijenjenosti njemačkog jezika u svim porama društva te donedavnom dominacijom njemačkih i mađarskih kazališnih družina.

Međutim, vrijeme djelovanja Otta Pfeiffera obilježeno je postupnim i dugotrajnim buđenjem nacionalne svijesti kod Osječana koja se jednako manifestirala i kod onih s njemačkim, mađarskim i hrvatskim porijeklom. Taj proces spominje se 1897. godine (kada Osijek nije imao političkih novina koje bi zastupale hrvatsku nacionalnu ideju), i to u dnevnom listu "Die Drau", br. 66., kada izlazi članak nepoznatog autora koji

³⁹ O.P., *Die verflossene Theatersaison*. "Drau", br. 52, Osijek, 5. 3. 1914., str. 2-3.

⁴⁰ O.P., *Kroatisches Theater (Zimsko sunce)*. "Drau", br. 227, Osijek, 4. 10. 1915., str. 6.

⁴¹ Objašnjavanje potrebe za kazalištem, informacije i komentari o posjećenosti kazališta, kasnije i promicanje hrvatske drame te balansiranje između kritičke i promidžbene funkcije. Više o Dimitriji Demetru u: Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica Hrvatska, Zagreb 1971., str. 9-21.

⁴² Ima jasne i izravne stavove i odlučan je u zahtjevima koje stavlja pred kazalište (u odabiru repertoara, glumačkim tehnikama...), svoje zahtjeve potkrjepljuje općim znanjima, informiranošću o događajima na tuzemnim i inozemnim scenama, a u svojim domicilnim novinama ima stalnu kazališnu rubriku. Isto, str. 87-147.

piše slijedeće: *Procesima raspadanja odumirućeg njemstva danas se više nitko ne može uspješno suprotstaviti. Naša djeca rastu, nova generacija koja staru više ne razumije. Nacionalna samostalnost zahtijeva žrtve koje ćemo mi stariji, iako s izvjesnim fatalizmom, rado prinijeti.*⁴³

Jednako tako proces se najavljuje i na kulturnom planu, pa se iz novinskih članaka iščitavaju razlozi o sve slabijoj posjećenosti izvedaba njemačkoga kazališta, kao naprimjer u tekstu iz "Die Drau" br. 1 iz 1901. godine u kojem autor piše: *Uzroci povlačenja publike iz kazališta su različiti. S jedne strane smanjen je broj dobrostojećeg srednjeg sloja u Osijeku, s druge strane mlade osječke generacije ispunjene su nacionalnim stremljenjima i odbacuju njemačku riječ...*⁴⁴ Vrhunac procesa predstavlja osnivanje hrvatskoga kazališta u Osijeku 1907. godine, nakon čega kazališni kritičari u mađaronskim i njemačkim novinama poput "Die Drau" i "Slavonische Presse" počinju sve više cijeniti izvedbe hrvatskoga kazališta, agitirati za hrvatsku riječ na sceni, povećavanje broja hrvatskih djela na repertoaru. U tome prednjače Josipa Glembay, koja se u novinama "Slavonische Presse" koje primarno *opslužuju* njemački dio populacije sustavno bori za hrvatsko kazalište, dramu i uopće hrvatsku riječ na osječkoj sceni, pa čak i upotrebljava karakteristične hrvatske pozdrave na kraju kritika, poput *S Bogom!*⁴⁵, i to tiskane latinicom za razliku od ostatka teksta koji je tiskan na njemačkoj gotici. U tu kategoriju pripada i Otto Pfeiffer, koji u mađaronski nastrojenim novinama "Die Drau" na početku svog pisanja riječi (oko 1912. godine) Osijek i Osječani piše kao *Essek* i *Essekern*, a već početkom 1914. godine odustaje od mađarske verzije i piše ih hrvatskim jezikom. Jednako tako, kada piše o Hrvatima, obraća im se riječima *unser Volk* (naš narod),⁴⁶ a hrvatski jezik u djelima hvali kao lijep i bogat: *Posebno se ističe lijep, čist hrvatski jezik...*⁴⁷

4. Zaključak

Kazališna kritika Otta Pfeiffera predstavlja još jednu evolucijsku stepenicu u razvoju osječke kazališne kritike. Pfeiffer je kritičar koji prisustvuje svim izvedbama osječkoga kazališta i družina koje gostuju u Osijeku, pa čak prati i reprize i piše članke i o njima, osvrćući se na promjene u podjelama uloga. Pri tome se bavi različitim elementima kazališne umjetnosti, međutim u tome je često površan i informativan, ne iskazuje analitičku pozornost, već se zadržava na žurnalističkim izrazima karakterističnim za žanr kazališne kritike.

⁴³ Vlado Obad, *Slavonische Presse*. U: *Regionalpresse Österreich-Ungarns und die urbane Kultur*. Feldmann Verlagsges, Wien 2007., str. 161.

⁴⁴ Isto, str. 157.

⁴⁵ -y-, *Theater (Posinak)*. "Slavonische Presse", br. 1, Osijek, 3.1.1906., str. 4.

⁴⁶ O.P., *Deutsches Theater (Požar strasti)*. "Drau", br. 112, Osijek, 18. 5. 1914., str. 6.

⁴⁷ O.P., *Kroatisches Theater (Pouzdaní sastanak)*. "Drau", br. 267, Osijek, 19. 11. 1915., str. 6.

Kod njega se, usprkos tome što piše u vrijeme začetaka osječkoga kazališta, ne nalazi biografskih podataka o dramatičarima, referenci na teorijsku literaturu niti konstantne potrebe za obrazovanjem publike. Tako njegove kritike ne sadrže književno-teorijske analize, već osebnim sadržajem i prenošenjem atmosfere, ideja i likova stoje u službi pobuđivanja interesa publike za izvedbu. Razloge tome sam objašnjava činjenicom da se na počecima uspostavljanja kazališta valjalo brinuti o uspostavljanju temelja i preživljavanju pa nije smatrao shodnim da se bavi dubljim i detaljnijim analizama pojedinih aspekata, a istovremeno djeluje i Dragan Melkus, kazališni kritičar “Narodne obrane” koja također donosi i najavne tekstove i kritike repertoarnih predstava.

Važan element kritike Otta Pfeiffera je njegov stav da niti jednu nacionalnost ne izdvaja kao miljenike, iako piše u novinama pisanim njemačkom goticom s unionističkom političkom pripadnošću, koje su se ekstremno sukobljavale s hrvatskim novinama i hrvatskom političkom orijentacijom. Osim toga, u njegovim se kritikama između redova iščitava kako gostovanja družina (iako su mu draga) poima kao puku zabavu, a osječko kazalište kao pravi dragulj – nositelja kulture.

Zanimljivo je kako Pfeiffer tijekom svog djelovanja sve više preporučuje hrvatska djela i ističe hrvatsku dramu kao temelj osječkoga kazališta, ukazujući na društvene promjene koje su zahvatile Osijek već krajem 19. stoljeća. Pripadnici njemačke nacionalnosti žive u Osijeku i Osijek je njihov dom. Kada se borba za hrvatski nacionalni identitet zahuktava, oni se priklanjaju hrvatstvu u toj mjeri da će Pfeiffer u svojim tekstovima s riječi *Essek* i *Essekern* prijeći na uporabu riječi Osijek i Osječani, a Hrvate nazivati: *Naš narod*⁴⁸

Usprkos evidentnim nedostacima u analitičkim procjenama i sintetiziranju funkcioniranja pojedinih elemenata u stvaranju cjeline, djelovanje Otta Pfeiffera predstavlja vrijedno dokumentarističko svjedočanstvo o razvoju žanra kazališne kritike i svjedočanstvo kritičara koji je izravno sudjelovao u postupnom jačanju nacionalne svijesti u Osijeku. Navedene činjenice karakteriziraju ga tako kao realnog i objektivnog kroničara osječkoga kazališta, ali i gotovo apsurdnih društvenih prilika na početku 20. stoljeća u Osijeku, u kojima su različite političke opcije i nacionalnosti bile istovremeno društveno suprotstavljene, a na kulturno-umjetničkom planu su, uvažavajući se, supostojale.

5. Literatura

5.1. Knjige i zbornici

Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica Hrvatska, Zagreb 1971.

Alen Biskupović, *Kazališna kritika Dragana Melkusa u Narodnoj / Hrvatskoj obrani od 1909. – do 1917*. U: *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*. Drugi dio. Prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest

⁴⁸ O.P., *Deutsches Theater (Požar strasti)*. “Drau”, br. 112, Osijek, 18.5.1914., str. 6.

- hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet Osijek; Zagreb – Osijek 2012.
- Alen Biskupović, *13 godina djelovanja Ernesta Dirnbacha – kazališnog kritičara Hrvatskog lista (1929. – 1941.)*. U: *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*. Prvi dio. Prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet Osijek; Zagreb – Osijek 2011.
- Josip Bösendorfer, *Povijest tipografije u Osijeku*. U: *Građa za povijest književnosti hrvatske; Knjiga 14*. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1939.
- Šimun Jurišić, *Antologija hrvatske kazališne kritike*. Logos d.o.o., Split 2010.
- Marija Malbaša, *Povijest tiskarstva u Slavoniji*. Hrvatsko bibliotekarsko društvo, Zagreb 1978.
- Dragan Mucić, *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 1941.*, Ogranak Matice hrvatske u Osijeku; Filozofski fakultet u Osijeku; Grafika, Osijek 2010.
- Sanja Nikčević, *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. Leykam, Zagreb 2011.
- Sanja Nikčević, *Hrvatski kritičari o hrvatskoj kazališnoj kritici: Šime Vučetić O našoj dramsko - kazališnoj kritici (1949.)*. U: *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*. Drugi dio. Prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet, Osijek; Zagreb – Osijek 2012.
- Vlado Obad, *Slavonische Presse*. U: *Regionalpresse Österreich-Ungarns und die urbane Kultur*. Feldmann Verlagsges, Wien 2007.
- Stjepan Sršan i Vilim Matić (ur.), *Pfeiffer Oton*. U: *Zavičajnici grada Osijeka 1901.–1946*. Državni arhiv Osijek, Osijek 2003.
- Šime Vučetić, *O našoj dramsko-kazališnoj kritici*. U: “Hrvatsko kolo”, 1/1949. Matica Hrvatska, Zagreb 1949.
- Daniel Zec, *Nepoznato djelo Roberta Frangeša Mihanovića u Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku*. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti: br. 33*. Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2009.

5.2. Novinski članci

- Dragan Melkus, *Kazališno pismo*. “Narodna obrana”, br. 87, Osijek, 17. 4. 1915., str. 1-2.
- O.P., *Deutsches Theater*. “Drau”, br. 87, Osijek, 18. 4. 1910., str. 6.
- O.P., *Die neue Theatersaison*. “Drau”, br. 250, Osijek, 31. 10. 1912., str. 7.
- O.P., *Kroatisches Theater (Otelo)*. “Drau”, br. 251, Osijek, 2. 11. 1912., str. 8.

- O.P., *Kroatisches Theater (Narodni poslanik)*. "Drau", br. 229, Osijek, 6. 10. 1913., str. 5-6.
- O.P., *Kroatisches Theater (Otac)*. "Drau", br. 245, Osijek, 24. 10. 1913., str. 8.
- O.P., *Običan čovjek*. "Drau", br. 280, Osijek, 5. 12. 1913., str. 5.
- O.P., *Die verflossene Theatersaison*. "Drau", br. 52, Osijek, 5. 3. 1914., str. 2-3.
- O.P., *Deutsches Theater (Die Frau von vierzig Jahren)*. "Drau", br. 85, Osijek, 15. 4. 1914., str. 5.
- O.P., *Deutsches Theater (Reiherbusch)*. "Drau", br. 89, Osijek, 20. 4. 1914., str. 5.
- O.P., *Deutsches Theater (Sablasti)*. "Drau", br. 102, Osijek, 6. 5. 1914., str. 5.
- O.P., *Deutsches Theater (Duh zemlje)*. "Drau", br. 110, Osijek, 15. 5. 1914., str. 5-6.
- O.P., *Deutsches Theater (Požar strasti)*. "Drau", br. 112, Osijek, 18. 5. 1914., str. 6.
- O.P., *Kroatisches Theater (Zimsko sunce)*. "Drau", br. 227, Osijek, 4. 10. 1915., str. 6.
- O.P., *Kroatisches Theater (Pouzdaní sastanak)*. "Drau", br. 267, Osijek, 19. 11. 1915., str. 6.
- O.P., *Kroatisches Theater (Svijet bez muškaraca)*. "Drau", br. 278, Osijek, 2. 12. 1915., str. 6.
- O.P., *Kroatisches Theater (Ljubimac gospođa)*. "Drau", br. 284, Osijek, 10. 12. 1915., str. 6.
- O.P., *Kroatisches Theater (Ljudevit XI)*. "Drau", br. 296, Osijek, 24. 12. 1915., str. 18.
- O.P., *Kroatisches Theater (Naša žena)*. "Drau", br. 8, Osijek, 12. 1. 1916., str. 6.
- y-, *Theater (Posinak)*. "Slavonische Presse", br. 1, Osijek, 3. 1. 1906., str. 4.

PLATONOV ZAKON

Šala i ozbiljnost u kajkavskom kazalištu

1.

Peter Sloterdijk¹ kaže da je Platonovo nasljeđe *Samenbank der Ideen*² / *banka sjemena* koje do danas oplođuje mišljenje, a ponovo čitati Platona³ znači upustiti se s Platonom, pa makar i protiv Platona, u ozbiljenje naših današnjih shvaćanja. Radi tumačenja odnosa igre i ozbiljnosti, smiješnog i ozbiljnog, komičnog i tragičnog, obraćamo se ponajprije Platonu.

U grčkom kazalištu vladala je oštra odvojenost između komedije i tragedije;⁴ nikada se isti autor nije okušao u obje vrste. Nikada se nisu davale predstave obje vrste u istim prigodama. Nikada tragički glumac nije nastupio u komediji, ni komički u tragediji. Između ostalog i zbog toga interprete u nedoumicu dovodi, kako kaže Nicolai Hartmann, *Platonov zakon* s kraja dijaloga *Gozba* (223d) *da isti čovjek treba da bude kadar sastavljati komedije i tragedije i da onaj koji je umijećem tragički pjesnik treba da bude i komički* (prijevod Zdeslav Dukat, isticanje M. V.). Nedoumici pridonosi i na prvi pogled drukčije Platonovo stajalište u *Državi*⁵ (395a) *da ne mogu iste osobe dobro oponašati primjerice kao pjesnici komedije i tragedije premda se oblici oponašanja u ovom slučaju čine jedno drugom blizu*” (isticanje M. V.).

Stajalište u *Državi* proizlazi iz načela da svaki pojedinac treba obavljati samo jedan posao, za koji su njegove prirodne sposobnosti najprikladnije (433a-b, 394e i 370a-b).

¹ Peter Sloterdijk, *Philosophische Temperamente, von Platon bis Foucault*, Pantheon, München 2011., str. 12.

² Usporedbu sa *sjemenskim zrnjem* volio je i Platon (*spermata*, Fedar 276b-277a). Platonovo filozofiranje *predaje se vremenu kao sjeme, a ne kao gotov plod* (Ozren Žunec, *Mimesis*, Latina et graeca VPA, Zagreb 1988., str. 19.).

³ Isto kao pod 1., str. 29.

⁴ Peter Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*, Henschel, Berlin 2007., str. 22.

⁵ Platonovo filozofiranje nije izgradnja dogmi: npr. pedagozijska načela u *Zakonima* potpuno su različita od onih u *Državi* (v. Ozren Žunec, *Mimesis*, Zagreb, 1988., str. 16-17.).

Pravednost je raditi svoj posao, a ne raditi mnoge. Bit *mimesisa*⁶ (oponašanja) jest mogućnost da se bude sve i svatko, a pritom nijedno određeno biće. Oponašanju svojstvena neodređenost očituje se bavljenjem svakog svačim (*polipragmosine*). Prva zadaća politike jest briga oko toga da svatko obavlja svoj posao. *Svako pojedino umijeće, svaka sfera života, svaki stalež u državi, svaka duševna moć u čovjeku treba obavljati vlastitu zadaću i ostavljati drugome slobodno polje njegove vlastite djelatnosti.*⁷ To načelno vrijedi i za pjesnike komedija i tragedija.

U *Gozbi* i *Državi* (394e) Platon koristi *normativni* jezik (*treba*) a ne činjenični⁸. Riječ je zapravo o dva suprotna zahtjeva ili pravila koji ne isključuju iznimke. Možemo, kako kaže, Schelling *ujediniti protuslovlja* tako da kažemo da se zahtjev iz *Gozbe*, da ista osoba treba biti i tragički i komički pjesnik, ostvaruje iznimno, u velikoj dramskoj poeziji. Po pravilu, ostvaruje se zahtjev iz *Države* da tragedije i komedije ne piše ista osoba. Iznimke su se ostvarile u budućnosti; mogli bismo reći da je Platon anticipirao, naprimjer, Shakespearea, Cervantesa i Molièrea. Pomiješanost komičnog i tragičnog imamo i u Čehova. U Platonovo doba pak istinska iznimka bio je sam Platon, koji je u svojim dijalozima pokazao izvanredan smisao i za tragično i za komično.⁹ Tragične elemente sadrže naprimjer *Apologija* i *Fedon*, dok *Eutidem graniči s farsom* (Guthrie), a *Protagora* sadrži komične dijelove.

Sa zahtjevom u *Gozbi* valja povezati Platonovo stajalište o smiješnom i ozbiljnom u njegovom zadnjem djelu *Zakoni* (816d-e, 817a). *Bez smiješnoga (geloion)*, kaže, *ne može se upoznati ono što je ozbiljno, niti uopće jedna suprotnost bez druge, ako se želi biti u nešto dobro upućen. Ozbiljni pjesnici, sastavljači tragedija* (817a) moraju biti upućeni u bit smiješnoga da bi mogli sastavljati tragedije. Smiješno i ozbiljno jesu suprotnosti koje se međutim jedna bez druge ne mogu shvatiti. Prema Platonu (*Sedmo pismo*, 343a) ništa u čulnom svijetu ne sadrži čistu kakvoću nepomiješanu sa svojom suprotnošću. U *Sedmom pismu* Platon se služi primjerom kruga: *Svaki krug koji se stvarno crta ili ga izrađuje tokar, pun je suprotnosti /.../ jer u svim svojim dijelovima sadrži nešto od osobine ravne crte. Čulni krug, nacrtan ili povučen s niti fiksiranom u sredini nije savršeno kružan; svaki krug sadrži i svoju suprotnost – pravolinijske elemente.*

Da tragedija imanentno sadrži komične elemente, a komedija tragične, Platon daje naslutiti i u svom kasnom dijalogu *Fileb*. Tema *Fileba* su ugone (*hedone*). Grčka riječ *hedone* nije bila ograničena na osjetilne ugone. Ugone Platon dijeli na nečiste ili mi-

⁶ Damir Barbarić, *Politika Platonovih Zakona*, Demetra, Zagreb 2009., str. 66. (*Platonova kasna filozofija*).

⁷ Isto.

⁸ O upotrebi normativnog jezika u *Državi* v. primjere u: W. K. C. Guthrie, *Povijest grčke filozofije*, knjiga IV, Zagreb 2007., str. 418.

⁹ Helmut Flashar, *Der Dialog Ion als zeugnis Platonischer Philosophie*, Akademie – Verlag, Berlin 1958., str. 44 i 47.

ješane, čiste tjelesno-duševne i čiste duševne. Za primjer kada su ugone smiješane s neugodama (*lipe*) Platon u *Filebu* (47d-e i 48a) uzima predstave tragedija i komedija. Nečiste ili miješane ugone osjećamo gledajući tragedije ili komedije, a ono što stimulira nečistu ili miješanu ugonu *ne može samo biti čisti oblik*, odnosno mora biti miješano ili nečisto. Na drugom mjestu u *Filebu* (50b) Platon kaže da se *ne samo u dramama nego i u čitavoj životnoj tragediji i komediji, zajedno miješaju neugoda s ugodama* (isticanje M. V.). Dakle ni tragedija ni komedija ne predstavljaju čiste oblike. Među malobrojne čiste ugone Platon je uvrstio čiste boje i glasove (zvukove) te geometrijske likove i tijela. To su čiste tjelesno-duševne ugone. Najviša je čista duševna ugonu, a, po Platonu, to je ona koja nastaje spoznajom.

Pojam igra (*paidia*, od *pais* = dijete) u odnosu prema pojmu ozbiljnost (*spoude*) u Platonovim dijalozima ima različita značenja. Guthrie¹⁰ ističe da *ništa ne može nadići veličanstvene posljednje rečenice Šestoga pisma koje potvrđuje Platonovo dvostuko načelo – da ozbiljnost nikada ne bi trebala postati neukusna i da su ozbiljnost i igra sestre*. Kraj *Šestog pisma* asocira na zahtjev iz *Gozbe* da tragički pjesnik bude istovremeno i komički. U *Epinomu* (992b), dodatku *Zakonima*, Platon kaže da je istinski mudar čovjek i šaljiv i ozbiljan u isto vrijeme i to ga čini sličnim bogu.

F. W. J. Schelling razvija svoje mišljenje u duhovnom ozračju Platona i platonizma. Po njemu komedija izvire iz *preokretanja* tragedije¹¹ (*Umfahrung der Tragödie*). U tragediji postoji izvorni odnos slobode i nužnosti kojem se nužnost pojavljuje kao objekt, sloboda pak kao subjekt. Preobrtnjem odnosa nastala je forma gdje je nužnost ili identitet naprotiv subjekt, sloboda ili diferencija objekt, i to je odnos komedije.¹² Svako obrtnje nužnog i odlučnog odnosa, kaže Schelling, predstavlja uočljivo *protuslovlje, nesklad* u subjektu tog preobrtnja. *Preokretanje izvornoga* (*Umfahrung des Ursprünglichen*) ima komičan učinak. Na primjer, kada kukavica biva stavljen u položaj da bude hrabar a škrtac rasipnik, tada je to vrsta komičnoga. Za Schellinga je Aristofan sa Sofoklom po duhu istinski jedno, samo u drugom liku. Obojica su kao dvije jednake duše u različitim tijelima i tko ne shvaća Aristofana ne može shvatiti niti Sofokla.¹³ Po Schellingu, *mješavina suprotnosti*, osobito tragičkoga i komičkoga samog kao načela, leži u osnovi moderne drame.

U novijoj filozofiji Nicolai Hartmann razvija svoju estetiku, kao i etiku i ontologiju, na tragu Platona. Kao i Platon u *Filebu*, Hartmann govori o *vezivanju i pomiješanosti*¹⁴ (*Anhaften und Vermischtsein*) komike s ljudski ozbiljnim i sudbinskim, s pravom tra-

¹⁰ W. K. C. Guthrie, *Povijest grčke filozofije*, knjiga IV., Naklada Jurčec d.o.o., Zagreb 2007., str. 53-62.

¹¹ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Kunst*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1960., str. 337.

¹² Isto, str. 355.

¹³ Isto, str. 358-359.

¹⁴ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Walter de Gruyter & CO., Berlin 1953., str. 440-442. (*Tragikomik in Leben und in der Dichtung*)

gikom, u životu, a onda i u pjesništvu. Tragikomika se ne shvaća kao problematična mješovita forma (*Mischform*) pjesništva nego u prvom redu kao u samom životu prirodno izraslo *jedinstvo* (*Einheit*) dirljivog i smiješnog. Na drugom mjestu u *Estetici*¹⁵ Hartmann govori o Platonovom zakonu o jedinstvu tragičnog i komičnog (*das Gesetz der Platons Einheit des Tragischen und Komischen*). Platon je, prema Hartmannu, vidio opasnost od uzvišenoga u vječnoj ozbiljnosti tragičnog pjesništva njegova doba, pa je tome suprotstavio zahtjev u *Gozbi* da tragički pjesnik mora istovremeno biti komički; ništa ne može kao komika unijeti raznoliki život i kretanje u monotonu zbilju. To je ono što je prirodno jer je tako u ljudskom životu. Shakespeare je, kaže Hartmann, dokazao da Platonov zahtjev nije utopijski. U antici su stvorene odvojene forme pjesništva, tragedija i komedija. Ta se podjela zadržala; neutralna forma, kao što je građanska drama, prešla je potpuno na stranu ozbiljnog. Međutim, to se razlikovanje nije moglo prenijeti u sam život; u njemu nema čistih podjela, u njemu je sve jedno s drugim pomiješano (Platon u *Filebu* koristi sintagmu *miješani život*). Komika se posvuda vezuje uz ozbiljno i svuda ga vjerno prati. U pravoj tragikomici je samo tragično istovremeno komično (*in der echten Tragikomik ist daher das Tragische selbst zugleich komisch*) i to na način da jedno ne ukida drugo već se oboje odražava u iritirajućem identitetu. Kao primjer, kako kaže, velikog stila Hartmann navodi *Kralja Leara*, a u novijoj dramatici Ibsenove drame *Rosmersholm*, *Divlja patka* i *Hedda Gabler*.

O odnosu tragičnog i komičnog svjedoči jedan suvremeni zapis o Chaplinu portugalskog pisca, nobelovca Joséa Saramaga (1922. – 2010.):

Prije neke večeri gledao sam na televiziji neke stare Chaplinove filmove, točnije, nekoliko kraćih koji se zbivaju u rovovima za vrijeme Prvog svjetskog rata i jedan duži pod nazivom Hodočasnik u kojem se doduše manje sretno no u drugim njegovim filmovima, ponavlja zaplet u kojem nedužni Chaplin bježi pred policijom. Nisam se nijednom nasmijao. Začuden samim sobom kao da sam prekršio neki svečani zavjet, pokušao sam se sjetiti koliko god je to moguće nakon osamdeset godina, što me to u Charlievim filmovima tjeralo na smijeh dok sam ih sa šest ili sedam godina gledao u nekom od dva lisabonska kina u koja sam u to vrijeme zalazio. Nisam se mogao sjetiti ničeg osobitog. Moji su idoli u to vrijeme bili danski komičari Pat i Patachon koji su za mene predstavljali istinske majstore komedije. Nastavio sam razmišljati /.../ i stigao do neočekivana zaključka kako Chaplin, naposljetku, nije bio komičar već tragičar. Pogledajte samo koliko tuge i melankolije ima u njegovim filmovima. I sama ta čaplinovska maska – kontrast crne i bijele boje, koža bijela poput kreča, a obrve, brk i oči poput mrlja katrana – ni u čemu ne odudara od klasičnih prikaza tragičnog glumca. I ne samo to. Chapli-

¹⁵ Isto, str. 386-390.

nov osmijeh nije sretan, štoviše, usuđujem se ustvrditi, i to znajući u što se upuštam, da je tako uznemirujući da bi bolje pristajao Drakulinu licu. Da sam žena, pobjegao bih glavom bez obzira od muškarca koji bi mi se tako nasmiješio. Njegov preveliki, prepravilni, prebijeli sjekutići zastrašujući su. Njegove čvrsto stisnute usne gotovo da tvore grimasu. Unaprijed znam koliko će se malo vas složiti sa mnom. Stvar je u ovome: čim je jednom odlučeno da je Chaplin komičar, nitko ga ponovno nije pogledao u lice. Vjerujte mi na riječ. Pogledajte njegovo lice bez predrasuda, promotrite jednu po jednu njegovu crtu, zaboravite na trenutak ples njegovih nožica i recite mi što vidite. Da je mogao, Charlie bi od svakog svog filma pravio tragediju.¹⁶

U Chaplinovoj glumi i filmovima smiješno i ozbiljno, komično i tragično pomiješani su, a kao relati stoje u odnosu uzajamnosti. Uobičajenom predočavanju to izgleda kao proturječje, paradoks. Komično i tragično leže u osnovama bitka čovjeka, dakle i glume. Sjetimo se da Platon govori o tragediji i komediji *života*.

2.

U jeziku govori ono što je baštinjeno; u kajkavskom jeziku progovara kajkavski svijet. Na ovome mjestu pozivam se na svoju raspravu *Kazalište i jezik*¹⁷. Duh koji oblikuje u kajkavskom povezuje šalu (u najširem smislu riječi) i ozbiljnost. Kajkavski duh povezuje komično i tragično ne samo u dramskoj književnosti i kazalištu nego i tamo gdje manje očekujemo, naprimjer, u lirskoj poeziji ili slikarstvu. Proplamsaje humora i pošalice naći ćemo i u genijalnom ciklusu kajkavske lirike Frana Galovića *Z mojih bregov*. U pjesmama *Kopači* i *Kum Martin* smiješno je u suodnosu s ozbiljnošću. Na sličan način djeluje kajkavski duh u slikarstvu Krste Hegedušića, koji je po ocu Hlebinac, a u Hlebinama je proveo i dio djetinjstva. U suvremenom hrvatskom slikarstvu kajkavska duša i duh ujedinjuju šalu, ironiju i ozbiljnost u stvaralaštvu Antuna Borisa Švaljeka.

Joža Skok u predgovoru *Balada Petrice Kerempuha*¹⁸ Miroslava Krležu piše: *Već u naslovnoj sintagmi djela dovedena su u originalan neuobičajen i karakterističan suodnos dva disparatna i kontrasna pojma – pojam balade kao pjesničke vrste i pojam humorističnog književnog lika Petrice Kerempuha* (isticanje M. V.). Krležine *Balade* uistinu karakterizira spoj smiješnog i ozbiljnog (za balade kao književnu vrstu uobičajen je tragičan završetak). Za kajkavski duh taj je *suodnos* karakterističan, neuobičajen nimalo. Također, ni pojmovi balada i *humoristični književni lik Petrica Kerempuh* nisu, kako Skok kaže, *disparatni*, to jest, nespojivi i *kontrasni*, to jest oprečni, nego upravo

¹⁶ José Saramago, *Posljednja bilježnica* (tekstovi napisani za blog od ožujka do studenog 2009.), VBZ, Zagreb 2012., zapis od 18. svibnja 2009.

¹⁷ Marijan Varjačić, *Kazalište i jezik. Novo kajkavsko kazalište, Krležini dani u Osijeku 2009, Hrvatska drama i kazalište i društvo*, Zagreb – Osijek 2010., str. 228-244.

¹⁸ Miroslav Krleža, *Balade Petrice Kerempuha*, Liber, Zagreb 2013., str. 171.

korelativni, međuzavisni. To znači da jedan traži drugog¹⁹ ili da jedan ne može bez drugog, kao što se to pokazalo u prvom dijelu ove rasprave.

U ozračju kajkavskoga duha nalaze se i likovi koji su, kako kaže Zlatko Milković, doneseni humoristički a ipak su u isti mah i tragični, kao što je tragičan i domobran Jambrek Miroslava Krleže i njegov Franjo Kadaver, a isto i Gjalskijev Cintek²⁰.

Komično i humor su tijesno međusobno povezani, ali nisu isto.²¹ Komično je *stvar predmeta* (*Sache des Gegenstandes*), njegova kvaliteta. Humor je međutim *stvar promatrača ili stvaraoca* (*Sache des Betrachters oder Schaffenden*), npr. pjesnika ili glumca. Humor se tiče načina na koji čovjek gleda na komično, kako ga shvaća, kako ga umije, npr. glumački prikazati ili pjesnički iskoristiti. Pojmovi komično i humor razlikuju se kao muzika i muzikalnost. To se često previđa pa se humor stavlja u isti red s komičnim, kao drugi fenomen istog reda ili se određuje kao jedna vrsta komičnog. Humorističan čovjek nije komičan, ne smijemo se njemu nego predmetu njegova humora. Čak ni sam humor nije komičan.

U novijoj kajkavskoj dramatici izdvajamo kao primjere dvije izvorne komedije / drame i jednu kajkavizaciju: *Gospodsko dijete* Kalmana Mesarića i *Svoga tela gospodar* Slavka Kolara, te *Jedermann* iliti *Vsakovič* Huga von Hofmannsthalu u kajkavizaciji Tomislava Lipljina.

O napola kajkavskoj komediji *Gospodsko dijete* Boris Senker piše: *U Gospodskom djetetu, kako je dobro zamijetio dio kritičara nema vedrine. Unatoč smijehu, koji ni do danas nije zamro, Mesarićeva je komedija opora. U prvom činu, naime gledamo gospodsko dijete kao uljeza u seljačkoj obitelji. I smijemo se njegovoj neprilagođenosti. U drugom činu gledamo seljačko dijete kao uljeza u građanskoj obitelji i smijemo se njegovoj – tj. njezinoj, Maričinoj – neprilagođenosti i neprilagodljivosti. U trećem činu svatko dolazi na svoje mjesto, ali i svatko odlazi na svoju stranu. Nema pomirenja, nema prožimanja, nema završne svetkovine – veoma česte u komedijama – (npr. Brešanovim, nap. M. V.) koja bi okupila i sjedinila sve žitelje komičkog svijeta²² (isticanje M. V.). *Gospodsko dijete* je dakle gorka komedija, koja sjedinjuje smijeh i ozbiljnost,*

¹⁹ Ozren Žunec, *Mimesis*, Zagreb 1988., str. 17.

²⁰ Zlatko Milković, *Pisac vedrine i humora*, u: Slavko Kolar, *Svoga tijela gospodar*, Breza, Naklada Be-l-ka, Zagreb 1942., str. 8.

²¹ Kao pod 14, str. 415-418.

²² Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, I. dio, 1895-1940, Disput, Zagreb 2000., str. 486.

zahvaljujući i svojoj dvojezičnoj fakturi, u kojoj kajkavska strana, kajkavsko viđenje svijeta, podjednako sudjeluje i u smijehu i u gorčini.

Gorka je komedija i *Svoga tela gospodar* Slavka Kolara. U Kolara su tragično i komično različite strane istog zbivanja; u životu uvijek ima smiješnih gluposti koje izazivaju tragične posljedice. Branko Hećimović kaže da je *Svoga tela gospodar* jedna od najsamosvojnijih predodžbi *seoskog svijeta i života*. Dakako u *Svoga tela gospodar* nije riječ samo o seoskom životu nego o životu uopće u kojem se gotovo ništa ne pojavljuje u čistom nego u *pomiješanom* obliku.

Georgij Paro režirao je 1996. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu *Jedermanna iliti Vsakoviča* Huga von Hofmannsthalu u kajkavizaciji Tomislava Lipljina. U eseju *Vsakovič, vuni i vnuri*²³ zabilježio je: *U samu bit kajkavskog jezika i govora utkana je dvosmislica življenja i sumnja u sreću, smijeh u nesreći, prenemaganje, zmotavanje, izvlačenje i provlačenje samo da bi se na neki način preživjelo i jednom rječju gluma (isticanje M. V.). Glumačka gesta na kajkavskom, nastavlja Paro, gotovo je uvijek u urođenom smislenom neskladu s govornim izričajem i upućuje na ono što u govoru ostaje neiskazano, tako da istina biva relativizirana. Gesta, kao i jezik, zrcali svijet smisla kojemu pripada; kajkavska gluma ili gluma na kajkavskom u isti je mah šala i ozbiljnost.*

Jedermann je alegorijski moralitet; alegorijski likovi u kajkavskoj inačici oživljuju, poprimaju antropomorfne crte, a da se ipak ne narušava alegorijska struktura izvornika. Lipljinov pothvat izvedbi je dao prirodan, neusiljen ton; kajkavski je *olakšao* težine i ozbiljnost izvornika. Sjetimo se posljedne rečenice Platonova *Šestog pisma*, naime, da ozbiljnost nikada ne bi trebala postati **neukusna** i da su ozbiljnost i igra / šala sestre. Mnoge pojedinosti u Lipljinovoj kajkavizaciji otkrivaju kajkavski kao prostodušan, otvoren i iskren jezik koji kao takav odgovara Hofmannsthalovu opredjeljenju za *metafiziku u duhu pučkog teatra*.²⁴ Jednako tako kajkavski odgovara alegorijskoj dramaturgiji komada i *principima antipsihološkoga svjetonazorskoga glumišta*.²⁵

Slijede, na prvome mjestu, navodi prijevoda *Jedermanna*²⁶ Ante Stamaća na hrvatski standard, zatim stihovi izvornika²⁷ i kajkavska inačica. Nije riječ o usporedbi kakvoće prijevoda nego o ukazivanju na kajkavski *stih*, na nijanse koje donosi kajkavizacija. Posebnost varaždinskoj kajkavštini, između ostaloga, daje i upotreba glagola, npr. *gucnuti, fulati, nucati, šikati se, hariti se, krepati*.

²³ Georgij Paro, *Vsakovič, vuni i vnuri*, "Hrvatsko slovo", Zagreb, 27. 12. 1996., str. 25-26.

²⁴ Viktor Žmegač, *Bečka moderna*, Matica hrvatska, Zagreb 1998., str. 117.

²⁵ Isto, str. 118.

²⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Svatkovič*, Grech, Zagreb 1993.

²⁷ Hugo von Hofmannsthal, Jedermann, Deutscher Taschenbuch Verlag, Bibliothek der Erstausgaben, München 2008.

*LJUBOVCA: Što sam pogriješila, da mi je znati
Weiß nit, wes ich mich soll versehn
Gde sem fulala, da mi je znati
- - -*

*SVATKOVIĆ: Al jedan tek gutljaj i ode sva bol
Ein Trunk hat mich gemacht gesund
Malo sem si gucnul, odišla je bol
- - -*

*SVATKOVIĆ: Ma samo dan!
Nur einen Tag!
Jen dan još nucam!
- - -*

*PRIJATELJ: Kako u drugarstvu i jest pošteno
Recht nach guter Gesellen Art
Kak se i šika za prijatela pravoga
- - -*

*MAMON: Vlasništvo, tvoje, da pukneš od smijeha
Das Eigen, ha, das ich nit lach
Vlasništvo tvoje, da krepaš od smeha
- - -*

*PRIJATELJ: Lelek tvoj me veoma dira
Dein Jammer geht mir mächtig nah
Plač tvoj do neba mi srce vraža
(vražati, 1. ubadati, bosti
2. dirati u otvorenu ranu, u intimne osjećaje,
npr. V srce me vražaš)
- - -*

*SVATKOVIĆ: Pa gdje je takvo sveto vrelo,
da uputim se k njemu smjelo?
Wo wär ein solcher heilige Quell,
Daß ich zu ihm mich hintrüg schnell?
Gde je taj zviranjek sveti
s kojega je milost piti smeti?
- - -*

*VJERA: Šakama bi ti sudio
Wilst dus mit deinen Fäustein richten
Viš ti njega, on bi se haril
- - -*

VJERA: *Na tvojoj strani nije mnogo,
Igru bi izgubit mogo
Auf deiner Seiten steht nit viel
Hast schon verloren in dem Spiel
Nema puno toga na ti tvoji strani
ovu budeš rundu ti na suho zgubil*

I za kraj – u Lippljinovoj kajkavizaciji na oživljavanju moraliteta radi jezik sam, varaždinski kajkavski govor. Naglašeno mjesto u tom govoru ima glagol. Prema Humboldt, u glagolu se izriče najjasnije i najjače duhovna osobitost jezika. Sve ostale riječi u rečenici su tako reći mrtva zatečena građa koju treba povezati glagol i glagol je jedina središnja točka koja sadrži i *zrači život*. Slavko Batušić u analizi jezika *Matijaša grabancijaša dijaka* Tituša Brezovačkog iznosi primjer kako za glagole *tuči* i *istuči* ima čak 23 izraza, na čemu mu, kaže, *može zavidjeti svaki štokavac i čakavac*.²⁸ U Lippljinovom *Rječniku varaždinskoga kajkavskog govora*²⁹ glagol *vudriti* ima 57 istoznačnica!

²⁸ Slavko Batušić, *Hrvatska pozornica*, Mladost, Zagreb 1978., str. 119.

²⁹ Tomislav Lippljin, *Rječnik varaždinskoga kajkavskog govora*, Drugo, prošireno izdanje, Stanek Media d.o.o., Stanek d.o.o., Varaždin 2013. Ovo izdanje *Rječnika*, na kojem je glumac Tomislav Lippljin radio do smrti, sadrži 57.360 pojmova. To je najveći takav rječnik u nas.

KOMEDIJA *MALO PA NIŠTA*, IZAZOV ZA POŠTENO PERO ANTUNA GUSTAVA MATOŠA I HRVATSKO KAZALIŠTE

Uvod

Poticaj za interpretaciju dramskoga djela *Malo pa ništa* Antuna Gustava Matoša obljetničke je naravi (između 140. godišnjice rođenja i skore 100. obljetnice smrti), a povod želja da se pronikne u razloge tako velikoga nerazmjera između Matoševih antologijskih stihova i stranica te izuzetno loše ocijenjenoga dramskog djela koje je izazvalo polemiku svjedočeći potresnu dijagnozu stanja duha i hrvatske kulture početnih desetljeća 20. stoljeća,¹ kojemu se opiralo *pošteno pero* Antuna Gustava Matoša pod cijenu vlastita života i izopćenja dovodeći u pitanje ne samo svoj komoditet nego i osnovne egzistencijalne potrebe jer bio je beskompromisan u svojoj borbi za ideal: slobodu mišljenja, govora i pisanja.

¹ To se odnosi na komediografsku krizu i krizu dramskoga stvaranja uopće, što ilustriramo navodom Marijana Matkovića: *Kakva bijaše naša dramska situacija u vrijeme, kad Krleža piše Legendu i Maskeratu, najbolje ilustrira žalosna polemika A. G. Matoša i zagrebačke kazališne uprave oko njegove komedije Malo pa ništa. U velikom svijetlom kritičarskom opusu A. G. Matoša, kojemu hrvatska građanska književnost zahvaljuje, što se oslobodila diletantizma, ove su polemičke stranice oko njegove potpuno diletantske komedije najcrnija i najsramotnija epizoda. Matoš nije samo iz hira uporno i tvrdoglavo branio svoje dramsko nedjelo, koje "nije drugo do dva feljtona, isjeckana u komadiće i razbacana u scene, koje nisu scene" (Iz pisma Julija Benešića A. G. Matošu od 14. XII. 1912.). Premda je kasnije priznao, da je taj netaleantirani dramski pokušaj "napisao samo zbog zarade, bez ikakvih literarnih ambicija", on je kao kazališni recenzent mogao primijetiti, kako većini hrvatskih dramskih pisaca ni nije stalo do nekih "literarnih ambicija", kako su se na liniji "zarade" srozali talentat Ive Vojnovića, od Ekvinocija i Dubrovačke trilogije na Gospodu sa suncokretom, kako su se na toj liniji istrošile skromne nadarenosti najjačih dramatika Moderne Milana Begovića, Srđana Tucića i Milana Ogrizovića. Marijan Matković, *Dramaturški eseji*, Matice hrvatska, Zagreb 1949., str. 251.*

Malo pa ništa – izazov kazališnoj upravi 1912. – 1913.

Malo pa ništa, Matošev dramski jedinač i prvijenac koji je dogotovio 1912., otisnut je kao posmrče 1923. u “Savremeniku”,² a praizveden u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komedija (Kaptol br. 9) 11. studenoga 1970. u režiji Georgija Para u povodu 20. obljetnice toga kazališta.

Tročinska komedija *Malo pa ništa* jedini je složeniji i opsežniji dramski tekst A. G. Matoša, no nije ušao u riznicu hrvatskih literarnih vrijednosti, a poznatija je od samoga dramskog teksta polemika između Matoša kao autora i kazališne uprave inicirana negativnim recenzijama Milana Ogrizovića i Branimira Livadića, vraćanjem teksta na doradivanje, a potom konačnoga odbijanja da se izvede na kazališnim daskama. Doduše, rukopis *Malo pa ništa* prihvaćen je, ali kao književnopovijesna građa, otkupljena za kazališni arhiv i honorirana s 200 kruna. Svojim je dramskim prvijencem Matoš bacio rukavicu kazališnoj upravi i kritici izazvavši konflikt u kojem je izazivački spremno odgovarao te nakraju pokornički priznao da ju je napisao za samo osam dana bez literarnih pretenzija, što potvrđuje naslovom, da *kod posla nije imao samo umjetnički cilj pred očima*,³ nego namjeru da zaradi nešto novca te pokajnički obećao: *Nikad više neću pri pisanju imati novac pred očima*.⁴ U Matoševim je izazivačkim i obrambenim pozama sadržana istina o sjaju i bijedi umjetnika vizionara *u uskoj varoši s uskim ljudima* koji su bez ikakva popusta za njegov prvi veći dramski pokušaj jedva dočekali zabiti mu nož u leđa kao središnjoj ličnosti književnoga života hrvatske moderne ne bi li si priuštiti bar malo satisfakcije u odmazdi nad ostrim kritičarskim perom Matoševim koje je zacrtalo previsoka estetska mjerila za *književne mizerije*⁵ i *legiju mediokriteta*,⁶ kako je počesto nazivao onodobne pisce ne htijući poniziti hrvatsku književnost prema njihovim skromnim kreativnim mogućnostima jer nikome, pa ni samome sebi, nije opraštao književne propuste ni slabosti. Stoga je zauzvrat na konto njegove slabosti uslijedio javni linč, a sâm Matoš, poznati *inadžija*, *vječiti kavgađija*, *neumorni megdandžija*,⁷ dolijevao je

² Antun Gustav Matoš, *Malo pa ništa*, “Savremenik”, XVII., br. 4, Zagreb, 1923., str. 189-196, Antun Gustav Matoš, *Malo pa ništa*, “Savremenik”, XVII., br. 5, Zagreb, 1923., str. 270-278.

³ Antun Gustav Matoš, *Svakome svoje!*, “Novosti”, 19. 12. 1912. i u: Antun Gustav Matoš, *Novela, humoreske, satire, scenski tekstovi*, Sabrana djela, sv. II., Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1976., str. 327.

⁴ Antun Gustav Matoš, *Polemike II. (1909–1914)*, Sabrana djela, sv. XIV., Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1973., str. 174.

⁵ Antun Gustav Matoš, *Sintetička kritika*. U: *Kritike Antuna Gustava Matoša*, Hrvatska književna kritika, sv. IV., Izbor i predgovor Marijan Matković, Matica hrvatska, Zagreb 1962., str. 187.

⁶ Antun Gustav Matoš, *Književnost i književnici*. U: *Kritike Antuna Gustava Matoša*, Hrvatska književna kritika, svezak IV., Izbor i predgovor Marijan Matković, Matica hrvatska, Zagreb 1962., str. 29.

⁷ Stjepan Parmačević, *Naš predratni mikrokozam*, “Novosti”, XXXII., br. 535, Zagreb 1938.

ulje na vatru i raspirivao je,⁸ ostavši i tu dosljedan samome sebi i svojoj polemičnosti, ali i duhu vremena kada se vodila književna borba u kulturnoj areni dok je u medijskom prostoru *cvjetala polemika, povod za žučljiv polemički članak često je neplaćena kava u kavani, izgovorena dosjetka u krčmi, neka uvreda ili tuča*,⁹ a kamoli vraćen i odbijen dramski tekst. Uostalom, imao je i Matoš pravo na neuspjeh te je jasno i glasno inzistirao *da mu se pruži prilika – da javno propadne*.¹⁰

Malo pa ništa – izazov suvremenom čitatelju

Suvremeno čitanje Matoševa dramskog prvijenca apriorno je opterećeno njegovim prethodnim opusom i uspjesima, javnim djelovanjem i mjestom u hrvatskoj literarnoj historiografiji te bogatom kritičkom, znanstvenom i prigodnom literaturom s čak 1.559 bibliografskih jedinica, nastalih do 2011.,¹¹ a posebice negativnim kritičkim ocjenama i njima izazvanom polemikom, što se odvijala između autora s jedne strane te Vladimira Treščeca Borothe, Julija Benešića i Josipa Bacha sa strane kazališne uprave. Pokušamo li tekst ogoliti od tereta ranijih ocjena i konteksta, prvi je dojam što ga izaziva čitanje bez opterećenja da je dramski tekst *Malo pa ništa* u skladu s prethodnim opusom, odnosno da je Matoš dosljedan samome sebi u svim žanrovima. Kako je čitanje toga žanrovski netipičnog djela na doživljajnoj razini za uvriježenoga Matoša pjesnika, novelista, feljtonista, putopisca-flanuera, artista, književnog i kazališnog kritičara obično aposteriorno, lako je uočiti kako je i u njemu vjeran svojem tematskom usmjerenju: ljubavi prema ženi i domovini te nesmiljenoj kritici malograđanskoga društva i njegovih negativnosti. Čitanje pak na interpretativnoj i kritičkoj razini nameće potrebu usuglašavanja ili pak revidiranja stavova kazališnih i književnih kritičara da su prigovori za slabosti (dramaturški neuspjela mjesta, razbarušena i razmrvljena dramaturška struktura i dr.) utemeljeni i opravdani, kao i rijetke pohvale za pojedine uspjele dijelove (tragikomična pojava *Kraljice Hrvata*, duhovita konverzacija, satira i groteska i dr.). Unutaropusno čitanje nameće, dakle, zaključak kako je Matoš dosljedan samome sebi i svojim idealima – pisanju i ljepoti, ljubavi prema ženi i domovini, iskrenosti koja dovodi razapetost i napetost između ideala i stvarnosti do kritike pojedinca i društva te bijega u snove i simbole ili tragikomične situacije. Kontradiktornost, jedna od odlika njegova habitusa i poetike, rezultanta je napetosti između njegova idealizma i nesređenoga realiteta u izvanknjiževnoj zbilji. Komedija mu je znakovita: slikom malograđanskih

⁸ Vidjeti korespondenciju između Matoša i kazališne uprave u: Antun Gustav Matoš, *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi*, Sabrana djela, sv. II., ur. Dragutin Tadijanović, JAZU, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1976., str. 320-329.

⁹ Marijan Matković, *A. G. Matoš kao kritičar*. U: Antun Gustav Matoš, *Kritike Antuna Gustava Matoša*, Hrvatska književna kritika, sv. IV., Matica hrvatska, Zagreb 1962., str. 12.

¹⁰ Dubravko Jelčić, *Matoš*, Globus, Zagreb 1984., str. 342.

¹¹ Dubravko Jelčić, *Literatura o Antunu Gustavu Matošu*, Školska knjiga, Zagreb 2011.

odnosa dijagnosticirao je krizu etike i civilizacije, krizu duha i epistemološku krizu prvoga desetljeća 20. stoljeća te najavio novi svjetonazor 20. stoljeća, svijet razmrvljenoga identiteta u kojemu dominira kultura zahvaljujući masovnim medijima. Komedijom i polemikom oko nje podvrgava kritici hrvatski medijski prostor, konkretno novinski medij kao medij pisane javne riječi jer, smatrajući žurnalizam najvećim neprijateljem književnosti, prorokuje da će novine progutati književnost, ali i izgovorene javne riječi u kazalištu i oko njega te objavljene u publicistici. Zapravo, kod Matoša je sve književnost bez granica: i publicistika, i kritika, i poezija, i novelistika, i feljtonistika, a i drama, koju na prvu i ocijenije dramom za čitanje, ne za gledanje. Pošteno pero Antuna Gustava Matoša zapravo pokazuje dosljednost na razini cijeloga opusa koji spaja djela različita žanra u jedinstven, konzistentan i koherentan opus kao skladnu cjelinu. Premda je beskompromisan borac za autonomiju književnosti i artist koji se zalagao za estetsku funkciju, a protivio diletantizmu, opus mu nije zatvoren u sebe nego je nastao s uvjerenjem da umjetnost može mijenjati zbilju te da je pisac u skladu s filozofemom individualnosti *fin de sièclea* tvorac vlastita i nacionalnoga identiteta, preobrazitelj jezika, bard i prorok svog naroda,¹² što potvrđuje svojom građanskom biografijom. Matoš nije političar niti je ideologizirao književnost, premda se jasno deklarirao kao pravaš, ali kao pronicljivi pisac piše kritiku društva u svim žanrovima, pa tako i u dramskom, osjeća i promišlja krizu duha i ostaje beskompromisan borac za slobodu mišljenja, govorenja i pisanja u hrvatskom kulturnom prostoru. Općenito govoreći, čitanje i pisanje pridonose, osim gospodarskom i društvenom, i kulturnom zdravlju građanske zajednice neke zemlje. Cjelokupnim je svojim opusom i životom, dakle riječju i djelom, AGM dao svoj obol zdravlju hrvatske kulturne zajednice, kojega možemo sažeti u poučak: pojedinac koji voli svoju ženu i domovinu te je spreman za njih žrtvovati sve – temelj je zdravlja svake zajednice!

Hrvatska Talija, izazov za pošteno pero A. G. Matoša

Matoš je svoja dramska nagnuća očitovao katkad samo nacrtkom i skicom namjere (za komediju *Majales*, dramu *Bura u tišini*), katkad dijalogiziranim feljtonima i esejima, scenskim dijalogima (*U pojutarje*, *Gospođa sa suncobranom*, *Mudrost vrhova* i dr.), počesto i cijelim tekstom napisanim u dijaloškom obliku bez obzira na žanr te ga Branko Hećimović naziva piscem dijaloga.¹³ Premda je izrijeком izražavao svoje sumnje kada je u pitanju dramska i scenska umjetnost uvidjevši kako gubi na aktualnosti u modernom dobu, a svoju je nevjericu potvrdio tezom o ugroženosti drame romanom, kazališta pak knjigom i tiskom,¹⁴ ipak se okušao u dramskom pisanju koje je ostalo samo na razini pokušaja da

¹² Ljiljana Gjurgjan, *Intertekstualna funkcija mita u razdoblju fin de sièclea i u avangardi*, "Umjetnost riječi", god. 46, br. 1, Zagreb, 1992., str. 57-79.

¹³ Branko Hećimović, *Dijalozi i scenski tekstovi A. G. Matoša*, "Forum", god. XX., knj. XLII., br. 10-11, Zagreb, 1981., str. 746-762.

¹⁴ Dražen Vukov Colić, *Matoš i kazalište ili vapaj za hrvatskom Talijom*, "Forum", X., knj. XXI., br. 4.5, Zagreb, 1971., str. 848.

se gleda na pozornici te nesretnoga ishoda u kazališnom arhivu, a poslije mu se sudbina nasmiješila te je uslijedio sretan ishod s pohvaljenom izvedbom na kazališnim daskama Zagrebačkoga gradskoga kazališta *Komedija* nakon što je Georgij Paro otpuhnuo arhivsku prašinu, što se 58 godina slijegala na rukopisu ispisanom tintom na 48 paginiranih i 3 nepaginirane stranice s crtežom naslovnice, popisom Osoba i Prologosom.

Matoš je bio čovjek s vizijom pa tako i vizijom idealnoga kazališta: hrvatskoga i narodnoga kao najveće nacionalne i kulturne ustanove u kojoj će se odražavati suvremeni narodni život kao u ogledalu, kritizirati negativnosti, osjećati hrvatski narodni duh, izgraditi hrvatski stil glume, hrvatski repertoar i njegovati hrvatski jezik. Želio se u kazalištu osjećati kao kod kuće. Imperativno je čeznuo za oblikovanjem nacionalnoga kazališnog stila te dijagnosticirao da ga tada u Zagrebu nema. Hrvatska Talija bila je Matoševa slabost i Ahilova peta jer njegove kazališne kritike i komedija *Malo pa ništa* ocijenjeni su najslabijim dijelom opusa. Bilo kako bilo, hrvatska Talija bila je izazov za koji Matoš nije imao vremena baš kao što je i njegova komedija *Malo pa ništa* bila izazov i tvrd orah za koji onodobno kazalište nije bilo spremno te je u duhu svojega vremena, kada je cvjetala kritika i polemika, na taj izazov odgovorila polemički i kritički negativno.

***Malo pa ništa* – izazov žanrovskim konvencijama: Disperzija žanrovskih determinanti ili poigravanje žanrom**

Pokušamo li Matošev dramski i kazališni prvijenac *Malo pa ništa* žanrovski precizirati, odrediti i usustaviti, uočiti ćemo disperziju žanrovskih determinanti ili pak ustanoviti da je i žanr postao prostorom igre jer Matoš zapodijeva igru između dviju osnovnih dramskih vrsta komedije i tragedije te dovodi dotadašnje genološke spoznaje u pitanje podnaslovljujući komediju *tragedijom u tri čina, sa prologom!!!*, ali bez strukturnih elemenata tragedije, sa strukturnim elementima komedije.

Na razini makroteksta i sa semantičkog aspekta, srećemo pojam tragičnoga, ali ne identična pojmu tragedije kao dramske vrste nego kao *destilirane vizije stvarnosti*.¹⁵ Ljubavna igra bez ljubavi, medijski prostor bez istinitoga, objektivnoga, pouzdanoga informiranja, privatno koje postaje javno, javno privatno, stavljanje i skidanje maski oblikuju groteskno-smiješnu sliku bolesnoga društva i krize duha iz koje izranja kritika kao nužnost te smiješno postaje tragično. Time zapravo potvrđuje Staigerove teze da ne treba pod svaku cijenu zagovarati tzv. čistoću književnih djela, da je književno djelo tim vrednije ukoliko ima više elemenata te da se umjesto slijepoga oslanjanja u kategoriju roda, treba u interpretaciji djela voditi neposrednim osjećajem za individualno-povijesnu kakvoću.¹⁶

¹⁵ Dražen Vukov Colić, *Matoš i kazalište ili vapaj za hrvatskom Talijom*, "Forum", X., knj. XXI., br. 4-5, Zagreb, 1971., str. 874.

¹⁶ Emil Staiger, *Temeljni pojmovi poetike*, Ceres, Zagreb 1996., str. 213.

Zbog necjelovitosti dramske strukture, razbijene u fragmente, Julije Benešić čita Matošev dramski pokušaj kao *dva feljtona, isjeckana u komadiće i razbacana u scene, koje nisu scene... nema sadržaja, nema, eo ipso, radnje*,¹⁷ no i to je u duhu i kontekstu aktualnih trendova u hrvatskoj pisanoj i medijskoj kulturi krajem 19. i početkom 20. stoljeća, kada su bila vrlo popularna dva međusobno povezana novinska oblika – kozerija i feljton. Tim su se novinskim oblicima hrvatski književnici medijski eksponirali u novinama kao populističkom mediju, pristupačnijem od knjige i književnih časopisa, a Matoš, đak Francuza, odškolovalan u Francuskoj, kolijevci feljtona, našao je u feljtonu manevarski prostor za svoje britko pero, polemički karakter, pronicljive zamjedbe, oštroomne i podsmjehljive prosudbe, duhovite primjedbe i stoga je svojom lucidnom, eruditskom i polemičkom feljtonistikom stekao popularnost u širim čitateljskim krugovima i uzdigao hrvatsku feljtonistiku na visoku umjetničku i europsku razinu. Daka-ko, Julije Benešić pročitao je Matošev dramski pokušaj s pozicije prethodno pročitane lektire i upisao svoje dotadašnje čitateljsko iskustvo u novi žanr u kojemu se Matoš prvi put našao i okušao. Dijelom je u pravu jer radi se zapravo o komediji konverzacije, naime po Matoševu shvaćanju kazalište treba posebice njegovati jezičnu kulturu: *Naše kazalište dakle treba biti prije svega kult jezika, kult finog pravilnog i elegantnog jezika, kult pravog razgovora i konverzacije hrvatske, pa će s vremenom postati najpozvanija govornica čistih ideala duše Hrvatske, prava slika hrvatskog političkog i kulturnog oslobođenja, a ne – djelomice dan današnji – slika našeg kulturnog vazalstva i vandalstva*.¹⁸ U nevelikom svom dramskom tekstu Matoš je koineizirao scenski govor unijevši dijalektalna i lokalna obilježja govora uz standardni te u usta lokalnoga življa stavlja kajkavski govor uz štokavski kao govor školovanih građana, čime je postigao govornu autentičnost te omogućio da na sceni budu uključeni horizontalni i vertikalni jezični varijeteti:¹⁹ horizontalni ili geografski i dijalektalni jezični varijetet s kajkavštinom te vertikalni ili društveni jezični varijetet koji zahvaća idiom pojedinih društvenih slojeva sa štokavštinom jer i govorna zbilja snosi odgovornost za autentični život na sceni.

Žanrovsko određenje Matoševa dramskoga teksta *Malo pa ništa* potvrđuje modernističko propitivanje i inoviranje kanoniziranih vrsta i tradicije. Spajanjem komičnoga, tragičnoga i satiričnoga doveo je do amalgamiranja dramskih vrsta i podvrsta te se *Malo pa ništa* u kritičkoj literaturi žanrovski opisuje kao rezonerski feljton pisan za scenu, komedija za čitanje, vodvilj, burleska i satira, a redateljski postupak Georgija Para dao mu je u izvedbenoj konačnici označnicu tragičnoga vodvilja s pjevanjem, dok ga intertekstualna povezanost sa šaljivom jednočinkom *Samoborski kolodovor* Joze Ivakića i karnevalskom komedijom *Leda* Miroslava Krležje svrstava u komediju konverzacije.

¹⁷ Pismo Julija Benešića Matošu, 14. 12. 1912. U: Antun Gustav Matoš, *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi*, Sabrana djela, sv. II., ur. Dragutin Tadijanović, JAZU, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1976., str. 326.

¹⁸ A. G. M., *Povodom kazališnog jubileja*, "Hrvatska sloboda", 1910.

¹⁹ Robert Lawrence Trask, *Temeljni lingvistički pojmovi*, Školska knjiga, Zagreb 2005.

Malo pa ništa – izazov konvencijama povijesne tragedije

Matošev odnos prema tradiciji nije totalno osporavateljski i negatorski nego eklektički te se u književnoj povijesti smatra modernističkim tradicionalistom, no njegov odnos prema dramskom stvaranju 19. stoljeća vidljiv u komediji *Malo pa ništa* ironijski je, negativan i osporavateljski. Matoševa se komedija, naime, igra s ideologemom nacije romantičarske provenijencije.

Odnos prema tradiciji u svom je dramskom djelu konkretizirao likom barunice Humske, koja hini da je Majka Hrvatska, lik iz povijesne drame premješten u komediju postaje unižen, smiješan, smušen. Matoš ostvaruje intertekstualne veze s dramskom književnom baštinom povijesno-rodoljubne tematike likom lude barunice Humske, koja uobražava da je kraljica Hrvata te uspostavlja dijakronijski intertekstualni odnos s hrvatskom povijesnom tragedijom 19. stoljeća kao tekstom prošle epohe i drukčije poetike i retorike, koju ironizira kao preživjeli stilski model, karakterističan za povijesnu tragediju 19. stoljeća. Intertekstualne veze uspostavlja na načelu kontrasta i estetike različitosti te polemike s tim žanrom koji je već u sebe upio stilska obilježja ranijih dramskih modela: klasične i romantičke drame te romantično-klasicističke tragedije. Povijesna drama u 19. stoljeću bila je visokokanonizirani žanr i visoko je kotirala u žanrovskoj hijerarhiji te je, baveći se velikim temama, kreirala nacionalnu ikonografiju. Moderna označava kraj žanrovskoga sustava kojem je povijesna drama pripadala. Komediografskim pogledom na reprezentaciju nacije u žanru povijesne drame Matoš je dezideologizirao velike teme iz hrvatske povijesti u dramskoj književnosti te osporio i romantičnu rodoljubnu patetičnost kao i lažno rodoljublje malograđanskoga društva.

Intertekstualni odnos Matoševa novog teksta prema žanru povijesne tragedije kao starom tekstu uspostavljen je da bi se reklo nešto o kazalištu: kazalište treba biti zrcalo i kritika društva. Otklonom od povijesne tragedije 19. stoljeća želi naglasiti potrebu za suvremenim temama u kojima će se odražavati zbilja hrvatskoga društva i stanja duha te izražavati kritika prema aktualnim problemima. Povijesnu dramu s ispraznom retorikom i imagemima nacije treba ušutkati i na sceni biti aktualan, stvoriti prepoznatljiv narodni duh u hrvatskom kazalištu. Naime, *Matoš je sanjao o drami koju bi glumili hrvatski glumci, a koja bi se događala u Tuškancu, kaptolskoj kuriji ili purgerskoj kućici, s puricom i mlincima na stolu,...*²⁰ te je radnju *Malo pa ništa* smjestio konkretno u Zagrebačku županiju i zaselak dra Matizevića.

Malo pa ništa – izazov i poticaj kreativnoj spisateljskoj recepciji

Zbog sličnosti na tematsko-sadržajnom, žanrovskom i stilskom planu, možemo povući paralele Matoševa dramskog teksta sa *Samoborskim kolodvorom*, šaljivom aktovkom Joze Ivakića (1922.) i *Ledom, komedijom jedne karnevalske noći* Miroslava Kr-

²⁰ Dražen Vukov Colić, *Matoš i kazalište ili vapaj za hrvatskom Talijom*, "Forum", X., knj. XXI., br. 4-5, Zagreb, 1971., str. 872.

leže (1930.) te potvrditi intertekstualne veze među njima. Naime, nedvojbeno je da je prašinu s Matoševa autografa otpuhnuo deset godina poslije arhiviranja u kazalištu Joza Ivakić nakon što je 1920. postao dramaturgom i zamjenikom ravnatelja Drame Narodnoga kazališta u Zagrebu, potom i lektorom. Kao da je išao na ruku recenzentima te načinio prema njihovim uputama preradbu Matoševe komedije u jednočinki *Samoborski kolodvor*, objavljenoj 1922., a praizveli su je 27. svibnja 1925. učenici Državne glumačke škole u Ivakićevoj režiji. Najprije je tri čina sažeo u jedan i podnaslovio *šalom u jednome činu* prema naputku iz recenzije Milana Ogrizovića: *Autor bi morao dakle svu tu građu zbiti u jedan ili bar dva čina, što je lako moguće, ako se prizori jače povežu, slabiji i zališniji (naročito oni ozbiljni!) ispuste.*²¹ Nadalje, uočljive su sličnosti na tematsko-motivskom planu: Ivakićeva je šaljiva dramska jednočinka *Samoborski kolodvor* kao i *Malo pa ništa* tematski zaokupljena ljubavnim odnosom žene i muškarca te kritikom malograđanstine. Okosnicu radnje čini preljub mlade zagrebačke gospođe Zore i neoženjenoga Mirka, dramska napetost pojačava se uvođenjem novih likova, tek naznačene karakterizacije u dramsku radnju, koji prijete otkrivanjem ljubavne veze između protagonista aktovke konstruiranim glasinama iniciranim novinskom viješću o samoborskome kolodvoru kao stjecištu ljubavnih sastanaka. I kolodvor je provodni motiv u oba dramska teksta te novine i njihova moć da manipuliraju odašiljući dezinformacije. Tako novine imaju ulogu javnoga korektiva što ulazi u intimu sugrađana i razotkrivaju privatni život izazvavši javni skandal i moralno zgražanje te dovodeći u pitanje čast mnogih u oba dramska teksta. Novine otvaraju mogućnost malograđanskom zavirivanju u intimu, čime se otkriva licemjerje malograđana, kojima je važnije skriti istinu negoli sama istina. Igra muških i ženskih maski javlja se u oba dramska teksta. Iako istinu prikrivaju glasinama, ogovaranjem, nagađanjem, anonimnošću, skrivanjem identiteta, lažnim predstavljanjem, verbalizmom, konvencionalnim ophođenjem s formulama uljudbenosti, i Matoševa tročinka i Ivakićeva aktovka otkrivaju lice i naličje malograđanskoga morala. Ljubavnu igru sa ženskim i muškim maskama Ivakić je proširio 1931. u *Vrzinu kolu, ljubavnoj komediji u četiri čina*.

Osim što je Matoševa konverzacijska drama postala prototekstom *Samoborskom kolodvoru* Joze Ivakića, ima dodirnih točaka i s *Ledom* Miroslava Krleže.

Leda, praizvedena 1930., a objavljena 1932., također je izrazito loše prošla u očima kazališne kritike, a tek kasnije ocijenjena je najboljim djelom glembayevskog ciklusa. Nadalje, kao i kod Matoševa dramskog teksta, žanrovska odrednica *Lede* rastezljiva je jer se komično i tragično dopunjuju i izmjenjuju te dijelom poprima karakter vodvilja, dijelom karnevalske igre muških i ženskih maski u ljubavnim trokutima. Nadalje, ono po čemu se može uspostaviti intertekstualni odnos Matoševa i Krležina dramskoga

²¹ Rukopis recenzije dr. Milana Ogrizovića. U: Antun Gustav Matoš, *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi*, Sabrana djela, sv. II., ur. Dragutin Tadijanović, JAZU, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1976., str. 323.

teksta konverzacija je s gotovo podudarnim rečeničnim ritmom te oštrim kritičkim tonovima i pronicljivošću, s rečenicama punim igre, antiteza, asocijacija, mudrosti, višestrukoga atribuiranja imenica, rečenice su, rekli bismo, iz iste literarne radionice te možemo pratiti liniju evoluiranja krležijanstva od Gjalskoga i Matoša kao krležijanaca prije Krleže do Krleže.²² Uostalom, zar Matoš nije umro s knjigom Gjalskoga u rukama!? Oba dramska teksta možemo žanrovski opisati komedijama konverzacije i vodviljima u kojima likovi s muškim i ženskim maskama vode mimikrijsku ljubavnu igru frivolnom, mondenom konverzacijom punom kalkulantstva.

Pouzdaјуći se u moć konverzacije, dijakronijski gledana igra zavođenja i koketiranja, igra manipulacija, himbena, mimikrijska i karnevalska igra evoluirale su od Matoša preko Ivakića do Krleže. Matoševo *Malo pa ništa*, Ivakićev *Samoborski kolodvor* i Krležina *Leda* skidaju muške i ženske maske u prostoru intimiteta, a u javnom, medijskom prostoru skidaju društvene maske s lica malograđanstine pune licemjerja, koristoljublja, pokvarenosti te niza drugih mana i slabosti koje se u kriznim vremenima proglašavaju poželjnim vrlinama, potvrđujući se kao jedan od oblika manipulacije u javnom prostoru. U građanskom salonu ili stanu s početka 20. stoljeća maske se skidaju i razotkrivaju erotske odnose pomiješane s koristoljubljem, lažima, ambicijama, društvenim konvencijama i nagonima. Izvitoperena slika takvog društva komediju i komično pomiče u prostor burleske i satire te površinski smijeh, pomiješan s gorčinom, izaziva gnušanje, averziju, gađanje, maske padaju te igra ogoljuje likove kao žrtve vlastitih laži i manipulacija. Između vlastitog Ja i Drugog, likovi posežu za Drugim sa sebičnim namjerama i prevarama te postaju izgubljeni u prijetvorima i neočekivanim ishodima, ne nalaze izlaza, staju pred zid i ostaju sami iza zatvorenih vrata suočeni s vlastitim lažima i obmanama. Proces skidanja maski u prostoru intimiteta i javnoga života ogoljuje perfidnost i perverzност malograđanskoga društva u Matoševoj komediji i Ivakićevoj jednočinki, a visokoga građanskog društva u Krležinoj *Ledi* te su izazov društvu.

***Malo pa ništa* – redateljski izazov**

Redatelj Georgij Paro postavio je na scenu Zagrebačkoga gradskog kazališta Komedija 1970. *Malo pa ništa* kao tragični vodvilj s pjevanjem, a zapažen je mar na glazbenom dijelu scenske izvedbe, čime je ostvarena veza s pučkoteatarskom i melodramatskom praksom,²³ koja je bila privlačna s obje strane rampe: punila je kazalište i kazališnu bla-

²² Dražen Vukov Colić, *Matoš i kazalište ili vapaj za hrvatskom Talijom*, "Forum", X., knj. XXI., br. 4 – 5, Zagreb, 1971., str. 872.

²³ Na pučkoteatarsku tradiciju upućuju karakterizirajuća imena likova malih, običnih ljudi različitih društvenih slojeva: liječnik, barunica, gardedama, sobar, služavka, činovnici, sveučilišni građani, malograđani, seljak, detektivi, vatrogasci, purgari, djeca. Načelom karakterizirajućih imena (Cmizdrek, Belovučić, Durila) te igrom imena (Gašpar, Melhior, Baltazar) i prezimena (Vudrić, Hudrić, Budrić, Mudrić, Bapić, Pabić, Vapić) potencirao je uopćena svojstva te naglasio i karikirao osobine i mane.

gajnu te lica publike smijehom. Parovi redateljski postupci pak zadovoljili su ponajprije profesionalnu publiku, teatrologe i književne povjesničare intermedijalnim postupcima jer zakulisnu igru nastalu u kazalištu i oko njega zbog Matoševa rukopisa unio je u scensku igru te istaknuo vezu kazališta i znanosti.

Popularnost feljtona i kozerije te kritike u hrvatskoj pisanoj i medijskoj kulturi početkom 20. stoljeća, a posebice feljtonistike, koju je Matoš doveo do umjetničkoga vrhunca, navela je redatelja komedije *Malo pa ništa* Georgija Para da polemiku između Matoša i kazališne uprave koju su onodobno inkarnirali Vladimir Treščec Borotha kao intendant, Josip Bach kao ravnatelj drame i Julije Benešić, koristi u kazališnoj izvedbi kao poveznicu između scena, a osim toga njome ilustrira situaciju oko kazališta. Odlučio se, dakle, za intermedijalne postupke te je polemiku Treščec – Matoš – Benešić kao neumjetnički, komunikacijski medij unio u scensku izvedbu kako bi osvijetlio i život dramskoga djela u onodobnom medijskom prostoru. Nije zastao samo na tome nego je intermedijalnost ostvario i tako što je u scensku izvedbu unio i znanstveni medij, teatrološke i kritičke misli, tonske zapise i filmske inserte razgovora s kompetentnim teatrolozima i kritičarima vezanim za kazalište ostvarivši tako vezu s neumjetničkim, odnosno, znanstvenim medijem. Na četiri je mjesta interpolirao filmske inserte s iskazima teatroloških i kazališnokritičkih misli iz glave i usta Hergešića, Mandića, Ladana, Hećimovića, Violaća, Lipovčana i Mani Gotovac te ostvario konfrontaciju s aktualnom akademskom zajednicom kao profesionalnom publikom na sceni. Naime, *Malo pa ništa* uspostavilo je kritičko-polemički odnos prema svom društvu i vremenu na sceni i oko nje, a Paro montažnom režijom pokazao da je dramski tekst prošloga vremena moguće igrati u suvremenom kazalištu uz primjenu novih tehnika koje su mu omogućile da zakulisne događaje stavi ispred kulisa na *daske koje život znače* te multimedijalno predoči protagoniste stvarne društvene komedije koja se odigrala u Zagrebu oko Matoševa djela od 31. 10. 1912. do 3. 6. 1913. Dok je montažom citatnih atrakcija u kazališnoj režiji potpomognutom tehničkim inovacijama i intermedijalnim postupcima zasigurno oduševio teatrologe i književne povjesničare, isti učinak nije postigao s običnom publikom. Naime, široj se publici možda učinila suvišnim inputom, umetkom, koji je nastao u želji da Matošev tekst stavi u kontekst kazališnih neprilika svoga vremena, čime ju je i udaljio od njega premda je Matoš legenda i anegdote o njemu i danas su uzbudljivo štivo, *ključaonica kroz koju se, kako je poznato, više vidi no kroz širom razjapljena vrata*.²⁴

Postavljanje Matoševe komedije na scenu zagrebačke Komedije dokazom je kako je kazališna izvedba kolektivni čin čiji uspjeh ovisi o objedinjenim naporima i radu svih sudionika.

²⁴ Antun Gustav Matoš, *Književnost i književnici*. U: Antun Gustav Matoš, *Kritike Antuna Gustava Matoša*, Hrvatska književna kritika, sv. IV., Matica hrvatska, Zagreb 1962., str. 5.



ZAGREBAČKO GRADSKO
KAZALIŠTE
KOMEDIJA

SVEČANA PREMIJERA

U POVODU 20-GODIŠNJICE DJELOVANJA KAZALIŠTA »KOMEDIJA«

PRAIZVEDBA
A. G. MATOŠ

MALO PA NIŠTA

TRAGEDIJA U TRI ČINA S PROLOGOM
(I PJEVANJEM)

Redatelj: **GEORGIJ PARO**
Scenograf i kostimograf: **LJUBO PETRIČIĆ**
Lektor: **Prof. ZLATKO DULČIĆ**

Scenska muzika: **MAKS MOTTL**
Koreograf: **LILI ČAKI**
Asistent režije: **MARIJAN FRUK**

OSOBE:

DR. EUGEN MATIJEVIĆ, liječnik	EUGEN FRANJKOVIĆ
JANKO SUČIĆ, zanimanjem prijatelj	SASA GRÜNBAUM
AMALIJA PL. HUMSKA, rod. baronesa Borovnjak	VERA ORLOVIĆ
MATILDA PL. LENKOVIĆ, garde-dama	SANDA LANGERHOLZ
FRANJICA PLEHAN, privatna činovnica	NEVENKA STIPANČIĆ
MARIO STELLO PL. BIELODLACHICH-FUSINATO, amerikanski kapitalist	TEDY SOTOŠEK
ZVONIMIR VUDRIĆ, narečeni Fiucek	BORIS PAVLENIĆ
KRES HUDRIĆ	RICHARD SIMONELLI
KUPIŠA BUDRIĆ	IVICA KUNEJ
RAK MUDRIĆ	MARTIN SAGNER
GASPAR BAPIĆ	VLADIMIR LEIB
MELHIOR PABIĆ	MATO JELIĆ
BALTAZAR VAPIĆ	VLADO KOVAČIĆ
ROZIKA BAPIĆ	IVONA GRÜNBAUM
PLONIKA PABIĆ	MARIJA ALEKSIĆ
NANČIKA VAPIĆ	GRETA VINKOVIĆ
VJEKOSLAV PL. PIKEC, inoš, laquais de pied piksenšpaner, sobar i t. d.	VLADIMIR KRSTULOVIĆ
JOŠIPA CMIZDREK, služavka	SMILJKA BENCET
ŠTIJEF DURILA, seljak-ekonom	JOŽA SEB
Oružnik	VLADIMIR JAGARIĆ
Oružnik	BRANKO KUBIK
Dva detektiva	

Vatrogasci, sokoli, purgari. Domaća djeca.

Tragedija je suvremena, a događa se za dva tjedna u Evropi, u županiji zagrebačkoj, na zaseoku dra Matijevića.

Tekstove snimljene na magnetofon čita **VLADO ŠTEFANIĆ**

Filmski intervjui: **MANY GOTOVAC**
Realizacija: **TIHOMIR ODIĆ**

Inspicijent: **ŠTEFA JUKIĆ**
Slikar izvođač: **S. CAFUK**
Majstor pozornice: **J. VLAH**

Šef tehnike: **F. LESAR**

Šptač: **ADELA FRANJKOVIĆ**
Maske izradio: **F. HANUŠIĆ**
Rasvjetu vodi: **K. DUIĆ**

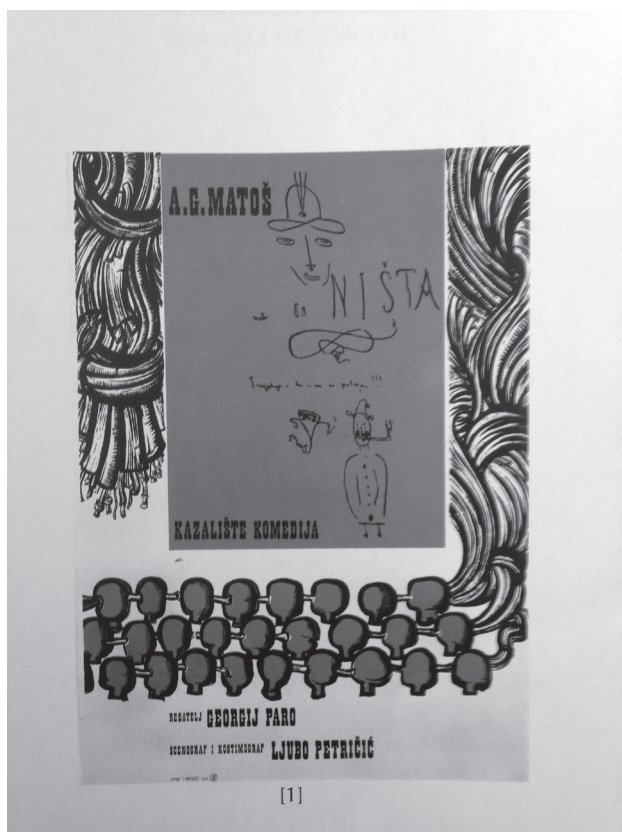
Dekor, kostimi i ostala oprema izrađena u vlastitim radionicama pod vodstvom **F. JURINČIĆA, T. LALIĆA, F. MATOJINE, I. KUNDIHA, S. SLAMICA** i **I. BENSEKA**

SCENSKU OPREMU OVE PRAIZVEDBE POTPOMOGLA JE
»PLIVA«, TVORNICI FARMACEUTSKIH I KEMIJSKIH PROIZVODA

Kazališni plakat za praiizvedbu *Malo pa ništa*
1970. u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komedija u režiji Georgija Para

Završne riječi

Matoš je prodao svoj dramski prvijenac za malo, skoro pa ništa, tek za 200 kruna honorara ili predujma, ali svoje pošteno pero nikada jer bio je kritičarski nepotkupljiv. Svi su strepili od oštrice njegova ubojita, bespoštedna, a poštena pera, bojali se superiornosti njegova duha i uma, kritičke britkosti i oštrine, polemičke lucidnosti i žučljivosti bez dlake na jeziku te su jedva dočekali da nađu dlaku na njegovu dramatičarskom jeziku, ali njihova nije bila zadnja jer *Malo pa ništa* postalo je izazov i nadahnuće u kasnijoj kazališnoj praksi. Matoš je ostao dosljedan sebi kao književnik *par excellence* koji je i scensku umjetnost poknjiževio te je njegova komedija čitljiva i danas kao i nekad, izvedba je doduše čekala da se situacija u hrvatskom kazalištu stubokom promijeni te nađe put do publike, što je bio pozitivno ocijenjen. Ovaj pak zaziv Matoševa nekoć prezrenoga dramskog prvijenca i jedinca, a najposlije i pohvaljenoga nakon izvedbe na kazališnim daskama zagrebačke Komedije, neka ne bude samo obljetnički izazov nego i poziv da se nagnemo nad Matoševim tekstom, pozabavimo njime svatko na svoj način te shvatimo da pošteno pero ne treba pisati pod teretom straha od posljednjeg suda ni kada izaziva.



Kazališna knjižica za
praizvedbu *Malo pa ništa* 1970.
u Zagrebačkom gradskom
kazalištu Komedija u režiji
Georgija Para

HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE U HRVATSKIM POVIJESTIMA KNJIŽEVNOSTI

Kada je 1978. objavljena *Povijest hrvatskoga kazališta* Nikole Batušića, u jednom je osvrtu na nju napose apostrofirana nerazdruživa veza književnosti i kazališta: *Naravno, uzevši u obzir uzajamnu povezanost ovih dviju bliskih, a na svoj način različitih umjetnosti, autor se našao u vrlo nezavidnoj situaciji jer je morao, poput vještog kirurga, dijeliti ili spajati složenu materiju da bi očuvao cjeloviti korpus svoje tematske zamisli.* (Z. Brajdić, 1978: 11) Nesumnjivo, pisac citiranih redaka pogodio je jedno od važnih problemskih mjesta povijesti kazališta i povijesti književnosti, a to je kompleksan i povijesno varijabilan suodnos književnosti i kazališta, u kojem je nekad prevladavala ili je naglašavana jedna, a nekad druga komponenta i o kojem su predstavnici koliko i proučavatelji jedne ili druge strane imali i imaju brojna i raznovrsna, srodna i oprečna, supostavljena i suprotstavljena mišljenja. O tome je odnosu već do sada rečeno i napisano mnogo, a zasigurno će tako biti i dalje, no čini se kako nakon konačne afirmacije teatrologije kao samostalne znanstvene grane možemo reći kako danas više nema spora da su povijest hrvatske književnosti i povijest hrvatskoga kazališta i dva različita znanstvena žanra i predmeti dviju različitih znanstvenih grana, koje doduše pripadaju istome znanstvenom području, ali više ne i istim poljima. Na administrativnoj razini to je odnedavno u Hrvatskoj i zakonski regulirano Pravilnikom o znanstvenim i umjetničkim područjima, poljima i granama¹ koji razgraničuje granu teorije i povijesti književnosti unutar polja filologije od grane teatrologije i dramatologije unutar polja znanosti o umjetnosti. Istodobno, jasno je da se može govoriti tek o uvjetnoj podjeli koja nikako nije *bez ostatka*, jer dramska je književnost jednako legitiman predmet proučavanja i znanosti o književnosti i znanosti o kazalištu. Povijest književnosti kao književnopovijesni žanr nesumnjivo je jedno od mjesta na kojima se interesi dviju grana dodiruju i u većoj ili manjoj mjeri preklapaju te je, ne zaboravljajući pritom da su povijesti književnosti nastajale u različitim povijesnim i književnoznanstvenim okolnostima te s različitim

¹ <http://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/340161.html>. Stranica posjećena 3. prosinca 2013.

pobudama i metodologijama, zbog toga i zanimljivo promotriti na koji se način u dosada objavljenim povijestima hrvatske književnosti obrađivala hrvatska dramska književnost i teme iz povijesti hrvatskoga kazališta, odnosno što su izmijenjena shvaćanja donijela ili odnijela dramskoj književnosti i kazalištu.

Žanr povijest književnosti utemeljen je u drugoj polovici 19. stoljeća, a od tada do danas napisano je niz povijesti hrvatskih književnosti od kojih je, međutim, tek nekoliko izvedeno do kraja, neke od njih ograničene su vremenski ili zemljopisno na pojedina razdoblja ili prostore, a mnoge planirane povijesti hrvatske književnosti nisu nikada završene u opsegu u kojem su prvobitno zamišljene. Stoga će se ova analiza ograničiti na one povijesti hrvatske književnosti koje se u hrvatskoj književnoj historiografiji smatraju cjelovitima (V. Brešić, 2001.; I. Žužul, 2011.), a to su: *Povijest književnosti hrvatske i srpske* Đure Šurmina (Zagreb 1898.), *Hrvatska književnost od početaka do danas* Slavka Ježića (Zagreb 1944.), *Povijest hrvatske književnosti* Ive Frangeša (Zagreb-Ljubljana 1987.), *Povijest hrvatske književnosti od Bašćanske ploče do danas* Slobodana Prosperova Novaka (Zagreb 2003.) i *Povijest hrvatske književnosti* Dubravka Jelčića (Zagreb 2004.), točnije, njezino drugo izdanje koje je u odnosu na prvo izdanje iz 1997. godine znatno prošireno.

Odnos hrvatske povijesti književnosti prema hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu moguće je sagledati na brojnim osnovama i razinama, od uže književno- i kazališno-znanstvenih, odnosno strukovnih, do šire kulturoloških, političkih i ideoloških. O njima se može govoriti iz aspekta razdoblja, pisaca, opusa ili pojedinačnoga djela; može se proučavati omjer dramskog i proznog / lirskog, dramskog i kazališnoga; može im se pristupiti kroz izvanknjiževnu i književnu, sadržajnu i formalnu analizu; mogu se istraživati vrijednosni sudovi i njihove različite motivacije. Izbori koji se nude uključuju još i unutar i izvannacionalne komparativne analize; studije problemskih ili tematskih cjelina, žanrova, periodizacije i izbora djela. Naposljetku, postoji i mogućnost njihova proučavanja iz vizure književne i kazališne recepcije, evidentiranja ili interpretacije, kao i nacionalne pa i nacionalističke funkcionalizacije povijesti književnosti te uopće fikcionalizacije historiografskoga diskursa (V. Biti, 2000.). U kojem je opsegu i na koji način tematika i problematika hrvatske dramske književnosti i kazališta prikazana i obrađena u spomenutim i nespomenutim povijestima hrvatske književnosti rezultat je, dakako, cijeloga niza čimbenika poput različitih autorskih pobuda, koncepcija, teorijskih modela i metodoloških odabira, ali i društvenokontekstualnih okvira te uvjeta književnopovijesne naracije. Zastupljenost dramske književnosti ovisit će o mnoštvu književnoznanstvenih, kulturoloških, povijesnih i ideoloških stavova povjesničara i vremena prema pojedinome književnome razdoblju / stilu / autoru / djelu, o različitim stupnjevima spoznaja, novih otkrića te mijena teorijskih modela i metodologija povijesti književnosti od filološki usmjerenih prema kulturološkima koje nesumnjivo utječu na shvaćanje osobina djela iz prošlosti, kao i o različitim poimanjima ne samo književnosti

i kazališta, i ne samo hrvatske književnosti i hrvatskog kazališta, nego i povijesti (posebice u odnosu na prošlost) te nacije. Bit će povezana i s povijesnim i književnoznanstvenim okolnostima u kojima su pojedine povijesti književnosti nastajale, pa i s različitim političkim sustavima, interesima različitih grupa i odnosima moći: ne zaboravimo i da su različite povijesti hrvatske književnosti pisane u posve različitim političkim sustavima (Austroougarska Monarhija, Nezavisna Država Hrvatska, SFR Jugoslavija, Republika Hrvatska).

Pri razmatranju kazališne komponente osobito je važno imati u vidu činjenicu da je većina povijesti književnosti, dakako, tekstualno orijentirana, odnosno da se kazalište u njoj spominje uglavnom onda kada je riječ o dramskom, govornom, institucionalnom kazalištu zasnovanom na dramskome tekstu i riječi, što nije karakteristika samo povijesti književnosti nego je dugo bila i osobina tzv. logocentrički koncipiranih povijesti kazališta u kojima je često prikazivanje drukčijeg oblika kazališnog izražavanja bilo marginalizirano ili ispušteno (Ph. Zarrilli, B. McConachie, G. J. Williams, C. Fisher Sorgenfrei, 2006), što danas više nije toliko slučaj ili je sve manje slučaj pa se mijene u shvaćanju tekstualnog i netekstualnog u kazalištu svakako moraju smatrati bitnom razdjelnicom. Načelno rečeno, u segmentima u kojima se kazalište baziralo na uskoj povezanosti s književnim predloškom, može se očekivati da će i preklapanje skupa povijesti književnosti i skupa povijesti kazališta biti veće nego onda kada se kazališni čin udaljava od riječi, negira je ili je u potpunosti odbacuje, a osobito u posljednjih nekoliko desetljeća od sedamdesetih naovamo, kada se, kako tumači H. Thies Lehmann, može govoriti o tzv. postdramskome kazalištu (H. T. Lehmann, 2004.).

Iako su različite povijesti hrvatske književnosti i različitoga opsega, pa brojeve redaka ili stranica treba uzimati uvjetno i u omjerima, jasno je kako se u nekim instancama već kroz puka i površinska kvantitativna mjerila može štogod zaključiti o tome kako autor shvaća dramsku književnost, dramsko djelo, pojedinog dramskog autora ili dramski dio opusa pojedinoga autora te uopće odnos dramske književnosti i kazališta. Zastupljenost dramske književnosti i pojedinih dramskih autora i djela ovisit će i o odnosu pojedine povijesti / povjesničara književnosti prema tzv. starijoj ili dopreporodnoj književnosti uopće, tim više što je u pojedinim povijestima već na površinskoj, kvantitativnoj razini uočljiva dominacija tzv. novije ili postpreporodne književnosti kao kod, primjerice, D. Jelčića. Jednako tako, njezina veća ili manja prisutnost ovisit će i o odnosu povijesti / povjesničara književnosti prema suvremenoj književnoj produkciji (suvremenoj s obzirom na vrijeme nastanka pojedine povijesti književnosti), koja je u pojedinim predstavnicima žanra tek šturo ili taksativno pobrojena zbog nedostatka odmaka, a u pojedinim, upravo suprotno, iznesena opsežnije i možda ne uvijek dovoljno objektivno ili kritički te prema jasno utvrđenim i / ili istovjetnim kriterijima. Naposljetku, niz odluka o uvrštavanju dramske književnosti i dramskih pisaca u pojedinu povijest hrvatske književnosti regulirat će i obrađenost pojedinog segmenta dramske i

kazališne povijesti u trenutku njezinoga nastajanja, a posve sigurno nije bilo isto pisati povijest književnosti, primjerice, prije i poslije objavljivanja Batušićeve *Povijesti hrvatskoga kazališta* (1978.) ili niza *Hrestomatija dramske književnosti* koje su od sredine osamdesetih do početka novoga stoljeća osmislili i objavili Slobodan Prosperov Novak i Josip Lisac (dvije knjige o dopreporodnoj dramskoj književnosti), Nikola Batušić (dramska književnost 19. stoljeća) i Boris Senker (dvije knjige posvećene dramskoj književnosti prve i druge polovice 20. stoljeća).

U suvremenim tumačenjima književni se kanon shvaća kao popis književnih djela kojima je pripisana središnja važnost u stvaranju kulturnog i nacionalnog identiteta neke zajednice. Uzet u tom značenju, dramski književni kanon, uspostavljen i / ili preoblikovan pojedinim povijestima hrvatske književnosti, nedvojbeno je povezan s kompleksnim pitanjima konstruiranja, ovjeravanja, uvjetovanosti, modificiranja te književno, ideološki, kulturološki, rasno, klasno ili rodno motiviranih prevrednovanja nacionalnoga književnoga kanona ili književnih kanona (V. Biti, 1997.; M. Protrka, 2008.) – što mu je, kada i zašto bilo središtem i okvirom – kao i s činjenicom da je kanonizacija nekih dramskih pisaca *odrađena* u povijesti književnosti, ali nije u teatrologiji ili teatru i obrnuto.

Status i / ili profil autora koji piše povijest književnosti nesumnjivo će dijelom odrediti i obrađenost pojedinih dramsko-kazališnih tema u njoj, ne samo s obzirom na izvanznanstvenoliterarne čimbenike kao što su njegove svjetonazorske, kulturološke i ideološke predispozicije, sklonosti i stavovi nego i s obzirom na uže književnoznanstvene čimbenike kao što su autorova znanja o povijesti drame i kazališta, bavljenje pojedinim književnim rodnom, područjem, piscem, razdobljem, stilom ili djelom, odnosno dramom i kazalištem. Prikaz dramske književnosti i kazališta u povijestima hrvatske književnosti ovisit će i o tome kakav je uopće odnos pojedinoga povjesničara prema dramskome rodu u odnosu na prozu i poeziju te koliko je dramska književnost u pojedinom trenutku bila podudarna s književnom normom, a koliko otklon od nje, i što je od dvoga pojedinome povjesničaru bilo zanimljivije: I. Frangeš, primjerice, u *Proslovu* svoje *Povijesti* ističe kako je u razvitku hrvatske književnosti uvijek želio istaknuti ono novo (I. Frangeš, 1987: 5). Različiti povjesničari na različite su načine zamišljali svoje povijesti i metodološki ih fundirali i na različite su načine i u različitim omjerima bili spremni osvijestiti vlastite stavove i poziciju. Kod jednih je prevladao prije svega filološki, jezični i biografskobibliografski pa i pozitivistički pristup, kod drugih kulturološki pa i ideološki, i o tome su se očitovali s većom ili manjom sviješću, odnosno manje ili više eksplicitno, ali različitost njihovih polazišta i stajališta nedvojbeno su vidljiva. Neki su od autora povijesti hrvatskih književnosti već u predgovorima ili uvodnim rečenicama svojih povijesti definirali vlastite metodološke pozicije i ciljeve, što se nesumnjivo odrazilo i na dramsko-kazališnu problematiku, počevši od Šurminove tvrdnje o književnosti kao odrazu narodnoga duha preko Ježićeve želje da nacionalnu književnost prikaže u

okviru nacionalne povijesti ili Frangešovih visokih estetskih kriterija na tragu croceanizma i reprezentativnih autora i djela do Novakova plaćanja duga *izgubljenoj cjelovitosti hrvatske književnosti* (S. P. Novak, 2003: 1) i Jelčićeve prve rečenice preuzete s Bašćanske ploče, *U ime oca i sina i svetago duha* (D. Jelčić, 2004: 5), koja ideološki i svjetonazorski intonira cijelu njegovu povijest književnosti.

Prva sinteza povijesti hrvatske književnosti združena je u knjizi s povijesti srpske književnosti, no ipak u zasebnom nizu, čime njezin autor Đuro Šurmin naglašava i njezinu različitost, jer u navedenim književnostima nije mogao pronaći *toliko jednakih smjerova* da bi bilo opravdano obraditi ih zajedno (Đ. Šurmin, 1898: [VI]). Đ. Šurmin ne izbjegava društvenu kontekstualizaciju književnosti, a u predgovoru svoje *Povijesti* otvoreno i osviješteno iznosi i svoju metodologiju, naglašavajući kako je svjestan parcijalnosti, neravnomjernosti u obradi i praznina, ali i činjenice da su *pretresene sve pojave, bačen je pogled na svaku granu čovječjega umnoga rada* (Đ. Šurmin, 1898: [VI]). S postavljenim okvirom kao i nizom Šurminovih tvrdnji i o jeziku i o književnosti sasvim se sigurno danas ne bismo mogli složiti, no ne može mu se prigovoriti i izbjegavanje dramskih i kazališnih tema. Šurminovo razmatranje hrvatske drame i kazališta počinje sa srednjovjekovnim prikazanjima, koja promatra i u komparativnoj relaciji s talijanskom književnošću, koja se kod njega uvijek javlja kao mjesto usporedbe, ali i u njihovoj kazališnoj kontekstualizaciji, odnosno u razmatranju mjesta izvedbe – *prvo u crkvi, onda pred crkvom, a napokon i daleko od crkve* (Đ. Šurmin, 1898: 71). Njegove opaske o dopreporodnoj dramskoj književnosti, nerijetko su na razini pozitivističkog, biografskog i bibliografskog identificiranja autora i djela, ponekad kratkog iznošenja sadržaja, društvenih prilika te usporedbe sa srodnim pojavama u talijanskoj književnosti, a građa je često raspoređena u kronološkom i regionalnom ključu.

U formalnom smislu, djela su nerijetko organizirana prema žanrovskoj pripadnosti i prema tome jesu li napisana u stihu ili prozi, a kazališne elemente ne izbacuje nego ih uvrštava kad god mu se pruži prilika, bilo o praizvedbama pojedinih djela ili kasnijim izvedbama (*Život sv. Lovrinca*, primjerice), bilo o izvedbenim okolnostima kao što su nazivi glumačkih družina, mjesta izvedbe i slično, odnosno dramu i kazalište ne odvaja nego ih promatra u sjedinjenju, kao dio zajedničkog književnog i kulturnog života, iako se podaci o kazalištu uglavnom svode na osnovne činjenične navode. Šurmin, primjerice, piše o družinama koje su bile djelatne u Držićevo doba ističući kako je jednoj takvoj Držić i sam bio član odnosno redatelj, te se pritom poziva na djela Milivoja Šrepela i Armina Pavića, a piše i o družinama djelatnim u Palmotićevo doba te mjestima na kojima su se davale njegove drame. Palmotić kod Đ. Šurmina ima važnije mjesto nego Držić, no najviše pozornosti, kao tada središnji kanonski pisac, dobio je Ivan Gundulić, ponajprije prikazom *Osmana*, ali i *Dubravke*. S obzirom na vrijeme u kojem je Šurminova povijest pisana, razumljiva je i poneka pogrešna atribucija djela koju su razriješili tek kasniji znanstveni radovi. Đ. Šurmin povremeno uzima u obzir i čimbenik kazališne

receptije, primjerice, navodeći prilikom obrade Antuna Gleđevića kako su se tadašnjoj javnosti svidale jedino izvedbe njegovih dramskih djela (Đ. Šurmin, 1898: 98). Važno mu je naglasiti dramskoprevediteljsku djelatnost pojedinih književnika, pa – govoreći o Tudiševićim preradama Molièreovih drama također ističe moment receptije – odnosno dobar prijam u publici, ali i prigovor da je u prerade unosi suviše priprostih šala. Štoviše, dometnut će i kako je sam Tudišević bio dobar *prikazivač* (Đ. Šurmin, 1898: 103). Preferencije publike spram dramske izvedbe bit će mu važne i kada bude govorio o kajkavskoj književnosti, ali i poslije, kad bude pisao o udjelu kazališta u preporodno doba. Razmatrajući književnost 19. stoljeća, posebnu će pozornost posvetiti ne samo dramskom nego i kazališnom djelovanju Dimitrija Demetra i Augusta Šenoe, posebice potonjega, kojega navodi i kao dramskoga pisca, autora *Ljubice*, napisane prema njegovu mišljenju *malo u drastičnom tonu* (Đ. Šurmin, 1898: 197), ali i kao kazališnoga kritičara, dramaturga, artističkoga ravnatelja, prevoditelja dramskih djela (*Fedra*) i autora libreta te uopće posvećenoga kazališnoga djelatnika zaslužnog i za dolazak Ivana pl. Zajca i osnutak hrvatske opere. Štoviše, Đ. Šurmin će istaknuti i Šenoin rad s glumcima na podizanju razine njihova glumačkoga umijeća. Nabrajajući niz autora koji su se u većem ili manjem opsegu bavili dramom, ponekad se upuštao i u prosudbe načelne uspješnosti drame kao književnoga roda u pojedinome razdoblju u odnosu na epiku ili liriku, dovodeći njezin veći ili manji prosperitet u izravnu vezu s kazališnom praksom, kao i s priljevom sredstava za izvedbu, zaključujući: *Kazalište je glavna stvar, oko koje se kreće čitavo razvijanje u obrađivanju drama* (Đ. Šurmin, 1898: 216).

Ježićeva *Hrvatska književnost od početaka do danas* iz 1944. godine bila je zamišljena kao *cjelovit i zaokružen pregled* tadašnjih znanja o hrvatskoj književnosti u skladu s najnovijim znanstvenim djelima i spoznajama, ali u okviru *povijesti hrvatskoga naroda* (S. Ježić, 1944: 5), pa se književnost dovodi u usku vezu s općim nacionalnim društvenopolitičkim kontekstom, uklapajući njegovu povijest u tradicionalni obrazac pisanja povijesti književnosti, kao što je istaknula i Ivana Žužul u tekstu o Ježićevoj povijesti književnosti, zaključivši kako njegov *model povijesti književnosti podržava zahtjeve tradicionalnog historizma u okviru kojeg se traga za nizom totaliteta* kao što su nacionalni identitet, jezik i država (I. Žužul, 2010. a). O Ježićevu odnosu spram dopreporodne dramske i kazališne tematike poseban je rad napisao Antun Pavešković, ulazeći gdjekad i u najsuptilnije detalje i izvode (A. Pavešković, 1997.). S. Ježić već od samih početaka promatra dramu i kazalište u uskoj i gotovo organskoj vezi ističući sraslost drame i kazališta. Iako *pati* od usporedbe starije književnosti s talijanskim uzorima pa i modelima oblikovanja, već se prikazanjskoj tematici posvećuje s temeljitošću, preglednošću i akribičnošću koja ne poznaje više, primjerice, pogrešnih atribucija i nastoji uvažiti, kao što je u predgovoru i naznačio, sve nove spoznaje o tematici. Kako mu je, kao i Đ. Šurminu, ali i ostalim povjesničarima, važna strukturna jedinica autor, dramska književnost razmatra se u kontekstu govora o pojedinome piscu, a izuzev sadržajnih i idejnih tema,

posvećuje se i književnoj analizi formalnih elemenata djela. Ježić u pregled književnosti unosi niz novih imena, pa tako i onih čiji je dramski opus dotada bio ispušten iz vida, ili će biti ispušten iz vidokruga kasnijih povijesti, primjerice Kašićevu *Venefridu* koju Đ. Šurmin ne navodi, ali ni, primjerice, Jelčić, kojem je važniji jezični aspekt Kašićeva djelovanja. Budući da je bio dobar poznavatelj opusa Frana Krste Frankopana o kojem je napisao i zasebna djela, u Ježićevu je povijest ušao i analitički prikaz Frankopanova prijevoda Molièreova *Georgea Dandina*. Kao uvod u Brezovačkoga, Ježić piše kratki odlomak o isusovačkoj predstavljačkoj aktivnosti te o predstavama u sjemeništima. Za razliku od Đ. Šurmina, koji je *Diogeneša* još pripisivao M. Jandriću, Ježićeva atribucija toga djela Brezovačkom nije upitna, ali – za razliku od nekih drugih povjesničara poput I. Frangeša – najboljom njegovom dramom smatra *Matijaša Grabancijaša dijaka*, a ne *Diogeneša*, što, dakako, svjedoči o kontinuiranom preslagivanju i (re)konstruiranju dramskoga kanona djela. Također, zanimljivo je i da djela T. Brezovačkoga čita kroz optiku njegove nesklonosti *jozefinizmu* (S. Ježić, 1944: 177).

Uzajamnost u prikazivanju dramske i kazališne komponente kod Ježića je prisutna i u dopreporodnom i u postpreporodnom razdoblju. U dopreporodnom razdoblju ta se uzajamnost najčešće manifestira kroz navođenje podataka o godinama prvih izvedbi, izvođačima, izvedbenim prostorima (primjerice kad govori o Držiću, Gunduliću, Palmotiću, smješnicama, frančezarijama), a u preporodnom dobu o kazalištu se govori u kontekstu nastojanja preporoditelja da stvore kulturne ustanove od trajnoga značenja te o problemima s kojima se suočavalo kazalište u vrijeme apsolutizma, uključujući i repertoarni pregled. Govoreći o piscima iz toga razdoblja, Ježić nastoji obuhvatiti sve aspekte nečijega javnog i književnog djelovanja, pa tako i dramski i kazališni, a opuse pojedinih dramatičara poput Bogovića čita iz perspektive uske veze djela i neposrednih povijesnih okolnosti, smatrajući, primjerice, da Bogovićeve drame prožima borba za slobodu kao osnovna ideja te da je pisao smatrajući literaturu obrazovnim sredstvom. Ježić nastoji govoriti ponešto i o žanrovskim obilježjima hrvatske drame 19. stoljeće te sumirati učinke pojedinih rodova i žanrova, pa tako i drame, u pojedinom periodu.

Neki od povjesničara hrvatske književnosti imali su bliskije veze s kazalištem nego drugi, ili su ga možda i bolje poznavali ili razumjeli, što se dijelom odrazilo i na njihove koncepcije povijesti književnosti, odnosno premrežavanje povijesti književnosti i kazališnim temama. Slavko Ježić, kao što će u zasebnom znanstvenom radu dokazivati i Tihomil Maštrović u zborniku posvećenom tome povjesničaru (T. Maštrović, 1997), bio je između ostaloga i kazališni čovjek.² Pisao je kazališne kritike i eseje o dramskoj književnosti i kazalištu, bio je član povjerenstva Demetrove nagrade, predavao je na Glumačkoj školi, a jednu je sezonu proveo i na čelu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagreba kao njegov intendant te je svoja praktična iskustva, *konstatacije i sugestije*,

² Ivana Žužul je pak u svojoj analizi Ježićeve povijesti književnosti pokazala na koji je način u njegov diskurs *ucijepljena* i njegova romanistička i kroatistička izobrazba (I. Žužul, 2010. a).

kako glasi podnaslov, sažeo u knjigu *Problemi Hrvatskoga narodnog kazališta* (Zagreb 1940.). Neovisno o tome koliko se može govoriti o nekoj izravnoj uzročno-posljedičnoj vezi, jer o sličnom je pisao i Đ. Šurmin, činjenica je da je S. Ježić bio senzibiliziran za teme hrvatskoga kazališta, uključujući i artistskičko-ravnateljske, pa je u svojoj povijesti hrvatske književnosti pozornost posvetio i toj problematici, odnosno ključnim imenima iz hrvatske kazališne povijesti koja su bila na čelu Hrvatskoga narodnog kazališta, a to su dakako Dimitrija Demeter, August Šenoa i Stjepan Miletić.

U odnosu na neke druge književne povijesti (Frangješovu, Jelčićevu, Novakovu) u kojima u prikazu Demetrova djelovanja primjerenu pozornost dobivaju *Grobničko polje* i novelistika, kod S. Ježića sav je ostali rad Demetrov minimaliziran u odnosu na kazališni, koji iscrpno nabraja, opisuje i analizira, bilo da govori o *Dramatičkim pokušanjima*, *Teuti* i opernim libretima, odnosno izvornom autorskom dramskom stvaralaštvu, o prevođenju i izabiranju dramskih djela za izvedbu, organiziranju amaterskih družina i pozivanju novosadskih glumaca, dramaturškom i ravnateljskom poslu, odnosno sudjelovanju u utemeljenju i postavljanju na noge zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. S. Ježić će spomenuti i Šenoine napade na Demetra, osobito zbog Demetrova ugledanja na bečki Burgtheater i njemački repertoar, te Šenoine pokušaje reforme kazališta u smjeru frankofonizacije repertoara i Šenoino djelovanje na mjestu artistskičkoga ravnatelja, unijevši i opasku o tome kako je i Šenoa na vlastitoj koži iskusio koliko je teško biti na takvom mjestu i pokrenuti promjene, u čemu se možda krije i trag vlastitoga iskustva. Prema prosudbi S. Ježića, moderno hrvatsko kazalište i razdoblje njegovoga hvatanja priključka s europskim kazališnim kretanjima i institucijama započinje s intendanturom Stjepana Miletića, čije brojne kazališne reforme Ježić pomno i u detalje nabraja, zalazeći ne samo u repertoarne, glumačke, kostimografske i jezične, ili riječju umjetničke teme, nego i u uže praktičnu problematiku: *Temeljito je uredio kazališnu upravu, uklonio tehničke nedostatke, nabavio potrebne dekoracije i rekvizite, upotpunio vrlo nedostatnu garderobu, modernizirao scenu, uveo električnu rasvjetu, ukratko učinio je s administrativne i tehničke strane sve, što je neophodno potrebno za glatko odvijanje kazališnog života, a što je bilo do njegova dolaska zapušteno ili u vrlo primitivnom stanju* (S. Ježić, 1944: 320).

S. Ježić dosta je iscrpno pisao i o dramatičarima moderne i međuraća, nastojeći utvrditi njihove opuse, a neke je od njih, poput Milana Begovića i Milana Ogrizovića, i snažnije kazališno kontekstualizirao. Štoviše, govoreći o M. Ogrizoviću, spomenuo je i njegovo teatrološko, odnosno kazališnopovijesno djelovanje, apostrofirajući ga kao pravog kazališnog čovjeka. Budući da je najizraženijom književnom vrstom ekspresionizma smatrao dramu, iscrpno je pisao i o ekspresionističkim dramatičarima, navodeći primjerice Ulderika Donadinija, Josipa Kosora, Kalmana Mesarića, Tomislava Prpića, Ahmeda Muradbegovića, Tita Strozija ili Josipa Kulundžića, od kojih će neki u kasnijim pregledima povijesti hrvatske književnosti biti dosta varijabilno prikazani, gdjekad

i gotovo u cijelosti izostavljeni ili marginalizirani. Dakako, S. Ježić prikazao je i opus Miroslava Krležę, ističući ne samo njegov dramski rad nego i *tešku* borbu za izvođenje njegovih drama na hrvatskoj pozornici (S. Ježić, 1944: 374).

U *Proslovu* svoje *Povijesti hrvatske književnosti* iz 1987. godine Ivo Frangeš otvoreno progovara o svojim metodološkim polazištima i ciljevima naglasivši težnju prema novome i prema prikazu najvećih i najuspješnijih kako bi objasnio *osnovne sile pokretnice* koje su ravnale razvitkom povijesti hrvatske književnosti i kako bi ocijenio *umjetničke rezultate toga procesa* (I. Frangeš, 1987: 5). I. Frangeš se, kao croceanac, zalagao za umjetničke kvalitete teksta kao osnovno mjerilo vrijednosti, te je hrvatsku književnost redovito promatrao u europskome kontekstu ne ustežući se vrijednosnih prosudbi, no ni on se nije posve odvojio od društvene kontekstualizacije književnosti, ali ni od *promicanja nacionalne ideje zbog koje se književna prošlost nužno fikcionalizira* (I. Žužul, 2010b: 159). Pojedini kritičari su mu osim redukcionizma (izbacivanja velikoga broja imena i naslova) te esejističkoga i asocijativnoga stila zamjerali i usko, sinkronijsko tretiranje pojma hrvatske književnosti, odnosno uzimanje u obzir tek aktualnih političkih granica i, za razliku od Ježića, izuzimanje Boke, Bosne i Srijema (S. P. Novak, 1993.). Budući da je Frangešova *Povijest* pisana u uvjerenju da se na književnost moraju primijeniti najstroži estetski kriteriji i da u obzir za prikazivanje i analizu dolaze tek umjetnički najuspjelija djela i autori, i broj dramskih autora u odnosu na prethodne i kasnije povijesti književnosti drastično je srezan, a i izbor središnjih dramskih djela koja Frangeš smatra umjetnički uspjelima i kanonskima je ne samo smanjen nego i modificiran.

Već je spomenuto kako je *Diogenešu* Tituša Brezovačkoga dao prednost pred *Matijašem*, a Demetrovu *Teutu* istaknuo je kao reprezentativnu dramu 19. stoljeća. Frangešova povijest važna je i zbog toga jer je na način kako to u povijestima književnosti nije bilo toliko uobičajeno hrvatske dramske autore dovodio u vezu s europskima (no ne u smislu *ovisnosti* o njima), ali i jedne s drugima, pa je tako primjerice povezao Nalješ-kovićevu komiku s Držićevom, ali još više sa Stullijevom, a Držića je stavio u vezu s Brezovačkim, spajajući jug i sjever Hrvatske.

Pišući o dramatičarima moderne, zanimljivo je kako je među Vojnovićevim djelima istaknuo ponajprije drame s dubrovačkom tematikom i to *Ekvinocijo*, *Dubrovačku trilogiju* i *Maškarate ispod kuplja*, drame s jugomotivikom odbacio je kao krajnji pad u Vojnovićevom dramskom radu, a najboljom dramom razdoblja proglasio je Kosorov *Požar strasti*. U Begovićevu je pak opusu apostrofirao *Stanu Biučića* i dramu *Bez trećega*, dajući im prednost pred *Božjim čovjekom*, ali i *Pustolovom pred vratima*. Za razliku od ostalih povjesničara, I. Frangeš književne opuse pisaca nije toliko dijelio na dramsko, prozno ili pjesničko stvaralaštvo nego je djela različitih rodova i žanrova nastojao povezati kroz zajedničku motiviku, tematiku, likove i svjetonazore. Taj je postupak, primjerice, osobito uočljiv kada govori o Ranku Marinkoviću, čiji je prozni opus podi-

jelio na tri faze: prijeratnu (*Proze*), prvu poratnu (*Ruke*) i drugu poratnu (*Kiklop*), smatrajući podjelu prikladnom i stoga što organski prihvaća i dramski rad Marinkovićev (I. Frangeš, 1987: 361), odnosno što je utvrdio paralelizam između proznih i dramskih faza. Znakovito je, međutim, da se dramski rad morao uklopiti u prozom uvjetovanu razdiobu, a ne obrnuto.

Odnos prema pojedinome autoru sigurno se može smatrati lakmus-papirom u definiranju različitosti pristupa pojedinih povjesničara, a svakako se to može reći kad je riječ o Krleži. Ivo Frangeš Krleži daje mnogo prostora, ali od njegovog dramskog rada ističe tek dio *Legendi*, tzv. ratne drame *Vučjak*, *Golgotu* i *Galiciju*, te nešto više glem-bajevski ciklus, a *Kraljevo*, koje se smatra jednim od vrhova europskoga književnog ekspresionizma, ne spominje, pri čemu nije posve zanemarivo što je Frangešova povijest napisana nakon studija Branimira Donata i Darka Gašparovića u kojima je temeljito revaloriziran Krležin *mladenački* teatar, pa i nakon znamenite Radojevićeve režije *Kraljeva* koja je igrala niz godina i probila granice Hrvatske.

Radojevićeva se režija spominje i zato što je I. Frangeš, govoreći o pojedinim dramskim djelima, povremeno navodio i njihove kazališne izvedbe, i to ne samo u vrijeme njihova nastanka, nego i poslije te u suvremeno doba. Pišući, štoviše, o Držiću, istaknuo je suvremene režije Držićevih djela i ustvrdio kako je Držić zaživio u suvremenom teatru, zahvaljujući Marku Fotezu te drugim teatrolozima, režiserima i glumcima. Znakovito je, međutim, da o toj tematici Frangeš uglavnom ne piše u vezanome tekstu – koji je češće rezerviran za književne analize djela – već u potpisima inače brojnih likovnih priloga kroz koje kazalište *na mala vrata* ulazi u Frangešovu povijest. U potpisima likovnih priloga su pored uobičajenih podataka sadržani i brojni autorski komentari, objekcije i zaključci koji Frangešovu povijest bitno teatrološki obogaćuju i upotpunjuju. Osim što je apostrofirao relevantnost kazališnih izvedbi za recepciju Držića i u književnosti i u književnoj povijesti, ispod fotografije s izvedbe *Plakira* u Dubrovniku 1967. napisat će i kako su Dubrovačke ljetne igre nezamislive bez Držićevih komedija. Među likovnim priložima naći će se i naslovnica Šenoine *Ljubice*, fotografija Hrvatskoga narodnog kazališta u izgradnji, kao i plakat svečanoga otvorenja, te naslovnica Andrićeve *Spomen-knjige* o Hrvatskome narodnom kazalištu, a ispod njega i spomen na nemilu sudbinu te knjige nakon spaljivanja mađarske zastave i demonstracija. Preko likovnih priloga ušli su u povijest književnosti i neki redatelji, scenografi te glumci, pa je tako uz cedulju za izvedbu Ogrizovićeve *Hasanaginice* istaknuto da je Hasanaginicu tumačila Nina Vavra, a Hasanagu Andrija Fijan, uz cedulju *Golgotu* spominju se i Branko Gavella i Ljubo Babić, ispod fotografije iz *Pustolova* je, među ostalima naveden i autor scenske glazbe Oskar Jozefović, a ispod fotografije Slavka Batušića, o kojem je Frangeš pisao ponajprije kao o književniku i putopiscu, stoji napomena da je to fotografija iz vremena njegova rada u arhivu Hrvatskoga narodnog kazališta. Naposljedku, svojevrsni *dugovi* dramskome i kazališnome djelovanju pojedinih pisaca u vezanome tekstu povije-

sti, dijelom su nadoknađeni u leksikonu pisaca na kraju Frangešove povijesti, primjerice dramski ili kazališni rad Dimitrija Demetra, Julija Benešića i Slavka Batušića.

Dvije posljednje povijesti hrvatske književnosti, Jelčićeva (prvi put tiskana 1997. te u proširenom izdanju 2004.) i Novakova iz 2003. (i proširena 2004.), tiskane su nakon osamostaljenja Hrvatske pa se moglo i očekivati da će obje imati barem do neke mjere tzv. revizionističku komponentu, odnosno da će bitno drukčije sagledati neke književnike i djela, te da će one koji su bili iz političkih i ideoloških razloga dotada marginalizirani ili prešućivani, uključiti u korpus nacionalne književne povijesti. To se i dogodilo, ali s razlikama u pristupu.

Na početku svoje jednosveščane *Povijesti hrvatske književnosti od Bašćanske ploče do danas* (2003.), Slobodan Prosperov Novak piše: *Ispričao sam priču o književnosti što su je na tlu Hrvatske, ali i u drugim zemljama, stvarali Hrvati. U toj priči sudjeluju i pripadnici drugih naroda koji su dolazili u priliku da s Hrvatima podijele svoje identitete* (S. P. Novak, 2003: 1). Nazivajući izravno svoju povijest *pričom* ili pripovijesti, S. P. Novak ukazuje na veliki metodološki pomak koji se u tijekom druge polovice 20. stoljeća dogodio u shvaćanju historiografije općenito i književne historiografije zasebno u smislu odbacivanja pozitivističkog uvjerenja u objektivno stanje stvari koje povjesničar prikazuje i privilegiranost jedne interpretacije i okretanja suvremenim tumačenjima povijesti kao rezultata niza diskurzivnih praksi koje prošlost uobličuju, strukturiraju i zapravo stvaraju. Drugim pak dijelom svoje rečenice ukazuje na ponešto prošireno shvaćanje tematike i polja koje bi se trebalo obuhvatiti pojmom hrvatske književnosti, apsolvirajući tako segment koji je najviše zamjerao svom neposrednom prethodniku, I. Frangešu. U nastavku S. P. Novak ističe kako knjiga donosi malošto novog u samoj građi, vjerujući da njezina originalnost proizlazi ponajprije iz rasporeda građe i načina njezinoga objedinjavanja u cjelinu: a upravo je cjelovitost hrvatske književnosti ono što je S. P. Novak postavio kao osnovni cilj svoje knjige. U tako zamišljenoj cjelovitosti i dramskoj književnosti i kazalištu pripalo je doista istaknuto i upadljivo mjesto, zacijelo dijelom i zbog toga što je sam autor vrlo opsežno i intenzivno pisao o hrvatskoj drami i kazalištu prije objavljivanja *Povijesti*, upravo bitno pridonoseći revalorizaciji i prevrednovanju niza dramskih i kazališnih tema iz bliže ili dalje prošlosti, no posebice brojnim studijama, hrestomatijama i knjigama o dopreporodnoj drami i kazalištu, u kojima je filološki pristup zamijenio promatranjem dramskih tekstova u njihovome kazališnome i uopće sociološkome i kulturološkome kontekstu. Ono što će Novakovoj povijesti hrvatske književnosti mnogi kritičari prigovoriti je njezina *neopterećenost* znanstvenim diskursom i znanstvenom metodologijom (L. Rafolt, 2011: 215), pa gotovo i fikcionaliziranje, *bez opterećivanja teksta analitičnošću* (I. Žužul, 2011: 434). U opisu dramskih djela S. P. Novak često se usredotočuje na motivsku i sadržajnu razinu te povezanost drame sa srodnim europskim književnim kontekstom, a kazališni je aspekt, iako katkada obuhvaćen, češće apsolviran kroz sumarne podatke o recepciji. Recepcija je S. P.

Novaku osobito važna ako je bila zakašnjela, ako je uzburkala duhove, ako je cenzurirana, odnosno ako je bila na bilo koji način ekscesna ili neuobičajena. Ako je pak nečiji profesionalni život bio povezan s kazalištem, S. P. Novaku taj podatak drži iznimno važnim i rijetko ga prešućuje.

Dopreporodni dramatičari prikazani su i u njihovom elementarnom izvedbenom i kulturološkom kontekstu kad je to moguće, no S. P. Novak je u prvome redu orijentiran na dramsku književnost i analizu dramskoga teksta, kao i na podatke iz životopisa pojedinih pisaca, ponavljajući i po potrebi dopunjujući svoje teze o, primjerice, dramskim robinjama, načinu gledanja, odnosu dramatičara prema vlasti i slično, izvorno formulirane još u knjigama *Planeta Držić*, *Vučistrah i dubrovačka tragikomedija*, *Kazalište prije Marina Držića*, *Hrestomatija dopreporodne drame* i drugim njegovim djelima. Njegova je stoga i teza o dramskoj eklogi *Radmio i Ljubmir* Džore Držića kao prvom svjetovnom dramskom djelu, što je dotada pripisivano *Robinji*, a zahvaljujući njemu u *Povijesti* će se naći i neki kazališni autori ili događaji koji dotada nisu bili spominjani, primjerice pisac Ivan Kreljanović, čija je drama *Orazio* izvođena u osamnaestostoljetnoj Veneciji (S. P. Novak, 2003: 172). S. P. Novak će, međutim, za razliku od većine povjesničara književnosti koji su Bruerovićev dramski rad svodili mahom na *Vjeru iznenada*, spomenuti i Bruerovićevo sudjelovanje u družini Comical Club, koja je izvela preradu *Advokata Pathelina*.

Novakova je povijest također obilježena snažnim i katkada paušalnim ili ideološki obojenim vrijednosnim sudovima i kategorizacijama, često i bez detaljnije argumentacije, a kao primjer možemo navesti njegovu prosudbu Mirka Bogovića, čije je drame pobrojio i kratko analizirao, usporedivši ih i sa stranim uzorima i s prosječnom razinom tada u kazalištu prikazivanih djela. O Bogoviću piše: *Bio je Bogović jedan od najodlučnijih književnika svojega vremena, ali nije imao talenta, bio je domoljub koji je ljubav prema domovini na kraju izdao za koranicu mađarske vlasti.* (S. P. Novak, 2003: 206). Na sličan način očitovao se i o dramskom opusu Franje Markovića ustvrdivši kako je sreća što je njegov utjecaj u teatru bio minimalan (S. P. Novak, 2003: 219). Iako nije zaobišao Šenoino djelovanje u kazalištu kao ni *Ljubicu*, u odnosu na to koliko je pisao o njegovoj prozi, Šenin je dramsko-kazališni rad većim dijelom ostavljen po strani. U razdoblju moderne posebno je apostrofirao dubrovačke drame Ive Vojnovića smatrajući sve što je napisao nakon *Ekvinocija* i *Trilogije* korakom unatrag, a Ogrizovićevu *Hasanaginicu* pročitao je u političkom kontekstu aneksije Bosne i polaganja hrvatskoga prava na Bosnu i Hercegovinu. U kritički intoniranom tekstu, Miroslava Krležu nazvao je *dramatičarem po svojoj najdubljoj vokaciji* istaknuvši, za razliku od I. Frangeša, posebnost Krležina *Kraljeva*, a dosta opsežno posvetio se i glembajevskom ciklusu. U mnoštvu uključenih dramskih autora i djela donekle začuđuje što je Josip Kulundžić, autor *Ponoći* i *Škorpiona* te niza kazališnih kritika i kazališnih teorijskih tekstova, tek marginalno, bez spomena ijednoga djela, spomenut u okviru *beogradskih književnih karijera*.

Idući do suvremenosti opsežnije nego bilo koji drugi autor povijesti književnosti, dajući suvremenicima katkada i više prostora nego priznatim piscima, S. P. Novak spomenuo je i opuse čitavoga niza dramatičara druge polovice 20. stoljeća od kojih su se neki i prvi put našli u kontekstu povijesti književnosti, od primjerice Ranka Marinkovića, Matkovića, Božića, Supeka, Dončevića, Hadžića, Šehovića preko Brešana, Kušana, Bakarića, Fabrija, Šnajdera, Bakmaza, Jelačića Bužimskoga te poslije Radakovića, Valenta, Gavrana, L. Kaštelan do Asje Srnec Todorović, Vidića, Pave Marinkovića, Vujičića, Matišića, Filipa Šovagovića i Špišića. Također, S. P. Novak ujedno je i jedini povjesničar koji je punopravno mjesto dao dugo prešućivanome dramskome opusu Radovana Ivšića. I. Frangeš ga, primjerice, ni ne spominje, a D. Jelčić pak ne spominje Ivšićevo najpoznatije dramsko djelo, *Kralja Gordogana*.

Pišući o drugoj polovici prošloga stoljeća, S. P. Novak u svoju književnost sve češće uvodi i kazališne teme sumirajući, primjerice, svoje viđenje kazališta pedesetih i šezdesetih, pluralizacije i decentralizacije kazališnog života, udjela časopisa „Prolog“ i prologovaca, osnutka simpozija Dani hvarškoga kazališta, kulturnih ili provokativnih predstava Dubrovačkih ljetnih igara u sedamdesetima (Parov *Aretej*, Kunčevićeva *Dubravka*). Bitno mu je spomenuti i zabranjivanje nekih predstava; u kontekstu slavni dana ITD-a pod ravnateljstvom Vjerana Zuppe ukazuje i na nove glumačke i redateljske trendove, na izvođenje najprodornijih europskih dramskih pisaca, ali i na važna gostovanja inozemnih kazališnih imena i skupina u Hrvatskoj (Brook, Anatolij Efros, Ronconi, Jurij Ljubimov, Berliner Ensemble...); Željko Zorica *izlika* mu je i da progovori o djelatnosti Kugla glumišta i srodnim kazališnim poetikama.

Novost Novakove povijesti književnosti njezino je proširivanje autorima koji nisu bili književnici već povjesničari, glazbenici, novinari, kritičari, znanstvenici, ali i redatelji, glumci i dramaturzi, poput Tomislava Durbešića, Fabijana Šovagovića, Georgija Para, Božidara Violaća, Petra Brečića ili Mani Gotovac, koji su o kazališnim temama pisali iz vlastitoga kazališnoga iskustva i prakse, odnosno kazališni kritičari, povjesničari kazališta i teatrolozi koji su kazalište prosuđivali *izvana*, poput Dalibora Foretića, Anatolija Kudrjavceva od kritičara, te Branka Hećimovića, Nikole Batušića, Darka Gašparovića, Lade Čale Feldman, Sibile Petlevski od teatrologa. Iako će kod mnogih od njih prikaz kazališnog ili teatrološkog djelovanje biti dopuna raspravi o njihovom književnom djelovanju, kao kod primjerice Stjepana Miletića, neki od njih uočeni su isključivo kao predstavnici pobrojanih struka, primjerice Ivo Hergešić. Pišući pak o Slavku Batušiću, pored putopisnih djela, novela i pjesama, S. P. Novak navodi i njegovu dramu *Komorni trio* te važnije priloge povijesti zagrebačkoga kazališta. Zanimljivo je da će u iduće izdanje svoje povijesti, već iduće godine, 2004., ubaciti i B. Gavellu, T. Strozija, J. Benešića...

Godinu dana nakon Novakove jednosveščane povijesti, izašlo je drugo, znatno dopunjeno izdanje *Povijesti hrvatske književnosti* Dubravka Jelčića (2004.) koja je prvi put

tiskana još 1997. godine. Govoreći o mogućnostima pisanja kazališne povijesti, Erika Fischer Lichte istaknula je uvjerenost da se povijest može napisati jedino ako se zauzme problemski usmjeren pristup (E. Fischer Lichte, 2004: 6). U knjizi Dubravka Jelčića povijest nacionalne književnosti sagledana je upravo u jednom otvoreno naglašenom političkom i ideološkom, pa imajući u vidu i prvu rečenicu, svjetonazorskom ključu, u ključu shvaćanja književnosti kao *najvjernijega branitelja i najautentičnijeg tumača hrvatske misli i svijesti kroz mnoga stoljeća teških kušnji i stradavanja* (D. Jelčić, 2004: 7), odnosno književnosti kao pronositeljice i oblikovateljice hrvatskoga nacionalnoga identiteta. Na tome tragu D. Jelčić prvi veliku pažnju i posebna poglavlja posvećuje tzv. emigrantskoj književnosti, književnosti *u izbjeglištvu* te hrvatskim književnicima u susjednim zemljama. Napoljetku, važna osobina Jelčićeve povijesti je i kvantitativno, ali i kvalitativno, ponešto neuravnotežen odnos između dopreporodnog i postpreporodnog razdoblja, kako na globalnoj razini teksta književne povijesti u cjelini, tako i na razini prikaza pojedinih književnih ličnosti i djela. Pri razmatranju mjesta i udjela drame i dramske književnosti u Jelčićevoj povijesti stoga svakako treba voditi računa o navedenim čimbenicima njezinoga oblikovanja, pa se odmah može reći da dramski autori i djela nisu samo sagledani u književnom, bilo sadržajnom i tematskom, bilo stilskom i formalnom pogledu, već i uvođom vrlo jasno definiranom pristupu književnosti kao aktivnom čimbeniku u afirmaciji nacionalne ideologije i izgradnji nacionalnoga identiteta. Pišući o prvom izdanju Jelčićeve povijesti, Vinko Brešić će kao ideologem kojemu je podređen Jelčićev historiografski diskurs označiti *državotvornost* (V. Brešić, 2001: 283).

Dopreporodna dramska književnost i kazalište dosta su skromno obrađeni u odnosu na kasnija razdoblja, ali i u odnosu na neke druge književne i izvanknjiževne pojave u razdoblju do Narodnoga preporoda, pa su mnogi dramatičari i dramski opusi ili dijelovi opusa tek registrirani. Jednako tako, budući da književni kriteriji nisu nužno bili odlučujući prilikom odabira autora i opsežnosti njegove obrade, mnogi su nepoznati književnici dobili više prostora nego, na primjer, kanonizirani dramatičar Nikola Nalješković. O vrijednosti Držićeva djela D. Jelčić ne dvojiti, štoviše ističe njegovu spisateljsku vršnoću i prvenstvo hrvatskoga dramatičara u odnosu na buduće znamenite predstavnike tzv. velikih nacionalnih književnosti Shakespearea, Lopu de Vegu i Molièrea, no svemu vezanom uz njegova djela, uključujući i izvedbe u suvremenom teatru, posvećeno je više pozornosti nego njima samima.

Kad je riječ o devetnaestostoljetnom kazalištu, i D. Jelčić poštuje trijadnu ulogu Demetera, Šenoe i Miletića, a govoreći o intendantima i uopće čelnim osobnostima koje su oblikovale hrvatski nacionalni teatar, spomenutoj trojci pridodaje i Julija Benešića. O postpreporodnom razdoblju piše opširnije, ali s istim kriterijima, pa su mnogi dramski autori i djela tek parcijalno obrađeni i vrednovani, više s obzirom na ono o čemu su nego kako su pisali, te s naglaskom na ideološke čimbenike u analizi, recepciji i vrednovanju. Iako će svojim pregledom obuhvatiti niz dramatičara prve polovice 20. stoljeća koji u

prethodnim povijestima nisu uvijek spominjani, osobito ekspresionistički usmjerenih, mnoge će njihove opuse sagledavati ponajprije kroz političke i ideološke leće, autori o kojima je mnogo pisao, poput Kosora, dobit će možda i nerazmjerno puno prostora, ponekad će prednost davati i slavonskim dramatičarima i dramatičarima koji su obrađivali ruralnu tematiku, a posebno vrijedi istaknuti revalorizaciju J. Kulundžića, i kao dramatičara, i kao kazališnoga teoretičara, i kao kazališnoga čovjeka. Iako Tucića spominje kao jednog od najkvalitetnijih dramatičara razdoblja, Tucićev kanonski *Povratak*, za razliku od politički intoniranih *Osloboditelja*, tek je spomenut, od Galovićevih drama navedena je samo *Mati*, uz opasku da je napisana u duhu *pravaškog realizma starčevićevskog podrijetla* (D. Jelčić, 2004: 329), a Milanu Ogrizoviću pripisuje vještinu i znanje, ali odriče izvornost, te *Vučinu* proglašava ovisnim o *Požaru strasti*, drame poput *Hasanaginice* svrstava u dramtizacije a ne u samostalne drame i ističe kako niz djela Ogrizović nije napisao samostalno nego u suautorstvu. O (ne)zastupljenosti Krležine dramske književnosti u različitim povijestima književnosti već je bilo riječi, a u Jelčićevoj je Krleža umnogome detroniziran iz ideološkoga kuta.

Pišući o drugoj moderni, kako naziva razdoblje nakon Drugoga svjetskoga rata, D. Jelčić će ponovno prvi put uvesti u povijest književnosti neke dramatičare ili njihova djela – ili će o njima pisati s drukčijim vrijednosnim predznakom nego S. P. Novak – ali u prepoznatljivom i naznačenom registru, pa primjerice Duška Roksandića uvodi kao autora u čijim se djelima nastavlja proces oslobađanja hrvatske pozornice od ideoloških stereotipa, a predstavu *Svrha od slobode* prema tekstu Ivana Kušana izdvaja prije svega zato što je bila ključna predstava hrvatskoga proljeća. No, za razliku od S. P. Novaka, koji će svoju pažnju usmjeriti primjerice, i na Kunčevićovo uprizorenje *Dubravke* i na Violećevo uprizorenje Brešanova *Hamleta*, Jelčićevo bavljenje kazalištem tu staje, te o Brešanu piše isključivo iz književnog rakursa, doduše kao o piscu kojemu je glavna tema politika. Također, D. Jelčić piše i o Branku Gavelli, kojemu mjesto u Jelčićevoj povijesti pribavlja u prvome redu njegovo književnokritičko djelovanje, ali usput spominje i njegov kazališnokritički i redateljski rad kao i djela nastala u doba NDH, *Put Hrvata* i *Pjesmu radu*. Iz kazališnoga miljea uvrštava još i Tomislava Durbešića kao književnika i portretista znamenitih kazališnih umjetnika te Fabijana Šovagovića, i kao autora *Sokola* i kao autora *Glumčevih zapisa*. Također, Jelčić jedini spominje Ivicu Ivanca i njegov dramski opus koji se jednim dijelom oslanja na teatar apsurdna, Vanču Kljakovića te nekoliko suvremenih kazališnih kritičara i teatrologa.

Razmatrane povijesti hrvatske književnosti, kako se pokazalo, međusobno su različite i osebujne u pristupima dramskoj književnosti i kazalištu, za što svaka ima specifične razloge, lavirajući od suhog evidentiranja preko sadržajne, tematske ili formalne književne analize do estetički ili izvanknjiževno, najčešće ideološki i / ili svjetonazorski obojenog ili fundiranog / motiviranog vrednovanja; od afirmiranja preko marginaliziranja do prevrednovanja; od rekapituliranja i sinteze poznatog preko reinterpetiranja do

implementiranja novog; od želje za sveobuhvatnosti preko želje za uspostavljanjem vremenskog kontinuiteta i prostorne cjelovitosti do restriktivnosti uslijed primjene strogih literarnih a ne ekstraliterarnih kriterija. Svakako, moglo bi se reći kako ključne razlike među njima proizlaze iz više ili manje svjesno odabranih metodoloških pozicija, ali dijelom i iz okolnosti političkoga sustava unutar kojega su pisane. Nesumnjivo, riječ je o temi vrijednoj daljnjeg razmatranja, koja može dati vrlo zanimljive uvide književnoj i kazališnoj znanosti, koliko o samome njihovome predmetu, toliko i o njima samima.

LITERATURA

- Biti, Vladimir (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Biti, Vladimir (2000), *Strano tijelo pri/povijesti. Etičko-politička granica identiteta*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Brajdčić, Z. (1978), *Ogledalo nacionalne, socijalne i kulturne afirmacije*, "Nova izdanja Školske knjige", god. VIII, br. 43-44, 28. rujna 1978., str. 11.
- Brešić, Vinko (2001), *Jelčićeva Povijest hrvatske književnosti, Teme novije hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, str. 275-286.
- Fischer-Lichte, Erika (2004), *Some Critical Remarks on Theatre Historiography, Writing and Rewriting National Theatre Histories*, ur. Stephan Elliott Wilmer, University of Iowa Press, Iowa City.
- Frangeš, Ivo (1987), *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Cankarjeva založba, Zagreb, Ljubljana.
- Jelčić, Dubravko (1997), *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb.
- Jelčić, Dubravko (2004²), *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb.
- Ježić, Slavko (1944), *Hrvatska književnost od početaka do danas 1100.-1941.*, Naklada A. Velzek, Zagreb.
- Ježić, Slavko (1993), *Hrvatska književnost od početaka do danas 1100.-1941.*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*, CDU, TkH, Zagreb, Beograd.
- Maštrović, Tihomil (1997), *Doprinos Slavka Ježića hrvatskom kazalištu, Znanstveni i književni rad Slavka Ježića*, Hrvatski studiji, Zagreb, str. 175-190.
- Novak, Slobodan Prosperov (1993), *Slavko Ježić ili povijest jedne odsutnosti*, Slavko Ježić, *Hrvatska književnost od početaka do danas 1100.-1941.*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Novak, Slobodan Prosperov (2003), *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb.
- Pavešković, Antun (1997), *Značaj hrvatske dopreporodne drame i kazališta u Hrvatskoj književnosti od početka do danas 1100.-1941. Slavka Ježića, Znanstveni i književni rad Slavka Ježića*, Hrvatski studiji, Zagreb, str. 59-68.

- Protrka, Marina (2008), *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb.
- Protrka, Marina (2010), *Kanon, Hrvatska književna enciklopedija*, 2. sv, Gl-Ma, ur. Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Rafolt, Leo (2011), *Novak, Slobodan Prosperov, Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 3, Ma-r, ur. Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Šurmin, Đuro (1898), *Povjest književnosti hrvatske i srpske*, Tisak i naklada knjižare L. Hartmana, Kugli i Deutsch, Zagreb.
- Zarrilli, Phillip; McConachie, Bruce; Jay Williams, Gary; Fisher Sorgenfrei, Carol (2006), *Theatre histories. An Introduction*. Routledge, London – New York.
- Žužul, Ivana (2010a), *Iluzije književnopovijesne hi-storije*, “Fluminensia”, Rijeka, god. XXII, br. 2, str. 7-19.
- Žužul, Ivana (2010b), *Moć (fikcije) književnopovijesne naracije. Kulturološka analiza Franješove Povijesti hrvatske književnosti*, “Umjetnosti riječi”, Zagreb, god. LIV, br. 3-4, str. 153-174.
- Žužul, Ivana (2011), *Povijest književnosti, Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 3, Ma-r, ur. Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.

KOMPARACIJA KAMOVljeVA I KRLEŽINA DRAMSKOG STVARALAŠTVA

Prožimanje Kamovljeve i Krležine književnosti

Znakovite i poticajne relacije Kamova i Krleže, uokvirene kroz uočljive hermeneutičke spoznaje o kauzalnim poveznicama njihovih književnih tekstova, kao i semiotičkim činjenicama, izravno povezanim uz njihove trajno isprepletene biografije – rezultiraju novouspostavljenim značenjima koja su ponajprije intersubjektivne sememske jedinice. Tako uspostavljena značenja sugeriraju obuhvatan svijet prikazan interpretativnim književnim tekstom, što je trajno poticajno u analiziranju složenih, slojevitih odnosa Janka Polića Kamova i Miroslava Krleže, odnosno njihovih književnosti. U rasvjetljavanju isprepletene književne i biografske relacije Kamova i Krleže takvim se čitanjem postupno razdvajaju akumulirane značenjske sastavnice, odnosno sememi i povezuju se u skupine kojima se stvara nova, drukčija vrijednost, diferentno viđenje kanoniziranih spoznaja. Iščitani sememi okupljeni oko takve nove, značenjske jezgre tvoreći sememski snop – uspostavljaju novu, moguću pojedinačnost unutar svijeta književnog teksta, što je znakovito i evidentno u izravnoj refleksiji Kamovljeve književnosti na Krležinu, posebice kad se s razine značenjske akumulacije rečenice fokusiramo na značenjsku razinu teksta. Takva semantička akumulacija u prihvatu književnih tekstova postupno stvara drukčije pojedinačne značenjske jedinice autohtonog književnog svijeta koji se neprestano nadograđuje. Ovaj složeni značenjski suodnos višestruko je evidentan u rasvjetljavanju poticajnih relacija književnosti i osobnosti Janka Polića Kamova i Miroslava Krleže.

Kamovljeva je književnost izravno utjecala na umjetničku genezu Miroslava Krleže, koji je tematski i stilistički kamovski umjetnički diskurs inkorporirao u vlastito književno stvaralaštvo, istodobno ignorirajući svoga avangardnog preteču, što se može shvatiti i kao nenadvladani Krležin strah od autentičnog Kamova. Kamovljeva književnost egzaktno, razotkriveno i prepoznatljivo pulsira u Krležinoj literaturi, njegovom apsurdnom ignoriranju ove istine – usprkos.

Kontroverze na osječkom predavanju 1928. godine

Početak 1928. godine Krleža dovršava i u "Hrvatskoj reviji" tiska dramu *U agoniji*. Glasovito je predavanje koje je održao 12. travnja 1928. godine u Osijeku tamošnjim gimnazijalcima kritički se osvrćući na svoj dotadašnji, a osobito početnički dramski rad te pojašnjavajući i najavljujući svoju novu dramsku fazu, umnogome inspirirajući se književnošću Ibsena i Strindberga. Iste godine izlazi i druga Krležina drama iz glembajevskog ciklusa naslovljena *Gospoda Glembajevi*, a objavio je i niz novela koje uglavnom tematski pripadaju glembajevskom ciklusu, od *Barunice Castelli-Glembay* do *Ljubavi Marcela Faber-Fabrizija za gospođicu Lauru Warroniggovu*. Godine 1929. u Hrvatskom narodnom kazalištu, 14. veljače praižvedena je Krležina drama *Gospoda Glembajevi*, koja s Dubravkom Dujšinom u ulozi Leonea te Belom Krležom u ulozi barunice Castelli-Glembay, u režiji Alfonsa Verlija, doživljava veliki uspjeh. Upravo je za dramu *Gospoda Glembajevi* Krleža po peti put ovjenčan zavidnom Demetrovom nagradom te se suvereno nalazi na hrvatskom književnom pijedestalu uživajući visoki ugled, i među istomišljenicima, ali i ideološkim osporavateljima, kakav je, primjerice bio Mate Ujević ili pak Rudolf Maixner. Godinu dana kasnije, 1930., i to 14. travnja, održana je praižvedba *Lede*, treće Krležine drame koja pripada antologijskom glembajevskom ciklusu i koja je ponovno izazvala niz kontroverznih i polemičkih reakcija onodobne javnosti, no postupno je, u kontekstu zaokružene glembajevske trilogije, zajamčila Krleži mjesto najsuperiornijega hrvatskog književnika dvadesetog stoljeća.

No, je li Krleža tako radikalno, revolucionarno književno inovativan u svom dramskom glembajevskom ciklusu i odakle najednom *deus-ex-machinovski* zaokret k nordijskom dramskom naturalizmu i psihološkom seciranju financijski, genetski i moralno ocvale, nekoć patricijske, ugledne obitelji s razarajućim dijalozima i šokantnim epilogima te naglascima na bizarnim ženskim protagonisticama, pitanje je koje provokativno ponovno može dovesti, bez imalo dvojbe i do – Janka Polića Kamova i njegove antologijske drame *Mamino srce*, ali i njegovih znakovitih, ranije napisanih *Samostanskih drama*. Kamov je, naime, ishodište Krležine glembajevštine, i po dramskom stilu pisanja i po prepoznatljivoj tematici koju je literarno stvarao, autentično, biografski, izvorno inspiriran. Osamnaest godina nakon objavljivanja Kamovljeve drame *Mamino srce*, o kojoj se u hrvatskoj književnoj javnosti nedovoljno ili vrlo malo znalo, osim u najužem krugu istinskih znalaca Kamovljeve literature, bio je dovoljan temporalni *intermezzo* kako bi postupna kolektivna kulturološka amnezija bila pokrićem za Krležinim samoproглаšavanjem radikalnih zaokreta u hrvatskoj dramskoj književnosti, kroz stilistički odličnu dramu *U agoniji*, a što je apostrofirano u spomenutom predavanju u Osijeku.

Krleža je u svom poznatom predavanju osječkim gimnazijalcima 1928. godine bizarno prešutio da je Janko Polić Kamov prije njega u hrvatskoj književnosti pisao drame po uzoru na Ibsena i Strindberga. Krležino hotimično nijekanje Kamova, unatoč, hipotetički predmnijevamo, poznavanju njegova književnog stvaralaštva i osebuje osobno-

sti, osobito je bilo razvidno kada je izjavio da se tek pojavom njegovih drama pisanih po uzoru na Ibsena i Strindberga, prvi put u hrvatskoj književnosti, s četrdesetgodišnjim zakašnjenjem, javlja kvantitativna, ibsenovski konkretna drama, s naglašenom psihološkom objektivacijom pojedinog subjekta. Krleža je trebao znati da je Janko Polić, znatno prije njega, još u *Samostanskim dramama* (1907.), razotkrio svoju književnokreativnu, snažnu povezanost upravo s dramskim stvaralaštvom Henrika Ibsena. Miroslav je Krleža pokušao 1928. godine u navedenom predavanju u Osijeku zauzeti Kamovljevo mjesto u složenom i slojevitom kontekstu hrvatske književnosti dvadesetoga stoljeća – prepoznajući sebe, a ne Kamova, kao prvoga hrvatskog književnika koji je pisao drame po uzoru na *nordijsku školu* devedesetih godina. Uoči čitanja svoje drame *U agoniji* (1928.) u Osijeku Krleža je iznio niz kontroverznih konstatacija, među ostalim, i o književnom stvaralaštvu Janka Polića Kamova, na apsurdan način uopće ne spominjući ga, iako je bio upoznat, kako s njegovim književnim, tako posebice dramskim stvaralaštvom, ali i jedinstvenom biografijom. Potpuno izostavljajući Janka Polića Kamova u svom publiciranom osječkom predavanju 1928. godine, Krleža je koncem dvadesetih i tridesetih godina dvadesetoga stoljeća književno producirao neka od svojih antologijskih književnih djela slijedeći književne, dramske rukopise tragično preminuloga hrvatskog protoavangardista.

Supostojanja i suprotstavljanja Kamova i Krleže

Krležin ciklus o *Glembajevima* ima prepoznatljivo, književnoumjetničko uporište u antologijskim Kamovljevim dramama. Miroslav je Krleža književnoinspirativno transkodirao Kamovljevu književnu, napose dramsku ostavštinu, kreirajući nove umjetničke, literarne vrijednosti. Antologijski Krležin ciklus o *Glembajevima* ontološki je razumljiv u kontekstualnoj paraleli s Kamovljevom dramskom ostavštinom, koja, nažalost, još nije u potpunosti pronađena (npr. komedija *Ah, žene, žene*). Kamovljev dramski prvijenac *Tragedija mozgova* (1906.) simbolički je nukleus Krležine drame *Gospoda Glembajevi*, a posebice je indikativno da se antologijski Krležin lik Leonea Glemбая u komparaciji s vizionarskim, Kamovljevim likom intelektualca Marija ne doimlje toliko originalnim i autentičnim. Još je znakovitija scena Kamovljeve *Tragedije mozgova* u kojoj psihički izgubljeni muškarac Drago u naletu nekontrolirana ludila fatalno ubija ženu Anku, što zorno može podsjećati na stilistički razrađeniji prizor u kojemu Leone Glembay brutalno ubija barunicu Castelli Glembay u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi*.

Osim *Tragedije mozgova*, Krleža je nedvojbeno trebao iščitati Kamovljeve *Samostanske drame* koje indikativno značenjski rekonstruiraju Krležine *Glembajeve*. Interpretativno kompariranje *Samostanskih drama* Janka Polića Kamova, napisanih u Rimu 1907. godine te Krležina dramskog ciklusa o *Glembajevima*, napose drame *Gospoda Glembajevi* iz 1928. godine, poticajan je i plodonosan književnoistraživački imperativ. Je li Krleži odgovaralo višedesetljetno neutraliziranje Kamovljeve protoavangardne po-

javnosti u hrvatskoj i svjetskoj književnosti do grotesknog, nevidljivog egzistiranja? Je li takav sve nepoznatiji, prešućeni Kamov mogao postati snažno izvorište Krležine književne inspirativnosti? U trenutcima Krležine književne slave i teatarskog uspjeha *Gospode Glembajevih*, u literarno i kulturološki relativno provincijalnoj Hrvatskoj, malo je tko posegnuo za Kamovljevim *Samostanskim dramama*, a napose *Orgijama monaha* u kojima je ibsenovska paradigma razotkrivanja dvostrukog morala u malograđanskoj obitelji dovedena do snažnog, dramskog krešenda koji se znakovito zrcalio upravo u upečatljivom dijaloškom konfliktu oca i sina. Vladimir Sabljak i njegov otac u *Orgijama monaha*, u neponovljivoj sceni psihološki snažnoga intelektualističkog dijaloziranja s nepredvidljivim epilogiziranjem, tako zorno aludiraju na antologijski sukob Leonea Glembaja s ocem Ignjatom u *Gospodi Glembajevima*.

Dosege hrvatske književnosti, posebice one u 20. stoljeću, potrebno je nanovo valorizirati te kriterijski presložiti, osobito kad je o nekim kanonskim djelima riječ, kao što je, primjerice, Krležina drama *Gospoda Glembajevi*, odnosno Kamovljeve *Samostanske drame*. U tom je kontekstu poticajno uočiti da Krležin književni stil nije superioran u odnosu na Kamovljev, osobito kad je o njegovu leksiku u dramskom ciklusu o Glembajevima riječ, s nerijetko prevladanim, iritantnim, germanizmima. Danas se Krležin književni stil u dramskom ciklusu o Glembajevima ne doimlje tako kvalitativno nedostižnim u usporedbi s Kamovljevim kroatiziranim, lapidarnim jezičnim izričajem.

Autodestruktivnost, nesavladiva rezignacija – rješenja su koja Kamov nudi psihički razorenom i društveno marginaliziranom intelektualcu u neobičnoj drami *Djevica*, a krajnja apsurdnost ljudskog egzistiranja dominira u drami *Na rodnoj grudi*. Nihilistički doživljaj svijeta jedna je od temeljnih tema cjelokupne književnosti Janka Polića Kamova, u kojoj je razvidno rasplinjavanje životnog bunta njegovih literarnih likova koji gube smisao i cilj života, ostajući neshvaćeni, sami, bolno osuđeni na apsurdnu egzistencijalističku ekskomuniciranost.

Neizbježna je komparacija Kamovljeve komedije *Čovječanstvo* s Krležinom komedijom *Leda*. U dvjema je komedijama zamjetan sličan dramski kontekst minimalnog prostora i vremena, a ono što ih snažno povezuje jest sveprisutna, egzistencijska nemotiviranost zbivanja koja se manifestira kao opasna nesposobnost individue nemoćne izići iz alijenirane društvene sredine u kojoj je opominjuće evidentan tek beznačajan, duhovno paralizirani pojedinac. Likovi i u *Čovječanstvu* i u *Ledi* nesposobni su zauzeti aktivan stav prema stvarnosti u kojoj tek fragmentarno, levitacijski pronalaze prostore ispraznog fraziranja, jeftine ironije i moralne dekadencije te su osuđeni – egzistencijski nestajati u takvom društvenom kontekstu nemoći, beznađa, apokaliptičkoga ništavila. Bez iščitavanja Kamovljeva *Čovječanstva* nije u potpunosti moguće razumjeti književne značajke *Lede* koje se reflektiraju u znatno drukčijim značenjskim konotacijama, no posebice su inidaktivno prikazani muško-ženski odnosi među likovima u objema dramama s – jednakim brojem činova.

Umjetnički najzrelija Kamovljeva drama *Mamino srce* (1910.) znakovit je poticaj u analiziranju složenih relacija Kamova i Krleže. Čini se da je ishodište Krležina mogućeg straha od Kamova pohranjeno ne samo u Kamovljevoj protoavangardnoj književnosti već i u iznimnoj, tragičnoj biografiji ovoga hrvatskog pisca. Fiktivni krležinski Glembajevi koji se literarno, panoramski moćno prostiru dramskom trilogijom, kao i proznim tekstovima, mogli bi nedvojbeno biti ishodišno inspirirani i usudom autentične, ugledne, hrvatske, građanske obitelji kojoj je pripadao Janko Polić Kamov sa znakovitom aristokratskom ženskom lozom te naposljetku kobnim, financijskim, obiteljskim slomom. Glembajevski evidentni fatum kojem kobno podliježu antologijski Krležini dramski i prozni literarni junaci prepoznatljiv je u Kamovljevu *Maminom srcu*, u kojem je gotovo sve podređeno logici genetike i prirodnog odabira te neumitnih nasljednih čimbenika. Statički sadizam nazočan u alijeniranim dijalozima majke i sinova u Kamovljevoj tragediji *Mamino srce*, psihološki razorni dijalozi u kojima trijumfira sveprisutna smrt, snažna grotesknost likova s izraženim autobiografskim segmentima, moralno, tjelesno, egzistencijsko razaranje obitelji Bošković – morali su nedvojbeno biti snažan literarni poticaj Miroslavu Krleži, kako u njegovu umjetničkom kreiranju dramskog ciklusa o Glembajevima, tako i antologijskog romana *Povratak Filipa Latinovicza*, posebice dramatičnih epizoda sukoba protagonista s majkom.

Apsurdna Krležina šutnja usmjerena prema Kamovu

Glembajevska krležinska tematika mogla bi imati izvorni kamovski korijen, premda je Miroslav Krleža odabrao ne apostrofirati hrvatskoga književnog protoavangardista Janka Polića koji mu je prethodio i kojemu je, nakon prvog izdanja, neobjašnjivo izbrisao posvetu na svom novelističkom prvijencu *Hodorlahomor Veliki* i to u svim kasnijim književnim publiciranjima toga Krležinog proznog, iznimno zanimljivog pa i kontroverznog djela, napose kad je o prešućivanim paralelama između Kamova i Krleže riječ.

Prvo izdanje novele *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz* literarni je prostor u kojemu je Krleža udomio i priznao Janka Polića Kamova. Bilo je to i jedini put (osim sporadičnog, usputnog dnevničkog spominjanja). Ime Janka Polića Kamova gotovo više nikad i nigdje ne susrećemo u ozbiljnom, zaokruženom, književnom, kritičkom, esejističkom, enciklopedijskom neimarstvu Miroslava Krleže, osim uzgredno u nekoliko minijaturnih natuknica, a koje se mogu pročitati u *Panorami pogleda, pojava i pojnova*.¹ U tom je paradoksalnom kontekstu pozornosti vrijedan fragment, odnosno zanimljiv je tekst Miroslava Krleže iz godine 1917. u kojemu tada mladi Krleža, sedam godina nakon smrti Janka Polića Kamova, piše o mediteranskom tipu hrvatskog intelektualca, izravno spominje i Kamova te njegove suvremenike, primjerice Vladi-

¹ Miroslav Krleža, *Panorama pogleda, pojava, pojnova 1-5*, Sarajevo 1982.

mira Čerinu i Miju Radoševića, s kojima je intenzivno komunicirao.² Krleži nije odgovarala apostrofirana posveta Kamovu u novelističkom prvijencu *Hodorlahomor Veliki*. Neobjašnjivo se odlučuje ignorirati navedenu posvetu i eliminirati je iz svih kasnijih tiskarskih publiciranja svojih novela. Krležina posveta Kamovu postajala je minornim biografskim isječkom, kao da je nikad i nigdje nije bilo. A to nije točno. Jer, zagrebački “Plamen”³ (1919.) trajno dokazuje suprotno.

Izostavljanje zasebnog enciklopedijskog članka posvećenog Janku Poliću Kamovu u *Krležijani* nameće se kao krucijalni propust ove edicije koji bi se u sljedećim tiskarskim pothvatima novih, dopunjenih izdanja nužno morao ispraviti. U *Predgovoru “Krležijane”* indikativnim se, u kontekstu ignoriranja neizostavnog Kamovljeva impulsa i utjecaja na Krležinu literaturu, mogu doimati i panegirično ispisane misli o Krležinoj *subverzivnoj energiji*, s naglaskom na dramski ciklus o Glembajevima. Ako se ontološkom, esencijalnom vrijednošću Krležina ciklusa o Glembajevima drži *umjetničko modeliranje građanskog svijeta u hrvatskoj književnosti*, kako je precizno apostrofirano u *Predgovoru “Krležijane”*, kao i *civilizacijski rafinman*, nužno je uočiti da je Janko Polić Kamov prije Miroslava Krleže napisao na prepoznatljivom tragu antologijska djela hrvatske književnosti na koja se, zacijelo, izravno naslanja Krleža svojim literarnim djelom. Kamovljeva tragedija *Mamino srce* (1910.), u kojoj je suptilno prikazan emotivni, moralni, egzistencijski, genetski rasap unutar članova ugledne građanske obitelji skrhanе kobnim bankrotom, tipično je glembajevski prikazana, no uz značajan odmak – napisana je osamnaest godina prije tiskarskog objelodanjivanja drame *Gospoda Glembajevi* u Zagrebu (1928.), odnosno, devetnaest godina nakon zagrebačke praizvedbe ovog Krležina djela (1929.). Je li devetnaest godina dovoljno za generiranje hrvatske književne amnezije? Je li taj temporalni odsječak dostatan kako bi se zaboravio potresan Kamovljev usud, tragedija Polićevih – jedne od uglednijih građanskih riječkih obitelji s kraja 19. i početka 20. stoljeća koja je genetskim prokletstvom, kobnim, neizlječivim bolestima, financijskim padom nesretno nestajala do konačne propasti? Zašto je, nakon publiciranja prvog izdanja Krležina novelističkog prvijenca, Janko Polić Kamov za ovoga hrvatskog literata bio – nevidljivi pisac? Jesu li Kamovljevi suvremenici i preci mogli poslužiti Krleži u literarnoj konstrukciji cjelokupnoga *ciklusa o Glembajevima*? Čak i da odgovor nije potvrđan, ostaje tekstualni dokaz – ingeniozna, anticipirajuća Kamovljeva drama *Mamino srce*, napisana u osvit prerane piščeve smrti, u Puntu, ožujka 1910.

² Miroslav Krleža, *Panorama pogleda, pojava i pojmova*, knjiga 2, Sarajevo 1982., str. 581.

³ Novela *Hodorlahomor Veliki* prvi je puta objavljena u “Plamenu” godine 1919. u Zagrebu, br. 1., 4. (15.II), 146-159; i 5.-6. (15.III.), 164-173., naslovljena *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz* s posvetom: *Uspomeni Janka Polića-Kamova, koji je junački pao sa stegom u ruci*. Novela zatim sa skraćenim naslovom i bez posvete izlazi u Krležinoj knjizi *Novele* (Koprivnica, 1924.). Skraćeni naslov *Hodorlahomor Veliki* uočava se i u svim kasnijim izdanjima Krležinih *Novela*, i to bez posvete Kamovu, u kojima se redovito pojavljuje na prvom mjestu, kamo kronološki i pripada kao novelistički tekst.

godine, poput njegova bolnoga labuđeg pjeva, koja je mogla biti poticaj i predložak za Krležinu dramu *Gospoda Glembajevi*. Ono što je jasno jest da je Janko Polić Kamov bio autentično inspiriran debaklom vlastite obitelji, o čemu svjedoče njegove antologijske drame: *Samostanske drame*, *Čovječanstvo*, *Mamino srce*. Ibsenovsko-strindbergovski poticaji izrazito su uočljivi u Kamovljevu dramskom rukopisu, što će Krleža javno, za svoj dramski izričaj, priznati tek 1928. godine u poznatom predavanju osječkim gimnazijalcima, a što je pismeno obznanio četiri godine kasnije u vlastitoj nakladi u tekstu *O svemu*.⁴ Krleža priznaje vlastitu literarnu konfuziju u dramskom stvaralaštvu kritički se osvrćući na *goruće vlakove, s masama mrtvaca, vješala, sablasti i dinamike svake vrste*,⁵ pojašnjavajući da su sve njegove drame iz prvotne stvaralačke faze, a osobito ističući *Hrvatsku rapsodiju, Galiciju, Michelangela, Kolomba, Golgotu, Adama i Evu, Kraljevo* – išle u krivom smjeru i to – kvantitativnom.⁶

Krleža godine 1928. u Osijeku podastire onovremenoj kulturnoj javnosti vlastite spoznaje o paradoksalnom *zakašnjanju* hrvatskoga dramskog stvaralaštva u odnosu na pozitivne europske tendencije, nalazeći uporište u nordijskom literarnom pozitivizmu, odričući se, na izvjestan način, ekspresionističko-futurističkog balasta prvotne dramske tekstualne produkcije. Je li moguće da je samo devet godine nakon što je Janku Poliću Kamovu posvetio svoju prvu novelu *Hodorlahomor Veliki* Miroslav Krleža doživio potpuni kreativni zaborav te pokušao istodobno kolektivno izbrisati pamćenje hrvatskoj književnoj javnosti, eliminirajući perfidno i postupno, neprijeporno avangardan, izniman značaj Kamovljeve književnosti koja je išla ne samo ukorak s europskim literarnim tendencijama već, štoviše, i ispred njih? Hrvatski protoavangardist Janko Polić Kamov sa svojim dramskim književnim djelima potvrđuje da Miroslav Krleža u glasovitom *Dramaturškom uvodu* iz godine 1928. nije bio u pravu kad je istaknuo da se ibsenovski kvalitativni psihološki dijalozi u hrvatskoj književnosti javljaju s četrdesetopedesetogodišnjim zakašnjenjem i to obznanjivanjem drame *Gospoda Glembajevi*.

Iščitavanjem Kamovljevih *Samostanskih drama*⁷ nailazimo na tipičan ibsenovski dramski postupak, perfekcionistački, psihološki iznijansiran, osobito u delikatnim dijalozima Vladoja Sabljaka s ocem, što tako zorno podsjeća na drugi čin Krležine drame *Gospoda Glembajevi* u kojemu je gradacijski ogoljen kompleksan sukob Leonea Glembaja s ocem! Je li moguće da Krleža nije za života pročitao Kamovljeve *Samostanske drame* napisane 1907. godine? Još se apsurdnijom može doimati hipoteza da Krleža nikada nije pročitao kapitalnu Kamovljevu dramu *Mamino srce*⁸ iz 1910. godine u kojoj

⁴ Miroslav Krleža, *Moj obračun s njima, O svemu*, Naklada piščeva, Zagreb 1932., str. 200-204.

⁵ Miroslav Krleža, *Glembajevi, Drame*, Sarajevo 1981., str. 357.

⁶ Ibidem.

⁷ Janko Polić Kamov, *Drame, Sabrana djela Janka Polića Kamova, Orgije monaha, Samostanskih drama dio prvi; Djevica, Samostanskih drama dio drugi*, Rijeka 2000., str. 53-112.

⁸ Ibidem., str. 159-201.

je tipično *glembajevski* prikazan moralni rasap ugledne građanske obitelji, no pritom valja imati na umu neumoljivi argument – u trenutku kad je Krleža iz Osijeka hrvatskoj kulturnoj javnosti otkrivao tajne svojih dramskih i dramaturških inovativnosti, Kamov je, na žalost, osamnaest godina bio mrtav, a njegov rasuti književni opus bio je u tami poluzaborava.

O nezaobilaznom paralelizmu u ibsenovskom dramskom kontekstu Kamovljevih *Samostanskih drama* i Krležine drame *Gospoda Glembajevi* lucidno piše i Darko Gašparović, kroatist i teatrolog, poentirajući psihološki snažno prikazane konfliktne relacije dramskih protagonista s njihovim očevima.

*Ibsenovski koncept nesmiljena razobličjenja dvostrukog morala u građanskoj obitelji proveo je Kamov dramatski ponaj snažnije do granica sadizma dovedenom u obračunu Vladoja Sabljaka s ocem. U tom prizoru, vođenom po svim pravilima vrsne psihološke dramatike, konflikt se začinje i razvija nesmiljenom logikom inkvizicijske istrage, da bi se poantirao izvođenjem krunskoga, konkretnog dokaza koji dovodi do konačna uništenja antagonista...*⁹

I Mladen Urem u zanimljivu tekstu *Odjeci "nestalih" rukopisa* publiciranom u knjizi *Janko Polić Kamov, Dora Maar i hrvatska avangarda*,¹⁰ raščlanjujući pretke ugledne sušačke obitelji Polić, postavlja razorno retoričko pitanje, poistovjećujući tragiku Kamovljeve obiteljske indicije s eventualnom skicom Krležinih *Glembajevih*. Urem hipotetički nudi odgovor – predložak za Krležine *Glembajeve* bila je Kamovljeva drama *Mamino srce*.¹¹

I Kamov i Krleža inspirativno izvorište intuitivno pronalaze u nenadmašnoj književnoj, dramskoj ostavštini slavni Nordijaca: Henrika Ibsena i Augusta Strindberga, napose kada je riječ o alijeniranim relacijama, ispraznim dijalozima te najzad i šokantnim razračunavanjima među spolovima. Krleža je otkrivajući ibsenovsko-strindbergovski književni poticaj u hrvatskoj književnosti koji je odlučio slijediti u svome dramskom stvaralaštvu, a što je egzaktno izjavio u predavanju osječkim gimnazijalcima i studentima 1928. godine i zaničevao svoga hrvatskog književnog prethodnika Janka Polića Kamova, koji je znatno prije njega pisao drame u kojima se također izravno reflektirao utjecaj neponovljivih Nordijaca. Uostalom i provjerljiva Kamovljeva biografija zorno svjedoči o snažnom utjecaju literature Ibsena i Strindberga na njegovu književnost i cjelokupnu osobnost. Krleža je ipak morao znati za tu istinu o Janku Poliću Kamovu, na

⁹ Darko Gašparović, *Kamov*, Rijeka 2005., str. 276.

¹⁰ Mladen Urem, *Janko Polić Kamov, Dora Maar i hrvatska avangarda*, Rival, Rijeka 2006., str. 24.

¹¹ Neimarski prodorno M. Urem tekst *Odjeci "nestalih" rukopisa* zaključuje ovako: *Mogu li ove obiteljske indicije poslužiti kao eventualna skica **Glembajevih** ili barem nekih od najvažnijih aktera ovoga djela? Nije li predložak za **Glembajeve** Polićeva drama **Mamino srce** (1910.)!* (Urem, Mladen, *Janko Polić Kamov, Dora Maar i hrvatska avangarda*, Rival, Rijeka 2006., str. 24, 25.)

kojega su doista književno utjecali antologijski Nordijci, ali, zacijelo, nije mu odgovaralo objelodaniti je, ne samo u glasovitu predavanju u Osijeku 1928. godine, već – nikada.

Gromoglasna šutnja Miroslava Krleže bizarno, egzaktno usmjerena prema Janku Poliću Kamovu začudna je, poticajna i inspirativna te vodi k nedovoljno istraženom istini o dvama hrvatskim književnim klasicima koji su odavno nadživjeli svoje ograničeno, biološko vrijeme, sumnjajući u njega, te su poticajno, humanistički predmnijevali nove duhovne i ideološke vrednote, pripadajući u potpunosti europskom civilizacijskom, umjetničkom, kulturološkom kontekstu na razini njegovih impozantnih razmjera. Krležina prešućivana istina o Kamovu i njegovo negiranje toga hrvatskog protoavangardnog književnika i dalje je, umnogome, u mraku intelektualnih dvojbi, predrasuda, neznanja, farizejskih poluistina, a neizbježno vodi k novim, poticajnim spoznajama. Krleža nikada nije demantirao svoje predavanje osječkim gimnazijalcima 1928. godine koje se redovito tiska uz njegovu antologijsku trilogiju dramskog ciklusa o Glembajevima. Čini se, otklon, bojazan i anksiozno distanciranje od Kamova Krleža nije mogao nadvladati do kraja svoga života.

Komparacija Kamova i Krleže nametnula se kao produktivni znanstveni imperativ.

LITERATURA

Auerbach, Erich, *Mimeza, prikaz zbilje u zapadnoeuropskoj književnosti*, Zagreb 2004.

Di Cesare, Donatella, *Gadamer, Demetra*, Zagreb 2011.

Gašparović, Darko, *Kamov*, Adamić, Filozofski fakultet, Rijeka 2005.

Gašparović, Darko, *U traganju za kamovskim svijetom*, „Frakcija“, br. 10-11., Zagreb, 1999., str. 58-61.

Gjurgjan, Ljiljana, *Kamov i rani Joyce*, Znanstvena biblioteka Hrvatskog filološkog društva, Zagreb 1984.

Hećimović, Branko, *Dramaturške osobitosti glembajevske trilogije*, „Revija“, 5, Osijek 1968.

Lasić, Stanko, *Krleža, kronologija života i rada*, GZH, Zagreb, 1982.

Senker, Boris, *Utjecaj Krleže na suvremenu hrvatsku dramsku književnost posljednjih četrdeset godina*, „Mogućnosti“, 28, Split 1981.

Stupin Lukašević, Tatjana, Čovječanstvo i Leda. *Kamovljeva komedija Čovječanstvo inkorporirana u Krležinju Ledi*, „Umjetnost riječi“, 3-4, Zagreb, 2012., str. 203-211.

Stupin Lukašević, Tatjana, *Kamov i Krleža*, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, 2012. (doktorski rad u rukopisu)

Šicel, Miroslav, *Ogledi iz hrvatske književnosti*, Rijeka 1990.

Tadijanović, Dragutin, *Knjiga o hrvatskim piscima II, Sabrana djela*, Naprijed, Zagreb 1989.

Urem, Mladen, *Janko Polić Kamov, Dora Maar i hrvatska avangarda*, Udruga građana Rival – Biblioteka Val, Rijeka 2006.

Werlich, Egon, *Typologie der Texte*, Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik, Heidelberg 1975.

Žmegač, Viktor, *Književnost i filozofija povijesti*, Zagreb 1994.

IZVORI

Krleža, Miroslav, *Glembajevi. Drame. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio Anđelko Malinar, Sarajevo 1981.

Krleža, Miroslav, *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz*. "Plamen" I / 1919. (15. II), 4: str. 149-159.

Krleža, Miroslav, *Panorama pogleda, pojava i pojmovi 1 – 5*, Jubilarno izdanje u povodu 80-te godišnjice života autora, izbor i obrada citata: Anđelko Malinar, Sarajevo 1982.

Krležijana 1, A-LJ, glavni urednik Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1993.

Krležijana 2, M-Ž, glavni urednik Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1999.

Polić Kamov, Janko, *Sabrana djela. Drame*, sv. 3., uredio: Dragutin Tadijanović, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2000.

BRANKO GAVELLA I OBLIKOVANJE NAŠIH KAZALIŠNIH POLITIKA U 20. STOLJEĆU – IZMEĐU POLITIKE I IDEJE *NOVOGA TEATRA*

I. Kroz teoriju do prakse: rane godine u kritici i u zagrebačkom kazalištu

Gavellini počeci u kazališnoj praksi vežu se uz posljednju etapu razvoja hrvatske kazališne moderne kada se *pojavom novih imena, stilskih strujanja, a i uspostavom nove države, mijenja donekle i struktura našeg kazališnog organizma*.¹ Što se tiče upravljačkih osobnosti koje mladi Gavella zatječe u svojim počecima, vrijedi istaknuti one ličnosti čije se djelovanje u određenoj mjeri doista može nazvati reformatorskim, ali i utjecajnim u pogledu djelovanja budućeg kazališnog autoriteta. Bili su to u prvom redu intendant Vladimir Treščec-Branjski, dobar poznavatelj suvremene europske književnosti koji dolazi na čelo zagrebačkoga kazališta 1909. godine te Josip Bach, Miletićev đak, glumac i redatelj velikoga opusa s čak 350 režija klasičnog i domaćeg repertoara koji je u trenutku Gavellina ulaska na zagrebačku pozornicu bio na čelu Drame. Mladi Gavella tako se kao redatelj mogao lako snaći unutar čvrstih repertoarnih odrednica Drame: srednjoeuropski repertoar s ponajvećom pažnjom usmjerenom na Beč, grad njegova studiranja, i naročito na nove pisce naturalističkog smjera.² Treščec i Bach, zahvaljujući svojem profesionalnom europskom pedigreu, osim Gavelle dovode u zagrebačko kazalište domaće umjetnike angažirane i priznate u europskim kazališnim središtima (Ančica Kernic, Gemma Boić, Hermina Šumovska), ali i Ivu Raića, *predstavnik novog umjetničkog tipa*,³ koji ubrzo postaje dominantna figura našega glumišta, koji je nesumnjivo imao čime utjecati na budućeg redatelja.⁴ *Sam Gavella, koji je kao kritičar proko-*

¹ Nikola Batušić, *Gavella – književnosti kazalište*, GZH, Zagreb 1983., str. 9.

² Prva Gavellina režija bila je Schillerova *Mesinska vjerenica*, 19. III. 1914.

³ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište, analiza nastajanja njegovog stila*, GZH, Zagreb 1982., str. 80.

⁴ Glumac i redatelj Ivo Raić dotad je djelovao u Berlinu kod Maxa Reinhardta, u Hamburgu i Pragu te bio sudionikom suvremenih teatarskih inovacija koje je, iako ograničen domaćim prilikama, maksimalno nastojao prenositi.

*mentirao kroz četiri godine cijeli dramski i operni repertoar našeg kazališta, ali i neke druge značajne pojave onoga vremena*⁵ zamijetio je i niz novina u upravljanju i programiranju kazališta u kojem je došlo do vidljivih kreativno-organizacijskih pomaka.⁶ Sve je to bilo moguće, između ostalog i stoga što je jedan od prvih poteza Treščecove uprave bio preseljenje kazališta iz Odjela za unutrašnje poslove u Odjel za bogoštovlje i nastavu. Iako se ono i dalje, kao i sve ostale javne ustanove tretiralo po tvrdim birokratskim obrascima, napredak je bio u tome što se iz strogo političko-administrativnog sektora prešlo u prosvjetni, u kojem se moglo računati na više razumijevanja unutar struktura i na veću financijsku slobodu. Kad se sve zbroji, Gavellin je početak bio određen kreativnim potencijalima Raića, Bacha i Treščeca, od kojih su dvojica potonjih do danas upamćeni i po svojim dubioznim metodama upravljanja kazalištem.⁷ No, jedno je sigurno: kazalište je u njihovo doba doista bilo *poprištem svih javnih, ali i zakulisnih političkih odnosa, stranačkih nadmetanja pa i nadmudrivanja te je navlastito do izbijanja I. svjetskoga rata stajalo u središtu mnogostruko usmjerene pozornosti*.⁸

Mladi je Gavella u svojim kritikama i člancima povremeno progovarao i o značaju nacionalnoga kazališta u kulturno-političkome kontekstu, što *najjasnije dolazi do izražaja u sumnjama koje mladi kritičar izražava prema ispunjenju nacionalno-socijalnoga poslanja što ga naše kazalište mora izvršiti u sredini koja mu je nakon dugih borba omogućila životne uvjete*.⁹ Prvenstveno uočava stalno prisutan *ponor između očekivanog i stvarno učinjenog*, potom teško *novčano pitanje* u pogledu *vanjske egzistencije kazališta* te postavlja ono vječno pitanje koje mnogi postavljaju i danas: *može li naš siromašni narod koji se na području znanstvene i umjetničke kulture mora boriti s tako*

⁵ N. Batušić, *Gavella – književnosti kazalište*, str. 51.

⁶ Osim angažiranja istaknutih umjetnika, Treščec i Bach uveli su prvi put u povijesti našega kazališta funkcije stalnog scenografa i kostimografa (B. Šenoa 1910. – 1911., T. Krizman od 1913.), pokrenuli stručni kazališni tjednik “Hrvatska pozornica” (izišlo 30 brojeva, urednik je bio Ivo Vojnović), a formirali su i mobilnu dramsku družinu (Hrvatsko pokrajinsko kazalište) koja je gostovala u Bosni, Dalmaciji i Istri. Također su uveli ljetne predstave u Maksimiru (*Dubravka, San ljetne noći*, 1913.) te kabaretske u Zagrebačkom zboru (prethodnik Velesajma). Nadalje, osnovana je interna baletna škola za djevojke, priređivali se simfonijski koncerti (nastupila je i Bečka Filharmonija), organizirala su se gostovanja diljem zemlje, a u Zagreb su dolazile brojne francuske, japanske, srpske i slovenske glumačke i pjevačke zvijezde.

⁷ Prvi nije prepoznao mladoga Krležu kao budućega barda našega kazališta i naše književnosti, drugi je bio prekrut u provođenju discipline pa mu mnogi metode nazivaju žandarskim, apsolutističkim i satrapskim, a on sam dobio je atribut najrigidnijeg intendanta u povijesti Hrvatskoga narodnog kazališta. (Usp. Nikola Batušić, *Zakonik: Treščecov drakonski pravilnik*, “Novi Prolog”, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1987.) V. Treščec je autor znanoga Pravilnika za članove Kraljevskog Zemaljskog kazališta u Zagrebu (1915.) sa 131 paragrafom s propisima o radu i dužnostima za članove, punim kazni i globa, čiji je popularni naziv Treščecov kazneni zakonik.

⁸ N. Batušić, *Gavella – književnosti kazalište*, str. 53.

⁹ Isto, str. 56.

*primitivnim poteškoćama, potrošiti nerazmjerno mnogo radnoga kapitala i novčanih sredstava na jedan jedini zavod?*¹⁰

II. Rat kao prva cenzura u karijeri i ravnateljstva dramskim ansamblima u dva središnja grada nove države

Prvi će svjetski rat, osim skretanja pozornosti s kazališnog života, prvi put, zaustaviti odmah na početku Gavellinu kazališnu karijeru, no ubrzo nakon njegova povratka s bojišnice uslijedit će Bachov poziv u Hrvatsko narodno kazalište, u kojem Gavella ubrzo ostvaruje niz zapaženih režija klasičnih i suvremenih autora – od Zajca i Šenoe do Ibsena i Shakespearea – nakon kojih i službeno postaje kućni redatelj i dramaturg zagrebačkoga kazališta.¹¹ Rješenjem Ministarskog saveta od 1. 10. 1919. zagrebačko je kazalište proglašeno središnjim državnim pozorištem, rangom koji još važi za kazališta u Beogradu i Ljubljani, ali ne potpada odmah pod kompetenciju središnje vlade u Beogradu te njime i dalje upravlja vlada u Zagrebu koja mu redovito mijenja imena i djelokrug, što uzrokuje velike upravljačke krize s mnogo, redom političkih, imenovanja i smjena.¹²

Napokon, rješenjem Pokrajinske uprave za Hrvatsku i Slavoniju, ravnateljem Drame u mandatu intendanta Julija Benešića (imenovan u svibnju 1921.) proglašen je Branko Gavella.¹³ Misija njihova upravljanja kazalištem kao nikada dotad svjedoči o briljantnom osjećaju za upravljanje modernom kazališnom organizacijom onoga vremena jer Gavella obećava i izvršava *jedan umjetničkim mjerama pouzdano mjeren repertoar te održavanje najživlje veze sa svim idejama koje i drugdje zauzimaju i pokreću duhove čovječanstva*.¹⁴ U gotovo pet svojih ravnateljskih sezona izvodi preko 30 praižvedaba domaćih drama, od kojih je najvažnije spomenuti ulazak na scenu Hrvatskoga narodnog kazališta Miroslava Krležu, kojem sve praižvedbe i režira ravnatelj Gavella.¹⁵

¹⁰ "Agramer Tagblatt", br. 179., Zagreb, 1911. (*Unser Nationaltheater*)

¹¹ Gavella je bio mobiliziran od 15. 1. 1915. do 30. 8. 1919. ali nije sve vrijeme proveo na ratištu, već 1917. angažiran istovremeno i u Sveučilišnoj knjižnici i u kazalištu. Od kolovoza 1919. definitivno je zaposlen samo u kazalištu i to u svojstvu redatelja i dramaturga, što će i ostati sve do 1924., kada je imenovan samo dramaturgom, ali opet i knjižničarom Sveučilišne knjižnice. Sljedeće je godine imenovan ravnateljem Dramske škole u kazalištu i zamjenikom dramaturga. (Izvadak iz osobnika, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, dalje: HAZU, 29961.)

¹² Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište postaje 29. 10. 1918. Hrvatsko kazalište, na samo jedan dan. Zatim postaje na tri dana Hrvatsko narodno kazalište, a od 3. 11. 1918. nosi naziv Zemaljsko hrvatsko kazalište. Pet dana kasnije dobiva naziv Hrvatsko zemaljsko kazalište, što ostaje do proljeća 1919., kada se opet naziva Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište, ali samo na pet dana te postaje Kraljevsko hrvatsko zemaljsko kazalište (s krunom Karadorđevića u nazivu). Sljedeće godine – novo ime: od 1. 3. 1920. zove se Narodno kazalište kraljevstva SHS, a od 1921. Narodno kazalište, i taj će naziv ostati sve do 1940.

¹³ Ravnateljem Drame imenovan je 5. 5. 1922. (Izvadak iz osobnika, HAZU, 29961.)

¹⁴ *HNK 1894 – 1969, Enciklopedijsko izdanje*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1969.

¹⁵ Bile su to redom: *Golgota*, (1922.), za koju Krleža dobiva Demetrovu nagradu, *Vučjak* (1923.), *Michelangelo Buonarroti* i *Adam i Eva* (1925.), sve u inscenacijama Ljube Babića.

Susret Branka Gavelle i Miroslava Krležu umnogome je za obojicu bio sudbonosan te će u obojici, unatoč *stalnoj i podjednako strastvenoj prepirci* preokrenuti mnoge svjetonazorske zasade u smjeru lijevih ideologijskih stremljenja te tako *najaviti novo poglavlje u povijesti našega glumišta*.¹⁶ Taj će svjetonazor i biti uzrokom mnogih budućih cezura u djelovanju Branka Gavelle: od zabrane Galicije (1920.) preko puta u Moskvu (1928.), uklanjanja s položaja direktora Drame u Beogradu i njegova nimalo lakog položaja u režimu Ante Pavelića.

III. Desetljeće odsutnosti iz Zagreba i ovdašnjega kazališnog sustava, novi rat i ponovni bijeg iz Zagreba

Premještaj u državnu službu (Ministarstvo prosvete u Beogradu, 1929.) s koje demonstrativno odstupa za nepuna dva mjeseca uzrokuje i rjeđe angažmane u središnjim kazalištima u zemlji. Osim povremenih izleta u zagrebačko i u ljubljansko kazalište, sve do 1939. režira najviše u pokrajini (Varaždin, Osijek, Sombor, Split, Novi Sad, s po jednim skretanjem u milansku Scalu i sofijski Narodni teatar). Kako je 1931. postao kućnim redateljem Zemaljskog kazališta u Brnu u njemu će od 1931. do 1939. ostvariti čak 59 režija, a bit će i čest gost u Narodnom kazalištu u Pragu. U tome je intenzivnom radu zasigurno imao priliku upiti i neke drugačije estetsko-strukturalne običaje, ali i načine vođenja kazališne i općenito kulturne politike, od onih koji su tradicionalno vladali u Zagrebu. S bogatim novostečenim iskustvima vraća se u Zagreb, na mjesto *redatelja Drame i Opere* gdje ostaje nešto više od godinu dana, do kolovoza 1940., kada ga put nanosi ponovno u Beograd, gdje nakratko radi kao profesor na Muzičkoj akademiji.

Uskoro će Gavellu od svakog suodlučivanja o kazališnim prilikama (osim dakako, o onim redateljskim) na duže vrijeme skrenuti novouspostavljena kulturna politika *novoga duha* Ante Pavelića i Mile Budaka. U novouspostavljenoj kulturi politike *pluga i tla* s jedne, a *reichovskih i duceovskih* repertoarnih uzora s druge strane, njegova pozicija postaje gotovo tragična. U nešto manje od tri intenzivne godine prepune brojnih pritisaka, prijelaza na drugu vjeru te zatvora, cenzure i straha, u Hrvatskom narodnom kazalištu će potpisati 12 dramskih i opernih režija, ali i veliki broj režimskih obljetnica, proslava i sličnih prigodnica u kazalištu i izvan njega. Na to je (unatoč odaslanju poslanici intendantu Žanku o NDH kao ostvarenju njegovih *davnih čežnja*¹⁷ u kolovozu 1942.) prisiljen zbog svojega *krivog* porijekla, ali i ljevičarskoga pedigrea koji se nije uklapao u novouspostavljene promidžbeno-prosvjetiteljske i etičke principe Pavelićeve politike kulture. Na taj način, kao fanatik scene, kako ga opisuje Stanko Lasić, pristaje uz model *autonomije kulture*, tj. na politički kompromis s ustaškim totalitarizmom, od kojeg

¹⁶ N. Batušić, *Gavella – književnosti kazalište*, str. 45.

¹⁷ Krsto Spalatin, *Neobjavljeno pismo Branka Gavelle*, "Hrvatska revija", 1 / 1986., str. 51.

su koristi imale i kultura i totalitarizam,¹⁸ ali ne i sam Gavella. Iako se u tekstovima objavljenima u ondašnjim tiskovinama nije bavio aktualnostima u hrvatskom kazalištu, u podužem tekstu objavljenom u tjedniku "Spremnost", tiskanom kratko nakon njegova odlaska iz Zagreba, pisao je, iznimno kriptiranim stilom, o *bolesnom društvu s duševnim vodstvom* koje je u *narodni mehanizam* utisnulo *šablonizirano nekritički primljene krilatice*.¹⁹ Ocjenjujući da je njegov daljnji ostanak u Zagrebu preopasan, odlučuje se iznova na bijeg, koji će ovaj put potrajati pola desetljeća.

IV. Nova politička utopija i osnutak novih kazališta u zemlji otvaraju put viziji novoga dramskog teatra

Krajem 1948. godine, nakon intenzivnog rada u kazalištima Bratislave, Ostrave i Ljubljane, uslijedit će povratak u Zagreb i početak novoga zagrebačkoga djelovanja koje započinje režijom Dončevićeve *Kazne*. Gavella je tako izbjegao biti dionikom one kulture u kojoj je osnovni predmet *poučavanja, izobrazbe, prosvjeđivanja* i tzv. *idejnog osvještenja* postao socijalistički realizam utemeljen na doktrini marksizma i lenjinizma.

Tada, nakon raskida s ideologijom SSSR-a, dolazi do primjetnog oslobađanja političkoga nadzora u hrvatskim kulturnim institucijama te se razvijaju neki eksplicitni politički zahtjevi u pogledu kulturne autonomije i decentralizacije kulture. Može se reći da dolazi do nove faze u procesu kulturnog preobražaja zemlje, a jedan od najvažnijih instrumenata nove kulturne politike proklamirane na V. Kongresu KPJ (Beograd, 1948.) bilo je *podizanje materijalne baze kulturnog života i kulturnog napretka*.²⁰ Već iste godine osnovano je u Beogradu Jugoslavensko dramsko pozorište, uskoro dolazi do osnutka prvoga Zagrebačkog dramskog kazališta na Kaptolu te potom i njegova sljednika Kazališta Komedijska. Bilo je to po Kvirgiću, *vrijeme raskrižja vremena, križanja Utopija*²¹ kada se, uslijed promjena na društveno-političkom planu i Titovom okretanju prema Zapadu, korjenito mijenja odnos jugoslavenskih vlasti prema novim stremljenjima u umjetnosti i općenito kulturi.

U tim okolnostima, u listopadu 1950. godine, zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište, u suglasnosti s Ministarstvom za nauku i kulturu NR Hrvatske poziva Branka Gavella, koji se nalazi u Ljubljani, da gostuje u Zagrebu i ponovno režira Krležina

¹⁸ Stanko Lasić, *Krležologija*, str. 66.

¹⁹ Usp. Branko Gavella, *Ideja novog kazališta*, "Spremnost", Zagreb, 24. 12. 1942; "Prosvjetni život", I-II / 43, br. 7-8, Zagreb, 1943; Branko Gavella, *Ideja Nationaltheatra*, "Spremnost", Zagreb, 30. 1. 1944. Usp. Snježana Banović *Država i njezino kazalište*, Profil, Zagreb 2012.

²⁰ Milovan Đilas, V. kongres KPJ, Beograd 1948., u: *Odluke V. Kongresa Komunističke partije Jugoslavije*, Kultura, Beograd 1948., str. 71. Usp.: Stojanka Aralica, *Društveno upravljanje u kazalištima, Hrvatsko narodno kazalište, 1860-1960, Zbornik o stogodišnjici*, Naprijed, Zagreb 1960., str. 9-16.

²¹ Pero Kvirgić, *Stilske vježbe*, Matica hrvatska, Zagreb 2004.

Vučjaka.²² Intendant Marijan Matković trasira tako buduću fazu Gavellina stvaralaštva, ujedno i posljednju provedenu u središnjem hrvatskome kazalištu.²³ Nakon *Vučjaka* i Ibsenove *Divlje patke*, premijera koje je bila u travnju, Matković u siječnju 1952. potpisuje s njim godišnji Ugovor u kojem ga angažira kao *stalnog honorarnog namještenika*. Za mjesečni honorar od 8000 dinara Gavella se obaveza da će režirati *najmanje dva djela na sceni HNK*, djelovati kao *umjetnički savjetnik za sve režijske postave ostalih režisera* i da će povrh toga *biti član stalne interne savjetovne repertoarne komisije Direkcije drame HNK u Zagrebu*.²⁴

Upravo u vrijeme ponovna uzleta Gavelline zagrebačke karijere, pokrenuta je i inicijativa za osnivanje novoga dramskog teatra u Zagrebu, i to od strane mladih članova Hrvatskoga narodnog kazališta *koji su se vratili iz borbe, gdje su djelovali u raznim kazališnim društinama*, no tada nije još bilo nikakvog jačeg poticaja već je nastala kao *normalna poratna pojava u gradu koji je bio sav prožet velikim intenzivnim kulturnim rastom i potrebom koju više nije mogao u potpunosti zadovoljiti samo jedan teatar*.²⁵ Po riječima Pere Budaka, sama ideja isprva nije naišla na razumijevanje, *prije svega zbog toga što je bila preuranjena, a zatim ponajviše zbog toga što nije bila od strane same grupe čvrsto zgrabljena, razjašnjena i dostavljena na pravo mjesto*.²⁶ Mladi su umjetnici bili lišeni svijesti o potrebi jasnog i programatskog predočavanja ideja te njihovog upornog zastupanja među onima koji odlučuju – političarima. Nisu zapisali svoju ideju, niti ju podnijeli u formalnom smislu.

Tek osnutkom zagrebačke Akademije za kazališnu umjetnost 1950. godine pod Gavellinim vodstvom napokon se ispunjavaju preduvjeti za stvaranje novoga kazališta jer

²² HAZU, 15614, 1. 10. 1950. Pismo intendanta Matkovića dr. Gavelli u Ljubljani.

²³ Nakon osnutka Dramskog kazališta, Dramom Hrvatskoga narodnog kazališta će suvereno vladati redatelj i scenograf Bojan Stupica (*Glorija, Posjet stare dame, Kavkaski krug kredom, Ribarske svađe, Pobuna na brodu "Caine", Optimistička tragedija, Jesenji vrt, Colombe*), dok će većinu režija u Operi te koreografija u Baletu ostvariti Nando Roje i Margareta Froman. Hrvatsko narodno kazalište će čekati na sljedeću Gavellinu režiju punih sedam i pol godina, sve do *Tosce* u sezoni 1958./1959. Posljednju predstavu u Hrvatskom narodnom kazalištu, (osim jedne izvedbe Dramskog kazališta (Krlježina *U logoru*) održane na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u prilici proslave vlastita jubileja 40 god. umjetničkog rada) režirat će Gavella u sezoni 1959. / 1960., bit će to *Diogeneš Brezovačkoga*, drugi put nakon dva desetljeća.

²⁴ HAZU, 12710., 1. 1. 1953., Ugovor Hrvatskoga narodnog kazališta i Branka Gavelle. Prva njegova režija koja je uslijedila bio je Eshilov *Agamemnon* 1. 3. 1952., no druga se nije dogodila u skladu s potpisanim ugovorom. Sljedeću je režiju u Hrvatskom narodnom kazalištu Gavella odradio tek 1953. godine, bila je to Krlježina *Leda*, pripremljena za autorov jubilej – proslavu 60. rođendana. Ostale tri premijere u toj godini imao je u Ljubljani (Shakespeareov *Richard III.*) i Beogradu (Shakespeareov *Henrik IV.*, I. I II. dio).

²⁵ Pero Budak, *Zagrebačko dramsko kazalište*, "Hrvatsko narodno kazalište", br. 2, Zagreb, 1965.

²⁶ P. Budak, Isto, str. 15.

je bio osiguran stalan priljev novih umjetničkih *kadrova*.²⁷ Novo je kazalište, po Budaku, imalo postati *vježbalište i područje samopotvrde najtalentiranijih glumaca – diplomanata Akademije*. Može se ustvrditi, naročito na primjeru osnivanja Zagrebačkoga dramskoga kazališta, da su se etatizam i vladajuća ideologija pojavili u *fleksibilnijem obliku*²⁸ koji se manifestirao u jačanju profesionalizma, slabljenju cenzure i boljem sustavu financiranja kulture.

V. Pripreme za osnutak novoga kazališta na umjetničkom i na političkom planu, bura oko *Predstavke*

Naime, na samom početku 1953. godine, a to je godina kada se Ustavom uvodi nova politička utopija – radničko samoupravljanje, intenziviraju se rasprave oko utemeljenja novoga kazališta. Bilo je glasova koji su tražili da se novo kazalište otvori u industrijskim dijelovima grada u kojima živi i radi najviše radništva (Zagreb tada ima 75.000 radnika), Trešnjevci i Trnju,²⁹ *tamo gdje izrastaju nove tvornice i veliki stambeni blokovi*.³⁰

No, s konkretnim prijedlozima i argumentima u obliku radikalno intoniranog manifesta izlazi *nekoliko mladih članova Drame HNK*³¹ koji u ožujku 1953. sastavljaju opširnu *Predstavku*³² u kojoj razočarani *teatarskim svijetom koji je definitivno prestao biti njihov*³³ predlažu osnivanje novoga teatra u Zagrebu. Zanimljivo je da se taj dokument, u kojem se govori o novim estetskim i organizacijskim principima, nikada nije u cjelini objavio u javnosti, za što se razlozi očigledno nalaze, kako u odlučnosti potpisnika, tako

²⁷ Akademijski studij glume i kazalište režije uspostavljaju dr. Branko Gavella, dr. Drago Ivaniševići, Ranko Marinković, Akademija za kazališnu umjetnost osnovana je Uredbom o osnivanju (N. N. 56 / 1950.) 2. studenoga 1950. godine. U članstvo Sveučilišta u Zagrebu stupa 1979. godine. Zakonom o visokim učilištima (1993.) vlasnikom i osnivačem Akademije proglašeno je Sveučilište u Zagrebu, a osnivač i vlasnik Sveučilišta je Republika Hrvatska. Akademija dramske umjetnosti smatra se umjetničko-pedagoškim sljednikom Hrvatske dramske škole utemeljene 1896. godine (www.adu.hr).

²⁸ *Kulturna politika Republike Hrvatske – Nacionalni izvještaj*, Ministarstvo kulture RH, Zagreb 1998.

²⁹ "Vjesnik", 20. 2. 1953.

³⁰ Isto.

³¹ "Vjesnik", 24. 3. 1953. Između ostalih, *Predstavku* su, uz Gavellu, potpisali i mladi redatelji Hrvatskoga narodnog kazališta Kosta Spaić i Mladen Škiljan, ali i ravnatelj Drame Mirko Božić i intendant Marijan Matković (kao književnici). Ostali potpisnici bili su: Aleksandar Augustinčić, Jurica Dijaković, Nela Eržišnik, Drago Krča, Petar Kvirgić, Sven Lasta, Jelica Lovrić, Josip Marrotti, Ljubica Mikulić, Mía Oremović, Mladen Šerment, Duka Tadić, Vjera Žagar te književnici Ivan Dončević, Jure Franičević, Marin Franičević, Joža Horvat, Novak Simić, August Stipčević, Petar Šegedin, dr. Josip Škavić (tada rektor Akademije za kazališnu umjetnost), likovni umjetnici: Edo Murtić, Božidar Rašica i Kamilo Tompa. ("Naprijed", br. 13., 27. 3. 1953.)

³² Nikola Batušić naziva ovaj dokument *peticijom*. U: Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978.

³³ Mladen Škiljan, *Tragovi i svjedočanstva*, Zagreb 1986. Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Ostavština Mladena Škiljana.

i u samom sadržaju koji se neuobičajeno oštrim riječima poput *nečjelovitosti*, *nečistoće* i rutinerstva obrušava na stanje u Hrvatskom narodnom kazalištu.³⁴ *Predstavka*, koju je sastavio redatelj Mladen Škiljan³⁵, a koja je bila predana i republičkim i gradskim tijelima,³⁶ opisivala je cijeli niz *estetskih, organizacionih i socijalnih problema kazališnog života Zagreba*. Po riječima Mladena Škiljana, bilo je od velike važnosti što je odmah u početku za nju *pridobiven* i Gavella,³⁷ o čemu je tri godine poslije govorio i on sam: *nisam inicijator toga stvaranja, pristupio sam već porođenoj želji, vezan s njom po povjerenju koje su inicijatori imali u mene i po tom što sam osjećao da je njihovo nastojanje među ostalim potaknuto i vođeno i nekim mojim principima*.³⁸ Treba ovdje spomenuti da “Vjesnik,” koji je prvi objavio imena potpisnika, ne navodi među njima Gavellino ime, no evidentno je iz Škiljanovih detaljnih opisa prilika oko nastanka ovog najvažnijeg, ujedno i najskrivnijeg manifesta u povijesti našega glumišta da je upravo on potpisao Peticiju kao prvi potpisnik.³⁹ Iz *Predstavke* se može saznati da se novo kazalište kanilo osnovati *kao trupa, a njegove bi članove ujedinjavala zajednička gledanja na umjetničke probleme kazališnog stvaranja, te se umjetnička vizija šire opisuje vrlo nadahnutim stilom*.⁴¹

³⁴ Po njima se Drama Hrvatskoga narodnog kazališta nalazi u *nečjelovitosti, nečistoći, neizrazitosti čak i poštenih scenskih realizacija koje su uvijek, unatoč dobroj volji realizatora, rezultat mnogobrojnih kompromisa na račun scenske umjetnosti; u velikom broju rutinerskih rješenja (dramaturških, režijskih, scenografskih i glumačkih); u sračunatosti većine realizacija na samu dopadljivost; u izoliranosti kazališta koje nema pravoga kontakta ni s autorima ni s publikom. Budući da je Drama HNK jedini teatar te vrste u Zagrebu, a istovremeno i reprezentativni hrvatski teatar, njezin je monopolistički položaj nužno dovodi do toga da izbjegava svaki eksperiment na umjetničkom planu i da mora podupirati eklekticism i nazovi-akademizam. Pokušaji da se u tom kazalištu stimulira razvoj različitih i međusobno oprečnih estetskih pravaca, nisu se u takvim uslovima mogli održati. Stoga je neophodno potrebno za daljnji razvitak HNK umjetnička konkurencija, a kulturi ovoga grada još jedna kazališna trupa s ozbiljnim, umjetničkim pretenzijama.* (“Vjesnik”, Isto. Usp: M. Škiljan, *Tragovi i svjedočanstva* str. 5 - 15 i 550 - 562.)

³⁵ Razgovor s Mladenom Škiljanom od 8. svibnja 2014.

³⁶ Bili su to: Savjet za prosvjetu, nauku i kulturu NRH (našćelnik Miloš Žanko) i Savjet za nauku i kulturu Gradskog narodnog odbora (načelnik Ivan Sarajčić).

³⁷ Sam dokument nije bilo moguće pronaći u fondu HR HDA, 1095 (SPNK) Savjeta za nauku i kulturu NR Hrvatske koji se nalazi u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu, kao ni među dokumentima Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, no nakon razgovora s Mladenom Škiljanom koji je autorici potvrdio da je on autor teksta *Predstavke*, ista je pronađena među dokumentima i tekstovima koje je Škiljan darovao Odsjeku 1986. godine.

³⁸ Branko Gavella, *Dvostruko lice govora*, str. 247.

³⁹ Mladen Škiljan, *Tragovi i svjedočanstva (1953 – 1982)*, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Ostavština M. Škiljana, fasc. II., str. 559.

⁴⁰ “Naprijed”, br. 13, 27. 3. 1953.

⁴¹ “Naprijed”, br. 13, 27. 3. 1953. *Svaka predstava, u cijelom procesu nastajanja i realiziranja, sve realizacije u svom razvoju, cijelo jedno djelovanje ansambla uopće, predstavlja nastojanje, u kojem se ostvaruje poetsko komuniciranje triju ravnopravnih faktora, autora, ansambla i publike... Stil*

Reagiralo je, očekivano, Društvo dramskih umjetnika Hrvatske koje odmah saziva plenumsku sjednicu. Kako u podužem tekstu prenosi “Vjesnik”, u temperamentnoj diskusiji koja se uglavnom bazirala na nagađanjima jer potpisnici nisu htjeli dati na uvid tekst *Predstavke*, svi su bili složni u tome da je Zagrebu neophodan još jedan dramski ansambl, no većina članova je negodovala zbog načina na koji se *poduzela ta akcija, to jest neobjektivnim i nedrugarskim ocjenama dosadašnjeg rada HNK, a prema tome i svih onih koji nisu potpisnici spomenute predstavke, a među kojima su i naši prominentni scenski umjetnici*. Kolege iz Udruženja zamjerali su potpisnicima i vrijeme objave ove zamisli *nekolicine*, jer su svi ugovori za novu sezonu već potpisani pa će HNK teško popuniti svoj ansambl *kvalitetnim novim snagama*, što dovodi u pitanje redovni rad Drame Hrvatskoga narodnog kazališta koja se neće moći konsolidirati u tako kratkom vremenu. No, vrhunac otpora članstva ove strukovne udruge je bila oštra osuda intendant Marijana Matkovića i ravnatelja Drame Mirka Božića, čiji su se potpisi također našli na *Predstavci* koja je izrazito kritična prema stanju u Hrvatskom narodnom kazalištu, a upravo oni su već nekoliko godina bili i odgovorni za stanje o kojem *Predstavka* i govori.⁴² Na temelju zaključaka Plenuma, Izvršni odbor UDUH-a je poslao medijima i upozoravajuću izjavu koju su potpisali predsjednik Izvršnog odbora UDUH-a Emil Kutijaro i njegov sekretar Pero Budak.⁴³ Ironijom sudbine uskoro će Skupština grada Zagreba upravo Budaka (a na prijedlog inicijativnog odbora na čijem je čelu bio Branko Gavella) imenovati ravnateljem novoosnovanog Zagrebačkoga dramskog kazališta, na

realizacije određuju u pojedinim slučajevima kompleksi rezonanca, koje poetska istina dramskog djela i stvarnost, u kojoj ansambl živi – publika naročito – izazivaju u ansamblu. Jedinstvenost i čistoća stila realizacija, osigurani su eliminiranjem iz realizacije svih elemenata, koji ne pridonose najsugestivnijem izražavanju poetske istine djela. U umjetnosti, koja je po definiciji kolektivna, takav je element, u prvom redu, svako zadovoljavanje ličnih interesa na štetu kolektiva... U umjetničkom radu, a rad svakog člana u svakom času treba da teži k umjetnosti, nema gotovih, već jednom danih rješenja. Svaka je realizacija osvajanje nepoznatih područja i novih metoda... Ansambl je skup kazališnih radnika, koje je ujedinila težnja za ostvarivanjem zajedničkih pogleda na kazališnu umjetnost. On odlučuje o svim važnim pitanjima svoga razvoja kolektivno, a upravljanje tekućim poslovima povjerava pojedincu ili grupi koja u određenoj periodi njegova razvoja najbolje predstavlja i izražava njegove težnje... članovi ansambla participiraju u prihodima ansambla na taj način, što visina varijabilnog dijela njihove plaće ovisi o visini ostvarenja prihoda.

⁴² Opširnije u “Vjesniku” od 24. 3. 1953.

⁴³ *Smatramo, da je za razvoj kazališne umjetnosti u našem prvom kulturnom republičkom centru korisno otvaranje novog dramskog kazališta, jer će novo dramsko kazalište davati poticaja za plemenito natjecanje u umjetničkim dostignućima ostalih naših kazališta u gradu. U današnjoj anemičnoj kazališnoj stvarnosti to će biti snažan impuls i iz tih razloga mi pozdravljamo tu akciju. Kod formiranja novog dramskog kazališta treba voditi računa o daljnjem normalnom radu i razvoju drame Hrvatskog narodnog kazališta. Na istom Plenumu većina članstva je osudila način na koji se u toj akciji pristupilo, kao i na činjenicu što su predstavku potpisali članovi Uprave kazališta koji su se suglasili s formulacijom spomenute predstavke. Cjelokupno članstvo jednoglasno je osudilo napis koji je izišao u listu “Borba” od 21. 3. 1953.*

dužnost koju će obavljati punih 17 godina.⁴⁴ Usto, na Plenumu je zaključeno *da je suviše no da potpuni tekst predstavke za osnivanje novog ansambla bude publiciran u štampi, kako je to ranije najavljeno.*⁴⁵

Tajnovitost oko *Predstavke* zasmatala je Bruni Begoviću, novinaru “Narodnoga lista” koji odmah objavljuje tekst naslovljen s *Javnost pred zatvorenim vratima* u kojem opisuje neuspješne pokušaje da prisustvuje sastanku u Hrvatskom narodnom kazalištu gdje se o tome raspravljalo i sastancima *privremenog odbora za osnivanje zagrebačkog dramskog kazališta* u Odjelu za prosvjetu i kulturu NOGZ-a na čijem je čelu bila načelnica Anica Magašić. Objašnjenje je bilo da se radi *o neinteresantnim stvarima kao što su pitanje budžeta novog kazališta i njegovog fundusa*. Begović o tim postupcima piše kao *nedemokratskim* te zaključuje da je takvo ponašanje odgovornih razlog što se o osnivanju novoga kazališta u tisak plasiraju *poluinformacije, senzacije i prljavo rublje*. Na kraju zaključuje s uvjerenjem da će njegov tekst biti shvaćen *kao prilog za bolje odnose između štampe i društvenih organizacija u borbi protiv ostataka birokratskih tendencija.*⁴⁶

VII. Osnutak i početak rada uz kašnjenje u obnovi zgrade

Napokon, u travnju se ta točka našla na dnevnom redu Narodnog odbora grada Zagreba (Skupština) čiji je Odjel za prosvjetu i kulturu odmah uputio dopis Savjetu za prosvjetu, nauku i kulturu NR Hrvatske vezan uz inicijativu za suglasnost oko osnivanja novoga dramskog kazališta u Zagrebu koje se, po njima, imalo nazvati Akademsko kazalište u Zagrebu. Dokument je završavao sljedećom rečenicom: *Moli se predmet smatrati hitnim.*⁴⁷ Sve oko osnivanja doista je išlo hitnim postupkom: već krajem svibnja, Narodni odbor grada Zagreba donio je, na svojoj 9. sjednici održanoj 29. 5. 1953. te na sjednici Vijeća proizvođača održanoj istoga dana Rješenje o osnivanju novoga dramskog kazališta u gradu Zagrebu *kao proračunske ustanove sa samostalnim financiranjem*⁴⁸ Njezini zadaci formulirani su kroz misiju široka djelovanja koja se u početku i nije mogla ostvariti iz objektivnih razloga.⁴⁹ Novoosnovanom kazalištu dana je na

⁴⁴ J. Vidas Vidović, *90 godina Pere Budaka*, str. 235., 280.

⁴⁵ “Naprijed”, br. 13., 27. 3. 1953. Tekst *Predstavke* nalazi se i danas jedino u ostavštini Mladena Škiljana i prvi je dokument u nizu mnogih koje je ovaj redatelj i dugogodišnji kulturni djelatnik pisao u razdoblju od 1953. do 1982. Sve je tekstove, pisane pisačom mašinom, sakupio 1986. u dva fascikla i naslovio kao *Tragovi i svjedočanstva (1953 – 1982)*.

⁴⁶ “Narodni list”, 3. 4. 1953.

⁴⁷ HDA, 1095, fond Savjet za prosvjetu, nauku i kulturu, 6522, 18. 4. 1953.

⁴⁸ Rješenje o osnivanju Zagrebačkoga dramskog kazališta, Državni arhiv u Zagrebu, ZO1 – 7052, Zapisnici sjednica Savjeta za prosvjetu i kulturu te zajedničke sjednice za 1953. god. Odluka je objavljena u Službenom glasniku NOGZ-a br 27-28 od 16. 6. 1953. godine.

⁴⁹ Programske odrednice novoga kazališta bile su sljedeće:
a) izvođenje dramskih književnih djela na sceni

korištenje zgrada u Frankopanskoj i sav njezin inventar, dekor i scenski rekvizitarij te sva knjižna građa. Komisija za novo kazalište, u čijem su sastavu bili Anica Magašić, Ivan Dončević, Pero Budak, Emil Kutijaro i Mirko Božić, održala je nekoliko sastanaka na kojima je doneseno 11 zaključaka o razvoju kazališnog života u Zagrebu i pokrajini, pa je novo kazalište bilo zamišljeno najprije kao mobilno, ali sa znatnim personalom od čak 69 ljudi: 20 glumaca, 2 stalna redatelja te pomoćnim umjetničkim, tehničkim i administrativnim osobljem. Također, financijska konstrukcija za *personalne i materijalne rashode* zaokružena je za 1953. iz gradskog fonda (4.400.000 din), ali velikim dijelom i iz proračuna Hrvatskoga narodnog kazališta (2.800.000 din), a za 1954. iznosila je čak 9 milijuna, od čega je Hrvatsko narodno kazalište bilo dužno ustupiti čak svoja 3 milijuna i to za one glumce koji su u Zagrebačko dramsko kazalište prešli iz Hrvatskoga narodnog kazališta.⁵⁰

Grupi koja se tako vođena čvrstom umjetničkom rukom Branka Gavelle odcijepila od Hrvatskoga narodnog kazališta pridružio se odmah i niz mladih glumaca tek izašlih iz Akademije za kazališnu umjetnost u Zagrebu, a uz njih su se našla i dvojica iz Komedije, jedan iz Karlovca, jedan iz Zadra i dva iz Dubrovnika. Od deset prvih diplomanata AKFU pristupilo ih je novome ansamblu čak sedam.⁵¹ Kazalište je, u skladu s tadašnjim zakonima i pravilnicima (Uredba o ustanovama sa samostalnim financiranjem), dobilo i Upravni odbor kao *kolektivni organ upravljanja* na čijem je čelu bio direktor ustanove te umjetnički i tehnički rukovoditelj s još 4 člana iz redova umjetničkog (3) i tehničkog (1) osoblja koje je birao cijeli kolektiv. Direktora koji predstavlja i zastupa ustanovu postavljao je i razrješavao, kao i danas, Narodni odbor grada Zagreba na prijedlog Savjeta za prosvjetu i kulturu koji je bio nadležan za *poslove i zadatke ustanove*.⁵²

S druge strane, ova je recesija snažno utjecala na financijske i programsko-organizacijske okvire Hrvatskoga narodnog kazališta, pa tako već u rujnu saznajemo o tome da se ono našlo *pred problemom da li će uopće moći provesti masovnu pretplatu kao prošlih sezona /.../ jer su se nametnule razne organizacione i tehničke poteškoće s jedne strane, dok je s druge strane trebalo izići u susret stalnoj kazališnoj pretplatnoj*

b) priređivanje književnih večeri

c) držanje predavanja, konferencija i diskusija o pitanjima kazališne umjetnosti i izložbi likovnih i scenskih ostvarenja

d) izvođenje svojih priredbi i izvan svoje kazališne kuće, na ostalim scenama u gradu i pokrajini, u radnim kolektivima i na radiju.

⁵⁰ Rješenje o osnivanju Zagrebačkog dramskog kazališta, Državni arhiv u Zagrebu, ZO1 – 7052, Zapisnici sjednica Savjeta za prosvjetu i kulturu te zajedničke sjednice za 1953. god. Odluka je objavljena u Službenom glasniku NOGZ-a br 27-28 od 16. 06. 1953., str. 2. i HDA, 1095, Savjet za prosvjetu, nauku i kulturu, 6522: Zaključak komisije za novo kazalište, 9. 4. 1953.

⁵¹ “NAP”, Subotica, br. 13, 28. 3. 1954.

⁵² Isto.

publici.⁵³ Iako je u Rješenju o osnutku Zagrebačkoga dramskog kazališta koje je potpisao gradonačelnik Holjevac⁵⁴ zapisano da će kazalište započeti s radom 1. kolovoza iste godine, a da će prikazivanje predstava započeti 1. siječnja 1954., to se nije dogodilo, zgrada je otvorena tek 30. listopada 1954. Na generalnim probama koje su se održavale iz dana u dan, a koje su bile otvorene za javnost, *rapidno je rastao broj posjetilaca koji su pronašli svoj put kroz dvorište u Frankopanskoj ulici do ulaza za glumce*. Sam Gavella je bio iznenađen interesom građana te je uoči jedne izvedbe zaviknuo: *Hoće li biti mjesta? Unesite klupe!*⁵⁵ Po riječima ravnatelja Budaka, probe su se održavale u kancelarijama ili na Akademiji. No, najteže je bilo *kada su se probe jedne predstave bližile kraju i kada je trebalo uigranom ansamblu reći: Drugovi, ovaj smo komad završili, možemo sada podijeliti uloge za novi. Kao da je premijera održana*.⁵⁶ Tako je novi teatar bio stjecajem okolnosti i očito nedostatkom financijskih sredstava, ali i valjanoga plana, odvojen dugih godinu dana od publike. Zato se odlučilo na povijesni presedan u organizaciji teatra – da se u dva mjeseca održi 10 premijera – u studenom šest, u prosincu četiri.⁵⁷ Iako je početna misija od strane kultur-političara postavljena na predvidivim temeljima o novom kazalištu kao rezultatu *težnji da se u iznošenju dramskog teksta potraže i nove izražajne mogućnosti, da se u suradnji s HNK i Komedijom u Zagrebu nastavi put u podizanju kulture i umjetničkog odgoja naše kazališne publike*, u hodu su proširivane programske i organizacijske odrednice, pa je Pero Budak opisivao sam početak kao rad na *kvalitetnom teatru koji se bazira na mladom ansamblu u kojem ima i starijih koji su po duhu mladi – svi povezani srodnim umjetničkim afinitetom, željni da tražimo nove putove, nove ne samo po formi nego i po sadržaju i odnosu prema umjetničkom pozivu*.⁵⁸ Usto, uvijek su podcrtavane *različite, oprečne i kontradiktorne umjetničke koncepcije, i to na bazi Gavellinih umjetničkih postulata*.⁵⁹ Mlado kazalište izjašnjavalo se za odba-

⁵³ Teodor Tomas, *Kazališna pretplata u sezoni 1953./54.* “Kazališne vijesti”, rujan 1953., br. 1, str. 6 i 7. (Autor je u to doba bio ravnatelj odjela propagande.)

⁵⁴ Točan naziv njegove funkcije glasilo je *predsjednik Narodnog odbora grada*.

⁵⁵ “Vjesnik”, 22. 3. 1954. Probama su prisustvovali *umjetnički dramski kolektivi HNK i Komedije. Također su bili prisutni i narodni odbornici, članovi gradskog vijeća, i vijeća proizvođača Gradske skupštine. Predstavi U logoru npr, koja je održana u nedovršenoj zgradi u travnju 1954. prisustvovao je i član izvršnog vijeća NRH Marijan Stilinović, predsjednica Savjeta za prosvjetu i kulturu NOGZ-a Nada Sremec i načelnica prof. Anica Magašić.* (“Narodni list”, 9. 4. 1954.) U to doba, gledalište i pozornica su još uvijek u skelama i prepuni *zidarskih rekvizita koji se na pozornici miješaju s glumačkim alatom.* (“Narodni list”, 2. 4. 1954.)

⁵⁶ „Vjesnik“, 10. 1954., bez datuma.

⁵⁷ “Kazališne vijesti”, rujan, br. 1, str. 7.

⁵⁸ *Zagrebačko dramsko kazalište – još jedan teatar u Zagrebu*, “Borba”, 25. 3. 1954.

⁵⁹ Budakov govor u prilici proslave Gavellina jubileja: *29. V. 1954. Proslavio je Dr. B. Gavella 40-godišnjicu umjetničkog rada*, programska knjižica predstave *U logoru* M. Krleža, 5. 11. 1954. Njegova promišljanja teatra i danas se mogu ocijeniti suvremenima i aktualnima jer je jedan od rijetkih koji je svoje kulturno-političke i repertoarne ideje izražavao sustavno u svakom medijskom na-

civanje svake teze u kazališnoj predstavi i nametanje ideje, a paradigma, utemeljena na stalnim diskusijama o *specifičnosti kazališnog svaralačkog materijala* i želji da se unese red u dotadašnje *mucanje oko najosnovnijih pojmova*, postavljena je na sljedeći način: *Glumac* postaje angažirani sudionik kazališta i glavni element predstave, *Redatelj – intelektualac* je motor svekolikoga produkcijskog djelovanja, dok je *Pisac* njihovo glavno nadahnuće i nukleus oko kojeg se vrti svekolika energija cijeloga kolektiva.⁶⁰

VIII. Početak rada u Subotici, kašnjenje u izgradnji zgrade i prvi problemi u kolektivu, s osnivačima i kritikom

Nesumnjivo je izbor Subotice za početak predstavljanja novoga ansambla bio inspiriran utjecajem nove francuske kulturne politike Andrea Malrauxa u kojoj su trupe iz Pariza, nerijetko i dalje bez subvencije, redovito imale gostovati izvan centra boreći se za opstanak.⁶¹ Kod Gavelle, ali i kod njegovih učenika Škiljana i Spaića, primjetan je snažan francuski utjecaj, kako u estetici, tako i u organizaciji, te je odlazak u Suboticu bio zasigurno inspiriran djelovanjem Vilarovog teatra o kojem će Gavella objaviti nekoliko osvrti i kritika povodom njegova zagrebačkog gostovanja u lipnju 1955. godine⁶² i potezima koje je, od 1946. pokretala Jeanne Laurent, zamjenica ravnatelja u Povje-

stupu te je bio za određivanje jasne fizionomije triju zagrebačkih teataru i s tim povezana *labilna opredijeljenja* među njima – *da veliki teatar daje klasiku, mi suvremena djela, a Komedija djela u svom žanru*.

⁶⁰ Branko Gavella, *Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume*, “Scena”, br. 1. Zagreb, 1950.

⁶¹ Prvi nastup imao je novi ansambl 22. 3. 1954., ali u Subotici, i to s Krležinom dramom *U logoru*, u režiji B. Gavelle, nastavilo se sa Steinbeckovom dramom *O miševima i ljudima* u režiji M. Škiljana i komedijom P. Ustinova *Ljubav četvorice pukovnika* u režiji K. Spaića. U Subotici je, po pisanju “Borbe”, nastupio *mobilni ansambl ZDK od 80 ljudi*. (“Borba”, 25. 3. 1954.) Ta visoka brojka postignuta je zbog uključivanja u projekt triju generacija studenata Akademije. Gostovanje je nastavljeno nastupima u Beogradu (predstava je održana u Beogradskom dramskom pozorištu, a u gledalištu je bio i Tito sa suradnicima – E. Kardeljom, A. Rankovićem, S. Vukmanovićem i drugima), Novom Sadu, Zemunu te u Ljubljani, a u pripremi su bile još i predstave: *Lorcina Kravava svadba* u režiji K. Spaića (premijera održana 12. 11. 1954.), *Millerove Vještice iz Saalema* u režiji D. Radojevića (premijera održana 19. 11. 1954.), *Becketov U očekivanju Godota* u režiji M. Škiljana (nije održana po planu, zamijenjena s Eshilovom *Žrtvom na grobu*, premijera koje je bila 7. 1. 1955.) i *Krležino Kraljevo* u režiji Gavelle do čije izvedbe također nije došlo. Po svjedočenju P. Budaka, Gavella se zanosio mišlju da režira to mladenačko Krležino djelo, ali ga je bolest omela u tome. (*Život poklonjen umjetnosti*, razgovor s P. Budakom, “Arena”, 18. 3. 1981. i fasc. Zagrebačkoga dramskog kazališta Gavella, Kronološki redoslijed premijera, bez datuma, HAZU), dok je Z. Mrkonjić stava da je Gavella odustao od *Kraljeva jer mu nije uspjelo objektivizirati golemi ringišpil*. (Z. Mrkonjić, *Tri desetljeća “Gavelle”*, “Vjesnik”, 6. 12. 1984.)

⁶² Tu poveznicu ističe i Nikola Batušić u knjizi posvećenoj Gavellinu stvaralaštvu kada naglašava da počeci mladoga Zagrebačkoga dramskog kazališta u organizacijskim načelima pokazuju *neke sličnosti s poznatim pariškim TNP-om*. N. Batušić, *Gavella – književnost i kazalište*, str. 279.

renstvu za kazalište i glazbu u sklopu francuskog Ministarstva obrazovanja i začetnica francuske decentralizacije u kazališnoj politici.⁶³

No, cijela ta ideja oko početka rada na gostovanjima izvan Zagreba nije prošla bez negativnih reakcija. Mladen Stary, novinar “Vjesnika”, smatra da to što novo kazalište nije na početku svog djelovanja dalo *ni jednu predstavu u Hrvatskoj* nema opravdanja *ukoliko se isprike ne kreću u krugu financijskih mogućnosti i nemogućnosti*. S druge strane, višednevno gostovanje mladoga ansambla u Subotici i dalje u Novom Sadu, Beogradu i Zemunu bilo je u većini okarakterizirano kao *trijumf mladog kazališnog kolektiva* te su mladi umjetnici opisani kao *pitomci velikih majstora, odrasli ispod krila velikog Gavelle*.⁶⁴ Na gostovanju u Beogradu, o novom teatru i njegovu mjestu u društvu je u kontekstu gostovanja novoga kazališta u Beogradu progovorio i sam Josip Broz Tito, i to nakon izvedbe kojoj je prisustvovao sa svojim suradnicima naglasivši *kako je za nas neophodno potrebno da imamo dobar teatar, kako je dobar teatar i te kako važna komponenta koja izgrađuje svijest novog socijalističkog čovjeka*.⁶⁵ Tito je dobro procijenio i viziju novoga kazališta rekavši da *ovakav teatar mora uspjeti, jer se udružilo iskustvo majstora s poletom mladih*.⁶⁶

Dok je novi ansambl prikazivao svoje predstave u susjednoj republici, pod vodstvom arhitekta Božidara Rašice, a *prema općim uputama*⁶⁷ Branka Gavelle, tekla je intenzivno obnova zgrade koju je financirao Savjet za prosvjetu, nauku i kulturu NR Hrvatske. I sama zgrada je bila promišljena u skladu sa smjernicama suvremenoga dramskog repertoara te je postavljena u cijeloj viziji kao *posljednji, ali ne beznačajni uvjet za uspješan rad* s izraženom idejom o komforu gledateljstva.⁶⁸ No, zbog mnogih problema u projektiranju i građenju (pomanjkanje specijalnih materijala i električnih uređaja koji su se

⁶³ Jeanne Laurent je omogućila Vilaru pokretanje Avignonskog festivala (1947.) i obnovu TNP-a (Théâtre National Populaire) u Parizu, 1951. godine.

⁶⁴ *Zagrebačko dramsko kazalište – novi pojam u našem kulturnom životu*, “Narodni list”, 2. 4. 1954. Jedina negativno intonirana kritika izašla je iz pera kritičara “Politike” Elija Fincija koji se obrušio na ansambl, kako na nositelje naslovnih uloga u predstavi *Golgota*, tako i na one *u malim sporednim pojavama, u individualnim i masovnim scenama. Nisu dobro prošli ni glumci Steinbeckove drame O miševima i ljudima Josip Marotti, Ljubica Mikuličić, Ivo Šubić, ali ni redatelj Mladen Škiljan kojem Finci odriče redateljsku imaginaciju, slično kao i Kosti Spaiću, redatelju Ljubavi četvorice pukovnika*. (“Politika”, 5. 5. 1954.)

⁶⁵ *Predstava koju je gledao Tito – impresije o jednom susretu*, “Globus”, br. 8, 1954. str. 5 (bez datuma).

⁶⁶ “Vjesnik”, 5. 1954.

⁶⁷ N. Batušić, *Gavella – književnosti kazalište*, str. 116.

⁶⁸ *Usto što će biti pojačana rasvjeta scene i proširen scenski prostor jednim pomičnim proscenijem nad prostorom za orkestar, bit će posjetiocima ove kuće boravak u njoj mnogo udobniji, kudikamo estetskiji izgled dvorane i osobito otvora scene, tapecirani stolci (535) sjedala, proširen foyer, a za ljubav direktora kazališta, druga Budaka, moramo reći da će i odio za pušače imati centralno grijanje*. Kompletno je obnovljena i fasada zgrade, krov i nusprostorije: hodnici, garderobe i prostor buffeta na najgornjem katu. (“Vjesnik”, 22. 3. 1954.)

morali uvesti iz Njemačke) te onih koje možemo podvesti pod utjecaj više sile (skupoća tehničkih uređaja, zima i teško sušenje zidova),⁶⁹ gradnja je kasnila mjesecima. U jednom od svojih pisama Branku Gavelli, koji se u ljeto 1954. nalazio u Münchenu, Kosta Spaić pomalo rezignirano tješi svojeg umjetničkog ravnatelja: *Budite mirni, kazalište nećemo otvoriti prije 1. oktobra. Zato što radovi nisu gotovi, dakako, ali zašto nisu to više ni sam dragi Bog ne zna. Odlazim u tu nesretnu dvoranu svako prije podne i već deset dana dva tri bezvoljna tipa apatično stružu isti kvadratni decimetar zida, Tu ne pomažu ni rokovi ni penali.*⁷⁰ U zbrci oko produženja radova Fabijan Šovagović, tada još student Akademije koji je upao na ispražnjeno mjesto desnog radnika u trećem činu *Golgote*, vidio je i određenu simboliku: *U pari neosušene žbuke obnavljanog gledališta, u mreži zidarskih skela, Golgota je miješala svoje čekice i kliješta scenska s bukom onih pravih kliješta zidara i strojobravara.*⁷¹

Napokon, zgrada se otvorila tek mjesec dana nakon Spaićeve procjene, a u svom govoru na otvaranju zgrade, uoči premijere Krležine *Golgote* u režiji Gavelle, ravnatelj Budak je bio precizan naglasivši dva najvažnija momenta u toj kulturnoj misiji: razumijevanje Narodnog odbora grada Zagreba koji su shvatili važnost ovog pokušaja i osigurali financijska sredstva te činjenicu što Zagrebačko dramsko kazalište smatra svojim umjetničkim vođom dr. Branka Gavellu, našeg velikog kazališnog radnika i teoretičara.⁷² Istaknuti su i ostali gradivni elementi njegova smjerodatkoga puta: vođa bez slijepog povoda za doktrinama, stvaralački elan i suvremenost kojom proširuje naša kazališna dostignuća. Sam Gavelle te je večeri istaknuo svoju želju da novi teatar postane zagrebački, gradski teatar čije će predstave ostvariti kod publike neposredan doživljaj.⁷³

IX. Prvi otpori i kritike, Gavellin odgovor kritičarima u dnevniku “Vjesnik” i definitivni odlazak

Iako se gotovo sva kritika jednodušno složila da je novo kazalište ispunilo velika očekivanja, ubrzo su se začuli i suprotni glasovi te je po mišljenju Zvonimira Mrkonjića došlo do *omnibus situacije* u kojoj se pokazalo da je upravo Gavelle postao – suvišan te da je došao u raskorak s umjetničkom politikom teatra.⁷⁴ Po mišljenju Pere Budaka, upravo je zajedništvo bilo ključno za početne uspjehe Dramskoga kazališta, ali kad se počelo isticati sebe, predstavu u kojoj igraš, svoju ulogu, kad se nije više strepilo za svačiji uspjeh, za svaku predstavu, sve je krenulo nizbrdica /.../, izgubilo se ono veliko

⁶⁹ Rašičino je rješenje trajalo do prosinca 1972. godine, kada je, tada već Dramsko kazalište Gavelle rekonstruirano po projektu arhitekta Andrije Mutnjakovića.

⁷⁰ Pismo Koste Spaića dr. Gavelli od 21. 8. 1954.

⁷¹ Fabijan Šovagović, “Glumčevi zapisi”, Prolog, CZKDSSO, Zagreb 1979.

⁷² “Narodni list”, 2. 11. 1954.

⁷³ Isto. Te 1953. godine zagrebačka kazališta imaju godišnje 100.000.000 gledatelja (“Globus”, 33, 1954.)

⁷⁴ Zvonimir Mrkonjić, *Tri desetljeća Gavelle*, “Vjesnik”, 6. 12. 1984.

kazalište s velikim V.⁷⁵ Još je kritičniji bio kazališni kritičar Zvonimir Berković, izjavivši već i prije otvaranja zgrade da je nastupila kazališna kriza kojoj *dijagnostičari određuju razne datume nastanka* te da se njezini počeci ne mogu vezati za *onaj proljetni dan kad je prvi put u historiji HNK nastao velik i sudbonosan rascjep, tj. kada se jedna grupa, uglavnom mladih umjetnika odvojila od matice /.../ proces raspadanja započeo je mnogo ranije, ustvari još davno prije rata....*⁷⁶ Kritike su se vrtjele i oko stava da je novo kazalište nastalo nasumce i bez plana. Sam Branko Gavella u tekstu napisanom za “Vjesnik”, koji je u više nastavaka objavljivao razgovore s mnogim kulturnom djelatnicima o *dosadašnjem razvoju kazališta, o repertoaru, posjetu publike i o planovima ansambla*,⁷⁷ ponovit će svoj više puta iznesen stav o krizi našega kazališta *kao endemičnoj bolesti* te istaknuti da je Dramsko kazalište nastalo bez formule, ali da ono nije bio *hir mladih nezadovoljnika ili pak isticanje neke avangardističke zastave* već da se i dalje radi o *dubokom uvjerenju o postojanju unutarnjeg međusobnog povjerenja*.⁷⁸

Kad je uskoro postalo jasno da je nestalo međusobnog povjerenja i vjere u *drugačije* kazalište, o čemu višekratno govori u intenzivnoj prepisci s Perom Budakom i Kostom Spaićem⁷⁹, Gavella odlučuje napustiti Dramsko kazalište koje je očigledno zaboravilo na ono njemu najvažnije: *traženje umjetnosti u teatru i teatru u umjetnosti*. Direktnan povod za njegov odlazak bilo je odbijanje samoupravnih organa da za program novosadskog Sterijina pozorja (tada najrespektabilnijeg natjecateljskog jugoslavenskog kazališnog festivala) predlože Kaštelanovu dramatsku poemu *Pijesak i pjena* u režiji Koste Spaića koja je u Zagrebu izazvala nemale neugodne reakcije političkog establišmenta. Samoupravna tijela nisu u to doba smjela ni mogla prijeći preko replika tipa *Tko je za sranje?* i *Ja bih sve one na vlasti polako stavljao u zatvor, a zatvorenike na vlast*⁸⁰ te im je više odgovaralo za tu manifestaciju predložiti *Držićeva Dunda Maroja*, čemu se Gavella izrazito protivio. Njegova se ljutnja i razočaranje, ali i odluka koju je zbog toga donio, jasno vide na kraju pisma koje tim povodom upućuje ravnatelju Peri Budaku: *Kad bih ja u polovici mogao biti tako slijep u svojim postupcima kako to izgleda prema tvojem prikazu /.../ onda bi bila tvoja dužnost ne samo da smjesta prihvatiš moje traženje o prekidu odnosa s kazalištem kojemu si direktor, nego da odlane tebi i članstvu da ste se riješili tako slijepog i tvrdoglavog umjetničkog vođe*.⁸¹ Po Mariji Grgičević, tada je *ogorčeno /.../ napustio kazalište*

⁷⁵ *Život poklonjen umjetnosti*, razgovor s P. Budakom, “Arena”, 18. 3. 1981.

⁷⁶ *Postoji li kriza*, “Globus”, god. I., br. 33, 1954.

⁷⁷ *O razvoju zagrebačkog dramskog kazališta*, “Vjesnik”, rujan i listopad 1956. i B. Gavella, *Dvostruko lice govora*, str. 244-253.

⁷⁸ Isto, str. 248.

⁷⁹ Vidjeti u: Ostavština Branka Gavelle u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

⁸⁰ Jure Kaštelan, *Pijesak i pjena – Igre i dijalog s nepoznatim*, Zagrebačko dramsko kazalište, Zagreb, 1958., str. 12, 13.

⁸¹ Gavellino pismo P. Budaku od 27. 5. 1959., Gavellina ostavština. Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

u *Ferankopanskoj i tri zadnje godine života nije u njega više dolazio*.⁸² Usprkos brojnim pokušajima ravnatelja Budaka, redateljā-ideologa Mladena Škiljana i Koste Spaića (naslijedio Gavella na mjestu direktora Umjetničkog savjeta) do njegove nove suradnje s kazalištem u Frankopanskoj ulici više nikada nije došlo. Sudar koncepcija, ali i karaktera, bio je žestok i nepopravljiv, a Gavellini estetski principi još se od početka stvaranja novoga teatra nisu posve slagali s konceptima njegovih učenika.

Za ponovno ostvarenje nekih novih kazališnih i općenito kulturnopolitičkih vizija Branko Gavella nije više imao vremena, a nakon njegove smrti 1962. godine, *latentna kriza ZDK postala je bjelodanom*. Uz znatnu unutrašnju destabilizaciju (iz kazališta, zbog sukoba znanog po nazivu *staniol i čokolada*, uskoro odlazi i Škiljan), velika se kriza očitovala i u gledalištu, koje je, po riječima Koste Spaića – bilo u sezoni 1960. / 1961. – *desetkovano*. Zahvaljući upravo Spaiću, najvjernijem Gavellinu učeniku, doći će ubrzo do velikog obrata koji Mrkonjić naziva jednim od najzanimljivijih u povijesti našeg kazališta,⁸³ a iz kojeg će već iduće godine – iz stanja velike krize na svim planovima – izrasti jedna od najuspješnijih sezona u povijesti ovog kazališta. Ono će, nakon dugotrajnih i žestokih unutrašnjih otpora, biti nazvano imenom svog utemeljitelja tek 1970. godine.

X. Zaključak

Dr. Branko Gavella, koji je u javni život kročio *aktivno kritički*, u doba moderne osjećao je, kako u svojem redateljskom, tako i teorijskom radu, iznimnu *prožetost našega kulturnoga života s političkim momentima*⁸⁴ ali je, s druge strane, kroz svoj dugi stvaralački vijek kontinuirano težio vizionarskoj ideji *novoga teatra* kao *poprišta za konkuriranje sa svjetskim ostvarenjima* izvan *ideološke inicijative*⁸⁵ Ovaj je tekst pokušao kontekstuirati djelovanje našega ponajvećeg kazališnoga barda iz perspektive one kulturnopolitičke vizije koja se pedesetih godina prošloga stoljeća i potvrdila u njegovu projektiranju dramske akademije i dramskoga teatra, institucija koje bi i danas trebale preuzeti bitne uloge generatora pri ocrtavanju novih strategija zastarjele kazališne politike u Hrvatskoj. No, nažalost, njihov je položaj unutar današnjeg sustava posve udaljen od svih Gavellinih postulata, a i onih njegovih učenika – Spaića, Radojevića, Škiljana, Para, Violaća, Juvančića i drugih – te, sukladno vladajućim odnosima unutar našeg kazališta, isuviše marginaliziran za bilo kakvu temeljitiju promjenu kazališnog sustava. Bez preispitivanja Gavellinih postulata ne može se postaviti ni nova vizija tih dviju institucija od velike kulturne i općenito, društvene važnosti.

⁸² Marija Grgičević, *Redatelj veličanstvena opusa*, u: Antonija Bogner-Šaban (ur.), *Kosta Spaić – Život i djelo*, Kapitol, Zagreb 2004.

⁸³ Z. Mrkonjić, *Tri desetljeća "Gavelle"*, "Vjesnik", 7. 12. 1984.

⁸⁴ B. Gavella, *Fizionomija jedne generacije*, "Naprijed", br. 48, Zagreb, 1953.

⁸⁵ B. Gavella, *Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu*, Rad JAZU, knjiga 353, Zagreb 1968.

IZVORI

- Aralica, Stojanka, *Društveno upravljanje u kazalištima, Hrvatsko narodno kazalište, 1860-1960, Zbornik o stogodišnjici*, Naprijed, Zagreb 1960.
- Banović Snježana, *Država i njezino kazalište*, Profil, Zagreb 2012.
- Batušić Nikola, *Gavella – književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1983.
- Batušić, Nikola, *Gavella – prvi Krležin redatelj, Dani hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, VIII., vol 1. Hvar – Zagreb 1981.
- Batušić Nikola, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978.
- Batušić, Nikola, *Zakonik: Treščecov drakonski pravilnik*, “Novi Prolog”, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1987.
- Bogner-Šaban, Antonija, (ur.), *Kosta Spaić– Život i djelo*, Kapitol, Zagreb 2004.
- Budak, Pero, *Zagrebačko dramsko kazalište*, “Hrvatsko narodno kazalište”, br. 2, Zagreb 1965.
- Gavella, Branko, *Dvostruko lice govora*, prir. S. Petlevski, CDU, Zagreb 2005.
- Gavella, Branko, *Fizionomija jedne generacije*, “Naprijed”, br. 48, Zagreb 1953.
- Gavella, Branko, *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti (Dramaturški fragmenti o odnosu naše književnosti i našeg kazališta)*, *Hrvatsko narodno kazalište – Zbornik o stogodišnjici 1860. – 1960.*, str. 171-190. Naprijed, Zagreb 1960. / *Hrvatsko glumište – Razmatranje o književnosti i kazalištu*, Pet stoljeća hrvatske književnosti (ur. Nikola Batušić), knjiga 86. (Haller, Kombol, Gavella, Maraković), Zora – Matica hrvatska, Zagreb 1971.
- Gavella, Branko, *Hrvatsko glumište, analiza nastajanja njegovog stila*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982.
- Gavella, Branko, *Ideja “National-theatera”*, “Spremnost”, br. 104, Zagreb, 30. 1. 1944.
- Gavella, Branko, *Ideja novog kazališta*, “Spremnost”, br. 44-45, Zagreb, 24. 12. 1942. i “Prosvjetni” život, I-II / 43, br. 7-8, Zagreb, 1943.
- Gavella, Branko, *Socijalna atmosfera HNK i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu*, *Rad JAZU*, knjiga 353, Zagreb 1968.
- Gavella, Branko, *Strukturalne karakteristike hrvatskoga glumišta*, “Naprijed”, 4. i 5. 1953; *Hrvatsko glumište*, Zora, mala biblioteka, knjiga 162, Zagreb, 1953; *Hrvatsko glumište – Razmatranje o književnosti i kazalištu*, Pet stoljeća hrvatske književnosti (ur. Nikola Batušić), knjiga 86 (Haller, Kombol, Gavella, Maraković), Zora – Matica Hrvatska, Zagreb, 1971.
- Gavella, Branko, *Umjetnost i stvarnost – misli o pojavi lažne vedrine i njenog nametanja*, “Spremnost”, Zagreb, 16. 1. 1944.
- Gavella Branko, *Unser Nationaltheater*, “Agramer Tagblatt”, br. 179, Zagreb, 1911.
- Gavella, Branko, *Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume*, “Scena”, Zagreb, br. 1, 1950.

- Gavella, Branko, *Zagrebačke kazališne perspektive*, "Naprijed", br. 23, Zagreb, 1953. / Branko Gavella, *Dvostruko lice govora*, prir. S. Petlevski, CDU, Zagreb, 2005.
- Gavella, Branko, (odgovor na pitanje o stvaranju i razvitku Zagrebačkoga dramskog kazališta u tri nastavka), *Stvoriti interes za kazalište, Put do pravog teatra, Kritika treba biti literarna*, "Vjesnik" br. 3600, 3602, 3603., Zagreb, 1956.
- HNK 1894 – 1969, Enciklopedijsko izdanje*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1969.
- Kaštelan, Jure, *Pijesak i pjena – Igre i dijalog s nepoznatim*, Zagrebačko dramsko kazalište, Zagreb 1958.
- Kvrgić, Pero, *Stilske vježbe*, Matica hrvatska, Zagreb 2004.
- Kulturna politika Republike Hrvatske – Nacionalni izvještaj*, Ministarstvo kulture RH, Zagreb 1998.
- Mrkonjić, Zvonimir, *Tri desetljeća "Gavelle"*, "Vjesnik", Zagreb 12. 1984.
- Odluke V. Kongresa Komunističke partije Jugoslavije*, Kultura, Beograd 1948.
- Spalatin, Krsto, *Neobjavljeno pismo Branka Gavelle*, "Hrvatska revija", 1 / 1986, 51.
- Škiljan, Mladen, *Tragovi i svjedočanstva*, Zagreb 1986., Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, HAZU, Ostavština Mladena Škiljana.
- Šovagović Fabijan, *Glumčevi zapisi*, Prolog, CZKDSSO, Zagreb 1979.
- Vidas Vidović, Jasna, *90 godina Pere Budaka*, Zagreb / Rab (izd. Jasna Vidas Vidović), 2007.

ARHIVSKI FONDOVI

- Hrvatski državni arhiv, 1095 – Savjet za prosvjetu, nauku i kulturu NRH
- Dokumenti Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta, Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU
- Državni arhiv u Zagrebu, ZO1 – 7052, Zapisnici sjednica Savjeta za prosvjetu i kulturu te zajedničke sjednice za 1953. god.
- Ostavština Branka Gavelle u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, hrvatskog kazališta i glazbe – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta
- Ostavština Mladena Škiljana u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, hrvatskog kazališta i glazbe – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta

TISKOVINE

- "Borba", Zagreb, 1953. – 1955
- "Kazališne vijesti", Zagreb, 1953. – 1955.
- "Naprijed", Zagreb, 1953. – 1955
- "Vjesnik", Zagreb, 1953. – 1955.

DRAMSKA FORMA I POETSKI SADRŽAJ

Marginalije uz dramu Vesne Parun *Marija i mornar*

Godine 1959., kada je praizvedena u Narodnom kazalištu Zadar, balada u 8 slika s prologom Vesne Parun *Marija i mornar*,¹ od dramatičara se više nije očekivao bezuvjetni ideološki angažman, a ni realistička forma djela. I to je za Vesnu Parun punih dvanaest godina poslije njene zbirke *Zore i vihori*, koja je već 1947. otvorila vrata intimističkom pjesničkom iskazu ne obazirući se na tadašnju poetičku konvenciju pjesničkog slavljenja novogaa društvenog sustava, bila prilika da svoju, moglo bi se kazati, virtualnu stvarnost iskaže u dramskoj formi. I učinila je to utječući se u jednom nadrealističkom ostvarivanju svojih intimnih i *penelopskih* iščekivanja, svog čeznuća, iskušenja tijela, šutljivih monoloških doslućivanja sa Ženom u crnom (zavitom) i svim mogućim simbolima muke snatrenja i snoviđenih strahova od izmijenjene Sebe, čekajuće, *umrtvljene utrobe*. Pritom je u zamišljajima dočekivala i Njega, stranog, neznanog, drugačijeg i Drugog, ubijene ljubavi beskrajnom odvojenošću različitim morima, olujama i dalekim obalama čudnih imena.

Tako je Vesna Parun ponovo posvjedočila sebe – pjesnikinju. Ali ne i dramatičarku. Jer samo drama ostvaruje dramu, kao što i samo poezija ostvaruje poeziju. A dramska forma je tek dramska forma. Ona još uvijek nije drama samo zato što je takva forma. Baš kao i sve što je tek formom poezija nije poezija.

No, kad je riječ o takvoj vrsnoj pjesnikinji kakva je Vesna Parun i imajući na umu da je već i sam njen zalazak u kazalište krajem pedesetih, još uvijek na rubu dogmatskog vremena, bio čin onovremenog širenja njegove slobode, valja nam uza sve uvažavanjem tog čina – a svjesni činjenice da se književna kritika izbjegava osvrutati na Vesnu Parun

¹ Praizvedba u Narodnom kazalištu u Zadru 17. listopada 1959., red. Vid Fijan. Druga varijanta drame izvedena je na komornoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 19. travnja 1961. u režiji Vjekoslava Vidoševića. Treću varijantu drame Vesna Parun je napisala u svibnju i lipnju 1988. (Prema *Napomeni* Karmen Milačić u knjizi: *Vesna Parun – Dramska djela*, Mladost, Zagreb 1989.)

kao dramatičarku² – promisliti o posljedicama koje se javljaju onda kad se s nabojem jednog umjetničkog svojstva ulazi u prostor drugog i drugačijeg umjetničkog svojstva.

Poezija kao književna i umjetnička vrsta dostiže svoju estetsku vrijednost u autentičnosti i višeslojnosti jezičnog izraza kazivanog. A to znači da je uporaba jezika sa svim mogućnostima njegova tvorenja upravo ono što nazivamo pjesničkim umjetničkim djelom. Pritom sadržaj kazivanog nije njegova estetska vrijednost. Vrijednost je *izraz*, upravo smo ustvrdili. On je taj koji izaziva estetsku ugodu i svjedoči svoju istinu. Iz toga logično slijedi to da primatelj dotičnog izraza ne mora osobno biti zainteresiran za prebiranje po onom pjesničkom subjektivitetu koji prethodi izrazu, po sadržaju, prije negoli je on pretočen u umjetničko djelo. Ali kad ga dodirne, ili čak osupne, pjesnička punoća njegova izraza, onda se u njemu osvijesti i ono dotad neosvijesteno. Tada primatelj postaje bogatiji i za jedan sadržaj i za jedan užitak u saznanju rečenog, osjećajući to i kao vlastiti uzlet do jezične moći.

Drama, pak, ima sasvim druge pretpostavke svoje estetske vrijednosti. Njena moćnost se ne ostvaruje u jeziku. Ona se ostvaruje u *radnji*. Jezik kao izraz značajan je

² Dubravko Jelčić u svojoj knjizi *Povijest hrvatske književnosti*, Naklada P. I. P. Pavičić, Zagreb 2004. Vesnu Parun kao dramatičarku uopće ne spominje. Boris Senker u *Hrestomatiji novije hrvatske drame, II. dio. 1941 – 1945*, Disput, Zagreb 2001., dramu Vesne Parun *Marija i mornar* tek spominje (uz Ivšića, Kaštelana i Tonča Petrasova Marovića) kao *izlet pjesnika u kazalište*. Slobodan Prosperov Novak u knjizi *Povijest hrvatske književnosti*, Marjantisak, 2004., piše o Vesni Parun kao pjesnikinji, ali njezina dramska nastojanja i ne spominje. U knjizi 155. edicije Pet stoljeća hrvatske književnosti *Vesna Parun*, 1982., priređivač izdanja Nikola Miličević u pregledu *Važnija literatura o Vesni Parun* od 65 naslova članaka navodi samo dva koja se odnose na izvedbe njezinih drama: *Disperzivna poezija ("Magareći otok")*, "Borba", Zagreb, 28. 6. 1979., Naska Frndića, i *Šuma riječi sakrila drvo smisla. O komediji "Magareći otok"*, "Vjesnik", 23. 6. 1979., Dalibora Foretića,

Nikola Miličević, priređivač 155. knjige PSHK, u svom proslavu od 27 stranica, u kojem analizira pjesnička svojstva Vesne Parun, o dramskom nastojanju pjesnikinje kaže samo sljedeće:

Vesna Parun je do sada dala javnosti i tri kazališna djela: Marija i mornar, Magareći otok, Potres u gradiću Kali. Ti njezini tekstovi imaju u sebi i duha i domišljatosti i izražajnog bogatstva, ali im nedostaje prava dramska težina, sažetost i zaokruženost. Sazdani su pretežno od niza pojedinosti, od bezbrojnih živih iskrica, jezičnih bravura, duhovitih replika, bockavih aluzija; od miješanja fantastike i zbilje, mogućeg i nemogućeg, i makar sve to često izgleda alogično, možda i apsurdno, ipak ćemo u svemu naslutiti neki prikriveni smisao. No u tim komadima nema jedinstvenog i čvrstog toka radnje, nema, čini se, pravih dramskih osobina koje bi mogle držati na okupu pažnju gledalaca. Kao takvi oni mogu biti zanimljivi za čitanje, ali su, izgleda, zamorni za slušaoca, pored ostalog i zato što su vrlo dugi. Zbog toga je, čini mi se, bio u pravu Nasko Frndić kad je pisao o Magarećem otoku: Vesna Parun je stvorila djelo u kojem vrcaju stihovi i bizarne asocijacije satiričkog, humorističkog, povijesnog i političkog sadržaja, ali bez sustavnosti koja bi dramski opravdala pravo razbacivanje na usta pojedinih likova.

Prilikom izvedbe drame *Marija i mornar* na komornoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 1961. godine iz kritika M. Grgičević, V. Madarevića i J. Puljizevića može se iščitati da se djelu zamjera velika rječitost, nedostatak sceničnosti i dramatičnosti koja ne inspirira na kazališno istraživanje (prema stranici *Vesna Parun* na internetu u članku od 4. 8. 2009.: *Komorna pozornica Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu od 1957. do danas*).

onoliko koliko je u funkciji podupiranja i ostvarivanja radnje, pa ćemo kazati da uvjerljivost, razložnost, dinamičnost, motiviranost i neminovnost razvoja događanja (dakle *radnje*) privodi estetskoj dojmljivosti sadržaja drame i iskazivanju njegova smisla. Pa ako smo ranije naslutili da odgovarajuća uporaba jezika privodi osjete i misao pjesnika do razine umjetničkog iskaza, sada nam valja kazati da do te razine u slučaju dramske vrste privodi odgovarajući dramaturški sprovodnik onog sadržaja i smisla koji se dramom iskazuje. Upravo su sada namjerno ispuštene riječi *osjeti i misao autora*, i to stoga što se autor u drami ne bavi (ili da kažemo ovako, objektivnije: uz adekvatan dramaturški sprovodnik ne bi se trebalo zaključiti da se bavi) svojim osjećajima, svojom intimom, kao što je to slučaj u lirskoj pjesmi, već se bavi zametnutom *dramskom krizom*. I tu *krizu* drama mora sama riješiti dramaturški suprotstavljajući razloge i proturazloge njezina ovakvog ili onakvog ishoda, odnosno bezizglednosti za zatvaranje dramske putanje u slučaju, sociološki gledano, nedozrelih mogućnosti za razrješenje dramskog konflikta, ili, pak, u slučaju da je dramaturški postupak iznjedren iz skepse tzv. *objektivizirajućega dramaturškog refleksa*.

Sada je već moguće kazati: Vrijedna drama iskazuje, piše, samu sebe. Nadmetanje *radnje i proturadnje* privodi je njenom klimaksu. Ono tvori radnju i *jest* radnja. No, prvim ispisanim stranicama radnje prethodi autorovo fikcijsko sažimanje mnogostrukih protuslovnih senzacija života i prodor do područja njihova zametanja na kojem mu uspjeva dodirivati njihovu *bit*. I kad mu se to dogodi, tek će onda otvoriti stranice svoje još neispisane drame da bi joj podastro prostor *simulacije* njihova *sraza*, da bi na bjelini papira zapisivao pokrete i zapletaje tog sukoba i sam se suočio s neminovnošću njegove konačnice.

U drami se zapisuje fikcijski život u njegovu kretanju. Jezik drame nije poetski, već dramski, funkcionalno pokretački. A radnja bi u načelu trebala biti zanimljiva, napeta, i trebala bi neprekidno izazivati isto ono pitanje koje sebi postavlja autor dok ispisuje radnju, a ne svojju tezu: Što će se dogoditi?!

I to je njeno bitno razlikovanje od poezije koja iz životne zbilje na razini *umjetnosti jezika* izdvaja neki događaj, predmet, osjećaj, itd., i provlači ga kroz posebnost intimnog doživljaja umjetnika / ce jezika da bi ga on, jezik, izrazio. Pa iako smo već kazali da *punoća* tog izraza pobuđuje interes prema sadržaju iskazivanog i onog primatelja koji, selektirajući mnoga očitovanja života, takvog interesa nije imao prema onome što se toliko dojmilo pjesnika da je to morao i pjesmom odživjeti, ipak nas razlike između dramske književne vrste i svojstava poezije neminovno privode zaključku da poetski pristup dramskom diskursu ne može uroditi najsretnijim dramatičarskim ishodom. Jer, naslutili smo, poezija se zaustavlja na osjećaju intime prema nečemu. Drama, pak, slijedi dinamiku razvoja nečega prema svom ishodu. I u biti *nije intimna*, nije izolirana na subjektivnost doživljaja pišućeg subjekta prema predmetu pisanja. Ona je otvorena i neodoljivo teži objektivnosti. Stoga je, za razliku od poezije, prepoznatljiva i manje

obrazovanim i dovitljivim čitateljima (gledateljima). Na razini otvorenosti za mogućnost percepcije čitanog, slušanog, gledanog, drama, a baveći se na opisani način određenom temom, upućena je svim svojim svojstvima na bavljenje takvim pojavama od općeg interesa (počevši od motiva nesretnih ljubavi do stanja pojedinca u međunarodnim sukobima) koje privode emocionalnom sudioništvu primatelja u njenom događanju.

Upravo stoga subjektivna pjesnikova osjećanja izmiču svojstvima dramskog. Pa ako takva osjećanja i postanu predmetom dramskog predloška, kao što je to slučaj s baladom Vesne Parun *Marija i Mornar*, onda ona na razini percepcije u dramskoj formi protuslove samoj toj formi. Čitatelju, gledatelju, izmiče nužna prepoznatljivost događanja. On se susreće sa svojom nemogućnošću da se s poetskim subjektivitetom autorice uključi u dramsku formu, pa mu se ona pokazuje neispunjena učincima koji bi na nj trebali emocionalno djelovati. I primatelj – nevoljko primjećujući da se drama pjesnikinje sve više bavi variranjem osnovnog motiva, čekanjem, i raznoraznim zamišljajima glavnog lica susreta s čekanim, a nikako stvarnošću događanja – uskoro odustaje od svog daljnjeg sudioništva u onome što gleda ili čita. S te osnove nastavak ispisanog, odnosno scenski oblikovanog, čitatelj (gledatelj) jednostavno vraća autorici kao problem njene intime do kojeg se odustaje dovinuti snatreći o *svojoj* drami, onoj koja će u svom jedinstvu dramskog sadržaja i dramske forme moći pokrenuti njegovu osjećajnost.

NEKI OBRASCI ARTIKULIRANJA POLITIČKOG I POLEMIČKOG U HRVATSKOJ DRAMI DRUGE POLOVICE 20. STOLJEĆA

1. S obzirom na njezinu opsežnost, temu najavljenju naslovom moguće je ovom prigodom tek dotaknuti i kazati pokoju uvodnu riječ za potencijalno temeljitije razmatranje nekih aspekata izražavanja političkog, odnosno društvenoangažiranog u hrvatskome dramskom štivu druge polovice prošloga stoljeća, te u njemu zastupljene reakcije u obliku polemičkoga ili subverzivnoga. Pojašnjavajući sam pojam političkoga, ovdje želimo naglasiti kako ne namjeravamo govoriti o proideološkim tekstovima što su, moguće, veličali i podupirali aktualnu vlast i vlastodržačke strukture u hrvatskom prostoru u raznim fazama tijekom druge polovice 20. stoljeća, koja obuhvaća trajanje SFRJ nakon Drugoga svjetskog rata, ali i raspad te *zajednice naroda*, potom uspostavu nove hrvatske države početkom devedesetih godina kao i razdoblje Domovinskoga rata. Dakle, ne mislimo na primjere (iz) tekstova kojima se trebalo afirmirati službeno političko usmjerenje; ovdje prvenstveno imamo na umu one dramske tekstove kojima se reagiralo i postavljalo pitanja o ispravnosti i vjerodostojnosti vladajuće ideologije; motrimo onu dramsku građu kojom su se autori odupirali tzv. službenim stajalištima i nudili viđenje naličja, odnosno učinaka, te mogućih posljedica političkoga, društvenog, egzistencijalnog i moralnog stanja čovjeka svoga vremena i prostora. Očigledno je otuda kako političnost u – recimo tako – širem smislu riječi¹ pojedinoga dramskog teksta može značiti širok raspon njegova potencijala – značenjskoga ili djelujućeg – te eventualnog utjecaja na društveno-svjetonazorski, pa u konačnici i administrativni ustroj društvene zajednice u kojoj se tekst pojavljuje: autor kroz svoj tekst tako reagira na stvarnost te odjekuje vlastitim (a) političkim stavovima i kritikom na račun tuđega društvenog ili političkog djelovanja, i to ne samo na razini ideološkoj, već uopće svjetonazorskoj, filozofskoj,

¹ Dakako da pod političkim, u širem smislu shvaćenim, susrećemo oblike raznih vrsta ponašanja pod utjecajem nametnutih normi, koji su više ili manje izravno povezani s ideološkim, odnosno administrativnom politikom.

vjerskoj itd. U tom smislu spomenimo misao koju navodi Emma Goldman u tekstu *Moderne drama (Moćan širitelj radikalne misli): /.../ drama je sredstvo koje stvarno stvara povijest, širi radikalnu misao i među one do kojih inače ne bi doprla*.² Stoga držimo da se obojenost političkim (angažmanom) u tekstu gradi već na aludiranju na vrednote koje u društvenom sustavu postoje ili u njemu nedostaju (ili su pak narušene) – bilo na društvenoj, bilo individualnoj razini. Međutim, u ovom radu ipak posebno motrimo one tekstove u kojima se političnost i polemičnost izražavaju upravo kroz sumnju i kritiku spram načina djelovanja aktualne vladajuće ideološke snage te spram favoriziranja nekih svjetonazorskih polazišta odnosno zamisli kojima se nameće volja pojedinca, što je, dakako, osobitost u prvom redu totalitarnih društvenih uređenja.

Imajući na umu ideološke okolnosti kakve su tijekom druge polovice protekloga stoljeća vladale u Hrvatskoj, tj. na hrvatskom teritoriju – najprije unutar SFRJ kao države socijalističkoga ustroja odnosno komunističke ideologije, a potom – po njezinu okončanju – u novoj hrvatskoj državi od početka devedesetih – možemo zaključiti kako su se one itekako zrcalile u dramskim tekstovima. Dapače, proučavanje hrvatske drame druge polovice 20. stoljeća navodi na zaključak da je upravo dramski iskaz (uzimajući u obzir sve književne, tj. genološki određive oblike i poligone), kako ga ovdje doživljavamo i predočavamo – koji nije iznosio ideologiju već je na nju reagirao, na nju se osvrtao ili ju je pak stavljao pod sumnju – bio prostorom (upravo na tragu citiranih riječi Emme Goldman) angažmana ili pobune koje je književnost u tim desetljećima mogla artikulirati. Stoga, u slučaju da je opravdano vjerovati u ono što je u popratnom tekstu za Matičino izdanje Ivšićeva *Kralja Gordogana* iz 1998. Zvonimir Mrkonjić nazvao: *snagom teatra da iskupi bespogovornu krvavu žestinu povijesti grotesknom igrom demaskiranja političkog fatuma*,³ onda takav, dramski, teatar podrazumijeva dovoljno poticajnu i snažnu građu što bi imala biti predmetom našega priloga.

Dakle, gore rečeno upućuje na zaključak kako je naša tema opsežna i složena. No, tragom istraživanja hrvatske drame od pedesetih godina 20. stoljeća do njegova konca – pod pretpostavkom da je činjenica o nastanku pojedinoga teksta poznata, odnosno da je on objelodanjen, i to u necenzuriranoj verziji ili, drugim riječima, slobodno distribuiran i dostupan čitateljstvu (što, razumljivo, kad se radi o ovakvim tekstovima, često nije mogao biti slučaj) – držimo da se čitav korpus onodobne dramske proizvodnje, i to posebice one koja je nastajala u književnokomparatistički relevantnom odnosu prema stranjoj književnosti i kulturi, temeljio na nekoliko istaknutijih izražajnih i značenjskih obrazaca. Ako je bilo povezanosti između autora, njegova teksta i publike – čitala ona tekst ili vidjela na njemu temeljenu predstavu – zaključujemo da se ti tekstovi mogu

² Objavljeno u Emma Goldman, *Anarhizam i drugi ogledi*, DAF, Zagreb 2001.; ovdje preneseno s <http://www.stocitas.org/emma%20goldman%20drama.htm>

³ Zvonimir Mrkonjić, *Teatar Radovana Ivšića*, u: Radovan Ivšić, *Teatar*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1998., str. 326-327.

klasificirati, odnosno da se u njima mogu uočiti i problematizirati modeli kojima se iskazuje neslaganje, odupiranje ili skepsa spram trenutne vlasti te vladajućeg sustavu razmišljanja unutar jezičnoga, nacionalnog odnosno državno-upravnog prostora kojemu autor i djelo pripadaju.

2. Upravo je na Krležinim danima u Osijeku (ali i u drugim prigodama i na drugim skupovima) suautorica ovoga priloga, Helena Peričić, u nekoliko navrata govorila o hrvatskoj prošlostoljetnoj drami; među ostalim je isticala u hrvatskoj književnosti karakterističnu – poslužimo se tragom naslova jednoga njezina priloga – *dramatičnost nuđenja drame*.⁴ Naime, domaće dramsko stvaralaštvo – pa i ono politički i polemički obojeno – odrazilo se u velikoj mjeri kroz spomenute obrasce iskristalizirane u raznolikom susretanju dramskoga žanra sa svjetskom / stranom književnošću i kulturom: pomoću intertekstualnoga posuđivanja ili prijenosa značenjskoga i izražajnog tkiva iz poznatih književnih (pred)tekstova, a uz to i putem mitoloških,⁵ religioznih, nadnaravnih, povijesnih, metapovijesnih itd. mehanizama i sastavnica. Pokazalo se da su takva sredstva bila na snazi u onim intelektualno iznimno pregnantnim dramskim tekstovima kojima se pisac odupirao represivnim političkim zamislama i autoritetima. Temeljem analize korpusa od pedesetak tekstova iz drugoga, posebice tzv. postmodernističkog, dijela protekloga stoljeća razvidno je da se rečena intelektualna obremenjenost u tim tekstovima postizala unutar obrazaca koji su funkcionirali kao izražajno-značenjska sredstva svojevrstne kamufлаže s ciljem dosezanja stanovitoga stupnja neizravnosti, hermetičnosti ili neeksplicitnosti poruke: naime, ti su obrasci služili kao instrumenti zastiranja odveć riskantne, otvorene artikulacije prosvjeda spram npr. vlasti i načina njezina vladanja. Uostalom, poznato je da su mnogi od dramatičara koji su se drznuli otvorenije iskazati vlastite teze doživjeli kao posljedicu *sankcioniranje*, intelektualno pa i egzistencijalno ugrožavanje i kažnjavanje.⁶ Pisati o aktualnom političkom ustroju i tendencijama ili protiv njih nije bila bezazlena stvaralačka i umjetnička gesta jer se ona sučeljavala s političkim datostima, pri čemu su ponajviše stradavali intelektualci, odnosno pojedinci skloni pisanju kojim se *podrivala vlast*. S obzirom na činjenicu da su neki od ovdje motrenih tekstova, koji su upriličeni na pozornici, vrlo brzo skidani s repertoara te su njihovi autori nerijetko marginalizirani i prešućivani (spomenimo tako da je nakon prve izvedbe obustavljeno prikazivanje *Zatvorenoga poslijepodneva* te je njegov autor Vlatko Perković izgubio namještenje, a trnovit put do izvedbe imale su

⁴ Helena Peričić, *Dramatičnost nuđenja dramskog*, u: *Deset drskih studija* (o književnim pitanjima, pojavnostima i sudbinama), Naklada Bošković, Split 2011., str. 142-154.

⁵ Vidi Helena Peričić, *Dodiri antike i suvremenosti na primjerima hrvatske drame druge polovice XX. stoljeća*, *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova VIII. (Hrvatska književnost prema europskim / emisija i recepcija / 1940-1970) sa znanstvenog skupa održanog 22.-23. rujna 2005. u Splitu, ur. C. Pavlović i V. Glunčić-Bužančić, Književni krug Split, Split 2006., 393-404.

⁶ Usp. Helena Peričić, nav. dj.

i drame poput Supekova *Heretika* i Šoljanove *Dioklecijanove palače*, dok je prikazivanje Kušanove *Svrhe od slobode* u režiji Miroslava Međimorca prestalo nakon samo nekoliko izvedaba!) – dade se pretpostaviti kako su u drugoj polovici 20. stoljeća, obilježenoj (protu)staljinističkim ideološkim utjecajem, agonijom političke nepodobnosti te važnim pokretima – studentskim pobunama u šezdesetim i Hrvatskim proljećem – u Hrvatskoj nastajali dramski tekstovi koji nikad nisu bili ni prihvaćeni za objavljivanje, i to upravo zbog svoje političke angažiranosti. Uspostava nove hrvatske države u zadnjem desetljeću 20. stoljeća bila je također popraćena pisanjem političkih i polemičkih tekstova kojima se reagiralo na novi politički ustroj i način upravljanja državom (takav je, primjerice, Brešanov *Julije Cezar* iz 1994.). Opasnosti za autore (prvenstveno se to odnosi na razdoblje od Drugoga svjetskog rata pa do konca trajanja SFRJ) nisu dolazile samo iz političkih vrhova već kako iz privatnih tako i iz profesionalnih sukoba, nesporazuma i polemika s moćnim kulturnjacima. Dovoljno je možda spomenuti slučaj dramatičara i redatelja Kalmana Mesarića, koji je tijekom druge polovice 20. stoljeća – a zapravo sve do svoje smrti 1983. – bio marginaliziran i prešućivan.⁷

3. Angažiranost i / ili politička reakcija na stvarnost u velikom broju dramskih tekstova iz druge polovice 20. stoljeća odrazile su se kroz četiri obrasca kojima se u konačnici – čini se – demistificiraju književnost, ali i povijest: one više nisu shvaćene kao *papirnat* proizvodi namijenjeni tek analizi i književnoteorijskom ili znanstvenopovijesnom razmatranju. Držimo da valja kazati nešto o tim obrascima, pa i u svrhu razbijanja privida kako su književno stvaralaštvo (ili njezin autor) – nedodirljivi autoriteti, neovisni o društvenom okruženju i povijesnim okolnostima. Zapravo, mogli bismo tvrditi da je slučaj upravo suprotan, pogotovu ako su pojedini pisac i njegovo djelo bili politički i polemički angažirani, dakle duboko uključeni u vrijeme i prostor u kojemu su djelovali.

Ovdje ćemo iznijeti samo opću podjelu na spomenute obrasce koja nam se nametnula na razini intertekstualnog i komparatisticki značajnog. Daljnjim istraživanjem otvara se mogućnost proširenja te podjele i preciziranja njezinih sastavnica jer se tijekom proučavanja hrvatske dramske građe iz druge polovice 20. stoljeća prijašnje postavke i pretpostavke mogu doraditi i preinačiti. (Na tu je svoju podjelu Helena Peričić uputila u nekim svojim priložima, pa i u onima vezanim za skup Krležini dani u Osijeku.) Navodimo dakle temeljne obrasce, postupke, tipove (a time i skupine) dosezanja *posudbenih*, intertekstualnih ostvaraja na (meta)tekstualnoj i (multi)kulturalnoj razini:

a. Intertekstualni (u užem smislu riječi) obrazac – predstavlja izabiranje i korištenje (primarnih) tekstova (genotekstova, hipotekstova, pred-tekstova) iz svjetske književnosti od staroga vijeka do 20. stoljeća za nastanak novih, sekundarnih (fenotekstova,

⁷ Vidi Helena Peričić, *Međuratni "britanski" repertoar hrvatskih pozornica i još ponešto u radu Ka Mesarića, Dani Hvarškoga kazališta. Četiri desetljeća Hvarškoga kazališta – dosezi i propusti u istraživanju hrvatske književnosti i hrvatskog kazališta*, 40, ur. B. Senker i V. Glunčić-Bužančić, HAZU – Književni krug Split, Zagreb – Split 2014., str. 256-275.

hipertekstova, [meta]tekstova). U ovoj su kategoriji – imajući na umu i političnost izabranih tekstova – npr. spomenuta Brešanova drama iz devedesetih *Julije Cezar* (1994; obj. 1997.),⁸ ali i njegova ranija i glasovitija iz šezdesetih – *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (1965.), potom Paljetkova *Poslije Hamleta* (1993.)⁹ u odnosu na Shakespeareova djela, neke Slamnigove radiodrame te Marovićeve *Antigona u Tebi (tčbi)* (prva je verzija teksta iz 1980., dok je druga nastala 1983. a tiskana 1984.) u odnosu na Sofoklovu tragediju itd.;

b. Mitološko-religijski obrazac – predstavlja preuzimanje ili posudbu likova / bića ili fabularnih sklopova koji pripadaju *Bibliji*,¹⁰ vjerskom uopće, grčkoj i rimskoj mitologiji, bajci, odnosno nadnaravnom.¹¹ U ovoj su skupini primjerice Krležin *Aretej* (1959.), Matkovićeve trilogija *I bogovi pate* (objedinjuje drame *Heraklo*, *Prometej* i *Ahilova baština*, 1962.), Paljetkova *Orfeuridika* (2000.), *Glorija* (1955.) Ranka Marinkovića, Marovićeve *Antigona u Tebi (tčbi)* (1980.) i *Sulumov kraj* (1996.) Pave Marinkovića.

c. Citatnost i aluzivnost – predstavlja posuđivanje / preuzimanje citata i tuđih fragmenata kojima se ukazuje ili aludira na primarni tekst kao *stabilan i utvrdiv izvor*

⁸ Usp. Helena Peričić, *Metaliterarnost i multikulturalnost hrvatske drame druge polovice 20. stoljeća*, / Summary: *Metaliterariness and Multiculturalism in Croatian Drama from the Second Part of the 20th Century*/, Zbornik radova X., *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti*, / *Tekstovi nastali povodom 50 godina Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (1956.-2006.)* /, ur. C. Pavlović i V. Glunčić-Bužančić, Književni krug Split, Split 2008., str. 447-460.

⁹ Opširnije o tomu vidi u: Helena Peričić, *Uvod u Paljetkovo dramsko stvaralaštvo za odrasle, Krležini dani u Osijeku 2000.*, *Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, I. dio, zbornik, prir. B. Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta / Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku / Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek, 2001., str. 267-276; te u: Helena Peričić, *Multiculturalism and the Return to Tradition. Elements of the Literatures in English in the Works of Some Postmodern Croatian Playwrights: Slamnig – Šoljan – Paljetak, Identities in Transition in the English-Speaking World*, ed. By Nicoletta Vasta et. al., Forum, Udine 2011., pp. 251-260.

¹⁰ Na tu je temu Grgo Mišković napisao i na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2012. obranio doktorsku disertaciju. Vidi također: Mišković, Grgo i Peričić, Helena, *Hrvatska drama s religijskim elementima u razdoblju komunizma. Književnost i društvo u drugoj polovici 20. stoljeća, Krležini dani u Osijeku 2009. (Hrvatska drama i kazalište i društvo)*, prir. B. Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta / Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku / Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2010., str. 162-177.

¹¹ Svojevrsnu poetičku najavu toj i takvoj skupini tekstova s nadnaravnim, bajkovitim, snovitim i nadrealnim elementima predstavljao je dramski tekst Radovana Ivšića *Kralj Gordogan* (1943.). (Usp. R. Ivšić: *U nepovrat, opet*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2002. str. 297-303, te “Prolog”, god. 7, 1975.). I Ivšićevo stvaralaštvo kao i njegova sudbina kao autora primjer su spomenuta prešućivanja i marginaliziranja kao posljedice književnoga djelovanja i reagiranja na političku stvarnost. Dovoljno je navesti kako je drama *Kralj Gordogan* u Hrvatskoj objavljena tek 1975. godine u časopisu “Prolog”, a izvedena u režiji Vlade Habuneka četiri godine kasnije, 1979., u Teatru ITD. (Usp. Darko Gašparović, *O kazališnoj poetici Radovana Ivšića*, u: *Krležini dani u Osijeku 2001.*, Zagreb – Osijek 2002., str. 214.)

(V. Biti),¹² pri čemu dolaze do izražaja ne samo (meta)literarne već i multikulturalne / (meta)kulturalne konotacije koje nudi novi dramski tekst. Navodimo (i) ovdje primjer Krležina *Areteja* u odnosu na Danteove stihove, Perkovićevo *Zatvoreno poslijepodne* (1966.) (s aluzijama na novozavjetne tekstove), ali i Desničinu dramu *Ljestve Jakovljeve* (1961.)¹³ u kojoj je aluzivnost na starozavjetne poruke razvidna iz samoga naslova a služi potencijalnom razvijanju rasprave na temu oportunitizma u strahotnoj vladavini nacističkog totalitarizma u kojemu se deklarativni humanizam i intelektualno licemjerje u cilju spašavanja vlastite kože ugiba pred izdajom i tuđom pogibelji. Potom u ovoj skupini spominjemo Kušanovu *Svrhu od slobode* (1971.) kao dramski tekst aluzivan u odnosu na Gundulićevu *Dubravku* (postupkom se ironizira gotovo sanktificirana povijest *slobodnoga* grada Dubrovnika i Dubrovačke Republike u kojima se u političke svrhe rasprodaje sve stoljećima baštinjeno), potom Gavranovu *Kreontovu Antigonu* (1983.) u odnosu na Sofoklov tekst, Šnajderov *Hrvatski Faust* (1981.) u odnosu na Goetheova *Fausta*;

d. Metonimijski ili povijesni obrazac (u pojedinim primjerima može biti preciznije naznačen kao *motivski*) – predstavlja izabiranje relevantnih motiva vezanih uz istaknute povijesne događaje, povijesne osobe i njihove živote ili djela, odnosno uz kulturu u kojoj je neko dramsko / književno djelo nastalo. Napominjemo međutim da ovaj tip korištenja, odnosno artikuliranja, (povijesne) građe može biti ostvaren i na razini metapovijesnosti, kada je on tek djelomično ili prividno temeljen na povijesnočinjeničnom materijalu; takav postupak autorima često služi u svrhu stvaranja subverzivnog ili pak satiričnoga dramskog diskursa. Za to su primjeri Krležin *Aretej*, Supekov *Heretik* (1968.), Fabrijeve radiodrame *Admiral Kristof Kolumbo* (1968.) i *Meštar* (1970.) (o Michelangelu Buonarrotiju), Šoljanova *Dioklecijanova palača* (1969.), Kušanova *Svrha od slobode*, Šnajderov *Hrvatski Faust* i Marovićev *Temistoklo* (1983.). Naglašavamo međutim da metapovijesno u nekima od ovdje spomenutih dramskih tekstova *nipošto* ne treba poistovjetiti s povijesnim, odnosno s povijesnočinjeničnim.

Dakako, moguće je (a često je na djelu) kombiniranje navedenih obrazaca – dvaju ili čak više njih od spomenutih četiriju – na koje se novi tekst oslanja na pred-tekst, ili pod-tekst, odnosno na povijest, koja može biti shvaćena ili kao niz objektivnih događaja ili kao interpretacija (u gore spomenutom *meta* ili pseudopovijesnom smislu) tih istih događaja, dakle – kao *povijesna priča*. Zbog toga se pojedine drame mogu uvrstiti u razne obrasce istodobno. Tako npr. Kušanova *Svrha od slobode* može pripadati i citatno-aluzivnoj, ali i metonimijskoj, tj. povijesnoj skupini. Brešanov *Julije Cezar* pripada povijesnom ili me-

¹² Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1997., str. 154.

¹³ Usp. Helena Peričić, *Jezik ideologije i ideologija jezika u Desničinoj drami Ljestve Jakovljeve*, *Desničini susreti 2010.*, zbornik radova, ur. D. Roksandić i I. Cvijović Javorina, Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije Filozorskog fakulteta u Zagrebu / Plejada, Zagreb 2011., str. 49-61.

tonimijskom, ali isto tako i intertekstualnom i citatno-aluzivnom obrascu. Krležin *Aretej* pripada povijesnom, ali i mitološkom te citatno-aluzivnom obrascu.

3.1. Posljednji u nizu gore navedenih posudbeno-intertekstualnih dramskih obrazaca – povijesni, odnosno metonimijski (d) – posebno se ističe u korpusu hrvatskih dramskih tekstova druge polovice 20. stoljeća kao politički i polemički obilježen. Kako je rečeno: tekstovi iz te skupine oprimjeruju korištenje povijesnih motiva po *metonimijskom načelu* – uzimanja povijesne osobe, konstelacije više osoba, odnosno njihova života i djela kao situacijskog čvorišta. Temeljni obrazac tu zastupljen daje se generalizirati na tragu Vicove teze o obnavljanju povijesnih događaja: eksploatiraju se povijesne činjenice i imena iz antičkih dana (npr. Temistoklo, Julije Cezar, Dioklecijan te Aretej), ali i iz bliže povijesti (stvarne osobe s prijelaza 16. na 17. stoljeće – kao u Supekovu *Heretiku*, ili pak početak Drugoga svjetskoga rata – kao u Krležinu *Areteju* i u metapovijesnom Šnajderovu *Faustu*). U tom smislu, stav prema povijesti i njezinim piscima, autorima, kroničarima, *historicima* koji, nerijetko pripadajući nekom drugom narodu, izdaju istinu (jer djeluju kao falsifikatori i manipulatori koji se poigravaju odnosom između *duha, pravde i apsoluta*) te proizvode *povijest koja se ponavlja* – jedno je od filozofsko-idejnih polazišta Marovićevih drama.¹⁴

3.2. Povijesnost te povijesne sastavnice spomenutih drama nisu pak neovisne o multikulturalnim silnicama koje su vidljive u tim tekstovima. Tako je multikulturalnost u rečenim dramskim tekstovima dotaknuta primjerice nastojanjem likova Apatrida iz Krležine drame *Aretej* da preuzmu novu ulogu vodiča kroz svijet legende kao sprege antike i kršćanstva, pri čemu se antika tumači kao temelj kršćanske kulture, ali i polazište za spomenuti Vicov¹⁵ *circulus vitiosus* u povijesti čovječanstva. S tim u vezi Drago Šimundža primjećuje kako *Aretej stalno ponavlja tipične scene i nihilističke odgovore*¹⁶ te prikazuje *sudbinu svijeta u lutanju za religioznim legendama i nemogućnosti odgovora na osnovna pitanja*.¹⁷

4. Navedeni dramatičari posežu za – među ostalim – povijesnim ili pseudopovijesnim informacijama te postupcima kako bi stvorili dramu koja živi, provocira i djeluje. U tom i takvom postupku razvidni su formalni i ontološki poticaji.

¹⁴ Govorimo li o tekstovima tješnje vezanim za povijesne činjenice, mogli bismo spomenuti i Matkovićevu dramu *General i njegov lakrdijaš* (1969.), Raosovu *Navik on živi ki zgine pošteno* (1971.), kao i mnoge drame koje na sceni oživljavaju osobe iz hrvatske povijesti (poput Nikole Šubića Zrinskog, Stjepana Radića itd.); takve pak – ili zbog (ne)poštivanja povijesnih činjenica ili zbog pritiska politike (a vidimo da su spomenute drame stvarane u vrijeme Hrvatskoga proljeća) – ipak bivaju rjeđe i pisane i izvođene (Opširnije o hrvatskim povijesnim dramama piše Sanja Nikčević u *Što je nama hrvatska drama danas*, Naklada Ljevak, Zagreb 2008.)

¹⁵ Giambattista Vico (1668. – 1744.)

¹⁶ Drago Šimundža, *Bog u djelima hrvatskih pisaca: vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća*, sv. 1, Matica hrvatska, Zagreb 2001., str. 681.

¹⁷ Šimundža, nav. dj., str. 683.

4.1. Formalno, povijest se ovdje motrenim dramatičarima ponudila kroz mit, legendu, antičku tragediju, (pretjerane) povijesne interpretacije i sl. Od šezdesetih godina 20. stoljeća naovamo, nerijetko kičena, gotovo barokna isprepletenost raznolikih značenjskih sastavnica i utjecaja, fragmentarnost kompozicije, erudicija i nagomilanost literarnim, glazbenim i vizualnim sastavnicama – znaju zamagliti osnovne obrise dramske strukture. Imajući pritom na umu poglavito Kušana, Marovića ili Paljetka, zapravo se susrećemo s postmodernističkim stvaralačkim pristupom dovedenim u oblikovnom smislu do stilskoga eklekticizma, što će dramaturšku opravdanost i svrhovitost teksta katkad dovesti u pitanje.

4.2. Ontološki pak gledano, povijesni se obrazac – uz ostale – u brojnim djelima iz predmetnoga korpusa ostvaruje kao način problematiziranja vlasti, moći, politike, upitnoga civilizacijskog napretka, koji (napredak) u npr. grčkoj umjetnosti i uopće kulturi, njezinoj tankočutnosti i dubini pronalazi nadahnuće, ali se – čini se – uvijek nanovo vraća *kruhu i igrama*, površnosti i vulgarnosti pojedinih društvenih ustroja (prisposobivim primjerice s u *Areteju* spomenutim konjem koji u Starome Rimu postaje senatorom). Veličanje pokojnika, cijenjenoga kazališnog redatelja o kojemu je riječ u Brešanovu *Juliju Cezaru*, drami koja kao metu svoje polemičnosti uzima izmjenu vladajuće strukture i sluteću represivnu tendenciju u Hrvatskoj u devedesetim godinama prošloga stoljeća, zapravo je traženje pandana netom ubijena Julija Cezara, koji će biti pokopan s počastima, ali će se dan njegova pokopa pamtiti kao *slavan i sretan*; dvoličje i oportunističkoga mehanizma stalno je na djelu kroz povijest. *Vlast je uvijek bila vlast, pa i ostaje vlast* – kazat će lik Drugoga radnika u završnom, trećem činu Šoljanove *Dioklecijanove palače*¹⁸. Povijesnost – ili pak metapovijesnost, kao proizvod fikcijskog eksperimenta, pa i manipulacije nad činjeničnim – postaju tako uvjerljivima i provjerljivima, čak egzistencijalno dodirljivima. Uostalom, ta se dodirljivost odrazila i u sudbinama nekih dramatičara.

5. Upravo rečenu manipulaciju nad povijesnim činjenicama (pa i putem njihove ironizacije), nad mitom te klasičnom i novijom književnošću u ulozi pred-teksta u odnosu na *sadašnjost* – u motrenim dramama mogli bismo tumačiti kao rezultat i sredstvo intelektualne, etičke ali i svjetonazorske samoobrane, ili čak kao način stvaranja autorova vlastitog *maloga svijeta*, njegova literarnoga, strukturalnoga davanja smisla / osmišljavanja i beletrističkog uzdizanja nad bezgraničnim kaosom i besmisлом – političkim i ideološkim – u opasnosti od podčinjavanja mnogočemu aktualnom, nehumanom, a izvanknjiževnom.¹⁹ Hrvatski je prostor – kako je već isticano – tijekom druge polovice

¹⁸ Šoljan, nav. dj., str. 310.

¹⁹ Dodajmo tu i Matkovićevo mišljenje – bilo kao dramatičara, bilo kao izvrsnoga poznavatelja dramatičke – kako su *tekstovi suvremene dramske književnosti stvarno (su) suvremeni ukoliko u njima žive pitanja našeg vremena, a pri ocjeni suvremenosti nekog djela /.../, posve je irelevantno je li autor smjestio svoju dramsku viziju u vlastito kalendarsko doba ili neko drugo* (Preuzeto iz: Branko Hećimović, *Dijalog i monolog u Matkovićevo djelu*, u: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991*, HAZU, Osijek – Zagreb 1992., str. 230.)

20. stoljeća prolazio kroz brojna i raznolika politička previranja te burne administrativne promjene. U svim predmetnim desetljećima izrazi (političke) pobune i polemičnosti znali su biti u tolikoj mjeri prikriveni da se razumijevanje u njima sadržane aluzivnosti usmjerene k stranoj književnosti i povijesti moglo očekivati samo od školovanih, intelektualno mjerodavnih te uopće zainteresiranih. Neki su od autora čak opovrgavali političnost svojih tekstova u strahu od posljedica koje bi mogle uslijediti po njihovu objavljivanju. Razumljivo je stoga što su mnogi od instrumenata političke subverzivnosti i polemičnosti na dramskoj razini o kojoj je ovdje bilo govora ponekad teško prepoznatljivi, pogotovu onima koji dostatno ne poznaju povijesno-političke, svjetonazorske pa i gospodarske okolnosti koje su vladale na hrvatskom području u sklopu negdanje SFRJ te u novoj hrvatskoj državi u devedesetima. Prvenstveno tu mislimo na strano čitateljstvo i kazališnu publiku.

IZ LITERATURE

- Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1997.
- Brešan, Ivo, *Julije Cezar*, u: Ivo Brešan, *Spletke*, Naklada Društva hrvatskih književnika, Zagreb 1997.
- Brešan, Ivo, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, ABC naklada, Zagreb 2003.
- Brustein, Robert, *The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama*, Elephant Paperback, Chicago 1991
- Fabrio, Nedjeljko, *Aluzivne drame*, Profil, Zagreb 2007.
- Fabrio, Nedjeljko, *Predgovor. "Tri drame" Vlatka Perkovića*, u: Vlatko Perković, *Tri drame (i skica za jedan operni libreto)*, Split 1997.
- Gašparović, Darko, *O kazališnoj poetici Radovana Ivšića*, u: *Krležini dani u Osijeku 2001.*, prir. B. Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odjeljak za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2002., str. 210-223.
- Gavran, Miro, *Odabrane drame*, Mozaik knjiga, Zagreb 2001.
- Goldman, Emma, *Moderna drama (Moćan širitelj radikalne misli)*, u: E. Goldman, *Anarhizam i drugi ogledi*, DAF, Zagreb 2001.; preuzeto s: <http://www.stocitas.org/emma%20goldman%20drama.htm>
- Hartnoll, Phyllis, *The Theatre, A Concise History*, revised edition, Thames and Hudson, London – New York 1991
- Hećimović, Branko *Dijalog i monolog u Matkovićevu djelu*, u: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991*, HAZU, Osijek-Zagreb 1992., str. 226-239.
- Hrestomatija novije hrvatske drame. II dio 1945-1995*, prir. B. Senker, Disput, Zagreb 2001.

- Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, (zbornik), ur. D. Oraić Tolić i V. Žmegač, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagreb, Zagreb 1993.
- Ivšić, Radovan, *Kralj Gordogan*, u: Radovan Ivšić, *Teatar*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1998.
- Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, zbornik radova, gl. ur. Ivo Frangeš, Književni krug, Split 1997.
- Krleža, Miroslav, *Aretej ili Legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici*, Svjetlost – Školska knjiga, Sarajevo – Zagreb 1977.
- Krleža, Miroslav, *Legende*, Oslobođenje – Mladost, Sarajevo – Zagreb 1981.
- Kušan, Ivan, *Svrha od slobode. Drame*, AGM, Zagreb 1995.
- Mannheim, Karl, *Ideologija i utopija*, Naklada Jesenski i Turk / Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb 2007.
- Marinković, Ranko, *Glorija u: Glorija i druge drame*, Globus – Svjetlost, Zagreb – Sarajevo 1988.
- Marović, Tonči Petrasov, *Antigona, kraljica u Tebi; Temistoklo*, u: T. P. Marović, *Odabrana djela II (Proza, drame)*, Književni krug Split, Split 1992. (prethodno objavljeno: T. P. Marović, *Temistoklo, dramska historija*, “Mogućnosti”, Split 1984.)
- Marović, Tonči Petrasov, *Osamnica, Cekade*, Zagreb 1984.
- Matković, Marijan, *I bogovi pate (drame)*, Zora, Zagreb 1962.
- Mišković, Grgo i Peričić, Helena, *Hrvatska drama s religijskim elementima u razdoblju komunizma. Književnost i društvo u drugoj polovici 20. stoljeća, Krležini dani u Osijeku 2009.*, *Hrvatska drama i kazalište i društvo*, priur. B. Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta / Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku / Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2010., str. 162-177.
- Mišković, Grgo i Peričić, Helena, *Hrvatska religijska drama u mediteranskom kulturnom prostoru. Književnost i politika u XX. st.*, *Zadarski filološki dani*, u: *Zadarski filološki dani III.*, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog u Zadru i Ninu 5. i 6. lipnja 2009., ur. Šimun Musa, Sveučilište u Zadru (Odjel za kroatistiku i slavistiku), Zadar 2011., str. 159-177.
- Mrduljaš, Igor, *Dramski vodič: Od Vojnovića do Matišića (hrvatska dramatika 20. stoljeća)*, AGM / Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1997.
- Mrduljaš, Igor, *Riječ koja se čuje (O dramatici Ivana Kušana)*, u: I. Kušan: *Svrha od slobode*, Zagreb 1995.
- Mrkonjić, Zvonimir, *Ogledalo mahnitosti*, Biblioteka Prolog, Zagreb 1985.
- Nankov, Nikita, *Postmodernizam i kulturni izazovi*, s engl. prev. Marija Paprašarovski, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2004.
- Nikčević, Sanja, *Što je nama hrvatska drama danas*, Naklada Ljevak, Zagreb 2008.

- Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990.
- Paljetak, Luko, *Orfeuridika*, Zagreb, "Forum", 39, 2000.
- Paljetak, Luko, *Poslije Hamleta*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1997.
- Peričić, Helena, *Uvod u Paljetkovo dramsko stvaralaštvo za odrasle, Krležini dani u Osijeku 2000.*, *Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, I. dio, zbornik, prir. B. Hećimović, Zavod za povijest hrvatske knjiženosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2001., str. 267-276.
- Peričić, Helena, *Metaliterarnost i multikulturalnost hrvatske drame druge polovice XX. stoljeća*, / Summary: *Metaliterariness and Multiculturalism in Croatian Drama from the Second Part of the 20th Century*, Zbornik radova X., *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti, /Tekstovi nastali povodom 50 godina Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (1956.-2006.)*, ur. C. Pavlović i V. Glunčić-Bužančić, Književni krug Split, Split 2008., str. 447-460.
- Peričić, Helena, *Tekst, izvedba, odjek (Trinaest studija iz hrvatske i inozemne dramske književnosti)*, Erasmus, Zagreb 2008.
- Peričić, Helena, *Raznodobna istodobnost Kušanove Svrhe od slobode / Non-simultaneous Simultaneity of Kušan's Text The Purpose of Freedom (Svrha od slobode)*, *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova XII. *Istodobnost raznodobnog. Tekst i povijesni ritmovi*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić i A. Meyer-Fraatz, Književni krug / Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb 2010., str. 346-361.
- Peričić, Helena, *(Ne)poćudnost kao književnopovijesna konstanta i kriterij (primjeri iz domaće kritike 1914.-1940.) (Un)suitability as a Literary-Historic Constant and Criterion (Examples from Croatian Criticism 1914-1940)*, 29-30, *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova XIII. *(Poetika i politika kulture nakon 1910. godine)*, ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz, 2011., Književni krug / Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Split – Zagreb 2011., str. 17-30.
- Peričić, Helena, *Jezik ideologije i ideologija jezika u Desničinoj drami Ljestve Jakovljeve, Desničini susreti 2010.*, Zbornik radova, ur. Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina, Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije Filozofskog fakulteta u Zagrebu / Plejada, Zagreb 2011., str. 49-61.
- Peričić, Helena, *Multiculturalism and the Return to Tradition. Elements of the Literatures in English in the Works of Some Postmodern Croatian Playwrights: Slamnig – Šoljan – Paljetak, Identities in Transition in the English-Speaking World*, ed. By Nicoletta Vasta et al., Udine, Forum, 2011, 251-260.
- Peričić, Helena, *Deset drskih studija* (o književnim pitanjima, pojavnostima i sudbinama), Naklada Bošković, Split 2011.
- Peričić, Helena, *Literature "minori", identità culturale e globalizzazione*, In: *Europa neu denken. Region, Innovation und Kulturalität*, Hg. Michael Fischer, Programmereich

Arts & Festival Culture, Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst der Universität Salzburg / Universität Mozarteum, Media Design: Ritzner.at, Online-Publikation, Salzburg 2012., 43-52. (Übersetzer: Max Blažević).

Peričić, Helena, *Povijesno-metonimijski aspekt hrvatske drame druge polovice XX. st.*, "Forum", HAZU, knj. 84, 51, Zagreb 2012., 4-6, str. 590-603.

Peričić, Helena, *Ispisati istinu umjesto povijesti*²⁰ (otpor ideološkom u izboru hrvatskih drama iz druge polovice XX. st.), (*Writing the Truth Instead of History: Resistance to Ideology in some Croatian Plays in the Second Half of the 20th Century*), "Poznańskie Studia Slawistyczne", Adam Mickiewicz University Press, Poznań 2014., numer 6, str. 165-182.

Perković, Vlatko, *Zatvoreno poslijepodne*, "Mogućnosti", Split 1966. (ili u: Vlatko Perković, *Tri drame (i skica za jedan operni libreto)*, Split 1997.).

Reading the Past, ed. by Tamsin Spargo, Palgrave, New York 2000.

Slamniġ, Ivan, *Firentinski capriccio: jedanaest radio-drama*, Izdavaġki centar Rijeka, Rijeka 1987.

Stamać, Ante, *Zapravo, Šoljan*, Društvo hrvatskih knjiŹevnika, Zagreb 2005.

Supek, Ivan, *Heretik*, u: Ivan Supek, *Drame*, Matica hrvatska, Zagreb 1971. (prvotisak: Rad JAZU, 353, Zagreb 1968.)

ŠimundŹa, Drago, *Bog u djelima hrvatskih pisaca: vjera i nevjera u hrvatskoj knjiŹevnosti 20. stoljeća*, sv.1, Matica hrvatska, Zagreb 2001.

Šnajder, Slobodan, *Hrvatski Faust*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1982.; *Neki Jona. Starozavjetna legenda po novozavjetnom apokrifu*, u: S. Šnajder, *Kamov: legende oko freske*, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, Zagreb 1978. (prvi tisak u "Pitanja", sv. 44/45, 1973.)

Šoljan, Antun, *Dioklecijanova palaġa*, u: A. Šoljan, *Devet drama*, Matica hrvatska, Zagreb 1970.

Šoljan, Antun, *Romanca o tri ljubavi*, u: *Izabrana djela*, I, ur. Pero Budak, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1987.

Vonġina, Nikola, *Od "Kneza" do "Firentinskog capriccia"*, "Republika", Zagreb, 61, 2005., 11, 62-74.

²⁰ U naslovu navedenoga rada autorica Helena Peričić posluŹila se parafrazom stiha iz pjesniġke zbirke *Osamnica* Tonġa Petrasova Marovića (1984.) kojim pjesnik nagovješta falsificiranje povijesnih ġinjenica u povjesnicama koje obiġno pišu pobjednici.

USPJELA NEUSPJELA REVOLUCIJA 1971. U ZAGREBU

O predstavi *Plebejci uvijekavaju ustanak* na sceni Teatra itd

Između 1968. i 1974. godine, u vrijeme kad priznata kazališna kritičarka Marija Grgičević iz raznih razloga bude tvrdila da je Zagreb *po svojim kazališnim potencijalima, glumačkom, redateljskom, scenografskom, kostimografskom i drugom stvaralačkom kadru – prvi grad u Jugoslaviji*¹, zagrebačke su pozornice prikazivale čak nekoliko dramskih naslova autora s njemačkoga jezičnog prostora. Od tada izvedenih predstava prema tekstovima iz ponude njemačke književnosti do danas se među najsjajnije trenutke hrvatskoga glumišta svrstavaju inscenacije četiri djela iz korpusa suvremene drame: *Patnje gospodina Mockinpotta* i *Hölderlin* Petera Weissa (1969., Zagrebačko dramsko kazalište, režija Božidar Viočić, odnosno 1973., Dramsko kazalište Gavella, režija Kosta Spaić), *Kaspar* Petera Handkea (1970., Teatar ITD, režija Vladimir Gerić) te *Plebejci uvijekavaju ustanak* Güntera Grassa (1971., Teatar ITD / HNK, režija Georgij Paro i ansambl).

Tzv. *Plebejci*, koje su već prije hrvatskih i njemački kritičari prepoznali kao napredno političko kazalište i razračunavanje s ponašanjem tipičnog intelektualca tijekom društvenih previranja, nisu skrivali svoje političke konotacije i dobro su se uklapali u tadašnji zagrebački kazališni repertoar.² Otvoreno se u tom komadu kroz neuspjelu

¹ Marija Grgičević, *Na zagrebački način*, “Večernji list”, Zagreb, 19. 10. 1971.

² Za renomirane kroničare njemačkoga kazališta poput Henninga Rischbietera Grassov je tekst značio *prvi poslijeratni komad: za razliku od drama Hochhutha, Walsera, Weissa on se ne odigrava prije 1945. niti je fiksiran na vrijeme prije te godine, već dodiruje tematiku koja više nije dio suvremenosti, ali još nije postala povijest, nije historiografski svrstana /.../* (Henning Rischbieter: *Grass probt den Aufstand*, “Theater heute”, 2 / 1966, Velber, 1966., str. 13-16, ovdje str. 13 – navode iz svih publikacija na njemačkom jeziku za potrebe ovog članka na hrvatski jezik preveo Rikard Puh). Praizvedba tog naslova izazvala je čak toliko žustre reakcije da je Helene Weigel, koja je nakon Brechtove smrti 1956. godine brinula o njegovoj ostavštini, berlinskim teatrima pod vodstvom Boleslawa Barloga na nekoliko godina zabranila uvrštavanje Brechtovog stvaralaštva u repertoare. Sam dramatičar je, međutim, u prvim desetljećima nakon Drugoga svjetskog rata i pored toga češće bio smatran kontroverznim. Prvenstveno zbog njegovih političkih stavova i načina kako ih je izražavao, višestruko se javno pozivalo na bojkot njegovih djela, na Zapadu kao i na Istoku, da bi

revoluciju 1953. godine u Demokratskoj Republici Njemačkoj tematizira narodno nezadovoljstvo politikom državnog vodstva, prisutno i u tadašnjoj Hrvatskoj, a redatelj Šef, glavni (anti)junak i scenska slika djelovanja Bertolta Brechta u tom dotad najvećem istočnonjemačkom ustanku nakon Drugoga svjetskog rata, izgleda kao stariji brat Učitelja iz tragikomedije *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja* Ive Brešana, djela-simbola hrvatske dramske književnosti i kazališta 1970-ih. Godine 1971. u programatskim promišljanjima tada iznimno napredna kuća Teatar ITD ta je dva naslova repertoarno spojila sa scenskom igrom *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* Toma Stopparda u dramski triptih *Kolo oko Shakespearea*, čime je hrvatsko glumište dodatno istaknulo svoje ambicije i sposobnosti za glasno sudjelovanje u raspravama o aktualnostima tadašnjega nemirnog društvenog trenutka.

Grassov je komad već 1966. njemačka kritika prihvatila s odobravanjem, unatoč svim njegovim očiglednim dramaturškim nedostacima poput relativno skromnog razvoja radnje te djelomično patetične i polovično razrađene središnje scene i usprkos tek solidnoj praiizvedbi u zapadnoberlinskoj kući Schillertheater (režija Hansjörg Utzerath), gdje se na više razina isključivo inzistiralo na kvazidokumentarizmu i opreci Grass – Brecht (programskom knjižicom koja je, prepuna dokumenata iz lipnja 1953., nudila javne govore političara i sindikalnih vođa iz Savezne Republike Njemačke, zahtjeve građevinskih radnika, izjavu zapadnonjemačkog kancelara Adenauera, novinski članak *Kako se sramim!* režimskog pjesnika Kurta Barthela iz istočnonjemačkog lista “*Neues Deutschland*” i dr., te režijom i scenografijom koja je detaljno imitirala proscenij Brechtove pozornice u njegovom teatru Berliner Ensemble).³ Komentatori su uglavnom

ih se nakon stanovitog vremena iznova forsiralo i isticalo, u tisku kao i na pozornici (usp. npr. Wolf Gerhard Schmidt, *Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext*, Metzler, Stuttgart – Weimar, 2009., 59; Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*, Reclam, Stuttgart, 1976., str. 131-133., 212). Kad je Günter Grass u svojim *Plebejcima* krenuo problematizirati Brechtovu umjetničku veličinu i ulogu u povijesti, ime je tog tada već preminulog dramatičara u Saveznoj Republici Njemačkoj upravo stajalo na svom poslijeratnom vrhuncu; izdavačka kuća Suhrkamp, zastupnik Brechtovih djela na zapadnom tržištu, 1968. objavila je fascinantne podatke: u razdoblju između te godine i 1950. moglo se u svijetu navodno izbrojiti 796 (!) inscenacija njegovih komada, a i prodaja knjiga s naslovima tog autora dostizala je do tada nezamislive milijunske brojke (usp. npr. Hans Daiber: *Deutsches Theater seit 1945. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*, Reclam, Stuttgart, 1976., str. 218). Na takve statistike nadovezala se i drama *Plebejci uvježbavaju ustanak*: relativno brzo nakon praiizvedbe ona je postala repertoarnom uspješnicom i već je do kraja sezone 1967. / 1968. samo na njemačkom jezičnom prostoru bila igrana u jedanaest kazališnih kuća.

³ Prvo scensko izvođenje komada pratili su povici negodovanja publike i tek polovičan uspjeh u recenzijama, no istovremeno je Grassovo djelo dobilo mnoge pohvale. Tako je renomirani kritičar Friedrich Luft u listu “*Die Welt*” tvrdio da je ono u *svom ispreplitanju istine, stvarnih predložaka i vjerodostojne izmišljotine /.../, stavimo li ga već u novi niz njemačke “dokumentacijske” drame, do sada daleko najbolje, najinteligentnije* (Friedrich Luft, *Ein Wallenstein der Revolution*, “*Die Welt*”, Berlin, 17. 1. 1966.).

odmah primijetili glavne osobine teksta: višestruko kompleksno preklapanje formalnih folija poput aluzija na životopis Bertolta Brechta i djela o vojskovođi Koriolanu, zatim dokumentarnog i fikcionalnog materijala, radničkog žargona i stručnog jezika kazalištaraca itd. Posebno su ogledi isticali uspjeh dokumentarističkih načela koja je ta *idejna, umjetnička i povijesna drama*⁴ ponudila te Grassov diskutabilan odnos prema Brechtu. Glavni lik Šef uobličen je, naime, kao prvenstveno ciničan esteta koji se za sve oko sebe zanima tek kroz prizmu kazališta. Tako on radnike, koji ga u teatru posjećuju s molbom da se solidarizira s njima, pokušava ugraditi u svoju režiju *Koriolana* Williama Shakespearea i na taj ih način iskoristiti, umjesto da podrži njihovu klasnu borbu. Kako Brechtovo djelovanje u trenucima revolucije na ulicama DDR-a do danas nije u potpunosti razjašnjeno, ali se od početka povezuje s navodnom ravnodušnošću prema radničkim zahtjevima, nije teško u takvom sinopsisu prepoznati otvoreno kritiziranje intelektualne legende.

Kazališna kritika i esejistika na njemačkom jezičnom prostoru će i u kasnijim prilikama tekstu *Plebejci uvježbavaju ustanak* rjeđe prilaziti preko političko-povijesnog aspekta sadržaja, a češće preko Grassova korištenja lika Bertolta Brechta. No da puko inzistiranje na Brechtovim crtama Šefa i ne mora biti jedini način scenskog čitanja tog predloška, odnosno direktno voditi do dobre predstave, nije pokazala samo relativno suzdržana kritičarska ocjena koncepta premijere u Berlinu već i uspjeh istog naslova u bečkom kazalištu Burgtheater. U svibnju 1966. Kurt Meisel je tamo građu režirao kao borbu nesigurnog intelektualca sa samim sobom, pri čemu se nije nužno moralo misliti isključivo na Bertolta Brechta. Kako prosječan kazališni gledatelj u Austriji tada još i nije bio pretjerano dobro obaviješten o životu i djelu toga kazališnog velikana, redatelj je iskoristio priliku da u prvi plan stavi općenitije teme – položaj (ne)angažiranog umjetnika i (ne)mogućnost (revolucionarnog) djelovanja u suvremenom svijetu. Slično uspješne prije 1971. godine bile su i verzije tog naslova u kazalištu Münchner Kammerspiele u svibnju 1967. te u hamburškoj kući Junges Theater samo nekoliko mjeseci kasnije, obje s novitetima na sceni: u min-henskoj je predstavi redatelj Hans Lietzau radničke demonstrante prikazao kao skupinu izdvojenih pojedinaca sa zajedničkim ciljem (što se razlikovalo od dotadašnjeg shvaćanja te grupe likova kao homogene i kompaktne), a u Hamburgu je Richard Münch (koji je u Beču bio glumio Šefa) intrigantno kombinirao najvažnije od redateljskih elemenata iz Münchena i Beča. Kao uvod u prikaz inscenacije komada *Plebejci uvježbavaju ustanak* u Zagrebu može se reći da je ostvarenje u Teatru ITD po koncepciji očito bilo bliže tim kasnijim pristupima dramskom predlošku nego onom koji je ponudila praiizvedba u Berlinu, no zagrebačka je recepcija Grassova djela ipak više povezana s određenim specifičnim aspektima kazališno-povijesnog i društveno-povijesnog trenutka 1971. u Zagrebu, Hrvat-

⁴ Rikard Puh, *Ein wegen historischer Hindernisse und Künstleregos misslungener Aufstand. Bertolt Brecht, Zeitkonzeptionen und Geschichtsauffassungen in Plebejer proben den Aufstand von Gün-ter Grass*, "Zagreber Germanistische Beiträge", 17 / 2008, Zagreb, 2008., str. 37-54, ovdje str. 53.

skoj i tadašnjoj Jugoslaviji, a manje s navedenim pitanjima o potencijalnom Grassovom napadu na konkretnu osobu Bertolta Brechta.⁵

⁵ Šira hrvatska javnost tada naime još nije imala, a zbog skromnih izvora nije niti mogla imati neku jasniju sliku o Günteru Grassu. U recenzijama predstave taj je autor tituliran kao *najznačajnije ime suvremene njemačke književnosti* (Augustin Stipčević, *Zagrebačka kazališna sezona*, "Pozorište", 4 / 1971, Tuzla, 1971., str. 386-395, ovdje 386), te je nazivan i naprednim (usp. Veselko Tenžera, *Uniformirani vizionar se buni*, "Hrvatski tjednik", Zagreb, 16. 4. 1971.), no dublje povezanosti hrvatske javnosti i struke s Grassom tada zapravo još nije bilo. Približavanje lika i djela toga njemačkog autora hrvatskoj publici krajem 1960-ih godina pokušavalo se organizirati preko razgovora umjetnika s medijima: tako je prilikom posjeta Beogradu 1969. Grass za "Vjesnik u srijedu" odgovorio na nekoliko relativno općenitih pitanja, a nekoliko mjeseci kasnije su u "Telegramu" objavljeni veći dijelovi iznimno informativnog intervjua koji je dramatičar samo koji dan ranije dao francuskom časopisu "La quinzaine littéraire" (usp. *Za spekulacije neću da znam*, "Vjesnik u srijedu", Zagreb, 21. 5. 1969; Günter Grass, *Angažirati se, za pisca znači raditi*, "Telegram", Zagreb, 17. 10. 1969.). Prijevode djela Güntera Grassa, koji je tada i domaćoj znanosti postao zanimljiviji (usp. Viktor Žmegač, *S Grassom o Grassu*, "Književna smotra", 4 / 1970, Zagreb, 1970., str. 3-7; Ivo Runtić, *Grassov junak između akcije i kontemplacije. Günter Grass. Mačka i miš*, "Književna smotra", 4 / 1970, Zagreb, 1970., str. 48-54; Dragutin Horvat, *Günter Grass. Lokalna anestezija*, "Književna smotra", 7 / 1971, Zagreb, 1971., str. 86-87; i dr.), u Hrvatskoj se počelo objavljivati tek nakon angažmana srpskih izdavača (usp. Ginter / Günter / Gras / Grass / : *Dečji doboš*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1963.; Ginter / Günter / Gras / Grass / , *Pseće godine*. Roman, Prosveta, Beograd 1965.), ali prilično sporo i količinski skromno. U vrijeme prije i neposredno nakon insceniranja *Plebejaca* u Zagrebu, na hrvatski je bila prevedena tek novela *Mačka i miš* (usp. Günter Grass, *Mačka i miš*, Zora, Zagreb 1969.). Znatno poznatije u Zagrebu tada je bilo ime i stvaralaštvo Bertolta Brechta, čija se djela već prije 1970-ih pristojno prevodilo (usp. Nataša Dragojević, Fikret Cacan, *Svjetska književnost u hrvatskim prijevodima. 1945 – 1985. Bibliografija*, Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, Zagreb 1988., str. 17-27, 31-32, 117-120) i izvodilo (podatci u ovom radu temelje se na proučavanju građe iz zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU i arhiva periodike Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu te na referentnim publikacijama: Branko Hećimović /prir. i ur./: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840 – 1860 – 1980. Knjiga 1. Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*, Globus – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1990.; Branko Matan (prir.): *Brecht u Hrvatskoj. Pregled izvedaba*, "Prolog", 35 / 1978, Zagreb, 1978., str. 91-114; Miro Medimorec, *Studentsko kazalište*, "Kazalište", 35 - 36 / 2008, Zagreb, 2008., str. 130-149): Brecht je bio prvi njemački dramatičar koji se poslije 1945. pojavio na repertoaru nekog ansambla u Zagrebu (*Puške gospođe Carrar*, Centralno studentsko kazalište, 1947., režija Vladimir Pogačić / Zagrebačko dramsko kazalište, 1949., režija Vid Fijan) te autor djela koje je širom otvorilo vrata i pripremlilo put velikom povratku njemačke drame i suvremenih autora s njemačkoga jezičnog prostora na daske važnijih hrvatskih kazališta nakon Drugoga svjetskog rata, komada *Kavkaski krug kredom* (Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1957., režija Bojan Stupica). No ti su znameniti trenuci u povijesti hrvatskoga glumišta, a tako i njegovo ime, ipak ostajali bez dugotrajnije jeke i traga. Nakon uspjeha *Kavkaskog kruga kredom* slijedile su do 1970-ih predstave u nešto skromnijim okvirima, kako izvedbenim tako i recepcijskim: prvo kombinacija znamenitoga poučnog komada *Izuzetak i pravilo* s govorom glumcima *O svakidašnjem teatru* i tekstom *Pravilna linija* na komornoj sceni Hrvatskoga narodnog kazališta (režija Georgij Paro, 1958.), a zatim i globalno poznata igra *Dobri čovjek iz Sečuana* (režija Milan Lamza, 1963.). Ipak, razina prihvaćenosti Brechtova imena u Zagrebu tih godina ogleđa se u činjenici da je od 1957. do 1959. u tada popularnom kazalištu Komedija u stilu glazbene predstave igrana *Prosjaka*

Premijera zajedničke produkcije Teatra ITD i Hrvatskoga narodnog kazališta izvedena je 1. travnja 1971. Neki su kritičari nakon te hrvatske i jugoslavenske praiizvedbe spominjali u Grassovu naslovu *kao središnju osobu zbivanja /.../ dramatika i redatelja Bertolda /sic/ Brechta*⁶ te su svoje tekstove, poput kolega u Njemačkoj, strukturirali oko tog detalja. No velika većina recenzija prepoznala je najvažniji aspekt djela u onome što je Grass poigravanjem s Brechtovom biografijom tek naznačio, a na što je nedvojbeno ukazao programski letak predstave – u tematiziranju diskutabilnog ponašanja tipičnoga intelektualca u revolucionarnim situacijama. Kritike su isticale raznolik spektar perspektiva te problematike: Jozo Puljizević je smatrao da komad razotkriva društvenopolitičku ulogu kazališta u vremenima promjena, što je impliciralo prigovor nedostatnog angažmana umjetnika. S druge strane, nazivajući dramu psihološkom, Nikica Mihaljević je u “Studentskom listu” aktivistički naglašavao da se u *njenim /.../ okvirima odvija tragedija ljudskih sudbina prezentirana direktno u momentu kada se od dijalektike “stavanja stvari” pokušava praviti mit.*⁷ S događajima iz 1968. godine u još svježem sjećanju te s kompliciranim političkim trenutkom na globalnoj i nacionalnoj razini pred očima, mogao je tadašnji čitatelj kritika u takvim riječima bez većih teškoća prepoznati paralele između dramskog sadržaja i društvene stvarnosti. Slično su, uz spomenutog Puljizevića, i Nasko Frndić i Marija Grgičević dovodili djelo u vezu s aktualnim okolnostima. U kulturnim se rubrikama masovnih listova moglo čitati da u glavnom liku ima *relativizma suvremenog intelektualca koji mora pomiriti svoju hrabrost s pragmatizmom vremena*,⁸ da komad *ilustrira slojevitost suvremenih idejnih i društvenih suprotnosti*,⁹ a odnos između umjetnosti i revolucije smatralo se *za nas posebno živim pitanjem*.¹⁰ Mišljenja kritičara na jednome mjestu koncizno je sumirao Nikola Batušić; eksplicitno spominjući velike ustanke nakon Drugoga svjetskog rata (*Budimpeštu 1956. i Prag 1968. i Gdanjsk 1970.*¹¹), valjalo je po njemu u središtu interpretacije predstave *Plebeja-*

opera (režija Tito Strozzi), a i u programu zagrebačkog studija državne televizije našlo se mjesta za izbor iz fragmenata *Strah i bijeda Trećeg Reicha* (1963., koncepcija Ivo Štivičić, režija Mario Fanelli). Značajan prostor u tiskanim medijima Brecht je pak, nakon Stupičina spektakla, dobio posebno prilikom postavljanja komada *Život Galilejev* 1969. u Zagrebačkom dramskom kazalištu (režija Dino Radojević) te, pogotovo, povodom gostovanja njegove matične kuće Berliner Ensemble u Zagrebu krajem svibnja 1970. U najjačoj glumačkoj postavi i s radovima znamenitih brechtovskih redatelja u prtljazi to se kazalište zagrebačkoj publici predstavilo s inscenacijama drama *Zadrživi uspon Artura Uija* (režija Peter Palitzsch i Manfred Wekwerth), *Opera za tri groša* (obnova verzije Ericha Engela, režija Werner Hecht i Wolfgang Pintzka) i *Koriolan* (režija Joachim Tenschert).

⁶ Darko Gašparović, *Intelektualac pred savješću vremena. Uz predstavu Plebejci uvježbavaju ustanak Günthera /sic/ Grassa u Teatru ITD*, “Hrvatsko sveučilište”, Zagreb, 15. 4. 1971.

⁷ Nikica Mihaljević, *Evolucija revolucionarne svijesti*, “Studentski list”, Zagreb, 27. 4. 1971.

⁸ Jozo Puljizević, *Kako da se uvježba ustanak?*, “Vjesnik u srijedu”, Zagreb, 14. 4. 1971.

⁹ Nasko Frndić, *Polivalentna moderna drama*, “Borba”, Beograd – Zagreb, 7. 4. 1971.

¹⁰ M. /Marija/ Grgičević, *Dramatični sudar*, “Večernji list”, Zagreb, 5. 4. 1971.

¹¹ Nikola Batušić, *Tri predstave*, “Republika”, 6 / 1971, Zagreb, 1971., str. 660-666, ovdje str. 660.

ca u Zagrebu sagledati oklijevanje glavnoga lika Šefa: *Upravo ono "nenjemačko" i stoga posebno vrijedno u ovoj predstavi, jest /.../ podvlačenje dileme svakog intelektualca u prošlosti i u budućnosti, u trenucima kada se od njega očekuje nepobitna opredijeljenost za akciju, koju je, dotada, tako govorljivo propovijedao u svojim naučavanjima.*¹²

Usporedimo li kritike inscenacije i pokušamo li rekonstruirati izvedbu na daskama ITD-a, dobit ćemo prikaz predstave koja je radnju očigledno prikazala u snažnom tempu i na moderan način. Po strani su ostale klasične zadanosti o tipizaciji glume i prostoru koji jasno omeđuju zidovi pozornice te u ono doba vrlo omiljena farsičnost. Augustin Stipčević plastično će ocrtati scenske zamisli: *redatelj se udaljio od svake sheme, raširio igru na cijelu pozornicu i na gledalište unoseći u toj razbarušenosti jedan dinamizam teatarske atraktivnosti a da pritom nije umanjio tragiku zbivanja.*¹³ Kako je nestala ograda između glumaca i publike, stvoren je, prema kritičarki Grgičević, *dojam izuzetne spontanosti.*¹⁴ Željko Falout piše u "Telegramu" o *stalnom nemiru, muvanju, guranju, naglim, neslućenim pokretima, o dinamici zarobljene zvijeri.*¹⁵ Uzmemo li u obzir konstataciju Josta Noltea nakon praiizvedbe u Berlinu da je u Grassovim *Plebejcima* *radnja od početka do kraja jedino i samo retardirajući moment,*¹⁶ što ćemo i danas nerijetko sresti u sekundarnoj literaturi, mora se u živahnosti scenske akcije naglasiti izuzetan redateljski pristup tom komadu u Zagrebu.

Uspješno izvođenje *Plebejaca* glumica i glumaca zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, koji je na sceni ITD-a nastupio u punom sastavu s još nekoliko slobodnih umjetnika, bilo je prvo pozitivno ostvarenje tog ansambla nakon dužeg vremena, kako su unisono komentirali svi kritičari i kroničari 1971. Iako su mediji nekim njegovim produkcijama posvećivali veću pažnju, a ponekad i pisali relativno solidne kritike, racionalnu je procjenu o položaju zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u 1960-im već 1971. dao Petar Selem, govoreći da *predstave što nastaju u HNK i on / d / a kad ih rade vrsni redatelji, i onda kad u njima glume izvrsnici hrvatske scene, ostaju negdje na rubovima interesa, ponekad bolje ponekad slabije, ali rijetko kad zaista relevantne, zaista nezaobilazne, zaista umjetnički djelotvorne*¹⁷. Promatramo li je u tom okviru, zaključit ćemo da nipošto nije samo po sebi razumljivo da je inscenacija *Plebejaca* u izvedbi ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta iz tog razdoblja ušla u povijest hrvatskog kazališta te da još danas vrijedi kao jedna od najboljih kazališnih izvedbi na ovim prostorima. Nasko Frndić sumnjao je da se razlozi za takvu situaciju nalaze u donekle shizofrenoj poziciji

¹² Isto, ovdje str. 661.

¹³ Augustin Stipčević, *Zagrebačka kazališna sezona*, "Pozorište", 4 / 1971, Tuzla, 1971., str. 386–395, ovdje str. 387.

¹⁴ M. /Marija/ Grgičević, *Dramatični sudar*, "Večernji list", Zagreb, 5. 4. 1971.

¹⁵ Željko Falout, *Kazališna godina 1971.*, Zagreb, "Telegram", Zagreb, 28. 12. 1971.

¹⁶ Jost Nolte, *Die Plebejer proben den Aufstand*, "Die Welt", Berlin, 6. 1. 1968.

¹⁷ Petar Selem, *Izazov kazališta*, "Hrvatsko sveučilište", Zagreb, 8. 12. 1971.

glumaca, u intimnom angažmanu glumca za jedan tekst, ekipu ili redatelja na jednoj strani, dok na drugoj, za koju je vezan obavezom, ostvaruje ulogu po dužnosti¹⁸. Kako je ansambl, prema procjeni Marije Grgičević, uspio zaigrati zajedničkim dahom, izvanredno homogeno¹⁹, većina recenzija neće posebno isticati ničije ime, jer su, prema riječima Jose Puljizevića, glumci i suradnici u tom projektu doista bili *brojni i jaki*²⁰. Ipak, u ponekoj će se kritici pronaći i eksplicitna pohvala Borisu Buzančiću i Fabijanu Šovagoviću, u ulogama Šefa odnosno Zidara, a pogotovo Vjenceslavu Kapuralu, kojega se dotad uglavnom povezivalo s manjim i sporednim ulogama, a čiju su kreaciju režimskog umjetnika Kosanke Nasko Frndić i Nikola Batušić opisali iznimno pozitivno.²¹

Razloge za iznenađan uspjeh te predstave zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta valja, međutim, tražiti i u novim umjetničkim impulsima koje je Paro krajem 1960-ih donio u Zagreb sa svog stipendijskog boravka u Sjedinjenim Američkim Državama. Predstava *Plebejci uvijekavaju ustanak* bila je prva produkcija nekog komada u Hrvatskoj, a vjerojatno i tadašnjoj Jugoslaviji, kod koje je redateljski rad vođen kolektivno, dakle u suradnji redatelja i glumačkog ansambla. Namjernim i svjesnim naglašavanjem kolektivne komponente toga kazališnog projekta u javnosti, odnosno samom idejom da pri definiranju ciljne izjave inscenacije glumice i glumci sudjeluju ravnopravno s redateljem i dramaturgom, koji su uobičajeno zaduženi za tu dimenziju predstave, postavljen je određen model s poantom političke težine. Istovremeno je to bio odličan poticaj na dodatan angažman i veću identifikaciju glumaca s projektom, suptilna kritika tadašnjega društvenog uređenja te nagovještaj i podrška određenim promjenama u temeljima kazališnog života Hrvatske. U sustavu u kojem su se važna društvena pitanja nerijetko davala na procjenu jednoj osobi koja je bila iznad drugih, ansambl *Plebejaca* dokazao je da se dobri rezultati mogu postići i bez ekskluzivnog vodstva već u dogovoru više jednakopravnih. To je primijetio i Veselko Tenžera, govoreći nakon premijere da *ova izvedba imade i značaj oslobođenja od jednog stila koji je vladao našim kazalištima, i koji ih je i svladao. To je totalitarni, da ne kažem, staljinistički položaj redatelja /.../*.²² A dugogodišnji voditelj Teatra ITD Vjeran Zuppa još će 35 godina kasnije potvrditi taj dojam: *Tada je na plakatima pisalo: "režija: Georgij Paro i ansambl"*. *To danas izgleda dosta naivno, ali je činjenica da je imalo velikoga utjecaja na formiranje kompletnijeg zahvata u strukturu hrvatskog glumišta. On više nije "vodio" ansambl "kao" redatelj. Paro je provocirao lom u vlasništvu nad diskursom režije*.²³ U zagrebačkom kazalištu ta je odluka pak imala dvije konkretne posljedice: s

¹⁸ Nasko Frndić, *Zrelost srednje generacije glumaca*, "Borba", Beograd – Zagreb, 23. 6. 1971.

¹⁹ M. /Marija/ Grgičević, *Dramatični sudar*, "Večernji list", Zagreb, 5. 4. 1971.

²⁰ Jozo Puljizević: *Kako da se uvijekba ustanak?*, "Vjesnik u srijedu", Zagreb, 14. 4. 1971, str. 52.

²¹ Usp. Nasko Frndić, *Zrelost srednje generacije glumaca*, "Borba", Beograd – Zagreb, 23.6.1971; Nikola Batušić, *Tri predstave*, "Republika", 6 / 1971, Zagreb, 1971., str. 660-666.

²² Veselko Tenžera, *Uniformirani vizionar se buni*, "Hrvatski tjednik", Zagreb, 16. 4. 1971.

²³ Vjeran Zuppa u Marin Blažević (ur.), *Razgovori o novom kazalištu I. Branko Brezovec. Ivica Boban. Damir Bartol Indoš. Vjeran Zuppa*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 341.

jedne se strane, možda po posljednji put, simbolički dalo do znanja da je prošlo vrijeme velikih očinskih, autoritarnih likova koje se dugo godina smatralo nužno potrebnima, a s druge se uspjelo poljuljati relativno ustajalu hijerarhiju institucionalnih kazališnih kuća i povećati samosvijest među glumcima, što će već uskoro potaknuti mnoge na stvaranje autonomnih kolektiva i slobodnih grupa.

Izvan okvira obične scenske izvedbe izašli su stvaratelji zagrebačkih *Plebejaca*, osim neuobičajenom definicijom redateljske instance, i sadržajem programskog letka predstave. Navođenjem podnaslova drame (*njemačka tragedija*) i podataka o mjestu i vremenu radnje, dramaturški se konkretizirao okvir djela, čime se dramu identificiralo kao (kvazi)povijesnu i (in)direktno kritičnu prema Demokratskoj Republici Njemačkoj. To je, kao i na drugim mjestima izvedbe, i u Zagrebu dovelo do, na koncu neuspješnih, zahtjeva istočnonjemačke ambasade da se predstava zabrani.²⁴ Važnije je međutim da se letkom od dvije stranice predstava nadovezala na jednu tada aktualnu javnu diskusiju, što kritike u tadašnjim medijima nisu otvoreno tematizirale. Dok je programska knjižica praižvedbe u Berlinu, podcrtavajući tamošnju redateljsku koncepciju, inzistirala na dokumentarnoj faktografiji, Teatar ITD je u svojoj dramaturškoj bilješci u obliku knjižice-letka citirao jedan prilično apstraktan tekst koji se doticao teme *Plebejaca*, ali i direktno ciljao na određenu situaciju iz povijesti hrvatske književnosti i kulture. Postavljena je teza da je *autentična umjetnost glavni saveznik i glavni protivnik revolucije*²⁵ jer je po svom biću namijenjena svima, ona se u svom izvoru uvijek obraća univerzalnom čovjeku (stvarajući ga neprekidno), ali je po svom konkretnom položaju djelo povlaštenog bića, primana i shvaćana od povlaštenih bića. To je njena najdublja antinomija: stvorena za sve i da bude dostupna svima, umjetnost je LUKSUZ.²⁶ Izvor je tih navoda knjiga *Sukob na književnoj ljevici 1928 – 1952* Stanka Lasića. Objavljena krajem 1970., ta je studija o agresivno vođenoj polemici između intelektualaca u i oko Komunističke partije Jugoslavije 1930-ih odmah izazvala golemo zanimanje javnosti. U skladu s riječima u uvodu, gdje stoji da / ž / *ivimo u socijalizmu bez tabua, ali to ne znači da je on bez pritisaka*,²⁷ tom se knjigom u žarište javnog interesa vratila jedna tema koja vladajućoj eliti, pogotovo njenom konzervativnom krilu, nipošto nije bila draga te se u trenucima jačanja svijesti o povijesti u Hrvatskoj iznova ukazalo na činjenicu da je Savez komunista Jugoslavije u svojoj prošlosti imao i istaknutu tamnu staljinističku etapu koju se kasnije željelo zaboraviti.

Usto je Lasićeva publikacija i podsjetila, kako Mladen Kuzmanović njenu percepciju u javnosti sažima nekoliko desetljeća kasnije, *da odnosi između Partije i Krleže nisu*

²⁴ Usp. <http://www.nacional.hr/clanak/84141/zorz-paro-misaona-retrospektiva-kazalishnog-revolucionara> (pristup 8. 12. 2013.)

²⁵ Günter Grass, *Plebejci uvježbavaju ustanak*. Teatar ITD, sezona 1970. / 1971. Zagreb, 1971., programski letak.

²⁶ Isto.

²⁷ Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928 – 1952*, Liber, Zagreb 1970., str. 1.

bili uvijek idilični.²⁸ Takvom je pozadinom Grassov komad i u Zagrebu dao prostora za razmišljanje o pojmu i značenju konkretnoga društvenog autoriteta, premda se o tome nije pisalo po kulturnim rubrikama tiskovina. Iako je u sukobu na ljevici u međuraću Miroslav Krleža zauzeo ispravan stav i bio na strani koja je u intelektualnim prijeporima prije Drugoga svjetskog rata možda izgubila bitku, no nakon 1948. definitivno dobila svoj rat, određeni progresivniji, Grassovom agitacijom za bliskost intelektualaca s revolucionarnim tendencijama u društvu inspirirani duhovi mogli su i tom, tada vrlo cijenjenom, velikanu domaće i europske kulturne povijesti predbaciti, iz svoje perspektive, donekle nedovoljno glasno isticanje na strani onih koji su se u Jugoslaviji 1971. zalagali za dalekosežne reforme. I upravo to je bila još jedna razina vrhunske kvalitete predstave: u vrijeme takozvanoga političkog kazališta, na sceni Teatra ITD su se inteligentno uspjele postaviti teze koje su za sobom mogle iz raznih kutova vući asocijacije, čak s gotovo heretičkim potencijalom.

Predstava se očigledno pametno dotakla jednog od najaktualnijih kazališnih vokabulara onoga doba, političkog teatra, ali se nije izgubila u površnoj agitaciji. Tu se nije dogodilo instrumentaliziranje scene u političke svrhe; Grassovi *Plebejci* nisu svoju ulogu odigrali unutar okvira pukoga agitacijskog teatra čiji bi glavni izvor i prvi cilj bila dnevna politika već su dokaz tezama da su kazališni ljudi u Hrvatskoj između 1965. i 1972. u politici većinom gledali inspiraciju za snažniji umjetnički izričaj, a ne za poriv na slijepo izjednačavanje umjetnosti s politikom u kojem bi prva gubila. Prema riječima Borisa Senkera, hrvatska se kazališna pozornica tih dana *nerijetko koristila kao eksperimentalni laboratorij u kojemu se prvi put provjeravaju neki modeli ponašanja i djelovanja, gdje se ispituju granice slobode te testiraju i javno mnijenje i vlast.*²⁹ Ipak, iako pozivanje na Lasićevu knjigu pokazuje da su se i u Hrvatskoj marljivo tražile lokalne konotacije za Grassova globalna pitanja,³⁰ velik uspjeh predstave, koja je do 26. svibnja 1973. igrana pedeset puta, nije ovisio isključivo o tome.

Promatramo li zaključno recepciju komada *Plebejci uvijek bavaju ustanak* Güntera Grassa u Zagrebu ne samo kroz prosudbene tekstove kazališnih kritičara nego i u širem

²⁸ Mladen Kuzmanović, *Knjiga o mržnji, moći i netoleranciji* / tekst iz / govoren na predstavljanju *Krležologije*, 7. prosinca 1993. u Muzeju Mimara /, <http://archive.is/j3CQn> (pristup 26. 8. 2011.).

²⁹ Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame. II. dio. 1945 – 1995*, Disput, Zagreb 2001., str. 25-26.

³⁰ Koliko je preslika tadašnje jugoslavenske i hrvatske situacije 1971. bila imanentna Grassovom tekstu bit će čitljivo i u izjavi glumca i sudionika te produkcije Fabijana Šovagovića, koji će kasnije ukazati na činjenicu da je sudjelovanje u inscenaciji Grassova komada za njega značilo preklapanje izvođenja fikcije i doživljaja stvarnosti: *Događaji 1971. na primjer paralelizirali su našu scensku predodžbu događaja koji su trebali biti istovjetni onima u Istočnoj Njemačkoj. Naši su ih događaji poništili, ulica je porazila scenu. Na scenu u to vrijeme nije nitko reagirao, te je ta poštena predstava bila prva koja je u meni izazvala direktne sukobe između scenske i životne zbilje* (Fabijan Šovagović u: Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i poljskim Židovom*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa – AGM, Zagreb 1995., str. 344).

okviru kazališno-povijesnog i društveno-političkog trenutka, otkrit ćemo njen trag u povijesti hrvatskoga kazališta kroz tri aspekta kojima je zajedničko zalaganje za pluralizam. (1) Prvi se put tom prilikom insceniralo kolektivno, što je u Hrvatskoj bio ekstravagantan novitet u dramaturškoj pripremi predstave i određena javna demonstracija stava umjetnika prema pitanju i nužnosti autoriteta. (2) Tom je predstavom ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu nakon dugog vremena opet dokazao sposobnost za uspješne predstave te vratio vjeru kritike i publike u sposobnosti najveće nacionalne kazališne kuće, čime su se iznova dali impulsi kazališnoj konkurenciji u glavnom gradu Hrvatske. (3) Kroz eksplicitno citiranje u programskom letku izvadaka iz knjige Stanka Lasića, koja je tada bila jedna od glavnih tema feljtona diljem jugoslavenske federacije, Teatar ITD i zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište produktivno su se i konstruktivno uključili u jednu od važnijih javnih diskusija u 1970-im o totalitarizmu na jugoslavenskim prostorima. Iz relativno kratkog teksta preuzetog u programski letak mogu se dobiti vrijedne spoznaje o asocijacijama pomoću kojih je Grassov komad 1971. u Zagrebu zapravo bio društveno-politički događaj s dobro promišljenom koncepcijom u maniri reflektivnoga političkog kazališta.

Amblematska slika neprijatelja umjetnika okupljenih oko zagrebačkih *Plebejaca* otisnuta je u programskom letku neposredno nakon izvatka iz Lasićeve knjige: iznad lica građanskoga gospodina s polucilindrom i stiliziranim brkom, slike-simbola Teatra ITD, s ponosom se i cinizmom u nacrtanom medaljonu smije fotografija – Josifa Visarionoviča Staljina. Ta jasna konotacija potvrđuje izjavu Georgija Para gotovo trideset godina nakon premijere: *Mi nismo rušili Jugoslaviju, ali smo se suprotstavljali nedostatku slobode i tako smo pokazivali što mislimo.*³¹

³¹ <http://www.nacional.hr/clanak/84141/zorz-paro-misaona-retrospektiva-kazalishnog-revolucionara> (pristup 8. 1. 2014.).

KONTROVERZE OKO *GAMLETTA* SLOBODANA ŠNAJDERA

1.

Da bi se uopće moglo otvoriti govor o kontroverzama oko drame *Gamlett* Slobodana Šnajdera, nužno je najprije podastrijeti neke elementarne činjenice.

Drama *Gamlett*, kojoj je autor stavio podnaslov *fantazija na temu* s posvetom redatelju Dinu Radojeviću, praižvedena je u Narodnome kazalištu u Sarajevu u režiji Sulejmana Kupusovića i scenografiji Mersada Berbera 4. veljače 1987. Naslovni lik dr. Branka Gavelle igrao je Ljuba Tadić. Prvi put je objavljena u časopisu “Prolog / teorija / tekstovi”, br. 3, 1987., a potom u svesku šestom Šnajderovih *Izabranih djela* naslovljenom *Bosanske drame* (Prometej, Zagreb 2006.). Zajedno s *Hrvatskim Faustom*, koji je praižveden u splitskome Hrvatskom narodnom kazalištu 1982. u režiji Dina Radojevića, čini svojevrsnu duologiju o kazalištu u razdoblju ustaškoga totalitarnog režima u doba NDH. Sižejnu okosnicu daju dvije predstave: Goetheov *Faust* u Hrvatskome državnom kazalištu u Zagrebu u režiji Tita Strozija u proljeće 1942. i Shakespeareov *Hamlet* u sarajevskome Hrvatskom državnom kazalištu u Gavellinoj režiji ujesen iste te godine. Kazališna sudbina, međutim, posve im je različita. Dok je *Hrvatski Faust* poslije splitske doživio još četiri postavke, od toga dvije u inozemstvu – Theater an der Ruhr Mühlheim i Burgtheater Beč – *Gamlett* poslije praižvedbe nikad više nije nigdje postavljen.

Odmah upada u oči neobičan naslov. *Gamlett* očito je sintagmatska tvorba od naslova glasovite tragedije o danskom kraljeviću i prezimena velikoga hrvatskog redatelja 20. stoljeća. Hamlet + Gavelle = Gamlett. No postoji i drugo tumačenje. Na ruskome se Hamlet kaže Gamlet, a to pak jest u svezi sa Šnajderovim komadom, jer se u njemu itekako osjeća stalna implicitna prisutnost komunističke komponente u 2. svjetskom ratu, predvođene Staljinovim Sovjetskim Savezom, s vrlo jakim utjecajem i na području tada već bivše Jugoslavije. Ovo odmah navodi na važnu odrednicu Šnajderove dramaturgije: višeznačnost i policentričnost. Doista, u svim Šnajderovim dramama poslije *Kamova smrtopisa* (1977.) uspostavlja se složena višeslojna struktura koja se gradi prepletanjem dokumentarnoga, fiksijskoga i izmašanog. Može se reći da svekoliko Šnajderovo dramsko pismo upravo pršti od polisemije.

Ovdje nas prvenstveno zanima kako se to ostvaruje u *Gamletu*, koji je odmah po scenskoj i tekstualnoj objavi, baš kao i *Hrvatski Faust*, izazvao kontroverzne reakcije.

2.

Uvod u samo tijelo teksta drame čine dva predgovora iz pera Dževada Karahasana i Zvonimira Mrkonjića.

Naslov Karahasanova teksta je *Maniristička igra policentričnosti*. Pošavši od teorijski utvrđene opozicije maniristički vs. klasični tip umjetničke konstrukcije, Karasahan nalazi da su Šnajderove drame, od *Kamova smrtopisa* do *Gamleta*, izrazito maniristički tekstovi. Što to znači? Da je u njima konstrukcijski mehanizam građen na minimalno dva kôda. Jedan je dokumentaran i temelji se na biografiji određene osobe koja je fokusirana u središte dramske radnje, a drugi fiksijski. Najviši stupanj složenosti kodiranja ostvaren je u *Hrvatskom Faustu*, u njemu funkcioniraju čak tri koda: najprije same drame, potom fon povijesnih činjenica i konkretnih osoba, te napokon relacija prema Goetheovu *Faustu* koju *Šnajderova drama istovremeno parodira i reproducira, komentira i parafrazira*.

U *Gamletu* je pisac morao primijeniti drukčiji postupak. Da ne bi doslovno ponovio gradbu *Hrvatskoga Fausta*, Šnajder je pojednostavnio mehanizam tako da tu postoje samo dva usporedna sustava uzajamnog dopunjavanja i komentiranja. Time su, kaže Karahasan, mogućnosti dramskog materijala i na njemu građena mehanizma definitivno iscrpljene. Sljedeći uvid vodi spoznaji da je dokumentarnost tu samo relativna, jer predstavlja tek polazište za *fantaziju na temu*. Spreže se vrijeme, pa je tako kao prvi sugovornik Gavelli po dolasku u Sarajevo pjesnik Silvije Strahimir Kranjčević, koji je u tom gradu živio i djelovao posljednjega desetljeća svoga života (umro je 1907.). Važno je promotriti kako je Šnajder označio aktere svoje drame. U prvoj su grupi osobe iz Shakespeareova *Hamleta*, a ne stvarni glumci koji su ih igrali ujesen 1942. u Sarajevu: Hamlet, Klaudije (Ali, pozor! Uz njega stoje Intendant, a to je tada bio pisac, dramatičar i Gavellin prijatelj iz Zagreba, Ahmed Muratbegović), pa Gertruda, Ofelija, Laert, Fortinbras I i II, Grobari. Oni, dakle, nisu karakteri već funkcije. Nasuprot njima postavljen je titulom, imenom i prezimenom dr. Branko Gavella. No da bi dodatno zakomplicirao stvari, Šnajder još uz to dodaje: *Nepoznati, clericus vagans, etc. Redatelj, Meštar*. Tako je i osovljeni akter sa samoviješću svoga Ja, što je istaknuto i podvučeno navođenjem imena, istodobno i sâm razdijeljen na više funkcija, koje pak sve izviru i uviru u kazalište kao matricu svijeta. Jer, kaže završna uvodna didaskalija: *Sve je ovdje kazalište. Ali ničeg drugog nema*.

Završno Karahasan predlaže tezu da, suprotno od *Hrvatskoga Fausta*, u *Gamletu* fikcija diktira stvarnost, pa čak i onu faktografski neosporno istinitu. I poentira ovako.

Ovdje dakle imamo posla s fikcijom koja izlazi u stvarnost: stvarno ponavljanje fiktivne (literarne) situacije progutala je fikcija, jer u toj stvarnoj situaciji ne sudjeluju

ljudi nego književni karakteri. A to je već par excellence romantičarski motiv i romantičarsko rješenje dramske situacije. To je već stvarno kraj manirističke igre policentričnosti. To je romantičarski doživljaj svijeta i romantičarski sabran tekst. Tekst sabran u uvjerenju da fikcija može pojesti i izdiktirati zbilju.

3.

Pjesnik, esejist, antologičar i, *last but not least*, dugogodišnji dramaturg Dramskoga kazališta Gavella Zvonimir Mrkonjić svoj je predgovor znakovito naslovio *Autor u mišolovci*. Odmah je jasna aluzija na glasoviti prizor s glumačkom družinom iz *Hamleta* u kojemu on hvata u stupicu zlu savjest svoga strica i kralja. U kakvu to mišolovku sad vodi ulovljena Šnajdera?

Tih godina Mrkonjić se intenzivno bavio poetskim i dramskim opusom Radovana Ivšića, pa neće biti slučajno da svoj tekst započinje iskazom toga najdosljednijeg nadrealista u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća: *Teatar je izmetina vlasti*. I odmah utvrđuje da su *Hrvatski Faust* i *Gamlet* političke drame, i to u dvostrukome smislu: prvo svojom tematikom, potom ulaskom u *polje latentnih sila jedne politizirane situacije koja traži povod i tekst da bi se iskazala*. Ovdje se suočavamo s pitanjem tko bi u *Hrvatskom Faustu* bio analogon njemačkom glumcu i redatelju Gustavu Gründensu, koji se osobito proslavio ulogom Mefista u Goetheovu *Faustu*, a zbog izrazite naklonosti nacizmu bio je imenovan nadintendantom svih njemačkih kazališta u doba Trećega Reicha.

Mrkonjić smatra da je potraga za takvim protagonistom u *Hrvatskome Faustu* bila neuspješna na planu osobe, ali je pronašla supstitut u samoj predstavi u Hrvatskom državnom kazalištu 1942. i njenoj mefistizaciji. Šnajder je p(t)okazavši kazališni mehanizam koji savršeno radi u uvjetima zločinačkoga totalitarnog sustava ispisao svojevrstnu metaforu Endehazije, a u sljedećoj je drami posegnuo za stvarnim protagonistom u identičnoj situaciji, a jači lik doista nije mogao naći – dr. Branko Gavella. I to je za Mrkonjića prvo ključno pitanje: *Čemu Gavella u Gamletu? Zašto stvarna osoba kad se mogao konstruirati neki zamišljeni hrvatski Gründens?*

Gamlet je varijanta *Hrvatskoga Fausta*, ali s jakom osobom u središtu, i to s redateljem jer redatelju u Kazalištu svijeta (*Theatrum Mundi*) pripada mjesto Demijurga. I sad Mrkonjić pita: tko je za autora Gavella? Je li to onaj Gavella kakva poznamo iz povijesti hrvatske režije – promotor inovativnih inscenacijskih postupaka u razdoblju između dvaju svjetskih ratova, zagovornik Krleže i kreator prvih postavki njegovih drama na sceni, zastupnik teatra kao estetskoga čina iznad svih političkih i ideoloških naloga? Ili pak kolaboracionist, kukavica koja radi spašavanja golog života izdaje sva svoja načela i stavlja se u službu *novoga poretka*, napokon analogon zloglasnoga ustaškog dužnosnika Maksa Luburića? Šnajder se odlučio za drugu mogućnost, i zbog toga, po Mrkonjiću, u njegovoj drami *Gavella, između naše predodžbe o njemu i Šnajderove fantazme, ne uspijeva se zgusnuti u dramski djelotvoran, čvrst lik*. Mrkonjić dalje zamjera Šnajderu da pridaje

Gavelli ustaški pozdrav *Za dom* i kaže: *Moramo se duboko zamisliti nad pobudama i posljedicama Šnajderove geste u pridijevanju nečeg tuđeg čovjeku koji nam je takoreći još jučer bio učitelj*. Paralelizam uspostavljen između Gavellina režiranja finalnoga pokolja na Elsinoru u *Hamletu* i Luburićeva stvarnog pokolja na sarajevske Marin-dvoru na samome kraju rata, s kulminacijom kad Luburić u spodobi nakaznog patuljka gurne u Gavelline ruke krvavu kamu, konačna je točka na i u ispisivanju optužnice protiv Gavelle. U jednu riječ, Mrkonjić je Šnajdera optužio za krivotvorenje povijesne istine.

Ovome bismo mogli dodati ljudski nikad riješeno pitanje, od Isusa i Pilata: što je istina?

Zanimljiv je Mrkonjićev zaključak. Navodimo ga u cijelosti.

Pogled u Gavellin repertoar 1942. pokazat će da on u njemu ne čuva samo "čvrsti kriterij". Naime, 7. veljače doživjeli su premijeru Schillerovi Razbojnici u njegovoj režiji, komad o ljudima koji se odmeću u šumu da bi se iz nje borili za pravdu, komad čitljiv iz neposrednog povijesnog iskustva. Očigledno, ključ za Fortinbrasa u Hamletu koga Gavella režira iste godine u Sarajevu treba tražiti u niti koja spaja ta dva komada.

4.

Šnajderov autoreferencijalni iskaz o *Gamletu* govori kao drami o strahu. Ali – *ne samo jednog doista kao pas osamljenog pojedinca, već i o strahu kao nečemu fundamentalnom i ne uvijek konkretno opisivom*. Rekli bismo – egzistencijalnom, koji onda time presudno određuje ponašanje i postupke ključnoga aktera drame. Gavella je, dakle, u biti biće straha. Drugi je bitni plan drame onaj o biću kazališta, koji jest kuća bitka, ali *krhka i neosigurana, a često i okrutna spram svojih graditelja i svojih stanovnika*. I ovo, što se kao lajtmotiv provlači kroza cijelo Šnajderovo pisanje: *Od teatra nismo izmislili ništa bolje*.

U svome, ovoga puta za nj neobično sažetom, uvodnom tekstu za *Gamleta*, Šnajder je iznio svoje tumačenje djela. Ustvrdio je i ovo što je danas opće mjesto: da je *Gamlet*, kao i sve njegove drame od *Kamova smrtopisa* nadalje, drama biografije a ne biografska drama. Time kao da je već unaprijed htio otkloniti optužbe da je krivotvorio Gavellinu biografiju u jednom teškom dobu njegova života. No, kako vidjesmo, tome nije uspio izmaći.

U sljedećemu broju časopisa "Prolog / teorija / tekstovi" (4 / 1987.) uz tematski blok o postmoderni i teatru objavljen je i tematski blok o *Hrvatskome Faustu* i *Gamletu*.

Nakon najtemeljijega teksta uopće o kazališnoj sudbini *Hrvatskoga Fausta* Dalibora Foretića (*Triptih o trijadi / Prve tri izvedbe Hrvatskog Fausta Slobodana Šnajdera s otpjevom iz Mühlheima an der Ruhr*), pa iskričava dijaloga u volterovsko-matoševskome duhu i stilu Doktora Kiklopa i Doktora Dolittlea na temu teatra oko teatra Bruna Popovića, oglasiše se Dževad Karahasan i Slobodan Šnajder polemičkim replikama na Mrkonjićev tekst iz prošloga broja. I dok je Karahasan, tankočutan i blage duše kakav već jest, uzeo riječ gotovo se ispričavajući da se ponovno očituje u slučaju *Gamleta*,

Slobodan Šnajder uzeo je točku po točku, sustavno i s njemu prirođenim polemičkim erosom, pobijati Mrkonjićeve teze i tvrdnje.

Karahasan uljudno, ali argumentirano i stručno, odgovara na tri točke Mrkonjićeve negativne prosudbe *Gamllleta*.

1. *Gavella je tu zato, jer jakome modelu (a sižejni sklop tragedije osvete je nedvojbena jak model) mora se suprotstaviti jaka osoba i veliko ime. Bez toga drama ne bi funkcionirala.*
2. *Jedino predstavljen kao čovjek, s konkretnom biografijom i konkretnom sudbinom, jedan lik može stajati nasuprot modelu, nasuprot sižeжном sklopu uzetom u njegovoj motivskoj općenitosti.*
3. *Mislim da se ova drama ne može nazvati ni apoteozom, ali sigurno može pohvalom Gavelli. Apoteozom ne može, jer mislim da je Mrkonjić u pravu kad govori o „demitologizaciji“ Gavelle. Šnajder sigurno „demitologizira“ Gavellu utoliko što ga predstavlja kao čovjeka.*
4. *Svi likovi u Gamlletu zovu Gavellu meštrom i učiteljem. Mislim da ga tako možemo zvati i dalje, po toj dramu i izvan nje.*

5.

A sad o Šnajderovu polemičkom odgovoru Mrkonjiću pod naslovom *Refutatio bez nade*. Na početku izražava zadovoljstvo uključivanjem Mrkonjića u raspravu oko *Gamllleta*, da bi odmah potom bio razočaran razinom koja ostaje *na razini servisa jedne represije*. Šnajder, razumljivo, potpisuje Mrkonjićevu definiciju političkog kazališta, preuzetu uostalom od Siegfrieda Melchingera, no potom ukazuje da snižava kriterije primjenjujući to na političku pragmu. Tvrdi Mrkonjić da je Šnajder svoje dvije drame napisao zato da zadovolji jednu stranu u trajnome ideološkom sporu oko interpretacije kulturne politike u NDH, da bi dakle bio zainteresiran, a zapravo *ti se interesi proizvode sistematski, budući da su istovremeno i sistematski i sistemotvorni*. Šnajder vrlo logično odgovara na Mrkonjićevu primjedbu da ne postoji nešto kao ustaški jezik i da se ne može govoriti korijenskim pravopisom. Po sebi je jasno da on to zna, a što se tiče primjedbe da se ne može govoriti pravopis, Šnajder nalazi sjajan i neoboriv argument, na političkoj i kulturološkoj razini jezika, u jednoj pjesmi Hansa Magnusa Enzesbergera.

U doba fašizma
Nisam znao da
Živim u doba fašizma. /.../
Govorilo se goticom
Razgovor o stablima, deset suvremenih
njemačkih pjesnika. GZH, 1985., str. 261.

Uistinu je u pravu Šnajder kad kaže da je ustaški pozdrav *Za dom spremni!* bio propisani pozdrav u svim protokolarnim prigodama za doba NDH, kao što je to za komunizma bio *Smrt fašizmu – sloboda narodu!* I sad, tu Mrkonjić traži parodijsku vizuru, a kod Gavelline izjave da će rat završiti na drugi dan Božića u pet ujutro ne uočava očitu ironiju, već je uzima zdravo za gotovo. Također pita Šnajder zašto mu se atribuiraju izjave nekih likova u drami (Luburić, Komesar).

To je otprilike tako naivno kao što bi bilo naivno optužiti velikog Shakespearea, si licet, za Macbethove zločine.

Sljedeću Mrkonjićevu tezu o tobožnjem paralelizmu u idejnome sloju između Gavellinih inscenacija *Hamleta* i *Razbojnika* bilo je najlakše oboriti. Doista, zamisliti Gavellu godine 1942. kao ma i skrivena propagatora partizanskog pokreta i komunista više je nego neuvjerljivo. Šnajder poentira:

To je Gavella režirao Razbojнике kao porte-parole podzemnoga pokreta? Ma ne-moj. Možemo žaliti što nije režirao na primjer Shakespeareova Julija Cezara, možda bi se to moglo shvatiti kao manje-više prikriveni poziv za atentat na Adolfa Hitlera.

Šnajder zaključuje svoje beznažno odbijanje napada na svoj komad upitom za budućnost.

Kada ćemo uistinu moći razgovarati o jednoj drami koja pokazuje kako jedan veliki umjetnik u zlu vremenu pokušava pomoću kazališta saznati što se oko njega zbiva, kako ju kazalište to jasno pokazuje, kako mu zatim izmiče: kako se on želi kazalištu izmaknuti, ali onda razumije da je to sve što ima. /.../

Kada ćemo opet razgovarati o Gamletu? Ja to ne znam

6.

Razgovor o *Gamletu* nije nastavljen. S nestankom sarajevske predstave nestao je i bilo kakav interes za tu Šnajderovu dramu. Unatoč tomu što je problemski otvorila pitanja koja su i danas aktualna: umjetnik intelektualac u zlu vremenu, moralni aspekt umjetničkoga djela u stezi totalitarnoga sustava, egzistencijalni strah pred nevremenom povijesti, i povod i polemički razgovor o njemu potonuše u zaborav. A ipak bi nas podsjećanje na nj moglo potaknuti da razmislimo kako su mnoge stvari koje nas i danas muče, izazivajući kontroverze i sukobe, skrivene iza zaslona nedavne povijesti.

IZVORI

Šnajder, Slobodan, *Gamlett*. U: "Prolog / teorija / tekstovi", 3, XVIII, Cekade, Zagreb, 1987., str. 167-225. Također u: *Bosanske drame, Izabrana djela Slobodana Šnajdera*, sv. 6. Prometej, Zagreb 2007.

Šnajder, Slobodan, *Hrvatski Faust*. U: "Prolog", 1982. Također u: *Faustova oklada, Izabrana djela Slobodana Šnajdera*, sv. 9., Prometej, Zagreb 2007.

Karahasan, Dževad, *Maniristička igra policentričnosti*. U: "Prolog / teorija / tekstovi", o.c., str. 168-170.

Mrkonjić, Zvonimir, *Autor u mišolovci*. Ibidem, str. 171-174.

Foretić, Dalibor, *Triptih o trijadi / Prve tri izvedbe Hrvatskoga Fausta Slobodana Šnajdera s otpjevom iz Muhleima an der Ruhr* /. U: "Prolog / teorija / tekstovi", *Cekade*, Zagreb, 4/ XIX/1988., str. 81-104.

Popović, Bruno, *Teatar oko teatra – od Hrvatskog Fausta do Gamleta*. Ibidem, str. 105-120.

Karahasan, Dževad, *Jedno očitovanje*. Ibidem, str. 121-123.

Šnajder, Slobodan, *Gamletmašina: refutatio bez nade*. Ibidem, str. 124-129.

EMPATIJA NASUPROT OTUĐENJU U SUVREMENOJ TEORIJI DRAME

Tradicija teorijskog pristupa emocionalnim učincima umjetnosti, time i kazalištu i drami, seže sve do antičkih poetika, dovoljno se prisjetiti Aristotela, Horacija ili Longina.¹ No, unatoč dugoj tradiciji, istraživački napori u tom smjeru tijekom dvadesetog stoljeća mogli bi se odrediti prvenstveno kao skromni, s rijetkim izuzetcima Benedetta Crocea ili Susanne Katherine Langer, a oni koji su pitanje emocija u umjetničkom diskurzu ipak otvorili nužno su upozorili i na sklizak teren uzrokovan neizbrojivim pristupima emocijama i pojmovima koji taj diskurz tvore, pa i njihovom međusobnom nerazlučivošću.² Uopće su pitanja učinaka književnosti ostala u drugom planu uslijed dominacije formalističkih književnoteorijskih pristupa što su iz područja interesa uglavnom isključili političko-etička pitanja i nisu se zanimali za recepciju.³ Danas je fokus interesa ipak pomaknut: suvremeni smjerovi u humanistici nerijetko postavljaju pitanje učinaka koje različiti mediji, među ostalim i teatar ili književnosti, mogu polučiti u odnosu na recipijenta, odnosno postavljaju se pitanja potencijalnih mogućnosti tih medija u smislu formiranja ili preformiranja identiteta recipijenta te načina na koji se ti mehanizmi aktiviraju, a oni dotiču i emocionalni aspekt. Na uspostavu nove paradigme u humanistici upozorava i Dubravka Crnojević-Carić; u *tijeku je svojevrsno pobijanje davno uspostavljene teze po kojoj su tijelo i misao odvojeni*, a prvenstvo se daje iz fokusa donedavno isključenim emocijama što *postaju vodiči apstraktnog i logičko-ma-*

¹ Vidi: N. Frijda, D. Schram, *Introduction*.

² Suvin, na primjer, temeljeći svoj stav među ostalima i na Brechtovoj tezi o nužnom pročišćenju pojma emocije jer se već dugo vremena koristi u mnogobrojne svrhe, kaže: *Terminologija o emocijama neprohodna je prašuma suprotstavljenih stručnih, pa čak i osobnih semantika.*" Vidi: D. Suvin, *Emocije, Brecht, empatija naspram simpatije*, str. 14.

³ Ovdje ipak kao izuzetak od navedenog treba spomenuti njemačku estetiku recepcije, prije svih Hansa Roberta Jaussa i Wolfganga Isera, kao i američku teoriju čitateljskog odgovora, dakle smjerove što propituju ulogu čitatelja zanimajući se prvenstveno za različite procese što sudjeluju u razumijevanju teksta.

tematičkog razmišljanja.⁴ Pozivajući se, među ostalima, na Michela Lacroixa i koncept *infraintelektualnosti* kao onaj tip intelektualnosti što je povezan s osjetilnošću, emocije se predstavljaju kao svojevrsni okidač pri tjelesnom angažmanu pojedinca.⁵ S obzirom na tako izmijenjeno stanje u ovom kratkom razmatranju pokušat ćemo skicirati neke od glavnih smjerova rasprava što se vode na tom polju u humanistici s fokusom na empatiju, a osvrnut ćemo se i na primjer iz prakse: zabranu izvedbe drame *Reformatori* Nedjeljka Fabrija u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci 1968. godine.

Proteklih je nekoliko desetljeća interes za emocionalne aspekte utjecaja umjetnosti u porastu, pritom je jedno od ključnih pitanja što to dovodi do emocionalnih reakcija pri recepciji.⁶ Nico Frijda i Dick Schram su 1994. godine u uvodniku u tematski broj časopisa "Poetics" posvećen emocijama i kulturnoj produkciji, izdvojili pet glavnih preokupacija spomenutih pristupa. Prvo se pitanje tiče prirode pobuđenih emocija; kakve su naravi te emocije, odnosno jesu li umjetnošću pobuđene emocije jednake onima što se javljaju u svakodnevnom životu ili je riječ o svojevrsnim *estetskim emocijama* kao emocijama prizvanim umjetnošću. Sljedeće pitanje tiče se odnosa između emocija čitatelja i emocija autora ili izvođača umjetničkog djela. Problem se najjasnije artikulira u pitanju odnosa između dramske publike i emocije glumaca, odnosno kroz pitanje dopire li do publike emocija vezana za predložak ili do publike dopire emocija izvođača ili nešto treće. U teoriji je to pitanje poznato kao *Dideroov paradoks*, prema kojemu – u namjeri da se što više približi publici – sam glumac mora ostati ravnodušan.⁷ Treća skupina pitanja vezana je za strukturu i svojstva umjetničkih djela, pojednostavnjeno, istražuju se formalni elementi djela povezani s njegovim emocionalnim aspektima. Nadalje, kao četvrto, Nico Frijda i Dick Schram ističu pitanja uloge čitatelja, gledatelja ili slušatelja. Ovdje je prije svega riječ o mehanizmima što dopuštaju percipiranje emocija i emocionalni odgovor. Konačno, peta skupina pitanja tiče se objašnjenja o prirodi različitih, često paradoksalnih emocija što ih umjetnost može pobuditi. *Zašto plaćemo kada gledamo određene događaje što nisu nimalo tužni? Zašto uživamo gledajući tragičnu bijedu? Zašto trošimo novac da bismo gledali patnju, prijetnju, neizvjesnost?*⁸

Gotovo sva suvremena istraživanja emocija u umjetnosti, bez obzira na to je li riječ o teorijskim analizama ili, bitno rjeđe, empirijskim studijama, tiču se jednog ili više

⁴ D. Crnojević-Carić, *Gluma i identitet*, str. 25

⁵ U svom pristupu Crnojević-Carić pokušava razlučiti pojmove i uvesti klasifikacije u heterogeno polje izučavanja osjećajnosti kako bi što transparentnije predstavila i promicala tu novoosvijestenu paradigmu započevši od njezinih naznaka u radu glumačkih pedagoga do suvremenih interdisciplinarnih teorijskih pristupa. Vidi više: D. Crnojević-Carić, *Gluma i identitet*, str. 23-40.

⁶ D. Suvin ističe: *Jedno od središnjih i najproblematičnijih pitanja dramaturgije i teorije teatra u ovom stoljeću, ako ne već od Diderota, jest odnos osjećaja i razuma kod scenskih djelatnika, glumaca i gledatelja. O držanju, djelovanju i osjećajima kod Brechta: prolegomena*, str. 92.

⁷ Vidi više: D. Diderot, *Paradoks o glumcu*.

⁸ Vidi: N. Frijda i D. Schram, str. 2.

gore spomenutih pitanja. Odgovori na navedena i slična pitanja se sve češće oblikuju na križanju različitih disciplina; istraživanja su nužno interdisciplinarna i uz teatrološka ili književnoteorijska znanja uključuju kognitivne teorije, psihanalitičke pristupe, eksperimentalna psihološka istraživanja, metode analize diskursa, filozofske i psihološkijske koncepte. Egzemplaran je pojam *narativne empatije* što će se ovdje tematizirati kao jedan od modela za moguće rasvjetljavanje odnosa između empatije i otuđenja u suvremenoj teoriji drame.⁹ Nadalje ćemo pažnju usmjeriti na proces recepcije, i to kroz empatiju kao *dijeljenje osjećaja i preuzimanje perspektive potaknuto čitanjem, gledanjem, slušanjem ili zamišljanjem narativa ili pak situacije i stanja nekoga drugog*, kako to definira Suzanne Keen nalazeći uporište, među ostalima, u konceptu identifikacije s korijenima u Freudovoj psihoanalizi.¹⁰ Oslonjena o ranije pristupe, a baveći se ulogom narativne empatije u pripovjednim tekstovima od 18. stoljeća naovamo – u sentimentalnim romanima osamnaestog stoljeća, romantičarskim i realističkim romanima devetnaestog stoljeća, te u popularnoj prozi dvadesetog stoljeća – S. Keen izvodi zaključak da je empatija u svim navedenim razdobljima bila svjesno i naglašeno prepoznata kao vrlo važan segment pripovijesti¹¹ te, budući da je ostavila traga i na recepciji među *običnim* čitateljima, ali i profesionalnim (kritičarima, književnim znanstvenicima), zapravo imala utjecaj na oblikovanje i preoblikovanje pripovijesti u genološkom smislu i u vrijednosnom u smislu njihove prihvaćenosti.¹² Na temelju provedenog istraživanja iznesenog u spomenutoj monografiji zaključuje da fiktionalni tekstovi imaju veći empatijski potencijal nego oni utemeljeni na zbiljski provjerljivim činjenicama. Kroz eksperiment što ga je provela sa svojim studentima na tri različita teksta (dva nefiktionalnog i jedan

⁹ Na temu *Identitet i narativna empatija. Koncept Suzanne Keen* izlagala sam na međunarodnom interdisciplinarnom znanstvenom skupu *Kultura, društvo, identitet – europski realiteti* održanom u Osijeku 20 – 21. ožujka 2013. u organizaciji Odjela za kulturologiju i Instituta društvenih znanosti Ivo Pilar. U tijeku je objava toga rada.

¹⁰ S. Keen, *Empathy and the Novel*, str. 4. U namjeri da dotaknemo povijest interesa za narativnu empatiju treba iznova upozoriti na terminološku različitost, ipak, počeci sustavnijeg promišljanja o empatiji mogu se vezati uz radove osamnaestostoljetnih filozofa Davida Humea i Adama Smitha, u čijim je pristupima pojam suosjećanja bio svojevrsni prethodnik pojma empatije. *A Treatise of Human Nature* (1739.) Davida Humea te *Theory of Moral Sentiments* (1759.) Adama Smitha opisuju ono što se u suvremenim znanostima naziva empatijom. Važno je napomenuti da pojmovi suosjećanja i empatije ni u suvremenim pristupima nisu dosljedno razgraničeni, odnosno nerijetko se upotrebljavaju kao sinonimi. Usporedi S. Keen, *Empathy and the Novel*, str. 42.

¹¹ Pojam pripovijesti (*narrative*) ovdje koristimo u širokom smislu što ga je uveo R. Barthes kao neutralniji i obuhvatniji pojam od pojma umjetničke proze a čime se brišu granice između na primjer mita i romana, trivijalnog i visokog, usmenog i pisanog; pripovjedni tekst nalazimo u mitu, predaji, bajci, pripovijetki, noveli, epu, priči, tragediji, drami, komediji, pantomimi, na oslikanom platnu (sjetimo se Carpacciove *Svete Uršule*), na vitražu, filmu, u konverzaciji. Osim toga, pripovjedni tekst je, u svojim gotovo beskonačnim oblicima, prisutan u svim vremenima, na svim mjestima, u svim društvima. Vidi: R. Barthes, *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova*, str. 47.

¹² Vidi više: S. Keen, *Empathy and the Novel*, str. 30-34.

fikcionalnog karaktera) utvrdila je da ispitanici bitno otvorenije, pa i s većom dozom empatije, pristupaju fikcionalnom tekstu, dok onima s *istinitim* predznakom pristupaju s oprezom i skepsom. Op rez i skepsu, odnosno veću empatiju pripisala je osjećaju odgovornosti za djelovanje što je sa sobom nose zbiljske situacije, a što u odnosu na fikcionalni tekst izostaje.

Kao što je to pokazala Keen, pristup kroz narativnu empatiju može se rabiti pri proučavanju pripovjednog teksta s različitih pozicija – od one autorske preko recepcijske sve do formalnih osobina samog teksta, no neovisno o pristupu nužno je riječ o složenom fenomenu. Iako je narativnu empatiju moguće izučavati u narativnim iskazima bez obzira na medij, predmet dosadašnjih proučavanja pretežno su bili romani, ukoliko se radilo o proučavanjima u disciplinarnim poljima književne teorije i filozofije, te kratke priče i filmovi, ukoliko se proučavalo prvenstveno u okvirima psihologije i neuroznanosti,¹³ dok se znatno manje empatijska dimenzija proučavala na primjerima drame ili raznih neklasičnih prozних oblika. Keen izdvaja neke moguće uzroke tomu¹⁴: tvrdeći da je izbor predložaka u prvom slučaju nerijetko favoriziranje kanonskih *klasika* na štetu *marginalnijih* oblika i popularne književnosti, dok su u drugom slučaju, kod psiholoških i neuroznanstvenih istraživanja, vremenski sažetiji predlošci u pravilu bili kompatibilniji s dostupnim metodama istraživanja. Ipak, na temelju provedenih empirijskih istraživanja i teorijskih uvida Keen zaključuje da fikcionalni tekstovi predstavljaju znatno poticajniji okvir za empatiju nego nefikcionalni tumačeći to time što je čitatelj lišen opreza i odgovornosti za djelovanje koje sa sobom nose stvarne situacije.

Isključenje proučavanja empatije iz drame i kazališta u suvremenosti S. Keen tumači utjecajem Bertola Brechta: *vjerojatno najpoznatiji napad na empatiju kao vid umjetničke recepcije u suvremenosti dolazi kroz Brechtov učinak alienacije, odnosno V-efekt, što se može bolje opisati kao učinak otuđenja*.¹⁵ Naime, Brecht je ponudio svoju teoriju kroz rasprave i intervjue, a neke su teorijske aspekte izdvojili i kritičari njegovih predstava tvrdeći da je zagovarao odmak između likova i gledatelja pa i izvedbe glumaca pri oblikovanju lika. Izvedbe Brechtovih likova određuju se kao nužno *hladne, klasične i objektivne*, pretendirajući prije svega na *razumljivost*, a nikako ne empatiju. Navedenim S. Keen opravdava izostanak interesa za proučavanjem empatije u dramskom diskurzu. Ipak, spektar osvrta na Brechtovo razumijevanje suodnosa između razuma i osjećaja, uključujući i empatiju, vrlo je šarolik te pojedina čitanja Brechta vide kao autora koji

¹³ Izuzetno plodonosno za proučavanje narativne empatije može biti otkriće tzv. *zrcalnih neurona* na snimkama elektronske aktivnosti mozga: neurona što *svijetle* i kada ispitanik promatra određenu aktivnost, čita / sluša o njoj, i kada ju radi / vrši. Primjena tog otkrića može pridonijeti proučavanju reakcija recipijenta na pripovjedni tekst.

¹⁴ Vidi više: S. Keen, *Empathy and the Novel*, str. 68. i str. 87.

¹⁵ Vidi: S. Keen, *Empathy and the Novel*, str. 56.

nam može pomoći u razumijevanju emocija.¹⁶ Darko Suvin, na primjer, polazi od triju teza – 1. osjećaji nisu nužno hotimični i privatni nego društvene tvorevine koje nastaju kao posljedica nekovrsnog djelovanja; 2. *procjenjivanje* i *promatranje* određuje kao osnovne kategorije Brechtovih rasprava o psihologiji budući da su osjećaji djelomice namjerno držanje te, 3. *Ljudi posjeduju cijeli raspon subverzivnih i potencijalno produktivnih osjećaja nespojivih s dominantnim percepcijama i procjenama; Brechtov je omiljeni /.../ srdžba*,¹⁷ – te nakon suprostavljanja različitih, često potpuno suprotnih, stavova kritičara o Brechtovom shvaćanju emocija, zaključuje da je izvjesno da je Brecht u pojedinim izjavama bio sklon pretjerivanju, a, s druge strane, da je s vremenom mogao promijeniti mišljenje. Sam Brecht je zapisao: *Odnos ratia prema emotiu trebao bi se točno istražiti u svim njegovim proturječjima i ne bismo smjeli dopustiti svojim protivnicima da epski teatar prikazuju kao jednostavno racionalan i protuosjećajan*.¹⁸ Riječju, stav da je Brecht izgnao emocije iz drame i kazališta nije utemeljen, dapače. Ipak, vratimo se Suzane Keen, koja se na Brechta poziva u namjeri da opravda izostanak interesa za izučavanjem empatičnih aspekata drame, ali s namjerom da upozori na drugog autora i njegov članak. Keen skreće pozornost na, doduše nevelik, članak što ga je još 1963. godine u časopisu “Educational Theatre Journal” objavio George Gunkle pod naslovom *Empatija: implikacije za proučavanje kazališta*.¹⁹ Gunkle se poziva na primjenu pojma u njemačkoj estetici, ali uviđa također da revalorizacija pojma empatije u području obrazovanja, antropologije, industrije ili psihologije može biti vrijedna u daljnjem izučavanju i boljem razumijevanju kazališnog iskustva. U članku uvodnog i poticajnog karaktera razlaže različite pristupe pojmu empatije, upozorava na njegova različita značenja i donosi moguće definicije skrećući pozornost, među ostalim, na empatiji srodne pojmove – simpatija, projekcija, identifikacija, uvid – te napominjući važnost njihova međusobna razlikovanja.

Slične teze zastupa i Dolf Zillmann:²⁰ *Drama, u svojim različitim umjetničkim oblicima, nesumljivo je sposobna doticati naše emocije. Tragedija što se događa nama dragim protagonistima može uzrokovati velike količine jecaja i plača. /.../ S druge strane, kažnjavanje zlih antagonista, čak iako je nasilno i krajnje destruktivno, može učiniti to da se osjećamo sjajno i plješćemo s odobravanjem*.²¹ U citiranom članku *Mehanizmi*

¹⁶ Usporedi: D. Suvin, *O držanju, djelovanju i osjećajima kod Brechta: prolegomena*, str. 94.

¹⁷ D. Suvin, *O držanju, djelovanju i osjećajima kod Brechta*, str. 95. kao i *Emocije, Brecht, empatija naspram simpatije*. U svojim radovima Suvin se posvećuje upravo različitim kritičkim shvaćanjima Brechtovih stavova o osjećajima (uključivši Johna Willeta, Petera Brookera, Ronalda Graya, Jana Knopfa), pa ćemo ovdje temu samo naznačiti.

¹⁸ B. Brecht prema D. Suvin, *O držanju, djelovanju i osjećajima kod Brechta*, str. 96.

¹⁹ Vidi: G. Gunkle, *Empathy: Implications for Theatre Research*.

²⁰ D. Zillmann se uglavnom bavi televizijskim medijem, no njegove su teze nesumljivo primjenjive i u drugim umjetničkim diskurzima.

²¹ D. Zillman, *Mechanisms of emotional involvement with drama*, str. 33.

emocionalne povezanosti s dramom iz 1994. godine, za razliku od Gunklea, Zillmann ipak inzistira na važnoj razlici između empatije i identifikacije: Zillmann izričito negira korisnost koncepta identifikacije te čitatelja ili gledatelja promatra kao svjedoka koji prolazi iskustvo i jednako je emocionalno uključen kao promatrač u društvenoj zbilji. Drugim riječima, ni svjedoci ni gledatelji ni čitatelji sebe ne postavljaju u poziciju osobe koju gledaju, nego su prije svega promatrači. Prema Zillmannu, nije riječ o identifikaciji nego su emocije gledatelja i čitatelja empatične emocije uzrokovane promatranjem pojedinca kao objekta. Iako, Zillman uopće ne dvoji o učincima što ih drama može proizvesti: *Analiza empatične reakcije na dramu ne ostavlja nikakvu sumnju u tezu da je ispitanicima stalo do likova, bilo u pozitivnom bilo u negativnom smislu. Ova teza iskazuje zahtjeve što se tiču razvoja likova. Likovi u dramu mora biti uvedeni na taj način da ispitanici reagiraju na protagoniste kao da su prijatelji i na antagoniste kao da su neprijatelji.*²²

Na sličan se način i Keen dotiče pitanja povećanja intenziteta narativne empatije na razini čitateljske empatije. Ona, naime, kao dvije temeljne podvrste izdvaja čitateljsku i autorsku empatiju.²³ čitateljska empatija tiče se svih reakcija recipijenta – stoga je njoj bilo posvećeno najviše pažnje u dosadašnjim istraživanjima – i temelji se prije svega na procesu identifikacije kao prototipu, ali ne i jedinom pojavnom obliku empatije,²⁴ nego se uz empatiju oslonjenu na identifikaciju s likom izdvaja također empatijska reakcija s obzirom na situaciju, svojevrsni fenomen dijeljenja osjećaja koji je primarno vezan s općenitom narativnom situacijom, među kojima i pripovjednom perspektivom, komentarima, jezikom, stilom i slično. Djelotvornost empatije mogu intenzivirati sve činjenice vezane za identitet pojedinog lika kao i sličnosti sa životnim iskustvom recipijenta, premda nisu uvjet.²⁵ S tim u vezi Keen uvodi i pojam *empatijuskog promašaja* ili *nepreciznosti*, kojim označava različite vrste odstupanja i nesklada vezanih uz pojavne oblike empatije.²⁶

Riječju, ne postoje izričiti mehanizmi ili tehnike što jamče veću ili manju čitateljsku empatiju, niti se njezini učinci, bez obzira na autorsku intenciju, ikako mogu predvi-

²² D. Zillman, *Mechanisms of emotional involvement with drama*, str. 48.

²³ Autorska empatija pak naziv je kojim Keen (str. 121 i str. 125) opisuje dvije slabije istražene pojave: 1. empatiju što proživljava autor stvarajući fiktionalne likove, situacije... uopće tkivo teksta (u odnosu prema njima); 2. autorovo tematiziranje empatije te njegova intencija pobuđivanja empatije pri recepciji.

²⁴ Keen ističe da identifikacija s likom *leži u srcu čitateljske empatije*. S. Keen, *Empathy and the Novel*, str. 68.

²⁵ Navedeni aspekti vezani za intenziviranje čitateljske empatije vode do užeg područja unutar proučavanja empatije, do učinaka koje empatija proizvodi uključujući altruizam. Ne ulazeći ovdje u detalje ili eksplikacije, u raspravi o učincima narativne empatije Keen razlučuje dvije strane; s jedne su strane pristalice empatijsko-altruističke teorije, s druge su oni koji prema tome izražavaju skepticizam većeg ili manjeg stupnja. Vidi više: S. Keen, *Empathy and the Novel*.

²⁶ Vidi više: S. Keen, *Empathy and the Novel*, str. 136.

djeti.²⁷ Zillmann iz početne teze o tomu da su reakcije recipijenta empatične emocije čije doživljavanje uzrokuje promatranje tuđih osjećaja razvija tezu o posredovanju empatije pri moralnim dvojbama ili osudama. Prema njemu, pozitivna raspoloženja prema likovima otvaraju prostor za empatične reakcije, dok će negativna raspoloženja prema likovima narušiti, spriječiti ili preokrenuti empatične reakcije. Izostanak empatične reakcije prema Zillmannu, može uzrokovati podjednako i loša procjena samoga lika ili njegov neuspjeh.

Premda je izučavanje drame u smislu njezinih empatičnih učinaka – ili preokretanja empatičnih učinaka – nesumnjivo nezaobilazno područje suvremene teatrologije, otvorenim ostaje pitanje istraživačke metodologije i svojevrzne mjerljivosti emocija.²⁸ Zapažanja se ipak mogu izvesti iz društvenog konteksta i događanja što su pratila pojedine predstave. Ilustracije radi, navodimo dramu Nedjeljka Fabrija *Reformatori. Kronika u dva dijela i pet scenskih fresaka s međufreskom* 1968. godine izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci, a otisnuta godinu ranije, 1967. u časopisu “Mogućnosti”.²⁹ Tematski oslonjena na pitanje protestantske reformacije u Njemačkoj od sredine do kraja 16. stoljeća prikazuje događaje dijelom u vremenu objavljivanja teza Martina Luthera a s fokusom na Lutherovu karizmu, ali i mane, na primjer njegovu surovost i izostanak grižnje savjesti pri izdavanju zapovijedi za spaljivanjem više palikuća, a dijelom nakon Lutherove smrti s fokusom na lik Matije Vlačića Ilirika. Predstavljeni dramski događaji su precizno datirani i geografski locirani; uz Martina Luthera javljaju se Johann Friedrich, Filip Melanchton, Matija Vlačić Ilirik, Nikola Gal..., a referencija na povijesno provjerljivu zbilju ide dotle da su pojedine rečenice – one označene zvjezdicom, kako stoji u napomeni – izvorne, a izvorni su i pojedini stihovi.³⁰ Oslonjena na tezu Igora Mrduljaša da je Fabio u drami *Reformatori* suvremenost odjenuo u povijesna zbivanja,³¹ jednako kao i na Puljizevićevu kritiku o *poistovjećivanju* problema prošlosti i

²⁷ To ipak ne treba biti zapreka daljnjim istraživanjima. Zillmann kaže: *Bez obzira na pojedine dominantno dobre ili dominantno loše međuodnose osobina protagonista ili antagonista, ipak, analiza emocionalnih raspoloženja i o njima ovisnih empatičnih ili odbojnih reakcija pruža važnu nadu u smjeru potpunijeg razumijevanja povezanosti emocija i drame.* D. Zillman, *Mechanisms of emotional involvement with drama*, str. 49.

²⁸ Ispitivanja zrcalnih neurona provedena su na nekim kraćim umjetničkim oblicima, no za sada je ta metoda, zbog njezine kompleksnosti i visoke cijene, zapravo nedostupna. Vidi bilješku 13 u ovom radu.

²⁹ Ovdje koristimo izdanje iz 2007. godine. Vidi Fabio, *Aluzivne drame*.

³⁰ Dramu *Reformatori* S. Nikčević čita kao primjer hrvatske političke drame, upućujući ujedno na nesvakidašnju formalnu organizaciju drame: *njezina je specifičnost što slijedeći Matijinu sudbinu stvara tzv. obrnutu piramidalnu strukturu. Piramidalna se struktura najčešće koristi tako da krene od vrha, od pojedinačnog lika ili slike i vodi ka općem ili masovnim scenama djelovanja lika. Fabio radi suprotno: od početnih širokih scena u kojima se ideali dijele s mnoštvom do posljednje scene potpune usamljenosti.* S. Nikčević, *Što je nama hrvatska drama danas?*, str. 80.

³¹ *Povijesno ruho poslužilo je dramatičaru za kazališno govorenje o bitnim dvojbama današnjice,* kaže I. Mrduljaš, citirano prema S. Nikčević, *Što je nama hrvatska drama danas?*, str. 80.

sadašnjosti,³² pa i sam Fabrijev stav prema kojemu svako tematiziranje vođe otvara pitanje autorove odgovornosti za suvremeni trenutak, Sanja Nikčević navodi sljedeće: *Iako potpuno povijesna tema, utemeljena na stvarnim događajima i replikama, ta je drama prepoznata kao izravna provokacija suvremenoj političkoj vlasti.*³³ Naime, recepcija je u glavnim likovima prepoznala onodobne političke vođe, a očito su se i političke vođe prepoznale ili barem priklonile takvom viđenju odnosa jer je cenzura, bez da se izrije- kom kaže o čemu se radi, dovela do skidanja drame s repertoara. *Lutherova slika može se prisposodobiti Titu kao karizmatičkoj ličnosti koja uživa u plodovima osvarenja svojih ideala. Paralela se može povući i dalje: Kardelj i Dolanc kao kompromiseri koji slijede vođu, a pri tome se trude primijeniti vođine ideje i komunisti poput Hebranga koji su ostajali vjerni ideji, ali su ih vlastiti redovi izbacivali upravo zbog toga.*³⁴ Slučaj Fabrijevih *Reformatora* nije izoliran; uslijed sličnih okolnosti i prepoznavanja s repertoara je skinuta također Fabrijeva drama *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara* 1970. godine, kao i drama Ive Brešana *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*.

U inspirativnoj studiji Keen zaključuje to da *nijedan tekst ne izaziva iste odgovore kod svih svojih čitatelja,*³⁵ te kako se *kapacitet pojedinog teksta da izazove čitateljsku empatiju mijenja s vremenom.*³⁶ Potencijalna identifikacija i empatija tiču se tako nužno identitetnih karakteristika recipijenta, njegova svjetonazora i karaktera, stila života, a što je sve tek kontingentna kategorija ovisna o vremenu i prostoru. Riječju, ne postoji jedinstvena terminologija niti jedinstvena ili općeprihvaćena podjela nego različiti autori donose svoje modele što su više ili manje međusobno kompatibilni. Konačno, bez obzira na terminološku zbrku kao i proizašle različite klasifikacije, istraživanje uloga emocija pri recepciji umjetničkih djela, pa tako i empatije, ima dugu tradiciju u humanistici, međutim, osim što su mnoga pitanja ostala otvorena, suvremeni kontekst generira nova pitanja na koja će tek trebati odgovoriti svakako uključuju druge discipline, ponajprije uvide suvremene socijalne psihologije i dosege unutar neuroznanosti.

LITERATURA

Dubravka Crnojević-Carić, *Gluma i identitet*, Durieux, Zagreb 2008.

Denis Diderot, *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb 1958.

Nico Frijda, Dick Schram, *Introduction*, "Poetics", 23, Elsevier Science, 1994., 1-6.

³² Prema Puljizevićevoj kritici u "Vjesniku" (13. ožujka 1968.) Fabio je umio *veoma snažno poistovjetiti glas prošlosti sa suvremenim dilemama i problemima*. Citirano prema S. Nikčević, *Što je nama hrvatska drama danas?*, str. 80.

³³ S. Nikčević, *Što je nama hrvatska drama danas?*, str. 80.

³⁴ S. Nikčević, *Što je nama hrvatska drama danas?*, str. 81.

³⁵ S. Keen, *Empathy and the Novel*, str. 4.

³⁶ S. Keen, *Empathy and the Novel*, str. 74.

- Nedjeljko Fabrio, *Aluzivne drame*, Profil, Zagreb 2007.
- George Gunkle: *Empathy: Implications for Theatre Research*, "Educational Theatre Journal", 1, 1963., 15-23.
- Suzanne Keen, *A Theory of Narrative Empathy*, u: "Narrative", 14, 2006., str. 209-236.
- Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Sanja Nikčević, *Što je nama hrvatska drama danas?*, Naklada Ljevak, Zagreb 2008.
- Roland Barthes, *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova*, u: V. Biti, ur. *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb 1992., 47-78.
- Darko Suvin, *Emocije, Brecht, empatija naspram simpatije*, "Frakcija", 58/59, Zagreb, 2011., 14-26.
- Darko Suvin, *O držanju, djelovanju i osjećajima kod Brechta: prolegomena*, "Frakcija", 8, Zagreb, 1998., 92-97.
- Dolf Zillmann, *Mechanisms of emotional involvement with drama*, "Poetics", 23, Elsevier Science, 1994., 33-51.

ETIKA I KOZMETIKA U DRUŠTVOKAZALIŠNOJ IZVEDBI

Okvir društva za sliku novijega hrvatskog teatra

*Danas je tijelo dobro odnjegovano,
ali duša je slaba a interesi podijeljeni.*

Max Reinhardt

Nulto, sumarno: (Prvo, uvodno) ispražnjeni pojam društvo­vne odgovornosti kazališta i moral struke – društvo­vna *nevidljivost* ravnatelja hrvatskih kazališta – društvo­vno *imati* i kazališno *ne biti* (**Drugo, povijesno**) glumac kao *izopćenik* vs. *miroljubive koegzistencije* s politikom – subverzivna nužda svakoga kazališta – Stanislavskijeva varka zatvaranjem vrata i gašenjem svjetla – prijelaz s publike na gledatelja – Gavellino sklonište od subjekta – etika kao kazališni žitak i *bitak* i kozmetika kao *zaborav* bitka (**Treće, središnje**) odgojna subverzivnost i *specijalna* gluma za djecu i pragma dječjih i lutkarskih kazališta – skupina Grips i istovjetnost motiva dječjega kazališta i političko­ga cabareta – fiktivan nalog prodaje – nužnost deficita u misiji kazališta i privatni suficit u hrvatskom glumištu – sužavanje Gavellinoga puta i hrvatski teatar bez strasti – novim društvom do kazališta ili obratno – stvarnost pozoričkoga privida kao razotkrivanje privida stvarnosti (**Četvrto, temeljno**) pozicionirana neansamblost vladajućega postgavellinskog redateljstva (**Peto, tabelarno**) imaginarij dekadskih paradigma s pozornice hrvatskoga društva vs. one kazališne od 1970-utih do 2000-utih (**Šesto, prizorno**) prizori epoha za relaciju zbilja vs. kazalište: od bijega do priziva (**Sedmo, popisno**).

Prvo, uvodno: *Etika i kozmetika* u naslovu s obilja su prijedloga potencijalnih tema koje su nam za naša dramska i kazališna *supostojanja i suprostavljanja* predložene, i makar bih im naslovno rado pridružio i riječi, primjerice – *odgovornost i subverzija*, ipak ostajem pri *etici i kozmetici*, možda i s poticaja rime, dakle: s razloga koji je i izvedbeni. No, kod etike / kozmetike radi se o izvedbi koja je svakako i *društvena* ili poknjiški kazano – *društvo­vna*. Riječju, zanima me – *društvo­vna izvedba* u novijemu

hrvatskom glumištu, tko i što je komu što na sceni društva i kazališta, dakle, podnaslovno: *idejno-društvozna mizanscena i kazališni raspored*, pa i u smislu *proscenija* spram *hinterbine*, to jest: *proscenijum teatra u zapozorju* (hinterbini) *društva* ili *društvozna predpozorje* i *kazališno zapozorje*, to će reći: *hrvatska društvozna pozornica vs. one kazališne*. Počinjem od dječje dobi i jednoga skupa.

Društvena odgovornost kazališta za djecu i lutkarskog kazališta,¹ a motreći s aktualnih hrvatskih prilika i ne samo iz sadašnjega trenutka, upravo kao i *društvozna odgovornost* i za ono *drugo* kazalište koje nije za djecu ili ne ulazi u područje lutkarskoga, željeli mi to priznati ili ne, zapravo, u nekom relevantnom smislu uopće i – ne postoji. Po svemu sudeći, tâ je *odgovornost* danas bez odgovarajućega sadržaja, manje-više – jednim ispražnjenim pojmom, nečim *irelevantnim*, pojmom koji više pripada nekim prošlim *društveno-političkim* vremenima. U slučaju kazališta za djecu i lutkarskoga kazališta tâ nemala sadržajna ispražnjenost pojma *društvozne odgovornosti* ima, naravno – daleko pogubnije, to jest: one budućnosne učinke. No, postavlja se i pitanje zanima li nas uopće, sa stajališta pozornice i uspjeha na njoj, a koja je, pozornica, uvijek umijeće trenutka i puka sadašnjost sama – neka budućnost, pa i *budućnost* kazališta. Pogotovo u tom *odgovornom* smislu *društvoznom*. A postavlja se i ne baš nevažno potpitanje: ne pretpostavlja li tâ *društvozna* odgovornost, to će valjda reći – i odgovornost koju nerijetko zovemo i *političkom*, i onu drugu polazišnu odgovornost, a na kojoj bi se tâ *društvozna* ili *politička* trebala i temeljiti, naime, odgovornost *osobnu*, to jest – i odgovornost koju rado zovemo *moralnom*. Eventualno i – *strukovnom*. Kažem *eventualno*, budući da nam *struka*, struka kazališna, od početaka tranzicijskih vremena, ne bi li s društvozne margine u kojoj se *globalno* zadesila i u koju se *lokalno* nasukala nekako isplivala, sve to više onoj dnevnoj i *lokalnoj* uspješnosti političkog konzumizma, upravo i svekoliko – teži. Pritom svoju društvoznu svrhu – zaboravlja, a sebe, struku, baš poput novije hrvatske politike, na budućnost uglavnom ne misleći – nerijetko bezobzirno izdaje. Pritom – i ne haje. Riječju, za društvoznu je odgovornost kazališta ili njezino nepostojanje odgovoran, a svakako i kriv – (*ne*)moral struke.

Ne odveć davno iskazana tvrdnja novinskoga kolumnista –

!.../Vlada ne vodi politiku, nego trči za događajima poput Saveza komunista u osamdesetima.

*Vladajuće stranke razumiju politiku kao drug Mao: Povijesno pitanje tko će koga (uhljebiti, eliminirati itd.)*²

¹ Na Međunarodni je (ili Svjetski) dan kazališta za djecu i mladež, 20. 3. 2008., a uoči Međunarodnog dana lutkarstva, u Rijeci, u organizaciji Gradskog kazališta lutaka, održan skup pod tim nazivom. Postoji i tiskani zbornik s toga skupa. (Vidi na kraju ovog teksta u *Popisu navedenoga* (citata, ulomaka, poglavlja, djela i url-a s pristupom 19. 5. 2014.), pod 25. Brojevi iz *Popisa navedenoga* tiskani su i u nastavku redovito boldom.

² I. Bešker, v. 5. i <http://>.

– posvema bi se mogla primijeniti i na strukovni obzor recentnoga hrvatskog glumišta. Struka *ne vodi* kazalište, niti njime *vlada*, nego, poput političkoga joj i / ili vlasničkoga poslodavca – *trči za događajima*³. A i onu politiku koju zovemo *repertoarnom* tā naša struka glavninom razumije i manifestira tako da svoje – *uhljebljuje*, a tuđe – *eliminira*. Dakle, potpunoma politikantski. Kazališna nam struka *trči* upravo tako. Ili: vrlo se rado realizira sferom političke potrošnje. Tek uz gdjejkoji izuzetak (svakako onaj jedne bivše intendantice splitske i riječke), konstatirano je da se – /.../ *hrvatski intendant i ravnatelj od početka devedesetih zajedno sa svojim kazalištima trude ostati što neprimjetniji, tiši, manji, po mogućnosti sasvim nevidljivi, kako ne bi slučajno uznemirili gradske i druge vlasti koje ih vrlo izdašno financiraju ne postavljajući pitanja o kvaliteti repertoara. /.../ Nevidljivost je tajna formula miroljubive koegzistencije suvremenog hrvatskog kazališta s politikom /.../*⁴.

Doista: kako biti *nevidljiv*, a društvo odgovoran? Ne zahtijeva li odgovornost, pa i ona osobna i moralna, određenu društvo vidljivost? Ne pretpostavlja li i bilo koja vrsta odgovornosti, upravo poput pozornice, određenu *izloženost* i *glasnost*? Može li se uopće *opstati* pred publikom, a u društvo smislu *ostati* neizložen, nevidljiv ili nečujan? Riječju: može li se *biti*, a zapravo *ne biti*?

Iz trenutne će hrvatske strukovne vizure, po svoj prilici, doći potvrđan odgovor: može se *biti* i *ne biti*. Struka se ne će odveć zabrinuti ako to zapravo znači – *imati* i *ne biti*, to jest: *status* imati, a *odgovoran* ne biti; to jest: *društvo* imati, a *kazališno* ne biti. Može li hrvatskoga glumišta struka pojmiti i obrat ove misli, pojmiti ono – *kazališno biti*, a društvo i *ne imati*?

Kroz tu ću se temu, putem i doslovnošću obilja raznorodnih citata, pa i ekstenzivnih, kušati probiti. Započinjem:

*U knjizi L'acteur (1965.) Duvignaud se bavi prvenstveno odnosom društva spram glumca a potom i glumčevim viđenjem svoje umjetnosti i svoje društvene uloge. Budući da glumac za druge utjelovljuje snove koje čovjek još nije pripravan priznati u društvu, svagda mora ostati izvan tog društva, izopćenik, ali s tajanstvenom snagom sličnom mani koju su opisali antropolozi.*⁵

Drugo, povijesno: Svakako se *izopćenička* egzistencija koju *svagda* živi glumac s razloga *utjelovljenja snova*, a koje, ustvrđuje francuski teoretik – *čovjek još nije pripravan priznati u društvu*, razlikuje od naprijed spomenute koegzistencije *miroljubive* i *hrvatske*.

³ Neprimjerenoj politici rivaliteta dvaju vlasnika oko intendanta zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta upravo se u vrijeme XXIV. Krležinih dana pridružio i identičan stranačko-politikantski primjer neizbora v. d. intendanta osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta.

⁴ J. Boko, v. 8, str. 112.

⁵ M. Carlson, v. 14, str. 141. (Bilješka pod brojem⁸⁹ na istom mjestu navodi stranicu izvornika francuskoga teoretičara i sociologa kazališta: Duvignaud, *L'acteur*, Pariz, 1965., 275.) Usp. Ž. Divinjo v. 22, str. 15, a i: J. Duvignaud, v. 26, str. 31sl.

(Usput: mjerimo li kolikoću ovih naših današnjih ideološko-svjetonazorskih *supostojanja i suprotstavljanja*, onda su, ne samo 1990-e, nego i 1970-e, još jedna neparna dekada koja nam se na neki način vraća. Započevši sa zanosa, hrvatsko i *proljećarsko*, nacionalno i / ili klasno, tâ je naša socijalistička dekada – a socijalizam je 1970-ih bio ideologija intelektualne, ne više i radničke klase – htjela, a sve pod *yu* paradigmatom Frommova *zdravog društva*⁶, puno toga vlasničkoga, napose deviznoga, zadobiti, dakle – *imati*, ali nam je, makar i s političkom brežnjevizacijom, u teorijskome izlogu recentnih prijevoda nudila i mnogu intelektualnu čitanku sa Zapada, pa tako i onu koja već i sa svoga naslova, postavlja esencijalnu, pa i hamletovsku, upitnu opreku spram *imati*, to jest ono: *ili biti*?⁷ Danas Zapad ne nudi *To Have or to Be?*, svakako ne u obliku ukoričene teorijske raspre jednoga psihoanaliznoga teoretičara društva. Nema više ni upitnika. *Imati* i znači i jest – *biti*. Mora se *imati*, a baš se i ne mora *biti*. Dva glagola na današnjoj sceni, kako onoj društva tako i kazališta, miroljubivo i službujuće izravnano – upravo *ravnateljski* izravnano – koegzistiraju.)

Ipak: nije li miroljubiva koegzistencija, tâ politički ugodna mišljevinna naše socijalističke prošlosti, svôj svojoj nekadašnjoj političkoj prijatnosti unatoč, onim pojmom koji nam zapravo i ne može pojmiti ni poželjnu, a niti neku drugu relaciju između kazališta i društva? Naime, kazalište spram društva, ako govorimo o kazalištu koje *jest* ili *bi bilo* kazalište (ili o društvu koje *jest* ili *bi bilo* društvo), i ne može biti u nekom naročito *miroljubivom* odnošaju, nego upravo u relaciji koja je, ne teorijski i načelno, već i u onom dnevnom provedbenom smislu uvijek i jednom – *subverzivnom* relacijom. Slobodan sam ponoviti i dio vlastita odgovora iz jednoga opširnijega razgovora:

Mnogi su, pa i bivši intendant HNK u Zagrebu Georgij Paro, govorili da kazalište uvijek mora biti malo bolje nego što to društvo zaslužuje, što znači da ono nije puki odraz društvenih prilika određenog trenutka, neki dokumentarni refleks stanja. Kazalište, pa bilo ono i komercijalno, uvijek je i pokušaj promjene tog stanja. Ne samo da se avangardna drama dvadesetog stoljeća trsi i određuje spram nedaća industrijskog društva nego to valjda čini i bulevarski komad. Nije li to stalni pokušaj pozicioniranja čovjekove slike svijeta sa stajališta nečeg mogućeg i budućeg. Vjerujem da je kazalište,

⁶ Je li taj psihoanalitičar, filozof i teoretičar društva kao paradigmatu *zdravog društva* doista istaknuo to bivše nam *yu* društvo? Sâm će E. Fromm (u fusnoti koju je *dodao za jugoslovensko izdanje / već za ono prvo iz 1963. / svoga The Sane Society*) tek ovako: *Mada ne znam mnogo o jugoslavenskom sistemu na osnovi osobnoga iskustva, želim naglasiti da je cjelokupna tendencija teorije jugoslavenskoga komunizma, s naglašavanjem radničkog učešća u upravljanju i društvenom vlasništvu, najbliža principu decentralizacije i radničkog učešća, od svih zemalja koje ja poznajem.* (Bilješka pod ²⁴ [cit. prema prijevodu:] iz *Beleške uz osmo poglavlje v. 35*, str. 266.) Treba dodati i to da je autor izričito tražio da u jugoslavenskome izdanju umjesto termina *komunitarni socijalizam* stoji *humanistički socijalizam* (Usp. bilješke prevoditeljica pod ² u *istom*, str. 263 i pod ¹ u *Beleška uz zaključak*, str. 276).

⁷ E. Fromm, *To Have or to Be?* (i prijevod:) *Imati ili biti?* v. 34.

od kada ga uopće i jest, u svojoj biti vazda – subverzivno. Ono je u zadnjih stotinjak godina, ako hoćete, baš – subverzija protiv ugode građanskog života.⁸

Iako možda svikli da subverziju kazališta spram društva krenemo tražiti tek u dvadesetostoljetnom modernizmu i revolucionirajućim estetikama, osobito onih u tom pogledu najglasnijih, primjerice, Artauda, Mejerhol'da ili Brechta – istu možemo obilato iščitavati kako prije, tako i poslije tih teorijskih i pozoričkih eksperimentatora, unutar i izvan njihovih, u kazališni i sociokazališni pojmovnik uvedenih pojmova *kuge* i *surovosti*, *biomehanike* ili *dijalektike*. Doista: tu nemalu subverziju (hrvatski rečeno: prevratničku, revolucionarnu, rušilačku ili razornu činidbu⁹), možemo u novijem hrvatskom teatru naći i u onom gradbenom načelu Parine kolektivne režije i negrađanskoga teatra s prvih 1970-ih, a po kojemu *društvo mora imati bolje kazalište no što ga zaslužuje*,¹⁰ međutim, vratimo li se pozornici svijeta, nemaloga prevrata ima i u onomu protivu čega Parina načela nastoje: u davnom i građanskom, baš posve starinskom, a suvremenoj pozornici koja već podugo ne operira nužnošću *četvrtog zida*,¹¹ i ne toliko dragom, Stanislavskijevom *pasivnom* gledateljevom *pogledu kroz ključanicu* (naravno, taj je pogled Mejerhol'd držao malograđanštinom).¹² Za taj *pogled* i tu gledateljevu *pasivu* Konstantin je Sergeevič *sistem*-metodski aktivirao glumčevu *etiku*, a kojoj je u posthumnome naslovu pridružena i – *disciplina*.¹³ On je smatrao –

.../ kako je glavni cilj kazališta da ljudima govori o životnoj istini, da ih uči živjeti po zakonima dobra i pravednosti. U njegovo kazalište dolaze kao u hram kako bi po-

⁸ Z. Sviben v. **116**, str. 69-70 = u zborniku, str. 236.

⁹ Usp. npr.: B. Klaić, v. **54**, str. 1275. *Hrvatski će enciklopedijski rječnik* v. **46**, str. 181), *sub littera* subverzija navesti: *.../ rušenje važećih vrijednosti ili postojećeg stanja u društvu iznutra /.../*.

¹⁰ Uz predstavu su Mihalićeve *Grbavice* (Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1971.), a kasnije i uz *Događaj u gradu Gogi* (Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1972.), došla i tezna *načela*, pa tako i dotično: *.../ teza građanskog kazališta da društvo ima onakvo kazalište kakvo zaslužuje pada u vodu – društvo mora imati bolje kazalište no što ga zaslužuje*. (Usp. v. **42**, teza 3, str. 14 = u novosadskom časopisu, str. 223 = u knjizi, str. 193.)

¹¹ O kome će već Diderot još 1758.: *Bilo da pišete, bilo da glumite, mislite o gledatelju kao i da ga nema. Zamislite da se ispred pozornice diže zid koji vas odvaja od partera; igrajte kao da se zastor nije podigao*. (D. Didro, prema prijevodu, v. **21**, str. 82.)

¹² *Prema Mejerhol'du promatranje života kroz ključanicu, kako to po njegovu mišljenju, rade u MHAT-u – jednostavno jest malograđanština. Novi proleterski gledatelj mora biti aktivan za vrijeme percipiranja predstave. Njega treba uznemirivati, uvlačiti u radnju da bi kroz kazališnu igru mogao osjetiti cjelovitost i radost života*. (N. Roždestvenskaja, cit. prema prijevodu, v. **94**, str. 49., bilješka u istom, str. 53 navodi i izvornik: *Hudožnik i publika*, Mežvuzovskij sbornik naučnyh trudov, Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii, Leningrad 1981., str. 97-107.)

¹³ *Этика* i *дисциплина* s naslova su koji je, kao inačicu svoga rukopisa o kazališnoj etici, Stanislavskij planirao i kao poglavlje drugoga dijela svoje knjige *Работа актера над собой*, pa se ono tamo, u posthumnim *osmotomnim* *Sabranim* mu *djelima* s konca 1950ih, i našlo. Rukopis je, čini se, dovršen oko 1930. ili 1933. Usp. K. S. Stanislavskij, v. **111** <http://> i prijevod, str. 173sl.

stali bolji i čistiji. /.../ “Nećemo govoriti da je kazalište škola. Ne, kazalište je zabava. Štetno je da iz svojih ruku ispuštamo ovaj za nas veoma značajan element. Neki ljudi uvijek dolaze u kazalište da bi se zabavljali. Ali čim bi došli, zatvorili bismo za njima vrata, ugasili svjetlo i sada možemo da im u dušu ulijevamo sve što želimo.”¹⁴ Pri tome se umjetnost MHAT-a trudi zaboraviti na publiku i čini sve da publika zaboravi da se nalazi u kazalištu.¹⁵

Sve u svemu, u gore citiranom slučaju na djelu je ipak i nemala prijevara. *Zatvaranjem vrata i gašenjem svjetala*, to jest: Stanislavskijeve nakane i njegov primjer *ulijevanja u dušu* slijedeći – svakako djelamo varkom: namjesto *zabave*, a koju gledatelj očekuje i poradi koje u teatar obično i zalazi, prevratnički ga ne želimo *ispustiti iz ruku*, već ga uvlačimo u zamračenost lokacije što nadasve želi biti *hramom* i s pozornice ga, i protiv njegove potrebe za zabavom, upućujemo na *školu*, a koja je, naravno i zapravo, onom svekolikom – školom života.

(Na temu *gašenja svjetla* uzgredno i ekskursno navodim:

*Tek je uvođenje plinske rasvjete, a kasnije i električne, te likvidiranje stajaćih mjesta, stvorilo uvjete za pravu recepciju težih djela, kompliciranijeg sadržaja i složenijih peripetija. Gledatelji koji su sjedili u foteljama u mračnoj dvorani, ne mogu neposredno komunicirati, a njihova je pažnja koncentrirana na podstreke saopćavane s osvijetljene scene. Time je kazališno gledalište izgubilo svoje prvobitno jedinstvo /.../!*¹⁶

– i zaključujem da je ne samo sa *zatvaranja vrata*, nego upravo i tek s novinom scenske rasvjete, a koja onda gasi svjetla i u gledalištu, moderni gledatelj i u jednom doslovnijem smislu u svoj *red* upućeno uguran i u svoje *sjedalo* spušteno smješten, ne bi li s tim istim sjedalom gledalački sljubljen, a okružjem ostalih reda, sjedala i gledatelja bio svakako i blokiran, zapravo i – zatvoren. Dašto, i individualiziran. A personalizacija tē prvobitne gledateljske mase valjda proizlazi i s moralno presudnoga razloga, onoga repertoarnoga i građanskoga, s razloga *pedagogije* i *škole*, a te su pak, pedagogija i škola, baš kao i poraba svjetla, svezane s pojavom režije. Jean Duvignaud, antropolog i sociolog kazališta, kaže da se antička drama bavila mitom, Španjolci tradicijom, francuski klasicizam čašću, a moderna da se dramaturgija i kazalište bave režijom i električnom strujom. A reflektor nije tek puki tehnički pronalazak, već novina njegove sustavne primjene, odvajajući nas *od euklidskoga dvodimenzionalnog prostora* dotadanje scene-kutije (a napose mogućnošću *krupnoga plana*), prometejski otkriva i *jednu drugačiju*

¹⁴ Natalija Roždestvenskaja fusnotira na ovom mjestu vrelo svoga navoda: Stanislavski, K. S. *Sobranie sočinienij v 8-mi tomah*, Moskva 1954-1961, t. 5 Moskva 1968, s. 466. (Bilješka pod brojem³ u nav. dj., str. 48.)

¹⁵ Roždestvenskaja, v. 94, str. 48/49.

¹⁶ T. Goban-Klas, cit. prema prijevodu, v. 38, str. 97. Bilješka u istom, str. 107: Prvi put objavljeno u “Kultura i Społeczeństwo” 1969., knj. XIII, br. 3, (jul-septembar) str. 205-225. Prevedeno iz: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, knj. III, Wrocław 1978., str. 163-187.

strukturu ljudskog života,¹⁷ onu individue u industrijskome društvu. Sve u svemu, i rasvjetno je posvjedočen –

*.../ prijelaz s pojma PUBLIKE, homogenog i poprilično apstraktnog sociološkog entiteta, na gledatelja, antropološki pojam mnogo složeniji i konkretniji određen ne samo socioekonomskim faktorima nego k tomu i, ponad svega, psihološkim, kulturalnim i drugim, pa čak i biološkim faktorima /.../*¹⁸.

Ipak, individualizaciji se toga prijelaza ne povinuje ono gledateljstvo, koje nazivamo dječjim. Ono, dječje, svoj našoj biljeterskoj i pedagoškoj proceduri unatoč, još nije smireno i individualizirano, pače: vazda se vrpolti, komentira, sa sjedala skače, iz redova izlazi...).

Možemo citatno iskazati da ni u ponajboljemu našem građanskom teatru, dakako onom Gavellinom, nije subjektivno ono što je i objektivno kazališno:

*Ima u Gavellinom kazalištu još jedno sklonište, ne samo za subjekt, nego i od subjekta. /.../ grupa bi bila prvi nužni karantenski smještaj individuuma, prihvatilište gdje će pojedinac biti sklonjen, da bi se osposobio i pročistio. Jer u teatru Gavelline orijentacije biti pojedinac nešto je kao biti bolestan. /.../ U grupi će dakle glumac doći do svoje zrelosti kao do stručnosti, to će reći do spasa. Ensemble kao estetski zahtjev /.../*¹⁹.

Slično je i kod Stanislavkoga, iako kod njega tzv. estetski zahtjev i nije primaran. Etika mu je glumačka, disciplina umjetnička, pa će reći da uz osjećaj kolektivnosti –

*Sve to zajedno omogućuje glumačku svježinu (bodrost) i spremnost za zajednički rad (združeno djelovanje). Ne mogu mu naći (dosjetiti se) naziva (za to).*²⁰

Tako Stanislavskij, ali vrlo dobro zna da se baš na tomu što ne imenuje, upravo – temelji ansambl. Ansambl je njegov zahtjev, etičko i / ili (po Kišu)²¹ po-etičko načelo. I počelo. A i dnevničku formu izlaganja svoje glumačke pedagogije smješta u kolektiv. Etika mu je u kolektivitetu ansambla, napose u ansamblu učenika. Kozmetikom bi onda mogli nazvati ono neučeničko i neškolsko drugo, ono individualno. Ako je etika, kako će sovjetskoruski redatelj i proučavatelj Stanislavskog u prvoj rečenici svoga predgovora njegovoj *Etici – najneophodnija higijena stvaralačkog procesa glumca*,²² onda (nestvaralačku) kozmetiku slobodno pojмимо i – nehigijenom. Nadalje: ako je etika bitak (i žitak) kazališta, onda je kozmetika (Heideggerov) *zaborav bitka*. A sa zaborava nema žitka, tek *pojedince* u kozmetici garderobe i nehigijeni pozornice. I: u prisuću – tehnike²³.

¹⁷ Ž. Divinjo, cit. prema prijevodu, v. 23, str. 617.

¹⁸ M. De Marinis, v. 20, str. 138.

¹⁹ P. Brečić, v. 11, str. 80 = u knjizi, str. 67.

²⁰ Stanislavskij, v. 111, str. 175. Usp. i istoga, *Etika*, v. 112, str. 37., kao i srpski prijevod *Позоришна етика*, v. 113, str. 66 = *Etika*, str. 46 = *Pozorišna etika*, str. 41.

²¹ Usp. D. Kiš, v. 53.

²² A. D. Popov, v. 89, <http://> i prijevod u: Stanislavski, *Etika*, v. 113, str. 67 = *Pozorišna etika*, str. 61.

²³ Heidegger vrhuncom zaborava bitka smatra suvremenu tehniku. To ne znači da je ona nešto

Stanislavskijeva je *higijenska* pedagogija, baš kao i ona Gavellina – remetilačka. Iz nje je remetilačke i potreba za utemeljenjem ansambla. Tim nekozmetičkim pozorničkim poremetilaštvom te dvije prevratničke osobnosti društovno odgovorno subverziju i cjelinu kazališta svoga doba. Ako je subverzivnost neodvojivom od onoga što bit kazališta i jest, pa i onoga, da ponovimo, koje je komercijalno, onda bez tē subverzije nema ni dječjega ili lutkarskog teatra. Ako smo u slučaju djece na etiku osjetljiviji, onda nam je etika ili pak kozmetika teatra za djecu svakako i uočljivija.

Treće, središnje: Sa svojih pola stoljeća glumačkoga iskustva na pozornici za djecu Đimi Jurčec svjedoči, u negativnom kontekstu, o tzv. *specijalnoj glumi za djecu*.²⁴ A iz nje, takve *specijalne* (čitaj: *imitatorske* i *ilustrativne*) proizlazi – onaj *antiremetilački* i *nesubverzivni* faktor po kojemu *odgojne* i *društvene* odgovornosti u kazalištima za djecu – i nema. Naime, kao što sveprisutna repertoarna praksa naših kazališta za onu odrasliju publiku, iz sezone u sezonu, kalkulira – primjerice: *smjehotvornim* ili *lektirnim* repertoarnim odabirom, ulogama *za žene* ili gostujuću glumačku ili redateljsku *medijsku zvijezdu* – tako i *hrvatskog* lumišna pragma kazališta za djecu ili lutkarskog kazališta, gotovo bez izuzetka, čini isto. Od svojih autora ona ustrajno naručuje ili pak skupa s njima – bezrezervno računa tek na izvedbe u trajanju od *četrdesetak-pedesetak minuta* (najviše do onog *sata* koji je, eto, i duži no onaj školski), pa u tom pragmatičnom smislu naručuje i u svoje scenske uratke kalkulantski uključuje, uglavnom ničim izazvanu, primjerenu količinu *zabavljачkih dosjetka*, nerijetko stereotipnih, obvezne *pjevljive songove*, nerijetko estradnog ritma i lakih nota, nešto *kostimskog šarenila*, nerijetko ilustrativnog i kičastog, i još onoga vrckavoga i atraktivnoga glumačkoga ponečega sve sa, u *društvo*noodgovornom smislu – skliskoga terena *dopadljive* forme i / ili sadržaja.^{25*} Zlata vrijedi izgovor: moramo se *dopasti* jer se moramo prodati. Tako je s lutkama i djecom bolje sve formatirati *veselo, pitko* i *zabavno*. A one odveć tugaljive bajke, pak i one klasičnih dječjih autora, kao repertoarna mogućnost, s tako se programirana kazališnoga i društvo

noga sučelja, uglavnom brišu. Doista: moramo li se prodati? Primjer iz kojega nismo izvukli poticajne pouke davni je zapadnoberlinski primjer skupine Grips, koja je tekstovima za djecu u našoj, pogotovo zagrebačkoj sredini, bila i više no poznata. Oformljena od kazalištaraca koji napustiše politički cabaret tã se skupina od 1971. posvećuje isključivo kazalištu za djecu²⁶. Dakle, s iste su angažirajuće

loše, nego da se ona ne smije niti shvatiti, niti se prema takvom shvaćanju smije djelovati kao da je bitak. Ona je "Machenschaft", čovjekova "pravljачina", čovjekovo djelo koje se ne smije odvojiti, osamostaliti ni od čovjeka, ni od bitka. I. Kordić, v. 55, bilješka pod,⁴³ str. 406. = http://)

²⁴ F. Đ. Jurčec, v. 51, str. 77 = *pretisak* u časopisu, str. 70.

²⁵ * rečenica uporabljena i u svrhu redateljske *riječi* u jednoj kazališnoj cedulji: v. 118, str. = 3.

²⁶ Usp. V. Ludwig, v. 64, str. 34. Dino je Radojević tijekom 1970-ih u Zagrebačkom kazalištu mladih uprizorio niz tekstova za djecu njemačke skupine Grips (u prijevodima Trude i Ante Stamaća i sceno-kostimografskoj suradnji Drage Turine), a koji su nekonvencionalnom formom, urbanim sadržajem i društvo

motivacije: i dječje kazalište i politički *cabaret!* Je li to moguće? Čak iz ovoga potonjeg proizlazi (i *emancipira se!*)²⁷ ono prvo. Po tomu, u davna nam naša socijalistička i *neemancipirana* doba ono *dječje* nije moralo nužno isključivati ono – *političko*. A onda su došli novci. Baš kao i postmoderna. Otkrivali smo oboje, a publici, napose trendom manirizma, zakrivali ono elementarnije. Valjda, sve s potrebe da joj se, publici i svjetonazorskoj misli – ugodni. Naravno, ne samo u kazalištu.

S toga naloga ugone, tj. nepisana ali *uredna* naloga tržišne dopadljivosti, vrijeme kojega smo dionici i danas dotičemo tek površno, više tematski i / ili formom, a puno manje u izvedbenom smislu sadržajno i / ili dubinski. Iako je očito da se u našim dječjim kazalištima ne isplati odveć nešto *kritičkostvaralački* sagledavati i problematizirati, nije posvema očito da onaj nalog spram prodaje u našim kazalištima, kako dječjim tako i ostalim, i nije toliko materijalno uvjetovan, koliko je, u biti, baš i bezuvjetno fiktivan. Uvijek, zapravo, jednom – obmanom. Jer, na koncu, djeca su i bez obzira na okolnosti i na onu estetsku kvalitetu predstava koje im vješto nudimo, uvijek – odličnim potrošačima. Tek kad bismo djecu, onom *specijalnom glumom* (čitaj: *imitatorskom* i *ilustrativnom*) – manje nudili, a više ih, tu, u redove *uguranu*, djecu, po našim gledalištima, *subverzivnim* predstavama – formirali, društvo bi odgovornost ukupnoga našeg glumišta stasala, a struka nam zadobivala i onu jednu specifičnu težinu kazališnog poslanja. (Nakon jednoga i drugoga kazališno presudnoga *doktora*, pl. Miletića i Gavelle – ima li ga, tog poslanja, u novijem hrvatskom glumištu? Ima li tē društvo misije i izvan korica njihovih *Hrvatskih glumišta?*)

Reći će veliki francuski glumac, redatelj i ravnatelj:

*Kazalište mora biti u deficitu ako zaista ispunjava svoju misiju. Kada sam prije dvije godine to tvrdio jednom veoma uvaženom (impozantnom) ravnatelju, mislio je da mu se rugam (podsmjehujem)! I to me jako začudilo (iznenadilo).*²⁸

I ono što glede ravnatelja koji, *uvažen* ili *impozantan*, ne shvaća nužno-posljedičnu svezu deficita i misije – *jako* čudi Vilara 1950-ih, to ga kod naših ravnatelja ovih 2010-ih

Hachfelda i V. Ludwiga (1972.), *Maksimilijan Zviždukal* C. Krügera i V. Ludwiga (1972.), *Žburkova djeca* R. Hachfelda (1973.), *Mala, Pala, Artur i Truba* V. Ludwiga (1975.) te *Pa to je da pošiziš!* V. Ludwiga i R. Lückera (1977.). Ipak, slika je naših negdanjih socijalističkih kazališno-društvovnih prilika i ravnateljska nelagoda pred inozemnim autorom, a koju bilježi onodobni ravnatelj Zagrebačkog kazališta mladih kada je Ludwigu kušao obrazložiti razloge što u inscenaciji njegova socijalno angažiranoga dječjeg komada na tračnicama po pozornici vozi tehnički besprijekorna i prilično skupa lokomotiva (*!...taj inače vrlo uljudni čovjek izravno i bez ikakva dvoumljenja odgovorio da takvo luksuzno rješenje ne bi očekivao ni u nekom buržoaskom etabliranom kazalištu a pogotvo ne u nas, kad još nemamo zgrade i radimo u takvoj besparici.* – otvorivši zgradu piše N. Vončina, v. 140, str. 89, u časopisnom prvotisku *istoga* teksta tē, kao i ostalih rečenica iz zgrade – nema.

²⁷ *Mi nazivamo naše kazalište emancipatorskim kazalištem za djecu a to znači da je to kazalište, koje "oslobađa", koje "osamostaljuje". U našem društvu, neprijateljskom prema djeci, to znači tek pokušaj da se kod djece razvije osjećaj samovrijednosti.* (Ludwig, v. 64, str. 35.)

²⁸ J. Vilar, v. 133, str. 524 = u zborniku, str. 276. Usp. i: Ž. Vilar, v. 134, str. 93.

čudio *nimalo* i ne bi. Oni, naši ravnatelji, spram rečene sveze ne dvoje, ali na rizik njene realizacije nikad i ne pomišljaju, političko je politikantskim *rugom* iliti *podsmijehom* tek – *impozantnom* lakoćom zaobilaze. Ali zato, za razliku od novijega hrvatskoga, Vilarovo glumište ima jasno artikuliranu *misiju*. Vodi ga – *zanatlija svjestan onoga što hoće, jake volje i hitrog uma*.²⁹ Iako je i hrvatski teatar u davno doba Vilarovo, sve socijalističkom *deficitu* usprkos, imao nemaloga društvojnoga i kazališnoga *poslanja*, na mnoge nove *gavellinske* putove tada smjelo kročio i nove stranice kazališne povijesti spremno ispisivao³⁰, on je putem do 21. stoljeća tu kročeću *smjelost* i povijesnu *spremnost*, iz generacije u generaciju, malo pomalo gubio, pa i posvema pogubio. Pogotovo onu koja u teatru vidi *glavnog graditelja socijalne fizionomije svoje okoline*.³¹ (U tu Gavellinu misao vjeruje i upornom je silinom mizanscenera još samo Oliver Frljić.) Gavellom trasiran taj kazališno *strastven* put odgovornosti i poslanja tijekom vremena njegovih učenika i nasljednika, kao što je to već mnogiput teatrološki i potvrđeno³², sve se više sužavao i urušavao. Danas je tek, društveno jedva vidljivim, puteljkom. Budući da znanja za pionirski posao obnove gavellinske odgovornosti u hrvatskoj kazališnoj praksi više baš i ne postoje, za eventualiju rekonstrukcije toga puta zemljovide bi trebalo potražiti još samo u knjigama i studijama, naravno – Gavellinim. A opet: posao *čitanja* i *istraživanja*

²⁹ s.n., cit. prema prijevodu: v. **103**, str. 5.

³⁰ *U samom nastanku Zagrebačkog dramskog kazališta, u prvoj velikoj secesiji u hrvatskom glumištu, bilo je i nešto vilarovsko. I ta skupina glumaca (i redatelja), predvođena vizionarom, odlazi u neki novi prostor, da stvori vlastito kazalište, da izmakne težini velike institucije, zvala se ona Comedie française ili Hrvatsko narodno kazalište. /.../ U prostoru hrvatskog kazališta to je bilo prvo razbijanje monolita.* (P. Selem, v. **89**, str. 596 / 597 = u knjizi, str. 449 / 450).

³¹ B. Gavella, v. **37**, str. 26 = u knjizi, str. 128.

³² Pojavu kartela Gavellinih (na)sljednika iz onodobnih kazališnih prilika prvi pregledno (i onodobno) prikazuje Z. Mrkonjić v. **76**, a desetljeće kasnije razglobno vješto secira V. Zuppa, v. **145**, iscrpno i u v. **143**. Glas iznutra priznaje da im je Gavella ‘na prvom redateljskom seminaru pedesetih godina prošlog stoljeća’ stavio – /.../ *pisca na prvo mjesto, glumca na drugo, a na treće redatelja. Taj poredak koji tvori ono što zovemo kazališnim činom u mojem trajanju u kazalištu ispremišao se, došlo je do rošade*. G. Paro v. **84**, str. 60. Rošada, a kojom je nakon Gavelle redatelj postao *alfa* (i *omega*) kazališnoga čina i pogona, zbila se i potezima u inscenirajućim partijama *kartela*. Onaj kritički, glas izvana, još žešće sudi: *Gavellini glavni nasljednici realiziraju monopolni sporazum u pogledu praćenja profita na elementima Gavelline ostavštine. Gavellino umijeće postaje osnova za kartelirano poduzeće. Za njim ne ostaju vječiti sanjari, već apologeti njegove smrti, retoričari i čisti pragmatičari. /.../ Dakle: lijepo govoriti o smrti bilo je njihovo jedino teorijsko slovo, a ideologija “kartela” njihova kazališna praksa* ab ovo. Zuppa, v. **145**, str. 74 = u knjizi, str. 154. Uočava se i *kartelelovska* nemala društvojna (ne)odgovornost, napose s razloga nepreuzimanja odgovornosti – *za svu sudbinu hrvatskoga glumišta, rada na Akademiji dramske umjetnosti i sl.* (Zuppa, v. **143**, str. 37.) Istinskim se sljedbenikom (upravo *vječitim sanjarom*) Gavelline metodologije kazuje istom jedan njegov učenik: Miro Marotti. Sa zadarskoga i radiofonskoga *hrvatskog* glumišnoga ruba, on, za temeljnu razliku od *apologeta* Gavelline *smrti* – kuša apologetski nasljedovati zasade Učitelja. K tomu, o istim pozorničkim pokušajima *umjetničke istine* memoarsko-teoretski i svjedoči. A dotiče se, u usporedbi s Gavellinom, i – hrvatskom glumištu, makar i nepoznate, a ono *socodiozne* – Stanislavskijeve metode (usp. M. Marotti, v. **67**, str. 35-58 i 250-257).

trud je za kojega *nevidljivost* spomenute *miroljubive koegzistencije* hrvatskoga glumišta nema ni znanja, a pogotovo nema – volje.

Tako: ako teorijsko ili teatrološko područje ne računamo, hrvatski je današnji teatar, ne samo onaj *srednjostrujaški* – jednim teatrom bez strasti, pogotovo one izvedbene. (Nije li ta, glumišna, uvijek bila i strašću – nužnom?).³³ A oko svoje artikulacije, kazališne tj. *društvo*noodgovorne – hrvatski kazališni pogon već dugo i ne nastoji. Pogon je to *bez apetita*.³⁴ Bez spomenutih vilarovskih crta *zanata* i *htijenja*, bez *jake volje* i *hitrog uma* hrvatsko nam glumište danas glavninom nastoji oko *suficita*. Ne onog *repertoarnog* i *javnog*, više oko *suficita* – *individualnog*, *privatnog*.

Zvuči li nam glede hrvatske pozornice, i one *društvene*, baš kao i *kazališne* – utješnom posljednja rečenica spominjanoga redatelja u eseju mu iz 1946.:

*Potrebno je prije svega stvoriti novo društvo, pa ćemo tek onda, vjerojatno, stvoriti i dobro kazalište?*³⁵

S novim društvom do novog kazališta! Ili je ipak – obratno? A onda, također: kako je *starom* kazalištu do toga *novog* društva? Ni hrvatski redatelj, sljednik (*kartelni*³⁶ i individualni) Gavelline građanske kazališne platforme, od one prevratničke zadaće pozornice – ne bježi. Dapače, isto zagovara i piše:

*Sa stajališta društvenosti gluma znači destrukciju definiranog identiteta, koja svakom poretku prijete anarhijom. Ako je gluma izraz nagonске potrebe čovjekove za mijenjanjem sebe, prirodno je da pretpostavlja promjenu svijeta i društva. Zato je u namjeri da se ta imaginarna promjena prikaže drugima sadržan izazov da bude doživljena kao stvarnost, a stvarnost razotkrivena kao privid.*³⁷

No, kako ovo tumačenje zbilje pozoričkoga privida kao razotkrivanja privida stvarnosti ipak prvenstveno dolazi s onodobne *individualne* redateljeve protimbe druš-

³³ Proširujem moto s početka: *Nekada kada su glumci bili isključeni iz građanskog društva i kada su poput boema lutali svijetom, razvijale su se bez sumnje snažnije i osebujnije ličnosti. Njihove strasti bile su plahovitije, njihove reakcije snažnije. Nisu imali drugih interesa. Bili su komedijaši dušom i tijelom. Danas je tijelo dobro odnjegovano, ali duša je slaba a interesi podijeljeni.* M. Reinhardt, v. **91**, str. 1289 = u zborniku, str. 47.

³⁴ *Naše je kazalište bez apetita.* – ponavljajući Brechta iz 1922. govori i V. Zuppa, v. **146**, str. 37. = <http://>. = u knjizi, str. 219.

³⁵ Vilar, prema prijevodu v. **134**, str. 65.

³⁶ Novosadski se doprinos hrvatskome glumištu opetovano potvrđuje i nazivom četvorice Gavellinih učenika: *G. 1963., dakle godinu dana nakon Gavelline smrti, na Sterijinom pozorju u Novom Sadu razgovara se o režiji. Tamo dolaze redatelji iz bivše države, iz svih krajeva i centara, a iz Zagreba su došli Radojević, Violić i Paro, razgovarati. Pa je netko, a ja mislim da je to bio Miloš Hadžić, ravnatelj Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, izrekao je riječ kartel.* G. Paro v. **82** = <http://>

³⁷ B. Violić, v. 136, str. 37 (pod naslovom je *Isprika* i prvo poglavlje u istoimenoj autorovoj knjizi, v. **137**, ali s reduciranom i inom inačicom rečenica – usp. naš citat s tekstom poglavlja, str. 24, a *kolebanja* autora i *reviziju* izvornoga teksta objašnjava *Post scriptum* u *istom*, str. 38).

tveno-političkoj nužnosti ideologijskoga naloga (opet: moguća paralela s ideologijskom trezvenošću³⁸ O. Frljića u temoidejnom osporavanju vladajućega svjetonazora), teško ga je smjestiti u šire polje etike, ansambla ili kazališta.

Četvrto, temeljno: Postgavellinski redatelj hrvatskoga glumišta nema svoj ansambl. Po svemu ga sudeći baš i ne želi, pa za nj posebno i ne mari. Povjerujemo li u tvrdnju iz monografije, mogućom je iznimkom tek Kosta Spaić:

*Žudio je za vlastitim kazalištem, makar barakom negdje u Novom Zagrebu /.../ poput moskovske Taganke ili pariškog Theatra du Soleil, kao mjesta izvan grada na koje bi hodočastili domaći i strani kazalištarci zajedno sa širokom publikom.*³⁹

Makar: i Spaić se smatrao – otuđenim redateljem, a što je – značilo režirati samo po jednu predstavu, sad u jednom, sad u drugom kazalištu, gradu, državi.⁴⁰ Modelu, primjerice, Ljubimovljeva redateljskoga teatra državnoga ustroja (održivoga samo u socijalizmu!), a koji je, Teatar drame i komedije na Taganskom trgu, bio uzornim modelom teatra-ansambla, a u razdoblju 1970-ih upravo i u punom ansamblumjetničkom usponu, Spaić bi se, i ne samo on, zasigurno – priklonio. No, model je trebalo i stvoriti. Kod Ljubimova je, baš kao i u Gavellinom slučaju pokretanja novog kazališta, sve počelo s mladima⁴¹. (Ipak: ne treba zaboraviti da je mladi Spaić imao udjela, možebit i većeg, u ideji novoga teatra, Zagrebačkoga dramskog. To svjedoči Pero Kvirgić,⁴² a sâm Spaić spominje Stupičin poticaj na razgovoru s mladim naraštajem zagrebačkih kazalištaraca okupljanim poslije gostovanja Stupičina Dunda Maroja beogradskoga Jugoslovenskoga dramskog.⁴³ Tako je i drugo zagrebačko kazalište dobilo poticaj iz svoga kazališnoga susjedstva.) Sve u svemu, poslije Kiklopa Spaić je –

*/.../ pristao na status “gosta” u institucijama, na status “najamnog radnika” u kazališnoj umjetnosti. A u Oku iz 1973. čitamo da je u Basel otišao upravo zbog toga što nije htio prihvatiti takav status.*⁴⁴

Što će sve reći da je kartelovski pozicionirana neansamblost vladajućega redateljstva presudnom činjenicom i za status profesije same, upravo kao i za organizacijsku strukturu (i strukturnu krizu) hrvatskoga kazališnoga pogona od početaka postgavellinskoga

³⁸ Sintagma je iz kritike N. Govedić, v. 40, str. 35.

³⁹ M. Grgičević, v. 44, str. 124.

⁴⁰ isto, str. 76.

⁴¹ *Studenti treće godine moskovske kazališne akademije (Teatralnjy institut imeni Ščukina) izveli su 1963. Brechtova Dobrog čovjeka iz Sečuana.* – putopisno će, Tagankom očarana rusistica D. Ugrešić, v. 130, str. 77), sve opisujući predstave, atmosferu iz gledališta i garderobe (isto, str. 76sl).

⁴² *Gavella nije bio glavni akter odvajanja mladih iz HNK i traženja novog teatra. Bili su to Mladen Škiljan i Kosta Spaić. Razgovarali su s Gavellom i on je to prihvatio. Tako smo osnovali novi teatar. Bio je to prvi teatar u Hrvatskoj u kojem su se okupili i udružili mladi sa starima – Beckom, Rogozom i Gavellom, koji je bio umjetnički rukovodilac.* P. Kvirgić, v. 62, str. 1 = u knjizi I. Hetricha, str. 85.

⁴³ Usp. i M. Stupica, v. 115, str. 197.

⁴⁴ B. Senker, v. 101, str. 245. = u inom zborniku, str. 65 / 67 = u knjizi, str. 112.

razdoblja pa sve do danas. Ipak, iako se mnoga predstava redateljskoga kartela tada, prvih 1970-ih, s udobna glêda gledateljske recepcije, doimala remetilačkom i mimo sâme problemske *temoideje* (u tom smislu prednjače vrsne inscenacije Krležina *Kraljeva* ili Weissovih *Patnja gospodina Mockinpotta* u Dramskom kazalištu Gavella), ali i u onim &TD-ovim Violićevim redateljskim postavkama tematski i problemski subverzivnih – *Mirisa* ili *Mrduše*⁴⁵ nije nedostajalo i inih osobeno pozorničko-remetilačkih iskoraka. U svojoj *Ästhetik des Performativen* Erika se Fischer-Lichte, primjerima kružeći oko i unutar estetskoga opsega performativne umjetnosti, osvrće na kategoriju *prostornosti*, a unutar poglavlja o tomu piše i ulomak o *atmosferama*, pak dolazi i na *mirise*⁴⁶, a čitatelj njezina estetičkarskoga štiva, kjednu i gledatelj spomenutih Violićevih predstava, usporedno se spominje i tih hrvatskih primjera &TD-ovih: redova klupa za publiku u scenografskoj pretvorbi pokusne (tzv. *crne*) dvorane &TD-a u zadružni dom iz *oblasno*-komitetskih vremena i Mrduše Donje ili pak onoga intenzivnog vonja ribe pržene na (maslinovu?) ulju koji se sa štednjaka na pozornici intenzivno širi tijekom izvedba uprizorbe Novakova romana. Naravski da se neka pozorničko-umjetnička subverzivna gesta domislila i izrežirala i mimo svevladajućega kartela, pa se u tomu ne(preo)vladajućem redateljskom vidu i rezultatu, osim kultnoga Handekeova *Kaspara*, valja spomenuti i Bondovih *Spašenih*⁴⁷. Međutim, sve je to tako izgledalo izvana. Ono *kartelno*, iznutra, mislilo je drukčije. U jednom je razgovoru s početka 1970-ih, organiziranom s *poletnog* motrišta vrloga kazališnog časopisa, i koji je, razgovor na temu organizacije kazališta,

⁴⁵ Za *Mirise*, *zlato i tamjan* i *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja* vidjeti **60** i **82**. Još *Kraljevo* (1970., redatelj D. Radojević), i *Patnje gospodina Mockinpotta* (1969., prevodilac T. Ladan, redatelj B. Violić).

⁴⁶ E. Fischer-Lichte, v. **30**, str. 130*sl* i 139*sl*.

⁴⁷ *Kaspar* (Teatar &TD, 1969., 224 izvedbe do 24. 5. 1985., prevodilac S. Knežević, redatelj V. Gerić), a provokacija *Spašenih* (Dramsko kazalište Gavella, 1971., prevodilac S. Šnajder, redatelj V. Kljaković) nije bila tek časovitom golotinjom glumca V. Viskića već većma s izravne socijalne okrutnosti. *Na samoj premijeri, na primjer, kada je došlo do scene kamenovanja djeteta u dječjim kolicima, iz polumračnog se gledališta začuo povik protesta: "Sram vas bilo, u što bacate novac od dotacije!" To je bio glasni protest uvaženog kazališnog kritičara Augustina Stipčevića.* – pišući o Eurokazu podsjeća nas kritičar jedan drugi – J. Puljizević, v. **90**. Kultni će glumac i inako: *Bondov je komad uzbudio moje tijelo, a ja i tijelo duboko uvažavam. /.../ Saučestvovao sam s glumcima u času intervencije gledališta.* (F. Šovagović, **127**, str. 502 i 504. Isti je komad u britanskoj publici i sredini, *uzduž i poprijeko*, inicirao javni protest i *val moralne histerije*, bilježi T. Eagleton u svojoj razglobi fenomena zla, a Bondovu prizoru kamenovanja pridružuje i namjeru nemilosrdna pokaza – */.../ korak po korak, kako grupa mladih ljudi koji se kronično dosađuju može počinuti takvo zlodjelo a da nisu ni najmanje zli.* V. **27**, str. 21.) Ipak, jedna od autorovih poanti – */.../ bez obzira na to koliko zvučalo bešćutno, jest da su ti tinejdžeri u biti zajedno stvorili neko značenje sebe samih.* (isto) Tinejdžerizam našega samoupravnoga poretka dobro je razumio samotvorbu vlastita značenja, pa nas je, možda i s razloga toga, *val* moraliziranja u tom slučaju mimoišao, a protesti, s iznimkom onoga Stipčevićeva, i nisu baš mogli biti dijelom *javne scene*. Ili je to i s razloga izrežirana optimizma u završnom prizoru? Jer: */.../ kada glavni junak popravlja stolicu na kraju znak je to da je pisac oprostio zločincima.* (Šovagović, v. **127**, str. 503.)

imao biti relevantnim, a u kojemu je Zuppa navodio francuske organizacijske primjere *ansamblosti* (kazališta Barraulta, Vilara i Planchona), a Violić rezignirao nad nemogućnošću pluralizma i bijedom naše kulture (*ideje umiru od gladi*), istaknuti je sudionik, a koji je upravo u to doba bio po mnogočem i *drugačijim* jednim redateljem (hvalilo ga se i spomenutom paradigmom tih 1970ih, onom *imati* i / ili *biti*),⁴⁸ ovako promišljao:

*!...! ako biste mene pitali za jednu organizacijsku shemu kazališnog života u Zagrebu, u kojoj bih ja mogao osobno djelovati, ja moram, na žalost svoju, reći da meni ova-kva kakva jest, najbolje odgovara. !...! danas je to HNK, jer mi omogućuje da dovedem četrnaest studenata Akademije, sutra je to ITD, jer mi omogućuje da izvedem određenu dramu, prekosutra je to DKG, koje je u krizi, a u kriznim se situacijama ljudi ponašaju kreativno, u određenom trenutku to je Komedija, !...!. U tom nekom kontinuiranom diskontinuitetu, ja vidim svoje mjesto, i kao onaj Kafkin majmun koji se obraća Akademiji, nisam zbog toga ni sretan niti nesretan, prihvaćam stanje stvari, ne u razignaciji već u osjećanju pomicanja, neznatnog, ali mojeg.*⁴⁹

Stanje ni sretno ni nesretno, *ali mojeg*, unutar hrvatskoga glumišta, permanentno je i pretežito stanje gotovo svih sudionika toga kazališnog pogona ovih *postgavellinskih* desetljeća.⁵⁰ Zaborav etike, i kada ga nazivamo estetikom,⁵¹ u *tubitku* se hrvatskoga glumišta manifestira – kozmetikom.

Peto, tabelarno: Kako bi se zadobio neki zorniji uvid u stanje društvo-vne odgovornosti i kazališta, nije zгорега kušati klasificirati neke mentalne figure vremena, a koje bi, makar i kratkoćom formulacija ili igrivom dosjetkom, ponešto o razvoju unutar teme i rekle, pa to, a sve po sjećanju i dekadama, do kojih sjećanje dopire, posvema proizvoljno, i činim. Po svemu, propitujem i tvrdnju o hrvatskom kazalištu koje da je *slugom svakom poretku*.¹ Taj će društvo-vno kazališni tabelarni *spomenar* (s decenijskim granicama koje su i prijelomno znakovite: Hrvatsko proljeće, Brozova smrt, pad Berlinskoga zida, samostalna Hrvatska, Domovinski rat²) možebit pokazati kako, susljedicom četiriju dekada, sve došavši i do *copy-paste kulture*,³ baš i nismo odveć idejno skrenuli s trasiranih putova utrth idejom komunizma (To jest: *Nije li postmodernizam, da upotrijebimo energični lenjinski izraz, viši i posljednji stadij komunizma?*⁴). Svejedno: u višedecenijskom slijedu tabelarno je indeksirati i mogući niz nekih paradigmatskih likova i pojava naše drame i / ili teatra, a sve u kontekstu, tj. - vs. pojava i prizora pripadajuće im hrvatske društvo-vnosti. Ili:

⁴⁸ Na istu nabasah kod kritičarskoga znalca: *S Parovim Aretejom mislim da je naš vodeći teatar izašao iz okruge glagola imati i ušao u okrug glagola biti. Ova činjenica Para svrstava među vodeće ljude teatarskog prevrata.* (P. Brečić, v. 10, str. 54.)

⁴⁹ G. Paro, v. 85, str. 50.

⁵⁰ Temu nepostojanja vlastita kazališta i kod inih redatelja toga razdoblja dotiče i Senker, v. 101.

⁵¹ *Nema etike režije van estetike režije. Sve je dozvoljeno u ljubavi, ratu i režiji.* G. Paro, v. 81, str. 58 = u knjizi R. Lazića, str. 204.

hrvatska idejno-društvozna mizanscena vs. kazališne,

ili:

hrvatsko glumište glede svoje subverzivnosti,

ili:

etika i kozmetika (na pretpozorju i zapozorju) hrvatskoga društva i teatra.

▼ paradigme dekada ►	1970-e	1980-e	1990-e	2000-ite
politički kontekst	saniranje Hrvatskoga proljeća i brežnjevizacija	(kon)federativno asimetrični posttitoizam	neovisnost i državotvorna tajkunizacija	pretpristupni euro kolonijalizam
svjetonazorska platforma društva	samoupravna politokracija	globalizacijska pluralizacija	(više)stranačko jednoulje	šerifizacija ⁵⁴ postpolitike
režimu poretka neprihvatljivi	maspokovski nacionalizam	raspad SFRJ	jugonostalgija	euroskepticizam
obrazina kulture politike	SIZ-ovsko udruživanje korisnika	pseudotržište lijevog intelektualizma	neokonzervativna reprezentacija	medijska spektakularizacija
žanr društvoznoga stanja	rafinirana burleska	larmoajantna građanska drama	katastrofična groteska	farsična travestija
▼	▼	▼	▼	▼
▼ paradigme dekada ►	1970-e	1980-e	1990-e	2000-ite
krajobraz javne scene	represivna diferencijacija, s decentralizacijom	protodemokratska liberalizacija, sa šundom	domoljublje i privatizacija, s oporbom	posvugdašljenje medijskoga pogona, s banditizmom
idejnost dramske ponude	arhetipsko prosvjetiteljstvo I. Brešana	transhistorijski intelektualizam S. Šnajdera	rustikalni ludizam M. Matišića	fragilnost mikro svijeta T. Štivičić

distribucija dramske ponude	strojopisnim <i>indigo</i> prijepisom	<i>matricom</i> za šapirografirani ispis	<i>fotokopiranim</i> prijeslikom	<i>e-mail</i> privitkom
dramska i <i>socio</i> interpretacija	ponuda analize	vježba i repetiranje hipoteze	prijavak i obrana teze	uskrata sinteze
kompozicija dramskoga pisma	<i>fragmentepizodni</i> kontinuitet naracije	diskontinuitet poetske raspore	povratak monologu ⁵⁵	eliptično višeglasje
društvo zgrade (<i>nad</i>)gradnja	investicija (<i>klasnoga</i>) krova	rekonstrukcija (<i>yu</i>) temelja	dekonstrukcija (<i>soc</i>) Zida	(<i>euro</i>) hipoteka čestice
dramaturgijska točka društva	prepoznavanje	peripetija	preokret	prerušavanje
osjećanje vremena	miroljubiva skepsa	vedra melankolija	domovinska euforija i ratna depresija	statusna tjeskoba ⁵⁶
nalog <i>temo</i> idejne udešenosti	obnarodovano bratstvo	narodnosno nejedinstvo	preporodna homogenost	rodna heterogenost
zemljovid uzničkoga čemera	Goli otok	Jasenovac	Bleiburg	Scheveningen
dogadajno komedijski dispozitiv	komedija običaja	komedija intrige	komedija-balet	komedija karaktera
učinkoviti model ponašanja	politička šutnja	korak manje ⁵⁷	ulizivačko strančarenje	bespogovorna poslušnost
profitne stečevine potrošaštva	konvertibilni komunizam ⁵⁸	sociokulturna inflacija socijalizma	tranzicijska alkemija špekulacije	isprika iznude konzumerizma
vladajuća izvedbena moć	<i>postgavellinski</i> kartel redatelj	<i>ne</i> institucionalna institucionalnost KPGT-a	politički <i>establishment</i> u loži nacionalnoga teatra	u rukama stranaca (pa i redatelja)

žanr koji je društveno in	parabola, <i>tragikomična</i>	freska, <i>apokrifna</i>	pasija, <i>domoljubna</i>	reality, <i>korporativan</i>
žanr koji je društveno out	<i>poruga</i> dogme i poretka	<i>hvalospjev</i> <i>mass</i> i <i>kontrakulture</i>	<i>lakrdija</i> rata i grabeža	<i>morality</i> bunta i otpora
provedbeni iskaz društvene traume	<i>lijevo</i> i / ili <i>muško</i> friziranje boli	<i>postmoderno</i> parafraziranje o boli	<i>žensko pismo</i> i / ili mimeza boli	<i>postdramska</i> mimeza <i>do</i> boli ⁵⁹
stilska dijagnoza trenda	galantni hiperrealizam kao <i>preventiva</i>	<i>simptomi</i> barokne pompe, <i>akutni</i>	<i>febrilitet</i> romantičarskoga pastiša	performativna <i>amputacija</i> subjekta
kulturna izvedba hrvatske teme⁶⁰	<i>Mirisi, zlato i tamjan</i> Teatar &TD, Zgb	<i>Dumanske tišine</i> NK I. Zajc, Rijeka	<i>Posljednja karika</i> DK Gavella, Zgb	<i>Žaba</i> Teatar &TD, Zgb
naslov dekade iz Beograda⁶¹	<i>Maratonci trče počasni krug: desni profil Beograda</i>	<i>Klaustrofobična komedija: pozorište potkazuje život</i>	<i>Urnebesna tragedija / (Show must go on)</i>	<i>Kontejner sa pet zvezdica: (Neka ostane među nama)</i>
hrvatski pandan u dva žanra⁶²	<i>Anno Domini 1573 Domagojada</i>	<i>Hrvatski Faust Kaj₂O</i>	<i>Vježbanje života Spikom na spiku</i>	<i>Komšiluk naglavačke Kauboji</i>
▼paradigme dekada ►	1970-e	1980-e	1990-e	2000-ite
naslovni kapacitet iz Ljubljane⁶³	<i>Život provincijskih plejboja ~ tuđe hoćemo svoje ne damo</i>	<i>Vojna tajna zoolingvistički mirakl</i>	<i>Balkanska trilogija</i>	<i>Egzibicionist</i>
(ne)lagoda govorne činidbe	Erminija: ... <i>egoizam, a ne komuko-munizam. To je lupeština...</i> (Novak) ⁶⁴	Medak: <i>Odložite oružje, eksperiment se nastavlja.</i> (Jovanović) ⁶⁵	Glasnik: <i>Sve naše muke zbog magle?</i> (Kaštelan) ⁶⁶	Predsjednik: <i>Preživjet ću makar crk'o</i> (Sajko) ⁶⁷
zadatak i praksa socioprotagonista	<i>deviznoštedna akumulacija</i>	formativna mekdonaldizacija	boljševička dekomunizacija	neoliberalna evangelizacija
poželjni diskurs socioprotagonista	znanstveno ideološki	mala priča ⁶⁸	mitsko povijesni ⁶⁹	trač ⁷⁰

globalizam što je i uz što u Hrvata?	socijalistički internacionalizam, uz <i>Hollywood</i>	intelektualni kozmopolitizam, uz <i>MMF</i>	gospodarska vesternizacija, uz <i>CNN</i>	<i>indeksburzovni</i> planetarizam, uz <i>EU fondove</i>
subjekt kakav je i gdje u Hrvata?	reprezentativni, u <i>stabilizaciji</i>	hiroviti, u <i>inflaciji</i>	prijetvorni, u <i>uljudbi</i>	virtuoz ⁷¹ u <i>celebrity kulturi</i>
bijeda i vještina prosperiteta	blagostanje bijede	umijeće bijede	bijeda umijeća	bijeda blagostanja ⁷²
utopija i njezino slamanje	kompartijska konfederacija	naoružani narod	neovisna država	slobodno tržište
doza i oblik nacionalizma	<i>tih</i> kavanski	dozirani partijski	predozirani državni	<i>prosvjedni</i> braniteljski
ekonomija politike kriza	republikanizam nacionalne ekonomije	anarho-staljinizam partijskih kartela ⁷³	profitabilnost državotvorne stranke	tržišni apsolut klijentizma
krilatice i slogani modernizacija	Naša mala stabilizacija ⁷⁴	I poslije Tita – Tito ⁷⁵	Grijež struktura ⁷⁶	Neka institucije rade svoj posao
temperament hrvatske epohe	sangvinik	melankolik	kolerik	flegmatik
preferencija političkih elita	Dubrovnik: <i>Hamlet</i> na Lovrijencu, folklor u Revelinu	HNK, Split: koprodukcijska središnjica KPGT-a ⁷⁷	HNK, Zagreb: državotvorna matičnost ⁷⁸	Brijuni: promocija zagrebačke <i>holding</i> politike
dječji i lutkarski teatar ~ socijalno	ZKM: režije D. Radojevića ⁷⁹	Zadar: lutkarski mirakuli ⁸⁰	autorski mig oka R. Medveška ⁸¹	Osijek: novi studij Glume i lutkarstva
slučaj ili puki slučaj ~ poučno	opstanak <i>Mrduše</i> u &TD-u partijskoj kritici unatoč ⁸²	NK I. Zajc, Rijeka: prinudna uprava; HNK i ZKL: štrajk ⁸³	Dubrovnik: Tuđman kao jedini gledalac prekida <i>Osmana</i> ⁸⁴	HNK: licenca za <i>Opernbal</i> , bogatuna radi ⁸⁵
orijentacija festivala	jugoslavenstvo <i>DUBROVAČKIH LJETNIH IGARA</i> ⁸⁶	rubna alternativnost <i>EUROKAZA</i> ⁸⁷	središnje epigonstvo <i>MARULIČEVIH DANA</i>	mainstream <i>FESTIVALA SVJETSKOG KAZALIŠTA</i> ⁸⁸
doktrina izvedbe vs. prethodne	<i>mitska</i> i <i>zborna</i> vs. građanskoga teatra ⁸⁹	<i>koreodrama politička</i> vs. mitskih načela	<i>hrvatske obnove</i> vs. političkoga teatra	<i>multikulturalna</i> vs. 'hrvatske'

glas <small>pathos</small> gavellijanstva (:Boban) ⁹⁰	Admiral – Boban (razapet na jarbolu, <i>iza glasa</i>): <i>Laž!</i> <i>Narode! Sve je to</i> <i>laž!</i> ⁹¹	Oloferno-Boban (proglumljenost visina glasa): <i>kraj</i> ⁹²	Nadbiskup – Boban (ulaskom u katedralu sv. Vida, punoga glasa): <i>Miiiiir!!!</i> ⁹³	Boban – Boban [pred željeznim zastorom HNK, bez glasa]: (<i>šuti</i>) ⁹⁴
entropija <small>anti</small> gavellijanstva (:Spaić) ⁹⁵	<i>Kiklop</i> (:identifikacija) ⁹⁶	<i>Maske na</i> <i>paragrafima</i> (:slikovnica) ⁹⁷	<i>Potopljena zvona</i> (:kačket) ⁹⁸	
dokument suvereniteta	pasoš	devizna štedna knjižica	domovnica	revalvoling kreditna kartica
▼ paradigme <i>dekada ►</i>	1970-e	1980-e	1990-e	2000-ite
neotuđivo pravo	na rad	na narod	na državu	na uslugu
otuđivo (stečeno) pravo	stanarsko pravo	republičko samoopredjeljenje do odcjepljenja	referendumski izbor	pravo pristupa (<i>access</i>)
hrvatskoga zemljovida snovid	slobodna <i>Lijepa naša</i>	<i>mitteleuropska</i> Hrvatska	Banovina <i>Herceghrvatska</i>	Integracija <i>euroatlantska</i>
vježbanje hr indentiteta	maspokovac u komunizmu	liberal u drugoj republici	ognjištar u suverenosti	<i>celebryti</i> u parazitizmu
lokacija moći prestižnoga članstva	radnička kontrola	republički komitet SIZ-a	stranački stožer	nadzorni odbor
grafit vremena	<i>HOĆEMO RADNICE NA</i> <i>SVEUČILIŠTE</i> ⁹⁹	<i>JEBANJE</i> <i>JE TUŽNO</i> ¹⁰⁰	<i>HRVAT</i> <i>/ ZAUZETO</i> ¹⁰¹	<i>POTPUNA</i> <i>INSUFICIJENCLIA</i> <i>SATISFAKCIJE</i> ¹⁰²
fantazam mitskoga narativa	proširena reprodukcija	delegatski sustav	civilno društvo	pravna država
rituali ispražnjena sadržaja	savezna ORA	pionirska zakletva, štafeta i slet	oltar Domovine bez plamena	misa za Domovinu
kazališni plakat	crno-bijela slova Arsovskog u sitotisaku za &TD	jumbo slika Bučana za HNK, Split	studenti dizajna za HNK Ivana pl Zajca, Rijeka	kič slikarstvo Dimitrija Popovića za HNK, Zagreb

fokusrano mjesto u teatru	ured direktora	rasvjetna kabina	rušnica (:garderoba) ¹⁰³	foyer
protoosoba teatra u poziciji	tajnica kazališta, pri <i>telefonu</i>	inspicijent, za <i>pultom</i>	predsjednik HDDU-a, za <i>šankom</i>	glasnogovornik /-ica, pred <i>kamerom</i>
posao režije - inter esse	interpretacija komada	koncept izvedbe	aranžiranje mizanscena	<i>casting</i> uloga
status redatelja u ansamblu	'agitator' ¹⁰⁴	(ko)autor korepetitor	instruktor organizator	promotor
vrsta pokusa kao amblem epohe	<i>kontinuirka</i> finala	<i>mjeraća</i> proba pred prvu <i>rasporednu</i>	<i>kostimska</i> sa šminikom	javna <i>generalka</i>
gluma u smislu društvoivnom	imitacija	improvizacija	simulacija	instalacija
socijalna intencija glumca	biti stalnim članom ansambla	gostovati izvan matične kuće	imati privatno kazalište	biti medijski (sve)prisutan
fotorobot ravnatelja	povjerenik Partije	činovnik Institucije	pobočnik Kabineta	domaćin /-ica Domjenka
				[nastavlja se]

Šesto, prizorno: Ako bismo dekadske značajeve na *hrvatskoj društvoivnoj pozornici* vs. *kazališne* ilustrirali prizorima, izdvojila bi se četiri, odigrana:

- onaj iz 1971. u kojem visoki partijski dužnosnici iza dubrovačkih *škura* gledaju *Svrhu od slobode*,⁵⁶
- s dugotrajnim aplauzom (navodno od 45 minuta) na neodigranim predstavama *Ostavke* za vrijeme štrajka glumaca u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu,⁵⁷
- Dubrovnik: Tuđman kao jedini gledalac prekida *Osmana*,⁵⁸
- *licemjerno* i državno spašavanje *Bakhi*⁵⁹ i reklama *Postoje svjetovi drugačiji od ovog. U KAZALIŠTU.* (slogan i plakat Studija Cuculić za GDK Gavella za sezonu 2009. 20/10.).

Izvedbe spomenutih prizora prezentiraju nam i utemeljuju sljedeći zaključak:

▼paradigme dekada ►	1970-e	1980-e	1990-e	2000-ite
zbilja vs. kazalište	bijeg zbilje od kazališta	kazalište priziva zbilju	zbilja priziva kazalište	bijeg kazališta od zbilje

Sve u svemu, možda bi ovaj niz mogao početi ispočetka. U tom bismo se slučaju vratili u ono, za kazalište relevantno doba, u doba kada je ono bivalo i jače od zbilje.

⁵⁰ Usp. M. Sršen, v. **108**, str. 252. Autorova je razdioba, držičološki potaknuta, na – /.../ književnost (i kazalište) poretka i na književnost (i kazalište) pitanja, dijeleći i ljude koji “te strane uživaju” i umjetnike na sluge režima koji brane i promoviraju poredak koji ih časti, honorira i u svakom pogledu zakrivilje, i na one druge – povijesno gledano često rebele i pobunjenike – koji nestaju pred smrknutim licem poretka oboružani jedino svojim ljudskim pitanjem. (isto, 228 / 229) Međutim, što se umjetnika u povijesti časti i beščašća tiče – /.../ putevi se tu, najčešće, križaju i ukrštaju – od pitanja k poretku, a od poretka natrag k pitanju, bivajući napredno: i urotnici-buntovnici i sluge režima, a ponekad, pa apsurd bude prikladniji ovim našim “stranama”, bivajući jedno i drugo, i sluge i buntovnici – istovremeno. (Isto, 229.) Ipak: radi li se tu uopće o apsurdu ili pak o umjetnič-koj, pa i hrvatskoj, normali i konstanti?

⁵¹ Jednom me Denis Kuljiš, prvi glavni urednik Globusa, pitao sjećam li se tko je izmislio sintagmu Domovinski rat. Ako me pamćenje ne vara, ja sam je izmislio. Preveo sam je s ruskog, otečestvenaja vojna, u nedostatak drugih izraza. Vrlo mi je drago što je taj pojam postao dio svakodnevnog, narodnog jezika, i formalnoga komuniciranja. Globus je preko svojih naslovnica i tekstova promovirao sintagmu Domovinski rat, koja jest neprecizna i prijeporna, ali se pokazalo da ima strahovitu komunikacijsku vrijednost. M. Grčić, v. **43**, str. 82. = <http://>

⁵² Usp. S. Alić, v. **2**, str. i <http://>.

⁵³ M. Ćepštein, v. **29**, str. 81. Autor (ruski kulturolog, filozof, filolog, pa i erotolog, književni teoretičar i esejist s američkom adresom) razmatra /.../ niz postmodernih parametra komunizma koji istovremeno mogu biti objašnjeni i kao komunistički elementi postmodernizma. (isto) Nabraja i esejizira o devet: stvaranje nadrealnosti, determinizam i redukcionizam, antimodernizam, ideološki i estetski eklektizam, citatnost, sredina između elitnog i masovnoga te posthistorizam i utopija. Istoga je autora, a dijelom i isti tekst – poglavlje iz njegove knjige: *Постмодерн в Рoccusu* (u časopisnom prijevodu v. **28** citirani je navod ondje sa str. 178).

⁵⁴ O šerifizaciji piše D. Grubiša, v. **45**, str. i <http://>), a istu ne veže samo uz naše političare. Stvar je globalnija. Ako je 19. stoljeće bilo doba malih događaja ali velikih ličnosti, a 20. stoljeće doba malih ličnosti ali velikih događaja, 21. će stoljeće – /.../ biti doba i malih događaja, ali i malih ličnosti, umjetno napuhanih koji samo simuliraju i glumataju velike ličnosti. Dokaz za to su i umetci u cipelama francuskog predsjednika Sarkozyja i talijanskog premijera Berlusconija kako bi izgledali viši u javnosti i pred ženama koje koriste kao statusne simbole svoje vlasti. (Isto).

⁵⁵ Formulacija preuzeta iz J. Boko, v. **7**, a koji se određuje spram Senkerova predgovorna naslova *Vrijeme dijaloga nasuprot monologu* u njegovoj *Hrestomatiji novije hrvatske drame* za razdoblje od 1941. do 1955.: /.../ Senkerova odrednica nosi i bitne političke konotacije svojstvene razdoblju, dok je ovaj povratak monologu, za koji mi se čini da dominira suvremenom hrvatskom dramaturgijom /.../ isključivo dramaturški. (Isto, 25.)

- ⁵⁶ Tako Alain de Botton naslovljuje svoj romanesej (*Status Anxiety*, 2004.), baš kao i istoimeni TV-film. Inače: moglo se u rubriku upisati i *Žudnja za statusom*, podnaslovom prvoga poglavlja kojim autor intelektualac i započinje izlaganje. Evo mu i nekih startnih pozicija: *.../ status je veoma teško postići, a još teže održati tijekom života .../ iz neuspjeha proizlazi poniženje: nagrizajuća svijest kako nismo uspjeli uvjeriti svijet o vlastitoj vrijednosti, pa smo zato prinuđeni o uspješnima razmišljati s gorčinom, a o sebi sa sramom .../* (A. de Botton, v. 9, str. 8.)
- ⁵⁷ Upravo je poradi *koraka manje* zagrebački redateljski krug predvođen tzv. kartelom spram Ljubiše Ristića i KPGT-a počeo u istoj toj dekadi i gubiti monopol režiranja u hrvatskome kazališnom pogonu. U Zuppinu opisu redateljskih profila izdvajam karakterističan, iako na tu temu ne i jedini: *Juvančić je oduvijek pazio da ne učini korak više. Tako je uvijek činio korak manje.* Zuppa, v. 145, bilješka pod 19 str. 89 = u knjizi, str. 141.
- ⁵⁸ Izraz Božidara Violaća (a koji odrednici konvertibilnog priključuje i – *tržišni komunizam*) dobro zrcali sliku našeg real-socijalizma s tzv. *ljudskim* (čitaj: konvertibilnim) *licem*. (Usp. B. Violać, v. 135, str. 234 = u knjizi, str. 281.) A *potrošnja* od tih vremena nastupa u kulturaliziranom ruhu postmoderne ideologije *slobodnog izbora*. (Usp. Ž. Paić, v. 78, str. 206.)
- ⁵⁹ *Mimeza boli prvo znači da se mučenje, muka, tjelesna patnja i užas oponašaju, sugeriraju varkom, da se bolno uživljavanje pojavljuje kao igrana bol. No postdramsko kazalište prije svega poznaje mimezu do boli: kada se pozornica izjednačava sa životom, kada se na njoj banalno realno pada, tuče, javlja se strah za zdravlje onoga tko igra. To da se odvija prijelaz od predstavljene boli na bol doživljenu u predstavljanju .../* (H.-T. Lehmann, v. 63, str. 287.)
- ⁶⁰ Roman Slobodana Novaka *Mirisi, zlato i tamjan* dramatisirao je Božidar Violać 1974., *Dumanske su tišine* Slobodana Šnajdera riječku premijeru imale 1987., *Posljednja je karika* Lade Kaštelan praižvedena 1994., a *Žaba* Dubravka Mihanovića 2005.
- ⁶¹ Naslovi i podnaslovi Dušana Kovačevića (1948.), stožernoga srpskog komediografa, ne samo u razmatranim dekadama, već kojega je djelo popularnošću usporedivo s Nušićevim, a misaonošću i sa Sterijinim, dramatičara izvođenog i u 80-ak inozemnih teataru – vrlo su rječiti, ti dramski naslovi i žanrovski mu podnaslovi, upravo i kao mogući metaforički nazivi naših dekada. Redom beogradskih praižvedba: *Maratonci trče počasni krug: desni profil Beograda* (Atelje 212, 1973.); *Klaustrofobična komedija: pozorište potkazuje život* (Zvezdara teatar, 1987.); *Urnebesna tragedija* (Zvezdara teatar, 1991.); *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti: (Show must go on)* (Zvezdara teatar, 1996.); *Kontejner sa pet zvezdica: (Neka ostane među nama)* (Zvezdara teatar, 1999.). Nadalje: ispitujući komedijskost strukture Kovačevićevih komedija, tumač mu i bivši profesor zaključuje u smjeru dramskosti, pa je njegova pretpostavka iz 1980ih da će Kovačevićeve *.../ sledeće komedije postajati sve oporije, okrutnije, da će u njima dolaziti do povratne inverzije komičkog u dramsko, da će skretati u oblast tragičke ironije.* (V. Stamenković, v. 110, str. 22.) Uzgređice: s tē bi inverzije *komičkog u dramsko* možda valjalo pristupiti i komedijskom *procédéu* našeg Mate Matišića. A digresijom još svakako, *naslova dekade iz Beograda* ili srpskoga glumišta što se tiče: u 1980ima društvo je nezaobilaznim i scensko uprizorenje te politički prijepori oko toga, s tematiziranja i / ili s nacionalizma autora znane zbirke pripovijetka *Golubnjača* Jovana Radulovića (Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 1982., potom – SKC, Beograd).
- ⁶² *Anno Domini 1573* drama je Tomislava Bakarića (Zagrebačko kazalište mladih, 1973.), a autori, kazališta i godine praižvedba ostalih komada su: Boris Senker – Tahir Mujčić – Nino Škrabe za *Priobalni triptih ili Domagojadu* (Glumačka družina Histron, 1975.) i *Kaj2O* (Gradsko kazalište Komedija, 1984.), *Hrvatski je Faust* Slobodana Šnajdera (Splitsko ljeto, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 1982.), dramatisaciju kronisterije *Vježbanja života* Nedjeljka Fabrija, s naslovu priključenim *Esertazione alla vita* – potpisuje Darko Gašparović (Narona kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka, 1990.), *Spikom na spiku* Boris Svrtan (Satiričko kazalište Kerempuh, 1992.), *Nine* je Mitrović *Komšiluk naglavačke* (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka, 2003.), a Saše su Anočića *Kauboji* (Teatar Exit, 2008.). Uz *Anno Domini 1573* hrvatski pandan s naslova za specifikum onoga *ozbiljnog* žanra u

hrvatskima 1970ima može biti, primjerice, i istoga autora *Smrt Stjepana Radića* (Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin, 1973.).

- ⁶³ Nazivi se dekada naslovno zgodno prate i s dramske proizvodnje Dušana Jovanovića (1939.), značajnoga i prestižnoga redatelja sa svih slovenskih i inih, pa i hrvatskih – pozornica, te, još od ranih 1960ih, ništa manje značajnoga i zanimljivoga dramskog autora. Dvadesetak drama, prijevodi na desetak jezika. Jovanovićeve dramski naslovi i podnaslovi, u službi našeg naslovljavanja dekada, decenijskim redom, izvorno i praizvedbno glase: *Življenje podeželskih plejbojev po II. svetovni vojni ali tuje hočemo – svojega ne damo: Commedia dell' arte* (Mestno gledališče ljubljansko, 1972.), hrvatska prevoditeljica i nakladnik ne samo da sižejno jasnu množinu *plejboja* s izvornika prevode u jedninu, u *Život provincijskog plejboja*, nego i ono naslovno *tuđe hočemo – svoje ne damo* tko zna s kojega razloga – skroz izostavljaju (isp. D. Jovanović, v. 49, zatim, uz 1980e i susljedne dekade: *Vojna* (gdjekad i – *Vojaška skrivnost*: zoolingvistični mirakel v treh nizah in v dveh predahih (Slovensko stalno gledališče, Trst, 1983.), pa – *Balkanska trilogija = Antigona* (SNG Drama, Ljubljana, 1993.), *Uganka korajže – Zagonetka hrabrosti* (SNG Drama, Ljubljana, 1994.) i *Kdo to poje Sizifa – Tko to pjeva Sizifa, glasbena drama v treh delih* (SNG Drama, Ljubljana, 1997.) te, pod pseudonimom O. J. Traven – *Ekshibicionist* (SNG Drama, Ljubljana, 2001.).
- ⁶⁴ Poradi u premijeri predstave *Mirisi, zlato i tamjan* (23. 1. 1974.) izgovorene Novakove rečenice iz pretposljednog poglavlja kulturnoga mu romana (...to ti je najbolji dokaz da je to egoizam, a ne komuko-munizam. To je lupeština...) uslijedila je promptna cenzorska reakcija, a uprave Teatra & TD i autora predstave poslušna akcija: *Odmah nakon premijere javljeno je iz Gradskog komiteta da treba iz drugog dijela predstave izbaciti scenu /.../. U jednu je noć Novak morao napisati izmijenjenu scenu.* (A. Zlatar, v. 142, str. 106. i 108. = pretisak u novosadskom časopisu, str. 213 = Violačeva knjiga, str. 255 i 256, u ponovljenom izdanju, str. 209 i 210.) Još: /.../ redatelj i glumci izbacili su iz predstave za izvedbu na BITEF-u u Beogradu dijalog Doktora i Malog koji bi mogao povrijediti nacionalno-politička shvaćanja publike. Očividno, sustav je besprijeekorno funkcionirao... (I. Mrduljaš, v. 73, str. 206.)
- ⁶⁵ Usp. D. Jovanović, *Vojna skrivnost, (Treći niz)*, v. 50, str. 165. Nakon tē je rečenice ispisano – *kraj mirakla*. U Ristićevoj predstavi (1983.), tu završnu i konačnu rečenicu izgovara glumac u *uniformi* majora JNA. Bilo je to prvo pojavljivanje djelatne *oficirske* odore na našim scenama.
- ⁶⁶ Usp. L. Kaštelan, *Helena, (prizor Napokon)*, v. 52, str. 94. Rečenicu je, a glede Magellijeve inscenacije u perivoju splitskoga Oceanografskog instituta u izvedbi mjesnoga Hrvatskoga narodnog kazališta godine 1990., akcentuirano primijetio pozorni kritičar: *Kako glasno u ovoj našoj tjeskobi punoj razmirica odjekuje Glasnikovo pitanje da je žena zbog koje su krvarili pod Trojom bila samo prikaza: "Sve naše muke zbog magle?"* (D. Foretić, v. 33, str. 13.) I još, s nekom nadom spram nadolazećega: *Kazalište nam je u ovom desetljeću često prije života zloguko predskazivalo što će se dogoditi. Možda mu i ovaj put uspije. Možda je Helena taj znak. /.../ vjerujemo u bajku. Vjerujemo u Euripidov skeptični relativizam. Možda, ipak...* (Isto, 14). Nije bilo možda. 1990e su se razorom rasplamsale.
- ⁶⁷ Usp. I. Sajko, *Misa za predizbornu šutnju, mrtvacu iza zida i kopita u grlu*, v. 95, str. 279. Društvo je rječitom i susljedna replika Predsjenikova: *Neću sići s bine.* (Isto.) Autorica je i redateljicom praizvedbe (u zagrebačkom izložbenom prostoru Hrvatskoga društva likovnih umjetnika, 2004.).
- ⁶⁸ Žanrom *predavanja*, a namjerom *obrane estetičkog uma* i kritikom postmodernizma, prof. M. Solar će u jednom *predavanju* (v. 105, str 95sl) upozoriti i na naličje Lyotardove sintagme i diskursa o *malim* pričama (sve s postmodernom krilaticom *malo je lijepo*), a koje se, naličje, manifestira zaokretom zanimanja humanističkih znanosti prema tzv. *malim ljudima, običnom životu, popularnoj kulturi, trivijalnoj književnosti ili prosječnom ukusu*. Riječju: *Prihvaćamo time da su "veliki ljudi" i "velika djela" zapravo fikcije /.../* (Isto, 101.), što će reći - /.../ *ako doista vjerujemo isključivo malim pričama, to govori o infantilizmu naše kulture.* (Isto, 103.)

- ⁶⁹ Mitsko-povijesni je diskurs i dekadsko repertoarno-tematsko opredjeljenje hrvatskih pozornica, kojim iste, uglavnom scenski nemušto – sekundiraju u procesu konstituiranja hrvatske države (prizvedbe, narudžbe dramatisacija i predstave mitizirajućeg profila u vremenu 1989. – 1996. navodi D. Crnojević-Carić u zborničkom prinosu, v. **16**). A desetak godina potom i ova tvrdnja: *Hrvatski identitet na koncu se sveo na nisku kosatih i bradatih mrtvih muškaraca koje je slikar Miroslav Šutej ranih devedesetih povješao po hrvatskim novčanicama. Tko od nas, iskreno, doista i svakodnevno živi taj identitet? Nitko, jer on nije identitet, nego ideološka mitska naracija.* (J. Pavičić, v. **87**, str. 284.)
- ⁷⁰ Svojim *Predavanjima o lošem ukusu* prof. Solar dodaje i *Dodatak pod nazivom Mit i trač* (v. **105**, str. 145sl), gdje traču, u koji se uvijek prevladava vjeruje, pridružuje i određenu estetsku dimenziju. Riječju: *Tračevi tako zadovoljavaju našu potrebu da budemo "informirani", a ta je potreba toliko jaka u društvu u kojem prevladava tip čovjeka upravljenog prema drugima da će se moći zadovoljiti jedino tračevima.* (Isto, 153.) U travnju 2010. u nakladi kuće Vuković & Runjić osvanuo je i *kulturni trač magazin* – Sajam taštine.
- ⁷¹ *Tko to "izranja" iz mnoštva nepoznatih i neuglednih i postaje, zahvaljujući prije svega pričama, poznat, slavan i ugledan? – pita se professor emeritus, pa odgovara analizom i terminologijom glasovita antropologa Arnolda Gehlena: /.../ u našoj civilizaciji poznat je i ugledan jedino virtuoz. (Solar, (v. **105**, str. 150. Nadalje: /.../ mudrac, svetac ili naprosto dobar i plemenit čovjek nipošto nisu virtuoz. Ako ih još ima u našoj civilizaciji, oni teško da će ući u krug poznatih slavni i uglednih. /.../ Prema Hegelovim analizama, međutim, o virtuozima kao ljudima nema se što reći. Mediji će, dakako, taj nedostatak nadomjestiti tračevima.* (Isto, 151 i 152)
- ⁷² Usp. naslov P. Brucknera (v. **13**).
- ⁷³ U karteliziranoj distribuciji moći, a koja zahtijeva i teritorijalni monopol, pa se isti od 1970-ih ostvaruje republikanizmom partija-država (plus pokrajine plus JNA), nema nikakve autonomije tzv. društveno-političkih organizacija (s izuzetkom Saveza studenata koji je u jednom času pokazao i samostalnost u odnosu na SKJ), te su one, pokazuje *oglednokrizna studija* Lasla Sekelja, zajedno s tzv. društveno-političkim zajednicama /.../ puke transmisije političke volje od gore imenovanih i kontrolisanih republičko-pokrajinskih oligarhija. U tom smislu, to je jedan krajnje originalni režim, neka vrsta anarho-staljinizma, tačnije staljinističke karikature staljinizma. Potpuno atomizovano društvo, privreda bez ikakvog plana, svojina bez titulara, formalno pravo zamjenjeno samoupravnim pravom, tržišni odnosi samoupravnim sporazumima i dogovorima, a s druge strane neformalne, od gore naimenovane i kontrolisane oligarhije iznad kojih stoji ustavno institucionalizovana harizmatička ličnost kao vrhovni arbitar u svim sporovima: neprikosnovena ličnost koja je bila sam sistem. (L. Sekelj, v. **97**, str. 185-186.) Ulaskom masa u politiku i nastupom cezarističkih demokracija s konca 1980ih ruši se monopolna kartelizacija partijsko-teritorijalna. Žude se žešći sukobi.
- ⁷⁴ Za krilaticu dugoga *stabilizacijskog* razdoblja, *razdoblja trajne funkcionalne krize*, Ivan Rogić rado koristi naslov komada Tadeusza Różewicza *Świadkowie albo Nasza mala stabilizacja* (1964.), a koji je igran i u nas (Zagrebačko dramsko kazalište, 1968., prevodilac Z. Malić, redatelj T. Radić). Na našega je socijalizma djelu bila – politička teatralizacija *totalitarne volje; cilj joj je maniristički "zatvoriti" horizont modernizacije u ritualne likove "političke reforme" (na političkoj razini) i u likove "naše male stabilizacije" (na gospodarskoj razini).* (I. Rogić, v. **93**, str. 494.)
- ⁷⁵ Da ono – i *poslije Tita Tito* (koji bijaše *radnički borac, vojnik revolucije, sin naroda, građanin svijeta* – usp. proglas v. **131**, str. 579) nije tek *sloganparolom* s puke partijske politike nego je, *odbacujući i dalje sve eshatologijske sheme*, bilo istinskim i vjero(mito)dostojnim pitanjem u krugu inteligencije (pogotovo one *lijeve*), dokazuje, povodom mitske Smrti, mnogi uvodnik časopisa, pa i onaj – kazališnoga: *Osjećajući danas da njegovo prisustvo nije obesnaženo činjenicom fizičkog nestanka, mi se moramo zapitati: kakav je to bio život čija je smrt tako velika te nam se čini da bismo je, odbacujući i dalje sve eshatologijske sheme, mogli generičko, rodno nadmašiti, Smrt tako velika*

da u potpunosti nadmašuje biološku katastrofu jednog organizma? Shakespeareovi Elizabetinci naučavaju o suptilnim i mnogostrukim vezama mikrokozma, čovjeka, i makrokozma, svijeta. Čini se da je Tito živio toliko svjetski i narodno da je njegovo smrt jednako tako neshvatljiva kao kraj jedne pojedinačne sudbine, kao što je nezamisliva smrt cijelog jednog naroda. (S. Šnajder, v. 124, str. 4.)

- ⁷⁶ *Grijež* su struktura prvo artikulirali latinoamerički teolozi, pa autoritet učiteljstva Ivana Pavla II. (enciklika *Sollicitudo rei socialis*, 1987.), a onda i onaj zagrebačkoga nadbiskupa Bozanića u božićnoj poruci 1997., gdje on, (kardinal *in spe*) dva dana prije Tuđmanove poslanice, indirektno polemizira s državnim poglavarom (usp. M. Čulić, v. 19 = <http://>).
- ⁷⁷ Koprodukciji je primjer najširega dijapazona Jovanovićeva *Vojna tajna* u Ristićevoj režiji (s premijerom 12. 8. 1983. u splitskoj Lori, tj. Mornaričkom školskom centru Maršal Tito). Predstavu repertoarno potpisuje ova produkcijska družba: Hrvatsko narodno kazalište, Split, Studentski kulturni centar, Beograd, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb te KPGT radna zajednica *Vojna tajna*. KPGT je 1978. krenulo na put iz Zagreba, a za Yu-fest '87, a koji je s iste idejne platforme tuzemno i inozemno organiziran, između inih gradova i u Zagrebu, promidžbeno je geslo bilo – *Provokacija svjetskom poretku* (usp. A. B.-Š., 1, str. 307).
- ⁷⁸ Za središnju *matičnost* zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, upravo tipa *matičnosti* Matice hrvatske, uz onu odrednicu *državnoga* i *nacionalnoga* kazališta (a, pozivajući se na Gavellu, i na kazališno korisnu združenost Drame i Opere) – programski se zalaže Paro, njegov intendant 1990ih (usp. G. Paro, v. 83).
- ⁷⁹ Vidi podrubnu *napomenu* pod 24.
- ⁸⁰ *Lutkarski mirakuli* (1981. – 1991.) naslov je poglavlja u monografiji A. Seferovića: v. 96, str. 17sl. Autor ističe: *.../ prazan i hladan prostor crkve sv. Dominika pretvorio se u blagoslov. U tome prostoru .../ ostvarena su zaredom sva tri magistralna uprizorenja .../* (isto, 18.), te navodi Ribara *Palunka i njegovu ženu* I. Brlić Mažuranić (1989., redatelj E. Majaron, scena i lutke B. Stojaković), *Muku svete Margarite* (1990., redatelj W. Hejno, likovna oprema M. Mihatov) i Marulićevu *Juditu* (1991., redatelj M. Carić, likovni kreator B. Stojaković). Iako se *mirakulska* odrednica odnosi samo na dva navedena primjera, istoj odrednici, baš kao i afinitetu za tekstove starije književnosti ili pak lutkarskom teatru za odrasle, a oko čega zadarski lutkari jedini upravo i nastoje – treba pridružiti i neke predstave iz prethodne ili naredne dekade, npr. *Celestinu* F. de Rojasa (1976., prevodilac K. Zawanowski, na hrvatski P. Mioč, redatelj W. Hejno, scena i lutke B. Stojaković) ili ambijentalno uprizorenje Zoranićevih *Planina* (1998., redatelj M. Carić, lutke M. Mihatov). Vidi o istom i priloge u 56. Osim likovnoga Stojakovićeva nemali je doprinos inakome promišljanju lutkovnosti u Zadru i tamošnji, započeti s početka 1970-ih, dramaturgijski i redateljski rad Luka Paljetka (usp. T. Vigato, v. 132, str. 29sl). A korijeni su svega možda baš i u još jednoj hrvatskoj animacijskoj činjenici. Naime, kaže: *Stojakovićevim lutkama kao uzor su služili likovi Zagrebačke škole crtanog filma*. (Isto, 32.)
- ⁸¹ *Mig oka grupa je nastala 1991. Ideja se izlegla kao iskra. .../ U želji da, svoje djece radi, sačuvam vjeru u život, odjednom me taj mrak istisnuo u prostor duha, kao mogućeg utočišta u kojem nam migovi JNA ne mogu ništa. Mig oka, dah duha i trk nogu – to je bio interni moto.* (R. Medvešek, v. 70, str. 57.) Usp. i intervju, v. 69, kao i monografsko izdanje, v. 71. Medvešek je na 27. Zagrebačkom salonu dobio priznanje za *dizajn javnog raspoloženja u ratnim okolnostima*. Obraćenički zamijenivši svoju protoganističku i *mainstream* glumačku poziciju onom alternativnijom i redateljskom, Medvešek je predstave (za djecu), osim u vlastitoj autorskoj skupini (*Zimska bajka – Hwiddermoerken*, 1993.; *Mrvek i crvek*, 1994.) realizirao i u matičnom Zagrebačkom kazalištu mladih (*Hamper*, 1996.; *ČPGA* A. Ayckbourn, 1999.) te u riječkom Gradskom kazalištu lutaka (*Nadpostolar Martin*, 1998.). Jedan onodobni citat glede *svjeto* i *teatronazora*: *.../ Medvešek ima ključne koordinate svog svjetonazora i kazališta u Vittoriju De Sici i Samuelu Beckettu. Čudo u Milanu i U očekivanju Godota. U Čudu sunce, u Hamperu voda, u Godotu cipela, u Hamperu sve*

što se nađe na smetlištu. (G. Paro, v. 79, str. 52 = u knjizi, str. 123) Svakako je *ansambl* Medveškovo središnje i sabirno kazališno mjesto. A ansambala u hrvatskom glumištu što se tiče, oni, pa tako i – /.../ *ZeKaeMov – razorene su društvenosti i bezočno su izručeni tržišnosti. Drugo: nema te poetike koja ih makar privremeno može držati zajedno.* Medveškova je beskonfliktna dramaturgija tome ipak najbliža. (Zuppa, v. 146, str. 37 = u knjizi, str. 219)

- ⁸² Nakon kritike koju je s partijske platforme 1974. dobila Brešanova *groteskna tragedija* (p्राizvedena u jeku Hrvatskoga proljeća – 19. 4. 1971. (Teatar&TD, redatelj B. Violać), a prvotiskana koji mjesec kasnije u časopisu Matice hrvatske, v. 12, a obznanio dežurni televizijski spiker (navodno potječe od Milke Planinc), sva su kazališta u Jugoslaviji, osim zagrebačkoga &TD-a i sarajevskoga Kamernoga teatra '55 – skinula *Mrdušu* s repertoara. &TD je bio teatar gostujućih glumaca, pa partijska organizacija nije agitirala unutar ansambla, ali se iznimka kontra partijske ustrajnosti nije ponovila u slučaju sljedećega Brešanova komada – pokusi *Nečastivog na Filozofskom fakultetu* su obustavljeni u završnici rada, pa isti *moralitet* u *sedam slika* nije dočekao praizvedbe na toj pozornici (usp. F. Šovagović, v. 126). Dakle, *slučaj* nije poučan razinom osobite političke ili disidentske hrabrosti koliko činjenicom da je repertoarni opstanak idejno sporne, a iznimno popularne predstave, sukladno uprav i *mrdušijanskoj* temi, ne nečiji svjesni potez – koliko igra puke slučajnosti. O vremenu i metodi *Mrduše* unutar kazališna ustroja (a cvali su kako *do*, tako *i* – 1970ih) – *egzaltirano* progovara i Šovagović: /.../ u jednom vremenu bez ekonomske krize ali i bez svog junaka. *Osim Bukare! To je jedini autentični junak ovoga tjeskobnog postrevolucionarnog nastavka u kojem su u glumišnom životu ipak glavnu riječ ponajprije dobili "skojevci" kao Lasta, Krča, Kvirgić i drugi. Mi, nešto mlađi, a oni još mlađi pogotovo, takvu šansu nismo dobili /.../* (F. Šovagović, v. 125, str. 80.). Dok se *samoupravni* utjecaj glumaca-partijaca sprovodi putem jake partijske *ćelije* u Dramskom, takva na Akademiji, u *olovnim vremenima* nije ni postojala. Sličica sa savjetovanja u CK SKH, a na kojemu kazuje glumica: *Tako na Zagrebačkoj akademiji ne postoji partijska organizacija, a činjenica je da su se pojedini studenti obraćali teatrima, čiji članovi još nisu bili, da im se omogućiti rad u njihovim partijskim organizacijama – istakla je Semka Sokolović.* (V. 104, str. 122.)
- ⁸³ Kriza upravljanja kazalištima u drugoj polovici 1980ih kulminira štrajkovima glumaca i otkazima u Zagrebu (Zagrebačko kazalište lutaka i Hrvatsko narodno kazalište), te aferama, obustavom rada, prinudnom upravom i jednim otkazom u Rijeci (piscu ovih redaka). Za riječko je kazalište vidjeti *dossier*: v. 92, a uvide u odjeke zagrebačkih štrajkova daju neautorizirani transkripti razgovora s javnih tribina koje je vodio Bojan Munjin: usp. 128, te 24. Još: I. Mrduljaš, v. 74, a zaključno, pak oko štrajka u Zagrebačkom kazalištu lutaka: /.../ *temeljni motiv pobune nije odgovarao konzervativnom zagrebačkom kazališnom establishmentu. Tko je još vidio podržavati budale koje žele više raditi, a osim toga žele ići u neke novotarije? Najsramotnije se u tome ponijelo Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske /.../ kada se jedna grupa glumaca diže da bi zaštitila svoje pravo da koliko-toliko obrani svoju umjetničku sudbinu, jer joj ne odgovara promjena repertoarne politike, dakle, na eminentno umjetničkom pitanju, njihovo staleško udruženje ne staje iza njih. Ostali su, dakle, i u kazalištu i u gradu u kome djeluju – sami. Upravo zbog toga stajem uz njih, dajući im podršku ovim zapisom, koji će više poslužiti kao dokumentacija za povijest nego za stvarno rješenje njihovih problema.* (D. Foretić, v. 32, str. 35.)
- ⁸⁴ Vidi predposljednju porubnicu pod 107.
- ⁸⁵ /.../ *kupnja licence bečkog opernog bala od strane uprave zagrebačkog HNK, a potpomognuta popriličnom donacijom iz gradske kulturne blagajne, te višednevno zaustavljanje pokusa i predstava, eda bi se taj bal tehnički i produkcijski priredio* (subota, 29. 1. 2005.), *nalazi svoje proračunsko donacijsko opravdanje i u onoj medijski promoviranoj svrsi, a koja se formulirala upravo kao određena investicijska socijalna potreba obrazovanja naših bogataša, ne bi li isti bogatuni Opernbal, kao i buduće takve društvene događaje, shvatili i kao svoju vlastitu društvenu potrebu.* (Z. Sviben, v. 117, str. 90. = http://)

- ⁸⁶ *.../ Dubrovnik koji živi u državi ostvarenja svoga, u sebi konzerviranog sna budućnosti, nije izgubio svoju značajnost, jer današnja Jugoslavija ne gaji prema njemu samo simboličnu zahvalnost, nego nalazi u njemu uvijek živi poticaj za usmjerenje svojih živih kulturnih stremljenja.* – piše B. Gavella (ogled iz ostavštine v. 36, str. 267). Nadalje, o toj pozornici jugoslavenstva: *Dubrovnik je u svojoj prošlosti sebe gradio i izgradio kao pozornicu, na kojoj su njegova nesretnija narodna braća mogla vidjeti sliku svojih narodnih mogućnosti, a danas mu ta braća vraćaju duh .../* (isto, 268). Iz možebitnoga rakursa hrvatske samostalnosti kroničar će: *Tzv. jugoslavenska sinteza nikada nije mogla na tom festivalu zaživjeti.*, ali, i vlastitim vojnovičevskim naslovom (*hrid za sakrivanje slobode*) i drugom predgovornom konstatacijom, isti se Foretić i demantira: *On je* (festival – op. Z. S.) *u pravom smislu riječi bio posljedak samosvjesti o sakrivenoj slobodi. Prema vani pompozan, prema vlasti poslušan katkad čak i više nego što je trebao biti .../* (D. Foretić, v. 31, str. 5.) Puno jugojednostavnije: *Srž golemog uspjeha Dubrovačkih igara kao uostalom i drugih sličnih manifestacija poput MBZ-a ili FEST-a bila je u tome što se SFRJ željela kroz kulturu afirmirati u svijetu, istaknuti svoju nezavisnu poziciju između socijalističkog Istoka i kapitalističkog Zapada, i u tome, očito uspijevala.* – piše anonim. u pripadajućoj mitoleksikonskoj natuknici (v. 3, str. 108). No, ono što je oštro kritičarsko pero novinskoga izvrsnika Tenžere zapisalo *proljećarske 1971.* teško da bi se, sa stajališta ma kojih budućih etnonacionalnih tolerancija, moglo ponoviti: *Već godinama u Dubrovniku promatramo jednu nadsve naivnu koncepciju kazališta kao parlamenta. U jednoj predstavi vidimo glumce koji potječu iz više nacija, različite ne samo tradicijom i odgojem nego često i fiziognomski do te mjere, da zalutali etnograf može uživati na jednom mjestu (recimo scena iz engleskog dvora) u promatranju dinarskih, rodopskih, panonskih, karpatskih itd. etnotipova. Predstavnici pojedinih naroda, sa svim karakteristikama i razlikama, tvore svojevrsni babilonski kazališni toranj, koji može biti demonstracija političkog jedinstva, ali ne i jedinstva umjetničke kreacije. Gledatelj pomalo ironično sažaljeva onu naivčinu kojoj se učinilo da je kazalište internacionalna radna brigada, a nacionalna struktura parlamenta model za izbor glumaca.* (V. Tenžera, v. 129).
- ⁸⁷ *Eurokaz se konstantno sukobljavao, zalažući se za kriterije kazališnog razloga i nepomućene kreativnosti, s hrvatskim kazališnim establišmentom.* – tvrdi njegova voditeljica, a podcrtava M. Blažević u antologiji razgovora (v. 138, str. 034 i 035). Podcrtava se i okrenutost *.../ impulsima koji dolaze s kazališnog i geografskog ruba, europskog i izvan europskog.* (isto, 036.), iako ga kritika, veli, želi *.../ otpisati s etiketom sumnjivoga privatnog festivala koji bezočno kapitalizira svoje međunarodne veze, promovira trećerazredne, alternativne, globalističko-bjelosvjetsko-marginalne kazališne hohštaplere.* (Isto, 059.)
- ⁸⁸ *Prvim predstavljanjem u nas, berlinski Schaubühne s Norom u režiji Thomasa Ostermeiera jezgrovito je označio estetiku i etiku festivala. To je suvremeno kazalište koje favorizira novu dramaturgiju ili poznate tekstove interpretira u svjetlu društvenih promjena.* – jezgrovito ističu umjetnički ravnatelji pri petom izdanju festivala (usp. D. Vrgoč i I. Buljan, v. 139, str. = 2). Ako nije tek pitanjem organizacijske neprofesionalnosti, možebitnim je dijelom elitiziranja festivalske *mainstream* politike i izvjesno omalovažavanje one nezavisne i alternativne kazališne strane (usp. I. Slunjski, v. 102). A da domaći *mainstream*, književni i umjetnički, iako kod nas prepoznatljiv po *lijevom* diskursu, pretpostavlja vazda onu konzervativnu i privilegija dosegnutu – *desnu* orijentaciju pokazuje i R. Jarak (usp. 48, str. i <http://>).
- ⁸⁹ *Mitskim se i zbornskim, a naspram građanskog – zove kazalište s radnih načela HNK-ovih Grbavice i Događaja u gradu Gogi* (vidi podrubnu napomenu pod 10). Svezu pak *Grbavice* s jednom istodobnom, a kultnom (izvedbenom kakvoćom valjda i ponajboljom) predstavom novijega hrvatskoga glumišta uopće, bilježi beogradska dramaturškinja: *Grbavica je rađena paralelno sa Kraljevom i u svojoj je nameri imala da bude drukčija od njea u smislu planova, tj. tumačenja istorijsko-legendnog tkiva .../* (B. Pavićević, v. 88, str. 18.).

- ⁹⁰ Boban je vrstan primjer jednoga razdoblja i škole, a koji više ne postoje. Završivši studij glume 1962. pripadao je posljednjoj generaciji Gavellinih studenata. To ga je i posvema, glumački opredijelilo. *Kada se pojavi on već ima dramu. Što god kaže, on uvijek uz to kaže: i ja sam tu. /.../ Stručnjaci glume kažu da je Boban uvijek isti. /.../ Njegova scenska, pa napokon i životna tenzija, njegova zapjenušanost, njegovi naglašeni interesi za sve vrste dnevnih i povijesnih zgoda, njegovo nastojanje da na pokusima izgovori sve riječi hrvatskog jezika, sve su to traženja načina da se rastereti, da svoju čežnju pusti u svim mogućim smjerovima da goni neizgonljivo. Bobanov patos prema tome ne dolazi iz njegove glave. Iz glave dolazi patetika. /.../ Bobanov patos je negdje iznad ili ispod glave. Tako on ponekad zna u glumi krenuti tamo negdje, vinuti se, otići do ruba samoga sebe, gdje se i sam identitet počinje kolebati, gdje se raspada čitava organizacija "ja" /.../ (M. Gotovac, v. 39, str. 47 i 48 = u knjizi, str. 23 i 24 / 25 = u zborniku, str. 221 / 222).*
- ⁹¹ *Laž! Narode! Sve je to laž! Svi ti tvoji viceadmirali i tvoji kontinenti i tvoja kompaktna većina! – završni je Admiralov vrisak iza glasa Krležina Kristofora Kolumba, a u predstavi dubrovačkoj (festivalski ansambl Igara, 1973. – 1975., redatelj G. Paro), na mjestu završne autorove didaskalije (...a po jarbolu u mlazovima curi crvena admiralska krv.), publika uz slane srdjele i vino – na koncu predstave i *cruising by night*, na brodu koji je scenogledalište i pristaje u luku s crnim namjesto crvenoga barjaka pod kojim se u plovidbu krenulo – čuje gromoglasni odjek sa zvučnika i od gradskih *mira* Krležinih uskličnih rečenica Bobanova Admirala, koji, ponad publike, srdela i vina, visi razapet na jarbolu. U ovom su desetljeću *cruseri* doista dubrovačkom sudbom, a u onom Bobanovom bolnom vrisku *Laž!* čuti je, i mimo Krležine didaskalije, a uz temu gavellijanstva, još jednu – *krv*. Onu iz *Jame Gorana Kovačića*. *Studentglumačko je Bobanovo glasno svjedočanstvo: On je (Gavella – op. Z. S.) zapravo cjelokupni moj glasovni aparat, moje cijelo psihofizičko ustrojstvo /.../ mijenjao. Sjećam se kad bih počeo s prvim stihom i čim bih izgovorio "krv, krv", ja sam njemu bio i u tonu previsoko. / Negdje petog dana, možda po tonu, bio sam pripušten i drugoj riječi "krv je moje, moje, moje" /.../ da bih tek nakon deset dana rada na prvom stihu zaplovio, ali, to je nevjerojatno, u cijelo pjevanje gotovo naiskap, na jedan dah. (B. Boban v. 6, str. 227.) Gavellijanski se glas glume 1970ih i vidi i čuje. U Bobanu s uspjehom /.../ dominirao je majestetičan Kolumbov lik u tumačenju Božidara Bobana, koji je zvučnim dimenzijama i razrađenom artikulacijom svoga oplemenjenog i snažnog glasa, relativno smirenijom glumom i gestom suvereno vladao pozornicom palube. (V. Mađarević, v. 65, str. 81. = u knjizi, str. 110.) A kod Bobanova naslovnoga Shakespeareovog kralja-uzurpatora (*Macbeth*: Dramsko kazalište Gavella, 1972., prevodilac J. Torbarina, redatelj G. Paro) suradnik dramaturg primjećuje *filozofstvjujućeg kralja: Možda je Boban ne Parov, već Gavellin Macbeth*. (S. Šnajder, v. 123, str. 122 = u knjizi, str. 103 = u 22006., str. 119.) U procesu rada na predstavi s kojom je Zagrebačko dramsko kazalište dobilo i ime svoga osnivača, kušalo se (radionički) prisjetiti i Gavellina *Macbetha* s Dragom Krčom (isp. G. Paro, v. 80, str. 47sl). I bez obzira što je mišljeno, ono gornje Šnajderovo – Gavellin, a glede Bobanova *Macbetha*, radije iščitavamo u smislu osobe, ne toliko kazališne kuće.**
- ⁹² Boban je paradigma minuloga razdoblja i škole i u pitanjima glasa, govorenja i jezičnoga standarda, a koji su, scenski govor i standard, za hrvatsku pozornicu i školu, kategorije, čini se – minule i pogubljene. Uzgređice i fonetičareva konstatacija glede glumačkoga govorenja iz 1980ih: */.../ svi spikeri Radija i TV Zagreb uzeti zajedno govore prosječno znatno bolje nego svi glumci HNK uzeti zajedno. Ne znam da li je to dopustivo. /.../ U usporedbi s masmedijskom televizijom kazalište proizvodi govor nižih kulturnih vrijednosti /.../ (I. Škarić, v. 120, str. 71). I naših će 2000-ih u kazališnoj kronici o predstavi s klasičnoga predloška (*Idiot* F. M. Dostojevskoga, Teatar & TD, 2008.) teatrologinja zabilježiti – *Po ne znam koji put naglascima i intonacijom osiguranu spoznaju da naša Akademija svoje studente redovito regrutira po ravnopravnom pokrajinskom ključu /.../ (L. Čale-Feldman, v. 18, str. 1033). A u smislu pokrajinskom i zavičajnom čujemo i minule gavellijanske glasovnogovorne zasade: *Osoba koja sjedi na tronu jedne zemlje je u štokavici, mi kažemo kralj. I kad sam ja tu štokavicu savladao, svi moji likovi bili su otprilike u tom tonalitету jednoga***

kralja. /.../ Kad mi dođe u čakavici ta ista imenica koja sjedi na tronu, onda gubitkom samo jednog konsonanta, u ovom slučaju konsonanta "l" odmah nastupa otvaranje cijeloga svijeta, on je aprorno kraj. – govori Boban, kojem su se tek sa zavičajnom čakavštinom u ulozi Oloferna (Judita M. Marulića i T. Maroevića, Splitsko ljeto, Hrvatsko narodno kazalište Split, 1979. – 1985., redatelj M. Carić) otvorile mnoge visine: /.../ onda se mogla dogoditi moja proglumljenost, moja zapravo premijera onoga pravog glumstvenoga u meni. /.../ i moram priznati da sam jednostavno uzletio od tla. U osjećanju glasovnog, tjelesnog, u osjećanju psihofizičkog, psihičkog, jednostavno nisam imao jednog trenutka problema, koje inače imamo mi na našim probama. /.../ Tijekom studija vi dobivate i neke komplekse, jer vam kažu da nemate visokog tona, jer se naravno spustite u dublje. Mi južnjaci učimo, dolazimo s visokim tonom, a ja sam akademiju završio bez tog visokog tona, i u Marulićevoj "Juditi" vinuo sam se u sve moguće visine da se nijednog trenutka nisam pitao kako do njih doći. (Boban v. 6, str. 227.) O glazbeno raspoloživom Bobanovu organu, pa i o njegovoj sudbini junaka evocira i P. Selem (usp. v. 99, str. 873. jedino je taj ulomak *Prijeloma šezdesetih* ispušten (sic!) u *Dodiru Talije* iz zbirne kolekcije Selemova opusa).

⁹³ U hrvatskoj praiizvedbi Eliotova *Umorstva u katedrali* (Narodno kazalište Ivana Zajca, Rijeka / Katedrala Sv. Vida, 1992. / zgrada Kazališta, 1994., redatelj Z. Sviben (s razloga zakupljenih, iako nerealiziranih prava nad izvedbenim korištenjem prijevoda Marka Grčića, od Luka je Paljetka naručen novi hrvatski prijevod) Bobanov je Nadbiskup podigao glas istom u dva znakovita navrata: u pojavi prvoga ulaska, pri povratku iz progonstva, s gromkim je i stamenim – *Mir!* (upravo: *Miiiiir!!!*), umirio Zbor canteburyjskih žena, a na koncu, pred samu smrt, Svećenicima je svoje katedrale, pred navalom nasilnika koji će ga na oltaru i ubiti, gromkošću vriska zapovjedio – *Otkračunajte vrata!* Tâ je Nadbiskup-Bobanova *žrtvena* gromkost u ondašnjemu martiriju nacionalnoga kolektiva bila i više no prilična. A ono, pred izvedbu toga *oratorijskog prikazanja*, za programsku knjižicu napisano: *Thomas Stearns je pjesnik težak, ali ne i zagonetan. Težina njegova pjesništva počiva u jasnoći. Upravo: jasnoću poznatih stvari njegov nam stih iznova zorno pokazuje.* (Z. Sviben, v. 119, str. = 5) – kao da vrijedi i za zornu težinu i gromku *jasnoću* Bobanova, svakako – *gavellijanskog* glumačkoga glasa.

⁹⁴ Pirandellovim *Večeras se improvizira* (Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 2002., prevodilac F. Čale, redatelj Z. Sviben) spominjalo se okruglih desetljeća od Gavelline smrti, kao i od prve uprizorbe istoga teksta na istoj pozornici i po istom redatelju. Za razliku od predstave iz 1941., a u kojoj ulogu redatelja Doktora Hinkfussa, tumači sâm redatelj Gavella, u prilici ove inscenacije tu je ulogu preuzeo Gavellin učenik – Božidar Boban. U istoj predstavi, s početka njezina drugoga dijela, na proscenijumu, ispred željeznoga zastora, Damir Mejovšek nadugo i naširoko prepričava, sve imitirajući *Doktora*, svoj posljednji susret s Gavellom, a kada ga je, kao vojnik s odsluženja vojnoga roka, došao posjetiti u bolnici. Dok drugi glumci čekaju na pozornici da se zastor dignu i agitiraju kod potpisanoga redatelja da se Mejovšekovo osamnaestminutno anegdoto pričanje skрати, na tom proscenijumu, u stolici, malen ispred željeznoga zastora sjedi i Boban u ulozi Bobana (uloge su pirandellovski imenovane prezimenima glumaca) i nijemo sluša o svom učitelju, o Gavelli. Spram četiri desetljeća Gavellinoga nasljeđa, a kojih se i predstava obljjetnički spominje, tâ se Bobanova nijemost (i neka odsutna *zagledanost*) činila više no – rječitom. Iste je kakvoće i nijemo lice (*koje vapi*) šutećeg Bobana kada kao gospodin Simić u drami Biljane Srbljanović sjedi na pozornici (Zagrebačko kazalište mladih, 2006.) i steže starinsku kožnu torbu. Točno je zamiječeno: *Nisu mu na raspolaganju ni riječi ni geste ni znakoviti kontekst ni glumački partneri. Jedino što ima u prvom prizoru predstave Skakavci (redatelja Janusza Kice) jest zagledanost u publiku.* (N. Govedić, v. 41.)

⁹⁵ Završivši romanistku i studij violine, a s glumačkim iskustvom u Družini mladih, Spaić od 1950. asistira Gavelli. Imao je udjela, možebit i većeg, u ideji novoga teatra, Zagrebačkoga dramskog. *Znao je reći* (Kosta Spaić – op. Z.S.) *da pripada sretnoj kazališnoj generaciji koja je dobila zanimljiv zadatak: srušiti jedan zastarjeli, preživjeli kazališni stil pun patetike, glumatanja, besmisle-*

nih klišeja. Bila je ponosna što napada tvrđave, a rušili su zapravo ruševine jer je ono bitno srušio prije njih, u godinama samotničke borbe, Gavella. K tome su još, govorio je, morali obračunati s jednim do zla boga vulgariziranim Stanislavskim. Sasvim mladi dobili su teatar da u njemu rade što hoće, Kazališnu akademiju – poslije Gavelline smrti, 1962., Spaić joj je postao rektorom – da odgajaju mlade naraštaje. (Grgičević, v. 44, str. 123.) Spaić je uz redateljsku i pedagošku djelatnost, vodio i dramski program Dubrovačkih ljetnih igara (1964. – 1971.), bio umjetničkim voditeljem u Zagrebačkom dramskom kazalištu (1973. – 1976.), obnašao dužnost intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta (1975. – 1978.), te bio i aktivan na polju društveno-političkom. Ipak, općem mnijenju nasuprot, moguće je reći i: prem je Gavellu naslijedio, Spaić ga nije i slijedio. Zuppa je širom raščlambom njegovih stavova o režiji (K. Spaić v. 106, str. 87sl = u knjizi R. Lazića, str. 117sl) to odavno i pokazao. Veli: *Upravo Spaićeva koncepcija osobe redatelja izrazito je antigavellijanska, jer je puko politička. Prema toj zamisli, redatelj živi na povjerenje, kao strukturalna jedinica same politike, pa ne traži, uglavnom, ni drugačije razumijevanje. Premda najugledniji Gavellin učenik, Spaić se na kraju pokazao kao izraziti protivnik.* (Zuppa, v. 145, str. 64. = u knjizi, str. 139.) Doista, u tom će razgovoru Spaić zastupati društvo tj. političke postavke o djelatnosti. Riječju: o redatelju kao nesvjesnom političaru, kao političaru na specijalnom sektoru, o režiji koja je uvijek i politički čin, za koju treba konsenzus, kako – bilo bi zanimljivo usporediti ju s fenomenom vlasti, dok je umjetnost viši red, a u kojem se zrcali društvo i tsl. *Iz ovakvog Spaićevog “sintetiziranja” režije svijeta i “politike režije”, glumcu ostaje jedino to da bude prevaren, a redatelju da bude lukav. / U ovom kazališnom Polisu nitko, dakle, nema svoje zbiljske društvene osobnosti. I glumac i redatelj samo su persona ficta unutar jedne tobožnje društvene situacije. Svi žive od prevare, a vesele se umjetnosti kao jednom “višem redu”.* (Isto, 83; u knjizi = 165.) Zakulisnost je svakako označnica koja dolazi s pozorničkoga mjesta, ali u teatru, pogotovo izvanhrvatskom, za razliku od pozornice politike, ne mora nužno biti i – činidbom. Ili, oštro: *Branko Gavella bio je mislilac “zakulisnosti” redatelja, Kosta Spaić je agent “zakulisnosti”.* (Isto, 75.; u knjizi = 156.) Navedene su Spaićeve režije tematski primjeri po društvo-nim kulisama dekada.

⁹⁶ *Kiklop* R. Marinkovića i K. Spaića (Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1976.). /.../ *kada sam postao intendant Hrvatskog narodnog kazališta, ja sam dramaturgizirao taj roman. /.../ Marinković piše o prilikama u Zagrebu, o intelektualcima i proleterima prije početka II. svjetskog rata, prije raspada stare Jugoslavije, kada već rat u Engleskoj, u Europi bjesni. Govori o pojavi fašizma te kako se jedan novinar, mladi intelektualac, taj Melkior u tome svemu snalazio, što radi. Tu se moja generacija mogla potpuno identificirati, to je bio naš život. To je bio naš život.* (K. Spaić v. 107, str. 51.)

⁹⁷ *Maske na paragrafima* J. Kosora (Dramsko kazalište Gavella, 1989.) /.../ *moju čitatelja zadiviti oštrinom kritičkog angažmana, povezanošću sa socijalnim prilikama vremena u kojima su nastale, građanskom hrabrošću autora, srodnošću s ekspresionističkom dramaturgijom europske provenijencije itd. itd. /.../ Točno šesdeset godina poslije nastanka Kosorova drama nalikuje na povijesnu reminiscenciju. Istina i danas publika živne na parole poput one otisnute na prvoj stranici kazališne cedulje: “Mi protestiramo protiv opstanka takvog sistema, takve pravde, takve države!” /.../ Kome je do takvih i sličnih parola, bit će zadovoljan predstavom. Takvom je, međutim, pametnije čitati novine: iz prve ruke saznat će tko su današnji korumpirani političari i tko vara narod. Kazalištu to nije zadaća ne želi li postati političkom govornicom. /.../ Redatelj Kosta Spaić ipak je posegnuo za takvom dramom, uvjeren da je nadživjela zub vremena. /.../ Riječju, predstava složena od dobrih namjera i podosta vještine samo pretjerano naivnima pruža užitak sudjelovanja u građanski hrabrom pothvatu. Ogrezlina u dnevna događanja nalikuje dječjoj slikovnici.* (I. Mrduljaš, v. 72, str. 170 / 171 i 172.) S konca se 1980-ih Spaić zalagao za politički teatar, dakle u vrijeme kada mu je, političkome, doba – prošlo.

⁹⁸ Spaić je svoju kazališnu misiju okončao na tehničkom pokusu (*Potopljena zvona* I. Brešana: Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1994.) /.../ *s kojega će redatelj biti posljednji put prevezen u*

bolnicu dvanaest dana prije praizvedbe /.../. Umro je dva dana poslije premijere. (Grgičević, v. 44, str. 128.) A što se simbola ostavinskoga tiče, naspram štapa i šešira Učiteljevog u slučaju se Spaićevom – izgubio *kačket*. No, dok se – kao što je poznato Gavellin štap čuva se u Akademiji za dramsku umjetnost, šešir u Dramskom kazalištu Gavella... (isto), Grgičević piše – naslovljujući završni ulomak svoga monografskoga prinosa kao *Kapa i volan* (isto, 122-128.) – te, a glede Spaićeva *kačketa*, aludira na njegovu lijevu političku orijentaciju. Ta je *proleterska* kapa ostala /.../ u taksiju kojim su ga posljednji put odvezli u bolnicu. Broj taksija nitko nije zapisao. Njegova supruga Kosovka Kužat Spaić pričala mi je kako je uzrujano telefonirala taksistima, raspitujući se jesu li možda našli jednu staru tamnu mušku kapu s malenim obodom. (isto, 128.) Ipak: izgubljeno pokrivalo, a sve naspram Gavellina šešira građanskoga, i ne mora se tumačiti kapom *proleterskom*. Bi li mogla biti i *vozačkom*? Naime, Spaić je volio sportske automobile.

⁹⁹ S političkim slomom *proljećarske* 1971e umah nastupaju zazor od nacionalnoga svjetonazora, politička stega, a za pojedine uhidbeni pa i zatvorsko kazneni knut. *Hoćemo radnike na sveučilište* – esejizirajući se sjeća, tematizirajući epohni *Zeitgeist* – poduže transparentske parole sa Savske 31 i iz ljeta 1973. ondašnji mladi sveučilišni nastavnik Zoran Kravar, a kojemu je ostao nedokučiv autor tē i drugih preko noći osvanulih parola na pročeljima zgrada Savske ceste, Vodnikove i Mihanovićeve, pa i drugih ulica središta Zagreba. U knjizi oknjžjenih oglada on se pogovorno spominje i preinaka grafitnih parola. Zidno smo tako namjesto – *Hoćemo radnike*, zahtjevali – *Hoćemo radnice na sveučilište*, a ono usklikno – *Živjela JNA* dopisanim je pismenom postalo – *Živjela UJNA* (usp. Z. Kravar, v. 57, str. 311.). Pitanje jest: mijenja li se duhovitošću takva *retouchea*, ponešto i sama slika epohnoga *Zeitgeista*?

¹⁰⁰ Martekov *nostalglični grafit* u zagrebačkoj Slobostini. O Martekovu *slikopisanju* isp. I. Zidić, v. 141, str. 833sl. U svojoj monografskoj knjizi o Marteku fotografiju ispisivanja dotičnoga grafita donosi B. Stipančić (v. 114, str. 171.).

¹⁰¹ Nerijetki natpis na *krajinskim* kućama u danima poslije vojno-redarstvene *Oluje*. To jest: *Za razliku od Zapada, na Istoku (a osobito Jugoistoku) nešto što je Tvoje moglo je postati Moje naprosto zato što si Ti izgubio rat. /.../ Mi smo ti koji smo fiskulturne klubove nazvali po Hajducima i Gusarima, koji smo za dan mornarice odabrali piratski pljačkaški pohod iz 9. stoljeća te ispisali stranice i stranice domoljubnog štiva uskocima – pljačkašima koji su mletačku flotu napadali pod antišemitskom izlikom da su vlasnici trgovačkih brodova tonako Židovi. Četiri ili pet desetljeća prije Titovih konfiskacija krajiška je granica živjela po pravilu “winner takes all”, a pljačka je bila grana ekonomije. U devedesetima, taj hajdučki nerv u kojem rat daje “license to steal” razgorio se na svim stranama. U hrvatskim gradovima, lijepo se manifestirao u vidu “junaka” koji su jurišali na oficirske stanove. (J. Pavičić, v. 86, str. i http://). Postoje kolumne, a i knjiga s naslovom grafita: I. Mandić, v. 66.*

¹⁰² Zagrebački grafit zamijećen s proljeća 2009. na iličkoj strani ugaone zgrade na Britanskom trgu (Ilica 82), no, valjda i s razloga što se ispisao i situirao podno izloga Konzumove samoposlužne prodavaonice, prebojan je s proljeća 2010. Grafit potpunoma istoga sadržaja resi i bočnu fasadu zgrade u Ilici 176., baš kao i fasade na Trgu Francuske republike 2 i 3.

¹⁰³ Pored *odjevnica* i *risnica*, hrvatsko kazališno 19. stoljeće za prostoriju u kojoj se ‘*glumci preoblače i uređuju za pokus ili predstavu*’ – rabi i naziv *rušnica* (usp. Đ. Škavić, v. 122, str. 19 i v. 121, str. 45), a ranih 1990ih, za vrijeme v.d. ravnateljstva Igora Mrduljaša, istim se nazivom kušaju pre-krojeno imenovati *garderobe* Zagrebačkog kazališta mladih. K tomu, glumčeva etimologizacija: *Samo preimenovanje i lingvistički otkaz staroj stogodišnjoj garderobi u ime čistoće jezika i rušnice u čijem se korijenu nalazi turski RUH, istočnjački božanski duh: ROAH ili božansko pravo “ja” – Ryochi, govori nam simbolično o duhu, duši ruha, odjeće – kostima.* (P. Kvrgić, v. 60, str. 142.)

¹⁰⁴ Izraz je V. Zuppe (usp. v. 144, str 7sl = u knjizi, str. 73sl). Pridružujem citat: /.../ *redatelj agitira ideje djela u ansamblu predstave, a ne u glumačkome kolektivu kazališta. Zbog toga u našim kazalištima predstave ne realizira glumačka ekipa, već stranka predstave. Uspješna predstava je*

privremena pobjeda stranke. Premda je kolektiv podijeljen na stranku, ne bi se moglo reći da se tu radi o nekom parlamentu, a pogotovo ne o parlamentarnosti. /.../ Kada je u pitanju sama uloga, tada tipični redatelj hrvatskoga glumišta ne radi na pripremi glumca, nego na njegovu korištenju: potiče ga (agitare), pa i tjera (agitare) u svrhu sudjelovanja u komadu, a ne rada u teatru. Glumac u hrvatskome glumištu na taj je način, uglavnom, žrtva agitacije, bez obzira na uspjeh uloge. Nakon premijere, njegova se stranka raspušta /.../ (isto).

¹⁰⁵ I prije formalnoga sloma Hrvatskoga proljeća, vidjeti nam je jedan mali prizor iz kazališne sociologije, zorni vid bijega od slobode kazališta, a u izvedbi dvojice mas lidera Pokreta. Prizor je dubrovački i gleda se kroz *škure*, a u jednom ga pismu evocira i razkriva Ivan Kušan, pisac komada kojega je Kosta Spaić naručio za Igre tē vruće hrvatske godine. Dvosmislenošću je naslova – *Svrha od slobode* (a *svrha* hoće kazati i – *svršetak*), baš kao i songovima koji se ljetnim Dubrovnikom pjevali i prije praizvedbe, komad je polučio politički strah od slobode ili pak od njezina *svršetka*. (razgovor nekoliko dana poslije premijere, okončao je M. Martinović: /.../ *ako je to uspjela predstva, ako je to S-VRHA od slobode, ona dogodine neće biti igrana; ako je svrha od slobode, onda će ona biti i dogodine igrana.* (v. 68, str. 77. Nije bilo – *dogodine*. Bila je *svrha*.) Sjeća se Kušan, autor, kako je predstavu (festivalski ansambl 22. Dubrovačkih ljetnih igara, 1971., redatelj: M. Međimorec, prvotisk, “Prolog”, v. 59) gledao između E. Ionesca i tajnice Igara (Ionesco mu čestitao na *publici*), a podosta godina potom piše, iz Stubičkih toplica – pismo Igoru Mrduljašu: *Prije predstave sastao sam se, na njihov zahtjev, s Ivanom Šiblom i Mikom Tripalom. Dobronamjerno su mi rekli da ne će doći na premijeru, jer bi bilo loše za Festival, pa i za mene, kad bi drugi dan u beogradskim novinama izišle fotke kako oni plješeću. Nisu došli, nego su Svrhu gledali kroz škure, a predstavu su gledale njihove supruge.* (I. Kušan prema 58, str. 20 = u knjizi I. Mrduljaša, str. 216.)

¹⁰⁶ Štrajk se HNK-ovih glumaca u predstavu Pricine *Ostavke* (1986., redatelj G. Paro) prikladno tematizirao u Pirandellovu prizoru pobune glumaca u *Večeras se improvizira*, predstavi toga istoga Hrvatskoga narodnog kazališta (2002.), ne bez, kako se premijera bližila, i nekoga otpora interpretata, a koji su, kao sudionici štrajka, autentični materijal za takav prizor na pokusima evocirali i nudili (improvizirali), posebice B. Boban (u štrajku i *zbijski* intendant, u predstavi u *ulozi* Pirandellova redatelja). (Uzگرد: Bobanu je za *pirandelizam koji mu kvari odnose između scene i života* zahvalan Z. Mrkonjić rečenicom u 75.) (O odnosu redatelj – glumci, i Pirandellovom i onom iz spomenute predstave, iz glumačke je vizure i kolumne stupac P. Kvirgića v. 61 = <http://>. = u knjizi, str. 187sl)

¹⁰⁷ Predsjednik je Tuđman, kao državni poglavar, u četvrtak 29. listopada 1992., a u *povodu oslobođenja južnog bojišta*, kako piše sa –ss– potpisani izvjestitelj / -ica (usp. 109, str. 7.) – topovnjačom Kralj Petar Krešimir IV. pristigao u Dubrovnik, te svečano dočekan, između inog u slavljeničkoj je zgodi u malom dubrovačkom teatru nazočio i megapredstavi Gundulićeva *Osmana* zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Međutim i budući je primijetio da na toj izvedbi uopće nema druge publike, a kako je *Osmana* premijerno pogledao dvadesetak dana ranije na matičnoj mu sceni, državni je poglavar istu izvedbu i specijalno gostovanje zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta prekinuo, a glumački ansambl pozvao na piće. Snishodljivu farsičnost istoga događaja opširno izvješće navedenoga broja lokalnih novina uopće i ne spominje (usp. 15, str. 10-11.). I protivu ocjenitelja predstave, koga ne iritira *cijena* *Osmana*, *nego to što se on njome diči, što se ponosi skupočom* (usp. B. Senker, 100, str. 193 = u knjizi, str. 198 / 199) ipak možemo zaključiti da je štafelajno-scenografska *grandezza* predstave (Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1992., redatelj G. Paro, scenograf M. Berber) prilici s državnim poglavarom – *skladna*. Događaju – prilična.

¹⁰⁸ Premijerovom je intervencijom s državnoga vrha skinuta intendantova (auto)zabrana *vlastite* premijere (a koja njegova, intendantova, i – nije), te pokušaj repertoarne odgode iste (Euripidove *Bakhe*, Splitsko ljeto, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 2008., prevoditeljica L. Kaštelan, dramaturg M. Blažević, redatelj O. Frlić). U odnosu na samoupravnu procesualnost koja se prije četvrt stoljeća crpila kod *Golubnjače* Frlićev se *slučaj* riješio interventno, brzo i glasno – (*brzoglasnom*) naredbom. Dok su u socijalizmu i tranziciji autori rado koristili vlast (i vlašću se okoristili), sada je

i obrnut slučaj: vlast se rado okoristi autorima. Elem: *Ivi Sanaderu su Milan Štrljić, glupošću svoje odluke, a kasnije i Petar Selem svojom danom pa povučenom ostavkom, indirektno otvorili ogroman manevarski prostor da se pokaže kao proeuropski orijentirani političar, rekao je Frljić.* (N. Ožegović, v. 77, str. 126 = <http://>). Mediji su izvijestili o povodu zabrane: tonski zapis govora Ive Sanadera sa splitske rive 2001., kao i sudsko izvješće s dokumentacijom zločina u Lori, a koje predstava koristi – jako da su uzrujale upravu Festivala. No, i rekvizitna su scenska rješenja razbuktala ideološku paljbu, pa i onih koji izvedbi nisu nazočili. Opredijeliti se valjalo (doduše prikazba puno više od toga i ne traži), makar i naskroz nesuvislo: *Nagledao se Split i režisera poput Roberta Ciullija i njegovih fantasmagorija i predstava Paola Magellija, gdje su talijanski kapitalisti koji su u Hrvatskoj mogli biti veliki ljevičari – režiseri. /.../ Ekipa Štrljić-Frljić predstavu je zamislila na tragu Ristića, i bilo bi puno bolje da su se scene paljenja teatra i slične dogodile u nekom “off-off teatru”, jer je i sama nit vodilja o paljenju teatra u drugom teatru neukusna.* (Đ. Ivanišević Lieb, v. 47, str. i <http://>). Usp. detaljni mrežni dossier = <http://> v. 4. Također: u kazalištu su se socijalizma (pa i onom tzv. *političkom* iz 1980ih) *slučajevi* pleli oko predstava koje su uznemirujuće s društvo-vne teme i razloga, ali su relevantne i na kazališno izvedbenoj razini. Uostalom, tek jedno s drugim ili jedno iz drugoga i ide! Kod Frljićevih *Bakhi*, to baš i nije slučaj. Razina tematskoga i izvedbenoga uznemirenja nije baš visoka, pak će je i kritičarev cinizam prisposodobiti alternativnom eurokaznom festivalu u brešanovskoj Mrduši – */.../ koji bi uznemirio veličasnog, tri babe i dva lokalna branitelja.* (T. Čadež, v. 17, str. i <http://>).

Sedmo, popisno: POPIS NAVEDENOGA (CITATA, ULOMAKA, POGLAVLJA, DJELA I URLOVA S PRISTUPOM 19. 5. 2014.)

1. A(ntonija) B(ogner)-Š(aban), *Yu fest '87, Zagreb 1988*, u: *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga treća*, priredio i uredio Branko Hećimović. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti / AGM, Zagreb 2002., str. 307-309.
2. Alić, Sead, *Copy-paste kultura: Od Mehaničke mlade do copy-paste kulture*. “Filozofska istraživanja”, Zagreb, god. 28 /2008., sv. 1, br. 109, str. 63-74. = <http://hrcak.srce.hr/file/36479>.
3. anonim., *Dubrovačke ljetne igre u: Leksikon yu mitologije*. Zagreb – Beograd Postscriptum / Rende, 2005., str. 108.
4. Bakhe, dossier = <http://teatar.hr/3839/dossier-bakhe/>
5. Bešker, Inoslav, kolumna Rimovanje *Natpjevanje – poslije ili prije rata*. “Jutarnji list”, Zagreb, god. XI., br. 3493 od 5. ožujka 2008., str. 22. = http://www.jutarnji.hr/komentari/kolumne/clanak/art-2008,3,5,besker_kolumna,111118.jl.
6. Boban, Božidar, u *Božidar Boban (1938.): S Božidarom Bobanom razgovara Srećko Lipovčan u Portret umjetnika u drami-II*. Uredio Borben Vladović. Hrvatski radio, Zagreb 1996., str. 223-229.
7. Boko, Jasen, *Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu u Nova hrvatska drama, Izbor iz drame devedesetih* priredio Jasen Boko. Znanje, Zagreb 2002., str. 5-28.
8. Boko, Jasen, *Vladavina slučajnosti u repertoarnoj politici hrvatskih kazališta*. (Temat Treba li dramaturg hrvatskom kazalištu?! “Kazalište”, Zagreb, god. X./2007., br. 29-30, str. 110-113. = http://www.hciti.hr/web/wp-content/uploads/Kazaliste-29_30_WEB.pdf).

9. Botton, Alain de, *Status Anxiety*. Hamish Hamilton, London 2004. Prema istoga *Statusna tjeskoba*, prijevod Dean Trdak. SysPrint, Zagreb 2005.
10. Brečić, Petar, *Bilješka o teatru Georgija Para*. Temat Anketa "Scene" o fenomenu režije (IV). "Scena", Novi Sad, god. XIV. / 1978., knj. II., br. 4 za juli-avgust, str. 50-55.
11. Brečić, Petar, *Filozofska razglednica Gavellina teatra*. Temat Hrvatsko glumište danas, "Prolog", Zagreb, god. XI. 1979., br. 39-40, str. 76-83 = i u: istoga, *Jedan okvir za zrcalo*, priredila Mani Gotovac. Hrvatski radio, Zagreb 1997., str. 61-72.
12. Brešan, Ivo, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, (groteskna tragedija u pet slika)*, "Kolo", Zagreb, novi tečaj, god. IX. (CXXIX.) / 1971., br. 7-12 za srpanj-prosinac, str. 573-627.
13. Bruckner, Pascal, *Misère de la prospérité: La religion marchande et ses ennemis*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris 2002., prema istoga, *Bijeda blagostanja: Tržišna religija i njezini neprijatelji*, prijevod Oleg Pleše. Algoritam, Zagreb 2008.
14. Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre: A historical and critical Survey, from the Greeks to the Present*. Cornell University Press, Ithaca-London 1993., prema: 20. *Dvadeseto stoljeće, 1950. – 1965.*, u istoga, *Kazališne teorije 3: Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, prijevod Ivane i Borisa Senkera. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1997., str. 110-169.
15. Crnčević, Lidija i Vodopija, Božo, *Zazvonila dubrovačka zvona: Velika festa slobode*. "Dubrovački vjesnik", Dubrovnik, god. XLIII., br. 2179 od 31. listopada 1992., str. 10-11.
16. Crnojević-Carić, Dubravka, *Toplo okrilje međa*, u zborniku *Prošla sadašnjost: znakovi povijesti u Hrvatskoj*, priredili Nenad Ivić i Vladimir Biti. Naklada MD, Zagreb 2003., str. 267-291.
17. Čadež, Tomislav, *Predstava za Eurokaz u selu Mrduša Donja*. "Jutarnji list", Zagreb, god. XI., br. 3728 od 5. studenoga 2008., str. 67 = <http://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/clanak/art-2008,11,4,139716.jl>.
18. Čale-Feldman, Lada, *Kazališna kronika, Reži me*. "Forum", Zagreb, god. XXXVII. / 2008., knj. LXXX., br. 7-9 za jesen, str. 1031-1038.
19. Čulić, Marinko, *Nadbiskup naspram predsjednika*. Alternativna informativna mreža sun, 21 dec 1997 13:36:10 gmt' = <http://www.aimpress.ch/dyn/pubs/archive/data/199712/71221-001-pubs-zag.htm>.
20. De Marinis, Marco, *Capire il teatro: Linaementi di una nuova teatrologia*. Bulzoni Editore, Roma 1999., prema: III. *Sociologija: 3. Sociologija recepcije: od publike do gledatelja*, u istoga, *Razumijevanje kazališta: Obris nove teatrologije*, prijevod Ivane i Borisa Senkera. AGM, Zagreb 2006., str. 136-143.
21. Didro Deni (Diderot, Denis), *De la poésie dramatique*, XI, prema: *O dramskoj poeziji*, prijevod Radmila Miljanić, u istoga, *O poreklu i prirodi lepoga*. Rad, Beograd 1962., str. 41-136.
22. Divinjo, Žan (Duvignaud, Jean Auger): *L'acteur: Esquisse d'une sociologie du comédien*. Éditions Gallimard, Paris 1965., prema istoga, *Glumac (skica za sociologiju glumca)*, prevela Ljiljana Cvijetić-Karadžić. Temat Glumačka umetnost od klasičnog do savremene-

- nog iskustva, "Scena", Novi Sad, god. XXII. / 1986., knj. II., br. 6 za novembar–decembar, str. 11-23.
23. Divinjo, Žan (Duvignaud, Jean Auger), *Les ombres collectives (Sociologie du théâtre)*. Presse Universitaires de France, Paris 1965., prema: *V. Nesputano pozorište: Glava prva. Vladarevo pozorište i novi scenski prostor*, prevela Jelena Jelić, u istoga, *Sociologija pozorišta (kolektivne senke)*. Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1978., str. 610-620.
 24. *Štrajk u Hrvatskom narodnom kazalištu: Drama u dramu*, priredila Olga Vujović. "Novi Prolog", Zagreb, god. IV.(XXI.)/1989., br. 14-15-16 za jesen / zimu, str. 6-23.
 25. *Zbornik stručnog skupa: Društvena odgovornost kazališta za djecu i lutkarskog kazališta*, izvršni urednik: Jasen Boko. Gradsko kazalište lutaka, Rijeka 20. ožujka 2008.
 26. Duvignaud, Jean (Auger), *Glumac*, prijevod Ksenija Jančin. "Novi Prolog", Zagreb, god. I. (XVII.) / 1986., br. 2 za rujan – listopad – studeni, str. 31-47.
 27. Eagleton, Terry, *On Evil*, Yale University Press, Yale 2010., prema *Uvod*, u istoga, *O zlu*, preveo Tonči Valentić. Naklada Ljevak, Zagreb 2011., str. 9-26.
 28. Ćpštejn, Mihail (Naumovič), *Постмодерн в России: литература и теория*, Издательство Р. Элинина, Москва 2000., prema istoga *Postmodernizam i komunizam*, preveo Ivo Alebić. "Tvrdža", Zagreb, god. 2008., br. 1-2, str. 177-194.
 29. Ćpštejn, Mihail (Naumovič), *Postmodernizam, komunizam, soc-art*, prema rukopisu prevela Ivana Matas. "Književna smotra", Zagreb, god. XXXI. / 1999., br. 112-113 (2-3), str. 81-93.
 30. Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004., prema 2. *Prostornost i Atmosfere*, unutar *Četvrto poglavlje: Ka performativnom proizvođenju materijalnosti*, u iste *Estetika performativne umjetnosti*, preveo Sulejman Bosto. Šahinpašić, Sarajevo – Zagreb 2009., str. 87-167.
 31. Foretić, Dalibor, *Hrid za slobodu: Pokušaj tipologije festivalskih dramskih zbivanja od 1971. do 1996.*, u istoga, *Hrid za slobodu: Dubrovačke ljetne kronike 1971.-1996.*, Matića hrvatska, Dubrovnik 1998., str. 5-13.
 32. Foretić, Dalibor, *Dosije jednog neobičnog kazališnog štrajka: Pobuna u kući lutaka*. "Scena", Novi Sad, god. XXV. / 1989., knj. I., br. 3 za maj – juni, str. 30-35.
 33. Foretić, Dalibor, *Splitsko ljeto: U skrivenim zakucima :osvrst na jednu premijeru i jedno gostovanje Splitskog ljeta*. "Scena", Novi Sad, god. XXVI. / 1990., knj. II., br. 6 za novembar – decembar, str. 11-16.
 34. Fromm, Erich, *To Have or to Be?*, Harper and Row, New York 1976., prijevod: *Imati ili biti?*, preveo Gvozden Flego. Naprijed, Zagreb 1979.
 35. Fromm, Erich, *The Sane Society*, Fawcett Premier Books, Greenwich, CT 1955., prema prijevodu: *Beleške uz osmo poglavlje i Beleška uz Zaključak*, u istoga, *Zdravo društvo*, prevele Zagorka Golubović i Anđelija Todorović. Naprijed / Nolit, "August Cesarec", Zagreb – Beograd 1984., str. 263-268 i 276.

36. Gavella, Branko, *Dubrovačke ljetne igre*, u istoga, *Dvostruko lice govora*, priredila Sibila Petlevski. Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2005., str. 265-268.
37. Gavella, Branko, *Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu*, u Rad JAZU 353, Zagreb, 1968., str. 5-53 = i u istoga, *Dvostruko lice govora*, priredila Sibila Petlevski. Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2005., str. 103-164.
38. Goban-Klas, Tomaš (Tomasz), *Sociološka problematika pozorišne publike*, prijevod: Milan Duškov. Temat Psihologija i sociologija pozorišne publike, "Scena", Novi Sad, god. XXVI./1990., knj. II., br. 5 za septembar – oktobar, str. 95-107.
39. Gotovac, Mani, *Tko je Božidar Boban?*, unutar *Grad je dobio lice: Božidar Boban i Dubrovačke ljetne igre*. "Novi Prolog", Zagreb, god. I. (XVII.) / 1986., br. 1 (63) za srpanj – kolovoz, str. 47-56 = i unutar *Lice*, u: Iste, *Dubrovačke mišolovke*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1986., str. 20-33 = i unutar: *Božidar Boban (1938.)*, u *Portret umjetnika u drami - II. Zbornik*, uredio Borben Vladović. Hrvatski radio, Zagreb 1996., str. 221-222.
40. Govedić, Nataša, Kazalište, *Arhajski Dionizov torzo i pehari puni vina*. "Zarez", Zagreb, god. X., br. 237-238 od 4. rujna 2008., str. 33-35.
41. Govedić, Nataša, Kazalište, *Glumački fokus: Božidar Boban, Jerko Marčić*. "Zarez", Zagreb, god. VIII., br. 176 od 23. ožujka 2006., str. 32.
42. Grbavica, načela, "*Grbavica*" – *radna načela*, na formulaciji načela radili Georgij Paro, Ivica Boban i Marin Carić. Temat Grbavica – work-in-progress, "Prolog", Zagreb, god. IV./1971., br. 15 za listopad, studeni, prosinac, str. 14-17 = [prošireno na 37 načela] „*Grbavica*" – „*Goga*": *radna načela*, na formulaciji načela radili Georgij Paro, Ivica Boban i Marin Carić, u temat Manifesti, projekti, opredjeljenja unutar: *Suvremeno hrvatsko kazalište "Scena"*, Novi Sad, god. X. / 1974., knj. I., br. 2-3 za mart–juni, str. 223-226. = prošireno na 38 načela *Grbavica – Goga: radna načela*, u: Georgij Paro, *Iz prakse: Gavella, Amerika, Dubrovnik....*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1981., str. 193-197.
43. Grčić, Marko, u *Intervju Marko Grčić: Naš Big Brother porazio je diktatore i Tita i Tuđmana, razgovarao Davor Butković*. Magazin, tjedni prilog, br. 522, "Jutarnjeg lista", Zagreb, god. XI., br. 3718 od 25. listopada 2008., str. 80-82 = <http://www.jutarnji.hr/clanak/art-2008,10,25,,138413.jl>.
44. Grgičević, Marija, *Redatelj veličanstvena opusa*, u *Kosta Spaić*, urednica Antonija Bognar-Šaban. "Kapitol", Zagreb 2004., str. 29-128.
45. Grubiša Damir, kolumna *Globalni kaos, Šerifzacija politike*. "Novi list", Rijeka, god. LXII., br. 19737 od 12. rujna 2008., str. 8 = i u *Objektiv*, poseban prilog, br. 167 "Nedjeljnog Glasa Slavonije", Osijek, br. 265 od 14. rujna 2008., str. 11. = <http://pollitika.com/puls-kerum-jaci-od-bandica#comment-91798>.
46. *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, sv. 10: *Sim-Tap*. EPH / Novi Liber, Zagreb 2004.

47. Ivanišević Lieb, Đurđica, kolumna Zapažanja, *Eksces*. "Glas Koncila", Zagreb, god. XLVII., br. 30 (1779) od 27. srpnja 2008., str. 14. = http://www.glas-koncila.hr/index.php?option=com_php&Itemid=41&news_ID=14737.
48. Jarak, Rade, Esej *Što je mainstream?* (9. 1. 2005.). "Knjigomat", Zagreb, god. 2007., br. 1-2, Tiskani izbor internetskog izdanja 2004-'06., str. 75-77 = <http://www.knjigomat.com/detail.asp?iNews=230&iType=2>.
49. Jovanović, Dušan, *Oslobođenje Skopja i druge drame*, prijevod Neva Toplak. "Globus", Zagreb 1981.
50. Jovanović, Dušan, *Vojna skrivnost*, prema istoga, *Vojna tajna: zoolingvistički mirakl u tri niza i dva predaha*, prijevod Gojko Janjušević. Rad, Beograd 1983.
51. Jurčec, Franjo Đimi, *Glumac u kazalištu za djecu*, u *Pedeset godina Zagrebačkog kazališta mladih*, uredila Antonija Bogner-Šaban. Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb 2000., str. 77-81 = *Iz monografije 50 godina Zkm-a: Glumac u kazalištu za djecu*. "Hrvatsko glumište", Zagreb 2000., br. 13 za zimu, str. 70-72.
52. Kaštelan, Lada, *Helena*, u iste, *Pred vratima Hada: dramske preradbe Euripida*. Durieux, Zagreb 1993., str. 75-117.
53. Kiš, Danilo, *Po-etika*. Nolit, Beograd 1972. i *Po-etika, knjiga druga*. Savez studenata Jugoslavije, Beograd 1974.
54. Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi: tuđice i posuđenice*. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1980.
55. Kordić, Ivan, *Je li čovjek izguran iz istine: Heideggerov zaborav bitka i Boga*. "Obnovljeni Život", Zagreb, god. LXIII. / 2008., br. 4, str. 275-300. = <http://hrcak.srce.hr/file/48260>.
56. *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva: Prilozi za povijest Kazališta lutaka u Zadru*, uredio Abdulah Seferović. Kazalište lutaka, Zadar 2001.
57. Kravar, Zoran, *Pogovor*; u istoga, *Uljanice i duhovi*. Profil multimedija, Zagreb 2009., str. 305-311.
58. Kušan, Ivan prema Igor Mrduljaš, kolumna Hrvatsko glumište, *O partijskim dužnosnicima iza škura*. "Hrvatsko slovo", Zagreb, god. IX., br. 436 za 29. kolovoza 2003., str. 20 = i u Mrduljaš, Igor: *Glumište u stupcu: Kolumne iz Hrvatskog slova*. HKZ "Hrvatsko slovo", Zagreb 2007., str. 215-217.
59. Kušan, Ivan, *Svrha od slobode: povijesna dražba s glumom i pjevanjem*. "Prolog", Zagreb, god. IV. / 1971., br. 14 za srpanj, kolovoz, rujan, str. 51-67 = i u Istoga, *Svrha od slobode, Drame*. AGM / Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1995., str. 7-65 = i u istoga, *Tri tornja*, izbor i predgovor Strahimir Primorac. Naklada Ljevak, Zagreb 2001. str. 435-497.
60. Kvrgić, Pero, *Glumački kostim*, u: *Rječnik Trećeg programa*, uredio Krešimir Begić. Hrvatski radio, Zagreb 1995., str. 141-142.

61. Kvirgić, Pero, kolumna Stilske vježbe, *Previše zbrke, gospodine redatelju!*. “Vijenac”, Zagreb, god. X., br. 207 od 7. veljače 2002., str. 29. =<http://www.matica.hr/vijenac/207/Previ%C5%A1e%20zbrke%2C%20gospodine%20redatelju%21/> = i u istoga, *Stilske vježbe*. Matica hrvatska, Zagreb, MMIV., str. 187-191.
62. Kvirgić, Pero, u Intervju *Pero Kvirgić: Vрати она два динара, razgovarao* Ivan Hetrich. “Oko”, Zagreb, god. VIII., br. 219 za 7. – 21. kolovoza 1980., str. 1 i 6 = *Pero Kvirgić, Vрати она два динара*, u Ivan Hetrich, *Intervjui*. Vjesnikova press agencija, Zagreb 1992., str. 83-95.
63. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater* Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999., prema *Tijelo: Postdramske slike tijela: 8. Bol i katarza*, u istoga, *Postdramsko kazalište*, prijevod Kiril Miladinov. Centar za dramsku umjetnost/ ThH, Zagreb – Beograd 2004., str. 285-288.
64. Ludwig, Volker, *Kazalište GRIPS: postanak i daljnji razvitak novog kazališta za djecu*, prijevod Nino Škrabe. Temat Dječje kazalište, “Prolog”, Zagreb, god. IX. / 1977., br. 31, str. 34-36.
65. Mađarević, Vlado, “*Kristofor Kolumbo*” na brodu u luci Dubrovnika, unutar: *Hronika: Jubilarne 25. Dubrovačke igre*. “Pozorište”, Tuzla, god. XVII. / 1975., br. 1-2 za januar – april, str. 66-93 = *Drugi dio: Drame i predstave: Domaća dramatika: Krležin “Kristofor Kolumbo” na brodu u luci*, u: Istoga, *Otvorene igre: Drame i scene Dubrovačkog festivala*. Prosvjeta, Zagreb 1978., str. 106-110.
66. Mandić, Igor, *Zauzeto, Hrvat!: Privremena okupacija (4. XII. 2009 – 12. XI. 2010.) samo jednog stupca u „NOVOSTIMA“*, samostalnom srpskom tjedniku, Zagreb. Profil, Zagreb 2010.
67. Marotti, Miro, “*Ideja riječi*” – metoda Gavelline režije i *Epilog*, u istoga, *Novostvorena glumačka osobnost: Umjetnička istina na kazališnoj i radiofonskoj pozornici*. ArTresor naklada, Zagreb 2003., str. 35-58. i 250-257.
68. Martinović, Miše, u *Razgovor uz Svrhu od slobode*, 17. kolovoza 1971., “Prolog”, Zagreb, god. IV. / 1971., br. 14 za srpanj, kolovoz, rujan, str. 68-77.
69. Medvešek, Rene, u *Namigivanje oka: razgovarali* Milan Živković i Goran Sergej Pristaš. “Fracija”, Zagreb, god. I. / 1996., br. 1, str. 40-43.
70. Medvešek, Rene, u *Neka se nevidljivost našalila: razgovarao* Želimir Ciglar. “Hrvatsko glumište”, Zagreb, god. I./1998., br. 1, str. 52-59.
71. *Mig oka: spomenar*, uredili i oblikovali Rene Medvešek i Stanislav Habjan. AGM, Zagreb 2008.
72. Mrduljaš, Igor, *Dug bez duga: Josip Kosor: Maske na paragrafima*. “Novi Prolog”, Zagreb, god. IV. (XXI.) / 1989., br. 12-13 za ljeto, str. 170-172.
73. Mrduljaš, Igor, *Kako uspavati kazalište? ili Vlast se ne da vući za nos*. Temat Hrvatska, unutar *Pozorište i vlast u Jugoslaviji (1944-1990): druga strana medalje – obračuni i zabrane*, “Scena”, Novi Sad, god. XXVI. / 1990., knj. I., br. 2-3 za mart – jun, str. 202-207.

74. Mrduljaš, Igor, *Uvod u blamažu*. "Novi Prolog", Zagreb, god. IV. (XXI.) / 1989., br. 14-15-16 za jesen / zimu, str. 24-27.
75. Mrkonjić Zvonimir, *Kazalište kao zaraza: Što sam tražio na toj galiji?*. "Vijenac", Zagreb, god. V., br. 100 od 13. studenoga 1997., str. 36.
76. Mrkonjić Zvonimir, *Zagrebački redateljski kartel*. Temat Hrvatsko glumište danas, "Prolog", Zagreb, god. XI. / 1979., br. 39-40, str. 85-91.
77. Ožegović, Nina, *Anarhist hrvatskog teatra: Novo političko kazalište*. "Nacional", Zagreb, br. 675 za 21. listopada 2008., str. 124-126. = <http://www.nacional.hr/articles/view/49494/>
78. Paić, Žarko, *Zaključak*, u istoga, *Politika identiteta: Kultura kao nova ideologija*. Izdanja Antibarbarus, Zagreb 1995., str. 205-209.
79. Paro, Georgij, kolumna Parerga *Hamper*. "Reporter", Zagreb, god. 1997., br. 6 za 17. prosinca 1997., str. 52 = i u istoga, *Razgovor s Miletićem*. Disput, Zagreb 1999., str. 122-123.
80. Paro, Georgij, *Macbeth u Gavelli*, u istoga, *Iz prakse: Gavella, Amerika, Dubrovnik...* Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1981., str. 47-69.
81. Paro, Georgij u *Od Stanislavskog do happeninga: Razgovor s Georgijem Parom*: razgovarao Radoslav Lazić. Temat Anketa "Scene" o fenomenu režije (IV), "Scena", Novi Sad, god. XIV. / 1978., knj. II., br. 4 za jul – avgust, str. 55-63. = *Estetika režije: Razgovor s Georgijem Parom*, u Radoslav Lazić, *Traktat o režiji*. CeKaDe, Zagreb 1987., str. 195-210.
82. Paro, Georgij, u izlaganju *Skup sjećanja* na F. Šovagovića, Zagrebačko kazalište lutaka, 23. studenoga 2010. *Pitanje autoriteta*. "Hrvatsko slovo", Zagreb, god. XVII., br. 822 od 21. siječnja 2011., str. 20 = <http://www.hrvatsko-slovo.hr/arhiva/Main.php?MagID=5&MagNo=91>.
83. Paro, Georgij u *Potvrđivanje nacije dio je samog smisla HNK: razgovarao Ivan Jindra*. "Hrvatsko slovo", Zagreb, god. III., br. 119 za 1. kolovoza 1997., str. 3-4.
84. Paro, Georgij u *50. obljetnica umjetničkog rada Georgija Para, razgovor: Sve manje kod sebe podnosim režisersko isticanje: razgovarao Andrija Tunjić*. "Hrvatsko glumište", Zagreb, god. 2004., br. 23-24 za jesen / zimu, str. 58-62.
85. Paro, Georgij u *Umiru li ideje od gladi?: ili o činovnicima i lutaocima: razgovar o organizaciji zagrebačkog kazališta*, sudjeluju Georgij Paro, Boško Violačić, Nikola Vončina, Vjeran Zuppa i uredništvo. "Prolog", Zagreb, god. V./1972., br. 16 za siječanj, veljaču, ožujak, str. 43-53.
86. Pavičić, Jurica, kolumna Vijesti iz Liliputa, *Hrvat, zuzeto*. "Magazin, tjedni prilog br. 393, Jutarnjeg lista", Zagreb, god. VIII., br. 2823 od 8. travnja 2006., str. 30. = <http://www.jutarnji.hr/hrvat--zuzeto/143959/>
87. Pavičić, Jurica, *Kriza hrvatskog identiteta i njena izvorišta u "državotvornoj" tradiciji*, u zborniku: *Globalizacija i identitet: Rasprave o globalizaciji, nacionalnom identitetu i kulturi politike*, urednici Miroslav Tuđman i Ivan Bekavac. Udruga za promicanje hrvatskog ideniteta i prosperiteta, Zagreb 2004., str. 279-289.

88. Pavićević, Borka, *IX Obračun sa samim sobom*, unutar *Četrnaest puta pozorište: Razgovari sa učesnicima Šestog Bitefa*. Temat Šesti Bitef 1972., "Scena", Novi Sad, god. VIII. / 1972., knj. II., br. 5-6 za septembar – decembar, str. 18-19.
89. Popov, Aleksej Dimitrijevič (Dimitrievič): *Этика К. С. Станиславского*, 1956. = http://teatrlib.ru/Library/Popov/Nasled2/#_Toc314349270 prema prijevodu: *Dodatak: Etika Stanislavskog*, prevela Biserka Rajčić, u Stanislavski, *Etika: Umetnost glumca i reditelja.*, str. 67-72 = *Pozorišna etika: Umetnost glumca i reditelja.*, str. 61-66.
90. Puljizević, Jozo, *Staromodne novosti*. "Hrvatsko slovo", Zagreb, god. III., br. 121 od 15. kolovoza 1997., str. 25.
91. Reinhardt, Max, *O glumcu*, prevela Ana Gusić. "Mogućnosti", Split, god. XVII. / 1970., br. 11-12 za studeni – prosinac, str. 1289. = i u zborniku: Tomislav Sabljak, *Teatar XX stoljeća*, separat iz časopisa "Mogućnosti" 11-12 / 70 i 5-6 / 71, Matica hrvatska, Split – Zagreb 1971., str. 47-48.
92. Dossier *Riječki slučaj*, priredio V./lado/ K./rušić/. "Novi Prolog", Zagreb, god. II. (XIX.) i III. (XX.), br. 6-7 za zimu 1987. i proljeće 1988., str. 111-141.
93. Rogić, Ivan, *Paradoksalna druga hrvatska modernizacija*, u: Istoga, *Tehnika i samostalnost: Okvir za sliku treće hrvatske modernizacije*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000., str. 413-512.
94. Roždestvenskaja, Natalija, *Problem „glumac – gledalac” u rediteljskim sistemima XX veka*, prevela Milica Glumac-Radnović. Temat Istorija pozorišne publike, "Scena", Novi Sad, god. XXVI. / 1990., knj. II., br. 5 za septembar – oktobar, str. 47-53.
95. Sajko, Ivana, *Misa za predizbornu šutnju, mrtvaca iza zida i kopita u grlu: vježba iz autoreferencijalnog dramskog pisanja*. "Forum", Zagreb, god. XXXVII. / 2008., knj. LXXIX., br. 1-3 za siječanj – ožujak, str. 246-279.
96. Seferović, Abdulah, *Lutkarski mirakuli (1981. –1991.)*, u istoga, *Lutkari svete Margariete: 1952-1997.: Četrdeset pet godina Kazališta lutaka u Zadru*. Kazalište lutaka, Zadar 1997., str. 17-20.
97. Sekelj, Laslo, *Treća glava: Politički sistem i kriza: Politička kriza ante portas: Jugoslavija 1974-1986.*, u istoga, *Jugoslavija, struktura raspadanja: Ogled o uzrocima strukturne krize jugoslovenskog društva*. Rad, Beograd 1990., str. 181-191.
98. Selem, Petar, *Hrvatsko glumište i njegovo ozračje u drugoj polovici XX. stoljeća (1)*. "Forum", Zagreb, god. XXXIV. / 2005., knj. LXXVI., br. 4-6 za travanj – lipanj, str. 590-607. = *Zatvoreni krug pedesetih*, u istoga, *Dodir Talije*. Matica hrvatska, Zagreb MMVIII, str. 441-464.
99. Selem, Petar, *Sudbina junaka*, unutar: *Hrvatsko glumište i njegovo ozračje u drugoj polovici XX. stoljeća (2)*. "Forum", Zagreb, god. XXXIV./2005., knj. LXXVI., br. 7-9 za srpanj – rujan, str. 872-874.
100. Senker, Boris, *Osman na pola puta*. "Dubrovnik", Dubrovnik, n. s., god. IV. / 1993., br. 3, str. 193-197. = i u: Istoga, *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1996., str. 198-203.

101. Senker, Boris, *Redatelji postgavelijanske generacije*, u zborniku *Dani hvarskog kazališta: Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955-1975), Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*. Književni krug, Split 1984., str. 232-256. i u zborniku: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, priredio Branko Hećimović. Sterijino pozorje / Izdavački centar Rijeka, Novi Sad 1987., str. 53-74 = *Redatelji postgavelijanske generacije*, u istoga, *Sjene i odjeci: Kazališni ogledi i studije*. Znanje, Zagreb 1984., str. 98-123.
102. Slunjski, Ivana, *Festival svjetskog kazališta: Bešćutnost i elitizam kao festivalska politika*. "Zarez", Zagreb, god. VII., br. 164 od 6. listopada 2005., str. 35.
103. s. n., *Uvodna reč izdavača*, u Žan (Jean) Vilar, *O pozorišnoj tradiciji*, prevela Soja Jovanović. Naučna knjiga, Beograd 1956., str. 5-6.
104. Sokolović, Semka, prema *Mozaik: vijesti iz naših pozorišta: Komunisti Hrvatske o pozorišnoj djelatnosti*. "Pozorište", Tuzla, god. XVII. / 1975., br. 1-2 za januar – april, str. 121-122.
105. Solar, Milivoj, 6.: *O velikim i malim pričama i Dodatak: Mit i trač*, u istoga, *Predavanja o lošem ukusu: obrana estetičkog uma*. Politička kultura, Zagreb 2004., str. 95-105 i 145-162.
106. Spaić, Kosta u *Režija kao društvena delatnost: razgovor o umetnosti režije s rediteljem Kostom Spaićem: razgovarao Radoslav Lazić*. Temat Anketa "Scene" o fenomenu režije (XI), "Scena", Novi Sad, god. XVIII. / 1982., knj. II., br. 4-5 za jul – oktobar, str. 87-108. *Konsenzus režije: Razgovor s Kostom Spaićem*, u Radoslav Lazić, *Traktat o režiji*. CeKaDe, Zagreb 1987., str. 117-147.
107. Spaić, Kosta, unutar *Kosta Spaić (1923.-1994.)*, razgovarao Borben Vladović, u *Portret umjetnika u dramati, I: Zbornik*, uredio Borben Vladović. Hrvatski radio / HNK Split, Zagreb 1995., str. 45-52.
108. Sršen, Matko, *Pometovim tragom*, u istoga, *Pomet Marina Držića: (rekonstrukcija)*. Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2000., str. 209-252.
109. -ss- / Sonja Seferović (?) /: *Svečanosti nezaborava*. "Dubrovački vjesnik", Dubrovnik, god. XLIII., br. 2179 od 31. listopada 1992., str. 7.
110. Stamenković, Vladimir, *Предговор*, u: Dušan Kovačević, *Изабране драме*, priredio Vladimir Stamenković. Полит, Београд 1987., str. 5-22.
111. Stanislavskij, Konstantin Sergeevič, *Этика и дисциплина* = http://teatr-lib.ru/Library/Stani%20slavsky/T_3/#_Toc226105472, i prijevod X. *Etika i disciplina*, u istoga, *Rad glumca na sebi*, drugi dio, *Rad na stvaralačkom procesu otjelovljenja: Dnevnik učenika*, izbor i prijevod: Ognjeka Milićević. CeKaDe, Zagreb 1991., str. 173-193.
112. Stanislavski, Konstantin Sergeevič, *Etika*, prevela Karmen Stipčević. Glas rada, Zagreb 1949.
113. Stanislavski, Konstantin Sergeevič, *Позоришна етика*, preveo Ljubomir Bogdanović. "Традина", Ниш, год. XX. / 1985., br. 1, str. 49-74 = *Etika: Umetnost glumca i reditelja*, priredio Radoslav Lazić. Altera, Beograd 1990., str. 27-55 = *Pozorišna etika: Umetnost glumca i reditelja: zbornik*. Krug commerce / R. Lazić, Beograd 32005., str. 21-50.

114. Stipančić, Branka, *Poetski grafiti / Poetic graffiti*, u: Iste, *Vlado Martek – Poezija u akciji / Poetry in Action*. DeLVe / Institut za trajanje mjesto i varijable, Zagreb 2010., str. 170-171.
115. Stupica, Mira, *Šaka soli*. Naš dom-L Age d'Homme / Karić fondacija, Beograd 2002.
116. Sviben, Zlatko, u *Razgovor Čudo i san: razgovarala Tajana Gašparović*. "Kazalište", Zagreb, god. VIII. / 2005., br. 23-24, str. 66-79 = i u *Zlatko Sviben (1954.)*, u zborniku: *Portret umjetnika u drami V.*, uredila Tajana Gašparović. Hrvatski radio, Zagreb 2011., str. 221-242.
117. Sviben, Zlatko, *Esej Disciplina radnje, evokacija: s fusnotama*. "Kazalište", Zagreb, god. X. / 2007., br. 29-30, str. 84-95 = http://www.hciti.hr/web/wp-content/uploads/Kazaliste-29_30_WEB.pdf.
118. Sviben, Zlatko, *Riječ redatelja*, u programskom preklopniku predstave *Petar Pan zguždan*. Gradsko kazalište lutaka, Rijeka 2008., sezona 2008. / 09., str. nenumerirano = 3-4.
119. Sviben, Zlatko, *Riječ redatelja*, u programskoj knjižici predstave *Umorstvo u katedrali*. Narodno kazalište Ivana Zajca, Rijeka 1992., str. nenumerirano = 5-6.
120. Škarić, Ivo, *O govoru, rode...*, razgovarao i pripremio Vlado Krušić. "Novi Prolog", Zagreb, god. II. (XVIII.) / 1987., br. 3(65) za siječanj – veljaču, str. 70-74.
121. Škavić, Đurđa, *Hrvatsko kazališno nazivlje*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 1999.
122. Škavić, Đurđa, *Kazališno nazivlje*. "Teorija & Teatar", Zagreb, god. II. / 1996., br. 3-4, str. 5-60.
123. Šnajder, Slobodan, *Falstaff kao heroj srednje klase*. Temat Shakespeare u DKG-u Richard II i Henry IV, "Prolog", Zagreb, god. XII. / 1980., br. 44-45, str. 121-124 = i u istoga, *Radosna apokalipsa*. Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1988., str. 91-98 = i u istoga, *Radosna apokalipsa: kritike i eseji*. Prometej, Zagreb 2006., str. 117-126.
124. Šnajder, Slobodan, *Za svaku Tvoju riječ*. "Prolog", Zagreb, god. XII. / 1980., br. 43, str. 3-4.
125. Šovagović, Fabijan, u *Razgovor: Glumci o glumcu u kazališnim i društvenim mijenama: Eurokaz 1988*. "Novi Prolog", Zagreb, god. III. (XX.) / 1988., br. 11 za zimu 1988 / 89, str. 76-80.
126. Šovagović, Fabijan, *Kako je Šovo doživio skidanje "Nečastivog" Ive Brešana u Teatru &TD godine 1973: intimni zapis o skidanju dramskog djela*. "Novi Prolog", Zagreb, god. III. (XX.) / 1988., br. 8-9 za proljeće / ljeto, str. 101-103.
127. Šovagović, Fabijan, u *Kraljevstvo glumca: Fabijan Šovagović u razgovoru s Milicom Jović*. "Kritika", Zagreb, god. 1970., br. 18 za svibanj – lipanj, str. 501-514.
128. *Štrajk u kući lutaka*, priredila Olga Vujović. "Novi Prolog", Zagreb, god. IV. (XXI.) / 1989., br. 12-13 za ljeto, str. 11-22.
129. Tenžera, Veselko, *Komentari Nacionalno kazalište između utopije i destrukcije*. "Hrvatski tjednik", Zagreb, god. I., br. 3 od 30. travnja 1971., str. 3.

130. Ugrešić, Dubravka, *Taganka je nešto drugo!*. “Književna smotra”, Zagreb, god. VIII. / 1976., br. 23, str. 76-80.
131. *Umro je drug Tito: proglas Centralnog komiteta Saveza komunista Jugoslavije i Predsjedništva Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*. Temat Umro je drug Tito, “Forum”, Zagreb, god. XIX. / 1980., knj. XXXIX., br. 4-5 za april – maj, str. 573-580.
132. Vigato, Teodora, 2.2. *Druga poetika*, u iste, *Svi zadarski ginjoli: Prilozi za povijest Kazališta lutaka Zadar*. Sveučilište u Zadru / Kazalište lutaka, Zadar 2011., str. 29-35.
133. Vilar, Jean: *De la tradition théâtrale*. L’ arche, Paris: 1955., prema istoga, *Kazališna umjetnost je jedna od najugroženijih: Odgovor na anketu*, prevela Vlasta Batušić. “Mogućnosti”, Split, god. XVIII. / 1971., br. 5-6 za svibanj – lipanj, str. 523-525. = i u zborniku Tomislav Sabljak, *Teatar XX stoljeća*. Separat iz časopisa “Mogućnosti” 11-12/70 i 5-6 / 71, Matica hrvatska, Split – Zagreb 1971., str. 275-277.
134. Vilar Žan (Jean), *IV. Reditelj i dramsko delo i Pozorišna je umetnost najugroženija od svih umetnosti: Odgovor na jednu anketu*, u istoga, *O pozorišnoj tradiciji*, prevela Soja Jovanović. Naučna knjiga, Beograd 1956., str. 43-65 i 92-95.
135. Violić, Božidar, *Glosa 7*, unutar *Apologija ovce: Razgovor o Anđelima Babilona Mate Matišića (s prepričanim sadržajem i osam glosa)*. “Kolo”, Zagreb, god. VI. / 1997., br. 2 za ljeto, str. 206-238. = i unutar *Apologija ovce~ (uz prepričani sadržaj i osam glosa)*, u istoga, *Isprika: Ogleđi i pamćenja*., Naklada Ljevak, Zagreb 2008., str. 277-283.
136. Violić, Božidar, *Isprika*. “Novi Prolog”, Zagreb, god. IV. (XXI.) / 1989., br. 14-15-16 za jesen / zimu, str. 28-40.
137. Violić, Božidar, *Isprika*, u istoga, *Isprika: Ogleđi i pamćenja*, str. 7-36.
138. Vnuk, Gordana, prema Marin Blažević, *Gordana Vnuk*, u zborniku: *Razgovori o novom kazalištu 2*. Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 007-075.
139. Vrgoč, Dubravka i Buljan, Ivica, *Uvod*. U publikaciji *World Theatre 2007 Zagreb Festival svjetskog kazališta*., str. nenumerirano = 2.
140. Vončina, Nikola, Dossier, *Kako se (nije) gradilo ZKM: Trideset godina sramote*. “Novi Prolog”, Zagreb, god. IV. (XXI.) / 1989., br. 12-13 za ljeto, str. 70-92., prošireno *Kako se (nije) gradilo Zagrebačko kazalište mladih*, u istoga, *Kazalište, radio, televizija*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1990., str. 42-95.
141. Zidić, Igor, blok Likovna sfera, *Martek, samotvorbeni rituali*. “Kolo”, Zagreb, obnovljeni tečaj, god. IV. (CLII.) / 1994., br. 9-10 za rujan – listopad, str. 833-842.
142. Zlatar, Andrea, *Povijest predstave kao redateljska biografija: uz (Mirise, zlato i tamjan u režiji Božidara Violića)*. “Novi Prolog”, Zagreb, god. III. (XX.) / 1988., br. 8-9 za proljeće / ljeto, str. 106-115. = Violić, Božidar, *Povijest predstave – redateljska biografija*, u istoga, *Lica i sjene: razgovori*, priredila Andrea Zlatar. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1989., str. 255-266 = Violić, Božidar i Zlatar, Andrea, *Povijest predstave – redateljska biografija*. Temat Hrvatska unutar *Pozorište i vlast u Jugoslaviji (1944-1990): druga strana medalje – obračuni i zabrane*. “Scena”, Novi

Sad, god. XXVI. / 1990., knj. I., br. 2-3 za mart – jun, str. 213-218 = redigirano Violać, Božidar, *Povijest predstave – redateljska biografija* u istoga, *Lica i sjene: razgovori i portreti*. Naklada Ljevak, Zagreb 2004., str. 209-217.

143. Zuppa, Vjeran, *Dodatak 6* u istoga, (*Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta, ili: Štap i šešir*. GZH, Zagreb 1989., str. 37-42.
144. Zuppa, Vjeran, *Konkretni mislilac Dr. Branko Gavella*. “Novi Prolog”, Zagreb, god. I. (XVII.) / 1986., br. 1(63) za srpanj – kolovoz, str. 7-21; br. 2(64) za rujan – listopad – studeni, str. 7-21 = i u istoga, *Štap i šešir*, str. 73-107.
145. Zuppa, Vjeran, *Redatelj: znanac ili stranac*. “Novi Prolog”, Zagreb, god. III. (XX.) / 1988., br. 8-9 za proljeće / ljeto, str. 63-92 = i u istoga, *Štap i šešir*, str. 137-172.
146. Zuppa, Vjeran u *Sanader laže na pet jezika: razgovarao* Ivica Đikić. “Feral Tribune”, Split, god. XXI., br. 1004 od 17. prosinca 2004., str. 35-37. = [http://feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/article_sngl.tpl?IdLanguage=7 &NrIssue= 1004 &NrSection=15&NrArticle=9377](http://feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/article_sngl.tpl?IdLanguage=7&NrIssue=1004&NrSection=15&NrArticle=9377) = 15. *razgovor uglavnom o lingvistici političke laži s Ivicom Đikićem*, u istoga, *Ispruženi jezik: razgovor s Viktorom Ivančićem &: i drugi razgovori, uglavnom o politici*. Izdanja Antibarbarus / Feral Tribune, Zagreb – Split 2004., str. 213-221.

HRVATSKA INSTITUCIONALNA I IZVANINSTITUCIONALNA KAZALIŠNA SCENA: SUPOSTOJANJE I/ILI SUPROTSTAVLJANJE? – PRIMJER STUDENTSKOGA TEATRA LERO IZ DUBROVNIKA

Pojam suvremene hrvatske institucionalne kazališne scene, u obzoru svjetske institucionalne pozornice od antičkoga i građanskoga kazališta do danas, relativno je lako odrediti: iza njegovih se leđa nalazi institucija, povezana s državom, gradom i lokalnom zajednicom, riječ je o kazališnoj djelatnosti u Republici Hrvatskoj kojoj je osigurana stalna scena i zaposlenička plaća. Nacionalna kazališta u Hrvatskoj financira Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, a gradska pripadajući gradovi, pojedine programe i samo Ministarstvo i županije. Budući da ovisi o novcu svoga gospodara, zaposlenici, umjetnici i stručno osoblje raznim mehanizmima, ponekad i ne hoteći, pokazuju svoju ovisnost o instituciji: bilo repertoarnim odabirom, bilo podilaženjem ukusu poslodavca ili posrednim ili neposrednim mehanizmima kojima potvrđuju svoju ovisnost i svoju lojalnost.

Izvaninstitucionalna suvremena hrvatska kazališna scena, pak, također u obzoru svjetske i europske, od daleko na svjetsku kazališnu mapu pozicioniranih glumaca mimičara i onih histrionskih, putujućih, do izvođača hepeninga i performansa, nema svoju ili ima stalnu ili unajmljenu pozornicu na kojoj se ostvaruje kazališna umjetnost, ali iza koje ne stoji formalna institucija, nego koja djeluje kao neke vrste slobodna ili samostalna kreativna djelatnost. U globalizacijskom svijetu i u Hrvatskoj koja se zakonski još rješava balasta socijalizma, a realno ne ulazi u kapitalizam, pitanje je tko financira takvu, izvaninstitucionalnu scenu, ali i kako se ta scena zove.

Kao određeno sidrište možemo apostrofirati suvremenu hrvatsku Mrežu neovisnih kazališta i kazališnih družina. Potaknuta višedesetljetnim traženjima, ta je mreža nastala u rujnu 2010. unutar udruge Kazališni epicentar kao inicijativa za ujedinjenje neovisne kazališne scene. Jedan je od najagilnijih članova i inicijatorica Burze ravnateljica Male scene Vitomira Lončar, koja napominje da je jedan od ciljeva pokazati da rad ne-

ovisnih kazališta nije “*ad hoc*” rad, da se ne radi napamet, nego da je duboko strateški utemeljen u njihovo djelovanje.

Četvrta po redu Burza Mreže neovisnih kazališta i kazališnih družina događala se u Zagrebu od 29. do 31. kolovoza 2014. Sjedište okupljanja bilo je kazalište Mala scena, a fokusirala se na ukupno devet neovisnih kazališta s jednako toliko predstava kojima je cilj bio predstavljanjem svoje djelatnosti ukazati na važnost neovisne scene na hrvatskom kazališnom zemljovidu.

Ravnateljica domaćina manifestacije Male scene Vitomira Lončar na tiskovnoj konferenciji ističe: *To je cijeli mali festival i jedina takva manifestacija te vrste koja okuplja kazališta iz različitih gradova, različitih estetika i područja, ali s jednom poveznicom – da smo svi neovisna kazališta.*

Vitomira Lončar napominje da je od 150 kazališta u Hrvatskoj samo 31 registrirano, a da je neovisnih kazališta 119 te da ona pokrivaju većinu prostora – čak pedeset posto tržišta. Financiranje iz javnog proračuna, međutim, podijeljeno je u omjerima 0,7 posto za neovisnu scenu te 99,3 posto za registrirana kazališta, ističe krajem kolovoza 2014. Vitomira Lončar. Za samu Burzu ove godine Grad Zagreb nije izdvojio ništa, a Ministarstvo kulture Republike Hrvatske Burzu je podržalo s deset tisuća kuna. Vitomira Lončar tad naglašava i sljedeće: *Mi smatramo da mora postojati i javni i privatni sektor, ali i da tradicionalni način financiranja nije pošten te da nas dugoročno vodi u propast, jer se ne financiraju projekti i predstave nego isključivo papir registracije.*

Jedan je od ciljeva Burze, tvrde njezini organizatori, pokazati vidljivost i prisutnost neovisnih kazališta u hrvatskom javnom prostoru i upozoriti na to da su ona diskriminirana bez obzira na široki raspon programa koji nude, te na taj način poticati ravnopravnu utakmicu na tržištu. Na Burzi 2014. sudjelovali su: Kazalište Planet Art (Zagreb), Lutkarski studio KVAK (Zagreb), Kazalište Tvornica lutaka (Zagreb), Teatar Naranča (Pula), Triko Cirkus Teatar (Zagreb), Kolektiv SKROZ (Zagreb), Teatar Tirena (Zagreb), Teatar Gustl (Zagreb) i Kazalište Mala scena (Zagreb).

Burza je donijela sedam predstava za djecu do 11 godina starosti, od kojih su dvije namijenjene djeci najmanjeg jasličnog uzrasta i posebno pedagoški osmišljene. Bile su prikazane predstave Kolektiva SKROZ *Priča o zvuku*, *Iglica* Triko cirkus teatra, *Smiješno čudovište* Male scene, *Čudesna šuma* Kazališta Tvornica lutaka, *Tikvići na selu – Priča o mlinu* Lutkarskog studija KVAK te *Preko grma, preko trna* Teatra Tirena, a Teatar Naranča izveo je predstavu *Ljepotica i zvijer*. Dvije su predstave bile namijenjene odraslima, a ove su godine otvorile i zatvorile Burzu: *Ritina škola* Kazališta Planet Art, kao prva predstava u programu, te *Cabaret na crno* Gustl teatra, kao posljednja.

Izvaninstitucionalnoj kazališnoj sceni pripada i alternativno kazalište što ga zovu i eksperimentalnim kazalištem ili trećim kazalištem, a koje se komercijalnom kazalištu i kazalištu koje subvencionira država suprotstavlja i supostavlja izvornim repertoarnim

odabirom, stilom i načinom funkcioniranja. To bi kazalište i u Hrvatskoj trebalo biti potpuno financijski neovisno i estetski autonomno, a skromna bi sredstva trebala biti povezana s paradoksom da se s više inicijative mogu iskušavati novi kazališni oblici.

Primjer supostojanja i suprotstavljanja: Studentski teatar Lero

Studentski teatar Lero djeluje u Dubrovniku od 1968. godine. Premda jedno vrijeme ima status najboljega ili jednoga od najboljih amaterskih hrvatskih kazališta, usporediv s Daskom iz Siska i Inatom iz Pule, Lero postupno i stalno gradi status alternativnoga, eksperimentalnoga ili trećega kazališta. Riječ *treće* ovdje je i paradigmatiska i doslovna: ovaj teatar u Dubrovniku djeluje paralelno s velikim institucionalnim ambijentalnim festivalskim kazalištem na otvorenom – Dubrovačkim ljetnim igrama i s Kazalištem Marina Držića, malim gradskim kazalištem koje prolazi različite faze uspješnosti i neuspješnosti, sve do naglašene estradizacije od 2004. godine do danas. Godine 1968. Studentski je teatar Lero utemeljen na inicijativu hrvatskoga književnika, dramatičara i prozaika, diplomirana profesora hrvatskoga jezika Feđe Šehovića i tadašnje studentske udruge; sve do danas djeluje na strateško-poetičkom razmeđu između iznimno snažnih, klasičnih, kanonskih ili izvrsnih suvremenih tekstova, od kojih su brojni bili na repertoaru Dubrovačkih ljetnih igara i na svjetskim kazališnim pozornicama, i gradnje drugosti u odnosu na festivalski kazališni izraz ponajboljih hrvatskih i svjetskih glumaca i redatelja, suživeći s Kazalištem Marina Držića koje ima povlasticu iznimne prostorne estetske ugone koja se nerijetko zagaduje zakulisnim ili otvorenim političkim igrama: Grad Dubrovnik kao financijer Kazališta Marina Držića nerijetko poistovjećuje pravo vlasništva nad ustanovama u kulturi s pravom na vlastite ideološke ili političke igre i zahtjeve i pokušaj ulaza u estetske kriterije i zakulisne igre, vidljivo što je iz mnogobrojnih audiosnimki i tekstualnih zapisnika sa sjednica Gradskoga vijeća i Gradskoga poglavarstva.

Atribut u nazivu Studentskoga teatra Lero povezuje se sa studentskim pokretima koji bujaju po cijeloj Europi i koji mapiraju svoje postojanje od pariških ulica do hrvatskih prostora te utječu i na razvoj scena performansa i hepeninga. Kao utemeljitelj i prvi voditelj toga teatra Šehović u život Lera osim te angažiranosti i nerijetkoga ucrtane satirizacije aktualne stvarnosti, koja je upisana i u njegovo komediografsko djelo, zbog kojega nerijetko biva stavljen na margine dubrovačkoga kulturnoga života unatoč iznimnoj književnoj kvaliteti, upisuje i drugost i drukčijost u odnosu na institucionalnost profesionalnih kazališnih kuća, Lero smještajući na stranu alternativnoga, različitoga. Pridjev *studentski*, osim toga, više se u ovom slučaju odnosi na zrcalo političkoga konteksta nego na sudionitvo studenata u stvaranju predstava ovoga kazališta: studenti su kao sudionici lerovskoga glumačkoga angažmana dosta rijetki. Studentski teatar, ako uz pridjev povežemo studentski prostor i sudionike studente, u Hrvatskoj je u to vrijeme, ali i danas, zapravo relativno rijetka pojava: u prostoru Studentskoga centra u Zagre-

bu nastao je Teatar &TD koji utemeljuju studenti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, a danas kao većim dijelom studentsko kazalište djeluje, npr., Teatar M&M kao samostalno, nezavisno kazalište s predstavama koje nastaju dijelom na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, u kojem glume studenti, a voditeljice i redateljice toga kazališta istodobno održavaju nastavu studentima koji se istodobno pojavljuju u istraživačkim ulogama na nastavi i glumačkim u predstavama.

U Šehovićevu i kasnijem obzoru gledano, *studentski* bi imao i denotacijski i konotacijski obzor: prosvjed protiv institucionalne društvene učmalosti i pomišljanje na Držićeve glumačke družine, u dosluhu sa Šehovićevim baštinjenjem Vidre i djelovanjem Vidrinih družina u Držićevo doba. S obzirom na podjele u *Sociologiji kazališta* Georges-a Gurvitcha¹ (proučavanje skupine glumaca kao družine i profesije, proučavanje funkcionalnog odnosa sadržaja tekstova i stila predstava sa slikama stvarnoga društva, s tipovima globalnih društvenih struktura; proučavanje društvenih funkcija kazališta u različitim tipovima globalnih društvenih struktura), Studentski teatar Lero može se proučavati kao djelomični nastavljatelj tradicije Držićevih družina iz 16. stoljeća i kao jedan od začetnika neovisnoga kazališta u Hrvatskoj u drugoj polovici 20. stoljeća, koji u Zagrebu predvodi Večekov *Rhinoceros* i Vitezova Glumačka družina Histriion te Bašićev Teatar u gostima; obje se pojave, sastavnice hrvatskoga neovisnoga, neinstitucionalnoga kazališta mogu gledati i kao fenomeni supostojanja i suprotstavljanja u usporedbi s postojećom praksom: u renesansnom razdoblju s institucijom kazališta u Italiji i institucijom vlasti kao teatra u Dubrovačkoj Republici, a u Lerovu slučaju kao supoetični pratitelji studentskih kazališta u svijetu i tihi suprotstavljajući u odnosu na institucionalnu kazališnu vlast i produkcijsku teatarsku moć u Hrvatskoj.

Drugi, i znatno dulji segment djelovanja Studentskoga teatra Lero nastaje dolaskom Davora Mojaša, desetljećima kasnije i kontinuirano, sve do danas, ključne lerovske osobnosti. U trenutku pojavljivanja prvih svojih predstava u Leru 1975., u početku sa scenografom Marinom Gozzeom, jedno vrijeme s Mojašem umjetničkim suvoditeljem ovoga specifičnoga kazališta, Davor Mojaš, tad s profesionalnim skustvom studenta ekonomije, priklanja se jakim umjetničkim, *verbalnim* tekstovima. U sljedećoj svojoj stvaralačkoj fazi kreće putovima *Utihe* i gotovo neverbalnoga teatra, kazališta pokreta i drhtaja. U trećoj, zasad posljednjoj fazi ponovno se vraća snažnim tekstovima, ovaj put iz hrvatske, dubrovačke književne i kulturne baštine. Mojaš se u većem dijelu teatarskoga djelovanja skupa s Lerom okreće od političkih i ideoloških konotacija i priklanja, kako naglašava i u brojnim svojim iskazima i samim predstavama, ljubavi, vlastitu ime-nu naslovne sintagme napisane velikim početnim slovom L u nazivu teatra.

Na samu početku svoga redateljskoga i umjetničkoga voditeljskoga djelovanja u Studentskom teatru Lero Davor Mojaš, danas ugledan književnik, urednik na Hrvatskom

¹ Georges Gurvitch, *Sociologie du théâtre*, u: "Les lettres nouvelles", 35, février (veljača) 1956. (izvorno priopćenje na simpoziju *Le théâtre et la société*).

radiju, Radio Dubrovniku, i publicist, snažna i specifična redateljska osobnost, pokretač mnogih egzistencijalno ključnih, kazališnih i umjetničkih događanja, najviše u Dubrovniku, afirmira odrednicu imena ovoga alternativnog kazališta – Lero kao zaštitni i zaštitnički znak toga teatra za njegova dugogodišnjega djelovanja, sve do danas.

Lero, naime, u sebi također sadrži paradoks i tajnu. Prva je asocijacija na ime u dubrovačkih govornika hrvatskoga jezika specifičan dubrovački *spadalo, bohem*, čovjek koji govori sam sa sobom prohodeći dubrovačkim ulicama, koji se veseli, koji je *mangup, farabut*, otkačenjak, osobenjak. U izvornom značenju, međutim, Lero je bog ljubavi spomenut u Gundulićevoj *Dubravki*, drami o slobodi Dubrovnik i Dubrovačke Republike. Prije svega Lero je teatar – ono mjesto, prema Jeanu Duvignaudu u antologijskoj *Sociologiji kazališta* definirano, koje se gleda, kojim se gleda i na koje se gleda, mjesto u kojem je pogledima svih bića izloženo blijedo lice bitka, najviše onoga dubrovačkoga, amaterskoga, alternativnoga, eksperimentalnoga i kreativnoga, *trećega* kazališta.

Lero je 2014. godine napunio 46 godina neprekidne egzistencije i prepoznatljive egzistentnosti i života u kulturnom životu Dubrovnik, ali i na hrvatskoj i međunarodnoj kazališnoj sceni, ostajući prepoznatljivo mjesto hrvatske kazališne nezavisne, neovisne ili izvaninstitucionalne scene. Svoju lerosku kazališnu poetiku i optiku u prostornom koncepcijskom smislu gotovo uvijek gradi u djelićima i uz pomoć slaganja djelića koordinatnoga sustava urbanističkoga, arhitektonskoga i kazališnoga Dubrovnik.

Premda djeluje u iznimno malim prostorima koje mu dodjeljuje Grad, Lero ostvaruje golem broj predstava. Lerove se predstave prikazuju i na institucionalnoj i na izvaninstitucionalnoj sceni: na gotovo svim hrvatskim festivalima, od amaterskih kazališnih smotri i susreta do Dubrovačkih ljetnih igara, Splitskog ljeta, EUROKAZ-a, Festivala glumca, Goranova proljeća, PUF-a, IFSK-a, Karantene i drugih, alternativnih ili eksperimentalnih kazališnih okupljanja. Lero je gostovao i u inozemstvu, nastupajući u Londonu, Glasgowu, Cambridgeu, Kielcu, Krakowu, Bologni, Manchesteru, Beču, Coventryju, Liverpoolu, Pečuhu, itd. Repertoarna je podloga Lerova kazališta jednako ona koja se najčešće povezuje uz institucionalna kazališta i ona koja se povezuje uz izvaninstitucionalna kazališna događanja: Lero je prikazivao Šehovića, Ruzzantea, Bulgakova, Jarryja, Witkiewicza, Brechta, Ionesca, Harmsa, Vvedenskog, Majakovskog, Becketta, Terentjeva, Šklovskog, Ivšića, Vojnovića i druge autore. Od 1991., nakon Domovinskoga rata i bolnih dubrovačkih i hrvatskih godina do danas Lero izvodi autorske projekte svoga najčešćeg dugogodišnjeg redatelja i umjetničkog voditelja Davora Mojaša: *Ruže s juga, Možda vjetar, Tango, Valcer, Come and Go, Leptirice noći, Utiha, Noć u Domu Radost, Stanje Lune, Divan dan* i dr. Posljednjih godina ponovno se okreće snažnim hrvatskim i dubrovačkim tekstovima i osobnostima; iz Lerove *škatule* izašli su: *Dugi Nos* Marina Držića, *U rukama prah*, prema djelu Ranka Marinkovića, *Epitaphio* Marina Držića, *Kazini od izbora* Feđe Šehovića (u autorovoj režiji), *Psyche Pelingrada* Gjene Vojnović i Iva Vojnovića, *Ljepirice*, prema tekstovima Antuna Paska

Kazalija, Mata Vodopića, Ivana Augusta Kaznačića, Orsata Meda Pucića, Iva Vojnovića, *Pomrčina* Anice Bošković i Ruđera Boškovića..., pa *Ljubičasti Stradun* i *Mjesečinu za Lady Macbeth* Milana Milišića. U taj niz posebnom se poetikom upleću predstave *Jasna priča bajke*, u izboru stalne članice glumačkog ansambla Jasne Held, *Oholica i druge bajke* Jasne Held, scenski recital *How? Kako?* i John Lennon.... Lerov glumački ansambl sastoji se od stalne jezgre glumaca i glumica, koje se izmjenjuju nakon nekoliko godina, ali i desetljeća, a pojedini glumci ostaju od njegova početka; s Lerom surađuju stalni, većinom profesionalni scenografi i kostimografi i skladatelji i tonski majstori, a prati ih vjerna publika različitih naraštaja, od djece do umirovljenika.

Studentski teatar Lero između studentskih pokreta i kazališnoga prosvjeda

Studentski teatar Lero, Dubrovnik, paradigmatički je i sintagmatski primjer neovisne hrvatske kazališne scene. Paradoks, zagonetka i tajnovitost u nazivu toga teatra vidljivi su i na samu početka njegova djelovanja. Utemeljen je 1968. godine, a atribut *studentski* zahvaljuje studentskim pokretima koji bujaju po cijeloj Europi: od pariških ulica do hrvatskih prostora, zauzimajući i okvir Hrvatskoga proljeća. O toj, prosvjednoj, političkoj, antiinstitucionalnoj dimenziji svjedoči i naslov prve Lerove predstave, praižvedene posljednjega dana mjeseca siječnja 1969. godine – *Bez dlake na jeziku*, u režiji prvoga umjetničkoga voditelja Lera Feđe Šehovića. S trideset i dvjema izvedbama konkurira profesionalnim kazališnim kućama i ostvaruje više izvedbi od usporednih predstava u Kazalištu Marina Držića. Drugu predstavu, naslovljenu *Gola žena*, izvedenu trideset i tri puta, pseudonimski potpisuje Never Mind. U prvom dijelu autorskoga dvojca Zoran Zec – Noćan Miš krije se Fadil Hadžić. Ta je predstava na tragu druge prosvjedne dimenzije studentskoga pokreta: oslobođenosti od politike dodaje oslobođenu tjelesnost. Drukčiji naziv kazališta – Humorističko satirički teatar Dubrovački Lero – upućuje na repliku na zagrebačku kazališnu satiru koju predvodi i poslije Drugoga svjetskoga rata utemeljuje književnik i kulturni djelatnik Fadil Hadžić, inicirajući i suosmišljavajući kabaretnu scenu u Medulićevoj ulici, osnivanje Zagrebačkoga gradskoga kazališta Komedija i Satiričkoga kazališta Jazavac pa Kerempuh u Ilici.

Studentski klub u Pilama, mjesto događanja ove prve Lerove i drugih Lerovih predstava, svjedoči o nastanku kazališnih silnica iz tad popularnih klupskih druženja. Daleko bi se podrijetlo takvih okupljanja mogo pronaći još u 16. stoljeću, u stvaranju renesansno-manirističkoga teatra Marina Držića i djelovanju njegovih glumačkih i kazališnih družina. Njihova obrtnička, *gardzarijska* druženja u najmanjim prostorima unutar gradskih zidina, djelovanje Pomet-družine, Njarnjasa, Gardzarije i Bidzara i pri nastanku i izvođenju predstava poveziva su s ovim Lerovim.

Dubrovnik, grad u kojem je rođeno ovo kazalište, ujedno i vlastitogradska i vlastitoimenska dimenzija iz naziva Studentskoga teatra Lero, paradigmatički i sintagmatski

Grad-teatar, jedna je od Lerovih najvećih specifičnosti. U malim prostorima koji su Leru dodjeljivani za probe i predstave, ovo alternativno, ali i treće kazalište gradi mikroteatrabilnost i satiričnost Grada. Istodobno u Grad – Dubrovnik dolaze, u šezdesetim godinama 20. stoljeća, umjetnosti najposvećeniji kazališni i festivalski hodočasnici da bi, prema zapisu Zvonimira Berkovića iz šezdesetih godina, rekli: *Došao sam. Ovdje mogu ostaviti kufer. Ovdje je taj grad. Grad koji sam tražio!*

Hrvatsko proljeće i Studentski teatar Lero

Na tragu je satire, ovaj put ponovno specifično hrvatskoga, hadžićevskoga, ali i tradicijski europski i izvaneuropski bogata, kabaretnoga tipa sa snažnim dubrovačkim, šehovskim kazališnim i dramaturškim naglaskom lerovska predstava *Raguzarije* u režiji Feđe Šehovića, iz 1970. godine. Uspjeh predstave *Disco show*, premijerno prikazane iste te, 1970. godine u kolektivnoj režiji, s čak pedeset i dvije izvedbe, svjedoči o tadašnjim okupljanjima mladih u Dubrovniku, Hrvatskoj i svijetu. Politički i kazališno snažna godina 1971. i Hrvatsko proljeće, kad se na Dubrovačkim ljetnim igrama pod tad već osmogodišnjim uspješnim vodstvom intendantice Fani Muhoberac prikazuje Držićev *Dundo Maroje*, Držićev *Skup*, Palmotićev *Pavlimir* i Vojnovićev *Allons enfants* u režiji Koste Spaića i Kušanova *Svrha od slobode* u režiji Miroslava Međimorca, u Lerovu slučaju donosi slabljenje političkoga angažmana – tad nastaje samo jedna predstava, s ljubavnom temom i sa samo tri izvedbe koju u prostoru Revelina izvode mlada Dubrovkinja Goranka Čabrilo i profesionalni glumac Krunoslav Šarić, koji je ušao u angažman u Kazalište Marina Držića diplomiravši glumu u Zagrebu. Feđa Šehović pomalo se povlači iz voditeljskoga i redateljskoga angažmana, 1971. ne režira nijednu Lerovu predstavu, a 1972. surežira s Krunoslavom Šarićem vlastiti tekst asocijativne političke pomislivosti *Nokaut*, vraćajući se u prostor Studentskoga kluba u Pilama.

Te i sljedećih godina događa se velika promjena identiteta Lerovih predstava. Mladi diplomant režije Ivica Kunčević, *dubrovačko dijete*, koji s grupom svojih kolega, diplomanata glume sa zagrebačke Kazališne akademije, kao i Šarić u glumački, dolazi u Dubrovnik u profesionalni redateljski angažman u Kazalište Marina Držića, pod Lerovom kapom 1972. režira Aristofanov tekst *Lisistrata (Lizistrata)* koji nosi snažnu ideološku odrednicu. Šest izvedbi prikazuje se na velikoj pozornici jedinoga dubrovačkoga profesionalnoga kazališta, Kazališta Marina Držića.

Profesionalni glumac istoga kazališta, također Dubrovčanin, Ivo Dragojević sljedeće, 1973. godine režira gimnazijski happening *Stradun*, prema tekstu Vicka Lazarija, slijedeći hepeninška događanja u svjetskom kazalištu, koji na velikoj sceni dubrovačkoga profesionalnoga kazališta doživljava sedam izvedbi. Godine 1974. profesionalni glumac Dubravko Sidor angažman u Kazalištu Marina Držića, u koji dolazi sa skupinom mladih diplomanata sa zagrebačke Akademije, također nadopunjuje režijom s *lerovcima*, dohvativši se zahtjevnoga Bulgakovljeva *Psećega srca*, u kojem prvi svoj angažman

u Leru potpisuje profesionalni, diplomirani scenograf Marin Gozze, osmislivši i kostime. Ekipi profesionalaca pridružuje se i diplomantica glume iz Zagreba Kostadinka Velkovska, u ulozi koreografkinje. Ta predstava, u kojoj se kao Lerov suradnik, kao autor tekstova songova, prvi put pojavljuje Davor Mojaš, na pozornici Kazališta Marina Držića doživljuje devet izvedbi.

Neprofesionalni, izvorni, u kazalište zaljubljeni, tzv. amaterski *lerovci*, međutim, ne odustaju od svoje male scene u Studentskom klubu u Pilama, u kojoj priređuju recital *In memoriam amoris mortae*: u trima se izvedbama afirmira recitatorica Katarina Vuković, izvodeći pjesme dubrovačkih pjesnika i pjesnikinja.

Prekretnicu u djelovanju Studentskoga teatra Lero čini, kako smo prije naveli, dolazak mladoga Davora Mojaša. U prvim se svojim predstavama nastalima 1975. Davor Mojaš u suradnji sa scenografom Marinom Gozzeom, jedno vrijeme s Mojašem umjetničkim suvoditeljem u Leru, priklanja jakim umjetničkim, verbalnim tekstovima. Na velikoj pozornici Kazališta Marina Držića u Dubrovniku režira te godine Čehovljev tekst *Medvjed*, koji doživljava šest izvedbi, a zatim Matkovićev tekst *Trojica* u Studentskom teatru u Pilama, koji se prikazuje u sedam izvedbi.

Te godine mlada ekipa *lerovaca* ponovno samostalno priprema recital prema tekstovima dubrovačkih autora, *Do Straduna i nase...*, u Studentskom klubu u Pilama, s četirima izvedbama.

Godine 1976. Davor Mojaš vraća se Feđi Šehoviću, i režira njegov tekst, naslovljen *Priča kapetana Frana Porporelosa*, s ekipom mladih glumaca koji su većim dijelom kao djeca bili glumci u Malom Marinu Držiću i koji, sad prešavši gimnazijski ili neki drugi srednjoškolski prag, traže nastavak bavljenja glumom u poticajnoj, kreativnoj atmosferi. Na velikoj pozornici Kazališta Marina Držića doživjevši četrnaest izvedbi, ova predstava pokazuje smjer kojim će Lero krenuti u znatno kasnije nastalim predstavama Davora Mojaša, smjer i tekstualno i izvedbeno okrenut prema Gradu, prema sljubljenosti Lera s Dubrovnikom.

Lerov odnos prema socijalizmu i brehtijanskom kazalištu

Davor Mojaš u drugoj predstavi nastaloj te iste, 1976. godine počinje konkretizirati odnos prema društvenoj stvarnosti predstavama koje počivaju na angažiranim dramskim tekstovima autora tzv. ljevičarske orijentacije. Nastaje predstava *Onaj koji govori DA i O / onaj koji govori NE* prema istoimenu Brechtovu tekstu, koja na velikoj pozornici Kazališta Marina Držića doživljuje dvadeset i jednu izvedbu. Na vlastitu tekstu *Jaje*, pak, iste godine, Mojaš propituje mogućnosti kazališta malih scena, nekoliko godina nakon što Petar Veček u obiteljskom stanu u Zagrebu osniva grupu *Rhinoceros*, predstava maloga, *ionescovskoga* formata, prethodnicu kasnije Glumačke družine Histrion. Te godine ne odustaje ni Lerova recitatorska grupa, ovaj put u izvođački izmijenjenu sastavu, samo jedanput izvevši recital *U svakom srcu oganj i ruža*.

U Studentskom teatru Lero godina 1977. scenski je odraz tadašnjega političkoga trenutka, šušarovskih reformi školstva i socijalističkih previranja u hrvatskom društvu, tzv. kolektivne svijesti i diskurza govorancija: nastaje čak deset predstava, od kojih sedam recitala. U nedostatku izvođenja na jedinoj profesionalnoj pozornici traže se nove scene u dosluhu s izlaženjem kazališta u javne prostore i sloganom Tvornice radnicima!. Jedan dio recitala naslovljen je tadašnjim svakodnevnim ideologemima s naznakama ironične preobrazbe: *Srcem smrvili smo čelik* doživljava dvije izvedbe, a premijerno se prikazuje u restoranu Lindo na Babinu kuku; *Ja kovač, pjevač, samoupravljivač, duboko vidam i sutradan u zvijezde zidam* doživljuje jedinu izvedbu u Domu sindikata u Dubrovniku. U istom je prostoru izveden samo jedanput i recital *Da svuda ovakva ljubav bude*, naslovna parafraza tadašnjih pjesama socijalističke izgradnje koje propagiraju *ljubav cijeloga svijeta*.

Te se godine, međutim, snažnijim uključivanjem u Lerovo stvaranje mlade Paole Dražić, kasnije Paole Dražić Zekić, buduće profesionalne skladateljice i glazbenice, na lerovskoj pozornici pojavljuju i recitali koji pokazuju suptilniji odnos prema književnosti i intertekstualnosti bez ideološke pomislivosti: recital *I zagrlj me more oko vrata*, prepoznatljivo naslovno pupačićevski, izveden je dva puta u Revelinu, na idealnoj kazališnoj avangardnoj i ugodno komornoj a danas gotovo za kazališnu umjetnost izgubljenju pozornici, sceni nekih vrhunskih predstava Dubrovačkih ljetnih igara (npr. rock-musical *Stomp*, The Colombine University Theatre Texas, redatelj Doug Gyer; Friedrich Durrenmatt, *Play Strindberg*, Stadttheater iz Basela, autorova režija; Tom Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, u suradnji s Teatrom &TD, režija Joška Juvančića, glavne uloge Rade Šerbedžija i Ivica Vidović); recital *Ja sebe sebi i tebe tebi pokloniti želim* doživljuje jedinu izvedbu na Trgu od fontane na Babinu kuku, a recital duhovita i lucidna naslova *Ja sam neki glagol, dolazim od pjevati, primjer: biti!* jedanput je izveden u tvrđavi Revelin.

Te godine Davor Mojaš ne odustaje od propitivanja novih lerovskih formi: u Studentskom klubu u Pilama sastavlja recital *Leonard Cohen – pjesnik s gitarom*, priklanjajući se nježnoj, poetskoj inačici *underground* kazališno-glazbenih ostvarenja kojima će se vratiti i 2010. godine. Počinju ga privlačiti i manje kabaretne forme, što pokazuje jedinom revelinskom izvedbom te godine naslovljenom *Cca Cabaret. Underground* forma nastavlja se i preseljenjem Studentskoga teatra Lero u novu prostoriju – u zgradu u Ulici Ilije Sarake 7, u Dubrovniku, naravno. Tamo je, na Pustijerni, u najstarijem dijelu Dubrovnika u kojem su se izvodile i Držičeve drame, tj. predstave koje su pokretale kazališnu svijest za Vidrina života, u današnjem Karmenu u listopadu 1997. izvedena, ali nikada nije prikazana pred publikom *Smrt gospodina Olafa*, prema istoimenu a ludističnu tekstu Luka Paljetka, u režiji Davora Mojaša, sa scenom i kostimima Mojaševa stalnoga suradnika i tadašnjega suvoditelja Lera, profesionalnoga scenografa Marina Gozzea. Songove je napisao Davor Mojaš, a skladala Paola Dražić.

Iste se godine, dosta neočekivano s obzirom na dotadašnji Lerov profil, pojavljuje i velika predstava, s devet izvedbi na velikoj pozornici Kazališta Marina Držića, bazirana na komediji kroatizirana Francuza Marka Bruerovića, Dubrovčanina iz osamnaestoga stoljeća, *Vjera iznenada*, u režiji profesionalnoga redatelja Jakše Zlodre. Da se tom tekstu pristupilo pedantno, ali iz kazališno drukčijega rakursa, svjedoči i činjenica da je kao lektor angažiran doajen hrvatskoga i dubrovačkoga glumišta, Vojnovićev glumac Lino Šapro, a i da se kao nove suradnice pojavljuju Doris Kristić (scena i kostimi) i Gracija Radojević (koreografija).

Sljedeće, 1978. godine Studentski teatar Lero odlučuje nastaviti profilirati repertoar u skladu s nazivom i sa sve većim ambicijama naraslima dolaskom snažne glumačke ekipe koju predvode Lerove uzdanice i nositelji brojnih i zapaženih uloga u Lerovu teatru Stojan Glamočanin, Predrag Vušović (danas nažalost pokojni), Doris Šarić (danas Šarić Kukuljica). Stojan Glamočanin, dugo godina zaštitni znak Lera, Lerov glumac rijetko viđene scenske karizme i energije, nije se profesionalno bavio glumom, ali je osvojio pozornice svjetskih mora u pomorskoj struci, a Predrag Pređo Vušović i Doris Šarić Kukuljica afirmirali su se na samu vrhu hrvatske kazališne profesionalne scene u Dubrovniku i Zagrebu.

Lero te godine realizira jednu veliku komedijsku predstavu o ljubavi, Ruzzanteovu *Mušicu*, i samu spoj institucionalne komedijske i delartovske poetike, u režiji Davora Mojaša, s Marinom Gozzeom kao autorom scene i kostima, pa predstava doživljava dvadeset i dvije izvedbe na velikoj pozornici Kazališta Marina Držića.

Osim dvaju recitala naslovljenih tadašnjim sloganima socijalističke izgradnje, *Od žara do plamena* u Revelinu s dvjema izvedbama i *Mladost – radost* u Domu sindikata s četirima izvedbama, i posebnoga programa naslovljena *Cocktail*, u Domu sindikata s dvjema izvedbama, Lero nastavlja njegovati kabaretnu scenu, pod naslovom *Lerov cabaretski program*, a u sklopu programa *Omladinskii Cabaret* CDDO-a Dubrovnik, s predstavom oslonjenom na tekstove / tekstovima više autora, upriličen je i *Program proslave desete godišnjice Studentskoga teatra Lero (1968.-1978.)* s gostima iz Hrvatske, pa čak i s proslavljenom Kazališnom radionicom Pozdravi pod vodstvom redateljice Ivice Boban, i s onima koji su došli izvan Hrvatske, na nekoliko pozornica i s različitim scensko-glazbenim oblicima.

Godine 1979. počinje se profilirati Lerovo istraživanje klasikâ avangardnoga teatra, tzv. kazališta apsurdâ. Davor Mojaš na velikoj pozornici Kazališta Marina Držića režira, uz umjetničku suradnju Marina Gozzea, začetničku dramu toga kazališta: *Kralj Ubu* Alfreda Jarryja prikazan je čak dvadeset i pet puta. Beckettov tekst *Doći-proći* Davor Mojaš, uza suradnju Marina Gozzea, i s kostimima Ozrenke Kaliterna, režira na maloj sceni, u prostorijama Studentskoga kluba u Pilama, uvlačeći u dubrovačku kazališnu svijest *malešne* kazališne prostore za izvedbu apsurdista, karakteristične za njihove prai-zvedbe, npr. u Parizu, pa Beckett doživljuje velikih šesnaest izvedbi.

Te se godine događa još jedna neobičnost, česta inače na svjetskoj antiinstitucionalnoj sceni, ali najčešće povezana s nerijetkim cenzuriranjima u krakovskim, poljskim, i praškim, češkim, kazališnim krugovima, ali i autocenzuriranjima u krugovima kazališnih perfekcionista. Mlada Irena Šulić, danas skladateljica i profesorica klavira u Švicarskoj, iz poznate dubrovačke glazbene obitelji iz Pila, prevela je tekst Jeana Tardiea *Sonata i tri gospara ili kako se govori muzika*, Davor Mojaš režirao je taj eksperiment s trojicom muških izvođačkih Lerovih uzdanica, Predragom Vušovićem, Radovanom Zedničekom i Željkom Tutnjevićem u ulogama gosparâ, ali predstava, koja je nastajala u Lerovu *malešnu* prostoru u Ulici Ilje Sarake 7, tijekom listopada, nikad nije izvedena pred publikom.

Te godine Davor Mojaš surađuje s još jednim glazbenikom, s Krešimirom Magdićem, danas legendom dubrovačke i hrvatske skladateljske, glazbene i klapske scene, nastavljajući Lerov kabaretni, ali i držićevski put izvedbom predstave *Lerov karnevalski cabaret* s Mojaševim izborom tekstova iz dubrovačkih karnevalskih listova koje sklada Mandić. U izvedbi sudjeluje deveteročlani glumački ansambl, ali i trojica glazbenika.

Te se godine osniva i LL SCENA, koja u dvostruki L uključuje “Laus”, tadašnji list *omladine Dubrovnika*, i Lero, Studentski teatar. U Organizacijski odbor osim Mojaša i Gozzea uključuju se novinar i urednik Vedran Benić, danas zaposlen na Hrvatskoj televiziji, Studio Dubrovnik, i ugostitelj Mihovil Ercegović, kasnije zaštitno ime dubrovačke *off-scene* raznih tipova, od galerijske do glazbene i likovne, te Miroslav Stamatović, kao i književnik i urednik Milan Milišić (poginuo u napadima neprijatelja na Dubrovnik u Domovinskom ratu). Multimedijски i interdisciplinarni programi, od projekcija filmova, tj. programa s filmskim projekcijama, koje vodi kazališni redatelj i diplomant Filozofskoga fakulteta, Dubrovčanin školovan u Zagrebu Matko Sršen, do predavanja, koncerata, izložbi i kazališnih predstava, događaju se u Galeriji Foto-kluba Marina Getaldića, na Trgu oružja u Dubrovniku, s kontinuiranim filmskim programom ponedjeljkom u 20 sati i 20 minuta u Studentskom klubu u Pilama.

Članovi Lera te godine ne odustaju od kolektivnih recitala, pa je *Vječna zora*, asocijativno, tj. naslovno povezana i sa zbirkom pjesama Vesne Parun *Zore i vihori*, izvedena u tad *omladinskom* svibnju samo jedanput u Dubrovniku; a karakter prigodnosti i jednokratne prosinačke izvedbe ima i *Plameni vjetar*, očita poveznica s Krležinom istoimenom pjesmom koja započinje stihovima *Jednoga će dana krvavo jutro svanuti, / jednoga će dana crljeni vjhor planuti*, izveden u Domu sindikata u Dubrovniku.

Lerov odnos prema avangardi i tzv. kolektivu

Godine 1980. događa se jedan od najvećih Mojaševih i Lerovih uspjeha: poetska i scenski, mizanscenski i koncepcijski genijalno osmišljena i domišljena, ludična i ludištična predstava *Vane* prema tekstu Radovana Ivšića održana je trideset puta u Kazalištu Marina Držića u lucidno osmišljenoj sceni i s kostimima Marina Gozzea. U njoj velik

glumački prinos daju Mia Begović, danas uspješna profesionalna glumica, diplomirana dramska umjetnica, Mirna Budeč, Ksenija Glamočanin, Ozrenka Kaliterna, i drugi. Predstava je s jednako velikim uspjehom gostovala na *malešnom* otvorenom prostoru, u kamenu *kantunu* i *poljanici snova* na Dubrovačkim ljetnim igrama, a njome je iznimno zadovoljan bio i autor teksta, hrvatski i francuski pisac Radovan Ivšić, koji je bio na toj izvedbi.

Iste godine na Dubrovačkim je ljetnim igrama Lero sudjelovao u okviru Dubrovačkih dana mladog kazališta skupa s legendarnim hrvatskim i svjetskim alternativnim skupinama i kazalištima, tako da je koprodukcijski niz Kugla glumište, Zagreb – Dogtroep, Amsterdam – Kazališna družina Coccolemocco, Zagreb – Studentski teatar Lero, Dubrovnik – Teatar mladih Alternativa, Rijeka u Parku Gradac, na Ljetnoj pozornici i u prostorima Kolorine izveo predstavu *Ljetno popodne* ili *Što se dogodilo s Vlastom Hršak*, a za naslovnu ulogu nažalost danas pokojna Dunja Koproščec dobila je Nagradu Orlando, što je izazvalo kontroverzne reakcije.

Te se godine Davor Mojaš predstavlja kao autor teksta *Sala za massage*, a minijaturnu formu u predstavu koja je izvedena četiri puta u Studentskom klubu u Pilama redateljski oblikuje kolektiv. Lero se okušava i u kasnije ponovljenoj monodramskoj formi, ovaj put u izvedbi Jelene Gleđ teksta Oriane Fallaci *Pismo nerođenu djetetu*, s čak sedam izvedbi.

Premda 1981. godina za Studentski teatar Lero donosi samo dvije nove predstave, obje su znakovite. Prvi se put događa radiodramska inačica neke Lerove predstave, ovaj put *Sala za massage* pod naslovom *Tako, tako*, koju tekstualno potpisuje isti autor, Davor Mojaš, a snima se i emitira na Radio Dubrovniku. Różewiczewa *Kartoteka* u Mojaševoj režiji, sa scenom i kostimima Marina Gozzea, jedan je od najvećih Lerovih uspjeha uopće, koja mogućnosti igranja, poigravanja i razigravanja scenom-kutijom dovodi gotovo do savršenstva. S premijerom u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku i s čak četrdeset i dvjema izvedbama postaje zaštitinim znakom Lera i novoga, hrabra promišljanja alternativnoga kazališta. Osamdesete godine donose nastavak takva rukopisa u nekoliko Mojaševih predstava koje scensku energiju baziraju istodobno na tzv. teatru apsurdna i na ironizaciji dominantnih ideoloških mitema: Ionescov *Vođa*, Brechtov *Pošto željezo?*, Šklovskijevo, Harmsovo, Majakovskijevo, Vvedenskijevo *Malo kazalište ljubavi*, Šklovskijeva *Treća fabrika* isprepleću se s hrvatskim tekstovima koji do paroksizma dovode socijalističku ideologiju: tad nastaje i *Partizanska pozornica* prema tekstovima Maje Hribar Ožegović.

Godine 1982. Lero se posvetio najmlađim gledateljima i izveo poseban program za djecu naslovljen *Od sunca dan* u režiji Davora Mojaša, s dvanaest izvedbi, kao i prigodnu novogodišnju predstavu *Novogodišnji TV-vrtić*, također u režiji Davora Mojaša, koja je izvedena devet puta.

Iste je godine Lero s velikim uspjehom gostovao u Kazalištu Marina Držića s čak sedamdeset i dvjema izvedbama, postavljajući sa zanimljivim otklonom na scenu pred-

stavu *Partizanska pozornica*, uz konzultaciju knjige Maje Hribar Ožegović *Partizanska pozornica – tekstovi i izvedbe enobe-a* i s velikom glumačkom ekipom *lerovaca* i *lerovki* predvođenom Predragom Vušovićem Pređom, dugo godina zaštitnim znakom drukčijega, alternativnoga, trećega hrvatskoga kazališta i glumačkog izraza. Režiju i tekstove songova potpisuje Davor Mojaš, scenografiju i kostimografiju Marin Gozze, uglazbljivanje songova Zoran Proročić, tehničko vodstvo Mato Brnjić, realizaciju kostima Ozrenka Kaliterna, organizaciju Miroslav Stamatović i Radovan Zedniček. Raznovrsnost Lerovih izvedbi upotpunio je te godine i šest puta održan recital *Ja kovač pjevač* s izvrsnom ekipom *lerovki*: Mirna Budeč, Nevenka Putica, Ksenija Glamočanin.

Sljedeće, 1983. godine Lero se ponovno našao na daskama dubrovačkoga kazališta postavljajući Ionescov avangardni tekst *Voda* i izvodeći ga trinaest puta, iznova u režiji neumornoga Davora Mojaša i prijevodu Dubravka Torjanca, inače profesionalnoga kazališnoga redatelja i istaknuta prevoditelja. Izradu kostima potpisuje zanimljivo naslovljena: Lerova scenska manufaktura *Scenska glista*. Mogućnosti scenskih uprizorenja nekih od najboljih dramatičara dvadesetoga stoljeća Lero nastavlja istraživati postavljanjem na scenu teksta *Pošto željezo?* kreatora epskoga kazališta Bertolta Brechta. Predstava je u Kazalištu Marina Držića izvedena trideset i pet puta. Uz Davora Mojaša i stalnu tehničku ekipu, *obasjani scenskim svjetlom*, glumili su: Mirna Budeč, Ksenija Glamočanin, Stojan Glamočanin, Željko Tutnjević, Nevenka Putica, Ozrenka Kaliterna, Vesna Đurasović, Zorana Lulić, Ivana Galešić, Velimir Mabić, Diana Ivanika, Dubravko Vuković, Robert Hausvička, Zoran Poljak, Ivana Sršen i Ivana Lovrić.

I 1984. je *lerovske* godine na sceni bio pokazan recital kao tad češća i zanimljiva i danas pomalo zapostavljena i zaboravljena scenska forma. Mogla su se čuti i vidjeti dva različito koncipirana recitala koja pokazuju supostojanje i suprotstavljanje u odnosu na tad vodeće kazališne ideologeme: jedan se nastavljao na dramsku Brechtovu izvedbu: *Krstaški pohod djece* (izbor pjesama Bertolta Brechta; Davor Mojaš, Ksenija Glamočanin, Vesna Đurasović, Zorana Lulić, Goran Vuković, Dubravka Vuković, Ivana Galešić, Ivana Lovrić, Ivana Sršen, Robert Hausvička, Zoran Poljak, Sanja Bender, Romana Perović), a drugi je recital također samo jedanput izveden: *I zagrlj me more oko vrata* (izbor poezije Joza Lovrića-Jadrijeva priredili su Mato Brnjić i Davor Mojaš) u amblematskoj Tvrdavi Revelin.

Lerova kazališno-scenska 1984. ponovno je bila drukčija od drugih, a okrenuta ljevičarskim zasadama i njihovoj istodobnoj hiperbolizaciji i ironizaciji: na sceni dubrovačkoga kazališta gledatelji su mogli vidjeti samo jednu, s trinaest izvedbi, predstavu, koja i dalje istražuje mogućnosti izabраниh zahtjevnih tekstova: *Malo kazalište ljubavi* (autori tekstova: Šklovski, Harms, Majakovski, Vvedenski) u režiji Davora Mojaša, uz uključivanje svih *lerovaca* i *lerovki* u *kolektivnom radu* na predstavi; skupina scenografa potpisana je kao Radionica *Kolektiv i sinovi*, skupina kostimografa kao Manufaktura radionica *Vesele drugarice*, a izbor melodija bio je s top-liste programa *Radio ljubav*.

Druga predstava, *pripremana u prostoriji Studentskog teatra Lero u ulici Ilije Sara-ke 7 u Dubrovniku tijekom veljače 1984., nikada nije prikazana pred publikom*. Trebala je to biti Lerova praižvedba *Simfonije br. 3*. Režiju je domislio Davor Mojaš, scenografiju *Ljudi u crnom*, kostimografiju *Ljudi u bijelom*. Glazba se odazivala na treći stavak *Simfonije br. 3* Sergeja S. Rahmanjinova. Lerova bi se žanrovska paleta raznovrsnosti javnom izvedbom te predstave bila još proširila. Međutim, i na taj je, neizveden način intrigirala maštu vjerne publike i inih znatiželjnika.

Sljedeća je, 1985. godina možda baš zbog navedene nikad izvedene *Simfonije*, započela u Kazalištu Marina Držića *Trećom fabrikom* Viktora Šklovskog, sa šesnaest izvedbi, i uključila, uz Davora Mojaša i Marina Gozzea i Paolu Dražić-Zekić kao glazbenu suradnicu, koja je napravila i aranžmane za orkestar. U predstavi su sudjelovali recitatori (Glas polufabrikata) i orkestar (Komorni orkestar *Treća fabrika* s nekima od istaknutih dubrovačkih glazbenika i glazbenica i *nekim odsutnim instrumentima*). U ovom kontekstu treba napomenuti kako su, za razliku od nekih drugih alternativnih kazališta, programske knjižice Lerovih predstava uvijek domišljeno koncipirane i čine s predstavom neodvojivu cjelinu utiskivanjem izvedbenih neobičnosti, pa su tako i za ovu predstavu, u skladu s naslovom, nastale *radionice* za izradu dekora, kostima i scene naslovljene imenima kreatora dekora, kostimografije i scenografije. Na ovu se predstavu nastavlja i *performance Šetnja*; osmislio ga je Davor Mojaš; kostimi su, suironično, preuzeti iz *Treće tvornice*, a zastave iz *Treće fabrike*. Kulturološki je danas zanimljivo promatrati, s obzirom na današnje ulično kazalište i različite *evente*, ali uz razmišljanje i o kontekstu prostora i vremena i izvankazališne stvarnosti, *supostojanje i suprotstavljanje*, kako je to Beogradom *šetalo tridesetak lerovki i lerovaca*.

U veljači godine 1986. Dubrovnik je dočekala nova Lerova predstava *Noć u Domu Radost* Davora Mojaša, koji potpisuje autorstvo, ideju i režiju, ali i tekst kojim je predstava u kojoj su glumice nazvane *Štićenicama*, najavljena: *Buđenje u jutarnjem sivilu kupaonice, kapi kiše jučerašnjeg pljuskusa, uzdah noći u poljupcu vjetra, dosadni motiv goblena kojeg je nevješta ruka nadstojnice izvezla za Dan žena, žuto lišće u postelji i jesen u srcu mlade žene, zaboravljeni poljupci u obraz s dočeka Nove godine, hladne noge u bijeloj posteljini koja miriše na uvozne gume za žvakanje, znoj, uzdah nedovoljne količine mraka za potreban broj koraka nje i njega do prvog grma kupina, crna kafa pred noćno učenje talijanskog i engleskog jezika, jezici-jagode skriveni iza srebrnih plombi i ponekog karijesa, svučena haljina i izgubljeno dugme u aleji čempresa, zov međunožja u zoru i odziv u 2 i 15 kada nepotrebna ulična rasvjeta zaviruje u krevet, neon i plavi pogled iz tamnog oka, redukcija i nevješta molitva uzbuđene, vatra grudi i neuzvraćeni dodir dlana, tama, nikome potrebne riječi i odnekud podmetnute rečenice kojih zapravo i nema, one koje to jedva da i jesu, snovi koji traže spavače...* Predstava, o kojoj Milan Milišić piše lucidan i precizan osvrt, izvedena je u nekad kultnom Klubu mladih *Zelena naranča*. Osim respektabilnih trideset i osam izvedbi ove predstave te godine nije bilo drugih Lerovih scenskih događanja.

Sljedeća Lerova, godina 1987. počinje prostornom poveznicom s prethodnom. U *Zelenoj naranči* izvedeno je *Poslijepodne u Alice parku* (glazba Roberta Frippa i Briana Enoa), s nešto izmijenjenom ekipom osmišljatelja i kreatora. Davor Mojaš nakratko prepušta redateljsku palicu diplomiranome, profesionalnom dramaturgu, također Dubrovčaninu, Hrvoju Ivankoviću, koji uz izvedbu predstave nudi i *Uputstvo za konzumiranje: POSLIJEPODNE... doba dana vremenski uvijek ograničeno položajem kazaljki na satu na polaznoj i položajem sunca na nebu na završnoj točki. PARK... mjesto za odmor, susret sa prirodom (divljinom) u srcu civilizacije, na izvjestan način nosi obilježje bijega, izleta. ALICE... žensko ime, junakinja romana Lewisa Carolla u kojem odlazi u čudesne i nepoznate, paralelne nam svjetove*. Predstava je izvedena pet puta.

Zelena naranča obilježava i zaokružuje 1987. godinu: Davor Mojaš vraća nakratko prepuštenu dirigentsku palicu i u ovome nekad omiljenome sastajalištu mladih postavlja *Etudu*, uz vlastiti izbor teksta i režiju, uz vjerojatan otklon prema socijalističkoj stvarnosti i umjetničkom preispitivanju svijeta u koji smo uzglobljeni. Predstava je doživjela dvadeset i sedam izvedbi.

Godinu 1988. Lero započinje u Teatru Bursa, na maloj sceni Kazališta Marina Držića. U godinama početka različitih društveno-političkih promjena Studentski teatar Lero iz Dubrovnika odlučuje se za tekstove iz zbirke Branka Ćopića *Sunčana Republika*. Predstava naslovljena *Sonata* izvedena je šesnaest puta, a predstavu je najavljivao Ćopićev tekst iz predgovora zbirci, napisan 1948. godine: *Sutra će domovina postati još ljepša i veselija, ti ćeš biti bolji i vedriji, pa će valjda onda i moje pjesme postati drugačije*. Lero se i dalje u programskoj knjižici poigrava korelacijama između teksta i tadašnje stvarnosti određujući da je scenografija *kolektivna* i da su kostimi iz *Štaba civilne zaštite*. Najavljuju također, autoironično, kako su rekviziti zapravo *Lerov otpad*, što je zanimljiva referencija i na današnju situaciju izrade kostima od odbačenih stvari, ali i preživljavanja dijela civilizacije zahvaljujući tim istim odbačenim predmetima.

Jedna od najboljih Lerovih predstava premijerno je izvedena na velikoj pozornici Kazališta Marina Držića, a doživjela je za alternativna kazališta relativno dug život od dvadeset i osam izvedbi: Witkiewiczzeve *Žohare* režirao je Davor Mojaš s izvrsnim glumcima i glumicama i suradnicima kojima je upravo ta predstava, npr. kad je riječ o Dubravki Lošić, kasnije uspješnoj profesionalnoj likovnoj umjetnici, slikarici, ali i scenografkinji i kostimografkinji, i Nataši Dangubić, kasnije istaknutoj profesionalnoj glumici, objema Dubrovkinjama, bila svojevrsna odskočna daska u svijet odraslih, tj. u profesionalni umjetnički svijet. Treba napomenuti da su glasove za predstavu i u predstavi dali tadašnji glumci Kazališta Marina Držića: Doris Šarić, Andrija Tunjić, Maro Martinović i Igor Hajdarhodžić.

Nakon velikoga kazališnog uspjeha prethodne godine 1989. Davor Mojaš režirao je Vvedenskijev tekst *Razgovor o uspomenu na događaje* s iznimnom glumačkom i tehničkom ekipom; ali *Razgovor*, završen u Lerovim prostorima u Ulici Ilije Sarake, nikad nije prikazan pred publikom.

Osamdesete je Lerove godine zatvorila izložba u galeriji *Sezame* (voditelj galerije Mihovil Miško Ercegović) povodom obilježavanja dvadesete godišnjice Lera: *Teatar Lero – 1968 - 1988. (PAKOVANJE)*. Na izložbi koju je postavio Marin Gozze pokazani su plakati, programi, katalozi i drugi propagandni Lerov materijal. *Ostalo je prašina...*

Lero i Domovinski rat

Devedesete godine afirmiraju Davora Mojaša kao jednu od ključnih osobnosti hrvatskoga, ali i alternativnoga europskog glumišta. Na suptilan i krhak, emotivan i sjetan, hrabar i dosljedan način Mojaš odgovara na izazove koje njemu i Leru daje okrutna stvarnost predratnoga ozračja, srbočetničkoga i jugoarmijskoga napada na Dubrovnik, života u okupiranu Gradu bez svojih najbližih na bojištima, bez vode i struje, u skloništim, poginuli branitelji u Domovinskom ratu i Dubrovnik koji trpi strahovitu bol. Zahvaljujući Mojašu i Leru, Dubrovnik i tad živi kazališnim životom, ali životom samozatajnosti, tuge, nesreće i nade, ljudske i kazališne strepnje i hrabrosti, podsjećajući i na nekadašnji život kazališta u podrumskim europskim teatrima iza željezne zavjese. Protok Lerovih devedesetih zrcalni je odraz osjećajnosti i snažnih i potisnutih emocija koje donosi život u ratnom Gradu koji čeka svoje branitelje da se vrate s ratišta i ratnih opasnih čuka.

Godine 1990. Lero na kazališno provokativan način odgovara na prostor Kluba mladih *Zelena naranča* i u ideji i režiji Davora Mojaša, sa scenom, kostimima i rekvizitima Marina Gozzea, s uvijek nazočnim pouzdanim voditeljem tehnike Matom Brnjićem ostvaruje predstavu *Proljeće* u kojoj se kombiniraju domoljubni proljećarski motivi poznatih skladbi i izvođača i parodijski impuls bajke s izvođačima koji repliciraju na impulse recepcije plesova, pjesama i nošnji Folklor'noga ansambla Lindo iz Dubrovnika. Osamnaestominutna predstava doživjela je jedanaest izvedbi.

U sklopu projekta *Dubrovnik – zdravi grad* dogodila se, u Kazalištu Marina Držića, i Mojaševa predstava prema Lennonu i McCartneyu *For you blue ili samo jedna ostala* koja nostalgiju *beatlesovskih* vremena spaja s replikom pjesme *Sve ptičice iz gore...*

Te se godine pojavljuje i autor i redatelj Zlatko Paković koji publici predočuje predstavu *Večeras repriziramo*, parafrazu legendarnoga Pirandellova teksta *Večeras improviziramo*, u koju s mladom i novom ekipom glumaca uključuje promišljanje o tzv. diletantizmu i amaterizmu iz pozicije vlastitih života i sudjelovanje publike u metateatralnoj igri. U Teatru Bursa Kazališta Marina Držića ova predstava doživljuje pet izvedbi.

Tijekom zime i proljeća uoči rata 1991. godine nastaje predstava *Jordano Bruno* prema Igoru Terentjevu. Lero angažira novu suradnicu, akademsku slikaricu Dubravku Lošić (Lerovu glumicu u prethodnim godištim), uz Marina Gozzea, koji i u ovoj predstavi potpisuje scenografiju (uz autora skulptura Davora Ercegovića), jednu od ključnih osoba za stvaranje vizualnog identiteta Lera, ovaj put kao autoricu kostima i instalacije. Kao sinteza mladih i iskusnih Lerovih glumačkih snaga prikazana je dvanaest puta na

maloj sceni Kazališta Marina Držića, s premijernom izvedbom u proljeće u Teatru Bursa. Te se godine stvara i *zgotovljuje* u prostoriji Studentskoga teatra Lero u Dubrovniku u Ulici Ilije Sarake, na broju sedam, predstava *Scena učetvoro* prema Eugèneu Ionescu u režiji Davora Mojaša. Premda nikad nije prikazana pred publikom, kasnije je većim dijelom uklopljena u predstavu *Shadow*, a u njoj su sve uloge glumili brat i sestra, Stojan Glamočanin i Ksenija Seka Glamočanin, danas Medović, zaštitni Lerovi glumački stupovi.

Godine 1992., u ratnom Dubrovniku, kad Dubrovčani sa svojim Gradom doživljuju najteže moguće egzistencijalne trenutke, Lero stvara tri predstave. Predstava *Shadow*, prema Ionescu, prema ideji i u režiji Davora Mojaša, priprema se deset dana, od 7. do 17. ožujka, u *Lerovoj utihi* u prostorijama u Ulici Ilije Sarake, na Pustijerni. Uza scenografiju Skloništa L prikazuje ratni Stradun, uskraćivanje ljubavi tijekom policijskih satova, uzbuna i ratnih strahota i rađanja novih ljubavi. Izvedena je četiri puta u Teatru Bursa u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku.

Te se godine, u izvedbi glumaca Kazališta Marina Držića i Teatra Lero, 5. listopada, povodom godišnjice tragične smrti pjesnika i dramaturga Milana Milišića, u raznim prostorima Kazališta Marina Držića dogodio performans *Iz života jednog princa* (U spomen na Milana Milišića) s portretom nažalost isto u Domovinskom ratu poginula umjetničkoga fotografa, premladoga Pava Urbana na naslovnici programske knjižice, u režiji Davora Mojaša.

Te se, 1992. godine dogodio još jedan scenski performans, ovaj put izvan Dubrovnika i Hrvatske, kao dio svečanoga otvorenja međunarodnoga kazališnoga festivala BROUHAHA, u Liverpool Playhouse, 17. travnja.

Iznimno egzistencijalno teške 1993. godine događa se samo jedna, ali snažna i hrabra predstava znakovita naslova *Elegija*, koja okuplja nove članove Lera, uz već standardno pouzdana Matea Marića na tonu i svjetlu, koja u trajanju od četrdeset i pet minuta u Teatru Bursa Kazališta Marina Držića doživljuje osam izvedbi baziranih na šutnji, tišini, slušanju glazbe i nade, *između drugih* i na fragmentu scenske glazbe Philipa Glassa za predstavu *Einstein on the Beach* Roberta Wilsona. Struktura sna odzrcaljuje se u mozaikalnoj strukturi predstave koja se oslanja na odlazak vremena i prostora u ratnim vremenima, na izgubljenim sobama radosti i mora.

Lerov novi kazališni senzibilitet

Godine 1994. događaju se tri fascinantne predstave koje uvode novi senzibilitet na hrvatsku i europsku kazališnu scenu i profiliraju Mojašev Lero kao kazalište bazirano na slutnjama, snovima, osjećajima i drhtajima mimo ideologije i unatoč njoj. Događaju se dvije bijele predstave i jedan crni performans koji kontrastnim bojama što zapravo nisu boje konkretiziraju i usložnjuju ratne trenutke. Na maloj sceni Kazališta Marina Držića, u Teatru Bursa, sedamnaest izvedbi doživljuje Mojaševa predstava nastala pre-

ma njegovu vlastitu tekstu koja konkretizira vojnovičevsku, *beckettovsku* i sentimentalnu proznu didaskaliju – dramu nedogađanja i čežnje menuetske mjesečaste šetnje u trenutku kad nebo postaje izbljedjelo platno u nijemosti gradskoga zvonika, podsjećajući na nedavnu prošlost ratnoga Grada.

Druga Mojaševa bijela predstava, koja saksofonistu *Stanju Lune* odgovara glazbom Johanna Straussa, naslovljena *Valcer*, prema Mojaševu tekstu, u režiji Davora Mojaša, premijerno izvedena u Klubu mladih Otok Art radionice Lazareti s jedanaest izvedbi, prepuna ljubavne energije, nastaje u svijetlom impulsu bjeline što se otkriva u trenutku kad bijeli oblak egzistencijalno, metaforično i scenski zahtjevno iscuri iz čaše i kad se skidaju haljine. Ova predstava donosi iznimnu žensku izvođačku energiju na scenu, koja će obilježiti Mojaševo i Lerovo stvaranje u prvom desetljeću dvadeset i prvoga stoljeća. Crna se predstava, naslovljena *Walking Black*, te godine događa kao jednokratni performans na ulicama Liverpoola, a hodače u povorci s crnim velom, s asocijacijama na bijeli Stradun pretvoren u crnu ratnu ulicu, *predložio je* Davor Mojaš.

Potpuno ženski glumački ansambl i ulaznje u žensku psihu karakteristično je i za obje predstave nastale godine 1995., kad neprijateljski napadi na Dubrovnik i Hrvatsku u Domovinskom ratu još traju, i kad ljeti te godine usmrćuju i ranjavaju mlade Dubrovčane na kupanju, s Mojaševim autorskim i redateljskim potpisom. *Trag utihe*, na tragu koreodramske predstave, doživljuje šest izvedbi u Klubu mladih Art radionice Lazareti, s krhotinama *Valcera* i *Stanja Lune*, a *Ure od soli*, scenska igra s glazbom i tišinom potencirana svjetlom svijeće i mirisom voska svima *asocijativno povezivima* s ratnim danima tuge i bezelektričnoga čekanja, doživljuje / u dvije izvedbe.

Godine 1996. nastaje Mojaševa *Trilogija od vjetra*, svaki put sa ženskim glumačkim ansamblom i naslućivanjem novih kazališnih sloboda u izraznoj i izvođačkoj pomislivosti i konkretnoj mogućnosti. Predstava *Možda vjetar (Što je bilo prije Valcera)*, u koncepciji i režiji Davora Mojaša, izvedena je u Teatru Bursa Kazališta Marina Držića, i doživjela je osam izvedbi. Koreodramska skica *Ipak vjetar* uz glazbu Luke Sorkočevića na praznoj sceni premijerno je izvedena u Klubu mladih Otok Art radionice Lazareti i doživjela je tri izvedbe, a koreodramski recital *Poslije vjetra*, koji uz fragmente tekstova Franza Kafke, Radovana Ivšića, Beckettove i Harmsove pokazuje ponovno stremljenje Lerovo prema avangardi nakon utihe, nastajao je i gotovo bio finaliziran u sobi Studentskog teatra Lero u Ulici Ilije Sarake br. 7 i nije prikazan javno pred publikom; a jedina *radna izvedba* održana je u Leru znakovitoga dvanaestoga dana mjeseca prosinca.

Godine 1997. u Lerovoj izvedbi nastaju dvije predstave. Davor Mojaš se, nakon sentimentalnoga i nostalgичnoga *Valcera*, okreće strastvenijim i žešćim predstavama i plesovima i promišlja i režira predstavu *Tango*, s aluzijom na Mrožeka i Dubrovnik, uza slušanje i gledanje glazbe Petra Obradovića, istaknuta profesionalnoga glazbenika, također Dubrovčanina. Ženski glumački ansambl na pozornici Teatra Bursa KMD-a upriličuje dvanaest izvedbi sa središnjom simbolikom ruže i ormara u noći što se okreće bivšim i sadašnjim ljubavima.

U Atriju Kneževa dvora povodom promocije časopisa “Dubrovnik” Matice hrvatske, Ogranak Dubrovnik s dvjema izvedbama prikazana je *Zelena guska* prema tekstu K. I. Galczyńskoga koja u istodobnoj parodiji i nježnosti Teatrina *Zelena guska* i Sarakina ormara doziva prizore strave, zastorne dramaturgije i *Hamleta*.

Hrvatska dramska baština u Lerovu alternativnom obzoru

Godine 1998. Mojašev Lero počinje biti *zaražen ljubavlju* prema najvećim dubrovačkim književnim vrijednostima, Ivu Vojnoviću i Marinu Držiću, koja će postati trajnom okosnicom Lerovih najboljih predstava. Mojašev tekst *Uzdah Marije Orsule* fokusira se na Vojnovićev *Suton* i sudbinu žena koje moraju ići u samostan, a tad jaka glumačka podjela, Izmira Brautović, Mirej Stanić i Jasna Held, omogućuje prisjećanje na sutonsku Oru, Madu i Pavlu i najjače stranice lovorike, pelina i vrijesa u scenskom ritualu Vojnovićeva sna. Prvi se put pojavljuje i *Lukjernarij*, ali ne kao predstava, nego kao oznaka za make-up, sjećanje na prijašnji spoj alternativnoga i *mangupastoga* Lero-va izraza. *Uzdah Marije Orsole* pretpremijerno je izveden u lipnju u Teatru Bursa Kazališta Marina Držića, a premijerno u Puli u Istarskom narodnom kazalištu na Festivalu PUF 1998., doživjevši ukupno šesnaest izvedbi.

Držić je otvoren za Lero u predstavi *U smrt od Fjore...*, prema Vidrinoj pjesmi nadgrobniči *U smrt od Fjore Martinove Šumičić*, u režiji i promišljateljstvu Davora Mojaša, uz rekvizitarij iz *Lukjernarija*, s lucidno domišljenim mjestom, tj. prostorom praizvedbe – u kripti Doma Marina Držića u Dubrovniku. Osim Mirej Stanić, profesionalne glumice, s angažmanom u Kazalištu Marina Držića, predstavu je ukupno četiri puta izvelo još šest izvođača.

Godine 1999. dubrovački se klasični književni *đir* isprepleće s Beckettovim, pa se može reći da Lero dobiva repertoar institucionalnoga a dubrovačkoga i alternativnoga kazališta i repertoar avangardnoga a trećega, eksperimentalnoga kazališta, često te dvije optike spajajući u jedinstveno Lerovo poetičko, poetsko i izvođačko zajedništvo i novu dimenziju. Predstava *Impenjane* prema tekstu Davora Mojaša i Iva Vojnovića, s jednom izvedbom, nastala je u Dubrovniku u Narodnoj knjižnici Dubrovnik povodom izložbe o Ivu Vojnoviću autorice Mire Muhoberac, a prikazana je desetoga kolovoza. Ženski kvartet Izmira Brautović, Mirej Stanić, Jasna Held, Ksenija Medović (djevojačko prezime Glamočanin) prikazuje scensku minijaturu temeljenu na sutonskom ugođaju trpnje ženstva oko temeljnoga simbola Vojnovićevih žena i *jedne proljetne suze jedne Gospođe* u zaboravljeno *premaljeće*, s otkucajima urâ [u] kulisi Grada.

Predstava *Come and Go* prema Beckettovoj dramskoj minijaturi a u režiji Davora Mojaša održana je jedini put u tišini Grada i s vojnovićevskim biljnim i životnim simbolima u Dubrovniku u Klubu mladih Otok Art radionice Lazareti u sklopu Festivala Karantena 8. kolovoza, kao dio karantenske stvarnosti tadašnjega i sadašnjega Dubrov-

nika, u kojem / kojoj traje tišina utihnutih zvona, ali i žudnja za prepoznavanjem kazališne i ljudske čarolije, i u svakodnevnom i u umjetničkom smislu.

Davor Mojaš te godine režira i tekst sveučilišnoga profesora i književnika Joza Lovrića Jadrijeva *O čemu govoriš?* u Kazalištu Marina Držića uz četrdesetu godišnjicu Pomorskoga fakulteta u Dubrovniku i Dana veleučilišta, poklopivši toga dana, 12. prosinca kazaljku Lerove studentske odrednice i stalnoga naslućivanja morskoga i pomorskoga beskraj. Beckett uokviruje i predstavljanje knjige *Stanje Lune* Davora Mojaša u izdanju Matice hrvatske Dubrovnik u Salonu od zrcala Narodne knjižnice Dubrovnik u zrcalnom datumskom odrazu, 21. prosinca, s istim izvođačicama koje su uokvirile izložbu o Vojnoviću u kolovozu: Ksenijom Medović, Izmirom Brautović i Mirej Stanić.

Lom tisućljeća i početak dvadeset i prvoga stoljeća: Studentski teatar Lero u Bursi i Lazaretima

Godinu 2000. i tišinu prijelaza tisućljeća oznakovljuje *Utihla* Davora Mojaša u scenografiji i kostimografiji Dubravke Lošić, koja Beckettove tekstove *Come and Go* i fragmente *Tekstova nizašto* povezuje u spoju suze i zvona prisjećajući se bivšega i budućega ljubavnoga i zamuknuta trenutka i u Lerovoj povijesti i budućem plovu i u dodiru stoljeća i tisućljeća, s četrdeset izvedbi u Teatru Bursa Kazališta Marina Držića u Dubrovniku, koji i u novo tisućljeće kreće sa ženskom glumačkom posadom u utihli svemira.

Godine 2001. taj se poljubac egzistencije i kazališta i događa na Lerov, uzbuđljiv način: nastaje predstava *Cjelov utihe* u režiji Davora Mojaša, uz čitanje, slušanje i gledanje Beckettovih tekstova i tekstualnih i skladateljskih poljubaca čežnje i tišine, na maloj sceni Teatra Bursa u Dubrovniku u Kazalištu Marina Držića, s petnaest izvedbi. Iste te godine na repertoaru je profesionalnoga Kazališta Marina Držića Beckettov *Svršetak igre* u režiji Želimira Mesarića te u dramaturgiji i umjetničkoj suradnji Mire Muhoberac. Na repertoaru je dubrovačkoga institucionalnoga kazališta te godine na velikoj sceni premijerna izvedba biblijske drame *Suzana čista* Mavra Vetranovića redateljice Ivice Boban i dramaturginje Mire Muhoberac, a na maloj sceni, u Teatru Bursa, i *Orfeo* Mavra Vetranovića u režiji Ivice Boban i dramaturgiji Mire Muhoberac, u kojima glume i Lerove nekadašnje i aktualne glumice, članice KMD-a, Mirej Stanić i Izmira Brautović. Iste je te godine na repertoaru Kazališta Marina Držića predstava *Kad sunce zađe* utemeljitelja Lera Feđe Šehovića u režiji Tee Gjergjizi i u dramaturgiji Mire Muhoberac, s Mirej Stanić u ulozi Tere.

U početnim godinama trećega tisućljeća Davor Mojaš i Lero počinju misliti *ljepotu kao teatar, teatar kao ljepotu*. Tad, 2002. godine nastaje antologijska predstava *Skroviti vrt* u režiji Davora Mojaša, sa scenom i kostimima Dubravke Lošić, predstava bazirana na slikama čežnje i žudnje u bojama ljubavi, a sve to prema fragmentima jedinstvena Paljetkova romana-dnevnika *Skroviti vrt, Dnevnik Cvijete Zuzorić, plemkinje dubro-*

vačke. Praizvedba se u vrhunskoj monodramskoj izvedbi profesionalne i Lerove glumice, diplomirane dramske umjetnice Mirej Stanić, u pouzdanoj i stalnoj organizaciji Ksenije Medović, uza scenski pokret Zrinke Japunčić, dogodila u Atriju Palače Sponza na 53. po redu Dubrovačkim ljetnim igrama, u ponoćnim otkucajima, a doživjela je ukupno osamnaest izvedbi.

Cvijeta Zuzorić i simbol cvijeta-ruže u središtu su i godine 2003., kad prema Mojaševu i tekstu Nikole Vitova Gučetića nastaje *Dijalog o ljepoti*, koji Lerov ženski duet, Mirej Stanić i Ksenija Medović, dopunjuje novom glumačkom energijom, angažmanom tadašnjih radijskih novinarki i voditeljica Marijane Aksić i Nile Miličić Vukosavić, koja je ujedno zaštitni spikerski glas Radio Dubrovnika, danas i novinarka i urednica. Ozbiljnost u pristupu kanonskim baštinskim umjetničkim, književnim vrijednostima, ovaj put scenski konkretizirana u razgovoru Cvijete Zuzorić i Mare Gundulićeve iz 1561., spojena je s baštinskim rakursom lerovskih i dubrovačkih simbola vječnoga vrta ljubavi i čežnje u predmetima koji dolaze na scenu kao iz nekoga raja dubrovačkoga. Na premijernoj izvedbi i petnaest repriznih u spomenaru Grada ženstva zablislala je pjesma *U sjeni dublja zelena po zapisu Fr. K. Kuhača* koju je priredio Krešimir Magdić. Korepetitor je bila Paola Dražić Zekić. Te je godine, u baštinskom dosluhu, na Dubrovačkim ljetnim igrama bila prikazana Sršenova rekonstrukcija Držićeva *Pometa* u izvedbi Kazališta Marina Držića, u Kunčevićевой režiji, koju je na repertoar stavila dramaturginja i ravnateljica Mira Muhoberac. Iste te godine u profesionalnom kazalištu, na poziv ravnateljice Kazališta Marina Držića Mire Muhoberac, Davor Mojaš prvi put režira predstavu na profesionalnoj kazališnoj sceni i u profesionalnom angažmanu, pod okriljem institucije, na maloj pozornici Kazališta Marina Držića, u Teatru Bursa, postavljajući *Sirene* prema prozi Iva Vojnovića, u kojima glume i Lerove glumice Mirej Stanić i Izmira Brautović te Glorija Šoletić, zaposlene u Kazalištu Marina Držića. Na sceni Kazališta Marina Držića prikazana je predstava *U lugu onomuj* prema dramskim pastoralama Nikole Nalješkovića u režiji Renea Medveška i dramaturgiji Mire Muhoberac, u kojoj glumi Mirej Stanić.

Te su, 2003. godine izvedene i *Ruže s juga*, sa ženskim trolatičjem: Ksenija Medović – Marijana Aksić – Nila Miličić Vukosavić, potpuno afirmiravši feminin vjetar Lerova teatra u plovu sjećanjima i Zelencima na premijernoj izvedbi u Puli u Istarskom narodnom kazalištu u sklopu Festivala PUF 2003. 2. srpnja i na kasnijim izvedbama, s ukupno dvadeset i šest izvedbi. Na velikoj sceni Kazališta Marina Držića prikazuje se Calderónov *Život je san*, sa snažnom simbolikom ženstva i nebeskoga svoda, u režiji Georgija Para i dramaturgiji Mire Muhoberac, a u toj predstavi glumi Mirej Stanić.

Minijatura forma čežnje nastavlja se i sljedeće 2004. godine, u predstavi *Miris ruže juga* u režiji Davora Mojaša, scenografiji i kostimografiji Dubravke Lošić, uz tehničko vodstvo, ton i svjetlo mladoga Dubrovčanina Marka Mijatovića. U osmišljavanje Lerova vizualnoga identiteta uključuje se i mlada Dubrovkinja Nora Mojaš, danas diplomirana dizajnerica, profesionalna umjetnica, koja izrađuje plakat, kao i sljedećih godina. Ovaj

put ženski orkestar od sedam članica izvodi predstavu na maloj sceni Kazališta Marina Držića, u Teatru Bursa, s trima izvedbama. Na početku te godine Davor Mojaš režirao je svoju drugu profesionalnu predstavu na maloj sceni Kazališta Marina Držića, u Teatru Bursa, s trima glumicama iz *Sirena*, od kojih dvije, Mirej Stanić i Izmira Brautović, od najmlađih dana glume i u Leru; ravnateljica i dramaturginja Mira Muhoberac povjerala Mojašu režiju Paljetkove suptilne nove drame *Viola*, sa sjećanjima na Begovićev *Kvartet*.

Godine 2005. ista autorska ekipa, Mojaš i Lošić, uz ženski kvintet, nakon cvjetnoga nadahnuća prelazi na nadahnuća noći, a predstava *Leptirice noći*, praižvedena u dvorani Kazališta Dr. Inat u Puli 1. srpnja, doživljuje ukupno osam izvedbi.

Lero se godine 2006. vraća revelinskim kazališnim ugođajima pomiješanima s onima nekadašnjima ratnima i sklonišnima. Tako nastaje program *Uspomenar* s dvjema izvedbama, s premijerom u Revelinu, koji priređuje Davor Mojaš, i, kao kontrast noćnom Leru, *Susret s danom* prema tekstu i u režiji Davora Mojaša, s jednom izvedbom u Revelinu u okviru programa *Priče o Gradu – Lero svih generacija* autora legendarnoga televizijskoga urednika, jednoga od zaštitnih znakova Hrvatske televizije, Dubrovčanina Tonka Jovića. U pratećem programu te večeri sudjeluju utemeljitelji, pokretači, voditelji i pratitelji Lera: Davor Mojaš, Feđa Šehović, Vedran Benić, Marin Gozze, Buce Pende.

Nakon revelinskih sinteza Lero godine 2007. kreće u preispitivanja vlastitih spomenara, što je simbolično najavljeno predstavom *Divan dan*, prema tekstu Davora Mojaša, naslovnoj parafrazi Beckettova teksta *O, divni dani*. Na sceni Teatra Bursa Kazališta Marina Držića u Dubrovniku predstava doživljuje sedamnest izvedbi, sa scenom i kostimima Dubravke Lošić i ženskim glumačkim ansamblom, kazališno osvijestivši sjene koje se kao kazališni *utornici* s predživotom u sjenama bivših Lerovih predstava pojavljuju u pokušaju uspostavljanja novoga dana, *koji ne postoji*.

Držićevu 2008. godinu, u kojoj se na Dubrovačkim ljetnim igrama izvodi niz predstava prema tekstovima Marina Držića povodom 400 godina od Vidrina pretpostavljena rođenja, Lero posvećuje svojim iskusnim članovima koji su obilježili njegov identitet i ljudskom i izvedbenom dimenzijom. U koprodukciji s Kazalištem Marina Držića stvara predstavu *Dugi Nos* prema Držićevim tekstovima, koju izvodi Predrag Vušović, popularni i nezaboravni Pređo, Vidrin i Lerov egzemplarni glumac, Pomet i Dundo Maroje, a premijera se u režiji Dubrovčanina Ante Vlahinića, studenta kazališne režije, prikazuje na velikoj pozornici Kazališta Marina Držića i doživljuje ukupno šest izvedbi. U novom prostoru Studentskoga teatra Lero, u Lazaretima, na dubrovačkim Pločama, u prostoru nekadašnje putničke, ali uvijek alternativne, poticajne i umjetnički dinamične, antiinstitucionalne, alternativne karantene, u maloj crnoj prostoriji, mračnoj komori ljudske i kazališne svjetlosti s manjim brojem sjedalica *za malo ali pravih gledatelja*, koja priziva sjećanja i budi nade u nove *škatulaste* kazališne izazove, svoju predstavu *Jasna priča*

bajke izvodi Jasna Held u svjetlu i sceni neumorne i uvijek pouzdane Lerove legende Mata Brnjića, s također šest izvedbi, pridružujući se ženskim narativno-poetičkim načelom maskulinoj Lerovoj i Vušovićevoj atipičnoj a tako dokumentarno uvjerljivoj glumstvenosti. Iste godine u istom lazaretskom prostoru, s također šest izvedbi, Davor Mojaš priprema predstavu *U rukama prah* prema tekstu dubrovačkoga zeta, ingeniozna hrvatskoga pisca, književnika Ranka Marinkovića, koja se nadograđuje na predstavu *Ruke* koju je prema Marinkovićevu tekstu za LiDraNo 2008. bila postavila gimnazijska profesorica Sanja Putica s dvjema učenicama iz Gimnazije Dubrovnik u neposrednoj blizini Lerove nove prostorije u Lazaretima iznad Komarde, Barbarom Lončarić i Theom Hansel.

Godine 2009. događaju se u Leru tri različita segmenta kazališnih domišljanja. U režiji Davora Mojaša, u scenografiji i kostimografiji Dubravke Lošić, uz tehničko vodstvo Mata Brnjića, svjetlo i ton Marka Mijatovića, tonsku montažu Viktora Lenerta, plakat Nore Mojaš i organizaciju Ksenije Medović i Ane Tomić, uz glumačku žensku ekipu koju čine Jasna Žitnik, Ksenija Medović, Antonia Vlašić, Danijela Milivojević i Kristina Kaznačić Lero na prvi pogled sarkastično i ironično obilježava petsto i prvu godišnjicu rođenja Marina Držića, četrdeset i prvu godišnjicu Lera i trideset i šestu godinu Lerova teatarskoga traga Davora Mojaša u Dubrovniku. Izvedba predstave *Marin Držić: Epitaphio*, međutim, puna sjete, s epitafnim naslovom koji otkriva dubinu postobzora, spaja i glasačke kuglice i politiku kao ravnopravne a rafinirane sudionike nostalgичne predstave u kojoj glavnu ulogu ipak imaju glasovi glumaca, na čelu s glasom legendarnoga hrvatskoga profesionalnoga glumca Izeta Hajdarhodžića kao Skupa, držićoljubacâ i držićologâ koji obilježuju hrvatsku radijsku i kazališnu pozornicu i spajaju figuru i osobnost Davora Mojaša kazališnoga redatelja i Davora Mojaša radijskoga urednika u jedinstvenu cjelinu. Ova predstava, praiizvedena u travnju te godine u Lero teatru u Lazaretima, i izvedena sedamnaest puta, pa i na Dubrovačkim ljetnim igrama, prvi je dio Mojaševe dubrovačke trilogije što će se dogoditi u sljedećim godinama.

Te godine energiju Lera ponovno, nakon utemeljiteljskih početaka, zauzima pisac Feđa Šehović. U Teatru Bursa, na maloj sceni Kazališta Marina Držića, uz redateljsku asistenciju Mirej Stanić, postavljača scene i tona Mata Brnjića, svjetlo i ton Marka Mijatovića i efekte Sebastijana Vukosavića, Feđa Šehović sâm režira svoju pučku komediju *Kazini od izbora*, točno četrdeset godina nakon što je otvorio život Studentskoga teatra Lero, kad je 1969. režirao svoj tekst *Bez dlake na jeziku*. Godine 2009. Šehović odabire spoj glumačkoga iskustva i mladosti, a predstava doživljuje šest izvedbi. Te se godine i Jasna Held ponovno pojavljuje u bajkovitu svjetlu, sa šesnaest izvedbi oživljujući *Oholicu i druge bajke* u Lazaretima.

Godine 2010. događa se drugi dio Mojaševe dubrovačke trilogije, uprizorenje *Psyche Pelingrada* prema tekstovima Gjene i Iva Vojnovića, u režiji i dramaturgiji Davora Mojaša, uz istu ekipu suradnika: scenografiju i kostimografiju potpisuje Dubravka Lo-

šić, tehničko vodstvo i realizaciju scene Mato Brnjić, svjetlo i ton Marko Mijatović, a tonsku montažu Viktor Lenert. Kao realizatorica kostima pojavljuje se Maja Glamočanin, a autorica maski i kostima Nora Mojaš. Uz organizaciju Ksenije Medović glumačku ekipu predstave čine sama organizatorica Ksenija Seka Medović, Jasna Žitnik, Antonia Jokić i Mariela Marković te Kristina Kaznačić. U predstavi se pojavljuje i Glas Psyche – Sebastijan Vukosavić, inače istaknuti voditelj i spiker na Radio Dubrovniku, povremeni glumac i čest glazbenik na dubrovačkoj glazbenoj sceni. Predstava spaja ženski i muški rukopis brata i sestre Vojnović, ali i audio i tonske zapise radiodrama, čitaćih proba *Maškarata* i fascinantne glasove doajenâ hrvatskoga glumišta Lina Šapra i Miše Martinovića. Da publika prepozna spoj umjetnosti i život Vojnovićevih kao svoje vlastito, dubrovačko srce, svjedoči i trideset izvedbi ove predstave koja je premijeru imala u malom prostoru u Lazaretima, a izvedena je i na Dubrovačkim ljetnim igrama. Nadovezujući se na nostalgiju pisama, dnevnika, predavanja i sjećanja iz prethodne predstave, Davor Mojaš vraća se i lerovskim recitalima, režirajući i dramtizirajući scenski recital u predstavi *How? Kako?* posvećenju Johnu Lennonu i njegovim godišnjicama rođenja i smrti. Scenski recital baziran na glazbi i autobiografskim zapisima, koji je nakon dugo vremena u igru uveo i muškoga glumca, Željka Tutnjevića, iskusnu lerovsku snagu, inače profesionalnoga fotografa koji je u najmlađim danima bio Lerov glumac, okružena ženama i sjećanjima, praižveden je u *Noći kazališta*, i doživjela osam izvedbi.

Godine 2011. četrdesettrogodišnji Lero izvodi treći dio Mojaševe dubrovačke trilogije baziran na tekstovima danas manje poznatih a za Dubrovnik bitnih autora Antuna Paska Kazalija, Mata Vodopića, Ivana Augusta Kaznačića i Orsata Meda Pucića. Predstava *Ljepirice*, premijerno prikazana u Teatru Lero u Lazaretima, Frana Supila b. b. 22. lipnja te godine, doživjela je trideset i dvije izvedbe, a bila je uvrštena i u program Dubrovačkih ljetnih igara. Tuga ženske patnje i nekadašnjih odlazaka u dubrovačke samostane potencirana je fragmentom monologa Vlaha Slijepog iz *Ekvinocija* Iva Vojnovića u interpretaciji Predraga Pređa Vušovića, komu je predstava i posvećena. Drugi je vrhunac predstave izvedba songa Paole Dražić-Zekić *Ljepirica song* na tekst Orsata Meda Pucića i Davora Mojaša, uz tonski zapis pjesme *Poletjele bijele vile...* u izvedbi legendarnoga predstavnika dubrovačke izvaninstitucionalne scene, lijeričara Paska Burina Beba, snimljen 1977. godine, što uz fragment radiodrame *Tužna Jele* Mata Vodopića u režiji Darka Tralića u produkciji Dramskoga programa Hrvatskoga radija 2005. kontrastira tišinu ženskoga osamljeničtva i tugu egzistencije pojačanu višeslojevitim otvaranjem scene i višenamjenskom simbolikom kostima, oboje u autorstvu Dubravke Lošić.

Iste te godine Davor Mojaš odlučuje jednu Lerovu predstavu posvetiti prijatelju i kolegi, dubrovačkom književniku Milanu Milišiću, poginulome u svojoj kući na Pločama u Dubrovniku za vrijeme napada na Grad u Domovinskom ratu. Premijerna izvedba 19. studenoga dogodila se u Lero teatru u Lazaretima u Dubrovniku 19. studenoga u sklopu manifestacije Noć kazališta, i doživjela ukupno četrnaest izvedaba, u spomen na Milana

Milišića, uz 20. godišnjicu smrti. Ta predstava osim osobne ima i kazališnu posvetu: sintetizira sjećanje na bivše hepeninge i izraz studentskih pokreta, na djelatnost Milana Milišića kao honorarnoga dramaturga institucionalnoga Kazališta Marina Držića i na poetski teatar kao jednu od ključnih manifestacija kazališnoga rukopisa Studentskoga teatra Lero. Te godine Davor Mojaš piše i režira i *Dubrovnik Lady in London* u prijevodu na engleski Slavice Tomašević u organizaciji British Croatian Society “Annual dinner”, “Oxford & Cambridge Club” London i u produkciji Studentskoga teatra Lero, kao nastavak Lerova međunarodnoga bavljenja kazalištem, ali predstava zamišljena kao monološko kazivanje dugogodišnje Lerove članice Jasne Held nije javno prikazana.

Godine 2012. Lero prikazuje *Mjesečinu za Lady Macbeth*, prema tekstu Milana Milišića, nostalgичno sjećanje na dubrovačke predratne, ratne i poratne dane u režiji Davora Mojaša i uz plesanje dubrovačkih ženskih koraka pod krilima ljeperica. Premijera se dogodila u Lero teatru u Lazaretima 28. srpnja 2012. na 63. dubrovačkim ljetnim igrama, a doživjela je trideset i jednu izvedbu. Iste se godine Lero vraća Milanu Milišiću i prikazuje *Stupicu vremena*, koju je pripremio i odabrao Davor Mojaš, uz kositme profesionalne kostimografkinje Dubravke Lošić. Dvije izvedbe dogodile su se na sceni Art radionice Lazareti, u sklopu programa uz Dan volontera, u izvedbi ženskoga glumačkog ansambla.

Te je, 2012. godine prikazana i predstava Nick Cave: *Elisa Day*, u režiji i dramatizaciji Davora Mojaša. To je bila posljednja premijera u Lero teatru u Lazaretima, prije obnove Lazareta; doživjela je prvu izvedbu u Noći kazališta, i ukupno četiri izvedbe utemeljene na inscenaciji ljubavnih pjesama i povratku na supostojanje sa svjetskim kazalištima glazbene pozornice i malih ljubavnih pozornica u zatvorenim ambijentima zajedničkih druženja s umjetnicima i melankoličnim prizvucima.

Godine 2013. Lero se vraća Nikoli Vitovu Gučetiću, ovaj put njegovu *Dijalogu o ljubavi*. Scensko kazivanje i izbor iz Gučetićeva *dijaloga* priredio je Davor Mojaš, a povodom trećega po redu Tjedna botaničkih vrtova i arboretuma Hrvatske, u prostoru Arboretuma u Trstenom 14. i 16. svibnja, s četirima izvedbama; Zvončica Šimić, Ksenija Medović, Matilda Perković i Latica Zekić nastupile su u ulogama Nike Zuzorić, Mare Gundulić i Cvijete Zuzorić.

Godine 2014. Lero prvi put na kazališnoj pozornici spaja tekstove Anice Bošković i Ruđera Boškovića, trećoj kazališnoj sceni dodajući u malom prostoru svoje nove, druge scene nakon obnove Lazareta predstavu *Pomrčina*, u režiji i dramatizaciji Davora Mojaša i scenografiji i kostimografiji Dubravke Lošić, u suradnji sa skladateljicom Vokalize Paolom Dražić-Zekić i u koreografiji Vitolde Mayer. Oblikovanje svjetla potpisuje Marko Mijatović, a svjetlo i ton Antonio Ljubojević. Za rekvizitu napisano je: *Fundus Lerovih škrinja i raseljenih uspomena*. Predstava verbalnim i tjelesnim dijalogom i kretanjem ženske i muške strane svijeta, dubrovačke i hrvatske, europske i svjetske, književne i znanstvene, umjetničke i ljudske, sestrine i bratove prikazuje Boškovićevu

proučavanje pomrčine na nebu, pomrčinu u ljudskoj svijesti i pomrčinu našega, današnjega kronotopa u kojem se svijet ponovno razglavio. Uza ženski Lerov glumački neinstitucionalni ansambl na pozornici – Kseniju Medović, Jasnu Held, Zvončicu Šimić, Matildu Perković, Laticu Zekić – čuju se radijski glasovi profesionalnih institucijskih glumaca Miše Martinovića, Marije Kohn, Doris Šarić Kukuljica, Milke Podrug Kokotović, Krunoslava Šarića, nekoliko glasova neznanih Dubrovčana. Premijera se dogodila 22. prosinca 2013., a predstava *Pomrčina*, koja se još izvodi, gostovala je i na Dubrovačkim ljetnim igrama. Lero se ponovno vraća u Lazarete, ali u drugu lađu, posljednju u odnosu na Grad ili prvu u odnosu na Sveti Jakov.

Lerov kazališni plov između zadanoga i novoga, institucije i alternativnoga, supostojanja i suprotstavljanja

Ovdje prikazan kazališni plov Studentskoga teatra Lero, Dubrovnik, prvo pod vodstvom književnika Feđe Šehovića, a veći dio pod vodstvom redatelja, književnika i publicista Davora Mojaša, lerovski teatarski plov sjećanja, uspomena, snova, kazališne energije, nade, izazova i beskraja u sidrištu, na križištu i na valovima kazališne i svakodnevne stvarnosti od 1968. godine do danas pokazuje kako se, samozatajno i većinom uspješno, može ploviti slijedeći vlastiti, alternativni, neovisni, treći put usporedno s kazališnim, društvenim, egzistencijalnim supostavljanjima i suprotstavljanjima u odnosu na teatarsku, društvenu i državnu instituciju.

Umjesto zaključka

Ovaj je tekst dio autoričine detaljne analize suvremene hrvatske institucionalne i izvaninstitucionalne kazališne scene kao rezultata teatarske tradicije od antike do danas i, s druge strane, recentne društveno-egzistencijalne i kulturno-umjetničke situacije. Na križištu tih dviju silnica, šire (svjetske) i uže (hrvatske) dijakronijske i sinkronijske, utvrđuju se djelovanje i struktura Studentskoga teatra Lero, a zatim i drugih hrvatskih kazališta, kazališnih grupa i festivala s obzirom na repertoar, umjetnike, zaposlenike i publiku, broj premijera i izvedbi i, kad je to moguće s obzirom na građu, financijsku konstrukciju. U središtu je usporedbe fenomen nastanka i djelovanja Studentskoga teatra Lero, a zatim hrvatskih nacionalnih kazališta, gradskih kazališta i privatnih kazališta s obzirom na izazove vremena i mogućnost oblikovanja kreativnih sloboda. Postavlja se pitanje o nužnosti stvaranja i istini ili prividu drukčijega u izvaninstitucionalnim kazališnim prostorima u zrcalu zadanoga kronotopa: usporednice kreću od 1968. godine, *studentske godine*, i provlače se do danas, a utemeljuju se na vlastitu gledateljskom iskustvu, na istraživanju arhivske građe, na audio i videozapisima, na razgovorima sa stvaraocima i na anketiranju sudionika kazališnih događanja.

TEATROGRAFIJA

Arhivska građa Studentskoga teatra Lero, Dubrovnik i internetski izvori

Arhivska građa Dubrovačkih ljetnih igara i internetski izvori

Arhivska građa Kazališta Marina Držića i internetski izvori

Mira Muhoberac, Davor Mojaš, *Ljepirice* (programska knjižica), Studentski teatar Lero, Dubrovnik, 2011.

Mira Muhoberac, *Anica & Ruđer Bošković*, Davor Mojaš, *Pomrčina* (programska knjižica), Studentski teatar Lero, Dubrovnik, 2013.

Dnevnički zapisi Mire Muhoberac s proba i predstava hrvatskih i svjetskih kazališta

Ankete i razgovori Mire Muhoberac sa stvaraocima, voditeljima i gledateljima predstava Studentskoga teatra Lero, Dubrovnik, Kazališta Marina Držića i Dubrovačkih ljetnih igara

POETIKA KAZALIŠNE DRUŽINE HISTRION ILI ČUVARI AFIRMATIVNOG KAZALIŠTA

Osobno sjećanje ili “Večernji” slijedi narod!

Kad su 1986. Histrioni nakon deset godina ljetnih turneja brodom po jadranskim otocima pokrenuli i Histrionsko ljetno u Zagrebu, “Večernji list” je bio pokrovitelj! Kao upravo zaposlenoj novinarki “Večernjeg lista” silno mi je bilo drago da podržavamo Histrione jer sam se u njihove predstave zaljubila još kao studentica, na prvi pogled. Očito je bilo da su oni drugačija poetika od ostalog kazališta koje sam mogla vidjeti oko sebe. Ali mi je smetalo što su ih svi zvali *pučkim kazalištem*. Nemam ništa protiv tog epiteta, dapače, smetao mi je način na koji su ga upotrebljavali. Oni koji Histrione nisu voljeli taj su termin upotrebljavali pogrdno, u značenju: *puko ulagivanje publici – malo glumačke igre i šmire, malo spektakla, lijepi kostimi, romantična priča ili komedija s puno smijeha – ali bez ikakvih umjetničkih dosega*. No, čak smo se i u “Večernjem” koristili tim terminom sa zadržkom. Ne kao afirmaciju poetike nego kao ispriku. Budući da publika voli Histrione “Večernji”, kao *narodski dnevni list*, ih je slijedio! Za razliku od “Vjesnika”, koji se smatrao političkim i intelektualnim dnevnim listom i koji se ne bi *spustio* na razinu takve ljetne pučke manifestacije.

Danas, nakon gotovo četrdeset godina postojanja (78 naslova u 39 godina!), očito je da u Histrionima ima puno više od obične glumačke zaigranosti i pučkog kazališta! Ne samo da postoje tri faze njihova razvoja – od pobune preko pokreta do stalnog kazališta – nego da je u podlozi svega jedna jasna kazališna poetika.

Tri faze razvoja ili od pobune do poetike

Kazališna družina Histrion započela je život 1975. predstavom *Domagojada* autor-skog trojca Škrabe – Mujičić – Senker, a pod umjetničkim vodstvom Zlatka Viteza. Putovali su brodom, bracerom *Ljuboman* prvo na Valun na otoku Cresu a zatim i na druge otoke. Prvih desetak godina bili su uglavnom putujuće ljetno kazalište, izvaninstituci-

onalna družina koja se okuplja oko pojedinoga ljetnog projekta. Igrali su dominantno političke (čitaj: politički nepodobne) farse (Škrabe – Mujičić – Senker *Domagojada*, *Glumijada*, *Histo/e/rijada*, Šešelj *Krnjeval* ili Brešan *Arheološka iskapanja* i *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja*) u stilu *pučkog teatra* u kojem dominira glumac i njegova komunikacija s publikom. Vodila ih je, kako su rekli, *prosvjetiteljska uloga u kazalištu*¹ jer su željeli doći do onih koji inače nemaju priliku gledati kazališne predstave. Izgledali su kao eksces koji će se (mnogi su se nadali) brzo ugasiti: nema puno novca u igri, uvjeti života su oskudni, a kad staviš u jedan mali brod puno glumačkih osobnosti, taština i karaktera (od kojih nisu svi baš lagani), nije lako preživjeti! Ljetne predstave pokušavali su igrati i u Zagrebu, a gostovali su i po festivalima.

Druga faza uslijedila je nakon što je Zlatko Vitez, uz ljetne turneje, odlučio pokrenuti i Zagrebačko ljeto, pa su 1986. igrali na raznim prostorima da bi od 1987. dobili na korištenje Prišlinovu kulu i dvorište u parku Opatovine. Dok su putujuće *morske* predstave bile s minimalnom opremom, Zagrebačko ljeto je zadržalo njihov stil igre u pučkim igrokazima (Brezovački *Diogeneš*), komedijama (Majer *Dnevnik malog Perice*) i kabareima, ali su počeli postavljati i povijesne i ljubavne kazališne spektakle s puno glumaca i kostima (Zagorka *Grička vještica* i *Kći Lotrščaka*, Kukuljević Sakcinski *Juran i Sofija*). Iako su naoko promijenili repertoar jer su nakon suvremenih tekstova počeli igrati više hrvatskih, a i stranih klasika, očito je bilo da više nisu kratkotrajni eksces uvijek nezadovoljnih glumaca nego su postali kazališni pokret. Treća faza je dobivanje stalnog scenskog prostora u Zagrebu (Histrionski dom u Ilici 90 kod Britanskog trga), koji su otvorili na Dan kazališta 27. ožujka 2007.² U njemu su postali definirano repertoarno kazalište u kojem se vrlo jasno vidi njihova poetika. Iako su i dalje zadržali i ljetne turneje brodom ili gostovanja, u svom prostoru su postali definirano repertoarno kazalište u kojem se vrlo jasno vidi njihova poetika, a od samih početaka do dana današnjeg dominira i hrvatska politička linija bilo kroz afirmaciju hrvatske ideje bilo kroz satiričnu kritiku društva. Pa ne čudi da je 2010. u čestitci Vitezu u povodu četrdesetogodišnjice rada Nikola Batušić napisao da su Histrioni: *nacionalna teatarska misija*.³

OBILJEŽJA HISTRIONSKE POETIKE

Iako je Vitez stalno isticao slobodu od institucija, a glumci glumačku slobodu i radost kolektivnog stvaranja, Vitez je od početka imao estetski koncept u glavi, svijest da se Histrionima želi izboriti za drugačije kazalište. Od prve predstave *Domagojade*, ko-

¹ Zlatko Vitez, *Deset godina Histriona*, u: Jurica Kerbler *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 128.

² *Otvoren Histrionski dom u zgradi bivšeg kina Apolo u Ilici*, mrežna stranica Ministarstva kulture, <http://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=2835> (20. 08. 2014.)

³ Pismo Nikole Batušića Zlatku Vitezu povodom četrdesetogodišnjice proslave Vitezova rada 2010., u: Zlatko Vitez, *Između glumišta i politike*, Kapitol, Zagreb 2013., str. 310.

jom je utro put te poetike, do *Bunjevačkog bluesa* iz 2013. ili *Gospona doktora Vinskog Opatovinskog* iz 2014. Kad se danas pogleda njihov repertoar od 78 naslova odigranih u periodu 1975. – 2014., očito je da se ne radi o trenutačnom hiru nego o vrlo jasnoj i postojanoj kazališnoj poetici. Zlatko Vitez je tražio određeni tip teksta (naručivao, tražio pisce koji mu odgovaraju),⁴ a i prihvaćao ono što se u tu poetiku uklapa.

Ponekad se čuju (ili čitaju) komentari poput: *kakva poetika, Vitez u Histrionima radi ono što mu donesu!* Ali nikome ne bi palo na pamet da mu donese tekst Sarah Kane ili redateljski koncept Krleže sa silovanjem na sceni!⁵ Naprotiv, s Vitezom su putovali, njemu su prilazili ili njegove pozive prihvaćali oni koji su imali sličnu poetiku! Bez obzira koliko su sami ti pojedinci bili svjesni toga. I koliko god se to možda u početku nije jasno artikuliralo, danas je očito da je Histrionska poetika supostojala s postojećom, dominantnom estetikom. Bila je istovremeno i borba za drugačije / drugo kazalište i subverzivna postojećoj estetici (ali i politici). Zato se može sažeti u pet termina – glumačko, dramsko, pučko, afirmativno i političko – koje ću obrazložiti.

Glumačko kazalište ili pobuna protiv režiserizma

Termini koji su pratili njihove početke bili su *glumački stil, entuzijazam, glumačka sloboda, vedrina i radost stvaranja!*⁶ Vitez je Histrione nazivao *vaninstitucionalni teatar* i proklamirao *slobodu* od institucije, od zgrade, od birokracije koja guši glumca. Naslov monografije povodom deset godina postojanja družine bio je *Što je glumac bez slobode!*⁷, citat iz *Glumijade*. Djelomično je to bilo točno. Zvonko Torjanac svjedoči da mu je izazov *bio igrati jednu predstavu dan za danom* jer to u repertoarnim kazalištima nije bilo moguće.⁸ Svi govore o radosti stvaranja predstave jer svaki glumac ima pravo reći što misli i dati svoje, glumačko rješenje!

No, to je samo jedna strana priče. I Histrioni su imali organizaciju – znalo se tko ga vodi, tko bira suradnike i tekstove. Bio je to Zlatko Vitez. Dakle, on je bio ono što je u klasičnoj instituciji ravnatelj, a kasnije je i službeno definiran kao *osnivač i umjetnički voditelj* ili *umjetničko-organizacijski voditelj*.⁹ To što su svi nosili reflektore ili imali

⁴ Vidi zapise o *Domagojadi* i *Krnjevalu*, u: Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 6-7.

⁵ Kao što se prikazuje na sceni u predstavi nastaloj prema djelu Miroslava Krleže *Leda*, redateljice Anice Tomić (ZKM, 2012.).

⁶ Igor Mrduljaš, *Glumac danas*, u: Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 6-7.

⁷ Citat iz jednog od songova iz *Glumijade* Škrabe – Mujičić – Senker: *Što je glumac bez slobode / Brod na kraju, brod bez vode, / Teško brodu bez svog mora, / Pitanju bez odgovora. / Što je glumac u tavnici? Brijeg na samu, u ravnici. / Teško brijegu bez svog gorja / Pitanju bez odgovora.*

⁸ Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 59.

⁹ Mrežna stranica Glumačke družine Histrion <http://www.histrion.hr>.

manje novca od državnih kazališta ne mijenja odnos snaga. Također, to što su se uvažavale glumačke primjedbe u radu na predstavi ili se u prve četiri predstave nije potpisivao redatelj – ne znači da nije postojalo oko koje je pazilo na cjelinu, odnosno onaj tko je donosi krajnju odluku kako će predstava izgledati, a što je redateljska funkcija. Bio je to Zlatko Vitez.

Iako je sam Vitez, a i većina histrionskih glavnih glumaca, bila zaposlena u kazališnim institucijama i ostvarenja u njima (igrali su glavne uloge!), kao i na televiziji i filmu, prava pobuna Viteza i Histriona bila je protiv redatelja i njihove tiranije. Pri tome se oni nisu pobunili protiv svih redatelja već protiv vladajuće estetike. Druga polovina 20. stoljeća doživjela je promjenu paradigme u kazalištu jer se u glavnoj struji europskog kazališta (*mainstreamu*) teatar zaokrenuo prema nečemu što se u vrijeme pokretanja Histriona zvalo *autorsko kazalište*. Današnja je teorija jasno definirala tog *autora*, pa se taj tip kazališta zove *redateljsko kazalište*. Jedan od rijetkih zagovornika histrionske poetike od samog početka, Veselko Tenžera, taj je tip redatelja protiv kojih su se Histrioni bunili zvao *ajatolasi režije*,¹⁰ Vlatko Perković to zove *režiserizam*,¹¹ a znači kazalište koje se temelji na redateljskoj konceptu (ili *viziji*) a ne dramskom tekstu. Problem je što su, izbacivši tekst, redatelji malo pomalo izbacivali i zanimljivu priču, logičnu motivaciju junaka, prepoznatljive likove... Bilo kakva pozitivna emocija ili afirmacija pozitivnih vrijednosti smatrana je od polovine 20. stoljeća kičem, a s time je izbačena i katarza sama. Kazalište je postajalo sve više *umjetničko*, vizualno, silno *mudro* ali hladno, prazno i sve manje komunikativno. Zato se sve više moralo objašnjavati što se na sceni zbiva i teorijski dokazivati kako je to zapravo *jako visoka*, odnosno *prava umjetnost*, da su to pravi *umjetnički dosezi* (oni koji, navodno, nedostaju Histrionima!). To redateljsko kazalište je svrgnulo s trona ne samo pisca (i sve one elemente koji idu uz njega) nego i glumca, koji je postao tek puki hodač po sceni unutar neke ideje, odjeveni (a vrlo često i goli) nositelj neke metafore. Posljedica je bila odlazak publike. Veselko Tenežera, je rekao da je u to vrijeme naše oficijelno kazalište bilo: *eksperimentalni pogon osuđen uglavnom na festivalsku egzistenciju, prepun paradoksalnih predstava koje galofak publicitet diže do elefantskih razmjera a da ih šira publika nikad ne vidi*.¹² Ako redatelj može živjeti od festivala i teorijskih manifesta, glumac ne može – on mora imati živu publiku i živo kazalište.

Zato se dogodila histrionska pobuna. Histrioni su sve izbačene elemente kazališta vratili i čuvali: komunicirali su s publikom, njegovali su domaću dramsku riječ (kako suvremenu, tako i iz prošlosti), kajkavski dijalekt (uz originalne tekstove i odlične adap-

¹⁰ Veselko Tenžera, *Ajatolasi režije i histrioni*, 4. 9.1979. preuzeto iz: Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 129.

¹¹ Vlatko Perković, *Kako zaštititi literaturu od kazališta*, Radio KL-Eurodrom, Split 2002.

¹² Veselko Tenžera, *Histrioni ili autobiografija glumca*, 4. 9.1979. preuzeto iz: Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 127.

tacije), drugačiju političku opciju i glumca kao važnog nositelja predstave. Zato se Vitez u početku nije potpisivao kao redatelj jer su predstave nastajale iz glumačke igre, ali nakon što je napravio četiri uspješnice (*Domagojada*, *Krnjeval*, *Panoptikuš*, *Glumijada*) počeo se, i to na Shakespeareovoj *Oluji!* koju pamtim kao odličnu predstavu, potpisivati kao redatelj jer je bilo očito da radi upravo tu funkciju. Samo što on to radi iz pozicije poštivanja i pisca i glumca. Kad je uspostavio normu, mogao je pozvati i druge redatelje. Redatelji koje je birao bili su upravo oni koji su poštovali i pisca i glumca, a koji su Histrionima dodali, kako je komentirao Gašparović povodom prvoga redateljskog angažmana – Georgija Para i njegove režije Marlowljevog *Fausta* 1982.: *čvršću organizacijsku strukturu koja za takav projekt bijaše neophodna*.¹³ Naravno da misli na strukturu predstave, ali je poetika ostala ista!

Nakon Para u Histrionima su režirali ugledni klasici: Kosta Spaić tri, Božidar Viočić i Vladimir Gerić po dvije, Joško Juvančić jednu, dok je Georgij Paro režirao 4 predstave. Režirali su i redatelji srednje generacije: Želimir Mesarić (čak 7 režija), Edvard Tomičić Buntauli i Zlatko Sviben po jednu, a od mladih najviše je radio Zoran Mužić (čak 13 režija), zatim Dražen Ferenčina (7), Krešimir Dolenčić i Aida Bukvić po dvije a Nina Kleflin, Snježana Banović, Radovan Palmović, Robert Raponja i Ivan Goran Vitez po jednu predstavu! Dakle, od 78 sedam predstava u 39 godina postojanja Histriona profesionalni redatelji su režirali 50 predstava. Naravno da je Vitez režirao najviše: čak 26 predstava, uključujući i ove prve četiri s umjetničkim vodstvom, te jednu korežiju. Vitez je zapravo započeo liniju glumca redatelja koju su u Histrionima nastavili: Vid Balog, Boris Svrtan i Vlatko Dulić s po jednom režijom. Kao što se vidi, ovo je zavidan presjek redatelja hrvatskoga glumišta, ali nema predstavnika razarajućih redateljska vizija prema piscu i prema glumcu. Naprotiv, to su sve redatelji koji čitaju pisce s poštovanjem i otvaraju prostore glumačkoj igri.

Istina je da u je histrionskim predstavama dominirala glumačka igra. Žarko Potočnjak se mogao bacati na pod koliko i kad god je htio, mogli su se glupirati i igrati na sceni do mile volje, mogli su improvizirati, eksperimentirati, ekstemporirati, reagirati na publiku isti čas, mogli su biti nepodobni i nemoralni, ali istovremeno i šarmantni, zabavni, zavodljivi, duhoviti. Osobito u prvoj fazi farse i političke groteske (Škrabe – Mujičić – Senker, Brešan, Šešelj) kad su, kao što je rekao Igor Mrduljaš, *igrali na tragu rimske grube komedije (atelane), cirkusa, klaunijade, komedije dell'arte...*¹⁴, što su do dana današnjeg zadržali u komedijama. Kritičari su ih od početka napadali da se u predstavama koriste najprimitivnijim glumačkim sredstvima, ali, kao što je rekao

¹³ Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 90.

¹⁴ Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 28.

Žarko Potočnjak, *mi smo za time svjesno posizali*¹⁵ jer to su temelji kazališta. Zato su se i nazvali histrioni, oni prvi, antički putujući glumci!

Upravo zato su u početku išli provjeriti svoju ideju teatra po otocima, gdje publika nije imala prilike vidjeti puno kazališta i nije znala kakva je moda u današnjem kazalištu. Kad su vidjeli da ribari i težaci bez problema gledaju predstave nastale u ključu parodije srednjovjekovnog mirakula, komedije dell' arte i suvremene drame istovremeno (*Domagojada*), karnevala (*Krnjeval*), citata Shakeseperara (*Hamlet u selu Mrduša Donja*) ili samog Shakeseparea (*Oluja!*), krenuli su osvajati i publiku u velikim centrima i otkrili da ona ima silnu potrebu za njima.

Dramski pisac se traži i nalazi od narudžbi do klasika!

Sve su predstave na tom popisu dramske predstave (čak i izbor poezije *Panoptikuš* ili *Krležijada*, koja je fragmentarna dramaturgija po motivima iz Krležina djela ili *Falštafijada* koja je nastala prema Shakespeareovu liku i motivima) jer su Histrioni programatski igrali dramske pisce. Danas se zaboravlja kako je to 70-tih i 80-tih godina bilo hrabro igrati dramski tekst – pa još domaći!

S jedne strane šezdesete i rane sedamdesete su doživjele procvat domaćeg teksta, i to vrlo kritičkog prema tadašnjem političkom sistemu, što je rezultiralo političkom odmazdom, pa je osamdesetih u profesionalnim kazalištima zamuknuo domaći tekst. S druge strane, visoka umjetnost je u 20. stoljeću izbacila sve žanrove iz 19. stoljeća, dakle pučke komade i junačke tragedije (a kod nas i većinu dijalektalne književnosti osim dubrovačke) kao loše i podilaženje publici. To je bio europski trend, ali se odlično uklopilo i u našu politiku. Naime, pučki komadi su afirmirali svijet prošlog sistema (Autro-Ugarske!), a junačke tragedije su afirmirale hrvatsko plemstvo (iz ideje stvaranja nacije). Naravno da sve to novi režim u komunističkoj Jugoslaviji nije volio. Ove dvije linije poklopile su se s trećom, spomenutim redateljskim kazalištem koje nije voljelo nikakvoga suvremenog pisca, a i klasike su mijenjali do neprepoznatljivosti. Zato su Histrioni u svojoj poetici, koja je, *eto, malo zabavljala publiku*, zapravo bili trostruko hrabri svojim izborom tekstova.

Histrioni su se svjesno odlučili dominantno za hrvatski dramski tekst: od 81 naslova dvije trećine su domaći tekstovi, čak 56 predstava, od čega 32 predstave prema suvremenim tekstovima, a 24 prema hrvatskim klasicima.

Trio Škrabe – Mujičić – Senker najviše su voljeli, igrali su osam predstava po njihovim tekstovima: prvu i naručenu *Domagojadu* tri puta, *Kavanu Torso* dva puta te *Histo(e)rijadu*, *Glumijadu* i *O Kaj*, zatim jednu dramu dvojca (Senker – Mujičić *Fric i pjevačica*) te jedan tekst Nine Škrabea (*Idu svati, mlade ni*). Drugi najdraži hrvatski suvremeni autor im je bio Ivo Brešan – igrali su tri njegova teksta (*Arheološka iskanjanja*

¹⁵ Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 28.

kod sela Dilj, Hidrocentrala u Suhom Dolu i Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja), a s po dva teksta su tu Dubravko Jelačić Bužimski (*Ponoćna igra, Stanari izgubljenog doma*), Željko Senečić (*Zagreb, kak Zagreb, Satri me nježno*) i Amir Bukvić (*Djeca sa CNN-a, Tko je srušio Berlinski zid*). Po jedan tekst na histrijskoj sceni imali su Stjepan Šešelj (*Krnjeval*), Salih Isaak (*Zagrebačka kronika*), Ivan Kušan (*Lažna barunica*), Miro Gavran (*Vozači za sva vremena ili Hercegovci za volanom*), Mate Matišić (*Legenda o sv. Muhli*), Fadil Hadžić (*Duhovi na Zrinjvcu*), Ivan Goran Vitez (*Mjehur od sapunice*), Boro Vujčić (*Kralju ipak ne sviđa se gluma*), Miroslav Međimorec (*Hrvatska Antigona*), Tomislav Žigmanov (*Bunjevački blues*), Krešo Dolenčić (*Bilo jednom u malom gradu*) uz dramatizacije romana Stipe Čuića (*Orden*) i Dubravke Ugrešić (*Štefica Cvek*) izvedena je i biografija Vlade Gotovca (*Moj slučaj*).

Igrali su 24 starija hrvatska pisca, odnosno klasike, a među njima pet vremenski nam bližih poput Kalmana Mesarića (*Gospodsko dijete*), Vjekoslava Majera (*Dnevnik malog Perice*), A. G. Matoša (*Hrvatski kokošinjac*) i Ranka Marinkovića (*Maestrova smrt*) do Miroslava Krležu. Njihova slavna *Krležijada* iz 1993. odigrana je preko dvjestotine puta (!) pokazavši da je Krležu igriv i pristupačan svakoj publici, dok su *krležoduli* tvrdili da se on ne smije igrati u Hrvatskoj kao i da se Krležu *jako teško može shvatiti!* Da hrvatska književnost nije *teška za shvatiti* pokazali su i igrajući po zagorskim selima *Panoptikuš* kao poetski recital kajkavske poezije i presjek kajkavske dramske literature od *Skidanja s križa* do Krležu. Vrijedno je spomenuti da su se i Vitezovi kaba-retski programi *Samo za te dragi kaj* temeljili na poetsko dramskoj hrvatskoj klasici.¹⁶

Osim po poticanju suvremenih tekstova, Histriji su poznati i po igranju starijih zapostavljenih hrvatskih klasika (17) jer su prvi u Hrvatskoj afirmirali Zagorku! Njezinom *Gričkom vješticom* u režiji Mire Međimorca otvorili su scenu na Opatovini 1987., igrali su šest predstava po njezinim tekstovima (dvije *Gričke vještice* i *Kći Lotrščaka, Tajna krvavog mosta, Jalnuševčani, Vitez slavonske ravni*), a zaslužni su i za postavljanje njezina spomenika u Zagrebu kao i obnovu interesa za njezino djelo! Drugi stari pisac kojeg su jako voljeli je Tituš Brezovački, čijeg su *Diogeneša* igrali tri puta, igrali su i tri teksta Augusta Šenoa (*Ljubica*), a po jedan Marina Držića (*Spelancija od Stanca*), Kukuljevića Sakcinskog (*Juran i Sofija*), Milana Ogrizovića (*U Bečkom Novom mestu*), te anonimnog autora *Hipokondrijakuša*.

Iako je stranih pisaca *samo* trećina, 22 naslova, i njihov je popis vrlo zanimljiv. Prvi strani tekst koji su igrali bila je Shakesparevoa *Oluja* i Shakespeare je ostao njihov najdraži stari pisac sa 6 naslova (*Hamlet, Romeo i Julija, Vesele ženske s Griča, Na sveta tri krala i Falštofijada*), a voljeli su elizabetance (Marlow *Dr. Faust* te apokrif *Cardenio*). Tu su i drugi klasici: Plaut (*Hvalisavi vojnik*), Molière (dva puta *Doktor pod mus*), Calderon (*Zalamejski sudac*), T. S. Eliot (*Ubojstvo u katedrali*), Jean Anou-

¹⁶ *Zagorci i hamletovsko zrcalo*, u: Jurica Kerbler *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 46.

ille (*Ženski orkestar*), Georges Feydeau (*Lovački rog*), Eugène Labiche (*Škandal na vuglu...*) te 6 angloameričkih suvremenih pisaca (Samuel Beckett *U očekivanju Godota*, Ronald Harwood *Garderobijer*, Ingmar Bergman *Nakon probe*, David Mamet *Seksualne perversije u Chicagu*, Ray Cooney *Muke po Iveku*, David Couburn *Partija remija*). Nije slučajno da među suvremenim stranim piscima prevladavaju angloamerički pisci jer je to kazalište još i danas zadržalo dramski tekst i izbjeglo vladavinu redatelja koja se dogodila u Europi.

Pučko, komedije i Shakespeare na kajkavskom

Ovo nabranje naslova pokazuje da je histrionsko kazalište očito dramsko kazalište, gdje se uvijek radi o razumljivoj i zanimljivoj priči, likovima koje prepoznajemo i logičnoj motivaciji te proživljavanju emocija koje proizvode katarzu na kraju. Na kraju predstave publika plače ili se smije, ali su / osjeća s likom i osjeća se živom. S pravom su ih zvali, kako je rekla Marija Grgičević, *novokomponirani pučki teatar*¹⁷ jer su te tekstove postavljali razumljivo i publici zanimljivo. I iz tog ključa su birali tekstove ili ih obrađivali!

Zato su igrali Shakespearea koji je u svoje vrijeme bio pučki pisac i igrao se za sve slojeve društva dok su ga kasnije pretvorili u teško razumljivog klasika. Georgij Paro je režirao Marlowa *kao pučki teatar /.../ za težake i ribare!*¹⁸ I razumjeli su ga! Jer su ga *težaci i ribari* gledali i u elizabetansko doba.

Kad se pogleda repertoar Histriona, žanrovski dominiraju komedije, njih 37, u koje ne brojim političke groteske (njih 11) nego kabarete i komedije u užem smislu riječi, one koje završavaju sretnim krajem. To je također bila i jest hrabrost jer je 20. stoljeće, zajedno s katarzom i pozitivnim emocijama, iz visoke umjetnosti izbacilo i smijeh u kategoriju *pukog podilaženja publici!* Komedije su prerađivane i prilagođavane sve do 20. stoljeća jer je komična situacija to smešnija što je prepoznatljivija, ali je naše stoljeće to prestalo raditi. No, Histrioni su i Shakespeareove komedije, kao i ostale stare ili suvremene strane komedije, obrađivali, adaptirali, prilagođavali. Najčešće na kajkavski dijalekt ili zagrebačku situaciju.

S time da su autori dramskih obrada, koje su u slučaju Histriona bile autorska djela, također suvremeni pisci: uz samog Viteza sa 6 obrada, Boro Vujčić 3, dok je Nino Škrabe obradio Šenoinu *Ljubicu* i lokalizirao Raya Cooneya (*Kidaj od svoje žene* postalo je *Muke po Iveku!*), a zbog Ivice Krajača vodilj Eugènesa Labichea postao je *Škandal na vuglu Vlaške i Koturaške*. Vladimir Gerić je najzaslužniji za histrionske komediografske obrade jer je napravio kajkavsku verziju Shakespeareova *Na tri krala ili kak*

¹⁷ Igor Mrduljaš, *Glumac danas*, u: Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 6-7.

¹⁸ Georgij Paro, *Moj Faust s Histrionima* u: Jurica Kerbler *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 92-93.

hoćete pokazavši da su komedije tog pisca doista smiješne kad se prevode u živi jezik ili dijalekt, a ne u nama težak stih koji pokušava glumiti *blank verse*. Gerić je i dva puta obradio Molièrea kao *Doktora pod mus*, a Feydeauovu komediju smjestio je u zagrebački *Lovački rog*.

Histrioni su igrali i originalne komedije: kako stare (Plaut *Hvalisavi vojnik*, Tito Brezovački *Diogeneš*, Marija Jurić Zagorka *Jalnuševčani* i August Šenoa *Ljubica*), tako i nove: Nino Škrabe *Idu svati, mlade ni*, Ivan Kušan *Lažna barunica*, Krešo Kolenčić *Bilo jednom u malom gradu*, Hadžić *Duhovi na Zrinjercu*, Ivan Vitez *Mjehur od sapunice*, Miro Gavran *Vozači za sva vremena*, a i dramatizacije (Vjekoslav Majer *Dnevnik malog Perice*). U tom komediografskom dijelu važan je i povratak kabareta kao žanra, i to dominantno sa zagrebačkim temama, jer kabaret je uvijek nastajao iz vremena i prostora. I to se vidjelo u histrionskim kabaretima od Škrabea – Mujičića – Senkera *Kavana Torzo* preko Senečića (*Zagreb kak Zagreb, Satri me nježno*) i Snježane Banović (*Stari fjakker*) do Vitezovih kabaretsko / poetskih programa (*Moj Zagreb, kak imam te rad*).

Zato ne čudi da su Histrioni nakon dobivanja vlastitog prostora pokrenuli dva festivala posvećena smijehu: *Gumbekove dane* (2008.), posvećene kabaretskim predstavama, i *Bobijeve dane smijeha* (od 2012.), posvećene komediji.

Afirmativno kazalište ili svijet ima smisao

Neskloni Histrionima su cijelo vrijeme napadali optužbom da je sav taj repertoar vezan uz smijeh i komediju kao *frivolnost, nižu umjetnost i ulagivanje publici*, a teza da je ono što publika voli, a posebno komedija, kič ili, kako je Iva Gruić napisala povodom *Hipokondrijakuša 2009.: malograđanski purgerajski kič*,¹⁹ živi do dana današnjeg.

No zaboravlja se da je komedija kroz stoljeća neuništiv žanr unatoč svim napadima upravo zato jer nije samo *laka zabava* nego legitimni afirmativni žanr. Northrop Frey je rekao da komedija ima tripartitni sistem: idealna situacija na početku, poremećaj te situacije i na kraju ponovna uspostava idealne situacije, ali s društvenim odobravanjem.²⁰ Naprimjer: mladi se vole, netko star i škrt / zao / pohotan im ne da da se ožene, ali se na kraju ožene. Ta ženidba je društvena potvrda situacije i jako je važna u komediji. Naime, komedija ne ismijava samo karakterne mane i osobine, ona osuđuje grijeh. Svaki je lik svjestan svoga grijeha i pokušava ga sakriti / zanijekati / ili se bori protiv njega. Bilo da se radi o ljubavnoj prevari, pohlepi, proždrljivosti ili gluposti. Komedija se zalaže za stabilno društvo i vjeruje da takvo društvo postoji, da su problemi rješivi, da se čovjek može popraviti, pa će tako kraj nagraditi dobre a kazniti zle, ali će im i oprostiti ako se pokaju. Upravo zato se svemu tome možemo i smijati. Unatoč tome što su književni teoretičari tvrdili da u komediji nema emocija nego samo razum, psiholozi kažu da je

¹⁹ Iva Gruić, *Malograđanski purgerajski kič*, "Jutarnji list", 12. 07. 2009.

²⁰ Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979., poglavlje *Mit proljeća: komedija*, str. 186-210.

*Smijeh element somatskog izražavanja emocije*²¹, što znači da komedija u sebi nosi i emociju kojom također publika dolazi do katarze na kraju komada. To je sve skupa čini žanrom koji *afirmira temeljne vrijednosti društva*.²²

Upravo zato Histrioni igraju komedije jer dijele s publikom osjećaj potrebe afirmacije svijeta. Upravo zato su svi drugi tekstovi koji nisu komedije iz – afirmativnog koda.²³ Ponajprije klasici. Histrioni su igrali Shakespeareovu *Oluju*, kao pobjedu vjere nad magijom i oprosta nad osvetom, a *Fausta* Christophera Marlowa kao tragediju kažnjenog bogohulnika. Dakle, igrali su onako kako je u tekstu zapisano, ali protiv suvremenih teorija koji *Oluju* tumače kao pobjedu licemjernog društva i poraz / rezignaciju glavnog lika, a *Fausta* kao afirmaciju pobune protiv Boga. Barokne tekstove poput Calderonovog *Zalamejskog Sudca* koji afirmira božju i kraljevsku pravdu ili Eliotovog *Ubojstvo u katedrali*, gdje biskup pogiba jer je častan i služi Crkvi te se suprotstavlja kralju, suvremeno kazalište ne igra! Kod Histriona je i kraj tragičnih komada (*Hamlet* ili *Romeo i Julija*) ukazivao na posljedice počinjenih grešaka i služio kao pouka onima koji gledaju. Kao što su ti komadi i napisani!

Naime, afirmativni komadi nisu *ružičasti* komadi koji ne priznaju probleme, afirmativni komadi mogu biti komedije sa sretnim krajem, ali i tragedije koje itekako pokazuju probleme. Međutim afirmativni komadi vjeruju da svijet ima smisao, tragične događaje pokazuju kao pouku publici i nose u sebi katarzu koja je bila temelj recepcije europskog kazališta 20. stoljeća.

Slijedeći tu liniju afirmacije svijeta, Histrioni su igrali i hrvatske pučke komade i junačke tragedije (Kukuljević Sakcinski *Juran i Sofija*) ili ljubavno-povijesne spektakle (Zagorkini *Kći Lotrščaka*, *Tajna krvavog mosta*, *Vitez slavonske ravni!*). U svim tim djelima vlada ona hijerarhija vrijednosti koja je u društvu i umjetnosti vrijedila do 20. stoljeća. Na vrhu je vjera koja tumači svijet, zatim je tu dužnost kao osnova odnosa prema društvu te čast kao osnova odnosa pojedinca. To je svijet u kojem vrijede ideali i temeljne ljudske vrijednosti, a pojedinac je podređen višem cilju. Upravo tu hijerarhiju vrijednosti zastupaju histrionske predstave jer su u njihovim predstavama vjera, ljubav, prijateljstvo moguće i pozitivne vrijednosti. Naravno da se to kosi s postojećom hijerarhijom vrijednosti koja vlada u društvu i umjetnosti 20. stoljeća gdje je na vrhu razum / znanost / istina kao način tumačenja svijeta, kritika društva kao odnos prema

²¹ A. Souliariac, *Psiho-fiziološki podaci*, u: Fadil Hadžić (ur.) *Smijeh*, Novinarsko izdavačko poduzeće, Zagreb 1961., str. 66.

²² Sanja Nikčević, *Neuništiva komedija ili afirmacija temeljnih vrijednosti društva*, “Književna revija” 1 / 2011., str. 36.

²³ Osim Beckettovog *U očekivanju Godota*, koji su očito prihvatili kao dio repertoara iz poštovanja prema redatelju Božidaru Violiću, koji je tim tekstom želio obilježiti umjetničku obljetnicu. Vidi u: Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 123.

društvu (pri čemu se *ruše* sve institucije društva od obitelji do Crkve) i napredak / želje pojedinca kao osnovno pravo međuljudskih odnosa bez ikakvih viših vrijednosti.

Zato i ne čudi da onaj tko Histrione prosuđuje iz ovih *novih*, dvadesetostoljetnih vrijednosti, vidi *anakronizam* i *nesnalaženje*. Kao Igor Ružić: *Histrionski svjetonazor, iako se s glumačkom zaigranošću ponekad lako složiti, laska si da je suvremena inačica pučkog kazališta, ali svakom novom produkcijom dokazuje svoju anakronost i nesnalaženje*.²⁴ Ali to nije nesnalaženje, to je svjestan izbor vrijednosnog sistema iz kojeg Histrioni djeluju. Zanimljivo je da je i publika, unatoč promjeni vrijednosne paradigme u društvu, ostala *anakrona*, odnosno sklona onoj prijašnjoj hijerarhiji vrijednosti. Upravo će spomenute vrijednosti Nataša Govedić ironizirati, ali i, upravo zbog tih vrijednosti, logično vezati uz Viteza i Histrione i napad na Crkvu.²⁵ Zanimljivo da je osim Histriona i publika, unatoč promjeni vrijednosne paradigme u društvu, ostala *anakrona*, odnosno sklona onoj prijašnjoj hijerarhiji vrijednosti. Zato su kritičari koji nisu voljeli Histrione napadali i publiku kao *lažnu* kako je to povodom izvedbe *Grička vještice* napisao Mislav Hudoletnjak: *Na predstavu Grička vještica ne dolazi kazališna publika, već televizijska pa i nogometna. To je lažna publika kao što je lažna i predstava*. Predstava je igrana pet godina, vidjelo ju je 50.000 ljudi, *lansirala* je u kazališnu orbitu Enu Begović i Krunu Šarića (kontesa Nera i Siniša), ali svi su oni za Mislava Hudoletnjaka bili ne samo lažni nego i *mrtvi*, kako je naslovio svoj tekst *Mrtvački teatar za mrtvačku publiku*.²⁶ U *visokoj* umjetnosti očito publika nema pravo na svoje mišljenje.

Oni koji su napadali Histrione radili su to iz tri razloga. Dva sam pokazala do sada. Prvi je bio taj da su rušili vladajuću estetiku i dokazivali da ribari i težaci razumiju Shakeseparea kojeg je režirao glumac! To je bilo doista revolucionarno za omjer snaga u hrvatskom kazalištu u kojem je vladao redatelj. Drugi razlog napada na Histrone je njihova afirmativna poetika, odnosno afirmacija vrijednosti koje se više ne *nose* u 20. stoljeću (obitelj, ljubav, vjera, prijateljstvo...). Treći razlog je – njihova politička linija koja je afirmirala ljubav prema domovini i naciji.

²⁴ Igor Ružić, *Tendenciozan i nevješt igrokaz u Histrionskom domu*, Tportal 23. 01. 2012. <http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/172023/Tendenciozan-i-nevjest-igrokaz-u-Histrionskom-domu.html>

²⁵ *Hijerarhija naših autoriteta na Opatovini je doista formulirana pretpovijesno konzervativno: na vrhu je Bog, zatim nešto niže Otac hrvatske nacije, a namjesto Svetog Duha – lik i djelo Zlatka Viteza. Nešto slično možemo naći i u Caritasu gdje. Jelene Brajša, kojoj je već spominjani Bog također namijenio položaj autoritarne predstavnice svevišnjeg stožera za ovozemaljska pitanja nezbrinute djece, rukovodeći se principom: što je više silovane i zlostavljane djece (v. Brezovica), to je Jelena Brajša sigurnija u svoju misiju. Crkveni i kazališni krugovi po pitanju poštivanja desnih autoriteta veoma su slični: ako se netko prozove božjim namjesnikom na Kaptolu ili Opatovini, teolozi i teatrolozi spremno će povjerovati da im još jedino preostaje smjerno se pokloniti.* Nataša Govedić, *Pucanje iz kazališta: generalska artiljerija*, "Zarez", 01. 07. 2005.

²⁶ Mislav Hudoletnjak, *Mrtvački teatar za mrtvačku publiku*, "Novi prolog", 4-5 / 1987.

Političko kazalište ili drugačiji prikaz stvarnosti

Iako je, dakle, njihova dominantna poetika bila afirmativno kazalište temeljnih ljudskih vrijednosti, upravo se zbog toga nisu ulagivali trenutačnoj vlasti nego su prema njoj bili subverzivni. Naime, afirmirali su ono što je politička vlast uglavnom negirala – ljubav prema naciji i domovini. Histrioni nisu igrali hrvatske tekstove i kajkavske obrade samo zbog komunikacije s publikom nego i zbog svoje političke opcije, kako Vitez kaže: *nije bilo riječi samo o kazalištu nego prije svega o svjetonazoru i političkom stavu!*²⁷ Ili, kako je za desetgodišnjicu Histriona Potočnjak rekao: *htjeli smo da radimo angažirane tekstove ali i da uspostavljamo kontakt s publikom.*²⁸ A taj stav i angažman je bio: *Nakon velikog uspjeha Domagojade /.../ grozničavo sam tražio tekst koji bi bio logičan nastavak naše uspješnice: što znači hrvatski mladi autor koji problematizira hrvatsku povijest i tekst koji sadržava elemente pučkog kazališta.*²⁹ Vitez je to zvao satira: *često su to kazališni kritičari podcjenjivali i proglašavali nižom vrstom kazališta, zvali ga pučkim ili narodnim kazalištem. A mi smo /.../ uvijek imali i taj jako politički angažman koji je išao van kroz satiru.*³⁰

Ne zaboravimo, početak Histriona je bila 1975. godina, dakle vrijeme nakon 1971. i poraza Hrvatskog proljeća. To je bilo vrijeme kad je igrati hrvatske tekstove bilo na rubu nacionalizma. Kako Vitez komentira: *Mi smo bili prvi teatar koji je nakon Karađorđeva progovorio o hrvatskim problemima, baštini. Igrali smo Šenou, Kukuljevića, Krležu, Matoša, Majera, Zagorku. U vrijeme kad se to baš nije nosilo.*³¹

Histrioni su od početka dominantno igrali suvremene hrvatske političke groteske³² (dominantno Škrabe – Mujičić – Senker i Ive Brešana, ali i Stjepana Šešelj, a kasnije Borislava Vujčića *Kralju ipak ne sviđa se gluma* ili Mate Matišića *Legenda o sv. Muhli*), a prilagođavali su političkoj situaciji svog vremena i stare komedije. Odatle tri različite predstave *Diogeneša*, od kojih svaka odgovara svom desetljeću i govori o njegovim problemima (1982., 1988. i 1993.)! Spomenute političke groteske nisam svrstavala u komedije jer ti tekstovi, unatoč smijehu, komici i parodiji kao i ludičkoj zaigranosti glumaca, nemaju sretan kraj. U svijetu groteske dobar i pozitivan junak nema nikakve šanse za opstanak i na kraju završi zauvijek zarobljen u svijetu koji mu je neprijateljski. Očito je taj junak (Domagoj u *Domagojadi*), prikazane sudbine i situacije kroz koje su junaci

²⁷ Zlatko Vitez, *Između glumišta i politike*, Kapitol, Zagreb 2013., str. 277.

²⁸ Žarko Potočnjak, *Precizan osmišljen glumački sistem* u: Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 27.

²⁹ Zlatko Vitez, *Između glumišta i politike*, Kapitol, Zagreb 2013., str. 276.

³⁰ Bojana Radović *Zlatko Vitez: Krležu me pitao: ma kome vi to igrate, nije vjerovao da će Krležijada biti hit* (intervju povodom Nagrade Hrvatskog glumišta), "Večernji list", 24. 11. 2012.

³¹ Dobroslav Silobričić, *Koliko se sjećam, Tuđman je samo jednom urlao na mene* (intervju sa Zlatkom Vitezom), "Jutarnji list", 3. 11. 2012.

³² Zvonimir Mrkonjić, *Preobrazbe farse* u: *Ogledalo mahnitosti*, Zagreb 1985.

prolazili u *Krnjevalu*, bio metafora Hrvatske ideje jer su sve te povijesne igre imale na kraju scenu suvremenog društva u kojima je jasno bila izrečena poruka. Ivo Brešan je pak pisao direktne političke replike na stvarnost. Pokazivao je male primitivne apartčičke sistema koji uime političke ideje uništavaju pozitivnog junaka intelektualca ili bilo koga tko se pobuni protiv njih. Te su političke groteske bile doista političko kazalište, vrlo kritičko i subverzivno prema vladajućem komunističkom sistemu.

Na toj hrvatskoj liniji su junačke i plemićke tragedije poput *Jurana i Sofije* ili *U Bečkom Novom Mjestu* koje afirmiraju ideju uspostavljanja hrvatske nacije na plemenitim idejama. Histriioni nisu o tome tako otvoreno govorili na samim počecima (sve su citirane Vitezove izjave iz kasnijeg vremena), ali bilo je očito što rade. Svi koji su ih vidjeli su shvatili. I publika koja ih je zbog toga voljela, ali i kritika koja je različito reagirala, ovisno o kritičarskoj političkoj vizuri.

Iako je *Domagojada* dobila kritičarske pohvale i poziv na sarajevski MESS te nagrade na festivalu, nakon nastupa na festivalu Miro Lasić ih je napao zbog političkih stavova. Njegov je kasniji napis prenijelo nekoliko novina (sarajevski “Odjek” i “Oslobođenje“ te beogradski “Komunist”!)! Nakon *Krnjevala* Stjepana Šešelja Branko Nadilo je u kulturnom tjedniku “Oko” pitao tko to *manipulira s mladim glumcima u političke svrhe*,³³ a *zaštitnici jugorežima govorili su da je na liniji hrvatskih prolječara i nacionalista*.³⁴ To je 1976. bila ozbiljna optužba to više što je na jedinoj zagrebačkoj izvedbi bio Bruno Bušić neposredno pred odlazak u inozemstvo. Nakon *Krnjevala* smanjili su im ionako malu dotaciju, nitko im nije htio dati prostor u Zagrebu da ga dalje igraju, a ni Muzička omladina nije htjela surađivati s njima jer: *sve dok se politički ne očistite mi s vama ne želimo imati posla*.³⁵ I kasnije su ih napadali da su *nacionalistički kič*.³⁶

Moglo se očekivati da će osnutak hrvatske države promijeniti vladajuću paradigmu, ali, iako je došlo do promjene u politici, u kulturi je ta promjena bila teško vidljiva. Zato je jedino u Histriionima danas moguće postaviti neke teme o Domovinskom ratu i poraču. Dok u našoj kazališnoj glavnoj struji dominira prikazivanje hrvatske krivice u Domovinskom ratu, Vitez postavlja predstave u kojima govori o lažnim osudama protiv generala (Miro Međimorec *Hrvatska Antigona*) ili stradanje hrvatske žrtve u Domovinskom ratu (Bužimski *Stanari izgubljenog doma*; Amir Bukvić *Djeca sa CNN-a*). Histriioni su zadržali i kritičnost prema komunističkom režimu, pa su tako postavili *Orden Stjepana Čuića*, svojevremeno zabranjen kratki roman, ali i nove tekstove koji govore o

³³ Branko Nadilo, *Jadranska operacija Histriiona ili glupost u kojoj ima sistema*, “Oko”, 4. 11. 1976. preuzeto iz: Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb, 1985., str. 42.

³⁴ Zlatko Vitez, *Između glumišta i politike*, Kapitol Zagreb, 2013., str. 277.

³⁵ *Opatovina je zadnja crta hrvatskog glumišta* “Vjesnik”, 27. i 28. 08. 20005. preuzeto iz: Zlatko Vitez *Između glumišta i politike*, Kapitol, Zagreb 2013., str. 282.

³⁶ Zlatko Vitez, *Između glumišta i politike*, Kapitol, Zagreb 2013., str. 282.

tome vremenu poput *Hrvatske Antigone* Mire Međimorca i *Tko je srušio berlinski zid* Amira Bukvića, *Mojeg slučaja* Vlade Gotovca, ali i *Bunjevačkoga bluesa* Tomislava Žigmanova, koji vrlo potresno govori o nesretnoj sudbini bunjevačkih Hrvata.

No, ta linija afirmacije ljubavi prema domovini i dalje se u hrvatskim kazališnim i kulturnim krugovima koji dominiraju institucijama glavne struje i medijskim prostorom smatra nacionalističkom (u negativnom smislu) i indoktrinacijom. Tako će Igor Ružić reći za Histrione povodom predstave *Stanari izgubljenog doma* Dubravka Jelačića Bužimskog: *Sve navedeno ne bi bilo toliko važno da je i nova produkcija u Histrionskom domu jedna od lakih pošalica, ali Dom ima bitno drukčiji repertoar od Ljeta, pa dok se na Opatovini tijekom vrućih mjeseci publika smije mentalitetu, zimski dani rezervirani su za kontemplaciju i indoktrinaciju.*³⁷

ZAKLJUČAK ILI VAŽNO JE IMATI IZBOR

Teatar koji njeguje Kazališna družina Histrion (osnivač i voditelj Zlatko Vitez) često se zove *glumačkim* i *pučkim*. Oni su doista krenuli kao glumačka pobuna u želji za slobodnom igrom s pučkim političkim farsama (Škrabe – Mujičić – Senker, Šešelji) ali su kroz tri faze vlastitog postojanja prerasli od mladenačkog bunta (70-ih, kazališna družina prosvjetiteljskog nauma koja brodom dolazi u mala mjesta na otocima) i kazališnog pokreta (80-ih, ljetna pozornica u Zagrebu na Opatovini) u jednu definiranu estetiku (2000-ih, vlastiti prostor u Histrionskom domu u Ilici, Zagreb). Histrionska poetika je supostojala s postojećom, dominantnom estetikom, bila je istovremeno i borba za drugačije / drugo kazalište i subverzivna u odnosu na postojeću estetiku (ali i politiku). I to u nekoliko aspekata: za razliku od vladajućeg redateljskog kazališta, koje je izbacilo iz kazališta i pisca i glumca i publiku, Histrioni su čuvali dramskog pisca (osobito domaćeg), glumačku igru i komunikaciju s publikom. Svojim izborom tekstova nudili su publici ne samo smijeh nego i zanimljive priče, prepoznatljive likove, pozitivne emocije i katarzu. Njihovo kazalište afirmira temeljne vrijednosti društva, od ljubavi, obitelji, vjere ili nacije, ali je od samih početaka njihova poetika imala i drugačiju sliku stvarnosti od one službene. Uz afirmaciju stvarnosti, igrali su i tekstove izrazito kritičke prema komunističkom sistemu u kojem su živjeli, ali iz prohrvatske vizure, od političkih farsi 70-ih do prikaza Domovinskog rata i postratne hrvatske stvarnosti.

U povodu obilježavanja desetgodišnjice Histriona 1985., Žarko Potočnjak je rekao: *nažalost nije to postao kazališni pokret. Ovako je to ipak u krajnjoj liniji poraz. Jer se u suštini u hrvatskom teatru (do sada) nije ništa pomaklo, a to je bilo vrijeme kad se moglo.*³⁸ Potočnjak je u pravu da je glavna kazališna struja ostala ista, i to ne samo deset

³⁷ Igor Ružić, *Tendenciozan i nevjest igrokaz u Histrionskom domu*, Tportal 23. 01. 2012. <http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/172023/Tendenciozan-i-nevjest-igrokaz-u-Histrionskom-domu.html>

³⁸ Jurica Kerbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb 1985., str. 27.

godina nakon pokretanja Histriona, nego i do dana današnjeg. Glavna struja je i danas redateljska, a danas i postdramska, a glavna kulturna struja kritički nastrojena prema svakoj afirmaciji temeljnih ljudskih vrijednosti, a osobito ljubavi prema naciji! Točno je i da su Histrioni i danas na medijskoj margini i *politički sumnjivi*. Kao i kad su počeli! Možda je stanje čak malo lošije jer je prije bilo više prostora za kulturu i kazališnu kritiku, pa su se barem više mogla čuti i različita mišljenja, dok će danas samo predstave određenih kazališta dobivati medijski prostor. Ali se ne slažem s Potočnjakom da je to poraz. Nikako!

Koliko god se Histrione medijski prešućuje ili napada, toliko ih se nagrađuje i hvali! *Domagojada* je na MESS-u osvojila nagrade, predstava je dobila Zlatnu masku, a Žarko Potočnjak Zlatni lovor vijenac. Za *Glumijadu* su Histrioni, samo pet godina nakon osnivanja, dobili nagradu Hrvatskoga glumišta kao prvo izvaninstitucionalno kazalište! I to se nastavilo s nagradama kako predstavama, tako i glumcima, pa i samom Vitezu. Tako je Zlatko Vitez dobio Nagradu za životno djelo Vladimir Nazor (1997.), a 2012. Društva dramskih umjetnika, gdje je uvijek, uz njegov glumački rad isticano i djelovanje s Histrionima! Dakle, od početaka do danas ima onih u hrvatskoj sredini koji Viteza i Histrione ne vole, ali ima i onih koji ga vole!

Uz to, sigurna sam da je ta Vitezova pobuna, njegovo ustrajanje (i opstojanje) u svojoj poetici ohrabrilo i druge glumačke pobune. Kako glumaca koji su postali redatelji (Rene Medvešek i Boris Svrtan 1992., Matko Raguž 1994., itd.), tako i glumaca koji su postali pisci (Trpimir Jurkić, Elvis Bošnjak, Zvonimir Zoričić, Danko Ljuština, itd). Sve su to bile posljedice pobune protiv vladajućeg redateljskog kazališta! I sve su otvarale prostor za publiku. Bez Viteza i Histriona koji su krčili put bilo bi im puno teže.

Najveći dokaz njihovog uspjeha je činjenica da ih je uvijek, baš uvijek, voljela publika. Od početaka i dalekih otoka do današnje velike scene na Opatovini od 500 mjesta! Njihova najnovija premijera na Opatovini *Gospon doktor Vinski Opatovinski* premijerno je održana 12. srpnja 2014. a "Večernji list" je 11. kolovoza 2014. objavio da je u mjesec dana od premijere, unatoč kišnom ljetu, prešao brojku od 10.000 gledatelja!³⁹

Zato Potočnjak nije u pravu. Sama činjenica da su Histrioni opstali, izdržali, izborili se za prostor drugačijeg kazalište od onog u glavnoj struji iznimno je važna. Nudili su publici izbor i pomogli joj da ne odustane od kazališta. Zadržali su u kazalištu sve ono što je temelj kazališta i što pomaže kazalištu da preživi kroz razne mode. To što ova današnja moda dugo traje ne treba nas obeshrabriti! Traju i Histrioni!

³⁹ *Vinski Histrioni prešli 10.000 gledatelja*, "Večernji list", 11. 08. 2014.

ŠTO JE *MLADO* U GRADSKOM KAZALIŠTU MLADIH SPLIT

Gradsko kazalište mladih Split tijekom sedamdeset godina rada mijenjalo je i svoja imena i svoj profil. Od 1953. djeluje pod imenom Titovi mornari, od 1991. pod imenom Kazalište mladih, a od 1994. pod imenom Gradsko kazalište mladih Split. S dva ansambla, amaterskim i profesionalnim, odigralo je više stotina premijernih i repriznih predstava, kako domaćih tako i stranih autora, onih za djecu i onih za ozbiljnu publiku (Shakespeare, Molière, Čehov, Nušić, Uvodić, Šoljan), u čemu su sudjelovala neka od najpoznatijih glumačkih i redateljskih imena hrvatskoga glumišta (Dvornik, Genda, Vidović, Odak, Mani Gotovac, Sekelez, Bulić, Kljaković, Paro, Simonelli, Tanhofer, I. Marjanović, Z. Ladika, Golovko, Boko, Lemo...). Djelujući uz Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, Kazalište mladih nije bilo tek pozornica i priprema za daske nacionalne kuće, nego je samostalno gradilo svoju prepoznatljivu repertoarnu politiku, nekad slijedeći trendove domaćih kazališta, nekad idući ispred i okrećući se novim izazovima. Dijelom se tako oslanjalo na dugu tradiciju pučkoga teatra, što se ogleda u izboru pojedinih komada i u režijama Vanče Kljakovića, a dijelom i u suvremenim režijskim koncepcijama (Golovko, Paro, Boko, Lemo...), koristeći se kako svojim glumačkim snagama, tako i *posuđujući* od značajnijeg susjeda. Od predstava s najvećim odjekom, kakvim se ne mogu pohvaliti ni naša poznatija kazališta, brojem izvedbi izdvaja se Bokin *Kazališni sat* (preko 500 izvedbi), dok predstave *Ljubovnici*, *Mali libar* i *Tešament* imaju gotovo kulturni status i zaštitno su mjesto Gradskog kazališta mladih Split. Nerijetko, bile su izazov koji mnoge predstave kazališta iz susjedstva, Hrvatskoga narodnog kazališta, nisu mogle doseći!

1. Gradsko kazalište mladih Split utemeljeno je u prosincu 1943. godine, u El Shattu, gdje se u jeku ratnih zbivanja sklonila velika skupina izbjeglica iz ratom zahvaćene Dalmacije. Među njima, a zacijelo zbog potrebe da se i kulturom olakša teški život u tuđini, skupina entuzijasta organizirala je folklornu, baletnu, zbornu i dramsku scenu koje se, nema sumnje, mogu smatrati početcima prvoga i jedinoga kazališta u Europi koje nije u njoj i osnovano. Iz škrtih podataka iz tog vremena može se doznati da je prva javna izvedba kazališta održana 18. veljače 1944.

U pijesku El Shatta započeti kulturno-umjetnički rad društvo je nastavilo povratkom u zemlju, a intenzivnija se kulturna i umjetnička nastojanja mogu pratiti od 1953. godine kada društvo djeluje pod imenom Titovi mornari. S motivacijom da mladež i djecu okuplja u dramsku, baletnu i zborsku scenu, društvo se uskoro profesionalizira te 1965. godine dobiva i profesionalni ansambl. Svakako vrijedi istaknuti da su među prvim članovima bili kasniji istaknuti dramski umjetnici Magda Matošić, Marko Bralić te kasnije jedan od najznačajnijih hrvatskih dramskih umjetnika Josip Genda.

Od 1951. pa do 2013. u kazalištu je izvedeno više od 280 predstava, bilo domaćih (hrvatskih i jugoslavenskih) bilo stranih autora. Od domaćih: Rabadan, Fabio¹, Nazor, Hell, Mihaljević, Raos, Šoljan, Zvrko, Svetec, Palada, Vitez, Krleža, Šenoa, Hitrec, Mažuranić, Uvodić, Kaleb, Bruerović, Zovko, Kozarac, Ivanec, Begović; srpski: Antić, Ćopić, Radović, Popović, Kočić, Nušić i dr., a od inozemnih: Molière, Twain, Puškin, Čehov, Goldoni, Collodi, Molnar, Dickens, Defoe, Plaut, Shakespeare, Mrožek, Prevert, Čapek, Tagore, Hašek, Ezop, Beckett, Pagnol, Ionesco, Stoppard, Cervantes, Lorca, Gogolj, Pirandello, Orwell, Grimm i dr. Vrijedi istaknuti da je kazalište pripremalo i baletne predstave te kolaže prigodnih recitala uglavnom prigodno (Nova godina, Božić...).

Premda se u prvim godinama djelovanja kazališta ne može govoriti o instituciji s jasnom i profiliranom kazališnom politikom, pa je i kazališna praksa ponajviše edukativnoga karaktera, što se vidi i u repertoaru predstava, ulogu profiliranja kazališta u umjetničkome smislu imali su režiseri koji su u njemu djelovali. U našem radu stoga ćemo se osvrnuti na ona imena s najvećim brojem režija i ona – dijelom s uporištem na kritičkoj recepciji – koja su ostavila najdublji umjetnički trag u njegovu reprezentiranju.

2. Među prvima to je Vjeročka Kudrjavcev, sestra kasnije poznatoga splitskoga kazališnog kritičara i teatrologa Anatolija Kudrjavceva. Ona je režirala Nazorovu *Pepe-ljugu*, *Nevidljivog Jurića* (Viktora Cara Emina), *Kraljevića i prosjaka* (Marka Twaina), *Čarobne papučiće* (Davora Jerkovića), *Petricu Kerempuha* (Mladena Širole), *Kuzmu zamlata i njegova slugu Balda* (Aleksandra Sergejeviča Puškina), *Mirandolinu* (Carla Goldonija). Razvidno je da su posrijedi režije uglavnom djela namijenjenih djeci. Uz

¹ Na sceni Omladinske pozornice 2. travnja 1957. izvedena je predstava scenske melolegende *Orfej Nedjeljka Fabrija* u *scenskom okviru* / režiji Rikarda Simonellija u kojoj su kao glumci nastupili Ivica Vidović, Davor Borčić, Lenko Blažević i dr. Ako je suditi po kritici, koju potpisuje Igor Zidić, predstava je nagovijestila *zrelost mladog autora*, a sama je režijska koncepcija bila *moderna i efektivna*, adekvatna *zamisljivosti djela*. Usp. *Orfej na sceni Omladinske pozornice*, "Slobodna Dalmacija", 2. 4. 1957. Predstava je izvedena i u studenome 1958. godine u režiji Davora Borčića, koji je ujedno igrao i lik Tumača, a uz njega nastupili su i Ivica Vidović i Neva Bulić, a predstava je ocijenjena *vrlo dobrom* pa je, prema riječima kritičara Marina Kuzmića, *treba zadržati na repertoaru* jer je Pozornica mladih s njome na kazališne daske iznijela *entuzijazam, umjetničku zrelost i očiti talent svojih mladih članova*. Usp. *Melolegenda Orfej Nedjeljka Fabrija*, u: "Slobodna Dalmacija", 20. 11. 1958. Zanimljiv je podatak da su Fabrijevu dramu na IX. općinskoj smotri kulturno-prosvjetnih društava i grupa igrali i Pozornica mladih u režiji i scenografiji Davora Borčića te grupa Srednje ekonomske škole. Usp. *Dramske priredbe*, u: "Slobodna Dalmacija", 28. 5.1959.

nju, znakovit broj režija s djelima za djecu i mladež potpisuje tih godina i Neda Lahman Kovačević (Jovanka Artonović, *Želja*, isto: *Mišini nestašluci*; Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*; Hector Mallot, *Bez obitelji*; Željko Hell, *Aladin i čarobna svjetiljka*; S. V. Mihalkov, *Veseli sinovi*; H. Beecher-Stowe, *Čiča Tomina koliba*; V. M. Đorđević, *Biberče*; B. Mihaljević, *Zeko, zriko i janje*; *Indijanci veselog perivoja*; *Među najljepšim pričama*; D. M. Miletin–D. Morović, *Veselo putovanje na mjesec*; B. Čopić, *Hrabra četa Jovančeta*; E. Hamar, *Vuk pred sudom*; V. Rabadan, *Zelene zrake*; M. Širola: *Mali bjegunci*; *Tri djevojčice*; *Petrica Kerempuh*; C. Dickens, *Oliver Twist*; J. Spyri: *Heidi*; S. Penčić, *Ptičica u snijegu*; M. Twain: *Kraljević i prosjak*; S. Dražen, *Put u sreću*, te Franjo Pejković (V. Rabadan, *Mali Palčić*; B. Chudoba, *Jurekov reflektor*; H. Beecher-Stowe, *Čiča Tomina koliba*; Molière: *Škrtač*) i Juraj Knežević, Ivo Marjanović, ali i Janko Marinković, a kao redatelji ogledali su se i Josip Genda (M. Širola: *Paunica djevojka*; *Jazavac pred sudom*) i Ratko Glavina, dok se kao koreograf najviše spominje Mila Katić...

Godine 1963. u kazalište dolazi Sava Komnenović, koji u godinama koje slijede uglavnom potpisuje režije premijernih komada: *Hvalisavi vojnik* (Makcije Plaut); *Kapetan Džon Pipl-foks* (Dušan Radović), *Na tri kralja ili kako hoćete* (W. Shakespeare), *Hajduci* (B. Nušić), *Djevojka sa naslovne strane* (P. Đorđević), *Izlet* (J.Kislinger), *Hodl de Bodl – Dva vjedra vode* (Aad Edmond Greidanus), *Pustolovine Toma Sojera* (M.Twain), *Krađa u zbornici* (R. Lange), *Pinocchio* (C. Collodi), *Laža i paralaža* (J. S. Popović), *Jazavac pred sudom* (P. Kočić), *Mladost otaca* (B. L. Gorbatov), *Pustolovine Haklberija Fina* (M. Twain)... I kasnije, 1969. godine Komnenović potpisuje režije: Plautova *Hvalisavog vojnika*, Davičovu *Pesmu*, Nušićevu *Gospođu ministarku* i *Sumnjivo lice* (1978.), Trifunovićevu *Bajku o caru i pastiru*, dramski kolaž Miroslav Krleža (1982.) Đokićeve komade: *Biberče* (1983.), *Grdilo* (1984.), *Vitez straha* (1984.) te *Heidi* J. Spyrija..., nažalost bez prepoznatljivijeg redateljskog rukopisa.

Svakako nadasve značajan nadnevak u povijesti kazališta, od 1991. godine pod imenom Kazalište mladih, a od 1994. pod imenom Gradsko kazalište mladih Split, kroničari kazališnih zbivanja vezuju uz dolazak Milovana Alača. On je u Split došao 1957. godine i debitirao na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta 14. veljače 1958. u Shakespeareovu *Hamletu* i u ulozi Fortinbrasa. U istom je kazalištu Alač ostvario i pamtljivu ulogu u Eshilovoj trilogiji na Peristilu. Za njegov kazališni razvoj najviše zasluga imao je Tomislav Tanhofer, koji ga je i usmjerio na kazalište. Istovremeno, ali povremeno, Alač je igrao i u Titovim mornarima, gdje je ostvario jednu od svojih najboljih uloga u *Čiča Tominoj kolibi* H. Beecher-Stowe... Godine 1960. Alač napušta Split i odlazi u Mostar, glumi u kazalištu i na filmu (*Bitka na Neretvi*, *Velo misto...*), da bi se koncem 1963. vratio i počeo iznova raditi u kazalištu, honorarno, a od 1970. i u stalnom radnom odnosu. Na tom mjestu ostaje sve do umirovljenja 1996. godine.

U gotovo trideset godina redateljskoga rada Alač je režirao više desetaka dramskih komada; od režije Dickensova *Olivera Twista* na početku, u njegovoj se biografiji po-

sebno apostrofiraju režije A. P. Čehova (*Medvjed; Prosidba; Satirički kolaž; Vanjka*), A. S. Puškina (*Bajka o ribaru i ribici*), F. Molnara (*Junaci Pavlove ulice, Junaci velegrada* – adaptacija *Junaka Pavlove ulice*), S. Mrožeka (*Policija*), A. Krmpotića (*Jao meni, probudio se car*), Radoslava Pavlekića (*Dankova nova igra*), F. Bevka (*Djetinjstvo tvoje i moje*), R. Langea (*Krađa u zbornici*), D. Sušića (*Baja i njegova družina*), Z. Štaubringera (*Priča o Titu*), Čopića (*Nikoletina Bursać*), *Split Titu*, A. Šenoe (*Postolar i vrag*), S. Matavulja (*Bakonja fra Brne*), Frana Mažuranića (*Sjećanje na djetinjstvo*). ...Među Alačevim predstavama, koje nije pratila podjednaka kritička recepcija, po broju izvedaba posebno spominju Čapekovu *Poštarsku bajku* (premijerno izvedenu 1989.) s preko 300 izvedbi te *Sjećanje na djetinjstvo* Frana Mažuranića s više od 120 izvedbi.

Alačev doprinos splitskome kazalištu općenito, uz redateljski rad s nekoliko pamtljivih režija, svakako je i istaknuti pedagoški rad. Kao voditelj Dramskog studija za mladež utjecao je na razvoj nekolicine mladih glumačkih imena: Ecije Ojdanić, Vedrana Mlikote, Trpimira Jurkića, Filipa Radoša, Mladena Barbarića, Nade Kovačević i drugih. U tom smislu vrijedi naglasiti i predstave koje je spremao s mladim glumcima: izbor iz djela Čehova – *Satirički kolaž*; literarni sat *I moje i tvoje djetinjstvo* (F. Bevka), fragmente iz djela I. G. Kovačića – F. Bevka – B. Čopića – T. Arsovskog *Mrvica brani komandanta*, *Suvremeni pjesnici naši sugrađani* (Fiamengo – Popadić), monologe – prema tragediji *Hamlet: Što je on Hekubi*, scenske vježbe: *Pantomime-komunikacije*; kolaž *Novogodišnji susret*; recital *Barbara – kakva je glupost rat* J. Preverta, kolaž tekstova *Trpljenje (portret mučenika)*, *Amo vatrena muzo*, božićni kolaž *Sveta noć*, scenske vježbe *Krug*, božićni kolaž *Slava Bogu na visini* i dr.

U profiliranju Gradskog kazališta mladih posebno značajnu ulogu odigrao je Vanča Kljaković. Prva njegova režija bila je *Kazališni sat* Jasena Boke. Predstava o tome kako nastaje kazališna predstava, u povijesti ovoga kazališta, s više od 500 izvedbi, nosi atribuciju jedne od najizvođenijih, pa i u Hrvatskoj. O kakvoj je predstavi riječ, zacijelo ponajbolje svjedoče riječi kazališnog kritičara koji navodi: *Ne treba biti previše mudar da bi se zaključilo kako je pred ovom vragolijom priličan vijek trajanja i srdačan prijem kod publike. Predstava je to koja samu sebe preporučuje i ne treba joj advokat.*² Slične atribucije ističe i kritičar “Večernjega lista” navodeći da *Kazališni sat* sada kreće u pohod splitskom okolicom i gotovo je sigurno kako su inače dugovječne predstave splitskog Kazališta mladih ovim projektom dobile svoga novoga favorita.³ Da je posrijedi nesvakidašnja, predstava, govore i riječi da *Kazališni sat* otkriva male kazališne tajne i donosi niz zanimljivih karaktera skrivenih iza scene s kojima se publika nikada ne sreće.⁴ Za razliku od *Kazališnog sata*, Bokina *Opera za po groša* u Kljakovićevoj režiji nije imala jednak ili sličan odjek. Štoviše, zapisano je kako je posrijedi projekt koji Gradsko

² Anatolij Kudrjavcev, *Vragolija dugog vijeka*, u: “Slobodna Dalmacija”.

³ Slaven Relja, *Dvostruka čarolija*, u: “Večernji list”.

⁴ Dražen Matijević, *Kazališni sat otkriva male kazališne tajne*, u: “Solinska kronika”, 15. 4. 2008.

kazalište mladih u kazališno-umjetničkom smislu *kompromitira i izlaže kroki-kroket žvakanju nepromišljenika*. Također, kako *nema, gospodo, te Mrduše koja bi pristala na takvu vrstu apsurda*.⁵ Atribuirajući je *poprilično iscrpljenom*, sličnu ocjenu o predstavi izrekao je i kritičar “Jutarnjeg lista”.⁶

U istom kazalištu Kljaković je režirao i sljedeće predstave: *Tomislav i Adrijana* Hrvoja Hitreca (1993.), *Ljubovnike*, nepoznatog autora (1994.) i *Zdenac života* Jasena Boke, *Mali libar* Marka Uvodića Splićanina (1995.), potom Beckettov komad *U očekivanju Godota* (1996.), Kljakovićev *Teštamenat* (1997.), blagdanski igrokaz *Šumska priča* Nade Prodan (1998.), Pagnolov komad *Mario* (1999.), Cervantesova *Don Quijotea* (2001.), Feydeauov *Biž' ća, ne motaj se gola* (2003.), Perkovićevu dramu *Deus et machina* (2005.), Pirandellovu *Čovik, zvir i kripost* (2006.), Zovkovu *Ženici* (2007.) i Brešanovu *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja* (2008.).

Dvije Kljakovićeve predstave međutim zaslužuju detaljniji osvrt. I *Ljubovnici* nepoznatog autora i *Mali libar* Marka Uvodića Splićanina svrstavaju se, naime, među postignuća ovoga kazališnoga ansambla, a znakovitije su i vrjednije od predstava igračnih na sceni starijega i zvučnijega susjeda – Hrvatskoga narodnog kazališta. Štoviše, pokazale su kako Gradsko kazalište mladih nije samo mali susjed, već i kazalište koje baca rukavicu u lice autoritativnijem kazališnom ansamblu.

Pod velikim naslovom *Bravo Vanča*, Anatolij Kudrjavcev – godinama nepotkupljiv arbitar splitskoga (i hrvatskoga) glumišta – osvrnut će se na visok doseg *Ljubovnika*.⁷ Ističući da je režiser *obavio velik i minuciozan posao, odlučivši se na naročitu stilizaciju srodnu comedii dell' arte, ali u osebnom dosluhu s modernom scenskom šalom oslobođenom obzira naspram konvencionalnoj teatarskoj logici*, apostrofira da je Kljaković napravio predstavu značajnih vrijednosti koja će, unatoč manjkavostima jezične komunikacije, ostati *jedan dugotrajan i privlačan izazov dotičnoga kazališta splitskoj publici*.⁸

U Kljakovićevoj režiji više od trista godina stari komad bio je u *stanju ponuditi svojim novim suputnicima kroz vrijeme dostatne količine građe* zahvaljujući režiserovoj intervenciji i *premjestanju rugalice na aktualna poprišta*. Oslobodivši se mnogih teatarskih obzira, režiser se, navodi Kudrjavcev, slobodno *zaputio u šarenilo hiperboličnoga svijeta dosjetke*, šaleći se sa svime *što mu je došlo ruke, čak i sa siromaštvom stvari kojemu nije mogao materijalno doskočiti*. Koristeći se pri tome *tehnikom slagalice*, prividno *žrtvujući cjelinu za komadiće*, uspio je ostaviti predstavu *ispunjenu brojnim pojednostima žestoka glasanja, agresivnih boja i urnebesne pokretljivosti*. U provedbi ta-

⁵ Anatolij Kudrjavcev, *Po niskoj cijeni*, u: “Slobodna Dalmacija”, 15. 4. 1999.

⁶ Slaven Relja, *Edukacija s mirisom satire*, u: “Jutarnji list”, 16. 4. 1999.

⁷ Valja podastrijeti podatak da je dramski tekst, ako je suditi po kritičkoj recepciji vrlo uspješno!, na pozornici igran još 1935. u Strozzijevoj režiji. Usp. Ć. Čičin Šain, u: “Novo doba”, 12. 10. 1935.

⁸ Anatolij Kudrjavcev, *Bravo Vanča!*, u: “Slobodna Dalmacija”, 8. 6. 1994.

kvih teatarskih zamisli nije ga zaustavila ni *prenametljiva prostorna skučenost Teatrina* nego je zadatosti i ograničenja *pretvorio u mjesta stalnoga ključanja zornih izazova, a glumce prinudio na akrobacije glasovima i tijelima*. Uradio je to s takvim majstorstvom da je i *glumu u tim izrazito stilizacijskim okolnostima uputio prema različitim, individualnim varijacijama*, što – reći će kritičar – *u takvim prilikama rijetko postižu sudionici predstava kazališta visoke profesionalne reputacije*. Ne propuštajući pak naglasiti kako je u predstavi gluma *posjedovala značajne valere i naročit stupanj prilagodbe*, kritičar apostrofira da je u cijelosti bila *bez slaboga mjesta, zanimljive izražajnosti i govorne čistoće, nepopustiva u naponu i ritmu*, a visokom dojmu predstave *izvršno su pristajali i kostimi koji kao da su opravdavali sve utrošene viške energije usput nadoknađujući ugođaj što je izgubio scenografskim siromaštvom*.⁹ Poznavatelji splitskih kulturnih i kazališnih prilika rijetko su bili u prigodi svjedočiti oduševljenju ovoga kazališnog kritičara o predstavama kao što je to bio slučaj s ovom predstavom!

Da je predstava bila vrlo uspješna na svoj način govore i riječi koje je isti kritičar izrekao i godinu poslije. Na festivalu hrvatske drame, na Hvaru, predstava će *biti još punija od prošlogodišnje premijere* jer je riječ o *filigranskom tkivu nevjerojatno precizne i bogate izrade zahvaljujući raznolikosti i svježini glume*, ali i *dirigentskoj virtuoznosti redatelja*. Razlog je to zašto će kritičar napisati i da je riječ o *prilogu Marulićevim danima koji će ostalima biti teško nadmašiti*.¹⁰ Također neće propustiti naglasiti kako je riječ o predstavi koja će, uz *Posljednju kariku* Dramsko kazališta Gavella, *obraniti čast hrvatske dramske riječi na Marulićevim danima te godine*.¹¹ Iste atribucije predstavi odigranoj u *čudesnom prostoru hvarskoga kazališta* udijelit će i kritičar “Večernjega lista” navodeći da *predstava osvaja svojom energijom, ljupkošću i duhovitošću*.¹²

Još jedna Kljakovićeva režija ima snagu zaštitnog znaka ovoga kazališta. Riječ je o *Malom libru* Marka Uvodića koji je adaptirao Ante Jelaska (spojivši dvije novelete: *Ubit ću se* i *Ona od pivca*), a dramaturški obradio Jasen Boko. Kljaković je, podsjetimo, 1993. godine na pozornicu Hrvatskoga narodnog kazališta Split postavio *Libar Marka Uvodića*, također u Jelaskinoj adaptaciji, motiviran dvama razlozima: prvi je, po vlastitim riječima, da *splitskim komadom* obilježi proslavu obljetnice grada, a drugi je nemogućnost Kazališta mladih da se uhvati u koštac s velikim projektom s obzirom na broj glumaca i njihove mogućnosti te nepostojanje vlastite pozornice. Poput predstava koje su i tonom i ugođajem bliske tradiciji komedije dell’arte i pučkoga / ambijentalnoga teatra, i Kljaković – Uvodićeva drama u splitskoj je sredini imala veći odjek kod publike nego kritičke javnosti. Zacijelo računajući na to, ali i na činjenicu da je Gradsko kazalište mladih učinilo mnogo za splitsku sredinu, tim više jer su u njemu stasale mnoge kazališne veličine,

⁹ Isto.

¹⁰ Anatolij Kudrjavcev, *Čarolija u hvarskom kazalištu*, u: “Slobodna Dalmacija”, 24. 4.1995.

¹¹ Anatolij Kudrjavcev, *Obranjena čast*, u: “Slobodna Dalmacija”, 3. 5. 1995.

¹² Želimir Ciglar, *Ljupki ‘Ljubovnici’*, u: “Večernji list”, 26. 4. 1995.

Kljaković je htio napraviti *splitsku predstavu* na splitskoj kazališnoj baštini. I u tome je, ako je suditi po kritičkim osvrtima, doista i uspio. Podsjećajući da o Splitu Uvodić govori s duhovitošću nekadašnjih lokalnih obilježja te da je u predstavi sve *autohtono splitsko, splitskije od mnogih drugih splitskih i kvazisplitskih predstava na domaćoj pozornici*, režiser je, prema riječima kritičara “Slobodne Dalmacije”, i na *minijaturnoj pozornici* uspio spojiti *razna vremena i različita mjesta u trenutačna jedinstva*. Pošlo mu je to za rukom zahvaljujući blagosti stilizacije koja se ni na *trenutak nije odmetnula u onu dobro poznatu karikaturu povišenih tonova*, kao što je to bilo slučaj u popularnim tv-serijama. Štoviše, uz krajnju ekonomičnost, Kljaković je uspio *ostvariti zornu logičnost ne dopustivši poremećaje ravnoteže ni gomilanja koja su se mogla nametnuti u prilikama što ih tekst podmeće osjetljivim figurama ponavljanja*.¹³ Zahvaljujući tome, navodi kritičar, imponirala je režiserova sveopća lakoća *spajanja govornoga i zornoga u nekakav pirandelovski privid svijeta koji se vidi i čuje*, pa ne iznenađuje zaključak da *zacijelo nijedan drugi kazališni sastav i ni jedne druge kazališne okolnosti ne bi bile u stanju izvesti tu misiju s takvom mjerom vjerničkoga sudioništva*. U tom smislu treba gledati i kritičarev poziv na kraju: *Pođite, gospodo, i pogledajte to. Nema među vama nikoga tko se neće osjetiti barem kao da je ponuđen malim, ukusnim kolačićem*.¹⁴ Slično raspoloženje o predstavi izrazio je i kritičar “Večernjega lista” navodeći da je redatelj *blagom stilizacijom i krajnje jednostavnim rješenjima ostvario maksimalan učinak*.¹⁵

Ova predstava izvedena je i na Splitskome ljetu iste godine, iznova polučivši izvrsne kritike. U ambijentu drukčijemu od onoga *teatrinskog*, predstava je u Kljakovićevoj režiserskoj *punoj vlasti nad scenom* imala *funkcionalnost koju neće biti lako dosegnuti*.¹⁶ Zacijelo onda nije čudno da se navedena predstava izborila za status jedne od zaštitnih predstava ovoga kazališnog ansambla.

Zacijelo računajući s emocijama što ih pučki / ambijentalni teatar izaziva kod splitske publike – a njegova je tradicija u ovoj sredini izuzetno velika i duga – Kljaković se i sam kušao kao dramski pisac i režiser. Libreto opere *Giani Schicchi* naime poslužio mu je kao vanjski okvir koji je Kljaković *naselio* nepresušnom *unutrašnjom duhovitosti* koja odbija služiti bilo kakvom receptu logičnoga slijeda, a slaže se s *onim univerzalnim mediteranskim svjetonazorom* u kojemu život i nije doli dosjetka. Vještom stilizacijom, koja podsjeća na uvodićevske atmosfere i kolorit, on je oko testamenta pokojnoga Tona¹⁷ oblikovao *obiteljsku igru*, odnosno dramu interesa i strasti koja egzistencijalnu napetost razrješuje u smijehu i dopadljivost lokalne atmosfere, govora i prepoznatljivih predrasuda.

¹³ Anatolij Kudrjavcev, *Mali povratak Splita*, u: “Slobodna Dalmacija”, 8. 6. 1995.

¹⁴ Isto.

¹⁵ Slaven Relja, *Potruga za dušom grada*, u: “Večernji list”, 15. 7. 1995.

¹⁶ Anatolij Kudrjavcev, *Mjera po mjeri*, u: “Slobodna Dalmacija”, 23. 7. 1995.

¹⁷ Vanča Kljaković, *Teštamenat*, izvedeno 1997.

Po riječima kritičara “Slobodne Dalmacije”, u Kljakovićevoj režiji *duhovitosti riječi pridružene su duhovitosti kretnje*, a sve zajedno u primjerenom glumi, pa je i konačan dojam takav da se može pretpostaviti da će predstava *možda čak i nadmašiti* najbolje predstave ovoga ansambla, a može se – reći će u efektnoj poanti – očekivati i *borba za kartu više*.¹⁸ To je razlog zašto Lada Žigo navodi kako s *oduševljenjem ovu dramu treba uvrstiti u inače skromni opus splitskih pučkih, zabavljačkih drama*¹⁹ koje se *sažetom intrigom i glumačkom igrom mogu prenijeti gotovo u svako vrijeme, u svaki prostor i pred svaku publiku*.²⁰ Slično navodi i kritičarka koja drži da *pitka i duhovita predstava* ovo kazalište *može odvesti na gostovanja širom Lijepe naše*...²¹

Kljakovićev doprinos splitskome Gradskom kazalištu mladih, ali i svekolikom splitskom i hrvatskom glumištu, najbolje je sažeo kazališni kritičar Anatolij Kudrjavcev: *Veoma je dobro što Split ima svoje Gradsko kazalište mladih i svojega Vanču Kljakovića, jer da ih nema, preostalo bi nam tek uzdisanje za takozvanim pučkim teatrom i njegovim lepršavim ponudama od kojih ljudi lako postaju udobrovoljeni i raspoloženi*.²²

Koliko god je Kljaković svojim režijama i predstavama svratio pozornost na Gradsko kazalište mladih i njegovu *teatarsku mladost*, njegov repertoar i umjetničke dosege, u profiliranju kazališta svakako valja izdvojiti i režije Gorana Golovka. On u kazalište dolazi 1996. i do 2006. stalno je zaposlen, najprije kao redatelj i dramski pedagog te voditelj Dramskog studija za mladež, a potom do odlaska 2003. i kao umjetnički ravnatelj. Splitskoj kazališnoj publici Golovko se najprije predstavlja scenskom vježbom polaznika Dramskog studija *To smo mi* i projektom istoga studija *ST-samo tako*. S istim studijem za mladež postavio je 1998. predstavu *Split 3,4,5*, a godinu poslije i zahtjevniji dramski komad *Mračno kazalište (Ćelava pjevačica – Hamlet)* E. Ionesca i Toma Stopparda u dvije verzije, hrvatskoj i francuskoj. Iako je Golovko režirao i Ludwigov komad *Vlado i Tanja* (1999.), Shakespearov *San ivanjske noći* (1999.), Vitracov *Victor ili djeca na vlasti*, Mametove *Dionice, obveznice, umjetnine, nekretnine* (2002.), *Dom Bernarda Albe* F. Garcie Lorce (2003.), dvije predstave pobudile su veliku pozornost kritičke javnosti i gledatelja. To su režije Kalebovih novela *Na kamenju* (2000.) i *Drugi libar Marka Uvodića Splićanina* (2004.).

Golovkova režija Kalebovih novela *Na kamenju*, ako je suditi po kritičkom odjeku, okarakterizirana je kao *malo čudo* i kao *predstava koja može s lakoćom odoljeti i najvišim promatračkim kriterijima za raznovrsna gledališta*.²³ Razlog tomu je režiserova *iznimna* sposobnost da motive od kojih je knjiga i adaptacija, koju je uradio Slaven

¹⁸ Anatolij Kudrjavcev, *Trijumf stilizacije*, u: “Slobodna Dalmacija”, 28. 11. 1997.

¹⁹ Lada Žigo, *Lokalna komika*, u: “Večernji list”, 2. 12. 1997.

²⁰ Lada Žigo, *U vrlogu pohlepe, s vedre strane*, u: “Hrvatsko slovo”, 5. 12. 1997.

²¹ Nila Kuzmanić-Svete, *Pitka i duhovita predstava*, u: “Vjesnik”, 3. 12. 1997.

²² Isto kao pod 16.

²³ Anatolij Kudrjavcev, *Malo čudo*, u: “Slobodna Dalmacija”, 28. 10. 2000.

Rogošić, sastavljena, objedini tako da iz nje progovori drama života u njegovoj punini i sudbinskoj aktualnosti koje od gledatelja traže sućut. Pri tome je, ističe kritičar, svaki glumac pridonio vrsnoj izražajnosti cjeline koja ne nasjeda na poštapalice tzv. *modernog teatra*, poput ispisivanja *razularenih grafita po nevidljivim zidovima*, kako navodi isti kritičar.

Ništa manje izdašna u pohvalama nije bila ni Nataša Govedić.²⁴ Apostrofirajući da će EXIT nastaviti poticati gostovanje predstava *izvan očekivanog radijusa prijestolničke scene*, kazuje da su Golovko, kao režiser i scenograf, i njegovi glumci od motiva Kalebovih novela *stvorili dramu apsolutne prikraćenosti* koja svoju pamtljivost gradi *bez patetike, bez razbacivanja riječi ili pokreta, štedljivo i zgusnuto, kao da se radi o dragocjenosti svake sekunde*. Pri tome posebno izdvaja, zacijelo spočitavajući zagrebačkoj kazališnoj sceni, da se predstava može stvoriti bez mnogo novca, ali pod uvjetom da se posjeduje redateljska i scenografska mašta i majstorstvo kakvo je Golovkovo.

Izvršnost predstave atribucija je koju potpisuje i Vanja Škrobica²⁵, koja u predstavi *jasnih i mračnih simbola, metafora življenja u škrtom i žednom* ističe i Rogošićevu zanimljivu prilagodbu Kalebovih novela, kojoj su različite generacije glumaca ovoga kazališta dale svoj osebujan teatarski kod.

Da je Golovko pronašao formulu uspjeha *maloga kazališta*, možda još više pokazuje predstava *Drugi libar Marka Uvodića Splićanina*. Predstava koja se može smatrati svojevrsnim nastavkom Kljakovićeva *Libra...* iz sredine devedesetih, vrlo je dojmljivo uspjela povezati *literarnu i socijalnu baštinu s modernom kazališnom interpretacijom*. Bokinim riječima, Golovko je to uspio na način da se nostalgичno poigrao sa starim Splitom, njegovim ljudima, običajima i razmišljanjima, ali bez podrugivanja, *preispitujući istovremeno kultnu pozu staroga Splita sredstvima suvremenog kazališta*.²⁶ Pri tome je, dramaturški vješto, isprepleo motive Uvodićevih fjaba kojima je dodao tekstove iz satiričkih listova koje je sam Uvodić uređivao, a sve je smjestio u ozračje posljednjeg karnevala u gradu prije Drugoga svjetskog rata. Dramaturgija predstave je ciklična, vrijeme ne slijedi kronološki tijek i vrti se u krugu, pa se likovi vide u različitim razdobljima života, što stvara *dojam originalnosti i scenske uzbuđenosti*, kojoj su svoj prepoznatljiv prilog dali glumci, među kojima Boko izdvaja Magdu Matošić, Vladimira Davidovića (lik Ive Mušice), Jolande Tudor i Franka Strmotića... Sve zajedno, riječima kritičara, bilo je *suvremeno scensko ostvarenje* koje će dobro doći u *blijedoj scenskoj slici suvremenoga dramskog teatra*.

Da je splitska kazališna publika itekako *osjetljiva* na lokalne predstave svjedoči i sam redatelj ističući da predstava svoj uspjeh *duguje lokalnom splitskom koloritu*,²⁷ a

²⁴ Nataša Govedić, *Priča bez priče, ali sa snagom objave*, u: "Novi list", 3. 12. 2000.

²⁵ Vanja Škrobica, *Ako zagrebemo malo dublje...*, u: "Hrvatsko slovo", 3. 11. 2000.

²⁶ Jasen Boko, *Nostalgичno a suvremeno*, u: "Slobodna Dalmacija", 8. 12. 2004.

²⁷ Katja Tokić, *Uspjeh usprkos skepticima*, u: "Splitske novine", 8. 7. 2005.

koji mladi ansambl voli. Slične misli ispisuje i Vuković,²⁸ a potvrđuje ih reakcija s gostovanja Gradskog kazališta mladih u Zadru.²⁹

Da predstave bliske pučkome kazalištu imaju dobar odjek kod publike i da su jedan od znakova prepoznatljivosti Gradskog kazališta mladih, svjedoči još nekoliko predstava. Ponajprije mislim na predstave Ilije Zovka *I dajem ti do znanja* (1978.) u režiji Ratka Glavine, *Ženici* (2007.) u režiji G. Para te *Priredba* (2008.), istoga autora, u režiji Josipa Zovka. Od istoga autora, samo na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta igrana je, s podosta uspjeha, *Francuzica*. U isto ozračje uklapaju se i Molièrove *Pomodarke* (2001.) u režiji Ognjena Sviličića te Bruerovićeva *Vjera iznenada* (2003.) u režiji Tomislava Pavkovića; prva, poznatija pod naslovom *Kaćiperke*, ako je suditi po kritičkim odjecima, nije zavrijedila više od atribucije *kompromitirajuće amaterske, odnosno diletantske neuvjerljivosti*³⁰ pa bi i sam Molière bio *razočaran predstavom*,³¹ a ni Pavkovića predstava nije bila uspjelija. Posljednjih godina svjedoci smo suvremenih kazališnih tendencija (D. Ferenčina, Ivan L. Lemo, I. Šimić, A. Tomić,...) koje nisu imale i očekivani recepcijski odjek.

Značajan trag u splitskom Gradskom kazalištu mladih ostavio je Jasen Boko: i kao dramski pisac i kao dramaturg i kao redatelj. Kao dramskome piscu igrane su mu drame: *Kazališni sat* (1992.), *Zdenac mudraca* (1993.), *Bajka o ribaru i zlatnoj ribici* (1996.), *Opera za tri groša* (1998.); kao dramaturg radio je na predstavama (*Mali libar, Ovdje piše naslove drame o Anti...*), a režirao je *Bajku o ribaru i zlatnoj ribici* (1996.) i *Draga moja profesorice* (1997.).

3. Mijenjajući imena, repertoar i kazališni izraz, splitsko Gradsko kazalište mladih uspjelo se u svojem razvoju i profiliranju izboriti za prepoznatljivo mjesto u splitskoj kulturnoj i kazališnoj sredini, ali i šire. I onda kada je imalo prvotno edukativni karakter, a napose kada se redateljski i glumački a i repertoarno profiliralo, značajno je obogaćivalo kulturni život. Bilo je to ponajprije zahvaljujući osmišljenoj strategiji koja je počivala na osloncu na vlastite glumačke (i profesionalne i amaterske) i redateljske snage, ali – ako je suditi po kritičkoj recepciji najboljih predstava – i na repertoaru koji je korespondirao s interesima publike i izvedbama onih komada koji su u splitskoj sredini imali dugu tradiciju. Ponajprije mislim na komade koji su svojim sadržajem i kazališnom kulturom bliski tradiciji pučkoga kazališta. To su i *Ljubovnici* nepoznatog autora, *Teštamenat*, *Mali libar* i *Veliki libar* Marka Uvodića Splitsanina, ali i Zovkovi komadi *I dajem ti do znanja*, *Ženici* i *Priredba*, Molièrove *Pomodarke* i Bruerovićeva *Vjera iznenada*... Snagom umjetničkog doživljaja i brojem nametnule su se predstave Bokina

²⁸ Siniša Vuković, *Dug splitskoj i hrvatskoj baštini*, u: "Hrvatsko slovo", 21. 1. 2005.

²⁹ Damir Granić, *Mala, nostalgična i duhovita sličica iz života starog Splita*, u: "Zadarski krugoval", 14. 12. 2005.

³⁰ Anatolij Kudrjavcev, *Bez Molièrove svevremenosti*, u: "Slobodna Dalmacija", 5. 12. 2001.

³¹ Zlatan Olić, *Molière ih ne bi pohvalio*, u: "Večernji list", 5. 12. 2001.

Kazališnog sata i Golovkova predstava *Na kamenju*, o čijoj vrijednosti govore i nagrade koje su zavrijedile, te predstava *Hamleta*. Dakako da se pri tome ne smiju smetnuti s uma ni ograničenja u smislu skromne scenografije i kostimografije te zadatost prostora pozornice – koja su limitirala ukupni kazališni doživljaj.

Spomenute predstave, što je kritika i apostrofirala, koje možda i nisu pretendirale na veći uspjeh, bile su, čini se, izazov zvučnijem susjedu. Neki su kritičari to izrijeком i napisali, svjedočeći kako je riječ o predstavama koje iskaču izvan horizonta očekivanja što ih kazališta ovakvoga predznaka predmnijevaju. U tom smislu vrijedi istaknuti i činjenicu da je i zvučniji susjed u jednom trenutku posegnuo za predstavama sličnoga tipa uprizorujući npr. Zovkovu *Francuzicu* (2005., režiser V. Kljaković), s promjenljivim uspjehom – istina većim kod publike nego kod kritike, a slično je bilo i s Goldonijevim *Ribarskim svađama* u Brešanovoj režiji. Bjelodani je to dokaz kako ovdašnje kazalište, i kad se okreće zahtjevnijim redateljskim postupcima, ponajviše voli lake komade koji uspijevaju zabaviti.

Posljednjih godina kazališne režije u kazalištu potpisuju Golovko, Lemo, Plazibat, čija *Preobrazba* npr., ako je suditi po kritičkim odjecima, pripada vrjednijim postignućima na tragu modernoga kazališnog izraza. U smislu *mladosti kazališta* svakako vrijedi apostrofirati i Golovkov pedagoški rad jer – iskušavajući mogućnosti mladih glumačkih snaga – uvjerava da se ne treba brinuti za budućnost ovoga glumačkog kolektiva. U ovome osvrtu ne smije se smetnuti s uma i da su neke predstave (*Narančina kora*) uspjele uzburkale javnost, pa je bilo i zabrana zbog, kako je napisano, *neprimjerenog sadržaja*, a prava pozadina je, po riječima redateljice, autorsko nastojanje da se bude angažiran u smislu *kopanja po društvenim problemima*,³² što očito nije mnogima po volji.

Iako je tijekom godina Gradsko kazalište mladih bilo svojevrsna odskočna daska za veće kazalište, dijalog sa starijim i zvučnijim kazalištem poznaje te je imao i obrnuti smjer. Štoviše, mladost mladoga kazališta bila je poticajna za starijeg i zvučnijeg susjeda u mnogim segmentima kazališne prakse, pa se govor o njemu uklapa u široki kontekst teme – postojanja i supostojanja u hrvatskoj drami i kazalištu.

³² *Prosvjetari skinuli predstavu s repertoara*, u: "Slobodna Dalmacija", 25. 10. 2013.

GLUMČEVA SAMOSTALNOST, POKRETAČ ILI SMETNJA KAZALIŠTU / IZVEDBI

Glumac se, kaže Helmut Plessner, dijeli sam u sebi, između svoje slike i svoje simboličke moći. No, on ne smije podleći cijepanju, kao što to čini histerik ili shizofrenik, već mora, uz kontrolu nad tim otjelovljenjem, ostati na odstojanju od njega (2004:159).

Samostalnost ili samodostatnost?

Gluma, čini se, istodobno teži održavanju ega i njegovom gubljenju. Nosi u sebi spoj nespojivog, Narcisov način. Narcis je ujedno aktivan i pasivan. Što je ono što predstavlja Narcisov predmet ljubavi? To je, tvrde, *psihički prostor*, sama reprezentacija, fantazam.

Naslov teme koju sam odabrala, dakle, glasi: *Glumčeva samostalnost – pokretač ili smetnja izvedbi?* Odabrala sam ovu od ponuđenih tema, temu koja na prvi pogled djeluje jednosmjernom, isključivom, ali zapravo u sebi nosi mnoge paradokse. Naime, sam fenomen *glumačke samostalnosti* teško je odredljiv.

Predmnijeva li se možda da ta sintagma označava specifičnu *glumačku pokretljivost*, kreativnost pri pokusima i / li izvedbama a koja bi eventualno mogla zasmetati redateljima inženjerima,¹ ili manje spremnim redateljima, u smislu prepoznavanja i usmjeravanja *glumačkog unutarnjeg plova* (upotrijebimo dobro poznati Gavellin termin)?

Što je uopće *samo-stalnost* – mogućnost autorefleksije, svjesne gradnje uloge u skladu s redateljevim uputama, a u odnosu spram partnera? Ili glumčeva samostalnost podrazumijeva izmicanje žanrovskim odrednicama za koju se redatelj / ica odlučio / ila? Možda se glumčeva samo-stalnost prvenstveno shvaća kao glumčeva *stalnost*, ili – drugim riječima rečeno – kao glumčeva *stalna ličnost*?

¹ Vidi: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 2000., str. 36

Pitanja koja se nadalje nameću jesu i slijedeća; glumčeva *samostalnost* zasigurno ne nosi u svakoj od faza rada na predstavi istu težinu, kao ni sadržaj? Dakle, važno je precizirati je li glumčeva samostalnost smetnja ili potpora – kome ili čemu, i u kojoj fazi rada? Ukoliko je riječ o nudi vlastitih rješenja, *samostalnosti* tijekom pokusa, mogli bismo slijediti Louisa Jouveta, Konstantina Stanislavskog ili Lee Strasberga, pa i Mihaela Čehova, te reći kako je zapravo u pitanju glumačka kreativnost, inovativnost.

Glumac *od znanja*, koji je na taj način i samostalan, može strukturirati svoju ulogu, on je onaj koji razumije i gradi kompoziciju, arhitekturu role koju igra, a istovremeno je u mogućnosti biti u skladu s redateljevom estetikom.

Naknadno izmicanje?

No, možda je riječ o glumačkoj *samostalnosti* tijekom izvedbe? – o naknadnom izmicanju redateljskim uputama i partnerskim dogovorima, o takozvanoj *premijernoj glumi*, koja je pak na tragu izdizanja vlastite trajno *izgrađene uloge* kao glumca, pa je s druge strane prisutna i određena nemoć *glumca-zvijezde* (sjetimo se Jovetove dihotomije otjelovljeni / rastjelovljeni glumac). Ili se međutim radi o glumačkoj samostalnosti nakon premijere, tijekom post-premijernog života predstave? Ta opcija također nosi u sebi barem dvije interpretativne mogućnosti: teatar je mjesto trajnog *rađanja*, pa je u tom smjeru moguće govoriti o stanovitom unapređivanju predstave, ali je moguća i naknadna *samostalnost* narcističkog karaktera koja je mimo *duše i duha* predstave (kako bi rekao Craig) pa tako i mimo karaktera tj. trans-formacije koju glumac dogovorno realizira. Pri činu igranja pred očima javnosti.

Kazališna izvedba ili izvedba kazališta?

Predmnijeva li se možda da navedena sintagma (glumačka samostalnost) označava glumčevu obrazovanost, obaviještenost, zainteresiranost i za ona polja značenja koja su uglavnom, u tradicionalnom smislu podjele kazališnih djelatnika po *funkcijama*, pripodobiva tek redatelju i ostalom *užem kreativnom timu* samog redatelja (dramaturgu, suradniku za pokret, itd...)? Ili je možda riječ o glumcu / glumici koji / koja se bavi i problemima produkcije; kulturnom politikom ili kazališnom legislativom? Smeta li takav samostalan glumac / glumica kazališnoj izvedbi – ili – točnije – izvedbi kazališta?²

Trokut jedne kazališne igre

Pokušat ću otvoriti neka od ovih pitanja, uvodeći u *igru* zapisane razgovore glumca i redatelja; otvarajući trokut Paro–Šovagović–Krča (polilog koji uključuje tri glasa – glas redatelja Georgija Para te glumaca Fabijana Šovagovića i Drage Krče). Ti su

² Možda je dovoljno prizvati u svijest *Slamku spasa*, odnosno Vitomiru Lončar te njezine teme i probleme.

razgovori zabilježeni davne 1981. godine. Mnoge su se okolnosti od tada promijenile, pa tako i pozicije glumca / redatelja / dramaturga, ali su i dan-danas poticajne kako za razmišljanje tako i za ozbiljniju raspravu.

Tematizirajući poziciju velikog, autoritativnog redatelja, u ovom slučaju Branka Gavella, Georgij Paro – u svojoj knjizi *Iz prakse* – kaže: *Istina je da je Gavella malokad raspravljao s glumcima na pokusima o filozofskom ili političkom aspektu kazališta (i naoko se bavio isključivo najelementarnijim stvarima: govorom i pokretom)* (1981:55). Drago Krča potvrđuje tu tvrdnju: *Gavella je mislio da nije bitno glumcu sve reći, da mu to ne pomaže /.../ mislio je da ima stvari koje naprosto opterećuju glumca* (1981: 55-56).

Možda dakle samostalan glumac ne želi nužno biti upućen samo u određene glumačke *tehnikalije* oko stvaranja uloge (pitanje govora i pokreta...), već je otvoren i spreman i za filozofska pitanja o kojima promišlja redatelj / ica i dramaturg /inja? Tomu u prilog navodim citat iz razgovora Paro – Šovagović:

Očev teatar

Opravdavajući Gavellinu, ali i svoju tadašnju redateljsku poziciju, Paro tvrdi: *Upravo je putem rada na govoru i pokretu Gavella organski unosio u glumački izraz filozofsko, političko i ostalo sveukupno značenje svog teatra.*(1981: 11). Premda sam i sama pisala u nekoliko navrata o tjelesnosti spoznaje, odnosno o činjenici da spoznaja jest tjelesne naravi, premda podržavam filozofe i teoretičare kazališta koji inzistiraju kako spoznaja jest ujedno i trans-formacija, te nije zasnovana samo na intelektualnom, racionalnom, već i na osjetilnom i afektivnom; u ovim se Parovim rečenicama ipak dade naslutiti stav kako je redatelj u poziciji onog koji pripušta ili ne pripušta glumca u *pozadinska* znanja te preuzima ulogu strogog *roditelja*, točnije Oca.

O Gavellinom radu s *organskim* kod glumca, Šovagović misli suprotno Paru.

Šovagović naime upućuje oštre primjedbe *velikom Cezaru*, kako na jednom mjestu naziva Gavellu, inzistira na tome da Gavella mimoilazi organsko, tjelesno te vodi glumca ka igranju *iz glave*. Igranje *iz glave* ne omogućuje promjenu, ne vodi katarzi pojedinca. A bez katarze pojedinca, nema ni katarze društva. U zagrebačkom se kazalištu i školi, ističe Šovagović, osjeća želja da se i tekst i redatelj postavi iznad glumca: s tim u vezi ističe Gavelline stavove i rečenice tipa *nikad vi nećete tako pametno govoriti kako je to pametno napisano*; a takav stav obeshrabruje, umrtvljuje tijelo (glumca), destimulira, ubija glumca – umjetnika – pobunjenika.

Podsjetimo ponovno na završne Parove riječi u obranu Gavella – Paro kaže: *upravo je na taj način Gavella /.../ unosio u glumački izraz filozofsko, političko i ostalo sveukupno značenje svog teatra*. Teatar kojeg stvara je, dakle, implicira Paro, *Njegov, Gavellin, redatelj*ev, dakle Očev teatar.

Duplo dno

Međutim, govoreći o *glumačkoj samostalnosti* – možda govorimo o glumcu / glumici koji je profesionalno obrazovan / a u glumačkom smjeru, a u kazališnoj se ili filmskoj praksi okreće režiji? Ili pak pisanju? Pokriva li taj termin *samostalnost*, umjetnikovu (glumčevu) potrebu, pa i mogućnost, realiziranja cjelokupnog kozmosa kazališnog čina? U vremenu postmoderne ili transmoderne, kako bi suvremeni teoretičari rekli, pitanje autorstva, odnosno pitanje tko sve jest kreator, jedno je od temeljnih pitanja. Postmoderna misao uključuje poziciju supostojanja i suprotstavljanja raznih kreatora. Tipična *ponorna struktura*, upravo opisuje to kompleksno pitanje.

Bijeg od redatelja – oca ka redatelju – prijatelju

Popis tema i problema koje se priziva ovom sintagmom (glumčeva samostalnost) ne staje. Georgij Paro – pišući o Gavelli, ali i o (kako kaže) *sukobu između glumaca i redatelja*³ – uspostavlja dihotomiju redatelja gavelijanskog tipa (koji se *glumcu pričinio neprijateljem*), i redatelja-prijatelja: *Gavellin redatelj nužno se po naravi svog posla morao oduprijeti takvom stanju (stvaranja star-sistema...) i zbog toga se glumcu pričinio – neprijateljem*. Međutim (ironizira Paro) *našli su se – prijatelji* (1981: 11). Te i takve *prijatelje* redatelj ovako opisuje: *Nastalu situaciju iskoristili su neki redatelji izvan Gavellinog kruga, oni zapostavljeni, i ponudili su glumcima svoje redateljske usluge: ravnopravnost u suradnji, što otprilike znači da glumac sam stvara svoju ulogu, a da se redatelj brine za promet na sceni* (1981: 11).

Inženjer i / li bricoleur?

Radi li se u tom slučaju (kad glumac sam stvara svoju rolu) o glumačkoj poziciji koju je najlakše prisposodobiti onim lakonskim izjavama često korištenim po kazališnim bifeima, kada se glumci međusobno tješe govoreći: *Eee, uskoro On (Redatelj) odlazi a ja ću onda uzeti stvar u svoje ruke?* Ili je riječ ipak o nešto složenijoj varijanti koja uključuje podjelu na dva dominantna načina kreiranja svijeta:

a) inženjerskog – inženjer je naime onaj koji *podređuje građu s kojom radi unaprijed zgotovljenom planu ili projektu...* (Biti, 2000: 36);

b) i stvaranja na način *bricoleura* – onaj koji stvara *patchwork krpari s dijelovima preuzetim iz drugih funkcionalnih sklopova prilagođavajući se, u nekoj vrsti igre, naslijeđenom polju...* (Biti, 2000: 36).

Claude Levi Straus drži kako *inženjer* naginje racio-centričnosti te na taj način svo-di *drugost* na osiromašenu verziju sebe, pa je tako redatelj-inženjer, redatelj koji una-

³ Tako Paro u nekoliko navrata ističe: *Dogodio se sukob između glumaca i redatelja*.

prijed napravi skicu predstave i od nje se ne odmiče, težak za glumca proživljavanja, za glumca-preobraćenika (kako bi ga nazvao Thomas Kuhn⁴).

Teatar i škola / glumac kao nesvršeni đak?

O suodnosu škole i teatra; glumca i redatelja – posredno se progovara i preko Gavellina pozicioniranja tih dviju strana. Sva trojica, odnosno sva tri glasa koja prizivamo (glas glumca-pobunjenika – Šovagovića; glas glumca-tolerantnog učenika ali i kreatora – Drage Krče; te redatelja-učitelja – Georgija Para) tematiziraju dihotomiju škola / kazalište:

Gavella je nesumnjivo (sva trojica ističu) inzistirao kako je: *škola produžetak teatra, a teatar je osnova škole...* (1981: 24). Redatelj – Paro nastavlja: *ja na taj sukob (između glumaca i redatelja) gledam ovako; redatelj u teatru, po naravi svoje dvostruke redateljsko-pedagoške funkcije na koju ga je obvezao Gavella, neprestano je dovodio glumca u poziciju nesvršenog đaka* (1981: 24).

O toj poziciji *nesvršenog đaka*, tj. trajnog suodnosa škole i teatra, Šovagović ima drugačiji stav. Svaka škola, pa tako i ona Gavellina, koja implicira želju za moć, drži Šovagović, temeljena je na strahu. A strah onemogućuje kreativnost. *Na strahu možda možemo graditi školu, ali ne i umjetnosti*, tvrdi Šovagović (1977: 56).

Drago Krča također govori o Gavellinoj ulozi pedagoga. No, ne iz pozicije glumca-pobunjenika, glumca u stanju bune (kako sam za sebe govori Šovagović), već iz pozicije onog koji taj tip pritiska dobro pod-nosi. *Gavella je dramsko kazalište smatrao školom. Znao je govoriti: tko će vas, poslije mene, naučiti, kad mene ne bude?* (1977: 54). *Smatrao je svojom obvezom da bude pedagogom. Možda je čak više bio pedagogom nego redateljem* (1977: 54).

Govoreći čak i o radu na konkretnoj ulozi, ulozi Horvata u Krležinom *Vučjaku*, Krča svjedoči o sljedećim Gavellinim rečenicama: *Kad vas više ne bum moral učiti abecedu, kad bute glumci, onda se bumo spominjali o drugim stvarima* (1981: 56).

Pozicija neprikosnovenog autoriteta velikog redatelja, Oca hrvatskog teatra, potvrđuje se i nadalje: *Glumci su bezrezervno vjerovali Gavelli, slijedili ga onda i kad bi intimno posumnjali. Jedino je tako bio moguć Gavellin teatar i Gavellina škola* (1981: 24); *...kad smo*, nastavlja Paro govoreći o kartelu, *osjetivši poziv /.../ pokušali preuzeti na sebe Gavelline obaveze, naivno smo se ponadali da će se glumci i studenti jednako odnositi prema nama kao i prema njemu, tj. zadržati manje-više podređeno-poslušnan stav, /.../ međutim, Glumci su se nad nama osvećivali za Gavellinu stegu* (1981: 24).

I sam Paro kritički progovara o toj poziciji: *Dakako, to je bilo neodrživo, pasivno, konzervativno stajalište...* (1981: 25).

⁴ Kuhn govori o razlici između znanstvenika preobraćenika i prevoditelja; slijedeći njegovu argumentaciju možemo govoriti i o umjetnicima prevoditeljima i umjetnicima preobraćenicima.

Ovo je možda dovoljna ilustracija, ukoliko na postavljeno pitanje odgovaramo iz pozicije redatelja koji g / radi *svoj* teatar. No, i to je samo jedna od mogućih pozicija.

Glumac – redatelj

Kao sljedeću liniju navest ću kratke natuknice koje upućuju na poziciju glumca–redatelja. Godine 1972. Drago Krča, naime, zaključuje: *Danas bi možda svaki glumac trebao režirati predstavu, biti njenim scenografom, kostimografom itd., a da opet uspije ostati glumcem. Gavella je, međutim, smatrao to opterećenjem glumca* (1981: 57). U vrijeme kada tako govori Drago Krča, glumci-pobunjenici uistinu režiraju (Fabijan Šovagović; Relja Bašić...) No, taj je fenomen u to vrijeme ipak sporadičan.

Međutim, zanimljivo je ustvrditi kako se posljednjih godina u Hrvatskoj uvelike povećao broj glumaca-uspjehinih redatelja; onih glumaca-redatelja koji stvaraju i njeguju vlastitu estetiku, ali i probijaju vladajuće paradigme.

Neki su se od tih glumaca manje-više povukli iz glumačke profesije, no neki i dalje uspješno kombiniraju i jednu i drugu poziciju (Rene Medvešek, Boris Svrtan, Saša Anočić, Marko Torjanac, Slavica Knežević, Damir Lončar...).

Mnogi glumci u poziciji redatelja nemaju sluha za tzv. *glumačke procese*, vole se prvenstveno baviti tzv. izvanjskom režijom; drugi pak stvaraju iz improvizacija, naslanjaju se na životne situacije i pozicije glumca (Anočić), ali također grade vrlo jasnu, prepoznatljivu redateljsku estetiku. Bi li se njima moglo reći kako je filozofska, sociološka, ideološka pozadina uloge opterećenje za glumca?

Sumnjam.

Redatelj – terapeut?

S druge strane neki istaknuti profesionalni redatelji (Bobo Jelčić primjerice) strukturiraju predstave uključujući terapijski / terapeutski moment kazališta. Koristeći upravo uvide koji dolaze iz *nasrtljivog svijeta slučajnosti* (čemu se zdušno opirao Craig primjerice), grade vlastitu redateljsku poetiku. Bi li se oni složili da samostalan glumac smeta teatru, da glumce opterećuju uvidi o semiotici / semantici predstave koju igraju, ili pak da glumci sami stvaraju svoje role a da su oni-redatelji tek skretničari?

Sumnjam.

Redatelj – lopov?

Nakratko ću komentirati rad samo jednog od odabranih: Slavonca, Osječanina, mojega bivšeg iznimno nadarenog studenta glume, glumca-redatelja i autora brojnih uspješnica – rad Saše Anočića. Po njegovom poimanju (a kako izjavljuje u razgovoru s Tajanom Gašparović u časopisu “Kazalište”), glumac treba doći na pokus sa svim svo-

jim svakodnevnim problemima; on, kako kaže, kreće *iz improvizacije* potaknute upravo problemima koje su glumci ponijeli sa sobom na probu... Redatelj je, po njegovom shvaćanju, *lopov*, koji radi iz onog što je tu, prisvajajući i posredujući ono doneseno⁵.

Umjetnost kao radikalni oblik aktivizma?

Ukoliko pogledamo ulogu glumca na sociološkom, pa i društveno političkom planu, neminovno je u ovu našu kratku *raspravu* o samostalnosti glumca na tren uvesti i fenomen aktivističkog kazališta. Danas je aktivističko kazalište sve češća pojava: i u tom smjeru gledajući, zanimljivo je za primijetiti kako su aktivistički *angažirani* oni glumci koji nisu pohađali (kako bi Gavella rekao) *školu*, ali – eto – grade teatar. To je, po mom sudu, vrlo složen fenomen o kojem sam već detaljnije pisala⁶, ali ovom prigodom neću ulaziti dublje u ekspliciranje te iznimno kompleksne teme.

Tko je kome jeka?

Vratimo se na koncu početku, odnosno Narcisu. Na koji je način fenomen Narcisa povezan s pitanjima o *samostalnom* glumcu, i njegovoj eventualnoj smetnji ili doprinosu kazališnoj izvedbi? Narcis je zagledan u sebe, u vlastiti odraz. Pokraj njega se smjestila njegova zaljubljenica, Eho, Jeka. Ona koja je, zbog predanosti Drugom, izgubila vlastiti glas. No, pamtimo je upravo zbog njenog specifičnog glasanja – onog glasanja koje svakome vraća upravo njegove vlastite ponuđene riječi, tek djelomično promijenjene, reducirane. Ali u toj se reduciranosti naslućuju ostala, zatumljena, prikrivena, zakrivena značenja odaslane Riječi...

Glumac je, dakle i Narcis. Zagledan u vlastiti odraz. Ali – glumac / glumica je i Eho. Redateljeva glasa.

Šireći ga dalje, posredujući taj glas, on / a ga vraća i redatelju, dramaturgu ili dramskom piscu: u tom je smjeru njegova / njezina samostalnost, uvijek tek posredovanje, pa tako i određeni nesporazum, preinaka, ali i otvaranje vrata značenjima koja su brojna ali sadržana u izvornoj, primljenoj poruci.

(Je li Eho *lopov* u Anočićevom poimanju tog termina?)

Upravo tako možda možemo promatrati i glumčevu samostalnost ili samosvojnost unutar kreativnog, kolektivnog čina – kakav je kazališni.

⁵ Anočić u razgovoru s Tajanom Gašparović govori: *Glumci moraju svoje probleme ponijeti sa sobom /.../ Iskoristio sam njihov privatni problem /.../ Redatelj je zapravo neka vrsta lopova* (2009: 41).

⁶ Vidi: Dubravka Crnojević-Carić, *Umjetnost kao radikalni oblik aktivizma*, u: *Feminističke kritičke intervencije; pogled na naslijeđe, dekoloniziranje, prelaženja*, CŽS, Zagreb, 2013., 162-169.

LITERATURA

- Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 2000.
- Dubravka Crnojević-Carić, *Umjetnost kao radikalni oblik aktivizma*, u: *Feminističke kritičke intervencije: pogled na naslijeđe, dekoloniziranje, prelaženja*, ČŽS, Zagreb 2013., 162-169.
- Mihail Čehov, *Glumcu – O tehnici glume*, preveo Vladimir Gerić, ITI – Unesco, Zagreb 2004.
- Tajana Gašparović, *Portret Saše Anočića – U potrazi za nevinim osjećanjem svijeta*, "Kazalište" 37-38, Zagreb, 2009., 32-45.
- Louis Jouvet, *Rastjelovljeni glumac*, preveli Vlasta i Ana Gotovac, Prolog, Zagreb 1983.
- Thomas Kuhn, *Struktura znanstvenih revolucija*, prevela Mirna Zelić, Jesenski i Turk, Zagreb 2013.
- Georgij Paro, *Iz prakse*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1981.
- Helmut Plessner, *Prilog antropologiji glume*, u: Lazić, R. ur., *Filozofija pozorišta*, Biblioteka Teorija dramskih umetnosti, Beograd 2004., 155-167.
- Konstantin S. Stanislavski, *Sistem*, preveo Milan Đoković, Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd 1945.
- Lee Strasberg, *A Dream of Passion*, USA, Boston, 1987.
- Fabijan Šovagović, *Glumčevi zapisi*, CKD, Biblioteka Prolog, Zagreb 1977.

INTERAKTIVNO SUPOSTOJANJE LUTKE I GLUMCA U LUTKARSKOJ PREDSTAVI

Nijedna lutkarska predstava ne postoji bez lutke, ali ne postoji niti bez, kako bi rekao Luko Paljetak, *njezina čovjeka*. Uz lutku uvijek supostoji njezin *dušo-tvorac, dušo-dušac, dušo-vođa*.¹ Čak i kad ga se ne vidi, publika ga je svjesna (barem *nesvjesno svjesna* i barem odrasla publika). Da nema čovjeka *dušodavca*, ne bi bilo ni lutke, u smislu *djelatne* lutke, lutke koja predstavlja lik.

Ako čovjeka uz lutku nema, onda se radi ili o grešci (ali o tome ovdje ne govorimo, kao što nećemo govoriti ni o mehaničkim lutkama, iako je i tu vidljiva prisutnost čovjeka – on je naime lutku konstruirao i pokrenuo, a možda njome i upravlja izdaleka) ili o vrlo snažnom scenskom znaku, koji, ovisno o kontekstu, može poprimiti različita značenja:

1. Lik koji reprezentira lutka je mrtav

Lutka može *odglumiti* smrt puno bolje nego što to može glumac. Glumac samo glumi, a lutka bez čovjeka je zaista mrtva (što ne znači da ne može opet oživjeti u istoj predstavi, ali i to je tema za neko drugo izlaganje).

2. Lik je iznutra mrtav

Primjer iz jedne predstave: lutka utjelovljuje lik djevojčice koja u ratu izgubi roditelje, prolazi čitav niz nesretnih zbivanja i sva ta patnja u njoj ugasi *iskru života*, ona *umre iznutra*. Kad na kraju predstave animator (koji je cijelo vrijeme bio vidljiv uz lutku) ostavi lutku na sceni i odmakne se od nje, ona ostane *kao mrtva*. I to zaista baš *kao mrtva*. Publika iz konteksta zna da djevojčica nije umrla, ali lutka je ostala bez svoga *dušodavca*. Ostaje njezin prazan pogled, koji je, nota bene, ranije na istoj toj lutki bio vrlo živ. Lutkin je čovjek otišao, ona je ostala bez svoje duše, bez kontakta sama sa sobom. Ona je ostala sama, potpuno i definitivno sama, toliko sama da nema ni sebe.

3. Efekt iznenađenja

Nastaje kad publika pomisli da se radi o grešci, lošoj animaciji, ograničenim mogućnostima lutke ili mrtvoj lutki, a onda nastane obrat. Na primjer: predstavu izvodi

¹ L. Paljetak, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2007., str. 7.

jedan jedini čovjek koji, dakle, mora animirati više lutaka. U jednoj točki animira lutku muškarca koji tjera i na kraju ubije dosadnu muhu. Muškarac zadrijema. Animator ostavi lutku na stolcu. Mora otići iza scene da bi donio drugu lutku. Publika, naravno, ne očekuje da se lutka miče sad kad vidi da njezin čovjek nije uz nju, ali lutka odjedanput počinje *disati!* Iz izravno animirane stolne lutke pretvorila se u mehaničku: prije nego što je otišao sa scene animator je pokrenuo jednostavni mehanizam ugrađen u lutku koji lutki daje pokret *disanja*. Lik muškarca utjelovljen u toj lutki dišući spava, dok animator animira drugu lutku, koja prikazuje što on sanja (a sanja nadrealno veliku muhu, veću od njega samoga).

Naizmjenična prisutnost pa neprisutnost animatora ključ je koji otvara vrata takvim tumačenjima.

No animator je *uvijek* prisutan. Čak i u posve homogenim paravanskim predstavama čovjek je tu i publika ga je barem *nesvjesno svjesna* (da ponovno upotrijebim tu oksimoronsku konstrukciju). Ovdje se misli na odraslu publiku Europe 20. i 21. stoljeća. Djeca, naime, doživljavaju čudo oživljene materije kao posve uobičajen fenomen, ne pitajući se tko i zašto tu materiju oživljava. Djeca i za svoju lutku s kojom se igraju vjeruju da je živa. U trenucima njihove igre ona naprosto *jest* živa. Isti je slučaj i s obredima u kojima se koristi lutka, a koji su još uvijek vrlo živi na drugim kontinentima.

Na kazališnoj sceni lutka u Europi u 20. stoljeću poprima značenja kakva nikad u povijesti nije imala i odonda *odnos subjekta i objekta (predmeta), posebno njihov odnos u lutkarskom kazalištu, spada u najznačajnija pitanja kazališne estetike,*² kao što kaže Henryk Jurkowski.

Stoljećima je lutka bila tek zamjena za glumca, a lutkarsko kazalište tek umanjena kopija velikog, ozbiljnog, dramskog ili opernog kazališta. Paralelno su postojale tzv. žive predstave i lutkarske predstave. U drugoj polovici 20. stoljeća (u Hrvatskoj uglavnom od 1960-ih godina) na scenu lutkarskoga kazališta uvodi se živi čovjek te izražajne mogućnosti takvoga kazališta vrtoglavo rastu. Uvođenjem živoga glumca na lutkarsku scenu nastaje nova kvaliteta koja je mnogo više od pukog zbroja izražajnih sredstava jednoga i drugoga (glumca i lutke).

Čovjek vidljiv na sceni u lutkarskoj predstavi može biti:

- a) samo glumac (bez lutke; od početka do kraja igra svoju ulogu i ne izlazi iz nje, dok lutke igraju svoju ulogu, također ne izlazeći iz nje);
- b) samo animator (ne ulazi ni u kakve odnose s lutkom);
- c) sudionik brojnih kombinacija u odnosu s lutkom:
 - animator može komunicirati s lutkom koju animira, i to kao animator ili kao dvojni istoga lika ili obraćajući se publici kao pripovjedač i / ili komentator;
 - animator može komunicirati s drugom lutkom, drugim animatorom, drugim glumcem;
 - lutka i čovjek zajedno mogu činiti jedan lik;

² H. Jurkowski, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica 2007., str. 283.

– dio tijela čovjeka i djelomično izrađena lutka mogu zajedno fizički graditi *lutku* – lik.

I tako dalje. Mogućnosti su nebrojene.

Do svih tih promjena i novoga shvaćanja lutke dolazi u drugoj polovici 20. stoljeća, a upravo tada i hrvatsko lutkarstvo doživljava svoj zamah. Prve lutkarske predstave u Hrvatskoj (ne računajući narodne igre s lutkama) bilježe se od 1916. godine u Zagrebu. Od 1930-ih i u ostalim hrvatskim gradovima (Osijek, Zadar, Split, Rijeka i Sušak) izvođe se marionetske predstave pod utjecajem uglavnom njemačkog i češkog lutkarstva. U to je vrijeme na cijelom području pod njemačkim utjecajem, a tako je bilo i kod nas, marioneta gotovo sinonim za lutku. Predstave su homogene, animator je skriven. Od 1945. u Hrvatskoj se osnivaju profesionalna stalna kazališta lutaka, počinju se koristiti i druge lutkarske tehnike, a prvi podatak o ulasku živoga glumca na lutkarsku scenu datira iz 1952. godine. Milan Čečuk bilježi:

Najbolja i najlutkarskija Rabadanova predstava u Zagrebačkom kazalištu lutaka nedvojbeno je bila Nazorov Veli Jože, gdje je na izvanredno inventivan način prvi u nas, koliko mi je poznato, uveo u igru lutaka i živoga glumca – igrajući Velog Jožu kao živi glumac Velimir Chytil je u toj predstavi zacijelo ostvario svoju životnu ulogu – i gdje je s pomoću lutaka na štapovima ostvario nezaboravne scene bitke između Velog Jože i patuljaste vojske tuđinaca.³

Godine 1956. Čečuk o Mrkšićevoj režiji predstave *Palčica na listu lopoča* u istome kazalištu piše:

Osobito uspio redateljski potez je pojava Harlekina, konferasijera, koji je živi glumac. Redatelj mu je sugerirao guignolske manire i malo otuđeni guignolski ton, što ga poistovjećuje s lutkama.⁴

Predstava kojom se u Zagrebačkom kazalištu lutaka prvi put željelo, kako se to kaže, demistificirati lutkarsku igru, a možda naprosto dati glumcima prigodu da se покажу, bila je *Alibaba i četrdeset hajduka* u režiji Radovana Wolfa 1961. godine. Ta je novost zabilježena, ali ne s potpunim oduševljenjem:

Sama izvedba predstavljala je novost. Glumci su se prvi put predstavili publici. Interpreti glavnih uloga dolazili su na pozornicu sa lutkama u ruci identificirali se s njima, dajući komentare o događajima. Time se djeci vjerojatno željelo olakšati kontakt sa zbivanjima na sceni i možda ukloniti izvjesne misterioznosti, ali nažalost time je razbijena i kazališna iluzija.⁵

³ Milan Čečuk, *Zagrebačke lutke i lutkari*, u: "Prolog", 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 96.

⁴ Milan Čečuk *.../ objavljuje u "Vjesniku" 2. listopada 1956., prikaz predstave Palčica na listu lopoča .../ To je prva lutkarska predstava Borislava Mrkšića. A. Bogner-Šaban, Povijesna priča Zagrebačkog kazališta lutaka, u: Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008. Zagrebačko kazalište lutaka. Zagreb 2008., str. 49.*

⁵ M(ilica) Jović, *Alibaba i četrdeset hajduka u Kazalištu lutaka*, "Vjesnik", Zagreb, 17. 1. 1961., str. 5.

Postupak uvođenja vidljivog animatora u predstavi *Guliver među lutkama* redatelja Borislava Mrkšića u izvedbi Zagrebačkog kazališta lutaka iz 1961. godine Antonija Bogner-Šaban po svoj prilici točno odčitava ne kao umjetničku nužnost predstave, nego kao potrebu lutkara (koji se doživljavaju manje vrijednima budući da ih se na sceni ne vidi) da izađu iz anonimnosti i postanu *punopravni članovi kazališne zajednice*, dakle vidljivi, samim time više vrijedni i ravnopravni glumcima dramskih kazališta:

*Borislav Mrkšić bavi se Guliverom među lutkama Josefa Pehra i Lea Spačila, uvo- deći novost kao što je izravni kontakt glumca-animatora i gledatelja a upravo tim omo- gućava improvizaciju i drukčiji odnos prema lutki bez njezine odjeljenosti paravanom, odnosno postupno se razbija ona klasična anonimnost lutkara, koji imaju sve veću po- trebu da se umjetnički i društveno nametnu kao punopravni članovi kazališne zajednice.*⁶

U splitskome kazalištu lutaka *prijelomna* (je) predstava *!.../ igrokaz V. Stankovića Čuvenko i Kukurenko (1962.) u režiji Bogdana Buljana i Zvonka Kovača*, kojom se uvo- đenjem živoga glumca u predstavu ispred paravana čini sljedeći *!.../ korak modernizacije scenske izvedbe.*⁷

Iste godine (1962.) u Dječjem kazalištu u Osijeku

*... na temelju izravno stečenog iskustva Ivan Balog postavlja !.../ igrokaz Oleg i lutke poljskog autora Juliusza Wolskog u kombinaciji lutke i živog glumca, što je novina za hrvatsko lutkarstvo, a ujedno i otvaranje prema neiskusanim scenskim mogućnostima u ovom kazalištu.*⁸

Budući da u Osijeku često gostuju slovački redatelji, nije čudo da se uz lutke (ručne i štapne) u predstavama javljaju živi glumci i vidljivi animatori, što je omiljen postupak čeških i slovačkih redatelja (pa ga, kako je već rečeno, primjenjuje i praški đak Borislav Mrkšić).

Tomislav Durbešić u režiji Čečukova *Omedeta* (Zagrebačko kazalište lutaka, 1963.) vodi se istom dramaturškom logikom kao Rabadan u *Velome Joži* (nota bene: obojica su dramski redatelji):

*Građena je na igri, zapravo susretu živog glumca (Joakim Matković) koji tumači lik Duha i krhkog i nemoćnog, a zatim blago zagrižljivog i nenametljivo razigranog dječaka San-Uemona, iz kojeg je Kosovka Kužat glasom i pokretom učinila utjelovljenu skrom- nost i djetinju dobrotu.*⁹

⁶ Antonija Bogner-Šaban, *Povijesna priča Zagrebačkog kazališta lutaka*, u: *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb 2008., str. 53.

⁷ Antonija Bogner-Šaban, *Gradsko kazalište lutaka – Split*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (monografija), Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997., str. 20-22.

⁸ Antonija Bogner-Šaban, *Dječje kazalište u Osijeku*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (mo- nografija), Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997., str. 96.

⁹ Antonija Bogner-Šaban, *Povijesna priča Zagrebačkog kazališta lutaka*, u: *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb 2008., str. 54.

Riječko kazalište lutaka osnovano je 1961., pa je logično da se i ono *izravno /.../ uključuje u estetska previranja hrvatskog lutkarstva tijekom šestoga desetljeća*, kada su zastupljene */.../ lutke na štapu i javanke u kombinaciji sa živim glumcima*.¹⁰

Sedamdesetih godina trend se nastavlja. Edi Majaron u Kazalištu lutaka Zadar 1975. godine postavlja *Bajku o caru Saltanu*, o kojoj Abdulah Seferović kaže:

Očito sklon traganjima za novim izražajnim mogućnostima lutkarske scene, Majaron je u Saltanu prije svega nastojao demistificirati lutkarsku animaciju, odbacujući paravan između animatora i gledališta.¹¹

Seferović je jedan od rijetkih autora koji se barem donekle pozabavio ulogama živoga čovjeka na lutkarskoj sceni te smisla i svrhe vidljivog animatora:

Gost iz Poljske, Wiesław Hejno, uputio je zadarske lutkare u brojne tajne lutkarstva. U njegovoj Celestini, rađenoj po dijalogiziranom romanu Fernanda de Rojasa (1475.–1541.), susreću se dramski glumac i animirana lutka, poštujući jedno drugome vlastite zakonitosti i na taj način omogućavajući vrlo jednostavnu zamjenu svojih uloga. U Hejnovu su redateljskom postupku sasvim jasno definirani odnosi između lutke i animatora, animatora i dramskog glumca te dramskoga glumca i lutke, na jednoj strani, i animatora i lutke na drugoj. Njemu čak i otkrivena animatorska tehnika služi kao izražajno sredstvo. On upravo tamo gdje se pokazuje slabost scenske adaptacije, kao na primjer u dramaturškoj ulozi komentatora, najbriljantnije demonstrira svoje savršeno vladanje lutkarskom sintaksom: komentator se izuzetno lako upliće u tok scenskog događanja, preuzima ulogu dramskog glumca, animatora, pa čak i tehničara za zamjenu dekora.¹²

Predstava je izvedena 1976. godine.

U osamdesetim i devedesetim godinama 20. stoljeća *nadopunjavanje igre glumca i lutke na otvorenoj sceni najzastupljeniji (je) postupak*.¹³

Šenoin Postolar i vrag u obradi Borislava Mrkšića i režiji Davora Mladinova, slijedi onaj scenski put u kojem su lutkari svo vrijeme pred gledateljima odjeveni u crne kostime s krinkama na licu, a lutke vode ispred paravana, dok predstavu vodi pripovjedač – jedna od magistralnih uloga Andreje Šarić.¹⁴

¹⁰ Antonija Bogner-Šaban, *Dječje kazalište u Osijeku*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (monografija), Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997., str. 120.

¹¹ Abdulah Seferović, *Kazalište lutaka Zadar*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (monografija), Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997., str. 68.

¹² Abdulah Seferović, *Lutkari svete Margarite*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 1997., str. 14.

¹³ Antonija Bogner-Šaban, *Dječje kazalište u Osijeku*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (monografija), Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997., str. 108.

¹⁴ Antonija Bogner-Šaban, *Povijesna priča Zagrebačkog kazališta lutaka*, u: *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka. Zagreb 2008., str. 68. Predstava je izvedena 1980. u Zagrebačkom kazalištu lutaka.

Novost u hrvatsko lutkarstvo uvodi Zlatko Bourek svojom inačicom japanske tehnike *kuruma ningyo*, koju je prvi put upotrijebio u predstavi *A Fifteen Minute Hamlet* Toma Stopparda. Predstava je premijerno izvedena 1982. u zagrebačkom Teatru &TD, te je izazvala ne samo senzaciju u Hrvatskoj nego je s velikim uspjehom obišla gotovo cijeli svijet. U Bourekovu *guzovoznom teatru* (kako će umjetnik nazvati svoju tehniku) animator sjedi na stoličici s kotačima, jednom rukom, koju provuču u lutkin trup, pokreće lutkinu glavu (usta i nos), a drugom rukom lutkinu ruku. Animatorove noge kostimirane su u skladu s kostimom lutke te postaju lutkine noge, pa se čini da lutke same hodaju pozornicom. Tako dio tijela čovjeka i djelomično izrađena lutka zajedno fizički grade lutku i zajedno postaju lik. Animatori su odjeveni u bijelo, prekrivena lica, i samozatajno usmjeruju svu pozornost publike na lutku.

*Ta tehnika animacije nudi brojne mogućnosti za trenutke začudnosti i plodno tlo za raznovrsne kombinacije suigre lutkara i lutke. U trenutku kad, na primjer, glumac podigne lutku toliko da joj se tijelo odvoji od nogu, gledaoci se sjetu da su to animatorove, ljudske noge, a da lutka superiorno može i bez njih! U sceni umiranja lutka Gertruda, pravi lik, legne u toplo, očekujuće krilo svoje animatorice; drugi se, pak, likovi nađu na podu u ležećem jedinstvu lutkara i lutke.*¹⁵

U Bourekovom *Hamletu* opisana je lutkarska tehnika savršeno odgovarala dramaturgiji i ideji komada. Luda jurnjava na kotačima ukazuje na ludilo dvora (koji misli da je Hamlet lud), a lutke svojom fizičkom necjelovitošću (trup se odvaja od nogu) ukazuju na rascijepljenost u duši odnosno podvojenost morala (kako kod kojeg lika), sve prema onoj Hamletovoj žalbi kojom završava prvi čin:

*Prokletstvo, što se ikad rodih mlad,
Da u taj nered opet vratim sklad.*¹⁶

Kasnije upotrebe iste tehnike pokazat će se više kopijom odlične dosjetke nego što će imati duboku unutrašnju dramaturšku opravdanost.¹⁷

Hrvatsko lutkarstvo nije dalje granalo raznovrsne mogućnosti suigre čovjeka i lutke.

Pa i Bourek se vraća prokušanoj metodi, te u njegovom *Skupu* (premijerno izvedenom 1983. na Dubrovačkim ljetnim igrama, potom u Zagrebačkom kazalištu Komedija) naslovnu ulogu igra živi glumac a ostali se likovi pojavljuju kao lutke, izlazeći iz kolica koja izazivaju asocijaciju na putujuće lutkare.¹⁸

¹⁵ Livija Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992., str. 90.

¹⁶ William Shakespeare, *Hamlet*, preveo Milan Bogdanović, Matica hrvatska, Zagreb 1950. (1. čin, 5. prizor).

¹⁷ Usp.: Livija Kroflin, *Totálni tvůrce Zlatko Bourek*, u: M. Klíma a kol., *Divadlo a interakce II. Pražská scéna*. Prag 2007., str. 129-131.

¹⁸ Usp.: Livija Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992., str. 90-91.

Postupkom udvostručavanja, na način da živi glumac / animator i lutka zajedno tvore lik, poslužila se Dunja Toth Šubajković u predstavi *Bastien i Bastienne* izvedenoj u Zagrebačkom kazalištu lutaka 1988. godine.

*Mozartovu mladenačku operu Bastien i Bastienne koja je jedan od temelja Münchenskog Kazališta lutaka, postavlja Dunja Toth Šubajković oblikujući je na kombinaciji lutke i glumca. Predstava je realizirana u dvostrukoj tehnici – glazbeni dijelovi su prepušteni marioneti kojoj glas posuđuje pjevač, dok su recitativi dani glumcu-animatoru.*¹⁹

Glumci i lutke bili su odjeveni u jednake kostime te su tako glumac-animator koji je izgovarao govoreni tekst i lutka koja je *pjevala* glasom snimljenog pjevača činili jedan lik.

Čest je postupak uvođenja živoga glumca kao pripovjedača. Na primjer, 1990. godine Joško Juvančić režira *Osmana* u Zagrebačkom kazalištu lutaka:

*Povezno mjesto između temeljnog sadržaja Osmana i njegove lutkarske izvedbe je lik Pripovjedača u tumačenju Žarka Savića koji je tom ulogom dodirnuo jedan od svojih stvaralačkih vrhunaca. Sama predstava ujedno je, takvim povezivanjem lutke, pripovjedača i gledatelja obnovila drevnu tradiciju /.../.*²⁰

Davor Mladinov 1990. godine režira u Splitu:

*Dramatizaciju Puškinove proze Priča o caru Saltanu (1990.) gradi u duhu pučkog kazališta – realističnu razinu tumače živi glumci, a bajkoviti je dio prepušten lutkama.*²¹

Pražki dak Petar Bosnić u istome kazalištu postavlja 1991. godine tekst Pavela Vašičeka *Zbrka zbog klobuka*. U toj predstavi izvođači su *čas glumci, čas lutkari animatori dočaravajući različita umjetnička razdoblja i dramske žanrove.*²²

Neki se kritičari (a vjerojatno ni publika) ni u devedesetima nisu navikli na supostojanje živih glumaca i lutaka. Pišući 1990. godine kritiku na *Ribara Palunka*²³ Anatolij Kudrjavcev hvali režiju Edija Majarona, ali mu zamjera sljedeće:

/.../ najveću kušnju režija je propatila u nemogućem spoju živih glumaca i lutaka. Koliko god je bilo nježnosti i maštovitosti u tim dodirima, ta su se dva suprotna svijeta ipak međusobno ometala i poništavala, tražeći neodrživo dvostrukost pažnje. Uopće,

¹⁹ Antonija Bogner-Šaban, *Povijesna priča Zagrebačkog kazališta lutaka*, u: *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb 2008., str. 78.

²⁰ Isto, str. 81.

²¹ Antonija Bogner-Šaban, *Gradsko kazalište lutaka – Split*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (monografija), Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997., str. 34.

²² Isto, str. 34. Usp. također: *Gradsko kazalište lutaka Split*, Monografija, 1945.–1995., Gradsko kazalište lutaka – Split, Split 1995.

²³ Predstava *Ribar Palunko i njegova žena* premijerno je izvedena 1989. godine u Kazalištu lutaka Zadar.

redateljju nije bilo ni malo lako sačuvati privid poetičnosti u toj šumi motiva opasno nalik besmislicama.²⁴

Oštroj se kritici ponovno vraća nakon dvije godine:

*Ribar Palunko naišao je na neminovne i nepremostive teškoće kada su se izgubljene mjere autentičnog kazivanja i nametljiva poetičnost izvornika pokušali dovesti u sklad sa zornostima od kojih teatar nema mogućnosti bijega u apstrakciju. Metoda konvergiranja materijalnosti u teatru pokazala se neprimjerena prvobitnom divergiranju u književnoj viziji.*²⁵

U povijesti hrvatskog lutkarstva čest je postupak uvođenja živoga glumca kao pripovjedača (ima više primjera osim navedenih) te se na taj način odvajaju dva svijeta. Opreka živi glumac – lutka i u drugim se situacijama koristi za naglašavanje različitosti dvaju svjetova (npr. živi glumac kao Veli Jože, živi glumac kao Duh, a dječčić San-Uemon kao lutka u *Omedetu*). Također u predstavi *Krckalo i princeza*, izvedenoj 2002. godine u Zagrebačkom kazalištu lutaka,

*Mužić je točno odijelio igrane prizore od lutkarskih – Bakina kuća (dakle, priča u priči koja čini središnji, najveći dio predstave) prikazana je lutkarskim, a realnost (početak i kraj, Baka i njena sjećanja na djetinjstvo) igranim izrazom.*²⁶

To je, međutim, uobičajen postupak kojim se mnogi redatelji služe u uprizorenjima *Orašara (Krckala)*.

Iako se pojava živoga glumca na hrvatskoj lutkarskoj sceni bilježi već u 1950-im godinama, a od 1990-ih malo je, ako ih opće ima, čistih paravanskih predstava (nakon renoviranja dvorane, završenog 2004. godine, Zagrebačko kazalište lutaka svojim je gledalištem s golemim nagibom ukinulo čak i mogućnost takve predstave), gotovo da i nema kritičkog obrazlaganja smisla i svrhe takvoga postupka, dramaturške opravdanosti, specifičnosti lutkarskoga medija. Ono što Jurkowski naziva najznačajnijim pitanjem kazališne estetike, u nas još nije postalo predmetom estetičkih promišljanja ni teorijskog bavljenja kazalištem lutaka.

Danas je posve uobičajeno da se animator vidi, ali vrlo je često tome razlog moda, navika, linija manjeg otpora (ne treba osmišljavati paravan, koji u modernom kazalištu lutaka i sam ima ulogu lutke ili barem bitnog scenografskog segmenta) ili pak želja glumaca da se pokažu ne samo glasom nego i *stasom*. Na takve se neumjetničke razloge osobito okomio još Milan Čečuk. Iako nipošto ne osporava pravo na živu igru na lutkarskoj sceni, u jednom tekstu objavljenom davne 1975. godine on kaže: *bijegom od lutkar-*

²⁴ Anatolij Kudrjavcev, *Skršeni otpori*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 30.10.1990.; cit. prema: A. Seferović, *Lutkari svete Margarite*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 1997., str. 18. i 20.

²⁵ Anatolij Kudrjavcev, *Mjere pristojnosti*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 2.5.1992.; cit. prema: A. Seferović, *Lutkari svete Margarite*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 1997., str. 18. i 20.

²⁶ Antonija Bogner-Šaban, *Povijesna priča Zagrebačkog kazališta lutaka*, u: *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka. Zagreb 2008., str. 100.

stva, upravo njegovim nijekanjem smatram svaku lutkarsku predstavu koja u težnji za efektinom spektakularnošću bezrazložno koketira sa živom scenom.²⁷

No hrvatsko lutkarstvo poznaje i dobre primjere. U jednoj suvremenoj obradi klasične bajke *Ivica i Marica*²⁸ (nije nevažno spomenuti da je redatelj predstave bio na specijalizaciji lutkarske režije u Sofiji) predstavu izvodi dvoje glumaca. Istina je da već i sama forma pokretnoga uličnog kazališta lutaka, koju se tom predstavom htjelo inauguirati, zahtijeva malu pozornicu i mali broj glumaca, no njihovi su međusobni odnosi, kao i odnos animatora s lutkom i s publikom, dramaturški vrlo opravdani i donose novu kvalitetu koja bez te mreže suodnosa ne bi bila moguća. Otac, Ivica i Marica su lutke, a Maćehu i Vješticu igra glumica pod maskom. Glumica u isto vrijeme igra Maćehu i animira lutku Oca. Time je posve zorno prikazano da je Maćeha ta koja upravlja svih postupcima Oca, koji je tek *lutka na ruci* i nema svoje volje. U jednoj sceni animator ima na ruci lutku Marice, ali okreće se djeci u publici i govori im da oni kažu Marici da pazi. U drugom trenutku, pak, on kao Maričin alter ego, kao njezina anima, daje Marici ideju da šutne Vješticu u peć.

Ispiti studenata glume i lutkarstva na Umjetničkoj akademiji u Osijeku daju mnoštvo primjera dobre, točne, duhovite i smislene suigre čovjeka i lutke. I ovdje ću spomenuti da su s njima radili nastavnici koji su *zanat ispekli* na lutkarskim akademijama u Pragu, Bratislavi, Sofiji i Sankt Peterburgu.

Navest ću svega nekoliko primjera.

Za svoj završni ispit na kraju treće godine studija skupina studenata postavila je *Zvonara crkve Notre-Dame* kao predstavu koju izvode i kao živi glumci, u stilu komedije *dell'arte*, a također i s ručnim lutkama.²⁹ Svaki od njih igra svoj lik naizmjenice kao živi glumac te kao animator koji animira lutku koja utjelovljuje taj lik. Osnovni princip je jednostavan: ono što se događa u crkvi prikazuju lutke, a ono što se događa izvan crkve, prikazuju glumci. To, međutim, nije tako cijelo vrijeme, ali ne zato što oni ne bi bili dosljedni, nego upravo stoga što neočekivanim izmjenama lutke i glumca iskazuju nova značenja.

Na primjer, scenu u crkvi između Quasimoda i Frolla prikazuju lutke, dva ginjolića. Frollo je prikazan kao zao lik koji ugnjetava sirotog grbavca Quasimoda. Quasimodo pred njim drhti. U jednom trenutku umjesto lutke Frolla ponad paravana izranja, u punoj veličini, čovjek, živi glumac koji igra Frolla. On je velik i jak, nekih šest puta veći od lutke. Međutim, ovdje ne samo da je zorno fizički dočarana nadmoć koju Frollo zapravo

²⁷ Milan Čečuk, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2009., str. 40.

²⁸ *Izgnubljena priča: Ivica i Marica*. Prema bajci braće Grimm napisala Vedrana Balen Spinčić, redatelj Serđo Dlačić, autorica lutaka i scenografije Luči Vidanović, izvode Karin *Fröhlich* i David Petrović. Gradsko kazalište lutaka Rijeka; premijera 2011. godine.

²⁹ Mentorice: Ljudmila Fedorova i Tamara Kučinović. Izvode: Dominik Karakašić, Kristina Fančović i Adam Skendžić. Ak. godina 2012. / 2013.

psihički ima nad Quasimodom nego taj golemi nerazmjjer čini da je publika još više na strani jasnoga Quasimoda, male drhtave lutkice u rukama strašnoga ugnjetavača.

Drugi primjer: na festivalu luda bira se najružnija maska. Pojave se tri ginjola s vrećicama na glavi – to su njihove ružne maske. Pojavi se i lutka Quasimoda. On nema vrećicu na glavi, ima samo svoju glavu, i za nju osvaja nagradu za najružniju masku. Voditelj natjecanja iznenadi se kad shvati da to nije maska nego pravo lice. Tako nešto ne bi se moglo izvesti sa živim glumcima, to jest ne bi imalo isto značenje. Glumca bi uvijek trebalo maskirati u Quasimoda; pa čak i ako se radi samo o šminki, to nije pravo lice glumca. A lutka ne glumi. Ona je naprosto to što jest. Ona jest. U ovom slučaju, ona jest Quasimodo.

Kad Esmeralda zatraži od Quasimoda (lutke) da joj pokaže dlan kako bi mu gatała, Quasimodo pruži čovječiji dlan, ruku svoga animatora, topli ljudski dlan svoga *dušodavca*.

U završnoj sceni lutka Frollo napada lutku Quasimoda. Frollo glumac izlazi ispred paravana i pokazuje se kao velik, jak i nadmoćan. No na paravanu lutku Quasimoda ubrzo smjenjuje lutka Phoebusa, koji brani Quasimoda. Phoebus glumac odmah izlazi ispred paravana, jer je ravnopravan Frollu. Mačuju se. Frollo glumac ispusti mač te u strahu pobjegne iza paravana. Čuje se Frollov glas u *offu*: *Phoebus, vidi što sam ovdje našao!* Publika će shvatiti da je Frollo u crkvi pronašao Esmeraldu kad se na paravanu pojave dvije lutke: Frollo i Esmeralda. *Odustani, Phoebus* – pobjedonosno viče lutka Frollo. Ali tada Phoebus glumac, koji je i dalje ispred paravana, podiže zastor koji sakriva animatora Frolla (paravan je građen kao niz zastora, jedan do drugoga), publika vidi Frolla glumca koji je u tom istom trenutku i animator lutke Frolla, a na paravanu vidi lutku Frolla koja drži lutku Esmeraldu. Čuje se zvuk kucanja srca. U usporenom pokretu Phoebus glumac zabija mač u grudi glumca / animatora Frolla te ovaj padne ispred paravana. I njegova lutka u tom trenu pada s paravana; ona je mrtva, jer je mrtav njezin animator, njezin dušodavac, njezina duša. Lutka Esmeralda nestaje, a Esmeralda se pojavi ispred paravana kao živa glumica. Ovako opisano, sve izgleda mnogo kompliciranije nego što jest. No u izvedbi cijela ta scena traje tri minute, vrlo je dinamična i savršeno jasna. I moguće ju je izvesti samo u kazalištu lutaka, samo lutkarskim sredstvima, u supostojanju i suprotstavljanju glumca i lutke.

Za svoj diplomski rad jedna je studentica napravila adaptaciju romana *Slika Dorian Gray*.³⁰ Ona igra Dorian Gray kao živa glumica, potom u jedinstvu živa glumica-lutka. Lutka ima torzo, glavu i ruke. Pričvršćena je glumici oko pasa. Budući da predstavlja zli Dorianov alter ego, ona i izgleda kao neka golema, ružna izraslina na lijepom ljudskom tijelu.

³⁰ Antonija Pintarić, *Dramsko-lutkarska adaptacija romana Slika Dorian Gray Oscara Wildea*, mentor doc. Hrvoje Seršić, izvedba 21. 11. 2013.

I još jedan primjer, naizgled vrlo jednostavan, a pun značenja. Na ispitu iz animacije marioneta, na kraju 4. semestra, jedan je student sa svojom marionetom napravio etidu o prosjaku.³¹ Na sceni su vidljivi animator i njegova marioneta koja predstavlja prosjaka. Prosjak prosi. Nevidljivi prolaznik dobaci mu novčić (čuje se zvuk pada novčića na tlo). Lutka Prosjak pogleda novčić, ali ga ne može podići jer marionete to ne mogu. Animator pogleda novčić, zatim publiku, pa opet novčić i sagne se da ga pokupi. Lutka gleda animatora kako uzima novčić. *Njezin* novčić. Animator pokupi novčić, pogleda lutku i stavi novčić – sebi u džep. Ustane, pogleda publiku. Lutka pogleda publiku. Animator pogleda lutku. Iziđu. Animator, čovjek, ovdje je pomogao lutki da napravi ono što ona sama ne može. Marionete naprosto ne mogu hvatati stvari, ne mogu ništa uzeti u ruku. Niti mogu išta staviti u džep. Spomenuta marioneta (neutralna marioneta za ispitne etide) nije imala ni kostim a kamoli džep. Pa ipak! Vrlo je uočljivo da je animator *sebi* u džep stavio novčić koji je *zaradila* njegova marioneta. Uz to, njegov pogled u publiku i sveopća svijest o društvenoj situaciji trenutka u kojem živimo, gledatelje će nepogrešivo navesti da etidu odčitaju kao komentar na društvenu zbilju različitih nepravdi, krađa i koruptivnih afera.

Navedeni primjeri, pogotovo kad se zna da ih ima još mnogo, daju nadu da će se takva praksa proširiti i u profesionalna kazališta lutaka te da će hrvatsko lutkarstvo istražiti i razne druge načine supostojanja čovjeka i lutke.

LITERATURA

Antonija Bogner-Šaban, *Dječje kazalište u Osijeku*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (monografija), Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997., 90-117.

Antonija Bogner-Šaban, *Gradsko kazalište lutaka – Split*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (monografija), Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997., 12-39.

Antonija Bogner-Šaban, *Povijesna priča Zagrebačkog kazališta lutaka*, u: *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb 2008., 24-104.

Milan Čečuk, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2009.

Milan Čečuk, *Zagrebačke lutke i lutkari*, "Prolog", 23 / 24, Zagreb, 1975., 84-99

Gradsko kazalište lutaka Split, Monografija, 1945.–1995., Gradsko kazalište lutaka – Split, Split 1995.

M(ilica) Jović, *Alibaba i četrdeset hajduka u Kazalištu lutaka*, "Vjesnik", Zagreb, 17.1.1961.

³¹ Ispitna produkcija 2. godine studija glume i lutkarstva, kolegij Animacija III: marionete. Nositeljica kolegija Ljudmila Fedorova. Zimski semestar ak. godine 2012. / 2013. Opisana je etida Ivana Pokupića *Prosjak*.

- Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica 2007.
- Livija Kroflin, *Totálni tvůrce Zlatko Bourek*, u: M. Klíma a kol., *Divadlo a interakce II. Pražská scéna*, Prag 2007., 129-131.
- Livija Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992.
- Anatolij Kudrjavcev, *Mjere pristojnosti*, „Slobodna Dalmacija”, Split, 2.5.1992.
- Anatolij Kudrjavcev, *Skršeni otpori*, „Slobodna Dalmacija”, Split, 30.10.1990.
- Luko Paljetak, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2007.
- Abdulah Seferović, *Kazalište lutaka Zadar*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (monografija), Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997., 62-89.
- Abdulah Seferović, *Lutkari svete Margarite*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 1997.
- William Shakespeare, *Hamlet*, preveo Milan Bogdanović, Matica hrvatska, Zagreb 1950.

BALETNI ANSAMBL U OSIJEKU OD SUPOSTOJANJA DO NESTAJANJA

Pretpovijesni iskorak

Prvotna teatrografska vrela i glazbeno-scenska operetno-operna i baletna djela, predstavljena pa i nastala u Osijeku prije 1907. i povijesnog osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta, imaju svoje izvedbeno prekoslotjetno ishodište u Njemačkom teatru u Tvrdi i od sezone 1866. / 1867. u Gornjem gradu: *Theater der kgl. Freistadt Essegg – Festungs Theater* i *Actien Theater in Esseck – Oberstadt*. Ovaj put na njih prethodno i pregledno ukazujemo da ih se ne odnemari.

1. Dva almanaha analista Eduarda Carla Korna iz družine Gottfrieda Langea (ed. Essegg, 1839.) bilježe da su u dvije sezone uz predstave davana i dva baleta u slogu *Pas de deux divertisements*, predstava – balet, i to 8. prosinca 1838. i opet 17. ožujka 1839.! Od ovih je samo jedan poznat: *Der Quäcker und die Tänzerin* (*Gizdelin i plesačica*), komični balet u jednom činu, postavljen na libreto dramatičara Eugènea Scribea i glazbu Louisa Antoinea Duporta i Ignaza F. Castellija. Koreograf, plesač i plesačica nisu imenovani. Balet je u Zagrebu izveden tek 1864.¹

2. Oproštajna knjižica *Wanderers Scheidegruss* (Essegg, 1845.) analista Antona Kozlowskog pripadna družini Carla Slavicka, ispisuje i prva poznata imena petoro plesača iz glumačko-baletne skupine obitelji *Uhlik* (Uhlick, ne Uchlich; druga, iz 1847. / 1848., je Uhink!): gđica Kubiček, gđica Uhlik, Adolf Uhlik, Ferdinand Uhlik i Franz Uhlik. Plesali su i u dvjema korisnicama: prvoj, njima posvećenoj (15. veljače), i drugoj, plesačici Kubiček (28. veljače 1845.). Koji ples, nije navedeno.

3. Prvijenac Ivana pl. Zajca *Mannschaft an Bord* (*Momci na brod!*), operetu s plesom u jednom činu na libreto Josepha L. Harischa, prvi je izveo orkestar i zbor družine Louisa-Ludwiga Konderle, vladajućeg impresarija klasičnih operetnih Suppé-

¹ Gordana Gojković, *Njemački muzički teatar u Osijeku 1825.–1907*. Osijek, 1997., str. 12.; Stanislav Marijanović, *Njemački teatar u Osijeku. Kazališni plakati i almanasi. Krležini dani u Osijeku 1987. – 1990. – 1991.*, Osijek – Zagreb 1992., str. 172-174.

Offenbach uspješnica, tada višegodišnjeg ravnatelja u Osijeku (1862. – 1871.). Priređena je i predstavljena u novoj zgradi gornjogradskog Actien Theatera 26. siječnja 1867. u premijernom sjaju plinske rasvjete, dva mjeseca prije zagrebačke premijere (9. ožujka). Neočekivani je Konderlin novitet, komponiran od hrvatskoga skladatelja na njemački libreto, ispunio teatar. O izvedbi Zajčeve operete na razmeđu stranoga i domaćeg, prošloga i budućeg, znalo se i pisalo. Vidjelo se i izvedbu plesne postave, ali je ime koreografa i plesača – izostalo. Nadaje nam se, ne bez temelja, mogući zaključak (još neovjeren!) da je premijerom i orkestrom, *boljim nego ikada*, ravnao sam Ivan pl. Zajc, tada dirigent bečke Opere (ravnat će i zagrebačkom, isto premijernom!), a izvorni da je *Grand pas* – svoj *Veliki mornarski ples* postavio, plesače podučio, valjda s njima i otplesao baletni meštar Pietro Coronelli, *redatelj baletah* zagrebačke Opere, i koreograf istoga plesa.² Ako je tako, to znači da su Zajc i Coronelli prve zvijezde zornice hrvatske opere i baleta u Osijeku.

4. Istekom vremena, nakon dvaju jednomjesečnih gostovanja zagrebačke Drame u Osijeku pod ravnateljstvom Adama Mandrovića (1862. i 1878.),³ uslijedilo je 1884. i treće u Actien Theateru, ujedno najznačajnije: Zemaljskoga narodnog kazališta iz Zagreba, ovaj put s ansamblima Drame i Opere u punom sastavu (od 2. do 26. lipnja).⁴ Pod rukom poduzetnoga Mandrovića, *duše našega kazališta /.../ i glumca izvanredno zvučna glasa i bistra izgovora*,⁵ ali i mladoga velikana Nikole Fallera (1862. – 1938.), koji je ravnao s *odličnim orkestrom i besprijekornim zborom*. Započeto je djelima novoga direktora zagrebačke Opere Ivana Zajca, *Nikola Šubić Zrinjski* i *Boissyjska vještica*, jedinima u cijelosti izvedenim operama u njemačkom teatru na hrvatskom jeziku, i to tako kako ih je Ivan Zajc sam zamislio i htio, a s njegovim je *Zrinjskim* rodoljubni puls Osječana zakucao toliko snažno da je opera morala biti u tri večeri zaredom izvođena, i u slavlju ispraćena (2., 3. i 4. lipnja). S njom je čvrsto uspostavljena i velika operna baletna scena s orijentalnim plesovima haremskih ropkinja: *Turskim plesom*, *Arapskim plesom* i *Plesom bajadera*, zasvođena i *Adagiom* (u 4. slici). Njihova koreografkinja i primabalerina u plesnim solo dionicama Ivana Freisinger, članica prvoga Coronellijeva baletnog zbora u

² Znade se (usp. bilj. 1, Gojković, str. 22, 23): dok je nova kazališna zgrada Oberstadt Theatera (današnjega kazališta) bila u gradnji, Konderla je potkraj 1866. kao permissionar ugovorio sa Zajcem u Beču osječku izvedbu njegove operete. Sposobnog dirigenta za njezinu orkestralnu izvedbu on tada nije imao. – Coronelli mu je otprije bio poznat za njegovih etno-folklornih obilazaka Slavonijom i posjeta osječkom teatru. Dok je Demeter prevodio libreto Zajčeve operete, Coronelli je postavio i uvijekbao isti ples u oba kazališta, a u Osijeku je i objavio knjižicu *Hrvatsko salonsko kolo za lahko naučenje figura* (napisana 1895., obj. 1898.) kao posljedak svojih folklorističnih ophoda. Sadrži opis šest figura: *Osam*, *Promjena*, *Zvezda*, *Maleni kruzi*, *Vienac* i *Zmija*.

³ Usp. *Hrvatsko narodno kazalište između 1894 – 1969*. Enciklopedijsko izdanje. Gl. i odgovorni ur. Pavao Cindrić, Zagreb 1969., str. 91 i 108.

⁴ Za drugo gostovanje, od 19. svibnja do 20. lipnja 1878. v. bilj. 1, Gojković, str. 37, kao i za treće (1884.), str. 45 – uslijedilo je i četvrto, 1886. godine, koje samo autorica spominje, str. 47.

⁵ “Sriemski Hrvat” (Vukovar), ur. Pavo Žetić, 11. lipnja 1884., br. 47, nepag.

Zagrebu, plesala je i u drugoj, šaljivoj romantičnoj operi u tri čina *Boissyjska vještica*. U Coronellijevoj je izvornoj postavi plesala, valjda s njegovim zborom, i ozbiljan klasični niz: *Grand pas sérieux* u prvom činu i završni *Ballabile* u trećem činu. Otplesala je i Coronellijev *Bakanal* u taktu valcera, postavljen u Gounodovu *Faustu*. Oboje su tada postavljali i baletne umetke u međučinovima drugih glazbenih predstava i uvodili, u nedostatku baletnih plesača, uvježbane interprete iz oba gostujuća ansambla. S njima se osječko novinstvo, izdašno prema najvećim gostujućim hrvatskim dramsko-opernim umjetnicima, a škrto prema baletu, nije bavilo. No, u tom su gostovanju Osječani, a s njima prvi put i Vukovarci (u Vukovaru gostuje samo Mandrovićeva Drama), vidjeli, čuli i doživjeli već proslavljene umjetnike u punom mladenačkom naponu i sjaju zrelih godina: Mariju Ružičku-Strozzi, Václava Antona, Andriju Fijana, Ivku Kraljevu, Ivanu Sajević, Dragicu, Dragutina i Miciku Freudenreich, Tonku i Gavru Savića i druge. Poslije njih će i zametnuta baletna jezgra u Njemačkom teatru postupno dospjeti do prve osječke cjelovečernje baletne predstave.

5. Početkom 1892. brojno velika družina Carla Baumgärtnera s uvijek dobrodošlim dirigentom Juliusom Schulzom premijerno je predstavila najbolji balet austrijskoga skladatelja i višegodišnjeg ravnatelja teatra Josefa Bayera *Die Puppenfee (Vila lutaka)*. Izvedba ostvarena u uvjetima nepostojanja samostalnog baleta, pretvorila se u jednu od najboljih dotad viđenih priredaba.⁶ Koreograf pothvata Louis (Lajoš) Gundlach iz budimpeštanskoga Nemzeti Színháza, plesno je djelo u jednom činu postavio prema scenariju Josepha Hassreitera i Franza Gaula kao *pantomimički baletni divertissement*, izveden *sa savršeno egzaktnim i muzikalnim pokretima operetnih solistica* i dramskih glumaca. Prvi put pod upotrijebljenim električnim reflektorima – prema tom osječkom zapisu – postigao je i *nevidene svjetlosne efekte*, kojima je objedinio sva zbivanja na sceni. Gotovo istodobno, 3. ožujka 1892., isti je koreograf postavio balet na pozornicu zagrebačkoga Zemaljskoga narodnog kazališta! Bile su to u oba grada prve cjelovečernje baletne predstave u povijesti hrvatskoga kazališta. Iskorak, koji od ishodišta preko kamena kušnje vazda vodi u novo stasanje baletne umjetnosti u Osijeku.

6. Družina pod upraviteljstvom Antona Galotzyja i dirigenta Antona Stephana predstavila je potkraj 1898. u svom opernom ciklusu i već dobro znan Gounodov *Faust*, iznovljen s još u Osijeku neizvedenim prizorom iz Sedme slike 5. čina: u njemu se umjesto Velikog baleta dočarava Goetheova *Walpurgisnacht*: prikazana je pantomimski uz čudesno sviranje orkestra kao živa slika *s kraljem podzemlja i prokletim kraljicama iz davnine Thaidom i Kleopatrom*.⁷ U istoj je sezoni 1898./1899. premijerno izvedena i opereta u tri čina *Opernball (Ples u operi)* suvremenoga austrijskog kompozitora Rich-

⁶ Gordana Gojković, *Muzički teatar na osječkoj pozornici u drugoj polovini 19. stoljeća*. Četvrti znanstveni sabor Slavonije i Baranje. Zbornik radova. Sv. 1. Urednici Zbornika Dušan Čalić, Đuro Berber. Osijek 1984., str. 243-244.

⁷ Usp. bilj. 6, str. 247.

arda Heubergera nedugo nakon bečke praižvedbe (a prije zagrebačke izvedbe). Potom je i ponovljena 1900., obje bez udjela baleta. Kad iste godine teatar preuzima Josef Rust, s družinom dolazi prvi put i balet, *koji ne posjeduje ni jedan provincijski teatar*, a posjedovao je i intonativno nepogrješiv zbor, svoj civilni orkestar, hvaljene dirigente, umjetničku solističku jezgru. Izveo je preko 70 predstava, ugostio burno akklamirane umjetnike (Adele Sandrock!) i punio gledalište, koje je ponovno doživjelo *radost posjećivanja teatra*.⁸

Hrv. zem.  kazalište.

U subotu 15. siječnja 1898.

Predstava 136 U predbrojci. Serija V. Nepar broj 13.

P A G L I A C C I.

Opera u dva čina sa prologom. Spjevao i uglazbio Leoncavallo. Prevela Milka Pogacić.

O S O B E:

Čanio, glava komedijanske družine	komediji	Bajazzo	(i. Cammarota.
Nedda, žena mu		Colombina	Gdjica. Freudenreich.
Tonio i komedijasi		Taddeo	G. Bonsanda.
Beppo i komedijasi		Harlekin	G. Freudenreich Zr.
Svjivio, mladi seljak			G. Vulaković.
Jedan seljak			G. Girgolević.

Soljaci, Seljanke, Djeca.

Dogadja se u Calabrijii blizu Montalta, na dan Velike Gospe god. 1865.

Prvi put:

J e l a.

Fantastički balet u jednom činu po Rückertovoj basni udesili * i Louis Frappart počasni član c. kr. dvorske opere u Beču, glazba od Bele Adamovića.

O S O B E:

Jela, vila sunorike	Gdjica.	Grondona.	Prvi	G. Petrik
Mario, duži pjevač	G. Boggi		Drugi	G. Smil.
Sunska kraljica	Gdjica. Car.		nosilac titova	G. Juris.
Sunepolaz zlatne pevine	G. Čaja.		Četvrti	G. Kovarić.
Zlatni gonj	Gdjica. Kraus.		Prvi	G. Vargajić.
Vrhovna glava sumskiti muziča	G. Kesterčanež.		Drugi	G. Barac.
Prvi	G. Klier.		Treći	G. Malanović.
Drugi	G. Kirin st.		Četvrti	G. Komara.
Treći	G. Kirin ml.		Duhovi. Vile Sumski muzici. Sumsko cvijeće. Gijve. Matak.	
Četvrti	G. Bašić.			
Peti	G. Fuchs.			
Šesti	G. Pošaj.			
Prva	Gdja. Tršenišćin.			
Druga	Gdjica. Prakić.			
Treća	Gdja. Barbarić.			
Četvrti	Gdjica. Ludvig.			
Peta	Gdjica. Kapin-er.			
Šesta	Gdjica. Frank.			

Plesovi:

„Berceuse“ plesu gdjica. Grondona „Velika narodna koraćnica“ uz dobaak, pospodaža zlatne pevine „Valček najslavnijih prikaza“ plesu sav kolektivni zbor „Čar cvijeća“ plesu sav baletni zbor „Ples olujnih duhova“ Apoteza.

Nova dekoracija od dvorskih kazališnih slikara brate **Kautsky i Rottenara.**

Nove kostime pripremio vrhovni parterolider g. **Adolf Bösch.**

Nedjelja 16. Po posl. u * 3: Pepeljuga. Izv. predbr.
Ponedjeljak 17. Col. (Novo.) Hedetajske neprihke.
Utorak 18. Don Juan Par.
Srijeda 19. Pustinjakovo zvon. Par

Cijene kao obično kod opere.

Blagajna se otvara oko 6¹⁵, početak u 7, a svršetak prije 10 sati.

Objava za praižvedbu prvoga hrvatskoga baleta *Jela*
Bele Adamovića

⁸ Isto. – O J. Rustu i *Opernballu* usp. i Gojković, bilj. 1, str. 63-65 i d., kao i cedulju predstave, str. 132.

U njemu je 15. siječnja 1901. odigran i obnovljeni *Opernball*, i do 1904. godine u tri sezone predstavljan. Prema sačuvanoj cedulji, tada je njime dirigirao Paul Heller, a *mazurku* su kao poljski dvoranski ples parova u 2. činu otplesale navedene plesačice: Emy Lieder, Mizzi Berg, Maria Waldech, Camille Reisig, Louise Stensky, Helene Zich i Maria Stadelbauer. Poznata su otpočетка i druga imena Rustove Plesne skupine, tako Antona Vogela i *graciously* Beauval, a četiri spomenute balerine s njim nisu imenovane.

Na kraju, poslije podignutih i spuštenih zastora Njemačkog teatra, kazališni Osijek nije samo primao, plaćao, ugošćivao i preuzimao tuđu bjelosvjetsku i kozmopolitsku teatarsku dušu, riječ, glas i tijelo, nego je domaćem gledatelju davao s osječke pozornice i prvorazredna djela hrvatskih autora iste vrste: dramska i glazbena, ali i prvi hrvatski fantastički balet u jednom činu *Jela* svoga skladatelja Bele Adamovića Čepinskog (1856. – 1934.). Romantičan i bajkovit, skladan je 1894. u Beču i Osijeku. Zato pobliže o njemu kao ishodišnom. Scenarij je udesio i za plesnu postavu priredio Franz Frappart, član Dvorske opere u Beču, i to prema pjesničkom predlošku romantičara Friedricha Rückerta. Balet je praižveden na najbolji mogući način: u novopodignutomu Hrvatskom zemaljskom kazalištu u Zagrebu 15. siječnja 1898. Predstavio ga je veći broj protagonista pod ravnajućom rukom budućega intendanta osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta Nikole Fallera i koreografkinje primabalerine Eme Grondone. Ona je otplasila i naslovnu ulogu Jele, Vile omorike, i ples *Berceuse*, o ženi koja ziba dijete, a njezin partner Carlo Boggio ulogu Marka, Duha javora. Ostale uloge izvode plesači preneseni u oživljeni svijet zaštitnika šumske prirode (prema cedulji): Šumska kraljica, Gospodar zlatne pećine, Vrhovna glava Duhova i Vila, koji su s Nositeljima štitova čuvari šumskog zlata. Opčinjeni svijet bajke dočaravaju i pripadni plesovi, tako: *Velika narodna koračnica* – uz dolazak Gospodara zlatne pećine, *Valčik bajoslovnih prikaza*, *Čar cvijeća* i *Ples olujnih duhova*, s *Apoteozom* za svečanosti kraj. Balet je odigran pet puta u scenskom dekoru braće Kautsky, Friedricha i Roberta, te Franza Angela Rottonara, a pod kostimima Adolfa Röscha. Nikad nije obnovljen. Meritornu je glazbenu prosudbu i zaključak o predstavi dao i izažeo među prvima F. Ks. Kuhač: njezina instrumentacija stoji na visini modernih glazbenih tekovina, samosvojna je, i nikoga ne nasljeđuje.⁹ S njima, baletnom dimenzijom i plesnim skupinama u Njemačkom teatru, i njome, baletom *Jela*, iskoračujemo u novo doba: *Proljetni san*, balet Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Od *Proljetnog sna* do božićne bajke

Pismohranski podatci i pregled kazališnih cedulja i plakata, kao i uspostava svoga orkestra u stalnom razvitku, začetno ovjerovljuju pojavu međučinskoga umjetničkoga plesa i na glazbenoj sceni novoootvorenoga Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

⁹ "Prosvjeta", VI. / 1898., 12, str. 113-114.

Već 1910. (24. rujna) gospođica Elvira Coronelli, uzrasla u baletnoj školi i ansamblu svoga oca, biva zaslužna za koreografirane baletne umetke u 38 puta izvedenoj operetnoj predstavi *Grof Luksmeburški (Der Graf von Luxemburg)* Franza Lehára.¹⁰ Iscrpnim istraživanjem i pronalaženjem osječkih kazališnih cedulja, seriozni kroničar Hrvatskoga narodnog kazališta Ljubomir Stanojević prvi put iščitava takve umetke, novouvježbane plesove, njihove postavljače, koreografe i plesače u operama i operetama i plesnim fragmentima, sve do Lehárove *Ševe*, potkraj 1918., pa od baleta *Proljetni san* nadalje, u povijesnom tijeku kroz desetljeća: do dolaska primabalerine Argene Savin (1947.) i Stjepana Suhog (1951.) i kao osamostaljene kazališne grane, Baleta. Upravo, sve od početka do kraja *zlatnog razdoblja* osječkog Baleta, kada odlaskom šefa i meštra Suhog (1960.), *balet na osječkoj pozornici ostaje samo u „tragovima“ i nadi da će jednom ponovo dostići zlatni sjaj*. Nitko o osječkom Baletu, od začetaka plesnog umijeća do danas, nije pisao tako utemeljeno, pregledno i paradigmatički kao Ljubomir Stanojević.

Na osnovi obavljenog proučavanja dostupnih vrela, obuhvaćenih monografskim zbornikom autorskih radova,¹¹ urednica Antonija Bogner-Šaban bilježi da istom Mirko Polić, isprva dirigent, potom i dugogodišnji ravnatelj osječke Opere,¹² uozbiljuje glazbeni repertoar i postupno utire put supostojanju baletne dionice kao i uspostavljene Plesne skupine u sklopu Opere. Uz njegovo predvodništvo i nužnu potporu nastupajućih mladih entuzijasta, dirigenata Lava Mirskog i Lovre Matačića, a pod umjetničkim vodstvom baletnog ravnatelja Klementa Pekelmana,¹³ nastaju od 1919. nadalje složenije

¹⁰ Vidi o tome: Svebor Sečak, *Obljetnica plesne umjetnosti u Hrvatskoj, Zagreb – moj grad*, br. 35, god. V (Zagreb: BIBRA, 2011.), str. 52 i d. – Elvira Coronelli kei je Pietra Coronellija, koji je poučavao ples na riječkoj Pomorskoj akademiji sve do poziva baruna Ambroza Vranyczanyja-Dobrinovića 1859. da bude privatni zagrebački baletni tutor Klotildi Vranyczany-Dobrinović, barunovoj kćeri. Zanimljivo je primijetiti da je Osijek svoju izvedbu ove Lehárove operete doživio samo godinu dana nakon bečke praizvedbe 12. studenoga 1909.

¹¹ Antonija Bogner-Šaban (ur.), *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku u povijesnom i kulturnom središtu, Drama, Bibliografija i Uprave Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku 1907.–2007., Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907.–2007.* (Osijek: Hrvatsko narodno kazalište Osijek, 2007.), str. 9-21; 23-85; 182-191; 192-195. – Potom Antun Petrušić, *Opera*, str. 87-135 i *Annale komorne opere i baleta*, str. 155-166. – Ljubomir Stanojević, *Balet*, str. 137-153, u istome jubilarnom zborniku.

¹² Mirko Polić bio je ravnatelj Opere (1915.-1923.). Tada, od 1919. do 1923., *posvećeno je mnogo pažnje baletu* (T. Tanhofer). U suradnji Polića i spomenutih dirigenata s K. Pekelmanom i Mihailom Semjonovim, 1921. – 1923. – Lav Mirski bio je dirigent od 1917., ravnatelj Opere od 1923., a Lovro Matačić dirigent je 1919. i 1920.

¹³ U izvorima je Klementu Pekelmanu ime navođeno u njem. izvorniku kao Clemens Pekelman(n), ali i kao Arthur Karlo Klemenčić (1928.). – Usp. Dragan Mucić, *Prvih četrdeset godina: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907.–1941.* Osijek: MH / FFOS, 2010., str. 203 i d. – Prvi je osječki koreograf, ujedno i baletni solist, 1919. – 1920. Uz *Proljetni san* postavio je i izveo plesove u operi J. F. Halévyja *Židovka* i opereti E. Audrana *Lutka* (1919.). Sa Zorom Vuksan-Barlović uspostavio je baletni zbor, u drugima i drugdje (1920.).

koreografije u sve zahtjevnijim opernim, operetnim i baletnim uprizorenjima. Znakovito je stoga da suvremena povijest baleta na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku od 1907. naovamo započinje upravo izvedbom *Proljećnog sna* 24. ožujka 1919. kao prve samosvojne baletne predstave, izvedene u *divertissementu* s dvočinskom operom *Pagliacci* R. Leoncavalla. Uprizorena je u koreografskoj obradi Zore Vuksan-Barlović, kao impresarija i predvodnice osječke kazališne umjetnosti, i spomenutoga Klementa Pekelmana, kako o njoj i njima potkrjepljuju svoj prinos Dragan Mucić (v. bilj. 13, str. 93) i Zrinka Korljan.¹⁴ Stoga potanje o baletu i predstavi.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

U ponedjeljak dne 24. marta 1919.

Početak točno u 1/28 sati na večer

Predstava 190. Izvan pretplate 74.

Gostovanje Ernesta vit. Cammarote

PAGLIACCI

Opera u 2 čina s prologom — Rječni i glazbu napisao R. Leoncavallo. Redatelj: S. Vuković.

Kapelnik: Mirko Polić. L I O A.

Cario, vodja seljačke glumačke družine, u komediji Pagliacolo	E. vit. Cammarota
Nedda, njegova žena, u komediji Colombina	D. Fritz
Tonio } glumei u komediji Taddeo	Stj. Michalewicz
Beppo } u komediji Arlecchino	K. Pekelman
Silvio, mladi seljak	J. Truhović

Beljaci, seljakinje, djeca. — Vrijeme i mjesto istinitog događaja: kod Montalta u Katalbriji na 15. aug. 1865.

PROLJETNI SAN

(Po Griegovoj Peer Gynt Suiti)

Kapelnik: Mirko Polić. Koreografski obradili Z. V. B. i K. P.

Urježio: Kl. Pekelman.

L I O A.

Lovac	M. Stajlar	D. Popović
Žena	Lj. Mačvan	Z. Talč
	E. Šmaus	Z. Vuksan Barlović
Djeca	Kozman	I. Braun
	Šuš	R. Kiš
	A. Šmaus	Z. Radović
Mali leptiri	V. Kozman	M. Popović
	L. Haslinger	M. Somorjoi
	M. Engel	A. Veber
	J. Hrg	J. Vuković
Crvičoč	P. Jesich	K. Pekelman
	O. Kraus	
	St. Polić	

Operne cijene.

Dnevna blagajna je otvorena na dan predstave od 9¹/₂—12¹/₂ sati prije podne, te od 3—5 sati poslije podne.

Opozoruje se p. n. općinstvo, da predstave počinju točno u 1/28 sati na večer, te ulaz u parter i na galeriju za vrijeme prikazivanja nikome nije dozvoljen.

¹⁴ Zrinka Korljan, *Balet HNK u Osijeku*, <http://www.balet.com/balet-hnk-u-osijeku/> (obj. 6. listopada 2010., pristupljeno 7. siječnja 2014.).

Baletna suite *Proljetni san* izvedena je iz I. i II. suite E. H. Griega za dramsku velepjesan *Peer Gynt* Henrika Ibsena, s likom, slikama i motivima iz norveške narodne priče. Praizvedena 1876., ona nosi u sebi i preuzeti fantastički kod bajke, viđen, prepoznat i s glazbenoscenskim minijaturama suite *Proljetna* ugrađen u simfonijski ciklus *Papillons* Roberta Schumanna (1832.): s leptirima, koji svoju ljepotu poprimaju oblijetanjem od cvijeta do cvijeta. Premijerom je dirigirao Mirko Polić, a sve je izvoditelje, djecu leptiriće, glumce i prvu operno-baletnu Plesnu skupinu uvježbavao Klement Pekelman. Ulogu Divljuše ružice otplesala je Zora Vuksan-Barlović, a Leptira noćnika Klement Pekelman, koji je prethodno nastupio plesom Harlekina u operi *Pagliacci*. O prvoj večernjoj operno-baletnoj predstavi dvaput je osvanula u dnevniku “Jug” i prva osječka baletna kritika o netom viđenom *visoko stiliziranom* klasičnom plesnom aranžmanu¹⁵:

Lijepa koreografska zamisao, koja se u svim pojedinostima podudarala s vješto ispremiješanim točkama obiju (Griegovih) suite, oživjela je pred nama u skladnom plesu, koji je premašio naše očekivanje. Gotovo smo se uživjeli u misao, da imamo prvoklasni balet! – (U br. 49).

U “Proljetnom snu” pružila nam je kazališna uprava požrtvovnošću solistica naše pozornice daleko više nego li smo mogli očekivati. /.../ I gdja. Barlović pleše im (publici nesvikloj baletu) “Solvejinu pjesmu” čak naturalistički, egzaktnim plesom, kako se pleše u ruskom baletu. – (U br. 50).

Djelovanje osamostaljenoga Baleta nastavno je zabilježeno 1920-ih: Baletom ravnaju Klement Pekelman i Mihail Semjonov, isprva je s Polićem bio njegov suravnatelj (1921.), pa ravnatelj 1922. i 1923.¹⁶ Njihove su sljednice baletne ravnateljice Marija Tuljakova (1924. – 1925.) i Greta Godlewsky-Skojić (1926. – 1929.).

Upravo u to prvonastupno doba osječkog Baleta, sve do 1918. / 1919. sezone, postoji temeljni baletni ansambl, koji čine, uz Zoru Vuksan-Barlović i soliste, njegove rečene koreografe, plesačice *Proljetnog sna*: Danica Popović (pleše do 1919.), Mila Popović (do 1920.), Anica Veber (do 1921.), Marijana Engel i Zorka Tatić (do 1922.) te njegova najustrajnija jezgra, od Grete Kraus, Josipe Hrge-Leović, Štefice Polić, Ružice Kiš, Ivce Braun-Tanhofer i Paule Jesić, do Anatola Vražića, Gizi Schmaus, Grete Godlewske-Skojić i ukidanja Opere. Tome su ansamblu kazališna ravnateljstva *posvetila mnogo pažnje* u stvaranju i izvođenju baletnih premijera, *divertissementsa* i večeri, kako prvi

¹⁵ “Jug”, 2/1919., br. 49 i 50, str. 3, Osijek 25. i 27. ožujka, u stalnoj rubrici Književnost i umjetnost. – Kritičar je potpisan inicijalom V. (Slavko Vodvařka?)

¹⁶ Upravo Mihajlo (Mihail) Semjonov postavlja tada na osječku scenu *prave* baletne predstave, poput *Kopelije (Coppélia)* Léa Delibesa. Otada se pa nadalje njegovo prezime navodi netočno, prema načelu čitaj *kako pišeš*, Semenov umjesto Semjonov (ruski: Михаил Тимофеевич Семёнов). Isto se tako preziva i proslavljena ruska plesačica Marina Timofejevna Semjonova (1908. – 2010.), primabalerina Velikoga kazališta u Moskvi (ruski: *Большо́й теа́тр*), mlađa njegova sestra, koja je upravo 1923. debitirala u rodnom Petrogradu (v. *Muzička enciklopedija*). A svi se drugi Rusi posvuda tako i prezivaju!

ističe i u svom ih pregledu *Od 1918. god. do danas* (1927.) navodi Tomislav Tanhofer.¹⁷ A to su bili više puta izvođeni baleti u koreografiji i režiji M. Semjonova: balet Léa Delibesova *Coppélia* (1922.); pantomima *Krabulja i gospodin u fraku*, baletna pantomima (1922.); *divertissement* baletnih jednočinki: A. K. Glazunova *Noć u čarobnoj šumi*, prema suiti *Scènes de Ballet*, *Indijska svećenica*, prema simfonijskoj suiti N. A. Rimski-Korsakova *Šeherezada*, i F. Chopina – C. Saint-Saënsa *Ples smerti* (*Danse macabre*), sve izvedene 17. siječnja 1923; Ernő Dohanyija *Pierretin veo*, pantomima u tri slike Arthura Schnitzlera (1923.); Henryja Berényija *Ruka* (*La main*), monodrama u jednom činu (1923.). Zastati nam je na baletu *Coppélia*, na gostovanju baletnog ansambla Margerete Froman (1922.) i Baletnom *divertissementu* Marije Tuljakove (1924.).

Premijerne izvedbe Delibesova baleta *Coppélia* (ili djevojka s očima od emajla) same po sebi su začudne: upriličila ih je 4. veljače 1922. osječka Židovska ferijalna kolonija, prvo kao poslijepodnevne đačke matinee izvan kazališta, u pozorničkoj dvorani hotela “Royal” (kasnije kina “Zvečevo”), i to u izvedbi priučenog plesnog pomlatka, a potom 7. i 12. veljače i u samom Kazalištu, kao diletantsku predstavu, u sklopu zabave građanskih obitelji, svaki puta prepunom publike.¹⁸ Drugo, izvedbe govore o pothvatu Mihaila Semjonova, koji je u njih uložio samoga sebe kao priređivački i plesački zaslužnik, da bi u uvrštenim i dobro uvježbanim plesovima (*Ruski bojarski ples*, *Harlekinijada* i dr.) otkrivao u novim plesnim nadama – Jelki Petković, Lilly Hein, Gizi Schmaus (u Baletu već angažirani) – *maleni prizvuk plesa koji opija*, što njemu i njima služi na čast.

Već idući mjesec, 7. ožujka, uslijedilo je, na poziv Semjonova i kazališne uprave, gostovanje velike Margarete Froman, primabalerine prispjele iz Boljšoj teatra (1921.), aktualne ravnateljice, koreografkinje i redateljice zagrebačkog Baleta (kroz sljedećih trideset i pet godina). S bratom Maksimilijanom i Olgom Orlovom (budućom ravnateljicom osječkog Baleta, 1931. / 1932.), izvela je jednočinski balet *Prevareni Pierrot* C. M. Webera u *divertissementu* s drugim plesovima ruske klasike u svojim postavama, za ogled i uzor: *Ruski bojarski ples*, *Leptir*, po scenariju Mihaila Fokina za balet *Papillons*, *Varijacije iz L. Delibesova* i dr.

U svom *Baletnom divertissementu* s jednočinskom operom *Cavalleria rusticana* P. Mascagnija predstaviti će se u osječkom kazalištu 25. prosinca 1924. i Marija Tuljakova kao balerina i redateljica.¹⁹ Sa ženskim će zborom otplesati baletnu scenu iz opere J. Halévyja *Židovka*, solo C. Saint-Saënsa *Gipsy* i kolo *Đurđevka* J. Urbana, a uvrstiti će u predstavu i ukrajinski narodni ples *Gopak* u izvedbi Anatola Vražića, koji će s Ružicom Kiš otplesati *Polku*, a ona s Marijom Brankovom *Holandski ples* na scensku glazbu O. Nedbala.

¹⁷ *Dvadeset godina Narodnog kazališta u Osijeku 1907.–1927.*, Osijek (1927.), str. 46 i d.

¹⁸ U te ih dane najavljuju i o njima izvješćuju osječke novine “Hrvatska obrana” (Ivan Flod) i “Jug”.

¹⁹ Dragan Mucić, *usp. bilj.* 13, str. 210: kazališna cedulja.

Iako su se od 1924. ustalile i godišnje *Baletne večeri*, osječki će Balet i dalje bratinski opsluživati dramu, operu i operetu. Unatoč naporima, razvidno je da on kasnih 1920-ih ponovno proživljava krizu: u razdoblju od 1928. balet biva sve jače potiskivan, pa ukinut.²⁰ Kratku povratnu animaciju poprima 1932. i 1933., kada ravnateljstvo preuzima Olga Orlova. No samostalnog Baleta u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu ponovno nema sve do 1937., kada ga vodi Kiril Savicki.

Od 1939. pa sve do 1944. na čelo osječčkog Baleta zasjeda Anatol Vražić. Tada on iznova dobiva zamah, zaslugom njegove plesne skupine, kao i redateljske i koreografske ispomoći Đuke Trbuhovića i Margarete Petrovne Froman.²¹

Nakon Drugoga svjetskog rata, oslobođenjem i utemeljenjem federalne Hrvatske 1945., Baletom Hrvatskoga narodnoga kazališta u Osijeku ravna Slavko Midžor u uspješnoj suradnji s ravnateljem Opere Đuke Trbuhovićom i povremenom koreografkinjom Ružom Jurković. A 1947. u ravnanju Baletom Midžoru se pridružuje Argene Savin. Onodobno osječko novinstvo bilježi zapažena baletna gostovanja nacionalnih prvakinja i prvaka (primjerice u osječkom kazalištu tada plešu balerina, koreografkinja, pedagoginja i kasnija spisateljica Mercedes Goritz Pavelić, prva hrvatska primabalerina Mia Čorak Slavenska, inače rođena Brođanka, te baletni majstor, koreograf i pedagog Oskar Harmoš). No ozbiljni(ji)h samostalnih baletnih inscenacija nema sve do 1948., kada se upriličuju prve Baletne večeri i priređuju Baletni *divertissementi*. Osječko novinstvo bilježi zapažena baletna gostovanja nacionalnih prvakinja i prvaka: primjerice, u kazalištu tada plešu balerina, koreografkinja, pedagoginja i kasnija spisateljica Mercedes Goritz Pavelić, prva hrvatska primabalerina Mia Čorak Slavenska, inače rođena Brođanka, te baletni majstor, koreograf i pedagog Oskar Harmoš. Ipak, ozbiljni(ji)h samostalnih baletnih inscenacija nema sve do 1948., kada se upriličuju prve Baletne večeri i priređuju Baletni divertismani.

Srećom, teatarska glazbenoravnateljska osobnost Lava Mirskoga s ravnajućim dobrim kazališnim duhom Hinkom Tomšićem donosi mnoge promjene i na baletnom planu tijekom nadasve plodnoga prvog desetljeća njihova osječčkog djelovanja (1947. – 1957.), kada im se pridružuju balerina i koreografkinja Argene Savin (1947.),²² a po-

²⁰ Štoviše, Antonija Bogner-Šaban kronološki se osvrće na činjenicu da su osječki Balet i Opera upravo u tom razdoblju ukinuti (nav. dj., str. 14).

²¹ Kao koreografkinja i operna redateljica u istoj osobi, ona priređuje i postavlja osječku izvedbu *Morane* J. Gotovca, *Strijelca vilenjaka* C. M. Webera, *Fausta* C. Gounoda, a s redateljem Trbuhovićem A. Vražić zajednički koreografira opereta J. Beneša *Na zelenoj livadi*.

²² Hrvatska koreografkinja, primabalerina i zapažena pedagoginja Argene Moretti Savin rođena je u Rijeci 1921., umirovljena 1967., a umrla 2007. u Zagrebu, gdje je na Mirogoju kremirana. Jedno je od nemimoilaznih imena u povijesti osječke baletne scene iz njezina *zlatnog razdoblja*, uz supruga Dragutina Savina. Školovana u klasi znamenite Margarete Froman te kasnije Ane Roje, Oskara Harmoša i Kyre Alanove. Nastojala je sve do umirovljenja održati visoku postignutu profesionalnu razinu i spriječiti stagnaciju osječčkog baleta unatoč nepostojanju prave plesne dvorane te činjenici da su balerine i baletni plesači bili dobrim dijelom samo honorarci, angažirani u Baletu istom na-

tom i još jedna osječka značajna osobnost – slovenski baletan Stjepan (Štefan) Suhi (1951.) u respektabilnim uprizorenjima. Francuski specijalizant Stjepan Suhi (rođen u mjestu Suhor kod Novog Mesta, 12. prosinca 1915., a umro u Ljubljani 17. srpnja 2011.) samostalno ravna osječkim Baletom od 1952. do 1960. Pod njegovim vodstvom, a u pridruženoj suradnji s Argenom Savin, Balet nadalje uspješno djeluje i upriličuje, uz premijere i *divertissement*e baletnih klasika, i respektabilne najuspješnije izvedbe osječčkog Baleta: *Balade* Dragutina Savina (1954.), *Đavla* u selu Frana Lhotke (1955.) te *Stranca* Silvija Bombardellija (1958.). Pod vodstvom Argene Savin i Stjepana Suhog osječkom baletnom scenom defilira kultivirani ansambl solista i zborista svojstvenih individualnih i tehničkih sposobnosti, slijedom njihove pojave i nastupa: Josip (Joža) Komljenović, Katica Ferenčević, Ratko Petković, Božo Baković, Elza Sarka, Zorica Barač, Eugenija Poljakov, Štefanija (Štefica) Heller, Mladen Gojanović, Mirjana Šantak, Antun (Tonči) Maranić, Slavko Pervan,²³ Zvonko Štern, Jelena Suhi, Hilda Tudaković, Branka Loparac, Magda Perči, Antonije Kalinić-Maksimović, Stanislav Marijanović, Branka Radović, Branko Uglješa, Ljubica Medinac, Boris Tonin, Katica (Keti) Kalan-Prgomet, Mirta Dinter i Nedžad Kurić. Oni, uz orkestar, operni zbor i tehničko osoblje čine *zlatno razdoblje* Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Stoga smo se opredijelili da njihov premijerni i nastupni repertoar zasebno pregledno obradi suautor Stanislav Marijanović, zajednički dionik i kulturalni povijesnik.

Novi baletni proboji zbivaju se za opernog ravnateljstva Dragutina Savina (1961. – 1971.), kada primjerice redateljica Nada Murat u libreto opere *Tena* Dragutina Savina (prema motivima Josipa Kozarca) modernistički uključuje i baletnu sastavnicu (osječkim Baletom pak i dalje dominiraju Stjepan Suhi, Argene Savin i Nedžad Kurić), a ponovno je izveden i balet *Cekin ili gusle* Antonina Dvořáka,²⁴ reprizni *Stranac* Silvija Bombardellija i satirički *pjevani balet (ballet chanté) Sedam smrtnih grijeha (Die sieben Todsünden der Kleinbürger)* dvojca Bertolt Brecht – Kurt Weill.

kon što bi obavili sve rutinske ili svakodnevne školske zadaće. – Za odaslane nam podatke o majci zahvaljujemo sinu Igoru Savinu, hrvatskom glazbeniku i skladatelju.

²³ Zanimljivo je da su Slavku Pervanu, čija se obitelj iz Sarajeva preselila u Osijek, od 1. rujna 1951. upravo osječki uspjesi i ovdášnji prvi profesionalni plesački ugovor bili odskočna daska za nastavak baletne karijere u Sarajevu, Zagrebu i Moskvi. Taj nekadašnji folkloroš osječčkog OKUD-a Milica Križan ostao je, nakon usavršavanja u Belgiji, Francuskoj, Grčkoj i Sjedinjenim Američkim Državama, zapamćen i po vrlo zahtjevnoj i brojnoj koreografiji za svečanosti otvaranja i zatvaranja XIV. Zimskih olimpijskih igara u Sarajevu 1984. te po koreografiji za inscenaciju mjuzikla *Kosa (Hair: The American Tribal Love-Rock Musical)* Galta MacDermoda, Jamesa Radoa i Geromea Ragnija u opkoljenom Sarajevu 1992. – Vidi opširnije: Slavko Pervan, *Kompozitori boginji Terpsihori: zid uspomena* (Narodno pozorište, Sarajevo 2012.).

²⁴ Baletna slika *Cekin ili gusle* imala je osječku premijeru 8. svibnja 1957.; štoviše, istodobno je, u drugom dijelu večeri, uprizoren i balet *Noć na pustoj gori (Иванова ночь на лысой горе)* Modesta Petroviča Musorgskog. Orkestrom je ravnao Vlado Kobler, scenograf je bio Eduard Griner, kostimografkinja Aurelija Branković, a koreografiju je potpisao Stjepan Suhi.

Baletom 1961. ponovno ravna Argene Savin; međutim, Antonija Bogner-Šaban bilježi (nav. dj., str. 17) kako je već 1963. Balet prestao samostalno granski djelovati. Argeni Savin se 1967. u ravnanju Baletom pridružuje Nedžad Kurić, ujedno njegov zaključni ravnatelj (1967. – 1972). Kratkotrajni uzlet sljedećih godina, točnije od 1970., predstavlja jedino glasovita manifestacija *Annale komorne opere i baleta*, s brojnim domaćim i stranim baletnim izvedbama, no osječki baletni ansambl je ubrzo prorijeđen i zatim opet dokinut (za voditeljstva Nedžada Kurića, 1971.).

Tijekom Domovinskog rata u Republici Hrvatskoj osječko Hrvatsko narodno kazalište u listopadu 1991. gostuje u njemačkom Ludwisburgu i Hamburgu s operom *Nikola Šubić Zrinski* Ivana pl. Zajca, a u izvedbi mu se priključuju plesači zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. To je ujedno bilo i prvo gostovanje nekog hrvatskog kazališta nakon proglašenja hrvatske samostalnosti uopće. U obnovljenoj zgradi ratom oštećenoga osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta izvedena je 1994. glazbeno-scenska slika *Slavonski preporod* Stanislava Marijanovića i koreografski torzo *Inter arma narrans Musae* Zorana Juranića: sudjelovao je Balet Hrvatskoga narodnog kazališta iz Splita, a redatelj je bio Krunoslav Cigoj. Samostalna je pak osječka kazališna plesna sastavnica dotad gotovo posve iščezla.

Efemeralni pokušaji revitalizacije osječkog Baleta i tada i kasnije ipak postoje, pa tako valja spomenuti izrazito predan, ali dometima oscilantan rad Plesne skupine Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku tijekom intendanture Željka Čaglja, koja u koreografiji i redateljstvu Antuna Marinića i uz pedagoški rad Inge Tudaković 15. lipnja 2003. izvodi *Asku i vuku* Igora Valerija,²⁵ 24. lipnja 2004. Marinićev baletni dramolet *Žena i bodež*²⁶ te naposljetku i njegov ambiciozni *multimedijalni projekt Zaplešimo kroz povijest* 4. veljače 2005. godine.²⁷ Zato sada, desetljeće kasnije, gotovo proročki u odnosu na ambivalentna osječka baletna događanja koja će uslijediti, na konstantnu opoziciju između (su)postojanja osječkog Baleta i njegova nestajanja s kazališne scene,

²⁵ U naslovnoj ulozi Aske nastupila je Martina Bohucki, dok su vukove utjelovili Vuk Ognjenović i Zorislav Štark. Ipak, u kroničnom nedostatku profesionalnih plesača i u doba kada se u Osijeku na municipalnoj administrativnoj razini permanentno razmišljalo o prekidu baletnih dotacija Hrvatskom narodnom kazalištu te o stalnom angažmanu gostujućih pečuških plesača (v. primjerice članak u osječkom časopisu "Dom" od 2. listopada 2003.), iako je Marinić, začudno, bio imenovan voditeljem Baleta, ni *Aska i vuk* nije bila prava baletna predstava premda je vratila ples na osječku scenu nakon punih 40 god. – Usp. o tome: Maja Đurinović, *Poticanje savjesti*, "Vijenac", br. 251 (Zagreb, 2003.).

²⁶ Maja Đurinović osvrnut će se u "Vijencu" u članku *O željama i kompromisima* (br. 277 iz 2004.) vrlo kritički i na predstavu *Žena i bodež*, zamjećujući više no očitu nespremnost mladih osječkih plesačica i plesača iz tadašnje Baletne skupine Hrvatskoga narodnog kazališta za složenost zadatka koji im je povjeren.

²⁷ U njegovu izvedbu Antun Marinić uključio je i polaznike Škole klasičnog baleta pri osječkoj Glazbenoj školi Franje Kuhača, a izvedba je 2008. gostovala i u Bosanskom kulturnom centru u Tuzli. Bosanski mediji i iznenađeno gledateljstvo zabilježili su pak nesvakidašnji Marinićev spoj povijesnoga plesnog pregleda i duhovite edukativne naracije Nenada Tudakovića.

zvuče Marinićeve riječi iz popratne propagandno-programске knjižice za *Asku i vuka*: *Aska nije žrtva, nego čestitost i hrabrost, koja se suprotstavlja agresiji, da bi na kraju potaknula ljudsku savjest: zajedno smo jači.*

No klasični balet u punom smislu te riječi, unatoč svim nastojanjima i entuzijazmu domaćih snaga u plesnom ansamblu osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, nakon 25. lipnja 2005. dugo nije izvođen. Svebor Sečak kao gost koreografirao je tom prigodom i režirao izvedbu *Licinarskog srca* Krešimira Baranovića, a otad su, dakle, mnoge godine baletne izvedbe u Osijeku bile samo prigodničarskog značaja, pa ne čudi da su onodobni ocjenjivači mahom sjetno zaključivali kako *Osijek nema balet, ali zato ima baletnu publiku!*

Takav dojam, kako rekosmo, samo je potkrjepljivala činjenica da je u Osijeku desetljećima vladala čudna dvojnost između nepostojanja službenog kazališnog Baleta i postojanja navedene Plesne skupine Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, koja je po potrebi plesom nadopunjavala zapaženi rad Opere, ali i mnoge lakoglazbene priredbe.²⁸

Za hvalevrijedna nastojanja oživljavanja osječkoga kazališnog umjetničkog plesa prije pet godina najzaslužniji je iznova Antun Marinić (1936. – 2012.). Taj je rođeni Rabljanin, koji je svoj plesni put započeo upravo na osječkoj pozornici 1951., od 1. listopada 2009. voditelj osječkog Baletnog studija, zapravo osnovnoga plesnog učilišta za djevojčice i dječake u dobi od sedam do dvanaest godina. Dvosmjenska nastava odvijala se triput tjedno, ovisno o zauzetosti polaznika, a od toga su dugogodišnjeg prvaka blistave karijere i jednog od najboljih plesača nekadašnje države osječke djevojke i mladići usvajali ne samo markantnu interpretativnu vještinu (neo)klasičnoga romantičnog i suvremenog baleta nego i počela baletne naracije, elegantnog scenskoga pokreta, plesnog leksika i pantomime.²⁹

²⁸ Vidi opširnije: Maja Đurinović, *Mudar izbor: HNK u Osijeku: Bruno Bjelinski, Petar Pan, kor. Dinko Bogdanić*, Kulisa. eu (obj. 27. rujna 2009., pristupljeno 7. siječnja 2014.). – Isti članak preuzet je kasnije neizmijenjen i na internetskoj stranici Plesna scena. hr: <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=980>.

²⁹ Dostupni rasporedni podatci potvrđuju preko 40 raznovrsnih uloga koje je Antun (Tonči) Marinić više nego upečatljivo utjelovio na pozornicima mnogih kazališta bivše zajedničke države, u kojoj je bio direktor sarajevskog Baleta (Narodno pozorište, 1972. – 1975.) i splitskog Baleta (1992. – 1996.) te savezni baletni inspektor na prostorima od Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Slovenije do Srbije. Kao ugledni profesor, predavao je na umjetničkim akademijama i prenosio svoja dragocjena iskustva plesnoj mladeži od Osijeka, Splita i Zagreba, pa sve do Mostara, Sarajeva, Tuzle i naposljetku Beograda. Nagrađen za svoje neprekidno promicanje kazališne kulture u Republici Hrvatskoj 1996., istaknuo se i kao koreograf u tuzemstvu i inozemstvu te ušao u 1. europski sv. Routledgeove *Svjetske enciklopedije suvremenog kazališta (The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Europe*, ur. Don Rubin, Péter Nagy i Philippe Rouyer, 1994.; 1998.; 1999.; 2000.), a zajedno sa Sonjom Kastl nastojao je profilirati Plesnu skupinu Hrvatsko narodno kazalište Osijek u začetak preporoda osječkog Baleta. – Opširnije na CD-ROM-u *130 godina profesionalnog djelovanja baleta u Hrvatskoj* (Hrvatsko društvo profesionalnih baletnih umjetnika, Zagreb 2006.); Ljubomir

No i kad je pregnuće gotovo pedeset mladih plesačica i plesača iz raznih osječkih skupina, od one u Odjelu za suvremeni ples Glazbene škole Franje Kuhača do ljubiteljskih udruga (primjerice, Baletnog studija Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića,³⁰ *Breakera*, Gimnastičkog kluba *Inova-Gim*, Gimnastičkog kluba *Sokol*, Plesnog studija *Broadway*, Plesne skupine *Midal*, Plesnog studija *Shine...*), izmamljivalo nepodijeljeno oduševljenje okupljenog gledateljstva, činilo se da je Majka Priroda načas odlučila kako to ipak nije bio najpogodniji trenutak za konačni povratak baleta na osječke kazališne daske: nakon što je 29. lipnja 2009. nadasve uspješno izveden *Petar Pan* Brune Bjelinskog u nadahnutom darovanom redateljstvu Dinka Bogdanića, olujno nevrijeme obrušilo se na pozornicu podignutu u dvorištu osječkog Rektorata i zamalo ju u potpunosti potopilo, pa je mnogobrojnim promatračima izgledalo kao da su se bajkoviti osječki izgubljeni dječaci, Indijanci, morski stvorovi i stvarnosni pozorički radnici doista našli uzajamno začarani usudom Kapetana Kuke i njegovih gusara, zatečeni negdje duboko u Nigdjezemskoj.³¹

Ipak, povodom Svjetskog dana glazbe (21. lipnja) i primitka Republike Hrvatske u Europsku uniju (1. srpnja), Grad Osijek i Hrvatska udruga za znanost, umjetnost i kulturu priredili su na osječkom Trgu slobode 28. lipnja 2013. u suradnji s ovdašnjom Umjetničkom akademijom i Baletnim studijem Hrvatskoga narodnog kazališta iz Osijeka večernji baletni kolaž *Zar sreća...* u koreografiji Vuka Ognjenovića uz glazbu iz *Carmine Burane* Carla Orffa.

Naposljetku, 22. studenoga 2013. uslijedila je predbožićna premijera bajkovitoga *bijelog baleta Orašar* (Щелкунчик) Petra Iljiča Čajkovskog, zapravo cjelovita dvočinska (četveroslikovna) rekonstrukcija postave zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta

Stanojević, *In memoriam* Antun Marinić (1936. – 2012.): zaljubljenik u Osijek, “Glas Slavonije”, 12. travnja 2012.

³⁰ Postižući zapažene uspjehe i u zahtjevnijim postavama poput ulomaka iz mjuzikla *Moje pjesme, moji snovi* (*The Sound of Music*) Oscara Hammersteina II. i Richarda Rodgersa, *Orašara* (Щелкунчик) Petra Iljiča Čajkovskog, baletne priče *Petar i vuk* (Петя и волк) na glazbu Sergeja Prokofjeva i koreografiranih *Slika s izložbe* (Картинки с выставки) prema Modestu Petroviću Musorgskom, 50-ak djevojčica u četiri skupine od 1992. vodi i dvaput tjedno uvježbava Štefanija Heller, nekadašnja osječka balerina i ravnateljica Baletne škole osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, koja je pedagoški rad proširila i na Đakovo i Slavonski Brod. – V. o tome: <http://www.djecje-kazaliste.hr/rad-s-mladima/baletni-studio/> (pristupljeno 7. siječnja 2014.).

³¹ Usp. napis posvećen izvedbi prigodom otvorenja Osječkog ljeta kulture (OLJK) na str. <http://www.kultura-osijek/.../oljk-uspjesan-pocetak-ljeta...> (obj. 30. lipnja 2009., pristupljeno 7. siječnja 2014.). U naslovnim ulogama nastupili su Vuk Ognjenović (Petar Pan), Zvonka Škrebilin Domačinović (Zvončica) i Mirjana Dorić (Wendy), a nazočna je bila i gđa Ljerka Plesić-Bjelinski, skladateljeva udovica. Zbog djelomičnog urušavanja pozornice predstava je 1. i 2. srpnja 2009. uprizorena u zgradi osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. – Inače, praizvedba *Petra Pana*, te dječje dvočinke u šest slika, zbila se u koreografiji Nenada Lhotke u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu još 1966.

iz 1970. u adaptaciji i režiji Dinka Bogdanića i Vuka Ognjenovića,³² a gostovali su zagrebački baletni prvaci Edina Pličanić i Tomislav Petranović te inozemni umjetnici Mihai Mezei i Antoine Pros (Princ), Eva Karpilovska i Leona Sivoš (Vila Šećera).

Prepuno gledalište na nekoj osječkoj baletnoj praiizvedbi, zamalo stotinu (mahom mladih) izvođača na pozornici,³³ primjerena suradnja s gostujućim solistima i plesnim skupinama poput *Original Skillz Crew*, pohvalne kazališne kritike...,³⁴ sve je to bio zalag vjerovanju da je 94 godine nakon *Proljeatnog sna* vjerojatno bilo došlo vrijeme i za bajkovito božićno (prepo)rođenje Baleta na osječkoj sceni s novim naraštajem domaćih balerina i baletana. To su, zbog nezapamćenog interesa koji je vladao još od ljetne najave³⁵ i osobito za radne probe tijekom pete, jubilarne Europske noći kazališta 16. studenoga 2013., razdragano izjavili i intendant Božidar Šnajder i sudionici inauguralne tiskovne konferencije, održane u foajeu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 19. studenoga 2013.

No unatoč činjenici da su i gledatelji i ocjenjivači odali nepodijeljeno priznanje spomenutoj osječkoj izvedbi neprijepornoga baletnog klasika, s uvijek intrigantno nostalgijčnom podlogom priče Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna u obradbi Alexandrea Dumasa oca i atraktivnim svenaraštajnim koreografiranim libretom Mariusa Ivanovića Petipe, dobri poznavatelji okolnosti i povijesti osječkog baleta i dalje se s pravom pitaju znači li ovo uprizorenje posljednjega velikog baleta Čajkovskog zaista njegov konačni i trajni ovdašnji povratak kao neodvojive sastavnice punine kazališnog bića. Štoviše, hoće li još jedna izvedba Čajkovskijeva djela, omiljenog *Labuđeg jezera*

³² Korišteno je zagrebačko scensko platno, kostimi i sl., uz citate Lea Beija i kostimografski rad Ike Škomrlj, Dijane Kosec Bourek i asistenciju Barbare Bourek, redatelj / koreograf osječkog uprizorenja bio je Wacław Orlykowski, dirigent Filip Previšić, scenograf Günther Schneider-Siemssen, a za svjetlo je bio zadužen Žorž Draušnik. Inscenaciju predstave u osječkom kazalištu sponzorirala je INA – *Industrija nafte d. d.* Ipak, zbog veličine osječke pozornice, br. plesača samo je u nekim sekvencama smanjen, a pojedini plesači tumačili su više uloga. Za blagdan sv. Nikole (6. prosinca 2013.) ova Bogdanićeva rekonstrukcija *Orašara* vratila je zakratko u djetinjstvo i posjetitelje predstave u splitskom Hrvatskom narodnom kazalištu.

³³ Od toga je dvanaestero njih u stalnom angažmanu Plesne skupine Hrvatskoga narodnog kazališta (umjetnički voditelj i baletni majstor joj je Vuk Ognjenović), dok ih je 30-ak iz tamošnjeg Baletnog studija (kojem je osnivač spomenuti Vuk Ognjenović), Škole za suvremeni ples koja pod palicom Mateje Božić i Nikoole Livančić djeluje pri osječkoj Glazbenoj školi Franje Kuhača te Baletnog studija Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića.

³⁴ Npr., osvrte na *povratak baleta* u Osijek bilježimo na str. *PLESNE SCENE.hr* već 20. studenoga 2013., a nakon osječke praiizvedbe 23. studenoga 2013. i na internetskoj str. *Osijek online*.

³⁵ V. o tome: Tomislav Levak, *Program HNK Osijek za sezonu 2013. / 2014.: Orašar – baletna premijera u Osijeku nakon 60 godina: u novoj 107. kazališnoj sezoni bit će osam novih premijernih naslova*, "Glas Slavonije", 11. srpnja 2013. Međutim, suvlasničke nesuglasice između Grada Osijeka i Osječko-baranjske županije potkraj 2013. glede imenovanja novog intendanta osječkog kazališta zasigurno nisu išle u prilog ostvarenju ambicioznoga sezonskog plana i programa.

(Лебединое озеро) 30. siječnja 2014. u Dvorani *Gradski vrt*,³⁶ moći zajamčiti trajnu promjenu osječke baletne klime u općoj oskudici i s obzirom na vrhunska matična uprizorenja te time najaviti dugu vrtnju sjajne baletne piruete i u našoj sredini?

A željeni je odgovor svima više no dobro poznat...

³⁶ Predstava je najavljena kao umjetnički spektakularno gostovanje Carskoga ruskog baleta iz Sankt Peterburga, nekadašnjeg *Kirova*, a danas internacionalno poznatog pod engleskim nazivom *Mariinsky Ballet*, i to pod vodstvom Jurija Fatejeva. Svoju svjetsku slavu ovaj ansambl, u kojem pleše preko 200 balerina i baletana, duguje osnivačici, čuvenoj Maji Pliseckoj. – Usp. opširnije: <http://www.mariinsky.ru/en>.

BALET I SUVREMENI PLES

Ovaj je rad posvećen plesnoj umjetnici Milani Broš¹, koja nas je ostavila prije godinu dana. Ona je zapamćena i ostat će upisana u našoj povijesti kao primjer dosljedno istraživačkog, angažiranog i beskompromisnoga umjetničkog stava. No, iako je ostala pojam avangarde, i njezin se prostor djelovanja vezuje uz suvremeni ples, njezini prvi koraci bili su baletni, a prvi nastupi bili su u Hrvatskom narodnom kazalištu: najprije s Miom Čorak, prvom hrvatskom primabalerinom, budućom svjetskom zvijezdom Slavenskom, a onda u baletnom ansamblu Margarite Froman². Zanimljivo je i znakovito da tada njezin otac, uvaženi inženjer, suprotstavljen ne samo plesu nego uopće *Teater Ksindlu*, ne daje *svoje* prezime za plakat: nastupala je kao Milana Maj. Poslije je profesionalno plesala i folklor, otkrila suvremeni, izražajni ples, ali se nije nikada odlučila ni za jednu *školu*, svoj ansambl nazvala je Komornim ansamblom *slobodnog* plesa. Inzistirajući na slobodi *od* i slobodi *za* ona je bila prva osoba koja mi je, na međusobno vrlo suprotstavljenoj hrvatskoj plesnoj sceni, otvorila oči spram mogućnosti *supostojanja*³.

Korijene problema vezanih uz nepomirljivo suprotstavljanje baleta i suvremenog plesa na hrvatskoj sceni u drugoj polovici 20. stoljeća danas vidim negdje drugdje: u podržavanju užasnog neznanja, koje je bilo rezultat opreza i šutnje jednog nasilno no-

¹ Milana Broš-Putar, 15. svibnja 1930. – 18. prosinca 2012.

² Nastupila je kao Malo srce u *Licitarskom srcu* M. Froman i K. Baranovića 1944. i bila angažirana u prvom poslijeratnom baletnom ansamblu Hrvatskoga narodnog kazališta od 1945. do 1947.

³ *Završila sam Školu za ritmiku i ples koja se danas zove Škola suvremenog plesa Ane Maletić i onda još petnaestak godina provela u njoj kao nastavnik. Ne znam zašto, ali jednostavno se znalo da je naš glavni neprijatelj Baletna škola s kojom smo naravno bili vezani u razno raznim organizacijskim inačicama i pretvorbama Ministarstva prosvjete. To suprotstavljanje se protezalo i na profesionalnu scenu. Učenice Baletne škole su nastupale u HNK a učenice Škole za ritmiku i ples u drugim, više ili manje alternativnim kazališnim prostorima kao što su bili ZeKaeM, Društveni dom Trešnjevka, Teatar&TD. Puni međusobnih predrasuda pripadnici suprotstavljenih škola nisu komunicirali i rijetko su se gledali, trudeći se što manje znati jedni o drugima. Na neki način, a u skladu s našim poimanjem povijesti, to je bila i neka vrsta klasnog sukoba: oni su bili elita, a mi proleter. Kao bosonoga gerila i ponosne nasljednice Isadore Duncan (o kojoj smo također jedva nešto suvislo znali) koje su upravo mijenjale poimanje plesa, imali smo čvrsto definiran stav – protiv.*

voga povijesnog početka, a kasnije oblik samozaštite. Smijali smo se onoj znamenitoj kraljevski taštoj *Iza mene potop!*, mi obrazovani u zemlji – prije koje je bio potop! Danas mi se čini da smo bili poput djece zaboravljenih i na šutnju priseglih ratnika na izoliranom otoku do kojeg je vijest o *prestanku rata* kasnila pola stoljeća! Dakako, govorim iz pozicije današnje, novootkrivene ili dosada otkrivene povijesti hrvatskog plesa na kojoj radim petnaestak godina, iz koje je razvidno da je umjetnički sukob između baleta i suvremenog plesa, ako ga je i bilo, davno riješen i da su ga u specifičnoj situaciji profesionalnih početaka hrvatske plesne scene vrlo uspješno rješavale naše *bake*.

Osim osobne pozicije samozvane povjesničarke plesa u potrazi za *izgubljenim vremenom* moram naglasiti prosvjetiteljski rad baletne teoretičarke Andreje Jeličić, koja nas je uvela u povijesno i suvremeno poimanje baletne umjetnosti i zapravo na posve novi način otvorila vidike.⁴ Njezin temat *O klasičnom baletu* kao i osobno promišljanje osnovnih pojmova klasičnog baleta, objavljen u “Kretanjima” 15 / 16, 2011. godine, bio je nuždan i od neprocjenjive važnosti za ovaj pokušaj sagledavanja povijesnih početaka i ujedno zlatnog doba profesionalnog plesa u Hrvatskoj.

Specifičnost hrvatske plesne scene

Kad kažem ples, mislim na kazališnu umjetnost kao pojam nadređen umjetničko-povijesnim formama baleta i suvremenog plesa, a ne na oblike društvene zabave koji su uvijek supostojali u široj društvenoj zajednici, kao živi materijal u stalnoj mogućnosti interakcije s umjetničkom formom. To podcrtavam, jer je ovaj drugi stav spram plesa, prisutan u Hrvatskoj do današnjih dana (Miletić 1904. svjedoči o *rugu i prijeziru zagrebačkoga estetskog filistarstva* spram baleta), vjerojatno bio presudan u zabrani gospodina Broša, koji se stidio što njegova kći pleše u kazalištu! Kako to kad se francuski kralj nije stidio plesati, kad su iz redova ruskog plemstva bili regrutirani pasionirani *baletomani*?

Krenut ću iz početka.

Balet je vrsta kazališnog plesa (plesa kao kazališne umjetnosti) čiji su korijeni u igranim / mimskim / plesnim, svakako ukrasnim dijelovima svečanosti na talijanskim dvorovima 15. stoljeća. Talijanski umjetnici pozivani su i na francuski dvor, koji preuzima prvenstvo u spektakularnom svjedočenju raskoši i moći. Francuski dvor razvija ornamentiku kretanja i profinjenu stilizaciju dvorske geste, a Luis XIV., strastveni

⁴ Andreja Jeličić je završila Školu za klasični balet u Zagrebu, plesala u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivan Zajc u Rijeci, a nakon završetka studija sociologije na Filozofskom fakultetu specijalizirala je baletnu pedagogiju na Akademiji ruskog baleta A. Vaganova u Sankt Peterburgu. U Laban Centru u Londonu stekla je magisterij iz područja Plesnih studija i na toj je ustanovi 17 godina predavala balet i teorijske predmete (estetiku i povijest plesa). Prije povratka u Zagreb (2007.) bila je direktorica Labanovih dodiplomskih studija. Autorica je elaborata studijskih programa za prve sveučilišne preddiplomske studije suvremenog plesa i baletne pedagogije u Hrvatskoj. Predstojnica Odsjeka plesa na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu.

plesač čiji nadimak *Kralj sunce* potječe iz njegove uloge Apolona u baletu, osniva već 1661. Plesnu akademiju (Académie Royale de Danse), koja radi na kodifikaciji i razvoju koraka i figura, čime započinje profesionalizacija baleta. U Francuskoj nakon Revolucije romantizam uspostavlja čvrsti obrazac *bijelog baleta* u jedinstvu plesa, glazbe i dramske radnje. Dominaciju preuzimaju balerine, zauvijek definirane kao plesačice na špici u kostimu tijesnoga gornjeg dijela iznad plutajuće suknje. U tom je periodu vrhunac društvene popularnosti baleta. Plesačice su međunarodne dive, a balet francuski *brand*: osim gostovanja plesачkih zvijezda i angažiranja baletnih majstora, Pariška je opera nudila uslugu umnažanja i slanja partitura s bilješkama pomoću kojih su se baleti mogli postavljati na pozornicama širom svijeta⁵. Riječ je o prvoj polovici 19. stoljeća, i tu nas još nema ni blizu.

Nema nas ni u drugoj polovici 19. stoljeća, kad carska Rusija preuzima francuske umjetnike i strast spram plesne umjetnosti, kao ni na prijelazu u novo stoljeće, kad se formira suvremeni ili moderni ples ne samo kao oporba baletu nego kao oznaka velike promjene uopće u umjetničkom stavu i poimanju čovjeka. Novi ples odbija biti *caru na veselje*, ukrasni dodatak, dekorativni ornament i opuštajući divertisman. Plesni modernisti ne priznaju hijerarhiju, oni nastupaju sami ili kao skupina ravnopravnih umjetničkih ličnosti. Ne treba im libreto ni scenografija, izvor sadržaja je u čovjeku samom. Ne trebaju glazbu, pogotovo ne tzv. plesnu – podobnu za brojenje i multipliciranje fraza; ali često koriste djela ozbiljne glazbe znamenitih kompozitora. Oni plešu životne etape, stanja, emocije, unutarnje sukobe i društveno angažirane stavove. Bajkovito ih zanima kao arhetipsko, zaumno, i dio folklorne baštine; ishodište pokreta je u centru tijela, osjetljivom, izloženom, ekstatičnom, mislećem. Priznaju težinu i silu gravitacije koja vuče k zemlji. Ukratko, početkom 20. stoljeća uz sveukupne avangardne pokrete u Europi se formira novi plesni umjetničko-povijesni žanr.

Vjerojatno nam nisu baš za sve krivi Turci, ali nekako se čini da su naši plemići uglavnom ratnici, a njihovi dvorovi su u prvom redu tvrđave koje uvijek netko napada. Treba održavati vojsku, a ne raskošne zabave i spektakularne svečanosti pripremljene u dokolici, koje bi potakle grandiozne, simbolične umjetničke vizije. Osim toga, naši vladari – a povijesna je dilema hrvatskog plemstva i stalni motiv međusobnih sukoba i prijepora pitanje koga od susjednih moćnika odabrati kao najpodobnijeg – stoluju u dalekim prijestolnicama, govore stranim jezicima i bave se širenjem svoje kulture, u koju se često upisuju europski umjetnici porijeklom iz hrvatskih krajeva. Naša su učilišta do sredine 20. stoljeća u Beču, Pragu, Budimpešti, Parizu, Rimu, Padovi...

Iz ove povijesne situacije uslijedit će dva ključna, za razvoj plesne umjetnosti otežavajuća momenta:

1) Za očuvanje nacionalnog identiteta ključna je uloga katoličke crkve i svećenika koji su dugo vremena jedini obrazovani sloj. Oni čuvaju i prenose znanje održavajući narod u vjeri, čudoređu i bogobožnosti. Pritom je jasan stav spram plesa kao strane,

⁵ L. Garafola, *Silfida u novom svjetlu*, "Kretanja" 15 / 16, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2011. str. 11.

grešne i nepoćudne neprijateljske izmišljotine poganskih korijena. Velečasni Leopold Jurca, koji je niz godina radio na području Istre, sakupio je i u Pazinu 1950. izdao brošuru u kojoj kroz citate velikih mislilaca dokazuje da je *ples već po svojoj naravi pogibeljan*, pa ga zato moramo izbjegavati. Npr. sv. Ambrozije kaže: *Kršćanska majka, koja je stidljiva i čista, ne će učiti svoje kćeri plesati nego živjeti po vjeri*.⁶ Iz čega proizlazi da je nemoguće supostojanje; nemoguće je plesati i istovremeno živjeti po vjeri!?

2) Povijest nacionalnog kazališta u Zagrebu počinje 1860. fizičkim činom protjerivanja njemačkih glumaca i njihova jezika sa scene. *U nacionalno kazalište polagale su se velike nade; kulturni, prosvjetni i politički djelatnici namijenili su mu i velike zadaće, koje nisu svagda bile primjerene njegovim moćima, pa ni naravi*.⁷ Drugim riječima, kazalište ima svetu dužnost služenja nacionalnoj kulturi, prosvjeti i politici. Iz čega slijedi: što će univerzalni jezika, pokreta i gesta⁸ u zemlji koja se tek izborila za svoj jezik kao sredstvo scenskog umjetničkog izražavanja? Tako da svi dirljivi pokušaji uspostave baleta ne traju dugo i ne mogu pustiti korijene. Oni su ideja europski obrazovanih vizi-onara, ali nemaju podršku zajednice⁹.

Kad danas kažemo balet, najčešće mislimo na klasični balet, umjetničko-povijesnu formu koja je tijekom druge polovice 19. stoljeća u ruskom, carskom Sankt Peterburgu na temelju francuske profinjene stilizacije i talijanske snažne tehnike iznjedrila antologijska djela plesnog kazališta. Iz majstorske *radionice* Mariusa Petipaa izašli su *Trnoružica*, *Labuđe jezero* i – moglo bi se reći – sve izvođeniji *Orašar*, ali isto tako, na što se često zaboravlja, *Otac* Petipa, obnavljajući stare baletne uspješnice pariške Opere, djela francuskog romantizma kao što su, rekla bih ipak neprikosnovena *Giselle*, pa *Silfida*, *Gusar*, *Silvija* itd., sačuvao je povijesni repertoar¹⁰ i time osigurao kontinuitet izvođenja baletnih djela i postavio kanon baleta kao *nadpovijesnog žanra*. Petipaovski balet je velika, cjelovečernja, narativna forma sačinjena od kombinacije čistih plesnih scena – divertismana, nacionalnih (karakternih) plesova i pantomime, čija je osnova *akademski ples hijerarhijski strukturiranog ansambla i virtuoznih solista, s dominantnom ulogom*

⁶ L. Jurca, *Ples u vjerskom, čudorednom i socijalnom pogledu*, Pazin, 1950. (Knjižnica RKT bogoslovske fakulteta u Zagrebu (SIGN: 01 95 50.)

⁷ B. Senker, *Drama, u Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu*, Hrvatsko narodno kazalište i Školska knjiga, Zagreb, 1992.

⁸ Pokret, gesta, ples su, kako je već primijetio Jean Georges Noverre u svojim *Pismima* (prvi put objavljenima u Stuttgartu 1760), posvuda razumljivi te pripadaju svakoj zemlji i svim narodima.

⁹ Poštujem odluku Društva baletnih umjetnika koji kao početak hrvatskog baleta uzimaju praizvedbu *Nikole Šubića Zrinjskoga* 4. studenoga 1876. kada je netom angažirana primabalerina iz Amsterdama Ivana Freisinger uvježbala i nekoliko domaćih *gospodični*, ali to je još posve ispod razine i izvan tokova europskog baleta, što uostalom primjećuju i naši kritičari obrazovani u europskim prijestolnicama.

¹⁰ A. Jeličić, Što je klasično u baletu?, "Kretanja" 15 / 16, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2011., str. 7-9.

balerine.¹¹ Akademski se ples prepoznaje kroz baletnu tehniku koja je precizno definirani rječnik gesta i figura. Stil plesanja karakterizira naglašena vertikalna, otvorenost kuka, mekoća i gracioznost, lakoća koja se opire sili gravitacije, izduženost linija tijela i udova, čistoća minuciozno izrađenih i precizno artikuliranih pokreta nogu i stopala, ukratko harmonična ljepota forme koja postaje sadržajem.

Takav balet, u natpovijesnoj dimenziji stila i žanra, koji se iz poslijerevolucijske Rusije *razlio* po cijeloj Europi i onda dalje, zagrebačka publika prepoznaje i dobiva 1921. u gostovanju skupine Margarite Froman. Nepotpisani kolega koji je 1941. podržao obilježavanje 20 zagrebačkih godina Margarite Froman¹² piše da su se tada, prema poznatoj zagrebačkoj tradiciji, termini u nedjelju poslijepodne davali za predstave *za koje kazališna uprava temeljito sumnja da neće imati jači upliv na inkasu tog dana*. Naime, piše autor, *neka nitko ne kaže, da u ono vrijeme Zagreb nije imao vanredan teatar i jaka gostovanja u drami i operi... Međutim u ono vrijeme u zagrebačkom kazalištu nije bilo pravog baleta. Da se kaže čista istina nije uopće bilo baleta...* Stoga nije odmah bilo ni osvrta, reklame, ali predstava je ponovljena zbog interesa. Jednostavno se pročulo da je to *pravi balet* i štampa se morala povesti za *vox populi!* Čini se da je Zagreb konačno spreman za plesnu umjetnost.

No ono što je silno zanimljivo, znakovito i specifično za hrvatsku plesnu scenu jest prikaz iz pera Milana Grafa 25. siječnja 1921. u "Novostima":

*U nizu gostovanju raznih ruskih plesača i plesačica zavređuje gostovanje Moskovskog baleta na Narodnome kazalištu najviše pažnje. Trupa se sastoji iz sedam članova, zapravo su glavna lica: Margarita Froman koja je – kako nas raspored poučava – primabalerina bivšeg Imperatorskog teatra u Moskvi, Julija Bekefi, ruska karakterna plesačica i Maks Froman, solista i baletni meštar Imperatorskog teatra u Moskvi. Ostale su učenice spomenutog. Fromanova trupa već u programu navješćuje balet, moramo stoga odustati od svega onoga, što zahtijeva moderni ples, a bilo bi veoma nepravedno, kad bi se taj balet udarilo nekim prokletstvom, htijući ga posvema izagnati s pozornice i koncertne dvorane, baš kao što bi i nepravedno bilo kad bismo kod svake ruske trupe tražili Pavlovu, Kersavinu, Fokina, Nižinskog ili Djagiljeva. Uostalom preživljava ples neki slični proces kao i muzika. Onaj povratak k dobrome, starome, pojavio se i kod ove umjetničke discipline i baš Fokin, taj reformator plesa, vraća se ponovno lagano baletu. Moskovska trupa – ili bolje rečeno Gđe Froman, Bekefi, i g. Froman – prvorazredni su baletni plesači. Gđa Froman je tip jedne vanredne primabalerine. Tehnika joj je ogromna, ples na vršcima prstiju siguran i čist, osobito razvijen ritmički osjećaj.*¹³

¹¹ Ibidem.

¹² *Dvadeset godina nastupa na zagrebačkoj pozornici* / od 16. siječnja 1921. do 4. travnja 1941 / Jubilej Margarite Froman, "Novosti", 6. travnja 1941.

¹³ *Dvadeset godina nastupa na zagrebačkoj pozornici* / od 16. siječnja 1921. do 4. travnja 1941 / Jubilej Margarite Froman, "Novosti", 6. travnja 1941.

Gospodin Graf (aktivan glazbenik, pisac, pedagog i sportski djelatnik koji je završio studij violine u Beču, a Beč je tada centar plesnog modernizma) ima potrebu braniti balet – kao nešto zastarjelo što se trenutno tjera s pozornica. (I činjenica je da će u ovom dijelu Europe *Ausdrucktanz* 1930-ih posve potisnuti balet iz opernih kuća.) Ali mi klasični balet još nismo ni pravo upoznali, a kamoli usvojili! I to je specifična situacija hrvatskog plesa. Balet konačno *pušta korijenje*, i počinje nacionalni razvoj u tradiciji u – od 1909. godine u Europi aktualnoj inačici ruskih baleta Sergeja Djagiljeva, a istovremeno se s diplomama suvremenih plesnih studija (Duncan, Laban, Jacques-Dalcroze, Kraus, Bodenwieser) počinju vraćati prve hrvatske umjetnice.

Domaći pak kritičari, obrazovani na stranim sveučilištima, zapravo već imaju europske kriterije, koje će od početka primjenjivati na hrvatsku scenu u razvoju i ne daju se samo tako impresionirati. Primjerice: Žiga Hirsler pišući o gostovanju plesne grupe Gertrude Bodenwieser¹⁴ kao senzaciji tjedna – kazalište je bilo rasprodano! – navodi pozitivne primjedbe da bi zaključio: Ali *nakon treće točke vidjeli smo gotovo sve... Tri slavenske pučke pjesme daleko su od svakog slavenskog duha... groteskama je manjkala groteska, a parodijama parodija... sve ostalo vidjeli smo već bezbroj puta (Laban, Hellerau, Törne)...*

Najstariji program suvremenoga plesnog izraza koji sam dosada našla je onaj Mirjane Dragane Janeček iz 1923. u Velikoj dvorani Hrvatskoga glazbenog zavoda u Zagrebu. Riječ je o, za suvremeni plesni izraz, karakterističnoj formi autorskog sola. Glazbeni kolaž uz glasovirsku pratnju, autorica žanrovski određuje kao *dramatsko-meloplastičko veče*. (Što je također karakteristično za suvremenu plesnu umjetničku potragu za novim formama.) Predstava se zove *Život* i čini je šest cjelina: *Djetinjstvo, Ljubav, Materinstvo, Borba života, Bura i resignacija, Smrt*. Prema sačuvanim fotografijama i osvrtima, kao i manifestnim tekstovima Janečekove, očito je ishodište u školi Duncan: izražajnost geste, tijelo u kontrakciji i ekstazi, simbolizam i humanističko poslanje plesne umjetnice.

I dok 1930-ih u Kazalištu i studiju Margarite Froman stasaju prve domaće baletne snage, među njima i nikad nadmašena, buduća Slavenska, u Zagrebu se otvaraju od Ministarstva odobrene škole suvremenoga plesnog izraza. Janeček vodi Školu umjetničke plesne kulture, Nevenka Perko otvara Školu za ritmiku, gimnastiku i umjetni ples, Ana Maletić Školu umjetničke tjelesne kulture. Prema nazivima je vidljivo da samostalne plesne umjetnice i pedagoginje pokrivaju šire područje rada na tijelu. One, naime, za razliku od kolegica iz Baleta, žive od tečajeva svoje škole i, uz umjetnički program za plesače i pedagoge, pokrivaju rad s djecom i početnicima svih uzrasta. Njihove škole podučavaju i gimnastiku i ritmiku, po metodi *tjelesno-duševnog razvitka*, i – balet. Primjerice, u školi Nevenke Perko balet predaje poznata baletna solistica Olga Orlova.

Zapravo, usudila bih se reći, da tih zlatnih 1930-ih godina zagrebačkog plesa balet i suvremeni ples sasvim lijepo supostoje. Tome je sigurno pridonijela i zagrebačka mi-

¹⁴ “Večer”, 4. veljače 1928.

ljenica, prva domaća primabalerina Mia Čorak, koja kao definitivno umjetnica ispred svog vremena (a njezin su prostor djelovanja Europa i Amerika), koja se usavršava u Parizu u klasičnom baletu a u Beču u modernom plesu, s 15 godina razmišlja i govori o tome da svuda u plesu osjeća traženje novih putova, koji još nisu nađeni, ali da se osobno priklanja smjeru koji *spaja klasičnu baletnu umjetnost s modernom, bilo da gradi moderan ples na temelju tehnike klasičnog baleta, bilo da oslobodi klasični ples njegove same dekorativne i pomalo šablonske vanjske forme u želji, da ga produhovi na način modernog plesa.*¹⁵

Osim toga, vrlo prisutna tema koja povezuje tradiciju ruskih baleta i plesni modernizam na zagrebačkoj plesnoj sceni jest istraživanje folklorne baštine i stilizacija narodnih plesova. I Fromanova, i Slavenska, i Perko, i Maletić, i Goritz Pavelić, i Tashamira, i Janeček koreografiraju na skladbe suvremenih kompozitora na narodne teme. I sve imaju veliki uspjeh na gostovanjima – gdje je strana kritika u pravilu oduševljena kako samim materijalom tako i suvremenim pristupom. Postoje fotografije i programi koji potvrđuju veliku bliskost u izboru glazbeno-scenskih tema. Stoga nije čudno da u jednom momentu Perko ili Goritz Pavelić uskoče u Fromaničin balet *Licitarsko srce*. (To je nešto, u novijoj povijesti, nezamislivo u Zagrebu!)

No ne samo da je postojala suradnja između baletne kuće i izvaninstitucionalnih umjetnica i da nije bila neobična, odnosno da je postojalo međusobno uvažavanje, nego je Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebi 1937. ugostilo umjetnike iz Labanove škole, Piu i Pinu Mlakar, koji u suradnji s Franom Lhotkom, nakon velikog uspjeha praiizvedbe u Zürichu dvije godine ranije, postavljaju svoj – moderni balet *Đavo u selu*. (Koji je, usput, kasnije u SFRJ obnavljan na špici...)

Od svih škola i umjetnica suvremenog plesa u Zagrebu nakon Drugoga svjetskog rata nastavlja samo Ana Maletić, koja, čini mi se, jedina nije održavala vezu sa zagrebačkim baletnim umjetnicama ni prije rata. Radeći na njezinoj arhivi,¹⁶ nisam našla nikakve primjedbe uz *Đavla u selu* ili komunikaciju s Mlakarima, koji su joj po obrazovanju morali biti kolege. U novoj Školi za ritmiku i ples koja je pokrenuta 1954. nije se spominjao ni minuli period niti plesne umjetnice koje su različitih, više-manje tužnih, sudbina izbrisane iz kulturnog života i memorije zajednice.

Tako suvremeni (moderni) ples u Hrvatskoj nije bio nastavak ili reakcija na balet nego su oba oblika paralelno osvajala prostor za umjetnost koja je po svojoj biti i tjelesnoj manifestaciji u našim krajevima (bila) vrlo upitna, da ne kažemo zazorna.

Prijepor koji smo, nažalost, živjeli i još ga uvijek prepoznajemo i doživljavamo počeo je s Drugim svjetskim ratom i onda novom poviješću od 1945.¹⁷ On je, kao i većina

¹⁵ Iz razgovora sa Ž. Harambašićem, “15 dana”, 4 / 1931.

¹⁶ M. Đurinović, *Razvoj suvremenog plesa: Ana Maletić / životopis*, HIPPI, Zagreb 2008.

¹⁷ Pričao mi je gospodin Veseljko Sulić da je njemu baletni plesač i pedagog Oskar Harmoš, kao mladom plesaču (1950-ih) zabranio odlazak na satove Ane Maletić jer će: pokvariti stopalo!

prijepora u umjetnosti, koja bi po svojoj suštini trebala vjerovati i uživati u *cvjetanju tisuću cvjetova*, rezultat neznanja; rezultat manipulacije vlasti (ne mislim samo na političke nositelje moći) koja u konačnici danog vremena štiti prigodničarsku i nižerazrednu umjetnost.

Vraćam se nakratko Milani Broš, koja je, kao meni jedina poznata osoba iz plesnog svijeta – koji je 1970-ih bio podijeljen ne samo na balet i suvremeni ples nego i unutar te dvije struke – cijeli život radila na plesnom *ekumenizmu*. I zar je čudno da je baš ona, *Pepeljuga* zagrebačke plesne scene – budući da nije pripadala nikome – privukla pozornost francuske televizije na Muzičkom biennalu i da je na međunarodnom natjecanju mladih koreografa u Theatre d'essai e da la danse u Parizu 1968. osvojila prvu nagradu?

Danas, u 21. stoljeću, sve potvrđuje stav Milanine prve učiteljice, Mie Čorak. Dva osnovna plesna principa zapadne civilizacije, kao dva natpovijesna stila plesanja, sve su propusnijih žanrovskih granica i u međusobnoj stalnoj i živoj interakciji.

Vrijeme od 1990-ih prepuno je starih dugova, ali obećava u umjetničkoistraživačkom smislu rekapitulacije kulturne baštine. S jedne strane imamo bogato naslijeđe, s druge usađenu tradiciju osporavanja – koju moramo riješiti za sadašnje i buduće kreativno supostojanje.

LITERATURA

Cohen, Selma Jeanne, 1988., *Ples kao kazališna umjetnost*, Cekade, Zagreb.

Đurinović, Maja i Zvonimir Podkovac, 2004., *Mia Čorak Slavenska*, Naklada MD / Ogranak MH Slavonski Brod, Zagreb.

Đurinović, Maja, 2008., *Razvoj suvremenog plesa: Ana Maletić / životopis*, HIPPI, Zagreb.

Đurinović, Maja, 2006., *Kaspomanija Milane Broš*, HIPPI, Zagreb.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1840 / 1860 / 1992, Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu i Školska knjiga, 1992.

Mercedes Goritz-Pavelić, Naklada MD / Gesta / Čvorak, Zagreb 2000.

“Kretanja” 15 / 16, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2011.

“Kretanja” 18, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2012.

SUBJEKTIVNOST RECENTNE HRVATSKE KAZALIŠNE KRITIKE (DRAMSKE)

I.

Prolog promišljanju o subjektivnosti hrvatske novinske kazališne kritike, sastavnog dijela regionalnih ili pak nacionalnih dnevnika, ali i kulturnih rubrika nekolicine internetskih općeinformativnih portala, u posljednja dva desetljeća moguće je napraviti konzultirajući najmanje dva članka objelodanjena na engleskom jeziku u Zborniku radova s međunarodnih kazališnih foruma Theatre Criticism Today održanih u Puli 1998. i 1999. i Zagrebu 2000. pod prirediteljskom pozornošću Sanje Nikčević. Jedan je to od rijetkih pokušaja hrvatske teatrologije da umanju duboko ukorijenjeni jaz između kazališne predstave i kazališne kritike produciran nedostatkom precizno usmjerenoga obrazovnog kurikulumu te manjkavostima i nedostatnošću teorijske literature o izrazito bitnim sastavnicama kazališnog čina koji bi umnogome pripomogli boljem shvaćanju estetike pojedina kazališnog čina te prepoznavanju odlika svih kazališnih struka. Riječ je o priopćenjima Heinoa Byrgesena naslovljenog *The Role of the Critic – the Role of the Critique* i Manfreda Pfistera *How Much theory Do We Need in Daily Theatre Criticism? Or: What Can We Learn From Ihering and Kerr?*

Heino Byrgesen, podcrtavajući pred kraj priopćenja trodijelno postavljeni temeljni zadatak suvremenoga dnevno-kazališnog kritičara da deskribira, analizira te vrednuje kazališni čin, posebno ističe informativnu ulogu dnevne kazališne kritike. Byrgesen naime smatra kako novinski kritičar s izraženom svjesnošću o poziciji u kojoj se nalazi, određenoj pretpostavljenim socio-kulturnim profilom primatelja poruke te ograničenošću *manevarskog* prostora u dnevnom tisku, ponajprije mora biti dobar izvjestitelj, a tada i vrstan pedagog koji će, a s obzirom na okolnosti, uvidjeti nepotrebnost, nemogućnost ispisivanja specijalističkih teatroloških traktata o određenoj kazališnoj predstavi. Naprotiv, za Byrgesena novinski kazališni kritičar mora razumjeti i biti sposoban živopisno objasniti čitatelju odčitano esencijalnu poruku pojedinačnoga kazališnog događaja, vezanu uz redateljski postupak kojim obrađuje klasični ili moderni predložak, uz način na koji se predstava odnosi spram društva i reflektira samo društvo, ili pak

usmjerenu k analizi glumačke osobnosti koja se istakla svojom izvedbom tijekom određenoga kazališnog čina i dr. Kritika jednostavno mora biti građena oko te središnje pozicije kao sažetak izvedbe, ali istovremeno mora biti i sposobna komunicirati s njom kao sa živim bićem. Potrebno je da kritičar bude posrednik između čitatelja i kazališta jer mu je jedna od važnijih zadaća uspostaviti dijalog s kazalištem oko njegove uloge u društvu baš kao i uspostaviti vezu između kazališta i njegove publike. Kritičar mora težiti jasnom i nedvosmislenom izražavanju, nikako ne smije zauzeti poziciju vrhovnog autoriteta unatoč znanju i iskustvu koje mora posjedovati. No, jednako toliko mu je potrebna i plodonosna nesigurnost koju osjeća dok promatra predstavu i promišlja što će biti upisano u njegovu kritiku.¹

Manfred Pfister, ograđujući se pri samom početku od pozicije novinara i dnevno-kazališnog kritičara te podsjećajući na svoju poziciju akademsko-znanstvenog kritičara i profesora specijaliziranog za englesku renesansnu dramu i kazalište, u svom članku kojem je nakon uvodnih rečenica lako dati odgovor na u naslovu postavljeno pitanje, opisuje cjelokupni kazališno-kritički rad kao sistem od četiri odijeljene, ali interaktivne metarazine komentara na dramsku predstavu. Nultu razinu predstavljat će predstava i njezina izvedba; prvu razinu činit će programatski komentar dramatičara i kazališnih djelatnika; drugu dnevna novinska kritika izvedbe povezana s rasprostranjenim razvojem regionalnih dnevnih novina u 19. stoljeću, zatim medijem radija od dvadesetih godina 20. stoljeća, a od pedesetih godina i televizije, te konačno internetski medij kao bitan prijenosnik takve vrste kritičkog zapisa; treću razinu činit će akademska kritika, kazališno-povijesna istraživanja i teorije povezane s odsjecima za književne i kazališne studije kao sveučilišne discipline koji se utemeljuju u Europi u kasnom 19. stoljeću; četvrta razina bit će usmjerena k filozofskim, antropološkim ili semiotičkim raspravama koje povezuju oblik i funkciju predstavljачke umjetnosti sa širim kulturalnim interesom.²

Na Danima hvarskog kazališta u svibnju 2013. godine opisao sam treću i četvrtu Pfisterovu metarazinu komentara na dramsku predstavu u kontekstu hrvatskoga kulturnog podneblja služeći se razdiobom Igora Mrduljaša ispisanom 1980. godine u "Prologu", u članku naslovljenom *Pomutnje Talijinih suputnika. Kritičke zamjedbe o glumišnoj prosudbi*³, kao uvodnik u temu broja, *Hrvatska poslijeratna kazališna kritika*. Govorio sam o kritičkim tekstovima hrvatskih suvremenih autora s izraženom svjesnošću

¹ Heino Byrgesen, *The Role of the Critic – the Role of the Critique*, u: *Theatre Criticism Today*, Pula 1998., Pula 1999., Zagreb 2000., ur. S. Nikčević, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2001., str. 87-91.

² Manfred Pfister, *How Much theory Do We Need in Daily Theatre Criticism? Or: What Can We Learn From Ihering and Kerr?*, u: *Theatre Criticism Today*, Pula 1998. Pula 1999. Zagreb 2000., ur. S. Nikčević, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2001., str. 52-65.

³ Igor Mrduljaš, *Pomutnje Talijinih suputnika. Kritičke zamjedbe o glumišnoj prosudbi*, "Prolog", god. XII, br. 43, Zagreb 1980., str. 9-13.

o kazališno-teorijskome metajeziku, odnosno njemu prikladnome metodološko-epistemološkom aparatu, koji uslijed oslobođenja izravne obveze o recenziranju, težište istraživanja sklanjaju na razmatranja teksta predstave unutar estetičkog, semantičkog i(li) komunikacijskog konteksta često se pretvarajući u teatrologijske eseje potaknute određenim scenskim činom, a koji se ponajčešće nalaze na stranicama usko specijalističkih kazališnih časopisa. Takva kritika rijetko će kada izazivati nesporazum i negodovanje uslijed uskog kruga čitateljstva kojem je upućena, profiliranog hermetičnošću akademsko-znanstvenog diskurza.⁴

Nesporazum će biti mnogo više nazočan unutar suvremene hrvatske dnevno-novinske kazališne kritike utisnute na stranice kulturnih rubrika regionalnih ili nacionalnih dnevnika, ili pak nekolicine općeinformativnih internetskih portala gdje će se elementi i vrednovanje predstave dati u izrazito šturom, gotovo ujednačeno afirmativnom obliku uz isticanje osnovnih obavijesnih podataka te će temeljna nakana tih članaka biti ovlašt predstavi i pozvati na kazališnu predstavu razvedeniji profil gledatelja, uklopiti predstavu u šaroliko polje kazališne produkcije i, donekle, ako je to uopće moguće, senzibilizirati gledateljev ukus za tu jedinku na tržištu.

II.

Prije no što se posvetimo analizi recentne hrvatske dnevno-novinske kazališne kritike smatram važnim razložiti Pfisterovu prvu metarazinu komentara na kazališni čin koju će činiti programatski komentar dramatičara i kazališnih profesionalnih djelatnika u smislu dodatnog uvodnika u problem. Georges Banu će na međunarodnoj konferenciji kazališnih kritičara 1985. godine u Novom Sadu, a koja se vodila osnovnom misli: *Kritika u pozorištu – kritika izvan pozorišta, razlikovati kritičku aktivnost kazališta i aktivnosti kazališne kritike*. Držat će da je upravo kazališna kritička aktivnost u rukama ponajprije redatelja koji zahvaljujući poziciji prvog, primarnog gledatelja vrednuje sve ono što glumac predlaže da se učini, intervenirajući u predstavu zapravo kao *kritičar iznutra*, zasnivajući svoj autoritet pred cjelokupnim ansamblom na stručnoj preciznosti i umješnosti svojih kritičkih opažaja. Odmah iza redatelja, kao kritičara iznutra, Banu će postaviti funkciju dramaturga kao vidljiv odraz potrebe suvremenog teatra da u područje svog rada uključi kritičku aktivnost s obzirom na dramaturgovo sudjelovanje u razradi kazališnog projekta i u propitivanju njegovoga konkretnog ostvaraja.⁵ Upravo

⁴ Vidi u Ivan Trojan, *Najmlađa generacija hrvatskih kazališnih kritičara (dramskih)*, u: *Dani hvarskog kazališta. Četiri desetljeća Hvarskoga kazališta – dosezi i propusti u istraživanju hrvatske književnosti i hrvatskog kazališta*, ur. B. Senker i V. Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Književni krug Split, Zagreb – Split 2013., str. 432-442.

⁵ Georges Banu, *Pogled s pola brda*, u: *Zbornik radova sa Šestog Međunarodnog simpozijuma pozorišnih kritičara i teatrologa. Kritika u pozorištu – kritika izvan pozorišta*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1986.

takvim čistim stanjem *kritike iznutra*, koju definira reverzibilnost stvaralačke i kritičarske aktivnosti u redatelja i dramaturga, možemo pojasniti Pfisterov programatski komentar kazališnih radnika. Takva kritika procesa rada u biti je usmenog karaktera, ona je fragmentarna, isprekidana, interventna, osobna, često i *nemilosrdno stroga*, kako je naziva Peter Brook, realizirana tijekom rasprave redatelja i glumaca netom nakon začetnih pripremnih izvođenja. Takvu *neinstitucionalnu* kritiku, oslobođenu od zahtjevnosti i odgovornosti pisanog teksta i njegovog objelodanjivanja, javno neodgovornu, trebali bi stvarati isključivo kazališni djelatnici i primarno bi trebala biti namijenjena unutarnjem krugu kazališne sredine.

S druge strane, pozicija i status kazališnog kritičara ne bi trebala poznavati naglašenu interiornost. Gledajući u svršen i neponovljiv kazališni čin, zatvoreni artefakt, kritičareva pozicija po osobnom, ali i sudbinskom izboru morala bi biti *izvanjska*, upravo prihvaćajući svoju izuzetost od izravne intervencije, kazališni kritičar se ovjerava, legitimira. Georges Banu će tražiti efikasnu kritiku u *djelomičnoj eksteriornosti*, u pomirenju izvanjske i unutarnje instance težeći ublaživanju kritičareve posrednosti na način da ga pomiče od neokrznute minimalne eksteriornosti svojstvene *kritici iznutra*, k maksimalnoj eksteriornosti *kritike stranca*.⁶ Može li se razriješiti paradoks u kojoj kazališni kritičar može postojati samo izvana, dok je kritika efikasna samo kad polazi iznutra?

Odgovor na Banuovo pitanje: *kako izvana doprijeti do onoga što je unutra?* moguće je razriješiti uz pomoć izrazito rijetko danas pronalažljivog odraza kazališne kritike, koji će usputno nadodati Igor Mrduljaš svojoj razdiobi onodobne kazališne kritike u "Prologu" 1980. godine, a koja se temelji na dnevničkom zapisu smještenom na stranice kazališnih časopisa prilikom kojeg kritičar prati postupak nastanka premijerne izvedbe dobivajući uvid u koncept predstave i njegovu realizaciju.⁷ Prodiranje u kazališni život, nazočnost na probama, sudjelovanje u usmenoj kritici kazališnih profesionalaca pomoći će kazališnom kritičaru da ovlada svojim referencama, uspješnije će kontrolirati svoj sud u funkciji zakonitosti scene, neće podleći iskušenju potpuno subjektivnog govora koji neće biti u doticaju sa stvarnošću predstave, egocentričnosti ili pretjerane literarizacije. Sličnu misao slijedi i Heino Byrgesen u zaključnom dijelu svoga članka *The Role of the Critic – the Role of the Critique*.⁸

Kritika iznutra za adresata pronalazi one koji su stvorili i one koji su vidjeli predstavu, dok *kritika izvana* dopire u prvom redu do onih koji predstavu nisu vidjeli. Upravo je problem primatelja i jezičnog čina za Anne Ubersfeld u članku *Preobrazba kritike* iz 1988. temeljni problem kritičkog metadiskurza u teatru. Po njenom mišljenju, dvostruki primatelj je uvijek nazočan. Prije svih tu je čitatelj kritičkog zapisa, ali posredno i kazališni stručnjak, pred kojim bi kritičar rado igrao ulogu mentora i voditelja. U odnosu

⁶ Isto 5.

⁷ Isto 3, str. 11.

⁸ Usp. isto 1, str. 89.

na primatelja-čitatelja djelovanje kritičkog jezika je usmjeravajuće i ukazujuće. Usmjeravajuće u smislu *pogledati ili ne pogledati predstavu* koji bi trebao zadovoljiti horizont očekivanja čitatelja koliko god diskurs u tom trenutku bio okrutan i odgovoran, dok ukazujući aspekt glasi: *prikazujem vam, pokazujem vam različite aspekte onoga što ćete vidjeti*.⁹ Kritika izvana i iznutra ne bi se trebale razlikovati u pogledu istine o predstavi već u kontaktnosti s njezinom materijalnošću. Izbor točke gledišta trebao bi biti potaknut samom predstavom, no odabrana pozicija implicitno odslikava i kritičarev odnos s predstavom koja ga poziva da ostane unutar nje kako bi bio od pomoći u formiranju mišljenja javnosti ili pak da izađe izvan njezina dosega u područja pomoćnih disciplina kako bi otvorenije i slobodnije odgovorio na njezine upite. Do idealnog, utopijskog pogleda, *pogleda s pola brda*, kako Georges Banu naslovljava svoj članak, dolazi se upravo uz pomoć varijabilnosti, naizmjeničnom uporabom dviju krajnosti, približavanja ili udaljavanja, unutarnjega ili vanjskoga kritičkog pogleda kojim će kazališni kritičar odslikati svoj senzibilitet za teatar.¹⁰ A koji nedostaci kritičkog teksta mogu postati očiti odabranom kritičarevom pozicijom?

Kritika iznutra opterećena je pretjeranom tehniciranošću, sliči redateljskim uputama umjetnicima – dogmatična je. Zamka *kritike izvana* jest pretjerana subjektivnost koja postaje bliska govoru literature. Njezin nedostatak često se očituje bijegom u naraciju gdje se raščlamba teksta predstave nužno zadržava na površini, u pretjeranoj deskriptivnosti koja vodi u bezizražajnu opširnost. Naime, česta je zlouporaba kulturnih referenci, pogotovo onih iz povijesti kazališta, nametljiva nazočnost ideoloških referenci, zatim zlouporaba eruditskog metajezika ili čak nerazumljivost zbog pomanjkanja osnovnih referenci. Bijeg u subjektivnost. *Kritiku iznutra* pak opterećuje usredotočenje na samo jedan element koji, koliko god bitan bio, narušava ravnomjernost raščlambe baš kao i odsutnost suvremenih kulturnih referenci što ne dopušta razumijevanje odnosa između kazališnih fenomena i sveukupnosti suvremenoga kulturnog univerzuma. Sud u funkciji dogmatskih pretpostavki. A Anne Ubersfeld ističe kako: *kritički diskurz u teatru ima korist od rubnog polja igre, strogo podređen dvama imperativima strogosti na području znanja (teorijskog i praktičnog kulturnog i tehničkog) i stvaralačke slobode u pisanju; ako je teatar umjetnost, to je isto i njegov kritički metadiskurz*.¹¹

III.

Na taj način konačno dolazimo do stvaralačke slobode u pisanju kao produkta Banuove *izvanjske kritike* – jedne od temeljnih odrednica recentne novinske kazališne kritike. Subjektivni sud i vizija postaju jasno vidljivi temelji tog segmenta kazališne kri-

⁹ Anne Ubersfeld, *Preobrazba kritike*, "Quorum", god. V, br. 5-6, Zagreb, 1989., str. 675-676.

¹⁰ Isto 5, str. 24.

¹¹ Isto 8, str. 676.

tike. Ne smijemo gubiti iz vida da će teatrologija i iz tog razloga rijetko posezati za novinskom kritikom pri rekonstrukciji minuloga kazališnog čina, pokušaju da znanstveno promišlja o materijalu koji je nepovratno dezintegriran te u njoj često neće biti sadržane informacije koje otkrivaju bitne sastavnice predstave. Nikola Batušić će zapisati: *Kao što je i teatrologija multidisciplinarna, i kazališna kritika je tek jednim svojim segmentom derivat književne kritike, integrirajući potom u strukturu suda niz elemenata iz drugih oblasti, područja i disciplina. To je čini hibridnim žanrom i u pojedinim slučajevima nepouzdanim vodičem do željena teatrološkoga cilja, do uspostave nekadašnje scenske slike.*¹² Fundamentalni zadatak kazališne kritike kao kreativne aktivnosti bio bi da obogati naš smisao za kazališnu umjetnost i učini pristupačnim naš dodir s njom, provocirajući nas kao gledatelja na usporedbu vlastita kazališnog iskustva s iskustvom kritičara. Ona je utemeljena na subjektivnom sudu o određenoj kazališnoj predstavi te vodi k istovrsnoj viziji ili interpretaciji kazališnog događaja. Držeći uporabljivim i u našem slučaju ishodišne točke pri proučavanju književne kritike Svetozara Petrovića, moguće je prenijeti misao kako kritika za nas ne postaje zahvaljujući uvjerljivosti kritičarevih argumenata o vrijednosti djela već po uvjerljivosti i primjerenosti konteksta u koji djelo uklapa, po uvjerljivosti okvira koji daje doživljaju.¹³ Tako viđena *subjektivnost* nema nikakve veze s olakom proizvoljnošću konačnog suda ishitrenom, simplificiranom i neobrazloženom afirmativnom ili negativnom prosudbom koju često pronalazimo u našoj novinskoj kazališnoj kritici i kada leksemu subjektivan pridajemo pejorativno značenje pristranosti i strančarenja. U takvoj kritici deskripcija i analiza podređeni su vrijednosnom sudu opterećenom trenutnom političkom identifikacijom medija ili pak političkom situacijom sredine unutar koje kritičar djeluje. Lako se razaznaju u tim slučajevima i neslaganja kazališnog kritičara s tvorcima predstave koji zastupaju drugačija idejna opredjeljenja, a daju se naslutiti i imperativi koji su kazališnom kritičaru namešani iz nekih izvankazališnih okružja. Dovoljno je otvoriti kulturnu rubriku bilo kojeg hrvatskoga regionalnog dnevnika ili pak internetskog portala, što ga velikim dijelom financira gradska ili županijska vlast unazad desetak godina, dan ili dva nakon premijera, i uvjeriti se u podatak kako su izrazito rijetki negativni prikazi predstava. Pomoću toga postaje vidljiva čvrsta sprega između trenutne regionalne političke elite, vlasničke strukture medijske kuće pod čijim okriljem kritičar djeluje te vodstva nacionalnih kazališta utvrđena ponajprije sponzorsko-financijskim silnicama i pogodbama.

Deskripcija, tumačenje i vrednovanje kazališne predstave pretpostavka su svake kazališno-kritičke aktivnosti i sve se tri instance trebaju odvijati simultano. Unutar recentnoga hrvatskoga novinskoga kritičko-kazališnog diskursa do nesporazuma dolazi ponajprije uslijed nedostatne razvijenosti interpretativnog segmenta. Unatoč objektivnim, mogućim ograničenjem novinskoga kritičko-kazališnog pisma koje pobrojava Anne

¹² Nikola Batušić, *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod hrvatske, Zagreb 1991., str. 175.

¹³ Usp. Svetozar Petrović, *Priroda kritike*, Liber, Zagreb 1972., str. 46.

Ubersfeld u članku naslovljenom *Preobrazba kritike. Teorijske bilješke o metadiskurzu kazališne kritike* vezanima uz materijalne uvjete novina: oblik izvještavanja kojeg su prostor i svrha unaprijed zadani; kritičareva dužnost da se podčinjava ideološko-političkoj matrici izdavača; čitateljeva (ne)kompetentnost; kritičareva kulturna i kazališna kompetentnost; pripadnost kritičara kazališnim krugovima u kojima su sudionici kazališnog života povezani jedni s drugima i dr.¹⁴; novinski kazališni kritičar pri analizi mora zadržati pozornost na najvažnijim odrednicama predstave uz pomoću kojih će zaintrigirati čitatelja. O njegovom kazališnom znanju i iskustvu ovisit će uvjerljivost i primjerenost konteksta u koji kazališnu predstavu uklapa, uvjerljivosti okvira koji daje doživljaju te će pritom i vrijednosti sud biti donesen spontanije i uvjerljivije. Kako bi znao razlučiti presudne segmente određene kazališne predstave, kritičar mora biti svjestan kako predmet njegova proučavanja jest cjelovita predstava u čijoj izradi sudjeluju brojne kazališne struke: od izrade dramskog predloška, režije, dramaturgije, kostimografije, scenografije, scenske glazbe i pokreta do mlađih struka proizašlih ponajprije uz pomoć novih tehničkih pomagala poput primjerice izrade videoprojeksijske u kojoj se susreću kazališna i medijska umjetnost i pritom je neizostavno barem minimalno povijesno i teorijsko znanje o svakoj od izrečenih kazališnih struka.¹⁵ A kao nadogradnju svemu tome, za ispisivanje meritornog suda, kazališnom kritičaru je potrebna temeljita upoznatost s kazališnom poviješću, teorijom i praksom.

Možemo li smatrati ostvarivim prijedloge kazališnih proučavatelja navedenih u ovome priopćenju ili ih pak zadržati kao nedostižni ideal kojem treba stremiti novinska kazališna kritika? Je li moguća *djelomična eksteriornost*, pomirenje *izvanjske* i *unutarnje* kritike, *pogleda s pola brda* kojem treba težiti ili pak kritičkog diskurza u teatru koji ima korist od rubnog polja igre? Može li se uz pomoć otvorenosti, komunikacije suvremene kritike s jedne strane i kazališta s druge te upućenosti u unutarnji kazališni život, odnosno ispovijedanja gledišta i razmatranja kazališnih djelatnika, razvrgavanja izolacije i uspostavljanja izravnog dijaloga između kritičara koji će u razgovoru sa svim sudionicima pri izradi određene kazališne predstave razvijati i obavijesni, interpretativni segment kritike, naposljetku donijeti uvjerljiv vrijednosni sud? Hoće li na takav način kritičar biti u mogućnosti stečeno kazališno povijesno, teorijsko i praktično znanje upotrijebiti ne kao znanstvenu osnovu na kojoj će graditi kritiku već kao skup pojedinačnih činjenica koje će organizirati i osmišljavati subjektivnim doživljajem kazališne predstave, te ih u konačnici suvislo izabirati i prezentirati?

¹⁴ Isto 9, str. 675.

¹⁵ O neravnomjernoj obradi kazališnih struka u recentnoj hrvatskoj kazališnoj kritici vidi: Martina Petranović: *Kazališne struke u kazališnoj kritici*, "Kazalište", god. XI., br. 33-34, Zagreb, 2008., str. 148-155.

HRVATSKO KAZALIŠTE I MEDIJI – IZ ŽENSKOGA GLUMAČKOG KUTA

Jesu li kazalište i mediji zapravo dvije supostavljene kategorije zajedničkog nadređenog pojma, pa su time i suprotstavljeni ukupnoj kulturnoj zbilji, ili su kazalište i mediji dva suprotstavljena značenjska polja koja međusobnom interakcijom utječu na ukupnu kulturnu zbilju, u suvremenim je teatrološkim, medijskim i inim interdisciplinarnim promišljanjima pitanje teorijskog izbora. U skladu s jednom od teorija o odnosu medija i svijeta koji su ponudili Michael O'Shaughnessy i Jane Stadler, pojam svijeta medija ima tri moguća značenja: podrazumijeva najprije odnose između medija i svijeta u kojemu živimo; potom, odnose se na medijski svijet koji sam konstruira svoje reprezentacije u medijskoj slici svijeta; konačno, mediji su dominantni u svijetu toliko da ga pretvaraju u medijski svijet.¹ Prema njihovoj tezi, na medije utječe ekonomska želja za profitom, ljudska kreativnost, stalna želja za proizvodnjom novih sadržaja i tehnologija, ali i tehnološki razvoj koji stalno nameće nove medijske forme, pri čemu važnu ulogu imaju još i društveni nadzor i publika koja dinamikom svog odnosa utječe na nastanak ili propast pojedinih medija.

Kad je riječ o obilježavanju značenjskog polja medija u ovom radu, valja naglasiti da ono ponajprije obuhvaća kazališnu kritiku, prema definiciji Sanje Nikčević, kao članak recentno objavljen u dnevnim ili tjednim, tiskanim ili elektroničkim, medijima javne komunikacije koji daje informacije o predstavi, opisuje ju i vrednuje te obrazlaže vrednovanje.² Medijska slika o kazalištu kojim se ovaj rad želi baviti, posebice u suvremenom hrvatskom glumištu, obuhvaća i druge vrste medijskih proizvoda, pisanih ili elektroničkih, varirajući žanrovski od najave, prikaza, ocjene ili polemike koju pojedine okolnosti tijekom rada na predstavi ili poslije njezine premijere izazovu. Pritom valja imati na umu da u ovu analizu ulaze prilozi objavljeni ne samo u dnevnim novinama,

¹ Darko Lukić, *Kazalište u svom okruženju. Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, knjiga 2, Leykam international, Zagreb 2011., str. 7.

² Sanja Nikčević, *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*, Leykam international – Umjetnička akademija u Osijeku, Zagreb – Osijek 2012., str. 190.

stručnim časopisima ili specijaliziranim internetskim portalima nego i svi ostali prilozi u popularnom dijelu medija koji svoju sliku o kazalištu plasiraju na posve drukčiji način. U središtu interesa nisu samo premijerne predstave kao povod da se govori o kazalištu nego i ostali elementi kazališne svakodnevice koji izazivaju pozornost medija, bez obzira je li riječ o donošenju kazališnog zakona, dodjeli stručne nagrade ili o intervjuu s kazališnim umjetnicima.

Glumište – kako mu i naziv sugerira – svoje sadržajno središte od početaka aktivnost pronalazi u glumcu, bez kojega, kao ni bez dramskog predloška, nema kazališne predstave. Riječima Hansa Thiesa Lehmana, glumac je – jednako kao i glumica, kako odmah na početku domeće – oduvijek bio medij, pa i masmedij, dio odašiljača nazvanog kazalištem, kojim se prenosio tekst jedne kulture: njezini mitovi i legende, slike iz nacionalne povijesti, moralna i politička načela ili dramske norme. Tako je glumac, dakle i glumica, bio medij teksta, duha, tradicije i povijesti, dakle i kulturnog identiteta.³ Uvažavanje Lehmannove teze za sobom povlači i usložnjavanje poimanja odnosa između kazališta i medija, pa on ne počiva više samo na medijima kao posrednicima slike o kazalištu, nego uspostavlja i uzajamnost – glumački medijatorski odnos prema kulturi općenito. U tom smislu mediji (pisani ili elektronički) govore o kazalištu i obliku njegov identitet u društvu, pri čemu se glumci i glumice prikazuju kao posrednici tog identiteta.

Međutim, suvremena teorijska promišljanja kazališta i njegovog kulturnog identiteta nailaze na prepreku kad se progovori o ženskom glumačkom identitetu, odakle i proizlazi Lehmannova nelagoda da već u prvoj rečenici i u prvim zagradama, izrijeком podrazumijeva i glumicu, iako je nesumnjivo svjestan promjene u impostaciji teme kad je riječ o ženskom glumačkom dioništvu u takvoj vrsti medijacije jer ona ne znači samo posredovanje nego i medijsko preoblikovanje poruke (*mediatization*)⁴ pa se kao važan prilog temi nameću i autobiografske bilješke ili, u novije vrijeme, čak i knjige kojima se riječ posrednica hrvatske kulturne zbilje – a riječ je o glumicama – probijala do hrvatske kulturne javnosti. Povijest hrvatskoga kazališta kao svoju razdjelnicu u profesionalizaciji glumišta bilježi godinu 1840., a kao zaživljavanje hrvatske riječi na pozornici godinu 1860., u vremenu koje Dubravka Oraić Tolić obilježava terminom modernizma, protežući ga od pojave Baudelaireove poezije do kraja 60-ih godina 20. stoljeća. U autoričinoj analizi položaja umjetnika u povijesti megakulture moderne, nazvane i megamodernom, koja ishodište ima u Francuskoj revoluciji 1789., a ušće u padu Berlinskog zida 1989., kao vrlo važan oslonac za tvorbu *protuidentiteta* kao načina umjetničke pobune, otkriva se *simbolična feminizacija*.⁵ Sve što pripada ili može pripadati polju

³ Hans Thies Lehmann, *Exit the Actors*, "Frakcija", br. 20/21, Zagreb, 2001., str. 5-11.

⁴ Darko Lukić, isto, str. 5.

⁵ Dubravka Oraić Tolić, *Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb 2005., str. 87.

racionalnosti vezalo se uz muški rod, a sve što je na polju iracionalnosti imalo je ženske konotacije. Dubravka Oraić Tolić navodi i dugačak niz binarnih rodnih opreka prema kojima se, primjerice, uz žensko vežu mit, priroda, tijelo, dionizijsko, fikcija, umjetnost i sjena, a uz muško njihove opreke: logos, kultura, duh, apolonsko, zbilja, znanost i svjetlo. Kazališna gluma kao ono što je *nejasno, kolebljivo i nerazumljivo* nagnalo je Ladu Čale Feldman da se zapita nije li i to dio dugovječne smjene dijalektičkih slika koje se odvijaju *logikom ponavljanih, povijesno uvjetovanih promašaja u terminološkom pripitomljivanju nepripitomljivog, sfere ženskog, onakvog kakav na pozornicu projicira muški poredak*.⁶

Izuzmemo li dopreporodno vrijeme u kojemu su o ženskoj glumačkoj aktivnosti svjedočili malobrojni zapisi, među kojima svakako najvažnije mjesto zauzimaju istražni spisi o nedopuštenoj aktivnosti, primjerice šibenskih časnih sestara benediktinki iz 17. stoljeća,⁷ u prvom vremenu nakon profesionalizacije hrvatskoga glumišta medijski su se pokušaji uspostave nacionalne kazališne kuće uglavnom ticali usrdnih preporoditeljskih poziva da se nacionalnom kazalištu pridruže i domoljubne građanke. Ako su se i odazivale, malobrojne su dopuštale da se njihova imena nađu na kazališnim objavama jer je bila riječ gotovo o dragovoljnom, iako rodoljubnom, žrtvovanju građanskog ugleda. Šezdesetih godina 19. stoljeća hrvatsko se kazalište, zahvaljujući Augustu Šenoj i njegovu članku *O hrvatskom kazalištu*⁸, i programatski profiliralo, a među redcima o potrebi da kazalište mora biti mjerilo narodne ideje, hramom umjetnosti, školom za glumce i dramatičare te korisnom zabavom umjesto tuđinske umjetnosti, provukla se i oštra kritika o neprihvatljivosti korupcije u kazalištu koja se ponajprije ticala održavanja milosnica na državnoj plaći ili podmićivanju njihovih supruga. Kao predstavnica tadašnje medijske slike o glumici istaknula se strankinja, Marija Ružička Strozzi, koja je desetljećima zanosila kazališne kritičare, ali i gledatelje, reprezentirajući najpoželjniju sliku ženske glume: samoprijegornu, emotivnu heroinu koja se stopila i s kazališnom umjetnošću i s nacionalnom sredinom, tako da doista može reći: *Ljubav za scenu nije vanjsko obilježje mog bića. Ona mi je sadržaj duše – uvjet života. /.../ I ja mislim, da mogu ustvrditi: samo takav osjećaj vodi do visine prave umjetnosti*.⁹

Identificirajući se s kazalištem kao životodajnom snagom koja stvara pravu umjetnost, Marija Ružička Strozzi posve se uklopila u koncept hrvatskih preporoditelja, pretvorivši se na prijelazu stoljeća u metaforu kazališne institucije,¹⁰ a sličnu je sliku

⁶ Lada Čale Feldman, *Aura glumice, Femina ludens*, Disput, Zagreb 2005., str. 71.

⁷ Petar Kolendić prvi je donio zapisnik istrage na talijanskom jeziku nakon uvida u spise biskupa Arrigonija objavivši ih u prilogu *Predstava Triju kralja u Šibeniku g. 1615., Građa za povijest književnosti hrvatske*, knj. 7, uredio Ivan Milčetić, JAZU, Zagreb 1913., str. 393-400.

⁸ August Šenoa, *O hrvatskom kazalištu, Djela*, I, Zora, Zagreb 1951., str. 447-484.

⁹ Marija Ružička Strozzi, *Ja i scena*, "Rampa", g. I, br. 1, Zagreb, 1919., str. 7.

¹⁰ Usp. Suzana Cođa, *U potrazi za izgubljenim identitetima – o predodžbama kazališnih umjetnica u hrvatskoj kulturi 19. stoljeća*, "Umjetnost riječi", g. LIII, br. 1-2, Zagreb, 2009., str. 1-21.

u medijima ostvarila i Ljerka Šram postavši simbol zagrebačkog šarma. Nina Vavra poremetila je takvu medijsku sliku glumice iznevjerivši očekivanja na više načina: kao prva školovana glumica odudarala je od nasljeđa hrvatskoga kazališta 19. stoljeća, a u njezinom glumačkom stilu novinari su redom uočavali strastvenost, konvulzivnost, posvemašnje emocionalno unošenje u dramski lik, no njezinu su medijsku sliku oblikovale i uloge u novim djelima hrvatskih dramatičara koje su postupno uvodile lik emancipirane žene, stoga i ne čudi opaska Milana Begovića: *Sve žene bez razlike vide u njoj svoju družicu, subornicu i supatnicu. Ona je skoro svakoj taknula srca. Ona je skoro svakoj govorila njezinim glasom.*¹¹ Za razliku od njega, javljala su se i suprotna stajališta, poput onog poznatog Matoševog, o Vavri kao *plebejskoj, naturalističkoj i brutalnoj*,¹² čime se postupno počeo razvijati interes za privatni život glumica, koji se, prema zaključcima Lade Čale Feldman, odvijao usporedno: u jednom je konceptu privatnost glumica objašnjavana ulogama koje su tumačile, a drugi je tvrdio da je ženska izvedba dio privatnog senzibiliteta glumice.¹³

Dvadesetih godina 20. stoljeća kazališni je život prebolio boljke borbe za opstanak i više mu nisu bile potrebne čuvarice ognjišta niti domoljubni zanos, a organizacijske promjene, konflikti vezani uz upravljanje kazalištem i pojačan interes za umjetničku koncepciju predstave učinili su da se reprezentacija ženskih glumačkih osobnosti rascijepila: s jedne strane glumice su promatrane kao pridonositeljice uspjehu predstave, a s druge strane postupno su počele zauzimati nekazališne novinske rubrike u kojima se nastojalo proniknuti u njihov ženski identitet.¹⁴ Među glumačkim portretima tridesetih ističu se poetični tekstovi o glumicama u “Ženskom listu” koji su potpisivani pseudonimima, a autorica im je Marija Jurić Zagorka. U jubilejskim člancima o glumicama nastojala je načiniti prikaz njihove umjetničke osobnosti, ali i uključiti detalje iz privatnog života stvarajući tako predodžbu o glumicama koje obavljaju svakodnevne kućanske poslove. S jedne strane glumica se iz prve polovice 20. stoljeća u medijima afirmirala kao umjetnički neukrotiva fiziologija poput Nine Vavre. Ovako je Stjepan Parmačević opisao Vavrinu kreaciju duševno poremećene Lenke u *Ponoći: Gdja Vavra, jedna od prvakinja naše drame, bila je u svojoj ulozi u isti mah i dobra majka, i pala žena, i strasno dijete zemlje i pokorna pokajnica – jedan kaos, doduše, ali kaos kakav je i u životu, i kakav je prikazan u drami*¹⁵ – misao s kojom bi se i Matoš lako složio. S druge strane

¹¹ Milan Begović, *Nina Vavra*, “Comoedia”, sezona 1924. / 25., br. 10, Zagreb, 3. XI. 1924., str. 7-8.

¹² Usp. Boris Senker, *Lik žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne*, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova II. Moderna*, uredili Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split 2000., str. 17-30.

¹³ Lada Čale Feldman, *Femina ludens*, Disput, Zagreb 2005.

¹⁴ O povijesnom tijeku promjena usp. Lucija Ljubić, *Hrvatske glumice u hrvatskom kazalištu – kazališne i društvene uloge*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2009.

¹⁵ S. P. / Stjepan Parmačević / *Josip Kulundžić: Ponoć*, “Riječ”, g. III, br. 135, Zagreb, 16. VI. 1921., str. 3.

glumica je prve polovice 20. stoljeća doživljavana kao promjenjiva i nestalna, nije u određenom glumačkom *fahu*, a materijalizira i prijetvornost i zavodljivost, poput Vike Podgorske u Krležinim dramama. Kritika je pohvalila i njezinu glumačku prijetvornost u ulozi Marijane Margetičke: *Tako je iskreno tako bijedom sve potkrepljeno a i razumljivo bilo doneseno, da smo vidjeli u istinu svu snagu žene pretvarati se od patnice do gadne beštije. Vjerovali smo joj baš kao i Krešimir Horvat.*¹⁶ Tek je sedamdeset godina poslije Boris Senker o njoj zapisao da je prva glumica koja je na sceni utjelovila tip emancipirane, osviještene žene.¹⁷

Sredinom stoljeća, kad se trajno formaliziralo i institucionaliziralo glumačko obrazovanje, a kazališni se život dinamizirao i u drugim hrvatskim gradovima i kazalištima osim nacionalne zagrebačke kuće, ženska je glumačka izvedba u medijima doticana pri kraju kazališne kritike, prikaza ili, mnogo rjeđe, ocjene, koja je sve rjeđe govorila o ženskom identitetu, a sve češće o glumačkoj realizaciji u službi predstave. Međutim, porastao je interes za glumački glas u javnosti, pa je Branko Hećimović pokrenuo seriju radijskih razgovora s glumicama i glumcima starijih naraštaja.¹⁸ U uvodu naknadno tiskane knjige autor naglašava da je glumačka prtljaga prenosiva iz profesionalnoga glumačkog u privatni glumački život te se ne zna što je dio privatne osobnosti, a što pripada tumačenoj ulozi i zalihni iskustva stečenog u kazališnim predstavama. Time Hećimović dodatno pojačava svoje poznato pitanje može li se Lauri vjerovati¹⁹ prizivajući u pamet gledateljsko iskustvo i pomičući u središte kritičkog i teatrološkog interesa pitanje kazališne provjerljivosti i uvjerljivosti. Ženska glumačka uvjerljivost ostaje jedna od konstanti medijske slike glumica, često kao najpohvalniji atribut nečijega glumačkog uspjeha. Ipak, autora je više zanimala rekonstrukcija kazališne povijesti koje su njegovi sugovornici bili dionici nego pitanja ženskoga glumačkog položaja u hrvatskom kazalištu.

U medijima se, protivno današnjim donekle uvedenim običajima, muški rod imenice glumac ili glumci upotrebljavao ravnopravno i za muškarce i za žene još i osamdesetih godina, no sve se češće čula glumačka riječ u stručnim časopisima ili kraćim intervjuima u dnevnim novinama. Muška dominacija u kazalištu, nastala dobrim dijelom i znatno većim brojem muških dramskih uloga, postala je temom koju su glumice često doticale, poput Mire Župan ili Semke Sokolović Bertok, koja je autoritativno tvrdila da

¹⁶ Vladimir Lunaček, *Miroslav Krleža: Vučjak*, prema: *Vladimir Lunaček – Eseji i kritike*, priredila Antonija Bogner-Šaban, Privlačica, Vinkovci 1994., str. 101.

¹⁷ Boris Senker, *Glumački izraz u međuraću, Sjene i odjeci. Kazališni ogledi*, Znanje, Zagreb 1984., str. 93.

¹⁸ Branko Hećimović, *Velika imena hrvatskog glumišta*, knjiga i četiri LP ploče, Jugoton, Zagreb 1976. / 1975. / i *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*, AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1995.

¹⁹ Branko Hećimović, *Može li se Lauri vjerovati? Književno-kazališne provjere*, Znanje, Zagreb 1982.

želi tumačiti lik Cyrana de Bergeraca, ali i da ne želi od sebe napraviti muškarca nego želi ostati žena.²⁰

S razvojem medija i drugih oblika izvedbenih umjetnosti, a usporedno s jačanjem feminističkih ideja, medijska se slika glumica, posebice djelatnih u suvremenom hrvatskom kazalištu poslije 1990. sve jasnije rascjepljuje na glumicu kao ženu i ženu kao glumicu. U dnevnim novinama i stručnim časopisima i dalje se objavljuju kritike kazališnih predstava, no uvode se i nove rubrike, vezane uz estradne teme i pitanja iz života slavni, pa u tu kategoriju, zajedno s ostalim popularnim osobama iz stranog svijeta, ulaze i hrvatski kazalištarci, među kojima prednjače glumci i glumice. Glumice postaju sve draža tema, posebice ako žele otvoriti vrata svog doma, predlagati omiljene recepte ili razgovarati o kozmetici, a u tim okvirima uglavnom ih se želi prikazati kao svakodnevnne žene koje se suočavaju s istim problemima kao i ostale. Kad je riječ o priložima u kojima valja okupiti poznate osobe zbog njihova utjecaja na javnost, uglavnom se u središte interesa pomiče njihova profesija pa valja nabrojiti najdraže redatelje ili glumačke partnere. Kazališna suvremenost, zajedno s dobro poznatim manjkom ženskih dramskih likova i povećanjem broja novih medija, donekle je učinila i da su suvremene hrvatske glumice svoje talente dokazale i na televiziji, radiju, filmu, u čavrljavim novinskim kolumnama ili i na drugim područjima kulture. Jednako tako, odvažile su se na vođenje kazališta, gradskih i privatnih, poput Marije Sekelez ili Vitomire Lončar, ali i na akademske karijere, poput Dubravke Crnojević Carić, što se u medijima manje spominje, pa se pogrešno čini da je njihovo pojavljivanje u medijima – ako nije riječ o kazališnoj kritici – manje atraktivno pa i manje prisutno.

Smanjivanje medijskoga prostora rezerviranog za kulturu učinilo je da su se suvremene hrvatske glumice prometnule u zabavljačice i medijski proizvod koji je potrebno reklamirati kontinuiranom i neprekinutom prisutnošću u medijima. Tako je, primjerice, početkom prošle kazališne sezone Nataša Janjić Lokas tjednima obrazlagala svoju odluku o prelasku u kazališne slobodnjake, a Bojana Gregorić Vejzović na više je mjesta morala opisivati svoju obiteljsku idilu. Međutim, status *zvijezde* ili *dive*, pa čak i *prva-kinje* i *heroine*, koliko god mogu zazvučati anakrono, još uvijek su atributi koje mediji vole koristiti kad govore o suvremenim hrvatskim glumicama. Razlog je vjerojatno i u tome što je potrebno među konzumentima medija održavati predodžbu o blistavom i sretnom životu poznatih osoba, djelomice i radi uspješnije prodaje. Zdenka Heršak u svojoj je autobiografskoj knjizi s gorčinom tematizirala odnos medija i ukupne javnosti prema sebi, istaknuvši da se kao njezina najveća kvaliteta isticala fizička privlačnost: *Igrala sam ljepotice s velikim dekolteima. Bila sam mamac za muškarce. Tako su me iskonceptirali redatelji. Nisam bila priznata kao glumica pa bi kritika rekla: "Zdenka*

²⁰ Željko Slunjski, *Semka Sokolović-Bertok: Glumica je glumica*, "Studio", g. XXII, br. 1091, Zagreb, 2. III. 1985., str. 11.

*Heršak je opet bila lijepa.” Na meni nisu ništa drugo vidjeli.*²¹ dodajući da se nju češće gledalo nego slušalo. S druge strane, Anja Šovagović Despot u svojoj je poznatoj pobuni protiv tumačenja Fedre britanske dramatičarke Sarah Kane najprije istaknula da ima dvoje male djece, da doji sina i cijele noći ne spava, tata joj je umro prije tri tjedna, muž je prezauzet probama i ona jednostavno vapi za dosadom pa ne može razumjeti dramaturšku konstrukciju dotičnoga djela. Redateljev argument zašto želi baš nju kao interpretkinju toga lika navodno je bio u posebnom viđenju odnosa medija prema ženi, što glumica ironično komentira: *Sad mi tek ništa nije bilo jasno. Kao, mediji su nas pojeli. Ma daj! Ja upravo i radim takav posao, baš želim da me mediji pojedu, ali oni nekako jedu nešto drugo, odnosno, neke druge ljude, a i za to mi se fućka. Neće ni oni dugo jesti jedni druge jer sad već glođu kosti na kojima mesa nema i morat će potražiti ukusniju hranu kad-tad. U svakom slučaju, nemam problema s tim i takvim medijima i ne živim takav život u kojem mi je to presudno pitanje.*²²

Odnos medija prema glumicama u suvremenom kazalištu može se ilustrirati i na primjeru Ene Begović, koja je tijekom svoje prekratke karijere neprestano plijenila medijsku pozornost, a to se nastavilo i poslije glumičine tragične smrti. Unatoč dijapazonu velikih kazališnih likova koje je utjelovala, uloga Krležine barunice Castelli, i filmska i kazališna, javnosti se posebno usjekla u sjećanje postavši čak i dio predstave *Gospoda Glembajevi* riječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta 2007.²³ Prema vlastitim riječima, Ena Begović često je morala dokazivati da se iza lijepog izgleda krije i osobnost koja joj omogućuje da bude dobra glumica. Loše kritike su je pogađale jer su one bile jedini pisani dokaz nakon odigrane predstave: *I kad se cijela izložim, kada do kraja pokažem svoje emocije, kad se potpuno i pošteno dajem na pozornici, pitam se tko je taj tko me ima srca šutnuti nogom? Cijenim samo ozbiljne kritičare, a ne one propale pisce, glumce i režisere koji nisu uspjeli u svom zanimanju i koji sve moje predstave gledaju zatvorena srca. /.../ Važno mi je da me nitko ne onemogući da igram, jer dok igram – ja postojim. Najstrašnja stvar koja se može dogoditi glumcu jest da ne igra.*²⁴ Ipak, Ena Begović često je davala intervjuje i bila je otvorena prema medijima, što su joj katkad i zamjerali, no ona je uvijek isticala da je to činila radi promoviranja predstave, i uz duboku svijest da se izlaže riziku nerazumijevanja i otkrivanja vlastitih slabosti. Unatoč tome svrstala se u red miljenica hrvatskoga glumišta, pa i ne čudi što se na više mjesta u pregledima njezine glumačke karijere pojavljuje usporedba s Ljerkom Šram.²⁵

²¹ Zdenka Heršak, *Moj život putuje*, Mozaik knjiga, Zagreb 2004., str. 68.

²² Anja Šovagović Despot, *Divlja sloboda*, Mozaik knjiga, Zagreb 2003., str. 93.

²³ Riječ je o predstavi koju je režirao Branko Brezovec u riječkom Hrvatskom narodnom kazalištu 2007. i u kojemu je dramska Rupertičina smrt uspoređena sa zbiljskom pogibijom E. Begović, što je naknadno izbačeno iz predstave.

²⁴ *Ena Begović Radeljak*, ur. Nino Škrabe, vlastita naklada, Zagreb 2013., str. 219.

²⁵ Usp. rad Antonije Bogner-Šaban, *Stvaralački eros – The Creative Eros*, Zaklada Ena Begović, Zagreb 2000., str. 2-10.

Kao poseban primjer ženske glumačke propulzivnosti u suvremenom hrvatskom kazalištu može se navesti dramski tekst Dunje Fajdić *Glumice i to* u izvedbi Kazališta na Peščenici 2012. godine. Četiri glavne uloge tumače Ivana Horvat, Petra Kurtela, Amanda Prenkaj i Dunja Fajdić, a zajednički su potpisale i režiju i dramaturgiju. Na internetskim stranicama Kazališta na Peščenici predstava se ovako opisuje: *Nezaposlene, mlade i pune entuzijazma, četiri glumice odlučile su preuzeti stvari u svoje ruke! Bilo im je dosta čekanja da ih netko primijeti, zavoli, zaposli, proglasi mladim nadama ili nešto treće. Zato su odlučile napraviti predstavu. Za to su školovane!*²⁶ U više su intervjuja četiri glumice, okupljene u Umjetničkoj organizaciji Kravice, isticale da su željele i glumiti i napraviti dobru predstavu, no nedvojbeno je da je njihova predstava i oblik skretanja pozornosti na položaj glumice u suvremenom hrvatskom kazalištu, otežan nezaposlenošću, a to je pokrenulo tematizaciju ženske ovisnosti o muškarcima, bili oni ljubavnici, redatelji ili tko drugi. U dramskom tekstu četiri se glumice sastaju da bi napravile predstavu i započinju pokus, no on je isprekidan brojnim upadicama i reminiscencijama na pojedine probleme u kazalištu i društvu, ali i na njihove osobne probleme, tako da se ne pomaknu s osamnaeste stranice, pa u jednom trenutku čak i posumnjaju da bi možda ipak morale potražiti redatelja, no to ipak ne učine. *Glumice i to* sastavljene su od ironičnih, mjestimice sarkastičnih objekcija o suvremenom hrvatskom kazalištu, posebice o uvjetima koje dramski tekst mora zadovoljiti da bi bio prihvaćen i popularan u kazalištu, jednako kao i o zahtjevima koje glumice moraju ispuniti da bi postale dive: *Ja znam da imam to lice... lice glumice. Neka ne vjeruju u mene, to je zato što su ljubomorne! Srećom, osjećam da ova agonija neće još dugo potrajati. Čeka me budućnost dive u narodnom kazalištu. Osjećam to! Krzno, svila, praline i svježi buketi crvenih ruža nakon svake izvedbe. Obožavatelji! Ah... jedva čekam taj dan.*²⁷ Zanimljivo je da su suautorice 2012. na dodjeli Nagrade hrvatskog glumišta nagrađene za ekstremna kazališna postignuća. Ostaje pitanje koliko je njihov glas u hrvatskoj kazališnoj javnosti (bio) čujan.

Medijska dodjela prava na govor suvremenim hrvatskim glumicama, izuzev u kazališnim kontekstima, samo je prividna – i ponovno je u službi medija koji zbilju pretvaraju u medijski svijet M. O'Shaugnessyja i J. Stadler, a svrha se pronalazi u Baudrillardovoj konstrukciji simulakruma kojima je jedina svrha kolanje poruka, a ne poruke same.²⁸ Tako je snažan prodor suvremenih hrvatskih glumica u medije, za razliku od njihovih naraštajnih prethodnica, zadobio obrise protuučinka – one sve češće ulaze u skupinu poznatih osoba, a sve manje se ističu kao kazališne glumice. Dok je Marija Ružička Strozzi bila zvijezda jer je domorodnoj upravi bila potrebna ženska glumačka

²⁶ www.knap.hr (pristupljeno 14. travnja 2014.)

²⁷ Dunja Fajdić, *Glumice i to*, rukopis, 2012., str. 14.

²⁸ Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb 2001.

osobnost koja će na sebi iznijeti najveći dio repertoara i istodobno utjeloviti rodoljublje, suvremene hrvatske glumice svoj su status zvijezda zaslužile stalnom prisutnošću u često nekazališnom medijskom prostoru postajući sredstvo i poticaj za prodaju raznovrsnih proizvoda, češće nekazališnih nego kazališnih. U kazališnom medijskom diskursu češće se pojavljuju redatelji, a izvankazališni kao da je pridržan glumicama. Stoga suvremene hrvatske glumice medijski kazališni prostor nastoje osvojiti nekazališnim sredstvima, pa je tako od 1990. godine naovamo objavljeno više ženskih glumačkih monografija, a poseban način prava na govor u autobiografskom memoarskom diskursu odabrale su glumice poput Elize Gerner, Zdenke Heršak ili Anje Šovagović Despot, pri čemu je samo potonja problematizirala suvremeno hrvatsko kazalište i njegove neuralgične točke, iskazujući u dobroj mjeri i frustraciju današnjim odnosima ponajprije u kazalištu, ali i u društvu. Ipak, i njezini su zapisi natopljeni osobnom dimenzijom iskustva stečenog odrastanjem u obitelji kazališnih ljudi, pa se briše granica između intimnog i javnog, nekazališnog i kazališnog.

Razmotrena sastavnica u lepezi odnosa između hrvatskog kazališta i medija možda je i najproblematičniji dio ukupnosti hrvatske glumišne povijesti i suvremenosti jer se pokazuje da su glumice tijekom povijesti preuzimale i nekazališne uloge u stvaranju kulturnog identiteta. Isprva medijski prešućena i potisnuta, potom poučena za službu velikih androcentričnih ideja o osnutku nacionalne kazališne kuće, da bi se zadržala na posve nestabilnom području osobne i glumačke promjenjivosti u gubitku faha, ovaj put u službi velikih redateljskih koncepcija, glumica u suvremenom hrvatskom kazalištu svoj medijski prostor zadržala je u nekoliko redaka kazališne kritike, a svoju je prilagodljivost iskazala i ulaskom na nova medijska područja. Hrvatske glumice tijekom povijesti bile su partnerice glumačkim kolegama i pridonosile su opstanku kazališnog života, a u suvremenosti su zašle na širokokutno zamišljen medijski prostor postajući partnerice (i) medijskim proizvodima ili preuzimajući na sebe ulogu medijskog proizvoda, sada i u službi velikih strategija o planovima za osvajanje i kazališnog i nekazališnog tržišta.

SCENARISTIČKA DRAMATURGIJA IVE ŠTIVIČIĆA ILI OD VRAŽJEG OTOKA DO KREMLJA

Ostao sam krležijanac i konstantno sam ga radio.

Ivo Štivičić

Nastojat ću *izložiti* scenarističku dramaturgiju Ive Štivičića – dramskoga pisca,¹ dramaturga i scenarista, autora stotinjak dramskih tekstova – i to na temelju Krležinih djela, a završno ću se zadržati i na njegovoj najnovijoj, autorskoj drami *Shakespeare u Kremlju* (2010. – 2011.) u kojoj se bavi pitanjem vlasti i recepturom hegemonijskoga održavanja (Štivičić, 2013., URL). Kako je riječ o našem najpoznatijem scenaristu (usp. Mirošničenko, 2013: 11), zasigurno najvažnijem scenaristu Televizije Zagreb, najpoznatijem televizijskom krležijancu (usp. Gilić, 2013: 364), uvodno je svakako potrebno apostrofirati dramsku seriju *Kuda idu divlje svinje*, koja se smatra pretečom domaćega crnog vala, a koja je nedavno u internetskoj anketi beogradskoga dnevnog lista “Danas” (2013. godine) proglašena najboljom serijom bivše Jugoslavije; paradoksalno, kako to već biva, zbog nje je sâm autor vodio rat, kako je naveo, s različitim agresivnim osobama. Slučajno ili ne, iste je godine objavljena knjiga redatelja Silvija Mirošničenka *Kuda idu divlje svinje: subverzivna poetika Ive Štivičića i Ivana Hetricha* (Artizana, Zagreb 2013.), koja je koncipirana, kako to ističe sâm autor, kao teorijsko-esejistička analiza navedene antologijske serije. Inače, navedena je knjiga jedna od prvih, što se tiče našega tržišta, koja se bavi isključivo jednom dramskom serijom. Pritom možemo istaknuti kako je posljednjom epizodom navedene serije Ivo Štivičić namjerno autorski *ubio, smaknuo* sve glavne likove kako bi otklonio moguće ponude za pisanje novih epizoda. Odnosno, kao što je zapisano na internetu (*YouTube*) povodom Štivičićeve dramatizacije Krležine novele *Smrt Tome Bakrana: To može samo autor kojemu je mjerilo kvaliteta, a ne financijska ili neka druga dobit*.

¹ Tako Borislav Mrkšić iz Štivičićeve knjige dramskih tekstova, točnije televizijskih drama *Ratnici*, kao njegove ponajbolje dramske tekstove određuje drame *Usnuli ratnik*, *Mokra koža* i *Vrijeme rakova* (Mrkšić, 1968:10). Riječ je, naime, o prvoj knjizi njegovih televizijskih drama, koja nosi simboličan naslov *Ratnici* – odnosno kao što Mrkšić određuje *ratnici u ratu* i *ratnici u miru* (ibid.:11).

Vražji ulazak Krleži s Vražjim otokom

Poznato je da je Ivo Štivičić autor prve ekranizacije nekog Krležina djela. Riječ je o *Vražjem otoku* (1960., Štivičićevu dramaturgiju režirao je Ivan Hetrich), što je ujedno prva televizijska produkcija nekog Krležina djela (usp. *Krležijana*, 2: 426; autor je članka o Ivi Štivičiću Nikica Petrak), tako da je spomenuti dramaturg Krležu *doveo* na televiziju, kao što je *doveo* i Matoša i Ranka Marinkovića (usp. *Nedjeljom u 2*, URL). Ujedno, riječ je i o Štivičićevoj prvoj scenarizaciji, dramaturgiji Krležina djela, pri čemu su objavljene svega dvije kritike, i to oprečne po stajalištima. Tako Mira Boglić u "Vjesniku" (5. svibnja 1960., str. 8) navodi kako je riječ o naglašeno realističkoj interpretaciji koja nije uspjela, odnosno da se Štivičićeva scenarizacija maksimalno držala originala, što je, prema njezinoj procjeni, bilo opterećenje za TV tretman te da je trebalo unijeti daleko veće zahvate u tekst (prema Vončina, 2011: 114-115). Nadalje, druga kritika, koja je nepotpisana objavljena u "Tjedniku Radio televizija" (15. svibnja 1960., str. 6-7), navodi da ova realizacija ipak predstavlja svojevrsni uspjeh unatoč nekim nedostacima, odnosno smatra npr. da snaga Krležina izraza nije adekvatno prenesena u dijalogima scenarija (prema Vončina, 2011: 114-115). Put prema Krležinu *Vražjem otoku* (1923.) Ivo Štivičić jednom je prigodom komentirao na sljedeći način: *Imao sam sreću da sam počeo kao klinac s Matošem jer sam volio novelu Pereci, friški pereci. Taj naslov je na mene, dečka sa sela, djelovao čudesno. Krenuo sam u literaturu upravo zahvaljujući toj noveli, nastavio s Kranjčevićem i došao do Krleže. Njegova novela Vjetrovi nad provincijalnim gradom odredila je moj put.* (Štivičić, 2013., URL).

Ukratko, Krleži prvi put Ivo Štivičić dolazi s dramaturgijom *Vražjeg otoka*. Naime, sâm je Štivičić izjavio da mu je Krležin roman *Vražji otok* (1923.)² bio opsesija te da, kad je napisao dramu / dramaturgiju, da nitko s Televizije nije želio s njim ići na Gvozd 23 s obzirom na to da su se bojali Krležine reakcije, i tako je odlučio otići sâm. Anegdotalno se prisjeća kako je to bio njegov *vražji* dolazak Krleži s *Vražjim otokom*. Naime, jednom mu je prigodom Enes Čengić razotkrio zbog čega je zadobio Krležino povjerenje. Dan prije nego što je došao Krleži, Krleža je pročitao u novinama da Ivo Štivičić priprema TV adaptaciju *Razbijenog krčaga* Heinricha von Kleista, a pritom je spomenuo i *Michaela Kohlhaasa*, koji je bio Krležin apsolutno opsesivni motiv. Ukratko, upravo je *Vražji otok* označio Štivičićev ulazak u Krležinu literaturu, gdje je i više nego očito da je Štivičića zanimala Krležina opsesivna tema otac – sin na kojoj će se zadržati i u svojoj najno-

² U emisiji *Stogodišnjica Miroslava Krleže (1993.): Sjeta i skepsa* (ur. Ivo Štivičić) Ivo Štivičić je spomenuo kako je Sartre prilikom predstavljanja Krleže francuskoj javnosti izjavio da bi se *Vražji otok* da je kojim slučajem preveden na francuski kada je i objavljen, smatrao izvorištem francuskoga crnog vala. Ivan Hetrich pak ističe da su u to doba televizijske izvedbe bile jednokratne, pa tako nije sačuvana ni navedena televizijska drama (usp. Gilić, 2013:365).

vijoj drami *Shakespeare u Kremlju* (2010. – 2011.) na primjeru Staljina (Gazda, despot i apsolutist) i njegova sina Vasje (Vasilije – Gazdin sin iz drugog braka, general avijacije, ženskar i pijanac, kako ga je tipološki odredio sâm autor).³ Inače, Krležin roman *Vražji otok* (1923.), njegov drugi roman u nizu, Ivan Glišić, i zbog teme psihotičnoga sukoba otac – sin, određuje kao preteču YU punk romana (usp. Glišić, 2013: 14-15).⁴

Pitanje bjesomučnoskandaloznoga sna Krešimira Horvata: minijturni Vučjak

Usljedio je *Vučjak* (1962., režija Ivan Hetrich), u kojemu je Ivo Štivičić kao dramaturg odustao od scene *intermezzo furioso*. Inače, riječ je o situaciji, što se tiče naše filologije, u kojoj su televizijske kamere prvi put izašle iz studija u stvarni, otvoreni prostor (usp. *Krležijana*, 2: 426). Kompletna scena u haustoru redakcije “Narodna sloga” snimljena je u haustoru u Šubićevoj ulici. Inače, što se tiče izbacivanja scene *intermezzo furioso* (koja se obično interpretira kao mikro *Vučjak*), sâm je Štivičić jednom prigodom o navedenom izbacivanju istaknuo da je Krleža bio užasnut, ali da je taj dramaturški rez razumio jer Štivičićeve su dramaturgije građene na čvrstoj dramskoj strukturi. Odnosno, Štivičićevim riječima:

Krleži sam često u njegovu stanu objašnjavao scenografiju, scene i tako sam jednom prigodom rekao za Vučjaka da sam u dramaturgiji izbacio samo Horvatov san. Rekao je začuđeno: “Moolim?” Bio je osjetljiv na Horvatov san. Snove sam obično isključivao iz svojih dramaturgija jer su moje drame građene na čvrstoj dramskoj strukturi, a Krleža je to razumio. (Štivičić, 2013., URL)⁵

³ Odnosno kao što je izjavio u nedavnom razgovoru za “Zarez”: *Otac i sin opsesivna je strast mnogih spisatelja pa tako i Krleže. Kod Krleže taj odnos prepoznajemo u Leoneovu odnosu s ocem, u odnosu Gabrijela Kavrana sa starim Gabrom Kavranom u Vražjem otoku, u odnosu mladoga Emiričkoga s njegovim ocem, zatim u Mladoj misi Alojza Tičeka i u Smrti Florijana Kranjčeca. Što je to? Istražujemo, kopamo, najprije uđemo u nutrinu, uđemo u dubinu, u psihu, ono što Shakespeare veli: Misli u dušu ronite!* (Štivičić, 2013., URL)

⁴ Kada se 1975. godine Ivan Glišić vratio iz Londona, gdje je upoznao punk kontrakulturu, osni-va punk bend, a Krležin *Vražji otok*, koji tematizira psihotičan sukob oca i sina, prepoznaje kao identičan sukob s vlastitim ocem. I završno, zahvaljujući upravo Ivanu Glišiću, Krleža je postao za ex YU punkse kulturni pisac, i to prije Bukowskog, Kerouaca, Burroughsa... *jer punksi se osjećaju poput Krleže – od većine izloženi nerazumijevanju i neargumentiranim napadima* (Glišić 2013: 14-15).

⁵ U emisiji *Stogodišnjica Miroslava Krleže* (1993.): *Sjeta i skepsa* (ur. Ivo Štivičić), nastaloj povodom obilježavanja stote obljetnice Krležina rođenja, Ivo Štivičić, među ostalim, navodi da je u razgovoru s Ivom Hergešićem, koji je dvadesetih godina radio kao novinar i suradnik u “Jutarnjem listu”, saznao kako je izgledala novinska redakcija toga doba. Tako je redakciju “Narodne sloge” Štivičić rekonstruirao prema Hergešićevu sjećanju o redakciji “Jutarnjeg lista”. Iz navedenoga singularnog primjera možemo slobodno reći da je u pisanju svojih scenarija Ivo Štivičić djelovao kao antropo-

Nadalje, treće Krležino djelo koje je privuklo Ivu Štivičića bila je novela *Smrt Tome Bakrana*, i pritom se navedenoj noveli, kao i *Vučjaku*, vraća dva puta: prvi put na filmu, TV drami pod nazivom *Kandidat smrti* (1963., režija Mario Fanelli),⁶ uz proslavu pedesetogodišnjice Krležina književnoga rada i sedamdesetogodišnjice života (usp. Jović, 1973: 41), nastalome prema motivima novele *Smrt Tome Bakrana* i novele *In extremis*, kao i na ponovnoj ekranizaciji navedene novele (*Tomo Bakran*, 1978., dvodijelna drama, televizijski film, režija Eduard Galić). Naime, 1978. godine TV Zagreb odlučila je obilježiti Krležin 85. rođendan snimanjem nove adaptacije iz njegova opusa i u tu je svrhu okupljena sljedeća ekipa: scenarist Ivo Štivičić, redatelj Eduard Galić, skladatelj Živan Cvitković, snimatelj Mario Perušina, kostimografkinja Vjera Ivanković, a koja će nepunih desetak godina kasnije ponovo surađivati na seriji *Putovanje u Vučjak*.

Inače, u dramaturgiju novele *Smrt Tome Bakrana* Štivičić je krenuo od svega jedne jedine Krležine rečenice, koja čini srž navedene novele i koja mu je poslužila kao dramaturška matrica, i s obzirom na Krležinu skepsu s ironijom:

Taj Tomo Bakran, danguba i ljevičarski agitator, zavukao se baš usred istrage (pomoću nekih svojih nepoznatih podzemnih veza) u bolnicu, porekao sve iskaze dane pred istražnim vlastima, i u čitavoj konstrukciji nekog golemog procesa, što ga je spremalo

log-scenarist-pisac, da parafraziram Geertzovu sintagmu. I nadalje Štivičićevom kontekstualizacijom o staroj tiskari u kojoj su snimali redakcijske scene drame *Vučjak*, koja je u vrijeme snimanja navedene obljetničarske emisije proživljavala doslovno (dakle, ne metaforički) svoj posljednji dan (historizacije čovječanstva): *Sutra tko bude želio snimati tipografiju iz starih prošlih vremena, neće imati gdje jer neće imati strojeve koji izgledaju upravo ovako kao što izgledaju ovi u ovoj zagrebačkoj tiskari. Oni su igrali kod nas u seriji Putovanje u Vučjak, a kažem igrali jer su bili živi akteri s ljudima oko sebe.*

⁶ *Kandidat smrti* (premijera 20. svibnja 1963.) prema motivima novela Miroslava Krležina *In extremis* i *Smrt Tome Bakrana*, scenarij Ivo Štivičić, redatelj Mario Fanelli, scenograf Željko Senečić, kostimografkinja Ružica Ištvanović-Fanelli, glazba Mićo Brajević, glume: Fabijan Šovagović, Jovan Ličina, Joža Gregorin, Hermina Pipinić, Boris Buzančić, Božidar Smiljanić i ostali (Vončina, 2011: 135). *Kandidat smrti dobiva nagradu kao najbolja dramska emisija godine na bledskom TV-festivalu. Ako je do tada postojala neka sumnja u šanse televizijske transformacije Krležine literature, barem glavni dio nepovjerenja sada je mogao iščeznuti* (Jović, 1973: 41). Borislav Mrkšić ističe kako je Štivičić za navedenu dramaturgiju dobio Prvu nagradu za adaptaciju Krležinih novela (usp. Mrkšić, 1968: 11). Zanimljiva mi je pritom sljedeća konstatacija Nikice Gilića: *Kada je o televizijskim likovima, dramama i serijama riječ, uloga scenarista često je važnija nego u kinematografskim produkcijama, o čemu najbolje svjedoči autorski opus Ive Štivičića* (Gilić, 2013: 364). Da li je možda zbog toga Krleža bio nesklon filmskim ekranizacijama svojih djela iz razloga što nije pronašao dobrog scenarista, kao što je u Ivi Štivičiću pronašao televizijskog scenarista, odnosno – kao što je istaknuo Nikica Gilić – da je Krleža sam *zaslužan* što je za njegova života snimljena samo jedna cjelovečernja kino-adaptacija njegova rada – film *Put u raj* u režiji Marija Fanellija (1970.) (Gilić, 2013: 362).

državno odvjetništvo, učinio nepredstavljivu zbrku, nered i konfuziju. (prema Štivičić, 2013., URL)

Krleža je bio izuzetno zadovoljan ovom ekranizacijom,⁷ te je izrazio mišljenje da se Ivo Štivičić angažira za pisanje scenarija budućih novih adaptacija njegovih djela. U okviru svoje scenarističke dramaturgije Štivičić je intertekstualno širio navedene dvije novele (*Smrt Tome Bakrana, In extremis*) s drugim Krležinim djelima, a naročito s motivima iz Krležinih dnevničkih i memoarskih zapisa, posebice kada je riječ o pojedincima koji su se iz beogradske Glavnjače infiltrirali u zagrebačku policiju i sudstvo, te tamo primijenili brutalne ispitivačke metode. Sâm Krleža imao je naime sličan susret kada je priveden nakon skandala opisanog u *Pijanoj novembarskoj noći 1918.*⁸ Čini se da Štivičićevu scenarističku dramaturgiju možemo promotriti kroz Krležinu bilješku, objavljenu na kraju drame, filmskog scenarija *Put u raj* ("Forum", 1-2, 1970.) gdje je mnogobrojnim dramaturgima svojih tekstova pokazao kako bi, po njegovu subjektivnom mišljenju, trebalo da se rade te stvari. Naime, čini se da je Ivo Štivičić odabrao vrlo sličnu strukturu scenarističke dramaturgije kao i Krleža, koji je u *Putu u raj* izveo semantičko prožimanje novele *Cvrčak pod vodopadom* (1937.) i eseja *Finale* iz knjige *Deset krvavih godina* (1937.). A o tome da je Krleža bio zadovoljan Štivičićevim scenarijama svjedoči i dnevnički zapis pod datumom 5. veljače 1919. u Krležinu *Dnevniku 1958-69*, gdje navodi kako nije gledao ni Fanelijevu režiju novele *Smrt Tome Bakrana (Kandidat smrti)* ni Hetrichovu režiju *Vražjeg otoka*, ali da je čuo da je dobro. I nadalje u istom dnevniku pod datumom 25. veljače 1969. zapisuje kako je razgovarao s Batom Konjevićem o mogućoj ekranizaciji *Vučjaka: Tekst na ekranu ne treba se podudarati s tekstom drame, mogućnosti su na platnu mnogo šire. Razradio sam tu uvertiru za varijantu Dinulović za Avalu, prije mnogo godina. Bata je Vučjaka vidio 1947, u Gavellinoj režiji. S Vučjakom moja su iskustva do danas negativna, naročito ono s Avalom.*

Putovanje u Vučjak ili dva Horvatova završetka

I kao posljednja Štivičićeva ekranizacija odabranog Krležina djela, naravno, tu je nezaobilazno *Putovanje u Vučjak* (1985., režija Eduard Galić), dramska serija koja je

⁷ Štivičić kao ključnu rečenicu navedenog djela ističe i sljedeći Krležin konstativ koji korespondira s današnjim tehnokratskim i tehnomenadžerskim stanjem duha Evrope: *Evropa je danas već sve internacionalizirala, pošta, telegrafi, valute, kabeli, brodovi, šine, kultura i literatura, sve je to već internacionalizirano* (prema Štivičić, 2013, URL).

⁸ Navedene je Krležine memoarske zapise Ivo Štivičić 2007. godine adaptirao u kazališnu predstavu kazališta Ulysses.

Krležin memoarski zapis, pisan iz perspektive 1942. godine, objavljen je deset godina kasnije (*Pijana noć*, "Republika", 1952., 10-11). Pod nazivom *Pijana novembarska noć 1918 (Fragment iz dnevnika, jeseni 1942.)* objavljen/a je u prvom izdanju *Davnih dana*, a pod nazivom *Pijana novembarska noć 1918 zajedno s Epilogom* koji je pisan iz perspektive 1952., objavljen / a je u drugom izdanju *Davnih dana* (usp. *Krležijana*, 2: 149).

obilježila osamdesete (usp. *Krležijana*, 2: 426). Riječ je o najvećem i najznačajnijem televizijskom projektu nastalom na temelju Krležina djela; odnosno, Štivičićevim riječima – radi se o 8 igranih filmova, odnosno 15 dramskih serija (usp. Ivo Štivičić: *Stogodišnjica Miroslava Krleže: Sjeta i skepsa* 2. dio, 1993.). Zanimljivo je da je jednom prigodom izjavio da su *Putovanje u Vučjak* radili tako da su Krešimira Horvata vratili u *Pijanu novembarsku noć 1918*. Nadalje, isticao je da je Krešimiru Horvatu, u toj dramskoj seriji, utkao nešto iz sudbine Josipa Horvata, koji, kao što je poznato, nije bio miljenik Krležine estetske nomenklature.⁹ Odnosno, riječima Ive Štivičića: *Ja sam likom Josipa Horvata unutar Horvata pokušao rastvarati Krležine zatvorene cjeline* (usp. Štivičić, 2007., URL). Upravo u tome osobno vidim zanimljivu nadogradnju Krležina lika i djela, ali i odijela, odnosno habitusa, u okviru Bourdieuove teorije polja, kroz njegovu kontra-indikaciju, kako bi to rekao Velimir Visković (2013: 14-15). U tome smislu vjerujem da je Ivo Štivičić svakako imao na umu Horvatuovu knjigu *Pobuna omladine* u kojoj je taj istaknuti novinar i političar obradio četiri atentata od 1911. do 1914. godine, a od kojih su samo dva počinjena, uspješno izvedena u kontekstu Austinove teorije govornih činova, odnosno uspješnosti ili neuspješnosti performativa. Naime, među ostalim, Horvat je u navedenoj knjizi dokumentirao atentat Luke Jukića, prvoga hrvatskoga atentatora, inicijatora Stenjevačke republike (Horvat, 2006: 131), kao i aktivnosti revolucionarno-anarhističke skupine Cefas koju je 1900. godine, u svojoj četrnaestoj godini organizirao Janko Polić Kamov, kao đak Sušačke gimnazije u Rijeci. Naime, očito je da je Štivičića u Krležinu *Vučjaku* zanimala anarhoindividualna snaga koju je s istočne fronte donio zeleni kader, a koja je u samom *Vučjaku*, kako se to često ističe, svedena na dekorativni okvir.¹⁰ Što se tiče pak ideologije pisanja o zelenom kaderu, i to u srednjoškolskim udžbenicima, možemo navesti primjer Ive Perića, koji u srednjoškolskom udžbeniku za povijest devedesetih godina zeleni kader (pritom se obično ističe kako je njihov broj 1917. godine dosegao 20.000 dezertera) uopće ne povezuje uz revolucionarne ideje Oktobra, odnosno naglasak postavlja na spontani otpor pojedinaca protiv Austro-Ugarske (Perić, 1993: 41).¹¹ Ukratko, povjesničar Ivo Perić (očito iz ideoloških pozicija) *zaborav-*

⁹ U 25. domobranskoj pukovniji, odnosno, kako je u *Davnim danima* naziva, kajkavizira Krleža – 25. domobranska *domača* – služili su Tito, Krleža i Josip Horvat.

¹⁰ Drama *Vučjak* sastavljena je od fragmenta romana *Zeleni barjak* (1920. – 1921.) koji je Krleža strukturirao kao kroniku zelenokaderaških motiva kada je kod nas dozrijevala revolucionarna situacija slična Lenjinovu Oktobru. Ipak do tiskanja *Zelenoga barjaka* nije došlo, jer je donošenjem Zakona o zaštiti države cenzura bila vrlo jaka (usp. Miroslav Krleža: *Tri drame, Napomena*).

¹¹ Krleža će u pogovoru knjizi novela *Hrvatski bog Mars* dokumentirati vlastito žaljenje kako je zeleni kader prešao u defetizam kojim se okoristila Hrvatska seljačka stranka. *Seljačka stranka je na zelenokaderaškom, anarhoidnom ratnom i poratnom (u austrijskom smislu protudržavnom) raspoloženju seljačkih masa postigla svoje najveće političke uspjehe. Djelujući mehanički, seljački zelenokaderaški mentalitet polagano se pretvarao iz buntovne, defetističke negacije austrijske kasarne u sve konzervativniju negaciju eshaezijskog nasilja i tako se našao u državopravnim,*

lja srednjoškolicima napomenuti da su u zelenom kaderu najbrojniji bili vojni bjegunci i povratnici iz Rusije koji su doživjeli Oktobarsku revoluciju (usp. Očak, 1976.).

U tome smislu vjerujem da je zaista sjajan alegorijski završetak 15. epizode dramske serije *Putovanje u Vučjak* gdje se Ivo Štivičić u svojoj scenarističkoj dramaturgiji, koju možemo pratiti kao dramsku simfoniju u koju je interpolirao i neka druga Krležina djela, zaustavlja na Horvatovu pogledu u livadu i *off-glasu* Krešimira Horvata: *Narodna sloga. Izvolite, gospođice, slušam vas, da. Naroda nema...* Naime, Horvatove posljednje riječi čine stihovi Krležine pjesme *Predvečerje puno skepse* (1919.). Kao što je istaknuto na YouTubeu, prilikom snimanja ove posljednje epizode serije snimljena su dva različita završetka. *Jedan je iskorišten u ovoj epizodi, a drugi u filmskoj inačici serije, u filmu Horvatov izbor* (MusicalDevotee, http, 15). Prema riječima scenarista Ive Štivičića, izvorna je zamisao predviđala da se nakon dovršetka snimanja serije *Putovanje u Vučjak* nastavi snimanje po motivima drugih Krležinih djela, počevši s memoarskim zapisima *Pijana novembarska noć 1918.* (u kojoj bi Krešimir Horvat odigrao Krležinu ulogu), preko drama *U agoniji* i *Leda*, pa sve do Krležina posljednjeg romana *Zastave. Nažalost, previranja koja su krajem 1980-ih uslijedila u bivšoj Jugoslaviji onemogućila su realizaciju ovog ambicioznog projekta* (MusicalDevotee, http, 15). Apologija zelenoga kadera radikalizirana je u filmu *Horvatov izbor* u čijoj verziji Horvat odlučuje ostati s Benčinom, kojega je Krleža tematizirao u tekstu *Domobran Gebeš i Benčina razgovaraju o Lenjinu (Iz zapiska jednog ratnika)* (1924.), ali ga u naletu bijesa, očaja, ljubavne posesivnosti ubija liferantica Eva. Ipak na kraju je Eva stradala od sebi sličnih pljačkaša, a Horvat je krenuo u anarhoidan kronotop šume, Benčininim putem. Posljednja scena: zeleno, Krešimir Horvat odlazi u šumu (podsjetimo da u seriji *Putovanje u Vučjak* Horvatov pogled samo se zaustavlja na šumi; posljednji kadar). Ukratko, završetkom filma *Horvatov izbor* dana je jača apologija zelenoga kadera koja je uspjela neurastenika i dekadenta, kakav je Krešimir Horvat (a kako je označen u didaskalijskim napomenama), a sklonom anarhoindividualnim stremljenjima na tragu Maxa Stirnera, uvući u kolektivnu akciju očito bakunjinovskih razmjera kad je riječ o zelenokaderaškom ustroju. Sâm Lasić zamjećuje kako su Ivo Štivičić i Eduard Galić u filmu *Horvatov izbor* (1985., scenarij: Ivo Štivičić, režija Eduard Galić) otišli mnogo dalje od Krležine dorade svršetka navedene drame čiju je drugu varijantu objavio 1955. godine. Druga varijanta posljednje scene *Vučjaka* objavljena je u 7. svesku *Sabranih djela* Miroslava Krleže (*Tri drame*, Zora, Zagreb

legitimističkim zamkama kraljevskog jugoslavenskog pseudoparlamentarizma, koji je svojim spasonosnim "sporazumaškim" i portfeljskim formulama taj ogromni politički potencijal potpuno razvodnio i sveo ga na ulogu seljačkog špalira pred kneževskim političkim povorkama i na pratnju folklornih muzičkih festivala i proštenja. Ova domobrantska knjiga napisana je na zelenokaderaške motive i svi su njeni junaci u duši zelenokaderaši, i onda kada ginu u bitkama i kada zvekeću protezama ili jadikuju po triperšpitalima. /.../

1955.), a prvi put je uprizorena u režiji Predraga Dinulovića (Beogradsko dramsko pozorište, 1953.) (Lasić, 1987: 201-202).¹²

Nažalost Krleži se često pripisuje da je kroničarski jednodimenzionalno zabilježio Kroatenlager, da je navodni tvorac stereotipa o hrvatskom domobranu ili, kao što zamjećuje Ela Jurdana: *Literarna su djela pak "ispunila" nedostatak znanstvene i stručne literature. Stvoren je stereotip o hrvatskom domobranu, često površno baziran na ratnom književnom opusu Miroslava Krleže* (Jurdana, 2011: 37). Osobno ne vidim takvu vrstu stereotipizacije u Krležinu djelu, o čemu svjedoči npr. među brojnim primjerima Krležin razgovor s Kvakarom, vatrogascem iz Oroslavlja, što ga je dokumentirao u *Davnim danima*, pod datumom 16. ožujka 1916. u 8 sati ujutro na vježbalištu. Ukratko, riječ je o Krležinu razgovoru s domobranom Kvakarom o *špangama* gdje razorna i sarkastična Kvakarova *kmetska fraza, koja odozdo pljuje po gospodskim čizmama koje ju gaze*, izložila je Krležu – vojnog starješinu – *smjehovnoj propasti* pred čitavom satnijom: Kvakarov *pučki, zagorski kmetski sarkazam* prevodi leksem *špange* sa značenjem kazna u austro-ugarskoj vojsci, unakrsnim vezanjem ruku i nogu za nekoliko sati, u *špange* u značenju *majčina utroba*. Naime, kao što bilježi Lasić u *Kronologiji*, od 12. veljače 1916., Krleža dobiva moć vojničkog starješine te cijeli ožujak vodi svoj vod po zagrebačkim terenima, od Kajzerice do Cmroka, uči ga pucanju i pokretima. No, ne prihvaća vojarnonadzorni habitus kao ni simboličko nasilje koje pod tom državnom maskom provode drugi vojarnonadzorni.

Dramatizacija *Pijane novembarske noći* ili povratak Krleži

Nakon navedenih TV adaptacija – a pritom bih istaknula da je Krleža u dnevničkom zapisu pod datumom 24. veljače 1969. u svome *Dnevniku 1958-69*. istaknuo kako smatra da bi njegove ratne teme dobro ekranizirao Godard – zadržimo se na dramatizaciji *Pijane novembarske noći 1918.* (2007.) koju je Ivo Štivičić sačinio prema Šerbedžijinoj zamisli (dramaturginja Tena Štivičić, redateljica Lenka Udovički), a Ivo Štivičić je prema

¹² U prvoj verziji iz 1923. godine radnja se vraća u dominantnu liniju Horvat – Marijana Margetić / ka, a u drugoj verziji iz 1953. / 1955. Eva Horvata uzima kao kofer i zajedno odlaze u Ameriku (Lasić, 1987: 210).

Stanko Lasić smatra da se u filmu *Horvatom izbor* drama produžila u *beskraj*, te su stoga i Ivo Štivičić i Eduard Galić mijenjali protagonistove mogućnosti; prvo su naglasili Horvatomu pasivnost (njegovu objektnost), da bi ga zatim doveli do aktivnog stava u kojem on ima šanse da se modificira u istinski subjekt, odnosno aktant (da uporabimo Greimasovu odrednicu). I nadalje Lasićevom procjenom: *Kako su, istovremeno, dobro shvatili da Krležin Horvat ne bi bio Horvat kad ne bi uživao u svojoj boli, u svom mučenju i bijedi (u svojoj objektnosti), oni su Horvatomu transformaciju nastojali temeljito obrazložiti pa su Horvata uvukli u razne epizode da bi na kraju, čini mi se, ta transformacija, ipak, ostala nedovoljno jasna* (Lasić, 1987: 210). Osobno vjerujem da upravo ta završna scena Horvatomu odlaska u *zeleno*, u stožer zelenoga kadera možda ironično potkopava i njegove rusoovske fantazmagorije koje je njegovao o hrvatskom azijskom selu, dakako prije dolaska u *Vučjak*.

njihovoj zajedničkoj ideji još iz vremena *Putovanja u Vučjak* napisao *Pijanu noć 1918.*, koju je pritom odredio i kao pamflet i feljton i novelu i romansijski zapis. Ukratko, kad je radio *Pijanu noć*, najprije je prostudirao, kako kaže, čitavo vojno prestrojavanje s kraja Prvoga svjetskog rata. Tako u noveli *Bitka kod Bistrice Lesne* Štivičić nalazi najbolje *opisanu smrt u ratu*. Dakle, *umire Vid Trdak, tuku Rusi, a s druge strane nalazi se austrougarska vojska – Zagorci i Mađari* (Štivičić, 2013., URL). Navodi kako nešto intenzivnije, nešto sugestivnije nije pročitao, kao što smatra da je *Kraljevska ugarska domobranska novela* najbolji scenarij napisan na matrici koju Amerikanci eksploatiraju već punih pedeset godina, a to je kako izdresirati čovjeka da bude poslušni ubojica. To su sve one, kako Štivičić slikovito opisuje, *vježbe po štangama pa kroz vodu, po blatu*. Sve je to Krleža zabilježio u *Kraljevskoj ugarskoj domobranskoj noveli* koja je *gotov scenarij, a donosi jednu od najčudesnijih i najuzasnijih priča o tome kako se uništava i muči čovjek*. To je u našoj literaturi, kako Štivičić često ističe, zabilježio samo Krleža (Štivičić, 2013., URL).¹³ Pritom je Šerbedžijina zamisao bila da se u drugom dijelu dramatisacije postavi naglasak na matrici Krleža – pukovnik Vesović koje su izvedbeno interpretirali Sreten Mokrović i Nebojša Glogovac, pri čemu je Šerbedžija naglasio (npr. u emisiji Aleksandra Stankovića *Nedjeljom u 2*) kako je navedena Štivičićeva dramatisacija najbolje što je pročitao što se tiče suvremene hrvatske drame.

Ovom prigodom željela bih pokazati samo na primjeru *Epiloga Pijane novembarske noći 1918.*, koji je pisan iz perspektive 1952. godine, a u kojemu Krleža bilježi posljedice *skandala* zbog protukvaternikovskog stava (saslušanje u nekadašnjem garnizonskom zatvoru u Novoj Vesi), složenost navedenoga memoarskoga zapisa (usp. Marjanić, 2005.), kao i složenost njegove dramatisacije. Naime, kao što Krleža bilježi u navedenom *Epilogu*, priveden je pukovniku Vesoviću, kojega opisuje stilemima ironijskog esteticizma: *jedan pukovnik, u srbijanskoj uniformi, s ovratnikom od baršuna, tamnoljubičaste boje, boje Parma-ljubičica. Oko vrata zvečka jednog višeg srbijanskog ordena* (DD2, 169).¹⁴ Razgovor koji Krleža bilježi u *Epilogu* upućuje na dvojnu vremensku deiksu privođenja. Pukovnik Vesović zanima se u *kakvim* će novinama Krleža objaviti objašnjenje svoga istupa na čajanci u dvorani Sokola, što bi značilo da se taj susret odigrava između 15. i 20. 11. 1918. (13. / 14. 11. 1918., čajanka u dvorani *Sokola*; 21. 11. 1918., članak *Cr-*

¹³ Mark Ferro ističe kako su od 1880. godine objavljeni brojni članci i knjige o tome kakav bi rat trebao biti, međutim jedino su H. G. Wells, zatim dizajner Albert Robida i ruski teoretičar Ivan Blok tvrdili da će rat biti industrijaliziran s milijunima mrtvih i s mobilizacijom čitavih nacija. Pritom su radovi o ratu postali još brojniji nakon 1906. godine, početkom rusko-japanskog rata. *Ljudi su bili mentalno pripremljeni*. (Ferro, 1973: 30).

¹⁴ U *Tumaču domobranskih i stranih riječi i pojmova*, što ga prilaže uz *Hrvatskog boga Marsa*, Krleža za parmske ljubice nudi sljedeće pojašnjenje: *vrsta tamnoljubičastih ljubica iz Parme. Boja dvorske žalosti*. Podsjećam kako je barunica Castelli pred odar svoje suparnice došla s velikom kitom Parma-ljubičica i maltezijskim pinčem Fifijem.

U ovom tekstu za sarajevsko izdanje *Davnih dana* iz 1977. god. koristim kratice DD i DD2.

no-žuti skandal. Komentar mome ispadu na srpskoj čajanci u Sokolu objavljen je u socijaldemokratskom tjedniku "Sloboda", što ga je u srpnju 1917. pokrenuo privremeni Akcioni odbor Socijaldemokratske stranke /usp. *Krležijana*, 2: 325/). Zanimljivo je (i paradoksalno) da Krleža zapisuje kako *o toj noći* nije progovorio u javnosti *nikada od stida i žalosti* (DD2, 168). Krleža Vesoviću odgovara kako će tekst napisati u *socijalističkome tjedniku koji izdaje Privremeni akcioni komitet Socijalnodemokratske stranke*, i to Koraćeve grupe, koja stoji na platformi Narodnog vijeća SHS (DD2, 170). Navedeno (vjerojatno) upućuje na *Slobodu* (usp. *Krležijana*, 2: 325).¹⁵ Ivan Očak (1982: 39) navodi podatak da zbog Koraćeva negativnog stava prema Oktobru Krleža prestaje surađivati u "Slobodi" (nakladnik "Slobode" bila je Jugoslavenska socijalistička nakladna zadruga "Naša sloga" sa sjedištem u Ilici 55 /usp. Lasić, 1982: 132/). Zadnji članak iz serije *Položaj na frontama i bojištima* Krleža objavljuje u "Slobodi" 13. 12. 1917. godine (usp. *ibid.*: 138), a 21. 11. 1918. objavljuje članak *Crno-žuti skandal. Komentar mome ispadu na srpskoj čajanci u Sokolu*. Navedenu Očakovu bilješku Vlaho Bogišić određuje kao netočnu s obzirom na činjenicu da u razgovoru s *fabularnim* pukovnikom Vesovićem Krleža najavljuje *svoj tekst* u listu Koraćeve frakcije (usp. *Krležijana*, 1: 104). Nadalje, pukovnik Vesović zanima se za Krležin istup iz redakcije "Riječi Srba, Hrvata i Slovenaca" (DD2, 170). Navedena indicija, međutim, upućuje da Krleža razgovor s pukovnikom Vesovićem ipak *nije* vodio između 15. i 20. 11. 1918. s obzirom na to da glasilo Hrvatske ujedinjene samostalne stranke "Hrvatska riječ" prestaje izlaziti 31. 12. 1918. (zadnji broj 344, 30. 12. 1918.); od tada (1. 1. 1919.) "Riječ Srba–Hrvata–Slovenaca" (usp. *Krležijana*, 1: 346). Kao urednika "Riječi SHS" Krleža navodi *pana* Većeslava Wildera / Vildera, kojega atribuirao kao prvoga ministra željeznica (DD2, 171), povjerenika Narodnog vijeća SHS za željeznice.¹⁶ Pridodaje kako je riječ o osobi koja nije htjela tiskati njegovu ratnu prozu *prije godinu dana* (DD2, 171). U dnevničkom zapisu 18. 9. 1919. Krleža bilježi kako je stigao gospodinu povjereniku Većeslavu Wilderu *da mu* otkáže suradnju u "Riječi SHS" (DD2, 218-219). Iz navedenoga – Krleža suradnju u "Riječi SHS" otkazuje 18. 9. 1919. godine. Nadalje, Krleža bilježi kako je *tog istog* (ili određenjem Vlaha Bogišića – *fabularnog*) pukovnika Vesovića sreo *godinu dana kasnije* u sudnici istoga garnizonskog zatvora u Novoj Vesi 1920. godine, kada je predsjedao vojnim tribunalom u procesu Diamantstein – Metzger (DD2, 173).¹⁷ Iz navedene deikse *značilo bi* da je *ipak*

¹⁵ U *Povijesti radničkog pokreta u Hrvatskoj i Slavoniji* (Knjiga prva) Korać zapisuje kako je 24. prosinca 1917. "Sloboda" promijenila ime u "Pravda" da bi se 21. studenoga 1918. ponovno vratilo staro ime čime je redakcija ponovno povjerena njemu (usp. Korać, 1929: 245, 254).

¹⁶ U *Leksikonu povijesti novinarstva i publicistike* Petar Požar (2001: 685) bilježi kako je Većeslav Vilder (Wilder) bio vlasnik i nakladnik "Riječi SHS", a kao njegova prvoga urednika navodi Milana Matkovića.

¹⁷ U *Impresijama sa jednog davno već zaboravljenog političkog procesa* ("Narodna armija", 22. 12. 1961., br. 1168), što ga uvodi u *Dnevnik 1933–42*, Krleža u okviru afere Diamantstein – glavne

s pukovnikom Vesovićem razgovarao 1919. godine. Vlaho Bogišić smatra da je dotični pukovnik Vesović, specijalni vojni istražitelj za boljševičku propagandu, *vjerojatno zaista s Krležom razgovarao, ali tek u drugoj polovici 1919, sređujući podatke za proces Diamantstein (Krležijana, I: 103-104)*. Pritom se očituje zanimljiv odnos u ispitivanju Krleža – pukovnik Vesović u kojemu ne postoji konstelacija Vesovićeve moći s obzirom na to da je svako ispitivanje prodiranje. Naime, u policijskom ispitivanju *kao da dominira Krleža (ili je riječ o postfikciji strategije upita i iznude)*.

Ovim nešto poduljim razmatranjem o *Pijanoj novembarskoj noći 1918.* samo sam nastojala dokumentirati iznimnu važnost navedenoga Krležina memoarskoga zapisa, a kojim je Ivo Štivičić podvukao Krležina zapažanja o ulozi što su je *mnogi bivši austro-ugarski časnici odigrali u raznim srednjoeuropskim sredinama pred početak Drugog svjetskog rata, stavljajući se na stranu fašističke i fašistoidne politike: Odlučni protivnici po svom odgoju i uvjerenju suvereniteta i građanskog prosperiteta svojih vlastitih zemalja, oni su simulirali lojalnost republikama i krunama sve do pojave Hitlera. Dakako, Krleža ima na umu ponajprije sudbinu Slavka Kvaternika, koji je u doba kad se "pijana noć" odigrala, mijenjao austrijsku uniformu jugoslavenskom, a u doba kad je nastajao Krležin tekst o toj noći, imao status vojskovođe u vojsci NDH (Pijana noć 1918., URL)*.



Miroslav Krleža – Ivo Štivičić, *Pijana noć 1918.* (2007.), režija Lenka Udovički. Sreten Mokrović kao Krleža i Nebojša Glogovac kao pukovnik Vesović kojega Krleža opisuje stilemima ironijskog esteticizma: *jedan pukovnik, u srbijanskoj uniformi, s ovratnikom od baršuna, tamnoljubičaste boje, boje Parma-ljubičica. Oko vrata zvečka jednog višeg srbijanskog ordena (DD2, 169)*

rasprave koja se vodila u garnizonskom zatvoru u Novoj Vesi 26. 3. 1920. u 9 sati prije podne – spominje i pukovnika Vesovića (Voj. A. Vesović /usp. Očak 1988: 36/) – sada kao predsjednika suda, sudskog pukovnika – *historijsko lice, državni tužilac u Solunskom procesu (Krleža, 1977b: 465)*.

I završno: *Shakespeare u Kremlju*

Što se tiče autorske drame *Shakespeare u Kremlju* (Zagreb, Brijuni, 2010. – 2011.) Ivo Štivičića (režija: Lenka Udovički, 2013.), riječ je o drami, kako ističe njezin autor, za danas. To su današnji akteri gdje glavni lik, lice nikako nije Staljin već Lavrentije (Berija, šef unutarnje sigurnosti, najmoćniji čovjek poslije Gazde = Staljina), do kosti prestrašeni Staljinov sluga (Ozren Grabarić), koji u svom komično-tragičnom stilu u jednom trenutku i autorefleksivno opisuje vlastitu ulizivačku perspektivu: *Teško je biti ulizica jer nikad ne znaš jesi li se dovoljno ulizao*.¹⁸ Riječ je o *hamletovskom* pitanju suvremene ulizivačke perspektive koju je u komično-tragičnom modusu (često popraćeni vulgarnim vulgarizmima) savršeno utjelovio Ozren Grabarić; Berija apsolutno je svjestan da su tu komesarsku ulogu prije njega obavljali Staljinovi egzekutori Ježov i Jagoda, koje je Staljin naposljetku smaknuo (Mandić, prema Pleše, 2013., URL). Odnosno, kako je to precizno sročila Ada Jukić: *To hamletovsko pitanje proganja ulizice svih vremena. Nije dovoljno samo povlađivati tiranu, on nije zadovoljan tom jednoličnom reakcijom, njemu je do zabave, on hoće iznenađenja, on hoće kreativnost u toj podređenoj ulozi, i to je najteže onima koji su virtuozni u povlađivanju* (Jukić, 2013., URL). I zbog toga Ivo Štivičić i postavlja sljedeći moto navedenoj drami: *Ovo je drama o ljudskoj beskarakternosti. Zato ona nema ni jednog moralnog poučka. Sve laži, prevare i izdaje, posebno izdaje intimnih nježnosti dotiču stvarne, autentične osobe. Ali samo onoliko i u onoj mjeri koliko služe piscu za njegov odabir kuta gledanja na opće stanje stvari*. Odnosno, kao što je sjajno poentirao Igor Mandić o Štivičićevoj transpoziciji Zeusova Olimpa u Staljinov Kremlj: *Dovesti na scenu, kao protagonista, jednog od zloglasnih šefova NKVD-a (Berija je bio na toj funkciji od 1938. do 1953.), odgovornoga za milijun deportiranih u Gulag, za pokolj u Katinskoj šumi, za bezbrojna pojedinačna umorstva (kao Trockog!)... uglavnom, jednog od izvršitelja Staljinovih čistki i svakovrsnoga terora..., a to je bilo šakaljivo i to je mogao napraviti samo darovit pisac koji se dosjetio da bezdušnu krvoločnost obrne u farsičnost i grotesku* (Mandić, 2013., URL).¹⁹

¹⁸ Dakako, komični modus djeluje groteskno s obzirom na pozadinu svih strahotnih zločina Lavrentija Berije (1899. – 1953.), sovjetskog političara, obavještajca i vojskovođe, dugogodišnjega šefa tajne policije NKVD, koji je zahvaljujući tom položaju postao druga ličnost u državi, odmah iza Staljina; inače poznatoga i kao seksualnoga predatora, silovatelja. Sredinom devedesetih rutinski pregled njegove vile u Moskvi razotkrio je kosti djevojaka, tinejdžerica, koje su bile zakopane u ružičnjaku njegove supruge (Lavrentiy Beria, [http](http://)). O tom humorističkom modusu sâm će autor reći: *Humorom se prepoznajemo, ali se humorom i branimo. Možda je to samo dokaz da sovjetski kremaljski fenomen, na koji ova drama baca jedno, čini mi se, neuobičajeno svjetlo, i dalje izmiče svakodnevnoj ljudskoj logici. Sreća da je to tako* (Štivičić, 2013: 12). Čini se da je Štivičić u tome blizak Krležinim dramskim rješenjima, kao npr. u *Vučjaku* kada u ironijsko-komičnom modusu tematizira Lazarev povratak: *To su trenuci kada glumci na sceni zastaju u nedoumici, očekujući reakciju publike. Nikada se ne zna kako će ova reagirati: zanijemiti u mutnom zanosu ili prasnuti u glasan smijeh* (Lasić, 1987: 202).

¹⁹ Igor Mandić jedini je među kritičarima zamijetio kako su gotovo svi veliki dvorovi, od cezarskih vremena do nacizma, našli (...) svoju reinterpretaciju u romanima, filmovima i teatru, jedino kre-

Radi se o dramskom spoju Čehova i Shakespearea gdje je krvave scene autor prelio kroz dijalog o bestijalnosti podilaženja, služenja oko stupa vlasti; *poniziti se, nestati, zatomiti u sebi posljednji dio svijesti o sebi i svojoj moralnosti*. Pritom drama dekonstruira i činjenice kako su povijesni datumi često laž, kako su povijesni mitovi izgrađeni da bi služili političkoj svrsi etnonacionalnih dogmi. Što se tiče izvantekstualnih odrednica, Ivo Štivičić polazi od Lenjinova konstativa koji je pretočio u postrevolucionarni performativ: *Samo strah koristimo, samo ćemo strahom uspjeti zavladatai*. I nadalje Lenjinovom recepturom: *Kad pokorimo biće straha u njima, mi ćemo njima zavladatai*. Jedini mu se, ističe nadalje Ivo Štivičić, 1917., suprotstavio Gorki, koji je poručio Lenjinu: *Vi ste napravili najveće zlo koje je netko mogao napraviti ruskom narodu. Zatrovali ste biće pohlepom za vlašću. Pohlepa se ne može zaustaviti*. Odnosno, kao što završno apostrofira Štivičić u svom dramskom obračunu s mladenačkim i prijašnjim pogledima na svijet: *Da sam sve to prije pročitao, promijenio bih svoj odnos prema svijetu* (Štivičić, 2013., URL).

Ukratko, u drami *Shakespeare u Kremlju* Ivo Štivičić se zadržao na pitanju vlasti, moći, moći pod svaku cijenu, *odbacivanja onih koji su ti pomogli da dođeš na vlast, da ih odmakneš od sebe – jer vlast se ne dijeli, vlast se ne obnaša s drugima, vlast se koristi i obnaša sama; ona je uvijek jedinica vladanja, ona nikako nije mnoštvo, što uostalom i Shakespeare pokazuje*, kako nadovezuje Štivičić (usp. Štivičić, 2013., URL). To da je Vlast samoj sebi i više nego dovoljna nepogrešivo demonstrira Lavrentije Berija, jedan od dramaturški iznimno moćnih negativnih junaka naše suvremene drame kao i negativnih junaka svakodnevice koji uništavaju živote svih onih malih, ne / običnih individua kojima je sasvim prirodno mrvicama kruha hraniti golubove. Istina, pritom *I golubovi mira ponekad zaseru stvar*, kako je to poetski sročio Zoran Štajduhar Zoff.

LITERATURA

Marc Ferro, 1973. *The Great War 1914-1918*. (prev. Nicole Stone). Routledge, London and New York.

Nikica Gilić, 2013. *Televizijska obrada Krležine poetike – Tomo Bakran Ive Štivičića i Eduarda Galića*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova XV.: (ne) pročitani Krleža: od teksta do popularne predodžbe sa znanstvenog skupa održanog od 26. do 28. rujna 2012. godine u Splitu* (ur. Cvijeta Pavlović; Vinka Glunčić-Bužančić; Andrea Meyer-Fraatz), str. 362-372.

Ivan Gišić, 2013. *Krleža's not dead*. (Razgovarali Bojan Koštić i Suzana Marjanić). "Zarez", broj 357, 25. travnja 2013., str. 14-15.

maljski toponim još nigdje u svijetu nije zabilježen kao tematika. Dakle, Štivičić je vrlo pametno, originalno i smiono pronašao nešto što će i dan danas zaokupiti pozornost mnoštva ljudi (prema Pleše, 2013., URL).

- Josip Horvat, 2006. *Pobuna omladine 1911-1914*. SKD Prosvjeta, Gordogan, Zagreb.
- Milica Jović, 1973. *Krležina literatura i novi estetski medij televizije*. "Republika", broj 6, 1973., str. 634-644.
- Ada Jukić, 2013. *Shakespeare u Kremlju. Osvrt*. (<http://film-mag.net/wp/?p=9629>).
- Ela Jurdana, 2011. *Dokumentarna zbirka i svjedočanstva iz vremena Prvog svjetskog rata*. U: *Dadoh zlato za željezo: Prvi svjetski rat u zbirkama Hrvatskog povijesnog muzeja* / (urednica kataloga Jelena Borošak Marijanović). Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, str. 37-99.
- Miroslav Krleža, 1977. *Dnevnik 1914–17: Davni dani I*. NIŠP Oslobođenje, Sarajevo.
- Miroslav Krleža, 1977a. *Dnevnik 1918–22: Davni dani II*. NIŠP Oslobođenje, Sarajevo.
- Miroslav Krleža, 1977b. *Dnevnik 1933–42*. NIŠP Oslobođenje, Sarajevo.
- Krležijana 1 A–LJ*. 1993. (glavni urednik Velimir Visković). Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Krležijana 2 M–Ž*. 1999. (glavni urednik Velimir Visković). Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Vitomir Korać, 1929. *Povijest radničkog pokreta u Hrvatskoj i Slavoniji. Od prvih početaka do ukidanja ovih pokrajina 1922. godine*. Knjiga prva. Radnička komora za Hrvatsku i Slavoniju u Zagrebu, Zagreb.
- Stanko Lasić, 1982. *Krleža: kronologija života i rada*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Stanko Lasić, 1987. *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924)*. ČGP Delo, Globus, Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske, Zagreb.
- Lavrentiy Beria*. (http://en.wikipedia.org/wiki/Lavrentiy_Beria).
- Igor Mandić, 2013. *Od Zeusova Olimpa do Staljinova Kremlja*. (<http://www.autograf.hr/od-zeusova-olimpa-do-staljinova-kremlja/>)
- Suzana Marjanić, 2005. *Glasovi "Davnih dana": transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914–1921/22*. Naklada MD, Zagreb.
- Silvio Mirošničenko, 2013. *Kuda idu divlje svinje: subverzivna poetika Ive Štivičića i Ivana Hetricha*. Artizana, Zagreb.
- Borislav Mrkšić, 1968. *Predgovor*. U: Ivo Štivičić: *Ratnici*. Zagreb. RTV Zagreb, str. 5-11. MusicalDevotee. *Putovanje u Vučjak*. 15. nastavak. (<http://www.youtube.com/watch?v=2Ux0-9uNcJY>).
- Nedjeljom u 2*. ur. Aleksandar Stanković. (<http://www.youtube.com/watch?v=l2gFGMr dM>).
- Ivan Očak, 1976. *U borbi za ideje Oktobra. Jugoslavenski povratnici iz sovjetske Rusije (1918-1921)*. Stvarnost, Zagreb.
- Ivan Očak, 1982. *Krleža – Partija (Miroslav Krleža u radničkom i komunističkom pokretu 1917-1941)*. Spektar, Zagreb.
- Ivo Perić, 1993. *Hrvatska i svijet u XX. stoljeću*. Školska knjiga, Zagreb.

- Pijana noć 1918.* (<http://www.splitsko-ljeto.hr/56.-Splitsko-ljeto/Dramski-program/Pijana-noc-1918>).
- Mladen Pleše, 2013. *Uz Igora Mandića o predstavi na Brijunima. Shakespeare na Kremlju: Apsolutna je senzacija i kao tekst i kao predstava.* "Jutarnji list", 9. kolovoza 2013. (<http://www.jutarnji.hr/shakespeare-na-kremlju--apsolutna-je-senzacija-i-kao-tekst-i-kao-predstava/1118839/>).
- Petar Požar, 2001. *Leksikon povijesti novinarstva i publicistike.* PP., Split.
- Ivo Štivičić, 2007. *Kazališni debi majstora TV drame.* (Razgovarao Dean Sinovčić). "Nacional", broj 595 (<http://www.nacional.hr/clanak/33226/ivo-stivicic-kazalisni-debi-majstora-tv-drame>).
- Ivo Štivičić, 2013. *O vlasti, snovima i bestijalnim diktaturama.* (Razgovarali Bojan Košić i Suzana Marjanić). "Zarez", 15. ožujka 2013. (<http://www.zarez.hr/clanci/o-vlasti-snovima-i-bestijalnim-diktaturama>).
- Ivo Štivičić, 2013a. *Istina ne traži ništa drugo nego – hrabrost!* (Razgovarao Zoran Angelški). "Novi list", 15. prosinca 2013. (<http://www.novilist.hr/Kultura/Knjizevnost/Ivo-Stivicic-Istina-ne-trazi-nista-drugo-nego-hrabrost>).
- Ivo Štivičić, 2013b. *Kremaljski fenomen.* U: *Shakespeare u Kremlju.* (programska knjižica). Kazalište Ulysses, str. 12.
- Velimir Visković, 2013. *Krležin Leks kao refugium peccatorum.* (Razgovarali Bojan Košić i Suzana Marjanić). "Zarez", broj 360, 6. lipnja 2013., str. 14-15.
- Nikola Vončina, 2011. *Hrvatske TV drame i serije: (1956-1971).* Matica hrvatska, Zagreb.

PRILOZI

KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2013.

Drugi put zaredom i drugi put uopće tijekom svoje kontinuirane povijesti kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani u Osijeku svedena je i u 2013. godini, kao i prethodne godine, na svega tri dana, od 9. do 11. prosinca, te je izvedbena smotra skraćena na tri večeri namjesto ustaljene četiri, a znanstveni skup na dvije sesije u odnosu na inače redovite tri. Razlog tomu ponovno je bila smanjena novčana potpora uzrokovana recesijom. Prateći program, međutim, nije bio okrnjen već je zadržao sastavnu ispunjenost tako da sudionici znanstvenog skupa XXIV. Krležinih dana nisu mogli, ako su bili revni i nazočili svim događanjima, gotovo ni predahnuti. Privedno sve je djelovalo posve uobičajeno, ali nije bilo tako. Jer se u raspoloženje i kontakte uvukla predšasna i vladajuća neizvjesnost oko organizacije tekućih Krležinih dana i formalnih poslovnih procedura povezana s financijskim stanjem i izborom intendanta osječkoga kazališta, a nije bilo vremena niti uvjeta za zajednički izlet ili razgledavanje Osijeka, za kratkotrajno druženje i razmjenu mišljenja, za relaksirajuću opuštenost.

Prema godinama ustaljenom i provedenom protokolu i 2013., kada se obilježavala 120. godišnjica Krležina rođenja, upriličeno je i polaganje vijenca na njegov spomenik u Perivoju kralja Držislava. Polaganje vijenca održano je već prvog dana, 9. prosinca u 13 sati, a na taj uvodni, komemorativni čin nadovezao se autorski intonirani govor akademika Borisa Senkera, vrsnog poznavatelja Krležina dramskog opusa, nakon kojeg je polaznik Umjetničke akademije u Osijeku Nikša Eldan izveo nekoliko ulomaka iz *Balada Petrice Kerempuha*.

Stoljetna plodotvorna suradnja varaždinskih kazalištaraca i kazališta obogaćena je u predvečerje istog dana otvorenjem izložbe *Boris Bućan – varaždinski kazališni plakati*. Izložbu Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu najavio je prigodnim riječima ravnatelj Drame osječkoga kazališta Vjekoslav Janković, a o Borisu Bućanu i njegovim plakatskim eksponatima govorio je njezin autor Marijan Varjačić.

Izvedbena smotra XXIV. Krležinih dana, a time i XXIV. Krležini dani, svečano je potom otvorena nastupom dramskog ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, koji je u režiji Ivana Lea Leme izveo dramsko ostvarenje Ane Tonković Dolenčić *Zeusova ljubavnica*.

Nastojeći kao i pri izboru većine dosadašnjih krovnih tema znanstvenih skupova Krležinih dana da one budu znanstvenoistraživački odgovor na paradigmatičke izazove vremena, Odbor Krležinih dana opredijelio se u svojem izboru početkom 2013. za krovnu temu *Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*. Pri toj odluci presudna je bila spoznaja da je to upravo aktualna tema za ovo naše doba, doba tradicionalnoga dramskog i avangardnoga postdramskog kazališta, autorove i redateljve teksture izvedbe, verbalnog i neverbalnog kazališta, žanrovskog poništavanja i hibridnih pojava, kao i institucionalnih te alternativnih i neovisnih kazališta..., ali i da su supostojanje i suprotstavljanje isto tako bili i bitna konstanta i konstitutivni movens povijesnog i razvojnog procesa kazališne kulture od njezinih začetaka. Kreativno supostojanje i suprotstavljanje etička je napokon i civilizacijska tema prepoznavanja drugih i tolerancije prema drugima.

Od dvadeset i osam priopćenja najavljenih tiskanim programom XXIV. Krležinih dana na znanstvenom skupu *Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu* podnijeto ih je dvadeset i šest. Budući da je njihov redosljed morao biti donekle izmijenjen zbog obveza pojedinaca, to se njihovi autori i koautori navode radi bolje preglednosti abecedno: Snježana Banović, Anica Bilić, Alen Biskupović, Ivan Bošković, Vinko Brešić, Dubravka Crnojević-Carić, Maja Đurinović, Darko Gašparović, Branko Hećimović, Lidija Kroflin, Lucija Ljubić, Suzana Marjanić, Sanja Nikčević, Cvijeta Pavlović, Helena Peričić, Vlatko Perković, Kristina Peternai-Andrić, Martina Petranović, Rikard Puh, Marijana Rošić, Helena Sablić-Tomić, Tatjana Stupin Lukašević, Zlatko Sviben, Zlata Šundalić, Ivan Trojan, Željko Uvanović, Marijan Varjačić i Katarina Žeravica.

Glavni organizator znanstvenog skupa kao i svih godina, od redovitog početka svakogodišnjeg održavanja Krležinih dana u Osijeku 1990. godine, i 2013. godine bio je Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, kao što je i Filozofski fakultet u Osijeku bio njegov tradicionalni domaćin, te se dvodnevno zasjedanje ponovno odvijalo u njegovoj Svečanoj dvorani.

Radnom dijelu znanstvenog skupa prethodili su prvog dana njegova održavanja, 10. prosinca, uobičajeni ceremonijalni pozdravni govori. U ime Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Sveučilišta J. J. Strossmayera, Društva hrvatskih književnika te utemeljitelja Krležinih dana u Osijeku i njihova suutemeljitelja Filozofskog fakulteta, Osijek sudionicima, kao i organizatorima i suorganizatorima Krležinih dana te svim nazočnim na skupu, među kojima su brojčano prevladavali studenti, obratili su se akademik Boris Senker, prorektorica prof. dr. sc. Anđelka Peko, prof. dr. sc. Stanislav Marijanović, ravnatelj Drame osječkoga kazališta Vjekoslav Janković i predstojnica za hrvatski jezik i književnost izv. prof. dr. sc. Kristina Peternai-Andrić. I ne hotjeći, neki od organizatora i sudionika znanstvenoga skupa zamijetili su odsutnost predstavnika državnih, županijskih i gradskih vlasti i spontano su se upitali je li ona proistekla iz transparentnoga utjecajnog odvajanja vlasti i politike od znanosti i umjetnosti ili iz distanciranja prema Krležinim danima, nezainteresiranosti...

Na programu u predvečerje istog dana bilo je, prema već ustaljenom rasporedu odvijanja Krležinih dana, predstavljanje novih teatroloških izdanja. U svečanom foyeru osječkog kazališta, najprije su Nedjeljko Fabrio i Boris Senker te priređivač zbornika Branko Hećimović predstavili dvadeset i drugi zbornik Krležinih dana u Osijeku pod naslovom znanstvenog skupa iz 2012. godine *Kazalište po Krleži*, koji sadrži dvadeset referata, a potom su predstavljene dvije knjige mladih teatrologinja. O knjizi rasprava o povijesti hrvatske drame i kazališta Lucije Ljubić *Desetica*, u izdanju Ex librisa, Zagreb MMVIII., govorili su Dubravka Crnojević-Carić, Darko Gašparović i autorica, a o zbirci studija o hrvatskoj drami i kazalištu Martine Petranović *Na sceni i oko nje*, Oksimoron, Osijek 2013., Lucija Ljubić, Ivan Trojan i autorica izdanja.

Izvedbom Krležine drame *U agoniji* Kazališta Marina Držića u režiji Joška Juvančića nastavljena je pak te večeri kazališna smotra i okončan njezin drugi dan i drugi tekuće kazališno-teatrološke manifestacije trajno usredotočene na hrvatsku dramu i kazalište od njihovih začetaka do danas.

Priopćenja podnesena na drugoj sesiji znanstvenog skupa *Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*, kao i ona na prvoj, obuhvatila su problemski raznovrsne segmente krovne teme, ali je nisu ni približno iscrple. Izbor krovne teme, međutim, pokazao se ne samo opravdanim i aktualnim već i poticajnim za daljnja istraživanja i diskurse. Pogotovo kad je u fokusu interesa suvremena hrvatska drama i kazalište.

Znanstveni skup potakao je i neke druge i drugačije uvide, pa tako sve očitijom postaje i generacijska smjena sudionika skupa te priljev novih, mladih referenata, kao i tematsko proširenje istraživanja izvedbene umjetnosti kao objekta samog po sebi, ali i kao objekta u kontekstu svojeg postojanja, u odnosu na druge objekte.

Na programu posljednjeg dana, 11. prosinca, u predvečerje, ponovno je bilo predstavljanje novih teatroloških izdanja. O monografiji Branke Hlevnjak *Drago Turina scenograf*, ULUPUH, Zagreb 2013., govorili su Ivana Bakal i autorica, a o *Antologiji hrvatske ratne komedije (1991 – 1997)*, Privlačica, Vinkovci 2013., Vlatko Perković i priređivačica izdanja Sanja Nikčević. Predstavljanje *Antologije ratne komedije* popratili su svojim izvođenjem reprezentativnih ulomaka iz komediografskih tekstova Selena Andrić i Ivan Čačić.

Obilježavanje 120. godišnjice rođenja Miroslava Krleže (1893. – 1981.), najavno započeto na osječkoj kazališno-teatrološkoj manifestaciji 2012. znanstvenim skupom *Kazalište po Krleži* i repertoarnom zastupljenošću adaptiranih dijelova romana *Povratak Filipa Latinovicza (Bobočka ili drugih sto stranica romana Povratak Filipa Latinovicza)* i *Na rubu pameti (Lamentacije Valenta Žganca)* te *Lede*, nastavljeno je 2013. s *Tri kavaljera frajle Melanije* dramaturga i redatelja Georgija Pare u izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu, kojim su završeni XXIV. Krležini dani u Osijeku 2013.

POD SPOMENIKOM VELIKANU

Spomenici velikanima od bronce trajnijima nisu trebali biti ni postavljeni, ako bar dva puta nisu oboreni, rekao je Krleža u razgovoru s Predragom Matvejevićem, predviđajući točno što će se i s njegovim spomenikom – ne brončanim, nego onim od bronce trajnijim – dogoditi u ne tako dalekoj budućnosti.

Poštovane dame i gospodo, kolegice i kolege,

stojimo, kao i svake godine na početku Krležinih dana u Osijeku, pod ovim impresivnim spomenikom, radom akademkinje Marije Ujević-Galetović, skulptorice koja je Krležu dobro poznavala i dobro, iznimno dobro ovjekovječila. Poznavala ga je i kao književnika, i kao intelektualca, i kao javnu osobu, ali i posve privatno, obiteljski, kao čovjeka, jer je zajedno s njezinim ocem, Matom Ujevićem, književnim povjesničarom i leksikografom, godinama gradio Leksikografski zavod i razvijao hrvatsku enciklopedistiku, pa u određenoj mjeri i drugovao unatoč svim nemalim razlikama što su ih razdvajale.

Stojimo, kao i svake godine, ali ovaj put s dodatnim povodom i u posebnoj raspoloženju, jer obilježavamo 120. obljetnicu Krležina rođenja, pod ovim spomenikom, koji nijedanput nije bio oboren, kao što nisu bili oboreni ni drugi njegovi spomenici – ni onaj u Zagrebu, ni onaj u Opatiji, ni onaj u Budimpešti, svi oblikovani istom umjetničkom rukom. Ali, ako nitko nije fizički obarao ili razbijao te spomenike, kao što je prije nekoliko dana u Kijevu oboren spomenik Lenjinu, istomu onom Lenjinu kojemu je Krleža bio posvetio svojega *Kristofora Kolumba*, pa tu posvetu zakratko povukao, Krležu se kao književnika, kao intelektualca, kao javnu osobu i kao čovjeka ne jednom, ne dva puta, nego mnogo puta pokušavalo oboriti. Pokušavalo ga se umanjiti s potpuno pogrešnom pretpostavkom da će, izbrišemo li ga iz hrvatske književnosti i kazališta, ili ga barem izguramo iz središta hrvatske kulture u dvadesetom stoljeću, netko drugi i drugačiji narasti do neslučenih razmjera, netko drugi i drugačiji stati na njegovo mjesto u tom središtu.

Budući da je riječ o usamljenoj pojavi u našoj kulturi, o iznimnom i na više načina izazovnom književniku, drukčiji se odnos prema njemu zapravo nije ni mogao očekivati. Krležino je djelo bilo i ostalo, i još će dugo ostati izazov na koji svatko odgovara kako može i umije. Od gimnazijskih i kadetskih dana u prvom desetljeću prošloga stoljeća do pred smrt u prvoj godini njegova pretposljednog desetljeća Krleža je ispisao tisuće i tisuće stranica. Znao je, prema vlastitim svjedočenjima, pisati i grozničavim tempom, ne vraćajući se na napisano, s vremena na vrijeme gubio središnju nit, zaboravljao na prvotne nakane ili ih usred rada, usred teksta mijenjao. Pisao je i poeziju, i prozu, i drame, i eseje, bio je u mladosti novinar, komentator ratnih zbivanja, vodio je dnevnik i oštre polemike, prisjećao se s velike vremenske distance *djetinjstva u Agramu* ili *davnih dana* u Pečuhu, bilježio pokatkad i neodmjerene, sarkastične napomene na marginama enciklopedijskih članaka... Dakako da se u tom obilju raznovrsnih tekstova može pronaći i netočnosti, i nedosljednosti, i loših rečenica, i takozvanoga praznog hoda, i suvišnih ponavljanja, i nepravednih kritika, i pogrešnih procjena, i slijepih rukavaca pa se Krležini osporavatelji na njih i samo na njih pozivaju, a sve što im ne ide u prilog prešućuju. Srećom, ne po Krležu nego po našu kulturu, malo je takvih osporavatelja. Srećom, također po našu kulturu, malo i predstavnika suprotne krajnosti – nekritičnih apologeta i dodvorica što Krležu proglašavaju kraljem Midom hrvatske književnosti, piscem koji samim dodirima pera listove papira pretvara u zlatne knjige i autorom kraj kojega ni jedan drugi nije vrijedan naše pozornosti. Ima i drugih koji zaslužuju našu pozornost, starijih od Krleže i mlađih od njega, te su je dobivali i dobivat će je i na Krležinim danima. Ovdje smo se, međutim, okupili zbog Krleže. Ovdje smo zato što je malo ljubitelja književnosti koji u Krležinim pjesmama, novelama, romanima i dramama nisu pronašli neka od najljepših, najneobičnijih i najdojmljivijih mjesta naše umjetnosti riječi. U malo komu, a posebno to vrijedi za sve nas koji se ovdje okupljamo, Krleža nije ostavio neizbrisiv trag. U malo koga od nas nije trajno upisao neki stih ili neku dramsku repliku, utisnuo neku sliku, zavrtio neku misao.

Zbog toga smo i danas ovdje, zbog toga i polažemo vijenac pod njegov spomenik.

REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2013.

Kao i svih dosadašnjih godina od svog osnutka 1990. godine, kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani u Osijeku temeljila se i 2013. na znanstvenom skupu i kazališnoj smotri. Tijekom trodnevne smotre, skraćene zbog recesije, kao što je skraćen i znanstveni skup, na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku izvedene su tri predstave. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku izvelo je dramski tekst suvremene hrvatske autorice Ane Tonković Dolenčić *Zeusove ljubavnice*, Kazalište Marina Držića iz Dubrovnika dramsko djelo Miroslava Krleže *U agoniji*, a Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu dramaturgizaciju romana Miroslava Krleže *Tri Kavaljera frajle Melanije*.

Predstave prikazane tijekom Krležinih dana u Osijeku 2013. obrađene su prema već ustaljenim načelima prethodnih zbornika.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Pom. redatelja – pomoćnik redatelja. Dram. – dramaturg. Sc. – scenograf. Kost. – kostimograf. Sc. glazba – scenska glazba. Obl. svjetla – oblikovatelj svjetla. Obl. videa – oblikovatelj videa. Kor. – koreograf.

Tonković Dolenčić, Ana: ZEUSOVE LJUBAVNICE. Alegorijska komedija.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Ivan Leo Lemo. Pom. redatelja Suzana Vuković. Sc. Vesna Režić. Kost. Mirjana Zagorec. Kor. Larisa Navojec i Tamara Curić. Sc. glazba Zvonimir Dusper. Obl. videa Dejan Flajšman. Obl. svjetla Tomislav Kobia.

Izvođači: *Zeus* – Aleksandar Bogdanović. *Hera* – Jasna Odorčić. *Europa* – Petra Blašković. *Kalista* – Ivana Soldo Čabraja. *Ija* – Anita Schmidt. *Leda* – Matea Grabić. *Alkmena* – Radoslava Mrkšić. *Danaja* – Antonija Pintarić. *Semela* – Ivana Gudelj. *Pandora* – Ljiljana Krička Mitrović. *Artemida*, *Arkad*, *Obad*, *Tindarej*, *Amfitrion*, *Akrisije*, *Dioniz* i *Eros* – Vladimir Tintor.

09. 12. 2013. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Ana Tonković Dolenčić, *Zeusove ljubavnice*. Zeus – Aleksandar Bogdanović. Hera – Jasna Odorčić. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Ana Tonković Dolenčić, *Zeusove ljubavnice*. Ansambl Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku.

Krleža, Miroslav: U AGONIJI.

Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Red. Joško Juvančić. Dram. Katja Bakija. Sc. Marin Gozze. Kost. Željko Nosić. Sc. glazba Paula Dražić Zekić.

Izvođači: *Barun Lenbach* – Frane Perišin. *Laura Lenbachova* – Jasna Jukić. *Dr. Ivan Plemeniti Križovec* – Vladimir Posavec Tušek. *Grofica Madeleine Petrovna* – Izmira Brautović. *Gluhonijemi prosjak* – Marko Kriste. *Marija* – Anita Bubalo.

10. 12. 2013. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Miroslav Krleža, *U agoniji*. *Laura Lenbachova* – Jasna Jukić. *Barun Lenbach* – Frane Perišin. Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.



Miroslav Krleža, *U agoniji*. Laura Lenbachova – Jasna Jukić. Dr. Ivan Plemeniti Križovec – Vladimir Posavec Tušek. Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Krleža, Miroslav: TRI KAVALJERA FRAJLE MELANIJE. Staromodna pripovijest iz vremena kada je umirala hrvatska moderna.

Red. i scenska adaptacija Georgij Paro. Dram. Marijan Varjačić. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Diana Kosec Bourek. Kor. Milko Šparemblek. Sc. glazba i izbor sc. glazbe Dragutin Novaković Šarli. Obl. svjetla Dinka Jeričević i Marijan Štrlek. Pom. redateljka Marija Krpan. Pom. kostimografkinje Žarka Krpan.

Izvođači: *Janko Fintek, Advokat, Redaktor i Prvi prolaznik* – Ozren Opačić. *Melanija Krvarić* – Hana Hegedušić. *Gospa Pickbauer i Baba* – Marija Krpan. *Poštar, Prvi grobar i Policajac* – Zdenko Brlek. *Glas u krčmi, Drugi gospodin, Drugi grobar i Drugi prolaznik* – Darko Plovanić. *Anka i Gazdarica* – Sunčana Zelenika Konjević. *Mirko Novak* – Miran Kurspahić. *Marijan Ksaver Trnin* – Marinko Prga. *Puba Vlahović* – Jan Kerekeš.

11. 12. 2013. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Miroslav Krleža: *Tri kavaljera frajle Melanije*. *Melanija Krvarić* – Hana Hegedušić. *Marijan Ksaver Trnin* – Marinko Prga. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.



Miroslav Krleža: *Tri kavaljera frajle Melanije*. Melanija Krvarić – Hana Hegedušić.
Puba Vlahović – Jan Kerekeš. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.

NAPOMENA

Znanstveni skup u sklopu Krležinih dana u Osijeku 2013. *Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu* drugi je već zaredom znanstveni skup u dvadeset i četverogodišnjoj kontinuiranoj povijesti ove jedinstvene nacionalne kazališno-teatrološke manifestacije koji je zbog novčane oskudice bio dvodnevni i imao samo dvije sesije.

Programom skupa najavljeno je dvadeset i osam priopćenja, a na skupu ih je podnijeto dvadeset i šest. Zbornik, međutim, sadrži dvadeset i sedam jer je osim dovršenih i predatih priopćenja u njega uvršteno i priopćenje Antonije Bogner-Šaban *Posebnosti i srodnosti Raićeve kazališne metode*, koje je autorica pravodobno prijavila otkazujući odmah, zbog bolesti, i svoj dolazak na skup.

Redoslijed priopćenja u zborniku razlikuje se od redoslijeda tiskanog u programu znanstvenog skupa koji je donekle bio podređen pragmatičnim mogućnostima sudjelovanja nekih referenata.

Kao i u svim dosad objavljenim zbornicima Krležinih dana i u ovom je maksimalno poštovana i uvažavana integralnost autorskih priloga. Suglasno tomu redaktura i lektura svedeni su na ispravke evidentnih grešaka i previda te na usuglašavanje primjenjivanih pravopisnih konvencija i na najnužnije intervencije, bez zadiranja u osobni izraz tekstopisca, kao i na likovno i grafičko ujednačavanje.

Priređivač i recenzenti, treba također reći, ne dijele sva stajališta, a niti metodološke kriterije nekih suradnika zbornika, pogotovo kad su ona iskazana dnevnim polemičko-političkim ili informativno-pozitivističkim jezikom primjerenijim publicističkim izdanjima nego znanstvenim, ali ustrajući na demokratskim načelima vođenja znanstvenih skupova Krležinih dana i priređivanja zbornika – prosudbu prepuštaju budućim čitateljima.

B. H.

KAZALO IMENA

- Adamović Čepinski, Bela 334
Aksić, Marijana 277
Alač, Milovan 301, 302
Alanova, Kyra 339
Albini, Srećko 71
Alebić, Ivo 247
Alić, Sead 233, 245
Andretić, Nikša 14
Andrić, Nikola 73, 134
Andrić, Selena 389
Angleski, Zoran 384
Anočić, Saša 234, 315, 316, 317
Anouilh, Jean 290
Anton, Václav 332
Appendini, Franjo Marija 15
Appia, Adolphe 70
Aralica, Stojanka 156, 169
Aristofan 69, 70, 71, 106, 263
Aristotel 204
Aritonović, Jovanka 301
Arsovski, Mihajlo 231
Arsovski, Tome 302
Artaud, Antonin 217
Audran, Edmond 335
Auerbach, Eric 150
Augier, Émile 56
Augustinčić, Aleksandar 158
Ayckbourn, Alan 237
Babić, Franjo Bartola 91
Babić, Ljubo 134, 154
Bach, Josip 66, 67, 75, 79, 80, 89, 115, 122, 152, 153, 154
Bahr, Hermann 67, 73
Bahtin, Mikhail 40, 47, 51, 53
Bakal, Ivana 389
Bakarić, Tomislav 137, 234
Bakija, Katja 394
Bakmaz, Ivan 137
Baković, Božo 340
Balen Spinčić, Vedrana 326
Balog, Ivan 321
Balog, Vid 288
Banović, Snježana 152, 156, 169, 288, 388
Banu, Georges 356, 357, 358
Barac, Antun 56, 57, 58
Barač, Zorica 340
Baranović, Krešimir 342, 346
Barbarić, Damir 105
Barbarić, Mladen 302
Barbier, Jules 59, 63
Barbieri, Marija 69
Barlog, Boleslaw 187
Barlović 337
Barrault, Jean-Louis 226
Barthel, Kurt 188
Barthes, Roland 206, 208, 212

Bartol Indoš, Damir 193
 Bašić, Relja 260, 315
 Batušić, Nikola 25, 27, 35, 36, 38, 57, 69,
 74, 76, 90, 91, 99, 101, 125, 128, 137,
 152, 153, 155, 158, 164, 165, 169, 191,
 193, 285, 359
 Batušić, Slavko 112, 134, 135, 137, 152
 Batušić, Vlasta 255
 Baudelaire, Charles 362
 Baudrillard, Jean 368
 Baumgärtner, Carl 332
 Bayer, Josef 332
 Beauval 334
 Beck, Viktor 96, 97, 224
 Beckett, Samuel 164, 237, 261, 266, 274,
 275, 276, 278, 291, 293, 300, 303
 Beecher Stowe, Harriet 301
 Beethoven, Ludwig von 72
 Begović, Bruno 161
 Begović, Ena 294, 367
 Begović, Mia 268
 Begović, Milan 74, 91, 113, 132, 133, 278,
 364
 Bei, Leo 344
 Beissier, Fernand 67, 74
 Bekavac, Ivan 251
 Bekefi, Julija 350
 Benda, Karl 91
 Bender, Sanja 269
 Beneš, J. 339
 Benešić, Julije 99, 113, 115, 118, 122, 135,
 137, 138, 154
 Benetović, Martin 37
 Benić, Vedran 267, 278
 Bentley, Eric 41, 53
 Beolco, Angelo 261, 266
 Berber, Đuro 332
 Berber, Mersad 197, 244
 Berény, Henry 338
 Berg, Mizzi 334
 Bergman, Ingmar 291
 Berija, Lavrentije 381, 383
 Berković, Zvonimir 167, 262
 Berlusconi, Silvio 233
 Bešker, Inoslav 214, 245
 Bevk, France 302
 Bezić Božanić, Nevenka 27, 28, 35
 Bilić, Anica 113, 388
 Biskupović, Alen 90, 93, 101, 102, 388
 Biti, Vladimir 126, 128, 140, 180, 183,
 212, 246, 310, 313, 317
 Bjelinski, Bruno 342, v
 Blahová, Hana 67
 Blašković, Petra 392
 Blažević, Lenko 300
 Blažević, Marin 193, 244, 255
 Blok, Ivan 378
 Boban, Božidar 231, 240, 241, 244, 245,
 248
 Boban, Ivica 193, 248, 266, 276
 Bodenweiser, Gertrud 351
 Bogdan, Tomislav 9, 14, 15, 30, 36
 Bogdanić, Dinko 342, 343, 344
 Bogdanović, Aleksandar 392, 393
 Bogdanović, Ljubomir 253
 Bogdanović, Milan 329
 Boggio, Carlo 334
 Bogišić, Rafo 8, 9, 12, 18, 20, 21, 35, 36,
 37, 38
 Bogišić, Vlaho 379, 380
 Boglić, Mira 371
 Bogner Šaban, Antonija 66, 74, 168, 169,
 245, 248, 249, 320, 321, 322, 323, 324,
 325, 328, 335, 339, 341, 365, 367, 398
 Bogović, Mirko 131, 136
 Bohucki, Martina 341
 Boić, Gemma 152
 Boko, Jasen 215, 233, 245, 247, 299, 302,
 303, 304, 307, 308
 Bombardelli, Silvijje 340

Bond, Edward 225
 Borčić, Davor 300
 Borošak Marijanović, Jelena 383
 Bösendorfer, Josip 92, 102
 Bosnić, Petar 323
 Bosto, Sulejman 247
 Bošković, Anica 262, 281, 283
 Bošković, Ivan 299, 388
 Bošković, Ruđer 262, 281, 283
 Bošnjak, Elvis 298
 Botton, Alain de 234, 246
 Bourdieu, Pierre 375
 Bourek, Barbara 344
 Bourek, Zlatko 323
 Božić, Matea 344
 Božić, Mirko 137, 160, 162
 Brajdić, Z. 125, 140
 Brajević, Mićo 373
 Bralić, Marko 300
 Brankova, Marija 338
 Branković, Aurelija 340
 Bratulić, Josip 41, 53
 Braudel, Fernand 27, 36
 Braun Tanhofer, Ivica 337
 Brautović, Izmira 275, 276, 277, 394
 Brecht, Bertolt 187-191, 204, 205, 207,
 208, 212, 217, 223, 224, 261, 264, 268,
 269, 340
 Brečić, Petar 137, 219, 226, 246
 Brešan, Ivo 27, 109, 137, 139, 178, 179,
 180, 182, 183, 188, 211, 238, 242, 246,
 285, 288, 289, 295, 296
 Brešan, Vinko 309
 Brešić, Vinko 56, 63, 78, 126, 138, 140, 388
 Brezovački, Tituš 37, 112, 131, 133, 157,
 285, 290, 292
 Brezovec, Branko 193, 367
 Brlek, Zdenko 396
 Brlić Mažuranić, Ivana 78, 79, 85, 88, 89,
 237
 Brlić Ružić, Nada 79, 88
 Brlić, Ivan 79
 Brlić, obitelj 79
 Brnjić, Mato 269, 272, 279, 280
 Brook, Peter 137, 357
 Broš Putar (Maj), Milana 346, 353
 Broz Tito, Josip 164, 165, 226, 230, 375
 Bruckner, Pascal 236, 246
 Bruerović, Mark 136, 266, 300,
 308
 Brustein, Robert 183
 Bubalo, Anita 394
 Bućan, Boris 231, 387
 Budak, Mile 155
 Budak, Pero 157, 160, 162, 163, 164, 165,
 166, 167, 168, 169, 186
 Budeč, Mirna 268, 269
 Bukowski, Charles 372
 Bukvić, Aida 288
 Bukvić, Amir 290, 296, 297
 Bulgakov, Mihail 261, 263
 Bulić, Neva 300
 Bulić, Senka 299
 Buljan, Bogdan 321
 Buljan, Ivica 239, 255
 Burin Bebo, Pasko 280
 Burroughs, William 372
 Bušić, Bruno 296
 Butković, Davor 248
 Buzančić, Boris 193, 373
 Byrgesen, Heino 354, 355, 357
 Byron, George Gordon 68
 Cacan, Fikret 190
 Calderón de la Barca, Pedro 277, 290, 293
 Car Emin, Viktor 300
 Carić, Marin 237, 241, 248
 Carlson, Marvin 215, 246
 Caroll, Lewis 271
 Carpaccio, Vittore 206

Carré, Michel 59, 63
 Castelli, Ignaz F. 330
 Cave, Nick 281
 Cervantes Saavedra, Miguel de 105, 300
 Chaplin, Charlie 107, 108
 Chopin, Frédéric 338
 Chudoba, Blanka 301
 Chytil, Velimir 320
 Ciglar, Želimir 250, 304
 Cigoj, Krunoslav 341
 Cihlar Nehajev, Milutin 76, 91
 Cindrić, Pavao 331
 Ciulli, Roberto 245
 Coha, Suzana 363
 Cohen, Selma Jeanne 353
 Collodi, Carlo 300, 301
 Conway, David 71, 72
 Cooney, Ray 291
 Cornelio, Andrija 41
 Coronelli, Elvira 335
 Coronelli, Pietro 331, 332, 335
 Costa, Pasquale Mario 67, 74
 Couburn, David 291
 Craig, Edward Gordon 70, 311, 315
 Crijević, Serafin 15
 Crnčević, Lidija 246
 Crnojević Carić, Dubravka 204, 205, 211,
 236, 246, 310, 316, 317, 366, 388, 389
 Croce, Benedetto 204
 Curić, Tamara 392
 Curtius, Ernst Robert 49, 54
 Cuvaj, Slavko 69
 Cvijetić Karadžić, Ljiljana 246
 Cvijović Javorina, Ivana 180, 185
 Cvitković, Živan 373

 Čabrilo, Goranka 263
 Čačić, Ivan 389
 Čadež, Tomislav 245, 246
 Čagalj, Željko 341

 Čajkovski, Petar Iljič 343, 344
 Čale Feldman, Lada 137, 240, 246, 363,
 364
 Čale, Frano 27, 36, 241
 Čalić, Dušan 332
 Čapek, Karel 300, 302
 Čečuk, Milan 320, 321, 325, 326, 328
 Čehov, Antun Pavlovič 105, 299, 302, 382
 Čehov, Mihael 311, 317
 Čengiđ, Enes 371
 Čerina, Vladimir 147
 Čičin Šain, Ćiro 303
 Čorak Slavenska, Mia 339, 346, 351, 352,
 353
 Čuić, Stjepan 290, 296
 Čulić, Marinko 237, 246

 Ćopić, Branko 271, 301, 302

 Dafoe, Daniel 300, 301
 Daiber, Hans 188
 D'Amico, Silvio 40, 54
 Dangubić, Nataša 271
 Dante Alighieri 180
 Davičo, Oskar 301
 Davidović, Vladimir 307
 De Marinis, Marco 219, 246
 De Sica, Vittorio 237
 Dečak, Mirko 74
 Delibes, Léo 337, 338
 Demeter, Dimitrija 55, 56, 90, 99, 130,
 132, 133, 135, 138, 331
 Desnica, Vladan 180
 Detoni Dujmić, Dunja 36, 37
 Deutsch, Lea 80
 Di Cesare, Donatella 150
 Dickens, Charles 300, 301
 Diderot, Denis 205, 211, 217, 246
 Didring, Ernst 66, 70, 72
 Dijaković, Jurica 158

- Dinter, Mirta 340
 Dinulović, Predrag 377
 Djagiļjev, Sergej 350, 351
 Dlačić, Serđo 326
 Dohany, Ernő 338
 Dolanc, Stane 211
 Dolenčić, Krešimir 288, 290, 292
 Donadini, Ulderiko 132
 Donat, Branimir 53, 54, 134
 Dončević, Ivan 156, 158, 162
 Dorić, Mirjana 343
 Dostojevski, Fjoror Mihajlovič 76, 240
 Dragojević, Ivo 263
 Dragojević, Nataša 190
 Dragutinović 95, 96
 Draušnik, Źorž 344
 Dražen, S. 301
 Dražić Zekić, Paola 265, 270, 277, 280,
 281, 394
 Drinbach, Ernest 91, 93, 102
 Držić, Džore 7, 9, 18, 24, 136
 Držić, Marin 7, 9, 12, 16, 19, 35, 37, 131,
 133, 134, 138, 167, 260, 261, 262, 263,
 265, 275, 279, 290
 Dujšin, Dubravko 143
 Dukat, Zdeslav 104
 Dukić, Davor 11, 12, 36, 37, 38
 Dulić, Vlatko 288
 Dumas, Alexander 58, 344
 Duncan, Isadora 346, 351
 Duponchel, Henri 72
 Duport, Louis Antoine 330
 Durbešić, Tomislav 137, 139, 321
 Durrenmatt, Friedrich 265
 Dusper, Zvonimir 392
 Duškov, Milan 248
 Duvignaud, Jean 215, 218, 246, 247, 261
 Dvořak, Antonín 340
 Dvornik, Boris 299
 Đikić, Ivica 256
 Đilas, Milovan 156
 Đokić, Ljubiša 301
 Đorđević, Vojin 301
 Đurasović, Vesna 269
 Đurđević, Ignjat 15
 Đurinović, Maja 341, 342, 346, 352, 353,
 388
 Eagleton, Terry 225, 247
 Efros, Anatolij 137
 Eldan, Nikša 387
 Eliot, Thomas Stearns 241, 290, 293
 Engel, Erich 191, 247
 Engel, Marijana 337
 Eno, Brian 271
 Enzesberger, Hans Magnus 201
 Ėpštejn, Mihail 233, 247
 Ercegović, Davor 272
 Ercegović, Mihovil 267, 272
 Eržišnik, Nela 158
 Eshil 157, 164, 301
 Euripid 235, 244, 249
 Eysoldt, Gertrud 68
 Ezop 300
 Fabrio, Nedjeljko 33, 36, 180, 183, 205,
 210, 211, 212, 234, 300, 389
 Fajdić, Dunja 368
 Fališevac, Dunja 7, 12, 13, 14, 21, 26, 33, 36
 Fallaci, Oriana 268
 Faller, Nikola 331, 334
 Falout, Źeljko 192
 Fancev, Franjo 39, 40, 54
 Fančović, Kristina 326
 Fanelli, Mario 191, 373, 374
 Fatejev, Jurij 345
 Fedorova, Ljudmila 326, 328
 Ferenčević, Katica 340

Ferencina, Dražen 288, 308
 Ferro, Mark 378, 382
 Feuillet, Octave 56
 Feydeau, Georges 291, 292, 303
 Fiamengo, Jakša 302
 Fijan, Andrija 69, 134, 332
 Fijan, Vid 171, 190
 Filipović, Rudolf 35, 36, 38
 Finci, Eli 165
 Fischer Lichte, Erika 46, 54, 138, 140, 225, 247
 Fisher Sorgenfrei, Carol 127, 141
 Flajšman, Dejan 392
 Flashar, Helmuth 105
 Flego, Gvozden 247
 Fokin, Mihail 338, 350
 Foretić, Dalibor 137, 199, 203, 235, 238, 239, 247
 Fortuny, Mariano 70, 71
 Fotez, Marko 134
 Foucault, Michel 104
 Frangeš Mihanović, Robert 92, 102
 Frangeš, Ivo 126, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 184
 Franičević, Jure 158
 Franičević, Marin 20, 21, 35, 36, 38, 158
 Frankopan, Fran Krsto 131
 Frappart, Franz 334
 Freisinger, Ivana 331, 349
 Freud, Sigmund 206
 Freudenreich, Dragica 332
 Freudenreich, Dragutin 332
 Freudenreich, Josip 59
 Freudenreich, Micika 332
 Frijda, Nico 204, 205, 211
 Fripp, Robert 271
 Frljić, Oliver 222, 224, 244
 Frndić, Nasko 172, 191, 192, 193
 Fröhlich, Karin 326
 Froman, Maksimilijan 338, 350
 Froman, Margareta 157, 338, 339, 346, 350, 351, 352
 Fromm, Erich 216
 Frye, Northrop 292
 Gałczyński, Konstanty Ildefons 275
 Galešić, Ivana 269
 Galić, Eduard 373, 374, 376, 377, 382
 Galović, Fran 99, 108, 139
 Galjacović, Marin 13
 Garafola, Lynn 348
 García Lorca, Federico 164, 300, 306
 Garibaldi, Giuseppe 56
 Gašparović, Darko 17, 25, 36, 134, 137, 149, 150, 179, 183, 191, 197, 288, 388, 389
 Gašparović, Stanko 59
 Gašparović, Tajana 254, 315, 316, 317
 Gaul, Franz 332
 Gavella, Branko 66, 69, 73, 74, 76, 77, 91, 134, 137, 139, 152-160, 161-170, 198, 199, 200, 201, 202, 213, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 239, 240, 241, 242, 243, 248, 256, 310, 312-316, 374
 Gavran, Miro 137, 180, 183, 290, 292
 Gavrilović, Aco 97
 Gayer 96
 Gazarović, Marin 39
 Gehlen, Arnold 236
 Genda, Josip 299, 301
 Gerić, Vladimir 187, 225, 288, 291, 292, 317
 Gerner, Eliza 369
 Getaldić, Marin 267
 Gilić, Nikica 370, 371, 373, 382
 Gišić, Ivan 382
 Giunti Barbera 58
 Gjalski, Ksaver Šandor 109, 121
 Gjergjizi, Tea 276
 Gjurgjan, Ljiljana 116, 150

Glamočanin Medović, Ksenija 268, 269, 273, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282
 Glamočanin, Maja 280
 Glamočanin, Stojan 266, 269, 273
 Glass, Philip 273
 Glavina, Ratko 301, 308
 Glazunov, Aleksandr Konstantinovič 338
 Gleđ, Jelena 268
 Gleđević, Antun 130
 Glembay, Josipa 91, 100
 Glinka, Mihail 56
 Glišić, Ivan 372
 Glogovac, Nebojša 378, 380
 Glunčić Bužančić, Vinka 177, 178, 179, 356, 364, 382
 Goban Klas, Tomaš 218 248
 Godard, Jean Luc 377
 Godlewsky Skojić, Greta 337
 Goethe, Johann Wolfgang 58, 59, 60, 64, 68, 76, 180, 197, 198, 199, 332
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 300
 Gojanović, Mladen 340
 Gojković, Gordana 330, 331, 332, 333
 Goldman, Emma 176, 183
 Goldoni, Carlo 300, 309
 Golotzy, Anton 332
 Golovko, Goran 299, 306, 307, 309
 Golubović, Zagorka 247
 Gorbatov, Boris Leontjevič 301
 Goritz Pavelić, Mercedes 339, 352, 353
 Gorki, Maksim 382
 Gostl, Igor 18, 38
 Gotovac, Ana 317
 Gotovac, Jakov 339
 Gotovac, Mani 122, 137, 240, 246, 248
 Gotovac, Vlado 290, 297
 Gotovac, Vlasta 317
 Gounod, Charles 55, 56, 59, 60, 63, 64, 65, 332, 339
 Govedić, Nataša 224, 241, 248, 294, 307
 Gozze, Marin 260, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 278, 394
 Grabarić, Ozren 381
 Grabić, Matea 392
 Graf, Milan 350, 351
 Granić, Damir 308
 Grass, Günter 187-192, 194-196
 Gray, Ronald 208
 Grčić, Marko 233, 241, 248
 Gregorić Vejzović, Bojana 366
 Gregorin, Joža 373
 Greidanus, Aad Edmond 301
 Greimas, Algirdas Julien 377
 Grgičević, Marija 167, 168, 172, 187, 191, 192, 193, 224, 243, 248, 291
 Grieg, Edvard 337
 Grimm, Jacob 326
 Grimm, Wilhelm 326
 Grlović, Milan 72
 Grmača, Dolores 31, 32, 36
 Grondona, Emma 334
 Grubiša, Damir 233, 248
 Gruić, Iva 292
 Grund, Arnošt 70
 Gründgens, Gustav 199
 Gučetić, Nikola Vitov 277, 281
 Gudelj, Ivana 392
 Gundlach, Lajoš 332
 Gundulić, Ivan 37, 129, 131, 180, 244
 Gundulić, Mara 277
 Gunkle, George 208, 209, 212
 Gurvitch, Georges 260
 Gusić, Ana 252
 Guthrie, William Kieth Chambers 105, 106
 Gyer, Doug 265
 Habjan, Stanislav 250
 Habunek, Vlado 179
 Hachfeld, Rainer 221

Hadžić, Fadil 262, 290, 292, 293
 Hadžić, Miloš 223
 Hajdarhodžić, Igor 271
 Hajdarhodžić, Izet 279
 Halbe, Max 73
 Halévy, Fromental 335
 Haller, Albert 169
 Hamar, Emil 301
 Hammerstein, Oscar 343
 Handke, Peter 187, 225
 Hansel, Thea 279
 Harisch, Josepha L. 330
 Harmoš, Oskar 339, 352
 Harms, Daniil 261, 268, 269, 274
 Hartmann, Nicolai 104, 106, 107
 Hartnoll, Phyllis 183
 Harwood, Ronald 291
 Hassreiter, Joseph 332
 Hašek, Jaroslav 300
 Hauptmann, Gerhart 76
 Hausvička, Robert 269
 Hazler Pilepić, Kroata 18, 38
 Hebrang, Andrija 211
 Hecht, Werner 191
 Hećimović, Branko 15, 23, 25, 31, 36, 37,
 59, 60, 69, 90, 91, 93, 102, 110, 116,
 122, 137, 150, 179, 182, 183, 184, 185,
 190, 195, 245, 252, 365, 387, 388, 389,
 398
 Hegedušić, Hana 396, 397
 Hegedušić, Krsto 108
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 236
 Heidegger, Martin 219
 Hein, Lilly 338
 Hejno, Wieslaw 237, 322
 Hektorović, Petar 13, 39
 Held, Jasna 262, 275, 279, 281, 282
 Hell, Željko 300, 301
 Heller, Paul 334
 Heller, Štefanija (Štefica) 340, 343
 Hergešić, Ivo 57, 122, 137, 372
 Heršak, Zdenka 366, 367, 369
 Hetller 97
 Hetrich, Ivan 224, 370, 371, 372, 383
 Heuberger, Richard 333
 Hirsler, Žiga 351
 Hitler, Adolf 380
 Hitrec, Hrvoje 300, 303
 Hlevnjak, Branka 389
 Hochhuth, Rolf 187
 Hoffman, Ernst Theodor Amadeus 344
 Hofmannsthal, Hugo von 66, 68, 70, 73,
 109, 110
 Holjevac, Vječeslav 163
 Horacije, Kvint Flak 204
 Horvat, Dragutin 190
 Horvat, Ivana 368
 Horvat, Josip 375, 383
 Horvat, Joža 158
 Horvatić 18
 Hrazdira, Ćiril 68
 Hrga Leović, Josipa 337
 Hribar Ožegović, Maja 268, 269
 Hudoletnjak, Miroslav 294
 Hugo, Victor 58
 Huizinga, Johan 40, 53, 54
 Hume, David 206
 Ibsen, Henrik 68, 73, 94, 107, 143, 144,
 149, 154, 157, 337
 Ifkovits, Kurt 67
 Ionesco, Eugène 244, 261, 268, 273, 300,
 306
 Isaak, Salih 290
 Iser, Wolfgang 204
 Ištvanović Fanelli, Ištvanović 373
 Ivakić, Joza 94, 99, 118, 119, 120, 121
 Ivanac, Ivica 139
 Ivančić, Viktor 256
 Ivanika, Diana 269

Ivanišević Leib, Đurdica 245, 249
 Ivanišević, Drago 158
 Ivanković, Hrvoje 271
 Ivanković, Vjera 373
 Ivić, Nenad 246
 Ivšić, Radovan 137, 172, 176, 179, 184,
 199, 261, 267, 268, 274

 Janaček, Mirjana Dragana 351, 352
 Jančin, Ksenija 247
 Jandrić, Matija 131
 Janeković Römer, Zdenka 8, 12, 37
 Janković, Vjekoslav 387, 388
 Janjić Lokas, Nataša 366
 Janjušević, Gojko 249
 Japunčić, Zrinka 277
 Jarak, Rade 239, 249
 Jarry, Alfred 261, 266
 Jastrzebski, Stanislav 73
 Jauss, Hans Robert 204
 Jay Williams, Gary 127, 141
 Jelačić Bužimski, Dubravko 137, 290,
 296, 297
 Jelaska, Ante 304
 Jelčić, Bobo 315
 Jelčić, Dubravko 20, 115, 127, 129, 132,
 135, 137, 138, 140, 172
 Jeličić, Andreja 347, 349
 Jeličić, Živko 35, 36, 38
 Jelić, Jelena 247
 Jeričević, Dinka 396
 Jerković, Davor 300
 Jesić, Paula 337
 Jessner, Leopold 66, 69
 Ježić, Slavko 20, 56, 57, 63, 126, 128, 130,
 131, 132, 133, 140
 Jindra, Ivan 251
 Jokić, Antonia 280
 Jouvot, Louis 311, 317
 Jovanović, Dušan 229, 235, 237, 249

 Jovanović, Soja 253, 255
 Jović, Milica 320, 328, 383
 Jović, Tonko 278
 Jozefović, Oskar 134
 Jukić, Ada 381, 383
 Jukić, Jasna 394, 395
 Jukić, Luka 375
 Juranić, Zoran 341
 Jurca, Leopold 349
 Jurčec, Franjo Đimi 220, 249
 Jurdana, Ela 377, 383
 Jurišić, Šimun 91, 102
 Jurkić, Trpimir 298, 302
 Jurković, Ruža 339
 Jurkovski, Henrik 319, 325, 329
 Juvančić, Joško 168, 224, 265, 288, 323,
 394

 Kafka, Franz 226, 274
 Kainz, Joseph 73
 Kalan Prgomet, Katica (Keti) 340
 Kaleb, Vjekoslav 300, 306, 307
 Kalinić Maksimović, Antonije 340
 Kaliterna, Ozrenka 266, 268, 269
 Kane, Sarah 286, 367
 Kapetanović, Amir 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14,
 16, 21, 24, 25, 32, 36, 37
 Kapural, Vjenceslav 193
 Karahasan, Dževad 198, 200, 201, 203
 Karakašić, Dominik 326
 Kardelj, Edvard 164, 211
 Karpilovska, Eva 344
 Kastl, Sonja 342
 Kašić, Bartol 131
 Kaštelan, Jure 167, 170, 172
 Kaštelan, Lada 137, 229, 234, 235, 244,
 249
 Katić, Mila 301
 Kautsky, Friedrich 334
 Kautsky, Robert 334

Kazalij, Antun Pasko 280
 Kaznačić, Ivan August 262, 280
 Kaznačić, Kristina 279, 280
 Keen, Suzanne 206, 207, 208, 209, 211, 212
 Kerbler, Jurica 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 296, 297
 Kerekeš, Jan 396, 397
 Kernic, Ančica 152
 Kerouac, Jack 372
 Kersavina, Tamara 350
 Kica, Janusz 241
 Kindermann, Heinz 40, 54
 Kislinger, Juro 301
 Kiš, Danilo 219, 249
 Kiš, Ružica 337, 338
 Klaić, Bratoljub 11, 27, 37, 217, 249
 Klaić, Dragan 41, 42, 54
 Klaić, Željko 37
 Klaričić, Maro 16
 Kleflin, Nina 288
 Kleis, Heinrich von 371
 Klemenčić, Arthur Karlo *vidi* Pekelman, Klement
 Kljaković, Vanča 139, 225, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309
 Knežević, Juraj 301
 Knežević, Slavica 315
 Knežević, Snješka 225
 Knopf, Jan 208
 Kobia, Tomislav 392
 Kobler, Vlado 340
 Kočić, Petar 300
 Kolar, Slavko 109, 110
 Kolendić, Petar 363
 Kolumbić, Nikica 39, 40, 41, 54
 Kombol, Mihovil 9, 16, 20, 21, 37, 38, 169
 Komljenović, Josip (Joža) 340
 Komnenović, Sava 301
 Konderle, Louis-Ludwig 330
 Konjović, Bata 374
 Konjović, Jovan 70
 Konjović, Petar 60
 Koproščec, Dunja 268
 Korać, Vitomir 379, 383
 Kordić, Ivan 220, 249
 Korljan, Zrinka 336
 Korn, Eduard Carl 330
 Korošec, Mira 73
 Kosec Bourek, Diana 344, 396
 Kosor, Josip 132, 133, 139, 242, 250
 Koštić, Bojan 382, 384
 Kovač, Zvonko 321
 Kovačević, Dušan 234, 253
 Kovačević, Nada 302
 Kovačić, Ivan Goran 240, 302
 Kozarac, Josip 340
 Kozłowski, Anton 330
 Krajač, Ivica 291
 Kraljeva, Ivka 332
 Kranjčević, Silvije Strahimir 68, 198, 371
 Kraus, Greta 337
 Kravar, Zoran 243, 249
 Krča, Drago 158, 238, 240, 311, 312, 314, 315,
 Kreljanović, Ivan 136
 Krička Mitrović, Ljiljana 392
 Kriste, Marko 394
 Kristić, Doris 266
 Krizman, Tomislav 69, 72, 153
 Krleža, Bela 143
 Krleža, Miroslav 76, 89, 91, 108, 109, 113, 118, 119, 120, 121, 133, 134, 136, 139, 142-151, 153, 154, 155, 157, 163, 164, 166, 179, 180, 181, 184, 195, 199, 225, 240, 267, 286, 289, 290, 300, 314, 365, 367, 370-380, 382-384, 387, 389, 390, 391, 392, 394, 396, 397
 Krmpotić, A. 302
 Krnić, Ivan 91

Kroflin, Livija 318, 323, 329, 388
 Krpan, Marija 396
 Krpan, Žarka 396
 Krstitelj Švrljuga, Ivan 91
 Krüger, Carsteen 221
 Krušić, Vlado 252, 254
 Kučinović, Tamara 326
 Kudrjavcev, Anatolij 137, 300, 302, 303,
 304, 305, 306, 308, 323, 325, 329
 Kudrjavcev, Vjeročka 300
 Kuhač, Franjo Ksaver 334
 Kuhn, Thomas 314, 317
 Kukuljević Sakcinski, Ivan 285, 290, 293,
 295
 Kulundžić, Josip 132, 136, 139
 Kuljiš, Denis 233
 Kunčević, Ivica 137, 139, 263
 Kupusović, Sulejman 197
 Kurić, Nedžad 340, 341
 Kurspahić, Miran 396
 Kurtela, Petra 368
 Kušan, Ivan 137, 139, 178, 180, 182, 184,
 244, 249, 263, 290, 292
 Kutijaro, Emil 160, 162
 Kuzmanić Svete, Nila 306
 Kuzmanović, Mladen 194, 195
 Kuzmić, Marin 300
 Kužat Spaić, Kosovka 243, 321
 Kvapil, Jaroslav 66, 67, 68, 73
 Kvaternik, Slavko 380
 Kvirgić, Pero 156, 158, 170, 224, 238, 243,
 244, 249, 250

 Laban, Rudolf 351
 Labiche, Eugene 291, 291
 Laburić, Vjekoslav (Maks) 199, 200
 Lacroix, Michel 205
 Ladan, Tomislav 122, 225
 Ladika, Zvezdana 89, 299
 Lahman Kovačević, Neda 301

 Lamartine, Alphonse de 56
 Lamza, Milan 190
 Lange, Gottfried 330
 Lange, Rainer 301, 302
 Langer, Susanne Katherine 204
 Lasić, Miro 296
 Lasić, Stanko 150, 155, 156, 194, 195, 376,
 377, 379, 381, 383
 Lasta, Sven 158, 238
 Laurent, Jeanne 164, 165
 Lazić, Radoslav 226, 242, 251, 253
 Le Goff, Jacques 47, 54
 Lehár, Franz 335
 Lehmann, Hans Thies 127, 140, 234, 250,
 362
 Lemo, Ivan Leo 299, 308, 309, 387, 392
 Lenert, Viktor 279, 280
 Lennon, John 262, 272, 280
 Lenjin, Vladimir Iljič 382, 390
 Leoncavallo, Ruggero 336
 Lessing, Gotthold Ephraim 58
 Lešić, Josip 70
 Levak, Tomislav 344
 Levi Straus, Claude 313
 Lhotka, Fran 340, 352
 Lhotka, Nenad 343
 Ličina, Jovan 373
 Lieder, Emy 334
 Lietzau, Hans 189
 Lipljin, Tomislav 109, 110, 112
 Lipovčan, Srećko 122, 245
 Lisac, Josip 26, 37, 128
 Livadić, Branimir 75, 76, 77, 114
 Livančić, Nikola 344
 Locher Philomusus, Jakob 21
 Lončar, Damir 315
 Lončar, Vitomira 257, 258, 311, 366
 Lončarić, Barbara 279
 Loparac, Branka 340
 Lope de Vega y Carpio, Félix 138

Lošić, Dubravka 271, 272, 276, 277, 278,
 279, 280, 281
 Lothar, Rudolf 67
 Lovrić Jadrijević, Joza 269, 276
 Lovrić, Ivana 269
 Lovrić, Jelica 158
 Lucić, Hanibal 9, 24
 Lückner, Reiner 221
 Ludwig, Volker 220, 221, 250
 Luft, Friedrich 188
 Lukić, Darko 361, 362
 Lulić, Zorana 269
 Lunaček, Vladimir 91, 365
 Luther, Martin 210
 Lyanke, Stjepan 97
 Lyanke, Zlata 97
 Lyotard, Francois 235

 Ljubić, Lucija 361, 364, 388, 389
 Ljubimov, Jurij 137, 224
 Ljubojević, Antonio 281
 Ljuština, Danko 298

 Maar, Dora 149
 Mabić, Velimir 269
 MacDermot, Galt 340
 Madách, Imre 67, 68, 69
 Mađarević, Vlado 172, 240, 250
 Maeterlinck, Maurice 68, 70
 Magašić, Anica 161, 162, 163
 Magdić, Krešimir 267, 277
 Magelli, Paolo 245
 Maixner, Rudolf 143
 Majakovski, Vladimir 261, 268, 269
 Majer, Vjekoslav 285, 290, 292, 295
 Majhut, Berislav 79, 89
 Majoran, Edi 237, 322, 323
 Malbaša, Marija 92, 102
 Maletić, Ana 351, 352, 353
 Malić, Zdravko 236

 Malinar, Anđelko 151
 Mallot, Hector 301
 Malraux, Andre 164
 Mamet, David 291, 306
 Mandić, Igor 122, 243, 250, 381, 383
 Mandrović, Adam 331, 332
 Mannheim, Karl 184
 Maraković, Ljubomir 169
 Maranić, Antun (Tonči) 340
 Marčić, Jerko 248
 Marić, Mateo 273
 Marijanović, Stanislav 330, 340, 341, 388
 Marinić, Antun 341, 342, 343
 Marinković, Janko 301
 Marinković, Pavo 137, 179
 Marinković, Ranko 91, 133, 134, 137, 158,
 184, 242, 261, 279, 290, 371
 Marjanić, Suzana 370, 378, 382, 383, 384,
 388
 Marjanović, Ivo 299, 301
 Marković, Franjo 136
 Marković, Mariela 280
 Marković, Mihajlo 97
 Marlowe, Christophor 288, 290, 291, 293
 Maroević, Tonko 241
 Marotti, Josip 158, 165, 250
 Marotti, Miro 222
 Marović, Tonči Petrasov 172, 179, 180,
 181, 182, 184, 186
 Martek, Vlado 243, 254
 Martinović, Maro 271
 Martinović, Miše 250, 282
 Marulić, Marko 241
 Mascagni, Pietro 71, 338
 Maštrović, Tihomil 74, 131, 140
 Matačić, Lovro 59, 335
 Matan, Branko 190
 Matas, Ivana 247
 Matavulj, Stojan 302
 Matić, Vilim 92, 102

Matijević, Dražen 302
 Matišić, Mate 137, 184, 234, 255, 290, 295
 Matković, Joakim 321
 Matković, Marijan 70, 73, 113, 114, 115,
 137, 157, 160, 179, 181, 182, 183, 184,
 264
 Matković, Milan 379
 Matoš, Antun Gustav 56, 75, 91, 113-122,
 124, 290, 295, 364, 371
 Matošić, Magda 300, 307
 Matvejević, Predrag 390
 Mayer, Vitolda 281
 Mazei, Mihai 344
 Mažuranić, Fran 300, 302
 McCartney, Paul 272
 McConachie, Bruce 127, 141
 Medinac, Ljubica 340
 Medini, Milorad 17, 37
 Medvešek, Rene 230, 237, 238, 250, 277,
 298, 315
 Međimorec, Miroslav 178, 190, 244, 263,
 290, 296, 297
 Meisel, Kurt 189
 Mejerholjd, Vsevolod 217
 Mejovšek, Damir 241
 Melchinger, Siegfried 201
 Melkus, Dragan 91, 93, 97, 98, 101, 102
 Menčetić, Šiško 7, 9
 Mesarić, Kalman 79, 80, 87, 88, 89, 109,
 132, 178, 290
 Mesarić, Želimir 276, 288
 Meyer Fraatz, Andrea 185, 382
 Meyerbeer, Giacomo 71, 72
 Mickiewicz, Adam 56
 Midžor, Slavko 339
 Mihalić, Slavko 217
 Mihalkov, S. V. 301
 Mihaljević, Branko 300, 301
 Mihaljević, Nikica 191
 Mihanović, Dubravko 234
 Mihatov, Mojmir 237
 Mijatović, Marko 277, 279, 280, 281
 Mikalja 18
 Mikuličić, Ljubica 158, 165
 Milačić, Karmen 171
 Miladinov, Kiril 250
 Milčetić, Ivan 363
 Milčinović Tashamira, Vera 352
 Milentin, D. M. *vidi* Morović, Dinko
 Miletić, Stjepan 73, 77, 91, 132, 137, 138,
 152, 221, 347
 Miličević, Nikola 172
 Miličić Vukosavić, Nila 277
 Miličević, Ognjenka 253
 Milišić, Milan 262, 267, 270, 273, 280, 281
 Milivojević, Danijela 279
 Milković, Zlatko 109
 Miller, Arthur 164
 Milton, John 68
 Miljanić, Radmila 246
 Mioč, Pero 237
 Mirošničenko, Silvio 370, 383
 Mirski 58
 Mirski, Lav 335, 339
 Mišković, Grgo 179, 184
 Mitrović, Nina 234
 Mitterpacher, Ljudevit 17, 37, 38
 Mladinić, Sabo 39
 Mladinov, Davor 322, 323
 Mlakar, Pia 352
 Mlakar, Pino 352
 Mlikota, Vedran 302
 Mogaš, Milan 35, 36, 38
 Mojaš, Davor 260, 261, 264-283
 Mojaš, Nora 277, 279, 280
 Mokrović, Sreten 378, 380
 Molière 105, 130, 131, 138, 290, 292, 299,
 300, 308
 Molnar, Ferenc 300, 302
 Morović, Dinko 301

Mrdeža Antonina, Divna 15, 37
 Mrduljaš, Igor 184, 210, 235, 238, 242, 243, 244, 249, 250, 251, 286, 288, 291, 355, 357
 Mrkonjić, Zvonimir 164, 166, 168, 170, 176, 184, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 222, 244, 251, 295
 Mrkšić, Borislav 320, 321, 322, 370, 373, 383
 Mrkšić, Radoslava 392
 Mrožek, Sławomir 274, 300, 302
 Mucić, Dragan 97, 102, 335, 336, 338
 Muhoberac, Fani 263
 Muhoberac, Mira 20, 21, 24, 26, 27, 29, 37, 257, 275, 276, 277, 278, 283
 Mujičić, Tahir 234, 284, 285, 286, 288, 289, 292, 295, 297
 Münch, Richard 189
 Munjin, Bojan 238
 Muradbegović, Ahmed 132, 198
 Murat, Nada 340
 Murtić, Edo 158
 Musa, Šimun 184
 Musorgski, Modest Petrovič 340, 343
 Mužić, Zoran 288, 325

 Nadilo, Branko 296
 Nagy, Peter 342
 Nalješković, Augustin Dživo 12
 Nalješković, Nikola 7-38, 133, 138, 277
 Nankov, Nikita 184
 Navojec, Larisa 392
 Nazor, Vladimir 300, 320
 Nedbal, Oskar 338
 Neruda, Jan 57
 Neubauer, Henrik 69
 Nikčević, Sanja 65, 90, 91, 102, 181, 184, 210, 211, 212, 284, 293, 354, 355, 361, 388, 389
 Nikolić, Mihovil 99

 Nižinski, Vaclav 350
 Nolte, Jost 192
 Nosić, Željko 394
 Novak, Slobodan 229, 234, 235
 Novak, Slobodan Prosperov 16, 17, 20, 26, 37, 126, 128, 129, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 140, 172
 Novaković Šarli, Dragutin 396
 Noverre, Jean Georges 349
 Nowák (Novak), Ivan 64
 Nučić, Hinko 69
 Nušić, Branislav 234, 299, 300, 301

 Obad, Vlado 100, 102
 Obelić, Vladimir 59
 Oberski 97
 Obradović, Petar 274
 Očak, Ivan 376, 379, 383
 Odak, Zoja 299
 Odorčić, Jasna 392, 393
 Offenbach, Jacques 70, 331
 Ognjenović, Vuk 341, 343, 344
 Ogrizović, Milan 76, 113, 114, 120, 132, 134, 136, 139, 290
 Ojdanić, Ecija 302
 Olić, Zlatan 308
 Opačić, Ozren 396
 Oraić Tolić, Dubravka 184, 185, 362, 363
 Oremović, Mia 158
 Orff, Carl 343
 Orlova, Olga 338, 351
 Orlykowski, Waclaw 344
 Orwell, George 300
 O'Shaugnessy, Michael 361, 368
 Ostermeier, Thomas 239
 Ožegović, Nina 245, 251

 Pagnol, Marcel 300, 303
 Paić, Žarko 234, 251
 Paković, Zlatko 272

Palada, Josip 300
 Palitzsch, Peter 191
 Palmotić, Junije 37, 129, 131, 263
 Palmović, Radovan 288
 Paljetak, Luko 179, 182, 185, 237, 241,
 265, 276, 278, 318, 329
 Papandopulo, Boris 59
 Paprašarovski, Marija 184
 Parmačević, Stjepan 114, 364
 Paro, Georgij 74, 76, 110, 114, 117, 118,
 121, 122, 123, 124, 137, 168, 187, 190,
 193, 195, 216, 217, 222, 223, 226, 237,
 238, 240, 244, 248, 251, 277, 288, 291,
 299, 308, 311, 312, 313, 314, 317, 389,
 396
 Parun, Vesna 171, 172, 174, 267
 Pasko Kazali, Antun 262
 Pavelić, Ante 155
 Pavešković, Antun 130, 140
 Pavičić, Jurica 236, 243, 251
 Pavić, Armin 129
 Pavić, Josip 69
 Pavićević, Borka 239, 252
 Pavis, Patrice 42, 44, 54
 Pavković, Tomislav 308
 Pavlekić, Radoslav 302
 Pavličić, Pavao 15, 25, 34, 35, 37
 Pavlova, Ana 350
 Pavlović, Cvijeta 55, 56, 57, 58, 177, 179,
 185, 382, 388
 Pederin, Ivo 37
 Pehr, Josef 321
 Pejković, Franjo 301
 Pekelman, Klement 335, 336, 337
 Peko, Anđelka 388
 Penčić, Sava 301
 Pende, Bucu 278
 Perči, Magda 340
 Peričić, Helena 175, 177, 178, 179, 180,
 184, 185, 186, 388
 Perić, Ivo 375, 383
 Perillo, Francesco Saverio 39, 41, 44, 49,
 50, 52, 53, 54
 Perišin, Frane 394
 Perko, Nevenka 351, 352
 Perković, Matilda 281, 282
 Perković, Vlatko 171, 177, 180, 183, 186,
 287, 303, 388, 389
 Perović, Romana 269
 Perušina, Mario 373
 Pervan, Slavko 340
 Peternai Andrić, Kristina 204, 388
 Petipa, Marius Ivanović 344, 349
 Petković, Jelka 338
 Petković, Ratko 340
 Petlevski, Sibila 137, 170, 248
 Petrak, Nikica 371
 Petranović, Martina 42, 54, 125, 360, 388,
 389, 392
 Petranović, Tomislav 344
 Petrović, David 326
 Petrović, Svetozar 359
 Petrušić, Antun 335
 Pfeiffer, Julius 92
 Pfeiffer, Karl Leopold 92
 Pfeiffer, Leopold 92
 Pfeiffer, Otto (Oton) 90, 92-103
 Pfeiffer, Otto pl. 92
 Pfister, Manfred 354, 355, 356, 357
 Pick, František 68
 Piller, Matija 17, 37, 38
 Pintarić, Antonija 327, 392
 Pintzka, Wolfgang 191
 Pipinić, Hermina 373
 Pirandello, Luigi 244, 272, 300, 303
 Planchon, Roger 226
 Planinc, Milka 238
 Platon 104-108, 110
 Plaut 290, 292, 300, 301
 Plazibat, Ivan 309

Plesić Bjelinski, Ljerka 343
 Plessner, Helmut 310, 317
 Pleše, Mladen 384
 Pleše, Oleg 246
 Pličanić, Edina 344
 Pliseckaja, Maja 345
 Plovanić, Darko 396
 Podgorska, Vika 365
 Podkovac, Zvonimir 353
 Podrug Kokotović, Milka 282
 Poe, Edgar Allan 76
 Pogačić, Vladimir 190
 Pokupić, Ivan 328
 Polić Kamov, Janko 142-151, 375
 Polić, Mirko 335, 337
 Polić, Štefica 337
 Poljak, Zoran 269
 Poljakov, Eugenija 340
 Ponsard, François 56
 Popadić, Momčilo 302
 Popov, Aleksej Dimitrijevič 219, 252
 Popović Sterija, Jovan 234, 301
 Popović, Bruno 200, 203
 Popović, Danica 337
 Popović, Dimitrije 231
 Popović, Jovan Sterija 300
 Popović, Mila 337
 Popp 95, 97
 Posavec Tušek, Vladimir 394, 395
 Potočnjak, Žarko 288, 289, 295, 297, 298
 Požar, Petar 379, 384
 Prenkaj, Amanda 368
 Prevert, Jacques 300, 302
 Previšić, Filip 344
 Prga, Marinko 396
 Prica, Čedo 244
 Prikril, Marija 58
 Primorac, Strahimir 249
 Pristaš, Goran Sergej 250
 Prodan, Nada 303
 Prokofjev, Sergej Sergejevič 343
 Proročić, Zoran 269
 Pros, Antoine 344
 Protrka, Marina 128, 141
 Prpić, Tomislav 132
 Puccini, Giacomo 71
 Pucić, Orsat Medo 262, 280
 Puh, Rikard 187, 189, 388
 Puljizević, Jozo 191, 193, 211, 225, 252
 Puškin, Aleksandr Sergejevič 300, 302
 Putica, Nevenka 269
 Putica, Sanja 279
 Rabadan, Vojmil 300, 301, 320, 321
 Racine, Jean 59
 Radaković, Borivoj 137
 Radić, Tomislav 236
 Radnović Glumac, Milica 252
 Rado, James 340
 Radojević, Dino 134, 164, 168, 191, 197,
 220, 223, 225, 230
 Radojević, Gracija 266
 Radoš, Filip 302
 Radošević, Mijo 147
 Radović, Bojana 295
 Radović, Branka 340
 Radović, Dušan 300, 301
 Radulović, Jovan 234
 Rafolt, Leo 16, 38, 135, 141
 Ragni, Gerome 340
 Raguž, Matko 298
 Rahmanjinov, Sergej Sergejevič 270
 Raić, Ivo 66-77, 152, 153, 398
 Rajčić, Biserka 252
 Ranković, Aleksandar 164
 Ranjina, Nikša 12
 Raos, Ivan 181, 300
 Raponja, Robert 288
 Rašica, Božidar 158, 165
 Reinhardt, Max 66, 67, 68, 69, 70, 73, 77,
 152, 213, 223, 252

Reisig, Camille 334
 Reiss, Braco 80
 Relja, Slaven 302, 303, 305
 Režić, Vesna 392
 Rimski Korsakov, Nikolaj 338
 Rischbieter, Henning 187
 Ristić, Ljubiša 234, 235, 237, 245
 Robida, Albert 378
 Rodgers, Richard 343
 Rogić, Ivan 236, 252
 Rogošić, Slaven 307
 Rogoz, Zvonimir 224
 Rojas, Fernando de 237, 322
 Roje, Ana 339
 Roje, Nando 157
 Roksandić, Drago 180, 185
 Roksandić, Duško 139
 Ronconi, Luca 137
 Rösch, Adolf 334
 Rostand, Edmond de 67
 Rošić, Marijana 175, 388
 Rottonar, Franz Angel 334
 Rouyer, Philippe 342
 Rózewicz, Tadeusz 236
 Roždestvenskaja, Natalija 217, 218, 252
 Rubin, Don 342
 Rückert, Friedrich 334
 Rucović, Katica 97
 Runtić, Ivo 190
 Rust, Josef 333, 334
 Ruzzante *vidi* Beolco, Angelo
 Ružička Strozzi, Marija 332, 363, 368
 Ružić, Igor 294, 297

 Sablić Tomić, Helena 39, 388
 Sabljak, Tomislav 252, 255
 Saint-Saëns, Camille 338
 Sajević, Ivana 332
 Sajko, Ivana 229, 235, 252
 Salamunović, Honorije 13

 Sanader, Ivo 245, 256
 Sandrock, Adele 334
 Sarajčić, Ivan 159
 Saramago, José 107, 108
 Sardou, Victorien 56
 Sarka, Elza 340
 Sarkozy, Nicolas 233
 Sartre, Jean-Paul 371
 Savicki, Kiril 339
 Savić, Gavro 332
 Savić, Tonka 332
 Savić, Žarko 323
 Savin, Argene 335, 339, 340, 341
 Savin, Dragutin 340
 Savin, Igor 340
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 105,
 106
 Schiller, Friedrich 58, 59, 152, 200
 Schmaus, Giza 337, 338
 Schmidt, Anita 392
 Schmidt, Wolf Gerhart 188
 Schneider Siemssen, Günther 344
 Schnitzler, Arthur 338
 Schram, Dick 204, 205, 211
 Schulz, Julius 332
 Schumann, Robert 72
 Scribe, Eugène 58, 71, 72, 330
 Sečak, Svebor 335, 342
 Seferović, Abdulah 237, 249, 252, 322,
 325, 329
 Seferović, Sonja 253
 Sekelez, Marija 299, 366
 Sekelj, Laslo 236, 252
 Selem, Petar 47, 54, 192, 222, 241, 245,
 252
 Semjonov, Mihail 335, 337, 338
 Senečić, Željko 290, 292, 373
 Senker, Boris 52, 54, 109, 128, 150, 172,
 178, 183, 195, 224, 226, 233, 234, 244,
 246, 252, 253, 284, 285, 286, 288, 289,

- 292, 295, 297, 349, 356, 364, 365, 387,
388, 389, 390
- Senker, Ivana 246
- Seršić, Hrvoje 327
- Shakespeare, William 66, 69, 73, 94, 105,
107, 138, 154, 157, 188, 189, 198, 202,
237, 240, 288, 289, 290, 291, 293, 294,
299, 300, 301, 306, 323, 329, 372, 382
- Sidor, Dubravko 263
- Silobričić, Dobroslav 295
- Simhandl, Peter 104
- Simić, Novak 158
- Simonelli, Richard 299, 300
- Sinovčić, Dean 384
- Sivoš, Leona 344
- Skendžić, Adam 326
- Skok, Joža 108
- Slamnig, Ivan 179, 186
- Slavick, Carl 330
- Sloterdijk, Peter 104
- Slunjski, Ivana 239, 253
- Slunjski, Željko 366
- Smetana, Bedřich 56
- Smiljanić, Božidar 373
- Smith, Adam 206
- Sofoklo 106, 180
- Sokolović Bertok, Semka 238, 253, 365
- Solar, Milivoj 235, 236, 253
- Soldo Čabraja, Ivana 392
- Soulariac, A. 293
- Spačil, Leo 321
- Spaić, Kosta 59, 60, 158, 164, 165, 166,
167, 168, 187, 224, 241, 242, 244, 248,
253, 263, 288
- Spalatin, Krsto 155, 170
- Spyri, Johanna 301
- Srbljanović, Biljana 241
- Srdoč Konestra, Ines 10
- Sremec, Nada 163
- Srnec Todorović, Asja 137
- Sršan, Stjepan 38, 92, 102
- Sršen, Ivana 269
- Sršen, Matko 233, 253, 267, 277
- Stadelbauer, Maria 334
- Stadler, Jane 361, 368
- Stamać, Ante 110, 186, 220
- Stamać, Truda 220
- Stamatović, Miroslav 267, 269
- Stamenković, Vladimir 234, 253
- Stanić, Mirej 275, 276, 277, 278, 279
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič 213,
217, 218, 219, 220, 222, 252, 253, 311,
317
- Stanković, Aleksandar 378, 383
- Stanković, V. 321
- Stanojević, Ljubomir 335, 343
- Starčević, Antun 57
- Stary, Mladen 165
- Steiger, Emil 117
- Steinbeck, John 164, 165
- Stensky, Louise 334
- Stephan, Anton 332
- Stilinović, Marijan 163
- Stipančić, Branka 243, 254
- Stipčević, Augustin 158, 190, 192, 225
- Stojaković, Branko 237
- Stojan, Slavica 38
- Stojković, Toša 97
- Stone, Nicole 382
- Stoppard, Tom 188, 265, 300, 306, 323
- Strasberg, Lee 311, 317
- Strauss, Johann 274
- Strauss, Richard 76
- Strindberg, August 68, 143, 144,
149
- Strmotić, Franko 307
- Strozzi, Maja 73
- Strozzi, Tito 59, 77, 78, 79, 80, 87, 88, 89,
132, 137, 191, 197, 211, 303
- Stulli, Vlaho 37, 133

Stupica, Bojan 157, 190, 191, 224
 Stupica, Mira 224, 254
 Stupin Lukašević, Tatjana 142, 150, 388
 Suhi, Jelena 340
 Suhi, Stjepan 335, 340
 Sulić, Veseljko 352
 Supek, Ivan 178, 181, 186
 Suppé, Franz 330
 Suvín, Darko 204, 205, 208, 212
 Svetec, Ivan 300
 Sviben, Zlatko 213, 217, 238, 241, 254, 288, 388
 Sviličić, Ognjen 308
 Svoboda, Dinko 59
 Svrtan, Boris 234, 288, 298, 315

 Šantak, Mirjana 340
 Šapro, Lino 266
 Šarić Kukuljica, Doris 266, 271, 282
 Šarić, Andrea 322
 Šarić, Krunoslav 263, 282, 294
 Šegedin, Petar 158
 Šehović, Feđa 27, 137, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 278, 279, 282
 Šenoa, August 55-65, 75, 91, 130, 134, 136, 138, 290, 291, 292, 295, 300, 302, 322, 363
 Šenoa, Branimir 72, 153
 Šenoa, Milan 56, 75, 130, 132
 Šerbedžija Rade 265, 378
 Šerment, Mladen 158
 Šešelj, Stjepan 285, 288, 295, 296, 297
 Šibl, Ivan 244
 Šicel, Miroslav 150
 Šimić, Ivica 308
 Šimić, Zvončica 281, 282
 Šimundža, Drago 181, 186
 Širola, Mladen 300, 301
 Škarić, Ivo 240, 254
 Škavić, Đurđa 243, 254
 Škavić, Josip 158
 Škiljan, Mladen 158, 159, 161, 164, 165, 168, 170, 224
 Šklovski, Viktor 261, 268, 269, 270
 Škomrlj, Ika 344
 Škrabe, Nino 234, 250, 284, 285, 286, 288, 289, 291, 292, 295, 297, 367
 Škreblin Domačinović, Zvonka 343
 Škrobica, Vanja 307
 Šnajder, Božidar 344
 Šnajder, Slobodan 137, 180, 181, 186, 197-203, 225, 234, 237, 240, 254
 Šoletić, Glorija 277
 Šoljan, Antun 178, 180, 182, 186, 299, 300
 Šovagović Despot, Anja 367, 369
 Šovagović, Fabijan 137, 139, 166, 170, 193, 195, 225, 238, 254, 311, 312, 314, 315, 317, 373
 Šovagović, Filip 137
 Šparemblek, Milko 396
 Špišić, Davor 137
 Šram, Ljerka 364, 367
 Šrepel, Milivoj 129
 Štajduhar Zoff, Zoran 382
 Štark, Zorislav 341
 Štaubringer, Z. 302
 Štern, Zvonko 340
 Štivičić, Ivo 191, 370-378, 380-382, 384
 Štrlek, Marijan 396
 Štrljić, Milan 245
 Šubić, Ivo 165
 Šugar, Ivan 18, 38
 Šulek 18
 Šulić, Irena 267
 Šumovska, Hermina 152
 Šundalić, Zlata 7, 12, 13, 34, 35, 38, 388
 Šurmin, Đuro 126, 128, 129, 130, 131, 132, 141
 Švaljek, Antun Boris 108
 Švelec, Franjo 15, 25, 35, 36, 38

Tadić, Duka 158
 Tadić, Ljuba 197
 Tadijanović, Dragutin 115, 118, 120, 150, 151
 Tagore, Rabindranath 300
 Tanhofer, Tomislav 299, 338
 Tatić, Zorka 337
 Tenschert, Joachim 191
 Tenžera, Veselko 190, 193, 254, 287
 Terentjev, Ivan 261, 272
 Timofejevna Semjonovna, Marina 337
 Tintor, Vladimir 392
 Todorović, Anđelija 247
 Tokić, Katja 307
 Tomas, Teodor 163
 Tomasović, Mirko 58, 364
 Tomašević, Slavica 281
 Tomašić, Hinko 339
 Tomičić Buntauli, Edvard 288
 Tomić, Ana 279, 308
 Tomić, Anica 286
 Tompa, Kamilo 158
 Tonin, Boris 340
 Tonković Dolenčić, Ana 387, 392, 393
 Torbarina, Josip 240
 Torjanac, Dubravko 269
 Torjanac, Marko 315
 Torjanac, Zvonko 286
 Toth Šubajković, Dunja 323
 Tralić, Darko 280
 Trask, Robert Lawrence 118
 Truhović, Đuro 339
 Trdak, Dean 246
 Treščec Branjski, Vladimir 71, 115, 122, 152, 153
 Trifunović, Boško 301
 Tripalo, Miko 244
 Trnka, Emanuel 75
 Trojan, Ivan 354, 356, 388, 389
 Tucić, Srđan 113, 139
 Tudaković, Hilda 340
 Tudaković, Inga 341
 Tudaković, Nenad 341
 Tudišević, Marin 130
 Tudor, Jolanda 307
 Tuđman, Franjo 230, 232, 244
 Tuđman, Miroslav 251
 Tuljakova, Marija 337, 338
 Tunjić, Andrija 251, 271
 Turina, Drago 389
 Tutnjević, Željko 267, 269, 280
 Twain, Mark 300, 301
 Ubersfeld, Anne 357, 358, 360
 Udovički, Lenka 380, 381
 Uglješa, Branko 340
 Ugrešić, Dubravka 224, 255, 290
 Uhlik, Adolf 330
 Uhlik, Ferdinand 330
 Uhlik, Franz 330
 Uhlik 330
 Uhlik, obitelj 330
 Ujević Galetović, Marija 390
 Ujević, Mate 143, 390
 Unger, William 69
 Urban, J. 338
 Urban, Pavo 273
 Urem, Mladen 149, 150
 Ustinov, Peter 164
 Utzerath, Hansjörg 188
 Uvanović, Željko 388
 Uvodić Splićanin, Marko 299, 303, 304, 305, 307, 308
 Valent, Milko 137
 Valentić, Tonči 247
 Valeri, Igor 341
 Varjačić, Marijan 104, 108, 387, 388, 396
 Vasta, Nicoletta 179, 185
 Vašek, Otakar 57

- Vašiček, Pavel 323
 Vavra, Nina 66, 68, 69, 134, 364
 Veber, Anica 337
 Veček, Petar 260, 264
 Velkovska, Kostadinka 264
 Verdi, Giuseppe 71, 72
 Verli, Alfons 143
 Vetranović, Mavro 7, 12, 13, 16, 24, 276
 Vico, Giambattista 181
 Vidali, Ivan 12, 13
 Vidanović, Luči 326
 Vidas Vidović, Jasna 170
 Vidić, Ivan 137
 Vidošević, Vjekoslav 171
 Vidović, Ivica 265, 299, 300
 Vigato, Teodora 237, 255
 Vilar, Jean 164, 165, 221, 222, 226, 253, 255
 Vilhar, Bogumila 69
 Violić, Božidar 74, 76, 122, 137, 139, 168, 187, 223, 225, 226, 234, 235, 238, 251, 255, 256, 288, 293
 Visarionovič Staljin, Josif 196
 Viskiđ, Vinko 225
 Visković, Nikola 19, 35, 38
 Visković, Velimir 141, 151, 375, 383, 384
 Vitez, Grigor 300
 Vitez, Ivan Goran 288, 290, 292
 Vitez, Zlatko 260, 284-288, 290-292, 294-298
 Vitrac, Roger 306
 Vlačić Ilirik, Matija 210
 Vladović, Borben 245, 248, 253
 Vlašić, Antonia 279
 Vnuk, Gordana 255
 Vodnik, Branko 17, 20, 21
 Vodopić, Mato 262, 280
 Vodopija, Božo 246
 Vogel, Anton 334
 Vojnović, Gjena 261, 279, 280
 Vojnović, Ivo 74, 75, 76, 77, 113, 133, 136, 184, 261, 262, 263, 266, 275, 276, 277, 279, 280
 Voltaire 59
 Vončina, Josip 35, 36, 38
 Vončina, Nikola 186, 221, 251, 255, 371, 373
 Vranyczany Dobrinović, Ambroz 335
 Vranyczany Dobrinović, Klotilda 335
 Vražić, Anatol 337, 338, 339
 Vrbanić, Anka 77
 Vrgoč, Dubravka 239, 255
 Vučetić, Šime 90, 91, 102
 Vujičić, Borislav 137, 290, 291, 295
 Vujović, Olga 247, 254
 Vukelić, Zvonimir 75
 Vukmanović, Svetozar 164
 Vukosavić, Sebastijan 279, 280
 Vukov Colić, Dražen 116, 119, 121
 Vuković, Dubravko 269
 Vuković, Goran 269
 Vuković, Katarina 264
 Vuković, Siniša 308
 Vuković, Suzana 392
 Vuksan Barlović, Zora 335, 336, 337
 Vušković, Marko 73
 Vušović, Predrag 266, 267, 269, 278, 279, 280
 Vvedenski, Aleksandr 261, 268, 269, 271
 Wagner, Richard 71, 72
 Waldech, Maria 334
 Walser, Martin 187
 Weber, Carl Maria von 338, 339
 Wedekind, Frank 68, 73, 95
 Weigel, Helen 187
 Weill, Kurt 340
 Weiss, Peter 187, 225
 Wekwerth, Manfred 191
 Wells, Herbert George 378

Werlich, Egon 151
 Wilde, Oscar 76, 327
 Wilder (Vilder), Većeslav 379
 Willet, John 208
 Wilson, Robert 273
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy 261, 271
 Wolf, Radovan 320
 Wolski, Juliusz 321

 Zagorec, Mirjana 392
 Zagorka, Marija Jurić 285, 290, 292, 293,
 295, 364
 Zajc, Ivan 57, 59, 68, 72, 130, 154, 330,
 331, 341
 Zarrilli, Phillip 127, 141
 Zawadowski, Kazimierz 237
 Zec, Daniel 92, 102
 Zedniček, Radovan 267, 269
 Zekić, Latica 281, 282
 Zelenika Konjević, Sunčana 396
 Zich, Helene 334
 Zidić, Igor 243, 255, 300
 Zillmann, Dolf 208, 209, 210, 212
 Zlatar, Andrea 235, 255
 Zlodre, Jakša 266

 Zoranić, Petar 237
 Zorica, Željko 137
 Zoričić, Zvonimir 298
 Zovko, Ilija 300, 308, 309
 Zovko, Josip 308
 Zuppa, Vjeran 137, 193, 222, 223, 226,
 234, 238, 242, 243, 251, 256
 Zuzorić, Cvijeta 277
 Zuzorić, Lukrecija 7
 Zvrko, Ratko 300

 Žagar, Vjera 158
 Žanko, Dušan 155
 Žanko, Miloš 159
 Žeravica, Katarina 39, 388
 Žigmanov, Tomislav 290, 297
 Žigo, Lada 306
 Žitnik, Jasna 279, 280
 Živančević, Milorad 57
 Živić, Tihomir 330
 Živković, Milan 250
 Žmegač, Viktor 110, 151, 184, 190
 Žunec, Ozren 104, 109
 Župan, Mira 365
 Žužul, Ivana 126, 130, 131, 133, 135, 141

SUMMARY

The theatre and scholarly event **Krleža's Days in Osijek** was founded in 1987 when a splendid monument to Miroslav Krleža, a work of Zagreb sculptress Marija Ujević, was erected in Osijek. However, it was not until 1990 that **Krleža's Days in Osijek** took their present form of the theatre conference dealing in the Croatian dramatic literature and theatre as well as the theatre related exhibitions and promotions of recently published plays and academic works. It was at this point that the Department of Theatre Studies, Institute for the Literature and Theatre Studies of the Croatian Academy of Sciences and Arts, today the Department of Croatian Theatre History, Institute for the History of the Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb and the Faculty of Education, today the Faculty of Philosophy in Osijek joined with the Croatian National Theatre in Osijek in co-organising the **Krleža's Days in Osijek**. Throughout the twenty-four years, from 1990 to 2013, twenty-three conferences were held (**Krleža's theatre today**, 1990; **Tasks and achievements of contemporary Croatian theatre studies**, 1991; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian history**, 1992; **Krleža our contemporary**, 1993; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part one, 1995; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part two, 1995; **Osijek and Slavonia – Croatian dramatic literature and theatre**, 1996; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part one, 1997; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part two, 1998; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian literature**, 1999; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part one, 2000; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part two, 2001; **Genres in Croatian dramatic literature and professions in Croatian theatre**, 2002; **Croatian dramatic literature and theatre in the light of aesthetic and historical standards**, 2003; **Native and European in Croatian drama and theatre**, 2004; **Body, word and space in Croatian drama and theatre**, 2005; **Time and space in Croatian drama and theatre**, 2006; **100 years of Croatian national theatre in Osijek / History, theory and practice – Croatian dramatic literature and theatre**, 2007; **Text, subtext and intertext in Croatian drama and theatre**, 2008; **Croatian drama and theatre and society**, 2009; **Croatian and foreign drama and theatre historians**,

theatre scholars and critics, part one, 2010; **Croatian and foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics**, part two, 2011; **The Theatre of Krleža**, 2012; **The coexistences and conflicts in Croatian drama and theatre**, 2013), and twenty-three proceedings of the conference published.

The proceedings of the conference **Krleža's Days in Osijek 2013 – The coexistences and conflicts in Croatian drama and theatre** held in Osijek in December 2013 consist of twenty-seven papers, chronology, theatre repertoire, the speech held in front of Miroslav Krleža's monument, editor's note and index. The authors of the papers are penmen, literary and theatre scholars, and theatre artists.

Envisaging the conference as the scholarly reply to topical issues of the time, the Conference Board decided to ask the question of the coexistences and conflicts in Croatian drama and theatre, and to stress the importance of reflecting on the traditional dramatic theatre and avant-garde post dramatic theatre, on writers' and directors' view on performance, on verbal and nonverbal theatre, as well as on institutional and alternative and independent theatres. The question is viewed as both continuous and constitutive agent of historical processes within theatre culture, and as ethical and civilizational marker of tolerance towards the Other.

The topic aimed to cover the entire span of Croatian drama and theatre history. However, this year's papers once again showed the lack of wider interest in national theatre prior to the National Revival, with the exception of Zlata Šundalić, who wrote about the flora and fauna in Nikola Nalješković's plays, and Helena Sablić Tomić and Katarina Žeravica, who wrote about the sacral and profane elements in 16th and 17th century Croatian religious drama.

Cvijeta Pavlović analyses August Šenoa's translation and adaptation of libretto for Charles Gounod's opera *Faust*, with special emphasis on Šenoa's attempts to provoke more interest for French literature and culture in Zagreb. Antonija Bogner Šaban reveals specific acting and staging qualities of Ivo Raić in various aspect of his artistic work. Vinko Brešić compares the dramatization of Ivana Brlić Mažuranić's novel *The Strange adventures of Hlapić the Apprentice* by the author herself and the one written by Tito Strozzi. Marijan Varjačić discusses the difference between the playful and serious elements in kajkavian theatre. Alen Biskupović writes about the Osijek theatre reviews of Otto Pfeiffer in "Die Drau" paper from 1910 to 1916, discussing also the naturalisation of German population in Osijek and its acceptance of the Croatian national identity. Anica Bilić deals with Georgij Paro's stage adaptation of Antun Gustav Matoš' s play *Close to nothing* in comparison to the one-act play *Samobor train station* by Joza Ivakić and *Leda* by Miroslav Krleža. Martina Petranović comments on the status of Croatian drama and theatre topics in Croatian literary histories written by Đuro Šurmin, Slavko Ježić, Ivo Frangeš, Slobodan Prosperov Novak and Dubravko Jelčić.

Tatjana Stupin Lukašević offers a bold comparison of plays written by Janko Polić Kamov and Miroslav Krleža. Snježana Banović discusses stage director Branko Gavella

and the formation of Croatian theatre politics in the 20th century, as well as Gavella's position between the politics and the idea of a new theatre.

The following two texts analyse dramatic literature. Vlatko Perković analyses the relation between form and poetic content in play *Mary and Mariner* by Vesna Parun. Helena Peričić and Marijana Roščić develop several models of articulating the political, polemic and subversive in the 20th century Croatian drama.

Prominent Croatian stage director Zlatko Sviben in *Ethics and Cosmetics of contemporary theatre* polemically discusses the relation of social responsibility and theatre. Mira Muhoberac writes about the coexistence of Croatian institutional and alternative scene, focusing on Dubrovnik Student theatre Lero. Kristina Peternai Andrić studies empathy versus alienation in contemporary drama theory, discussing the idea that drama has the emphatic potential to activate the recipient's emotions and to serve as a medium for better understanding of the Other, as well as to influence the identity formation and to motivate the pro-social actions.

Rikard Puh analyses Georgij Paro's staging of Günter Grass's *The Plebeians Rehears the Uprising* in ITD Theatre in 1971 viewing it as top example of political theatre in Croatia and ex-Yugoslavia. Darko Gašparović attempts to untangle the conflict between playwright Slobodan Šnajder and his opponents who accused him of falsifying the character of Branko Gavella in *Gamlett*.

Two papers deal with the ballet. Maja Đurinović stresses the distinctions and similarities between ballet and modern dance in Croatia, while Stanislav Marijanović and Tihomir Živić reflect on the formation and dissolution of the Croatian National Theatre in Osijek ballet ensemble.

Sanja Nikčević writes about the poetics of theatre group Histrioni, and Ivan Bošković about the repertoire of the City Youth Theatre in Split. Dubravka Crnojević Carić poses the intriguing question of actor's independence as theatre / performance obstacle. Livija Kroflin discusses the interactive coexistence of puppet and live performer on stage. The concluding text of Suzana Marjanić studies the relation of plays and prose in television, using as the example Ivo Štivičić TV adaptations of Krleža, and Ivo Štivičić play *Shakespeare in Kremlin*.

SADRŽAJ

SUPOSTOJANJA I SUPROTSTAVLJANJA U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

Zlata Šundalić: Flora i fauna Nalješkovićevih <i>Komedija</i>	7
Helena Sablić Tomić i Katarina Žeravica: Sakralno i profano u starohrvatskim crkvenim prikazanjima 16. i 17. stoljeća	39
Cvijeta Pavlović: Šenoin prijevod libreta opere <i>Faust</i> Charlesa Gounoda	55
Antonija Bogner-Šaban: Posebnosti i srodnosti Raićeve kazališne metode na tri razine umjetničke djelatnosti	66
Vinko Brešić: Kako je Ivana dramtizirala <i>Šegrta Hlapića</i>	78
Alen Biskupović: Dramski kritičar Otto (Oton) Pfeiffer u Osječkom listu "Die Drau"	90
Marijan Varjačić: Platonov Zakon / Šala i ozbiljnost u kajkavskom kazalištu	104
Anica Bilić: Komedija <i>Malo pa ništa</i> , izazov za <i>pošteno pero</i> Antuna Gustava Matoša i hrvatsko kazalište	113
Martina Petranović: Hrvatska dramska književnost i kazalište u hrvatskim povijestima književnosti	125
Tatjana Stupin Lukašević: Komparacija Kamovljeva i Krležina dramskog stvaralaštva	142
Snježana Banović: Branko Gavella i oblikovanje naših kazališnih politika u 20. stoljeću – između politike i ideje novoga teatra	152
Vlatko Perković: Dramska forma i poetski sadržaj	171
Helena Peričić i Marijana Roščić: Neki obrasci artikuliranja političkog i polemičkog u hrvatskoj drami druge polovice 20. st.	175
Rikard Puh: Uspjela neuspjela revolucija 1971. u Zagrebu. O predstavi <i>Plebejci uvježbavaju ustanak</i> na sceni Teatra ITD	187
Darko Gašparović: Kontroverze oko <i>Gamleta</i> Slobodana Šnajdera	197
Kristina Peternai Andrić: Empatija nasuprot otuđenja u suvremenoj teoriji drame....	204
Zlatko Sviben: Etika i kozmetika u <i>društvo</i> kazališnoj izvedbi	213
Mira Muhoberac: Hrvatska institucionalna i izvaninstitucionalna kazališna scena: supostojanje i/ili suprotstavljanje? – Primjer Studentskoga teatra Lero iz Dubrovnika	257
Sanja Nikčević: Poetika Kazališne družine Histrion ili čuvari afirmativnog kazališta	284

Ivan Bošković: Što je mlado u Gradskom kazalištu mladih Split.....	299
Dubravka Crnojević-Carić: Glumčeva samostalnost, pokretač ili smetnja kazalištu / izvedbi	310
Livija Kroflin: Interaktivno supostojanje lutke i glumca u lutkarskoj predstavi	318
Stanislav Marijanović i Tihomir Živić: Baletni ansambl u Osijeku od supostojanja do nestajanja	330
Maja Đurinović: Balet i suvremeni ples	346
Ivan Trojan: Subjektivnost recentne hrvatske kazališne kritike (dramske)	354
Lucija Ljubić: Hrvatsko kazalište i mediji – iz ženskoga glumačkog kuta	361
Suzana Marjanić: Scenaristička dramaturgija Ive Štivičića ili od <i>Vražjeg otoka</i> do Kremlja.....	370

PRILOZI

Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku	387
Boris Senkar: Pod spomenikom velikanu	390
Martina Petranović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku	392
B. H.: Napomena	398
Martina Petranović: Kazalo imena.....	399
Summary	421

Za nakladnike:
Miroslav Čabraja
akademik Pavao Rudan
Loretana Farkaš

Na naslovnici:
Tri kavaljera frajle Melanije
Hrvatsko narodno kazalište
u Varaždinu

Likovno uređenje:
Branko Hećimović

Lektura:
Maja Silov Tovernić

Korektura:
Branko Hećimović

Unos u računalo:
Tatjana Skendrović

Grafički urednik:
Ranko Muhek

Tisak i prijelom:
Tiskara Zelina d.d.

Naklada:
300 primjeraka

Tiskanje dovršeno:
studen 2014.

