



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU
2014.

Utemeljitelj
KRLEŽINI DANA
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

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

Pokrovitelji
KRLEŽINI 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 000918496.

ISBN 978-953-347-057-3

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

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2014.

KOMPLEKS OBITELJI I ČETVRT STOLJEĆA TRANZICIJE I
GLOBALIZACIJE U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

*

DVADESET I PET GODINA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU

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 2015 .

Odbor Krležinih dana

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

Recenzenti:

Dubravko Jelčić
Pavao Pavličić

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

**KOMPLEKS OBITELJI
I ČETVRT STOLJEĆA
TRANZICIJE I GLOBALIZACIJE
U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU**



DRAMATIZACIJE I UPRIZORENJA OBITELJSKIH SVEČANOSTI U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

1.

Kad je prije točno deset godina vodstvo Dana Hvarškoga kazališta odlučilo promijeniti njihovu *konceptiju* pa su, nakon puna tri desetljeća održavanja skupova i objavljivanja zbornika posvećenih pojedinim razdobljima hrvatske književnosti i hrvatskoga kazališta te nekolicini izabranih autora,¹ zaredali skupovi i zbornici o posebnim temama i motivima što se provlače kroz sve ili gotovo sve, kako se nekoć govorilo, *stilske formacije*² naše dramske umjetnosti, prve su na red, godine 2004., došle *igra i svečanost u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. U zborniku 31. Dana, objavljenom sljedeće godine,³ mogu se tako naći priopćenja o *svečanosti u hrvatskoj ranonovovjekoj epici* (Dunja Fališevac), o *Molièreovim svečanostima à la ragusaine* (Cvijeta Pavlović), o *trpezarijskim svečanostima u slavonskoj književnosti 18. stoljeća* (Milovan Tatarin), o *svečanosti gozbe i siromaštvu stola u komedijama Tituša Brezovačkog* (Nikola Batušić), o *svečanostima i dramskim prigodnicama u osječkom kazalištu* (Stanislav Marijanović), o *motivju plesa kao igre i svečanosti riječi u A. B. Šimića i pjesnika iz časopisa Der Sturm* (Branka Brlenić-Vujić), o *Krležinu Kraljevu i sajmu sv. Stjepana kao narodnoj svečanosti* (Branko Hećimović), o *Kamenom gostu na panonskom proštenju*, to jest o *vitalističkim svečanostima* u Krležinim pjesničkim, dramskim i pripovjednim tekstovima (Zoran Kravar), o *oblicima građanske razbibrige – zabavama i svečanostima – u dnevnicima*

¹ U prvom nizu od 12 skupova i zbornika bio je to samo Krleža, a u drugom nizu od 28 skupova i zbornika po jedan je skup bio posvećen Luciću, Maruliću pa Ianusu Pannoniusu, a jedan su podijelili Nalješković i Vetranović.

² Pojam *stilske formacije* u našu je znanost o književnosti uveo Aleksandar Flaker. Prema vlastitim riječima, *svjesno ga je prvi put upotrijebio u članku O realizmu, objavljenom u časopisu „Umjetnost riječi“ 1958, br 2. Dokraja ga je razradio u knjizi Stilske formacije* (Liber, Zagreb 1976.), iz koje i preuzimam ovaj podatak (str. 11).

³ *Dani Hvarškoga kazališta*, knj. 31: *Igra i svečanost u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Ur. Nikola Batušić i dr. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug, Zagreb – Split 2005.

Franje pl. Cirakija (Helena Sablić Tomić), o *igramama i svečanostima u splitskomu kazalištu između dva svjetska rata* (Anatolij Kudrjavcev), o operi *Družijanca* Josipa Andrića kao uprizorenju običaja koji *pripada tzv. svečanostima godišnjega ciklusa koje slave plodnost* (Antonija Bogner Šaban), o *igri i svečanosti u dramskim djelima Mladena Barbarića* (Anica Bilić), o *igri, obredu, svečanosti ili izvedbi – u dramskim tekstovima Josipa Stošića* (Goran Rem), o *parodiranju svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami* (Ana Lederer) i, napokon, o *isprepletanju igre / svečanosti u Šoljanovoj Romanci o tri ljubavi* (Helena Peričić). O svečanostima u hrvatskoj književnosti, ne samo dramskoj, i u hrvatskom kazalištu, također ne samo dramskom, već se prije jednoga desetljeća, dakle, govorilo na hvarskom skupu, koji je po mnogo čemu blizak ovome, osječkom skupu, ali govorilo se tada u Hvaru uglavnom o svečanostima na široj društvenoj i na kazališnoj pozornici, eventualno o književnosti i kazalištu kao svečanostima, ne toliko u doslovnom značenju koliko u prenesenom, kao o svečanostima riječi i svečanostima duha. Svečanosti u užim, obiteljskim okvirima spomenula je samo Ana Lederer u kratkom priopćenju o njihovu parodiranju */o/dvajanje/m/ sadržaja od forme* u dvije suvremene hrvatske drame. Odnosilo se to na proslavu rođendana u *Svinjama* Tomislava Zajeca i svadbu u *Ptićicama* Filipa Šovagovića.⁴

Neuobičajeno za znanstvene i stručne tekstove, pretežit dio autorica i autora objavljenih priopćenja nije točno odredio kako razumije *igru i svečanost* nego je pošao od pretpostavke da postoji konsenzus o smislu, značenju i uporabi tih pojmova, odnosno termina. Dunja Fališevac, međutim, na početku studije *Svečanosti u hrvatskoj ranonovovjekoj epici* nudi iscrpno određenje naslovnoga pojma, koje vrijedi citirati uz manja kraćenja jer se i u ovom priopćenju o svečanosti govori uglavnom u istom smislu:

*Riječ i pojam 'svečanost' ima u hrvatskom jeziku dva značenja: 1) svečanost označava čin, radnju posvećenu važnom događaju kojem se što slavi uz određene ceremonije, događaj koji je svečan sam po sebi; pritom se riječ svečanost odnosi na karakter samog događaja; u tom značenju riječ svečanost gotovo da je sinonimna sa značenjem riječi ceremonija, spektakl. Svečanost je događaj nadsubjektivne, nadindividualne naravi često povezan s institucijama vlasti i moći ili pak društveno privilegiranim grupama /.../; 2) svečanost označava svaki događaj koji sam po sebi može biti i jednostavan, prozaičan, pa i banalan, ali se kadikad izvodi tako da dobiva karakteristike svečanosti, odnosno stav gledatelja ili izvjestitelja o događaju pridaje mu karakteristike svečanosti; u tom slučaju karakteristike svečanosti daje mu individualan, subjektivan stav promatrača.*⁵

Govoreći o *parodiranju svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami*, Ana Lederer pak društvene činove koji su izvrgnuti scenskoj parodiji, pozivajući se pritom na Ivana Lozicu i

⁴ Usp. Ana Lederer, *Parodiranje svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami*. U: *Dani Hvarškoga kazališta*, knj. 31: *Igra i svečanost u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Ur. Nikola Batušić i dr. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug, Zagreb – Split 2005., str. 395-405.

⁵ Dunja Fališevac, *Svečanost u hrvatskoj ranonovovjekoj epici*. U: *Dani Hvarškoga kazališta*, knj. 31: *Igra i svečanost u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Ur. Nikola Batušić i dr. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug, Zagreb – Split 2005., str. 5.

njegovu knjigu *Izvan teatra*,⁶ shvaća kao događaje, radnje i / ili izvedbe što pripadaju *različitim i brojnim žanrovima teatralnih zbivanja u svakodnevicu – od svečanih otvaranja, skupova, primanja, akademija, političkih i sportskih skupova do rođendana, svadbi i pogreba /.../ – dakle, u svim oblicima raznolike ljudske djelatnosti predstavljanja koje uz kazalište uključuje i niz nekazališnih žanrova*.⁷ Na početku su toga niza, koji se dakako može dopuniti drugim *nekazališnim žanrovima*, javne, državne, društvene, političke, strukovne i ine svečanosti, na njegovu kraju svečanosti koje kadikad mogu biti javne, kao primjerice rođendani, svadbe i pogrebi državnika ili medijskih zvijezda, ali mogu, pa u većini primjera i jesu, biti strogo privatne, obiteljske.

U tekstu usredotočenu na obiteljske svečanosti u prošloj ili suvremenoj, našoj ili tuđoj kulturi svakako bi trebalo točno odrediti o kojim je vrstama svečanosti i o kakvim obiteljima riječ te ih onda, tako određene, klasificirati na temelju primjerenih kriterija. Ovdje, međutim, neće biti riječi o svim vrstama obiteljskih svečanosti, njihovim povodima, oblicima i svrhama, nego o dramatizacijama te uprizorenjima zbivanja, odnosno aktivnosti koje prepoznajemo kao obiteljske svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami i suvremenom hrvatskom kazalištu, pa će i pristup biti prilagođen toj temi.

Unatoč tomu što ovdje, dakle, nije riječ o sociološkom, antropološkom ili kulturalnom pristupu vezama između obiteljskih svečanosti i izvedbenih praksa – neka su terminološka pojašnjenja nužna. Tako na početku valja reći da pod *obitelji* ovdje razumijem i *nukleusnu obitelj (nuclear family)*, koju čine samo jedan roditeljski par i djeca (biološka ili posvojena) u istom domu, i *proširenu obitelj (extended family)*, i to *vertikalno proširenu obitelj (vertically extended family)*, koja obuhvaća tri generacije i više generacija, *horizontalno proširenu obitelj (horizontally extended family)*, koja povezuje krvne srodnike, primjerice stričeve i strine, ujake i ujne, bratiće i sestrične, nećake i nećakinje, bratiće i sestrične, kao i *modificiranu proširenu obitelj (modified extended family)*, koju tvore članovi na ovaj ili onaj način međusobno povezanih obitelji koji ne dijele isti dom, često su i raštrkani po svijetu, ali redovito komuniciraju.⁸

Obiteljske svečanosti s jedne su strane cikličkog karaktera, što će reći da se – kao na primjer rođendani, obljetnice vjenčanja ili nekoga važnog događaja u obitelji i vezanih za nju, obiteljski dio proslave vjerskih blagdana, primjerice Božića, Hanuke, Kurban-bajrama ili krsne slave, i slične prigode – ponavljaju u pravilnim razmacima, gotovo redovito, ali ipak ne samo jedanput godišnje i ne nužno svake godine. S druge strane, one mogu biti, recimo tako, jednokratne, vezane za jedan u nizu graničnih i prijelomnih događaja u životnom vijeku jednoga člana obitelji ili više, pa i svih, njezinih članova,⁹ primjerice za rođenje i smrt, za krštenje i pričest (u kršćana), ili akiku (u muslimana), ili bar micvu (u židova), za vjenčanje, proslavu ispita punoljetnosti, promociju u akademsko zvanje, unapređenje ili dodjelu

⁶ Knjiga, s podnaslovom *Teatralni oblici folkloru u Hrvatskoj*, objavljena je u Teatrolgijskog biblioteci Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa godine 1990.

⁷ Ana Lederer, nav. djelo, str. 395.

⁸ Usp. npr. Ken Browne, *An Introduction to Society*, Polity Press, Cambridge, 2011., str. 91-92.

⁹ Dijelom je riječ o obiteljskoj strani svečanosti koje pripadaju *obredima prijelaza* (Arnold van Gennep) ili su im svrhom i sadržajem bliske.

nagrade ili odličja jednom od članova, za useljenje u novi dom, povratak *sina razmetnoga* nakon dugoga izbjivanja ili oca s duge plovidbe, iz rata, iz sužanjstva ili zatvora, napokon, za okupljanje cijele inače raštrkane (modificirane proširene) obitelji također nakon dužega razdoblja, moguće i jedini put u takvu sastavu...

U središtu obiteljske svečanosti može biti jedna osoba ili jedan par – svečanost, dakle, može imati svojega svečara, slavljenika, odnosno svečarski, slavljenički par – a svečana može biti i sama radnja, primjerice obiteljska proslava blagdana, koja okuplja sve članove obitelji i u kojoj svi oni ravnopravno sudjeluju.

2.

Drama, ne samo naša, razmjerno rado poseže za obiteljskim svečanostima jer su dobar povod za okupljanje likova u istom prostoru.¹⁰ Osim toga, sve svečanosti, pa tako i obiteljske, teatralne su – kako kaže Lozica – pa i scenski atraktivne, a odvijaju se prema publici dobro znanim scenarijima te se odmah može zamijetiti svako iskliznuće iz njihova predviđenoga toka, svaka greška u obavljanju propisanih radnja, svako iskakanje iz podijeljenih uloga. Uzgred rečeno, o sklonosti koju kazalište pokazuje prema obiteljskim svetkovinama svjedoče i naslovi poznatih i često izvođenih drama s raznih strana. Podsjetit ću na nekolicinu posvuda, pa i u nas, izvođenih prošlostoljetnih tekstova: *Pir malograđana* Bertolta Brechta, *Vjenčanje* Witolda Gombrowicza i *Svadba* Eliasa Canettija, *Rođendan* Harolda Pintera, *Obiteljski skup* i *Prijem* Thomasa Stearnsa Eliota, *Proslava* Thomasa Vinterberga, Mogensa Rukova i Boa hr. Hansena, *Dugi božićni objed* Thorntona Wildera...

Za obiteljskim su svečanostima razmjerno često posezali i naši dramatičari. Tako već na početku razdoblja za koje se uvriježio naziv hrvatska moderna Srđan Tucić piše jednočinku *Povratak*, jednu od prvih drama u kojima priželjkivano, dijelom i pripremljeno slavlje ne uspijeva zbog poremećenih odnosa u obitelji. Ekonomski emigrant Ivo, također jedan od prvih u galeriji naših dramskih iseljenika / povratnika, vraća se u dom nakon što je radeći na opasnom stroju namjerno izgubio ruku – dakle prinio dio svojega tijela kao žrtvu – te dobio osigurninu. Vraća se točno na Badnjak, s nakanom da nakon duljega izbjivanja ponovno sudjeluje u obiteljskoj proslavi Božića i svojega povratka. Očekivana prisna i topla božićna večer sa ženom Jelom i svekrvom Katom pretvara se, međutim, u spletku, laž, svađu, otkriće nevjere, rasap obitelji i ubojstvo Jelina ljubavnika, seoskoga kicoša Stanka. Istim su tragom išli i drugi, a posebno su – pogotovo u nemalom krugu autora takozvane *seoske drame* (Adele Milčinić, Feana Hrčića) te protoekspresionista (Josipa Kosora, Janka Polića Kamova, Frana Galovića) i ekspresionista (Miroslava Krleža, Josipa Kulunžića, Kalmana Mesarića, Ahmeta Muradbegovića) – popularne bile dramatizacije i uprizorenja svadba, prožete erotikom, s obiljem glazbenoga folkloru i raskošnim nošnjama, te bdijenja uz mrtvace, ugodom posve oprečna svadbama, prožeta jezom, boli, s pričanjem fantastičnih i bolnih događaja.

¹⁰ Isto se može reći i o pripovjednoj prozi. Nemali se broj novela i poglavlja romana konstituirao oko rođendana, svadba ili pogreba, proslava nekoga događaja, uspjeha ili blagdana.

Posebno, prijelomno mjesto u nizu drama u kojima se likovi okupljaju radi sudjelovanja u obiteljskoj svečanosti pripada, dakako, Krležinima *Gospodi Glembajevima*. Prvi je čin u znaku netom završene proslave obljetnice obiteljske tvrtke Glembay Ltd., a treći u znaku bdijenja uz mrtvoga svečara, Ignjata Glembaya. Krleža je tek naknadno, u nadopuni prvoga čina iz pedesetih godina, u kojoj je pojačao ceremonijalnu stranu obljetničkoga slavlja, navijestio promjenu ozračja iz jubilaranoga u funebralno replikom u kojoj *Jedan presvijetli* ustvrđuje kako je *dobro rekao doktor Tulipan da zvono zvoni više na pogreb nego na jubilej! To su karmine, dragi moj amice, karmine a ne trijumf...*¹¹ *Gospoda Glembajevi* zaslužuju pozornost i zbog toga što su izvrstan primjer drame koja počinje uzdizanjem svečara, a završava njegovim obaranjem, koja dakle prikazuje preobrazbu središnjega (što ne mora značiti i glavnoga u dramaturškom smislu) lika, a ovdje je to bankar Ignjat Glembay, iz heroja u farmakosa.

Ovdje se, međutim, neću vraćati ni u bližu ni u dalju prošlost našega dramskog kazališta¹² nego se kratko osvrnuti na samo četiri drame – dvije iz 1990-ih te dvije iz 2000-ih godina – od kojih je u trima, vrijedi odmah napomenuti, kuhinjski ili blagovaonički stol glavni scenografski element.

3.

Prva je u tom nizu *Mrtva svadba* Asje Srnec Todorović iz 1990.¹³ Jedno od neobičnijih i poetičnijih te *scenski najuspjelijih i najizvođenijih djela mlade hrvatske drame* s početka devedesetih godina prošloga stoljeća, o kojemu je rečeno da mu je *intertekstualni fon* antidrama, odnosno *teatar apsurdna* Becketta i Ionesca,¹⁴ izravno ne dramatizira obiteljsku svečanost nego pripreme za nju. Opsegom nevelika jednočinka, ali podijeljena u dva čina s prologom te dva epiloga, *Mrtva svadba* sklopljena je od kratkih (i mahom neuspjelih) dogovora oko pojedinosti svadbe dvoje mladih ljudi bez osobnih imena te (uglavnom proturječnih) zamišljaja njihova budućeg života, stvaranja i rasta nove obitelji, pa zajedničkoga starenja. Tu su potom nabava nužnih rekvizita (prsten, vijenac od cvijeća, vino), *igre asocijacija* koje se izvode predano i svečano kao svojevrsni obredi, a na kraju, na onoj razini teksta koji se uvjetno može prihvatiti

¹¹ Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi. Nadopuna prvog čina*. U: *Michelangelo Buonarroti, Kraljevo, U logoru, Gospoda Glembajevi*, prir. Ivo Frangeš (Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 94), Zora – Matica hrvatska, Zagreb 1973., str. 298.

¹² Kad bismo htjeli govoriti o hrvatskoj drami i obiteljskim svečanostima – bilo o dramatiziranim i uprizorenim svečanostima, bilo o izvedbama prikladnih drama u sklopu obiteljskih svečanosti – morali bismo se vratiti na početak hrvatskoga svjetovnog kazališta i na renesansne pirne drame, ili se pak okrenuti folklornim izvedbama. Usp. o tom: Lada Čale Feldman, *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Naklada MD – Matica hrvatska, Zagreb 1997., napose poglavlje 6.1. *Svadba u svadbi* i 6.2. *Od rituala do kazališta* (str. 149-174).

¹³ Tekst je praižveden u zagrebačkom Teatru &TD, 22. prosinca 1990., a prvi put tiskan u knjizi: Asja Srnec Todorović, *Mrtva svadba. Opasno muklo*, Dramska biblioteka Teatra &TD, knj. 4, / Zagreb 1990. / Citati su preuzeti iz tog izdanja, uz ispravak nekolicine bjelodanih tiskarskih pogrešaka.

¹⁴ Velimir Visković, *Izazovi pred mladom hrvatskom dramom*. U: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*. Prva knjiga. Prir. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek – Zagreb 1996., str. 125.

kao prikaz *stvarnosti* u kojoj žive dramski likovi, samoubojstvo Kćeri, njezin dragovoljni odlazak u smrt umjesto u brak. Evo određenja vremena i scenskoga prostora te nekolicine dramskih fragmenata u kojima se tematizira buduća, ali neostvarena obiteljska svečanost:

Otužno, nedjeljno večer. Prostrana soba. S lijeve strane stol, s desne visok ormar, u dnu vrata. / ... /

OTAC otvara vrata i propušta u sobu *MLADOŽENJU*, ljepuškastog mladića u svečanom, plavom odijelu.

OTAC: *Uđite! Jeste li pokisnuli? / ... / Sjednite!*

MLADOŽENJA: *Ne, ne. Zahvaljujem, ali ne mogu ostati na večeri. / ... / Moramo se dogovoriti za vjenčanje. Zato sam i došao. / ... /*

OTAC (KĆERI): *Postavi stol.*

KĆI otvara desno krilo ormara. Uzima stolnjak, čaše, tanjure, kruh, nož i košaru s voćem. / ... /

MLADOŽENJA (ustane): *Smijem li vam pomoći?*

OTAC: *Sjednite! Vi ste naš gost.*

MLADOŽENJA (sjedne) : *Bio bih vam zahvalan kad biste odredili dan vjenčanja. Ovo me čekanje uznemiruje.*

OTAC: *Dobro. Dogovorit ćemo se. / ... (Uzima nož i reže kruh) : Najmudrije bi bilo da se vjenčate u zimi.*

(str. 44-46)

OTAC: *Donijet ću vino. Moramo proslaviti.*

MLADOŽENJA: *Što?*

OTAC: *Svadbicu.*

MLADOŽENJA: *Pričekajte s vinom! Moram vam nešto priznati.*

(str. 50)

MLADOŽENJA: *Donio sam cvijeće.*

MAJKA: *Mrzim plastično cvijeće. Podsjeća me na groblje.*

MLADOŽENJA: *Nemojte mi zamjeriti. Došla je zima. Nema više svježeg cvijeća. / ... /*

MAJKA (otvara desno krilo ormara i pažljivo izvlači svadbeni vjenčić) : *Isplela sam joj vjenčić. Još ću ga malo obogatiti.*

MAJKA sjedne uz *MLADOŽENJU*. Otkida cvjetove iz njegovog buketa i slaže ih u vjenčić. / ... / : *Svadba se bliži. / ... /*

OTAC: *Već ste došli...*

MLADOŽENJA: *Malo sam poranio. Bio sam nestrpljiv.*

OTAC: *Jeste li dogovorili dan svadbe?*

MAJKA: *Imamo mi svoje razgovore.*

U sobu ulazi *KĆI* u crnini. Šutke sjedne za stol.

MLADOŽENJA (ustane) : *Došao sam vas vidjeti.*

OTAC: *Majka ti plete vjenčić... Svadbeni vjenčić.*

MAJKA (stavi joj vjenčić u kosu)

(str. 61-63)

MLADOŽENJA: Svadba se bliži i ja sam kupio prsten.
OTAC: Čuješ ga? Kupio ti je prsten.
MLADOŽENJA (ustane i ispruži ruku s prstenom) / ... /
KĆI (ustaje) : Pričekajte...
 Prilazi ormaru. Brzo svlači crnu haljinu. Ispod nje se ukaže bijela. *OTAC* joj popravlja kosu.
KĆI (prilazi MLADOŽENJI)
MLADOŽENJA (pažljivo joj stavlja prsten) : Evo! Vjenčani prsten.
KĆI: Hvala. / ... /
OTAC (šapće) : Poljubite je sad!
MLADOŽENJA: Kasnije... Najprije ples!
MLADOŽENJA i KĆI počnu plesati. / ... /
OTAC zagrli MAJKU. Plešu. / ... /
OTAC i MAJKA prestanu plesati. / ... /
OTAC: Budite sretni!
MAJKA: Sreća u cipelama i čašama.
OTAC: Sreća u kruhu.
MAJKA: Sreća u redovitim poljupcima.
OTAC: Sreća u redovitim obrocima. / ... / Poljubite se sad!

(str. 65-68)

Kao što je već rečeno, *Mrtva svadba* izravno ne prikazuje obiteljsku svečanost nego njezino verbalno najavljivanje, predočavanje, čak i uvježbavanje prstenovanja, svadbenoga poljupca, plesa i zdravice u krugu obitelji koja se iz nukleusne – Otac, (mrtva, ali prisutna) Majka i Kći – priprema za prijelaz u proširenu, s Mladoženjom kao budućim Kćerinim mužem te Očevim i Majčiniim zetom. Kao da je mlada dramatičarka na publiku *Mrtve svadbe* odlučila ostaviti dojam da iz gledališta svjedoči održavanju svojevrsnoga glavnog pokusa za buduću, a zapravo nemoguću svečanost vjenčanja i započinjanja novoga zajedničkog života.

4.

Sljedeća je drama u ovom nizu *Posljednja karika* Lade Kaštelan iz 1994.¹⁵ Da dramski tekst i njegovo uprizorenje svojem čitateljstvu, odnosno gledateljstvu kane ponuditi nekonvencionalan dramski svijet te da bi u tom svijetu na ovaj ili onaj način važno mjesto moglo pripasti obiteljskoj svečanosti ili obiteljskim svečanostima, naime obilježavanju rođendana, daje se naslutiti već iz popisa osoba:

SLUŽAVKA

ONA, na svoj trideset šesti rođendan

¹⁵ Tekst je praižveden u zagrebačkom Dramskom kazalištu Gavella, 31. listopada 1994., a prvi put tiskan u knjizi: Lada Kaštelan, *Četiri drame*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb 1997. Citati su preuzeti iz tog izdanja.

MAJKA, na svoj trideset šesti rođendan
BAKA, na svoj trideset šesti rođendan
NJEZIN LJUBAVNIK
MAJČIN LJUBAVNIK
BAKIN MUŽ

(str. 79)

Tri žene, pripadnice triju naraštaja, a sve tri uhvaćene u dramu *na svoj trideset šesti rođendan*? Ne posve bez oslonca o britansku tradiciju domišljatoga poigravanja dramskim prostorom i vremenom,¹⁶ ali i o rascijepljen dramski svijet Begovićeva *Pustolova pred vratima*,¹⁷ *Posljednja* je *karika* zapravo dramatizirana i uprizorena obiteljska svečanost, trostruka proslava Bakina, Majčina i Njezina trideset šestog rođendana, podijeljena na četiri scene koje su i naslovljene prema uvriježenim *etapama* te vrste svečanosti: *Postavljanje stola* (str. 81-89), *Uz aperitiv* (str. 90-98), *Večera* (str. 99-113) i *Poslije* (str. 114-116). Ta je proslava, međutim, povezana i sa svojom suprotnosti, i to onom suprotnosti o kojoj govori i *Jedan presvijetli* u *Glembajevima*. Autorica, dakako bez nakane da svoju *proširenu matrijarhalnu obitelj* dovede u vezu s vjerojatno najpoznatijom fikcionalnom *agramerskom patricijskom obitelji*, susret triju žena, koje se s jedne strane ne prepoznaju, jer se ni ne mogu prepoznati zarobljene svaka u trideset šestoj godini svojega života, a s druge strane jedna drugoj pomažu da svaka sebe spozna te da zajednički spoznaju *ono žensko* u svima njima i u svakoj od njih, domišljato, duhovito i ironično razvija *sljubljujući suprotne rituale – rođendane junakinja i karmine nakon pogreba Majke*.¹⁸ Njihova uvodna konverzacija, u sceni *Uz aperitiv*, tako se na početku i vodi oko teške bolesti, patnje, smrti i pogreba, a potom prelazi na život, rođenje i rođendan. Poseban ton toj konverzaciji daju nesporazumi oko dana, mjeseca i godine u kojoj se *zaista* nalaze – te Majčine, kadikad nekusne, dosjetke na račun smrti *Njezine majke*. Pritom, razumije se, ta tridesetogodišnjakinja puna života ne može znati da zapravo komentira vlastitu smrt u ne tako dalekoj budućnosti i u nimalo dubokoj starosti.¹⁹ Evo izvadaka iz te konverzacije *uz aperitiv*:

¹⁶ Od novijih je i nama dobro znanih primjera dostatno spomenuti *Prijevaru* Harolda Pintera, koji radnju vodi unatrag, od posljednjega prema prvom susretu ljubavičkoga para, komediju *Kako voli druga strana* Alana Ayckbourn, u kojoj se na preklopljenim mjestima radnje simultano odvijaju vremenski i / ili prostorno odvojena zbivanja, uključujući i spajanje dvaju različitih objeda u jedan, te *Uspješne djevojke (Top Girls)* Caryl Churchill, s uprizorenjem oniričkoga banketa na koji uzvanice stižu iz nekoliko povijesnih razdoblja i iz različitih kultura.

¹⁷ Dramski se svijet Begovićeve *tragikomedije u devet slika* sastoji od *Igre (stvarnosti)* i *Priviđenja* (svojevrsne *predstave*, odnosno svojevrsnoga *kina – zapravo sna – u predstavi*, u režiji Neznanca, odnosno Smrti).

¹⁸ Lada Čale Feldman, *Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo*. U: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968. / 1971. do danas*. Druga knjiga. Prir. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek – Zagreb 1997., str. 177.

¹⁹ Rođena 20. studenoga 1936., a sahranjena 1. svibnja 1994., Njezina majka nije napunila ni pedeset osam godina života.

BAKA: Moram vam reći da mi je neizrecivo drago što smo moj muž i ja pozvani na ovu večeru, jer je danas moj rođendan.

MAJKA: Zamislite, i moj!

ONA: Svima nam je danas rođendan.

MAJČIN LJUBAVNIK: Onda, je li ovo rođendanska proslava ili su karmine?

BAKIN MUŽ: Ima li neke razlike? Najest ćemo se i napiti u oba slučaja.

MAJKA: I vi ste rođeni dvadesetoga studenog? Ma zamislite samo!

ONA: Ne. Prvoga svibnja.

MAJKA: Kao moja kći, ma zamislite! /.../

BAKA: Moja kći je rođena dvadesetoga studenog. Devetsto trideset šeste.

MAJKA: Ma zamislite! Ja sam trideset deveto godište /.../

MAJČIN LJUBAVNIK: Trideset deveto? Kako neobično. A u svim ti dokumentima piše da si trideset šesto.

MAJKA: Da, zamislite! U krsni list su mi napisali devetku naglavačke i od onda se vuče pogreška! /.../

BAKA: A ja sam drugog veljače, ali meni je danas sigurno rođendan. /.../

MAJKA: I meni je sigurno rođendan. /.../

BAKA: Još bolje ako nam je svima rođendan.

MAJKA: A vi ste, znači, imali sprovod upravo na svoj rođendan?

ONA: Tako se dogodilo.

MAJKA: Baš je mogla malo pričekati.

(str. 92-93)

Smrt se nakon toga povlači iz konverzacije, premda je s vremena na vrijeme u prvi plan vraćaju Bakine slutnje o tomu što će biti s njezinim mužem kad se vrati *svojima*, partizanima, a likove sve više zaokupljaju teme poput braka, politike, hrane, odijevanja, navika. Zaokupljaju ih život i rođendanska večera kao svečanost u slavu života:

MAJKA: /.../ Tako. Lijepo smo se raskomotili.

MAJČIN LJUBAVNIK: I, što ćemo sada? /.../

MAJKA: Sada – zdravica! Nama je ipak danas rođendan!

Svi ponovno sjednu za stol. Služavka unese tortu. Toči im vino.

MAJKA: Onda, tko će uzeti riječ? Mislim da biste trebali vi, kao najstariji. /.../

BAKIN MUŽ: Dobro, kad baš hoćete... Podignimo čaše za ove naše tri ljepotice... za sreću i zdravlje, i njih i njihove djece, koju imaju, ili će imati... i nek im se samo lanac života nikada nasilno ne prekine, čak ni u teškim vremenima kakva su ova naša... Budite hrabre i jake, čeka vas još mnogo boli, ali i mnogo radosti, sigurno... Sretan vam rođendan!

Svi dižu čaše, baka svoju prevrne i prolije vino na stol, odmah se rasplače.

BAKA: Bojim se, tako se bojim... Ti se nećeš vratiti, znam da se nećeš vratiti... Ovo je naša posljednja večera...

(str. 106-107)

Kao i u *Mrtvoj svadbi*, i u ovoj je drami ples neizostavan dio, štoviše vrhunac svečanosti: *MAJKA (SLUŽAVKI): Imate li vi ovdje kakve muzike? A ne, ovakvo veče bez plesa, to ne bi prošlo.*

Glazba. Iz devedeset četvrte, sedamdeset druge, četrdeset četvrte, sve pomiješano. Majka prvo pleše sama. Zatim na silu pokrene baku, pleše s njom. Digne se i majčin ljubavnik, pokrene Nju, zapleše i bakin muž. Svi plešu. Glazba sve glasnija. A onda, zvono na vratima. Zvono je sve glasnije. Nadjača glazbu. Glazba naglo prestaje. /.../
ONA (SLUŽAVKI): Tko je sad to? Otvori.

(str. 108-109)

Stapanje triju vremenski udaljenih trenutaka – 1. svibnja 1994., 20. studenoga 1972. te 2. veljače 1944. – u jedan trenutak omogućuje ostvarivanje posebnih odnosa svake od triju tridesetšestogodišnjakinja s drugim dvjema ženama u istoj životnoj dobi, ali u drugom povijesnom dobu, kao i svake od njih sa *svojim muškarcem* i s *njihovim muškarcima*. To stapanje jednako tako određuje i dvojnu ulogu svake od tih žena u prikazanoj obiteljskoj svečanosti, koju organizira Njezina nesvakidašnja Služavka, *Ona-Smrti*, kako taj lik određuje Dubravka Crnojević-Carić.²⁰ Ona je novinarka, ratna dopisnica. Trudna je, proživljava krizu u vezi s oženjenim Ljubavnikom – koji će joj se vratiti u posljednjem prizoru na granici melodramatskoga *happy endinga* i njegove parodije – upravo je, na svoj trideset šesti rođendan došla s majčina pogreba, i lomi se između dviju odluka: pristati na to da bude jednom od *karika* u *lanču* postojanja ljudskoga roda, u ciklusu rađanja i umiranja, ili, naprotiv, izabrati to da bude *posljednjom karikom* te prekine taj lanac. Odluku će donijeti nakon netom spomenute svečanosti u kojoj će i Njezina majka i Njezina baka slaviti svoj trideset šesti rođendan. Svaka je od njih, dakle, svečarica u svojem vremenu – Ona u Domovinskom ratu, Majka u godini sloma Hrvatskoga proljeća, Baka u pretposljednjoj godini Drugoga svjetskog rata – a istodobno i sudionica dviju proslava rođendana u drugim vremenima. Utrostručeno rođendansko slavlje u toj *proširenoj obitelji* stoga ni ne može ostati uobičajeno obilježavanje obljetnice rođenja jednoga člana obitelji, početka jednoga života, nego prerasta u proslavu rađanja i postojanja. Prerasta u ritual koji će Nju provesti iz smrti u život te je učvrstiti u odluci da ne prekine *lanac* – a prekinula bi ga, kako se sugerira, svojevoluminarnom odlaskom u smrt zajedno s plodom u sebi – nego da bude *obična karika* /.../ u *lanču* (str. 116) te dopusti djetetu da se rodi, uz završne stihove:

U lanču.

Obična karika.

I to je dobro.

Dobro.

Dobro je.

(str. 116)

²⁰ Dubravka Crnojević-Carić, *Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici*, Alfa, Zagreb 2012., str. 190.

5.

Alabamu Davora Špišića, treću dramu u ovom nizu, napisanu godine 2008.,²¹ s prijašnjim dvjema dramama povezuje supostojanje živih i mrtvih u dramskom svijetu.²² S *Mrtvom svadbom* dodatno je povezuje i gradnja dramskoga konflikta oko održavanja svečanosti, oko njezine prikladne, potpune *izvedbe*, pa bi se moglo reći da su se dramski likovi u obje drame podijelili u dva antagonistička tabora: na jednoj su strani oni koji žele održavanje svečanosti i rade na tomu, a na drugoj oni koji se njezinu održavanju aktivno suprotstavljaju ili je pasivno ne prihvaćaju. Ipak, razlozi za sličnu, gotovo istovjetnu temeljnu polarizaciju, kao i strategije djelovanja sučeljenih strana u tim se dvjema dramama znatno razlikuju jer se i dvije obitelji koje imaju poteškoća sa svečanostima među sobom znatno razlikuju. Tako bi se o bezimenoj obitelji iz *Mrtve svadbe* moglo reći da je *svijet za sebe*, da je autorica na pozornicu izvela usamljenu, možda prvu, a možda i posljednju obitelj u povijesti čovječanstva. Naprotiv, obitelj Burić iz *Alabame* čvrsto je srasla s hrvatskim i američkim društvom na mijeni tisućljeća.

U Špišića je riječ o dvjema svečanostima. Jedna se učestalo započinje pa prekida i odgađa, ali se napokon i održi, premda ne prema prvotnoj zamisli. Druga se neometano priprema i počinje održavati, ali se usred održavanja prekine i više ne nastavi, unatoč želji jedne strane da se obnovi. Svečanost koja se opetovano pokušava održati pa se prekida, ali se napokon i održi pogreb je sina Gorana. Svečanost koja se pak prekida i više ne nastavlja zaruke su kćeri Marine. (Mrtvi je Goran, dakako, prisutan u drami, ali vidljiv samo majci Ruži – kao što su u *Posljednjoj karici* Majka i Baka te njihovi partneri vidljivi samo Njoj i Služavki, a ne i Ljubavniku – pa samo s Ružom i razgovara. Uzgred rečeno, glavno, crnohumorno vrela nesporazuma u *Alabami* vidjet će se i u citiranim fragmentima, Ružine su replike upućene samo njoj vidljivu Goranu, koje drugi likovi pogrešno tumače kao upućene sebi te na njih neprimjereno i reagiraju. Tu mogućnost nisu iskoristile autorice *Karika* i *Svadbe*.)

Špišićeva drama, kao i *Posljednja karika* Lade Kaštelan, povezuje sadašnjost (prvo desetljeće ovoga stoljeća u Hrvatskoj) i prošlost (posljednje desetljeće prošloga stoljeća u Alabami), ali s bjelodanom razlikom između onoga što je *sada i ovdje* za sve likove i onoga što je *trajno živo* u Ružinoj svijesti. Riječ je o traumati, prema sudu psihologa najtežoj, o smrti djeteta.²³ Naime, godine 1991., nastojeći izbjeći ratne i tranzicijske nedaće, obitelj Burić iselila se u Sjedinjene Američke Države, prije svega radi spašavanja života i osiguravanja bolje budućnosti za sina Gorana, pa i za Marinu. *Pobjegli smo od rata. Da dijete sačuvamo* (str.

²¹ Tekst je prouzveden u Dramscom kazalištu Gavella, 6. svibnja 2010., a prvi put tiskan u zborniku *Nagrada Marin Držić. Hrvatska drama 2008.* Ur. Boris B. Hrovat, Disput, Zagreb 2009. Citati su preuzeti iz tog izdanja.

²² Na supostojanju živih i mrtvih – mrtve majke Rute, koja je prisutna u obliku stupa od pržena šećera (*karamelizirana*), živoga oca Lazara, nekadašnjega kapetana JNA koji preživljava brijajući susjede, i kćeri Korine, koja je u većem dijelu drame živa, a poslije smrti ostaje prisutnom u obliku betonskoga stupa (*cementirana*) – zasniva se i dramski svijet starije Špišićeve drame *Jug 2*, prouzvedene u Hrvatskomu narodnom kazalištu u Osijeku 21. veljače 2003.

²³ Usp. npr.: Mirjana Krizmanić, *Neki su mi rekli da su im knjige pomogle u rješavanju problema*, "Slobodna Dalmacija", 29. travnja 2012., dostupno na: http://m.slobodnadalmacija.hr/tabid/296/articleType/Article_View/articleId/172705/Default.aspx (posjećeno 4. listopada 2015.).

44), reći će otac Vinko. Umjesto da ispuni roditeljski san, Goran se, marginaliziran, prezren i ponižavan zbog toga što je drukčiji, zbog toga što je siromašan useljenik predodređen za *luzera*, prometnuo u osvetnika, a o vrsti i ishodu njegove osвете američkomu srednjem sloju sve kazuju naslovi novina koje u albumu čuva neočekivana gošća obitelji Burić, Amerikanka Amanda, majka Goranove vršnjakinje i jedne od njegovih žrtava Samantha:

Krvavi pohod tinejdžera s Balkana!, Masakr u trgovačkom centru! /.../ Ubio petero, ranio četvero! /.../ Policijski snajperist usmrtio ubojicu! /.../ Moj sin nije terorist, rekla je agentima FBI-a očajna majka sedamnaestogodišnjeg Gorana Burića...

(str. 45)

Vrativši se 1998. u Hrvatsku, otac i majka žele upriličiti sinovljev pogreb kao krajnje privatnu, tihu, tajnu obiteljsku svečanost u najužem krugu i u vlastitom dvorištu. Ni takva se svečanost, međutim, ne uspijeva održati jer svaki put kad Ruža i Vinko izađu iz kuće s kutijom u kojoj je Goranov pepeo i križem presreće ih komunalni redar. U drami se taj prizor ponavlja, a spominju se i mnogi prijašnji neuspjeli pokušaji sahrane. Prvi put je započet pa prekinut pogreb ovako prikazan:

VINKO: Znaš, razmišljao sam nešto sinoć... Možda je došlo vrijeme da sve ispričamo novinama, ili nekoj televiziji?

RUŽA: Ne dolazi u obzir.

VINKO: Čujem da dobro plaćaju. Za ovo naše sigurno možemo dobiti tisuću eura, ako ne i dvije... /.../

RUŽA: Nećemo više o tome.

VINKO: Kako hoćeš.

Ruža ustane, uputi se do police i skine s nje aluminijsku kutiju. Arheološki primjerak onih u koje se nekad pakirala hrana za put.

RUŽA: Hoćemo li?

VINKO (uzdahne): Može.

On iza ormara izvuče drveni križ i uprti ga na leđa. Izlaze.

Nije ovo srednji vijek, majku mu...

psuje tip u uniformi komunalca, ulazeći s Ružom i Vinkom. Ruža nosi križ i kutiju, a Vinko lopatu. Lopata je umrljana zemljom.

KOMUNALAC: I to u pol bijela dana! Kako vas nije sramota?! Matori ljudi, a ponašate se ko huligani.

Ruža krajem kecelje protrlja kutiju i vrati je na policu.

RUŽA: U svom dvorištu smijemo raditi šta hoćemo.

Vinko čisti lopatu.

KOMUNALAC: E, pa, grobove ne smijete kopati. Gdje to ima? Možda u Americi?

RUŽA (suho): Daleko joj kuća. /.../

KOMUNALAC: Boga vrijedate, dok izvrđavate s tom sahranom. Nije vas strah?

RUŽA: Nije. Šta nam više može?

VINKO: Nemoj tako, Ružo.

KOMUNALAC (uzrujan): Upozorio je mene Tuna. Potanko mi je opisao vašu trakavicu. Deset godina se on natezao s vama.

RUŽA: Da, stvarno, a gdje je Tuna?

KOMUNALAC: Dobio je otkaz. Višak.

RUŽA: Šteta. Drag čovjek. Imao je puno strpljenja za ljude.

(str. 18-20)

Drugi je prikaz znatno kraći, ali se i u njemu ponavljaju sva tri ključna momenta od kojih je sazdan prvi prikaz, a ti su momenti pokušaj izvedbe radnje, njezino sprečavanje i privremeno odustajanje. Osim toga, u dijalog se ovdje uvlači i druga svečanost, naime Marinine zaruke sa Slavenom, sinom njezina bogatog poslodavca i tipičnim predstavnikom tranzicijske zlatne mladeži:

RUŽA: Manje priče, imamo puno posla.

Ruža dohvati Goranovu kutiju s police.

VINKO: I danas ćemo. Mislio sam da zbog zaruka...

RUŽA: Daj, molim te, kakve to veze ima?

Križ je na starom mjestu, iza ormara. On ga uprti. Izlaze. Brzo se vraćaju. U pratnji uvijek budnog Komunalca.

KOMUNALAC: Mislim, stvarno... Dokle tako, majku mu?! Svaki dan isto sranje, vandali jedni nedokazani.

Ruža vraća kutiju na mjesto, a Vinko križ.

KOMUNALAC: Sjedaj tamo da vas imam na oku! /.../

Razgovor tu malo pukne.

KOMUNALAC: I kad će svatovi?

VINKO: Uskoro.

RUŽA: Večeras baš slavimo zaruke.

(str. 30; 33)

Majka i kći o zarukama su se dogovorile upravo između dva neuspjela pogreba, pa je i to još jedan od načina prepletanja dviju oprečnih svečanosti u Špišićevoj grotesknoj obiteljskoj drami:

MARINA: Da ga pozovem sutra na večeru? /.../ Nisi ga pravo ni upoznala. Uvijek me doprati samo do vrata.

RUŽA: Pa da, nije red...

MARINA: Mislila sam da dođu i njegovi starci.

RUŽA: Odlična ideja.

MARINA: Ono, kao neke zaruke...

GORAN (mlatara nogama): Vidiš ti nje kako se pali na stare rituale.

RUŽA (Goranu): Ne rugaj se.

MARINA: Ne rugam se, jako sam ozbiljna...

(str. 27)

Naviještena se obiteljska svečanost za koju Burićevi daju sve što mogu dati, međutim, neće održati, točnije bit će nasilno prekinuta i ostat će nedovršenom. Zaruke naizgled počinju kako obično i počinju takve i slične svečanosti – aperitivom, večerom i prstenovanjem, a slijedit će u jednom trenutku i poziv na ples, baš kao i na rođendanskom slavlju u *Posljednoj karici* i svojevrsnom *pokusu* za svadbu u *Mrtvoj svadbi* – ali već se u tom početku nazire duboka pukotina. Svečanost, naime, započinje u okrnjenu sastavu jer Slavenovi roditelji navodno nisu mogli doći – mnogo se uvjerljivijom čini mogućnost da svojim izostankom žele Marini i njezinim roditeljima dati na znanje da *zadnja uredska tipkačica* (str. 26), kako je Marina čula da ju Slavenov otac u svađi sa sinom naziva, nije prikladna *partija* za njihova bogatog sina i nasljednika, a nastavlja uglavnom u obostrano podosta usiljenu raspoloženju, ali se ipak odvija u kakvu-takvu kontinuitetu, čak i uz rijetke trenutke potpunoga opuštanja:

RUŽA: A gdje su vaši mama i tata?

SLAVEN: Nepredviđene okolnosti. Tata je hitno morao odletjeti na neki sastanak u London.

RUŽA: Mogla je mama doći.

SLAVEN: Na žalost, nije. Strašno joj je krivo, baš se veselila da vas upozna, ali od jutros je drma takva viroza da jedva govori.

RUŽA: Ti će nas virusi dokusuriti jednog dana.

VINKO: E, zato ih moramo tamaniti. (Povede Slavenu do kolica.) Dođite, da mi trgnemo nešto oštro.

SLAVEN: Može. Samo mi nemojte govoriti vi. /.../

Ruža donese korpice s kruhom i mašću.

RUŽA (ponudi SLAVENA): Malo predjela...

SLAVEN: Kruh i mast, kakav etno! /.../

Ruža izvadi meso iz frižidera i donese ga na stol. /.../

SLAVEN (tovari si meso u tanjur): Savršeno. Rustikalno i robusno. /.../

VINKO (toči mu vino): Probaj ti ovo, dečko. Bez trunke šećera.

SLAVEN (proba vino): Vrhunsko! /.../ Kažem ja, prave vrijednosti kriju se u malim, jeftinim stvarima.

Goran se iskobelja ispod stola.

GORAN: Pobljuvat ću se, majke mi. /.../ (Izlazi.)

RUŽA (omakne joj se): Vрати se...!

SLAVEN (razgaljeno): Tako je, Ruža mi je skinula pravu riječ s jezika. „Vratiti se“ ... To je jedini bingo. Vratiti se malim biserima sreće koje smo nasilno izbacili iz naših života. U neprirodnoj, bjesomučnoj trci za profitom mi nismo više u stanju prepoznati srce koje kuca, tu pored nas... /.../ Zato, dopustite mi, dragi prijatelji... (Prtlja po džepu. Izvadi kutijicu.) Da ovim skromnim prstenom vežem jedno srce zauvijek... (Pruži kutijicu MARINI.)

MARINA (otvori kutijicu): Jebote! (Skoči i grli Slavenu.) Ti si luuuud! (Natakne prsten.) Koma, gle, mama!

(str. 37-40)

Nakon prstenovanja slijedi preokret, kao posljedica Amandina dolaska i postupnoga otkrivanja dugo i dobro skrivane obiteljske tajne. Preletjevši već spomenute naslove iz novina, unatoč Marininim pokušajima da ga u tom spriječi, Slaven shvaća da je obitelj osam godina živjela u Americi i što se tamo zbilom dogodilo te bijesno razvrgava zaruke:

SLAVEN (MARINI): Kad sam trebao doznati te nevažne pojedinosti? Oko zlatnog pira?

MARINA: Čekaj, ljubavi, objasniti ću...

SLAVEN: Šta da čekam?! Da mi prerežeš vrat na spavanju? /.../ Sutra navrati po radnu knjižicu.

VINKO (pokuša ga zagrliti oko ramena): Slavene, pametan si dečko. Idi kući, prespavaj... Kad se ohladiš, shvatit ćeš da...

SLAVEN: Ne gnjavi, satri. Bolje pazi da ti i mala nekog ne krkne. (MARINI) Prsten zadrži (Izađe.)

(str. 45-46)

Drama se nakon toga vraća Goranu, njegovu dobivanju oprosta od Amande, s Ružom kao *medijem*, i njegovu posljednjem ispraćaju, istina ne onakvom kakav su deset godina pokušavali ostvariti Ruža i Vinko, nego onakvom na kakav je njegov umorni duh, željan konačnoga smirenja, pokušavao privoljeti Ružu:

GORAN: Mama, zašto me ne prospeš u rijeku? To ti je najlakše. /.../ Ti samo otvori kutiju. Vjetar će obaviti ostalo. /.../ Daj, Ružo, bit će nam svima lakše. Nisam jučer umro. Deset godina je prošlo.

(str. 22)

U posljednjoj i zaista svečanoj sceni *Alabame*, Ruža, Marina i Amanda ispunjavaju mu tu želju, a muškarci – Vinko, Slaven i Komunalac – isključeni su iz ceremonije prosipanja pepela i sahranjivanja prošlosti:

GORAN: Vrijeme je, mamice.

RUŽA otvori kutiju.

RUŽA: A da ostaneš još malo?

GORAN: Ne mogu /.../ Zbogom. (Uđe u rijeku.) Pusti ga, Ružo...

RUŽA istrese kutiju i pepeo poleti iznad vode. Spusti kutiju i zagrlji MARINU i AMANDU. Stoje. Počinje snijeg.

AMANDA: Snijeg. Obožavam snijeg.

MARINA: Fuj! Uranio je ove godine.

RUŽA: Idemo kući, cure.

(str. 54)

Simbolička je vrijednost Špišićeve dramatizacije dviju oprečnih obiteljskih svečanosti neupitna. Prosipanjem Goranova pepela dvije majke nakon dugih deset godina pronalaze mir i utjehu, prekidaju sa životom u prošlosti, životom što je sve vrijeme bio zarobljen u

trenutku nasilja i smrti i što je protjecao u razgovoru s mrtvima, te prihvaćaju nastavak života u sadašnjosti, u društvu preživjelih, s njima i za njih. Preživjele i sposobne za preživljavanje u obrednom razdvajanju mrtvih i živih, smrti i života, prošlosti i sadašnjosti zastupa kći Marina, koja je zapravo ključna osoba u drami – i kao dramaturški i kao etički *arbitar situacije*²⁴ – jer upravo ona u posljednjoj i preposljednjoj sceni *Alabame* donosi odluku o tomu koja će se svečanost održati, a koja se neće održati. Donosi i još jednu odluku, naime odluku o tomu na kakvu se i na koju sadašnjost može pristati nakon raskida s prošlošću. Odlučnim otklanjanjem Slavenove molbe da obnove vezu, što prethodi odlasku na rijeku, Marina uime cijele obitelji, ali i uime svih žrtava rata i tranzicije, svih *marginalaca*, Slavenu i njegovoj obitelji, a preko njih i svim izravnim ili posrednim ratnim i tranzicijskim profiterima, daje do znanja da prihvaćanje sadašnjosti ne podrazumijeva i prihvaćanje njih i njihova sustava vrijednosti. Mira među dvjema stranama rascijepljena društva neće i ne može biti, kao što ga nije bilo niti moglo biti između *luzera* Gorana i njegovih uspješnih američkih vršnjaka. Ne daje se naslutiti kako će se razvijati njihov neizbježni sukob, ali slika triju žena zagrljenih u zimskoj noći na obali rijeke u kojoj je i Goran napokon našao vječni spokoj ipak obećava jedno – kakav bio da bio, taj se sukob s njihove strane neće pokušati riješiti sačmaricom.

6.

Na kraju, samo kratka napomena o četvrtoj drami, zapravo o scenariju autorske predstave *Mrzim istinu!* Olivera Frljića iz godine 2011.²⁵ Za razliku od triju drama o kojima je dosad bilo riječi i u kojima ravnopravno sudjeluju živi i mrtvi, u Frljićevu su dramskom svijetu prisutna samo četiri živa člana *nukleusne obitelji*, ujedno i autorove obitelji – otac, majka, sin i kći. Mjesto je radnje njihov stan, a vrijeme, kako kaže informacija na internetskoj stranici Teatra &TD, *prije 24. travnja 1992.*²⁶ Cijeli je prostor, u kojemu nema stroge podjele na pozornicu i gledalište, opremljen i osvjetljen tako da zaista odiše privatnošću. Unatoč tomu, ni Frljićev dramski / scenski svijet nije neslojevit, a pogotovo mu ne nedostaju pukotine. Podijeljen je na nekoliko slojeva i razviđa se u njemu nekoliko razina među kojima se uspostavljaju kompleksni odnosi te vodi igra između *živih ljudi*, dramskih likova i glumaca; *života*, teatra i metateatra; autorova scenarija, skupnoga osmišljavanja predstave, pokusa i izvedbe; prošloga i sadašnjega povijesnog vremena te prošloga i sadašnjeg fikcionalnog vremena; *stvarnoga*, dramskog, pozoriškog i gledališnog prostora...

Jedna se obiteljska svečanost provlači kroz izvedbu. Riječ je o nedjeljnom objedu – zapravo nizu nedjeljnih objeda – kao svečanom i obvezatnom činu u kojemu bi se obitelj trebala ciklički okupljati za stolom, obnavljati i osnaživati, ali se poremećeni odnosi među njezinim članovima ne mogu obnoviti tim tradicionalnim obiteljskim *ritualom*, čak ni

²⁴ O *arbitru situacije* u Souriaua i drugih teoretičara usp. Boris Senker, *Uvod u suvremenu teatrologiju I.*, Leykam international, Zagreb 2010., str. 112-113.

²⁵ Tekst je prouzveden u zagrebačkom Teatru &TD 26. svibnja 2011., ali nije objavljen, a informacije o predstavi dostupne su na internetskoj stranici Teatra &TD: <http://itd.sczgj.hr/>.

²⁶ Usp.: <http://itd.sczgj.hr/events/o-frljic-mrzim-istinu/> (posjećeno 5. listopada 2015.).

privremeno i formalno. Nametnuto druženje za blagdanskim stolom, na kojemu ustrajava dominantna majka, opetovano se prekida te, umjesto dramatizirane i uprizorene obiteljske svečanosti, četrdesetak gledatelja poredanih duž četiri zida prostorije u kojoj se nedjeljni objed – odnosno kazališna predstava – odvijaju promatra prizore obiteljskoga nasilja i rastakanja obitelji, a ne njezine obnove. Da je ostalo samo na tomu, Frljićev scenarij i predstava u njegovoj režiji ne bi se znatno odmaknuli od Tucićeva *Povratka* i srodnih drama na njegovu izravnom ili posrednom tragu. U Frljića se, međutim, radi ne samo o prikazu nemogućnosti izvedbe svečanoga homogenizirajućeg čina u disfunkcionalnoj obitelji, nego i o nemogućnosti izvedbe predstave kao svečanosti u disfunkcionalnom kazalištu i disfunkcionalnoj kulturi. Nimalo slučajno, na Frljićevu se stolu i u rukama njegovih glumaca uz rekvizite uobičajene u uprizorenim svečanim objedima – a ti su rekviziti tanjuri, čaše, boce i pribor za jelo – nalazi i dramski tekst, koji se, prelazeći iz ruke u ruku i padajući na pod, doslovno raspada kao i sve što se u njemu i njime pokušava konstituirati – i nedjeljni objed kao tradicionalna obiteljska svečanost, i *nukleusna obitelj* kao proklamirana temeljna društvena zajednica, i drama kao aristotelovski shvaćena radnja s početkom, sredinom i krajem, i dramska predstava kao umjetnička i društvena svečanost.

BIDERMAJERSKI KOMPLEKS OBITELJI U DRAMAMA PIJERKA BONE

Enciklopedijska natuknica kaže da je bidermajer stilsko razdoblje u srednjoeuropskoj umjetnosti između 1815. i 1848. godine te da je riječ o stilu skromnoga građanskog ambijenta. Bidermajer se stilski nastavlja na klasicističke oblike s kraja 18. stoljeća, ali teži manjim dimenzijama, reprezentativnost zamjenjuje intimnošću. Likovne prezentacije služe jednostavnom obiteljskom životu. U književnosti bidermajer je naziv poglavito za razdoblje u njemačkoj i austrijskoj književnosti, oko 1825. – 1848., a temeljna mu je karakteristika spoj romantizma i realizma, poglavito u novelama, romanima i lirici naglašene čeznutljivosti, sentimentalnosti i bijega u prošlost (Grillparzer, Nikolaus Lenau, Eduard Mörike). Zabavnu književnost obilježavaju romani jeze, poučni povijesni romani, mnogobrojni almanasi i priručnici bontona, spomenari i rodoslovlja.¹ Gore spomenuto razdoblje dvostruko je aktualno s obzirom na našu temu. Prije svega, ono se gotovo sasvim poklapa s vremenom stvaranja Pijerka Bone Lukovića, ali donekle i s razdobljem glede čije naravi književna i povijesna struka u nas još uvijek nije uspjela uspostaviti suglasnost, a krstimo ga ideološkim imenom ilirizam. Riječ je o preuzimanju naziva koji su baštinili vođe Hrvatskoga narodnog preporoda od tzv. pragmatičkog humanizma,² po čijim su vizijama Hrvati Iliri. Tu koncepciju, kao i konkurentsku crkvenoslavensku tradiciju koju karakterizira kontinuitet slavenskoga nadnacionalnog jezika, definitivno uklanja pragmatički romantizam koji ruši zgradu makrokozma latinskoga i mikrokozma hrvatskoga književnog jezika.³ Dubrovnik i Dubrovčani slijede obje tradicije, humanističku – pišući latinski do u novo doba, a crkvenoslavenskoj, nipošto u jezičnom, ali svakako u ideološkom pogledu, analogan je barokni slavizam, začet već u 17. stoljeću. Pragmatičkom romantizmu imala je biti žrtvovana dubrovačka baština, bilo tako da se utapa u nove književnoideološke okvire po modelu Demetrovih adaptacija (Gleđeviću *Zorislavu*

¹ Bidermajer, Proleksis enciklopedija, <http://proleksis.lzmk.hr/12144/>.

² Ivan Slamnig, *Hrvatska književnost osamnaestoga stoljeća, njezini stilovi, veze i uloga u stvaranju nacionalnog jedinstva*, u: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, uredili Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić, Zavod za znanost o književnosti Sveučilišta u Zagrebu / Sveučilišna naklada Liber – Zagreb, Zagreb 1978., str. 280.

³ Ibid.

on preinačuje u *Ljubav i dužnost*, a *Sunčanicu* Šiška Gundulića u *Krvnu osvetu* i to nipošto nisu tek formalne preinake!)⁴ bilo da se od nje odustaje na, ma koliko to paradoksalno zvučalo, način Pijerka Bone, Dubrovčanina koji, osim u jednoj dramskoj adaptaciji, sadržajno odstupa od dubrovačke dramaturške tradicije. Bona, pišući lokalnim dubrovačkim idiomom, pokušava dosegnuti novo doba kombinirajući zastarjele dramaturške tehnike s ugođajem novoga građanskog doba na način kako ga može slutiti deklasirani dubrovački plemić. Pisac koji se, vremenski, ali i po nekim tematskim aspektima, uklapa u književni bidermajer, u čijem opusu međutim ne smijemo zanemariti ni činjenicu da on također slijedi i književnopovijesni okvir konstruiran Slamnigovim zaključkom da su se filološki i književni stavovi, stilska i kulturna obilježja koja svoju puninu dostižu upravo u 18. stoljeću, javili već sredinom 17. stoljeća i trajali do sredine 19. stoljeća.⁵ Drugim riječima, Pijerko Bona proizvod je zbuñjena vremena koje zna da policentrični etnikum mora oblikovati u jedinstven nacionalni identitet, pri čemu je kultura neizbježiv konstrukcijski instrument, a književnost njena središnja funkcija. Vrijeme je to koje zna što hoće, ali nije sasvim sigurno kakav sadržaj mora dati tom identitetu. Nositelji ovoga pokreta bili su izdanci mlade (i godinama i činjenicom da je netom stasavala) građanske klase, a to da su se među njima našli i neki velikaši ne mijenja ništa na stvari. Zajednička misao svih njih bila je misao netom rođena građanstva.

Prvi put nakon propasti srednjovjekovne države većina hrvatskih zemalja našla se, po završetku Napoleonskih ratova i rekonfiguriranja Europe, unutar jedinstvene državne zajednice. Preporoditelji su savršeno intuirali taj moment idealnim za pokretanje velike nacionalnointegracijske akcije. Ujedno, jedino su oni, mladoburžujski intelektualci, mogli naslutiti šansu koju hrvatske feudalne strukture, posve utkane u austrijski staleški poredak, asimilirane poglavito nakon zrinsko-frankopanske urote u austrijski sustav čiji se (pred) zadnji izdanak Franjo Josip predstavljao Rooseveltu kao zadnji europski monarh stare škole, nipošto nisu mogle prepoznati pa, shodno tome, ni artikulirati. Ovdje nailazimo na još jedan paradoks hrvatske nacionalne integracije – unutar austrijske cesarske koncepcije ona je potencijalno opasno avangardna, a u svjetskim razmjerima ona je anakronizam utoliko ukoliko je anakronizam čitav srednjoeuropski prostor okovan dinastičkim okvirom koji niti je želio niti je objektivno mogao prepoznati moderni lik nacionalne države.

Preporoditeljsko okupljanje na zasadama pragmatičkog humanizma ispunjena novim sadržajem nailazilo je na probleme pokrajinskih partikularizama, s jedne strane, ali i nadetničkih integracijskih projekata, s druge. Nacionalno ne isključuje nužno multietničko, no situacija podijeljenih geopolitičkih sfera i različitih, inkongruentnih interesa, nije obećavala uspješnu integraciju. Hrvatski ilirci dugo nisu htjeli uvidjeti da se na etničkoj srodnosti ne može graditi identitet, pogotovu ne ako je integracijski proces u drugim sredinama već krenuo u suprotnom, ekskluzivnom smjeru, kao što je to bio slučaj sa Srbima, ali, uz periferne, ma koliko bitne, iznimke i sa Slovencima.

⁴ Nikola Batušić, *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Logos, Split 1986., str. 46.

⁵ I. Slamnig, op. cit., str. 281.

Razmotrimo li situaciju iz perspektive Dubrovnika u spomenutu povijesnom času, postaje nam jasniji kaos u hrvatskim glavama u trenutku kada je trebalo misliti sustavno, uredno i trijezno. Dubrovnik, stoljećima Satrapska kastinska država, utemeljena ideologemom slobode, biva depriviran upravo gubitkom državnosti kao jamstva tog ideologema. Utapanje u novu državnu zajednicu većina Dubrovčana ne vidi kao integraciju s nacionalnom maticom nego kao okupaciju. Dubrovnik, identitetom jasno određen još hrvatstvom Vetranovića ili Vladislava Menčetića, iz perspektive izgubljene samostalnosti novo geopolitičko prekranje ne vidi u pripajanju hrvatskoj matici nego nasilnom utjerivanju pod habsburšku egidu. To je i jedan od razloga pojave srbokatoličkog pokreta, osobita izražaja domovine svedene na zavičaj i države pretvorene u perifernu provinciju. Usput, zanimljivo je kako se dubrovačka državica, sama povijesni anakronizam, preko noći našla u kvantitativno različitom, glomaznom, ali – gledajući povijesno – sadržajno ipak gotovo identičnom – anakronizmu.

Pijerko Bona, mada jedan od najistaknutijih boraca u ustanku protiv francuske okupacije tijekom kojega je teško ranjen u noći s 9. na 10. prosinca 1813.,⁶ bio je među rijetkima koji su prihvatili novu realnost. Njegov opus svjedoči to prihvaćanje. Živio je u Dubrovniku od 1788. do smrti 1846. kao izdanak jednog od najstarijih i najutjecajnijih vlasteoskih rodova, iz casate političkih sorboneza, punim imenom Petar (Pijerko) Miho-Filipov Bona, nadimkom Luković.⁷ Čitav niz njegovih predaka činili su najistaknutiji predstavnici kulturnog i političkog života Dubrovačke Republike, a izravni je potomak i velikoga pjesnika Ivana Franovog Gondola (1589. – 1638.). Podrijetlom su Bone iz Njemačke, a najstariji poznati član roda spominje se već 1252. godine.⁸ Osim dramskim i pjesničkim radom, bavio se i glazbom, svirao je više instrumenata, neke od svojih pjesama navodno je i uglazbio,⁹ a neko vrijeme, boraveći u Trstu, spremao se otputovati u Ameriku i tamo ostvariti glazbenu karijeru. Od 1815. do 1824. godine živio je u Kairu i Aleksandriji. Oženio se 1825. venecijanskom barunicom Elenom Antonijevom de Marenzi (oko 1791. – 1861.) i iste se godine vratio u Dubrovnik, gdje je ostatak života provodio u siromaštvu, tolikom da će njegove sinove austrijskoj vlasti na službu preporučati kontroverzni Inocencije Čulić, poznati Fratar Gluhi, konfident, naglašavajući da će inače obitelj sasvim propasti.¹⁰ Od njegovo šestoro djece, četiri sina i dvije kćeri, književnošću se bavio

⁶ A. P., *Uspomene o ustanku u dubrovačkoj zemlji g. 1813. i 1814.*, "Srđ / List za književnost i nauku", g. 2, br. 5 (16. III.), br. 7 (16. IV.), br. 8 (30. IV.), br. 9 (16. V.), br. 11 (16. VI.), br. 12 (30. VI.), br. 13 (16. VII.), br. 18 (30. IX), Dubrovnik 1903.

V. i.: Antun Pavešković, *Gospari uvježbavaju ustanak*. Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku. Svezak L. Zagreb – Dubrovnik 2012., str. 181-198.

⁷ V.: Nenad Vekarić, *Vlastela grada Dubrovnika / Svezak 4 / Odabrane biografije*, HAZU, Zagreb – Dubrovnik 2013., 189-193. V. i.: Antun Pavešković, *Slikotvorstvo Pijerka Bunića Lukovića*, Biblioteka "D", knjiga 5, Časopis "Dubrovnik", Dubrovnik 1987., te od istog autora *Rubovi*, Zagreb 2006.

⁸ Nenad Vekarić, *Vlastela grada Dubrovnika / Svezak 2 / Vlasteoski rodovi (A - L)*, HAZU, Zagreb – Dubrovnik 2012., str. 91.

⁹ Franjo Šandor Kuhač, *Glasbeno nastojanje Gajevih Ilira*, Nakladom Knjižare Mučnjak-Senflebenove, Zagreb 1885., str.13.

¹⁰ Josip Bersa, *Dubrovačke slike i prilike (1800.-1880.)*, Matica hrvatska, Zagreb 1941., str. 84.

sin Josip (1838. – 1875.).¹¹ Ključan za Pijerkovu književnu sudbinu bio je susret s Gajem u Dubrovniku 1841. kojom prigodom mu je vođa preporoda otkupio nekoliko dramskih tekstova, od kojih su tri posthumno objavljena 1849. u “Danici”. Nudio mu je i intendanturu budućega narodnoga kazališta u sklopu Ilirske narodne čitaonice.¹² Dvije drame (*Bolje promišljeno nego namišljeno* i *Stranoljublje Cernogoracah*) izvedene su u Zagrebu 1856. i 1862. godine. Napisao je 31 dramsko djelo na hrvatskome, dva na talijanskome jeziku te nešto pjesama, od kojih je *Pravedna ljubav* objavljena u “Danici” još 1840.¹³ Namjeravajući u dva sveska tiskati svoje 24 drame pod naslovom *Ilirsko kazalište*, 6. kolovoza 1842. sklopio je ugovor sa zadarskim nakladnicima braćom Battara, no pothvat, iako su već bili objelodanjeni pretplatnički listići, nije uspio.¹⁴

Bonin članak objavljen u “Serbskom narodnom listu” i “Zori dalmatinskoj” 1845. značajan je i jedini poetološki zapis književnikov koji svjedoči o njegovim isključivo prosvjetiteljskim namjerama.¹⁵ Temeljna težnja ovoga članka jest definiranje uloge kazališta. Ključna riječ u njemu jest *koristovalo* – dakle, korisno bi bilo pokrenuti kazališta koja bi prikazivala ne samo drame na narodnom jeziku, što bi uključivalo i prijevodne tekstove, nego poglavito izvorno domaće komade.¹⁶ Iako ne eksplicitno, razvidno je u ovom programatskom članku prosvjetiteljsko načelo *poučiti zabavom*. Ovdje nalazimo i razlog zašto Bona nije prihvatio Gajevu ponudu da prijeđe u Zagreb i tamo vodi zacrtano narodno kazalište. Dubrovčanin i nehotično i nesvjesno *ilirsko* općinstvo gleda okom deklasiranog patricija koji u konkretnim gledateljima vidi tek vojnovičevsku *pustu raju*, potrebitu kulturnog uzdizanja, izobrazbe, prosvjećivanja. S gledišta preporodnih prvaka ta je koncepcija potpuno zakašnjela: *Novo građanstvo, što će se početi okupljati oko ilirskog programa, prvi put nakon dvije stotine godina ne gleda na kazalište kao na moralno-popravni zavod, kakvim ga je, usprkos svojim liberalnim nazorima, smatrao još i biskup Vrhovac. Ta nova građanska klasa postala je temeljem za sveukupna preporodna stremljenja, među kojima je kazalište, posve razumljivo, zauzimalo vrlo značajno mjesto.*¹⁷ Nesporazum je proizvela komplicirana situacija u kojoj mlado hrvatsko građanstvo traži svoje ideološko uporište s kojega bi *proizvelo* naciju. Uporište je, istoznačno, slavna ili drevna, politička i kulturna povijest. Nije slučajno da preporod u nas počinje svojevrsnom hrvatskom filološkom revolucijom.¹⁸ Hrvatsko građanstvo, kao i sve druge inačice te klase u svijetu, zna da može postati samosvjesno samo preko tiskanog jezika. Kazalište je za nj oblik toga

¹¹ Miljenko Foretić, *BUNIC, Josip (Bepo, Pepo, Jozo)*, Hrvatski biografski leksikon, sv. 2, Enciklopedijski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1989., str. 497-498.

V. i: *Josipu markizu Buniću*, “Dubrovnik”, br. 4, Dubrovnik 1876., str. 193.

¹² Nikola Kojić, *Boravak Ljudevita Gaja u Dubrovniku 1841.*, “Dubrovnik”, 1, 1965.; o Buniću na str. 46, 47 i 52.

¹³ Đuro Šurmin, *Iz prošlosti kazališta u Zagrebu*, “Obzor”, br. 349, Zagreb, nedjelja, 23. prosinca 1923.

¹⁴ Pavao Galić, *Povijest zadarskih tiskara*, Hrvatsko bibliotekarsko društvo, Zagreb 1979., str. 21-38.

¹⁵ Cvito Fisković, *Stara splitska kazališta*, Narodno kazalište, Split 1946., str. 9-10.

¹⁶ A. Pavešković, *Slikotvorstvo...*, str. 10.

¹⁷ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978., str. 208.

¹⁸ Benedict Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica*. Prev. Nata Čengić i Nataša Pavlović, redakтура Silva Mežnarić. Školska knjiga, Zagreb 1990., str. 74-75.

standardiziranog jezika, mogućeg isključivo u vidu zapisana preteksta iz kojega se onda izvodi na sceni kazivana riječ.

Specifikum nacionalne integracije u srednjoj i jugoistočnoj Europi jest multietničko područje u kojemu građanska avangarda minorne nacionalne skupine mora djelovati ne samo u prostoru omeđenom vlastitim nacionalnim teritorijem nego i s kolonijalnim elitama koje, usuprot lokalnim nacionalnim, oblikovanje nacionalnoga shvaćaju kao deetnicizaciju pojedinih entiteta, u koje se svakako ubraja i hrvatski, u korist u tom trenutku dominantne nacionalne cjeline (mađarizacija će na dnevni red doći kasnije). Pijerko Bona ne dijeli potrebu iliraca da se odupru germanizaciji i istodobno afirmiraju hrvatsku inačicu južnoslavenstva zato jer osjeća da prošlost postoji vrlo čvrsto – njegova, dubrovačka, južnohrvatska. Ilirci tu prošlost tek moraju *zaposjesti*. U toj se točki preporoditelji i Bona nisu mogli naći.

Bona je počeo pisati još za boravka u Egiptu: sudeći prema nadnevcima na autografima, u Egiptu je 1821. napisao komediju *Barov pir* te je 17. ožujka 1824. u Kairu počeo pisati komediju *Domaće ogledalo*, završenu u Rijeci dubrovačkoj 1836.¹⁹ Njegov dramski opus tematski ugrubo možemo podijeliti na skupinu pseudopovijesnih drama i na pučke igrokaze. Bidermajerske tragove nalazimo već u prvoj grupi tekstova u kojima je tragički tijek onemogućen inicijalnim melodramskim ustrojstvom i sentimentalističkom *psihologijskom* obradom likova. Zamršene fabule začinjene ljubavnim intrigama i dvojabama svode patnju na razinu osobne, privatne boli, daleko uzrocima sudbinske naravi koji junaka prave tragedije pritišću u liku tragične krivnje te stoga svoj model približavaju građanskoj sentimentalističkoj dramaturgiji.

Druga grupa drama motivsko-tematski uklapa se dobrim dijelom u opisane okvire bidermajerske književne topografije. Tako će rana komedija *Domaće ogledalo*,²⁰ rabeći tradicionalni matrimonijalizacijski zaplet, i agonom i eksplicitnom parabazom propagirati ideal građanskoga toplog ognjišta. Posve shematizirana struktura sukoba raspoređena je između urednog i kućevnoga protagonista i njegova neuredna, površna i svojehlava antagonista koji se nakraju, uvidjevši svoje mane, pokaje i preobrazi. I pozitivna i negativna distribucija likova udvaja se, a mijena negativnih u pozitivne likove izvedena je retorički, situacijski i psihološki potpuno neobrazloženo. Neuvjerljiv obrat okončan je poukom izravno upućenom publici, po uzoru na završetke Kotzebueovih drama.²¹ Prosvjetiteljske pobude traže crno-bijelu podjelu u kojoj je nositelj pozitivne osobine mladoženja Jakov, a njegov negativni pandan buduća supruga Tere. Na strani razuma je i Terina mlađa sestra Pere. Plošno ocrtani likovi, uza spomenuto neuvjerljivo finale, rezultiraju dramom koja bi teško izdržala scensku provjeru.

Vrijedna domaćica još shematiziranije polarizira dvije grupe osobina do kraja ucijepljene u dvije monopatski karakterizirane grupe likova, s podjelom (na razumsku i grupu lakoumnika) koja rezultira protorealističkim moralitetom. Nositeljima radnje bivaju dva bračna para i jedna sluškinja. Tanušnost ovog i drugih Boninih tekstova proizlazi iz piščeve nemoći da lica

¹⁹ Stjepan Kastropil, *Rukopisi naučne biblioteke u Dubrovniku (knj. I – Rukopisi na hrvatskom ili srpskom jeziku)*, Zagreb 1954., str. 70-71.

²⁰ Započeta 1824., dovršena 1836.

²¹ O Kotzebueovu utjecaju na Bonu upozorio je Giesemann, v.: Slobodan P. Novak, *Sporo stižu novosti*, "Oko", 19. III. – 2. IV. 1981., str. 20.

konstruirao kao karaktere. Oni funkcioniraju kao oprimjerenje teza. Sve je tu zadano unaprijed. Otvorena mogućnost dvojakog ishoda – tragičan ishod i trajna patnja trpećeg lika (Made – nositelj razumnosti) zahtijevali bi usložnjavanje radnje za koje pisac nije imao snage. Pravocrtni zaplet sprečava svaku moguću nepredviđenost koja bi mogla dovesti do odstupanja od sretnog i poučnoga završetka. Prosvjetiteljska teza da je neupitno dobro moguće doseći oponašanjem njegovih protagonista u finalu drame funkcionira kao sentimentalistički poučak recepcijski usmjeren na publiku mišljenu u njenu klasno-građanskome totalitetu.

Objekte drame najviše se muče motivacijom, u objema se likovi prezentiraju samo kao znakovi, dakle kao metonimijska konstrukcija bez psihološkog zaokruženja. Uz dug prosvjetiteljskoj i racionalistički utilitarnoj dramaturškoj konstrukciji, obje ulaze u građanski stan, u atmosferu skromna prebivališta srednje klase, ocrtavajući stvarnost lišenu tragike, ali otvorenu budućem realističkom prikazu, mogućem onda kada sentimentalizam ustupi mjesto socijalnom kritizmu. Bona još uvijek radije poseže za plačljivom dirljivošću no što spomenuti milje antcipira ujedno manje plačljivu i više realističnu dramaturgiju.

Dalmatinski ribar oliti čista harnost iz 1831. slijedi iznimno zamršen dramaturški raster. Komplikirana i ne sasvim jasna fabula priliči ranoj fazi zanatskoga naukovanja. U njemu je Bona još jednom posegnuo za matrimonijalizacijskim zapletom, pri čemu je psihološki najslabije obrazložena zamjena matrimonijalizacijskih parova. Prvotno su parom imali postati Marica, kći siromašnog ribara Filipa, i Đuro, gradski službenik. Protagonisti zbivanja dvije su ribarske obitelji. Glava prve, Antun, dobrostojeći je ribar. Njegova žena Deša naglasit će u prvom činu, shodno svom društvenom položaju, kako je posjedovanje novca prijeka životna potreba. Njihov sin jedinac Petar jedini nadrađa ovaj imperativ imperativom svoga srca ženeći na kraju Lucu, siromašnu službenicu Filipovu. Da se sve ipak okreće oko novca, dokaz je činjenica kako Petar može ostvariti svoj izbor samo zahvaljujući tome što je svojim radom priskrbio dostatno da bez prepreke bira ženu bez obzira na njen materijalni status. Filip će nakraju, iz bolesničke postelje, ruku svoje kćeri Marice dati radinome mladom ribaru Jakobu. Radnja posve smještena u siromašnu ribarsku sredinu podcrtava slijepo pokoravanje patrijarhalnoj volji. Tako je promjena ženidbenog partnera ostvarena bez trunke protivljenja Marice. Usprkos prosvjetiteljskoj težnji da pouči o čestitosti, književnik je u ovoj drami došao na sam prag realističke, društveno kritičke dramaturgije. No, nije ga i prešao. Postupak kao pokazatelj piščeve intencije, gušeći spontani razvoj radnje, otkriva par Marica – Jakob signalom dramatičareve ideologizirajuće svijesti, a Petrovu poziciju u paru s Lucijom indeksom socijalne stvarnosti.²² Upravo nepripadanje istom razredu znakova onemogućuje pomicanje od protorealizma k realističkoj društvenoj kritici. S obzirom na milje koji je ovdje doveden na pozornicu, drama je prvi Bonin proizvod pučkog teatra.

Komedija *Bolje promišljeno nego namišljeno* iz 1836. slijedi srednjovjekovnu legendu o božjem čovjeku Aleksiju i tematski spada u krug pučkih igrokaza s romantiziranim protagonistima. Mada formalno pseudopovijesna,²³ ne spada u historicističku grupu Boninih

²² *Indeks* u značenju nenamjernog, a signal u značenju namjerno proizvedena znaka, v. Anne Uebersfeld, *Čitanje pozorišta*, prev. Mirjana Miočinović, Vuk Karadžić, Beograd 1982., str. 22-23.

²³ Radnja se događa u Hercegovini u vrijeme turske vlasti.

komada, a temeljna poruka jest važnost čuvanja bračne čistoće. Srednjovjekovni moralitet znatno je modificiran, jer *odlazi muž, a ne mladić prije ženidbe, i to muž što je u prvoj noći braka ostavio za sobom plod, koji će izrasti u lijepa sina, što ga otac, prerušen, nakon niza godina, ne prepoznaje u vlastitoj kući, kao što ni on ne biva prepoznat od ukućana. Različito od legende, klasično prepoznavanje dovodi do sretna završetka, gdje suprug – uvidjevši da je posrijedi sin a ne ljubavnik – oprašta smrtnu kaznu vlastitoj ženi – na koju se bio zakleo pošto ju je vidio kako prima u sobu mlada muškarca. Bunić-Luković je u svojoj jednostavnoj radnji pun didaktičke dobrohotnosti, neprestano upozoravajući gledatelje kako valja ponajprije dobro promisliti, prije nego što se nešto izvrši, pa makar taj postupak bio i namišljen nekim motivskim podtekstom. Narodne poslovice izmjenjuju se s pučkim prorokovanjem, a etički motiv čuvanja bračne čistoće doveden je ovdje gotovo do sudbonosnog značenja i najveća je moralna vrijednost u svekolikom čovjekovu odnosu prema svim egzistencijalnim problemima.*²⁴

Anagnorisis je, kao i u prethodnoj, instrument i komedije *Starac zaljubljen* čiji je glavni lik, stari Đuro Brkić, zaljubljen u mladu i sirotu Milicu, kontaminacija *senexa* iz antičke komedije, cicisbeovske karikature i renesansnog zaljubljenika u vilu. Naglašeno monopatska konstrukcija likova uskraćuje tjelesnost ove dramske crtice utemeljene *a parte* komentarima koji etiku razdvajaju na privatnu razinu, kojom dominira pohlepa, i javnu, čiji su običaj i pristojnost licemjerni paravan prvoj. Ovi komentari izostaju samo u scenama sa sporednim likovima koristoljubiva Paska i gramzive mu supruge Stane koji u svojoj kući drže zatvorenu Milicu i iskorištavaju smiješnoga starca, a u tome im obilato pomaže i djevojka, objekt starčeve ljubavi. Uz to, ona se u starčevoj izočnosti prilično milo i milosrdno druži s mladim kaplarom, raspaljujući nemilosrdno starčevu ljubomoru. Nagoviješteni sukob naglo je prerezan nenadanim objelodanjenjem pisma u kojem se vidi da je kaplar zapravo Andro, Đurov sin. Milica osim mladoženje dobiva i nepravedno joj oduzeto nasljedstvo. Starac iznenada uviđa grotesknost vlastita položaja i još se naglije preobraćuje iz grotesknog ostarjela satira u dobroćudna oca. Rascijepljena ekonomija retorike i tijela ima stilskoformacijske razloge: klasicistički svijet zaljubljena starca moguć je još samo kao retorička figura, a utjelovljenost građanskoga svijeta (Pasko i Stane, Milica) osporava opravdanost te figure i time najavljuje, ako i ne realizira, prostor dramskog realizma.

Lakrdija *Najzadnja naredba* iz 1838. obrađuje temu nenaravnih bračnih sveza. Motiv takvu braku jest ekonomski: mladić Dživo ženidbom vrlo starom i bolesnom Lucijom kupio je materijalnu sigurnost i društveni položaj, planirajući istodobno primjereniji brak s mladom i lijepom Margaritom poslije Lucijine smrti. Pretjerana naturalizacija Lucijine tjelesnosti prerasta u grotesku. Drama je vješto konstruirana i kompozicijski zaokružena, zahvaljujući čemu poučavateljski signali ne prodiru u komediografsku jezgru fokusiranu mjestimično finom situacijskom komikom i uvjerljivom karakterizacijom likova. Doduše, prostorni okvir i ove drame je protorealistički ocrtan građanski svijet. Pojava karnevalizirana tijela (Lucija) subverzivna je logici toga prostora, trajno osporavajući njegov pokušaj da anarhičnost kazališta ukroti bidermajerskom ikonikom pozornice. (Derridina definicija kazališta kao *anarhije koja*

²⁴ Nikola Batušić, *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1976., str. 235.

se organizira u ovom slučaju problematizira odnos autorske dijanoje, dramaturgijskoga mitosa i scenskog leksisa).

Završetak igrokaza *Knežev osud* sasvim je u skladu s bidermajerskom ideološkom ikonografijom sitnoburžoaskе kućice u cvijeću o čijem prilično neuvjerljivom stvarnosnom adekvatu svjedoči i ovaj tekst. Njegova mjestimično vješta i konzekventna dramaturška provedba ne uspijeva ideološku tendenciju organizirati uvjerljivom radnjom i iz nje proizlazećim karakterima. Pisac koristi svoj česti postupak: početni nered, prijetnja građanskome univerzumu, preobraća se u red kao jamstvo uspostave stabilna svijeta. Mizoginski moment predočava nam dvije žene, majku i kćer, koje su iz svojih kuća najurile muževe. Srušeni poredak pokušavaju obnoviti knez i paroh, utjelovljenja civilne i crkvene vlasti. Naivna koncepcija *feminističke revolucije* po kojoj bi muževi imali slušati svoje žene popravljena je po načelu *deus ex machina*: knez kao vrhovni arbitar poslat će kćer u samostan na odgovarajući preodgoj, njenoj majci naredit će da se vrati kući voditi kućanstvo, zetu da punicu povremeno izvodi u šetnju, a ocu da se kloni pivnica. Naivan projekt i njegovu još naivniju provedbu nadgledat će paroh.

Veseloigra *Nenadna zgod*²⁵ složenija je od uobičajenih Boninih prikazbi građanskog života. Ona je najrazuđenija od Boninih matrimonijalizacijskih shema, s najviše prepreka i dramaturških retardacija. Prvu matrimonijalizacijsku prepreku predstavlja škrtost utjelovljena u Petru, glavaru jedne od predstavljenih obitelji, tipičnom dubrovačkom škrcu koji sve oko sebe promatra isključivo iz vizure osobnoga materijalnog probitka, koji brani sinu Đuru ženidbu Vicom, siromašnom kćeri Antuna Vukića. Nagli obrat nastaje navodnom pogibijom njena brata Marina, čime Vica ostaje jedinom nasljednicom očevih dobara, a Petar odlučuje sam oženiti sina Vicom, što rađa nesporazumom jer sinu ne pripoćava ime buduće mlade, govoreći tek uopćeno o dobroj i lijepoj vjerenici. Đurina reakcija razotkriva bit sukoba, ali i funkciju matrimonijalizacijskog zapleta kao dramaturškog alibija: Đuro se buni jer je moneta na tržištu patrijarhalne trgovine ljudima i njihovim sudbinama. Za razliku od njega, brat mu Ivo slijepo pristaje na očeve manipulacije postvarujući se u ime morala koji služi održavanju rigidna patrijarhalnoga poretka. Ovaj komad je i ogledan primjerak piščeva svjetonazora i pokušaja njegove dramaturške eksplikacije i materijalizacije. Đurova pobjeda nije smjela ni mogla donijeti bitan preokret unutar patrijarhalnog univerzuma drame. Ne mogavši pomiriti ideološku intenciju sa živim tijelom pozornice, dramatičar je izbjegao *skandal kazališta*²⁶ najbanalnijim raspoloživim sredstvom – slučajem. Samo slučajnost, taj idealni *deus ex machina*, može spasiti krhko jedinstvo patrijarhalnoga poretka, ali ne može razriješiti klicu socijalne kritičnosti, a činjenica da je ona nagoviještena, no ne i dramaturški problematizirana, ovu dramu stilskoformacijski ostavlja u protorealističkom kontekstu.

Odmak od čitava niza protorealističkih komada ostvaren je komedijom *Privar gubi privarnika*, prvim, mada simplificiranim, ali ipak primjerkom konverzacijske dramaturgije.

²⁵ Oznaka *vesela igra* iz Gajeva je i Babukićeva prijepisa ove drame, a sam ju je Bona nazvao *smjehačicom*. Također, Gaj i Babukić *popravili* su i Bonin naslov u *Nenadana zgod*. O tome kako su preporoditelji *čitali*, tj. falsificirali Bonin književni idiom u poglavlju *Pijerko Bunić Luković u očima preporoditelja*, u: Antun Pavešković, *Rubovi*, Erasmus naklada, Zagreb 2006., str. 59-77.

²⁶ A. Ubersfeld, n. dj., str. 231-233.

Čitava radnja odvija se u ambijentu građanske kuće. Raznolikim motivacijskim ponudama i likovima međusobno jasno psihološki diseminiranima, među kojima je i nekoliko uspješno naglašenih komičnih osobenjaka, uspijeva dramatičar prilično vješto prikriti svoju uobičajenu prosvjetiteljsko-didaktičku shemu suprotstavljenosti razuma (reda) i lakoumnosti (nereda). Polazi mu to za rukom jer u ovoj komediji distribucija razumnosti i lakoumnosti nije svedena na isključive psihološke emanacije. Svaki od likova na svoj je način i razuman i nerazuman. Nasuprot nekim drugim Boninim dramama, gdje umjesto radnje nazočimo predugoj retorici moraliteta, a umjesto likova susrećemo umnožene emanacije dramatičareve svijesti, stoji ova vrlo uspješna komedija, vjerojatno djelo zrela autora²⁷ koji je već naučio da je kazalište autonomno tijelo i da je u njem uvjerljivo samo ono što ga ispunja tjelesnošću. Ovo djelo ne samo da je ogledan primjerak salonske konverzacijske komedije nego i prelazi preko ruba sasvim dovršena protorealizma gdje se realizam ocrtava u implicitnoj, ma koliko sporednoj, kritici običaja jednog preživjelog doba i njegove naprahane i sabljama opasane nostalgije. Sentimentalnost je ovdje sasvim jasno predmet poruge.

Mada je vršnjak i dio *posljednjih izdanaka staroga Dubrovnika*,²⁸ Bona je osobita pojava. Relevantnijom od usporedbe s nizom književnih minoresa njegova doba i sredine nameće se u ovom kontekstu omjeravanje s dvojicom nešto starijih Dubrovčana – Vlahom Stullijem (1768. – 1846.) i Markom Bruerovićem (1765. – 1823.). Stullijeva crnohumorna komedija *Kate Sukurica*, kasnije prozvana *Kate Kapuralica*, nastaje 1800., u isto doba kad i Bruerovićeva *Vjera iznenada*. I dok se u Stullijevu djelu, u kojem se smiješno spušta do skarednoga miješanja hrane i ekskrementa, *udiše i dah jedne nove poetike i jednog novog kazališnog doba koje je u Dubrovnik došlo zajedno s revolucionarnim i enciklopedističkim vjetrovima s one strane Alpa, a uz pomoć apeninskog posredništva!*,²⁹ Bona će se, iako za generaciju mlađi, vratiti tamo otkuda je Stulli otišao dvadesetak godina prije prvih Pijerkovih dramskih replika – Goldonijevu sentimentalizmu i plačljivosti. Stullijev svijet razotkriva bijedu i pobuđuje gađenje, Bonin paternalistički suosjeća s bijedom zakrivenom galantnošću. Ako se u *Kati Kapuralici* svijet igre zagušio, dijabolizirao, u Boninim se dramama on prerušio, skrivajući svoje prave protagoniste – čudnu stalešku mješavinu osiromašene aristokracije i nazirućega, ali politički još nedefinirana srednjega sloja društva. Bona, sa stoljetnim iskustvom vladajuće kaste, kao da želi unaprijed ispraviti moguće greške i zablude onih koji tek stupaju na povijesnu pozornicu. Bez žala za prošlošću, on hoće uljepšati budućnost. Otuda idilična harmoničnost njegovih dramskih dočeta, otuda zaokreti i nemotivirana pomirenja zaustavljena u vremenu bez protoka vremena. Stullijevo vrijeme teče ne izbjegavajući put k propasti. Bonino vrijeme nije se ni pokrenulo, ono čeka neku buduću vlastitu svrhu, uvjereni kako je upravo i jedino ono pozvano da joj pripravi put. U odnosu na Stullija, Bonin je kazališni projekt retardacija jer, stremeći k idealnoj budućnosti, ne dopušta pokretanje kazališnog mehanizma kojeg je temeljno obilježje sadašnjost.

²⁷ U rukopisu sačuvanu u Znanstvenoj knjižnici u Dubrovniku izostala je uobičajena oznaka godine nastanka.

²⁸ Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, II. izdanje, Matica hrvatska, Zagreb 1961., 383-396; Bonu spominje na 394. str.

²⁹ Slobodan P. Novak – Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, knj. 2, Logos, Split 1984., str. 331.

Zanimljivija, na prvi pogled jednoznačnija, ali nipošto jednostavna, jest usporedba Boninih postupaka s onima jedine Bruerovićeve komedije – *Vjere iznenada*. Stariji pisac, Francuz podrijetlom, ali neizmjenno zaljubljen u dubrovačku književnu i kulturnu povijest, u svom je komadu ostvario zamršen, ali plauzibilan matrimonijalizacijski raster. Čak je inovirao klasični matrimonijalizacijski uzorak. No, bitno je da je njegova *dobro sročena prosvjetiteljska dubrovačka komedija*³⁰ imala nasljednika upravo u Boninoj dramaturgiji. Prosvjetiteljsku apelativnost³¹ Bruerovićevu nastavio je Bona svojim dramama razvijati i doveo je do papirnata uzorka parabaze kojim obavezno završava većina njegovih naivnih komada. Izranjanje svijeta i nestajanje teatra u Stullija, odnosno izranjanje teatra i potonuće dubrovačkog društva u Bruerovića³², objedinjeni su postupci u dramaturgiji Pijerka Bone. Potonji, naime, pripušta svijet svojoj pozornici samo onoliko koliko mu treba da bi nakraju taj svijet presjekao zaokretom kojeg neuvjerljivost nerijetko, međutim, guši i sam teatar. Ipak, kada se jednom povede ozbiljna diskusija o našem književnom 19. stoljeću, u kojem ni približno nismo sve otkrili ni posložili, morat ćemo uvažiti neujednačeno, nerijetko estetski i dramaturgijski tanašno djelo Pijerka Bone, činjenicom koja mijenja uobičajenu sliku naše književne povijesti.

Aleksandar Flaker prvu epohu novije hrvatske književnosti od 1836. do 1865. zove *Književnost u funkciji konstituiranja moderne hrvatske nacije*.³³ Dijeli je na književnost narodnog preporoda i period nacionalnog pseudoromantizma pedesetih i prve polovice šezdesetih godina. Sljedeća epoha je hrvatski protorealizam i realizam u razdoblju od 1865. do 1892. Mnogi Bonini tekstovi³⁴ svojim se bidermajerskim počelima uklapaju u ovu periodizaciju, ali tako da je bitno preinačuju, pomiču njene granice unatrag. Romanticistička počela (ne još sasvim uobličena romantičarska, zbog čega i tvore pseudoromantičarske gabarite) uz prosvjetiteljsku ideologiju pomakla bi period nacionalnog pseudoromantizma dvadesetak godina ranije.³⁵ Također, upravo zbog Boninih drama, i početak hrvatskoga protorealizma je najmanje dva desetljeća stariji od Flakerova nadnevka 1865.

³⁰ Novak – Lisac, op. cit., 341. Rečenica iz koje smo citirali dio glasi: *Jedina domaća originalna i dobro sročena prosvjetiteljska dubrovačka komedija ostala je tako nažalost, poput Šenoine Ljubice, kako je dobro primijetio Mihovil Kumbol, tek pokušajem bez nasljednika*. Ta tvrdnja, ispisana nekoliko godine prije pojave prve monografije s nekolicinom tekstova njegovih drama, ne uvažava opus Pijerka Bone. Možemo raspravljati o njihovoj originalnosti, koja je često upitna, ali su i njegove kompilacije bile za svoje doba značajne već i sa svojom brojnosti.

³¹ Op. cit., 342.

³² Op. cit., 341-342.

³³ Aleksandar Flaker, *Nacrt za periodizaciju novije hrvatske književnosti*, "Umjetnost riječi", 3, 1967., str. 217-229.

³⁴ *Barov pir, Domaće ogledalo, Najzadnja naredba, Knežev osud, Zlogovorni kriještalo, Jačinto hvastalo, Starac zaljubljen, Privar gubi privarnika, Vrijedna domaćica, Slikotvorstvo*.

³⁵ *Ilirizam je širok shvaćen kao hrvatski romantizam, ali po čitavoj svojoj koncepciji, usmjerenosti i strukturi on je ne manje hrvatsko prosvjetiteljstvo*. Milorad Živančević, *Ilirizam, Povijest hrvatske književnosti*, knj. 4, Liber / Mladost, Zagreb 1975., str. 12. Ova periodizacija, polazeći od nefleksibilnih imena stilskih formacija i pravaca, manje je adekvatna od Flakerove, koja, uvažavajući hrvatske posebnosti, odstupa od uobičajenih naziva, ali upravo zato točnije prikazuje književnopovijesnu realnost.

IDEALI OBITELJI I ŽENSKOG IDENTITETA U HRVATSKOM KAZALIŠTU DRUGE POLOVICE 19. STOLJEĆA NA PRIMJERU KAZALIŠNIH KOMADA CHARLOTTE BIRCH-PFEIFFER *CVRČAK* I *LOWOODSKA SIROTICA*

Ime Charlotte Birch-Pfeiffer,¹ danas zaboravljene njemačke dramatičarke 19. stoljeća, u hrvatskim se stručnim krugovima spominje gotovo isključivo kada je riječ o čuvenim antiromanističkim demonstracijama koje su održane u starom kazalištu na Markovu trgu prilikom izvođenja Birch-Pfeifferičinog povijesnog igrokaza *Peter von Szápáry* 24. studenoga 1860. i kojima su *protjerani* njemačkih glumci² sa zagrebačke pozornice. Nakon toga događaja ukinuto je daljnje održavanje predstava na njemačkom jeziku, što je ne samo omogućilo već upravo učinilo nužnim kontinuirano i profesionalno održavanje predstava na hrvatskom jeziku te postavilo kamen-temeljac Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu. Premda je danas poznata tek kazališnim stručnjacima 19. stoljeća, Charlotte Birch-Pfeiffer u svoje je doba spadala

¹ Premda je danas najpoznatija kao glumica i dramatičarka, Charlotte Birch-Pfeiffer (1800. – 1868.) bila je svestrana kazališna stvarateljica, redateljica, umjetnička voditeljica ciriškog kazališta te libretistica značajnih komponista poput Giacomina Meyerbeera. Glumačko obrazovanje stekla je kod glumca Hoftheatera Franca Antona Zuccarinija, a prvi put je nastupila u minhenškom kazalištu Königliches Theater an dem Isarthor 13. 6. 1813. u melodrami *Moses Errettung* Petera Josepha von Lindpaintnera u ulozi Themitis. Nakon Münchena slijedi angažman u bečkom kazalištu Theater an der Wien (1827. – 1830.). Tri godine koje Birch-Pfeiffer provodi pod umjetničkim vodstvom Carla Carla (pseud. Karl Andreas von Bernbrunn) od presudnog su značenja za oblikovanje njenoga dramskog rukopisa, što ga obilježava brzo pisanje komada temeljenih na dramaturgiji osjećaja i scenskih efekata. Od 1830. do 1837. godine Birch-Pfeiffer djeluje kao samostalna putujuća glumica, a od 1837. do 1843. kao umjetnička ravnateljica i redateljica kazališta Züricher Aktientheater. Od 1844. pa do kraja glumačke karijere 1865. Birch-Pfeiffer je stalni član berlinskog kazališta Königliche Schauspiele.

² O *protjerivanju* njemačkih putujućih družina iz zagrebačkog kazališta i kulturnog života vidi: Slavko Batušić, *24. studenoga 1860.*, u: Slavko Batušić, Duško Roksandić (ur.), *Hrvatsko narodno kazalište*. Zbornik o stogodišnjici. 1860 – 1960. Naprijed, Zagreb 1960., str. 93-101; Nikola Batušić, *Uloga njemačkoga kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860.*, u: Rad JAZU, knj. 353, JAZU, Zagreb 1968.; Milka Car, *Odrizi i sjene. Njemački dramski repertoar u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu do 1939. godine*, Leykam international, Zagreb 2011.

među najizvođenije autore dvorskih, pučkih i privatnih kazališta čitavog njemačkoga govornog područja,³ a ujedno je bila i jedna od prvih njemačkih dramatičarki koje su mogle živjeti od prihoda od svoga pisanja.⁴ Ni zagrebačkoj kazališnoj publici 19. stoljeća Charlotte Birch-Pfeiffer nije nepoznanica. Naprotiv, samo između 1861. i 1875. godine na hrvatskom je jeziku praižvedeno dvanaest Birch-Pfeifferičinih komada.⁵ No već prije hrvatskih izvedbi i konačnog utemeljenja Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 1860. godine, različite putujuće družine s njemačkoga govornog područja izvele su između 1830. i 1860. u zagrebačkom kazalištu čak trideset i osam Birch-Pfeifferičinih kazališnih tekstova.⁶

³ Brojnost i popularnost njenih komada na scenama i dvorskih i pučkih kazališta s pravom joj pripisuje naziv ženskog Kotzebuea. Od ostalih dramatičarki njemačkoga govornog područja u 19. stoljeću usporediv su uspjeh postigli jedino dramski tekstovi nešto starije dramatičarke Franul von Weißenthurn (pseud. Johanna Rachel Theresia, rođena Grünberg, 1773. – 1847.).

⁴ Usp. Birgit Pargner, *Charlotte Birch-Pfeiffer (1800 – 1868). Eine Frau beherrscht die Bühne*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1999., str. 83.

⁵ Riječ je o sljedećim komadima: *Vjenceslav IV kralj Češki ili Hinko, krvnički sluga*. Gluma u pet činova (19.11.1861. – 1.3.1864., dvije izvedbe), *Cvrčak*. Slika iz života u pet činova. Prema romanu George Sand *La Petite Fadette* (6.4.1862. – 21.10.1900., trideset izvedbi), *Lowoodska sirotica*. Gluma u dva razdjela i četiri čina prema romanu Charlotte Brontë *Jane Eyre* (7.11.1865. – 8.3.1898., šesnaest izvedbi), *Mati i sin*. Gluma u pet činova (9.12.1865. – 27.10.1881., sedam izvedbi), *Paprenjarka ruža*. Gluma u pet činova. (8.3.1866., jedna izvedba), *Notre-Dame de Paris ili Pariz u godini 1842. / Zvonar crkve Notre Dame u Parizu*. Romantična drama u 6 slika prema romanu Victora Hugoa *Notre-Dame de Paris*. (15.12.1866. – 7.11.1897., broj izvedbi je neutvrđiv), *Dijete sreće*. Drama u pet činova. (26.12.1866. – 3.10.1877., šest izvedbi), *Noć i jutro*. Drama u pet činova (6.1.1867., jedna izvedba), *Seljak gavan*. Igrokaz u četiri čina (9.11.1867. – 21.11.1867., dvije izvedbe), *Ruža i ružica*. Igrokaz u četiri čina (10.5.1870. – 31.5.1870., dvije izvedbe), *Gospodična grbavica*. Vesela igra u tri čina (27.10.1870. – 6.12.1870., dvije izvedbe), *Velikašica građanskog roda*. Igrokaz u četiri čina (11.2.1875. – 17.3.1886., pet izvedbi). Podaci vađeni iz novinskih kritika o izvedbi Birch-Pfeifferičinih komada te *Repertoara hrvatskih kazališta*. Knjiga treća, pr. i ur. Branko Hećimović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM, Zagreb 2002.

⁶ *Das Haus Mac-Alva, oder Der Freundesmord auf der Richardsburg*. Igrokaz u tri čina (31.8.1830., jedna izvedba), *Der Leichenräuber*. Igrokaz u tri čina. (9.6.1831. – 8.7.1841., tri izvedbe), *Maria die Gonsalvo*, od. *Die Gefängnisse in der Luft*. Viteški igrokaz u pet čina. (4.2.1834., jedna izvedba), *Gaugraf Philipp, genannt der Wild u. Hinko, der Freiknecht* (Predigra: *Das Testament*). Igrokaz u pet činova (8.12.1834. – 6.7.1856., sedam izvedbi), *Das Pfefferrösl*, od. *Die Frankfurter Messe im Jahre 1297*. Igrokaz u pet čina (15.12.1834. – 13.10.1839., tri izvedbe), *Die Walpurgisnacht*. Čarobna igra u četiri čina. (24.4.1836. – 6.12.1859., četiri izvedbe), *Die Engländer in Paris*. Šaljiva igra u četiri čina. (18.8.1836. – 5.3.1851., četiri izvedbe), *Die Günstlinge*. Igrokaz u pet čina (2.9.1836., jedna izvedba), *Waldemars Traum*. Igrokaz u četiri čina (20.11.1836. – 26.5.1838., dvije izvedbe), *Der Glöckner von Notre Dame*, od. *Das Ziegnermädchen in Paris*. Romantični igrokaz u 6 čina (20.6.1837. – 20.2.1856., pet izvedbi), *Johannes Gutenberg*. Igrokaz u pet činova (prije 1.7.1840. – 1.10.1859., 3 izvedbe), *Nacht und Morgen* (29.12.1842. – 4.11.1856., tri izvedbe), *Steffen Langer aus Glogau*, od. *Der holländische Kamin* (predigra *Der Kaiser u. der Seiler*). Igrokaz (19.3.1843. – 14.8.1845., tri izvedbe), *Der Sklavenmarkt zu St. Pierre*. Igrokaz u četiri čina. (28.12.1843., jedna izvedba), *Mutter und Sohn*. Igrokaz. (ožujak 1845. – 27.10.1859., pet izvedbi), *Mathilde*, od. *Leiden einer Frau* (prije 28.6.1845. – 13.10.1857., osam izvedbi), *Graf von Waltron*. Igrokaz u četiri čina (26.7.1847., jedna izvedba), *Mutter und Tochter*. Igrokaz (1.9.1847., jedna izvedba), *Rubens in Madrid* (između 16. i 30.10.1847., jedna izvedba), *Der beste Arzt*. Igrokaz (2.1.1850. – 30.10.1856., tri izvedbe), *Maria Theresia, Kaiserin von Österreich* (1.6.1850., jedna izvedba), *Schloss Greifenstein*, od. *Der Samtschuh*. Igrokaz u pet činova (10.10.1854., jedna izvedba), *Das Forsthaus*. Igrokaz (31.10.1854.), *Die Weise von Lowood* (16.12.1854. – 19.1.1858., šest izvedbi), *Die Mission der Waise* (14.5.1855. – 29.10.1859., dvije izvedbe), *Gasthaus Abendteuer*. Igrokaz (16.10.1855., jedna izvedba), *Krämers Töchterlein* (1.1.1856., jedna izvedba), *Dorf und Stadt*. Igrokaz (7.1.1856. – 27.10.1857.,

Uzmu li se razmatrati izvedbe održane na hrvatskom jeziku između 1862. i 1900. godine,⁷ brzo će se uočiti da se mišljenje kritičara o scenskoj vrijednosti kazališnih djela Charlotte Birch-Pfeiffer stubokom mijenja nakon 1880. godine. Prilikom hrvatske praiizvedbe autoričinog komada *Cvrčak*, nastalog prema poznatome romanu George Sand *La Petite Fadette* s Macom Peris u glavnoj ulozi, novine povlađuju odličan izbor komada, pišu o *dubkom punom*⁸ kazalištu i ushićenoj publici.⁹ Čak i poznati protivnik drugorazrednih kazališnih autora s njemačkoga govornog područja August Šenoa hvali Birch-Pfeifferičine vješto skrojene i scenski efektne dramske komade, odlično poznavanje kazališne publike, efekata, ali i afekata uz čiju pomoć autorica osvaja srca gledatelja. Povodom izvedbe *Lowoodske sirotice* 14. listopada 1873. (s Marijom Ružičkom-Strozzi u naslovnoj ulozi) Šenoa piše: *Nitko ne će do duše tvrditi, da je taj dramatisirani englezki roman kakovo majstorsko dramatično djelo, ali Birchpfeifferova, budući vješta glumica i poznavajući skroz pozorište, umjela je vrlo vješto dramatisovati, te je iztičući sentimentalne strane svoga izvornika uspjela skoro uvijek efektom. Teško bi bilo izbrojiti koliko puti i na koliko pozorišta je "Lowodska sirota" prikazana bila, i nama je stara znanica. Kraj svega ne imamo ništa proti tomu, da se kadšto prikaže, da ju uprava uvrsti u stalni repertoir, osobito kad se toli dobro daje, kao što je 14. listopada. Po našem mnienju je ta predstava dosele u zimskoj sezoni najbolja bila. Sva igra bijaše gladka, naravska, nigdje slaba, smiešne epizode, kako to kadkad u naših dramah biva. Drago nam je gledati, da i pobolje sile prikazuju manje uloge, kao što i na drugih većih kazalištih, samo tim načinom može drama uspjeti.*¹⁰

dvije izvedbe), *Marquise von Vilette* (prije 21.10.1856. – 29.11.1859., dvije izvedbe), *Rose und Roschen*. Igrokaz (29.2.1857., jedna izvedba), *Die Grille* (28.3.1857. – 27.12.1859., četiri izvedbe), *Ein Ring*. Igrokaz (12.11.1857., jedna izvedba), *Lady Worsley-Hall* (28.1.1858. – 27.3.1858., dvije izvedbe), *Ein Billet*. Igrokaz (16.4.1859., jedna izvedba), *Die Musquetire der Königin* (15.11.1859., jedna izvedba), *Mazarin* (23.2.1860., jedna izvedba), *Peter von Szápáry*. Igrokaz (24.11.1860., prekinuta izvedba i ukinuto daljnje održavanje predstava na njemačkom jeziku). Podaci prikupljeni na temelju sljedećih izvora: Blanka Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. Mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Repertoires*. Aus dem Seimnar für deutsche Philologie an der Universität Zagreb, Zagreb 1938., Pavao Cindrić, *Trnovit put do samostalnosti*, u: isti (ur.), *Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969*. Enciklopedijsko izdanje. Naprijed – Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1969., Nikola Batušić, *Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. – 1860.*, u: Rad JAZU, knjiga 353, Zagreb 1968.

⁷ U ovom radu ograničavam se na analizu izvedbi Birch-Pfeifferičinih komada *Cvrčak* i *Lowoodska sirotica*.

⁸ "Narodne novine", 8.4.1862.

⁹ *Na pohvalu ovoga komada suvišno nam se čini štogod progovoriti, jer svakom, koi se iole kazalištem bavi, poznati su sjajni uspjesi, što ih je isti posvuda postigao a jošte svejednako postiže. Kao Niemcima u izvorniku, tako je on u prevodu Česima, Poljacima i Magjarima omilio nad sve ine slične proizvode novijega vremena; mislimo dakle da nije mogla koristnica našem občinstvu bolje ugoditi, nego što ga je izabrala za svoj prijam, /.../ "Narodne novine", 4.4.1862. O samoj izvedbi komada "Narodne novine" pišu 8.4.1862.: *Cvrčak /sic! / ... bio je već prvi put izverstno predstavljen, što kod izvanredne težkoće toga komada svemu društvu a osobito neumornom izverstnomu našem reditelju g. Josipu Freudenreichu na nemalu slavu služi. Kazalište bilo je uzperkos prekrasnom vremenu, koje je svijet na šetanje nukalo, dubkom puno, gospodična Prisova uzhitnim pleskom primljena i kroz vas komad pračena, malne za svakim prizorom i činom izazvana i cviećem, viencima i sličnim počastima odlikovana, što ju je osviedočit moglo, da ju občinstvo medju svoje perve ljubimce broji, /.../ "Narodne novine", 8.4.1862.**

¹⁰ Š / August Šenoa /, "Vienac", 5 / 1873., br. 42., str. 670-671, ovdje str. 671.

Članak Ive Vojnovića objavljen u "Pozoru" 29. listopada 1881. prilikom premijere obiteljske drame *Mati i sin* svjedoči da se nepuno desetljeće nakon Šenoina osvrta recepcija Birch-Pfeifferičinih komada promijenila te da dramatičarku i kritika i publika drukčije ocjenjuju. U svom osvrtu na kazališnu izvedbu navedenog komada Vojnović piše da je kuća bila *napola prazna*, – *dokaz koliko naše obćinstvo rado sluša takove starinske i plitke komade, kojima nas uprava češće nadariva te da čeka suditi novu predstavljaticu / prvi nastup Ljubice Kolarović u naslovnoj ulozi komada / u kakvom naravnijem i čovječnijem igrokazu, nego li je taj nesretni plod plačkave Birchpfeifertičine vile.*¹¹ O recepcijskom pomaku kojem je zasigurno pridonio i prodor realističkih stilskih tendencija te gašenje tradicije europskog sentimentalizma svjedoči i članak Julija Rorauera nastao nakon izvedbe Birch-Pfeifferičinog *Cvrčka* 1884. godine: *Uloga Fanchete Viveux bijaše dosad jedna od najboljih uloga gospodične / Ivke / Kraljeve. Velim dosad jer po sinoćnoj predstavi sudeć, odsad će gospodja Kralj moći tu ulogu mirne duše položiti ad acta, a isto savjetovali bi i upravi, da učini sa čitavim fundus instructusom Birch-Pfeiferičine žalostne i sentimentalne zgodovine siromašnoga cvrčka, barem za ovu sezonu.*¹²

Članak Milivoja Dežmana objavljen u "Obzoru" 7. rujna 1897. godine poantirano baca svjetlo na promijenjeni duh vremena, na prodor novih stilskih i glumačkih tehnika, na anakronični karakter patetično-deklamatorskog glumačkog stila nastalog na tragu europskog romantizma i sentimentalizma te na nužno usvajanje novih tehnika i estetika scenskoga prikazivanja potaknutih prodorom realističkih i modernističkih umjetničkih tendencija: *Jeane / sic! / Eyre je nekako draga uloga diletanticama. Ne nalazim tomu pravog razloga i mislim, da je ta uloga dapače opasna debutanticama, barem u naše doba. Ta uloga tjera na krivu stazu. Na toj ulozi nema ništa naravna, pa glumica već od prvog početka može naviknuti na onaj nenaravni patos. Sad je drugo shvaćanje, sad se drugčije prikazuje. "Lowoodska sirotica" nije izhodište za modernu glumicu. U prijašnja vremena svaka čast, kad se pljeskalo onim patetičnim izljevima. Sad hoćemo da vidimo život, istinski i naravno prikazivan. Gdjica / Ljubica / Car latila se ove uloge valjda radi tradicije. /.../ Samo neka gleda, da što prije zaboravi Jeane / sic! / Eyru, pa odbaci sav onaj naizust naučeni krivi patos i neka bude naravna.*¹³

¹¹ I-s / Ivo Vojnović /, "Pozor", 29.10.1881.

¹² R-r. / Julije Rorauer /, "Pozor", 15.9.1884.

¹³ Iv. / Milivoj Dežman /, "Obzor", 7.9.1897. Dežmanov članak ne ukazuje samo na promijenjenu estetiku književnog i scenskog stvaralaštva na izmaku 19. stoljeća već i na pojavu koja upada u oči brojnim kritičarima koji prate rad Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu u prva četiri desetljeća njegova postojanja. Riječ je naime o upadljivoj i uvijek iznova potvrđenoj praksi da debitantice zagrebačkog kazališta za svoju nastupnu ulogu izabiru likove iz Birch-Pfeifferičinih kazališnih komada. Razlog tom odabiru leži u autoričnoj vještini da stvori komade koji prikazivačima nude iznimno zahvalne uloge u kojima mogu u potpunosti istaknuti svoje glumačko umijeće i vrline (naravno, prema mjerilima vremena u kojima su nastali). Vidi članak objavljen u "Narodnim novinama" od 19.3.1886. u kojem autor (potpisan nerazriješenim pseudonimom rñ-) piše da će glumci *govorila kritika što mu drago, /.../ naći načina, da se Birch-Pfeiferica izvuče iz zaprašnosti kazališnih arhivah*. Najpoznatija zagrebačka Birch-Pfeifferičina debitantica svakako je Marija Ružička-Strozzi, koja je 2. siječnja 1868. prvi puta nastupila na zagrebačkim daskama kao Jane Eyre u *Lowoodskoj sirotici*. Jane Eyre je drugoj polovici 19. stoljeća postala vrstom paradne uloge uz čiju je pomoć niz generacija potvrđivao svoju snagu i kazališno određenje. Marija

Oštra kritika Birch-Pfeifferičinih kazališnih komada koja započinje osamdesetih godina 19. stoljeća vezana je s jedne strane uz prodor realizma kao nove umjetničke i *stilske formacije* (Aleksandar Flaker), no s druge strane kritici istovremeno podliježe i komercijalni karakter autoričinih brzo fabriciranih komada bez velike umjetničke i intelektualne vrijednosti. Birch-Pfeifferičin trogodišnji glumački angažman u bečkom kazalištu Theater an der Wien (1827. –1830.), koje vodi poznati kazališni direktor Carl Carl, jedan od najtvrdokornijih zastupnika ekonomski profitabilnoga zabavnog kazališta bez velike umjetničke vrijednosti,¹⁴ izvršio je presudan utjecaj na oblikovanje autoričine dramske estetike i brzu serijsku proizvodnju kazališnih komada koja će postati jednim od njihovih glavnih obilježja. Kao dijete svog vremena, nastali u doba sve izraženije kazališne komercijalizacije i masovne produkcije, Birch-Pfeifferičini se komadi, promatrani današnjim pojmovima, mogu uspoređivati sa žanrom televizijske sapunice, karakteristične po šabloniziranoj radnji, loše profiliranim likovima, serijskoj proizvodnji i postulatu ekonomskog dobitka.

Usprkos intelektualnoj nezahtevnosti i slaboj književnoj vrijednosti, Birch-Pfeifferičini dirljivi komadi iznimno su snažno djelovali na emocije gledatelja te su, posebice za autoričina života, izazivali more suza u kazalištima diljem Europe te zadovoljavali potrebe publike željne emocija i ganuća. Njihov snažni emotivni naboj potakao je njemačku teatrologinju Birgit Pargner da Charlotte Birch-Pfeiffer promatra kao kasni izdanak europskog sentimentalizma čije se djelovanje može pratiti i u razdoblju *bidermajera*.¹⁵ Pomnom analizom Birch-Pfeifferičinih kazališnih komada te estetskih, društvenih i ekonomskih uvjeta u kojima oni nastaju, Birgit Pargner došla je do zaključka kako Charlotte Birch-Pfeiffer nije samo učenica europskog sentimentalizma i autora poput Johanna Wolfganga von Goethea, Christiana Fürchtegotta Gellerta i Sophie von La Roche već da u određenoj mjeri nastavlja i prosvjetiteljske postulate Gottholda Ephraima Lessinga, Johanna Christoph Gottscheda, Denisa Diderota i Friedricha Schillera – dramatičara koji su u svojim djelima uz pomoć emocija i ganuća težili moralno poboljšati gledatelje.¹⁶ No, za razliku od navedenih dramatičara u čijim dramskim djelima emocije postaju najvažnijim odgojnim sredstvom, svojevrsnim konceptom na temelju kojeg se gledatelj naobražava i moralno poboljšava – u Birch-Pfeifferičinim komadima, ističe Birgit Pargner, emocije i ganuće (*Rührung*) nemaju više odgojnu funkciju već poprimaju karakter čiste zabave, postaju načinom na koji se rješavaju konflikti, a da se istovremeno ne dovedu u pitanje ili uzdrmajaju postojeće autoritarne strukture.¹⁷

Die aufklärerische Idee, das bürgerliche Drama als ein Mittel zu sehen, das den Bürger aus seiner Unmündigkeit herausführt und ihn zu einem freidenkenden, vernunftorientierten

Barabaševa debitirala je kao Jane Eyre 12. svibnja 1874., Georgina Sobieska (Sobjeska) 1876. (nažalost, neutvrđiv datum premijere), Paula Grbić prije 6. svibnja 1882., Ljubica Car 5. rujna 1897.

¹⁴ Spektakularni komadi i melodrame čine okosnicu Carlovoga repertoarnog profila. Vidi: Franz Hadamowsky, *Wien. Theater Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs*, Jugend und Volk Verlagsgesellschaft M.B.H., Wien – München 1988.

¹⁵ Birgit Pargner, *Charlotte Birch-Pfeiffer (1800 – 1868). Eine Frau beherrscht die Bühne*, str. 20 i dalje.

¹⁶ Usp. isto str. 22-23.

¹⁷ Usp. isto str. 24.

und selbstbestimmenden Wesen erzieht, hatte sich allerdings in der Zeit der politischen Restauration und der einhergehenden Industrialisierung in ihr Gegenteil verwandelt. Der Affekt der Rührung entwickelte gerade in Birch-Pfeiffers Stücken eigendynamische Kraft als tränenreicher Problemlöser, ohne daß gesellschaftliche Autoritätsstrukturen in Frage gestellt wurden. Iffland, Schröder, Kotzebue und auch Birch-Pfeiffer haben die Unterwerfung unter den Willen der Obrigkeit als glücks- und heilsbringend dargestellt. Das bürgerliche Drama im Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts und des 19. Jahrhunderts "verkam" zum tränenreichen Unterhaltungsdrama vor einem entmündigten, staatlich gegängelten Publikum.¹⁸

Protagonistice možda najpoznatijih Birch-Pfeifferičinih komada *Lowoodska sirotica* (Jane Eyre) i *Cvrčak* (Fanchon Vivieux)¹⁹ – čija analiza slijedi u nastavku ovoga rada – u prvom dijelu dramskoga teksta utjelovljuju tip *autsajdera*, društveno marginaliziranog lika, stigmatiziranog subjekta čije ponašanje ne odgovara vladajućim društvenim normama i vrijednostima. Upravo na podlozi društveno nepoželjnog karaktera Birch-Pfeiffer razvija svoj koncept ganutljive obiteljske drame u čijem je središtu psihička transformacija ženskoga lika koji se od društveno nepoželjnog i buntovnog subjekta pretvara u suštu suprotnost, u ideal društvenih vrijednosti s jedne, ali i društvenim normama i autoritetima neupitno podređen subjekt s druge strane. Uzmemo li za usporedbu praksu *bildungsromana*, brzo ćemo primijetiti kako i Jane Eyre u *Lowoodskoj sirotici* i Fanchon u *Cvrčku* prelaze isti put *spoznaje*, kako se iz neodgojenog, nediscipliniranog, nepodložnog, prkosnog i smionog subjekta koji i fizičkim i psihičkim obilježjima prkosi svim vladajućim predodžbama i normama o obilježjima uzornoga ženskog subjekta u 19. stoljeću, pretvaraju u ideal ženske podložnosti, discipliniranosti, skromnosti, dražesti i razuma, definiranog prema patrijarhističkim mjerilima 19. stoljeća. Upravo na području feminističke teorije Birch-Pfeifferičini komadi otvaraju pregršt građe za analizu načina na koji se na temelju muških vrijednosti i predodžaba u autoričino doba lomio i krotio, preobražavao i normirao privatni i društveni identitet žene.

U tom je kontekstu simptomatičan i uspoređan put i psihičke i fizičke transformacije koju doživljavaju protagonistice Birch-Pfeifferičinih komada *Cvrčak* i *Lowoodska sirotica*. Na početku navedenih drama i Fanchon i Jane Eyre predstavljaju utjelovljenje društveno nepoželjnih vrijednosti. Oba lika pritom povezuje niz zajedničkih karakternih osobina, u prvome redu prkos, nepodložnost, koleričan karakter i smionost. Uz loše karakterne osobine

¹⁸ Isto. (*Prosvjetiteljska ideja – prema kojoj je građansku drama sredstvo uz čiju se pomoć građanina oslobađa nesamostalnosti te ga se odgaja u duhu slobodoumnog, razumom vođenog i autonomnog bića – pretvorila se u vrijeme političke restauracije i paralelne industrijalizacije u svoju suprotnost. Afekt ganuća je upravo u Birch-Pfeifferičinim komadima razvio specifičnu snagu i to kao suzni razrješitelj konflikta, bez da su istovremeno u pitanje dovedene autoritarne društvene strukture. Podređivanje volji nadređene instance je u djelima Ifflanda, Schrödera, Kotzebuea i Birch-Pfeiffer postalo karikom koja pojedincima donosi sreću i spas. Njemačka građanska drama kasnog 18. i 19. stoljeća pala je na razinu suzne zabavne drame namijenjene neautonomnoj i od države nadziranoj publici.* Prevela D.W.K.)

¹⁹ Najizvođeniji Birch-Pfeifferičini komadi u 19. su stoljeću: *Cvrčak* (1856., dramatisacija romana George Sand *La Petite Fadette*), *Lowoodska sirotica* (1853., dramatisacija romana Charlotte Brontë *Jane Eyre*) te *Selo i Grad* (1847., komad nastao prema pripovijetci *Die Frau Professorin* Bertholda Auerbacha).

društvo nadalje Jane i Fanchon pripisuje i fizički neprivaćna, upravo odbojna svojstva. Simptomatično je da proces Janine i Fanchonine psiho-fizičke transformacije potiče upravo pojava željenog muškarca i njegova definicija ženskoga identiteta. Na mjesto buntovnog, prkosnog i nepodložnog ženskog lika, zanimljivog možda upravo zato što je u povijesti dramske književnosti daleko rjeđe zastupljen od muških buntovnika, stupit će podložna i ponizna, skromna, ugodna i ljupka te prije svega razumom, a ne strastima, vođena družica. Ljubav će postati sredstvom uz čiju će pomoć i Landry i Rochester na indirektan način potaknuti Fanchon i Jane na prihvaćanje i usvajanje građanskih normi i mjerila vrijednosti. U spomenutoj transformaciji ženskoga identiteta presudnu ulogu pritom igra usvajanje *principa odricanja*, jedne od najvažnijih tehnika kojima je društvo reguliralo i kontroliralo istupanje protiv važećih društvenih normi te posljedično stvaranje nepoželjnih oblika obiteljskih zajednica. U slučaju *Cvrčka* riječ je o istupanju protiv norme očinskog autoriteta, u slučaju *Lowoodske sirotice* o monogamiji kao temeljnom načelu rimokatoličke crkve. Oba komada međusobno povezuje i problem nemogućnosti udaje u višu klasu. Odričući se željenog dobra – Landryja i Rochesterera kao priželjkivanih supružnika – i Fanchon i Jane do krajnosti tjeraju proces vlastitog samozatajivanja, ali istovremeno upravo na taj način podržavaju nesmetano održavanje društvenog poretka.

Sudeći po kazališnim kritikama u kojima se opisuju i analiziraju uprizorenja Birch-Pfeifferičinih komada *Cvrčak* i *Lowoodska sirotica* u periodu od 1860. do 1900. godine, nameće se zaključak da je i na našoj pozornici pobjedu odnijela skromna i strpljiva, odricanju naučena, neiskvarena, dražesna i ugodna te ljubavi puna slika ženskoga identiteta. Jedna od najpoznatijih predstavljačica lika Fanchon Vivieux, protagonistice Birch-Pfeifferičinog komada *Cvrčak*, bila je Maca Peris, ujedno i prva koja je ovaj lik u Zagrebu igrala na hrvatskom jeziku²⁰ te uz pomoć kojega je već za svojih gostovanja na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu postala miljenicom zagrebačkog općinstva.²¹ Čitanjem kritičkih osvrtâ nadaje se zaključak da je glumačka kreacija Mace Peris bila vođena prije svega utjelovljivanjem emocija, da je imala za cilj ganuti gledatelja, dirnuti ga u srce i dušu neiskvarenim, plemenitim i skromnim karakterom glavnoga lika i da se taj dojam ostvarivao prije svega uz pomoć glasa, njegovoga izražajnog registra i modulacijskih sposobnosti. Kritičari nadalje hvale prirodnost i jednostavnost glumačkog stila Mace Perisove, atribute o kojima će kasnije detaljnije pisati, a koji već u 1860-im godinama poprimaju pozitivna obilježja, za razliku od patetičnog i deklamatorskog glumačkog stila kojemu se pripisuje nesuvremenost i vezanost uz kazališnu kulturu njemačkoga govornog izraza. Sljedeći ulomci

²⁰ Hrvatska praizvedba Birch-Pfeifferičinog *Cvrčka* održana je 6. travnja 1862. Do 21. listopada 1900. predstava je u različitoj glumačkoj postavi odigrana čak trideset puta, što je za onovremene prilike izniman uspjeh. Predstavu je režirao Josip Freudenreich, a kazališni komad s njemačkog na hrvatski preveo August Šenoa.

²¹ U razdoblju između 1862. i 1865. Perisova nastupa u Beogradu. Iznimno uspješna uloga Fanchon Vivieux u Birch-Pfeifferičinom *Cvrčku* ujedno je i pledoer Mace Peris za njen stalni angažman u Zagrebu. 1865. Perisova će uistinu postati članicom zagrebačkog ansambla, a prva uloga u kojoj će nastupiti kao novoangažirani član Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu bit će Jane Eyre, dakle iznova u djelu Charlotte Birch-Pfeiffer, dramatičarke uz čiju je pomoć glumica uspjela osvojiti naklonost zagrebačke publike.

iz kazališnih kritika koje prate izvedbe Birch-Pfeifferičinog *Cvrčka* s Macom Peris u glavnoj ulozi svjedoče o društveno-kulturnoj klimi i umjetničkim mjerilima prve polovice šezdesetih godina 19. stoljeća:

Kazalište bilo je uzperkos prekrasnom vremenu, koje je sviet na šetanje nukalo, dubkom puno, gospodična Perisova uzhitnim pleskom primljena i kroz vas komad praćena, /što je .../ osviedočit moglo, da ju občinstvo medju svoje perve ljubimice broji /.../ jer je težku svoju zadaću izvela na podpuno zadovoljstvo i najstrožih razsuditeljah. "Narodne novine", 8.4.1862.

Njen blagozvučni u srce dirajući glas i naravni nepretjerani izraz čuvsta djelovao je osobito u ćutljivih prizorih uprav ćarobno na slušateljje. Фћ, u: "Domobran", 21.12.1864.

Svojim nježnim simpaticnim glasom, ćuvstvenim predavanjem, znaćajnim certanjem i prirodnim pa opet, gdje je tomu miesta toli elegantnim kretanjem, pošlo je gćeni. Perisovoj za rukom, te je u mekojih prizorih baš uzniela občinstvo. n, u: "Narodne novine", 22.12.1864.

Ivka Kralj druga je poznata zagrebaćka izvođaćica lika Fanchon Vivieux. Za razliku od Mace Peris, ćija glumaćka kreacija cilja ganuti gledateljja, Ivka Kralj je ovoga znala i dobro zabaviti, istaknuti vedre strane Birch-Pfeifferičinog predloška, te dati potpuno novu snagu karakternim osobinama Fanchonina lika prije njene društvene integracije i podvrgavanja vladajućim vrijednosnim normativima:

Sva kazališta njemaćka iznašaju bar jedanput »Cvrćka«, da jim se kakova obljubljenja vragoljanka u tako težkoj ulozi iztakne; a tako i na našem pozorištu paradirale su sa Cvrćkom mal ne sve naše poznatije umjetnice, ali koliko se mi sjećamo, poslje Perisove nije nijedna shvatila i predstavljala Fanchonku kao gćna. Kraljeva. Da rećemo pako iskreno, gospodićna Kraljeva je ostala uvijek i svuda »Cvrćak«. Vatreno oko, živahno i propšno kretanje, skroz naravna razuzdanost smieha i govora – riećju sve slaže se kod gospodićne Kraljeve da u toj ulozi slavi svoj najveći uspjeh. Što nam je preksinoć kod naše predstavljajćice još više palo u oći, bijaše pravi glas srćca, rek bi jeka dubokog ćuvstva, koj je gćna Kraljeva rjedkom dražesti u vještinom iztaknuti znala, i to osobito u ćasovih, gdje iz male vragoljanke proviruje i razvija se ljubeća djevojka. To je možebit prvi put, da j zvonki smieh gćne Kraljeve provirivao kroz zarošene i suzne oći. Ako je njezin Cvrćak izgubio nešto vragoljanstva, to je dobio izraza i umjetnićke vrijednosti. I –s. / Ivo Vojnović /, u: "Pozor" 7.1.1882.

Slijedeći tradiciju vremena koje je smatralo kako upravo Birch-Pfeifferičini komadi mladim debitanticama pružaju niz prilika za isticanje njihovoga glumaćkog talenta, prvi je put 2. sijećnja 1868. u ulozi Jane Eyre u komadu *Lowoodska sirotica* na pozornici nastupila i (tada još neudata) Marija Ružićka Strozzi. I kritika i publika otkrile su već prilikom njenog prvog nastupa niz glumaćkih vrlina koje će je ućiniti novom damom hrvatskoga glumišta:

Priznajemo rado, da nam je gospodićna debitantica oćekivanje daleko nadmašila. Ona je težku ovu ulogu riešila na toliko zadovoljstvo občinstva, da ju je po više putah na prizoru odlikovalo podpunim odobravanjem i plieskanjem, doćim ju je poslie sveršetka dva puta izazivalo burnim klicanjem. Gospodićna Ružićkova pokazala je pervim pokusom, da ima osobita dramatićkoga dara. Znaćaj svoje uloge ona je i shvatila i u podrobnih nuancah prikazala tako, da smo morali misliti, da pred sehom imamo već rutiniranu predstavljajćicu. Kod ugodne spoljašnosti i simpaticna glasa, što mnogo pripomaže dramatićkomu efektu,

u gospodične Ružičkove i izgovor je vrlo razgovietan, i naglasak posve pravilan i točan. Mi se nesietjamo, da je ikad koja debitantica već prvom pojavom postigla toliki uspieh, i zato ćemo i kazalištnomu odboru i samomu narodnomu zavodu od serdca čestitati na toj akviziciji. M., u: "Narodne novine", 3.1.1868.

Frl. Ružička hat uns /.../ genug Gelegenheit geboten, um ihr Naturell, ihren psychologischen Fond und ihre physischen Mittel einigermaßen beurteilen zu können. /.../ Bezüglich der oberwähnten Eigenschaften, die doch entscheidend für eine Kunstnovize sind, müssen wir uns vollkommen zu Gunsten des Fräuleins aussprechen; ihr Erscheinen auf unserer Bühne ist erfreulich, für unser Kunstinstitut ein Gewinn. Eine angenehme Erscheinung, die jedoch auch den minder scharfsinnigen Zuschauer das Spiel nicht vergessen läßt, besitzt das Fräulein eine gnung umfangreiche, modulierbare Stimme; sie versteht es, dem Gefühle durch ihr Züge Ausdruck zu verleihen, und das läßt sich am Ende ohne Befähigung nicht erlernen. Die Action, der Gang war natürlich, abgerundet, und nur einige wenige Handbewegungen ließen errathen, daß das Frl. Sich nicht längere Zeit auf der Bühne bewege. Angenehm berührte uns Fräuleins Rede, sie klingt klar, natürlich, ohne in's übermäßig Pathetische auszuarten, und doch liegt in der Stimme Gefühl, Ausdruck. /.../ Die Jean /sic./ Eyre des Frln. Ružička war für eine Anfängerin eine sehr gelungen Zeichnung. – x – / August Šenoa /, u: "Agramer Zeitung", 9.1.1868.²²

Citirane kritike objavljene u dnevnicima "Narodne novine" i "Agramer Tagblatt" ukazuju na to da je Marija Ružička pomno studirala karakterne osobine dramskoga lika i da je utjelovljavanje osjećaja i u njenoj glumačkoj kreaciji zauzelo značajno mjesto. Ipak ni u jednoj kritici više nema riječi o *ganucu* kao osnovnom izražajnom sredstvu uz čiju je pomoć još Maca Perisova u Birch-Pfeifferičinim komadima osvajala gledatelja.²³ Nasuprot tome prirodnost glumačkih izražajnih sredstava, realizam scenskoga govora, mimike, gestikulacije i scenskog kretanja poprima sve veće značenje. Gotovo sve sačuvane kritike o izvedbama Birch-Pfeifferičinih komada igranih u Zagrebu nakon 1861. godine svjedoče o važnosti koju zadobiva stvaranje novoga glumačkog stila čijim temeljem postaje prirodni, realistički

²² (Gdjica. Ružička dala nam je dovoljno prigode da dostatno ocijenimo njenu prirodu i fizička obilježja. /.../ Po pitanju navedenih karakteristika koje su od presudnog značaja za kazališnog početnika, sve što ćemo reći ići će u prilog dotične gospođice. Raduje nas njeno pojavljivanje na našoj sceni, za naš umjetnički zavod to je dobitak. Riječ je o ugodnoj pojavi koja međutim ni manje oštromnog gledatelja ne navodi da zaboravi igru. Gospođica posjeduje dovoljno opsežan i za modulacije sposoban glas, nadalje razumije kako osjećajima dati verbalni izraz što se ne da naučiti, ako osoba za to ne posjeduje dara. Radnja i hod su prirodni, zaokruženi te su samo neke rijetke kretnje ruku dale naslutiti da gdjica nije već duže vrijeme na pozornici. Ugodno nas je iznenadio njezin govor: jasan, prirodan, bez bijega u pretjeranu patetiku pri čemu glas ipak ne gubi na snazi osjećaja i izraza. /.../ Kao početnica je gdjica. Ružička lik Jane Eyre vrlo uspješno portretirala. Prevela D.W.K.)

²³ Spomenula sam već da je Maca Peris kao novoangažirani član Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu za nastupnu ulogu izabrala Jane Eyre. Premijera održana 7. studenoga 1865. bila je ujedno i prva izvedba Birch-Pfeifferičinog komada na hrvatskom jeziku. "Domobran" je tom prigodom zabilježio: *Gđica Perisova, koja se je za svojega prijašnjega djelovanja na našem kazalištu osobito svojim "Cvrčkom" do ljubimice našega občinstva popela bila, stupi ovaj večer opet pred nas kao angažirani član u naslovnoj ulozi. /.../ Njezin blagovučni, u srce dirajući glas, čisti izgovor, dovoljno pravilni jezik i njezina zanimiva spoljašnost djelovahu i ovaj put ugodno na občinstvo, a i jednostavni, nepretjerani, no ipak istinitošću čuvstava djelujući način predstavljanja zaslužuje potpuno priznanje, /.../. "Domobran", 13.11.1865.*

scenski izraz oslobođen patetično-deklamatorske glumačke manire njemačkih putujućih družina koje su od kasnih 1780-ih godina oblikovale ukus zagrebačke kazališne publike, ali istovremeno i glumački stil prvih hrvatskih glumaca i u čijoj će izgradnji Marija Ružička-Strozzi od svog prvog nastupa 1868. u gotovo sedam sljedećih desetljeća odigrati jednu od mjerodavnih i normativnih uloga.

Krenemo li u potragu za idealnom predodžbom o privatnom i javnom identitetu žene, njenom mjestu i ulozi unutar obiteljske zajednice 19. stoljeća, kazališni komadi Charlotte Birch-Pfeiffer *Cvrčak* i *Lowoodska sirotica* pružit će nam pregršt reprezentativnih primjera o vladajućim društvenim normama i vrijednostima koje su usvojili i prihvatili kao vlastite i pripadnici naše društveno-kulturne sfere. Jedan od najboljih primjera o poželjnim i nepoželjnim osobinama ženskoga sebstva ostavio je August Šenoa, koji, analizirajući izvedbu Jane Eyre od 14. listopada 1873. s Marijom Ružičkom Strozzi u naslovnoj ulozi, zaključuje:

Spisateljica je u toj predigri pripisala mladjahnoj djevojci neliepih osjećaja, kojih ne može izpričati ni nečovječstvo gospoje Reed. Glumica ima tu pogrešku spisateljice zakloniti vještom igrom, te je ne smie još oštrije iznositi na vidjelo. Gorke rieči Jeanine moraju se prikazat kao posljedica oćavanja, kao burni izljev pogaženoga srđca, ne kao promišljeni priekor osvetljive duše. Tu je gja. Ružička ponešto zašla s pravoga puta. Suha gorčina njezina govora, demonički izraz njezina lica ne dadoše nam vjerovat, da je to djevojka ako i zanemarena al ipak plemenita. Š / August Šenoa /, u: "Vienac", 5 / 1873., br. 42., str. 670-671, ovdje str. 671.

U citiranom pasusu iz Šenoine kritike ističe se kako ženi (u idealnom obliku) ni pod kojim uvjetima, pa čak ni ako trpi najveću zamislivu nepravdu, ne dolikuju nelijepi osjećaji i loše ponašanje. Ženi ne priliči smionost (Šeninim riječima *priekor*) i verbalna neumjerenost, odnosno sve ono što prelazi granicu društveno kodirane konverzacije i mjere. Ideal žene koji proviruje iz Šeninih riječi ženu definira kao patnicu, sveticu, plemenitu i postojanu dušu, a pored svih tih obilježja još uvijek *ženu* u neporočno senzualnom smislu:

Ali zato bijaše prikazivanje u posljednjih trih ćinuh upravo vještaćko. Od ovdje prikazala nam gja. Ružička ćelik-dušu, okaljenu u mukah sirotinjskog zavoda, al kraj toga plemenitu, ćuvstvenu dievu, tu joj tecijaše igra omjereno, elegantno, sve do sile katastrofe, gdje joj duša planula ljubavlju, gdje se ju /sic!/ pokazala, da je ipak žena. Š / August Šenoa /, u: "Vienac" 5 / 1873., br. 42., str. 670-671, ovdje str. 671.

Oštra kritika umjetničke kvalitete koja od 1880-ih godina u našoj sredini sve više pogađa kazališne tekstove Charlotte Birch-Pfeiffer s jedne je strane prouzrokovana i stereotipno oblikovanim dramskim likovima. I *Cvrčak* i *Lowoodska sirotica* nastali su u postrevolucionarnom razdoblju 1850-ih godina koje je na političkoj i društveno-kulturnoj razini obilježila vladavina strogog apsolutizma. Gledani iz tog konteksta i Fanchon i Jane Eyre u potpunosti ispunjavaju potrebe vremena koje zazire od svakog individualizma. Upravo onu kariku koja je Birch-Pfeifferičinim likovima mogla pružiti nadvremensku vrijednost i učiniti ih zanimljivima za niz generacija nakon autorićine smrti, a rijeć je o karakternoj i fizićkoj *drugosti* lika zbog koje će im društvo pripisati status *autsajdera*, Charlotte Birch-Pfeiffer je žrtvovala potrebama apsolutistićke ideologije. Obiteljska je sreća u njezinim kazališnim tekstovima ostvariva jedino na temelju odricanja, normiranja, discipliniranja i

prilagođavanja vladajućim društvenim mjerilima i autoritetima. Društvene, obiteljske i osobne vrijednosti nemoguće je pritom definirati na individualnoj razini. Prilagođavanje i podvrgavanje društvenim vrijednostima i normama ponašanja postaje garantom osobne i obiteljske sreće. Ista je stvar i s definiranjem privatnog i javnog identiteta žene. Žena je u Birch-Pfeifferičinim komadima lišena prava na vlastitu subjektivnost, ona je proizvod autoritarne, u posljednjoj instanci patrijarhalne kulture.²⁴ Protagonistice Birch-Pfeifferičinih komada *Cvrčak* i *Lowoodska sirotica* koje na početku drama još istupaju protiv ovakve vrste društvenog poretka, s razvojem dramske radnje pretvaraju se u njegovoga idealnog predstavnika. Jane Eyre će u ulozi učiteljice postati direktnim provoditeljem i prenositeljem tog istog sistema. Otuda ne čudi da ovakva predodžba ženskog (i ne samo ženskog) identiteta u 1880-im godinama postaje zastarjela, a kazališni komadi Charlotte Birch-Pfeiffer tematski nezanimljivi za našu društveno-kulturnu sredinu. U drugoj polovici 19. stoljeća žene će izboriti neka od temeljnih ljudskih prava: pravo na naobrazbu i pravo na zaradu, istovremeno povlastice koje uživaju već i junakinje Birch-Pfeifferičinih dramskih komada. Iz svih navedenih razloga kazališne komade Charlotte Birch-Pfeiffer potrebno je promatrati kao dijete njihova vremena, oblikovane i nastale pod stegom apsolutističkog režima. Iako su Birch-Pfeifferičine dirljive obiteljske drame sa sretnim završetkom bez značajnog zadiranja u tekst dramskog predložka za današnju publiku bez većeg interesa, Charlotte Birch-Pfeiffer potrebno je s vremena na vrijeme izvući iz ropotarnice kazališne povijesti kako bi se pokazalo da su u određenim periodima kazališne povijesti i ženske autorice (ako je riječ o iznimkama, te su iznimke utoliko značajnije za pamćenje) i u pitanju popularnosti i u pitanju dramske produkcije mogle držati korak s muškim dramatičarima istoga vremena.

²⁴ Vidi Simone du Beauvoir, *Drugi pol*, knjiga I-II, BIGZ, Beograd 1982.

SECESIJA OD OBITELJI U HRVATSKOJ DRAMATI MODERNE

Dokidanje spona, osamostaljenje od izvještačene nacionalne prošlosti, mitologije, tradicije, isticanje zastarjelosti pokušaja za očuvanjem jedinstvenosti stilskih iskaza i horizontalno nizanje estetskih entiteta, sintetizam različitih i katkad raznorodnih umjetničkih izraza, umjetnički eklektizam, premještanje subjekta iz prvog lica množine u jedninu, radikalni individualizam, odnosno potpuna sloboda stvaranja pripojena težnji za dosljednom realizacijom individualizma unutar hrvatske književnosti već u završnim godinama 19. stoljeća dobivaju jasne, programske obrise u nekolicini žanrovski nejednakih tekstova.¹ Secesijski pokret je u ovoj prigodi mišljen isključivo u skladu s tim terminološkim uporištem kojem teži te naglašeno propagira umjetničku autonomnost borbom pod geslom *l'art pour l'art*, ostavljajući po strani uporište koje se nalazi u *poletu monističkoga svjetonazora i u mitovima neoromantizma*.²

Secesija je naslov studije o modernoj umjetnosti Ive Pilara iz 1898. godine³ koja se zadržava na razini *povijesnog signala* u kojem je sadržaj puko deklarativne naravi, kako će je pravilno ocrtati Viktor Žmegač.⁴ No, Pilar je tim programskim tekstom iskazao nedvojbenu težnju za osamostaljenjem pozicije umjetnika od bilo kakvog nacionalnog ili socijalnog imperativa, za slobodom stvaralaštva koja će izroditi umjetninu zanimljivu svim društvenim slojevima. Isključivo je na umjetniku da izabere prirodu svoga umjetničkog izričaja neopterećen bilo kakvim tradicijskim, konvencionalnim stegama.

Moderno nije stanovita škola i stanoviti stil u umjetnosti... zapisat će te iste 1898. godine Milivoj Dežman u svom "Hrvatskom salonu", ... *Moderni pokret je borba individua*

¹ Vidi i: S. Petlevski, *Lirski naturalizam Dečakove secesije*. U: *Simptomi dramskoga moderniteta*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2000., str. 23-50.

² V. Žmegač, *Duh impresionizma i secesije. Studije o književnosti hrvatske moderne*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1993., str. 93.

³ I. Pilar, *Secesija, studija o modernoj umjetnosti – Svim protivnicima novih smjerova posvećeno*, "Vienac", 35-39, Zagreb 1898.

⁴ Usp. ibid 1., str. 113.

za slobodu. Moderni umjetnik ne pripada nijednoj školi. Moderna mrzi epigonstvo – ona hoće da ljudi žive u sadašnjosti, da se oslone na svoju dušu, da svojim djelima dadu pečat svoje osobe... Ona ne otklanja nijedan osjećaj, nijednu misao, jer se bori za prava pojedinca, kao što i zahtjeva od pojedinca da bude svoj. To je glavno načelo Moderne... Slobode nam se hoće; hoćemo da živimo u sadašnjosti, da prisluškujemo duhu vremena i da sami gradimo, a ne da čuvamo samo stražu pred starim tvrđavama. To nam ne može dozvoliti nikoja škola, ni tradicija, već po svojem bivstvu. Dežman će neskriveno u *Našim težnjama* inzistirati na otklonu od realizma, koji će držati ograničenom stilskom formacijom s obzirom na neprepoznavanje *nadnaravnog, transcendentnog poriva*, priznajući mu ipak da je jednim segmentom bio inspirativan generaciji modernista: ... *on nas je naučio gledati svijet, i štoviše on je dao pravi temelj umjetničkoj tehnici.*⁵

Godinu dana ranije još se jedan vrsni hrvatski književni i kazališni kritičar moderne, poklonik Taineove kritičke teorije, praktični i teorijski promotor individualne stvaralačke slobode te izraziti poznavatelj recentne njemačke i nordijske književnosti – Milutin Nehajev – djelomično afirmativno odnosi spram realizma jer svoju jednočinku *Prijelom*, 1897.⁶ gradi oslanjajući se jednom dionicom i na topiku ogranka naše kasne realističke književnosti – odumiranje plemstva i njegovih utočišta – osobito u nas popularnog zahvaljujući prozi Ksavera Šandora Gjalskog.

Ipak, ta Nehajevljeva jednočinka zadržava modernistički programatski karakter, kako je to zabilježio Boris Senker, s obzirom na *secesiju*, odcjepljenje pojedinca od obitelji i predaka⁷ u trenutku kada mladić Grof Karlo, uvidjevši da mu je, uslijed nesporazuma s okolinom, duhovna i materijalna egzistencija ugrožena, napušta obiteljsko gnijezdo. Rascjep na osobnoj razini, rastakanje identiteta s jedne strane uzrokuje dementni otac koji gubi ostatke imetka u kartaškoj igri, a time i povlašteni status u društvu koji je sve donedavno imao zahvaljujući plemićkoj tituli, a s druge strane stric Marko, spekulatant koji se natječe na dražbi za Karlovo obiteljsko imanje kako bi ga prvom prigodom za veće novce prodao. Znakovito je u *Prijelomu* kako je za tvorbu identiteta i konačnu emancipaciju protagonista zaslužan stranac, Švicarac Johann Ludwig, Karlov mentor. Rečeno nam može biti svojevrstan input koji nam pomaže rekonstruirati povijesne i kulturološke uvjete s kraja stoljeća te koji otkriva diskrepanciju između narodnosnog usmjerenja umjetnosti involviranog u domaću tradiciju i svojevrstne kozmopolitske struje. Odlaskom sina iz očinskog doma teži se i odcjepljenju, osamostaljenju autora u njegovoj samosvijesti. Žarište drame se time pomiče sa socijalnog na individualno, a kriza modernog društva nailazi na izraz u dramu pojedinca pružajući jedino mogućnost da bude rekonstruirana zbrajanjem čvorišta individualne krize.

Karlovo traumatsko tjeskobno osjećanje uslijed spoznavanja o zaostalosti društvene sredine, ali i očeva eskapizma i neosvijesćenosti ili pak nepristajanja na turbulentne

⁵ M. Dežman, *Naše težnje*, "Hrvatski salon", 8-9, Zagreb 1898., str. 17.

⁶ M. Nehajev, *Prijelom*. U: *Drame*, Djela Milutina Nehajeva, sv. 3, Hrvatski izdavački bibliografski leksikon, Zagreb 1944.

⁷ B. Senker, *Vrijeme stilskog pluralizma*. U: *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio (1895-1940)*, Disput, Zagreb 2000., str. 11.

društvene promjene u društvu pratimo kroz svih pet prizora *Prijeloma*. Sumnja kako je riječ o transpsihološkom karakteru potvrđena je 1902. godine, kada Nehajev u "Hrvatskoj misli" zapisuje: *Moderan, savremen je onaj, koji sudjeluje u duševnim pokretima savremenoga društva. Ne onaj, tko ih samo prati i pozna, već onaj, tko ih zbilja duboko osjeća. Na prijelazu 18. i 19. vijeka bio je moderan onaj, koji je shvatio potrebu revolucije i osjećao krizu preživjele aristokratsko-oligarhijske države. Danas moderan je onaj, koji proživljuje savremenu krizu društvenu, koji ne zatvara oči pred novim pitanjima znanosti i novim težnjama duha. Nema sumnje – današnje društvo nalazi se opet u doba prijelaza: najoprečitiји nazori o svijetu, prirodna znanost sa svojom induktivnom metodom i svojim kolosalnim tehničkim napretkom, rješenje socijalnog pitanja – sve to zahvaća dušu savremenog čovjeka. Onaj, koga sva ta pitanja muče i sile ga, da im traži rješenje – moderan je.*⁸ Karlovo duhovno stanje izraz je nužnog osjećaja nelagode što ga civilizirani čovjek kao *moderni* individuum osjeća pri suočenju s obitelji kao strukturom društva koju više ne uspijeva prepoznati unutar okvira svijeta u koji je uronjen. Uz klaustrofobično osjećanje, njegova je aktivnost posljedica panike susreta s vanjskim okruženjem.

Preko Nehajevljevog Karla, ali i primjerice Kamovljevog Ive, *Na rođenoj grudi*, 1907. i Vladoja *Orgije monaha*, 1907., te u nešto obilježnijem, proširenijem poimanju obitelji i Ogrizovićevog i Milčinovićevog Majstora Tome, *Prokletstvo*, 1906., moguće je unutar hrvatske dramske književnosti moderne pratiti sudbine neprepoznatih *modernih* subjekata u svijetu koji ih okružuje te provocira u dramskih lica osjećaj tjeskobe i mučnine te privučenosti apstrakciji koja iz njih proistječe. U navedenim slučajevima obitelj ili njezini semantički proizvođači, poput primjerice institucije Crkve u našem slučaju, poluge su konzervativnih i(li) autoritarnih poredaka od kojih pod svaku cijenu treba odstupiti, izolirati se jer je isključivo na taj način moguće poništiti stagnaciju, neosvijestštenost, hipokriziju, ravnodušje, ogorčenost i nezadovoljstvo. Dežman zapisuje: *Kad smo stupili u život, zamijetili smo taj beznadni očaj, obuzela nas strava. Ogorčeni, nezadovoljni, htjeli smo da izađemo iz tmine, da razorimo te zidove. Nema tome dugo kad su prvi put izbili na javu znaci nezadovoljstva. Mi nismo znali kuda ćemo, nu duboko smo čutili da ovim putovima idemo do potpunog zastoja i nezadovoljstva.*⁹

Dramsku radnju *Prokletstva*, drame iz staroga zagrebačkog života u četiri čina, Ogrizović i Milčinović 1906. godine u prvotisku u "Savremeniku" smještaju u četrnaesto stoljeće,¹⁰ dok je trinaesto stoljeće dramsko vrijeme u zasebno tiskanoj drami uz *Prolog* A. G. Matoša iz 1907. godine.¹¹ Protagonist Milčinovićeva i Ogrizovićeva *Prokletstva* Majstor Toma, građanin Novoveški (Lepoveški), sudac i rezbar drvenih kipova svetaca svoj križni put započinje događajem kada seljaci iz Trnova Luga otimaju njega i kaptolskog desetinara

⁸ M. Nehajev, *Eseji I. U: Djela Milutina Nehajeva*, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1944.

⁹ Ibid. str. 5.

¹⁰ M. Ogrizović, A. Milčinović, *Prokletstvo*, "Savremenik", god. I., br. 1, Zagreb, 1906., str. 1-41.

¹¹ A. Milčinović, M. Ogrizović, *Prokletstvo. Drama u tri čina. S prologom A. G. Matoša*, Tiskara i litografija C. Albrechta (Maravić i Dečak), Zagreb 1907.

Imbru, koji ih je nekoć u biskupovo ime bio prinuđen prognati sa zemlje uslijed neplaćanja crkvarine. Za osvetu Trnolužani ga zakapaju živog u zemlju te mu zabijaju križ u glavu. Križ biva primoran pridržavati upravo Toma, a njega od krvožednih i osvetoljubivih Trnolužana spašava činjenica što izrađuje kipove svetaca. Traumatično Tomino iskustvo nema za posljedicu očekivano optuživanje i osvetu seljacima već propitivanje odnosa Crkve, točnije kaptolskog klera i njihovih podanika, prema pastvi. Nikola Batušić pravilno prepoznaje jedan segment središnjeg problema drame koji je usredotočen na pitanje treba li u komunikaciji kršćanina-pojedinca s Bogom posredovati Crkva ili se takav dijalog može ostvariti neposredno, bez hijerarhijski određenoga i često nepouzdana posrednika, čime zapravo slijedi misao Antuna Gustava Matoša utisnuta u *Prolog* drame *Prokletstvo*.¹² U takvim okolnostima lako je uočiti Ogrizovićevu i Milčinovićevu razradu problema odnosa pojedinca i tradicije, pa je sudbina Tome drama o pobuni individualca protiv represivnih, tada crkvenih, formi, koji pod plaštem Boga ne njeguju evanđelje, ljubav i dobrotu nego svjesno potiču *neosviještenost i animalnost*¹³ u puka pri ostvaraju svoje nekršćanske nakane, stremljenje k što većoj moći.

Poraznija situacija za Majstora Tomu koja potkrepljuje prethodnu tvrdnju jest njegov sraz sa sumještanima. U uvjerenju da je svojim nesebičnim pomaganjem, nebrojenim dobročinstvima, humanističkim pristupom i propovijedanjima o ljubavi prema bližnjem, prema prirodi, dobroti i ufanju u Boga onkraj svih postojećih crkvenih stega i dogmi te svojih kipova svetaca i zvona crkve uspio pridobiti većinu seljaka i time osigurati njihov duhovni prosperitet i sveopće zadovoljstvo, biva uhvaćen u klopku *neosviještenosti*, *neproduhovljenosti*, *neznanja*, a time i straha kao posljedice rečenog. *Prokletstvom* klera seljaci ostaju bez *praktičnog življenja vjere*, krštenja, ženidbe, posljednje pomasti, zvona crkve, mise te, bojeći se kazne Božje, u Tomi otkrivaju sotonu. Blaž mesar ga ubija udarcem mača u glavu. Kakvu perspektivu ima pobunjena jedinka spram ustaljenih dogmi, okaljana nasljeđa, doli tragičnu. Matoš u *Prologu* u drugom izdanju *Prokletstva* rezonira: *Samo slobodna, oslobođena duša se spasava; samo u slobodi smo bliži višoj istini, božanstvu, dok se Crkva sasvim udaljila od slobodnih evanđeoskih istina, nametnuvši sebe gospodarom tuđih savjesti, jedinim patentiranim tumačem i poklisarom Boga, diktatorom i tiraninom uplašениh, ugasnulih duša*.¹⁴ Potaknuće za tu rečenicu Matoš pronalazi i u Tominoj replici već u sedmom prizoru prvog čina, u trenutku zahuktavanja njegovog pokušaja, s tragičnom posljedicom, evanđeoskog, prosvjetiteljskog djelovanja ponajprije protiv indiferentnosti, *neosviještenosti*, straha: *Toma: I post i pričest i crkva i molitva i bezbroj drugih obreda, sve*

¹² N. Batušić, *Galovićeva trilogija Mors regni kao paradigma modernističke povijesne drame*. U: N. Batušić, Z. Kravar, V. Žmegač, *Književni protusvjetovi – Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb 2001., str. 149.

¹³ A. Lederer, *O drami "Prokletstvo"*. U: *Stoljeća hrvatske književnosti (Milan Ogrizović, Izabrana djela; Andrija Milčinović, Izbor proze; Andrija Milčinović i Milan Ogrizović, Prokletstvo)*, pr. Ana Lederer, Matica hrvatska, Zagreb 2000., str. 630.

¹⁴ A. G. Matoš, *Prolog*. U: A. Milčinović, M. Ogrizović: *Prokletstvo. Drama u tri čina. S prologom A. G. Matoša*, Tiskara i litografija C. Albrechta (Maravić i Dečak), Zagreb 1907., str. 5.

je to ona zemlja, kojom su Imbru zasuli. Skinimo tu zemlju, pa upoznajmo i slijedimo pravu istinu i riječ božju. I bit ćemo bolji i bit će nama bolje. Oslobodimo se svega, što od nas čini bezvoljne lutke, što nas izjednačuje s djecom i životinjama. Svega se oslobodimo!¹⁵

Opsjednutost kompleksom obitelji i u dramskom tekstu u Janka Polića Kamova je i više no očita još od dramaleta *Na rođenoj grudi*, 1907., u kojoj protagonist Ivo bez zadržke, buntovno propagira antiklerikalni stav istog intenziteta kao i Milčinovićev i Ogrizovićev Majstor Toma,¹⁶ ali izravno u okrilju obitelji i obiteljskih odnosa. Transpsihološki, Kamov uz pomoć Ive tuče po društvenim dogmama, propovijedajući upravo obrnute postulate od onih kakve iznosi društveno uvriježena, biblijska etika, tj. još je jednom riječ o neskladu do kojeg je došlo između društvene sredine kojoj je Kamov pripadao i njegovih vlastitih socijalno destruirajućih vizija. Ivo će u svoja moralna propitivanja uključiti i odnos s vlastitom majkom te je uspješno uništiti ne odustavši od svojih anarhističkih proglaša.

Nepriustojanje na bilo kakve društvene zadanosti, pa tako ni na obitelj kao *društveni stup*, postaje još izraženije u dvama dijelovima *dramatizovanih studija* okupljenih pod naslovom *Samostanske drame*, a posebice u prvom dijelu duologije, u *Orgijama monaha* (Rim, 26.–29. kolovoza 1907.). Ovdje se opsjednutost svrgavanja značaja obitelji nadopunjuje Vladojinim detektivskim istraživanjem grijeha vlastite obitelji koji će za posljedicu imati ogorčeni protest usmjeren na propitivanje pozicije autoritarnog oca te incestuoznim pretenzijama prema sestri. Vladoje Sabljak je pronicljivi i inteligentni rušitelj pravila koje propisuje tradicionalno poimanje obitelji i (licemjernog) građanskog morala, a koji sadistički i mazohistički uživa u svom poslanju, destruiranju antagonista, odnosno razobličanju građanske obiteljske hipokrizije. Darko Gašparović će zapaziti kako je riječ o ibsenovskom konceptu razobličena dvostrukog morala koji će svoj vrhunac doseći u obračunu Vladoja Sabljaka s ocem, vođenom po svim pravilima vrhne psihološke dramatike u kojem se konflikt začinje i razvija nesmiljenom logikom inkvizicijske istrage, da bi se poantirao izvođenjem konkretnog dokaza koji dovodi do konačna uništenja oca kao predvodnika obitelji.¹⁷

*VLADOJE: Tu, Ivo. Tu. Bijaše jedamput familija i nema je više: jer braća postadoše ljudi. Bijaše jedamput samostan i pisahu: Mir, Čistoća i Zaborav. Ali raspop je rekao: Orgij, Razvrat i Pohota. I povest će se istraga: raspop će biti tužilac: grijeshili su oni koji imadahu krv. i branitelj: grijeshili su oni koji imadahu žene. A vrijeme će biti sudac. I zidine će se porušiti i dve će biti jedno polje... I starci će izdahnuti i divi će krivci nositi kaznu za grijeha bogova..., ali će nevini dobiti ženu.*¹⁸

Sociolozi Theodor Adorno i Max Horkheimer dovode u neposrednu vezu autoritet i građansku obitelj. Podčinjavanje kategoričnom imperativu dužnosti od početka je cilj građanske obitelji. Putovi koji vode ka moći u građanskom svijetu nisu unaprijed označeni

¹⁵ A. Milčinović, M. Ogrizović, *Prokletstvo. Drama u tri čina. S prologom A. G. Matoša*, Tiskara i litografija C. Albrechta (Maravić i Dečak), Zagreb 1907., str. 10.

¹⁶ Vidi i: D. Gašparović, *Kamov*, Adamić, Rijeka 2005., str. 271.

¹⁷ Ibid 16, str. 276.

¹⁸ J. P. Kamov, *Drame*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2000., str. 81.

ostvarenjem moralnih vrijednosnih sudova nego vještim prilagođavanjem konkretnim životnim prilikama. Sin, ako želi postići svoje osobne ciljeve, mora prihvatiti strategiju lukavstva, izbjegavati sukobe ili izopćenje iz ekonomske i emotivne obiteljske zajednice. U odnosu na sina, otac je tako uvijek u pravu, On predstavlja moć i uspjeh spram kojih sin treba ekvilibrirati od ideala hipotetičkog obiteljskog odnosa do stvarnog poslušnog ponašanja. S obzirom na to da se uvjetovano dječje poštovanje oca sastoji od racionalno-iracionalnog reagiranja, odrastanje biva odlikom navikavanja na autoritet koji funkciju skrbi i zaštite sjedinjuje s moći nad ljudima. Tako svaki građanski otac, čak i uz izrazito inferiornu profesionalnu, intelektualnu ili moralnu poziciju, može unutar obitelji prezentirati represiju kroz navikavanje ukućana na skromnost i poslušnost. Na taj se način iz mnoštva građanskih obitelji produciraju pasivno-podaničke generacije. Horkheimer i Adorno nadalje ističu važnost psihoanalitičkih učenja za tumačenje autoritarnosti i obitelji. Te teorije su ukazale na izravnu uvjetovanost mnogih neuroza. Nesamostalnost, osjećaj inferiornosti i neuspjeha povezan je s potiskivanjima i sublimacijom naučenog u obitelji. Rezultat takvog odgoja je dijete koje od samog početka traži grešku u sebi. Prinudno osjećanje krivice kao trajna spremnost na žrtve osujećuje kritiku stvarnosti, inhibira akciju i kreativan pristup svakodnevi. ¹⁹

Nemali segment hrvatske drame i kritike u moderni stoji neskrovito u opoziciji spram takvog uvjerenja. Vrijeme je prijeloma, secesije, odcjepljenja od *autoritarne* tradicije, epigonstva, izlaska iz (patrijarhalne) građanske obitelji, dezintegracije devetnaestostoljetnih društvenih pravila i dogmi, pa konačno i *zadanih* dramskih vrsta. Ideal kojemu se teži jest stvaralaštvo osobnog odabira bez ikakvog izvanumjetničkog ograničenja, autoriteta ili konvencije u pokušaju prevladavanja krize modernog subjekta: *Svaki nek živi svojim životom... A u duši ljudskoj ne daju se zatomiti transcendentni porivi... Moderna nastoji obuhvatiti cijelog čovjeka, ona teži za sintezom idealizma i realizma, ona hoće da nađe sredstvo kojim bi čovjek najbolje i najljepše mogao izraziti svoje biće i zadovoljiti svojem pozivu.*²⁰

¹⁹ T. Adorno, M. Horkheimer, *Sociološke studije*, Školska knjiga, Zagreb 1980.; Vidi i: D. Bačić-Karković, *Kriza obitelji u novijem hrvatskom romanu (doktorska disertacija)*, Rijeka 1999.

²⁰ Ibid. str. 5.

LITERATURA

- Adorno, T., Horkheimer, M., *Sociološke studije*, Školska knjiga, Zagreb 1980.
- Bačić-Karković, D., *Kriza obitelji u novijem hrvatskom romanu (doktorska disertacija)*, Rijeka 1999.
- Batušić N., Kravar, Z., Žmegač, V., *Književni protusvjetovi – Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb 2001., str. 149.
- Dežman, M., *Naše težnje*, "Hrvatski salon", 8-9, Zagreb, 1898.
- Gašparović, D., *Kamov*, Adamić, Rijeka 2005.
- Kamov, J. P., *Drame*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2000.
- Lederer, A., *O drami "Prokletstvo"*. U: *Stoljeća hrvatske književnosti (Milan Ogrizović, Izabrana djela; Andrija Milčinović, Izbor proze; Andrija Milčinović i Milan Ogrizović, Prokletstvo)*, pr. Ana Lederer, Matica hrvatska, Zagreb 2000.
- Matoš, A. G., *Prolog*, U: A. Milčinović, M. Ogrizović: *Prokletstvo. Drama u tri čina. S prologom A. G. Matoša*, Tiskara i litografija C. Albrechta (Maravić i Dečak), Zagreb 1907.
- Nehajev, M., *Eseji I. U: Djela Milutina Nehajeva*, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1944.
- Nehajev, M., *Prijelom*. U: *Drame*, Djela Milutina Nehajeva, sv. 3, Hrvatski izdavački bibliografski leksikon, Zagreb 1944.
- Ogrizović, M., Milčinović, A., *Prokletstvo*, "Savremenik", god. I., br. 1, Zagreb, 1906., str. 1-41.
- Ogrizović, M., Milčinović, A., *Prokletstvo. Drama u tri čina. S prologom A. G. Matoša*, Tiskara i litografija C. Albrechta (Maravić i Dečak), Zagreb 1907.
- Petlevski, S., *Lirski naturalizam Dečakove secesije*. U: *Simptomi dramskoga moderniteta*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2000., str. 23-50.
- Pilar, I., *Secesija, studija o modernoj umjetnosti – Svim protivnicima novih smjerova posvećeno*, "Vienac", 35-39, Zagreb, 1898.
- Senker, B., *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio (1895-1940)*, Disput, Zagreb 2000.
- Žmegač, V., *Duh impresionizma i secesije. Studije o književnosti hrvatske moderne*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1993.

FENOMEN MAJKE I SUPRUGE U KAMOVljeVOJ I KRLEŽINOJ DRAMI

Uvod

Kompleks obitelji u dramskom djelu Janka Polića Kamova i Miroslava Krleža tvori okosnicu umjetničkog stvaralaštva obaju klasika hrvatske književnosti, a u okviru antologijskih drama ovih autora znakovit je i anticipirajuće poticajan prikaz uloge majke i supruge inkorporiran u razornim dijalozima razorenih obiteljskih odnosa. I Kamov i Krleža dramatski, ontološki provokativno, postavljaju egzistencijska pitanja kreirajući u vlastitim literarnim svjetovima osobite, traumatizirane obitelji u kojima je kobno, ali i tragikomično, pa i burleskno, oslikan portret majke i supruge sa znakovitim silnicama usmjerenim prema muškim članovima obitelji, ponajprije sinu i suprugu. U Kamovljevim i Krležinim dramama podastrt je iznenađujuće oblikovan mozaik psihološki prikazanih osobnosti likova majke i supruge, no usprkos diferentnim aspektima zamjetne su i poticajne podudarnosti u oslikavanjima složenih obiteljskih relacija u kojima upravo žene tvore antagonističku dramatsku strukturu koja književnim tekstovima i recepcijskim scenskim uprizorenjima pulsira vitalističkom snagom koja nadvladava uokvirene kontekste temporalnosti. Intertekstualnim i intermedijalnim kompariranjem odabranih Kamovljevih i Krležinih dramskih tekstova pokušat će se i revalorizirati značenjski sustav diskursa obaju književnika.

Kamovljeve i Krležine drame, napose u kontekstu ekspresionističke prakse s izdvojenim tematima u kojima trijumfira individualna interakcija u funkciji razobličavanja općeg apsurda s razvidnim postupcima simultanizma, groteske, burleske te karnevalskog i kabaretskog diskursa potvrđuju poetsku ontološku dihotomiju između duha i materije. U takvom semantičkom kontekstu kozmičke rezonancije vibriranja sukoba pojedinca u univerzalnom kaosu, intrigantnim se nadaje osobito izdvojen fenomen ženskog lika, ponajprije specifično portretirane majke i supruge.

Fenomen žene, najčešće slojevito psihološki raščlanjen do simbola kobne, etički krajnje upitne dame s društvenog dna, značenjski je srodno inkorporiran s naturalistički ogoljenim egzistencijalističkim prijeporima aktanata oko novca, bankrota, urbanog preživljavanja. Ženski

dramatski antagonisti raskrinkavaju ekspresionističku utopijsku konstantu o avangardnom prevrednovanju novoga svijeta s pojedincem koji pronalazi rješenje iz socijalnog apsurdna uronjenog u kobnu kaljužu, podastirući stilem trajnoga muško-ženskoga oksimoronskog sukoba kao prostora ontološke, antitetične praiskonske ukletosti ljudske emanacije. Fenomen i motiv žene naturalistički ogoljen do prostitutke ima znakovito, neprijeporno uporište u dramskom stvaralaštvu Janka Polića Kamova i Miroslava Krležu. Svojevrsan prigušeni ekspresionistički krik hrvatske književne avangarde s obrisima astmatičnih, tuberkuloznih disonantnih zaduha za novim fanatičnim preobrazbama ne dopire strukturalno do literarnog, dramskog portretiranja ženskoga dramskog lika, pa i onda kad je prikazan kao supruga i majka. Vječna, biblijski impostirana drama spolova, intrigantno, devijantno, karikirano statično egzistira na stranicama ponajboljih dramskih ostvaraja Kamova i Krležu, neovisno o monumentalnijim dinamičnim kolažiranim podtekstima kao što su: Prvi svjetski rat, gospodarski kolaps, balkanska politička mišolovka, fanatična uvjerenja u nova načela ljudskog egzistiranja i djelovanja.

Stoljeće Krležine *Maskerate* i dramska ekstravagantnost Kolombine

U "Književnim novostima", Zagreb – Rijeka, I / 1914. (9. V.), br. 16,¹ objavljena je Krležina jednočinka, netipična legenda, dramsko djelo *Maskerata*, svojevrsni autorov dramski nukleus kasnijih prepoznatljivih ljubavnih trokuta, u središtu kojih je intrigantan ženski lik, s emocionalno, temporalno, prostorno krajnje naelektriziranom, stiješnjenom dramskom strukturom. Dramska radnja u djelu *Maskerata*, napisanom u osvit Prvoga svjetskog rata, zbiva se samo jedne pokladne noći, a u kontekstu bračnih verbalnih ujedanja i indikativno eksplicirane erotičnosti supružnika Kolombine i Pierrota te metonimijske ciničnosti trećeg čovjeka ovoga ljubavničkog trokuta Don Quijotea, padaju teške maske dramskih aktera, raskrinkavajući zakulisnost ljubavnih igara do verističke ubojitosti i statičnog simbola. Dvadesetjednogodišnji Krleža piše *Maskeratu* slijedeći ibsenovsko-strindbergovski teatarski impuls, s minimalnim brojem likova i kvalitativnom dramskom radnjom, no proći će četrnaest godina da Krleža javno, na poznatom predavanju u Osijeku onodobnim srednjoškolicima i studentima, obznani svoj stvaralački zaokret od kvantitativnoga ka kvalitativnom dramskom stilskom pristupu.² U istom predavanju u Osijeku Krleža je apostrofirao da je prve dramske

¹ U obilježavanju relevantnih književnih i znanstvenih obljetnica u 2014. godini zanemareno je stoljeće od Krležina javnoga književnog javljanja u hrvatskoj kulturi i književnosti. U navedenom se kontekstu najčešće spominje Krležino književno iniciranje kulturnim djelom *Legenda* u "Književnim novostima", Zagreb – Rijeka, I/1914 (24. I.), br. 1, str. 9-12 (prva slika); I / 1914., (31.I), br. 2, str. 25-29 (druga slika); I / 1914. (7. II.), br. 3, str. 39-42 (treća slika); I / 1914. (14. II.), br. 4, str. 56-58 (četvrta slika). Iste, 1914. godine u istom časopisu objavljena je i *Maskerata*, danas nedostatno recepcijski valorizirano Krležino dramsko djelo.

² Miroslav Krleža pročitao je 12. travnja 1928. u Osijeku niz pozornosti vrijednih, danas umnogome kontroverznih konstatacija o svome književnom radu, a uoči javnog iščitavanja svoje antologijske drame *U agoniji*, što je i četiri godine kasnije publicirao u vlastitoj nakladi u znamenitoj knjizi *Moj obračun s njima* (Naklada piščeva, Zagreb, 1932., str. 200-204). Među ostalim Krleža je u navedenom predavanju naglasio: *Dramska radnja na sceni nije kvantitativna. Napetost pojedine scene ne zavisi od izvanjske dinamike događanja, nego obratno: snaga dramske radnje je ibsenški konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu...*

ostvaraje, među kojima i jednočinku *Maskeratu*, doživio kao dvostruku propast: umjetničku, jer mu djela nisu teatarski zaživjela, ali i osobnu, egzistencijsku:

*I sam taj fakat što moje drame propadaju ne bi bio toliko važan da s tim propadanjem nije u intimnoj vezi još drugo propadanje; naime, uz svoje drame propadam i ja lično...*³

Krleža je u istom tekstu tzv. osječkoga predavanja evocirao povijesnu godinu 1914. kada su mu uoči Prvoga svjetskog rata u košu onodobnog intendanta zagrebačkog teatra Bacha završili tekstovi *Legende*, ali i anticipirajući diferentnije *Maskerate*. Sličan Krležin debakl dogodio se i ratne 1915. godine, kada je autoritativni direktor drame zagrebačkog teatra Josip Bach odbacio šest autorovih drama. Ipak, *Maskerata* dramaturški, tematski, stilistički jasno odudara od Krležinih prvotnih, ekspresionističkih, kvantitativnih dramskih djela, kao što su: *Legenda*, *Michelangelo Bounarroti*, *Kristofor Kolumbo*, *Kraljevo*. Za razliku od Krležine inicijacijske *Legende – Novozavjetne fantazije u tri slike* s impozantnom galerijom od oko tridesetak lica te oskudnim uvodnim proslavom, drama *Maskerata* objavljena u istom glasilu "Književnim novostima" i iste godine, 1914., kad i *Legenda*, oksimoronski oponira onodobnom krležinskom avangardnom dramskom diskursu sa svega tri lika, od kojih je ženski lik Kolombine znakovito indikativan u kontekstu proučavanja antologijskih Krležinih ženskih antitetičnih književnih, dramskih likova.

Ženski lik supruge Kolombine mizoginistički provokativno predstavljen je već u Krležinu dramskom uvodu:

Kolombina. Žena kao sve, tek joj u očima izgara više fosfora no u drugih žena ... (Krleža: 153)

Kolombina je moderna udana žena, elegantnoga izgleda, *zlatovlasa* (Krleža: 153), koketna, erotična, zanesena plesom, moralno nestabilna, prevrtljiva, sklona krajnjem konformizmu, putena, uronjena u bračni preljub, kalkulira do posljednjeg prizora dijaloški napete jednočinke *Maskerate*. Poigrava se muškarcima, unižavajući se iskalkuliranim erosom do razine bludnice koja ipak u pravom trenutku povlači pravi potez za sebe, odabirući sigurnijeg supruga Pierrota, a odbacujući cinizmom zatrovanog intelektualca Don Quijotea, kojim Krleža tako eklatantno dezavuirala instituciju braka na kasnije afirmiraniji glembajevski dramski način.

Fenomen krležinske žene i supruge u bitnoj drami *Maskerata* potvrđuje autorovu fanatičnu usmjerenost k svojevrсноj ponovljivosti i stereotipnosti rodnih matrica i odnosa koji se u Krleže sporadično proturječno podudaraju s pojmom rasnih antagonizama. Krleža suprugu, majku prividno dobroćudno optužuje za nestalnost, nestabilnost, infantilnost, intelektualnu nedorečenost, samim time i inferiornost. Kontroverzno je i beskrupulozno iznjedren fenomen rodnoga ženskoga fenomena u Krležinim dramama, a ironijski diskurs dominira, kako u dramskim dijalozima, tako i u didaskalijama, a iz kojih je razvidna Krležina dihotomija muškoga i ženskoga ontološkog smisla, pri čemu hrvatski pisac disciplinirano poslušno slijedi znanstveno i humano kontroverzan i krajnje upitan weiningerovski

³ *Dramaturški uvod iz god. 1928.*, Krleža, Miroslav, *Glembajevi*. Sarajevo 1928., str. 355.

svjetonazor⁴ o tomu da ženski rod živi manje svjesnim životom od muškog jer dubinski nije sposoban razmišljati, nego tek sinestezijski dodirivati, kušati, no ne i spoznavati. Zato su Krležine literarne žene portretirane poput rafiniranih ženki, životinjske nježnosti, a književnik im izravno, sarkastično pridaje osobine domaćih životinja, od gusaka i kokoši do mačaka, pa i egzotičnih ptica kao što su papige. Krleža je, doimlje se, od *Maskerate* do *Salome* fasciniran karikiranom bestijalnom ženskom nježnošću koja imperativno slijedi nagon dodirivanja, milovanja, kalkuliranog cjelivanja, a osobito se cinično odnosi prema planskom, bestidnom ženskom prolijevanju suza. Žene se i drukčije glasaju u dramama od muškaraca, primjerice Kolombina jeca kao dijete. Supruge i majke u Krležinim dramama disciplinirano slijede patrijarhalnu matricu o podjeli na: ženu bludnicu i ženu-majku-(kvazi) sveticu. Indikativno slijedi bizarnu ideju da se žene, kao i životinje, vole ogledati u zrcalu, uživati u tuđim pogledima, nesposobne iz površinske banalnosti i proračunate koketerije doprijeti do psiholoških, socijalnih, egzistencijalnih dubina.

Fenomen žene u Kamovljevoj *Tragediji mozgova*

Kamovljev dramski prvijenac *Tragedija mozgova* na koncu teksta scene treće ima naznačen nadnevak 29. studenoga 1906. i mjesto Zagreb. Sredinom rujna 1907. godine Kamov je u Zagrebu u vlastitoj nakladi publicirao navedenu ishodišnu dramu u tiskari i litografiji Mile Maravića, a koju je predstavio znakovitim uvodnim proslavom: *Onaj čas, kad se u ovoj tragediji prestanu gledati živi ljudi, a počinje opažati bezimeno društvo – neka se odmah spusti zastor* (Polić Kamov, Janko, *Drame*: 7).

Tragedija mozgova Janka Polića Kamova prikazana je u Zagrebu 19. lipnja 1928. u izvedbi Glumačke škole.⁵ Iste je godine uoči čitanja svoje drame *U agoniji* u Osijeku Miroslav Krleža najavio svoj dramski zaokret k ibsenovski konkretnoj, kvalitativnoj dramskoj radnji, utirući put bastionskoj afirmaciji znamenitoga ciklusa o Glembajevima. I u kasnijim publiciranjima spomenutoga *Osječškoga predavanja* iz 1928., u okviru popratnog teksta uz tiskane drame iz ciklusa o Glembajevima, Krleža ni u kojem kontekstu ne spominje postojanje dramskoga opusa Janka Polića Kamova, iako je književnopovijesno razvidno da su se njegova dramska djela i osamnaest godina nakon piščeve tragične i prerane smrti prikazivala u Zagrebu.

Kamov u *Tragediji mozgova* društveno okružje doživljava kao sebični, materijalistički zatvor u kojemu se razara sve ono što se konformistički ne uklapa u njega, a intrigantno je kolažiran glembajevski prepoznatljiv zločin nad ženom. Poput prenapetog Krležina Leonea i kontroverzan mizogin Drago bizarno, shizofreno, bešćutno – ubija ženu, ali ne afektiranu

⁴ Kontroverzni autor Otto Weininger 1903. godine u Beču objavljuje vrlo čitanu i utjecajnu knjigu *Karakter i spol* u kojoj, među ostalim, detaljno analizira muško-ženske kognitivne i psihološke distinkcije, a koje su, zacijelo, mogle biti i poticaj u književnom stvaralaštvu J. P. Kamova i M. Krleže u osebujnom deskribiranju ženskih literarnih likova.

⁵ U *Bilješkama o Svesku trećem Sabranih djela Janka Polića Kamova* urednik Dragutin Tadijanović pojašnjava da se drama *Tragedija mozgova*, kao i drugo Kamovljevo dramsko djelo *Na rođenoj grudi* (Venecija, 11. 3. 1907.), prikazala u Zagrebu 1927., odnosno 1928. godine, a o čemu iscrpnije piše i Nikola Polić u tekstu *Iskopine*.

barunicu Castelli već nesretnu Anku. Slična, prepoznatljiva motiviranost koja u Kamovljevoj drami *Tragedija mozgova* navodi Dragu da ubije Anku razvidna je i u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi*, u kojoj Leone ubija barunicu Castelli.

Kamov je, zacijelo, baš u drami *Tragedija mozgova* književnoontološki ukazao Krleži na svoj izvorni, protoavangardni, stvaralački, umjetnički put, ne odustajući istodobno i od snage naturalističkoga literarnog postupka, raščlanjujući čovjeka bolno osamljenog u društvenoj gomili koji je, naturalistički bezrezervno, u potpunosti osuđen na spoznavanje apsurdnosti svijeta u kojemu traje te u kojemu je neprirодно preobražen u dehumaniziranog, zanijemjela aktanta. Kamovljevi likovi smisleno proživljavaju opasnu paralitičnost kulturološkog i društvenog pa i konkretnoga političkog trenutka u kojemu egzistiraju te se postupno i izraženo humanistički rasplinjuju u krajnje nesretne, izgubljene osobnosti koje gube identitet, buntovnost, drskost, vitalnu životnu snagu. Jasne nagovještaje ekspresionizma i književnosti apsurdna, ali i snažne doze veristički intoniranih bujica riječi s neprijeporno odvažnim subverzivnim, stilističkim književnim okvirom koji se nalaze u Kamovljevu književnom djelu, Krleža je trajno inkorporirao u cjelokupno svoje plodno literarno stvaralaštvo nastavljajući precizno i gotovo vojnički disciplinirano upravo ondje gdje je Janko Polić stao, istodobno apsurdno ga se odričući u javnosti, pazeći, logički predmnijevamo, minuciozno i na najmanji detalj koji bi ga mogao izravno povezati s ovim prekretničkim hrvatskim i europskim protoavangardnim piscem, a koji je i – nezaobilazni ključ za razumijevanje opsežne književnosti Miroslava Krleže. Sučeljavajući se s krajnje besperspektivnim doživljavanjem stvarnosnoga svijeta, Kamovljevi književni likovi postaju gubitnici, razmrvljene, poražene osobnosti koje se apsurdno vrte u krugu života koji sve manje osjećaju te se u sumanutom vrtlogu besciljnosti i snažno potisnute boli nerijetko okreću autodestruktivnosti i zločinačkim epilozima, najčešće bizarnim likvidacijama – iritantnih ženskih književnih likova. Identična je pojava nazočna i u Krležinoj literaturi s, mnogogdje, matematički preciznom podudarnošću s Kamovljevim originalnim književnim artefaktom. Istodobno, 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.

Fenomen žene, navlastito supruge i majke, u *Tragediji mozgova* ukazuje na nietzscheanski svjetonazorski okvir u kojemu je egzistentnost žene iritantna do razine naturalističke usporedbe sa životinjama. Lik *gazdarice*, udane, promiskuitetne, imućne žene prikazan je krajnje humanistički degradirano, uspoređen je s *blunom*, *živinom* u prvoj sceni drame, a bračna ljubav poistovječena je s preljubom u kojemu dominiraju *ženetine*:

Ko cigareta. Taka bijaše ta ljubav. Navika. A onda se uvati ovaka ženetina kojoj nije dosta bračni drug i poremeti mozak... (Kamov: 9).

U Kamovljevoj *Tragediji mozgova* jedan od ključnih muških likova Marij komparira oči žene i životinje, a što je razvidno i u Krležinoj *Maskerati*, a dominantna je dihotomija muškog razuma i ženskog instinkta. Zanimljivo je da i u *Tragediji mozgova* i u *Maskerati*

autori znalački uvode ditirampski motiv plesa kojim ironiziraju ciklički, nezaustavljivi muško-ženski antagonizam:

... *Isušiti se nad knjigom – to nije život... Ljubav, vino, ples, ovo je život...* (Kamov: 14).

... *Ah, i opet te nesretne prazne i jalove debate! Što je to sve spram plesa?...* (Krlježa: 155).

Poput Krlježine Kolombine iz *Maskerate*, ženski lik Anke iz *Tragedije mozgov*a pokazuje simptome *ženske naravi* s izrazitim *mačjim kretnjama* i karikiranim afektacijama u komunikaciji. Drugi ženski lik u *Tragediji mozgov*a, Gazdarica, onomatopejski *kriješti* dijalogizirajući s ljubavnikom Dragom, koji je odbacuje, poistovjećujući njihovu istrošenu ljubav s popijenom kavom i praznom šalicom, moralno je ponižava, fizički gura. Odgurnuta Gazdarica istodobno odbacuje ostarjela, tuberkuloznog supruga pretvarajući vlastiti brak u suvišni apsurd.

Dramski protagonist Kamovljeve *Tragedije mozgov*a Drago rezignirano, emotivno snažno i brutalno razotkriveno na samom kraju treće scene pokazuje svu bijedu vlastite egzistencijske individualnosti te licemjerstvo muško-ženskih odnosa kroz napeti krešendo usmjeren k ženskom liku Anki. Posebice je prepoznatljiva ubojita rečenica Drage kojom on, gotovo identično kao i Krlježin Leone u *Gospodi Glembajevima*, pojašnjava fatalnoj Anki da je sposobna ljubiti i – preko živog mrtvaca! Kamovljev Drago u *Tragediji mozgov*a davi Anku, a Leone barunicu Castelli brutalno ubija ubodima škara.

Fenomen žene, preljubničke supruge, infantilne majke i u Kamovljevoj i u Krlježinoj drami amblemski je zarobljen diskursom bludnice koja ne može umaći fatumu moralne i fizičke egzekucije, pa i kad je riječ o tragičnoj Krlježinoj dramskoj viziji Leoneove majke, prvoj supruzi Ignjata Glembaja gđi Basilides-Danielli, koja skončava suicidom, odnosno protagonistici ključne drame J. P. Kamova *Mamino srce* Lindi Bošković, koju etički kobno ujedaju vlastita djeca u sumornom kontekstu bankrota i neuračunljive feminizirane rastrošnosti.

Zastrašujući portreti majke u drami *Gospoda Glembajevi*

I sam podnaslov danas antologijske Krlježine drame *Gospoda Glembajevi*, a koji je autentično notiran kao: *Drama u tri čina iz života jedne agramerske patricijske obitelji*, kako je objavljeno 1928. godine u Zagrebu (Društvo hrvatskih književnika, knj. 56), razvidno je da je u središtu piščeve pozornosti obitelj kao temeljna socijalna, rodna, emocionalna ljudska zajednica, ali istodobno i svojevrsna mikrofinancijska institucija. Iako se doimlje da je fenomen majke u toj agramerskoj patricijskoj obitelji efemerno, pa i blasfemično, prikazan, tek u dramatskim vizurama i nedovoljno portretiranim vinjetama, usmjereno čitanje Krlježine drame *Gospoda Glembajevi* podcrtava spoznaju da se iščitavanjem ponovno daje glas umjetničkom djelu, vraćajući mu istodobno život, ali – inzistirajući na smislenosti teksta – razotkrivamo i vlastito samorazumijevanje.

Na samom početku pisanoga teksta drame, u popisu i pojašnjenju lica, izravno uočavamo samo jednu majku, i to središnji ženski lik, barunicu Castelli-Glembaj, legitimnu suprugu Ignjata Glembaja, staru četrdeset i pet godina, a koja ima sina Olivera Glembaja. Naime, Oliver Glembaj u istom je popisu naveden kao sedamnaestogodišnji sin barunice Castelli

i bankara Glembaja. O tomu kakva je barunica Castelli bila majka ponajviše saznajemo iz prvoga čina *Glembajevih* u kojemu Krleža u eksplicitnim izlaganjima obiteljskog odvjetnika Pube Fabriczy-Glembaja dezavuirira poznatu *aferu Rupert-Canjeg*, u okviru kojih je digresijski oslikan i mladi Oliver kao onodobni maloljetni delinkvent koji je osumnjičen kao potencijalni zločinac. Iz Pubina oduljega recitativnog iznošenja novinskoga teksta u kojemu je kritiziran nemoral obitelji Glembaj te njegova neugodnog preskakanja publicističkih redaka koji se odnose na delinkventnost maloljetnog Olivera Glembaja, može se iščitati da je obitelj pouzdano bila involvirana u inkriminiranost mladića, no šutnjom je ignorirala postojanje takvog protuzakonitog devijantnog ponašanja. Jasno je da je najbolje u ponašanje svoga sina bila upućena majka, barunica Castelli, no njezino nemušto reagiranje ukazuje na prešutno odobravanje *nestašluka* svoga sina, kojega i dalje infantilno poistovjećuje s nezrelim djetetom.

Upozoravamo svoje čitatelje na to da je barunica Castelli majka onog mladog barunčića koji je, ima tome već sedam mjeseci, pod temeljitom sumnjom da je sudjelovao kod grabežnog umorstva noćobdije građevne firme Ganimed... (Krleža: 40).

Besprijekorno moderne vanjštine, izmanipuliranih gesta, ova fatalna, promiskuitetna krležinska dramska protagonistica znakovito je prikazana i kao kontroverzna, psihološki upitna majka. Barunica Castelli zastrašujuće infantilno komunicira sa svojim sedamnaestogodišnjim, očito odgojno potpuno zapuštenim sinom, usprkos njegovoj skupoj privatnoj poduci i osobnom ispovjedniku u onodobnom visokom agramerskom miljeu. U istom činu drame *Gospoda Glembajevi* tretira sina mladića kao nezrelog dječaka, iako je riječ o potencijalnom ubojici i pljačkašu te ga perfidno, pod krinkom tobožnje majčinske zaštite, ponižava u obiteljskom, socijalnom okružju:

BARUNICA CASTELLI, razdraženo: Oliver, izvoli nas ostaviti! Kasno je! Za tebe nije ovo bdijenje! Sutra imaš ranu misu! Za danas, dijete, bilo je dosta!... (Krleža: 43).

Fenomen majke u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi* još je šokantnije prezentan u neizravnim ekspliciranjima, primjerice glembajevskog fatuma, u okviru kojega je spomenuta generalica Warroniggova, koja je dva puta pokušala suicid, a njezina kći Laura slijedit će primjer nesretne majke. U sličnom je kontekstu izdvojena i izvjesna Ludviga Glembajeva, nesretna žena i majka koja se utopila, kao i njezin sin. Središnji muški protagonist drame Leone Glembaj, višekratno evocira uspomenu na svoju majku, višekratno, patetično apostrofirajući emotivnu sintagmu *pokojna mama*. Barunica Basilides-Danielli Leoneova je tragična majka koja je počinila suicid znajući za preljub svoga muža Ignjata Glembaja s barunicom Castelli. Njezina su djeca smrtno stradala u kobnom glembajevskom kompleksu: sin Ivan Glembaj nesretno je pao s trećeg kata, kći Alice se utopila, a najzad i sin Leone, kojega je psihotično obilježila majčina smrt, zločinačkim umorstvom barunice Castelli potvrdio se kao Glembaj, genetski i odgojno potisnuvši majčinsku daniellijevsku, venecijansku profinjenost. Zlokobna, morbidna metafora majčinoga groba dominantna je u dramskom, dijaloškom diskursu protagonista, ali i antagonist drame *Gospoda Glembajevi*:

LEONE: ... I vidiš, ja ne bih htio biti neiskren: od mamine smrti ja nisam nijedamput osjetio potrebe da govorim s tobom prijateljski!... (Krleža: 69).

LEONE: ... Putujući ovako, ja sam se nevino veselio da ću vidjeti mamim grob ... (Krlježa: 74).

Fenomen majke u drami *Gospoda Glembajevi* još je razvidniji u kolažiranju skandalozne digresije o dvadesetogodišnjoj krojačici Faniki Canjeg, koja je kao samoubojica izvršila zastrašujuće trostruko umorstvo. Naime, spomenuta samohrana mlada majka, poniženo i uzaludno proseći šivaći stroj kojim bi prehranila dvoje djece, nemoćno i bezumno izvršila je suicid, skočivši kao trudnica s višekratnice, držeći sedmomjesečno dijete u naručju. Krlježa ambivalentno oslikava majku s djetetom u naručju, dovodeći je do astralnih, svetačkih dimenzija, koja ciljano odabire smrt jer u nepravednom socijalnom miljeu nema mogućnosti za elementarnu egzistenciju:

Toj činjenici treba gledati u oči: to je, naravno, demagoški trik: skočiti iz trećeg kata, i to još s djetetom u ruci – a la Madonna ... (Krlježa: 38).

Slojevitost fenomena majke u ovoj Krlježinoj drami razvidna je i u apostrofiranju digresiji o usudu sedamdeset i tri godine stare, siromašne žene, proleterke Rupertice, koja je životno stradala, smrskanog tijela pod kotačima kočije barunice Castelli. Ova nesretna, ostarjela majka koja je morala svakodnevno zarađivati za elementarno preživljavanje kao radnica izgubila je sina jedinca Josipa Ruperta, koji je poginuo na poslu kao limar na novogradnjama. Rupertica je kao majka i baka u Krlježinim *Glembajevima* nesretna i nakon granica ovozemaljske, tjelesne smrti jer joj stradaju i unučad, djeca ponižene Fanike Canjeg, nevjenčane supruge njezina pokojnog sina. Usprkos krlježinskoj rodnoj zavrzlami, formula fenomena majke u svojoj dvoznačnoj dvostrukosti u ovoj drami mogla bi se ovako eksplicirati: a) poniženje, nerazumijevanje, suicid (barunica Basilides-Danielli, Ludviga Glembaj, generalica Warroniggova, Fanika Canjeg, proleterka Rupert); b) siromaštvo, promiskuitet, zločin (barunica Castelli-Glembaj).

Kamovljev rekvijem za majku: drama *Mamino srce*

Iznimno zanimljivo, tematski slojevito, psihološki provokativno dramsko djelo *Mamino srce* s podnaslovom *Tragedija u 5 dijelova* Janko Polić Kamov napisao je u pitoresknom mjestu Punat na otoku Krku tijekom ožujka 1910. Godinu dana kasnije, 1911., nakon Kamovljeve tragične smrti u Barceloni, jedan od njegovih suvremenika i prijatelja iz djetinjstva, onodobni viđeniji intelektualac Miško Radošević, objavljuje članak u glasilu "Hrvatski đak" o Janku Poliću, posebice se fokusirajući na njegovu dramu *Mamino srce*.⁶ Iz Kamovljeve korespondencije s Radoševićem iz istoga teksta saznajemo da je autor prvotno toj drami dao naslov *Majka*, no kasnije ga je preinačio u dvosložnu sintagmu *Mamino srce*. Razvidno je da je

⁶ U prvom broju "Hrvatskoga đaka" godine 1911. Miško Radošević evocira uspomene na svoga prijatelja, hrvatskoga književnika Janka Polića Kamova, navodeći i njegovo pismo iz Bologne u kojemu se pisac osvrće na svoje dramsko stvaralaštvo, a posebice na dramu *Mamino srce*. Među ostalim, Radošević citira i ove Kamovljeve misli iz spomenutoga pisma: *Uostalom tu je sve bolesno: bolesno srce, osjećaj raskomadan; s jedne strane majčin odgoj čuvstva, ljubavi, mahnitosti – , s druge strane očev odgoj dužnosti i poštenja...*

fenomen majke duboko inkorporiran u Kamovljevu književnom, napose dramskom diskursu, a u tragediji *Mamino srce* na prepoznatljivom autobiografskom predlošku autentične obiteljske sage o Polićima prikazana je također, kao i u *Glembajevima*, drama iz života jedne obitelji u Zagrebu. Naime, Kamov u tragediji *Mamino srce* eksplicite prikazuje život patricijske obitelji, i to u Zagrebu. Nekoć ugledna sušačka, riječka obitelj Polić, poput Boškovićevih u *Maminom srcu*, nakon nepremostivog bankrota, preseljava se u Zagreb.

Kamov ne pokušava prikriti izrazitu podudarnost vlastite obitelji Polić, koja je gospodarski, financijski propala, a potom se i genetski urušavala uslijed strašnih bolesti i smrti njezinih članova s fiktivnom, literariziranom obitelji Bošković, koja je također prisiljena postojati u okrutnoj sjeni bankrota, besparice, zaduživanja, međusobnoga verbalnog ugrizanja, propalih iluzija, neostvarenih snova, mržnje i oprosta. U središtu autorove književne pozornosti nadaje se lik majke o kojoj Kamov s preciznom pozornošću ispisuje retke u spomenutom pismu prijatelju iz djetinjstva Radoševiću te, među ostalim, ističe: *Majka je jedna poštena buržoaska žena, koja je samo majka ...* (Kamov: 239).

Autorska fascinacija fenomenom majke razrađena u antologijskoj, no nedovoljno recepcijski nazočnoj, pa i interpretiranoj, drami *Mamino srce* uočljiva je u razornim dijalozima likova, a ponajprije u okrutnim optužbama djece i infantilnom povlađivanju etički i emotivno oskrnutoga supruga usmjerenima prema majci Lindi Bošković, raščlanjujući njezine slabosti prema materijalnom stjecanju, razotkrivajući je kao krivca financijske i moralne propasti njihove obitelji. Iz Kamovljeva pisma Radoševiću iščitavamo istinu o snažnom literarnom nadahnuću obiteljskom kobi, u središtu koje je lik tragične majke, a što je uočljivo i iz ovoga fragmenta: *I što se pisalo o majci, ovo je za mene najtragičniji faktor, zaplet i rješenje dramsko materinstvo koje se može izraziti samo pomoću verizma i simbolizma i misticizma – frazeološkog...* (Kamov: 239).

Sredovječna, prosijeda Linda Bošković protagonistica je tragedije *Mamino srce* i iznimno slojevit dramski lik, inspiriran autentičnom ženom, Kamovljevom majkom Gemmom Polić. I kad joj suprug Andro Bošković, otužno se smješkajući, kazuje da mu je ona *križ, dika i sramota* (Kamov: 163), potvrđujući mazohistički da je uživao u njezinu nezaustavljivu zaduživanju i luksuzu, kupnji šešira, igračkaka, cipela, ona se odvažno pokušava othrvati lavinama optužbi pronalazeći racionalne argumente za takvo ponašanje. Na socijalnom dnu majka pokušava pribaviti novac odraslim sinovima infantilno ih dovodeći na razinu dječaka kojima je, kao i njoj samoj, novac poput žuđene igračke:

LINDA (stišće novac kao dijete igračku): *Srce bih ti dala. Boli me, kad tako moliš ...* (Kamov: 167).

U psihotičnim amplitudama dijaloga između likova drame, na raskrižju opsesivne ljubavi i tmaste mržnje, majka Linda raščišćava neriješene obiteljske i bračne račune sa suprugom Androm Boškovićem. U jednom od dramatičnijih supružničkih razgovora ciljano je apostrofirani fenomen majke u obiteljskom, genetskom kontekstu u kojemu je patrijarhat tek izvanjski paravan vladavine nekih drugih unutarnjih pravila u kojima sudbinske konce pokreću majke. Tako se Andro prisjeća da je s deset godina otišao u svijet, bez majčina blagoslova, te

je bio prisiljen zarađivati za obitelj, lišen ljubavi. U istom diskursu evocira uspomenu na prvi susret s tihom, stidljivom djevojčicom, kasnijom suprugom, majkom njihove djece, a kojoj je upravo njezina majka naložila da pred tim muškarcem ne smije bježati:

ANDRO (uvuče se u uspomene): *A ona sluša svoju mater više od srca. A njezina mati ljubi interes više od svoje kćeri ...* (Kamov: 183).

Kobne smrti oca i majke u blagdanskome ozračju Badnjaka, u kontekstu sofoklovske nijeme kletve koja se paranoidno obrušava na djecu i potomke u ovoj tragediji, uronjene u prizemne diskurse svađa, niskih strasti, podmetanja, prebacivanja odgovornosti između najužih članova obitelji s jednih na druge, dovele su i do konačne rezultante – zgažene svetinje, odnosno uništenog, uniženog majčina srca:

LINDA (van sebe, u zanosu, tiho): *Pa ja sam kriva! Oturmi me nogom i zgazi. Kad sam ohola. Ja ću ti poljubiti stope. ... Sve odvrćam od sebe da se sve sruši na mene. I djecu sam rodila da me prokunu. I ljubila da me zamrže. Ali su moja, moja, moja oholost i bol.* (Kamov: 192).

Ova je Kamovljeva drama gotovo pet desetljeća čamila u mraku nedopustive intelektualne, književne amnezije, daleko od oka stručne prosudbene javnosti. Iako se znalo za postojanje drame *Mamino srce*, tek je sredinom pedesetih godina 20. stoljeća intencijom pjesničkog vizionara Dragutina Tadijanovića, kao i dijela hrvatskog, poglavito riječkog intelektualnog kruga, pokrenut projekt objelodanjivanja *Sabranih djela Janka Polića Kamova*. Za života Kamov je rukopisom ove i ostalih svojih drama obijao vrata hrvatskih izdavača, intendantata, no dobivao je porazne negativne odgovore. Njegov dramaturški pristup inovativan je i originalan te nezaobilazan u kontekstu hrvatske povijesti književnosti i drame 20. stoljeća. Iz njegova pisma Radoševiću uočljivo je da je bio svjestan i profiliran književnik, dramatik, stilist posebice usmjeren na pisanje psihološke drame s dominantnom tematikom unutar razorenih obitelji. Sedamnaest godina prije glasovitoga Krležina *Osječškoga predavanja* 1928. u glasilu "Hrvatski đak" Miško Radošević publicirao je pismo svoga, tada već preminulog prijatelja i pisca Janka Polića Kamova u kojemu je, među ostalim, iznimno dragocjeno izneseno književnikovo stajalište o bitnom u njegovu dramskom književnom i teatarskom diskursu. A bilo je to 1911. godine:

Ja idem za tim da dramski izrazim našu duševnost i da budu svi faktori, zapleti, kulminacije i raspleti čisto psihološki: moje su drame tek psihološke slike i nejasnoća je tu važna radi realizma... (Kamov: 214).

Post festum

Provokativna hermetičnost portretiranja lika majke i supruge u dramama Kamova i Krleže putokaz je k iskazu unutarnjeg doživljaja scenske figure koja nadvremeno, temporalno oslobođena, podnosi teret općevječanskoga kozmičkog hoda. Književna građa u Kamovljevim i Krležinim dramama pruža nam mnoštvo činjeničnog materijala koji je potrebno uspoređivati, integrirati, kompletirati, kritički prevrednovati. Istražujući

elemente mogućih iskrivljenih predodžbi i predrasuda o stvaralaštvu dvaju klasika hrvatske književnosti i drame 20. stoljeća, potvrđujemo istodobno i trajnost nacionalnoga hrvatskog entiteta kojemu ravnopravno pripadaju. Njihova fikcionalna književnost, napose dramska literatura, imagološki je neodvojiva od europskoga književnostvaralačkog konteksta, no diskurzivna tvorba književnog, dramskog, naposljetku teatarskog fenomena žene ukazuje na znakovite nadnacionalne heteropredodžbe i autopredodžbe koje u zamjetnim disperzijskim digresijama prelaze granice književnog te zadiru u društveno-povijesni, pa i politički kontekstualni realitet.

Ontološki status tih predodžbi o majci, supruzi, baki, ženi kao takvoj, istodobno pripada i području objektivnog sadržaja ljudske misli pohranjene u znakovito prepoznatljivim vizijama književnih svjetova Kamova i Krleže, u njihovim antologijskim dramskim djelima kojima su odvažno prekoračili ograničene nacionalno-kulturološke kontekste obremenjene očekivanim međuspolnim muško-ženskim stereotipima, razvidnim primitivizmima, mizoginizmima, brutalnim verbalnim i tjelesnim razračunavanjima među dramskim akterima, okrutnim dijalozima i igrama za golu naturalističku egzistenciju. Iako je žena u Kamovljevoj i Krležinoj drami nerijetko unižena do simbolike bijede, kobi, smrti, oksimoronski motivi na erozivnom rubu plazmatične mržnje i opsesivne ljubavi krajnje naelektriziranih muško-ženskih dijaloga ukazuju na centripetalno usmjeravanje k ženskom antagonistu potvrđujući žensku dramatsku genezu kao ključnu transcendencijsku nit ontološke egzaktnosti književnoga djela. Fenomen žene, u podtekstu majke i supruge, intencija je k lijepom u ljudskoj egzistenciji, a ono je najzad dozivanje nekog mogućeg boljeg svjetskog poretka. Iščitanje knjige doživljaj je u kojemu se pročitani tekst dovodi do predstavljanja, vraćajući mu glas, odnosno život. Znajući da je u umjetnosti raščlanjena istina, jasno je da se istinom ne može gospodariti, istinu se ne može kontrolirati, posjedovati je. Istodobno, susret s umjetnošću susret je i sa samim sobom, a razumijevanje istine razumijevanje je sebe samoga. Iz iščitanih drama Kamova i Krleže uvijek izlazimo promijenjeni. Pitanje razumijevanja Kamovljevih i Krležinih drama, ne dvojeći o istinitosti drukčijeg i novog iščitavanja, razumijevanja, polazeći od sadašnjosti, imperativno je hermeneutičko razumijevanje drame. Stvarnost muško-ženske agonije i antagonizama u Kamovljevim i Krležinim dramama, fenomen supruge, majke, motiv žene bludnice, u vrtložnom krugu piščevih subjektivizama preobražava se u igru umjetnosti, redimenzionirajući se, ogoljujući estetsku svijest do stvarnosti umjetnosti – stvarnije od stvarnosti.

LITERATURA

- Andreotti, Mario, *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern – Stuttgart 1983.
- Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Zagreb 1983.
- Auerbach, Erich, *Mimeza, prikaz zbilje u zapadnoeuropskoj književnosti*, Zagreb 2004.
- Bahtin, Mihail, *Teorija romana*, Ljubljana 1988.
- Barac, Antun, *Književnost Istre i Hrvatskog primorja*, Zagreb – Rijeka 1968.

- Bauer, B., *Weib und Liebe*, Wien 1925.
- Biti, Vladimir, *Interes pripovjednog teksta*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1987.
- Biti, Vladimir, *Upletanje nerečenoga*, Zagreb 1994.
- Bloch, I., *Das Sexualleben unserer Zeit*, Berlin 1909.
- Borelius, H., *Die nordischen Literaturen*, 1932.
- Brida, Marija, *Misaonost Janka Polića Kamova*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1993.
- Couturier, Maurice, *Textual Communication*, A print-based theory of the novel, London – New York 1987.
- Čerina, Vladimir, *Janko Polić Kamov* (studija), Izdanje knjižare Gjure Trbojevića, Rijeka 1913.
- Čerina, Vladimir, *Pjesme, proza, članci, eseji i zapisi*, Čakavski sabor, Split 1977.
- Derrida, J., *Writing and Difference*, The University of Chicago Press, 1978.
- Dilthey, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt 1981. (1910.)
- Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja*, Avangarda i književna ljevica, Zagreb 1982.
- Foucault, M., *The Order of Things*, New York 1994.
- Freud, Sigmund, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig 1915.
- Gadamer, Hans-Georg, *Istina i metoda*, Sarajevo 1978.
- Gašparović, Darko, *Dramatica krležiana*, Zagreb 1977.
- Gašparović, Darko, *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, monografska studija, CeKaDe, Zagreb 1988.
- Gašparović, Darko, *Kamov*, "Adamić", Filozofski fakultet, Rijeka 2005.
- Gjurgjan, Ljiljana, *Kamov i rani Joyce*, Znanstvena biblioteka Hrvatskog filološkog društva, Zagreb 1984.
- Ivanišin, Nikola, *Fenomen književnog ekspresionizma*, Školska knjiga, Zagreb 1990.
- Kravar, Zoran, *Antimodernizam*, Zagreb 2003.
- Lasić Stanko, *Hermeneutika individualnosti i ontološki strukturalizam*, Prilog teoriji književne znanosti, Zagreb 1994.
- Lasić, Stanko, *Krleža, kronologija života i rada*, GZH, Zagreb 1982.
- Liepmann, W., *Psychologie der Frau*, Berlin 1922.
- Lodge, David, *Načini modernog pisanja*, Zagreb 1988.
- Lodge, David, *The Art of Fiction*, London 1992.
- Lotman, M. J., *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb 2001.
- Matanović, Julijana, *Tko se boji lika još*, Profil, Zagreb 2008.

- Matvejević, Predrag, *Stari i novi razgovori s Krležom*, Zagreb 1982.
- Milanja, Cvjetko, *Doba razlika*, Zagreb 1991.
- Nemec, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*, Znanje, Zagreb 1998.
- Oraić Tolić, Dubravka, *Paradigme 20. stoljeća*, Avangarda i postmoderna, Zagreb 1996.
- Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb 1990.
- Senker, Boris, *Pogled u kazalište*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1990.
- Senker, Boris, *Sjene i odjeci. Kazališni ogledi i studije*, Zagreb 1984.
- Solar, Milivoj, *Ideja i priča*, Zagreb 2004.
- Stupin Lukašević, Tatjana, *Kamov i Krleža*, Filozofski fakultet u Zagrebu (doktorska disertacija), Zagreb 2012.
- Šicel, Miroslav, *Ogledi iz hrvatske književnosti*, Rijeka 1990.
- Todorov, Tzvetan, *Genres in Discourse*, Cambridge 1990.
- Urem, Mladen, *Janko Polić Kamov, Dora Maar i hrvatska avangarda*, Udruga građana Rival – Biblioteka Val, Rijeka 2006.
- Weininger Otto, *Spol i karakter*, Euroknjiga, Zagreb 2008.
- Zlatar, Andrea, *Istinито, lažno, izmišljeno. Ogledi o fikcionalnosti*, Zagreb 1989.
- Žmegač, Viktor, *Književnost i filozofija povijesti*, Zagreb 1994.

PRILOZI

- Fabrio, Nedjeljko, *Kamov, Op. 1*, "Forum", XXVI., knj. LIII., br. 3-4, Zagreb, ožujak – travanj 1987., str. 386-389.
- Fabrio, Nedjeljko, *Opera po Kamovu*, "Republika", XLIV., br. 1-2, Zagreb, siječanj – veljača 1988., str. 174-179.
- Gašparović, Darko, *Pogodak u bit kamovskoga svijeta*, "Hrvatsko slovo", Zagreb, 10. srpnja 1998.
- Gašparović, Darko, *O dramskom djelu Janka Polića Kamova*, "Prolog", IX, br. 32, Zagreb, 1977., str. 9-17.
- Gašparović, Darko, *U traganju za kamovskim svijetom*, "Frakcija", magazin za izvedbene umjetnosti, br. 10 / 11, Zagreb, veljača 1999., str. 58-61.
- Hećimović, Branko, *Dramaturške osobitosti glembajevske trilogije*, "Revija", br. 5, Osijek, 1968.
- Hećimović, Branko, *Dramska traženja Janka Polića Kamova*, "Republika", br. 3, Zagreb, 1961.

- Ivanišin, Nikola, *Internacionalni okvir lirike J.P. Kamova*, "Serta Slavica", München, 1971., str. 296-304.,
- Ivaštinović, Jakov, *Janko Polić Kamov kao romanopisac*, "Republika", XI, br. 9, Zagreb, 1955., str. 718- 723.
- Machiedo, Mladen, *Ekspozicija poticaja (Inozemni Kamov)*, "Croatica", XVII, br. 24-25, Zagreb 1986., str. 7-45
- Machiedo, Mladen, *Kamov Abroad*, "Most" / "The Bridge", 1-2, Zagreb, 1997., pp, 87-98
- Milanja, Cvjetko, *Janko Polić Kamov*, u: Polić Kamov, Janko, *Pobunjeni pjesnik*, Konzor, Zagreb 1997., str. 5-17.
- Nemec, Krešimir, *Femme fatale u hrvatskom romanu XIX. st.*, "Forum", 1-2 / 1989.
- Paljetak, Luko, *Pjesma nad pjesmama Janka Polića Kamova*, "Dubrovnik", XXIX., br. 3, Dubrovnik 1986., str. 36- 65.
- Polić, Nikola, *Iskopine*, u: *Sabrana djela Janka Polića Kamova*, sv. I.: *Pjesme. Novele i lakrdije*, ur. Dragutin Tadijanović, IP "Otokar Keršovani", Rijeka 1956., str. 5-56.
- Senker, Boris, *Utjecaj Krleže na suvremenu hrvatsku dramsku književnost posljednjih četrdeset godina*, "Mogućnosti", br. 28., 1981.
- Stupin Lukašević, Tatjana, "*Hodorlahomor Veliki*" – pokušaj znakovitog transkodiranja odnosa Kamov-Krleža, "Zadarska smotra", 3-4, Zadar, 2012., str. 150-179.
- Tadijanović, Dragutin, *Bilješke o Svesku trećem Sabranih djela. Sabrana djela Janka Polića Kamova*, Sv. III., *Drame*. Ur. Dragutin Tadijanović, IP "Otokar Keršovani", Rijeka 1957., str. 317-325.
- Urem, Mladen, *Janko Polić Kamov i Dora Maar*, "Vijenac", Matica hrvatska, Zagreb, br. 175, 16. 11. 2000.

IZVORI

- Krleža, Miroslav, *Glembajevi. Drame. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Anđelko Malinar, Sarajevo 1981.
- Krleža, Miroslav, *Legende. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Anđelko Malinar, Sarajevo 1981.
- Polić Kamov, Janko, *Sabrana djela Janka Polića Kamova*, I. – IV., Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2000.
- Polić Kamov, Janko, *Sabrana djela. Drame*, sv. 3., uredio: Dragutin Tadijanović, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2000.

ŽENSKI HAMLET, POETIČKI INTERES ILI POMODNA ZAMJENA TEZA

Shakespeareov *Hamlet* zasjeo je na zagrebačku pozornicu 1868. godine, a ta tragedija osobito je privlačna razdoblju fin de sièclea, kada se Hamletov životopis i postupci identificiraju s društvenom i umjetničkom dekadencijom na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Modernistički pristup Hamletovom liku vodi k izmicanju iz historičkog i patetičnog modela interpretacije i na europskome i na nacionalnom planu, pa rezultira drugačijim, gotovo subverzivnim, viđenjem njegovih poetičkih određenja. Ovom prigodom kulturalna zanimljivost tog procesa interesno je sužena na zastupljenost Hamleta u ženskom obličju kao izrazu slobode i transformacija misaonih i scenskih nazora koji unose pomutnju ne samo u maskulino predočenje svjetski čuvenog lika nego problematiziraju i dramsku kongruenciju djela, odnosno konstrukcijske relacije u kraljevskoj obitelji i uvjerljivost Ofelijine intimne traume.

Hamletov ženski habitus u tumačenju Stanisławe Wysocke¹ 1921. godine svjedoči o kompetentnom prihvaćanju aktualnih kazališnih tendencija u nacionalnoj sredini, a isto tako se uklapa i u temeljnu koncepciju Ive Raića, redatelja ove Shakespeareove tragedije od 1909. godine. Gostovanje dominantne poljske glumice očituje Raićeve stvaralačke nakane u njegovu izrazito modernističkome razdoblju, pojačane i službenom funkcijom ravnatelja Drame, a vezane za spoznajna načela intelektualno srodnih pojedinaca, napose Julija Benešića, uza sve ostalo i prevoditeljskog poklonika poljske kulture, i intendanta Nikole Andrića (1920. – 1921.), koji u repertoarnom protežiranju književnih rezultata slavenskih naroda nalaze odgovarajuću umjetničku poveznicu s povijesnim i idejnim

¹ Stanisława Wysocka, glumica, redateljica, ravnateljica kazališta, pedagoginja (Varšava, 7. svibnja 1878. – Varšava, 17. siječnja 1940.) Karijeru je počela u Petrogradu, a nastavila u Lublinu, Poznanju, Krakovu i Varšavi. Od 1911. do 1920. živjela je u Kijevu, gdje je 1916. osnovala eksperimentalni Teatar „Studiji“, koji je djelovao na principu metode Stanislavskog. Po povratku u Varšavu 1920. vodi srodan glumački studio na varšavskom Konzervatoriju. Na početku karijere nastupa u komedijama, a doskora odnos spram modernističko-interpretativnog psihologiziranja pokazuje u djelima poljskih autora (A. Mickiewicz, J. Słowacki, S. Wyspiański). Vrhunac interpretativne modernosti dostiže u Euripidovim, Shakespeareovim, Ibsenovim, Strindbergovim i Čehovljevim dramama. Glumački stil i pedagoško-ravnateljska načela zasniвала je na harmoničnosti interpretativnih detalja kojima je polazište književni tekst.

počelima zagrebačkog kazališta. U koloplet pozadinski bitnih sastavnica toga gostovanja valja uključiti i činjenicu da Stanisława Wysocka po drugi put nastupa pred zagrebačkim gledateljima (prethodno 1913. i 1914.), a njezina kazališna metoda donosi u smislu aktualnih umjetničkih stremljenja individualizirano refleksivni način doživljavanja dramskog lika. Stoga nije na odmet podsjetiti na dosad previđeni podatak o njezinu angažmanu na četiri mjeseca kao *učiteljice glume u Glumačkoj školi*,² poslije gotovo dva mjeseca gostovanja, od 21. ožujka 1921. do 27. svibnja 1921. No, prije negoli se osvijetli značenje scenske pojavnosti Stanisławe Wysocke kao Hamleta, valja naglasiti da približni interes za takovrsno predočenje Shakespeareovog junaka pokazuju već Kvakači, neformalna društvena skupina koja 27. siječnja 1907. na kajkavskom jeziku izvodi tragiparodiju u 1. činu Julija Šenoe *Hamlet v nepriliki*. Iako potonje spomenuta predstava, kao i kvakački Hamlet Milice Mihičić, ima drugačije intencije i pripada drugačijem slijedu europskih, pa i svjetskih modernističkih kretanja,³ zanimljivo je podsjetiti da su Šenoin komad na pozornici zagrebačkoga kazališta prikazali, iz usluge ili pak umjetničke znatiželje, profesionalni glumci.⁴

Umjetnički interes Stanisławe Wysocke donekle je izmijenjen od prvog gostovanja u našoj nacionalnoj sredini kada se redaju ushićeni hvalospjevi njezinom psihološki i pojavno detaljiziranom pristupu ključnim dramskim likovima, Lady Macbeth (W. Shakespeare, *Macbeth*), Elektri (H. von Hofmannsthal *Elektra*), Heleni Alving (H. Ibsen), Judit (F. Hebbel, *Judita*) i Jewdochi (S. Wyspiański *Suci*), signifikantni za njezinu tadašnju umjetničku reputaciju u Krakovu, Varšavi i Lođu, ali i za modernističku ujednačenost poljskog kazališta.

Na precizni i glumački zreli izraz ukazuju i njezine kreacije 1921. godine, kada svoje umijeće ponovno eksplicira u više uloga. Ipak, tumačenje Shakespeareova Hamleta posjeduje osobito značajnu komponentu njezina kazališnog iskustva stečenog u međuvremenu u Kijevu, gdje umjetnički vodi privatni Teatar „Studiji“ zasnovan na percepciji i primjeni metode Konstantina Sergejeviča Stanislavskog.

Kako bi se približilo i pokušalo kronološki povezati protezanje i različita aplikacija izvedbenog fenomena, potrebno je podsjetiti da je Raić *upoznao* kazališnu modernost u Njemačkoj u dosluhu s Reinhardtom, da je sudjelovao u Jessnerovim početnim ekspresionističkim režijama te da je, kao i Josip Bach, nazočan gostovanju MHAT-a u Berlinu 1906., poslije kojeg je Jaroslav Kvapil, njegov kazališni mentor u Pragu, u svoje dramske

² Podatak prema dokumentu pohranjenom u muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, br. 2165.

³ O tome: Antonija Bogner-Šaban, *Julije Šenoe. Komediograf i kvakač*. U: *Povrat u nepovrat. Na razmeđu realizma i moderne*. Hrvatski centar ITI – UNESCO. Zagreb 2001., str. 7-33. Također: Nada Bezić, *Zagrebački klub „Kvak“ i glazba s posebnim osvrtom na razdoblje od osnutka 1879. do 1907. godine*. „Arti musices“, XLIII, 1. Zagreb 2012., str. 3-44.

⁴ U muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, u uvezu kazališnih cedulja Hrvatskoga narodnog kazališta za sezonu 1906./1907., čuva se i cedulja izvedbe tragikomedije u 1 činu Julija Šenoe *Hamlet v nepriliki*. Šenoin kvakački komad uprizoren je 21. siječnja 1907. izvan predbrojke u sljedećoj podjeli: *Gertruda, kraljevska vdovica* – Mila Dimitrijević; *Hamlet, njezin sin* – Milica Mihičić; *Polonij, stari gauner* – Ljerka Šram; *Ofelija, njegova vremešna kći* – Tonka Savić; *Rozina, francuska kamarjera* – Fanika Haimann; *Fonograf* – Juraj Dević.

inscenacije u Národnom divadlu unio i ruski interpretativni princip. U kontekstu nacionalnog okružja treba također konstatirati da probijanje scenskog modernizma teče uz pomoć Raićevih dramskih i glazbenih režija (Bach kao ravnatelj Drame i redatelj pragmatično i donekle utilitarno ostaje u umjetničkoj pozadini), da Raićevo glumačko psihologiziranje zadobiva puni zamah upravo dvadesetih godina, potanko analizirano u Gavellinim i neposredno prije i osobito poslije gostovanja MHAT-a 1921. godine u Livadićevim, Begovićevim i Kulundžićevim kritikama, te da poslije vlastite odluke (riječ je o ravnateljskoj smjeni u nekoliko mjeseci) zajedno sa svojim sljednikom, Brankom Gavellom,⁵ dočekuje Stanislavskog na kolodvoru u Zagrebu i zatim ga uvodi u kulturnu klimu grada i svijet hrvatskog kazališta.

Zrcalni odsjaj europskih kretanja jarko pada na Stanisławu Wysocku, ali i tradiciju redateljskog pristupa Shakespeareovom *Hamletu* u poljskom kazalištu. Zahvaljujući neoromantičkim pogledima i dignitetu Stanisława Wyspiańskog (slikar, pjesnik, dramatičar, književni i kazališni kritičar), Hamletov lik poprima u razdoblju modernizma internacionalni spoznajni aspekt, pa se čak razmišlja o prenošenju *priče danskog Princa u dvorac Wawel u Krakovu, /.../ odustajanju od doslovne interpretacije teksta same tragedije u korist*



*ilustrativnog pristupa Hamletovu karakteru i oslobađanju redateljske imaginacije /.../ i napokon o uključenju konkretnih elemenata iz političke, društvene i kulturne zbilje.*⁶ Stajališta Wyspiańskog koja ne prežu od uvođenja u izvedbu *Hamleta* određenih motivskih i scenskih asocijacija na druga Shakespeareova djela (*Macbeth*, *Richard III*, *Oluja*) zastupljena su i u aktualnoj poljskoj praksi i povijesnoteorijskoj literaturi, poput razmatranja Marte Gibińskiej,⁷ dok u modernizmu inicijalno podučavaju *glumce viziji idealnog kazališta koje služi odrazu ljudske prirode i vodi ka liberalizaciji razmišljanja.*⁸

Tijekom karijere nastupivši u dvanaest Shakespeareovih drama, Wysocka se postupno udaljava od naturalističkih (realističkih) primjesa njegovih likova, *sve više istražujući njihovu dušu i unutarnje povode vanjskim*

⁵ Konstantin Sergejevič Stanislavski, *O gostovanju MHT-a u Zagrebu*. U: *Moj život u umjetnosti*. Prijevod Ognjenka Milićević. CeKaDe. Zagreb 1988., str. 386.

⁶ http://triggs.org/global-language.com/ENFOLDED/BIBL/_HAMPOL.htm. Pristup: 14. srpnja 2014.

⁷ Marta Gibińska, *Shakespeare in Europe. History and Memory*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Krakov 2008.

⁸ http://triggs.org/global-language.com/ENFOLDED/BIBL/_HAMPOL.htm. Pristup: 14. srpnja 2014.

reakcijama, osnovi za fizičku pojavu na pozornici i uspostavu misteriozne veze između glumca i gledatelja.⁹ Krajem života u ispovjednim fragmentima *Moje wspomnienia*,¹⁰ sumirajući osobni umjetnički put, kao jedno od njegovih ishodišta uzima u obzir i dugogodišnju živu diskusiju o prostornoj i motivskoj vezanosti Engleske i Poljske u Shakespeareovu *Hamletu* (npr. Rosencrantz i Guildenstern sreću poljsku vojsku, IV, 4; Fortinbras se vraća iz osvajanja Poljske, V, 2, koju u novije doba problemski sintetizira i intertekstualizira Teresa Bałuk-Ulewiczowa.¹¹

Iako se u poljskoj kazališnoj literaturi opetovano analizira njezina uloga Lady Macbeth, zasnovana na redukciji vanjskih, teatralnih, kretnji kako bi na vidjelo izbile eruptivne mijene toga lika, Wysocka srodno pristupa i tumačenju Hamleta, kojeg, prema stamenom shakespeareologu Jarosławu Komorowski, *prikazuje kao snažnu i dosljednu osobu, rijetko kolebljivu u njegovim odlukama, što je zapravo jedan od prvih pokušaja suvremene kazališne egzegeze Shakespearea u Poljskoj, a sukladno tome i u Europi.*

Glumačka razglašenost Stanisławe Wysocke prelazi nacionalnu granicu i prije njezina odlaska u Kijev, te poslije europske turneje MHAT-a 1906. Stanislavski¹³ bilježi u pismima kako bi je rado angažirao u svojem ansamblu, u vrijeme kada tek upoznaje Gordona Craiga i snatri o razglašenoj postavi *Hamleta*, zajednički ostvarenoj u Moskvi u sezoni 1911. / 1912. Polazište umjetničkoj eskalaciji Wysocke i preduvjet preseljenju u Kijev, osim političke i društvene situacije u Poljskoj pred početak Prvoga svjetskog rata, njezino je kontinuirano djelovanje u Krakovu u Gradskom kazalištu (Teatr Miejski) Juliusza Słowackog, od 1901. do 1913. godine, gdje, osim u djelima – posve razumljivo – poljskih dramatičara (G. Zapolska, S. Przybyszewski, S. Wyspiański, J. Słowacki), nastupa i u Shakespeareovim komadima *Cimbelin*, *Zimska priča* i *Vesele žene Windsorske*.

Istražujući vlastiti umjetnički bitak, Wysocka se na poziv Arnolda Szyfmana, osnivača i ravnatelja Poljskog kazališta (Teatr Polski), neposredno po njegovu otvorenju 29. siječnja 1913., zadržava zakratko u Varšavi i ostvaruje Shakespeareovu Lady Macbeth, a kao gošća u Lođu i svoga ženskog Hamleta u sezoni 1913. / 1914. Unatoč ugledu i snažnoj umjetničkoj propulzivnosti Teatra Poljskog, koji se tih godina često repertoarno i zbog fascinante tehničke opremljenosti uspoređuje s pariškim Comédie Française, Hamlet Stanisławe Wysocke nije ostavio dublji trag u tradiciji poljskog kazališta. Kompleksni razlozi takvog odnosa ipak se reflektiraju na daljnji slijed istovrsnih pristupa Shakespeareovoj tragediji, pa Teresa Budzisz-Krzyżanowska interpretira lik Hamleta u TV Teatru 1992.

⁹ <http://www.polskiradio.pl/8/734/Artykul/301099,Byla-pierwszym-Hamletem>. Pristup 14. srpnja 2014.

¹⁰ Stanisława Wysocka, *Moje wspomnienia*. U: „Scena Polska“, br. 2-3. Varšava 1938., str. 324-330.

¹¹ Teresa Bałuk-Ulewiczowa, *Slanders by the Satirical Knave Holding the Mirror up to Natur. The Background for Wawrzyniec Goslicki as One of Shakespeare's Sources for Hamlet*. U: *Literature and Language in the Intertextual and Cultural Context*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakov 1994.

¹² Jarosław Komorowski, *Piramida zbrodni. Makbet w kulturze polskiej, 1790 – 1989*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Varšava 2002., str. 190-192.

¹³ Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Man and Actor. Stanislavsky and the World Theatre, 1863. – 1963. Stanislavsky's letters*. Prijevod Vic Schneierson. Progress Publishers, Moskva 1965., str. 195.

Premda je poznato da poetička domena Shakespeareova Romea, Richarda III, Othella, Falstaffa i Shylocka povremeno privlači i glumice i da je Sarah Siddons još u 18. stoljeću, točnije 1775., prva utjelovila Hamleta i ubrzo zatim njezina suvremenica Kitty Clive, kao i neke od njihovih umjetničkih sljednica, poput Julie Glover, London 1822., i Neille Holbrook, New York 1880., ili pak Aste Nielsen u filmskom mediju 1920. – nije nikad, unatoč liberalizaciji društvenih i gledateljskih pogleda spram kazališnog eksperimenta, posve recepcijski prihvaćena Hamletova pojavna preinaka nego se neprestance *tvrdi da se tako gube brojne karakteristike ovog lika zapisane pišćevom rukom*.¹⁴ No prije negoli se pokuša rekonstruirati interpretativno pronicanje Wysocke u suodnos Hamleta s ostalim akterima u Shakespeareovoj tragediji valja istaknuti intenzitet umjetničkog i kulturnog uspjeha Sarah Bernhardt kao Hamleta u pariškom Adelphi kazalištu 12. lipnja 1899. i iste godine Eleonore Duse, jednako tako utjecajnog glumačkog idola, priraslog afinitetima Stanislavskog, poslije njezina gostovanja u Moskvi, koje postaju općeprihvaćeni europski uzor kazališnom modernizmu.

Odlučna pripadnost Stanisławe Wysocke pokretu Mlada Poljska, koji se pod utjecajem europskog naturalizma i simbolizma u kazalištu spaja s romantičarskom književnom tradicijom, njezino viđenje Hamleta smješta na posebno umjetničko mjesto. Premda ulogu Hamletu tumači tek povremeno u Lođu, Lavovu i Zagrebu, njezin glumački stil, okrenut suptilnoj karakterizaciji i dočaravanju unutarnjeg života lika, anticipira glumačko i redateljsko iskustvo učvršćeno u Kijevu i interaktivni je čimbenik njezina viđenja metode Stanislavskog, te se *njezina snažna pojava i stav heroine, modulacija ponešto maglovitog glasa, jasno prepoznatljivog u krik i šapatu, primjereni sinhroniji pokreta i najviše izrazu lica, bez nametanja i ikakvoga pretjerivanja, ostvaruju kao intuitivna i umjetnička konstanta na pozornici*.¹⁵

Izbijanje Prvoga svjetskog rata Wysocku je zateklo u Kijevu, gdje se odlučuje nastaniti, te u tom gradu djeluje do listopada 1919. U Kijevu je već uoči rata bilo mnogo Poljaka, uglavnom bogatih zemljoposjednika, a kada je poslije revolucije 1905. godine ruska carska vlada dopustila u Ukrajini stanovite oblike poljskog djelovanja, Wysocka učestalo nastupa na pozornici Poljskog kazališta (Teatr Polski), mahom scenski osvježavajući prethodne uloge. Budući da je repertoarni populizam i izvedbena površnost predstava ne zadovoljavaju, početkom 1915. putuje u Moskvu kako bi se sreła sa Stanislavskim, pogledala predstave MHAT-a i pratila rad I. glumačkog studija otvorenog pri tom kazalištu jer, kako *piše svom velikom mentoru i uzoru, strašno sam se zaželjela umjetnosti i prisjećam se onoga što ste mi govorili o svojim novim istraživanjima /... /*¹⁶ Na načelima Stanislavskog, viđenih predstava, osobito Dickensova *Cvrčka na ognjištu*, predstava koja ju je dirnula podjednako kao i umijeće Eleonore Duse u Ibsenovoj drami *Hedda Gabler*, odlučuje u multikulturalnom

¹⁴ Leslie Bennetts, *Why not a Woman as Hamlet?*. „The New York Times“, 28. studenoga 1982. <http://www.nytimes.com/1982/11/28/theater/why-not-a-woman-hamlet.html?pagewanted...> Pristup 3. listopada 2015.

¹⁵ Zbigniew Wilski, *Stanisława Wysocka*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Varšava 1965., str. 37.

¹⁶ Piotr Horbatowski, *Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905. – 1918*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Krakov 1989., str. 165. Prijevod Mladen Martić.

Kijevu (izmiješanost ruske, ukrajinske, poljske i židovske povijesti i jezika) osnovati privatno kazalište, Teatar „Studiji“ u kojem bi bila neupitna voditeljica i ravnateljica i u kojem bi ona jedina posjedovala profesionalne kvalifikacije, odnosno imala glumačku, redateljsku i pedagošku dominaciju. Na taj način *stvaralačka istraživanja, stjecanje novih iskustava dobili bi prvorazredno značenje, dok je samo postavljanje predstava u amfiteatralnoj dvorani bio tek dio izobrazbe i pokaz rezultata koji je donosio radionički rad*¹⁷ pretežno s desetak učenika. Pozivajući se na povijest kazališta, dodatno nadahnuće svog istraživanja Wysocka nalazi u antičkom grčkom kazalištu, srednjovjekovnim misterijima i elizabetinskom kazalištu, a te međusobno različite umjetničke vizije povezivao je jedan zajednički element – kazalište je diralo gledatelje i pozivalo se na njihovu maštu. Umjetnici su nastojali prikazati sintezu stvarnosti, prenijeti bit i duh pojava, a ne njihovu vjernu sliku.¹⁸ U prvoj predstavi Teatra „Studiji“, Dickensovom *Cvrčku na ognjištu*, 22. veljače 1916., ali i sljedećim, *Balladyni J. Słowackog, Djevojačkom zavjetu A. Fredra te Snijegu S. Przybyszewskog*, glumac je ključni prenositelj dramskog teksta gledatelju. Praktična posljedica tog postulata odustajanje je od pozorničke rampe, zahvaljujući čemu je dolazilo do identifikacije gledatelja s onim što se događa na sceni, a odustajanje od ovacija izražavalo je ideju da kazalište služi iskazivanju važnih sadržaja koji se ispunjavaju bez razmišljanja o pljesku i popularnosti.¹⁹ Ostvarivši za trajanja Teatra „Studiji“ 12 dramskih premijera, u sezoni 1917. / 1918. Wysocka režira i donosi naslovnu ulogu u Shakespeareovom *Hamletu*. Premda njezin vjerni suradnik i ugledni glumac Jarosław Iwaszkiewicz²⁰ te mjerodavni povjesnici Zbigniew Wilski²¹ i Piotr Horbatowski²² monografski iscrpno dokumentiraju djelovanje Teatra „Studiji“ i njegove kulturalno bitne rezultate integriraju u poljsko kazalište, izvedba *Hamleta* ostaje po strani u cjelini osvjetljenja toga prostornog i estetskog fenomena koji je, prema njihovim unisonim zaključcima, snažno ugrađen u temelje europskoga scenskog modernizma.

Na nužno vraćanje Shakespeareovoj tragediji *Hamlet* i na njezine poetički i analitički nepresušne izvore instruktivno ukazuje Tony Howard, specijalistički razglabajući o ustrajnom glumačkom interesu za Hamletovu složenu psihologiju, ma koliko se mijenjali kazališni i interpretativni stilovi. Na autorskom putovanju Europom i apostrofirajući kreacije Hamleta Eleonore Duse i Sarah Bernhardt, a zatim se okrenuvši Americi i Japanu, gdje se Hamlet pojavljuje u kabuki kazalištu u približnom razdoblju, Howard u knjizi *Women as Hamlet*²³ sustavno provodi svoju tezu da su glumice, napose na prijelazu iz 19. u 20. stoljeća,

¹⁷ Isto, str. 181.

¹⁸ Isto, str. 185.

¹⁹ Isto, str. 186.

²⁰ Jarosław Iwaszkiewicz, *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia“: Wspomnienie*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Varšava 1963.

²¹ Zbigniew Wilski, *Stanisława Wysocka*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Varšava 1965.

²² Piotr Horbatowski, *Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905. – 1918*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków 1989.

²³ Tony Howard, *Women as Hamlet. Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*. Cambridge University Press. New York 2007.

uključile u lik Hamleta ljudsku dimenziju, a zahvaljujući svojoj prirodi ili spolu – biološki ili kulturno determinirane – unijele u interpretaciju razliku koja ih univerzalno odvajava od njihovih kolega. Ono što je zajedničko većini ženskih princeva, tumači dalje Howard, njihovo je udaljenje od običaja profesije pa paradoks i disidentski intenzitet Hamletovih uvjerenja i jezik biva oštrije i artifičijelnost laži u Elsinoru još očitija, što strukturno i spolno ističe moralnu zamku ženskih likova u tragediji.²⁴

Konstitutivni element provokativnog pristupa *Hamletu* Howard spoznaje u povijesnim i političkim okolnostima u Poljskoj, pa – iako su mu primarno bliske Wajdine režije²⁵ u dvorcu Wawelu iz osamdesetih godina 20. stoljeća – njihov umjetnički korijen smješta u modernističko razdoblje, u varšavski Poljski teatar (Teatr Polski), gdje Stanisława Wysocka neposredno prije gostovanja u Zagrebu sudjeluje u izvedbi *Koriolana* i *Oluje*.

Stanisława Wysocka lik Hamleta donosi u Raićevoj režiji te Shakespeareove tragedije, 7. svibnja 1921., koja je i prethodno uspješno pokazala fleksibilnost svoje umjetničke strukture. Poslije Andrije Fijana, Josipa Pavića, Eduarda Vojana, europski uvaženog prvaka praškog Národnog divadla, i aktualnog Hinka Nučića, modernistička koncepcija Raićeve režije omogućuje i Stanisławi Wysockoj neometano uključjenje u tu repertoarno dugotrajnu predstavu.

Utvrđujući svoj glumački dignitet, Wysocka ponovno tumači Helenu Alving u Ibsenovoj drami *Sablasti* i Elektru u Hofmannsthalovoj *Elektri*, a novina je lik Mlade u *Kletvi* Wyspiańskoga, dok njezin Hamlet prolazi gotovo nezapaženo. Slijed nastupa i pojedinačne kreacije, poglavito one iz dobro poznatog spektra modernističkog kazališta (Helena Alving i Elektra), i opet iniciraju iscrpne analize njezinih stvaralačkih dometa. Takav recepcijski odjek djelomično proistječe iz razumljivog podržavanja Raićevih nazora u inscenaciji Ibsenove i Hofmannsthalove drame, a simbolički modernizam *Kletve* Wyspiańskoga u režiji Stanisławe Wysocke i u Benešićevu prijevodu, cjelovito eksplicira njezina kazališna stajališta. U ponekim prikazima opseg informacija o predstavama seže u europsko umjetničko obzorje te se interpretacija *strepnji i zanosa najunutarnijega književnog života*²⁶ Helene Alving izjednačava s *metodom hudožestvenika kakva se tek naslućuje na zagrebačkoj pozornici*,²⁷ a Begović utvrđuje da je Elektrin susret s Egistom u *klimaksu Hofmannsthalove drame, kada slutnja krvave osvete prerasta u ono balanziranje s bakljom u ruci u monotonom ritmu puno makabrističkoga naslućivanja /... / bilo najsavršenije u ovoj glumačkoj kreaciji*²⁸ i zahvaća u umjetničke visine Eleonore Duse. Raznorodna poetička rješenja i izmjena dramskih perspektiva u svojoj osnovi ukazuju na trajnost spoznajne koncepcije Stanisławe Wysocke u kojoj se isprepleću različiti estetski poticaji i dobro poznavanje europskog i poljskog

²⁴ Isto, str. 5.

²⁵ Isto, str. 190-192.

²⁶ Id. /Branimir Livadić/, *Gostovanje gdje. Wysocke: „Jutarnji list“*, IX, 3242. Zagreb, 7. svibnja 1921., str. 3.

²⁷ Stahov /Eustahije Jurkas/, *Stanisława Wysocka, kao Helena Alving (Ibsen: Sablasti, 5. V.)*. „Hrvat“, III, 351. Zagreb, 10. svibnja 1921., str. 2.

²⁸ Milan Begović, *Gdja. Wysocka kao „Elektra“*. „Novosti“, XV, 128. Zagreb, 13. svibnja 1921., str. 6.

kazališta. Potonju konstataciju potvrđuje i njezina režija *Kletve*, drame Wyspiańskoga (naravno, u Benešićevu prijevodu), čiju tematiku Wysocka predočava u smislu svojevrsnog antičkog prokletstva sudbonosno namijenjenog poljskom narodu, a svoju Mladu donosi kao idealiziranu heroinu, unaprijed svjesnu svoje neotklonjive propasti. Wysocka na scenu iznosi tek nužne likovne artefakte (umjesto antičkog arhitrava na dva stupa u prvom planu u Raićevu *Hamletu*, u *Kletvi* središnje pozorničko mjesto zauzima konstrukcija župnikova dvora povučena u pozadinu), a pomicanje dramske radnje i komorno donesenu narav njezine Mlade komentira kor, zapravo ostali sudionici uprizorenja.

Iz tih ishodišnih, ali i multipliciranih pozicija usklađenog poimanja kazališnog modernizma između redatelja Raića te glumice i redateljice Wysocke, na pozornici zagrebačkog kazališta oživljen je i lik Hamleta. Gledan i mišljen ženskim očima, u muškoj odori i vlasulji primjerenom viteškoj frizuri Shakespeareova doba, Hamlet Stanisławe Wysocke ispunjen je bolom u monolozima, osvetoljubiv je u dijalozima, razjeden borbom riječi protiv činjenica. Takvo oblikovanje Hamletova lika iziskuje jedinstven stil interpretacije, piše izvjestitelj „Agramer Tagblatta“²⁹ jer je razvoj unutarnjih stanja uvjetovan ne toliko samom dramskom riječju nego njihovom psihološkom razradom, upravo lirskim refleksijama na suprotne reakcije konfrontiranih likova. Proizvedeni dojam donekle je blizak temama i koloritu slikarstva Toulouse-Lautreca kao i psihološkoj usloženosti Rodinovih skulptura, opaža isti kritičar, a taj zaključak posredno sugerira da Hamlet Stanisławe Wysocke hereditarni sukob s Klaudijem i ključni monolog *Biti ili ne biti* ostvaruje u simboličko-impresionističkoj i istodobno realistički korespondentnoj scenskoj maniri, sustavno najavljivanoj glazbenim umetcima dramatičnog suzvučja. Hamlet kao suvremeno biće sa svojim osjećajima izgubljenosti u tumačenju Wysocke pretežno je potaknuo kritičarsku dvojbu o opravdanosti ženskog tumačenja Hamleta, a ta tvrdnja o pomodnosti takvoga glumačkog *izleta*, olako ugrađena u okvir tekstova o njezinim ostalim ulogama, možebitno je formirana i pod utjecajem inozemnih prosudbenih informacija.

Gostovanje Stanisławe Wysocke tek se sporadično spominje³⁰ u hrvatskoj kazališnoj literaturi, iako ono iskazuje čvrstu umreženost nacionalne sredine i kazališno recentnih europskih strujanja. Umjetničko značenje toga gostovanja, a osobito ženski Hamlet Stanisławe Wysocke, ipak ostaju zanimljivom dopunom nikad do kraja, ni književno ni kazališno, dorečene enigme Shakespeareova opusa i interpretacije njegove tragedije *Hamlet*.

²⁹ J. K., *Wysocka als Hamlet*. „Agramer Tagblatt“, XXXVI, 118. Zagreb, 10. svibnja 1921., str. 4.

³⁰ Benešić, Julije, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu za sezone 1914. / 1915. – 1924. / 1925.* Izdanje kazališne zaklade. Zagreb 1926., str. 240.

Slavko Batušić, *Gostovanja izvan Zagreba i gosti u Zagrebu*. U: *Hrvatska pozornica. Studije i uspomene*. Mladost. Zagreb 1978., str. 82.

Branko Šegota, *Poljski autori i glumci u Hrvatskom narodnom kazalištu (1840 – 1940)*. Prilog proučavanju povijesti recepcije poljske drame i kazališta u Hrvatskoj. Vlastito izdanje. Zagreb 2002., str. 71-77.

OBITELJ I IVANIŠEVIĆEVA LJUBAV U KOROTI

Sofoklova Antigona se s brojnim više ili manje dosljednim reinterpretacijama često određuju kao jedno od najcitiranijih djela svjetske književnosti, a izravno na nju upućuje i Drago Ivanišević¹ u drami *Ljubav u koroti ili Anitantigona*, određenoj kao *Suvremena drama u tri čina*. Sofoklova *Antigona* nastala je na temelju tebanskoga mitskog ciklusa i svojim se sadržajem veže na incestuoznim prokletstvom opterećena zbivanja kroz generacije Labdakove vladarske kuće u Tebi. Radnji drame prethodi sukob braće Eteokla i Polinika koji završava smrću obojice od ruke onog drugog. Kreont, novoizabrani tebanski kralj, odlučuje da branitelja Tebe Eteokla pokopaju kao heroja, a Polinik treba ostati nepokopan, otkriven, obeščašćen da bi mu duša lutala zauvijek stoga što je poginuo kao neprijatelj doma i domovine. Ovamo ulazi i Antigona što se oglašuje o Kreontovu zapovijed. Sofoklova Antigona krši zabranu i izabire smrt radije nego da živi s nečistom savješću o nepokopanom mrtvom bratu, pokapa ga i izrijetkom potvrđuje svoj čin potvrđujući time smrtnu presudu i sebi.

Mnoga su poznata tumačenja Sofoklove *Antigone*, iz bitno različitih polazišta unutar humanističkih znanosti: filozofije, feminističke kritike, psihoanalitičke kritike i drugih. Jedno od najpoznatijih zasigurno je ono Hegelovo što Antigoninu poziciju iščitava kao prijelaz matrijarhata na patrijarhat i kojemu Antigona predstavlja srodstvo i razgradnju srodstva, a Kreont utjelovljuje etički poredak i autoritet države utemeljene na principima suverena i univerzalnosti;² ili novije Philippea Lacouea-Labarthea, kojem Antigona služi kao promišljanje o etici u teatru.³ S feminističke pozicije jedno je od poznatijih čitanja ono Luce Irigaray, za koju je Antigona utjelovljenje ženskog otpora patrijarhalnoj moći, primjer antiautoritarizma, dok o samom srodstvu ona govori kao o *moći krvnih veza*. Što se feminističkih čitanja tiče,

¹ Drago Ivanišević (1907. – 1981.), pjesnik, prozaik i dramski pisac, a radio je i kao sveučilišni profesor, urednik i prevoditelj. Kritika obično ističe zbirku pjesama na čakavštini *Jubav*, 1960., dok su mu ostale važnije zbirke: *Zemlja pod nogama* 1940., *Kotarica stihova* 1951. *Srž* 1961., *Igra bogova ili pustinja ljubavi* 1967., *Vrelo bez prestanka* 1970., *Ljubav* 1977.

² Vidi Hegel: *Fenomenologija duha*.

³ Vidi Lacoue-Labarthe, *On Ethics: A propos of Antigone*.

važni su još pristupi Adriane Cavarero, Tine Chanter, Julije Kristeve.⁴ Opće je poznato da su psihoanalitički koncepti Edipova kompleksa, kao i Elektrin kompleks, polazište i nominaciju našli u Sofoklovim dramama, s tim što Jacques Lacan, jedan od najpoznatijih nastavljača Sigmunda Freuda, Antigonu vidi kao figuru što inaugurira simbolički poredak, odnosno zakone i norme što subjektu omogućuju govor;⁵ dok suvremeni psihoanalitičar Slavoj Žižek iznosi tvrdnju da je Antigonino *ne* Kreontu, kao *ne* upućeno suverenu, zapravo ženski i destruktivni čin negativnosti što u konačnici vodi k smrti.⁶ Različitih polazišta i teza, ipak, svim navedenim pristupima zajedničko je što otvaraju pitanje veze između srodstva i države, veze koja se u nekom obliku može pojaviti u različitim kulturnim i povijesnim kontekstima, eksplicitno ili implicitno oslonjeni na pitanje može li biti srodstva koje nema podršku i posredovanje države, i obrnuto, može li biti države bez podrške i posredovanja obitelji. Ne ulazeći u detalje spomenutih pristupa, ovdje ćemo se nešto detaljnije osloniti na noviji pristup Sofoklovoj *Antigoni*, onaj feminističke i *queer* teoretičarke Judith Butler⁷ s obzirom na to da ona, uz ostale, predmišlja i Hegela i Lacana i Irigaray ujedno stavljajući pod upitnik njihove interpretacije – uz zanimljivu napomenu da je sljepilo prisutno u dramskom predlošku zadesilo i interpretatore – poglavito ono o binarnoj opreci: Antigona jednako srodstvo; Kreont jednako etika i država. Butler na početku sažima ključne točke svojih prethodnika: *Antigona predstavlja srodstvo i njegovu razgradnju, a Kreont predstavlja pojavu etičkog poretka i autoriteta države utemeljenih na principima univerzalnosti*. (Butler 2000: 3) te napominje da ti raniji pristupi nisu posvetili pažnju dvjema, za nju ključnim, značajkama drame. Oni, prema Butler, ne vode računa o tome da je, prvo, Antigona – s incestuoznim nasljeđem, sklona ljubavi prema bratu, a ujedno zanemarujući sve druge krvne veze – već napustila srodstvo, te, drugo, zanemaruju pitanje roda u smislu da Antigona svojim jezikom i djelovanjem (govornim činovima)⁸ prisiljava druge, ponajviše Kreonta, da je vide kao *muško* jer je njezin jezik najbliži jeziku autoriteta i Antigona svojim *muškim* otporom ukida norme što osiguravaju Kreontovu poziciju srodnika i suverena. Riječju, za Butler Antigona i Kreont isprepleću polazne pozicije. Antigona ne može predstavljati srodstvo jer se ne želi udati niti imati vlastitu obitelj, djecu, ona odbija zaručnika, tim više, govori da nikoga drugog u obitelji ne bi unatoč zabrani pokušala pokopati osim brata Polinika, što i čini. Butler Antigonu ne izjednačuje s obitelji ili srodstvom nego s aberantom, čime ukazuje na odstupanje, odklon, zastranjivanje od norme.⁹ Antigonina pozicija prethodi ujedno i srodstvu i državi. Ona i njezini postupci Butler ujedno služe kao polazište mišljenja o tabuu incesta otvarajući pojam srodstva i obitelji preoblikama unutar društvenih i kulturnih

⁴ Okupljenih naprimjer u zborniku *Feminist Readings of Antigone*, urednice Fanny Söderbäck, SUNY, New York, 2010.

⁵ Vidi Lacan, *Bit tragedije: Jedno tumačenje Antigone – Antigonin sjaj*.

⁶ Vidi Žižek, *Enjoy Your Symptom*.

⁷ Vidi Butler, *Antigone's claim: kinship between life and death*.

⁸ Antigona osim prvotnog čina pokopa djeluje i riječima, verbalno, pred Kreontom ne negira svoj čin nego ga potvrđuje i učvršćuje.

⁹ *Antigona ne predstavlja ni srodstvo niti njegovu radikalnu izvanjskost, nego postaje prilika za čitanje strukturalno ograničenog pojma srodstva u smislu njegove društvene ponovljivosti, odstupajuće temporalnosti norme*. (Butler 2000: 37)

promjena. Antigono incestuozno nasljeđe opstruira njezinu poziciju unutar srodstva, ona je unaprijed osuđena na odbacivanje života i ljubavi što ih je mogla imati. Njezin identitet je identitet singularnog subjekta, sebe je postavila onkraj normativno propisanog srodstva, zauzevši srednju poziciju: budući da je osuđena na živuću smrt, njezina je pozicija između života i smrti. Subjekte što izbjegavaju socijalno prihvaćene oblike srodstva Butler označava ontološki suspendiranom formom, onkraj potpunih ljudi i neljudi, između života i smrti, ujedno primjećujući elemente *fatalne za heteroseksualnost* u normativnom smislu. Čin pokopa brata u drami se određuje kao *muževni* čin; njezin otpor je glasan i ona konačno plaća cijenu vlastitom smrću. Stoga Butler zaključuje da Antigona prije predstavlja deformaciju i izmještenost srodstva nego što reprezentira stabilnu društvenu strukturu.

Butler također propituje međuodnos govornog čina i srodstva (ili obitelji), jer Sofoklova Antigona trpi posljedice upravo govornog čina – pogrebnog govora na zabranjenom pogrebnom obredu za brata Polinika, čime krši Kreontovu zabranu. Štoviše, presudan nije sam čin pokopa nego njegovo verbalno priznanje, izricanje konstativa, da, ja sam to učinila, stojim iza toga – što predstavlja politički govorni čin prerastajući u performativan čin s materijalnim posljedicama. Antigona upravo zbog govornog čina, verbalnog priznanja svog (zlo)djela, biva živa zakopana, zazidana, u obiteljsku grobnicu. U zaključku studije Butler pokušava pozicionirati Antigonu: *Ako je srodstvo preduvjet ljudskog, onda je Antigona prilika za jedno novo polje ljudskog, zadobivena kroz političku katakrezu, takvo što se događa kada manje nego ljudsko govori kao ljudsko, kada je rod izmješten, a srodstvo počiva na vlastitim utemeljujućim zakonima. Ona djeluje, ona govori, ona postaje ta za koju je govorni čin fatalni zločin, ali ta fatalnost nadilazi njezin život i stupa u diskurz inteligibilnosti kao njegova očekivana fatalnost, društvena forma njegove aberantne budućnosti bez presedana.* (Butler 2000: 82). Takva klizna, normativno pomaknuta ili odmaknuta pozicija kakvu predlaže Butler i dalje ostavlja otvorenim pitanje: tko je zapravo Antigona?

Uvodno smo rekli da se Sofoklova *Antigona* brojnim, više ili manje dosljednim, reinterpretacijama često određuje kao jedno od najcitiranijih djela svjetske književnosti, međutim to u hrvatskoj književnosti nije slučaj.¹⁰ Lada Čale Felman povrate suvremenim hrvatskih dramatičarima pripovijestima iz antičkog nasljeđa određuje kao *nasumične* i *škrte*,¹¹ što u dramskim predlošcima, što u njihovim izvedbama. Riječ je o sljedećim dramama: *Ljubav u koroti* ili *Antiantigona* Drage Ivaniševića, izvedenoj u autorovoj režiji na sceni Zagrebačkoga dramskog kazališta 1957. godine,¹² zatim *Antigona, kraljica u Tebi* Tončija Petrasova Marovića, postavljenoj u splitskom Hrvatskom narodnom kazalištu 1981. godine te debitantskoj drami Mire Gavrana *Kreontova Antigona* iz 1983. godine. Međutim, oskudnoj

¹⁰ O tom pitanju, s posebnim naglaskom na preuzimanja u južnoslavenskim književnostima pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, uključujući Ivaniševićevu *Ljubav u koroti*, a s obzirom na aktualni društveno-politički totalitaristički kontekst, vidi Franić Tomić, *Prva hrvatska Antigona*.

¹¹ Vidi Čale Felman: *Antigona, antigone*.

¹² Drama je prvo objavljena u časopisu "Teatar" (1 / 1995, 1.), zatim kao samostalno izdanje u Beogradu 1958. godine. Uvrštena je u *Izabrana djela Drage Ivaniševića* u ediciji Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga broj 125, iz 1981. godine.

produkciji nasuprot, znanstvena i kritička bi se recepcija mogla odrediti kao obilnija: osim spomenute Lade Čale Felman, o antičkim temama u hrvatskoj drami, posebno o Antigoni, pisali su, među ostalima, Boris Senker,¹³ Andrea Zlatar,¹⁴ Dalibor Foretić,¹⁵ Vlatko Pavletić,¹⁶ Mani Gotovac,¹⁷ Vlatko Perković,¹⁸ Viktorija Franić Tomić,¹⁹ nerijetko upravo u okvirima Krležinih dana.

U čemu je posebnost Ivaniševićevog preuzimanja, najavljenog kao inverzija drame o Antigoni? Marta, Antigonin antipod (ili par?), u Ivaniševićevoj *Antiantigoni* izdaje svog brata političkog neistomišljenika i predaje egzekuciji u kontekstu narodnooslobodilačke borbe i revolucije. Uopćeno, u prvom je planu odnos pojedinačnog i kolektivnog identiteta s dvojbom oko pitanja treba li se združiti s kolektivom žrtvujući pojedinačnu osobnost, premda je riječ o krvnoj vezi, ili pojedinačni pretpostaviti kolektivnom identitetu riskirajući (politički) progon i isključenje iz zajednice. Upravo pitanja politike i ideologije, ali i traganje za transcencijom, nadaje se kao glavni okvir promišljanja dosadašnjih pristupa toj Ivaniševićevoj drami (kod Vlatka Perkovića i Mani Gotovac, naprimjer), dok će kompozicijski elementi, tehnika *teatra u teatru*, naturalistički elementi, unutarnji / vanjski prostor, citatna preuzimanja u intertekstualnom smislu pučkog izraza do intermedijalnih preuzimanja pr. Braqueove slike, suodnos dijalekta i književnog jezika i drugo više interesirati Vlatka Pavletića i Franić Tomić). Pavletić čak naglašava to da poznavanje primarnog teksta Sofoklove Antigone nije nužno za razumijevanje Ivaniševićeve drame: *jer je sve u njoj učinjeno vjerojatnim i mogućim u kontekstu naše narodnooslobodilačke borbe i revolucije, u kojoj je – zbog naše složene političke konstelacije pod okupacijom – bilo i bratoubilačkih srazova.* (Pavletić 1981: 31). Premda svi pristupi Ivaniševiću *Antiantigoni* izravno ili neizravno određuju kao obiteljsku dramu ističući važnost djelotvornosti Martina čina upravo u kontekstu obitelji i srodstva, tema obitelji ostaje izvan užeg fokusa njihova interesa.

Dijelom je to stoga što je sam Ivanišević naglašeno usmjeren ideološkim pitanjima, no razlog slabijeg interesa za problematiku obitelji i srodstva možda treba tražiti u samom konceptu obitelji i njegovoj prividnoj samorazumljivosti, gotovo banalnosti – ta svi razumijemo riječ, znamo što ona predstavlja, podrazumijevamo njezin poredak. No, koncept obitelji sadrži zapravo multiplicitet značenja, iznimno veliki broj modela srodnosti i povezanosti što značenje stječu tek u kontekstu: obitelj se može odnositi na grupu ukućana ili domaćinstvo, bliske srodnike što ne žive zajedno a mogu biti roditelji i njihovi odrasli potomci, ili na bitnu dulju genealošku nit što obuhvaća niz generacija što se u suvremenosti

¹³ Vidi Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame*.

¹⁴ Vidi Zlatar, *Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami*.

¹⁵ Vidi Foretić, *Drago Ivanišević, Ljubav u koroti*.

¹⁶ Vidi Pavletić, *Drago Ivanišević*.

¹⁷ Vidi Gotovac, *Drago Ivanišević, Ljubav u koroti*.

¹⁸ Vidi Perković, *Motiv Antigone i njegovi povijesni ishodi*.

¹⁹ Vidi Franić Tomić, *Prva hrvatska Antigona*.

dotatno usložnjava i radikalno mijenja novim teorijama srodstva, roda i društvenih struktura.²⁰ To ujedno implicira političku i ideološku opterećenost u smislu nesuglasnih ideja o ispravnim ili moralnim načinima stila svakodnevnog života.

Ivaniševićeva tročinka *Ljubav u koroti ili Antiantigona* odvija se u rano proljeće 1950. godine, u strogo ograničenom vremenu između sedam i jedanaest sati navečer, u Primorju u maloj prizemnici nešto izdvojenoj od gradskog središta. Pet je osoba: sestre Marta i Marija, negdašnja služavka starica Milica, liječnik Ognjen, a tijekom rata komandant s kojim su i Marta i Marija – bile ili jesu - upletene u ljubavnu vezu, te činovnik, zavodnik Zoran. Okosnica dramske radnje stvorena je pak oko mrtvaca, brata Ivana prisutnog kao portret zastrt florom na komodi. Premda mrtav, ključan je za suodnos ostalih dramskih likova: smrt što se dogodila sedam godina prije aktualne dramske radnje zlokobno se nadvija nad komadom kao sablast materijalizirana u formi portreta.

Oprečne karakterne oznake sestara recipijent razaznaje u njihovom sukobu, čime drama započinje: ozbiljnoj, čangrizavoj, čak smrknutoj Marti suprotstavlja se vesela, razigrana i nasmiješena Marija,²¹ nasuprot političkog i revolucionarnog Martinog habitusa stoji hedonistički orijentirana Marija. U tih nekoliko večernjih sati na vidjelo izlazi da je Marta izdala svog brata, političkog i ideološkog neprijatelja, velikim dijelom stoga da zadobije Ognjenovu ljubav i privrženost, možda čak i divljenje ili obožavanje. Njezin čin pak uzrokuje Ognjenov uzmak, distancu, mogli bismo reći i zazor. Ognjen to sam priznaje.

OGNJEN: Marta, to ti onda nisam rekao, a poslije ti nisam mogao reći ...

MARTA: Jer si me odgurnuo.

OGNJEN: Ti nisi htjela sam mnom razgovarati.

MARTA: Odbacio si me.

OGNJEN: Drugovi su te udaljili.

MARTA: Drugovi?.

OGNJEN: Jest, drugovi... Pa ... I ja zajedno s njima. (Ivanišević 1981: 369)

Nakon rata, dakle u vremenu dramske radnje, Ognjen se tako priklanja drugoj sestri Mariji ne mareći za njezine otvorene nazore i ranije nesuspregnuto vladanje među kojim je i zabavljanje s okupatorskim oficirima, a što starija sestra Marta osuđuje. Marta, očito razočarana i ljubomorna, premda se pokušava reprezentirati isključivo kao nezainteresirana, racionalna i hladna, smjera onemogućiti potencijalnu novu obitelj – onu Marije i Ognjena – izazivajući susret svoje sestre sa činovnikom Zoranom s kojim je Marija očito imala neku vrst emocionalne veze, sve kako bi Ognjenu prokazala i nju kao nestalnu i nepouzdanu, kao *loš materijal* za bračnu vezu.

²⁰ Vidi *Encyclopedia of social and cultural anthropology*.

²¹ Vidljivo, naprimjer, u monologu Milice, njihove dvorkinje, upućeno Marti: *Ali kao ovih zadnjih nekoliko dan nikad nisi bila, dite moje, zatvorena, mučaljiva, još zatvorenija, mučaljivija! Čovika straj vata! - Moraš se, dite moje, malo rastrest. Od nagomilanih oblačin uvik nevoja. - I drugi imaju briga, pa... Gledaj svoju sestru Mariju, i ona radi kao činovnik. Pola dana između četir zida, i njoj je trudno, možda trudnije nego tebi, ti si ozbiljna, možda, rekla bi i preozbiljna, ali Marija, moj mali vitropir... (Ivanišević 1981: 324)*

Sofoklova Antigonu opterećena je incestuoznim genealoškim teretom i multipliciranjem (*krvnih*) srodničkih položaja. Kod Ivaniševića je polazište nešto drukčije, međutim, kao i kod Sofokla, pitanje srodstva problematično je iz nekoliko očista. Ono ulazi kroz rani gubitak roditelja; sestre prvo ostaju bez majke, a zatim i oca, s tim što poziciju svojevrsnog skrbnika u trenutku dramske radnje zauzima šezdesetogodišnja Milica, dvorkinja, nekoć služavka Martinih i Marijinih roditelja. U sestrinskom odnosu mlađe Marije i starije Marte starija je sestra zauzimala majčinsku poziciju. Osim iz međusobne interakcije, taj – mlađoj sestri nametnut i iz trenutne perspektive nemili i neželjeni²² – odnos izlazi na vidjelo i kroz primjedbe drugih likova, s tim što je Zoran najizričitiiji: *Dobra večer, Marta! Ti uvijek mamica. Prava mamica!* (Ivanišević 1981: 351). Pitanje odnosa među sestrama zadobiva novu dimenziju kada u sukobu Marta negira sestrinski odnos:

MARTA (strogo) *Sestrice? Sestrice?!*

MARIJA (sjedne do Marte): *Nisi moja sestra?*

MARTA: *Ne, nisam tvoja sestra. Ne mogu biti tvoja sestra. Ne mogu! Moja sestra ne bi mogla mrtve zaboravljati.* (Ivanišević 1981: 327).

Tijekom drame Marija više puta inzistira na sestrinskom odnosu pretpostavljajući *krvnu vezu* onoj ideoloških nazora, inzistira na krvnom srodstvu kao polazištu za djelovanje – *MARIJA*: *Ja sam ti sestra Marta. Sestra! Tvoja sestra.* (Ivanišević 1981: 361), no Marta to uglavnom otklanja.

U drami se može iščitati i latentna incestuozna situacija kada Marija ukazuje da je Martina ljubav prema bratu Ivanu premašila normativne okvire i prometnula se u *zaljubljenost*: *MARIJA*: *Ali ti si tog ograničenog hedonista, tog uživaoca života, kako je sebe nazivao, nekad vrlo voljela. Njemu si sve praštala. Smijala si se njegovoj naivnosti! Djetinjarijama! I ova glupa slika, jer je presumiran njegov lik, tebi se nekad sviđala. Pa ti si bila naprosto zaljubljena u tog dječaka. Gotovo bih rekla, gotovo...* (Ivanišević 1981: 330). Iz konteksta je neupitno da je pokojnik sestrama krvni srodnik, Marta i Marija brata nerijetko oslovljavaju i vlastitim imenom, međutim iz zapleta drame proizlazi da pojam *brat* za Martu ne pokriva samo kategoriju krvnog srodstva nego je riječ o širem kompleksu ideoloških istomišljenika. Nemoguće je zanemariti to da upravo u trenutku u kojem u diskurz ulazi problematizacija bratske pozicije, određenje toga tko sve jest ili može biti *brat*, Marta u diskurs izrijekom uvodi i Sofoklovu Antigonu želeći ukazati na inverziju vlastite pozicije i odmak od paradigme: *MARTA*: *Ali ona, drevna Antigonu, tkala je u svom zapećku, sa strepnjom ili bez strepnje svejedno, čekala je ishod bratoubilačke borbe, da na kraju, usprkos svima, pokopa nepokopanog brata, neprijatelja. Ja sam stala na stranu živih, kojima pripada život, ne na stranu mrtvih, kojima patri smrt. Radi ljubavi sam stala, ponavljam, radi ljubavi sam se borila, za braću, ne za jednog brata! Za braću!* (Ivanišević 1981: 379). Međutim, kasnije na vidjelo ipak izlazi blaga kolebljivost, žrtvovan je neprijatelj, *ali brat*. *MARTA*: *Jedno je ne*

²² *MARIJA*: *././ Uostalom, ti si me u petnaestoj godini iz kuće izvela. Ti si me dala odvući u planinu, među svoje. Ti si me odgajala.* (Ivanišević 1981: 354)

moći izbjeći, a drugo je počinuti. Ja sam išla do kraja, do kraja etike kojoj sam se predala, ja sam žrtvovala brata, istina, brata neprijatelja, ali brata. (Ivanišević 1981: 380)

Pokop i obred kolektivnog oplakivanja nuždan da se stvari dovedu u red i osigura miran spokoj pokojnika u Ivaniševićevoj drami, jednako kao i kod Sofokla, bivaju osujećeni.²³ Pitanje oplakivanja izbija u prvi plan u dijalogu sestara što se međusobno osuđuju za nedolično ponašanje na pogrebu:

MARIJA: Stajala si... Stajala si nad mrtvim Ivanom hladna.

MARTA: Ponovi!

MARIJA (oštro): Moram ti već jednom reći, moram! Ovako više ne mogu. Godinama me to muči, čini mi se, čitavu vječnost! Moram! Ti si me dovela do toga. Govorit ću. Nisi ni suze prolila. To! /.../

MARTA: ... da nisam ni suze prolila, je li? To si rekla? Dakle, treba govoriti! A hoćeš li znati što si ti radila? Ti si iza živice stajala i grcala si od plača. I sve si, naravno, dobro oko sebe motrila. Glavu bih dala, i glavu, mrave si na onom zidu ravnodušno brojila i ...

MARIJA: Marta! Tvoja je hladnoća bila kao zid, ja sam taj zid vidjela, morala sam vidjeti. Bila si zid... (Ivanišević 1981: 328-329).

Upravo izostanak pokopa i / ili kolektivnog oplakivanja može u drami dovesti do povratka mrtvaca, pojave sablasti, često prisutne u tragedijama. Kod Ivaniševića nemamo hodajuće mrtvace – kao što je to duh Hamletova oca u *Hamletu* ili duh kralja Darija u *Perzijancima* – ali sablast brata Ivana prijeti s portreta. Njegova sablast ovdje je da bi postavljala pitanja pravde, osude smrti i presude izdajnicima. Takvim prisustvom, ostankom ili povratkom s puta s kojeg povratka nema, sablast unosi tim veći nemir među žive.

Performativnih učinaka riječi svjesni su svi Ivaniševićevi likovi, često se pozivajući upravo na učinke izrečenog. Međutim, za razliku od Sofoklove Antigone koja govornim činom, verbalnom potvrdom, učvršćuje otpor spram Kreontove zabrane priznajući da je upriličila pokop za brata, Marta u dijalogu s Marijom isprva otklanja mogućnost sudioništva. *MARIJA (teško izgovara): A pomogla si da ga... ubiju... Ti si... MARTA: JA?! Ja! Ja pomogla?! (Ivanišević 1981: 329), da bi postupno dala naslutiti povezanost bratovim pogubljenjem: MARTA: /.../ Dok je Ivan živio, bio mi je neprijatelj. Sve što je radio, bilo je upereno protiv onog što mi je bilo najsvetije, protiv onog najintimnijeg u meni, protiv mog uvjerenja, i ja sam, logično, željela njegov zator, njegovu smrt. (Ivanišević 1981:330), ostavljajući ipak recipijenta u dvojbi oko uloge u bratovoj pogibli. To se pitanje međutim posve raščišćava u Martinom dijalogu s Ognjenom kada on iznosi detalje događanja: *OGNJEN: Govorimo, govorimo otvoreno, bez uvijanja. Ti donosiš dokaze protiv Ivana, ti ga optužuješ da je špijun, neprijatelj, provokator, a ja sam... /.../ To su ozbiljne stvari, vrlo ozbiljne. Mi smo svaki tvoj iskaz, svaki tvoj dokaz provjerili, morali provjeriti, znaš ... /.../ I pokojni je tvoj otac, jadan**

²³ Na Zapadu ne živimo toliko blizu pokojnika kao što su to činili naši preci u srednjem vijeku ili kao neki narodi još uvijek to čine, odmah uz njihove grobove i tjelesne ostatke. Ali još uvijek osjećamo primitivan strah od neupokojenih mrtvaca. Čini se da je to, na dubokoj instinktivnoj razini, povezano s našim osjećajem za pravdu, pravdu što dugujemo mi njima i oni nama. (Poole 2005: 42-43)

stari, i protiv svoje volje, jadan, morao priznati istinu. I on je nesretan, znao! Ljudi su bili kod tvog pokojnog oca. (Ivanišević 1981: 368). Da je Martin naum bio promišljen i čvrst te da ni u jednom trenutku nije dvojila oko toga treba li izručiti dokaze protiv brata i lišiti ga života pokazuje se i njenom zakulisnom retorikom: smjerajući dobiti potvrdu Ognjenove ljubavi ili barem naklonosti prema sebi, Marta u jednom trenutku moli Ognjena da Ivana ipak oslobodi. Ognjen to odbija, Martu na temelju kasnije suzdržanosti i hladnoće prepoznaje kao nestabilnu te se udaljuje od nje, da bi Marta – sedam godina poslije – otkrila da je molba za poštenom brata zapravo bila test njegove privrženosti njoj, test otpornosti spram njezina zahtjeva koji bi on mogao ispuniti tek u iracionalnom – zaljubljenom – stanju. MARTA (ustane): ... jer bih znala da svjesno nisi mogao pristati i da nećeš, ne možeš pristati, i bila bih rekla: 'Ludove, teško mi je, teško, ali strijeljaj gada koji je slučajno moj brat. Strijeljaj ga!' (Ivanišević 1981: 373). Marija nešto kasnije sama priznaje i potvrđuje da se zaplela u mrežu vlastitih protuslovlja (Ivanišević 1981: 379).

Drama anticipira i različito shvaćanje ljubavi: Marta određuje Mariju kao posve nesposobnu za ljubav, a potvrdu za svoju tvrdnju nalazi u sestrinom čestom mijenjanju partnera i zabavljanju s neprijateljskim oficirima.²⁴ Mariji je pak posve neshvatljiva Martina koncepcija ljubavi. Dok Marta ljubav između muškarca i žene vidi kroz brak i hijerarhijski postavlja tu vrstu ljubavi ispred one prema krvnim srodnicima pokušavajući je osigurati za sebe čak i preko doslovnih leševa (*Ali i ja sam bila rođena za ljubav, i ja sam se borila za ljubav. /.../ Rođena za ljubav! Za ljubav među ljudima, rođena za ljubav! Zato sam išla do kraja, ja sam išla do kraja kao i Antigona.* (Ivanišević 1981: 379). Marija pokazuje uvažavanje za svakog Drugog, ljubav je za nju i zaljubljenost što je *osjeća u bedrima, grlu i grudima*, ali i odgovornost prema Drugom: bratu, sestri, ocu, Milici... Uz ljubav vezan koncept braka i osnivanje nove obitelji, osim kroz dijalog sestara, ulazi u diskurz i u dijalogu Marije i Zorana, koji brak vidi kao institucionaliziranje žene kao kućanice (ukazujući na to da je u braku očekuju *prljave gaće*) i majke (*dječje pelene*) koja se treba pobrinuti da ono izmetom uprljano ponovo postane čisto.²⁵

Sa Sofoklovom Antigonom se uspostavlja izravna citatna relacija na nekoliko mjesta u drami, i to kada likovi izriječkom upozoravaju na tu antičku paradigmu vezujući je uz vlastitu situaciju. Antigona se uvodi u dijalog Marte i Ognjena u kojem se raščišćavaju zbivanja od prije sedam godina kao i uloga pojedinih aktera u tim zbivanjima i to kao otklon od potencijalnog obrasca, kao njegova devijacija. Iz razgovora proizlazi da je Marta prekršila

²⁴ MARTA: *Ne razbacuj se riječima. Ti nikoga ne možeš voljeti.*

MARIJA (na rubu plača): *Ja? Meni to govoriš? Meni? Ja da ne mogu ljubiti? Ta ja otkad znam za sebe, otkad sam u sebi osjetila ženu, Marta, izgaram od ljubavi. Osjećam je u bedrima, u grudima, u grlu je osjećam...*

MARTA: *Ehej, i tu takozvanu ljubav na pregršti razdaješ. Takozvanu ljubav. Svejedno ti je kome je razdaješ i –zaboravljaš.* (Ivanišević 1981: 333)

²⁵ ZORAN: *Pa, recimo, na – na prljave gaće, pa, recimo, na – dječje pelene.* (odjednom kao da mu je nešto iznenada palo na pamet, neka velika misao:) *Jer, inače, čemu brak? Sjećaš li se naših razgovora, sjećaš li se razgovora o braku? Brak?! Fuj! Uostalom, i oni su u revolucionarnoj fazi, u njihovu Oktobru, velikom Oktjabru, bili protiv te institucije, rušili su je zajedno s građanstvom, kao građansku sablast, kao vjekovnu zaostalost.* (Ivanišević 1981: 346)

dogovor da se neće pojavljivati na pogrebu brata Ivana, koji je smaknut kao neprijatelj, a na temelju dokaza koje je upravo njegova starija sestra podastrla. Ona se ipak na pokopu pojavljuje izigravajući, prema Ognjenu, Antigonu.

MARTA: Čudno, kažem.

OGNJEN: Što je čudno? Govori! De, govori!

MARTA: Čudno da sestra za bratom ne smije žaliti. Čudna humanost, čudan humanizam!

OGNJEN: Eh, nemoj molim te, nemoj molim te, izigravati Antigonu! Meni nemoj! Ona tvoja nijema, tragična, nerazumljiva igra... nakon... Jer ti si ga, ti si... napominjem, ti si ga... (Ivanišević 370-371).

U daljnjem tijeku rasprave na vezu s Antigonom poziva se sama Marta: (skoči do vrata, leđima se na njih nasloni): *Rekao si da izigravam Antigonu. Pravo si rekao, nisam ja Antigona, ja sam nešto drugo.* (Ivanišević 379), kasnije ipak dopuštajući, čak podvlačeći zajedničke crte između sebe i Antigone: *...ja sam išla do kraja, kao i Antigona.* (Ivanišević 1981: 379). Bez obzira na sličnosti i razlike (govornih) činova i djelovanja Marte i Antigone, Martina *etika* i odluke na koncu je smještaju na jednaku poziciju kao što je i Antigonina. Svojim odstupanjem, otklonom, zastranjivanjem od norme obje ostaju same, ali čvrsto uvjerene u ispravnost svoje pozicije.²⁶

Tragedija i povijest spajaju se tamo gdje postoji veliki gubitak života, primjećuje Poole.²⁷ Smještajući dramu *Ljubav u koroti ili Antiantigona* u specifični politički i povijesni kontekst hrvatskih (primorskih) četrdesetih i pedesetih godina 20. stoljeća, u kontekst revolucije i narodnooslobodilačke borbe, Drago Ivanišević ne daje jednoznačan niti jednostavan odgovor na pitanja veze između srodstva i države niti razrješuje iz te veze proistekla pitanja istine, pravde, osude ili ljubavi. Ivanišević dramom otvara etička pitanja odgovornosti prema Drugom te pokazuje modus na koji se sve može živjeti srodstvo, podsjećajući nas ujedno na to da je kategorija srodstva daleko od samorazumljivosti, u suvremenosti postala krhka, porozna i nepouzdana: mjesto oca može biti prazno ili raspršeno, a mjesto majke, naprimjer, mnogostruko zauzeto ili izmješteno.

LITERATURA

- A. Barnard, J. Spencer, ur. *Encyclopedia of social and cultural anthropology*, Routledge, London i New York 2002.
- J. Butler, *Antigone's claim : kinship between life and death*, Columbia University Press, New York 2000.
- L. Čale Felman, *Antigona, Antigone*, "Kazalište", 17 / 18, Zagreb, 2004., str. 90-95.

²⁶ MARTA: *Sama sa svojom nesrećom. Sama sa svojom nesrećom. Sama! - Neka!* (Ivanišević 1981: 383)

²⁷ Vidi Poole, *Tragedija*.

- D. Foretić, *Nova drama (svjedočenja o jugoslavenskim dramatikama i njihovim scenskim refleksima, 1972-1988)*, Novi Sad – Rijeka 1989.
- V. Franić Tomić, *Prva hrvatska Antigona*. U: *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, Zagreb – Split, 2008., str. 254 -264.
- M. Gotovac, *Drago Ivanišević, Ljubav u koroti, drama*. U: *Dani Hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, Zagreb – Split, 1983., str. 325 -331.
- G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, Naklada Ljevak, Zagreb 2000.
- L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Cornell University Press, Ithaca 1985.
- L. Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, The Athlone Press, London 1993.
- D. Ivanišević, *Ljubav u koroti ili Antiantigona*. U: *Drago Ivanišević, Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, 125, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1981., str. 7-41. 320-383.
- J. Lacan,, *Bit tragedije: Jedno tumačenje Antigone – Antigonin sjaj*, “Teatar & Teorija”, Zagreb 1997., str. 7-8.
- P. Lacoue-Labarthe, *On Ethics: A propos of Antigone*, “European Journal of Psychoanalysis”, 24, 2007., dostupno na <http://www.psychomedia.it/jep/number24/lacoue.htm> (posjet 12. 3. 2015.)
- V. Pavletić, *Drago Ivanišević*. U: *Drago Ivanišević, Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, 125, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1981., str. 7-41.
- V. Perković, *Motiv Antigone i njegovi povijesni ishodi u europskoj i hrvatskoj dramatici (Mit – Sofoklo – Jean Anouilh – Drago Ivanišević – Tonči Petrasov Marović)*. U: *Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2005., str. 259- 277
- A. Poole, *Tragedy. A very short introduction*, Oxford, New York 2005.
- B. Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame. II. dio (1941 – 1995)*, Disput, Zagreb 2001.
- Sofoklo, *Antigona, Kralj Edip*, Školska knjiga, Zagreb 2012.
- G. Steiner, *How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*, Yale University Press, New Haven 1996.
- A. Zlatar, *Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami*. U: *Krležini dani u Osijeku, 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost od 1968. – 1971*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 1996., str. 127-132.
- S. Žižek, *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge 1997.

ODRAZ SUVREMENE OBITELJI KROZ PRIZMU ANTIKE U DRAMAMA MARIJANA MATKOVIĆA: *HERAKLO, PROMETEJI TROJOM UKLETE*

Uvod – Marijan Matković i mit

Lada Čale Feldman u *in memoriamu* pod nazivom *U perivoju s Heraklovim kipom* dramu Marijana Matkovića karakterizira kao *dramu koja zasigurno nadilazi vrijeme u kojem je nastala te bi se još mogla – nažalost ili nasreću – pokazati suvremenom*.¹ Upravo je stoga zanimljivo promotriti koliko su suvremeni Matkovićevi dramski prikazi obitelji koji kroz prizmu antike i pomoću dislokacije u mitsko i mitološko asociraju na zbilju i vrijeme u kojem živimo.

Ako bismo pokušali dati obilježje Matkovićeve dramaturgije, onda je to intelektualni teatar; u kojemu se spaja klasično s modernim,² kaže Nedjeljko Mihanović za Matkovićev dramski opus. Matković stvara u doba previranja i revolucionarnih gibanja, a zrela mu faza prati strahote Drugoga svjetskog rata. U svojoj esejistici i dramatici Matković se bavi problemima propitivanja tradicije, problemima odnosa prema suvremenoj stvarnosti i ističe potrebu za angažiranošću umjetničke riječi. Branka Brlečić-Vujić Matkovićev doživljaj društva, čovjeka i stvarnosti koja ga okružuje opisuje kao afirmativan i aktivan; *nezadovoljstvo i neprihvatanje za njega, ne znače uzmak pred životom i njegovu negaciju, nego aktivno traženje ljudskog smisla*.³ Brlečić-Vujić tvrdi kako *u vrijeme korjenitih promjena dolazi i do potrebe valorizacije postojećih vrijednosti. Uvijek kad se rađalo nešto novo i revolucionarno, umjetnost je gledala na prošlost. Matković smatra da prošlost može biti aktualna, ako utječe na budućnost*.⁴ Tako Matković tvrdi kako najbolji svjetski tragičari i komediografi uzimaju poznate teme i mitološke predloške iz opće povijesti ljudskog društva, ali i iz vlastite nacionalne povijesti

¹ L. Čale-Feldman, *U perivoju s Heraklovim kipom*, "Vijenac", 433, listopad 2010.

² N. Mihanović, *Dimenzija stvarnosti u mitološkim dramskim motivima Marijana Matkovića*, u: *Dani hvarskog kazališta*, Split 1986., 141-157, str. 142.

³ B. Brlečić-Vujić, *Poetika dramskog stvaralaštva Marijana Matkovića*. Izdavački centar Revije Radničkog sveučilišta "Božidar Maslarić" Osijek, Osijek 1986., str. 9.

⁴ Ibid., str. 14.

te osvjetljavaju pojedina razdoblja koristeći glazbu vlastitoga govornog jezika. Seciranjem i rekonstrukcijom poznatog, dodajući nove elemente, zahvaćaju u problematiku svog vremena i okoline, što je ključna stavka njihove vrijednosti i popularnosti (npr. Shakespeare, Molière, Puškin, Beaumarchais, Balzac, i dr.). *Upravo u tome jest snaga antičkog teatra*, tvrdi Matković, *teatra Shakespearea ili Molièrea, što su odrazivši svoje vrijeme u čitavoj složenosti, stvorivši žive tipove svoga vremena, u svojim tekstovima ostavili potomstvu nepresušno vrelo uvijek novih emocija i doživljaja. I tu treba tražiti razlog, da su njihova djela postala živi inventar suvremenog kazališta.*⁵ Kod samog Matkovića se pri odabiru poznatog predloška radi u većoj mjeri o antičkom mitu (trilogija *I bogovi pate, Trojom uklete*), ali i o nacionalnim mitovima poput Nikole Šubića Zrinskog (*General i lakrdijaš*). Odabirom mita, bilo nacionalnog ili pak općepoznatog i univerzalnog kao baze za stvaranje novog, suvremenog i aktualnog kazališta, Matković nastoji djela prošlosti obogatiti slojevima koji otvaraju prostor za nova tumačenja. Na povijest i na mit gleda kao na impulse inspiracije: *u obradi povijesne građe ovi veliki tragičari /Cankar, Krleža, Euripid, Shakespeare/ poslužili su se poviješću, mitom i legendom samo kao sredstvom i poticajem mašte u stvaranju novih mogućnosti dramske obrade, gdje su događaji i likovi preokrojeni prema umjetničkoj želji i potrebi. To nije bježanje od realnog života, nego vraćanje životu putem simbola.*⁶ Predstojeći rad daje uvid u Matkovićevu igru s antičkim mitovima kojima, između ostalog, prikazuje probleme obitelji uslijed razdora uzrokovanih vanjskim (rat, društveno-politička previranja, svrgavanje zastarjelog sustava vrijednosti) i unutarnjim čimbenicima (traganje za identitetom članova obitelji, nemogućnost prevladavanja problema, manjak komunikacije, psihološka nestabilnost i nezrelost).

U svom poznatom *Osječkom predavanju* Matković razjašnjava svoju fascinaciju mitom. Mit je za njega *kao neko imaginarno ogledalo (fantastično začarano) svijeta u kojem živim[o]. Kao neki daleki prototip apsurga koji /nas/ okružuje.*⁷ To znači da je mitološki kaos najadekvatniji za opis ove naše svakodnevne stvarnosti. Dodavanjem novog sloja, novog plašta suvremenosti na taj mitski kostur, Matković nam omogućava preglednost i prepoznavanje toga kaotičnog svijeta kao vlastitog.

Brlenić-Vujić primjećuje i da *mit postaje, za Matkovića, okvir humanističkog pjesničkog simboličkog izražavanja, koji prerasta realističku sliku dajući metaforično značenje,*⁸ a svijet koji Matković pokazuje je u potpunosti demitologiziran i demistificiran. Razlog potrebe za re-interpretacijom mitova leži u nužnosti naše neprekidne komunikacije s umjetničkim djelom u dimenziji vremena koje nas okružuje kako bi umjetničko djelo nastavilo živjeti i obnavljati se kroz bavljenje vječitim životnim pitanjima. Stoga su mitovi aktualni, no samo do mjere u kojoj bi se kroz njih kao osnovni sloj, inspiraciju i tradiciju, a dodavanjem simbola, reklo nešto novo. Tako */m/itologija postaje samo okvir, da bi se putem simbola nešto*

⁵ M. Matković, *Dramaturški eseji*, Matica hrvatska, Zagreb 1949., str. 88.

⁶ B. Brlenić-Vujić, *Poetika dramskog stvaralaštva Marijana Matkovića*, Izdavački centar Revije Radničkog sveučilišta "Božidar Maslarić" Osijek, Osijek, 1986., str. 16.

⁷ Ibid., str. 93.

⁸ Ibid., str. 15.

reklo. Znači ne udahnjuje se novi život onom što je prošlo, ne preuzimaju se gotove teme u sebi zatvorene, nego iskustvo umjetnika osvjetljava one tragične i sublimne suštine koje daju okvir humanističkom i pjesničko simboličnom izražavanju.⁹

Matkovićeva se trilogija *I bogovi pate* (1962.) sastoji od tri drame: *Prometej*, *Heraklo* i *Ahilova baština*, u kojima Matković od antičko-mitoloških tema kreće prema sadašnjosti s jasnim aluzijama na aktualne probleme i odstupanja od pravih vrijednosti u suvremenom svijetu, čime se pridružuje europskim dramatičarima poput Sartrea, Giraudoux-a i Anouilha, koji pak osuvremenjivanjem antičkih tema izražavaju psihologiju modernog čovjeka i ističu njegovu sličnost s mitskim junacima.

Prometej

Prvu u nizu trilogije *I bogovi pate* dramu *Prometej* (1952.) moguće je etiketirati kao egzistencijalističku dramu u tri čina koja prati mit o Prometejevoj krađi vatre s Olimpa te prikazuje sukob koji je nastao prije samog prikivanja Prometeja na hrid na Kavkazu. Prvi se čin odvija na Olimpu i prikazuje svakodnevicu bogova, koji su u svom božanskom svijetu demistificirani i u potpunosti humanizirani. Tako primjerice nisu sveznajući, nose naočale, moraju naporno raditi da bi održali tjelesnu formu i ljepotu svog izgleda. Jednom riječju, nisu svemoćni. Upravo suprotno, vrlo su ranjivi i *obični*, čovječni.

Veliki se dio radnje (prvi i treći čin) odvija na Olimpu, samo je drugi čin smješten u ljudsku sredinu na Zemlji, a vrijeme je, kako kaže sam Matković, mitološko. Komad započinje u beskrajnoj dokolici u kojoj su se našle olimpske božice Artemida i Afrodita vodeći razgovor koji bismo stereotipno mogli etiketirati *ženskim*, dok Atena kraj njih pokušava čitati. U tom takozvanom dnevnom boravku olimpskih bogova, ubrzo se izmjenjuju i muški bogovi, od Dionisa, Aresa, Hermesa, Hefesta pa sve do samog Prometeja i Zeusa, u pripremama za proslavu koja se treba održati te večeri u povodu pomirenja Zeusa i Here. Na Olimpu, dakle, vlada opće nezadovoljstvo cjelokupnim okruženjem. Afrodita i Artemida kritiziraju muške bogove i njihovo ponašanje. Afrodita bi radije živjela s mornarom na Zemlji i *pekla mu ribu, prala mu gaće i znala zašto živi*, a Artemida kritizira Dionisa koji se ubrzo vraća sa Zemlje: *Eto vam pravog predstavnika muškog roda. I već je pijanac. Već je postao rob niskih strasti! I o takvima da mi olimpske djevojke maštamo?*¹⁰ Ta je kriza identiteta olimpskih bogova postala očita i ljudima, jer – kako doznajemo – ljudi su se na Zemlji počeli okretati od bogova, gubiti poštovanje i strah. Time je prikazana obrnuta slika idealnog svijeta te je idila života bogova razbijena. Bogovi i njihovi (obiteljski) međuodnosi su narušeni.

Za razliku od ove božanske proširene obitelji, u drugom je činu prikazana obitelj običnih smrtnika na Zemlji koju čine Antropos, otac i glava obitelji, njegova žena te njihovi sin i kći. U tom se drugom činu Prometej spušta u Antroposovu kuću na Zemlji nakon saznanja da je

⁹ M. Matković, *Dramaturški eseji*, Matica hrvatska, Zagreb 1949., str. 65.

¹⁰ M. Matković, *I bogovi pate / Trojom uklete*, HAZU – Matica hrvatska – Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2001., str. 12.

Ares ubio Antroposa ostavivši za njim tugujuću ženu, sina i kćer. Na prvi pogled slika ove obitelji nije idealna jer udovica u razgovoru s drugim ženama otkriva svoje bračne probleme:

ANTROPOSOVA ŽENA: Govorila sam ja, kazivala, pa ništa. Kao u vjetar da sam govorila. Neće on, pa neće! Sve po svojoj ludoj glavi. /.../

DRUGA ŽENA: To su muškarci. Ne slušaju žene. I moj je takav. Svi su jednaki. Prokleti. I tvoj te udara, kad mu dobro savjetuješ?

ANTROPOSOVA ŽENA: Da me barem udara. On sa mnom kao s ravnim razgovara. Podučava me. "Ne sjedi na zemlji" – govori mi. "Sjedni na istesanu stolicu!"¹¹

Tako saznajemo da je njen brak zapravo bio dobar jer ju je muž, umjesto batinama, obasipao pažnjom i željom da joj poboljša život. Brižan i nježan riječi su kojima se može opisati Antroposov odnos prema supruzi, iako to ona nije shvaćala. Zbog načina života koji se razlikovao od drugih u njihovoj zajednici, Antroposova je obitelj izdvojena iz zajednice Antroposova žena, kći i sin žive u drvenoj kući koju je prema Prometejevim nacrtima sagradio sam Antropos uz pomoć svog sina. Cijela obitelj živi, na nagovor oca Antroposa, drugačije i otuđeno od ostatka zajednice jer spavaju na krevetima, sjede na stolicama i jedu jedaćim priborom za stolom. Antropos, sin i kći predstavljaju jedan novi svijet i novi, razvijeniji način života, a ostali smrtnici, uključujući i Antroposovu ženu, čuvaju stara vjerovanja. *Ruši se hijerarhija starih moralnih vrijednosti; traži se prestanak božanskih ali i herojskih vremena.*¹² Zbog toga nakon Antroposove smrti u sukob dolaze majka, koja staje na stranu zajednice, i Antroposov sin, koji želi sačuvati očevu ostavštinu i novonaučeni način života. No unatoč Dionisovom komentaru kako *ih nitko neće naučiti otmjenost*,¹³ iz sukoba majke i sina ipak je vidljiva majčinska ljubav, bol zbog gubitka supruga te sinovo gorljivo zagovaranje vrijednosti očeva nasljeđa. Oba su stava pomalo (pre)naglašena patosom, no unatoč tome, ova izdvojena obitelj običnih smrtnika prikazana je kao tipična funkcionalna nuklearna obitelj koju čine otac, majka, sin i kći. U toj obitelji postoje sitne razmirice, no to ne remeti njihovu funkcionalnost sve dok se ne dogodi velika promjena poput smrti jednog od članova obitelji koja razara obitelj.

Izdvajanjem te ljudske, smrtno obitelji prikazane kao funkcionalne Matković je suprotstavlja arhetipskoj božanskoj obitelji Zeusa i Here na Olimpu. Za razliku od smrtnika koji su u obiteljskom smislu prikazani pozitivno, Matković portretira olimpske bogove kao nimalo idealne ili nadnaravne. Izražene su sve njihove slabosti, koje su još naglašenije s obzirom na njihovo božanstvo. Primjerice, Afrodita se strašno dosađuje i jedino o čemu mašta su muškarci i ljubav, a neizmerno je nezadovoljna u svom braku s Hefestom. Hefest je vrlo nesiguran zbog svog izgleda, naglašeno ljubomoran, ali i pomalo slijep (svjesno ili nesvjesno) na ljubakanja svoje žene. Zatrapan je svojim poslom i umjetnošću i gotovo da ne komunicira s njom. Artemida je, pak, opčinjena sportom i lovom i ništa je drugo ne zanima, a Dionis je slab na kapljicu, bila

¹¹ Ibid., str. 30.

¹² N. Mihanović, *Dimenzija stvarnosti u mitološkim dramskim motivima Marijana Matkovića, u: Dani hvarskog kazališta*, Split 1986., 141-157, str. 149.

¹³ M. Matković, *I bogovi pate / Trojom uklete*, HAZU – Matica hrvatska – Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2001., str. 37.

ona božanski nektar ili pak mutni bučkuriš koji prave ljudi na Zemlji. Ares, bog rata, krvožedni je grubijan kojemu su na umu samo zabava, natjecanja, lov, ubijanje i Afrodita. Atena, božica mudrosti, neprestano čita, piše radove, redovito objavljuje tekstove, osvrte i ostale vrste priloga u "Olimpskom vjesniku" i vene za Prometejem. Ovako predstavljeni, prikazuju modernu disfunkcionalnu obitelj u kojoj su roditelji rastavljeni, ali se, eto, radi na pomirbi, pa će se supružnici pokušati ponovno povezati, što se vidi u zabavi pomirenja koju priređuju Zeus i Hera. Obitelj je dobrostojeća i nema potrebe da djeca rade, stoga besposličare i imaju previše vremena. Otac se rijetko pojavljuje jer je (pre)zaposlen (vladanjem).

Usporedba ova dva prikaza obitelji pokazuje kako nas Matković uvlači u izokrenut, ironiziran i relativiziran svijet za koji želi da ga prepoznamo kao svoj. Kako bismo to postigli, pomaže nam od njega se udaljiti i promotriti ga kroz kaleidoskop antike. Sve prikazano može biti prevedeno na našu suvremenost odnosno (dramsku) svevremenost, jer Matković kao vrijeme radnje navodi *mitološko. No, to nije važno*¹⁴ te možemo zaključiti i da ono što on želi prikazati vrijedi i jučer i danas i sutra. Time naglašava da je u prijelomnim epohama koje donose velike promjene kakvom možemo opisati i našu zbog učinaka globalizacije, sve bržeg načina života, promjena strukture društva i izgleda nuklearne obitelji, moguće zaključiti da nedostatak uporišnih točaka i konstanti za normalno funkcioniranje pojedinaca unutar zajednice najbližih dovodi do rasapa obitelji, upitne kvalitete bračnih odnosa te samo privida sreće i ideala koji se može rasplinuti u trenu.

Heraklo

Matković mitološkom okviru dodaje prepoznatljive suvremene elemente sintetizirajući tako klasično i moderno u čitatelju / gledatelju razumljiv i blizak spoj, no u tom se procesu ne radi uvijek o dodavanju elemenata. Tako u *Heraklu* (1957.) Matković *skida maske lažnim mitovima i skida obmane onima koji podržavaju tu iluziju i ne dopuštaju ni jednoj legendi da umre*.¹⁵ Bez zadržske Matković ogoljava antičkog junaka Herakla do samog kostura starca kakav je postao. Upravo borba između slike koju nameću drugi, u Heraklovom slučaju njegova žena, i stanja u kojem se on kao pojedinac stvarno i nalazi, čini okosnicu komada *Heraklo*.

Matkovićev je Heraklo slika junaka koji je, kao i mi, smrtnik. Vlado Obad komad je nazvao *najsintetičnijim iskazom suvremene stvarnosti / u kojem je / antički motiv postao stvaralačka potreba*.¹⁶ Obad također navodi da je upravo Heraklo težišna drama Matkovićeve trilogije *I bogovi pate* i da je on *uz Krležu prvi u nas stvorio idejnu i filozofijsku dramu, a njegova trilogija – posebno Heraklo, složimo se s Branimirom Donatom, postoji ne samo kao eksperiment, nego se organski uklapa u opća traženja naše žive književnosti*.¹⁷

¹⁴ Ibid., str. 8.

¹⁵ B. Brlečić-Vujić, *Poetika dramskog stvaralaštva Marijana Matkovića*, Izdavački centar Revije Radničkog sveučilišta "Božidar Maslarić" Osijek, Osijek. 1986., str. 66.

¹⁶ V. Obad, *Rađanje "Herakla" Marijana Matkovića*, u: "Prolog" br. 39 / 40, Cekade, Zagreb 1979., str. 116.

¹⁷ Ibid., str. 121.

Za Matkovićeva Herakla Obad kaže da je *oronuo, bolestan starac i u njegovoj se duši budi čežnja za istinom, čuje se vapaj njegove ugušene ljudskosti da se očisti od naslaga mita, da ne živi više u sjeni svog dvojnika – kolosalnog kipa, stvorenog po dimenzijama mitskog junaka, koji mu ni u čemu nije sličan*.¹⁸ Na početku komada Herakla nalazimo u njegovu dvoru u Tesaliji u očajnom stanju jer osjeća da ne može ispuniti očekivanja koja su mu nametnuta. Uz njegov lik je stvoren i vezan imidž junaka utjelovljen u njegovom ogromnom, mišićavom i raskošnom kipu u punoj ratnoj spremi, postavljenom na njegovu dvoru. Heraklo se čudno ponaša već duže vrijeme, no okidač dramskog sukoba je utapljanje mlade ropkinje koja se sama bacila u jezero kako bi je on spasio. Svjestan da je nije u stanju spasiti, Heraklo nemoćno gleda kako se jadnica utapa. Također postaje nesretan jer je svjestan da ga svi, osim njega samog, percipiraju kao junaka, a on osjeća da je to laž. Osjeća da njegova žena Dejanira voli Herakla kakav je prikazan u kipu, a ne kakav zapravo jest: umoran od života, bolestan i star: *HERAKLO* pojavljuje se, okupan, u kućnoj haljini, s ručnikom oko vrata. Kašlje, šmrca, šepeše i upućuje se prema kamenom ležaju koji će s mekim gunjevima, jastucima i krznom velikim marom uređivati, prije no što će na nj leći: *Ni kupelj mi danas nije ništa pomogla. Ni mast, ni masaža! To je ta prokleta jugovina. I ne samo jugovina nego i starost! Osjećati svoj kostur znači da se već pretvaraš u njega!*¹⁹ Kao posljedica toga što se osjeća nemoćno, Heraklo strašno pati od krize identiteta koja se iskazuje u opreci između njega samog i njegovog prikaza u kamenom kipu koji prezire, a koji je kao svakodnevni podsjetnik na laž koju živi:

*HERAKLO: Ti kažeš, tvoj Heraklo! A i ono djevojče je imalo svog Herakla u kojeg je vjerovala. A znaš li tko je bio njen Heraklo? Ne znaš? Što? Divlje pokazuje rukom na kip: Ovaj ovdje! Ovaj kamen! Ovo čudovište! Ovo Zeusovo kopile! Ova tona laži i prevara! Ova mišićava, naduta hulja! Viče kipu: Hulja! Hulja! /.../ Taj kip je laž ove kuće, laž moga života! Razumiješ, laž koja mi se gadi!*²⁰

Kip ga ugrožava kao ratnika, ali još više kao muža, oca i glavu obitelji, poljuljajući tako temelje njegova vlastita identiteta. Njegova neuspješna psihološka prilagodba promjeni od snažnog ratnika i poželjna muža do oronula starca razara ne samo njega, već i njegovu obitelj, a ponajprije njegov odnos sa suprugom Dejaninom. Uspješna prilagodba promjenama znak je zrelosti i stabilno formirane ličnosti, a osjećaji poput straha, tjeskobe, depresije, neshvaćenosti, nemira, otuđenosti i usamljenosti pojavljuju se tijekom prijelomnih razdoblja na životnom putu poput adolescencije ili krize srednjih godina. Čini se da Heraklo prolazi upravo jednu takvu krizu, po čemu je on u potpunosti čovjek i smrtnik, a nikako polubog.

Osim krize identiteta muškarca, tragikomedija obrađuje i motiv ratnika-povratnika i žene koja ga čeka, no u najvećoj mjeri komad obrađuje zahlađen odnos muškarca i žene u problematičnom braku. Iz odnosa Herakla i Dejanire vidljiv je odnos muškarca i žene koji su nekada bili bliski, a razdvojili su ih vrijeme i uloge koje im je dodijelilo društvo ili oni sami.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ M. Matković, *I bogovi pate / Trojom uklete*, HAZU – Matica hrvatska – Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb., 2001., str. 78.

²⁰ Ibid., str. 81.

Herakla su od supruge odvojili breme i teret slike junaka, ratnika i ljubavnika kojemu više nije fizički ni psihički dorastao, a Dejaniru su od muža udaljili i otuđili ljubomora i uzaludni pokušaji očuvanja privida sklada i slike savršene obitelji, savršenog braka, savršenog muža, vladara i ratnika, dok s druge strane ona ne primjećuje koliko se on zapravo promijenio. Dejanira pod svaku cijenu nastoji održati živom legendu o Heraklu junaku, kakva ga ona vidi i voli. Ona je, dakle, zaljubljena u njegov kip, odnosno njegov mit: *jer nije sada riječ o Heraklu, starom i bolesnom mušičavom mužu, nego o njegovoj legendi, o njegovom mitu!*²¹ Njeno nijekanje stvarnosti ide toliko daleko da mu ona, kako i sam sarkastično primjećuje, *u četiri oka prije spavanja čita lekciju iz knjige "Vladanje heroja!" Vrlo korisna knjiga! Često citirana u ovoj kući.*²² Njena prevelika očekivanja otvorila su među njima nepremostiv ponor; njih se dvoje više ne poznaju. Ona je, bezrazložno ljubomorna i razočarana njegovim sadašnjim stanjem uma i tijela, i dalje zaljubljena u mladca.

*DEJANIRA divlje: Sve ja razumijem! Sve! Ti bježiš od mene, već danima bježiš! A nije moguće da si zaboravio onu slijepu djevojačku odanost koju sam donijela u ovaj dom! /.../ Žena koja te ljubila, koja je od djetinjstva nosila tvoju sliku u sebi, zaklinje te: govori! /.../ djevojka koja je prala krv sa tvojih ruku da ih može poljubiti, sada tvoja žena, majka tvoga sina, zaklinje te: vrati joj desetinu od onoga što je očekivala! Budi grub, divlji, makar lud, budi užas, budi Heraklo njenih snova.*²³

Iz nježnosti koje razmjenjuju u tom trenutku vidljivo je postojanje ljubavi, no postaje očit problem nedostatka i nekvalitete komunikacije među supružnicima. Heraklo i dalje voli svoju suprugu te nauštrb vlastite sreće nastoji spasiti brak unatoč njenim visokim očekivanjima i inzistiranju na lažima o junačkom karakteru: *Samo zbog tebe plešem i dalje po taktu kao dresirani majmun! Zbog ljubavi prema tebi! Zbog tvog mira!*²⁴ S druge je strane Dejanira vrlo posesivna i ljubomorna na žene koje okružuju Herakla: na ropkinju koja se utopila, na Iolu, na Megaru. Upravo zbog otežane komunikacije Heraklo se povlači iz bračne ložnice i udaljava od Dejanire, a ona se zaokuplja očuvanjem mita o njegovu junaštvu. Supružnici izmjenjuju uvrede, nižu se ljubomorni ispadi, predbacivanja i sarkazam s jedne i druge strane, sve dok Heraklo ne odluči otići u osvajački pohod koji će mu biti i posljednji.

Hilo pak, Heraklov sin, portretiran je kao neozbiljni, bezbrižni, pomalo sarkastični i drski mladac.

DEJANIRA: Kamo ćeš, Hilo?

*HILO: Pred Herakla! Nisam li ti rekao, majko, da će se vratiti. /.../ Kažu da moj božanski roditelj još nikada nije izvojevao takvu pobjedu, dovukao u grad toliki ratni plijen. Tko bi to rekao za našeg starog?*²⁵

²¹ Ibid., str. 78.

²² Ibid., str. 79.

²³ Ibid., str. 80.

²⁴ Ibid., str. 79.

²⁵ Ibid., str. 95.

Hilo svog oca najprije naziva imenom, a potom *starim*, što naslućuje prizvuk dragosti, ali u mnogo većoj mjeri daje naslutiti Hilov sarkazam: *S respektom ili bez respekta: naš stari je još uvijek sila. Mama, moram priznati, silu od oca si mi izabrala! Grli Dejaniru: Što si se ti danas lijepo obukla? Nije čudo, vraća se ratnik, pobjednik!*²⁶ Osim bezrazložnog bunta, Hilo su na pameti samo ljubavne afere s lijepim mladim ropkinjama, a naj sretniji je kad mu otac i majka namijene Iolu za ženu. Ne želi učiti i žali se da živi u očevoj sjeni. Pokraj legendarnog oca i (pre)ambiciozne majke ne može se ostvariti kao ličnost.

Scena povratka ratnika iz pohoda u kojoj junaka Herakla dočekuje vjerna žena u drugom činu komada budi ipak nadu u možebitan sretan kraj.

HERAKLO širi ruke: *Dejaniro!*

DEJANIRA: *Heraklo!*

HERAKLO joj prilazi: *Najsretniji čovjek ove zemlje /.../ grli te, ljepotice moja, moja čežnjo! Koliko sam nebrojeno puta mislio na ovaj naš sastanak, na čas kada ću te držati opet u svom naručju, moja Dejaniro!*

DEJANIRA začuđena i dirnuta ovim susretom, tronuto: *Gospodaru moj, gospodaru ovog doma!*

HERAKLO: *Ne gospodar tvoj, ludice moja, nego tvoj Heraklo!*

DEJANIRA: *Heraklo! Zar zaista, moj Heraklo?*

HERAKLO: *Više nego ikada tvoj, Dejaniro!*²⁷

No, taj je trenutak nade samo privid sreće, štoviše parodija je to idile koja se pretvara u tragediju Heraklova samoubojstva.

Trojom uklete

Miroslav Šicel Matkovićeve *Trojom uklete* (1972.) u jednom svom radu naziva *trima epizodama o ženskim udesima*.²⁸ Iako to one bez sumnje i jesu, iz njih se može iščitati i daleko širi pogled na aktualnu stvarnost u kojoj dramatičar nazire rasap suvremene obitelji i prikazuje ga kroz prizmu odmaka u antiku. Sam autor tu svoju namjeru otkriva smještanjem radnje u vremenski okvir: *Zbiva se u doba mitologije, dakle: jučer, danas, sutra*.²⁹

Čale Feldman za *Trojom uklete* tvrdi da su *prvi važniji poslijeratni hrvatski dramski pokušaj da se civilizacijski – društveni, politički i ponajprije ratni – uloži smjeste ponajprije na osi muško-ženske asimetrije vrijednosti, unutar kojega se neobičnošću svoje revizije, pa čak i svojevrsnom anticipacijom kasnijih ženskih monodramskih intervencija u dramsko, napose*

²⁶ Ibid., str. 96.

²⁷ Ibid., str. 99.

²⁸ M. Šicel, *Interpretacije antičkog mita u dramama Marijana Matkovića*, u: *Dani Hvarškoga kazališta. Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, sv. 11, br. 1, travanj 1984., 5-11, str. 6.

²⁹ M. Matković, *I bogovi pate / Trojom uklete*, HAZU – Matica hrvatska – Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2001., str. 170.

antičko i uopće kulturno nasljeđe, posebno izdvaja Klitemnestra.³⁰ Osim toga, *Trojom uklete* su i prikaz arhetipskih antičkih junačkih obitelji u kojima Matković preispituje dodijeljene uloge prema kojima su članice obitelji primorane ispunjavati svoje funkcije. Tri epizode male Matkovićeve mitološke trilogije *Trojom uklete* naslovljene su prema ženskim junakinjama. A njihove okosnice čine položaj žene u suvremenom društvu prikazani na primjeru antičkih naslovnih junakinja – Helene, Andromahe i Klitemnestre koje su kod Matkovića izašle iz svojih arhetipskih okvira. U znatnom dijelu triju jednočinki autor se bavi i odnosima među članovima obitelji na relaciji otac–sin, majka–sin, muž–žena.

Helena

Mitsku Helenu poznajemo kao oličenje ljepote, kćer Lede i Zeusa te ženu koja je bila povod Trojanskom ratu. U Homerovoj je *Ilijadi* Helena predstavljena kao krotka ljepotica koja je svjesna što je učinila pošavši za Parisom u Troju te je čak hvata tuga i nostalgija za domom koji je napustila. Homer je često portretira s mnogo patosa, s jedne strane kao djevojku daleko od svog doma koja osjeća sjetu i nespokoj i kaje se zbog zla koje je nanijela i Trojancima i Ahejcima, a s druge strane kao itekako promišljenu *femme fatale* koja, kada Parisova strana počne gubiti, bježi natrag i u nekoliko navrata svojom ljepotom ili čak čarobnjaštvom omamljuje muškarce. Homerov Prijam, Parisov i Hektorov otac tretira je poput jedne od vlastitih kćeri. Kako je, prema grčkom svjetonazoru, smrtnik bespomoćan protiv sudbine, tako je i Helena bila pred bogovima bespomoćna oduprijeti se ljubavi prema Parisu i u očima okoline je nedužna.

Matkovićeva je pak Helena višestruko potencirana Homerova *femme fatale*. Matković je prikazuje kao plitku ljubavnicu prenaplašene seksualnosti te je tu metaforu vizualizirao i materijalizirao smještanjem radnje u Heleninu ložnicu. Ona cijelo vrijeme provodi u krevetu, a ako se sjetimo da rat traje već desetljećima, onda je to dokaz njene pretjerano izražene seksualnosti. Ona zavodi, takoreći, sve što hoda na dvije noge: i muškarce i žene, i kraljeve i sluge. Tako osim Parisa, zavodi i oca mu Prijama, a orgije i ljubavne igrice sa sluškinjama su joj svakodnevice. To je, čini se, njen obrambeni mehanizam pred okolinom koja je osuđuje i pred životom koji je odabrala.

HELENA: /.../ Od rođenja me smrt prati! I umorstva i strasti i ljubomore i otmice. A gdje smo sada: u grobnici, i sve oko nas zaudara na leševe! Od rođenja nošena sam bujicom krvi, davim se već, a ruke koje me, navodno spašavaju, do lakata su ponovno krvave. Toj poplavi suprotstavljam svoje tijelo, predavanje bez ostatka, no tko to cijeni? Mjereći me svojom sitnom mjerom, zablatiše me od glave do pete: i Heleni i Trojanci!³¹

³⁰ L. Čale-Feldman, *U perivoju s Heraklovim kipom*, "Vijenac", 433, listopad 2010.

³¹ M. Matković, *I bogovi pate / Trojom uklete*, HAZU – Matica hrvatska – Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2001., str. 176.

Njen je nezasićeni libido njeno glavno obilježje. U seksualnom činu Helena traži ljubav, no u njenim odnosima ljubav izostaje i ostaje samo izopačena igra za koju ona misli da je čini sretnom. Zadnja scena prikazuje njeno potpuno i doslovno zatvaranje u četiri zida mračne ložnice za koju smatra da je jedino mjesto gdje može osjetiti malo sreće nakon nesretne i zle sudbine. U Prijamu, koji je kod Homera tretira kao vlastitu kćer, Matkovićeve Helena vidi figuru oca te njegovim zavodjenjem liječi svoj Elektrin kompleks. Helenina naglašena ženstvenost i seksualnost, prema Freudu, proizlazi iz njenog položaja na sceni – ona, naime, cijelo vrijeme leži u krevetu – pasivna je, a sjetimo se da Freud narcizam, mazohizam i pasivnost pripisuje ženskoj psihi. Pasivnim Freud opisuje ženski polaritet u predgenitalnoj fazi razvoja čovjeka.³²

Paris je, s druge strane, ljubavnik, a nikako ratnik, što i odgovara mitskoj zbilji, no ovdje je vrlo naglašeno njegovo potpuno nesnalaženje u ratnoj situaciji. On se, kao i Helena, nikako ne da istjerati iz kreveta, a kad i izađe, ratna mu oprema koju oblači nikako ne odgovara: *Pogledaj me, Heleno! Zar ne izgledam kao strašilo za ptice? Ili kao Ares na olimpijskoj pijanci?*³³ Njemu više priliči, kako je rekla i sama Helena, lik pastira, što se može shvatiti i kao referenca na žanr idile i prikrivenu želju za bijegom od stvarnosti: *Na tvojoj koži noćas osjećah tvoj strah. Bio si više preplašeni pastir nego ratnik.*³⁴ Oklijevanje da krene u boj je iskazano i u razgovoru oca i sina kada Prijam prezrivo, vjerojatno i zbog zavisti i ljubomore što je Helena njegova, predbacuje Parisu lažno junaštvo i očit kukavičluk: *PRIJAM prezrivo: I ti si – moj sin?* na što mu Paris odgovara: *Imaš dovoljno sinova heroja za sve povijesne čitanke budućnosti, legendarnog ljubavnika ipak samo jednog: mogao bi me više cijeniti!*³⁵ Paris je samo uspješan ljubavnik, te se, kao i Heraklo, bori s nametnutom ulogom ratnika: *Sam sam sebi smiješan u tom kostimu. Doista bih volio upoznati toga magarca što je izmislio sve mitove i legende kojima moramo sada protiv naše volje robovati. I pitao bih ga: zašto je samo meni dodijelio dvospolnu ulogu? Očito, nepravedno! Ratnici neka budu ratnici, ljubavnici samo ljubavnici.*³⁶ On, koji bi trebao braniti svoju domovinu i boriti se za Heleninu ruku, umjesto s ušihom, strašću i hrabrošću junaka, to čini nevoljko i s rezignacijom. Iz tog razloga eskalira i sukob oca i sina jer sin ne ispunjava očeva očekivanja.

PARIS: Eto opravdanog razloga da se opet svučem (iz ratničkog oklopa) i ostanem ovdje kod Helene. Što se čudiš? Mnogo je zanimljivija borba s najljepšom /sic!/ helenskom ženom, nego s najvećim helenskim razbijačem.

PRIJAM prezrivo: I ti si – moj sin?

PARIS: Imaš dovoljno sinova heroja za sve povijesne čitanke budućnosti, legendarnog ljubavnika ipak samo jednog: mogao bi me više cijeniti!

³² S. Freud, *Uvod u psihoanalizu*, Stari grad, Zagreb, 2000., str. 346.

³³ M. Matković, *I bogovi pate / Trojom uklete*, HAZU – Matica hrvatska – Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2001., str. 176.

³⁴ Ibid., str. 171.

³⁵ Ibid., str. 177.

³⁶ Ibid., str. 178.

*PRIJAM: Gubi se! Upravo mi se gadiš u svojoj narcisoidnoj samoljubivosti. Hekuba te već davno proklela, Hektor te prezire /.../*³⁷

Slika obitelji koju otkriva Prijam u svadi sa sinom daleko je od mitski idilične slike Prijamove obitelji. Ona je razorena vanjskim (ratno stanje) i mnogo brojnijim unutarnjim čimbenicima. Njegovu obitelj razara nezdrav odnos sa suprugom Hekubom, u kojem se on ne može ostvariti. Njegovu obitelj razara i njegova infantilna zaljubljenost u Helenu.

PRIJAM: Ti mi se rugaš, droljo?

HELENA: /.../ Gledam te i mislim: kako ti je život morao biti pust i siv, moj kralju, uz ženu kojoj nikada, ni u snu, nisi smio dobaciti tu riječ kojom me sada častiš. Izdovolji se, barem sada. Tu, kod mene: Viči! Urlaj! Vrijeđaj!

*PRIJAM: Sam sam sebi stran, mrzak, ja sam čitavu proteklu noć, ženo, patio zbog tebe; razjedala me mržnja, ljubomora, zavist; uz prezir me ništio stid.*³⁸

Prijamov je lik Matković karnevalizirao. Umjesto patrijarhalnog vođe i starog kralja koji treba bdjeti nad sigurnošću svog kraljevstva i njegovih stanovnika, Matkovićev je Prijam perverznan, voajerstvu sklon starac ljubomoran na svog sina i zaljubljen u Helenu. U noći pred odlučujuću bitku, podanici ga vide kako stoji na bedemu i zabrinuto gleda u bojno polje. No, umjesto da moli bogove za pobjedu nad neprijateljem i za sigurnost svoje obitelji i sunarodnjaka te što manje žrtava na bojišnici, on zapravo, poput pohotnog, impotentnog starca nemoćnog kraj vlastite žene, kao voajer zuri u Heleninu i Parisovu postelju dok vode ljubav.

*HELENA. Zamišljajući te, kralju, kraj prozora kako treperiš kao baklja pored mog ležaja, dobro sam se zabavljala: što misli čitava Troja, što misli tvoja žena Hekuba, videći te kako bdiješ? Dakako, samo ono što veliki povijesni čas zahtijeva; u strahopoštovanju dive se svom kralju koji, mučen brigom za njihove sudbine, za sudbinu svijeta, ne može ni da spava. Sve propada, a Prijam...*³⁹

Tako je detroniziran i kralj Prijam pred Heleninom ljepotom te Troji preostaje samo Hektor, jedini junak koji još može očuvati i osvijetlati obraz junaka. Hoće li se to zbilja i dogoditi, pokazat će sljedeća epizoda.

Andromaha

U *Ilijadi* je vjerojatno najdirljivija scena šesto poglavlje u kojem se rastaju Hektor i Andromaha pred njegov odlazak na bojište. Andromahu je Homer okarakterizirao kao vjernu Hektorovu ženu i majku njegovu sinu. Ona je ideal supruge i majke te domoljubna Trojanka:

*Već je na veliku poslala kulu ilijsku čuvši,
Da su u nevolji Trojci, prevladali da su Ahejci.*

³⁷ Ibid., str. 177.

³⁸ Ibid., str. 179.

³⁹ Ibid., str. 180.

*Ona je k bedemu hitno otišla na mahnitu nalik,
s njome je dojkinja pošla u rukama noseći d'jete.*⁴⁰

Kada su se napokon sastali prije Hektorova odlaska na bojište, Andromaha preklinje Hektora da ne odlazi u boj, ali i nagoviješta svršetak njegove bitke:

*/.../ Hektor se sinu svome nasmije glednuv ga šutke,
A Andromaha suze prol'jevajuć pristupi k mužu.
Stisne mu ruku i ovu izustivši besjedu reče:
"Zloćane, sa svog ćeš srca postradat, a nije ti žao,
Ludoga čeda ni mene sirote, udovica brzo
Ja ću se nazvat tvoja, jer tebe će ubiti Ahejci.*⁴¹

Homerovi stihovi prikazuju neizmjernu ljubav između dvoje supružnika, možda čak i jaču od one između Parisa i Helene. Iz stihova koji slijede kod Homera saznajemo da je Andromaha doživjela obiteljsku tragediju i da su joj sin i Hektor jedina preostala obitelj. Izgubila je i oca i majku i sedmero braće i to je možda bio impuls Matkoviću za stvaranje Andromahe, koja se bori protiv besmisla rata i vlastite tragične sudbine u kojoj mora šutke podnositi kako joj svi bližnji umiru, a ona to mora kao kamen čvrsta gledati i još ih bodriti da idu u bitku.

Za razliku od razvratne i uzavrele Matkovićeve Helene, ali i od ovakve tople i brižne Homerove Andromahe, Matkovićeva je pak Andromaha posve hladna, službena i distancirana, a ljubavnih je scena između nje i Hektora nestalo u potpunosti.

Matkovićeva epizoda *Andromaha*, kao i *Helena*, također započinje u krevetu, u zoru pred odlučujuću bitku, a *HEKTOR* i *ANDROMAHA* leže tako da im se samo glave dodiruju, nepomična tijela prostrla su se po širokom ležaju u različitim pravcima.⁴² Daleko je to od slike dvoje ljubavnika koji bi svoju vjerojatno posljednju zajedničku noć proveli u čvrstom zagrljaju gledajući se u oči ili bi pak muškarac zakrili ženu u zaštitnički zagrljaj. Ova pak scena nije tome ni blizu; nema ni trunke emocija, već prividno idealni supružnici provode svoje sate brojeći trenutke između tri glasanja pijetla, zureći u strop praveći se da spavaju jer ne žele razgovarati, a još manje činiti nešto prisnije ili pak broje trenutke između glasanja pijetla.

ANDROMAHA: Pa ipak, koliko se već godina, Hektore, budimo upravo ovako, s prvim glasanjem pijetla, da onda već probuđeni čekamo treće, kako bismo ustali.

HEKTOR: Čini mi se već jednu vječnost.

*ANDROMAHA: I dulje. Kako je lijepo: trajati u sigurnosti...*⁴³

Da nije rasprave koja slijedi i koja skida veo Andromahina prikrivenog sarkazma, na prvi bi se pogled moglo pomisliti da se kod supružnika doista radi o trajanju u sigurnoj bračnoj luci, no to je samo privid idile.

⁴⁰ Homer, *Ilijada*, preveo Tomo Maretić, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2003., str. 151.

⁴¹ Ibid., str. 152.

⁴² M. Matković, *I bogovi pate / Trojom uklete*, HAZU – Matica hrvatska – Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2001., str. 183.

⁴³ Ibid., str. 183.

ANDROMAHA: Ne, između prvog i trećeg glasanja pijetla možeš brojiti do pet stotina i dvadeset.

HEKTOR: Ne, do pet stotina i trinaest.

ANDROMAHA: Nebrojeno puta sam brojila.

HEKTOR: I ja, draga.

ANDROMAHA: Ti si brojio, a ja sam mislila da još spavaš. I pritajila sam dah da te ne probudim, i nijema brojila.

HEKTOR: I ja sam isto činio.⁴⁴

Tako se to odvija već godinama jer su se supružnici negdje na tom svom zajedničkom putu promijenili i prihvatili drugačije uloge, a oboje žale za onom osobom u koju su se zaljubili. Andromaha se tako iz *divlje mačke* / pretvorila u /, uz *Hekubu, najuzorniju majku i ženu*, / a Hektor iz / *nestašnog dječaka u po disciplini: uzor svim ratnicima*.⁴⁵ Te su im uloge nametnute i oni ih trebaju materijalizirati, što Hektor uspješno čini: *Odviše smo dugo već pod svjetlom povijesti, u centru legende, istrošismo se već, draga Andromaho, u tim našim svečanim ulogama, postadosmo izlizani klišeji, vrijeme je da se uklonim! /.../ legenda nam ni to ne dopušta bez određenih preduvjeta, koje ispuniti zaista graniči s idiotizmom i dosadom! No, nemamo drugi izbor! Jesmo li ga uostalom, Andromaho, ikada imali?*⁴⁶

Andromaha pak ne može mirno prihvatiti promjene kroz koje su i ona i Hektor prošli: *Zato sam se i pretvorila od divlje mačke, kakvu si me upoznao, u maženu matronu, Hekubinu kopiju! A ti, Hektore, čija si ti kopija? Kao pustolovan dječak, mogao si postati pjesnik, a ti si izabrao rat. I sada si strateg i muž uzorite žene.*⁴⁷

Osim preispitivanja vlastitog identiteta i položaja u obitelji, ratu i društvu, ova epizoda sadrži Matkovićevo preispitivanje muško-ženskih odnosa u braku u kojima je žena ta koja prolazi kroz krizu, za razliku od primjerice Heraklove krize u prethodno analiziranom komadu.

Problemi s kojima se susreću Matkovićeви likovi i više su nego svestremani i svaki se od supružnika može naći u situaciji da promišlja o istim pitanjima koja more Andromahu: *Razmišljam o tome, Hektore, kako je život neprimjetno prošao. Protekao! I pitam se, gdje je? Što je ostalo? Bilo bi to razmišljanje, dakako, banalno, da se ne radi o tvom i mom životu! O našim životima! Prošli, kao ova moja kosa kroz češalj, ostalo je nekoliko kitnjastih fraza o kreposti i junaštvu. O mužu, kopljonoši, Hektorom su ga zvali. O ženi uzoritoj, majci prepožrtvovnoj, Andromaha joj ime bijaše. I što drugo? Odviše malo za dva života, dvije otvorene mogućnosti.*⁴⁸

Za razliku od Hektora, Andromaha ne želi mirno prihvatiti ono u što se njen život pretvorio, kao ni predstojeće događaje te odbija biti igračka sudbine, što njen lik s jedne

⁴⁴ Ibid., str. 184.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid., str. 188.

⁴⁷ Ibid., str. 186.

⁴⁸ Ibid.

strane čini tragičnim jer se, poput Herakla, bori protiv imidža koji joj je nametnut: *U prvom redu, žena sam i majka, ne igračka sudbine, pa i ne samo žena kraljeva sina. Borit ću se! Da, neću dopustiti da mi netko drugi kroji sudbinu, meni, njemu, našoj djeci...*⁴⁹ Njena borba protiv vjetrenjača, mitova i legendi o vlastitom liku je hrabar, emancipiran i snažan istup koji je progovaranjem o istinskom položaju žene nuždan i logičan za razvoj epizode koja u njenom histeričnom ispadu i svađi s Hektorom doseže svoj vrhunac. Bračni se drugovi ne štede i napokon naglas izgovaraju jedno drugom dugo prešućivane osjećaje bračnog nezadovoljstva.

HEKTOR mračno: *Prekasno si, Andromaho, odlučila da iskočiš iz uloge koju ti je usud udijelio, a koju si savršeno igrala, upravo ropski, kao po žici, baš ne s odviše mnogo varijanata, po drilu; tim si savršenstvom prisilila i mene da se trajno obuzdam, kao dresirani medvjed, kako bih, slijedeći tvoj primjer, mogao biti tvoj dostojni partner. /.../*
ANDROMAHA: *Živiš sa čovjekom godinama, misliš: ni u snovima njegovim nema tajne za tebe, a tada odjednom: mrak i upitnici bez odgovora! Hekubo, majka si mu, što se to s njime dogodilo?*⁵⁰

Na sceni je, osim supružnika-ljubavnika, isto kao i u *Heleni*, prisutna i roditeljska figura, u ovom slučaju Hektorova majka Hekuba, Prijamov pandan. Ni ona ne ostaje pošteđena jer ulazi u sukob između supružnika, doduše u pokušaju pomirbe u trenu kada Hektor treba otići u smrt. Andromaha joj predbacuje krivnju za emocionalnu propast svog muža, a time i početak rasapa obitelji.

ANDROMAHA: *Ti! Hekubi: Da, i ti! Uzorna, kreposna majka Prijamove djece! Pramajka ovoga kraljevskog roda hipokrita, lažljivaca /.../ Ti! Ubivši njega, stvorivši od njega ovakvu neman, gledaj ga samo, pa to više nije čovjek, ti si ubila i mene.*⁵¹

Iz Hekubinih replika, za razliku od Prijamovih u *Heleni*, progovara smirena i pomirbena mudrost dugogodišnjeg iskustva *najuzornije majke i supruge* koja je u svojim nastojanjima da očuva jedinstvo obitelji shvatila smisao (su)života.

HEKUBA: *A ipak je upravo to život: ta vječna prevrtljiva igra u kojoj nikada ne znaš imaš li u rukama dragulje ili tek šarena stakalca? /.../ Ako te je Hektor u srdžbi nazvao ribom a što se u srdžbi sve ne kaže?- onda sam sigurna da me Prijam već godinama doživljuje kao repatog, krastavog zmaja, koji mu je, čuvajući kuću, dom i ugled, ogorčio život od prvog našeg susreta. A kako ja tog starog jarca osjećam, o tome bolje da šutim! Pa živimo!*⁵²

⁴⁹ Ibid., str. 189.

⁵⁰ Ibid., str. 187f.

⁵¹ Ibid., str. 193.

⁵² Ibid., str. 194.

Zaključak

Matković sustavno izlaže epizode iz života koji se događa u mitološko vrijeme, *jučer, danas, sutra*, što za Matkovića znači univerzalnost, a njegove [t]ekstualne konotacije izvedene su na temelju suvremenog iskustva. Auktor se neprestano obraća iskustvu, da bi u njemu otkrio konkretne premise za svoje zaključivanje o sudbini čovjeka.⁵³ Njegov inteligibilni prikaz obiteljskih odnosa antičkih junaka proširuje i izoštruje vidno polje publike na sferu simbolike u nastojanju da publika u mitski uobličenu okviru prepozna vlastitu svakodnevicu. Time se Matkovićev teatar približava brehtijanskom načelu da *teatar treba svijet ne samo tumačiti nego i mijenjati*.⁵⁴

Prikazane obitelji su i patrijarhalne i matrijarhalne. U *Prometeju* olimpska obitelj pokazuje znakove prezasićenosti svakodnevicom i vlastitim *sveznanjem*. Slično se događa suvremenoj obitelji, koja je prezasićena informacijama iz raznih izvora i medija, prezauzeta nastojanjem da prikupi informacije s globalne razine i usredotočena na komunikaciju u virtualnom svijetu preko multimedijalnih sadržaja, što dovodi do gubitka volje za važnim stvarima poput neposredne međusobne komunikacije unutar obitelji. S druge strane, u *Prometeju* je prikazana zemaljska obitelj koja je zadržala taj neposredni način komunikacije i obiteljsku bliskost te onda doživljava raspad uslijed ogromne promjene kao što je smrt jednog njezinog člana te poremećaj dotadašnje stabilnosti. Time Matković pokazuje i dokazuje kako je pojava obitelji vrlo krhka cjelina te da ne postoji njen idealni oblik. Tragediju Matkovićeve *Herakla* i njegova doma uzrokuje grčevito nastojanje članova njegove obitelji i njega samog da održe nešto što je nemoguće održati – lažni privid funkcionalnosti obitelji koju razdiru brojni problemi: od manjka i problema u komunikaciji preko bračne krize, ljubomore, generacijskog jaza između oca i sina, prevelikih očekivanja od drugih članova obitelji, sukoba privatnog i javnog, sukoba osobnog zadovoljstva i dobrobiti većine do krize i diskrepancije između vlastitog identiteta i slike koju o pojedincu stvaraju drugi te vlastitih očekivanja i očekivanja zajednice. Sve navedeno nalazimo i u *Heleni* i *Andromahi*.

Analizirane Matkovićeve drame odmakom u antiku stvaraju distancu pomoću koje je moguće sagledati suvremenu problematiku moderne nuklearne obitelji, tj. odnose muž–žena, otac–sin ili pak majka–sin. Svi komadi prikazuju članove obitelji i njihove međuodnose u kriznim trenucima uvjetovanim vanjskim, društvenim utjecajima poput ratnog stanja te unutarnjim nemirima zbog osobnog gubitka identiteta ili pak napetostima uzrokovanim suvremenim problemima poput nedostatka komunikacije i otuđenja. Svjesnim i dosljednim prikazima preispitivanja identiteta kod oba spola, borbe protiv nametnutih normi u obitelji i društvu, poriva i potreba za iskakanjem iz dodijeljenih uloga i potrage za samoostvarenjem, Matković uz egzistencijalističke i antiratne stvari i nekonvencionalne obiteljske drame koje pokazuju ne samo krizu čovjeka uslijed dinamike društvenih promjena i novog koncepta humanizacije već i krizu obitelji kao temeljne jedinice društva.

⁵³ N. Mihanović, *Dimenzija stvarnosti u mitološkim dramskim motivima Marijana Matkovića*, u: *Dani hvarskog kazališta*. Split 1986., 141-157, str. 147.

⁵⁴ B. Brecht, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd 1966., str. 201.

NARATIV SREDNJE EUROPE, SPRAM KRLEŽE, EUROPE, TE HRVATSKOGA GLUMIŠTA

*Srednja Evropa je nemogućnost bratstva Neba i Zemlje. rasap.
Zemlja jest u nemoći, Nebo u blijedilu.
nadolazi communio: opkop i utvrda, zajednica?*¹

Epoha, u rezervatu: Ovo citirano i začudno filozofovo *snoviđenje* započinje rečenicom: *ovi zapisci Noćnika nađeni su 2085. godine nakon zaborava prirode u korijenu ruže koja više ne cvjeta.*² A sve je izvedbeno počelo upravo sto godina ranije s tada nadošlom posebnošću fenomena Srednje Europe, a koji se, fenomen, i u nas udobno situira sredinom 1980ih, nakon tzv. *olovnih* godina hrvatske političke šutnje, kada u malu nacionalnu kulturu koja se (pa i nekovrsnim poslušom) sve više orijentira spram svojih sjevernih i zapadnih federativnih granica, nekako neopazice i rubno, pridolazi i još jedan (pa i kolonijalni) fenomen, a koji, ako ćemo sa širega vremenskog motrišta, zapravo, u biti i – provincijalizira. Pridolaze nam, u nemaloj množini, pojave – postmoderne. Jer:

*Upad ruskih tenkova u Prag oduzeo je lijevoj misli svako uporište; studentski se pokret nakon toga urušio sam u sebi. Pogled na vlastitu zemlju iz svemira otkrio je napokon čovjeku kako je osamljen i krhak. Kultura se izokreće. Nastupa doba malog čovjeka: rock-kulture, ekologije i mikro-tehnologije.*³

Veli da je hrvatska kultura 1970ih – *dobro ograđeni i čuvani rezervat*, a istom propupali izdanci naše postmoderne (one književne: Oraić, Ugrešić, Pavličić) da iznikoše upravo na određenoj parceli i lokaciji, pod staklenim zvonom kabinetske zaštite (od infektivnih društvenopolitičkih i *olovnih* boljki i nedaća, naravno) zagrebačkoga i sveučilišnoga Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.⁴ Što se mnogih inih žitelja *SFRJ*-otskih tiče – umrije Tito, pa istom s tom, zacijelo i produljenom vremenskom činjenicom, ako ne

¹ B. Despot, *Srednja Evropa: (snoviđenje)*. Str. 213.

² Isto, str. 212.

³ D. Oraić Tolić, *Nadžovjek i podčovjek*. Str. 50. *Paradigme 20. stoljeća*. Str. 86.

⁴ *U tom je rezervatu nastala hrvatska postmoderna kao izvorna, spontana i grupna poetika.* (D. Oraić Tolić, *Priča o palindromu*. Str. 106)

i svibanjskim onim datumom (kada se preko *malih* ekranā, a s vrlo duga i statična kadra jednoga praznoga stolca u *nedjeljnopopodnevnoj* emisiji – predmnijevala objava jedne mitske Smrti),⁵ nahrupi i na naše strane jedan novi *post* poredak, svakako taj – postmoderne. U književnom životu konac je moderne i svršetak Krležina doba i života. Ako je ulazni prag te epohe, kao što ga locira Hans Robert Jauss – 1912.,⁶ ili pak godina-dvije ranije,⁷ upravo kada šesnaestogodišnji kadet Krleža prevodi Ibsenovu *Gospođu s mora*⁸ (to jest, kako svjedoči: *kada sam počeo pisati*),⁹ možemo kazati da se Krležino spisateljstvo, od svoga začetka pa do konca, potpunoma poklapa sa zonom epohe moderne.

Sprovod, s postpočetka: Smrću Krležinom, s državnim sprovodom (dva dana poslije *franjevačkom skromnošću* obasjana sprovoda Šopova,¹⁰ upravo kao i, dan kasnije, masovnijim obilaskom odra drugoga našega *stožernika*, onoga kardinala Šepera)¹¹ u kojemu, sprovodu reprezentativno-partijskome, prva iza lijesa, prekrivenoga crvenom zastavom (s *Proleter i svih zemalja ujedinite se!*), ide Milka Planinc, predsjednica Predsjedništva SKH¹² – sprovodno je pogrebena i cijela jedna epoha. S istim (režiranim) mirogojskim prizorom htjela je (konceptom), započeti i druga. Naime, Vlado je Martek *krišom spuštao pored nogu ljudima*

- ⁵ Da je ta Smrt zadobila mitske razmjere, svjedoči mnogi uvodnik časopisā, 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 naučavahu o suptilnim i mnogostrukim vezama mikrokozma, čovjeka, i makrokozma, svijeta. Čini se da je Tito živio toliko svjetski i narodno da je njegova smrt jednako tako neshvatljiva kao kraj jedne pojedinačne sudbine, kao što je nezamisliva smrt cijelog jednog naroda.* (S. Šnajder, *Za svaku Tvoju riječ*. Str. 4)
- ⁶ Usp. H. R. Jauss, *Godina 1912. kao prag epohe*.
- ⁷ Baveći se *simptomatologijom* razdoblja, S. Petlevski u svome doktorskom radu fusnotira što o prijelomnoj godini 1910. – *!...! piše Thomas Harrison u jednoj od najosebujnijih studija o temi modernizma objavljenih tijekom devedesetih – 1910. Osamostaljenje disonance* (1910. *The Emancipation of Dissonance!...!* 1996) (u ulomku: *I. U svjetlu recentnih pristupa temi modernizma i bilješka* pod³, str. 8). Vrijedi zapamtiti i Harrisonov citat zapisa Virginije Woolf: *U prosincu ili oko prosinca 1910. promijenio se ljudski karakter*. (Isto, str. 12)
- ⁸ Usp. P. Matvejević, u poglavlju: *IV. U evropskom krugu...* Str. 134-135.
- ⁹ M. Krleža, u poglavlju razgovora: *III. Tradicija, čovjek i djelo*. Str. 78.
- ¹⁰ Sprovodnu činjenicu asiškoga sveca na pogrebu pjesnika Nikole Šopa bilježi B. Donat (usp. *Nova briga za Miroslava Krležu ili najobičnije novo ljevičarsko sektaštvo? Usavršavanje pogrešaka*. Str. 90).
- ¹¹ *Mnogo je više ljudi prošlo ispred kardinalova odra negoli, dan ranije, kraj Krležina*. (P. Matvejević, *Moji posljednji sati s Miroslavom Krležom*. Str. 83.). Kardinalsku paralelu nameće i Z. Kulundžić, koji u Krležinu beletrističkom i dnevničkom *svjedočenju* nalazi da su Krleži, napose time što je ušao u život kazališta – *bile presječene i ambicije blistave svećeničke karijere, karijere simbolizirane biskupskim i kardinalskim klobukom* (U ulomku: *San o biskupskom i kardinalskom klobuku*. Str. 27.). Naravno da je tom prijepornom mišlju taj prijeporni autor isprovocirao i polemičku ironizaciju. (Usp. J. Pavičić, *Krleža pod kardinalskim klobukom = Hrvatska gibanica*. Str. 183sl)
- ¹² J. Puljizević, obilno se spominjući *smrtnih* temā vezanih uz velikoga pisca (usp. *Njegov obračun s Thanatosom I*. str. 99sl i nastavak II., str. 111sl), navodi i onu Jože Javoršeka o tomu kako je za lijesom Krležinim trebao prvo ići Enes Čengić sa žalobnom trakom i koprenom, a onda *iza njega dugo nikoga drugoga*, pa tek onda vlast i kultura (usp. u nastavku II., str. 131.). Spominje se i to da je tamo *jedini istinski žalostan bio Krležin šofer Josip*. (Isto, str. 132)

svečane povorke¹³ Krležine knjige iz svoje biblioteke, a Željko je Jerman snimao akciju fotoaparatom, ali (s razloga treme!)¹⁴ i bez filma. Ipak, konceptualna se igra onodobnoga sprovoda, izgleda, i nije ticala.¹⁵ Ne treba zaboraviti da su u zagrebačkim prvim 1980ima važni i veći sprovodi bili društvenim događajem¹⁶ (velegradsku je društvenost i štih hrvatska republička metropola, koju godinu poslije olimpijadskoga Sarajeva, stala zadobivati istom s Univerzijadom). Nedokučivost se političke CK događajnosti napose manifestirala unutar linijski pravocrtne zgrade *Kockice* na Savi, a osobitu društvenu izuzetnost Zagreb zadobivao i pohodima nad Dubravkin put i razgovorima na, ne baš dokučivu – Krležinu Gvozd. Kao i u slučaju drugoga jednog dvora, onoga beogradskoga i Jovanke Broz, Gvozd je, zapravo, bio dvor – Belin. Njezina iluminacija i – teatar:

!...! Bela je najviše izliterarizirala svoj Gvozd. Bela je Gvozd izmislila. Ona ga je stvorila. Ona mu je našla njegovu geografsku točku u topografiji zagrebačkih "posebnih mjesta", važnih mjesta, pa čak i nedokučivih mjesta.

Gvozd je zvonio svojom naročitom aliteracijom.

Zatim – odjekivalo je nešto iz tog Gvozda kao od mjedi.

!...! Ona je režirala kulisu dvorca povrh grada. Ona je htjela da se još jednom ponovi prastara priča iz davnine: veliki majstor i nedokučivi čudak, zagonetni mag negdje povrh grada, negdje gore, kao u nekom dvorcu kamo se ne stiže izravno nego samo preko veze, pouzdane veze, preko dojave, pitanjem – a odgovor se iza pitanja ne dobiva odmah, obavezno se čeka. I uvijek je dobro i efektno za Gvozd i za sve koji se njima bave, koji za njega žive, dišu, za njim uzdišu – ako se ne zna kakav će biti odgovor. Ako je neizvjesno.¹⁷

Možemo govoriti o određenom koncu i početku. Da: (*pred*)koncu i (*post*)početku. Riječju, naše postmoderne 1980e (a koje iznjedriše i fenomen srednjoeuropejski) događajno

¹³ B. Stipančić, u ulomku: *Hommagi i antihommagi*. Str. 27.

¹⁴ *Akciju je trebao fotografirati Željko Jerman, prvo pred mrtvačnicom, a zatim kod rake. Situacija je bila neugodna i osjećajući neprikladnost svog angažmana u trenucima pijeteta, i umjetnik i fotograf su imali tremu pa je od dokumentacije ostalo tek nekoliko neupotrebljivih fotografija. (Bilješka pod ³² u istom, str. 28)*

¹⁵ Kazuje i akciju komentira – B. Donat: "*Drkanje*" vibratora protezom umjesto rukom posve je bezopasno. *!...! Umjetnost živi od stvarne krvi, opasnosti koja nudi posljedice. Svaka čast hrabrim dečkima, ali onanija je pubertetska pojava. Podsjećam da je to bila igra koja se onda nikoga nije ticala, pa ne znam zašto bi se mene danas nešto takvo ticalo. (U razgovoru: O Kastorima, performerima i zenitističkim večernjama. Str. i <http://>)*

¹⁶ Provincijalitet se (i onaj – službujući) razotkriva i sprovodom Bele Krleža. Svjedoči J. Puljizević: *Enes Čengić je sjedeći u svom "Volvu" parkirano točno nasuprot mrtvačnice prvog elitnog razreda, već od jedan poslije podne, a sprovod je bio sat i pol kasnije, iza "Soferšajbe" budno motrio tko na sprovod dolazi i pomno zapisivao svakoga poznatijeg došljaka, naročito ako je bio iz književnoga svijeta, a posebno iz političkog miljea, upisujući u svoj tefer je li stigao s buketom ili vijencem, a kasnije s traka na vijencima prepisivao poruke i posljednje pozdrave mrtvoj glumici... Pitao sam ga zašto to radi... To hoće Stari da zna! – odgovorio mi je, a ja nisam vjerovao da mu je Krleža dao takav morbidan nalog *!...!* Navikama je tada Zagreb bio provincijalan jer nije se od trenutka Beline smrti govorilo o njezinim predstavama i ulogama, ali se u povodu njezine smrti govorilo o Belinom sprovodu kao o velikoj društvenoj predstavi *!...!* (Njegov obračun – I. Str. 107.) Ne treba zaboraviti ni da se činjenica sprovedne povorke Belina pogreba koja polazi iz Hrvatskoga narodnog kazališta nije više nikad ponovila.*

¹⁷ Isto, str. 112-113 i 113.

započese sprovedno, naime: s najvećim televizijskim prijenosom u stoljeću, s nepreglednom sprovednom kolonom u veleoprebu Brozovu (Sovjeti, naime, nisu prenosili američki svemirski podvig spuštanja i prvih korakā čovjeka i Amerikanca po satelitu nam Mjesecu), tako da je taj sprovod habsburških dimenzija¹⁸ u kojem koraca 215 državnih izaslanstava (na Kennedyjevu ih je bilo tek 67) i s televizijskim prijenosom koji emitira 66 mreža iz 44 zemlje, bio najreprezentativnijom, ne samo *postmortem*, nego je bio i jednom od prvih *postmodern* – prezentacija. I, ne tek uzgredice, dodajmo: za teatrologa Jana Kotta termin *postmodern* upravo i glasi – *post-mortem*.¹⁹ A budući da je to pisano siječnja 1980., a ukoričeno u knjizi koja se prema njegovu eseju o Kafki *Klatka szuka ptaka* prevedeno naslovljava *Kavez traži pticu*, uzgredno možemo i prethodnu (*predpost*)modernu epohu, napose socijalističku nam dekadu 1970ih, upravo tim naslovom (koji je i najkraći Kafkin aforizam) imenovati, za razliku od onomad nadolazeće dekade kojoj više priliči kontra geslo, primjerice: *ptica traži kavez*. Uvuklo nam se bilo to nadošlo novo *postdoba*, a koje smo tražili i za kojim smo nemalo žudjeli, a koje je sve to više bivalo i vremenom nestalnim, vremenom – melankolije. Ili: podosta se sanjala i prizivala Europa, a krasnoslovlila – *Mittleeuropa*.

Usud, s pojasa: Doista: što je tā i takva Srednja Europa (bila) nama i što smo mi nismo (bili) njoj? U susljednom slalomskom manevru kroz mozaik raznih navoda o Srednjoj Europi i pojmovnoj posebnosti iste, napose o epohnom oživljavanju srednjoeuropskih identitetā koje se javlja u *pojasu malih nacija* (kako to nazva Kundera u svome slavnom ogledu, pak tu činjenicu i *masnim* podvlači),²⁰ a koje je, oživljavanje svega srednjoeuropskoga, vrlo tema i nemali identitetni prinos (pa i naših) 1980ih, gornji je ispodnaslovni citat tek na prvi pogled i netipičan citat. Jer i taj krasnoslov filozofa Despota, taj časopisni zapisak *snoviđenjski*, a *rasapom* čak i proročanski, zapisak je iz neke *tragične* nemogućnosti jedne *male* srednjoeuropske pozicije, iste one koju *podvlači* i Kundera. Danas kada je vladalački Zapad sprovedenom vesternizacijom Srednje Europe (a povijesno-politički *baš* i, kaže – balkanizacijom)²¹ poništio gotovo pa i svu osobitost onoga *mitteleuropejskoga* (tako: judaizam, katolištvo / katolicitet i politički katolicizam, ali i protestantizam kao i povijesnu povezanost *s jednim većinskim pravoslavnim*

¹⁸ “Demokratska Federativna Jugoslavija” je u praksu pretvorila onu onu veliku “možebitnost” habsburške povijesti. Maršal Tito je bio posljednji Habsburgovac: vladao je s osam različitih naroda /.../ (A. J. P. Taylor u epilogu: *Narodi bez dinastije*. Str. 324)

¹⁹ Usp. J. Kott u eseju: *Kraj nemogućeg teatra*. Str. 164.

²⁰ *Podvlačim: malih nacija*. – piše M. Kundera i nudi definiciju: /.../ mala nacija je nacija čije samo postojanje može u svakom trenutku doći u pitanje; mala nacija može nestati i ona to zna. (cit. prema: *Tragedija Srednje Europe*. Str. 298 i 299 = u izboru 1998. Str. 200) U engleskom prijevodu (“The New York Review of Books”. Volume 31, Number 7, April 26, 1984.), iz kojega je preuzet i časopisni hrvatski – nema prvoga dijela izvornoga naslova iz 1983.: *Únos západu aneb Tragédie střední Evropy*, tj. *L’Occident kidnappé ou la tragédie de l’Europe centrale*.

²¹ *Balkaniziravši je, Srednju su Evropu izručili prvo Nijemcima, a onda Rusima. /.../ Kad je Roosevelt išao Staljinu u Jaltu imao je u taški jedan pravedan plan za uređenje granica, dakle takav koji je slijedio crte etničkih razgraničenja. Suradnici su mu ga stavili u tašku, ali on ga je zaboravio izvaditi i pristao je na sve. (G. Konrád u poglavlju: *Dobro je putovati*. Str. 277 = u izboru 1998., str. 174). Na balkansku temu evo i jednoga navoda našega slikara: *Beč je htio protegnuti Europu do Soluna, umjesto toga, Pariz i London, protegli su Balkan do Maribora.* (J. Kljaković, *Krvavi val*. Str. 16. Na citat upozorio B. Donat u: *Slikar kao romanpisac*. Str. 1105)*

narodom,²² te *lingua franca* komunikacijskoga njemačkoga, iracionalnost, barok, glazbu, Biedermeier, napose – Habsburge), kada je tu *srednju* posebnost europski Zapad preobrazio u puki tranzicijski identitet, zapitati se je o usudu, pa i kulturnom, toga *pojasa* nejakih nacijā, ali i prostora, kako jakoga i mnogoga nacionalizma (uključiv i ondje nastali cionizam), tako i one ondje tako prisutne *nadkulture nadnacionalnoga* (ili *hinter-nacionalnoga*).²³ Ili, promisliti je i promišlju spisatelja: *Srednja Europa nije država: to je kultura ili sudbina*.²⁴ Svakako, kultura i / ili sudbina nekih paralelnih svjetova.

*Susrevši se s bratom nakon smrti oca, visokog carskog, kakanijskog, činovnika, Agata, glavna ženska osoba Musilova romana Čovjek bez svojstava, izgovara presudnu rečenicu upućenu bratu: Nisam znala da smo blizanci. Tom rečenicom opisan je početak imaginarne povijesti Srednje Europe kao mjesta množenja paralelnih svjetova.*²⁵

Te paralelne svjetove nemalo je množio i Krleža. Kako stihom i rečenicom, tako replikom i didaskalno.

Marijaterzijanski, ampir i bidermajer. /.../ Živa, banalna i glasna konverzacija na odlasku, od koje se čuju samo pojedini uzvici, nerazgovijetne riječi i smijeh, sa mnogo njemačkog, agramerskog teksta: Küß' die Hand, presvijetla! Ljubim ruke! Servus! Doviđenja, ekscelenc! Preporučujem se, moj naklon, auf Wiederseh'n, grüss dich Gott! Adieu! Sluga sam pokoran, illustrissime! Moj najdublji naklon, laku noć! Servus, grüss dich Gott!

*/.../ Još odmah u početku čuo se iz pozadine klavir: 'Geschichten aus dem Wienerwalde', valcer od J. Straussa, ali je naglo prestao. Sva gospoda uglavnom u fraku, dame u večernjoj gali. Gdjegdje po koji banksosavjetnički salonrok. Oficiri svi u vafenroku, laku i Pejačević-hlačama.*²⁶

Krleža nije samo likovima i mjestima radnje svojih književnih djela smješten u razne dijelove Srednje Europe (tako: u Zagreb i zagrebolike gradove,²⁷ u panonsku provinciju, pa

²² K. Poiman, *Historijske posebnosti srednje i istočne Europe*. Str. 33. Autor tvrdi da se kod srednjoeuropskih zemalja na razini političke povijesti radi o "uvijek značajnoj ako ne i bitnoj" povezanosti – /.../ tih zemalja s narodima grčkog kršćanstva ili s njihovim državama. Tako definiranoj srednjoj Europi danas pripadaju Finci, Estonci, Letonci, Litvanci, Poljaci, Česi, Slovaci, Austrijanci, Mađari, Slovenci i Hrvati, te jednim dijelom Nijemci. (Isto)

²³ *Pojam hinter-national rabi praški pisac Johannes Urzidil kada govori o Srednjoj Europi kao hinter svijetu, svijetu iza nacija, zanacionalnom i nadnacionalnom entitetu, svijetu u kojemu na barem jednoj od razina, pojedinac nije znao kojoj naciji pripada u takvom multietničkom i multinacionalnom kontekstu.* (N. Petković u ulomku: *Subjekt postkolonijalne teorije: na putu k zaključku*. Bilješka pod ³³. Str. 92)

²⁴ Kundera, nav. dj. str. 297 = u izboru 1998. str. 198. Glede *sudbinskoga* u Srednjoj Europi, Kunderino – *ondje se koncentrirala drama Europe* (Isto, str. 291 = u izboru. Str. 190) – misli na razdoblje real-socijalizma s bunama i tragičnim događajima u Mađarskoj, Poljskoj i ČSSR-u, a glede *kulture*, pa i u *najtragičnijem razdoblju* od 1945., na svim područjima, od filma do filozofije, tamo se ostvaruju, piše – *vrhunski dosezi europske kulture* (Bilješka pod ². Str. 291. = u izboru. Str. 191). Kundera pored mnogih osoba književničkih u osobitosti srednjoeuropske literature bilježi i napose dragu mu *postproustovsku i postjoyceovsku estetiku romana* s Kafkom, Hašekom, Brochom i Musilom (Bilješka pod ¹¹ str. 300. = u izboru, 201.).

²⁵ I. Rogić Nehajev u poglavlju: *Krumpiri, torte i blizanci bez oca*. Str. 143.

²⁶ M. Krleža, *Gospoda Glembajevi*. (Čin prvi: uvodna didaskalija)

²⁷ Z. Kravar u ulomku: 2. Str. 46.

sve do Beča, Budimpešte i Galicije, ali i sve do imaginarne Blitve i Blatvije),²⁸ nego on, i bez obzira na esejističku filozofičnost svoje književne prakse koja nalikuje literaturi Bečkoga kruga,²⁹ tematski i kontekstualno jest srednjoeuropejac, i to gotovo posvema. I teško bi to itko i mogao opovrgnuti. Osim, naravno, njega samoga. Tu kategorizaciju on nije priznavao. Naime, kada Matvejević spomenom *centralno-evropskog kompleksa* kuša Krležu razgovoriti na temu onoga što kritičari – strani a i domaći – nerijetko ističu, tj. spominjući *zajedničke karakteristike izvjesnog broja pisaca Centralne Evrope poput Kafke, Rilkea, Sveva, Adya, Hofmannsthala, Trakla, Brocha, Musila, Krleže...* (*Krležino široko čelo počinje se mrgoditi čim mu se spomenu slične kategorizacije*),³⁰ pa će on izrijeком da je taj tzv. *literarni centralnoevropski kompleks fantom*,³¹ tek puka formula za nazoviliterarne fikcije koje se po potrebi političkog oportuniteta primjenjuju na raznovrsne motive, da bi se dokazalo kako se *mythos Beča još uvijek nije ugasio*.³² K tomu, a na istu temu, Krleža će još o svome junaku: *Ako je riječ o nesretnom Filipu Latinoviczu, on dolazi od fauvizma, dakle izdanka Ecole de Paris, a ne iz Centralne Evrope*.³³ Možemo li Krležinu protimbu ideji i kompleksu srednjoeuropeizma vezati uz njegovo *južnoslavjanstvo*? Stoji li ono, s propašću Jugoslavije izrečeno, da, zapravo –

*!...! Jugoslavija povijesno i znači anti-Europu, njezino je postojanje vezano za uništenje Srednje Evrope, odnosno odvajanje Slovenije, Hrvatske i u drugom kontekstu, Bosne i Hercegovine, od bivšeg austrijskog, i "reakcionarnog" i "katoličkog" imperija i vezivanje za prirodne i zdrave energije južnih Slavena?*³⁴

Možemo li Krležinom pitanju Srednje Evrope, baš kao i kontra-pitanju mu Balkana, pristupiti tek kao *determinatoru Krležinih diskurzivnih taktika*?³⁵ I s mladenačke ljubavi

²⁸ B. Škvorc u ulomku: *2.1. Pitanje Srednje Evrope*. V. Str. 63.

²⁹ Isto. Također: Kravar u nav. dj. (na istom mjestu) nabraja razlikovne vrijednosti srednjoeuropskih književnosti. Još je i ova: *Srednjoevropski pisci, napisao je Kiš u jednom fragmentu, osuđeni su da vuku za sobom klavir i mrtvog konja !...!. Poput arke, klavir sadrži baštinu zapadne umjetnosti, dok mrtvi konj označava naslijeđe lokalnih "bitaka i poraza", "reči i melodije nikom izvan tog jezika razumljive"*. (M. Thompson u poglavlju: 33 (1983). V. Str. 344)

³⁰ P. Matvejević u poglavlju: *IV. U evropskom krugu...* Str. 111.

³¹ M. Krleža u poglavlju razgovora: *IV. U evropskom krugu...* Str. 112.

³² Isto, str. 113.

³³ Isto, str. 119.

³⁴ D. Katunarić u ulomku: *Povijesni ekskurs: Kundera ili Brodski*. Str. 218. Autor fusnotno i nastavlja: *Prema romantičarskoj zamisli osnivača Jugoslavije, paradoksalno, mahom Hrvata, to je značilo dati prednost "rasnom", "krvnom", "slavenskom" principu udruživanja nad kulturnim i nadnacionalnim*. (bilješka pod ¹ na istom mjestu) K tomu: *sredinom 1980ih Srbija i nacionalna joj javnost – !...! modu su Srednje Evrope doživljavali kao još jedan njemački poduhvat, koji su, kako se moglo i očekivati, prihvatili perfidni Slovenci i Hrvati, a s ciljem minimiziranja postignuća srpske pravoslavne kulture*. (M. Thompson u poglavlju: 4. u *zapadnoj Mađarskoj*. Str. 37)

³⁵ Usp. dio naslova koji u poglavlju svoga doktorskoga radu koristi spomenuti Škvorc (nav. dj. Str. 57).

(*pubertetski snovi o dalekim sjevernim krajevima*),³⁶ melankolično žudeći za Nordijcima,³⁷ baš kao i u avanturizmu prvotnoga i dezerterskom dragovoljstvu opetovanoga odlaska u ratnu Srbiju za ludoviceumskih proljetnih ljetā, Krleža realizira, snovito ili zbiljski, onaj intimni egzodus iz zavičajnoga srednjoeuropeizma nevoljene Monarhije. Nekoliko godina kasnije precizira kako mu hrvatski prostor ima –

*!...! tragičan pečat periferičnosti malenog naroda koji nije ni u Centralnoj Evropi ni na Balkanu. U najneposrednijoj blizini Ravenne i Venecije, vezana s renesansnom rimskom crkvom, provincija baroknog Beča, najzapadnija provincija balkanska, urasla geografski u industrijalnu i dekadentnu Evropu, Hrvatska je zanimljiva tema za studij kulturnohistorijskog problema: kako se sudaraju kulturne komponente i kako nastaju mrtvi prostori, za Evropu bez značenja, a za nas bez rezultata.*³⁸

I kolikogod da se Krleža za neku posebnu srednjoeuropejskost idejno i svjetonazorski odveć ne vezuje, pa tako, primjerice, u eseju *Evropa danas*, 1933., među navedenom kolikoćom europskih imenā koje je *vrla* Europa vrlo prezrela (Giordano Bruno, Voltaire, Bakunjin, Hercen, Mickiewicz, Chopin, Petőfi, Heine, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Gauguin, Tolstoj, Van Gogh), zapravo i ne spominje neka izrazito srednjoeuropska, njega cjelina Europe u mnogome (pa i u onome anti-) pogledu *temo*idejno baš i temeljno zanima. U eseju koji je *kulturnohistorijsko-politička varijacija na galilejsku temu*,³⁹ a zbog kojega je posljednji broj “Plamena” 1919. i *zapljenjen, a časopis nakon toga zabranjen*,⁴⁰ autor pjesnički zaključuje:

*Evropa je ratujući kolonizirala, Evropa je pacificirala, Evropa je paktirala. Evropa je, ludujući strastveno, slijepo posumnjala u svoje ideale. Evropa je klonula i, na kraju !...! Evropa je prestala da bude Evropom.*⁴¹

Hans Magnus Enzensberger, njemački pjesnik i angažirani intelektualac, u govoru na Sveučilištu u Københavnu povodom dodjele jedne od brojnih europskih nagrada za kulturu

³⁶ Krleža, *IV. U evropskom krugu...* Str. 135.

³⁷ *!...! iz nordijske beletristike progovorila je bezimena evropska periferija, a to je i nama širilo krila vlastitih opažanja. Uklete ljubavi, pakleni brakovi, utuljene čežnje, propale egzistencije, otrovana mladost, prokletstvo zakulisnog obiteljskog pakla, smiona snivanja o slobodi potisnutih ličnosti usred palanačke čamotinje, proplamsaji plemenitih nadahnuća, u čitavom strindbergovskom repertoaru prikazala nam se na početku kao u ogledalu naša vlastita književna problematika. Nad tom literaturom stojim i danas sentimentalno kao nad dragim grobom !...!* (Isto, str. 138)

³⁸ M. Krleža, *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*. Bilješka pod ³, str. 137. U ukoričenom izdanju ovoga eseja za prvu knjigu sabranih djela 1932. (časopisni je izvornik iz 1921.) i u ponovljenoj nakladi 1933. navedene su rečenice dio vrlo opširne fusnotne napomene, što u izdanjima od 1953 više nije slučaj. = u izdanju 1963. Str. 210.

³⁹ / M. Krleža /, *Napomena*. V. str. 615. Autor ovo napominje za ponovljeno izdanje Biblioteka nezavisnih pisaca, Zagreb 1932., dok se u izdanju sabranih djela Zora, Zagreb 1972., esej *Eppur si muove* i podnaslovno datira: (1919-1938-1961.).

⁴⁰ Isto mjesto.

⁴¹ M. Krleža, *Eppur si muove*. Str. 221.

žestoko je napao Europu, a time potaknut naš Žarko Paić primjećuje kako Krležin tekst *Evropa danas* iz 1933. godine i tekst Enzensbergera o Europi iz 2011. govore upravo isto, to jest da *postoje uvijek dvije Europe – Europa banaka i dekadentne elite kao i ona Europa s ulice, potlačena i uzvišena u svojem otporu*. U te dvije radikalne kritike Europe, iz dvije udaljene epohe, tek je razlika odakle zemljopisno dolaze, tj. *u tome što Enzensberger pripada tzv. jezgri Europe, a Krleža njezinim rubovima*.⁴² A rub je, kao krajnji dio neke površine, baš kao što maloprije citirani Kundera govori za *malu naciju (čije samo postojanje može u svakom trenutku doći u pitanje)*, vazda sklon i – nestanku. K tomu, Kundera nastavlja: *mala nacija može nestati i ona to zna*. I Krleža isto zna, ali na istu rubnost (enciklopedijski) tvrdo – ne pristaje.

Kundera svoj esej o Srednjoj Europi završava onako kako ga i započinje, naime – motivom teleksa koji je ravnatelj Mađarske novinske agencije studenoga 1956. pred sovjetskom topovskom paljbom iz obrušavajućeg ureda odaslao u svijet: *Umiremo za Mađarsku i za Europu*. Time je podcrtao mnogome srednjoeuropeizmu dragu, a tragičnu temu *rubu* spram jezgre (u smislu *rubu* i *entuzijizam za Srednju Evropu bio je predznak kolapsa sovjetskog komunizma*),⁴³ temu žrtve, a onda svakako i smrti. S toga je smjera i ono što Danilo će Kiš reći o Gulagu, naime to da je i Gulag zapravo srednjoeuropska, a ne sovjetska tema:

Pošto se u mojim ranijim knjigama fašizam već pojavljivao, osećao sam kao svoju obavezu da pišem i o komunizmu kao o drugoj velikoj tragediji dvadesetog veka. A to nije sovjetska tema već srednjoevropska, jer su Evropljani bili oni revolucionari koji su otišli na hodočašće u treći Rim, a tamo su ih pogubili.⁴⁴

To bi bilo još jednom potvrdom da vrijedi ono Kunderino da je Srednja Europa u svojoj vazda održivoj nedržavnosti, tek *kulturom*, ali i – *sudbinom*.

Tečevine, s meteorologijom: No, dakako, prije *Srednje* prvo je bila – Europa. Neobičnost *Homo europeusa* suvremeni njemački filozof i esejist, a prizivajući minuloga i modernoga francuskog pjesnika (Sloterdijk – Valéryja), vidi kao čovjeka koji se *ne definira ni rasno ni kroz jezik ili običaje, već kroz želje i kroz raspon volje*,⁴⁵ europejstvo mu je vazda to htijenje volje, vazda i oruđe jedne politike maksimuma (nerijetko s vjerom u pripadnost izabranom narodu, a s koje se vjere kolonijalna misija pojedine europske države i nadahnjuje). Valéryju nakon *Svjetskoga* rata, 1920ih, europejskost nekoga naroda čine tečevine simbolizirane imenima Rima, Jeruzalema i Atene. Pripomenuti je da je značaj tih gradova prvi put sjedinjeno utjelovljen *osobom* jednoga Židova iz Cilicije, a rimskim građaninom grčkoga jezika – Pavlom iz Tarza (*velikom figurom antifilozofije*)⁴⁶ i militantnim utemeljiteljem onoga univerzalizma koji

⁴² Ž. Paić u ulomku: 5.2. *Ustavno domoljublje ili kozmopolitizam?* Str. 172.

⁴³ Thompson, nav. dj. Str. 36.

⁴⁴ D. Kiš u razgovoru: *A világ egyetlen jugoszláv írója*. Cit. prema: *Jedini jugoslovenski svetski pisac*. Str. 273.

⁴⁵ Ovaj je *kurziv* iz Valéryjeve rečenice u odlomku koji navodi P. Sloterdijk (*Falls Europa erwacht*. Cit. prema: *Ako se Europa probudi*. Str. 33.) Autor fusnotira i vrelo: Paul Valéry, *La crise de l'esprit*, u *Variété 1 et 2, Paris 1924, pretisak u Variété 1 et 2, Paris 1978, str. 19*. Bilješka pod ¹² na istom mjestu.

⁴⁶ A. Badiou, *Saint Paul* u prijevodu i poglavlju: *II. Tko je Pavao?* Str. 28.

postaje kršćanstvom, kako ga, Pavla, mega djelotvornošću usporedivoga i s figurom partijskoga militanta Lenina, posvema antireligiozno tumači Alain Badiou). Sa svetim se Pavlom snažno legitimira nežidovska frakcija krštenikā, a nastupa i ona cjelosvjetski posvemašnja neuvjetovanost (rodom, staležom, spolom) – *iskrsnuća kršćanskog subjekta*,⁴⁷ uprav kao što se i začinja, a u prijeporima doktrinalnih kontroverzija prvih općih koncila i formira posvema novi (troosobni) pojam Osobe, pa taj (s bogoslovne potrebe definicije jedne Božje biti u tri osobna nositelja) biva i temeljem zapadne ideje personalnosti sve do današnjih dana (kadšto se u pokretu koji se protivi specizmu, što će reći: diskriminaciji na osnovi vrste, pojmom osobe tretira i animalni svijet).⁴⁸ A budući da *osoba*⁴⁹ proishodi iz kazališno-izvedbene terminologije, iz termina za obrazinu (masku), a potom i za ulogu u teatru Grkā i Rimljanā, misliti je i o kazališno-predstavljačkom ishodištu svega zapadnjačkoga personaliteta. Zamjetan je *istodobni postanak Povijesti i Osobe*,⁵⁰ pak onda –

*Nije slučajno da je prvi autor jedne filozofije Povijesti – Civitas Dei – bio također i prvi autor jedne biografije vlastite osobe: Confessiones.*⁵¹

Ako su Osoba i Povijest s istodobna početka, jesu li svezani i zajedničkim svršetkom? Istom s *kraja povijesti*, koji je nastupio prvih 1990ih⁵² (a koji smo, po svojoj prilici, i preživjeli!), možemo se nadati i niječnome odgovoru.

Za europsku će pak identitetnost onome pokladu koji skrbe imena triju spomenutih slavnih povijesnih gradova, veliki Europejac Denis de Rougemont pridodati i nezaobilazan (judeo-kršćanski) prekid s cikličnim konceptom vremena, dakle ideju povijesti i napretka te (kršćanski) inkarnacijski učovječaj Boga, dakle pozitivan stav spram svijeta tvari, istraživanjā i spoznaje materijalne zbilje. De Rougemont (teoretičar ljubavi-strasti⁵³ i *pustolovine* zapadnjaštva, moralom i *angažmanom*⁵⁴ zdušni protivnik državā-nacija, a pobornik Europe kao federacije regija)⁵⁵ također podsjeća da Europa baštini i iz drugih tradicija: doktrinu

⁴⁷ Isto, str. 29. Riječju *iskrsnuće* hrvatski prevoditelj tvori prevedenicu za autorov – (*ré*)*surrection* subjekta. Još: *Upućujući svoje spise, Pavao uvijek podsjeća na činjenicu da je ovlašten govoriti kao subjekt. A on je tim subjektom postao.* (Isto, str. 28)

⁴⁸ Pravni status osobe i onima koji ljudi nisu zagovara se i u našoj sredini, pa tako Z. Čiča, etnolog i povjesničar te aktivist za prava životinjā, piše – /.../ *da su ne-ljudi kao individue u svojim društvenim strukturama jednako važne osobe za zajednicu kao i ljudi ljudima u humanim zajednicama.* (*Rječnik i oslobođenje: specizam u našem govoru.* = <http://>) Temi i zagovoru pridonosi i prijevod djela – J. Dunayer, *Speciesism* (usp. *Specizam*).

⁴⁹ *Grčka dijalektika i rimski juridizam, katalizirani kršćanskim zahtjevom, proizveli su odlučujuću riječ.* (D. de Rougemont, *L'Aventure occidentale de l'homme*. Cit. prema ulomku: *Geneza ljudske osobe*. Str. 53)

⁵⁰ Tako jedan ulomak u *istom* naslovljuje D. de Rougemont (*Istodobni postanak Povijesti i Osobe*. Str. 94)

⁵¹ Isto, str. 95.

⁵² Usp. F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*. U prijevodu: *Kraj povijesti i posljednji čovjek*.

⁵³ Usp. D. de Rougemontov *L'amour et l'Occident* i *Les mythes de l'amour* i u njihovim hrvatskim prijevodima.

⁵⁴ *Bitno nagnuće njegove uznemirenosti – a moramo se sjetiti da je on iskovao izraz “angažman” (Sartre ga je uzeo od njega i na pogrešan način interpretirao), bila je moralna a ne moralistička.* (L. Durrell, *Denis de Rougemont*)

⁵⁵ U pogovoru uz prijevod *L'Aventure occidentale de l'homme* prevodilac F. Cetinić navodi i dio govora što ga je u Dubrovniku s predsjedničke pozicije na godišnjoj skupštini AEFM-a, Association Européenne des Festivals de Musique, 20. - 24. 10. 1974., održao inicijator te asocijacije – D. de Rougemont. Kaže: Regije, federalizam, samoupravljanje, već

dobra i zla iz perzijske, shvaćanje ljubavi iz arapske, a mistiku iz vlastita keltskoga nasljeđa. A nije zanemariv ni gradbeni prinos herezā temeljcima duha Europe, a onda ni ona, s takvih nazorā, proizašla – figura viteza i s njom svezano pitanje časti (s obvezom dvoboja do u 19. st.). Upravo je de Rougemont –

!...! upozorio na dodirne točke viteške ljubavi i krivovjerja katara i albigenza na jugu Francuske. U dvorskoj kulturi nastalo je štovanje žene kao temeljna značajka europske uljudbe, koja se ne pojavljuje ni u jednoj drugoj kulturi. !...!

Taj pojam svjetovne čednosti odredio je mentalitet Europljana i postao polazištem njegovih neuroza o kojima su pisali Sigmund Freud, Herbert Marcuse i drugi.⁵⁶

Europskost je zacijelo, k svemu rečenome, i u nezaobilaznoj *ingenioznosti* kategorijā viteštva, časti i čedne ljubavi. Riječju, i u onom koji s naslova *ingenioso* i jest: *hidalgo* ili *caballero* – vitez don Quijote od Manche. A Tzvetanu je (Cvetanu) Todorovu, bugarsko-francuskom teoretiku, za europski identitet još nužno i prijelomno ono *stoljeće prosvjetiteljstva*, ponajviše s pojmom autonomije, a po kojemu je pojmu – *svako ljudsko biće sposobno samo spoznavati svijet i odlučivati o vlastitoj sudbini*.⁵⁷ (Uzged: George Steiner, prototip intelektualca europskoga kova, ne može zamisliti – *ni sat života bez bogatstva Europe, bez njezinih kafića, na primjer, pa pledira za moguću metafiziku kafića, kojih da je od Lisabona do Odese i Kijeva, ali ne i u Moskvi*).⁵⁸ Svesrdnim i optimističkim zagovorom legitimiteta pluralizma (religijā, kulturā, vlasti) Todorov trima vrelima identiteta Europe – Ateni, Rimu i Jeruzalemu – dodaje *imena Londona i Pariza, Amsterdema i Ženeve, Berlina i Beča, Milana i Venecije*.⁵⁹ Sloterdijk će i drugačije, radije o europskosti onoga imperijalnoga. Riječju, bît mu je Europe onaj prijenos duha Imperija carskoga Rima, i to počam od ranoga srednjovjekovnoga europskog početka pa sve do *Rimskih i Maastrichtskih ugovora iz 1957. i 1991.*,⁶⁰ pa su mu u povijesnome tijeku kroz 1500 godina, prenositelji i (re)in scenatori imperijalne ideje –

*!...! rimski biskupi na samom početku, Karolinzi, Otoni, Staufferi u slijedu, zatim Habsburzi u svojim austrijskim i španjolskim linijama, nadalje misionarski redovi, britanski pustolovi-kapitalisti i trgovci ljudima, Burboni i ruski carevi, te naposljetku car i karizmatički uzurpator moderne Napoleon I., Wilhem II., Lenjin i Hitler.*⁶¹

su dvadeset godina ključne riječi današnje Jugoslavije – kao što će to one biti i sutrašnje Europe, pa spominjući genius loci i Placu te Lovrijenac i duh Hamleta nastavlja: Sve tragične dileme naše Europe nalaze na ovom mjestu svoju ilustraciju. Deviza grada je Libertas, doktrina države Samoupravljanje. (Pogovor. Str. 196)

⁵⁶ I. Pederin, *Rođenje Europe iz duha katolicizma i hereza, crkvenosti i viteštva*. Str. 83.

⁵⁷ T. Todorov, *La peur des barbares*. U prijevodu i poglavlju: 5. *Europski identitet*. Str. 177.

⁵⁸ *U Moskvi, međutim, nikad nisam vidio kafiće, ali Moskva je već početak Azije, velike Azije.* (G. Steiner u razgovoru: *Gradanski rat i suton Europe*. Str. 22.) Glede razgovora se bilježi: *Prikupili Isabelle Albaret i Oliver Mongin*. (Bilješka u istom. Str. 21)

⁵⁹ Todorov, nav. dj. Str. 177.

⁶⁰ Sloterdijk, nav. dj. Str. 37. Čak: *Opcijom za Strassbourg uspjela je ideologija Zapada koja je težila vrelima rimokatoličkog blagoslovljenog franačkog jedinstva, posve onako kako su naložili kršćanskodemokratski ideolozi pedesetih godina !...!* (Isto, str. 41)

⁶¹ Isto, str. 43.

Elem, ako bît Sloterdijkove Europe i jest – *angažman u imperijalističkoj tisućljetnoj commedii del arte*, za ono zemljopisno središte kontinenta, koje se rado i melankolično odaziva na ime *Mitteleuropa*, maksimalizam volje i politike, baš kao i imperijalna reinscenacija, uopće i nisu na djelu. Tâ je središnjica kontinenta vladalačkom Zapadu i jedna *kulturalno* novootkrivena zemlja, zemlja mnogih pokrajinâ, neka vrst egzotične – *krajine*. Tamo, naime, podno Alpa i Karpata, zapadno od Rusâ, a južno i istočno od Nijemaca, u moru Panonije, tamo gdje vijuga tók one rijeke koja se, počam od izvora, naziva Donau, Dunaj, Duna, Dunav ili Dunarea, u nekom prostoru Monarhije, uzduž i poprijeko carstva *čija se himna pjevala na jedanaest različitih jezika*,⁶² u prostoru nostalgije i utopije (pa i kad su kolači u pitanju),⁶³ tamo *onkraj*, tamo žive neka – nesretna društva. A nesretna su valjda i stoga što nisu ni s *njemačkog duha*, a niti s *ruske duše*. Ona su, ako pitamo (i godine 1969. slušamo) češkoga filozofa, zavazda u – *pitanju*:

*Češki jezik ne podnosi “češki duh” ili “češku dušu”, pozna i priznaje samo češko pitanje. /.../ Egzistencije u središtu Evrope ne može biti u “duhu” ili u “duši”, nego samo u pitanju /.../. Pitanje, za razliku od upita, označava stres, ali također i bolećivost i trpljenje, a prije svega skepsu /.../.*⁶⁴

Tako je s njemačkoga obzora *Mitteleuropa interesna sfera i povijesni zadatak*, dok je s glêda ruskoga to područje pojasom usputnih postajâ, istom, manje-više nužno *prolazište, tranzit*.⁶⁵ Pa, ako nas *oni*, nas usputne, *slabe i nevelike*, i ne znaju, *njihovo neznanje* – reći će

⁶² C. Magris, *Danubio*, cit. prema ulomku: *5. Hinternacionalna ili potpuno njemačka Mitteleuropa?*. Str. 22. Još: *Književnici teže da Dunav gledaju gotovo isključivo kao internacionalni, povjesničari pak uzimaju u obzir i germanstvo podunavske Austrije, sa zlatom Rajne što često blista u plavom Dunavu.* (isto, str. 23.) A Rajna, komentira tršćanskoga germanista riječki kulturolog, suprotnost je Dunavu, “*srednjoeuropskoj arteriji*”: *Magris transnacionalni, transkulturalni, neuhvatljivi i ambigvitetni Dunav; kojemu je već na početku sam izvor u pitanju, a ubrzo nakon toga i ime, prikazuje kao potpuni kontrast Rajni, koja je čuvarica uniformne kulture, rase, tradicije /.../* (N. Petković u ulomku: *Subjekti koji putuje prvim razredom: konduktur Magris*. Bilješka ²⁰. Str. 62)

⁶³ *Srednja Evropa ili carstvo kolača* naslov je početnoga ulomka u eseju B. Donata. Usp. *Varijacije na propalu temu*. Str. 257, sl = *Drukčije*. Str. 5 sl), i u kojemu autor uvida *neispitan odnos i povratnu spregu između ljubavi prema kolačima i rasta trgovine u srednjoeuropskim dućanima s kolonijalnom robom (U njima – uz obavezni petrolej, kolomaz, dretvu, bičeve, pergamentpapir, pečatni vosak, modru galicu – počasnio mjesto zauzimaju proizvodi neophodni za slastičarske majstorije /.../ – Isto, str. 262 = Drukčije, str. 14)* Autoru je i kućica Ivica i Marice, za razliku od iste takve u Engleskoj ili Francuskoj, od čajnih kolačića (*/.../ od pusrla, vanili kiflića, išlera, kuglera, orasnica itd.* – Ulomak: *Na tragu Ivica i Marice*. Str. 17), pa preskočimo li malo nostalgiju autorova snovita zanosa (a u kojemu na koncu pridodaje i – */.../ čokoladne kuglere, marcipan, zatim košarice od prhog tijesta punjene kandiranim voćem, ukrase od grilaža, zatim šarenilo licitara, pa dobrih starih paprenjaka i medenjaka /.../ – Isto) Tvrtko Zane alias Donat zaključuje: *Takvi kolači postoje samo u Srednjoj Evropi i može ih snivati samo srednjoeuropejac.* (Isto)*

⁶⁴ Rukopis predavanja što ga je K. Kosik održao u Pragu 1969. uključen je u knjigu njegovih eseja *Stoleti Markéty Samsové*, 1995. Ovdje u prijevodu i poglavlju: *Što je srednja Evropa*. Str. 44.

⁶⁵ *Za ruskog baruna devetnaestog stoljeća, ali i za Gogolja i Dostojevskog, kao i za većinu emigranata u dvadesetom stoljeću, srednja je Evropa puki tranzit, žaljenja dostojno zadržavanje, prolazište kojim prolaze na putu za Evropu, koja za njih počinje tek tamo gdje se nalazi Pariz ili “Rulettenburg”. To je područje nužno zaustavljaliste u kojemu se izmjenjuju konji i žuri se brzo odatle /.../ nikakvo boravljenje i nikada naseljavanje. Istovjetnu izvedenu ulogu igra srednja Evropa u ruskoj politici.* (Isto, str. 53)

i Čeh – naša je krivica.⁶⁶ Nadalje, vratimo li se nesretnoj odrednici, nesretnim je društvima, za razliku od onih sretnih, objasniti će to i jedan Šved piscu Ukrajinu – *prijeko potrebna povijest jer njome nastoje objasniti sebi i drugima svoju nesreću, legitimizirati svoje nedaće, svoju bespomoćnost.*⁶⁷ Sve su to i rubna društva čiji žitelji rijetko i putuju, ali zato, nerijetko, zagledaju u zemljovide:

*Da, Europo, tvoje srce kuca negdje između Dijona i Pariza, a Iberija je tvoja lijepa glava u modroj postelji voda. Tvoj je nezasitni trbuh Njemačka. A ja? Zapravo, mi? Jesmo li mi tvoji bokovi?*⁶⁸

Na zemljovidima se, zagledajući s bokova tê Europe, valjda i (u)kazuje grafija s onim (K. und K-ovskim) – *kojekakvim zaboravljenim lokalnim tvorevinama kao što su Bohemija, Galicija ili Cislitanija.*⁶⁹ Za razliku od Mediteranca ili onoga zapadnijega susjeda, sjedilački žitelj istočne središnjice kontinenta nije baš istraživač prostora, većma je on (kartografski) putnik u vremenu. *Brodski će dnevnik s podaljšega ruba mitteleuropejskoga esejno kazati:*

*!...! Srednja Europa nikada nije iznjedrila velike putnike. Bila je zauzeta putovanjem u svoju vlastitu nutritinu. !...! Taj upadljivo sjedilački život, to puštanje korijena vrlo je vjerojatno plod duboka osjećaja beskućništva u dubljemu, mentalnom smislu.*⁷⁰

Ako je tomu tako, onda doista ima nešto u Srednjoeuropljanā, nešto u dubljemu, mentalnom smislu, što po mnogočemu uopće i nije europsko, to nešto posvema usuprotno mnogim gradbenim figurama europskoga duha, osobnostima koje vazda figuriraju naspram onoga Nepoznatoga, što hoće reći, počam od Abrahama, Odiseja ili Kolumba, figurama – nomadskim, lutalačkim ili pustolovnim. Ima u tomu Kontinentu *središnjemu* nešto *kulturmentalitetno* što jest sjedilačko i nepovijesno, to jest: ciklično, dakle: azijsko. I kao što ni srednjovjekovlje, raširenom mnijenju unatoč, uopće nije kršćanstvom nadisana epoha nego upravo suprotno⁷¹, reći će rečeni Zapadnjak – *istočno razdoblje Europe*, tako je nekako i tâ zemljopisna *srednjost* Europe jedan prostor – neeuropskoga (i mitskoga) Istoka.

⁶⁶ *I dok mi u srednjoj Evropi, slabi i neveliki brojem, iz generacije u generaciju proučavamo Kantove spise i recitiramo Puškinove stihove, oni, snažni i brojni, i ne znaju imena tih o čijim bi djelima u svom interesu cijele Evrope trebali razmišljati. Ali, njihovo neznanje naša je krivica.* (Isto, str. 59)

⁶⁷ J. Andruhovych, *Центральньо-східна ревізія*. Cit. prema: *Srednjoistočna revizija*. Str. 26.

⁶⁸ A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*. Cit. prema: *Brodski dnevnik*. Str. 115. Dugo je bilo diskutabilno gdje je točno geografsko-geometrijsko središte Europe. Kamenu u jednom slovačkom selu na kojem piše *Srce Europe*, konkuriraju ini samoproglašeni dokazi koji to srce smještaju oko Praga ili u Sloveniju, dok pariški Nacionalni institut za geografiju istraživački iskazuje – *!...! da se srce Europe nalazi ondje gdje se sijeku 25 stupnjeva i 19 minuta geografske dužine sa 54 stupnja i 14 minuta geografske širine.* (K. - M. Gauss u poglavlju: *Srce Europe (slovački)*. Str. 123), a što je – *!...! pola sata vožnje automobilom sjeverno od Vilnusa !...!* (Isto). Sve u svemu, čini se – *!...! da je Europa istočnija no što bi netko htio povjerovati i sjevernija nego što govore iskustva s godišnjeg odmora.* (Isto, str. 124)

⁶⁹ Andruhovych, nav. dj. Str. 16.

⁷⁰ Stasiuk, nav. dj. Str. 104.

⁷¹ *!...! dugotrajna obrambena reakcija od revolucijskog fermenta kojeg je u svijet uvelo Evandjele.* (De Rougemont, *L'Aventure occidentale de l'homme*. Cit. prema ulomku: *Od Mita do Povijesti*. Str. 98).

I vrijeme se tu, pogotovo ono socijalističko, odvija puno sporije.⁷² A ona prava (i povijesna) europskost Europe stupa i nastupa s ruba, s *krâja*, znači: s obalâ. Putovalački *smjeronazor* Europe Kolumbova doba, tê jake Europe obalâ, proizlazi i s neuroze, a koja, neuroza, nije tek s potrebe novih trgovačko-začinskih ruta nego je i s vjerskoga, a u smislu ugaonoga temeljca, i nekoga – europskoga poriva, onoga jeruzalemskoga. I neuroza izazvana padom Jeruzalema Europu 15. ~ 16. dvostoljeća čini – *uljudbom putnika*.⁷³ A otkrivača Indijâ (koji se s izborna i zadobivena plemstva piše – *Admiral mora oceanskoga i Potkralj i doživotni namjesnik svih otoka i kopna, koja otkrijem i osvojim ili koja će se kasnije otkriti ili osvojiti u moru oceanskom*),⁷⁴ moguće je, don Cristóbala Colóna, inicijalno čitati s *eurovjerske*, a tek potom i s *eurokolonijske* nakane. Poput gorostasna sveca velike snage a sumnjive autentičnosti,⁷⁵ diva koji je prenosio putnike preko rijeke (od mogućih mu je imena prije obraćenja i ono Offerus ili Offro), pa tako jednom prenosio i malo djetete, sve se čudeći sve većoj težini djetetovoj (koja kao da bje težinom cijeloga svijeta), da bi po prelasku shvatio da je upravo bio Χριστόφορος (u djetetu, naime, otkri Stvoritelja kojega je na ramenima nosio),⁷⁶ i imenjaka mu Admiral čini isto preko *mora oceanskoga*: prenosi (i pronosi) Ime i otkriva novi Svijet (i svu olujnu težinu toga Novoga). To jest: *kristoforskim* je svojim imenom Kolumbo upravo i – Kristonoša, patronskom svom svecu zadaćom posvema nalik – prevozičac Krista,⁷⁷

⁷² *Tko prolazi ovdje zamijetit će da je vrijeme ovdje u manjoj mjeri novac nego na Zapadu. Govorimo mnogo. I vlak je sporiji, i film je sporiji, a isto tako i način obavljanja poslova. Nalazimo vremena za sastanke, imamo kamo ići, imamo se s kim susretati, imamo koga pozvati ako ne želimo ostati sami.* (G. Konrád, *Skica za srednjoeuropski autoportret*. Str. 77)

⁷³ I. Pederin, *Vjerska pozadina putopisa u doba otkrića*. Str. 449. Brojke: *Europska ekspanzija preko oceana ponajprije je bila seoba ljudi. U šesnaestom stoljeću odselilo je oko 240.000 muškaraca i žena iz Španjolske u Ameriku, gotovo isto toliko Portugalaca (mahom mladih muškaraca) u Aziju – i većina ih se nikad nije vratila.* (J. H. Elliott, *Mrtvački ples oko svijeta*. Str. 18)

⁷⁴ Usp. *Prolog* broškoga dnevnika Kolumbova prvoga putovanja (3. 8. 1492. – 4. 3. 1493.), a koji je, *dnevnik*, s izgljbljena izvornika citirao i prepričao dominikanac Bartolomé de las Casas *osim ovoga doslovnog prologa, koji je on* (Kolumbo – op. Z. S.) *kazivao u pero za Kralja i Kraljicu* (C. Colón. Str. 42)

⁷⁵ O svecu kojemu je već 452. god. u Kalcedonu podignuta crkva (živio je i mučen u Samu (Licija) za cara Decija), rječničkom se natuknicom *Kristofor* kazuje: *Negdašnji kršćanski svetac i mučenik. Uklonjen iz katoličkoga crkvenog kalendara 1969. zbog sumnjive povijesne utemeljenosti. (U 16. st. Tridentinski koncil bezuspješno je pokušao da ukine njegov kult.)* (J. Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Str. 170.) Svetoga je Kristofora izvjesno prisuće i u Hrvata: patron je Raba, gdje mu se čuvaju i moći, a također je zaštitnikom šibenske i suzaštitnikom krčke biskupije. Valjda se i s razloga toga još uvijek časoslovi i čita (na 27. srpnja) i u našem službenom *oficiju* (usp. *Božanski časoslov*. Str. 845sl). Naša nam pjesnikinja i hagiografkinja nudi i druge datume: *!.../ spomendan za Zapadnu crkvu mu je 25. srpnja, za Istočnu 9. svibnja, za Koptsku 28. ožujka...* (G. Cvitan, *Kako vidjeti milost*). Još: *!.../ u Šibeniku je navodno njegova ruka, u Rabu lubanja prispjela kao dar 809. godine iz Carigrada. Štoviše, neki izvori navode da je krunu za lubanju darovala bosanska kraljica Elizabeta Kotromanić, udana za Luja I. Anžuvina...* (Isto)

⁷⁶ Pak čuje: *Ne čudi se, Kristofore! Nisi ti samo cijeli svijet nosio na sebi, već i samog Stvoritelja svijeta. Ja sam Isus Krist, kralj* (MG u *ikonografskorječničkoj natuknici: Kristofor*. Str. 354)

⁷⁷ Od mnogih zaštitâ koje su priključene svetačkoj zadaći Kristofora ističu se one – prijevoznikâ, mornara i putnikâ (pogotovo onih na dugim putovanjima), a također i ona od oluje. Sjetiti nam se i filmovanih autopostipistâ hodočasnika u Santigao Compostelu u Buñuelovu *Mliječnom putu* koji, po psokvi na vozilo koje im nije stalo pa tren poslije sletjelo s ceste i zapalilo se, dotrče do slupanoga automobila i u njemu naiđu na prekrasnoga

a u španjolskoj inačici prezimena i – *onaj koji ponovno napučuje*, na što također podsjeća Zapadnjak roda plemenita i stila otmjenoga:

!...! kao što njegovo ime Cristobal prethodi Colonu, tako su i strast za križarskom vojnom i kršćanskim poslanjem prethodili i jedini omogućili, ekspediciju !...!.

*Cilj Colona nije bio, u stvari, osvojiti Ameriku, za koju nikad i nije vjerovao da postoji, već naći put prema Indiji i Kitaju, za koje je vjerovao da su veoma blizu Zapada, preobratiti njihova princa, za kojeg je vjerovao da je Veliki Kan, i donijeti dostatno zlata za plaćanje križarske vojne i tako osloboditi Jeruzalem.*⁷⁸

Posljednji je maurski vladar Granade ishodio da egipatski sultan pošalje jeruzalemske monahe pred kraljicu Izabelu s opomenom da prekine opsadu Granade jer da će u protivnom biti razoren Kristov grob i poklani svi kršćani u Siriji i Palestini. Legenda kaže da je molbi monahā i prizoru kraljičine teške duševne borbe bio nazočan i Kolumbo. Kraljica uspije ne popustiti, pak otpravi monahe s obećanjem potpore od tisuću dukatā godišnje i darovanim velom za sveto mjesto što ga je sama izatkala, a potreseni Kolumbo se zavjetuje da će sva blaga koja donese iz Indije porabiti za vojnu u oslobođenju Svetoga groba.⁷⁹ Zavjet je, ma i legendaran, svakako – viteški, donquijotski, jer se u *veličajnom ludilu Kristofa Kolumba koji odlazi u Indiju svojih snova*⁸⁰ kuje i plemeniti značaj budućega *bistroga* viteza, uprav kako će i podnaslov jednoga Kolumbova biografskoga portreta: *der Don Quichote des Ozeans*.⁸¹ Spomenom Kolumbova židovskoga podrijetla frankofoni nas Švicarac de Rougemont,⁸² hotimice ili ne, pūti i na abrahamovska (europska) počela, budući da je i praotac naš Abraham ostavio Ur Kaldejski i krenuo, a da nije znao kamo ide. Tomu svemu nasuprot Srednjoeropljanin kanda neizvjesna puta ne poduzima, pak s kućišta svoga, većma i s onoga, naprijed spomenuta – *mentalnoga* beskućništva, on, daljinama nesklon, taj mnogi rubni žitelj (doduše ne baš i onaj, ilirskim idejama zadojen – činovnik hrvatski ili pak komunističkom utopijom – proleter jugoslavenski), rado misli upravo i ovako, podanički:

Što više zemlje ima Car, to bolje za obična čovjeka. Kad zemljom gospodare ideje, nikad se ne zna komu ona pripada, jer ideje se mijenjaju, a Car se ne mijenja nikada. !...! a nakon njega doći će drugi, i mi će opet biti jednostavno podanici. Nema u tome ništa loše. Vlast koja

mldaica, naime – Kristofora. Jer: taj i zaštitnikom automobilista jest. I Krleža će: *Sveti Kristofor postao je danas zaštitnikom automobila i parostrojeva !...!* (M. Krleža, *Evropa danas*. Str. 12 = u izdanju 1972. Str. 11)

⁷⁸ De Rougemont *L'Aventure occidentale de l'homme* Cit. prema ulomku: *Zapadni san*. Str. 112.

⁷⁹ Usp. P. Mardešić, *Kristof Kolumbo*. Str. 18.; J. Wassermann u poglavlju: *Računi, prošnje, potucanja i bezumni zahtjevi*. Str. 35.

⁸⁰ D. de Rougemont, *Les mythes de l'amour*. Cit. prema ulomku: *III. Nazočnost mitova i njihove moći u različitim oblastima*. Str. 24.

⁸¹ Wassermannov naslov – *Christoph Columbus: der Don Quichote des Ozeans: ein Porträt* naš nakladnik, za razliku od istoga prijevoda u starom izdanju Glas rada, Zagreb 1952., prijevodno tiska bez donquijotske paralele, nekako pučkoškolnički, tek kao – *Kristof Kolumbo: Otkrivanje Amerike* (usp. Wassermann).

⁸² Usp. Rougemont, *Zapadni san*. Bilješka ². Str. 111.

je daleko, najbolja je vlast. Uvijek se možemo izmotavati da nismo dobro čuli što je rekla i zavaravati se da ona ne čuje naše molbe upravo zbog daljine.⁸³

Podaničkom snu s dalekim daljinama mitske neke *Kakanije* pogodovala su i više no mnoge blizine sovjetizirane zbilje u zemljama Srednje Europe. A stanovnici su tē zbilje – i u vrijeme *Hruščova* i *Beatlesa* bili odjeveni kao da su došli pozdraviti prijestolonasljednika *Franza Ferdinada*.⁸⁴ Za žitelje tē teatralizirane zbilje, riječju: *realzbilje* s onu stranu *željezne zavjese*, za auditorijum toga *pričina* – istinski je život vazda *tamo*, s *one* strane. (No, i tamo Zapadu puno bliže, svjedoči Berlinac s *naših* stranā, i tri-četiri godine nakon pada Zida – garderoba je još *siva* i *sivkastosmeđa*, a stanovnici prolaze *uz rub kuća*, baš kao i oni što su onomad dolazili s *Golog* nam otoka).⁸⁵ Na život, koji ima uskoro *nastupiti*, gledalo se kao iz publike. I on, taj *pravi* život, za neutaživu socijalističku žudnju, započinje, kao što to u Amsterdamu simpozijumski izreče (na trendovsku se srednjoeuropešku temu onodobno referiralo na simpozijumu i kolokvijumu mnogom) i naš pisac –

*!...! kao za glumce u kazalištu, život započinje dizanjem zastora. I osjećaji koji se tu vezuju kazališno su jednostavni: nostalgija i idealiziranje nedohvatnog.*⁸⁶

A nedohvatni su (i idealizirani) i sámi zemljopisni obrisi srednjoeuropeškoga potkontinentnog prostora. I do svoje *zemljopisnosti* potkontinent Srednja Europa dolazi istom *preko političkog posredovanja*,⁸⁷ dakle svojom – *historijskošću*. (Međutim, tako je zapravo i sa sámom velikom Europom, što zapaža E. Morin: to barbarsko kontinentalno zaleđe stare Grčke i Rima uopće i postaje zemljopisnim pojmom tek svojim ulaskom u povijest).⁸⁸ A onda, i s onih režimsko-zemljopisnih konotacijā Miłoszeve rečenice, a koja *umuje* spram (uma) *zasužnjenoga*:

*U svakoj prijestolnici Srednje i Istočne Europe dugo u noć osvijetljeni su prozori na zgradi Centralnog komiteta.*⁸⁹

– oduševljenje za *Mittleeuropu*, upravo s tih nesretnih sovjetiziranih, ma i s naših nesvrstanih stranā, bijaše, doista – veliko. I naše su polja književnoga strane imale s čime *srednjoeuropeški* nastupiti.⁹⁰ Ali, uglavnom – nisu. U *fenomenu* su (a Srednja je Europa, čim

⁸³ Stasiuk, nav. dj. Str. 127.

⁸⁴ Na ovom mjestu ukrajinski pisac otvara zagradu: (*Kako su samo uspjeli sačuvati tu odjeću – to je pitanje! Unatoč svim čistkama, pretresima, deportacijama u Sibir, nacionalizaciji? Zar je nisu ni skidali tijekom svih tih desetljeća? Jesu li spavali tako odjeveni očekujući noćna uhićenja?*) (Andruhovyč, nav. dj. Str. 10.)

⁸⁵ Usp. B. Čosić u razgovoru: *Nitko me nije potjerao iz Srbije, ali devedesetih sam osjetio miris fašizma*.–. Str. 72.

⁸⁶ A. Šoljan, *Kantonizacija Evrope*. Str. 28-29. *!...! tekst referata koji je Antun Šoljan održao na simpozijumu o Srednjoj Evropi organiziranom na Sveučilištu u Amsterdamu 14-18. prosinca 1987.* (Bilješka u istom pod * Str. 28.)

⁸⁷ Usp. T. Čipek, *Mittleeuropa*. Str. 155. i <http://>.

⁸⁸ Isto, 154., kao i – E. Morin, *Penser l'Europe* prema: *Misliti Europu*. Str. 65.

⁸⁹ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*. Cit. prema: *VIII. Neprijatelj poretka – čovjek*. Str. 197.

⁹⁰ *!...! mislim na onu famoznu trojku – Krleža, Andrić, Crnjanski, koji su u kulturnom značenju te reči, proizvod upravo tog srednjoeuropeškog književnog kompleksa. Međutim, mi smo i ovog puta izostali. Svoj come back u tom smislu ima austrijska literatura preko Kafke, Muzila i još desetak-dvadesetak dobrih pisaca. Imaju i Mađari,*

je kulturzemljopisno onomad otkrivena, i bila *fenomenom*, ali također, i kantovski suprotno – *noumenom*), nastupali većma oni sa zapadnih *eurostranā* središnjice kontinenta. Feno(*nou*) men je *srednji* bio, upravo poput jednoga literaturnoga *čitanja* Trsta, grada s trojne međe romansko-germansko-slavenske – *metonimija za kulturnu raznolikost*, ali ga se, Trst, također čitalo i – *kao sinegdohu za propadajuću dunavsku monarhiju i Evropu 21. stoljeća*.⁹¹ U svakome se i mnogome slučaju htjelo pokazati da to *srednje* nije tek pukom klimatskom ili – kako reče Handke i silno razljuti mnoge – *meteorološkom* odrednicom jedne *geoprostorne* širine (koja se proteže, iscrtajmo i mi neku svoju: od baltičkih obalā i galicijskih ravni do drvoreda kestenā na sušačkoj obali podno Trsata, pa i do pulskoga željezničkoga kolodvora *s tračnicama koje silaze u more*)⁹² nego i pitanjem neke navlastite i kulturne (*umereno barokne*)⁹³ posebnosti *srednjega* (ni zapadnoga ni istočnoga) duha. Pa, i onim zemljovidnim odrednicama Europe koje jesu *središnje* – unatoč. Veli:

Literatura Austrijanca Petera Handkea, na primer (i bez obzira na njegovo slovensko poreklo) bliža je Fokneru i pariskim eksperimentima u oblasti proznog izraza nego bilo kom piscu iz mitteleuropskog kulturnog horizonta, prošlog ili sadašnjeg /.../.⁹⁴

Handkeov *meteorološki* izričaj o Srednjoj Europi – izrečen na međunarodnome književnom festivalu povodom nagrade Vilenica, a u vrela doba spram srdnjoeuropejske potrebe i teme kojima se, potrebom i temom, uzavrelo žarilo sredinom 1980ih – razočarao je i uvrijedio srednjoeuropešku gospodu od pera, pa tako i onoga hrvatskoga, u ovom slučaju uistinu istinskoga *gospodina*, sudionika Donata, valjda i time što je silno pomutio ideologijski značaj koji su isti pridavali svojoj *temoidejnoj* srednjoeuropejskosti. *Temo* će *idejno* glede duha toga (kulturnoga) prostora za Društvo slovenskih pisateljev – koje je svoju međunarodnu nagradu utemeljilo, po kraškoj je špilji između Sežane i Divače nazvalo, pak ju (uz statut

imaju i Italijani, ali mi smo i ovom prilikom izostali. (D. Kiš u razgovoru: *Vđeo čyda u mpyda*. Str. 415 = *Život, literatura*. Str. 165. = *Gorki talog iskustva*. Str. 147) Valja uzgredno pripomenuti: Andrić, ma koliko bio usredišten srednjoeuropeškoću svoga bosanstva, on istodobno, s istoga tog bosanstva, jest i našom – Azijom, pak Europi (i Nobelu) s tē *orijentazijske* strane biva zanimljiv.

⁹¹ J. Strutz i P. V. Zima, *Polikulturalnost fikcije. Između Alpa i Jadrana*. Str. 98.

⁹² M. Jergović u kolumni *Dragan Velikić* (str. i <http://>), pored činjenice sljubljenosti mora i tračnicā, ističe da za toga srpskog književnika, rođenog Puljanina, glavni grad Srednje Europe *nije ni Beč, nije ni Pešta, nego je Pula*. (Isto)

⁹³ Tako će spominjani pisac toga kruga i prostora: D. Kiš u varijaciji pod 22 (*Varijauje na srednjoevropske teme*. Str. 36. = beogradski časopis, str. 203. = *Život, literatura*, str. 47). Beogradski časopis “Књижевност” izostavlja varijaciju pod 21 (*o magiji Rusije u srpskoj kulturi i nacionalizmu*) pa ovu, koja je 22, numerira kao – 21. Doista: srednjoeuropeški je barok, iako kičast, a ono, istodobno – *umjeren i kontroliran*, upravo kao što je to i onaj, na prvi nam pogled i nepostojeći – Kišev. Taj će pak, na novinarsko pitanje o svojoj *baroknoj kvalifikaciji* reći: *Da, postoji neka barokna dimenzija u onome što pišem. Nekakav čak kitnjasti barok... Međutim, u isto vreme postoji nešto zgusnuto, strogo... Rekao bih da je reč o svesnom, kontrolisanom baroku.* (*Baroque et vérité* Cit. prema: *Barok i istinitost*. Str. 251-252.) Još: *Danilo Kiš je izabrao da u svojim knjigama zaobiđe erotski problem u književnosti: umjesto da se pojavi kao tema, on iskrsava u obliku stila. Jezik na kojem piše Danilo Kiš tako je čulan, tako bogat – često je to barokni jezik /.../* (Ž. Barbdet, Cit. prema prijevodu: *Данило Киш у средњоевропску роман*. Str. 87)

⁹⁴ Kiš, *Varijauje na-*, pod 23, str. 36. = beogradski časopis, pod 22, str. 203 = *Život, literatura*. Str. 48.

na osam srednjoeuropskih jezika⁹⁵ od 1986. godišnje, upravo u špilji krasotici, i svečano podjeljuje – nadasve i izriječkom biti: *snošljivost, nenasilnost, razumijevanje, pluralizam, dakle integracijsko načelo raznolikosti*,⁹⁶ dakle one integracijske vrjednute koje na prostoru *od Baltika do Jadrana, od Berna do Beograda*⁹⁷ trebaju, svom podzemnom ugođaju *jamske* dodjele usuprot, izaći na kulturno (i političko!) svjetlo dana. A spomenuti je austrijski pisac slovenskih korijena u tã prevratu sklona doba, već i pojavom sámom, progovorio o onoj inoj (nadzemnoj, upravo i *alpskosunčanoj*), svakako i bešćutnijoj i zapadnoj Europi, onoj Europi koja glasno izriče, upravo kao i onomadne taj *mrtav hladan* Handke – *nešto prostačko, neuviđavno*, pa i pred piscima *od kojih nas je bar desetak*, gnjevi se Donat – *proboravilo poneku godinu u zatvorima*.⁹⁸ Danas znamo: Handke upravo bijaše Europom (baš kao i protumittleuropski Krleža), a uvrijeđeni pisci tek – gospoda. Gospodin je Donat, kolumnom se sjećajući neprilične izjave i pojave toga *barbarina u duši*,⁹⁹ bio, to baš i negospodski veli – *zgranut pred tim mozgom, u kojem je tradicionalno alpsko pomanjkanje joda, zacijelo, nanijelo nepopravljive štete*.¹⁰⁰ Ipak (u zagradi) priznaje kako se tã Handkeova *meteorologija* nije podnosila i s presudna, a *brizno njegovana* – razloga:

*Očito tom dečku s Alpa nije bilo posve jasno što je u tom času značila svima nama brizno njegovana ideja (možda i fikcija) o Srednjoj Europi, u koju smo polagali više nade nego što nam je ona mogla a, očito, i htjela, uzvratiti.*¹⁰¹

Handkeova je *meteorologija* bila uvredom za rasprostranjenu (fikcijsku) *ideologiju*. A tũ su, *brizno* baš *njegovala* – mnoga ondašnja, iz poretka socijalizma – gospoda.

Gospoda, iz glumišta: Ipak, hrvatskim glumištem socijalističkih 1980ih i nije baš odveć vladao taj gospodski narativ srednjoeuropski, taj nekom melankolijom i idealizacijom prožet duh *fikcije*. Kao da pozornicom i nisu dominirala kazališna *gospoda* nego više, izrazimo li se naslovom onodobno praižvedene Hadžičeve komedije – *i drugovi*.¹⁰² Svojim je nekim

⁹⁵ Usp. u zborniku: *Vilenica 87*. str. 5-16.

⁹⁶ *Statut Međunarodne književne nagrade Vilenica Društva slovenskih pisaca* u istom, str. 10. Iako se *Statut* prestao objavljivati na mnogim jezicima *geoknjiževnoga* nam okolja (već u svojoj drugoj godini *Vilenica* zadobiva podnaslovnu dopunu u litvanskom i lužičkosrpskom, ali uz slovenski i njemački, *Statut* biva tek na francuskom – usp. u zborniku: *Vilenica 88*. Str. 7-12), i u dopunjenoj se i aktualnoj inačici taj statutni dokument još hvata ishodišnih idejnih načela iz posljednjih godina socijalizma (usp. § pod *I.3. Namen festivala* = <http://>).

⁹⁷ *Isto* mjesto i <http://>. Prvi je dobitnik *Vilenice* F. Tomizza, 1986., drugi P. Handke 1987., a u novije doba nagrada ide i sjevernije i istočnije i južnije od statutno spomenutoga Beograda (u Litvu, Estoniju, Rumunjsku i Makedoniju), a od trideset dobitnika po dvojica su s bosansko-hercegovačkih i hrvatskih književnih širina, tako: J. Osti, 1994., S. Mihalić, 2000., M. Kovač, 2003. i Dž. Karahasan, 2010.

⁹⁸ B. Donat, SR Jugoslavija uzvratila je ljubav Peteru Handkeu: objavila je gusarsko *izdanje njegove knjige i nije mu platila autorska prava!*. = *Usavršavanje pogrešaka*. Str. 155.

⁹⁹ *Isto*. A glede pojave: *Visok plav, sa šminkerskim naočalama na nosu, stalno je krstarilo s telećakom na leđima i bio meta znatiželjnih novinara*. (*Isto*; u knjizi = str. 154)

¹⁰⁰ *Isto*; u knjizi = str. 155.

¹⁰¹ *Ista* mjestã.

¹⁰² *Gospoda i drugovi* (Satiričko kazalište Jazavac, Zagreb 1984. Redatelj G. Paro)

novim baroknim trendom *neinstitucionalna* institucionalnost Ristićeva KPGT-a u mnogočem preuzela gospodsku, ali i monopolnu, reprezentativnost *postgavellinskoga* kartela redateljā iz minule dekade. Treba se podsjetiti na *zbilju* zagrebačkoga glumišta prvih 1970ih, kada je, svakako i s nemalih zaslugā spomenutoga tzv. redateljskoga kartela Gavellinih nasljedovateljā, bilo kazališno vrlo živo, a društveno čak i uzavrelo. Bila je to, ne računajući onu *pl.* Miletića intendantsku eru ili onu *građanskoga* nam teatra između dva svjetska rata, obje s nemalim nazorskim obilježjima srednjoeuropeizma (znači: s Gavelom kao redateljem, s intendantom Benešićem,¹⁰³ s Krležom kao dramatikom, Babićem kao scenografom, a Strozijem i Raićem kao protagonističkim silama), zacijelo i ponajbolja kazališna perioda novijega hrvatskoga glumišta. I na pozorničkim su se daskama uspješno realizirale – *zlatne sedamdesete*. Sve socijalizmu, partiji i *olovnim godinama* – unatoč. Pobjrojimo: repertoarne dramske novine dolazile su s pozornice u Frankopanskoj, one radikalnije i tematski ciklusirane – iz &TD-ovih dvorana u Studentskom centru, musical se, istiskujući *purgerski* operetni ukus, više no uspješno inscenirao na, za tē žanrovske potrebe (još i dandanas), maloj i neodgovarajućoj kaptolskoj pozornici, dječje je teme vrlo hrabro propitivalo, ma i bez vlastite pozornice – Kazalište mladih, a repeticijskoj su glumi podno štukaturā Hrvatskoga narodnog kazališta predočena *mitska* i *zborna* načelā u tzv. kolektivnoj režiji Georgija Para. Ako bismo što govorili o duhu srednjoeuropeizma naših 1980ih s aspekta dramske riječi, onda je pored nevelikoga trenda spram Franza Xavera Kroetza i Václava Havela neizbježno izvedbeno prisuće Ödöna von Horvátha,¹⁰⁴ a u hrvatskom smislu ponajviše ono Slobodana Šnajdera.¹⁰⁵ Prijepori oko

¹⁰³ Za građanskost ondašnjega glumišta ponajboljom je ilustracijom, ma i statističkom – Benešićev *Godišnjak Narodnog Kazališta u Zagrebu: za sezone 1914./1915.–1924./1925.* Ovaj pouzdan vodič, izdan za Benešićeva upraviteljstva, nije tek kronika jedanaest sezona, no i – *autorsko djelo Julija Benešića* koje je neliterarnim jezikom stvorilo *literaturu o kazalištu*, kako kolokvijumski slovi A. Bogner-Šaban (usp. *Benešićev Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu u povijesnome i kazališnom zrcalu*. Str. 35 i 39), a onda i doista cjelovita slika onodobne kazališne pozornice vs. one društvene.

¹⁰⁴ Von Horváth na hrvatske pozornice dolazi sredinom 1970ih, a u naredno se desetljeće-dva i udomačuje. Tako: *Priče iz Bečke šume* (Dramsko kazalište Gavella Zagreb, 1975. Prevodilac Z. Mrkonjić. Redatelj K. Spaić; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek 1986. Prevodilac Z. Mrkonjić. Redatelj M. Medimorec; Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Hrvatska drama, Rijeka 1996. i 2001. Prevodilac D. Horvat. Redatelj Z. Sviben); *Tamo amo* (Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb 1977. Prevodilac I. Juriša. Redatelj B. Jerković); *Hotel Belvedere* (Narodno kazalište Ivan Zajc, Talijanska drama, Rijeka 1978. Traduzione di W. Lukács. Redatelj G. Maffioli = *Hotel Bellevue*; Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1987. Prevodilac i redatelj M. Škiljan); *Don Juan se vraća iz rata* (Narodno kazalište Ivan Zajc, Rijeka, 1983. Prevodilac D. Horvat. Redatelj V. Vukmirović); *Figaro se rastavlja u Ludi dani* (Dramsko kazalište Gavella, Zagreb 1987. Prevodilac J. Marinković. Redatelj P. Magelli); *Kazimir i Karolina* (Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin 1986. Prevoditeljica M. Buljan. Redatelj P. Veček); *Vjera, ufanje, ljubav* (Dramsko kazalište Gavella, Zagreb 1991. Prevodilac Z. Mrkonjić. Redatelj P. Magelli); *Sudnji dan* (Dramsko kazalište Gavella, Zagreb 2005. Prevodilac D. Torjanac. Redatelj G. Paro).

¹⁰⁵ *Kamov, smrtopis* (Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1978. Redatelj Lj. Ristić; Hrvatsko narodno kazalište, Split 1981. Redatelj Ž. Orešković); *Hrvatski Faust* (Hrvatsko narodno kazalište, Split na Splitskom ljetu, 1982. Redatelj D. Radojević; Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin 1983. Redatelj P. Veček). I bez obzira na dubrovačko mjesto radnje srednjoeuropskoga su nazora i – *Dumanske tišine* (Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin 1987. / Dramsko kazalište Gavella, Zagreb 1987. Redatelj Ž. Mesarić; Narodno kazalište Ivan Zajc, Rijeka 1987. Redatelj Z. Sviben); *Bauhaus* (Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb 1990. Redatelj P. Magelli). Primijetiti je učestalost godine 1987., a i spomenuti i izvanhrvatske Šnajderove premijere: *Hrvatski Faust* (Jugoslovensko dramsko

njegova *Hrvatskoga Fausta*, koji je prouzveden na beogradskoj pozornici, a ne i odigran na onoj koja mu je i idejnim mjestom radnje, počinjali su već i onodobno¹⁰⁶. Srednjoeuropejstvo se epohe, uz u hrvatsko glumište onomad pristigloga Paola Magellija, i dalje ponajviše veže uz redateljstvo Koste Spaića i njegova u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu uprizorena Krležina *Vučjaka* te kultne izvedbe dramatizacije Marinkovićeve *Kiklopa*, obje u 1986., kao i one *Romana o Londonu* Crnjanskoga iz 1989. (Možda treba reći da je Spaićevo temoredateljsko srednjoeuropejstvo započelo u Dramskom kazalištu Gavella s Weissovim *Hördelinom*, 1973., a napose se iskazalo prvim Von Horváthom i *Pričama mu iz Bečke šume*, 1975., a završilo s Kosorovim *Maskama na paragrafima*, 1989. i Nestroyevim *Talismanom iliti tko je bez crvene boje*, 1990.).

Krajina, u eliminaciji: Povratimo se gospodi iz socijalizma, pa s njima zaključno i nastavimo: dok Kundera životnim mjestima i putima Franza Werfela iskazuje primjer *tipične srednjoeuropejske biografije*,¹⁰⁷ po drugoj pak strani, Arthur je Koestler, drži Danilo Kiš, *radikalno ostvarenje* iste biografske vrste. Koestler, kojega i mađarsko-češko-židovsko porijeklo stoji –

*.../ kao kakav zodijski predznak koji tumači sva njegova traženja i ambiguitete: od judaizma do teorije asimilacije, od marksizma do apsolutne negacije komunizma, od iskušenja istočnjačkog spiritualizma do njegove demistifikacije, od vere u nauku do sumnje u svaki "zatvoreni sistem mišljenja" .../ Kestlerova intelektualna avantura, sve do njegovog posljednjeg izbora .../ nosi u sebi potencijalnu biografiju svakog srednjoevropskog intelektualca. Kao njeno radikalno ostvarenje.*¹⁰⁸

I ovim se *potencijalnim* i *radikalnim* biografskim primjerom *tâ srednjom* nazivana *Europa* doista predstavlja tek kao – *umjetnički konstrukt*¹⁰⁹ (naravno: ne gledamo li odveć s germanske strane, s koje je *Mittleuropa*, ma i romantičarska, ipak i stalna ekspanzionistička *politička*

pozorište, Beograd 1982. Redatelj S. Unkovski); *Confiteor* (Narodno pozorište, Beograd 1985. Redatelj J. Pipan; Pokrajinsko narodno pozorište, Albanska drama, Priština 1985. Prevodilac R. Ismaili. Redatelj V. Milčin); *Калыгерички тишини* (Naroden teatar, Bitola 1987. Prevodilac I. Milčin. Redatelj V. Milčin), *Dumanske tišine* (Srpsko narodno pozorište, Novi Sad 1987.); *Gamlet* (Narodno pozorište, Sarajevo 1987. Redatelj S. Kupusović).

¹⁰⁶ *Šnajderovu dramu Hrvatski Faust donio je direktoru Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu Pjeru Vidoševiću na čitanje glumac Miodrag Krivokapić sa željom da djelo postavi na pozornicu redatelj Ljubiša Ristić, a glavne uloge igraju on i Rade Šerbedžija. Kad su komad pročitali članovi Savjeta Drame, direktor Vidošević i redatelj Kosta Spaić odustali su od izvođenja smatrajući ga osrednjim i provokativnim.* (E. Gerner u poglavlju: *Goetheov i "Hrvatski Faust"*. Str. 145)

¹⁰⁷ *Franz Werfel je prvu trećinu života proveo u Pragu, drugu u Beču, a zadnju kao emigrant, najprije u Francuskoj i zatim u Americi .../* (Kundera, nav. dj. Str. 301 = u izboru, 1998., str. 204)

¹⁰⁸ Kiš, *Bapuajuje na-*, pod 30 str. 38 = beogradski časopis pod 29 str. 205 = *Život, literatura*, str. 51-52.

¹⁰⁹ *Srednja Evropa je umjetnički konstrukt .../ na koji istočnjoevropske kulture mogu slobodno udariti svi copyright. Srednjoevropski pisci (Kundera, Milosz, Konrad, Kiš i drugi) artikuliraju bit "srednjoevropskosti" .../. Stvaranju kulturnog konstruktta uvjetovala je prije svega kulturna sovjetizacija većine zemalja Istočnog bloka .../* (D. Ugrešić u eseju *Priča o geleru i knjizi*. Str. 184. = u izdanju ³2002., str. 208)

ideja i program),¹¹⁰ elem, taj, upravo žudnjom s Istoka oblikovani konstrukt, gotovo pa suicidalni, prostor iščezloga svijeta Židovā, nekad mnogoljudno upravo njima napučen,¹¹¹ *pričin* potreban toj nesretnoj i širokoj, između Rusā i Nijemaca uklještenoj – središnjici kontinenta. Tom otoku ili brodu koji usred *Staroga* kontinenta *nanovo* plovi – *prepušten strujama i vjetrovima koji ga nose s istoka na zapad i obrnuto*.¹¹² Plovi sve do trenutka nagloga zaborava i konačnoga brodoloma, do časa *uništenja Srednje Europe*. A taj je nastupio s početka 1990ih. S propašću – komunizma. Ponajbolji Srednjoeuropejac, a taj je, posebice za ono konzervativnije i zapadnije srednjoeuropsko mnijenje, na društvo vnu pozornicu stupao, ne toliko protagonističkom koliko karakternom ulogom – disidenta, više i ne postoji.¹¹³ Granice su pomaknute, novim *castingom* novi ustroj – ustrojen.¹¹⁴ Putem tranzicijskoga beskomunizma *jedinstvena* i *unijska* Europa pristupa i likvidaciji svoje – *krajine*. Tako je fenomen *mitteleuropejski*, usudbeno baš svezan uz minula svoja carstva i njihove propasti, onih Monarhije i Pakta, Dunavske i Varšavskoga – potpunoma i nestao, potonuo na povijesno dno. Njegove sanjalačke i *bečkokomedijske* kulture srednjoeuropske, koja je, kako reče talijanski germanist – *mješavina oduševljenja i razočaranja*, više – nema. Razvitku i uzgoju postmodernizma, a kojega je tâ kultura upravo i *kolijevka* – usprkos.¹¹⁵ Međutim, i jedinstvenoj će Europi, i kad nestanu okolnosti one, Kosíkom formulirane – suživotne *parazitske simbioze* između podanikā i vlastodržacā navlastite u srednjoeuropskom

¹¹⁰ O germanskom promišljanju Srednje Europe (s političkoga, vojnoga, ekonomskoga, pa i s aspekta “*socijalno-pedagogijskog*”) – usp. Cipek, nav. dj.

¹¹¹ *Ono što ja opisujem je jedan iščezli svet: Jevreji Srednje Evrope su iščezli, kao što je iščezao i moj otac. I pejraž u kome su živeli mađarski seljaci i njihov način života takođe su iščezli pod “realnim socijalizmom”.* (D. Kiš u razgovoru: *Ironisch gegen die Schrecken der Existenz*. Cit. prema: *Ironijom protiv užasa egzistencije*. Str. 282) Zapravo Židovi bijahu i puno više i / ili šire od Srednjoeuroljanā. Kazuje jedan od njih: *Ali prije sedamdeset, osamdeset godina, jedini Europljani u Europi bili su Židovi poput njihovih roditelja i njihovih roditelja. I voljeli su Europu. Nikada se nisu smatrali Ukrajincima, Rusima, Poljacima ili Letoncima, smatrali su se Europljanima. Voljeli su sve što ima veze s Europom. Voljeli su njezin krajolik, njezinu kulturu, njezinu glazbu, njezinu baštinu i književnost, bili su veliki poliglotti, znali su mnoge europske jezike /.../* (A. Oz u razgovoru: Amos Oz: “*Židovi su bili prvi pravi Europljani*”. Str. 141)

¹¹² Stasiuk, nav. dj. Str. 141.

¹¹³ Koji mjesec pred rušenje Berlinskoga zida još se pisalo: *U Beču je jedan od najdarovitijih predstavnika austrijskih konzervativaca, Eberhard Busek, počeo da razvija koncept Srednje Evrope. Idealan je bio taj nadnacionalni duh u prošlosti kome su žrtvovani svi nacionalizmi. Treba izgraditi Srednju Evropu u veliki ideološki bastion, a disidenti su zapravo najbolji Srednjoeuropejci.* (Z. Konstantinović, »*Srednja Evropa*« – *Argumenti i protivargumenti*. Str. 70)

¹¹⁴ *Nepobitno je da se u europskoj povijesti političkih ideja pojam Srednja Europa javlja u trenucima političke, društvene i geo-političke krize, koja traži promjenu granica i novi ustroj Europe.* (Cipek, nav. dj. Str. 155)

¹¹⁵ *Ta kultura (srednjoeuropska – op. Z.S.), koja je ponekad tražila istinu na samoj površini stvari, bijaše koljevka post-moderne: proces koji slabi jake kategorije misli i raspršuje život u atome pobijajući koncepcijsku hijerarhiju te iscrpljujući stvarnost. Post-modernim se može nazvati i trijumf neodređenosti kao i neprestani tjesnac koji je naveo Musila da napiše: »Naše biće je samo delirij više bića« /.../* *Mitteleuropska kultura je mješavina oduševljenja i razočaranja poput stare popularne bečke komedije Ferdinada Raimunda u kojoj dobra vila daje glavnom junaku čarobnu baklju koja ima moć da preobrazi stvarnost, pokaže blistavost i poeziju, čak i tamo gdje vlada bijeda i pustoš otkrivajući u isto vrijeme lukavstvo i upozoravajući ga da će mu baklja pokazati čudesne ali nepostojeće stvari. To znanje međutim neće uništiti čaroliju stvari obasjanih njezinom svjetlošću. Ewaldov život postat će, zahvaljujući tom daru, bogatiji i on će kao što reče Nietzsche, nastaviti sanjati, znajući da sanja.* (C. Magris, *Mitteleuropa i njezini snovi*. Str. 10)

modelu *carizma* (suživot *ponižavanja i spasiteljstva*) i / ili onom *prusijanstva* (*Cadaverdisziplin* ili *simbioza slijepa poslušnosti*), napose odgovarati ona treća prijetvorna srednjoeuropska suživotna osobitost, simbioza proizašla iz duha *austrovanja*, osobita prijetvornost – *filistarska* (to će reći: *ulizništvo prema moćnima i nadmena arogancija prema slabijima*).¹¹⁶ Zaključit će se o likvidaciji pojma Srednje Europe (koja je bila, negdanjim Kunderinim egzilnim riječima – *zemljopisno u središtu, politički na Istoku, kulturno na Zapadu*) rabeći i citat francuskoga povjesničara Josepha Rovana –

*!...! “Tko hoće Europu, mora danas odbaciti Srednju Europu.” Lozinka je dosta jasna, ima proširiti strah i naučiti poslušnu !...! tko hoće u Europu, mora napustiti san o toj, o svojoj Europi; tko bi htio imati otvorenu mogućnost da postane pravi Europejac, dakle vrijedan kredita i s pravom na kredit, !...! taj se mora odreći svoga srednjoeuropskog identiteta i svoju budućnost staviti pod novi zakon, pod naš zakon.*¹¹⁷

Biva onako kako je, još za tvrdoga (im) real-socijalizma, nalazeći upravo *europske*, a ne *ruske*, uzroke propasti drage nam *mitteleuropejske* tvorbe – esejno i egzilno (i s *tragedijom* u naslovu) slovio čuveni Srednjoeuroljanin.¹¹⁸ O tragediji se tvorbe radi i stoga što ta tvorba možda i nije povijesna, već, i *umjerenom* baroknošću svoga *filistarstva*, većma i – mitska, fikcijska. Sve ondje bje, a više nije. Sve je bilo više mitsko i *nefakcijsko*, počam od spominjanih (i *ozbiljnih*) srednjoeuropskih paradigmi (bijahu li mitskima i oni kolači Srednje Europe?), pa do jedne putopisno-znanstvene (i *neozbiljnije*) tvrdnje koja Srednju Europu naslovno kuša *između mita i zbilje*, a zaključno, *mitskotvorbeno* tvrdi:

*Srednja Europa je kulturni prostor neužurbanosti, opuštenosti u nekom pitomom hedonizmu, neprimjerenom, recimo, njemačkoj kulturi u kojoj se živi da bi se radilo. Ovdje se radi da bi se živjelo.*¹¹⁹

No, treba li mit i mitski diskurs uopće rušiti? Pogotovo što nas je pojam Srednje Europe podučio ono što naučavahu i 1980e, a taj postmoderni nauk glasi da zbilje upravo i – nema. (*Ne*) zbiljsko pitanje biva: je li istina da gubitkom *središta*, ma i mitskoga, sve postaje *periferno*? Ostvaruje li se ono što je s konca 1960ih predavanjem *oglasio* češki filozof? Naime, kaže:

*Nestankom srednje Evrope oglašava se gubitak središta. Katastrofa u jednom dijelu Evrope postaje upozoravajućim znakom da je već cijeli kontinent izgubio središte, a stanovništvo postalo rubno i drugorazredno.*¹²⁰

¹¹⁶ Kosik, nav. dj. Str. 62. Dakle: *Prusijanstvo, carizam, austrovanje tri su vrste parazitske simbioze, koja korumpira podanike i vladodržce, uzajamno ih privezujući u karikaturalni suživot.* (Isto.)

¹¹⁷ K.-M. Gauss, *Die Vernichtung Mitteleuropas*. Cit. prema: *Uništenje Srednje Europe*. Str. 26. Isto mjesto u ranijem časopisnom prijevodu drugoga prevoditelja = str. 32.

¹¹⁸ *Stvarna tragedija Srednje Europe, dakle, nije Rusija, nego Europa !...!*. Kundera, nav. dj. Str. 305. = u izboru, 1998. Str. 208. Ponovimo da autor esej završava onako kako ga i započinje, naime – motivom teleksa pred sovjetskom topovskom paljbom: *Umiremo za Mađarsku i za Europu* (isto, str. 289 = u izboru, str. 189).

¹¹⁹ A. Milardović, *IV. Zaključak*. Str. 113.

¹²⁰ Kosik, nav. dj. Str. 72.

Pitalo se većma onomadne, manje danas: čuje li upozorenje sa svoga *limesa* i ostala Europa? Ili tû katastrofičnost, mnogiput i samoironijsku, tû blizinu smrti *ostala* Europa drži tek iracionalnom i mentalitetnom srednjoeuropeizacijom, upravo onakvom kakva se, smrti bliska, obilato čita, sluša (čak i u himni)¹²¹ ili gleda:

*Mnogi srednjoeuropski pisci, umjetnici, glazbenici, bili oni Poljaci, Česi, Slovaci ili Mađari bili su gotovo opsjednuti vizijom smrti naroda, i osobno su se sami osjećali bliski smrti (Mozart, Schubert, Chopin, Bartók, Petófi, Mickiewicz, Wyspanski, Ady, Rilke, Klimt itd.)*¹²²

Limes je željeznozavjesno utvrđen poodavno, pa je s njega, dakle s periferije mnoge (predindustrijske, kapitalističkoga Zapada, s istočne granice *gotske i renesansne kulture, liberalizma, parlamentarizma, socijaldemokracije itd.*),¹²³ s tako utvrđene mnogolike tvrde granice – bila teže uočljivom (ideologijska) *fluorescentnost ideje* Srednje Europe (a s *fluorescentnošću* se hoće reći: *svojsvo da blijedi za danjeg svjetla, a žarko sja u tami*).¹²⁴ Jer: europskom se i iluminacijom razdanilo pak za *necjelounijskom*, za tom *srednjoeuropskom* fluorescencijom više nema ni prijeke (životne ili političke), a niti neke potrebe ine. Granice se mišljevine Srednje Europe, te *predodžbe promjenljive geometrije*,¹²⁵ više niti crtaju niti ocrtavaju. I tako: ne računamo li stranice pokojega pisca (primjerice: one Bore Ćosića, pisca srpskoga, a jezika gdjekad upravo i kroatiziranoga, koji zagrebačkim rođenjem i beogradskim usudom, životom i perom, još *srednjoeuropeizira* između Berlina i Rovinja,¹²⁶ stilom / diskursom napose ulazeći pod *mitteleuropejsku* kožu jednoga Krleže ili Musila, ili pak s *voajer*putopisnim ludizmom luči musavi europski Istok od umivenoga Zapada); ne računamo li onu magazinsku razmjenu unutar regionalnih radiopostaja i temā koju (u međunarodnoj redakciji) s izvornim jezikom započinje, pak u hrvatski prevodi i u nedjeljno poslijepodne (rekbi: upravo u nekom melankoličnom terminu), možda još emitira Treći program Hrvatskoga radija,¹²⁷ valjda je u stoljeću dvadeset i prvom jedina preostala srednjoeuropskost ona koja se očituje u primjerima uputā na materinskim jezicima, a koje civilizacija *prave* i *jedine* Europe zbirno tiska na svojim proizvodima: pastama za zube, sredstvima za čišćenje, deterdžentima... Srednjoeuropejska se crta zajedništva i opet (*fluorescentno*) budi (i hladno *svjetluca*), međutim tek u kupaonici, uz perilicu –

*/.../ Praci prostriedok pre farbnú bielizeň. Fékezett habzású mosópor szines ruhákra. Detergent pentru rufe colorate. Prašak za pranje rublja u boji...*¹²⁸

¹²¹ Za razliku od Francuza, Rusa ili Nijemca, himna Poljske iskazuje: *Još nam Poljska ni propala...*

¹²² Krležu bismo, baš kao i Kiša, rado, a i svakako, pribrojili u gornju zagradu s predavanja koje je (20. 12. 1995.) na zagrebačkom Filozofskom fakultetu održao P. Hanák (*Reconsidering the Idea of Central Europe* / cit. prema: / *Razmatranje ideje Srednje Europe*. Str. 267).

¹²³ Isto, str. 265.

¹²⁴ Isto, str. 261.

¹²⁵ M. Foucher rabi tu sintagmu podnaslovljavajući svoj ogled *Srednja Europa*. Str. 41.

¹²⁶ Handke veli da je Ćosić papa postmoderne u Srbiji. Usp. Ćosić, nav. dj. Str. 72. A nije li kod nas to, također rovinjski – Šoljan?

¹²⁷ *Magazin Srednja Europa* urednice Slavice Bastajić-Batinović, emitiro se svake druge nedjelje u 16:03.

¹²⁸ Stasiuk, nav. dj. Str. 115.

LITERATURA / URL s pristupom 20. 7. 2015./

- Andruhovyč / Andruhovič (Андрухович) /, Jurij / Igorovič (Юрій Ігорович) /: *Центрально-східна ревізія* u: *Моя Європа: Два есеї про найдивнішу частину світу*. ВНТЛ - Класика, Львів 2001. Prema: *Srednjoistočna revizija*, preveo Damir Pešorda. U: Jurij Andruhovyč i Andrzej Stasiuk, *Moja Europa: dva eseja o takozvanoj Srednjoj Europi*. Preveli Damir Pešorda i Ivana Maslač. Fraktura, Zaprešić 2007., str. 5-75.
- Badiou, A.: *Saint Paul: La fondation de l'universalisme*. Presses Universitaires de France, Paris 1997. Prema: *II. Tko je Pavao?* U: istoga, *Sveti Pavao: utemeljenje univerzalizma*. Prijevod Marko Gregorić. Naklada Ljevak, Zagreb 2006., str., 27-45.
- Barbdet, Žij / Barbedette, Gilles /: *Данило Киш и средњоевропски роман*. Prevela Gordana Stojković. Temat Данило Киш. "Градац", god. 13-14., sv. 76-77, Čačak, мај-август, 1987., str. 85-88.
- Bogner-Šaban, Antonija: *Benešićev Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu u povijesnome i kazališnom zrcalu*. U zborniku: *Julije Benešić Tito Strozzi: zbornik radova znanstvenih kolokvija Hrvatskog narodnog kazališta u Zgrebu 1992 i 1993*. Urednik Nikola Batušić. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1994., str. 33-40.
- Božanski časoslov: Liturgijski molitvenik za puk Božji*. Hrvatski institut za liturgijski pastoral, Zadar 1999., Zagreb 2006., 2011.
- Cipek, Tihomir: *Mittleuropa: Prilog povijesti germanskih ideja Srednje Europe do 1919. godine*. Temat Srednja Europa. "Politička misao", god. XXXIV., br. 1, Zagreb 1997., str. 154-166. = file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/My%20Documents/Downloads/469%20(1).pdf
- Colón, don Cristóbal prema: *Prolog unutar: Prvo putovanje: 3. kolovoza 1492. - 4. ožujka 1493.: Brodski dnevnik*. U: *Kolumbo i novi svijet: Brodski dnevnici / Izvještaji / Svjedočanstva očevidaca*. Izabrao, priredio, bilješkama popratio i sa španjolskih i talijanskih izvornika preveo Vojmir Vinja. Kultura, Zagreb 1955., str. 39-223.
- Cvitan, Grozdana: Svetac mjeseca 25. srpnja – Sveti Kristofor (3. stoljeće), mučenik: *Kako vidjeti milost*. "Svjetlo riječi", god. XXX., br. 352-353, Sarajevo, srpanj-kolovoz 2012., str. 66.
- Čiča, mr. sc. Zoran: *Rječnik i oslobođenje: specizam u našem govoru*. <http://www.prijatelj-zivotinja.hr/index.hr.php?id=1650>.
- Ćosić, Bora: *Klasik srpske književnosti: Nitko me nije potjerao iz Srbije, ali devedesetih sam osjetio miris fašizma. Uzeo sam kofer i otišao: razgovarao Željko Ivanjek*. "Magazin tjedni prilog br. 591 Jutarnjeg lista", god. XIII., br. 4236, Zagreb, 17. travnja 2010., str. 71-72. = <http://www.jutarnji.hr/bora-cosic--nitko-me-nije-potjerao-iz-srbije--ali-devedesetih-sam-osjetio-miris-fasizma--uzeo-sam-kofer-i-otisao-/722274/?pageNumber=3>.
- Despot, Branko: *Srednja Evropa, (snoviđenje)*. Temat Pabirci uz temu – Srednja Evropa. "Gordogan", god. VII., br. 17-18, Zagreb, siječanj – travanj 1985., str. 212-213.

- Donat, Branimir: kolumna Kultura – nekultura *Nova briga za Miroslava Krležu ili najobičnije novo ljevičarsko sektaštvo?*. “Globus”, br. 427, Zagreb, 7. siječnja 2000., str. 67. = *I. Mala digestia, nula felicitas: Nova briga za~* U: istoga, *Usavršavanje pogrešaka: Izbor kolumni “Kultura – nekultura” tiskanih u tjedniku “Globus”*. Dora Krupićeva, Zagreb 2006., str. 89-92.
- Donat, Branimir: Kazalište, *Razgovor s Branimirom Donatom: O Kastorima, performerima i zenitističkim večernjama*. Razgovarala Suzana Marjanić. “Zarez”, god. VIII., br. 172, Zagreb, 26. siječnja 2006., str. 30. = <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-s-branimirom-donatom>
- Donat, Branimir: *Slikar kao romanpisac*. “Kolo”, obnovljeni tečaj god. IV. (CLII.), br. 11-12, Zagreb, studeni – prosinac 1994., str. 1099-1122.
- Donat, Branimir: kolumna Kultura – nekultura *SR Jugoslavija uzvratila je ljubav Peteru Handkeu: objavila je gusarsko izdanje njegove knjige i nije mu platila autorska prava*. “Globus”, br. 288, Zagreb 14. lipnja 1996., str. 59. = *II. Stultitia excusationem non habent: SR Jugoslavija uzvratila je~* U: istoga, *Usavršavanje pogrešaka*, str. 153-156.
- Donat, Branimir: *Varijacije na propalu temu*. Temat Pabirci uz temu – Srednja Evropa. “Gordogan”, god. VII., br. 17-18, Zagreb, siječanj – travanj 1985., str. 257-272. = *I. Varijacija na propalu temu: Srednja Europa ili carstvo kolača i Na tragu Ivice i Marice: (međuigra)*. U: istoga, *Drukčije: Eseji i feljtoni*. Znanje, Zagreb 1990., str. 5-19 i 16-18.
- Dunayer, Joan: *Speciesism*, Ryce Publishing, Illinois 2004. Prema: iste, *Specizam*. Preveo Zoran Čiča. Dvostruka duga, Institut za etnologiju i folkloristiku, Čakovec – Zagreb 2009.
- Durrell, Lawrence: *Denis de Rougemont*. U: Denis de Rougemont, *Zapadna pustolovina čovjeka*. Preveo Frano Cetinić. NIRO “Književne novine”, Beograd 1983., str. 199.
- Elliott, John H / all /: *Mrtvački ples oko svijeta*. Prevela Vera Čičin-Šain. Temat 1492. “Lettre internationale Hrvatsko izdanje”, god. 2., br. 6-7, Zagreb, ljeto / jesen 1992., str. 17-19.
- Foucher, Michel: *Srednja Europa: Sadašnji trenutak predodžbe promjenljive geometrije*. Preveo Tugomir Lukšić. Temat Herbarij (Srednje) Europe. “Lettre internationale Hrvatsko izdanje”, god. 2., br. 6-7, Zagreb, ljeto / jesen 1992., str. 41-42.
- Fukuyama, Francis: *The End of History and the Last Man*. The Free Press Maxwell Macmillan Canada / Maxwell Macmillan International, cop., New York-Toronto-Oxford / Singapore / Sidney, 1992., Hamish Hamilton, London 1992. Prema: istoga, *Kraj povijesti i posljednji čovjek*. Prevela Rajka Rusan Polšek. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1994.
- Gauss / Gauß /, Karl-Markus: *Das europäische Alphabet*. Paul Zsolnay Verlag, Wien 1997., Prema: *Srče Europe (slovački)*. U: istoga, *Europski abecedarij*. Preveo Marijan Bobinac. Durieux, Zagreb 2001., str. 122-124.

- Gauss / Gauß /, Karl-Markus: *Uništenje Srednje Europe*. Preveo Kiril Mildinov. Temat Herbarij (Srednje) Europe. "Lettre internationale, Hrvatsko izdanje", god. 2., br. 6-7, Zagreb, ljeto / jesen 1992., str. 25-32.
- Gauss / Gauß /, Karl-Markus: *Die Vernichtung Mitteleuropas*. Wieser Verlag, Klagenfurt-Salzburg 1991. Prema: *Uništenje Srednje Europe*. Prevela Truda Stamać. Durieux, Zagreb 1994., str. 5-28.
- Gerner, Eliza: *Goetheov i "Hrvatski Faust"*. U: iste, *Oteto zaboravu*. Uredio Mladen Kuzmanović. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1995., str. 141-146.
- Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu: za sezone 1914./1915.–1924./1925*. Uredio Julije Benešić. Izdanje Kazališne Zaklade, Zagreb 1926.
- Hall, James: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Harper & Row, New York, 1974. Prema: istoga, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Prijevod Marko Grčić. IP August Cesarec, Zagreb 1991.
- Hanák, Péter: *Reconsidering the Idea of Central Europe*. Prema: istoga, *Razmatranje ideje Srednje Europe*. Prevela Vesna Pavković. U: Le Rider, Jacques, *Mitteleuropa*. Prevela V. Pavković. Izbor *Srednjoeuropske varijacije*: Jacques Le Rider i Drago Rokсандić. Barbat, Zagreb 1998., str. 261-272.
- Jaub, Hans Robert: *Godina 1912. kao prag epohe*. Prevela po rukopisu Tamara Marčetić, a citirane ulomke i stihove Mirko Tomasović. "Umjetnost riječi", god. XXX., br. 1, Zagreb, siječanj – ožujak 1986., str. 7-32.
- Jergović, Miljenko: kolumna Subotnja matineja *Dragan Velikić*. "Magazin, tjedni prilog br. 859 Jutarnjeg lista", god. XVIII., br. 6065, Zagreb, 27. lipnja 2015., str. 57. = [http://www.jergovic.com/subotnja -matineja/dragan-velikic-puljanin/](http://www.jergovic.com/subotnja-matineja/dragan-velikic-puljanin/).
- Katunarić, Dražen: *Povijesni ekskurs: Kundera ili Brodski*. Unutar: III. dio, *Rat: 15. Underground*. U: istoga, *Priča o špilji*. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1998., str. 214-222.
- Kiš, Danilo. U: *A világ egyetlen jugoszláv írója: (Mi is tegyünk egy szál virágot Borisz Davidovics sírjára)*. Razgovarao Tamás Torma. Prvotisak: "Világ" 1989, julius 6, pp. 41-42. Prema: *Jedini jugoslovenski svetski pisac: Da i mi stavimo jedan cvet na grobnicu Borisa Davidoviča*. Prevela Gabriela Arc. U: istoga, *Gorki talog iskustva*. Priredila Mirjana Miočinović. Feral Tribune, Split 1997., str. 269-274.
- Kiš, Danilo u: *Baroque et vérité*. Razgovarao Guy Scrapetta. Prvotisak *Interview de Danilo Kiš par Guy Scrapetta*. "Art press", avril 1988., pp. 44-45. Prema: *Barok i istinitost*. Prevela Gordana Gordić. U: istoga, *Gorki talog iskustva*, str. 247-256.
- Kiš, Danilo u: *Ironisch gegen die Schrecken der Existenz*. Razgovarao Burkhard Müller-Ullrich. Prvotisak: *Interview und Übersetzung: Burkhard Müller-Ullrich*. "Frankfurter rundschaу", 28. 10. 1989. Prema: *Ironijom protiv užasa egzistencije*. Prevela Drinka Gojković. U: istoga, *Gorki talog iskustva*, str. 280-287.

- Kiš, Danilo u: Đevad Sabljaković, *Удео чуда и труда: (Разговор са Данилом Кишом)*. Blok Интервју са Данилом Кишом, "Књижевност", god. XLV., knj. LXXXIX., sv. 2-3, Beograd 1990., str. 412-418. = i u: Kiš, D., *Život, literatura*. Priredila Mirjana Miočinović. Svjetlost, Sarajevo 1990., str. 158-170; = i u: Kiš, D., *Gorki talog iskustva*, str. 141-152.
- Kiš, Danilo: *Варијације на средњоевропске теме*. Temat Данило Киш, "Градац", god. 13-14., sv. 76-77, Čačak, мај – август 1987., str. 31-39. = bez varijacije pod 21. U: "Књижевност", god. XLV., knj. XXXIX., sv. 2-3, Beograd 1990., str. 197-207. = i u: istoga, *Život, literatura*, str. 35-56.
- Kljaković, Jozo: *Krvavi val: Isječak iz suvremenog života*. Naklada autorovih prijatelja, Rim 1961.
- Konrád, György: *Az autonómia kísértése*. Magyar Füzetek, Paris 1980. Prema: *Dobro je putovati*. Preveo Ivo Škrabalo. Temat Pabirci uz temu – Srednja Evropa, "Gordogan", god. VII., br. 17-18, Zagreb, siječanj – travanj 1985., str. 273-288. = i unutar: Le Rider, Jacques, *La Mitteleuropa*, Presses Universitaires de France, Paris 1996. Prema: *Mitteleuropa*. Prevela Vesna Pavković. Izbor *Srednjoeuropske varijacije*: Jacques Le Rider i Drago Roksanđić. Barbat, Zagreb 1998., str. 169-188.
- Konrád, György: *Skica za srednjoeuropski autoportret*. Preveo Ivo Škrabalo. "Lettre internationale, Hrvatsko izdanje", god. I., br. 1, Zagreb, proljeće 1991., str. 75-77.
- Konstantinović, Zoran: "*Srednja Evropa*" – *Argumenti i protivargumenti*. Temat Srednja Evropa, "Republika", god. XLV., br. 9-10, Zagreb, rujan – listopad 1989., str. 65-70.
- Kosík, Karel: *Století Markéty Samsové*. Český spisovatel, Praha 1995. Prema: *Što je srednja Evropa*. U: istoga, *O dilemama suvremene povijesti*. Izbor tekstova, prijevod i pogovor Ante Lešaja. Razlog, Zagreb 2007., str. 43-91.
- Kott, Jan: *Kraj nemogućeg teatra* (1980.). U: istoga, *Kavez traži pticu: Zapisi i ogledi*. Preveo Petar Vujičić. Gradina, Niš 1983., str. 148-164.
- Kravar, Zoran: (2) unutar: *Nekoliko rečenica o Miroslavu Krležu*. Temat Krleža – 100. obljetnica rođenja. "Republika", god. XLIX., br. 11-12, Zagreb, studeni – prosinac 1993., str. 45-47.
- Krleža, Miroslav: *Eppur si muove: (1919-1938-1961) i Napomena*. U: istoga, *Djetinjstvo 1902-03 i drugi zapisi*. Sabrana djela Miroslava Krleže: svezak dvadeset sedmi. Zora, Zagreb 1972., str. 181-233. i 615-616.
- Krleža, Miroslav: *Evropa danas*. U: *Evropa danas: knjiga dojmova i essaya*. Biblioteka aktuelnih knjiga, Zagreb 1935., str. 9-31.= i u: istoga, *Evropa danas: knjiga dojmova i eseja*. Sabrana djela Miroslava Krleže: svezak trinaesti, Zora, Zagreb 1972., str. 7-32.
- Krleža, Miroslav: *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*. U: Istoga, *Eseji: knjiga prva*. Sabrana djela, Minerva, Zagreb 1932., 1933., str. 115-146.= i u: istoga, *Eseji: knjiga*

treća. Sabrana djela Miroslava Krležice: svezak dvadeseti, Zora, Zagreb 1963., str. 177-222.

Krleža, Miroslav, prema poglavljima razgovora: *III. Tradicija, čovjek i djelo i IV: U evropskom krugu...* U: Predrag Matvejević, *Stari i novi razgovori s Krležom: peto izdanje*. Spektar / Otokar Keršovani / Jugoslavijapublik, Zagreb, Rijeka – Opatija, Beograd 1982., str. 73-108 i 109-144.

Kulundžić, Zvonimir: *San o biskupskom i kardinalskom klobuku*. Unutar: *O Krležinoj religioznosti*. "Marulić" god. XV., br. 1, Zagreb, siječanj – veljača 1982., str. 17-44.

Kundera, Milan: *Únos západu aneb Tragédie střední Evropy = L'Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale*. "Le Débat" 'n° 27, nov. 1983, p. 3-27. Prema: *Tragedija Srednje Evrope*. Prijevod s engleskog Giga Gračan. Temat Pabirci uz temu – Srednja Evropa. "Gordogan", god. VII., br. 17-18, Zagreb, siječanj – travanj 1985., str. 289-305. = i unutar: Le Rider, Jacques, *La Mitteleuropa*. Presses Universitaires de France, Paris 1996. Prema: *Mitteleuropa*. Prevela Vesna Pavković. Izbor *Srednjoeuropske varijacije*: Jacques Le Rider i Drago Roksandić. Barbat, Zagreb 1998., str. 189-208.

Magris, Claudio: *Danubio*. Garzanti Editore, Milano 1986. Prema: *5. Hinternacionalna ili potpuno njemačka Mitteleuropa?* Unutar: *Pitanje žljebova*. U: istoga, *Dunav*. Prevela Ljiljana Avirović Rupeni. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1989., str. 21-26.

Magris, Claudio: *Claudio Magris za "Oko": Mitteleuropa i njezini snovi*. Prevela Paula Borković. "Oko", god. XVII., br. 439, Zagreb, 20. travnja – 4. svibnja 1989., str. 10-11.

Mardešić, ing. Petar: *Kristof Kolumbo*. U: *Kolumbo i novi svijet: Brodski dnevnik / Izvještaji / Svjedočanstva očevidaca*. Izabrao, priredio, bilješkama popratio i sa španjolskih i talijanskih izvornika preveo Vojmir Vinja. Kultura, Zagreb 1955., str. 5-33.

Matvejević, Predrag: *30 godina od smrti velikana: Moji posljednji sati s Miroslavom Krležom*. "Nacional", br. 840, Zagreb, 20. prosinca 2011., str. 80-83. = <http://arhiva.nacional.hr/clanak/121902/moji-posljednji-sati-s-miroslavom-krlezom>.

Matvejević, Predrag: *IV: U evropskom krugu...* U: Istoga, *Stari i novi razgovori s Krležom: peto izdanje*. Spektar / Otokar Keršovani / Jugoslavijapublik, Zagreb, Rijeka – Opatija, Beograd 1982., str. 109-144.

MG / Marijan Grgić /: *Kristofor*. U: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva i Uvod u ikonologiju Radovana Ivančevića*. Uredio Anđelko Badurina. Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1990., str. 353-354.

Milardović, Anđelko: *IV. Zaključak*. U: istoga, *Srednja Evropa između mita i zbilje*. Pan liber, Osijek – Zagreb – Split 1998., str. 113-114.

Miłosz, Czesław: *Zniewolony umysł*. Instytut Literacki, Paryż / Paris / 1953. Prema: *VIII. Neprijatelj poretka – čovjek*. U: istoga, *Zasužnjeni um*. Prijevod Dalibor Blažina. Nova stvarnost, Zagreb 1998., str. 197-224.

- Morin, Edgar: *Penser l'Europe*. Éditions Gallimard, Paris 1987. Prema: istoga, *Misliti Europu*. Prevela Melita Svetl. Durieux, Zagreb 1995.
- Oraić Tolić, Dubravka: *Nadžovjek i podčovjek*. U zborniku: *Hijerarhija: Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*. Uredili Aleksandar Flaker i Magdalena Medarić. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa u Rovinju 1996. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1997., str. 47-52. = i u: iste, *Paradigme 20. stoljeća: Avangarda i postmoderna*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1996., str. 83-88.
- Oraić Tolić, Dubravka: *Priča o palindromu: ili hrvatska postmoderna iz osobne perspektive*. Blok Klopka za uspomene. "Republika", god. XLVIII., br. 1-2, Zagreb, siječanj – veljaču 1992., str. 102-111.
- Oz, Amos u razgovoru: Amos Oz: *Židovi su bili prvi pravi Europljani*. U: Srećko Horvat, *Pažnja! Neprijatelj prisluškuje: Razgovori s vodećim intelektualcima današnjice*. Naklada Ljevak, Zagreb 2011., str. 135-163.
- Paić, Žarko: *5.2. Ustavno domoljublje ili kozmopolitizam?* Unutar: *Mreža prva – aparati i dispozitivi: 5. Levijatan od porculana: Pitanje Europe danas*. U: istoga, *Sloboda bez moći: Politika u mreži entropije*. Udruga Bijeli val, Zagreb 2013., str. 168-180.
- Pavičić, Josip: Na rubu *Krleža pod kardinalskim klobukom*. "Vjesnik", god. XL., br. 12402, Zagreb, 9. ožujak 1982., str. 7. = i u: istoga, *Hrvatska gibanica: Polemike, pamfleti i (naknadni) komentari*. Znanje, Zagreb 1986., str. 183-186.
- Pederin, Ivan: *Rođenje Europe iz duha katolicizma i hereza, crkvenosti i viteštva*. "Crkva u svijetu", god. XXXVI., br. 1, Split, 2001., str. 76-94.
- Pederin, Ivan: *Vjerska pozadina putopisa u doba otkrića*. "Crkva u svijetu", god. XXXVII., br. 4, Split, 2002., str. 448-473.
- Petković, Nikola: *Subjekt koji putuje prvim razredom: konduktar Magris i Subjekt postkolonijalne teorije: na putu k zaključku*. Unutar: *I. Učiti zaboravljati: od Srednje Europe do optimizma pamćenja*. U: istoga, *Identitet i granica: Hibridnost i jezik, kultura i građanstvo 21. stoljeća*. Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2010., str. 60-75 i 81-95.
- Petlevski, Sibila: *I. U svjetlu recentnih pristupa temi modernizma*. Unutar: *Uvodne napomene*. U: iste, *Simptomi dramskog moderniteta*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2000., str. 7-14.
- Pomian, Krzysztof: *Historijske posebnosti srednje i istočne Europe*. Preveo Tugomir Lukšić. Temat Herbarij (Srednje) Europe. "Lettre internationale, Hrvatsko izdanje", god. 2., br. 6-7, Zagreb, ljeto / jesen 1992., str. 33-39.
- Puljizević, Jozo: *Njegov obračun s Thanatosom I.: Jedan pjesnik i jedna glumica – Miroslav i Bela Krleža*. Blok Klopka za uspomene, "Književna republika", god. V., br. 5-6, Zagreb, svibanj – lipanj 2007., str. 99-120. i *Njegov obračun s Thanatosom II.* "Književna republika", god. V., br. 7-9, srpanj – rujan 2007., str. 111-140.

- Rogić Nehajev, Ivan: *I dio: Krumpiri, torte i blizanci bez oca: Krumpiri, torte i blizanci bez oca* (1992.) U: istoga, *Figure ukročene sreće*. Naklada MD / Meandar, Zagreb 1994., str. 141-143.
- Rougemont, Denis de: *L'amour et l'Occident*. Plon, Paris 1939.; definitivno izdanje: 1972. Prema: istoga, *Ljubav i Zapad*. Preveo Mirjana Dobrović. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1974.
- Rougemont, Denis de: *L'aventure occidentale de l'homme*. Albin Michel, Paris 1957. Prema: *Geneza ljudske osobe*. Unutar: *Drugi dio: Zapadna potraga Treće poglavlje: Spirala i Os; Od Mita do Povijesti i Istodobni postanak Povijesti i Osobe*. Unutar: *Peto poglavlje: Iskustvo povijesnog vremena te Zapadni san*. Unutar: *Šesto poglavlje: Iskustvo prostora*. U: Istoga, *Zapadna pustolovina čovjeka*. Preveo Frano Cetinić. NIRO "Književne novine", Beograd 1983., str. 49-73; 95-105 i 107-117.
- Rougemont, Denis de: *Les mythes de l'amour*. Albin Michel, Paris 1961. Prema: *III. Nazočnost mitova i njihove moći u različitim oblastima*. Unutar: *Uvod: Erotizam i mitovi o duši*. U: istoga, *Mitovi o ljubavi*. Preveo Frano Cetinić. NIRO "Književne novine", Beograd 1985., str. 11-37.
- Rougemont, Denis de / prema /: Frano Cetinić, *Pogovor*: U: Denis de Rougemont, *Zapadna pustolovina čovjeka*, str. 191-196.
- Sloterdijk, Peter: *Falls Europa erwacht: Gedanken zum Programm einer Weltmacht am Ende des Zeitalters ihrer politischen Absence*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994. Prema: istoga, *Ako se Europa probudi: Misli glede programa jedne svjetske sile na kraju raudoblja njezine političke odsutnosti*. Prijevod Blanka Will. "Europski glasnik", god. III., br. 3, Zagreb 1998., str. 23-50.
- Stasiuk, Andrzej: *Dziennik okrętowy*. U: *Moja Europa: Dwa eseje o Europie zwanej Śródkową*. Czarne, Wołowiec 2001. Prema: *Brodski dnevnik*. Prevela Ivana Maslač. U: Jurij Andruhovyč i Andrzej Stasiuk, *Moja Europa: dva eseja o takozvanoj Srednjoj Europi*. Preveli Damir Pešorda i I. Maslač. Fraktura, Zaprešić 2007., str. 77-145.
- Stipančić, Branka: *Hommagi i antihommagi*. U: iste, *Vlado Martek – Poezija u akciji / Poetry in Action*. DeLVe / Institut za trajanje mjesto i varijable, Zagreb 2010., str. 26-28.
- Strutz, Johann i Zima, Peter V.: *Polikulturalnost fikcije. Između Alpa i Jadrana*. Preveo Andrej Žmegač. Temat Srednja Evropa, "Republika", god. XLV., br. 9-10, Zagreb, rujan – listopad 1989., str. 98-108.
- Škvorc, Boris: *2.1. Pitanje Srednje Europe*. Unutar: *I. dio. Uokviravanje Krležje: četiri koncepta uokviravanja: 2. Kontekstualno uokviravanje Krležine proze: pitanje Srednje Europe i Balkana kao determinatora Krležinih diskurzivnih taktika*. U: istoga, *Ironija i roman: u Krležinim labirintima: (ponovno) iščitavanje ironijskih žarišta u romanima Miroslava Krležje*. Naklada MD, Zagreb 2003., str. 57-83.
- Šnajder, Slobodan: *Za svaku Tvoju riječ*. "Prolog", god. XII., br. 43, Zagreb, 1980., str. 3-4.

- Šoljan, Antun: *Kantonizacija Evrope*. "Gordogan", god. X., br. 28, Zagreb, siječanj – veljača 1988., str. 28-34.
- Taylor, A / llan / . J / ohn / . P / ercival /.: *The Habsburg Monarchy, 1809-1918: A History of the Austrian Empire and Austria-Hungary*. Hamish Hamilton, London 1948. U prijevodu i poglavlju: *Epilog: Narodi bez dinastije*. U: istoga, *Habsburška monarhija 1808-1918*. Preveo Omer Lakomica. Znanje, Zagreb 1990., str. 313-324.
- Thompson, Mark: *Birth Certificate: The story of Danilo Kiš*. Cornell University Press, Ithaca 2013. Prema: 4. u *zapadnoj Mađarskoj i 33. (1983)*. U: istoga, *Izvod iz knjige rođenih: Priča o Danilu Kišu*. Prijevod: Muharem Bazdulj. Buybook, Sarajevo 2014., str. 31-40 i 321-344.
- Todorov, Tzvetan: *La peur des barbares: Au-delà du choc des civilisation*. Éditions Robert Lafont, Paris 2008. Prema: 5. *Europski identitet*. U: istoga, *Strah od barbara: S onu stranu sukoba civilizacija*. Prijevod Ivana Franić. TIM press, Zagreb 2009., str. 173-200.
- Ugrešić, Dubravka: *Priča o geleru i knjizi*. U: iste, *De cultuur van leugens*. Amsterdam 1995. Prema: *Kultura laži: (Antipolitički eseji)*. Arkzin, Zagreb ²1999., str. 175-199.; Konzor / Samizdat B92, Zagreb – Beograd ³2002., str. 197-226.
- Vilenica 87: Mednarodna literarna nagrada Mezinárodní literární cena Internationaler Literaturpreis Međunarodna književna nagrada Nemzetközi irodalmi díj Premio litterario internazionale Międzynarodowa nagroda literacka Medzinárodná literárna cena*. Društvo slovenskih pisateljev / Zveza kulturnih organizacij, Ljubljana – Sežana 1987.
- Vilenica 88: Mednarodna literarna nagrada Mezinárodní literární cena Internationaler Literaturpreis Međunarodna književna nagrada Nemzetközi irodalmi díj Premio litterario internazionale Internacionálne literarne myto Tarptautinė literatūros premij[q] Międzynarodowa nagroda literacka Medzinárodná literárna cena*. Društvo slovenskih pisateljev / Zveza kulturnih organizacij, Ljubljana – Sežana 1988.
- Vilenica*, statut festivala (2006.): = <http://www.vilenica.si/statut/p/147/1/>.
- Wassermann, Jakob: *Christoph Columbus: der Don Quichote des Ozeans: ein Porträt*. S. Fischer, Berlin 1929. Prema: *Četvrto poglavlje: Računi, prošnje, potucanja i bezumni zahtjevi*. U: istoga, *Kristof Kolumbo: Otkrivanje Amerike*. Preveo Đuro Plemenčić. Izvori / Mladinska knjiga – Svijet knjige, Zagreb 1992., str. 31-39.

HRVATSKA TEATROLOGIJA I GLOBALIZACIJA

Prije nekoliko je godina jedan od kriterija za odabir umjetničkih radova koji će se uvrstiti u retrospektivnu izložbu kazališne scenografije i kostimografije, među ostalim, bilo i to da je predstava izvedena u Hrvatskoj, što je kod pojedinih umjetnika rezultiralo stavom da je takav način mišljenja provincijalan. Iz aspekta konceptualno, prostorno i financijski nužne selekcije građe, usredotočenost na nacionalno ne mora se nužno činiti provincijalnom, ali u kontekstu sve učestalije i sve vidljivije međunarodne prisutnosti hrvatskih (kazališnih) umjetnika na globalnoj izvedbenoj sceni na mijeni 20. i 21. stoljeća navedeni umjetnički stav nesumnjivo nalazi svoje opravdanje i argumentaciju.

Od kraja osamdesetih i početka devedesetih godina prošloga stoljeća naovamo, jedan od najpopularnijih, najfrekventnijih, najaktualnijih – uz možda postmodernizam i interdisciplinarnost – a neki bi dometnuli i najzlorabljениjih pojmova i koncepata u humanistici i šire, zacijelo je i pojam globalizacija te uz njega i čitav spektar specijaliziranog, pomalo i pomodnog, a katkada i nekritički korištenog vokabulara koji je trebalo definirati, razlučiti, usvojiti i primijeniti, i na lingvističkoj i na semantičkoj razini znanstvenoga diskursa, kao što su: globalno pozicioniranje, kulturni globalizam, transnacionalni kulturni identiteti, globalni okoliš, globalni kulturni prostor, hiperglobalizam, antiglobalizam, globalizirani svijet bez granica... (usp. J. Robinson, 2007.). Sama tumačenja fenomena globalizacije pritom su, dakako, brojna, raznovrsna i međusobno vrlo često proturječna ili čak sučeljena, pa stavovi o globalizaciji variraju u rasponu od žestokoga zagovaranja ideje globalnoga sela, sažimanja svijeta i prelaženja / dokidanja svih vrsta granica (nacionalnih, državnih, etničkih, religijskih, kulturnih, geopolitičkih...) do jednako žestokoga oponiranja ili čak nijekanja globalizacije kao prikrivenog oblika zapadnoga kulturnog imperijalizma na štetu svjetonazora ostalih kultura i pod krinkom pogrešno pretpostavljene univerzalnosti; od uvjerenja da je riječ o posve novom i modernom fenomenu do uvjerenja da je riječ o starom i višestoljetnom procesu; od stajališta da se globalizaciju treba promatrati kao složen proces koji obuhvaća mnoštvo emanacija u području društva, ekonomije, politike, tehnološke i informatičke povezanosti te kulture do stajališta da je riječ isključivo o tržišnim financijskim ili isključivo (geo)političkim čimbenicima (usp. D. Rebellato, 2009.). U tom smislu još uvijek nisu dokraja razjašnjene

terminološke sličnosti, razlike i preklapanja pojma globalizacija sa srodnim pojmovljem koje se često javlja kad se govori o globalizaciji, a to su univerzalizam, kozmopolitizam, internacionalizam, interkulturalizam, transkulturalizam, multikulturalizam i slično.

S obzirom na svoju protežnost i raznovrsnost fenomen globalizacije može se, dakle, promatrati na čitavom nizu polja i nivoa – ekonomskom, političkom, sociološkom, filozofskom, kulturološkom, antropološkom – a s obzirom na protežnost i raznovrsnost fenomena kazališta i izvedbe gotovo je nemoguće zaobići promatranje suodnosa globalizacije i kazališta, odnosno globalizacije i teatrologije, možda čak i tim više što novi teatrološki i globalno zagovarani / zastupljeni pristupi kazalištu prije svega iziskuju interdisciplinarnost ili transdisciplinarnost izučavanja kazališta.¹ U ovom će se radu stoga ukratko nastojati sagledati odnos hrvatske teatrologije prema ideji globalizacije, dotaknuti područja koja bi hrvatska teatrologija mogla, trebala ili morala zahvatiti u svojim proučavanjima s obzirom na izazove globalizacije te ukazati na neke od problema koje procesi globalizacije postavljaju pri promišljanju i ispisivanju nacionalne kazališne povijesti u užem i teatrologije u širem smislu.

O samoj je globalizaciji, kao što se može naslutiti i iz već dosad rečenoga, pisano jako mnogo. Međutim, ista se tvrdnja ne može protegnuti i na pisanje o kazalištu i globalizaciji, kao što je to sa čuđenjem za englesko govorno područje ustvrdio Dan Rebellato u knjizi *Theatre and Globalization* objavljenoj 2009. godine, potkrijepivši svoj zaključak i činjenicom da su do tada glavna referentna literatura na spomenutu temu bila dva tematska bloka u časopisima “Theatre Journal” iz 2005. i “Contemporary Theatre Review” iz 2006. godine (D. Rebellato, 2009: 88). (Dakako, ne bez ironije spram vlastite istraživačke pozicije, moram istaknuti da sam, pozivajući se na tvrdnje iz anglosaksonske kulture, tradicionalno poznate i po stanovitom kulturnome imperijalizmu u pisanju o kazalištu, otvorila i zasebno poglavlje u promatranju odnosa hrvatske teatrologije i globalizacije, i u tematiziranju zastupljenosti anglosaksonske literature u hrvatskoj teatrologiji, i u katkada usiljenom plasiranju hrvatskih znanstvenih radova u globalno prezentne znanstvene časopise na engleskom jeziku kako bi se ostvarila *pravilnička* i globalna znanstvena vidljivost i izvrsnost.)² Slično je stanje i u hrvatskoj teatrologiji unutar koje je o mnogolikosti i mnogoznačnosti procesa globalizacije za kazalište napisano zapravo malo, iako je, kao što ću nastojati pokazati, potencijalnih područja istraživanja mnogo. Znanstveni simpozij Krležini dani u Osijeku 2014., koji je jednim svojim dijelom bio usredotočen upravo na odnos globalizacije i hrvatske dramske književnosti i hrvatskoga kazališta, u kontekstu je rečenoga izuzetno važan, premda se iz razmjerno malog broja naslova (svega četiri) koji su bili posvećeni temama globalizacije i

¹ Susan Bennett stoga s pravom ističe da je teatrologija 21. stoljeća mnogo inkluzivnija znanstvena disciplina nego što je to bila prije dvadesetak godina, i u područjima istraživanja, i u metodologijama istraživanja (S. Bennett, 2005.).

² Jedan od vidova suodnosa hrvatske teatrologije i globalizacije zacijelo je i potreba da se znanstvena kvaliteta pojedinih nacionalnih znanstvenih radova ili znanstvenih djelatnika vrednuje s obzirom i samo s obzirom na njihovu zastupljenost u globalnim citatnim bazama i na globalnim skupovima – dobro je poznato do kakvih je pravilnika i kriterija izvrsnosti takva vrsta razmišljanja dovela – ali sama tematika iz teatrološke vizure još nije doživjela opsežniju akademsku analizu, obradu i argumentaciju.

dramske književnosti / kazališta može naslutiti stanovita teatrološka nezainteresiranost za navedenu tematiku. Nadajmo se ipak da će Krležini dani u Osijeku, kao i mnogo puta ranije, inicirati daljnja teatrološka razmatranja kompleksnog suodnosa kazališta i globalizacije – postavljanje u središte idućega znanstvenoga okupljanja tematike hrvatske dramske književnosti i kazališta u inozemstvu zasigurno je važan prilog tim razmatranjima.

Bilo bi, međutim, neopravdano tvrditi da je hrvatska teatrologija dosad bila posve nezainteresirana za problematiku kazališta i globalizacije. Važan prilog njezinome proučavanju ostvario je Darko Lukić u knjizi *Kazalište u svom okruženju* iz 2011. godine u kojoj je jedno opsežno poglavlje posvetio upravo kazalištu u okruženju globalizacije. U njemu Lukić analizira niz tema vezanih uz globalizaciju općenito nudeći pregled različitih objašnjenja globalizacije i njezinih suodnosa s kulturom, kao i onih vezanih uz globalizaciju i kazalište, ističući u prvom redu kazalištu imanentnu transkulturalnost i nudeći pregled specifičnih područja dodira kazališta i globalizacije. Utjecaj globalizacije na kazalište Lukić uočava u, primjerice, promjeni društvenoga položaja kazališta i načinu konzumiranja kazališnih predstava, odmaku od dramskoga teksta i scenskoga govora prema pokretu i tijelu, hibridnim izvedbenim praksama, (ko)produkcijama megamjuzikala i internacionalnih spektakala, edukaciji putem kazališta te u sveopćoj teatralizaciji svijeta i društva kao izvedbe, a naposljetku i u novim, globalnim teatrološkim pristupima i istraživanjima i njihovim refleksima (ili odsutnosti istih) u hrvatskoj teatrologiji (D. Lukić, 2011.). Lukić je pritom i zaključio da je *izazov za teatrologiju danas prije svega proučiti i razumjeti, i pokušati objasniti promjene koje kazalištu na svim razinama donose procesi globalizacije* (D. Lukić, 2011: 173).

Nadovezujući se na Lukićevu zaključnu misao, dodajmo da izazovu kazališta u globaliziranome svijetu nacionalna, a u ovom slučaju hrvatska, teatrologija može odgovoriti iz brojnih kutova i aspekata. U najširem smislu zadatak je hrvatske teatrologije, kao što je to već natuknuo te dijelom i učinio D. Lukić, utvrditi globalne utjecaje na restrukturiranja nacionalne kazališne kulture, ali i na njezino europsko i globalno pozicioniranje – i prema potrebi moguće repositioniranje – odnosno njezino smještanje u okvire nacionalnoga, europskoga i globalnoga kulturnog prostora.

Na užoj razini otvaraju se pak višestruka i raznorodna moguća polja proučavanja. Jedno od njih je proučavanje tematike globalizacije u hrvatskoj dramskoj književnosti i u hrvatskom kazalištu. Za razliku od hrvatske teatrologije, hrvatska su se dramska književnost i hrvatsko kazalište nešto češće posredno ili neposredno doticali tema povezanih s globalizacijom i globalno zanimljivim problemima. Neki od primjera su dramski tekstovi Mire Gavrana (*Kako ubiti predsjednika?*) ili Ivane Sajko (*Žena-bomba*), kao i mnoge drame Tene Štivičić, no primjera je ipak više, ali je malo koji od njih teatrološki nužno razmatran u širem kontekstu globalizacije ili tematski srodnih dramskih tekstova. Kazalište se također, i u predstavama prema izvornim hrvatskim djelima i u predstavama prema prevedenim djelima, doticalo problema globalizacije i njezinih raznih lica i posljedica, a najrecentniji je, ali ne i jedini, primjer krajem 2014. godine izvedena predstava Stefana Riccija i Giannija Fortea *Troia's*

Discount u zagrebačkoj Tvornici kulture.³ Umjetnost performansa, posebno senzibilizirana za izazove suvremenosti, još je početkom novoga milenija iznjedrila performans Slavena Tolja *Globalizacija* (izveden u galeriji Exit Art u New Yorku) u kojem, komentirajući učinke globalizacije i dodira / sudara / miješanja različitih kultura, umjetnik naizmjenice ispija votku i viski dok se ne onesvijesti i ne završi u bolnici zbog prekomjernog uzimanja alkohola, na rubu života i smrti (usp. S. Marjanić, 2014.).

U prethodnome ulomku uzgred su dotaknute još dvije druge teme važne za teatrološku obradu kazališta i globalizacije. S jedne strane to je pitanje zastupljenosti prijevodne literature u hrvatskome kazalištu, odnosno kulturološkog i jezičnog izvorišta tekstova koji se igraju na hrvatskim pozornicama s obzirom na globalizirani svijet bez granica, ali i na kvantitativnu prevagu pojedinih inozemnih nacionalnih kazališnih kultura (što bi trebala pokazati argumentirana teatrološka analiza repertoara u posljednjih četvrt stoljeća). S druge strane to je pitanje zastupljenosti hrvatskih dramatičara i kazališnih umjetnika u globaliziranome svijetu, među kojima je gore spomenuti dramski pisac Miro Gavran najprominentniji, ali ne i jedini primjer, no o njegovoj globalnoj prisutnosti u svjetskim kazalištima dosad su se, čini se, češće ili radije bavili mediji nego studioznije hrvatska teatrologija. Krajem 2014. godine hrvatskoj spisateljici s londonskom adresom, Teni Štivičić, s uspjehom i razmjerno velikom medijskom popraćenošću u inozemnim autorima tradicionalno zatvorenijem Nacionalnome kazalištu u Londonu izveden je komad *3 zime* (*3 Winters*) koji tematizira život jedne hrvatske obitelji, napose njezinoga ženskoga dijela, od sredine prošloga stoljeća do danas.⁴ O uspjehu Tene Štivičić mnogo se piše i govori u novinama, na internetskim portalima i na televiziji, prisutna je i na hrvatskim kulturnim tribinama, no hrvatska teatrologija o tome još nije podrobnije progovorila. Mnoge druge hrvatske drame izvođene su u proteklih dvadeset i pet godina na inozemnim pozornicama, ali vrlo je malo radova o globalnome proboju, možda čak i uspjehu hrvatskih pisaca, te njihova izvođenost još nije bila predmetom brojnijih i / ili obuhvatnijih studija s obzirom na zastupljenost hrvatske dramske riječi u svijetu i motive, mogućnosti, modalitete i mehanizme njezinog globalnog prodora, relevantnosti i recepcije.⁵ Uz to se usko veže i pitanje dostupnosti hrvatskih dramskih tekstova na stranim jezicima, kao i pitanje odabira ne samo teksta koji će biti preveden i kriterija toga odabira nego i pitanje jezika na koji će biti preveden i kriterija toga odabira. Slično je kao s piscima i s ostalim hrvatskim kazališnim umjetnicima prisutnim u globalnome kulturnome prostoru poput, primjerice, glumice Zrinke Cvitešić, mnogih medijski možda manje eksponiranih plesača i koreografa koji su također ostvarili plodne inozemne karijere (primjerice, Ivana Jozić kod Jana Fabrea), koji sudjeluju u relevantnim međunarodnim produkcijama i često tvore ili održavaju sponu

³ Predstava je premijerno izvedena 29. studenoga 2014. u Tvornici kulture u Zagrebu u režiji Nenada Glavana.

⁴ Predstava je premijerno izvedena 3. prosinca 2014. u National Theatre u Londonu u režiji Howarda Daviesa.

⁵ Dio izvedbi suvremenih hrvatskih dramatičara na inozemnim scenama obrađen je u mom radu *Crveni vitez je Vitez u crvenome ili inozemna recepcija suvremene hrvatske drame, Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova IX. Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodima: emisija i recepcija*, Književni krug, Split 2007., str. 321-347. No, od 2007. broj inozemnih premijera suvremenih hrvatskih dramskih tekstova znatno je porastao.

između hrvatske i globalne plesne scene, skupina kao što je Montažstroj, koja ne samo što je u radovima tematizirala odnose globalnog i lokalnog već je, kao Performing Unit, imala i važnu fazu u globalnom europskom kulturnom prostoru,⁶ scenografa iz skupine Numen koji su sami po sebi kao međunarodna skupina fenomen vrijedan proučavanja u kontekstu globalizacije⁷ ili kostimografa Marija Miše, koji nije samo radio znamenita andeoska krila za globalni brend Victoria's Secret i s globalno poznatom Vivianne Westwood nego i kostime za inozemne produkcije.

Na istome tragu kao bitna tema hrvatske teatrologije nameće se i proučavanje pojačane internacionalizacije (hrvatske) kazališne umjetnosti u vidu uspostave međunarodnih projekata, ansambala i suradnji, međunarodno prisutnih redatelja, implantiranja globalno prisutnih žanrova ili djela u nacionalnu sredinu (primjerice, mjuzikala, ali i nekih baletnih produkcija koje katkada dolaze kao takoreći gotov proizvod), međunarodne publike i turista kao publike, na što upozorava Susan Bennett u članku *Theatre / Tourism* (S. Bennett, 2005.), uloge nacionalnih kazališta u globaliziranome svijetu,⁸ udjela kazališta u nacionalnoj i globalnoj kulturnoj politici, kazališnoga marketinga i ekonomije, kao i analiza programskih odrednica međunarodnih kazališnih festivala koji se održavaju diljem Hrvatske, posebice kada se uzme u obzir znatno povećanje ne samo njihova broja nego i interesnih polja i vrsta njima obuhvaćenih kazališnih izričaja.

Na dosad rečeno može se nadovezati i tema prisutnosti – ali i uvjeta i modusa te prisutnosti – hrvatske dramske i kazališne tematike u inozemnim teatrološkim izdanjima, leksikonima, enciklopedijama, časopisima, kao i na inozemnim teatrološkim skupovima, o čemu je već ukratko bilo riječi. Pojedini prijevodi suvremenih hrvatskih dramskih tekstova još su i dostupni,⁹ no hrvatske teatrološke knjige rijetko se prevode na strane jezike i prelaze granice vlastite kulture, premda i tu ima iznimaka, kao što je pokazala knjiga Sanje Nikčević *Nova europska drama ili velika obmana* u cijelosti ili u dijelovima prevedena na engleski, slovački, bugarski, mađarski i poljski jezik.¹⁰ Naprotiv, engleski prijevod teorijskih misli jednog od najpoznatijih hrvatskih redatelja, Branka Gavelle, ali i, kako su novija istraživanja pokazala, kazališnih teoretičara, čije se ideje prema prosudbi uglednih hrvatskih teatrologa mogu uspoređivati s idejama poznatijih i priznatijih inozemnih kazališnih mislilaca, i dalje

⁶ Nogometno kazalište Montažstroj je 1997. promijenilo naziv u Performing Unit. Sastav izvodača i producenata, kao i publike, bio je međunarodnog karaktera, a skupina je gostovala na mnogim europskim i svjetskim pozornicama i festivalima.

⁷ Skupinu Numen čine Sven Jonke, Christoph Katzler i Nikola Radeljković.

⁸ Pitanju uloge nacionalnih kazališnih kuća u eri globalizacije posebno se posvetila Janelle Reinelt (J. Reinelt, 2008.).

⁹ U tiskanim prijevodima suvremenih hrvatskih autora na strane jezike, u zasebnim knjigama i u antologijama ili izborima, među hrvatskim nakladnicima prednjači najveći promotor hrvatskoga kazališta u inozemstvu, Hrvatski centar ITI.

¹⁰ Jezici na koje je prevedena su slovački (*Nova Europska drama alebo veľ'ky podvod*, Bratislava 2007.), bugarski (*Нова европейска драма или голямата измама*, Ruse 2009.), engleski (*British Brutalism the New European Drama, and the Role of the Director*, "New Theater Quarterly", 2005.), mađarski (*Csináljunk új európai drámát*, "Szinház", 2005.) i poljski (*Wszystko ma swoje skutki*, "Dialog", 2005.).

nailazi na poteškoće u pronalaženju izdavača (L. Čale Feldman, 2013.). Ipak, pojedine Gavelline postavke našle su put do međunarodnih časopisa zahvaljujući posredništvu hrvatskih teatrologa poput Sibile Petlevski i Marina Blaževića.

Što se pak leksikonskih izdanja i pregleda suvremenoga svjetskoga kazališta u posljednjih četvrt stoljeća tiče, čini se kako situacija nije toliko bitno drukčija nego što je bila u desetljećima prije toga, pa su mnogi zaključci podudarni sa zaključcima Vide Flaker (V. Flaker, 1992.) i poslije Borisa Senkera (B. Senker, 1995.) na istu temu iznesenim na Krležinim danima u Osijeku prije dvadesetak godina. Kada za inozemna izdanja o hrvatskome kazalištu pišu hrvatski teatrolozi ili kritičari poput Nikole Batušića za *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre* (1994. i 2001.), Lade Čale Feldman za *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama* (2007.) ili Dalibora Foretića za francuski pojmovnik Michela Corvina *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (2008.), onda je hrvatska dramska književnost i / ili kazalište obrađeno kvalitetno i stručno (dakako, u skladu s objektivnim kriterijima diktiranim načelima svakog pojedinog inozemnog izdanja). Međutim, situacija je posve drukčija kada o istome pišu inozemni teatrolozi i kritičari koji nisu uvijek dovoljno upoznati s građom kojom se bave (pa tada nerijetko dominira simplificiranje, neznanje i / ili nerazumijevanje), ali i kada o hrvatskome kazalištu pišu teatrolozi i kritičari iz ostalih zemalja s područja bivše Jugoslavije (pa tada nerijetko možemo govoriti i o (ne)svjesnom ideološki motiviranome misinterpretiranju, zamagljivanju ili iskrivljavanju činjenica). Svojedobno je B. Senker prosvjedovao protiv takve vrste istupa Dragana Klaića za Cambridgeov leksikon *The Cambridge Guide to Theatre* iz 1992. godine (B. Senker, 1995: 202-204), a u novijoj se leksikonskoj povijesti nešto slično propustu u Cambridgeovu izdanju ponovilo i u leksikonu za koji je jedinicu o Hrvatskoj unutar jedinice o Jugoslaviji napisao Petar Marjanović: u pojmovniku *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* iz 2005. godine posebno je naglašeno i apostrofirano ono što se moglo izravno podvesti pod nacionalnu odrednicu *sprpskoga*, dok je odrednica *hrvatsko* izbjegnuta, a sve ono što bi pod nju trebalo potpadati uklopljeno je pod zajednički okvir jugoslavenskoga (P. Marjanović, 2005.).

Kako bi se ovakve i srodne tendenciozne interpretacije, iskrivljavanja, pogrešna tumačenja ili čak svjesne krivotvorine smanjile na minimum ili posve eliminirale, hrvatska teatrologija trebala bi ispuniti svoju zadaću – kazališni leksikon i radovi hrvatskih teatrologa na stranim jezicima samo su karike u nizu – no čini se da pronalaženje niša na račun individualnih zalaganja, poznanstava i reputacije, katkada čak i pukih slučajnosti, umjesto sveobuhvatnije i općeprihvaćene nacionalne strategije ne može biti dugoročno i kvalitetno rješenje: *Omalovažavanje im, međutim ne možemo spočitnuti prije nego što i sami poradimo na tomu da nas počnu uvažavati*, zapisao je još prije dva desetljeća Boris Senker o odnosu inozemne teatrološke zajednice spram hrvatske drame i kazališta (B. Senker, 1995: 202). Primjer stanovite teatrološke inertnosti svakako jest i razmjerno mlak odgovor na višegodišnja i aktualna srpska posezanja za hrvatskom književnosti i književnicima među kojima su se našli i neki dramatičari, a o kojima su se dosad možda najjasnije očitovali Slobodan Prosperov Novak (S. P. Novak, 2011.), Viktorija Franić Tomić (V. Franić Tomić, 2012.) i potpisnici otvorenog pisma (Tihomir Maštrović et al.) pod naslovom *Svojtanje hrvatske književne baštine* u “Vijencu”

od 2. travnja 2015. S druge strane, dobar primjer plasiranja informacija o hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu u međunarodno okružje jest periodička publikacija Hrvatskoga centra ITI pod nazivom “Croatian Theatre”¹¹ te njegove publikacije o hrvatskoj plesnoj umjetnosti *Shortcut to Croatian Dance* i *Guide to Croatian Dance*. Konac ovog odjeljka rezervirala bih pak za potrebu analize prevođenja inozemnih teatroloških izdanja na hrvatski jezik – što se, kada, zašto i za koga prevodi, koja se područja kazališne umjetnosti time pokrivaju i s kojeg jezika / kojih jezika dolaze dominantni naslovi ili većina njih. U članku *Od globalne kulturne industrije do kulture niša: kulturna potrošnja i kulturna proizvodnja u Hrvatskoj* Jaka Primorac provela je globalizacijom usmjereno iščitavanje hrvatske televizijske i filmske produkcije te izdavaštva, no, nažalost, ne i kazališta, za koje ne postoje srodna istraživanja. Pretpostavka je da bi detaljnija istraživanja potvrdila povlačenje paralele spomenutih istraživanja s kazalištem u segmentu snažne dominacije anglosaksonskog svijeta te sporadičnosti i sporosti uključivanja hrvatske književne proizvodnje u europske i globalne tijekove, odnosno odsutnosti cjelovite strategije predstavljanja (J. Primorac, 2010.), no daljnja proučavanja takvu bi pretpostavku tek trebala potvrditi ili osporiti.

U kontekstu globalno shvaćene znanstvene izvrsnosti i globalne prisutnosti hrvatskih znanstvenika koji se bave teatrološkom i izvedbenom tematikom izdvaja se i problematika zastupljenosti hrvatskih teatrologa, hrvatskih teatroloških radova te hrvatske teatrologije na globalnom znanstvenom teatrološkome polju, osobito dopustivih modusa njihove prisutnosti ili možda, točnije rečeno, vrste tematike kojom se mogu uključiti u globalnu teatrologiju – koliko su to nacionalne teatrološke teme, a koliko teme koje su trenutno od globalnoga interesa (teorijske ili povijesne, izvedbene ili teatrološke). Darko Lukić ukazao je na neke od aktualnih globalnih teatroloških trendova, pristupa i metodologija u proučavanju teatrološke tematike, posebno se založivši za interdisciplinarnost teatroloških pristupa i posebno izdvojivši postkolonijalnu teoriju, feminističke studije i *queer* studije te njihove predstavnike u hrvatskoj teatrologiji koji su hrvatskoj teatrologiji omogućili priključak na globalne znanstvene trendove (D. Lukić, 2011.).

O uspostavljenim globalnim teatrološkim vezama također svjedoče i dva velika događanja održana u Zagrebu u proteklim desetljećima, primjerice, Međunarodni forum kazališnih kritičara iz 2000. godine koji je rezultirao i knjigom o kazališnoj kritici *Theatre Criticism Today* (2002.) u izdanju Hrvatskoga centra ITI – znakovito objavljenoj na engleskom jeziku kao jeziku globalne komunikacije – te petnaesta konferencija *Performance Studies International* (PSi 15) održana 2009. godine. Međunarodnu vidljivost, međunarodne suradnike te, ovisno o broju i temi, međunarodno uredništvo ima i zagrebački časopis “Frakcija”, koji izlazi na engleskom jeziku, a pokriva suvremene izvedbene teme. S druge strane, uže nacionalne teme i teme koje nisu toliko korespondentne trenutnim globalnim interesima, pa i trendovima, ostaju ponešto marginalizirane i podzastupljene teže se probijajući u međunarodnim okvirima.

¹¹ U opisu edicije stoji: *Osnovna namjera ove publikacije je predstaviti aktualne događaje i trendove hrvatskog kazališta s naglaskom na svemu onome za što nam se čini da bi moglo biti zanimljivo i transparentno inozemnoj publici.* <http://www.hciti.hr/kazaliste-izdavacka-djelatnost/croatian-theatre/>. Stranica posjećena 11. lipnja 2015.

Sasvim sigurno, jedna od tema koja se nameće kada je riječ o hrvatskoj teatrologiji i globalizaciji jest i pisanje nacionalne povijesti kazališta i njezino pozicioniranje spram svjetske ili, kako se danas sve češće govori, globalne kazališne povijesti i suvremenosti. Unatoč pojedinim prognozama kako će u svijetu s nadnacionalnim strukturama života nacionalno oblikovanje znanja postupno posta(ja)ti manje važno, nacionalna povijest kazališta i dalje se nameće kao vrlo relevantna¹² – i sama po sebi i u odnosu na postojeće povijesti svjetskih kazališta u kojima su mnoge nacionalne kazališne kulture, unatoč deklarativnim kao i strukturnim promjenama u konceptu i širenju tematike, i dalje posve zaobiđene ili ignorirane. Kontinuirano se vode rasprave o modalitetima i mogućnostima uobličavanja svjetske povijesti kazališta te njezinome suodnosu spram nacionalnih povijesti kazališta, a u kontekstu internacionalne premreženosti kazališne umjetnosti i proizvodnje i suvremenih procesa globalizacije koji svoje odraze imaju i u spomenutim pojavama u kazalištu, ta se problematika dodatno usložnjava. Općenito gledano, proučavatelji kazališne historiografije upozoravaju da je globalizacija pridonijela zemljovidnom proširenju područja kazališnoga zanimanja (te se slijedom toga više nije moglo previđati ili zaobilaziti brojne kazališne kulture Afrike, Južne Amerike ili Australije) kao i daljnjem širenju područja koja se smatraju kazališno ili izvedbeno zanimljivim teatrologiji, no stječe se dojam da je hrvatska teatrologija, unatoč neospornim pomacima i na tome području, podosta zatvorena za kulture izvan uskog kruga nekadašnjih kolonizatora u čijem bi se vidokrugu željela potvrditi i ovjeriti, zanemarujući pritom brojne druge kazališne tradicije.¹³

Nadajmo se da hrvatska teatrologija, suočena s izazovima globalizacije, u bitci za globalno neće zaboraviti na lokalno, osobito u vidu nekritičkog podređivanja izvana nametnutim standardima nerijetko nasilno presađenim iz posve drukčijih društvenih i kulturnih uvjeta. Dakako, otpori globalnim pravilima igre, posebice zbog straha ili neznanja, ne bi smjeli biti razlogom zatvaranja u sebe, pri čemu dakako treba voditi računa o tome da pogled ne treba usmjeriti samo na globalno poistovječeno sa zapadnoeuropskim ili američkim, odnosno da treba gledati i oko sebe na bliže i dalje susjede, ali i uzimati u obzir globalni svijet koji je dugo ostajao izvan pogleda i pregleda dosadašnjih tzv. povijesti svjetskoga kazališta i pogleda hrvatske teatrologije.

¹² Marvin Carlson dio objašnjenja nalazi u tome što se povijest kazališta kao znanstvena disciplina počela afirmirati u vrijeme kada se i nacionalna država nametnula kao važan oblik društvenopolitičke organizacije života (M. Carlson, 2013: 149).

¹³ No tek bi se dijelom na to mogla primijeniti Greigova teza o centrifugalnom učinku kulturne globalizacije koji oslabljuje ili dokida veze s najbližim susjedima (usp. V. Katunarić, 2010.).

LITERATURA

- (2015), *Svojetanje hrvatske književne baštine*, "Vijenac", Zagreb, god. XXIII, br. 550, 2. travnja, str. 2.
- Batušić, Nikola (1994), *Croatia, The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, ur. Don Rubin, Peter Nagy i Philippe Rouyer, Routledge.
- Beck, Ulrich (2003), *Što je globalizacija?*, Vizura, Zagreb.
- Bennett, Susan (2005), *Theatre / Tourism*, "Theatre Journal", vol. 57, br. 3, str. 407-428.
- Budak, Neven; Katunarić, Vjeran, ur. (2005), *Hrvatski nacionalni identitet u globalizirajućem svijetu*, Pravni fakultet, Centar za demokraciju i pravo "Miko Tripalo", Zagreb.
- Carlson, Marvin (2013), *Reflections on a global theatre history, The Cambridge Companion to Theatre History*, ur. David Wiles i Christine Dymkowski, Cambridge University Press, Cambridge, New York.
- Čale Feldman, Lada (2007), *Croatia, The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*, vol. 1, ur. Gabrielle H. Cody, Evert Sprinchorn, Columbia University Press.
- Čale Feldman, Lada (2013), *Gavella i Goffman, Dani hvarskog kazališta. Gavella – riječ i prostor*, Književni krug, HAZU, Split, Zagreb, str. 39-170.
- Flaker, Vida (1992), *Zastupljenost hrvatskoga kazališta i dramatičke u stranim teatrološkim izdanjima, Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 270-283.
- Foretić, Dalibor (2008), *Croatie, Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, ur. Michel Corvin, Bordas.
- Franić Tomić, Viktorija (2011), *Tko je bio Marin Držić?*, Matica hrvatska, Zagreb
- Franić Tomić, Viktorija (2012), *Starijoj hrvatskoj književnosti nije mjesto u srpskom književnom kanonu, Dramaturški eseji. Iz Splita na scenu gledat*, AGM, Zagreb.
- Graham Jones, Jean (2005), *Editorial Comment: Theorizing Globalization through Theatre*, "Theatre Journal", vol. 57, br. 3.
- Katunarić, Vjeran (2010), *Hrvatska kulturna politika i izazovi globalizacije, Hrvatski nacionalni identitet u globalizirajućem svijetu*, Pravni fakultet, Centar za demokraciju i pravo "Miko Tripalo", Zagreb.
- Lukić, Darko (2011), *Kazalište u okruženju globalizacije, Kazalište u svom okruženju*, Leykam International, Zagreb.
- Marjanić, Suzana (2014), *Kronotop hrvatskog performansa*, Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga, Zagreb.
- Marjanović, Petar (2005), *Yugoslavia, The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, ur. Colin Chambers, Continuum, London, New York, str. 856-858.

- Novak, Slobodan Prosperov (2011), *Zločesti tekstovi*, Profil multimedija, Zagreb.
- Primorac, Jaka (2010), *Od globalne kulturne industrije do kulture niša: kulturna potrošnja i kulturna proizvodnja u Hrvatskoj*, *Kultura / multikultura*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, str. 49-67.
- Rebellato, Dan (2009), *Theatre and Globalization*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Reinelt, Janelle (2008), *The Role of National Theatres in an Age of Globalization*, *National theatres in a changing Europe*, ur. S. E. Wilmer, Palgrave Macmillan, Basingstoke, str. 228-238.
- Robinson, Jo (2007), *Becoming More Provincial? The Global and the Local in Theatre History*, *New Theatre Quarterly*, vol. 23, br. 3, str. 229-240.
- Senelick, Laurence, ur. (1991), *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Senker, Boris (1995), *Još o zadaćama hrvatske teatrologije, Krležini dani u Osijeku 1993. Krleža i naše doba*, pr. Branko Hećimović, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 196-207.
- Švob Đokić, Nada, ur. (2010), *Kultura / multikultura*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb.

SUSRETIŠTE DVIJU ANTOLOGIJA U OBITELJSKOM I IZBORNIČKOM KRUGU

Temu koju ćemo svojim radom prezentirati sagledale smo na trima razinama – radnoj, pomirbenoj i susretišnoj. *Radnoj*, jer predmet naše analize obuhvaća vrlo složeno i široko područje suvremene hrvatske dramske riječi (kao i niz terminoloških nedoumica vezanih uz njega)¹ pa ćemo ovom prilikom tek skicirati neke okvirne smjernice u svrhu (kako je i definirano programom rada ovogodišnjeg skupa) stimuliranja eventualnih daljnjih istraživanja. *Pomirbenoj*, jer ćemo njome pokušati obuhvatiti / pomiriti obje krovne teme ovogodišnjeg skupa: *Četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu* te *Kompleks obitelji u hrvatskoj drami i kazalištu*.² *Susretišnoj*, jer će na toj razini biti riječ o dvjema antologijama suvremene hrvatske drame koje su u razmaku od pet godina objavljene na hrvatskom jeziku: one Jasena Boke *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih iz 2002.* i Lea Rafolta *Odbrojavanje: antologija suvremene hrvatske drame iz 2007. godine*. Spomenute antologije, dakako, nisu i jedini do danas tiskani ozbiljni izbori suvremene hrvatske dramske književnosti. Uz njih je objavljeno još šest (više ili manje antologijskih) odabira na stranim jezicima: makedonskom, engleskom, njemačkom, mađarskom, poljskom i španjolskom. Sanja Nikčević je tako 2002. godine objavila *Antologiju na suvremenata hrvatska drama*, Boris Senker zbirku pod naslovom *Different voices. Eight Contemporary Plays*³ 2003., a Walter Kootz antologiju *Eine verdammt glückliche Familie* 2008. godine.

¹ Od, primjerice, (re)definiranja pojmova suvremena književnost, antologija, obiteljska drama, obitelj...

² Valja napomenuti da će težište rada biti ponajprije na temi obitelji kao osebujnoj metafori u kojoj se oslikavaju svekolike promjene uzrokovane suvremenim tranzicijskim, globalizacijskim i privatizacijskim odnosima, ratnom agresijom te, posljedično, raspadom tradicionalnih društvenih vrijednosti. Pokušaji, dodajmo, tumačenja tog pojma mnogobrojni su i različiti, a pristupiti im možemo s različitih aspekata – od socioloških i psiholoških preko antropoloških, filozofskih, medicinskih pa sve do pravnih i brojnih drugih. Većina definicija vrlo je općenita i daje tek osnovne naznake tog u današnje vrijeme poprilično upitnog entiteta na kojem su promjene gospodarskog, društvenog, političkog i kulturalnog sustava u postsocijalističkom razdoblju ostavile velike tragove. Više o pojmu obitelji, kao i njenu statusu u kontekstu suvremenih tranzicijskih i globalizacijskih procesa, vidi u: Bačić Karković 1999., Berc, Ljubotina, Blažeka 2004., Janković 2004., Janković 2008., Petak 2009.

³ O Senkerovu izboru, kao i njegovu odnosu naspram Bokine, tj. antologije S. Nikčević, vidi više u tekstu Martine Petranović 2003.

Dvije su antologije objavljene 2012. godine: ona Ivana Trojana *Kortárs horvát drámák antológiá i Kroatywni*⁴ uredničke trojke: Catherine Majdzik, Leszeka Malczaka i Anne Ruttar. Naposlijetku, 2013. godine izlazi i, kako navodi autor, *posve osoban* izbor na španjolskom koji je priredio Darko Lukić pod naslovom *Siete dramas croatas contemporáneos*.⁵ Uz njih, u posljednjih dvadesetak godina objavljeno je i mnoštvo drugih, više ili manje ambicioznih zborničkih, hrestomatijskih, antologijskih i časopisnih izbora suvremenoga dramskog pisma rukovođenih, dakako, različitim poetičkim, žanrovskim i / ili generacijskim kriterijima⁶ – od, primjerice, za istraživanje naše dramske suvremenosti stožerne, zborničke, dvotomne *Mlade hrvatske drame* Mire Gavrana iz 1991. godine, preko onih časopisnih Jasena Boke (*Nova hrvatske drama*, 1996.), Nedjeljka Fabrija (1998. u časopisu “Teatar & Teorija” i 2001. / 02. u “Novoj Istri”), Davora Špišića (u “Književnoj reviji”) i Ane Lederer (u “Kolu”) iz 2001. godine, pa sve do dvaju hrestomatijskih izbora (Borisa Senkera *Hrestomatija novije hrvatske drame (II. dio)* iz 2001. godine i Nataše Govedić *Une parade de cirque – Anthologie des écritures théâtrales contemporaines de Croatie*⁷ iz 2012. godine) te najrecentnijeg tročlanog ratnog i poratnog dramskog / komedijskog antologijskog niza Sanje Nikčević.⁸ Usporedba i pomna analiza svih postojećih izbora za ovu bi priliku bila prezahtjevan projekt. Ipak, mi ćemo se u svojem radu tek usputno dotaknuti nekih njihovih suodnosa te ćemo kroz grubi tablični prikaz pokušati naznačiti na koji se način svi ti priređivačkim i inim osobitostima obilježeni odabiri međusobno suodnose kako bismo zacrtale putokaze za daljnja produblivanja problema vezanih uz naše područje istraživanja. No, o tome nešto kasnije.

Za početak se moramo osvrnuti na korpus dramskih tekstova o kojem će u našem radu biti riječi. Prvoobjavljena antologija Jasena Boke koje ćemo se dotaknuti sadrži sedam drama: *Posljednju kariku* Lade Kaštelan, *Anđele Babilona* Mate Matišića, *Bijelo Dubravka* Mihanovića, *Mrtvu svadbu* Asje Srnc Todorović, *Ciglu* Filipa Šovagovića, *Nemreš pobjeć od nedjelje* Tene Štivičić i *Ospice* Ivana Vidića. Leo Rafolt se u *Odbrojanju* naslanja na svog prethodnika (kao, uostalom, i na izbor Borisa Senkera) te u svoju antologiju uvrštava iste tekstove Tene Štivičić i Tomislava Zajca. Nadalje, kako i ističe Martina Petranović u prikazu Rafoltove antologije: *Vremenski pomak od četiri, pet godina koliko dijeli ovaj od*

⁴ Izbor tekstova u poljskoj antologiji uglavnom se temelji na odabiru Lea Rafolta. Vidi: file:///C:/Users/ACM/Documents/Mlada%20hrvatska%20drama/Antologije/Katowice.%20%20Kroatywni.%20Drama%20Hrvatske%20nakon%201990.%20godine%20.html

⁵ Knjiga *Sedam suvremenih hrvatskih drama* Željke Turčinović, Darka Lukića i Nikoline Židek Hrvatskog centra ITI dobitnica je nagrade Teatro del Mundo u kategoriji uredničkog rada (28. studenoga 2014. u Kulturnom centru “Ricardo Rojas” Sveučilišta u Buenos Airesu, Argentina).

⁶ Iscrpan popis i analizu vidi u: Rafolt 2007. i Petranović 2007.

⁷ Antologija Nataše Govedić objavljena na francuskom jeziku obuhvaća pojmom *suvremenog dramskog teksta* razdoblje od 1915. do 2012. godine, dok se u ostalih priređivača pod pojmom suvremenosti uglavnom podrazumijeva razdoblje hrvatske književnosti nakon 1991. godine.

⁸ Sanja Nikčević je, osim antologije na makedonskom jeziku, objavila i *Antologiju hrvatske poratne drame 1996-2011*, Alfa, Zagreb 2014., *Antologiju hrvatske ratne komedije 1991-1997*, Privlačica, Vinkovci 2013., i *Antologiju hrvatske ratne drame 1991-1995*, Alfa, Zagreb 2011. U pripremi je i čeka svoje objavljivanje i njena *Antologija hrvatske poratne komedije 1996.-2011.*

prethodnih izbora donekle je promijenio pogled na opuse i najistaknutija djela pojedinih autora /.../ Primjerice, dok je u ranijim izborima naglasak bio na Vidićevim "Ospicama", u kasnijem, Rafoltovu, naglasak je na "Velikom bijelom zecu"; kod L. Kaštelan Rafoltov je pomak s "Posljednje karike" na recentnije djelo "Prije sna", kod Matišića s "Anđela Babilona" na "Svećenikovu djecu", kod Asje Srnec s "Mrtve svadbe" na "Odbrojanje", kod Šovagovića s "Cigle" na "Ptičice" itd. (Petranović 2007: 177). Istima pridodaje Golu Europu Milka Valenta, Ženu-bombu Ivane Sajko i Fritzspiela Borisa Senkera. Nas će, dakako, zanimati ponajprije oni dramski tekstovi u kojima se, sukladno ovogodišnjem tematu skupa, propituje obiteljska problematika. Međutim, prije no što ih izdvojimo valja se osvrnuti na neke spoznajne rezultate radova objavljenih u zbornicima Krležinih dana čiji se predmet istraživanja dotiče kako netom nabrojjenih pisaca / tekstova, tako i (eventualnog) detektiranja obiteljskog temata u njima. Pogledajmo tablicu:^{9 10}

Asja Srnec Todorović	<i>Mrtva svadba</i> , 1991. ⁹	V. Visković, KD 1995. ¹⁰ L. Čale Feldman, KD 1995., II D. Dujmić Detoni, KD 2005.
Lada Kaštelan	<i>Posljednja karika</i> , 1994.	D. Crnoječić-Carić, KD 1995.,II D. Foretić, KD 1995., II L Čale Feldman, KD 1995. II D. Detoni-Dujmić, KD 2005.
Mate Matišić	<i>Anđeli Babilona</i> , 1996.	B. Bošnjak, KD 2003.
Ivan Vidić	<i>Ospice</i> , 1997.	D. Bačić Karković, KD 2008.
Dubravko Mihanović	<i>Bijelo</i> , 1998.	
Filip Šovagović	<i>Cigla</i> , 1998.	
Tomislav Zajec	<i>John Smith</i> , 1998.	S. Nikčević, KD 2008.
Mate Matišić	<i>Svećenikova djeca</i> , 1999.	
Tena Štivičić	<i>Nemreš pobjeć od nedjelje</i> , 1999.	
Filip Šovagović	<i>Ptičice</i> , 2000 .	
Milko Valent	<i>Gola Europa</i> , 2000 .	
Boris Senker	<i>Frietzspiel</i> , 2002.	S. Nikčević, KD 2006.
Asja Srnec Todorović	<i>Odbrojanje</i> , 2002.	
Ivan Vidić	<i>Veliki bijeli zec</i> , 2002.	
Ivana Sajko	<i>Žena-bomba</i> , 2003.	D. Detoni-Dujmoć, KD 2005.
Lada Kaštelan	<i>Prije sna</i> , 2004.	D. Detoni-Dujmić, KD 2005.

⁹ Sve nabrojene naslove vidi u: Boko 2002. i Rafolt 2007.

¹⁰ Vidi popis korištene literature.

U priloženoj smo tablici kronološkim redom njihova objavljivanja razvrstale dramske tekstove sakupljene dvjema antologijskim izborima te smo im potom pridružile radove objavljene u zbornicima *Krležinih dana* koji iste na različite (dakle, ne samo obiteljske) načine tematiziraju. Izdvojeni radovi, dakako, nisu i jedini u kojima se spominju odabrani dramski autori / tekstovi – uz njih postoji i mnoštvo onih koji ih dotiču u nekim, uglavnom, kazališno-produkcijskim, eventualno recepcijskim i najčešće periodizacijskim te inim kontekstima, ali se njima iscrpnije uglavnom ne bave. Odabrani su, ponajviše, samo oni tekstovi u kojima nailazimo na pornije analize naših drama. Izuzetak je uvrštena studija Danijele Bačić Karković koja Vidićeve *Ospice*, doduše, tek spominje, no u naš je popis unesena iz razloga što je to zapravo jedan jedini tekst na Krležinim danima koji se izravno bavi ovogodišnjom temom našega skupa, točnije jednim njegovim segmentom – *fatherconflictom* (ali) u kontekstu Kamovljeva, tj. Fabrijeva dramskog opusa. Obiteljski, pak, topos među svim ostalim radovima spominju tek tri rada – onaj Dubravke Crnojević-Carić, Lade Čale Feldman i Dunje Detoni-Dujmić u sklopu temata *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968. / 1971. do danas i Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*. Dakako, riječ je o tekstovima koji obiteljsku temu problematiziraju napose iz očista ženskoga dramskog pisma. Na temelju istih, kao *obiteljske drame* (dakako, u okvirima naših antologijskih odabira) izdvajaju se tek Kaštelankine drame *Prije sna* i *Posljednja karika* te *Mrtva svadba* Asje Srnc Todorović.¹¹ Jesu li to i jedini suvremeni dramski tekstovi obuhvaćeni našim antologijama koji se dotiču obiteljskih tema? Utječu li globalizacijski i tranzicijski trendovi kako na suvremenu obitelj, tako i na naše *dramske obitelji*? Može li uopće i na koji način tematika obitelji poslužiti kao model za tumačenje dramskih tekstova?

U pokušaju odgovora na postavljena pitanja (ili, točnije, njihova iniciranja) valja nam promotriti širi istraživački kontekst iz kojeg je vidljivo (osim da se o našoj suvremenoj dramskoj produkciji mnogo i ozbiljno piše) kako je do danas objavljeno mnogo znanstvenih i stručnih radova, leksičkih napomena i sl. u kojima se i neki drugi od nama aktualnih dramskih tekstova apostrofiraju kao obiteljske drame ili se barem spominju kao drame u kojima se, između ostaloga, govori i o obiteljskim temama. S takvim se atribucijama, osim drama Lade Kaštelan i Asje Srnc Todorović, spominju i *Cigla*, *Veliki bijeli zec*, *Nemreš pobjeć od nedjelje* te *Svećenikova djeca*. Leo Rafolt, primjerice, za Matišićevu *Svećenikovu djecu* navodi sljedeće: *Ratna se tematika ovdje uvlači u privatne živote protagonista, razarajući ih svojom žestinom i pretvarajući Matišićev tekst u obiteljsku dramu* (Rafolt 2011: 58), a za dramu Tene Štivičić *Nemreš pobjeć od nedjelje* dodaje da bi u kontekstu njenih *problematiziranja patrijarhalnog mentaliteta i obiteljskih muško-ženskih odnosa ili kao nemogućnost uspostave*

¹¹ Na daljnju razradu obiteljskih tema u spomenutim dramama Lade Kaštelan i Asje Srnc Todorović naići ćemo i u studijama L. Ljubić 2006., I. Rosanda Žigo 2013., itd. Posebno zanimljivim u tom kontekstu držimo sud B. Senkera koji je u svojoj *Hrestomatiji* iz 2001. godine uočio Kaštelankino opredjeljenje za obiteljsku, intimističku dramatiku te *premještanje žarišta zanimanja s odnosa oca i sina ili muža i žene, koji su odnos prijašnji hrvatski dramatičari držali temeljnim za obitelj i društvo, na odnos majke i kćeri, koji pak odnos Lada Kaštelan drži temeljnim za ljudski rod, govori o angažmanu koji bi se prije mogao odrediti kao kulturološki nego politički*. (Senker 2001: 35). Tu tezu nadalje vrlo iscrpno razrađuje Lukić 2007.

“zdrave ženskosti” (Rafolt 2011: 74) mogla nositi i oznaku *obiteljske drame*. Šovagovićevu, pak, Ciglu Sanja Nikčević u nizu radova i predgovora svojih antologija spominje i analizira kao dramu disfunkcionalne obitelji (Nikčević 2011: 76). Vidićevu dramu *Veliki bijeli zec* (za koju, uostalom, i sam autor navodi kako je *pisana s namjerom da bude obiteljska drama*) u obiteljskom kontekstu propituje ponajviše hrvatskih znanstvenika. Među brojnim radovima svakako valja izdvojiti one Ane Lederer,¹² Lucije Ljubić,¹³ Darka Lukića,¹⁴ Sanje Nikčević,¹⁵ Martine Petranović,¹⁶ Danijele Weber-Kapusta¹⁷ te Borisa Senkera.¹⁸ Njima valja pridodati i Senkerova *Frietzspiela*, kojeg, dakako, u kritičkoj literaturi nitko izriješkom ne spominje kao suvremenu obiteljsku dramu. No, uzmemo li u obzir da se upravo tim parodijsko-travestijskim tekstom autor poigrava s Krležinim *Glembajevima* kao važnom sponom u nizu dramskih tekstova koji *organiziraju glavnu ili jednu od dramatsko-fabulacijskih ravni oko Father-conflicta* (Bačić-Karković 2009: 94), sigurno je da i o njemu možemo razgovarati u kontekstu zrcalnih, intertekstualnih projekcija obiteljskih, rodnih, freudovskih i inih geneoloških tematskih silnica uskovitlanih vrtnjom postmodernog, tranzicijskog, globalizacijskog, individualistički orijentiranog, moralno nagriženog konzumerističkog *ringišpila*. Uostalom, i sam autor u svom radu *Veliko svjetsko kazalište u dnevnoj sobi*¹⁹

¹² Vidi npr. Lederer 2005.

¹³ Vidi npr. Ljubić 2006.

¹⁴ Lukić 2009.

¹⁵ Nikčević 2012.

¹⁶ Petranović 2006a i 2006b

¹⁷ Weber-Kapusta 2014.

¹⁸ Senker 2011.

¹⁹ Netom spomenutu studiju možemo na neki način nazvati i stožernom u istraživanju obiteljskog kompleksa suvremenog dramskog pisma. U njoj autor ističe sljedeće: *Da se na mjestu dramaturga Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu na početku prošlog stoljeća našao netko manje ugledan, te stoga možda i ne toliko isključiv i siguran u nepogrešivost svoje prosudbe dramskih tekstova koliko je to smio i mogao biti dramatičar Ivo Vojnović, na početku ovoga stoljeća mogli bismo govoriti o stogodišnjici prisutnosti jednog posebnog žanra obiteljske drame na hrvatskoj pozornici. Mogli bismo govoriti o prisutnosti dramskih tekstova u kojima se kroz obiteljske odnose, i to prije svega i ponad svega kroz odnose na crti otac – sin(ovi), prelamaju suvremeni društveni, politički i ideološki ili vjerski odnosi.*

Sve obiteljske drame, a napose obiteljske drame stvorene u sentimentalističkom i realističkom kazalištu XVIII, odnosno XIX. i XX. stoljeća, članove obitelji koja je izabrana da bude središtem dramskog svijeta tretiraju i kao članove svojega društva, a izdvojenu obiteljsku zajednicu kao njegov izniman, važan, pa i reprezentativan dio. (Senker 2011: 31)

*Veza obitelji i društva može se, nastavlja Senker, realizirati na dva različita načina – u prvom slučaju kao drame o obiteljima u društvu, a u drugom o obitelji kao društvu. Upravo ovom drugom skupinom u kojoj se središnji konflikt zbiva unutar obitelji obuhvaćen je, uz dramu P. Marinkovića *Dom od kiše*, i nama zanimljiv Vidićev *Veliki bijeli zec*. Obitelj, dodaje, u tim dramama *postaje zajednica što na ovaj ili onaj način preslikava cijelo društvo kojemu pripada te u sebi ponavlja i, na neki način, intenzivira najvažnije društvene, političke i ideološke ili vjerske odnose. Stoga tim dramskim i kazališnim obiteljima ne pristupamo toliko kao fragmentima neke velike cjeline, dostatne da tu cjelinu rekonstruiramo, koliko kao malim, zatvorenim cjelinama, svjetovima zapravo, što se mogu analizirati i tumačiti kao modeli većih cjelina ili, slobodnije rečeno, velikoga svijeta. Drugačije rečeno, na pozornici ne gledamo njih u društvu ili svijetu, nego njih kao društvo i svijet za sebe.* (Senker 2011: 32)*

Krležine *Glembajeve* naziva *prvom relevantnom – i paradigmatском – obiteljskom dramom tog žanra* (Senker 2011: 32). *Frietzspiela* je, osim toga, zanimljivo promatrati i u odnosu prema onim dramskim tekstovima (npr. *Mrtva svadba*, *Posljednja karika*, *Veliki bijeli zec*) u čijim su dramaturgijskim strukturama na različite načine implicirane nadasve teatralno atraktivne obiteljske svečanosti.²⁰

Iz ovakvih, gotovo nasumičnih navoda otvara se, držimo, niz mogućih metodoloških smjernica u pravcu kojih je *obiteljsku temu* moguće iščitavati na različite načine. Jer, nedvojbeno je da svi ovi, stilski i žanrovski,²¹ bitno raznorodni dramski tekstovi nastali u posljednja tri desetljeća kroz odnose svojih protagonista (imenovanih vrlo često obiteljskim maskama)²² zrcale najrazličitije frustracije društvenog, ekonomskog, poratnog, političkog, kulturnog, vjerskog te samim time posljedično i obiteljskog, tradicijskog, nasljeđa. Oslikavaju oni udaljevanja bračnih partnera, probleme tzv. *fatherconflicta*, Edipova kompleksa, rodni uloga, urušenih brakova, nevjere, izvanbračnih zajednica, nemogućnosti realizacije *normalnog* obiteljskog života u uvjetima depresivnih tranzicijskih društvenih odnosa, roditeljstva u najrazličitijim varijacijama, sukoba tradicionalnog i suvremenog reprodukcijuskog ponašanja... U spletu najrazličitijih motivskih silnica – od onih ratnih i poratnih do brakolomstva, od globalizacije do usamljenosti i otuđenja, od nacionalizma do posttraumatskih poremećaja u za današnje vrijeme tipično nuklearnim, ali i proširenim²³ modelima obitelji – stvaraju sliku nesigurnog svijeta koji raslojava tradicionalnu strukturu obitelji kao središta ne samo društvenog već i individualnog života. Razorena pod pritiskom postmodernih, individualistički orijentiranih trendova takva se obitelj redefinira te preispituje putem nesigurnih, vrijednosno relativizirajućih, intimističkih, zatvorenih dramskih obiteljskih priča s malim, jednostavnim ljudima u (često) svakodnevnim, više ili manje banalnim, realnim ili somnambulnim te (u nekim primjerima) gotovo šaptačkim situacijama okruženim bukom velikih, za naše društvo traumatičnih, povijesnih i društvenih događaja.

U okviru Krležinih dana do sada (kako smo mogli i vidjeti iz prve tablice) većina ovih obiteljskih, te njima srodnih tranzicijskih, globalizacijskih i brojnih drugih, tema nije bila

Za ovako poduzim citatima posegnule smo iz razloga što je ovo, čini se, jedina studija koja vrlo jasno definira neke od mogućih smjernica kojim bi se, držimo, trebala kretati istraživanja obiteljskoga dramskog pisma. Vidi: Senker 2011.

²⁰ Vidi: Lederer 2005.

²¹ Npr. *ispovjedna tajna – Svećenikova djeca; Monodrama za dva lica – Nemreš pobjeć od nedjelje, drama u 2 čina s prologom i epilogom – Mrtva svadba, jednostavna drama – Cigla...*

²² U *Mrtvoj svadbi* to su Kći, Majka i Otac, Jela; Otac i Majka u *Velikom bijelom zecu*; Žena i Muž (kao i njoj paralelni parovi koju čine Prva trudnica i Otac petero djece, Druga Trudnica...) u *Prije sna*; On i Ona u *Nemreš pobjeć od nedjelje*. U primjeru *Posljednje karike mala, nukleusna porodica* (ako uopće možemo na taj način i govoriti o porodici jer je Majka, dakako, mrtva) koju čine Ona i Majka tek je neznatno proširena Bakom i djedom. U Šovagovićevoj *Cigli* u fokusu su članovi bitno proširene porodice – Cigla i njegovo troje braće. Zanimljivo je da su obiteljskim maskama obilježeni i likovi u dramama koje se najčešće ne dovode u vezu s obiteljskom tematikom, poput *Anđela Babilona* M. Matišića, *Žene bombe* Ivane Sajko, *Odbrojanja* A. Srneć Todorović, *Gole Europe* M. Valenta i *Ospica* I. Vidića.

²³ U slučaju *Cigle* mogli bismo reći komunitarnim odnosima.

prepoznata kao snažniji poticaj za možebitno istraživanje ni u žanrovskom, europskom, zavičajnom, povijesnom, podtekstnom i intertekstnom kontekstu²⁴ ni u suodnosu s hrvatskom književnošću, ni inventuri milenija, ni prostornim i inim drugim odnosima kojima smo se tijekom zadnjih dvadeset i pet godina bavili, što, dakako, dokazuje da je ovogodišnja tema skupa i više nego dobro odabrana. Dodatno moramo napomenuti (a što je također vidljivo iz prethodne tablice) kako je na Krležinim danima primjetan ne samo popriličan izostanak istraživačkih interesa za preispitivanje obiteljskog temata, već i onaj daleko širi – za propitivanje poetičkih i oblikotvornih karakteristika većeg broja sada već našim antologijama potvrđenih suvremenih tekstova. Naime, tijekom svih ovih godina gotovo nitko od nas, osim usputno, nije se pozabavio ne samo netom spomenutim obiteljski atribuiranim dramama (Šovagovićevom *Ciglom*, Matišićevom *Svećenikovom djecom*, dramom *Nemreš pobjeć od nedjelje* T. Štivičić, Vidićevim *Velikom bijelim zecom*, Senkerovim *Frietzspielom*) već ni drugim, našim antologijama izdvojenim, predlošcima: Mihanovićevom dramom *Bijelo*, Valentovom *Golom Europom*, *Odbrojavanjima* A. Srnec Todorović, Šovagovićevim *Ptićicama*. Možemo li na temelju toga zaključiti da nas se na Krležinim danima suvremenost previše i ne tiče? Ne bismo rekli, jer o suvremenosti se na našim skupovima ipak često i mnogo govori i piše. Ili, pak, da prešućene autore / tekstove jednostavno nismo prepoznali kao važne, kao antologijske, kao dio, kako se i navodi u pozivu na sudjelovanje na ovogodišnji skup, *glavnih tijekom hrvatske dramatike i kazalište*? Prošlo je već puno desetljeće od objave posljednjeg u nizu dramskih tekstova iz Rafoltove antologije (*Kaštelankine drame Prije sna*) – ne bismo li ipak i tim temama trebali pristupiti ipak savjesnije? Ovakva naša pitanja / sudove možemo dodatno potkrijepiti još jednim, grubo skiciranim, uvodom najavljenim tabličnim prikazom:

²⁴ Na Krležinim danima 2008. godine, čija je tema bila *Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, izuzetak je već spomenuti rad Danijele Bačić Karković. Ostali nabrojeni *konteksti* samo su neke od žarišnih tema oko kojih su naša savjetovanja fokusirala svoja istraživanja.

M. Gavran 1991²⁵	J. Boko 1996²⁶	N. Fabio 1998²⁷	B. Senker 2001²⁷	D. Špišić 2001²⁹	A. Lederer 2001³⁰	J. Boko 2002³¹	S. Nikčević 2002³²	B. Senker 2003³³
M. Brumec <i>Franceska...</i>		M. Brumec <i>Direkt</i>	M. Brumec <i>Smrt</i>					
			M. Gavran <i>Čehov...</i> <i>Kreontova...</i>	M. Gavran <i>Veli Jože</i>			M. Gavran <i>Čehov...</i>	M. Gavran <i>Smrt autora</i>
	L. Kaštelan <i>Giga...</i>		L. Kaštelan <i>Posljednja...</i>			L. Kaštelan <i>Posljednja...</i>	L. Kaštelan <i>Posljednja...</i>	L. Kaštelan <i>Posljednja...</i>
M. Lukšić <i>Lov...</i>								
P. Marinković <i>Filip Oktet</i>			P. Marinković <i>Filip Oktet</i>				P. Marinković <i>Filip Oktet</i>	
			M. Matišić <i>Anđeli...</i>			M. Matišić <i>Anđeli...</i>	M. Matišić <i>Cinco...</i>	M. Matišić <i>Svećenikova</i>
					N. Mitrović <i>Krivac</i>			
						D. Mihanović <i>Bijelo</i>		
	I. Sajko <i>Rekonstrukcija...</i>							I. Sajko <i>Rebra...</i>
A. Smec-T. <i>Mrtva...</i>			A. Smec-T. <i>Mrtva...</i>			A. Smec-T. <i>Mrtva...</i>	A. Smec-T. <i>Mrtva...</i>	
				F. Šovagović <i>Život...</i>		F. Šovagović <i>Cigla</i>		F. Šovagović <i>Cigla</i>
				D. Špišić <i>Misija...</i>				
	T. Štivičić <i>Na samrti</i>					T. Štivičić <i>Nemreš...</i>		
I. Vidić <i>Netko...</i>			I. Vidić <i>Škrtica</i>			I. Vidić <i>Ospice</i>	I. Vidić <i>Ospice</i>	I. Vidić <i>Groznica</i>
	B. Vujčić <i>Va bank</i>		B. Vujčić <i>Odskok...</i>					
	T. Zajec <i>John...</i>							T. Zajec <i>John...</i>

²⁵ *Mlada* 1991a, *Mlada* 1991b.

²⁶ Boko 1996.

²⁷ Fabio 1998.

²⁸ Senker 2001.

²⁹ Špišić 2001.

³⁰ "Kolo" 2001.

³¹ Boko 2002.

³² Nikčević 2002.

³³ *Different* 2003.

L. Rafolt 2007 ³⁴	W. Kootz 2009 ³⁵	S. Nikčević 2011 ³⁶	N. Govedić 2012 ³⁷	<i>Kroatywni</i> 2012 ³⁸	I.Trojan 2012 ³⁹	S. Nikčević 2013 ⁴⁰	D. Lukić 2013 ⁴¹	S. Nikčević 2014 ⁴²
		M. Gavran <i>Deložacija</i>			M. Gavran <i>Nora danas</i>	M. Gavran <i>Deložacija</i>		
L. Kaštelan <i>Prije sna</i>				L. Kaštelan <i>Prije sna</i>	L. Kaštelan <i>Prije sna</i>			
						M. Lukšić <i>Lov...</i>		
M. Matišić <i>Svećenikova</i>	M. Matišić, <i>Trilogija</i>		M. Matišić <i>Svećenikova</i>	M. Matišić <i>Svećenikova</i>	M. Matišić <i>Sinovi...</i>			
	N. Mitrović <i>Komšiluk...</i>		N. Mitrović <i>Ovaj je...</i>				N. Mitrović <i>Komšiluk</i>	
	D. Mihanović <i>Žaba</i>			D. Mihanović <i>Bijelo</i>	D. Mihanović <i>Žaba</i>	D. Mihanović <i>Žaba</i>	D. Mihanović <i>Žaba</i>	D. Mihanović <i>Žaba</i>
I. Sajko <i>Žena bomba</i>			I. Sajko <i>Rose is...</i>		I. Sajko <i>Žena bomba</i>		I. Sajko <i>Žena bomba</i>	
B. Senker <i>Fritzenspiel</i>					B. Senker <i>(P) Lutajuće...</i>			
A. Smec-T. <i>Odbrojavanje</i>			A. Smec-T. <i>Diši</i>	A. Smec-T. <i>Odbrojavanje</i>				
			S. Šnajder <i>Enciklopedija...</i>		S. Šnajder <i>Enciklopedija...</i>			S. Šnajder <i>Ines...</i>
F. Šovagović <i>Ptičice</i>			F. Šovagović <i>Ptičice</i>	Šovagović <i>Ptičice</i>	F. Šovagović <i>Cigla</i>			
		D. Špišić <i>Dodrošli...</i>			D. Špišić <i>Jug 2</i>			
T. Štivičić <i>Nemreš...</i>	T. Štivičić <i>Fragile</i>			T. Štivičić <i>Nemreš...</i>	T. Štivičić <i>Fragile</i>		T. Štivičić <i>Fragile</i>	T. Štivičić <i>Fragile</i>
M. Valent <i>Gola...</i>				M. Valent <i>Gola...</i>	M. Valent <i>Gola...</i>			
I. Vidić <i>Veliki...</i>	I. Vidić <i>Veliki...</i>		I. Vidić <i>Veliki...</i>		I. Vidić <i>Veliki...</i>			
T. Zajec <i>John...</i>				T. Zajec <i>John...</i>	T. Zajec <i>Atentat...</i>		T. Zajec <i>Spašeni</i>	

³⁴ Rafolt 2007.

³⁵ *Eine* (2009)

³⁶ Nikčević 2011.

³⁷ Govedić 2012.

³⁸ *Kroatywni* 2012.

³⁹ Trojan 2012.

⁴⁰ Nikčević 2013.

⁴¹ *Siete* 2013.

⁴² Nikčević 2014.

U ovu smo, pak, tablicu uvrstile sve one autore / tekstove koji se u nizu dosadašnjih izbora javljaju višekratno, što bi, držimo, mogao biti još jedan od niza kriterija⁴³ njihove (u)oglednosti, potvrđenosti.⁴⁴ Našim skupovima zanemarenim *antologijskim autorima* / tekstovima ovdje se pridružuju i dramatičari / rke poput D. Špišića, M. Brumeca, M. Lukšić, P. Marinkovića, N. Mitrović... I o njima se vrlo rijetko ili gotovo uopće na Krležinim danima ne govori. Dodamo li tome činjenicu da izbori Jasena Boke i Lea Rafolta nisu do sada potaknuli nikakvu raspravu o tome jesu li zaista antologijski, odnosno što antologije ili suvremenost zapravo jesu i sl., ne možemo u zaključku našega rada ne istaknuti kako je ipak vrijeme da se i mi priključimo, rekao bi Leo Rafolt, kritičkom *odbrojavanju*, odnosno ozbiljnijem i studioznijem preispitivanju korpusa suvremenoga dramskog pisma.

Zgušnjavanje tog širokog područja (od početka devedesetih godina prošlog stoljeća pa sve do, ako ne današnjih dana a ono barem zaključno do kraja prvog desetljeća) na poetički ili estetički simptomatičnu grupu odabranih autora trebao bi biti jedan od naših primarnih zadataka u budućnosti. Na taj bismo način ispunili očekivanja zacrtana, između ostalog, jednim od, mogli bismo ga tako nazvati, programskih tekstova ovoga skupa: prvom *Kronologijom "Krležinih dana"* u kojem autor Branko Hećimović kao jednu od temeljnih zadaća znanstvenih savjetovanja apostrofirao njihovu *tematsku, kulturološku i znanstvenu aktualnost* (Hećimović 1992: 294). Jer, htjeli mi to priznati ili ne, našoj *krležijanskoj* istraživačkoj praksi na ovom području ipak nedostaje (usporedimo li obje do sada izložene tablice) *putokaza za budućnost*, odnosno detaljnijih istraživanja koja bi nekim budućim antologijskim izborima i vodičima kroz suvremene hrvatske dramske i kazališne raznolikosti pripomogla pri definiranju jasnijih izborničkih kriterija, odnosno koja bi pripomogla glede suglasja o reprezentativnosti autorskih / dramskih korpusa kako u hrvatskom, tako i u europskom dramsko-kazališnom kontekstu.⁴⁵

⁴³ Mislimo pritom na kriterije koje u predgovorima svojih antologija navode Boko i Rafolt.

⁴⁴ U tablicu nisu uvršteni dramski tekstovi koji se u našim antologijskim, zborničkim, časopisnim i hrestomatijskim izborima javljaju samo jednom već samo oni tekstovi / autori koji se u njima ponavljaju. Iz tog razloga na popisu se ne nalazi izbor Nedjeljka Fabrija iz časopisa "Nova Istra" iz 2001. Kako su, pak, antologije J. Boke i L. Rafolta predmetom našeg istraživanja, u njima odabrane tekstove uvrstile smo bez iznimke.

⁴⁵ Nova bi istraživanja primjerice najvjerojatnije pokazala da je kritika većine predstavljača Rafoltove antologije apsolutno utemeljena – tiče se ona zaobilaznja našeg najproduktivnijeg i najizvođenijeg dramskog pisca današnjice, Mire Gavrana. Isto tako, u nekim budućim izborima ni u kojem slučaju ne bi trebalo zaobići imena / drame Mislava Brumeca, Milice Lukšić, Pave Marinkvića, Nine Mitrović itd... S vremenskim odmakom, dakako, valjalo bi valorizirati i korpuse odabranih pisaca, odnosno usporediti / potvrditi reprezentativnost odabranih im djela i sl.

LITERATURA

- Bačić Karković, Danijela (1999) *Kriza obitelji u novijem hrvatskom romanu*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Zagreb.
- Bačić Karković, Danijela (2009) *Nadopisivanje teme otac – sin*, u: *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, priredio Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Zagreb – Osijek, str. 94-102.
- Berc, Gordana; Ljubotina, Damir; Blažeka, Slavica (2009) *Struktura obitelji i životni uvjeti u selu i gradu*, "Sociologija i prostor", vol. 42, 1 / 2 (163/164), Zagreb, str. 23-43.
- Boko, Jasen (1996) *Nova hrvatska drama*, "Mogućnosti", XLIII, 10-12, Split, str. 1 – 5.
- Boko, Jasen (2002) *Nova hrvatska drama – Izbor iz drame devedesetih*, Znanje, Zagreb.
- Bošnjak, Branimir (2004) "*Bljesak zlatnog zuba*" i "*Anđeli Babilona*" *Mate Matišića – modeli uspjele groteske*, u: *Krležini dani u Osijeku 2008. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, priredio Branko Hećimović, Zagreb – Osijek, str. 358-363.
- Car-Mihec, Adriana (2006) *Mlada hrvatska drama – Ogleđi*, Osijek.
- Crnojević-Carić, Dubravka (1997) *Drugost u djelu Lade Kaštelan*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968/1971. do danas, II. knjiga*, priredili Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek – Zagreb, str. 106-111.
- Čale Feldman, Lada (1997) *Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko pismo*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968 / 1971. do danas, II. knjiga*, priredili Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek – Zagreb, str. 11-182.
- Detoni-Dujmić, Dunja (2006) *Od žene teške sjene do žene bombe ili o prostoru dramske igre*, u: *Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*, priredio 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, str. 227-237.
- Different Voices – Eight Contemporary Croatian Plays* (2003) sl. Boris Senker, Croatian Centre of ITI-UNESCO, Zagreb.
- Eine verdammt glückliche Familie: Eine Auswahl kroatischer zeitgenössischer Theaterstücke* (2008), ur. Walter Kootz, Kaiser Verlag, Wien.

- Fabrio, Nedjeljko (1996) *Obris tektonike hrvatske dramske književnosti od 1968. do 1990.*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968/1971. do danas*, I. knjiga, priredili Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek – Zagreb, str. 7-11.
- Fabrio, Nedjeljko (1998) *Predgovor*, "Teatar&Teorija", 4, 10, Zagreb, str. 5-6.
- Foretić, Dalibor (1997) *Zagreb kao dramsko mjesto*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968/1971. do danas*, II. knjiga, priredili Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek – Zagreb, str. 160-170.
- Govedić, Nataša (2012) *Une Parade De Cirque – Anthologie des écritures théâtrales contemporaines de Croatie*, L'Espace d'un instant, Paris.
- Hećimović, Branko (1992) *Kronologija "Krležinih dana"*, u: *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, priredio Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek – Zagreb, 1992, str. 293-295.
- Janković, Josip (2004) *Pristupanje obitelji – sustavni pristup*, Alinea, Zagreb.
- Janković, Josip (2008) *Obitelj u fokusu*, Savjetovanje, Zagreb.
- "Kolo" (2001) XI, 4, Zagreb.
- Kroatywni. Hrvatska drama nakon 1990. godine. Izbor tekstova. T. 1-2* (2012) ur. Catherine Majdzik, ur. Leszek Małczak, ur. Anne Ruttar, Sveučilište u Šleskoj, Katowice.
- Lederer, Ana (2004) *Lica utopija i distopija u hrvatskoj drami na prijelazu iz XX. u XXI. stoljeće*, "Kolo", XIV, 4, Zagreb, str. 156-165.
- Lederer, Ana (2005) *Parodiranje svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami*, u: *Dani hvarskog kazališta*, Vol. 31, 1, HAZU, Književni krug Split, Split, str. 395-405.
- Lukić, Darko (2009) *Drama ratne traume*, Meandar, Zagreb.
- Lukić, Darko (2007) *Ženski pogled na mušku stvar (Ratna tematika u suvremenih hrvatskih dramatičarki s jednom muškom iznimkom)*, u: *Govor drame – govor glume*, Disput, Zagreb, str. 135-156.
- Ljubić, Lucija (2006), *Privatni prostor u suvremenoj hrvatskoj drami*, u: *Dani hvarskog kazališta*, Vol. 32, 1, HAZU, Književni krug Split, Split, str. 360-374.
- Mlada hrvatska drama (zbornik)* (1991a) pr. Miro Gavran, Dramska biblioteka ITD, Zagreb 1991.
- Mlada hrvatska drama, Drugi dio (zbornik)* (1991b) pr. Miro Gavran, Dramska biblioteka ITD, Zagreb 1991.

”Nova Istra“ (2001/2002) VI, sv. XIX, 4, Pula.

Nikčević, Sanja (2002) *Antologija na novata hrvatska drama*, Fakultet za dramski umetnosti, Skopje.

Nikčević, Sanja (2007) *Literarni kabaret Borisa Senkera*, u: *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, priredio 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, str. 287-310.

Nikčević, Sanja (2009) *Linija hrvatske dramske intertekstualnosti: Tomislav Zajec ili traganje u tekstovima*, u: *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj dramati i kazalištu*, priredio 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, str. 191-203.

Nikčević, Sanja (2011a) *Antologija hrvatske ratne drame, 1991-1995*, Alfa, Zagreb.

Nikčević, Sanja (2011b) *Hrvatska ratna drama danas, četiri slike rata i izgovori*, u: *Dani Josipa i Ivana Kozarca: Hrvatska književnost u domovinskom ratu*, SN Privlačica, Vinkovci, str. 76-95.

Nikčević, Sanja (2012) *Drame o Domovinskom ratu ili stotinu naslova od kabareta do alegorije. Popis hrvatske ratne drame 1991 – 2011.*, “Republika”, 2012, 7-8, Zagreb, str. 67-91.

Nikčević, Sanja (2013) *Antologija hrvatske ratne komedije 1996 – 1997*, Privlačica, Vinkovci, 2013.

Nikčević, Sanja (2014) *Antologija hrvatske poratne drame 1996 – 2011*, Alfa, Zagreb.

Petak, Antun (2009) *Obitelj u promjenama*, “Sociologija i prostor”, 42, 1 / 2, (163-164), str. 5-10.

Petranović, Martina (2003), *Različitost odabira*, u: http://www.hrvatskodrustvopisaca.hr/upload_data/site_files/repubilka_2003_7_8.pdf

Petranović, Martina (2006a) *Topos krčme u suvremenoj hrvatskoj dramati*, u: *Dani hvarskog kazališta*, Vol. 32, 1, HAZU, Književni krug Split, Split, str. 375-393.

Petranović, Martina (2006b) *Vidičev dramski opus ili necenzurirani zapisi starca Ivana*, “Kazalište”, IX, Zagreb, 25/26, str. 130-143.

Petranović, Martina (2007) *Nov pogled na suvremenu hrvatsku dramu*, “Kazalište”, X, Zagreb, 31 / 32, str. 174-177.

Rafolt, Leo (2007) *Odbrojavanje – Antologija suvremene hrvatske drame*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb.

- Rosanda Žigo, Iva (2013) *Žene kao dramatičarke i žene kao dramske junakinje –komparativna analiza suvremene hrvatske i najnovije srpske dramske književnosti*, “Sarajevske sveske”, 41-42; Sarajevo, str. 415-431.
- Senker, Boris (2011a) *Teatrološki fragmenti – O suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Disput, Zagreb.
- Senker, Boris (2001b) *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio, (1941 – 1995)*, Disput, Zagreb.
- Siete dramas croatas contemporáneos* (2013) ur. D. Lukić, Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Špišić, Davor (2011) *Dragstor: Katalog iz nove hrvatske drame (Performer)*, “Književna revija”, 41, str. 5-6, Osijek.
- “Teatar&Teorija” (1998) 3, str. 8.
- Trojan, Ivan (2012) *Kortárs horvát drámák antológiája*, Tranzit, Pečuh, Mađarska.
- Visković, Velimir (1996) *Izazovi pred mladom hrvatskom dramom*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995*, I. knjiga, priredili: Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek – Zagreb, str. 123-126.
- Weber-Kapusta, Danijela (2014) *Drama i zbilja u hrvatskoj književnosti na izmaku 20. i početku 21. stoljeća* u: *Dani hvarskog kazališta*, Vol. 40, No. 1, Travanj 2014., HAZU, Književni krug Split, Split, str. 397-412.

UMJETNIČKA STVARNOST DJELA U FUNKCIJI IZVRTANJA ISTINE STVARNOSTI *POSMRTNA TRILOGIJA*¹ MATE MATIŠIĆA

Mati Matišiću su od 2005. do 2012. uprizorene tri drame u kojima su glavni lica hrvatski branitelji u vremenu poslije Domovinskog rata. Njihova sadržajna poveznica je samoubojstvo tih lica. Matišić je taj trilogijski krug započeo dramom *Sinovi umiru prvi*, praižvedenom 2005. u Dramskom kazalištu Gavella u režiji Božidara Violaća, nastavio ga je dramom *Ničiji sin*, praižvedenom 2006. na Riječkim ljetnim noćima u režiji Vinka Brešana, a zatvorio dramom *Žena bez tijela*, praižvedenom 2007. od trupe Agit / Kult u Varaždinu u režiji Dražena Ferenčina. *Trilogija* je tiskana pod naslovom *Posmrtna trilogija*. Redosljed u knjizi: *Sinovi umiru prvi*, *Žena bez tijela*, *Ničiji sin*.²

Činjenica da u sve tri drame njihova centralna dramska lica, a to su hrvatski branitelji, vrše samoubojstvo, refleksno upućuje na pretpostavku da je riječ o društvenoj drami u kojoj se tretira takva poslijeratna stvarnost Hrvatske koja je u suprotnosti s idealističkom žrtvom koju su dotična lica podnijela za vrijeme rata radi ostvarenja nove i bolje budućnosti, a svakako i to da se takav nemili ishod *dramske krize* katarzično zalaže za korekturu životne i društvene prakse s kojom se oni susreću. Drugim riječima, da se drame zalažu za razložnije i čestitije norme življenja.

Međutim, takve dramske ideje u tim dramama nema. U njima nema zalaganja za korekturu društvene i životne prakse. One nam tek pod osjetila guraju sliku života bez svrhovitosti i mogućnosti njegova ispravka. U tim dramama nema takve dramske osobe koja se suprotstavlja nemilim društvenim odnosima i ustaljenoj praksi življenja. Drame pokazuju život u sustavu *apsurda*. Pokazuju apsurd kao rezultat kontinuiranoga povijesnog rada na njemu. A u tom *radu*, da stvar bude definitivno neprobojna, sudjelovali su i sami branitelji. Njihove grješke, ili njihovi grijesi, i sami su umnožavali opću količinu grješnosti

¹ Hrvatski centar ITI – UNESCO, Zagreb 2006.

² Prije toga drama je izvedena na Hrvatskom radiju 16. listopada 2006. u režiji Ranke Mesarić. 2012. premijerno je izvedena u Zagrebačkom kazalištu mladih u režiji Božidara Violaća.

s kojom se branitelji poslije rata susreću. Oni shvaćaju da su i sami sudjelovali u zatvaranju tog kruga apsurdna. I mi ih vidimo kako se u tom obruču koprcaju, kako se dovijaju da u njemu opstanu, da ga nadmudre, ili, barem to, da sa sebe speru svoju osobnu krivnju koja je pridonijela njegovoj neumoljivosti. Ali obruč ih sve više steže i rotira prema središtu, u samo izvorište njegova počela. I tu se dramsko lice susreće sa samim sobom kao počiniteljem, ili množiteljem, grješke; grješke koja se više ne može ispraviti jer se vrijeme više ne može vratiti unatrag, više ne može prebrisati dogođeno. A s vlastitom grješkom, koja u svijesti počinitelja u odmicanom vremenu nezaustavljivo raste, ne može se živjeti. I branitelj poseže za samoubojstvom.³ To je model njegova bijega iz apsurdna. Bijega od sebe kao počinitelja i umnožitelja apsurdnog ishoda.

I branitelj se samoubija. No, tim činom on ne ubija i zlo s kojim se suočio. Ono i dalje živi umnoženo i po njemu. Čak i življe nego dok je on još bio tu jer njegovim odlaskom više nije ometano od probuđene savjesti samoubojice. I čitatelj / gledatelj se suočuje s onim što mu drama sugerira, tj. da je i sam u tom obruču, u njegovu *perpetuum stabile* svojstvu.

To je *umjetnička stvarnost* Matišićeve drame. To je rezultat njegova fikcijskog oblikovanja stvarnosti. I to otvara pitanje: Je li njegova fikcijska obrada stvarnosti njoj vjerodostojna ili je vjerodostojna njegovu pesimističnom, dakle subjektivnom, doživljavanju stvarnosti? No, moguće je sada zametnuti i treću pitalicu: Je li takva fikcijska obrada stvarnosti (u kojoj bi se i čitatelj / gledatelj trebao pesimistički koprcati i *bez krivice kriv*, tek s krivnjom što je mislio da su ga hrvatski branitelji branili od zločina) smišljena trendovska konstrukcija stvarnosti u cilju nametanja krivnje hrvatskom narodu, a osobito samim hrvatskim braniteljima, prema modelu *jednakosti u zločinu* svih sukobljenih strana tijekom Domovinskog rata na hrvatskim prostorima?

Možda ćemo na neku od ovih pitalica uspjati odgovoriti zagledanjem u sadržajna (pa i neka druga) svojstva drama *Posmrtna trilogije*.

*

Matišićeva drama *Sinovi umiru prvi* praižvedena je u Dramskom kazalištu Gavella 2005., a premijerno je izvedena i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku 2012. Autor se stvarajući fabulu *Sinova* veže za još uvijek aktualnu činjenicu stvarnosti: nastojanje rodbine poginulih branitelja u Domovinskom ratu da lociraju mjesto pokopa svojih sinova i rođaka kako bi ih iskopali iz masovnih grobnih jama i pokopali s kršćanskim obredom u svojim obiteljskim grobnicama. Međutim, uvjet za informaciju u kojoj jami su pokopani njihovi najmiliji je pet tisuća eura po mrtvacu. To je, dakako, fabulativno mjesto u kojem se dramski i

³ Arhetipski model tragične grješke koja se nikako ne može ispraviti je Othellovo ubojstvo nedužne Desdemone. S takvom grješkom Othello više ne može živjeti, čak ni kratko vrijeme dok ga ne stigne smrtna kazna. Zato sam sebi presuđuje. Ubija se. To je primjer tragičnog ishoda koji ne izvršavaju drugi, nego tragično lice samo nad sobom. (Ova dimenzija tragičnog svojstva posve je poništena u predstavi *Othello* na Splitskom ljetu 2014. U njoj se Othello ne ubija sam. Ubija ga Jago. Predstava očigledno nije dosegla saznanje djela, nije zašla u složeni prostor tragedije tragičnog lica.)

iskustveni motiv iz stvarnosti stavlja nasuprot nečem neiskustvenom i toliko začuđujućem da nadilazi dramatični realitet težnje rodbine ubijenih za identifikacijom i uobičajenim ukopom njihovih ostataka. No, s druge strane, ta mafijaška ucjena uciviljenih, iako je čisto fiksijska, a takva je jer ne ulazi među korice drame iz stvarnosti, kao što je to slučaj s traganjem za mjestom ukopa ubijenih, ipak je kao književni podatak zamisliva, ipak je *moгуća* ma koliko se činila nevjerovatnom. Pa kako pojam takve ucjene sadrži protuslovlje u samom sebi svojim istovremenim i *moгуćim* i *nevjerovatnim* značenjem, ono raniji dramatični naboj traganja za mrvim ostacima sina / ova izbacuje iz njegova emocionalna dramskog učinka i ubacuje u područje racionalne distanciranosti prema cjelokupnosti problema. I na tom mjestu iz ranije dramatičnosti slučaja počinje izbijati njegova dvojbenost. Sada je ono s čim se čitatelj / gledatelj emocionalno suočavao kao s dramatskom mukom iznenada zapuhnuto njegovim protuslovljem (*emocionalno – racionalno*) pa reflektira primateljev komedijski odmak od čitava slučaja.

No, autorova namjera nije pisanje komedije, što bi, nasuprot motivu preuzetom iz stvarnosti, tj. težnji rodbine hrvatskih branitelja za dostojnim pokopom svojih dragih, bilo zaista izvan svake civilizacijske norme ponašanja. Njegova namjera je nešto drugo. On tim komedijskim refleksom želi jedan od najdramatičnijih dramskih motiva hrvatske poslijeratne stvarnosti staviti u kontekst opće mafijaške bešćutnosti koja caruje u našim prostorima. Riječ je o zatvorenom krugu čija je nemoralnost do te mjere legalizirana da se više ni ne očekuje da će se njegovoj praksi netko usuditi *zakonski* suprotstaviti. I zaista, nikome od rodbine ne pada ni na pamet da čitav slučaj ucjene prijavi nadležnim vlastima jer one su, kako uciviljena rodbina zaključuje, dio te mafije. A to znači da Matišić tim komedijskim umetkom čitav slučaj namjerno izvlači iz područja isključivo dramatičnog i pokazuje kao sadržaj opće moralne devastacije koja je ostala bez uporišta za bilo kakvu normu ljudskosti. Pa kako je u toj situaciji neizgledno bilo kakvo razumsko zaključivanje, a osobito nastojanje njezina legitimna ispravljanja, osobe drame *Sinovi umiru prvi* samo se koprcaju unutar tog neprobojnog kruga iz kojeg nema izlaza. Tada je primatelju već posve jasno: pred njegove oči je na stranicama drame ili u činu predstave poturen *apsurd* vremena i mjesta u kojem i sam jest. Pritom iz spomenutog smisla ili namjere svaka scena izlazi iz prethodne kao njezina logična posljedica, a onda svoju unaprijeđenu energiju prebacuje u sljedeću scenu. Tako se apsurd gomila pred njegovim očima i uporno mu novom i novom gradacijom sebe dokazuje svoju neprobojnost, sili ga da ga i sam osjeti kao konstantu svog prostora i vremena, pa zgroženom primatelju ne preostaje ništa drugo nego da se s vremena na vrijeme bolno i samokažnjivo na njega podsmjehne.

Upravo smo kazali nešto u pohvalu *umjetničke stvarnosti* čitanog ili gledanog. I baš stoga što takve *stvarnosti* u komadu ima, valja nam se zamisliti nad mogućnošću njezina destruktivna učinka na kondiciju primatelja i njegovu indoktrinaciju njezinom *istinom*. Jer takav učinak može imati tek ono što je vrijedno *po sebi*, a ne ono što je bezvrijedno. Vjerojatno je to i razlog ovim redcima, ali i snebivanje nad svrhom izvođenja takve mješavine fikcije s podacima iz stvarnosti koja se umjetničkom vrjednoćom može uzdignuti do *umjetničke*

stvarnosti, a onda, s tom svojom učinkovitošću, primatelju sugerirati *sebe* kao *istinu* same stvarnosti.

No, to je pred činjenicom izvođenja takva komada poglavito problem *svrhe* samog kazališta u njegovoj stvarnosti.

Budući da je autor uspostavio takav model percepcije, što smo već ocijenili kao polazište za daljnje osvješćivanje primatelja hrvatske poslijeratne stvarnosti, on svoju rezignaciju, ili svoj plan *trendovskog* promišljanja hrvatske stvarnosti, razvija i dalje. Rodbina tragača za tijelima svojih sinova i ubijene braće nastoji i sama svoju težnju za mjestom njihova ukopa ostvariti nezakonitim sredstvima. Braća ubijenih, umirovljeni branitelji na čelu s umirovljenim braniteljem Mićunom, koji traga za mjestom pokopa ubijenog mu brata, iskapaju tijelo majke mafijaša koji s njima pregovara i ucjenjuje ga: kazat će mu mjesto gdje su ga privremeno zakopali ako on njima kaže gdje su pokopani njihovi najmiliji. A onda se odlučuju i na serijsko iskapanje rodbine mafijaša s istim ciljem. Međutim, mafija ima vlast. Ona im priprijeti oduzimanjem mirovina, poništavanjem njihove invalidnosti. I tada nastaje raskol među rođacima, mahom ratnim umirovljenicima sa znatnim postotkom invalidnosti. U sceni naguravanja sa živčano istrošenim Mićunom, koji otkočenim pištoljem želi natjerati svoje rođake na akciju, dogodi se nekontrolirani pucanj. Njegova trudna žena pada mrtva. Hitac je pogodio u trbuh. Mrtvo je i dijete koje se upravo trebalo roditi. Mićun tada ubija rođaka Božu i branitelja Antu, a onda i sebe.

U epilogu vidimo Mićunova oca Jakova kako s puškom čuva svoju i bratovu zajedničku grobnicu. A čuva je zato što mu se brat Luka zakleo da će iz nje izbaciti Mićunovo tijelo jer je on ubojica njegova sina Bože. Dakle, iz samog svog počela apsurd je iz početne dramske tenzije rastao, umnožava se i miješao se sa svojim smiješnim konzekvencijama.

Samom uspostavom *apsurda* kao konstante naše stvarnosti, ono dramatično u ovom komadu nije težilo zatvaranju svoje dramske putanje, bilo kakvu razrješenju svojih konfliktnih napetosti. Čak je i smrt Mićunove žene i još nerođena djeteta tek puki nesretni slučaj, a ne tragični čin. Te smisaone dimenzije u njemu nema. I nije u funkciji katarze. On je u funkciji umnožavanja apsurda. Sva nastojanja u ovoj drami, ona ljudski pojmljiva, kao i ona ljudski nepojmljiva, nisu se temeljila na zakonu. Matišić je ispisao vrijeme, mjesto i državu u kojoj nema zakona. Rezultat: to je apsurdna država na koju se možemo samo podsmjehnuti.

To je angažman ili, bolje je kazati, dezangažman, drame. On je to postigao miješajući podatke iz stvarnosti sa svojim fikcijskim domišljajima u funkciji potiranja dramske ozbiljnosti stvarnosti. Tako je događanja uspio napraviti neozbiljnim i podsmjehnuti se svakom naporu koji se čini u neozbiljnu vremenu i neozbiljnu mjestu takva vremena. Pa kad smo kazali da ono dramatično u takvoj fabuli nije težilo zatvaranju svoje putanje, željeli smo ustvrditi da to i nije bila autorova nakana. Dramatičnost događanja je ostala otvorena u beskonačnost kao u dramatici *objektivizirajućeg* dramaturškog refleksa.

Tako je čitatelju / gledatelju oduzeta Nada.

U drami *Žena bez tijela* Matišić se domišlja takvoj fabuli koja svojom realnošću sugerira zločinačke čine hrvatskih branitelja nad pripadnicima sukobljene strane i njihove rodbine za vrijeme Domovinskog rata. Pritom se služi elementima analitičke dramske tehnike. Prošlost, ratna zbivanja, formiraju i određuju sadašnjost. U suočenju s opakom bolešću i skorom smrću probudi se savjest hrvatskog branitelja Martina prema prostitutki Emi. U prezentu dramske radnje, u miru, Ema, žena ubijenog Srbina, prostituira se da bi prehranila svoju djecu, pa zbog toga, kao i činjenice da su njihova oca i Emina muža ubili Martin i njegovi drugovi bez suda, a nju silovali, Martin želi pred skorom smrću koliko-toliko *olakšati dušu* činom sklapanja formalnog braka s Emom kako bi ona kao njegova udovica uživala njegovu mirovinu hrvatskog branitelja. Ubojstvo Emina muža je, doduše, bio čin osвете nad čovjekom koji je vršio zločine nad Hrvatima, pa tim verbalnim podatkom autor, sukladno tendencijama što su uvezile iz nekih stranih sredina i reciklirale u ponekim člancima naših tiskovina, u svojoj drami izjednačuje zločinačke motive i postupke jedne i druge strane. Ti fabulativni podaci mogli su privesti do drame sentimentalna naboja sa smislom kajanja grješnika za vlastite grijehе kojim Martin i njegovi suborci svoj pogrešan tok življenja i sudjelovanja svraćaju u moralno korito. No, to nije bila autorova nakana. On tu moralnu krizu ne želi tako razriješiti. Njzinu otvorenu putanju ne kani zatvoriti *pročišćenjem*.

Stoga autor pred takvo razjašnjenje slučaja stavlja zapreku: Ema se zarekla da ne će stupiti u sljedeći brak dok ne dozna mjesto pokopa svoga prvog muža. Martin tada crta kartu mjesta jame u koju su on i njegovi drugovi zasuli zemljom tijelo njezina muža i kani joj je anonimno poslati. Ali tada njegovi suborci, na čelu s Mladenom, reagiraju: u taj neobilježeni grob oni su naknadno pokapali i druge Srbe koje su ubijali suprotno ratnom pravu, pa će se svi slučajevi morati istražiti, a na počinitelje će uputiti leš Emina muža i pokajnička Marinova prošnja Eme. Tada će sva grupa biti procesuirana, a osobito on, Mladen, kao njezin zapovjednik. Stoga Mladen govori Martinu kako je Ema već pod njihovim nadzorom. Jedini način da im se zagarantira sigurnost je Martinovo samoubojstvo, i to odmah, sada. U protivnom će morati odmah ubiti Emu. Dečki samo čekaju na Mladenov telefonski poziv. Tako pritisnut izglednošću da će imati na savjesti i Eminu smrt, on pristaje na samoubojstvo. Prilikom pogreba Mladen drži potresan govor o svom sudrugu Martinu. U epilogu doznajemo da je tada Ema prepoznala Mladenov glas. Ona sada zna da je on onaj koji je prilikom silovanja Martinu kazao: *Drži kurvu*. I njoj je sada jasno da ju je upravo Martin držao za vrijeme silovanja i da ju je želio vjenčati zbog grizodušja. Ali jasno joj je i to da će zločinci i dalje nekažnjeno živjeti te da iz tog zatvorenog kruga ne mogu nikako van čak ni oni čija se savjest probudi. Stoga je samoubojstvo za njih jedini izlaz.

Ishod radnje je sljedeći: Hrvati žive u laži o svojim braniteljima i njihovoj ratnoj korektnosti. Država je stvorena na zločinu. Napisano je to, i izvedeno je to, u vrijeme haške optužnice hrvatskih generala za *zločinački pothvat* u vojno-redarstvenoj akciji Oluja. Vrijeme pisanja drame i vrijeme njezina izvođenja upućuju, dakle, na autorov odabir tematike, odnosno funkciju njegove fikcije, pri tvorbi takve *umjetničke stvarnosti* kojom će pred očima

hrvatske i svjetske javnosti (čak i međunarodnog suda) biti postvorena ideja o *ostvarenju hrvatske države na zločinu*.

To je *umjetnički sadržaj* drame, paralelni entitet sa *stvarnošću*, spreman da se svojom umjetničkom moćnošću sugerira kao *istina stvarnosti*.

Sada valja kazati: drama ima svoj realitet. Svaka scena, kao i u slučaju drame *Sinovi umiru prvi*, izlazi iz prethodne i početni motiv se razložno pretvara u viši stupanj dramske krize – sad se misli na Martinovu namjeru koja pravi upitnim život u slobodi njegovih suboraca i ratnih patnika, ali i zločinaca, ali isto tako i na Emin život. A ta dramska kriza se u postupku svog rasta ne odupire ni o kakvu deklarativno iskazanu autorovu tendenciju. Naprotiv. Ona se razvija samostalno, iz sebe same, uvjerljivo. A potom se ta kriza razrješuje iz početnog Martinova motiva: činiti dobro drugima, ili barem od dva zla izabrati manje. A za Martina je odluka da samoubojstvom prekine svoj život mjesec-dva prije neminovne smrti od raka manje opak izbor pred ucjenom svojih drugova nego da ih izruči rukama pravde, unesreći im obitelji i tek rođenu djecu, a najposlije i najvažnije da svojim samoubojstvom spasi Emu, koju su već maksimalno povrijedili činom silovanja.

Drama je, dakle, u samoj sebi logična. Razvija se iz svog početnog motiva. Kao takva postiže svojstva umjetničkog djela. A za ocjenu njegove vrijednosti, odnosno za atribuiranje djela kao umjetničkog, zanemarivo je ako je jedan, čak i nepotvrđen, događaj iz stvarnosti uzdignut na razinu modela postupanja hrvatskih branitelja. Zanemarivo je i to što se rat vodio na hrvatskoj zemlji, što je Hrvatska bila napadnuta, što se ona samo branila, pa čak i to što podaci iz stvarnosti optužuju upravo napadače kao one koji su prakticirali takve zločine za koje se u djelu identificiraju hrvatski branitelji – o čemu, uostalom, svjedoče i udruge zlostavljanih hrvatskih žena koje još uvijek ustrajavaju na procesuiranju svojih zlostavljača.

Upitajmo se sada: Zašto su u hrvatskom djelu kao počinitelji takvih zločina prikazani upravo hrvatski branitelji? I zašto je ta nepodudarnost sa stvarnošću zanemariva pri ocjeni njegove umjetničke vrijednosti?

Odgovor je jednostavan. Djelo nije isto što i stvarnost. Ono ima *svoju* stvarnost, usporednu sa samom stvarnošću. I tu stvarnost je stvorio piščev subjektivitet. A za realitet djela je bitno to da sredstva u funkciji njegove radnje budu *moćna*, a ne to da li radnju u njemu vrše pripadnici one postrojbe koji su je vršili u stvarnosti. Jer, rekli smo, djelo je stvorio subjektivitet autora. I djelo svjedoči njega *svojom* stvarnošću. A to znači da je ono umjetnički vrijedno po tome koliko *sobom* iskazuje *svoju istinu*.

Takvo djelo, dakle, ako je umjetničko, možemo držati vrijednim, ali, ako poznajemo stvarnu stvarnost, ne možemo ga držati vjerodostojnim. Ne možemo mu vjerovati. Sada nam se valja upitati: Poznaje li svaki primatelj *istinu* same stvarnosti? Ako je pogrešno indoktriniran ili ako je u dobi ili situaciji da njezinu *istinu* spoznaje tek preko takva djela, on će je kao takvu i *spoznavati*. U tom slučaju djelo je u funkciji zabludna prikaza stvarnosti. U takvim uvjetima, ono će u tim primateljima izazivati kompleks krivnje hrvatskog naroda. Svojom umjetničkom zornošću sugerirat će im da je njihova država napravljena na zločinu – a to je upravo ono na čemu su u vrijeme izvođenja djela inzistirali pisci haške optužnice hrvatskim braniteljima. Djelo je, prema tome, još dok je konačni povijesni pravorijek o borbi

hrvatskog naroda za svoju slobodu i samostalnost bio neizrečen, podupiralo moguću osudu postizanja te slobode.

No, razmatrane činjenice stvarnosti rezultirale su odbacivanjem takve optužnice pred međunarodnim sudom. Hrvatska nije stvorena na zločinu. To je ocjena Suda, to je pravorijek o stvarnosti. Prema tome, i ne samo prema tome, djelo o kojem je riječ je lažno u odnosu na stvarnu stvarnost.

No djelo time, s obzirom na to da je umjetničko, nije lažno *svojom stvarnošću*. Ono *sobom, u sebi*, i dalje ima svoj *realitet*. I to je velika zamka kojom zabludjeli umjetnički subjekt može svojim stvaralačkim činom relativizirati, pa i izvrtati naglavce, *istinu* same stvarnosti.

Upitajmo se sada: Je li tu *umjetničku stvarnost* svojevremeno trebalo izvoditi? Zašto se izvodilo takvo djelo?

Svaki izvođeni tekst trebao bi biti u funkciji kazališne svrhe. Međutim, ta *svrha* se uvijek ne promišlja iz dubine njezina razloga. Ponekad se stvaranju kazališnog repertoara pristupa površinski. Ako djelo ima svoj umjetnički realitet, a k tome je još svježije, domaće, i od autora koji je *in*,⁴ onda se poseže za njim bez obzira na to kakav sadržaj ono prikazuje. Ili, osobito tada, kad izvođenjem dotičnog djela autor repertoara i zainteresirani redatelj žele gledateljstvu prikazati upravo njegov sadržaj. Jedno od ovoga dvoga zasigurno je bilo razlogom izvođenja djela *Žena bez tijela*. No, ni jedan ni drugi razlog nije izlazio iz one dublje svrhe kazališnog čina. Promislimo malko i o tome.

Kazališni čin sa svojim smislom samostvaranja života, zapravo stvaranja njegova umjetničkog realiteta, ima svoje dublje razloge. Od samog početka, od svog zametka iz mitskih sadržaja kada se postvarenjem jednog epizodija nastojalo čovjeku zapitanom pred tajnama življenja pojasniti dijalektiku životnog očitovanja, gluma izazovom afektivnih učinaka na gledateljevu osjećajnost potiče njegov *odnos* prema gledanom, a to je proces koji gledatelj privodi do bliskijeg susreta sa svojim identitetom. Pa kako je osobina ljudskog jastva da u suočenju sa životnim zamkama odabire putove svoje sigurnosti, od osobite je važnosti to da se kazališni čin na razini svoje svrhe *ne protivi znanju* o faktima stvarnog života.⁵ Na ovoj svezi smisla kazališnog čina i života stvoreno je tisućljetno zajedništvo čovjeka i kazališta, gotovo bi se moglo kazati ljudska ovisnost o kazalištu. Pa kada se jedno djelo stavlja na repertoar, tome je razlog poglavito njegova mogućnost da odgovori na ljudsku težnju za saznavanjem zamki života i njihovih opasnosti. I u skladu s tim zahtjevom, kazališni ravnatelji bi zaista trebali biti sposobni othrvati se trenutačnim i pragmatičnim zahtjevima politike, odnosno

⁴ A Mate Matišić je svakako to postao (i opstao), osobito poslije svoje travestije (tako je označio) *Andeli Babilona*, Hrvatska sveučilišna naklada, 1996., praizvedba 1996. u Dramskom kazalištu Gavella, red. Božidar Viočić. Ali taj komad ne izaziva ozbiljno promišljanje.

⁵ G. E. Lessing u *Tridesetčetom pismu* svoje *Hamburške dramaturgije*, Zagreb 1950., govoreći o karakterima, a što je, dakako, primjenjivo i na podatke o povijesnim činjenicama, kritizira takve postupke dramskih osoba koje su protivne njihovim karakternim osobinama, ili, kad je riječ o povijesnim osobama, pamćenju o njima. On takve protivnosti drži neprimjerenim jer se *protivi znanju što ga imamo*.

da autonomno i odgovorno prosuđuju *istinu djela* u odnosu na *istinu stvarnosti*. Jer tako će ponajviše udovoljiti razlogu ljudske sprege s kazalištem i samoj kazališnoj svrsi.

U suprotnom, kad im je stalo tek do ubiranja trenutačnih političkih poena, oni iznevjeravaju ne samo kazalište nego i njegovu publiku i svoju funkciju.

*

Ničiji sin je izveden godina dana poslije djela *Sinovi umiru prvi* za koje smo kazali da je bolne dramske motive djela zapuhnuo komedijskim podacima i tako ih priveo do funkcije iskazivanja općeg apsurda koji vlada u zemlji razvijanja dramske radnje dotičnog djela.

Sličan zapuh propuhuje i kroz radnju *Ničijeg sina*. Autor, naime, na stranicama ovog komada piše kako su politički zatvorenici ucjenjivani ubojstvom žene, koja ih kod kuće čeka, ako ne potkažu svoje istomišljenike. Međutim, osim tog službenog dijela zatvorskog tretiranja *narodnih neprijatelja*, na djelu je bila i privatna ucjena. Prakticirano je da je zatvorenikovo supruzi njegov čuvar prijetio da će joj muž izvršiti *samoubojstvo* skokom kroz prozor, a radilo se o prijetnji da će biti nasilno bačen kroz prozor ako ona ne pristane na redovite seksualne odnose s njime. To su podatci iz vremena prije dramske sadašnjosti koji u njoj postaju djelatni.

U dramskoj sadašnjosti Simo, bivši zatvorski čuvar, ucjenjuje za redoviti mjesečni novčani iznos svog negdašnjeg zatvorenika Izidora Barića, sv. prof. i dr. znanosti, kandidata za člana Hrvatskoga Sabora. U protivnom će objaviti dokument o njegovu potkazivanju hrvatskih aktivista. Isto tako ucjenjuje i njegovu ženu Anu za ponavljanje seksualnih radnji s njime. Ako Ana na to ne pristane, on će otkriti da je on, a ne Izidor, otac njezina sina Ivana, kojeg sada vidimo u invalidskim kolicima jer je kao hrvatski branitelj teško ranjen.

To je u temelju dramske krize. I iz nje je bilo moguće krenuti u dramsku razrješnicu koja bi postupno otkrivala muku ljudi zbog onoga što je njihovoj sudbini anticipirao totalitaristički sustav i srpsko oružano suprotstavljanje hrvatskoj samostalnosti. Međutim, to autora ne zanima. On se na taj način ne kani baviti bremenom prošlosti iz kojeg se razvija drama sadašnjosti. On odabire drugi put i svojstva *radnje* djela. To je, dakako, njegovo pravo, baš kao što je i naše pravo da se zagledamo u to što piše i kako to piše.

Matišić iz spomenutog preddramskog temelja iz prošlosti zalazi u dramsku sadašnjost kao u prostor i vrijeme nekog vodviljskog zabavišta s kojim bi se primatelj trebao suočiti i obračunati kao s *apsurdom* državnog ustroja. Stoga se Izidor mahom bavi prikrivanjem činjenice da su njegova supruga i Ivan ubili Simu. To obmanjivanje mu i uspijeva pred naivnom policijom (a sve to podsjeća na nadigravanje supružnika u zabavljačkom kazališnom komadu), pa dokaz o neprimjerenu činu premješta (*iz ormara u ormar*) s jednog mjesta ukopa na drugo, a pištolj zakopava u vrt mogućeg sumnjivca. Sve mahom komične i neozbiljne radnje koje tim svojim svojstvom upućuju na takvu zemlju, njezine prvake, buduće saborske zastupnike, ministre i policiju. Ali u tom kontekstu jedna aktivnost Izidora, kandidata za Sabor, krajnje je cinična: On u svojim javnim nastupima redovito ističe invalidnost svog sina, hrvatskog branitelja, iako zna da je njegov biološki otac Srbin Simo. I to je za autora

put kojim omeđuje apsurd mjesta i vremena. Ivan, pošto sazna da je u stvari poluSrbin te da se kao takav borio protiv svoga naroda, odlučuje se na *bezgrešno hrvatsko-katoličko samoubojstvo na pravoslavni način*. Javno pjeva četničke pjesme da bi ga Hrvati ubili. To čini i u bolnici gdje je hospitaliziran. I dva pacijenta, koja su uz te pjesme svojevremeno četnici ispremlačivali, zaista ga i ubiju. Tako *katoličko-pravoslavni mulat Ivan-Jovan*, kao on naziva sebe, umire. Dok je pjevao srpske pjesme, *samoubojstvo je bilo u tijeku*.

U epilogu se taj vodviljski autorov cinizam poentira: Izidor, koji će ući u Sabor zahvaljujući sinu invalidu, hrvatskom branitelju, bit će zaštićen saborskim imunitetom od bilo kakvih sumnji.

Ovo djelo kojem, kao i ostalim djelima svoje Trilogije, autor nije odredio vrstu dramskog žanra (komedija, drama, farsa...?), otvorilo je početnim fabulativnim podacima mogućnost da se zađe u golemu muku čovjeka i njegove obitelji koju je na površinu erumpiralo grotlo društvenog i povijesnog prevrata. Ali ono se utjecalo gradnji naivno-zabavjačkih situacija u cilju stvaranja primateljeve skepse prema metodama i ishodima kampanje za mjesto zastupnika u Hrvatskom saboru. U tom cilju, u njemu je formalna pripadnost nacionalnom korpusu (porijeklo hrvatskog branitelja preko roditelja – Srbin, Hrvat) stavljena iznad temeljnog razloga borbe: čovjekova prava i nužnosti da zemlju u kojoj živi brani od agresora.⁶ Međutim, takvu tumačenju Ivanova problema (a time i njegovu dramskom ishodu) autor se nije dosjetio – ili ga je odbacio. Tako smo došli u priliku da razmatramo težnju koju je napisao.

⁶ Suprotan primjer od toga, a s privrženošću takvoj isključivo formalnoj i obvezujućoj nacionalnoj pripadnosti, jest postupak paroha Milorada Đorđevića. On je 20. kolovoza ove, 2014. godine zabranio vjerski obred hrvatskom branitelju pravoslavne vjeroispovijesti Vojislavu Beaderu ako pokojni hrvatski branitelj bude pokopan uz pripadajuće mu vojne počasti s hrvatskom zastavom na lijesu. Dakako, ta parohova ucjena je izazvala neugodnu napetost kod pokojnikove rodbine, ali ona se ipak odlučila za obred s hrvatskom zastavom na lijesu. Vidjeti članak *Porfirije je sve rekao šutnjom*, "Vijencac", 2. kolovoza 2014.

OBITELJ U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI

Prema *Hrvatskom enciklopedijskom rječniku* Vladimira Anića, obitelj proizlazi iz glagola obitavati, a znači *temeljnu društvenu jedinicu zasnovanu na zajedničkom životu užeg kruga srodnika, obično roditelja i njihove djece*, ali obitelj je i *zajednica (ljudi, stvari i sl.)* te u žargonu *naziv za operativnu jedinicu mafije ili kakve druge kriminalne organizacije, klan*. Zanimljivo je da se u istom rječniku navodi i *nuklearna obitelj*, što u smislu socijalne antropologije znači *obitelj koja se sastoji od roditelja i djece (za razliku od šire obitelji patrijarhalnog i zadružnog tipa)*, ali svoje mjesto odmah poslije takve obitelji pronalaze i *obitelj ciklona* i *obitelj oblaka*, čime natuknica završava. U zasebnoj natuknici uz riječ *porodica* Anić navodi da je u povijesnom smislu riječ o *širokoj rodbinskoj zajednici, svojiti, familiji*, ali i da je to *obitelj po slijedu naraštaja (pradjed, djed, otac, sin)*. U istoj natuknici navodi se značenje *kruga, skupa ljudi koje veže sličan cilj, misao, rad i slično*, potom biološko određenje u sistematizaciji kategorija biljnog i životinjskog svijeta *viša od roda, niža od reda*, a potencijalno može značiti i *ukupnost srodnih proizvoda, obično nastalih u okviru jednog proizvodnog programa*.¹ Autori udžbenika iz sociologije obitelj definiraju kao stabilnu životnu grupu dviju ili više osoba povezanu srodstvom, brakom ili usvajanjem, čiji članovi žive zajedno, ekonomski surađuju i skrbe o potomstvu.²

U sociološkim istraživanjima do 60-ih godina 20. stoljeća obitelj je tumačena kao osnovna, temeljna jedinica (ili *ćelija*)³ ljudskog društva. Tako je pripadajuće razdoblje društvenog razvoja povezivano s pojedinim modelom obitelji, a obitelj je bila važna i kao način ispunjavanja osnovnih funkcija u društvu kao što su reprodukcija i socijalizacija novih članova društva. Međutim, posljednjih četrdesetak godina dolazi do kritike isključivo pozitivnog shvaćanja obitelji, što su svojim teorijskim pristupom snažno isticale feministička

¹ Vladimir Anić, *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi liber, Zagreb 2004.

² Skupina autora, *Sociologija*, Školska knjiga, Zagreb 1994. i Josip Čorić, *Hrvatska obitelj danas*, "Crkva u svijetu", 37 / 1, Zagreb, 2002., str. 52-70.

³ Ante Fiamengo, *Saint-Simon i Auguste Comte*, Naprijed, Zagreb 1987.

teorija i teorije identiteta te se počelo govoriti i o kraju braka i obitelji.⁴ Novija istraživanja društva razlikuju na analitičkoj razini tradicionalno, moderno i postmoderno društvo. Tradicionalna su društva utemeljena na nepromjenjivim društvenim obrascima (socijalnim, običajnim, religijskim, ekonomskim i psihološkim), pa je i važnost obitelji velika. Strogo je određena podjela uloga prema kojoj muškarac radi izvan kuće i skrbi za svoju obitelj, a žena radi kod kuće kao domaćica. Muškarac je subjekt u obitelji, a žena i djeca objekt su njegove ljubavi koja nerijetko sputava ili oduzima pravo na samostalno donošenje odluka, u čemu se odražava čvrsta i stroga hijerarhija društvenih odnosa. Moderna društva nastala su tijekom razvoja znanosti i tehnologije kao i političkih ideja o jednakosti svih ljudi, počevši od Francuske revolucije i nastavljajući se razvojem modernoga građanskog društva u kojemu su individualizacija, urbanizacija, socijalna diferencijacija i fragmentacija dovele i do promjena unutar obitelji. Među ostalim, uvriježilo se donošenje samostalne odluke o izboru partnera te ostvarivanje prava žena i djece. Zapošljavanjem žena došlo je do ženske ekonomske neovisnosti, mogućnosti raskidanja nezadovoljavajućeg bračnog odnosa i povećanja spolne slobode. S druge strane, time je ugroženo tradicionalno poimanje obitelji kao i dotadašnje raspodjele uloga. Krajem 60-ih i početkom 70-ih godina 20. stoljeća dolazi do propitivanja suvremenog društva, koje se sve češće naziva postindustrijskim i postmodernim, čemu pridonosi brz razvoj informacijskih i komunikacijskih sustava.

Izražena individualizacija jedan je od ključnih procesa koji teče usporedno s modernizacijom društva, manje se govori o obitelji, a više o pravima i slobodama pojedinca. Osim toga, sve se više govori o subjektivnosti pojedinca koja je izvor dodijeljenih značenja i smisla. Analizirajući fleksibilne ličnosti u postpatrijarhalnom društvu, Manuel Castells ustvrdio je da novi proces socijalizacije *umanjuje do određene mjere važnost institucionalnih normi patrijarhalne obitelji te unosi raznolikost u uloge unutar obitelji.*⁵ Nadalje, Castells naglašava da je tehnološki razvoj omogućio razdvajanje reprodukcije (umjetna oplodnja, genetski inženjering...) i intimne funkcije obitelji, što će dovesti do redefiniranja obitelji i načina života. S druge strane, seksualnost postaje osobna potreba i osobni izraz koji se ne mora nužno institucionalizirati u obitelji.

U sociološkim teorijama često se govori zajedno o obitelji i o braku, pa je i njihovo smještanje unutar društva uvjetovano funkcijama koje proizlaze iz bračne zajednice, kao što su socijalizacija, ekonomska suradnja, reprodukcija i spolni odnosi. Budući da su se s razvojem društva usporedno razvijale i društvene institucije u kojima su nadomještane pojedine uloge obitelji, sociolog Talcott Parsons odredio je dvije ključne funkcije obitelji: primarnu socijalizaciju djece i stabilizaciju ličnosti odraslih članova društva.⁶ Distancirajući se od mogućnosti da definira funkciju obitelji u suvremenom društvu, Castells navodi samo dimenzije nestajuće patrijarhalne obitelji kao što su međusobni intimni odnosi bračnih

⁴ Krunoslav Nikodem, Pero Aračić, Ivo Džinić, *Važnost braka i obitelji u hrvatskom društvu. Analiza osnovnih pokazatelja u razdoblju od 1999. do 2008. godine*, "Bogoslovska smotra", 80 / 2, Zagreb 2010. str. 623-642.

⁵ Manuel Castells, *Moć identiteta*, Golden marketing, Zagreb 2002., str. 244.

⁶ Talcott Parsons, *Društva*, August Cesarec, Zagreb 1991.

drugova, rad svakog člana kućanstva, njihovo ekonomsko udruživanje, obavljanje kućnih poslova, odgoj djece, spolnost i emocionalna potpora.⁷ Suvremeno hrvatsko društvo pod utjecajem je promjena koje se događaju na svim područjima društvenog života, a dotiču se obitelji, ali i šireg kulturnog okvira – politike, gospodarstva, religije i obrazovanja. Navedene promjene događaju se na kontaktu tradicije i modernizacije, što je potpomognuto različitim devijacijama u sociokulturnom okviru promjena. Njega su obilježili procesi globalizacije koje je pratilo s jedne strane usvajanje radikalnog subjektivizma zajedno s bujanjem potrošačke kulture i isticanjem prava bez obveza, a s druge strane mitološke strategije povratka na staro i optimizma sjećanja.⁸

Suvremena je hrvatska drama – od 1990. godine naovamo – za tematsku okosnicu svoga korpusa često odabirala temu obitelji,⁹ dijelom i zato što se, umjesto snažnijeg društvenog angažmana, radije vraćala intimističkim propitivanjima vlastitog identiteta uronjenog u složenu mrežu obiteljskih odnosa (*Mrtva svadba* Asje Srnc Todorović, 1991., te povijesnim bremenom natopljena *Posljednja karika* Lade Kaštelan, 1994.)¹⁰ da bi se postupno, kako su devedesete odmicale približavajući se novom desetljeću novog stoljeća, pa i prelazeći u njega, bavila obitelji nagriženom suvremenim društvenim zbivanjima (u drami Mate Matišića *Bljesak zlatnog zuba*, 1987.,¹¹ *Atentatorima* Tomislava Zajeca¹² i *Bakinom srcu* Ivana Vidića, 1999.,¹³ te *Dirigentu* Dore Delbianco, 2001.,¹⁴ i drami *Prije sna* Lade Kaštelan, 2004.¹⁵), odabirući katkad i neorealistički registar za ispisivanje obiteljske emocionalne anamneze (*Nosi nas rijeka* Elvise Bošnjaka, 2002.¹⁶). S odmakom od gotovo dvadeset i pet godina povećao se i prevladao broj dramskih djela u kojima se počeo jasno zrcaliti utjecaj društvene zbilje na obiteljsku privatnost (Šovagovićeva *Cigla*, 1998.,¹⁷ Vidićev *Veliki bijeli zec*, 2002.,¹⁸ Špišićev *Jug II*, 2003.,¹⁹ te *Posmrtna trilogija*, 2005.,²⁰ i *Balon* Mate Matišića, 2009.²¹), a nekoliko je djela otišlo i korak dalje u tematizaciju društvene zbilje odabravši nadrealne

⁷ Manuel Castells, *Moć identiteta*, isto, str. 245.

⁸ Krunoslav Nikodem, Pero Aračić, Ivo Džinić, *Važnost braka i obitelji u hrvatskom društvu*, isto.

⁹ Budući da se odabrane drame analiziraju u književnom i širem kulturološkom kontekstu, ne navode se godine praizvedbi nego samo godine objavljivanja (ako su tiskane) ili nastanka (za neobjavljene rukopise).

¹⁰ Objekti drame prema: Jasen Boko, *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, Znanje, Zagreb 2002.

¹¹ Mate Matišić, *Bljesak zlatnog zuba*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1996.

¹² Tomislav Zajec, *Atentatori*, "Plima", 7 / 2, Zagreb 1999.

¹³ Ivan Vidić, *Bakino srce, Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2002.

¹⁴ Dora Delbianco, *Dirigent*, "Nova Istra", 6 / 4, Pula, zima 2001. / 2002.

¹⁵ Lada Kaštelan, *Prije sna*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2007.

¹⁶ Elvis Bošnjak, *Nosi nas rijeka*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2011.

¹⁷ Filip Šovagović, *Cigla*, u: Jasen Boko, *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, isto.

¹⁸ Ivan Vidić, *Veliki bijeli zec*, "Kazalište", 6 / 11-12, Zagreb 2002.

¹⁹ Davor Špišić, *Jug II*, "Kolo", 11 / 4, Zagreb 2001.

²⁰ Mate Matišić, *Posmrtna trilogija*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2006.

²¹ Mate Matišić, *Balon*, neobjavljeno, praizvedeno 2009. u Teatru Exit, red. Mislav Brečić.

svjetove i postmodernistički se pitalo ima li obitelj budućnosti (Zajecove *Svinje*, 2003.,²² Vidićeva *Dolina ruža*, 2010.,²³ i Martinićev *Moj sin samo malo sporije hoda*, 2011.²⁴).

Nakon često citirane teze o *socijalnom eskapizmu* u hrvatskoj drami prve polovice devedesetih godina, a izuzimajući postmodernistička preispisivanja kanonskih djela svjetske književnosti (poput Gavranove *Kreontove Antigone* s kraja osamdesetih), može se zaključiti da se u tom vremenu o obitelji pisalo kao o prostoru očitovanja osobnog identiteta, kao što je to učinila Asja Srnc Todorović u *Mrtvoj svadbi* suočavajući svoje dramske likove koji i nemaju osobna imena nego se u drami pojavljuju kao obiteljske funkcije (Otac, Majka, Kći, Mladoženja), skrivajući svoje *kosture u ormaru*, bez obzira na to je li riječ o mrtvoj Majci ili Mladoženjinoj ostarjeloj ljubavnici, i istovremeno pomažu redefiniranju ženskog identiteta unutar obiteljske zajednice. *Posljednja karika* suočava tri ženska obiteljska naraštaja s njihovim trenutnim ljubavnim partnerima istodobno povlačeći paralelu s nemilim povijesnim vremenima kojima kobnost namjerava prekinuti Ona želeći biti posljednja karika u obiteljskom naraštajnom lancu, dok istodobno zna da u utrobi nosi dijete koje će neminovnost lanca nastaviti, možda ovaj put s boljim ishodom. Objema je dramama zajedničko tematiziranje obiteljskih odnosa, s naglaskom na fluidnost i krhkost identiteta, svedenog pod ženska rodna obilježja, sukladno tendencijama s kraja 20. stoljeća, kad je pitanje slabog subjekta svoj materijalni odraz pronašlo u području ženskog djelokruga.²⁵ U obje drame riječ je o povezivanju obiteljske prošlosti, smrti i sjećanja ili uspomena koje se novom interpretacijom nastoji revidirati, što na neki način obitelj otima obrascu tradicionalne podjele obiteljskih uloga, a to opet revidira i ulogu obitelji u suvremenom društvu.

Dok se u navedenim dramama obitelj tematizirala ili kao prostor intimne reprezentacije osobnog identiteta ili kao neumitnost života koji se nastavlja, društvenim događajima usprkos, u sljedeća dva korpusa drama društvena se zbilja više ili manje uvukla u život privatnih dramskih likova, ali bez jasnih referenci na konkretne društvene ili političke događaje, a obitelji su kljaste jer im često nedostaje neki od tradicionalno očekivanih članova, kao u Zajecovim *Atentatorima* ili *Dirigentu* Dore Delbianco. Osim toga, i prostori u kojima te obitelji žive sugestivno su skučeni i mračni. *Atentatori* su članovi groteskne četveročlane obitelji koji iščekuju smrt svoje ostarjele susjede ne bi li se domogli njezina stana. U stanu žive Baka, njezin sin Listonoša, koji otvara i pali poštu krađući novac iz pošiljaka, njezina kći i višestruko uhićivana bivša prostitutka Vera te Verin sin Žuti, piroman. U *Dirigentovu* mračnom stanu bez prozora živi troje ljudi: dementna Majka, stara cura i krojačica Julija te pijanac i nesuđeni dirigent Bartol, groteskna parafraza hranitelja obitelji. Prema uzusima tradicionalnog života, majka i sestra od njega očekuju da ih zbrine, no on na kraju razori obitelj. Snažniji zahvat zbilje, u vidu nezaposlenosti koja za sobom dovlači i neimaštinu,

²² Tomislav Zajec, *Svinje*, neobjavljeno, praizvedeno 2003. u Gradskom kazalištu Joze Ivakića u Vinkovcima, red. Ozren Prohić.

²³ Ivan Vidić, *Dolina ruža i druge drame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2012.

²⁴ Ivor Martinić, *Moj sin samo malo sporije hoda*, Fraktura, Zaprešić 2014.

²⁵ Dubravka Oraić Tolić, *Muška moderna i ženska postmoderna. Rodenje virtualne kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb 2005.

bolest i ludilo, izlaže Vidić u *Bakinom srcu*, još jednoj suvremenoj hrvatskoj drami u kojoj su likovi starih žena uobičajeni pratitelji lošeg obiteljskog usuda, a vezani su uz vatru kao simbol ognjišta, koja više ne grije nego se promiseće u uništavajući požar.

Iako je često obilježavana kao *gastarbajterska drama*, *Bljesak zlatnog zuba* Mate Matišića kronika je nestajanja većeg broja obitelji poharanih ne vatrom nego vodom, odnosno gradnjom hidrocentrale i jačim uplivom društvene zbilje. Prikrivena tema potonje drame mogla bi se definirati i kao odumiranje tradicionalne obiteljske zajednice koje se zrcali u modernizaciji društva. Osim toga, u drami se otkriva i naličje bračnih i obiteljskih odnosa u patrijarhalnom društvu koje se rado deklarira kao ono koje drži do tradicionalnih obiteljskih vrijednosti. Demistifikacija i subverzija već u toj drami najavljuju Matišića kao dramatičara koji neće propustiti izreći sarkastičnu kritiku suvremenoga hrvatskog društva. Većem broju obitelji posvetila se i Lada Kaštelan u drami *Prije sna* odabirući ponovno kao središte obitelji slabe ženske subjekte koji su, kao čuvarice obitelji, žrtve i loših obiteljskih i loših društvenih odnosa, a rađanje novih članova obitelji uvjetovano je stabilnošću očeva koji više ne mogu biti hranitelji obitelji jer su ili nezaposleni ili psihički bolesni. I L. Kaštelan demistificira pravu sliku hrvatske obitelji, no ona to čini intertekstualnim zahvatom u područje bajke koja se otkriva kao varava nada djevojčica kako će udaja i zasnivanje obitelji pružiti utočište i zaštitu od nedaća vanjskoga svijeta. U svim navedenim dramama jaka su obilježja tradicionalnog društva u kojemu je na muškarcima da materijalno zbrinu obitelj, a na ženama da se pobrinu oko kućanskih poslova i da osiguraju emocionalnu sigurnost doma. Međutim, muški subjekti oslabljeni su lošim gospodarskim prilikama i njihov djelokrug blijedi, a ženski subjekti i dalje održavaju obitelj, iako ne preuzimaju odgovornost za financijsku okosnicu. Stoga ni ne čudi da su u središtu ovih drama ženski likovi koji donose odluke i o stupanju u brak i o rađanju djece i o budućnosti obitelji.

Drama Elvise Bošnjaka *Nosi nas rijeka* ističe se u korpusu suvremene hrvatske drame i zato što se usredotočuje na suvremenu ruralnu obitelj i isključivo obiteljske probleme koji, doduše, jesu i pod utjecajem suvremenih društvenih promjena, no ovdje su ponajprije važni tipični obiteljski problemi povezani sa svakodnevnim životom, pitanjem nasljedstva, rodbinskih odnosa i oprosta, a uloga miriteljice posvađane braće ponovno je dodijeljena ženi, njihovoj sestri koja pokušava ostalim članovima obitelji reći da se mora razgovarati i biti uz obitelj: *Vama je sve teško, volite radit zato jer onda ne morate mislit, ne morate razgovarat o stvarima o kojima bi tribalo razgovarat. A razgovarat se Nikola mora i sa ženon i sa braćon.*²⁶ Za razliku od nje, u drami Tomislava Zajeca *Trebalo bi prošetati psa*, 2012.,²⁷ obitelj je krnja, svedena na oca i sina koji jedan pred drugim taje svoje probleme, a sinova bivša djevojka ne ulazi u obitelj kao supruga i ne uspijeva razmrsiti njihov emocionalno nagrizen odnos.

Snažan utjecaj društvene stvarnosti vidljiv je u većini suvremenih hrvatskih drama od polovice devedesetih godina naovamo. Tako Filip Šovagović u drami *Cigla* donosi jasne naznake obiteljskog rasapa uvjetovanog i ratnom zbiljom, padom Vukovara i mutnim

²⁶ Elvis Bošnjak, *Nosi nas rijeka*, isto, str. 65.

²⁷ Tomislav Zajec, *Trebalo bi prošetati psa*, u: *Odlasci*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2013.

poslovima radi osiguranja egzistencije. Ivan Vidić u uvodu *Velikom bijelom zecu* napisao je: *Ovaj tekst je napisan s namjerom da bude obiteljska drama, u prepoznatljivu vremenskom i prostornom okolišu*, određivši da se prvi dio događa na Dan državnosti 30. svibnja 1995., a drugi dio pet godina kasnije. Dok Šovagović ističe socijalnu bijedu i prati svakodnevicu razočaranog i obeshrabrenog Cigle, kojemu vlastita obitelj ne umije odati priznanje za hrabrost, Vidić jasno ističe da obitelj može samo osjetiti posljedice društvene nebrige za pojedinca, a za nepriznavanje zasluga okrivljuje poremećene društvene odnose koji se reflektiraju u razorenoj obitelji. Rasap obitelji, potaknut kobnom nesrećom u šećerani, dodatno se ubrzava lošom gospodarskom situacijom, ovisnošću, mafijaškim obračunima i socijalnom bijedom u Špišićevom *Jugu II*, na što se svojom socijalnom impostacijom nadovezuje *Balon* Mate Matišića u kojemu je obiteljska tragedija i gubitak djeteta samo poligon na kojemu se prepisuje mafijaška društvena zbilja u kojoj su svi ogrezli u kriminal. Rafinirani gospodarski kriminal potaknut takozvanim poslovnim preuzimanjima i varkom o neiscrpnom novcu raspoloživom u kartičnom poslovanju Vidić u *Dolini ruža* pretvara u glavni uzrok obiteljskog rasapa. Kad otac hranitelj prereže sve kartice svojim članovima obitelji i onemogućući im beskrajnu potrošnju koju on, zbog upućenosti u poslovne malverzacije, više ne želi pokrivati svojom plaćom, poslovna kriza prenosi se i unutar četiri zida, a ocu je jedini izlaz bijeg u utopijski svijet Doline ruža, jednako kao što Šovagovićev Cigla želi pobjeći na otok bez mostova.

Najsnažniji, vjerojatno i najmučniji otisak društvene i političke zbilje, vezane više uz poslijeratnu traumatu tranzicijskog društva, vidljiv je u Matišićevoj *Posmrtnoj trilogiji* u kojoj su obiteljski i uopće međuljudski odnosi isključivo posljedica političkih prilika i nesavjesnog postupanja. Bez obzira na to je li riječ o pronalaženju tijela poginulih branitelja, suočavanju s počinjenim ratnim nedjelima ili liječenju PTSP-a, Matišić obitelj odabire kao zrcalo u kojemu se nedjela promatraju kao glavni remetilački faktor u postizanju emocionalnog mira. U njegovoj je trilogiji riječ o modernom društvu u kojemu se više ne pokreće pitanje hranitelja obitelji i čuvarice ognjišta nego se postavlja pitanje opstanka bilo koje ljudske zajednice, ponajprije one najmanje, obiteljske, koja je izravno i najbolnije suočena s društvenom zbiljom.

Pomak prema simulakralnoj zbilji i postmodernom društvu ostvaren je donekle u dramama Tomislava Zajeca *Svinje* i *Žicama i žiletima* Elvise Bošnjaka.²⁸ Posluživši se obratom u kojemu se svinjama pridaju ljudske osobine, a ljudima životinjske, Zajec je posve razorio primisao o obitelji kao utočištu, odnosno obiteljsko je ognjište pretvorio u kriminalnu i pervertiranu lomaču. Bošnjak je pak u svojoj drami, koristeći se i ovaj put protokom vremena koji može donijeti smirenje, zadržao prepoznatljivu crtu humanosti i poticaja na opraštanje, no potaknuo je pitanje opstanka obitelji koja bi morala nadvladati sve, od nesporazuma do preljuba pa i incesta i umorstva. Dok su socijalne kategorije posve poništene, a raspodjela moći između žena i muškaraca ostavljena po strani, likovi ove drame suočeni su s pitanjima trebaju li se odreći obitelji ili umjetnosti, obitelji ili spolne orijentacije, supruga ili ljubavnika.

²⁸ Elvis Bošnjak, *Žice i žileti*, u: *Nosi nas rijeka*, isto.

Prema Europskoj studiji vrednota (ESV),²⁹ u kojoj je Hrvatska sudjelovala dva puta, 1999. i 2008., anketno je istraživanje pokazalo da je obitelj vrlo važna građanima Hrvatske u postotku malo manjem od 80%. Kao presudne vrednote obiteljskog suživota navedene su vjernost, spremnost na raspravljanje o problemima između muža i žene, djeca i dobar seksualni odnos. Među najmanje važnima navedeno je slaganje u politici, jednako socijalno podrijetlo i vjersko uvjerenje. Sudeći prema analiziranim suvremenim hrvatskim dramama, ako te vrednote i nisu važne za zasnivanje obitelji, utjecaji tih čimbenika mogu bitno poremetiti obiteljske odnose, organizirane još uvijek u prostor javnog i muškog te intimnog i ženskog. Vanjski, društveni i politički utjecaji nagrizaju obiteljske odnose i to je prevladavajuća tema u suvremenoj hrvatskoj drami.

Hrvatsko je društvo, a onda i obitelj, još uvijek u tranziciji od hijerarhiziranog, tradicionalnog prema modernom društvu, a ženski likovi su, bez obzira na deklarativnu emancipaciju, rastrgani između uloga vestalki i zaposlenih žena, pa ih se nerijetko stavlja u središte obiteljske zajednice, dok muški likovi utječu na obitelj izvana. Uglavnom nisu prisutni – zaokupljeni su poslom, zaradom ili novim sentimentalnim vezama, javnim ili tajnim. Često su odsutni – i opet zaokupljeni poslom i svim drugim temama koje ne bi potaknula pitanja o njihovom utjecaju na emocionalnu kvalitetu obiteljskog života. U suvremenoj hrvatskoj drami obitelj se vezuje uz žensko rodno polje, dok se poslovni svijet i materijalni obiteljski probitak vezuje uz muškarce, a on opet uz društvene uvjete. Bez obzira na poetičke i tematske razlike, obitelji se u suvremenim hrvatskim dramama pridaje velika važnost i vrijednost, no ona je najčešće žrtva loših gospodarskih i političkih uvjeta. Čini se da je svaka nesretna obitelj nesretna na isti način. Sretne obitelji svoju sreću stvaraju na različite načine. Ali one ipak nisu zahvalan materijal za dramu.

²⁹ *European Values Study (Europska studija vrednota)* međunarodni je projekt koji istražuje vrednote građana europskih zemalja, a prvo mjerenje počeo je pripremati 1980. Od tada do danas svakih je devet godina provedeno prikupljanje podataka, posljednje 2008. / 2009. godine, obuhvativši više od četrdeset zemalja Zapadne Europe. Hrvatska se u projekt uključila 1999. pod vodstvom Josipa Balobana i njegova projekta *Europsko istraživanje vrednota*. Usp. Ivan Rimac, *Metodološke napomene: uzorak i način izbora ispitanika te Komparativni pregled odgovora na pitanja u anketi Europskog istraživanja vrednota 1999. i 2008. godine*, "Bogoslovska smotra", 80 / 2, Zagreb 2010.

VARAŽDINSKI KAZALIŠNI FIN DE MILLENAIRE

I.

Djelovanje varaždinskoga Hrvatskog narodnog kazališta u posljednjem desetljeću 20. stoljeća vrednovano je s više strana već na kraju tog razdoblja. Dalibor Foretić, kazališni kritičar koji je jedini pratio rad svih hrvatskih kazališta, a o varaždinskom piše kontinuirano još od polovice 1970-ih, ustvrdio je: *Varaždinsko HNK, za koje već sada možemo reći da je najbolje hrvatsko kazalište u ovom desetljeću, uspjelo je pronaći sretnu ravnotežu između velikih inovativnih ostvarenja ... te posredovanja tradicije na nov način.*¹

Osamdesete godine 20. stoljeća u varaždinskom kazalištu možemo nazvati postvečekovskim razdobljem. U glumačkom ansamblu i načinu vođenja kazališta predugo nije bilo promjena, a ostavština Petra Večeka, uspješnog ravnatelja kazališta u Varaždinu 1976. – 1982., potrošena je. S novom upravom,² na početku 1990., započinju promjene i uistinu nova razvojna faza varaždinskoga kazališta. Već koncem te godine uz kazalište vezuje se grupa mladih redatelja sa zagrebačke Akademije, tada otprilike 25-godišnjaka, rođenih između 1964. i 1968. godine: Borna Baletić, Ozren Prohić, Robert Raponja i Bobo Jelčić. U stalni angažman tijekom nekoliko godina primljeno je čak 12 glumaca i dva redatelja, sve diplomanata zagrebačke Akademije, većinom mlađih od 25 godina. Unatoč tome kazalište nije postalo generacijski teatar. U jednom razgovoru u Varaždinu Pero Kvirgić, komentirajući veliko pomlađivanje ansambla, upozorio je duhovito da generacija zna završiti u degeneraciji, imajući na umu vlastito iskustvo u jednom zagrebačkom kazalištu. U Varaždinu to se nije dogodilo. Ansambl je sada predstavljao sretan amalgam ugrubo triju naraštaja (mladi, srednji, stari), prožet naslijeđenim duhom zajedništva koji je postojao otprije i prenio se na mlade članove ansambla. Takav generacijski potpun ansambl znači da *mladi, srednji i stari naraštaji žive u svojim, međusobno odmaknutim vremenima, koje za njih predstavljaju*

¹ Dalibor Foretić, *Dobri duh Varaždina: 40 godina umjetničkog rada Tomislava Lipljina*, "Hrvatsko glumište", br. 10. 2000., str. 53.

² Ravnatelj Marijan Varjačić, stalni redatelj i rukovoditelj Drame Borna Baletić, dramaturg Ante Armanini i, od 1993., voditelj dječje lutkarske scene i redatelj Dubravko Torjanac.

njihovi vršnjaci. Ali, ti naraštaji žive tu dijakroniju jedni spram drugih i jedni uz druge, *dakle sinhrono, istodobno.*³ Tako se stječe iskustvo povijesnosti i izbjegava generacijska isključivost. Osim toga, kazalište 1990-ih bilo je otvoreno i za redatelje srednje i starije generacije. Režirali su, između ostalih, Vladimir Gerić, Georgij Paro, Petar Veček, Ivica Boban, Ivica Kunčević, Ranka Mesarić, Želimir Mesarić. Iako je ansambl bio brojniji nego prije i generacijski potpun, za pojedine predstave angažirani su glumci čije je sudjelovanje u podjelama bilo bitno za razvoj mladih glumaca. Spomenimo Božidara Bobana, Božidara Smiljanića, Borisa Miholjevića, Ivu Rogulju, Ivana Lovričeka, Sinišu Popovića, Sretna Mokrovića, Damira Lončara i Darka Milasa.

Dalibor Foretić uočio je dvije glavne značajke kazališta u Varaždinu 1990-ih: velika inovativna ostvarenja, s jedne strane, i posredovanje tradicije na nov način, s druge. Može se reći da su, po pravilu, u prvoj prirodno sudjelovali mlađi redatelji, a u drugoj redatelji starije generacije.

Ranka Mesarić navijestila je novo razdoblje 1990. režijom *Elizabete Bam* Daniila Harmsa, predstavom koju mnogi smatraju jednom od najboljih u povijesti varaždinskoga kazališta. O fascinaciji ovom predstavom govori sasvim izuzetan početak kazališne kritike Dalibora Foretića: *Jeste li ikada pokušali opisati svoj san? Koliko god se trudili da budete precizni, njegova materija vam sve više izmiče iz svijesti i opisa. Ima i takvih predstava koje je vrlo teško opisati. Njih jednostavno treba vidjeti i ponijeti u sebi kao svoj san. Takva je predstava Elizabeta Bam Daniila Harmsa... Predstava koju treba vidjeti, jedan od najvažnijih događaja u posljednje vrijeme u našem teatru.*⁴

Borna Baletić u Varaždinu je režirao predstave koje Foretić uvrštava u *velika inovativna ostvarenja: Liliom* Ferenc Molnára, *Kraljevo i Dvije legende* Miroslava Krleže i *Glumište čudesa* Cervantes-Arrabala. *Kraljevo Miroslava Krleže kako ga je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu zamislio Borna Baletić, djeluje poput negativna bujno rastočene, uzviltane, ekspresionistički eksplozirajuće panoramske slike vjekovne hrvatske sudbine. Ondje gdje Krleža sugerira klimaks eksplozije, ova predstava u krhotinama riječi i slika implokira u tišinu. Ondje gdje se od života i pijanstva prevrelo ljudsko meso tare jedno o drugo, ovdje se pretvara u beskrajnu razdaljinu tjelesa koja uopće međusobno ne komuniciraju /.../ Predstava je rađena s moćnim scenskim razlozima i sistematska mreža njezinih značenja izvedena je do kraja /.../ Nije pokuda ako kažem da se Borna Baletić nadahnuto nadvio nad vrutke europskog postmainstrema i stvorio predstavu koja, barem meni mnogo više znači od tragalačke mucavosti njezinih uzora.*⁵

Ozren Prohić izazvao je veliku pozornost već svojom prvom režijom u Varaždinu vlastite dramaturgije Krležina romana *Na rubu pameti* 1993. U isti red *inovativnih ostvarenja* idu i njegove režije u Varaždinu: *Proces* Franza Kafke i *Hrvatski bog Mars* Miroslava Krleže. *Vrlina Prohićeve adaptacije i režije (Proces F. Kafke, nap. M. V.) je u tome što nije scenski*

³ Gerd Haefner, *Filozofska antropologija*, Zagreb 1996, str. 112.

⁴ Dalibor Foretić, *Bijeg u djetinjstvo*, "Danas", Zagreb, 19. 6. 1990., str. 45.

⁵ Dalibor Foretić, *Novo viđenje Kraljeva*, "Varaždinske vijesti", 21. 6. 1995., str. 11.

oslikao fabulu romana, nego iskazao njegova stanja, pa je virtuozno sažeo tekst na njegove bitne topose i sveo ga na predstavu od svega sat i pol. Njegova vizualizacija ... najbliža je poljskoj redateljskoj poetici, sklonoj vedroj groteski, naročito Grzegorzewskog i Vishiewskog /.../ Ovaj Proces je zato izuzetan dobitak ne samo za varaždinsko kazalište, nego i za hrvatsko glumište u cjelini.⁶

Bobo Jelčić režirao je u Varaždinu *Woyzecka* Georga Büchnera i predstavu *Promatranja (Varaždinske priče)*, po nekima njegovo najbolje ostvarenje na tragu ideje kazališta kakvu otada slijedi zajedno s dramaturginjom Natašom Rajković. *Redatelj Bobo Jelčić i dramaturginja Nataša Rajković došli su u varaždinsko Hrvatsko narodno kazalište s neobičnom zamisli da ostvare predstavu koja bi se kretala po raznim prizorištima razmještenim po sporednim prostorima teatra, a da likove, priču, dijaloge osmisle glumci tijekom rada na predstavi, tako da to događanje izgleda kao preslik života grada, sredine u kojoj žive i kreću se. Upravo to, život kao takav, tema je predstave Promatranja podnaslovljene kao varaždinske priče, najneobičnijeg scenskog projekta u ovoj sezoni u hrvatskom glumištu /.../ Ta predstava ima mnogo elemenata hepeninga i performansa, te aleatoričnosti što se razvija u interakciji izvođača i publike /.../ Nikada dramu svakodnevnice nisam vidio tako zrelo i cjelovito ostvarenu kao u ovoj naizgled jednostavnoj predstavi, pristupačnoj i razumljivoj svima, a ipak toliko mudro promišljenoj i još dojmljivije izvedenoj. U čitavoj izvedbi, koja otvara provalije promašaja, falš igre i po izvedbu kobnih slučajnosti, nisam zamijetio krivu notu, nikakvu preigranost, ni jedan pogrešan ili suvišan pokret, nijednu improvizaciju koja bi izašla iz zadatih životnih okvira /.../ Zbog toga je ovaj pothvat varaždinskog ansambla i u žanrovskom i u dramaturškom pogledu važan iskorak što promiče bitno naprijed mogućnosti kazališne recepcije ne samo u hrvatskom glumištu.⁷ (Isticanje M. V.)*

Nov pristup tradiciji, druga značajka varaždinskoga kazališta 1990-ih, predstavljaju prije svega predstave koje su režirali Vladimir Gerić i Georgij Paro, a označavamo ih kao *novo kajkavsko kazalište (Bogi Ivač, srednjovjekovne francuske farse nepoznatih autora, Puno larme a za ništ / Mnogo vike ni za što i Hamlet W. Shakespearea, Jedermann ili V saković Huga von Hofmannstahla)*.

Shakespeare na kajkavskom? Zašto da ne... Zamisao je potekla od redatelja Vladimira Gerića. Narječje se pokazalo u ovom ispitu sposobnim da u svoju kuću bitka primi i poetsku uznositost velikog Willa. Lipljin je tu dramsku kozmetičku operaciju izveo na Shakespeareu mnogo uspješnije nego neki u nedavnim naizgled lakšim pothvatima. U čemu je tajna? Lipljin i Gerić pogodili su civilizacijski razmjer, pa im nije bilo teško zamisliti umjesto Shakespeareove mitske Messine barokni Varaždin, potom princa aragonskog pretvoriti u bana horvatskog, namjesnika Messine u velikog župana varaždinskog, a mlade plemiće iz Firence i Padove u gospodare Kalničkoga grada i Velikog Tabora. Priča time nije nategnuta ni oštećena. /.../ Ova kajkavska prerada pokazala je, uz doličnu sposobnost toga narječja

⁶ Dalibor Foretić, *Junak našeg doba*, "Varaždinske vijesti", 19. 10. 1994., str. 10.

⁷ Dalibor Foretić, *Oprez, oni vas promatraju*, u: *Iluzija nije opsjena*, "Novi list" – Adamić, Rijeka 2002., str. 149-151.

da se uhvati u koštac i s riječima najbogatijim tvorcem engleskog jezika, i njegovu pučkost, živost, gipkost: na novoštokavskom Shakespeare zvuči dvorski, na kajkavskom pučki u svom širokom dijapazonu tog pojma.⁸ Predstavi *Puno larme a za ništ* dodijeljena je 1994. Nazorova nagrada, a Ljubomiru Kerekešu Nagrada hrvatskog glumišta za najbolju glavnu mušku ulogu.

Sada (1996.-te, nap. M. V.), *evo dobismo i prepjev na kajkavski Tomislava Lipljina pod nazivom Jedermann* iliti *Vsakovič*. *Možda on u poetskoj uzornosti nije ravan Stamaćevom, ali što se gipkosti scenskog govora tiče, znatno je življi i kolokvijalniji, pa je i to dobra posljedica repertoarne odluke Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu da postavi ovo djelo i naruči od Lipljina prepjev. Kajkavski je jezik sočniji, a nosi u sebi dozu humornosti, što je naročito važno za ovaj tekst kojemu pretjerana ozbiljnost daje šturost religijske ideologizirane apoteozičnosti i oduzima prilično životne gipkosti, što smo svojedobno osjetili kao manu splitske predstave* (prema Stamaćevu prijevodu, nap. M. V.) ... *U svemu to je jedna od onih predstava varaždinskog Kazališta, koja bitno određuje njegovo repertoarno napredovanje u osvajanju često nedostižnih vrhova dramske literature, pa po tome i značajan domet hrvatskoga glumišta.*⁹ Predstava je imala izniman odjek, snimljena je za HRT i tri puta (!) emitirana, a Ljubomiru Kerekešu dodijeljena je Nazorova nagrada za ulogu *Vsakoviča / Jedermann*.

Novo kajkavsko kazalište nije oprečna pojava *starom kajkavskom kazalištu* do ilirizma nego sličnoznačna; staro se temelji na književnom kajkavskom jeziku, novo na varaždinskom kajkavskom govoru; staro je nastalo na kajkavskim prijevodima / adaptacijama, jednako tako i novo, po pravilu na integralnim ponašenjima, odnosno kajkavizacijama. Novo kajkavsko kazalište novo je u prvom redu u odnosu na kajkavsko-kazališnu tradiciju od ilirizma naovamo. Antun Nemčić u svojoj komediji *Kvas bez kruha* uveo je *običaj*, kako kaže Nikola Batušić, da kajkavština apriorno osuđuje pojedina lica na izrazitu provincijsku i malograđansku smiješnost. S novim kajkavskim kazalištem konačno je napušten taj *običaj*. Shakespeare je postao kajkavac; njegova lica, kao i npr. Hofmannsthalov *Jedermann*, nisu smiješne provincijske i malograđanske figure. Novo kajkavsko kazalište mogli bismo nazvati i preporodom ili obnovom kajkavskog kazališta.

Kajkavizacije Tomislava Lipljina sadrže svojevrsnu *predrežiju*, naime, kajkavski svjetonazor, što će prepoznati redatelji poput Gerića ili Para i glumci varaždinskog ansambla. Specifičnost kajkavskog pogleda na svijet kajkavizaciji daje izvornost; ona je originalno djelo, novi izvornik. Koristeći Gadamerovu sintagmu, o Lipljinovim kajkavizacijama možemo govoriti i kao o majstorskim re-kreacijama. Vrijedan doprinos kajkavskom repertoaru u 90-im godinama dao je i Dubravko Torjanac; antologijski domet bila je predstava *Norci* 1998., koja je kao najbolja u svojoj kategoriji dobila Nagradu hrvatskoga glumišta.

⁸ Dalibor Foretić, *Shakespeare na kajkavskom*, u: Dalibor Foretić, *Iluzija nije opsjena*, "Novi list" – Adamić, Rijeka, 2002., str. 143-145.

⁹ Dalibor Foretić, *Smijeh preko groba*, "Varaždinske vijesti", br. 2687, Varaždin 1996.

II.

Imenom postmoderna označuju se raznoliki novi fenomeni današnjice (kasno 20. stoljeće i početak 21. stoljeća) koji se javljaju u društvu, umjetnosti i unutar filozofije. Temeljni motiv postmoderne koji dolazi do izražaja u različitim područjima jest osporavanje velikih, univerzalnih koncepata moderne; negira se njihova isključivost i obuhvatnost: naprimjer ideja stalnog napretka i shvaćanje vremena, bilo kao linearnog bilo kao cikličkog. U filozofiji su to veliki sistemski nacrti kao prosvjetiteljstvo, Hegelova filozofija duha, ali i Marxova filozofija emancipacije ili logički empirizam, odnosno pozitivizam. Po nekim autorima postmodernizam ne čini modernu zastarjelom nego samo stavlja na nju novi naglasak, a primjenjuju se estetske strategije i tehnike moderne u novom kontekstu. Postmodernizam u umjetnosti, pa i u kazalištu, djeluje u stalnoj napetosti između tradicije i inovacije.¹⁰

Razdoblje varaždinskoga kazališta kojim se ovdje bavimo pripada postmoderni. Europski i svjetski teatar na mijeni tisućljeća pokazuje stilska obilježja od kojih neka možemo otkriti u kazališnoj praksi u Varaždinu: perfekcioniranje odnošaja s audiovizualnim medijima, ukinuće granica između različitih žanrova kao što su govorno kazalište, ples, performans i s time u vezi zajednički rad umjetnika s različitim područja. Također je uočljivo da je došlo do ponovnog ustoličenja teksta, koji opet više, iako ne isključivo, služi kao temelj kazališnog organiziranja. Istodobno su prisutne adaptacije dramskih i nedramskih tekstova koji se sastavljaju u citatima ili kolažima i grade okvir mnogih inscenacija.¹¹

Više postmodernističkih obilježja sadrži već i predstava s početka devedesetih *Elizabeta Bam* Daniila Harmsa u režiji Ranke Mesarić. To je već sam Harmsov tekst, naime poznata je sklonost postmodernizma *poetici rascjepa* i paradoksa.¹² Ključni element u izvedbi jest pokret, odnosno ples, pa je posebno zapažena bila suradnja slovenskog plesača i koreografa Matjaža Fariča. Godinu dana poslije Matjaž Farič ostvaruje u Varaždinu predstavu *Istočni plesni projekt Emotional*, predstava je ostvarena u koprodukciji Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu, Cankarjevog doma Ljubljana, C.I.D.M iz Ljubljane i Zagrebačkog kazališta mladih – Tjedan suvremenog plesa iz Zagreba.

U devedesetim godinama važna je bila suradnja umjetnika kao što su Goran Petercol i Ivan Faktor. Petercol je poznat po svojim instalacijama u kojima sjena postaje ključni konstruktivni element. Izlagao je na 22. bijenalu u Sao Paulu i 46. bijenalu u Veneciji. Prvu scenografiju uopće ostvario je na poziv varaždinskog kazališta u predstavi *Kraljevo* Miroslava Krleže 1995. Poslije je u Varaždinu ostvario još dvije scenografije, u predstavama *Antigona* Sofokla 1996. i *Vjera i zavičaj* Karla Schönherra 1998. U suradnji s Denijem Šesnićem, majstorom kazališne rasvjete, ostvario je fascinantnu scenografiju *Antigone* koje

¹⁰ Marijan Krivak, *Postmoderna kao Epoha?*, "Filozofska istraživanja", Zagreb 1998., br. 71, str. 951-962; Marijan Krivak, *Filozofijsko tematiziranje Postmoderne (Post festum)*, "Filozofska istraživanja" Zagreb 2000., br. 76, str. 160 i temat *Postmoderna-Post festum*, "Filozofska istraživanja", Zagreb 2000., br. 85 / 86, str. 319-504.

¹¹ Intervju s Ozrenom Prohićem, "Varaždinske vijesti", 16. 6. 2015., br. 3676, str. 32.

¹² Jean-Philippe Juccard, *Poetika rascjepa. Apsurd i strah u djelu Daniila Harmsa*, "Filozofska istraživanja", Zagreb 1987., br. 24, str. 1189-1197.

se tvarnost sastoji gotovo isključivo od svjetlosti i sjena. Knjiga rasvjete, koja je ujedno i knjiga scenografije korištena je kao primjer na umjetničkim školama u inozemstvu, u Berlinu. Fotograf i video-umjetnik Ivan Faktor bavi se eksperimentalnim filmom, blizak je konceptualizmu i istražuje osobine i prirodu medija. U Varaždinu bio je scenograf i autor videoprojekcija u izvedbama *Hrvatski bog Mars* Miroslava Krleže i *Edip* Sofokla.

Nastanak predstave *Promatranja*, za koju je tekst stvaran u suradnji glumaca, redatelja i dramaturga, *par excellence* je postmodernistički postupak. Bobo Jelčić u ovoj je izvedbi slijedio neke ideje prerano preminuloga njemačkog redatelja i umjetnika akcija Christoph Schlingensiefela, 1960.–2010. Schlingensiefel je isticao da s glumcima i drugim ljudima može raditi samo ako su u potpunosti istrgnuti iz svog normalnog, zaštićenog životnog stanja ili *ako s njima može dogovoriti zajedničku pustolovinu*. Jelčić je u Varaždinu podjelu i ansambl predstave ostvario upravo kao dogovor o *zajedničkoj pustolovini*; u predstavi su sudjelovali samo glumci koji su poslije upoznavanja s idejom o načinu rada na to pristali. Schlingensiefel kaže: *Ja želim uvjeriti da je život najvećim dijelom insceniran, a kazalište da bez života uopće ne može opstati*. Jelčić u svim scenama *Promatranja* polazi od života kako je on već *insceniran*. Carl Hagemann, povodom djelovanja Schlingensiefela, govori o izazovu *da se umjetničkim sredstvima intervenira u inscenaciju svakodnevnice*, a Peter Sloterdijk kaže u razgovoru s Christophom Schlingensiefelom da je avangardistička temeljna operacija bila da se sve više realnost integrira u prošireni pojam umjetnosti. Očigledna je Jelčićeva namjera u *Promatranjima* da se u predstavu što više *integrira realnost*, a to je i način da se sruši odmak gledateljstva, što je temeljni poriv i moderne i postmoderne umjetnosti. Okret pak prema *malim pričama*, svakodnevnici i intimi karakterističan je postmodernistički motiv.

Borna Baletić koristi elemente ekspresionističke poetike u svojim najuspjelijim režijama: *Kraljevo* i *Dvije legende* (*Kristofor Kolumbo* i *Michelangelo Buonarroti*) Miroslava Krleže, *Lilium* Ferenc Molnara i *Glumište čudesna* Cervantes-Arrabala. Refleks ekspresionizma takoreći je konstanta u europskom teatru, uvijek je plodonosan u novom kontekstu i kao takav karakterističan u razdoblju postmoderne. Baletić je vrlo uspješno surađivao s konceptualnim umjetnikom i fotografom Svenom Stilinovićem.

Napokon i kajkavizacije o kojima je bila riječ sadrže postmodernistički moment. Naime kajkavizacije / adaptacije mogu se odrediti kao postupak prevođenja teksta sa stranog jezika na način da se prilagodi kulturnom i leksičkom kontekstu jezika adaptacije. Oni koji su odgajani u jednoj jezičnoj i kulturnoj tradiciji svijet vide drukčije nego oni koji pripadaju drugim tradicijama. Isto tako povijesni *svjetovi* međusobno se razlikuju i drukčiji su od današnjeg svijeta. Kajkavizacija je dakle susret različitih jezičnih slika svijeta.

Na kraju ovog podsjetnika na varaždinski kazališni *fin de millenaire* riječ jednog od glavnih aktera: *Varaždin je 90-tih bio enklava pozitivnog teatra... Borna Baletić, Bobo Jelčić i ja tu smo počeli i uspostavili svoje estetike kao redatelji... Varaždin je za mene uvijek bio mjesto slobode i pravog, autentičnog i autohtonog teatra*.¹³

¹³ Intervju s Ozrenom Prohićem, "Varaždinske vijesti", 16. 6. 2015., br. 3676, str. 32.

ŽENA-BOMBA IVANE SAJKO U GLOBALIZACIJSKOM TRENDU

1. Uvod

Dramatičar Mark Ravenhill u predgovoru knjige *Theatre & Globalization* Dana Rebellata sagledava globalni rezultat svog rada kao dio svoje kreativne energije: *Dakako, britanski su se dramatičari prevodili i izvodili internacionalno tijekom cijelog 20. stoljeća. Ali krajem tisućljeća stvari su postigle vrtoglavu brzinu. Bio je to neobičan osjećaj za našu generaciju dramatičara. Sjedio bih i pisao u svom stanu u Camdenu, a kako bi moji prsti dotaknuli tipkovnicu, iznenada bih shvatio da će te riječi ubrzo biti prevedene na razne jezike, da će moj komad izvoditi glumci koji pripadaju potpuno drugačijim kazališnim kulturama, a gledat će ih publike o čijim brigama i interesima ne znam gotovo ništa.*¹ Takvo razumijevanje odnosa suvremenoga dramskog pisma i njegova globalnog utjecaja otvara niz mogućnosti, ali i problema. S jedne strane dozvoljava autoru korištenje globalnog prostora kao prostora koji ga ujedno motivira i u kojem može ostvariti svoju kreativnost pod uvjetom da je dovoljno vješt u svojoj profesiji, a s druge strane nameće pitanja o vrlo ograničenoj mogućnosti utjecanja na recepciju, jer globalna publika nije jedna nepromjenjiva publika, već mnogostruka i neuračunljiva. Što dakle čini jedno djelo prikladnim za globalnu primjenu? Nadalje, kakve karakteristike komad mora posjedovati da bi ostvario široku recepciju? Za Ravenhilla je to u prvom redu *autentičnost*. To je univerzalnost i bezvremenost kazališnog teksta koji je dovoljno konkretan, a opet može postići dovoljno širok značaj. *Kao kazalištarac, trudiš se svaku gestu, svaku riječ i svaki pokret učiniti što specifičnijim i konkretnijim. Ali se istovremeno nadaš da će ista gesta / riječ / pokret imati odjek / resonance /, nešto što je posve izvan specifičnog i konkretnog.*² Za Sajko je tomu ekvivalentan pojam *uvjerljivost*: *Zanima me kako čovjek može doći do te uvjerljivosti preko izvedbenih strategija upisanih u tekst /.../.*³

¹ D. Rebellato, *Theatre and globalization*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2009., xii (prevela autorica).

² Ibid, ix.

³ I. Sajko, *Na jesen ću virusom napasti hrvatska kazališta*, "Tema", 1 8 / 9 2004., str. 11.

Globalni odjek Iven Sajko dosegao je zavidnu jačinu.⁴ Taj odjek čine nacionalne nagrade koje je primila, sudjelovanja na svjetskim kazališnim festivalima i radionicama, prijevodi njenih tekstova, kao i uprizorenje tekstova na pozornicama diljem svijeta. Kao tekst koji je postigao najveći odjek u globalnom smislu ističe se njena trilogija *Žena-bomba* postavljena 2007. na pozornici Zagrebačkog kazališta mladih pod nazivom *Arhetip: Medeja, Žena bomba, Europa*. Cjelovito ili u dijelovima izvođena je, osim po hrvatskim kazalištima, u Malthouse kazalištu u Australiji, u Crnogorskom narodnom pozorištu u Podgorici, u Beogradskom dramskom pozorištu, u Theatre de Cie u Francuskoj, u nekoliko njemačkih kazališta (primjerice u Darmstadtu, Kölnu, Tübingenu i Halleu), u Teatro Sala Uno u Rimu, u Theater Drachengasse u Beču i u sklopu austrijskog projekta Fleischerei Mobil. Nadalje je izvođena u Tristan Bates Theatre u Ujedinjenom Kraljevstvu, u Theater an der Winkelwiese u Zürichu, u Universidad Del Desarrollo u Čileu te u New Yorku i Latviji. To su neke u ovom trenutku poznate izvedbe, a zasigurno ih je više. Kao korak dalje od uprizorenja tekstualnog predloška mogu se navesti i adaptacije u obliku radiodrame za austrijsku i slovensku publiku, kao i njemački kazališno-koncertni događaj *Protect me from myself* autorice Sanje Ristić. Cjelovita trilogija prevedena je i objavljena na njemačkom jeziku u prijevodu Alide Bremer, dok su dijelovi trilogije za potrebe izvedbi i adaptacija prevedeni na francuski u prijevodu Mirelle Robin, na slovenski u prijevodu Alje Predan, te na engleski u prijevodima Berislava Juraića i Vande Butković.

Ovaj će rad pokušati približiti odgovore na pitanje: Što je to u tekstu Ivane Sajko globalno primjenjivo i prije svega zanimljivo tako (geografski gledano) širokoj publici. Kroz dostupne aktualne zapise globalizacijskog odjeka – kritike, najave i recenzije – krenut će se u potragu za autentičnošću koju spominje Ravenhill, kao i za odgonetavanjem suodnosa globalnog kazališta i dramatičarke.

2. Globalizacija i kazalište

Proces globalizacije djelomično je inherentan kazališnoj praksi koja se oduvijek oslanjala na suradnju šire zajednice, pri čemu je imala funkciju spajanja i ujednačavanja jedinki različitih iskustvenih doživljaja i vrijednosnih mjerila u jednu više ili manje jedinstvenu publiku. Još je u antičko doba otuđivanje prikazane radnje putem maskiranih glumaca na pozornici objedinjavalo različite jedinke u jedinstvenu publiku. Dakle, prikazivano je nešto dovoljno strano, a ipak dovoljno poznato da publiku, koliko god ona bila raznolika, održi u svojstvu začudene, a opet jedinstvene publike i istovremeno omogući svim sudionicima praćenje i razumijevanje prikazanog. Prenošanjem kazališnih komada s jednog teritorija na drugi, iz jedne kulture u drugu kroz niz naraštaja, svjedočimo globalizacijskom elementu kazališta. No u kojoj se mjeri takvo razumijevanje poklapa s globalizacijom kako se ona definira danas?

⁴ S napomenom da cjeloviti pregled njene izvođenosti nije predmet ovog rada, zbog čega će dostatan biti okvirni pregled.

Odgovor je kompleksan, ponajprije jer postoji nekoliko različitih načina shvaćanja procesa globalizacije, kako tvrdi Jan Nederveen Pieterse.⁵ On je dijeli na tri područja: ekonomiju, sociologiju te povijest i antropologiju. Dok ekonomsku globalizaciju razumije kao ujednačavanje tržišta i ubrzan prijenos dobara preko nacionalnih i regionalnih granica, pojam socijalne globalizacije Pieterse preuzima od Robertsona i Watersa, koji je svaki pojedinačno definiraju ili kao sužavanje i pojačanu svijest o svijetu kao cjelini ili kao proces prepoznavanja činjenice da geografske odrednice gube vrijednost u oblikovanju društvenih i kulturnih djelovanja. Povijesna ili antropološka globalizacija dugoročan je proces rastuće povezanosti na svjetskoj razini. Tradicionalno razumijevanje globalnog aspekta kazališta od njegovog postanka do danas svrstalo bi se pritom u posljednju grupu, povijesnu ili antropološku globalizaciju. No, to tradicionalno shvaćanje svakako treba nadopuniti, jer se svi aspekti suvremenoga globalnog kazališta ne mogu time dostatno objasniti. Stoga treba krenuti od nekakve *opće* definicije globalizacije: *Globalizacija je objektivna, empirijski proces povećanja ekonomske i političke povezanosti, subjektivna proces koji se u svijesti razvija kao kolektivna spoznaja rastuće globalne međusobne povezanosti, kao i nositelj različitih globalizacijskih projekata koji teže oblikovati globalno stanje.*⁶ Sam proces, dakle, uključuje svijest o suvremenim društvenim promjenama, kao i pothvate koji pridonose umrežavanju i razmjeni na globalnoj razini.

Dan Rebellato u knjizi *Theatre & Globalization* također polazi od činjenice da je globalizacija skup različitih fenomena. I za njega je bitan fenomen širenje svijesti, no ono može voditi bogaćenju svijesti s jedne strane, dok s druge rezultira širenjem straha od različitog ili tzv. *drugog*. Drugi fenomen jest širenje kulture, pri čemu se javlja realna opasnost od stvaranja kulturnih monopola. Treći je nastajanje konflikata usred srušenja različitih kultura (poznatiji pod engleskim pojmom *culture clash*). Četvrti je širenje u političkom smislu, to jest prevladavanje nacija i nacionalnih granica. A posljednji, ali stoga ne i manje važan, jest utjecaj novca i širenje kapitalizma. Svi ti faktori u konačnici utječu na *proizvode* kazališta kakve susrećemo svugdje oko nas. Time Rebellato daje pregled odgovora na pitanje kako se globalizacija u širem shvaćanju očituje u suvremenom kazalištu.

Kao primjeri globalizacije kazališta mogu se prema tome navesti internacionalni festivali, koji u neku ruku zanemaruju ekonomski čimbenik, jer rijetko služe zaradi, ali zato podižu svijest o zajedničkoj pripadnosti jednoj većoj cjelini, svijetu, te pridonose kulturnoj razmjeni. Primjer su i srušenja različitih kultura, čije prevladavanje i međusobno prihvaćanje i jest obično njihov cilj. Ne treba pritom zaboraviti da su festivali organizacijska struktura u kojoj su okupljene kazališne predstave, koje su zapravo predmet ovog rada. Kazališni su festivali samo mjesta susreta i međusobnog utjecaja, razmjene.

Kao pokazatelj globalnog utjecaja na sam kazališni komad ističe se sustav odabira i praćenja takozvanih *hit predstava*, dakle uspješnica koje imaju kao naglašeni cilj ekonomsku

⁵ J. Nederveen Pieterse, *Globalization and Culture. Global Melange*, Rowman and Littlefield, Lanham / Boulder / NY / Toronto / Plymouth 2009., 17. (prevela autorica).

⁶ Ibid, 16-17.

dobit te za čije je postojanje nužna komercijalna aktivnost reklamiranja. U tom slučaju veliku ulogu u određenju predstave kao *hit predstave* igraju prodajni rezultati. U vrijednosno se istraživanje takvih komada ovdje neće ulaziti. Kao najekstremniji oblik utjecaja ekonomske globalizacije na kazalište Rebellato navodi goleme transnacionalne višedijelne izvedbe poput *Mačke* ili *Kralj lavova*, čiji interes više nije niti sama izvedba, koja je u svakom prikazivanju do najmanjeg detalja identična i uvelike tehnički definirana, već cijela tržišna ponuda oko same izvedbe u obliku tržišne marke, tematskih trgovina ili tematskih parkova. Kao takve, te su izvedbe zrcalo globalne ekonomske moći.

Kao posljednje primjere globalnog kazališta Rebellato navodi izvedbe koje su mjesto globalnog konflikta. One to postaju na dva načina: tako da prikazuju i potvrđuju moć globalizacije ili tako što daju kritički osvrt na taj proces. Možemo govoriti o tome da u prvom slučaju kazališni tekstovi (i predstave) postaju mediji u kojima se nekritički zrcali globalizacija, dok preostali tekstovi globalni konflikt uprizoruju kritički, motivirajući njegovo prevladavanje ili barem daju drugačiji pogled na cjelokupni problem.

Navedeni primjeri globalnog kazališta dio su gotovo svakodnevne kulturne ponude ako je promatramo na nekakvoj svjetskoj razini. Svaki od navedenih oblika u sebi sadrži kulturu ili sadržaj *drugoga* s kojima se publika suočava. Način na koji publika, ali i autori, reagiraju na kulturno *drugo* može se objasniti pomoću tri paradigme koje navodi Pieterse: / *P / ostoji tri, i samo tri, pogleda na kulturnu različitost: kulturna različitost / eng. differentialism / ili stalna razlika, kulturalna konvergencija ili rastuće izjednačavanje / eng. sameness/ i kulturna hibridizacija ili trajno miješanje / eng. mixing /*.⁷ Ovisno o tome unutar koje paradigme djeluje, autor može na globalizaciju reagirati potvrdom te stalne razlike ili strahom od stapanja u uniformnu nametnutu kulturu te pisati *lokalne* komade koji se isključivo bave vrijednostima regije / nacije, to jest pisani su isključivo za njih, isključujući time *druge* iz zajednice. Takvo prekomjerno naglašavanje nacionalizma i separatističkih ciljeva Rebellato ne smatra prikladnim, jer smatra da počiva na lažnoj opreci između lokalnog i globalnog.

S druge strane, autor može pridonijeti kulturnoj hibridizaciji tako što, krenuvši od osobnog, individualnog (a time i regionalnog) potvrđuje *vjeru da su sva ljudska bića, neovisno o svojim razlikama, članovi jedinstvene zajednice i svi su vrijedni moralnog uvažavanja*.⁸ Rezultat takvog stava je kozmopolitizam, koji ujedno *obogaćuje i produbljuje globalnu etičku zajednicu*.⁹ Kako bi postigli taj cilj, potreban je, tvrdi Rebellato pozivajući se pritom na Arthura Appaduraira, rebalans između viđenog i zamišljenog, jer obično je ono što vidimo lokalno, dok ono što zamišljamo prelazi granice nacionalnog.¹⁰ Put k tome Rebellato prepoznaje u metaforičnosti suvremenih kazališnih predstava, u postupnom nestajanju *pojedinačnosti (singularity)*. U višestrukoj interpretativnosti, to jest / *u / praznini između*

⁷ ibid, 44.

⁸ D. Rebellato, *Theatre and globalization*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2009., str. 60 (prevela autorica).

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid, str. 74.

*kazališnog komada i izvedbe nalazi se kozmopolitska politika.*¹¹ To ne postižu kazališni komadi koji ciljaju biti uspješnice već komadi *sa stavom* koji je prepoznatljiv kako u lokalnoj, tako i široj zajednici. Kozmopolitsko kazalište izlazi izvan okvira konvencija poznatoga ili vremena za razonodu i posjeduje generalizirajući karakter utoliko što dopušta publici da zamišlja ljude općenito i preobražava prostor u kojem žive.¹² Takav *stav* ujedno je čin poniznosti, koji nudi put između separatizma kao uzvisivanja *vlastitog* i potpunog podavanja globalnoj dominaciji kao kulturne jednolikosti. Rustom Bharucha tako smatra da se kazališna praksa mora baviti stvarnim slabostima u bavljenju s *drugim*, i to ne kao s otrovnom prisutnosti ili kao s dragim strancem, već kao s osobom s kojom možemo kroz dijalog redefinirati svijet.¹³ Tek u takvom kazališnom činu, u kojem je motivirana redefinirati svoj položaj u svijetu, publika dolazi u situaciju osjetiti autentičnost o kojoj govori Ravenhill.

Već se prije same analize može na temelju postojećih znanstvenih analiza tekstova Ivane Sajko¹⁴ razlučiti kako njeno mjesto u globalizacijskom trendu ne treba tražiti među komercijaliziranim hit-predstavama te, iako su izvođeni transnacionalno, njeni komadi nisu postali podloga za glomazne kulturno ispražnjene spektakle. U pogledu odjeka tekstova Ivane Sajko globalni je trend daleko kompleksnije naravi, a kako bi se barem djelomično dosegao nekakav prikaz, proučit će se sljedeće dodirne točke koje se pojavljuju u većem broju ili čak svim dostupnim i proučenim zapisima. To su samosvojnost odjeka, interpretativnost tekstualne podloge, metodologija (u najslobodnijem i najneodređenijem smislu, to jest kao skup prepoznatih metoda naslućenih u tekstu, a nipošto kao kruta forma).¹⁵ Nadalje će se prikazati u kojoj se mjeri sama globalizacija pojavljuje kao tema te kakvu reakciju izvođenja tekstova izaziva u publici. Naposljetku će se tražiti odgovor na pitanje doživljava li publika izvedbe i tekst *autentičnima* i na koji način?

3. Žena-bomba u globalizacijskom trendu

Resursi koji će se koristiti u radu, u svrhu prikupljanja naznaka o globalnoj recepciji, jesu kritike, osvrti i recenzije. Taj je odabrani korpus orijentir koji služi tek grubom ocrtavanju receptivnosti djela. Grubom, jer se u ovom trenutku čini nemoguće obuhvatiti kompletnu recepciju djela uslijed nepostojanja jedinstvene ili u toj mjeri organizirane baze podataka, kako na nacionalnoj, tako ni na globalnoj razini. Izvori na kojima se može naći za ovaj rad primarna građa djelom su javne internetske stranice redatelja ili samog kazališta, te tiskani ili

¹¹ Ibid, str. 78.

¹² Ibid, str. 8.

¹³ R. Bharucha, *The Politics of Cultural Practice. Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, Oxford, NY 2001., str. 4 (prevela autorica).

¹⁴ Vidi primjerice: A. Gospić, *Istraživanje dramske forme u dramama Ivane Sajko*, "Croatica et Slavica Iadertina", Zadar 2008, str. 467-477.

¹⁵ Više o antipoetičkim načelima autorice i metodološkoj otvorenosti u: S. Novak i S. Jug, *Antipoetika Ivane Sajko: Što ludilo, revolucija i pisanje imaju zajedničko?*, sic – časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje, 1 / 2014, DOI: 10.15291/SIC/1.5.LC.9.

digitalni novinski prilozima. Ta je činjenica razumljiva s jedne strane zbog aktualnosti sadržaja koji se već i u minuti iznošenja ovog rada promijenio i obogatio, sve u duhu globalizacijske utrke koja je odavno izgubila kontakt s bilo kakvim korijenima i kao neovisna energija budi konstantnu žeđ za novom, brzom i što jeftinijom informacijom. Koristit će se tekstovi koji su nastali ili u pripremi postavljanja djela (izjave redatelja), kao kritike na izvedbe, ili kao recenzija samog kazališnog teksta, i to s područja Hrvatske, Srbije, Austrije, Crne Gore, Njemačke, Francuske, Velike Britanije i Australije.

Iz većeg broja priloga vidljivo je da je globalizacijski trend samosvojan u specifičnostima transformacija koje donosi sa sobom. U pogledu kazališnih predstava to bi u prvom redu bilo novo autorstvo koje pri postavljanju preuzima redatelj. Tako Goran Cvetković u svojoj kritici na predstavu *Evropa* izvedenu 30. studenoga 2007. u beogradskom Centru za kulturnu dekontaminaciju u sklopu svoje redovne radio-kritike na stanici Radio Beograd 2 tvrdi: *Naime, Bojan Đorđev uradio je sve što je bilo do njega, da sklopi veoma modernu i specifično komunikativnu predstavu EVROPA po drami Ivane Sajko iz Zagreba. Redatelj Đorđev i svi njegovi saradnici, na čelu sa Anom Vujanović – prišli su dramskom tekstu, dramskom MONOLOGU – EVROPA, krajnje studiozno i potrudili se da savesno INSCENIRAJU neku vrstu problemskog diskursa u formi dramske igre o temama koje su shvatili kao bitne i nezaobilazne danas i ovde. Taj stepen skrupuloznosti u određivanju POLAZIŠTA za stvaranje pozorišne predstave – gledano iz neophodnog DRUŠTVENOG ugla posmatranja, retko se vidi u našim današnjim pozorišnim projektima.*¹⁶

Prilazak dramskom tekstu novi je čin stvaranja, čiji je rezultat uzbudljivo neizvjestan i, prema riječima ovog kritičara, iznenađujuće uspješan. Gledano tako, trend globalizacije u kazalištu plodno je tlo za interkulturalne dodire, kako je pokazao i redatelj Ivica Buljan kada je u sklopu projekta *Nova Zemlja* 2005. godine u Crnoj Gori inscenirao *Europu* Ivane Sajko pridajući joj pritom jedan i lokalno relevantan i globalno razumljiv naglasak: *Europa je ženska predstava koja zaokružuje pripovijest o potrazi za Novom zemljom.*¹⁷ Motiv čežnje za EU razumljiv samo zemljama u neposrednoj okolini zemalja Europske unije postao je dominantna točka od koje Buljan kreće u postavljanje komada. Takvo preusmjerenje fokusa i stvaranje novog drugačijeg doživljaja prilikom svake pojedine adaptacije u skladu je s teorijom Ivane Sajko prikazivanja neizrecivog i neprikazivog, koje izmiče *čak i metafori, uvijek uvijek i uvijek, u novo, novo i novo, u neko drugo preneseno značenje, ili u anomaliju na tijelu diskursa ili tijelu običaja; ono isklizava u drugo, drugo i drugo poetsko ili znanstveno područje gdje se opet konstruira, da bi iznova, iznova i iznova od tamo umaknulo.*¹⁸

Druga razina samosvojnosti izvedaba trilogije ili njenih dijelova jest vizualna prisutnost koje u polaznom tekstu dakako nema, a kojom redatelj naglašava određene trenutke u tekstu. Kritičarka za nezavisni britanski kazališni vodič, Anita Butler, zapaža taj redateljski

¹⁶ G. Cvetković, *Kritika na izvedbu Evrope* URL:<http://bojandjordjev.blogspot.com/2009/02/evropa-kritika-gorana-cvetkovica.html> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

¹⁷ I. Buljan, *Riječ režisera* URL:<http://www.cnp.me/predstave/novazemlja.htm> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

¹⁸ I. Sajko, *Prema ludilu (i revoluciji)*. Čitanje, Disput, Zagreb 2006., str. 10.

element kao ključan u izvedbi *Žene bombe* (u engleskoj verziji *Woman Bomb*), postavljene na daskama Tristan Bates Theatre 2011.: *Butković i redateljica suradnica Maja Milatović-Ovadija dobro koriste mali prostor: pod od polupane bijele cigle naglašava tamna pozadina, koja se zadržava tijekom cijelih sat vremena izvedbe, pospješujući tako prikazivanje zbijenog vremena.*¹⁹ U drugom primjeru redateljica Dora Schneider 2011. godine u švicarskom Theater an der Winkelwiese postavlja *Womanbomb* pri čemu unosi značajne promjene. Kritičarka portala Nachaufnahmen, Jolanda Heller opisuje početnu scenu: *Glazbenik (Christian Weissenberger) sjedi sa svojim arsenalom instrumenata i svakodnevnih predmeta koji mu služe kao instrumenti i čeka znak za kretanje. Karola Niederberger, malo kao autorica, malo kao samoubojica, Mona Lisa ili Bog, stoji pred nama i iznosi publici svoje razloge za svoje ponašanje čitajući pritom iz manuskripta.*²⁰ Proizvoljno oduzimanje i dodavanje elemenata pri adaptaciji tekstualnog predloška postaju u neku ruku i preduvjet za uspješnu adaptaciju, za stvaranje *novog* na pozornici. Globalizacijski je trend u ovom smislu produktivan proces koji se teži prelijevanjem proširiti na druga područja. Pritom nastaje uvijek novi rezultat. Primjer su toga interkulturni performans *Mona Lisa Kamikaze*, kao rezultat austrijskog projektnog kazališta Fleischerei *mobil*, i kazališno-koncertni događaj autorice Sanje Ristić pod nazivom *Protect me from myself*. Eksperimentalni teatar Fleischerei *mobil* nanovo ispisuje tekst Ivane Sajko, zadržavajući njegove tematske osnove, ali varirajući u velikoj mjeri i sadržaj i dramske elemente prilikom uprizorenja.²¹ Nakon izlaska iz pera dramaturginje, njen rad napušta njen autoritet i u globalizacijskom procesu postiže samosvojnost u transformacijama i adaptacijama. U takvom promjenjivom obliku on i dalje ostaje zanimljiv, aktualan i autentičan.

Sljedeći faktor koji treba usporediti različita su čitanja ili interpretacije ishodišne dramske podloge. Pritom je osobito zanimljiv podatak jesu li sve interpretacije slične ili čak identične, ili se u dramsku podlogu učitavaju različite kulturno-povijesne asocijacije. Igor Ružić u hrvatskoj izvedbi trilogije u Zagrebačkom kazalištu mladih 2007. godine kreće od tekstualne podloge za insceniranje u kojoj prepoznaje rodnu perspektivu kao jedan od naglašenih problema: *Koliko god banalno bilo, to pokazuje koliko je rodna perspektiva autorstva neizbježna, unatoč kritičarski i znanstveno navodno nepristranom inzistiranju na razdvajanju takozvanog lika i djela. U domaćoj književnosti, a pogotovo dramskoj, takva je vrsta nesporazuma gotovo u potpunosti izbjegnuta, između ostaloga i zato što i autori sami rijetko prekoračuju te granice. Iznimka je Ivana Sajko /.../*²² Za razliku od tog polazišta u izvedbi prepoznaje pitanje poslušnog i podčinjenog subjekta kao glavnu okosnicu cijele izvedbe: *Ukratko, Arhetip: Medeja, Žena-bomba i Europa u ovoj su produkciji postale ulančani mehanizam koji kronološki prati raspadanje potčinjenog subjekta i njegovo*

¹⁹ A. Butler, *Woman Bomb* URL:<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/womanbomb-rev> (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

²⁰ J. Heller, *Ein Stück zwischen Dokumentation und Reflexion* URL:<http://www.nahaufnahmen.ch/2011/12/03/ivana-sajko-womanbomb-theater-winkelwiese-zurich/> (posljednji posjet: 29.11.2014.) (prevela autorica).

²¹ Jahreskonzept Fleischerei *mobil*, Wien 2013., 39.

²² I. Ružić, *Medeja, Žena-bomba, Europa*. URL:http://www.dnevnikulturni.info/recenzije/kazaliste/111/medeja/%C5%BDena_bomba/europa_-_ivana_sajko/ (posljednji posjet: 29.11.2014.).

ponovno samostvaranje na pogrešnim osnovama. Tijek predstave prati ga od najranije mladosti i usađivanja kompleksa krivnje u još neformiranu svijest, preko adolescentskog samoispitivanja, i razumljive samoubojstvene primisli, do rezignacije i cinizma zrelosti, kad racionalizirana zakašnjela pobuna žrtvu pretvara u bešćutnog taktičara.²³

S druge strane Cvetković u beogradskoj izvedbi *Europe* iz iste godine prepoznaje potencirano političko pitanje cijele regije, kada kaže da je komad *uspeo da nas PRIBLIŽI i prozove na raspravu i preispitivanje naših sopstvenih stavova o mogim AKTUELNIM društvenim enigmama vezanim za EVROPU – bez granica, u Uniji, u raskoraku, u stvaranju, suprotstavljenu Americi, ili Rusiji... protiv Srba, ali i protiv SEBE – Evrope... I protiv sopstvene MOĆI*.²⁴ Istu zamisao razvija Ivica Buljan režirajući crnogorsku izvedbu *Europe: Europa je pitanje ženskog principa uopće, a s druge strane Europa je danas samo EU. Žudnja za ženom, žudnja za ulaskom, za penetracijom u Europino tijelo je motiv ove predstave. Što znači biti u Europi, a ne biti EU?*²⁵ Nije slučajno da se u crnogorskom i srpskom okružju, kao područjima uz teritorij Europske unije, poseže upravo za posljednjim dijelom trilogije, *Europom*. Goruće je pitanje zemalja oko Europske unije njihova orijentacija prema takvome političkom i ekonomskom savezu ili suprotno od njega. Pitanja koja se ovdje postavljaju neizmjereno su važna, a prepoznatljiva su i u osobnom iskustvu autorice, kroz monologe njenih likova, kao i kroz viziju redatelja. Odjek hrvatske izvedbe u daleko manjoj mjeri ističe taj problem, jer je pitanje članstva u Europskoj uniji pri postavljanju trilogije već na putu rješavanja.

Njemački i austrijski odjeci težište polažu na izvedbu *Arhetipa: Medeje i Žene bombe*. Na internetskoj stranici radiopostaje Österreichischer Rundfunk 1 kritičar daje osvrt na radiodramu iz 2008. godine prema *Ženi-bombi* Ivane Sajko, u kojoj prepoznaje ideološki povodljiv subjekt: *Samoubojstvo služi višem cilju, slijedi političku ideologiju, svjetonazor, ideologiju – pritom daje maha svojoj mržnji prema svijetu, prema svemu oko sebe, pa i sebi samoj*.²⁶ *Ludilo tog anđela smrti*, kako je naziva kritičar, najupečatljiviji je element u monologu. Odabir izraza *ludilo* i *anđeo smrti* pokazuje da je takvo stanje za publiku nerazumljivo, ali i fascinantno. Samoubilački teroristički napadi, koji su redovito i obilno popraćeni globalnom medijskom pažnjom, kulminiraju u metafori neshvatljivoga nadnaravnog stvorenja, ukazujući na neprimjerenost i neshvatljivost takvih pothvata u okvirima modernoga zapadnjačkog društva, ali ujedno i na njihovu opojnu i tajanstvenu prirodu koja privlači interes konzumenata masovnih medija.

Kritičarka Martina Wunderer u njemačkoj izvedbi *Medeje* iz 2010. godine prepoznaje ratna iskustva autoričine okoline, učitavajući u tekst povijesno-političke odnose regije: *Nebrojene su žrtve u bivšoj Jugoslaviji, a samo rijetko prekidaju šutnju i pričaju o svojoj patnji i svojem sramu. Sjećanja na zločine napadajuće postrojbe graviraju direktno na žensko tijelo,*

²³ Ibid.

²⁴ G. Cvetković, *Kritika na izvedbu Evrope* URL:<http://bojandjordjev.blogspot.com/2009/02/evropa-kritika-gorana-cvetkovic.html> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

²⁵ I. Buljan, *Riječ režisera* URL:<http://www.cnp.me/predstave/novazemlja.htm> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

²⁶ *Bombenfrau von Ivana Sajko* URL:<http://oe1.orf.at/artikel/219968> (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

čime ono preuzima funkciju potvrde vlasti.²⁷ Fiona Scott-Norman u kritici izvedbe *Žene bombe* 2005. u Melbournu naglašava filozofsku kompleksnost rada, ujedno podsjećajući na autorično iskustvo balkanskih ratova kao moguću povijesnu pozadinu za interpretaciju.²⁸ Natasha Tripney u engleskoj izvedbi iz 2011. u Tristan Bates Theatre ponovno prepoznaje feminističku poziciju unutar šire slike terorizma: *Žena-bomba / Woman Bomb*, hrvatske dramatičarke Ivane Sajko bavi se preobrazbom žene u samoubojicu, kao i kreativnim procesom prilikom zamišljanja takve preobrazbe.²⁹ Kritičarka, dakle, prepoznaje osoban pristup autorice te smješta radnju unutar specifično ženske jedinice, ali istovremeno uočava i apstraktnu razinu značenja tog procesa preobrazbe, razaranja i traženja sebe. To traženje Miloš Lazić pri postavljanju francuske izvedbe prepoznaje ponajprije kao priču o jednoj ženi i njejoj prilici da odbaci iluziju komforne društvene i mentalne sigurnosti i poseže za radikalnim samoubojstvom.³⁰ Takvo fokusiranje interpretacije isticanjem pojedinačnih točaka radnje ili prikaza ukazuje na prepoznavanje kontekstualno uvjetovanih problema unutar zajednice u kojoj se izvodi predstava. S druge strane, unutar multikulturne i višejezične švicarske zajednice ističe se kompleksnost cijelog pristupa kao najznačajniji element: *RAF i njegovi napadi iz 1968. su tema koliko i Mona Lisa, Bog, dvadeset prijatelja autorice, njena majka i ona sama, koji uvijek nanovo uzimaju riječ i koji komad pretvaraju u napeti kolaž između dokumentarizma i fikcije, refleksije i izjave u izmjenjivom kaleidoskopu, u kojem se lako može izgubiti pregled. Komad je usto i svjedočanstvo djela koje nije racionalno objašnjivo, jer je pri istraživanju mogućih uzroka toliko različitih faktora – ili upravo zbog toga.*³¹

Sljedeći element na koji treba obratiti pozornost međuigra je forme i poruke, kako je zrcali recepcija, to jest pregled nekakve metodologije autorice kako je viđena kroz oči publike. Tu se u prvom redu pojavljuje kombinacija već ranije spomenute konkretne i apstraktno razine. Za Cvetkovića se u *Evropi* apstraktno veže uz apartno, što znači da je naznačeno ali neuhvatljivo u prikazanim scenskim devijacijama: *Potvrđena je ideja autora u samoj suštini projekta – da je MOGUĆE, krajnje apartnim i APSTRAKTNIM sredstvima mizanscena, glumačke govorne radnje i opštim tretmanom aranžmana, uz veliki oslonac na HOR Abrašević, da je moguće doseći ISTINIT i provokativan intelektualni sadržaj poetske drame Ivane Sajko.*³² Osim vizualnih sredstava Ružić prepoznaje i autoričin glas kao nositelja tog produktivnog

²⁷ M. Wunderer, *Monolog für eine Frau, die manchmal spricht. Rezension* URL:<http://www.textfeldsuedost.com/kritiken/dramatik/ivana-sajko-archetyp-medea/> (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

²⁸ F. Scott-Norman, *IVANA Sajko A multi-award-winning-playwright* URL:http://www.theaustralian.news.com.au/common/story_page/0,5744,15708197%25E16947,00.html (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

²⁹ N. Tripney, *Woman Bomb at Tristan Bates Theatre* URL:<http://exeuntmagazine.com/reviews/woman-bomb/> (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

³⁰ J.C. Ameisen, *La Femme bombe* URL:<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Femme-bombe/ensavoirplus/> (posljednji posjet: 29.11.2014.) (prevela autorica).

³¹ J. Heller, *Ein Stück zwischen Dokumentation und Reflexion* URL:<http://www.nahaufnahmen.ch/2011/12/03/ivana-sajko-womanbomb-theater-winkelwiese-zurich/> (posljednji posjet: 29.11.2014.) (prevela autorica).

³² G. Cvetković, *Kritika na izvedbu Evrope* URL:<http://bojandjordjev.blogspot.com/2009/02/evropa-kritika-gorana-cvetkovica.html> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

rascjepa: *Ona, međutim, otvara teme o kojima ne želi šutjeti i o kojima ima što reći, a kad to kaže koristi glas koji je toliko osoban da je istodobno i općenit.*³³ Tripney zamjera engleskoj izvedbi *Žene-bombe* što se ta apstrakcija na mjestima očituje kao sasvim nepovezan tekst: *Neki od zrelijih dijelova Sajkičinog komada ipak lebde, ponekad teško, između apstraktnosti i nekoherentnosti.*³⁴ Razlog tomu mogla bi biti nedovoljna kontekstualna širina prijevoda, koja bi trebala motivirati interpretativnost njenih tekstova. Značaj te interpretativnosti prepoznaje i Ivica Buljan prilikom postavljanja *Europe: Europa je istovremeno konkretan i metaforički pojam (Europa je oteta i silovana grčka božica i naš kontinent).*³⁵ Pritom nema konačne, pa ni konačnih interpretacija. One nisu cilj već shvaćanje paradoksalne situacije koju u engleskoj izvedbi *Žene-bombe* uočava Butler: *Samoubojica stoga predstavlja paradoks: nositelji planiraju ubiti sebe i svoju metu i uobičajeno (namjerno ili ne) uključuju one koji se slučajno nađu na krivom mjestu u krivo vrijeme.*³⁶

U mnogostrukim aspektima iz kojih se pristupa temi Cvetković prepoznaje drugi način na koji autorica postiže interpretativnost u *Ženi-bombi*: *Može se reći da je Ivana Sajko propustila kroz svoje stvaralačke šake skoro sve aspekte moralnog, psihološkog, sociološkog, historicističkog, pravnog, religioznog, intimističkog, erotskog, racionalnog, intuitivnog... koncepta i konteksta akt samožrtvujućeg terorističkog čina političkog UBISTVA.*³⁷ Taj potencijal prikazanog da bude i ništa i sve shizofreni je iskaz autorice. U pojedincu, koji *posjeduje tisuću lica i skriva svoje čežnje ispod tisuću maski aktualizirajući se svijetu /...³⁸* autorica nalazi plodno tlo za umjetničku i društvenu slobodu, kao i stvaralački trenutak oslobođen tradicije i propisa. Sažeta mnogostrukost pristupa za Cvetkovića je jedan od aduta kazališne prakse: *Priča o pojmu i aspektima ŽENE BOMBE otvara beskrajn niz koncentričnih krugova uzroka i posljedica koji se nadovezuju i samonastavljaju, vraćaju u istoriju i otvaraju nedoumice i bolna pitanja sadašnjosti i budućnosti o kojima bi se moglo diskutovati sa neizvesnim ishodom moralnog stava – odavde do večnosti. Moć pozorišta je u tome da SAŽME i umnogostuču asocijativnošću višeslojnu diskusiju i postavi je na iste tračnice toka jednog vremena trajanja.*³⁹ Ali ta je ista višeslojnost na hrvatskog kritičara Borisa B. Hrovata ostavila neugodan dojam prilikom izvedbe trilogije u Zagrebačkom kazalištu mladih 2007.: *A peripatetički odraz koji nudi Žena-bomba, taj niz monologa u*

³³ I. Ružić, *Medeja, Žena-bomba, Europa*.

URL:http://www.dnevnikulturni.info/recenzije/kazaliste/111/medeja/%C5%BDena_bomba/europa_-_ivana_sajko/ (posljednji posjet: 29.11.2014.).

³⁴ N. Tripney, *Woman Bomb at Tristan Bates Theatre* URL:<http://exeunmagazine.com/reviews/woman-bomb/> (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

³⁵ I. Buljan, *Riječ režisera* URL:<http://www.cnp.me/predstave/novazemlja.htm> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

³⁶ A. Butler, *Woman Bomb* URL:<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/womanbomb-rev> (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

³⁷ G. Cvetković, *Kritika na izvedbu Žena bomba* URL:<http://bojandjordjev.blogspot.com/2009/02/zena-bomba-kritika-gorana-cvetkovica.html> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

³⁸ I. Sajko, *Prema ludilu (i revoluciji). Čitanje*, Disput, Zagreb 2006., str. 10.

³⁹ G. Cvetković, *Kritika na izvedbu Žena bomba* URL:<http://bojandjordjev.blogspot.com/2009/02/zena-bomba-kritika-gorana-cvetkovica.html> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

šire shvaćenu prostoru kazališta, u kojem protagonistice slijedimo iz podruma do scene, upravo je odraz (koliko, zanimljivo, soc-realizma u toj riječi) kaotična bunila koje kao kakav underworld egzistira ispod tobože uređena današnjega svijeta: u njemu nema nikakva sidra, i ničega što bi, na bilo kojoj razini, nadilazilo trenutak.⁴⁰ Hrovat nadalje negativno promatra problem žanrovske neodređenosti teksta, zaboravljajući moto Ivane Sajko *da je GOVOR ORUŽJE*,⁴¹ zbog čega njen govor ni ne treba biti prikladan ni ugodan kako bi ostvario svoj cilj. No, nerazumijevanje deformacija iskaza Ivane Sajko nerazumijevanje je njene dramske (i općenito književne) poetike. Da usidrenje teksta u *mirnu luku* političkog ili poetskog komfora nije cilj autorice, prepoznaje i Scott-Norman: *Monolog o terorizmu mogao bi lako biti pojednostavljena polemika, ali Žena bomba / Woman-Bomb / je artikulirano, višeslojno, intimno i poetičko propitivanje kreativnosti i moći, s osvježavajuće neobičnim likovima*.⁴² Za Wunderer tekst *Arhetipa: Medeje* također otkriva slojevitost koja se temelji na bogatoj recepciji motiva. Tu dugu tradiciju recepcije Sajko u svojem tekstu prikazuje kao *kulturni teret*, koji djelomično motivira, a drugim dijelom guši stvaralački čin.⁴³ Za kritičarku je Medeja reprezentacija *samooslobađajuće snage kroz spontani tvrdoglavi bunt*.⁴⁴

Sajko u svojim komadima obrađuje i samu globalizaciju kao temu. Za tekst *Žena bomba* tvrdi kako se sukob koji pokušava pokazati temelji na *nevjerojatno okrutnoj ekonomiji globalnih interesa*.⁴⁵ Sukladno tome redateljska vizija Miloša Lazina ističe globalizaciju kao jedno od pitanja koja se postavljaju publici: *Ovako postavljeno izvedba predstavlja postavljanje pitanja i čak nudi publici svijet kao pitanje i pojedinca kao stalni konflikt*.⁴⁶ Dakle, autorica i redatelj ukazuju na to da je globalizacija istodobno i proces unutar pojedinca i proces koji je geografski globalan. Ružić smatra da autorica konkretna i osobna pitanja smješta u kontekst koji je po svojoj neodređenoj prirodi globalno primjenjiv: *Ivana Sajko taj izabrani ženski subjekt ne promatra izolirano, i u tome je njezina najveća vrijednost, nego svakodnevnu introspekciju, navodno intuitivno žensku, stavlja u široki kontekst globalnih političkih procesa. U spoju koji istodobno govori o obiteljskom nasilju i ratu, potrošenom braku i političkom pragmatizmu, ponekad se i ne može razaznati koji je pravi otonac: jesu li drame nastale svodenjem općenitog na posebno, ili obrnuto*.⁴⁷ Ružićeva misao ukazuje na globalizacijsku enigm, kao pojavu koja

⁴⁰ B. Hrovat, *Kamo nas sve to vodi*, "Vijenac", 343 / 26.4.2007., str. 18.

⁴¹ I. Sajko, *Na jesen ću virusom napasti hrvatska kazališta*, "Tema", 1 8 / 9 2004., str. 6.

⁴² F. Scott-Norman, *IVANA Sajko A multi-award-winning-playwright* URL:http://www.theaustralian.news.com.au/common/story_page/0,5744,15708197%255E16947,00.html (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

⁴³ M. Wunderer, *Monolog für eine Frau, die manchmal spricht. Rezension* URL:<http://www.textfeldsuedost.com/kritiken/dramatik/ivana-sajko-archetyp-medea/> (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

⁴⁴ Ibid. (prevela autorica).

⁴⁵ I. Sajko, *Na jesen ću virusom napasti hrvatska kazališta*, "Tema", 1 8 / 9 2004., str. 9.

⁴⁶ J.C. Ameisen, *La Femme bombe* URL:<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Femme-bombe/ensavoirplus/> (posljednji posjet: 29.11.2014.) (prevela autorica).

⁴⁷ I. Ružić, *Medeja, Žena-bomba, Europa*. URL:http://www.dnevnikulturni.info/recenzije/kazaliste/111/medeja/%C5%BDena_bomba/europa_-_ivana_sajko/ (posljednji posjet: 29.11.2014.).

je uz pomoć industrijalizacije i tehnološkog napretka nadrasla bilo kakve ishodišne impulse te onemogućila strogo odvajanje ili mjerljivost međusobnih utjecaja. Piše li Sajko pod utjecajem globalizacijskog trenda, ili s druge strane koristi globalizaciju kako bi pisala to što želi? Ako je pisati pod utjecajem globalizacije isto kao postati objekt globalizacije, to jest nekritički reproducirati njenu moć, onda je odgovor na prvi dio pitanja zasigurno negativan. Ako autorica koristi globalizaciju, onda je to prije svega u svrhu dekonstruiranja njene neupitne (nad)moći, propitkivanja mogućnosti njenog novog / drugog značenjskog određenja i izazivanja publike da napusti mjesto pasivnih poslušnih pojedinaca. No, takav stav nije uvijek dobrodošao. Hrovat, primjerice, na izvedbu trilogije reagira odbijajući preispitati zadane strukture smatrajući autoričino upletanje nepotrebnim i zamornim: *Zaista je svijet oko nas takav: neoliberalizam, globalizacija, tranzicija, cinizam umotan u ruho humanizma — učinili su sliku svijeta mutnijom no prije samo dvadesetak godina. Doista se u njemu svaki čovjek osjeća nesigurnijim nego prije: to je, pak, cijena slobode kako je danas shvaćamo; u totalitarnim režimima, za one koji slijede pravila nesigurnosti praktički nema.*⁴⁸

Reakcija publike značajan je cilj rada Ivane Sajko, što je vidljivo u svim izvedbama kroz intenzivnu komunikaciju s publikom⁴⁹ i poticaj na vlastito istraživanje svijesti.⁵⁰ Težinu gledanog ne zanemaruje ni Hrovat: *Bludnica Europa tu je pred nama u svoj svojoj etičkoj bijedi, svedena na голу egzistenciju, tako reći na trend: kao što se prije ratovalo (a danas o uzrocima i posljedicama više ne želimo ni čuti), danas je na dnevnome redu unifikacija koja briše granice, ali i pradrevne identitete i entitete. Kazališta tu je malo, zapravo tek nominalno — ali je, sred poprilična broja parola i općih mjesta, mnogo i istinske zapitanosti nad našom sudbinom: ta Europa, koju siluju i koja siluje, kamo će nas sve odvesti? I što će biti sljedeći trend? Na to pitanje ne možemo jednoznačno odgovoriti, ali ono nas ne može ni ostaviti ravnodušnima.*⁵¹ Izvedba *Žene-bombe* stvara toliki pritisak na publiku da Butler osjeća kao da ih se prisiljava na zapitivanje što bi sami učinili s tako malo preostalog vremena.⁵² Heller opisuje publiku kao prikovanu za stolice u uzaludnom iščekivanju izbjavljenja.⁵³ Cvetković odlazi tako daleko da glumački angažman naziva *borbom za duše publike: Svaka od njih je i kao Prva Violina složenog orkestra, ali i kao poslušna horistkinja istovremeno — donosila kontrapunktsku strukturu ovog iskrenog pozorišta koje se bori za našu dušu, za dušu svih izgubljenih tragača za istinom najdubljih osećaja i krivice i prava na pobunu.*⁵⁴

⁴⁸ B. Hrovat, *Kamo nas sve to vodi*, "Vijenac", 343 / 26.4.2007., str. 18.

⁴⁹ G. Cvetković, *Kritika na izvedbu Žena bomba* URL:<http://bojandjordjev.blogspot.com/2009/02/zena-bomba-kritika-gorana-cvetkovica.html> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ B. Hrovat, *Kamo nas sve to vodi*, "Vijenac", 343 / 26.4.2007., str. 18.

⁵² A. Butler, *Woman Bomb* URL:<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/womanbomb-rev> (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

⁵³ J. Heller, *Ein Stück zwischen Dokumentation und Reflexion* URL:<http://www.nahaufnahmen.ch/2011/12/03/ivana-sajko-womanbomb-theater-winkelwiese-zurich/> (posljednji posjet: 29.11.2014.) (prevela autorica).

⁵⁴ G. Cvetković, *Kritika na izvedbu Žena bomba* URL:<http://bojandjordjev.blogspot.com/2009/02/zena-bomba-kritika-gorana-cvetkovica.html> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

Upravo Cvetkovićev izraz *iskreno kazalište* vodi u posljednje pitanje ovog rada, što je i djelomično razrješenje zagonetnog uspjeha globalne turneje Ivane Sajko, a to je takozvana *autentičnost* komada. Ravenhill je smatra preduvjetom za široki spektar primjene. To je u prvom redu *životnost* koju Cvetković prepoznaje u izvedbi *Europe: Evo srećne potvrde da pozorište može da udahne život sa scene /.../*.⁵⁵ Nadalje je to trenutak prepoznavanja koji se odvija u svakom pojedincu pojedinačno, a koji John Romeril spominje u intervjuu s kritičarkom Scott-Norman: *Ivanin prikaz vremena u kojem živimo imao je jak odjek u meni. Velika dubina nalazi se u njenim ključnim slikama tradicionalne nositeljice života koja je i nositeljica smrti /.../*.⁵⁶ To je i prepoznavanje samoga sebe kakvo doživljava Lazin kada izjavljuje: *Ivana i /glumica/ Aude pomažu mi da se vidim*.⁵⁷ Odvažna kombinacija mašte i iskustva značajan je element uspješne i angažirane umjetnosti kakvu zagovara i prakticira Sajko. Cvetković je doživljava i u izvedbi *Žene-bombe: Ivana Sajko bavi se dubinskim i, nekako posebno PROŽIVLJENIM, iskušavanjem mašte i dometa sagledavanja mogućih odrednica komplikovanih događaja kao što je i ovaj – čin političkog terorističkog akta ŽENE-samoubice*.⁵⁸ To je kazalište koje se oslanja u istoj mjeri na primitivne instinkte koliko i na sofisticirane jezične igrarije. U takvom ozračju u izvedbi *Medeje* Wunderer vidi ispunjenje Artaudove vizije kazališta: *U toj čistoj prisutnosti, u izlaganju golog ženskog tijela, Medeja rješava Artaudov zahtjev za vitalnim kazalištem, koje ne koristi jezik kao znak za neprikazano, već preko tijela prikazuje sam život na pozornici*.⁵⁹ I upravo taj odmak u tradiciju marginalnog kazališta dokazuje da Sajko ne piše za kazalište već svoju viziju kazališta,⁶⁰ koja je životna ujedno i jer je potpuno njezina, ali i jer proizlazi iz širokog globalnog konteksta, čije probleme s jednog *odmaknutog* gledišta zrcali publici. Njezino je kazalište okrutnosti retoričko: *Dok čitam, ponavljam tu rečenicu, sve više i više ubrzavajući sve dok se ona ne sažme u riječ krv*.⁶¹

⁵⁵ G. Cvetković, *Kritika na izvedbu Evrope* URL:<http://bojandjordjev.blogspot.com/2009/02/evropa-kritika-gorana-cvetkovica.html> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

⁵⁶ F. Scott-Norman, *IVANA Sajko A multi-award-winning-playwright* URL:http://www.theaustralian.news.com.au/common/story_page/0,5744,15708197%255E16947,00.html (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

⁵⁷ J. C. Ameisen, *La Femme bombe* URL:<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Femme-bombe/ensavoirplus/> (posljednji posjet: 29.11.2014.) (prevela autorica).

⁵⁸ G. Cvetković, *Kritika na izvedbu Žena bomba* URL:<http://bojandjordjev.blogspot.com/2009/02/zena-bomba-kritika-gorana-cvetkovica.html> (posljednji posjet: 29.11.2014.).

⁵⁹ M. Wunderer, *Monolog für eine Frau, die manchmal spricht. Rezension* URL:<http://www.textfeldsuedost.com/kritiken/dramatik/ivana-sajko-archetyp-medea/> (posljednji posjet: 25.11.2014.) (prevela autorica).

⁶⁰ I. Sajko, *Na jesen ću virusom napasti hrvatska kazališta*, "Tema", 18 / 9 2004., str. 11.

⁶¹ Ibid., str. 11.

4. Kozmopolitizam kao reakcija na globalizaciju

Pregled tekstova globalnog odjeka trilogije Ivane Sajko *Arhetip: Medeja, Žena bomba, Europa* ukazuje na činjenicu da se radi o komadima sa *stavom*, kako ih definira Rebellato. To su dakle komadi koji produbljuju i obogaćuju globalnu zajednicu. Oni to čine na način da se bave stvarnim slabostima koji spajaju autoričinu privatnu razinu s problemima na razini (globalnog) društva. Za Bharuchu je to jedini ispravni put koji vodi uspješnom dijalogu s *drugim*. Način na koji autorica postiže svoj globalan odjek uključuje pisanje teksta koji ima potencijal širokog spektra interpretacije. U slučaju trilogije fokus je interpretacije varirao od vlastite kreativnosti, feminizma, preko Balkanskih ratova i Jugoslavije, ili ratova općenito, lažne ekonomske sigurnosti, pitanja identiteta Europske unije do općeljudskih stanja i sentimentata. Njezina je trilogija također poprište globalnog konflikta u smislu prikazivanja njegove višeslojnosti i ukazivanja na problematična aktualna rješenja. Ono što sve te tematske točke obogaćuje i čini stvarnima jest poveznica između *općih mjesta* i *osobnih mjesta*. Globalni se problemi iznose i kao objektivno i kao subjektivno shvaćen proces. Publika je pritom p(r)ozvana redefinirati te odnose reakcijom koja izlazi izvan prostora izvođenja i zadire u prostor samog života pojedinca. U sukusu tih svih elemenata nastaje osjećaj proživljenosti i životnosti, to jest autentičnost viđenog, koja, prema Ravenhillu, stvara podlogu za široku primjenu i uspjeh kazališnog komada.

U tom je pogledu trilogija Ivane Sajko doprinos u tendenciji kozmopolitizma, kao poziv na uvijek novo definiranje globalnih sadržaja. Globalni odjek proučen u priloženim tekstovima pokazuje naznake oslobađanja kreativne energije na globalnoj razini. Ako je uspješna, ta motivirajuća stvaralačka energija poprima samosvojnost u obliku raznih adaptacija koje pridonose kulturnom transferu, razumijevanju vlastitog položaja u svijetu i spoznaji međusobne povezanosti.

PEKEL NA ZEMLI DENISA PERIČIĆA KAO SUVREMENO PRIKAZANJE KONTEKST ILI O PRIKAZANJIMA

Prikazanja kao autohtone europske dramske vrste

Povijesno je općepoznato da su prikazanja autohtone europske drame s kršćanskom tematikom nastale u srednjem vijeku namijenjene poučavanju zajednice o temeljnim stvarima vjere. Vezane uz kršćanske blagdane, vrlo su brzo izašla iz crkve na trgove i igrala se po cijelom gradu uz sudjelovanje cijele zajednice. Prikazanja se dijele na tri *žanra*:¹ muke ili misterije (prikazi Kristova života), mirakule (svetačke legende) i moralitete (kršćanski etički nauk vezan uz posljednje stvari, smrt i spas duše). Važne karakteristike su: religiozne (kršćanske) teme, didaktička funkcija (prenošenje istine kazališnim putem i poučavanje o tome kako treba živjeti) i ritualna funkcija. Budući da je priča bila poznata a likovi nepromjenjivi u shemi dobra i zla, dramska napetost je proizlazila iz emotivnog zajedništva s publikom. Kao pravo ritualno kazalište prikazanja su afirmirala svijet u kojem publika živi kao smisljeni svijet pod budnim okom višnjega Boga i tako ne samo obrazovala nego i osnaživala svoju publiku.

Prikazanja su nastajala u Europi od 11. stoljeća da bi puni procvat doživjela u 14. i 15. stoljeću, kad su ih igrali na trgovima uz sudjelovanje cijeloga grada, a od 16. su crkveni protesti zbog suviše svjetovnih elemenata pa su zato izgubila poziciju gradske svečanosti. Iako su ostala živjeti u kazalištu, pravi kazališni procvat doživjela su još jednom za vrijeme baroka (17. i 18. stoljeće) koji je u pokretu katoličke protureformacije želio podsjetiti na temelje katoličke vjere u španjolskom i drugim kazalištima.

Od 19. stoljeća promijenila se paradigma tumačenja svijeta jer je vjeru zamijenila znanost, pa su tako i osnovne istine kršćanske vjere prešle iz domene sveopće priznatog

¹ Adriana Car-Mihec *Dnevnik triju žanrova*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2003. U knjizi je iznesena i nova genološka podjela, pa tako autorica crkvenu dramu smatra vrstom, liturgijske drame i prikazanja podvrstama, a misterije, mirakule i moralitete kao žanrove prikazanja. U toj knjizi i knjizi iz fusnote br. 3 pobrojana je i važnija literatura o prikazanjima, pa je zato ne citiram u ovom tekstu nego upućujem na te knjige.

načina tumačenja svijeta u sferu privatnog vjerovanja. Umjetnost je do realizma imala afirmativnu funkciju prema vjeri kao načinu tumačenja svijeta. Realizam je to promijenio, jer je osnovna funkcija umjetnosti postala kritika društva koja će promijeniti to društvo na bolje, ali kroz individualno čovjekovo djelovanje (znanost, tehnički napredak, političko djelovanje). Smatralo se da će publika, kad shvati i osvijesti probleme, i konkretno djelovati u društvu. Budući da je službeni društveni svjetonazor ateistički, Boga nema, a čovjek je oslonjen na sebe i svoje znanje. Budući da umjetnost u europskom društvu slijedi osnovni društveni svjetonazor ne čudi zato da su u 20. stoljeću svi afirmativni žanrovi, a osobito oni koji otvoreno afirmiraju vjerske istine, protjerani iz visoke / priznate / cijenjene umjetnosti glavne struje. Ali nisu nestali. Afirmativni religiozni žanrovi postoje do dana današnjeg, ali žive na rubovima kazališta glavne struje u amaterskom kazalištu prigodnih (župskih, bogoslovnih, samostanskih) predstava. U 20. i 21. stoljeću religiozno afirmativno kazalište se smatra reliktom srednjeg vijeka i vraćeno je u crkvu.

Prikazanja u Hrvatskoj

Hrvatska drama 20. stoljeća slijedila je europske svjetonazorske i umjetničke dominantne obrasce. Zato su u moderni afirmativni žanrovi živjeli na rubovima. Većina pisaca glavne struje modernizma, od S. S. Kranjčevića do Krleža, uzimala je srednjovjekovne obrasce zbog subverzije religiozne ideje ili samog društva.² Izrazito ateistički svjetonazor društvenog uređenja, koji je među vladajućima bio prisutan nakon Drugoga svjetskog rata, tu je tendenciju samo pojačao. I to se vidjelo i u kazalištu.³ U više od četrdeset godina (od 1945. do 1989.) na profesionalnim scenama u Hrvatskoj je igrano 5 starih, dakle afirmativnih prikazanja, i to u sklopu ljetnih festivala, uz *ispriku* da se radi o istraživanju baštine. S druge strane odigrano je 11 izvedbi petoro novonapisanih tekstova religiozne tematike, ali odreda sa subverzivnim pristupom temi. Od *Glorije* Ranka Marinkovića (1955.) o lažnoj Gospi do *Legende o sv. Muhli* Mate Matišića (1988.) o izmišljenom svecu. Ivo Brešan napisao je grotesku *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* (1975.) i komediju *Videnja Isusa Krista u kasarni* (1973.). *Šimun Cirenac* Ivana Bakmaza (1977.), iako najbliži afirmaciji, pokazuje Šimuna koji preuzima Kristov identitet na križu i time poništava Kristovu bit.

No, u hrvatskom kazalištu druge polovine 20. stoljeća dogodio se neobičan fenomen obnove interesa za srednjovjekovne afirmativne žanrove koji su iz crkvenih i amaterskih prostora izašli na kazališne scene profesionalne i glavne struje. U 4 (četiri) ratne godine (1990.–1994.) u profesionalnom kazalištu igrano je 20 (dvadeset!), isključivo afirmativnih naslova, od lutkarskih i dječjih tekstova do opere. Iako se uglavnom radilo o prikazivanju starih prikazanja ili njihovih obrada, pisali su se i novi tekstovi, ali ovaj put iz afirmacije

² Više u Adriana Car-Mihec, *Žanrovska obilježja Bakmazove drame*, u: *2 Riječki filološki dani*, Rijeka 1998., str. 325-344, te Ivica Matičević, *Raspeti Juda. Pristup biblijskom predlošku u drami hrvatske avangarde*, Matica hrvatska, Zagreb 1996.

³ Sanja Nikčević, *Andeli na sceni ili religiozno kazalište u Hrvatskoj 1945–2002* U: Sanja Nikčević, *Što je nama hrvatska drama danas?*, Ljevak, Zagreb 2008., str. 44-76.

religiozne ideje. Postavljena su tri nova mirakula: dvije žrtve svećenika za vjeru (Ivan Bakmaz *Stepinac glas u pustinji* iz 1992. i Milan Grgić *Sv. Roko na brdu* 1993.) te jedno čudo obraćenja (Hrvoslav Ban *Krađa Marijinog kipa* 1993.)⁴

Ova kazališna iznimka dogodila se zbog neobičnih društvenih okolnosti. U Hrvatskoj se za vrijeme rata ponovila društvena situacija slična srednjem vijeku: ugroženost i izoliranost zajednice koja je rezultirala vjerom kao temeljem poimanja svijeta, ali i vjerom kao identifikacijom zajednice. Prikazanja i afirmativno religiozno kazalište su u ratno vrijeme bili nuždan ritualni teatar koji služi osnaživanju, identifikaciji i zaštiti zajednice. Prestankom rata s profesionalnih scena ponovno je nestalo i afirmativno religiozno kazalište. Od 1995. do 2002. na velikim kazališnim scenama igrana su 4 (četiri) religiozna afirmativna naslova, a nakon toga se religiozne teme uglavnom opet stavljaju u subverzivni kontekst pa je tako *Legenda o sv. Muhli* Mate Matišića postavljena dva puta – 2009. i 2014.⁵

Analiza drame *Pekel na zemli* Sadržaj ili kako je župnik susreo Lucifera u šumi

Denis Peričić napisao je 1998. na kajkavskom dramu *Pekel na zemli* o neobičnom događaju župnika iz Stupnika (*farnika stupničkog*)⁶ Mihalja Mengušića. Priču nam izvodi Petrica Kerempuh i njegovi glumci na sajmu. Prva replika koju upućuju publici glasi:

*PETRICA KEREMPUH: Štovani publikum,
draga kuma, dragi kum,
poslušnete kaj reči imam
i kaj o vsemu temu štiram!
Petrica sem Kerempuh
z Varaždina sem dobri duh,
svetski bil sem potepuh
zato iščem vaš posluh!
Honora imete ve
da pripečenje vidite
čudnovitu, strašnu priču
složenu po Peričiću,
Denisu profešorju,
ki je neje zmisлил nju,
tu istinitu priliku,
o farniku i Hudeg liku
ki se z Pekla zdigel je*

⁴ Napisana su i dva afirmativna djela koja nisu igrana: Darko Lukić *Čudo Ozane Kotorske* koji je 1993. nagrađen na Natječaju Marulićevih dana i Željko Hell *Zlatna ptica. Legenda o svetom Tarziciju*.

⁵ Glumačka družina Histron, režija Zoran Mužić, 2009., i Kazalište Virovitica / INK Pula, red. Dražen Ferenčina, 2014.

⁶ Svi citati iz drame su iz rukopisa teksta. Drama je i tiskana u nakladi Vall 042, u Varaždinu 1999. godine.

*da bi ljude požrl vse!
Prisluhnite, polukajte,
kaj pripetilo bu se,
kajti takšne gerdosti
moreju se zopet zbiti!
Na znanje vami i ravnanje
dajemo to prikazanje
z podukom ovim, hopa –
- citjera se pesnik Dante:
Naš put je dolgi, znate
i po njem se teško stupa!*

U *Prologušu na nebu* Papi dolaze znanstvenik astronom Bycho Trache i pročelnik papinskog *Vupravnega vureda za znanost, kulturu, šport, turizam i informjeranje*, kardinal Joseph Reisinger, te ga obavještavaju da se na nebu stvorila crna rupa. Ta pojava uvlači sve u svemiru oko sebe, čime je uzrokovala eksploziju koja je oslobodila strašnu silu što putuje kroz cijeli svemir (*Vesmir*). Sila je nevidljiva, ali ima *magnetski karakter privlačivanja stvari*, pa ih je strah da bi mogla napraviti nered na zemlji: *spuknuti vun nekaj iz zemle!* Međutim, na Papino pitanje: *se more kaj napraviti?*, samo sliježu ramenima. U *Prologušu na zemlji* priča se seli u prošlost, gdje na seoskom sajmu Ciganica proriče sudbinu ljudima i u dlanu maloga Mihalja Mendušića vidi nešto tako strašno da se uplaši, pokloni svoj prsten najsiromašnijoj ženi na sajmu i pobjegne.

Zatim krene radnja ispričana u 2 čina (*pripečenja!*). Mendušić je sad župnik u Stupniku i za vrijeme mise, koju drži uz ministriranje malog Ivica, događaju se neobične stvari. Svi metalni predmeti lete na strop crkve: od novca iz škrabice preko ključa crkve i kaleža do metalnog križa koji se pokušava iščupati iz svog postamenta. Župnik nakon mise krene pisati *biskupu* u Zagreb pismo da ga pita za savjet, ali ga Ivica obavijesti da uznemireni župljani očekuju njegovu riječ ispred crkve. Pokuša ih smiriti govoreći o nužnosti postojanosti u vjeri, ali kad voda krene teći prema gore, i njemu je jasno da su na snazi neke opasne i čudne sile. Odmah odjaše u noć u Zagreb biskupu po upute. Budući da je u međuvremenu snaga crne rupe prošla kroz pakao (susrela likove iz Danteovih krugova) i otvorila vrata paklena, Mendušić u šumi susreće čudnog konjanika koji prvo pristojno zove Mendušića da se njemu svrati. Mendušić to otkloni i, pozdravljajući kaže *Bog s vama*, na što konjanik poludi, otkrije velika krila, kaže Mendušiću da je Ciganica na sajmu vidjela taj susret u njegovom dlanu i stane rigati vatru. Mendušić se sakrije iza stabla držeći čvrsto u jednoj ruci ključ crkve, a u drugoj križ koji je imao oko vrata, iako obje te željezne stvari žele od njega pobjeći privučene silom. Onda se otvori pakao, konjanik propadne u rupu, ali iz nje izađe Lucifer kao troglavo čudovište. Lucifer kaže Mendušiću da nije na ljudima da svoju sudbinu doznaju, a zatim ga pozove na svoju stranu (*postani moj službenik i buš širil moju veru*). Župnik ne pristane nego se moli Bogu i predaje mu dušu uvjeren da mu je došao zadnji čas. U krajnjem očaju se uspravi i kaže Luciferu:

MIHALJ MEDUŠIĆ: *Bedak. To ciganica sigurno neje videla.*

LUCIFER: *Kaj pak je unda videla?*

MIHALJ MEDUŠIĆ: *Videla je da nigdar već ne buš tak lepi kak si bil unda gda si se strovalil v podzemle. (Didaskalija opisuje Luciferovo ljutito reagiranje o.p. S. N.) I još nekaj. Ako je budućnost takova kakov si ti, unda me opče ne interesjera!*

Lucifer od ljutine rikne i tako razjapi usta da oni najveći grešnici koji trpe muke pod njegovim zubima krenu van. Jedan od njih je Juda koji, *nori od veselja*, govori *Idem vun, idem vun*. Mengušić to ne može podnijeti i uz krik: *Ne ideš ti nikam!*, baci svoj križ u Luciferova usta. Lucifer proguta križ i strovali se nazad u pakleni otvor koji se zatvori. Župnik stoji u šumi i od uzbuđenja mu teku suze, ali prema dolje!

Komad završava s dva epiloga. U *Epilogušu na zemli* Družina Petrice Kerempuha na sajmu pred župljanima u Stupniku, župnikom i Ivicom izvode lutkarsku priču o Faustu. U trenutku kada Mefisto nudi Faustu ugovor, župnik ustane, izvadi ključ iz džepa i krene otključati crkvu za misu, a lutka Mefištofeleša poleti i zalijepi se za njegovu ruku. Na trenutak su svi u strahu da je opet nešto poremećeno, ali im župnik pokaže da lutka visi na ključu, a Ivek kaže: *Ključ je jošče namagnetizjerani, ali vezda on ima silo štera je jakša od djavolove*. Komad završava *Epilogušom na nebu* gdje *Glas dopirući odnikud* govori dijelove iz novina u kojima se spominje neobičan fenomen *gama zračenja* u 1998. godini.

Pekel kao mirakul o borbi dobra i zla: autentičnost kroz povijest i literaturu

Denis Peričić je vrlo svjesno odabrao afirmativni religiozni žanr, suvremeno prikazanje, i to mirakul.⁷ Dok misteriji ili muke govore o životu Isusa Krista, mirakuli govore o životima svetaca, svećenika ili nekih drugih posvećenih osoba, odnosno osoba koje su direktni nastavljači nauka Isusa Krista. Svetac prolazi kroz iskušenje kao nastavak Isusove muke, a djelo završava čudom (*mirakul* latinski znači čudo) kao potvrdom Isusove pobjede i sveopće vlasti na nebu i na zemlji. Svako je prikazanje nastojalo biti autentično tvrdeći da kazališnim putom prenosi istinu, pa su se pozivali na svete izvore: *Bibliju*, *Zlatne legende*⁸ ili predaje o čudesima.

I današnja novonapisana afirmativna prikazanja također uzimaju svećenike kao glavne likove i sa scene govore istinu koju pokušavaju potvrditi dokumentima.⁹ U *Peklu na zemli*

⁷ U prvom obraćanju publici Petrica kaže da je to *prikazanje*. U ediciji Hrvatskog centra ITI "Hrvatska drama" gdje pisci sami formuliraju podatke o dramama, autor je dramu podnaslovio kao *suvremeni mirakul / horror-komediju (na kajkavštini)*. Vidi u "Hrvatska drama" 6 / 7, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2001. str. 37, dostupna i na mrežnim stranicama Hrvatskog centra ITI: http://www.hciti.hr/arhiva/index_hr.html.

⁸ *Zlatne legende (Legenda Aurea)* iz 13. stoljeća koje je napisao dominikanac Iacobus de Varagine, nadbiskup iz Genove, bile su bestseller srednjeg vijeka i na temelju njih je nastala većina dramskih mirakula.

⁹ Ivan Bakmaz u drami *Stepinac, glas u pustinji* odabire povijesnu ličnost (Alojzija Stepinca) i piše dramu s dokumentarnim elementima koristeći se originalnim Stepinčevim rečenicama, a prilikom postavljanja komada dodan je i dio s originalnim transkriptom suđenja Stepincu. U *Sv. Roku na brdu* Milana Grgića svećenik ne želi napustiti crkvu pred nadolazećim četnicima koji sve uništavaju. U programu predstave navode se sve doista napadnute i oštećene crkve zadarskog zaleđa, čime potvrđuje istinitost prikazanog na sceni. U nekim izvedbama

glavni je lik župnik, a potvrda autentičnosti je zapis iz knjige Petra Berkea *Kinč osebujni slavnoga orsaga horvatckoga, to jest čudnovita pripečenja i osebujne milošće kotere pri čudnovitom kipu Marije Bistričke više vre let se skazuju, s kratkum od kipa ovoga hištorijum i hasnovitem navukom pobožnem putnikom Marijanskem*.¹⁰ Knjiga je objavljena 1765. kao prva povijest Svetišta Majke Božje Bistričke, a zbog velike popularnosti i deset godina nakon toga. U knjizi je, na temelju usmenih legendi i raznih arhivskih zapisa, bistrički kapelan Petar Berke opisao 135 različitih pripečenja (događanja), čuda vezanih uz kip Majke Božje. Knjiga je bila pravi hit u 18. stoljeću, neka vrst hrvatskih *Zlatnih legendi* marijanskog kulta.¹¹ Svetište u Mariji Bistrici objavilo je reprint izdanja iz 1775. godine 1995.

Epizodu iz knjige o župniku Mihalju Mendušiću i njegovom susretu s nečistim silama u šumi Peričić izrijekom navodi u prvoj fusnoti svoje drame koju stavlja unutar citiranog prvog obraćanja Petrice publici.¹² Osim toga Peričić je autentičnost priče potvrdio i likovima koje spominje. Astronom koji dolazi papi, Bycho Trache, anagram je od imena Tycho Brahe, danskog astronoma iz 16. stoljeća i jednog od najpoznatijih znanstvenika tog vremena. Kardinal koji prati astronoma je Reisigner, očito Ratzinger, a kad je Peričić pisao dramu 1988. nije mogao znati da će taj kardinal postati papa 2005., što čitavoj drami daje dodatnu dimenziju.

Druga razina autentičnosti je – citatnost. Od samog početka Peričić spominje Dantea u proširenom naslovu,¹³ a da to nije samo puka literarna referenca nego podloga komada, potvrđuje Petrica Kerempuh u citiranom prvom obraćanju publici. U bilješki br. 6 autor je pak definirao točno ne samo naslov djela nego i izdanje knjige.¹⁴ On na tome inzistira jer je njemu Dante potvrdio istinitosti i autentičnosti. Naime, ako je Peričić osnovni događaj preuzeo od Berkea, teologiju spasa duše i ikonografiju zlih duhova (kako izgledaju i kako djeluju na zemlji) u potpunosti preuzima od Dantea i *Božanstvene komedije*. Lucifer ima tri glave i krila, a djeluje i na prirodu: iako je izašao iz paklene jame i riga oganj, lepet njegovih

predstave prije početka su se nosili dijelovi tih crkava u formi procesije i s pjevanjem crkvenih napjeva. Više u Sanja Nikčević, *Anđeli na sceni ili religiozno kazalište u Hrvatskoj 1945–2002* U: Sanja Nikčević, *Što je nama hrvatska drama danas?*, Ljevak, Zagreb 2008., str. 44-76.

¹⁰ Prijevod naslova: *Ures osebujni slavne zemlje Hrvatske, to jest: čudnovati događaji i osebujne milosti, koje se već više godina iskazuju kod čudotvornog kipa Marije Bistričke, s kratkom poviješću kipa i korisnim naukom Marijinim putnicima*.

¹¹ Zvonimir Bartolić, *Petar Berke i njegov Kinč osebujni orsaga hrvatskoga*, u: *Dani hvarskog kazališta*, Književni krug Split / HAZU, Split 1995., str. 193-199.

¹² *Evo kaj o temu istinitu dogodku veli Petar Berke v delu Kinč osebujni slavnoga orsaga horvatckoga: Mihalj Mendušić, farnik stupnički, povedal je poleg dušnoga spoznanja pripečenje zaisto čudnovato, koje s njim peti dan augustiša leta ovde postavljenoga pripetilo se je. Najmre jeden večer kada bi bil dimov išel iz poljskoga delja po Zdrave Marije, došel je k njemu naproti prvič jeden nečisti duh na konju, za ovem dva, za ovemi došla je velika vnožina, koji njega z moduši vsakojakčkemi strašiti, i napervo postavljenimi peldami vputiti jesu hoteli, da peklenska jama za njega je odperta, vu koju njemu prez vsakoga spričavanja bude iti s njimi. Etc.*

¹³ *Petrica Kerempuh ze svojom družbom / vam predstavla / pekel na zemli / iliti / naš put je dolgi i po njemu se teško stupa* (Poantuš od Dantea, *Commedia divina*).

¹⁴ Bilješka br. 6: *Reč je o knigi: Dante Aliegheri, Pakao (I. dio Božanstvene komedije), prepjevao Mihovil Kombol, prepjev priredio i predgovor napisao Dr. Mirko Tomasović, Sysprint, Zagreb 1996.*

krila ledi okolinu, pa se oko njega sve zamrzava. Pod zubima njegovih glava trpe muke tri najgora grešnika, izdajnika (Juda, Brut i Kasije) i otuda u drami Juda koji želi pobjeći.

Druga važna literarna referenca je Faust, jer na kraju komada Petrica Kerempuh s družbom izvodi, kako kaže didaskalija: *Lutkovna predstava štera se daje pripoveda o Doktoru Faustušu i Mefistofelešu*. Tako je cijela priča o Mengušiću smještena u kanon književnosti, ali onaj koji nas podučava o tome što se događa s onima koji prodaju dušu đavolu.

***Pekel* kao mirakul o dobrom svećeniku: religioznost i sjevremenost**

U mirakulu svi su likovi zadani kao znakovi u shemi dobra i zla, to je osnovna postavka iz koje žanr kreće i nema psihološkog razvoja lika a ni objašnjavanja psihološke motivacije. Dobri su dobri a zli su zli, i pitanje je samo kakva će iskušnja zli pripremiti dobrima i kako će dobri pobijediti.

Jedina karakterizacija glavnog lika u *Peklu na zemli* koju dobijemo jest najava Petrice Kerempuha prije scene na sajmu:

*Spoznajte vezda Mihalja
farnika ze Stupnika
unda gda je bil još mali
al već bil je v Božjem znaku.*

I to ga stavlja u kategoriju odabranih i dobrih te podrazumijeva da će *farnik* biti pošten i dobar jer je svećenik u *božjem znaku*. Drama to sve podrazumijeva, ali i dokazuje jer Mengušić upravo tako kasnije i djeluje. Mengušić doista vjeruje u Boga jer, kad su župljani uznemireni, potiče ih da ne izgube vjeru i moli *Oče naš* unatoč neobičnim događajima. I to nije deklarativno jer je Mengušić spreman poginuti za vjeru. Kad mu iz pakla izađe Lucifer, Mihalj predaje svoju dušu Bogu uvjeren da će umrijeti. Ne prihvaća Luciferovu ponudu (*budeš širil moju veru*) nego upravo u tom trenutku potpune beznadnosti pronalazi svoju snagu. Odbije njegovu ponudu, uvrijedi Lucifera i baci mu u ralje križ.

Sveti predmeti su u prikazanjima također nositelji Kristove snage, pa je tako i naš Mengušić, bacivši križ koji inače nosi oko vrata u Luciferova usta, ovoga strovalio nazad u pakao. Njegovo ustrajanje uz Kristovu vjeru spasilo mu je život, ali i cijeli naš svijet.

Pozitivan lik je i svećenikov pomagač i ministrant Ivica, ali u njihovom odnosu nema ništa neprilično, dapače. Župnik cijelu svoju župu smatra svojom (proširenom) obitelji, a sebe kao oca obitelji koji ima odgovornost prema njima da ih ne samo poduči nego i zaštiti. Takav mu je odnos i prema Ivici: prvo misli poslati Iveka s pismom u Zagreb, ali kad shvati kako je velika opasnost, odluči ići sam. I obitelj (župljani) na župnika gledaju kao na figuru *patera familiasa* jer od njega očekuju utjehu i vodstvo. Ivek će doći župniku i reći: *Velečasni, ja sem... Vsi smo malce pretreseni. /.../ Ali još vam trebam reći da se je pod oblokom skupilo skoro celo selo, iščuč vaše obračanje!* Kad voda krene teći iz zemlje, i župnik shvati da za to što se događa ne *obstaja nekakovo razumno, logično rastolnačenje* koje on sam može dokučiti u svojoj mucu ide nadređenom biskupu po pomoć. Ide s potpunim povjerenjem i

ne sumnja u njegovo veće znanje i pružanje pomoći. Svijet u *Peklu na zemli* je svijet Crkve koja širi Kristovu vjeru, dobrih svećenika koji ginu za vjeru i vjernika koji imaju povjerenje u svoje duhovne pastire. I to s pravom, kako smo vidjeli iz Mengušićeva primjera.

Zlo je također bez detaljno objašnjene motivacije, ono je naprosto zlo kojemu je cilj zadobiti ljudske duše na svoju stranu i tako ih uništiti. Naime, cijela borba dobra i zla je za ljudske duše, a zbog čovjekove slobodne volje koja nam omogućuje izbor. Upravo zato su prikazanja didaktični komadi, jer zorno pokazuju koji izbor treba napraviti.

Budući da su likovi u prikazanjima zadani, replike su često upućene publici, a ne drugom liku. Replike pripovijedaju, podučavaju, komentiraju, a ne moraju nužno nositi dramski sukob, jer znamo da dobri moraju pobijediti (a često je publika znala sadržaj kao i u antičkoj drami). Odatle invokacije anđela na početku prikazanja u kojima se publici najčešće priča sadržaj priče i poziva na pažljivo slušanje i daje pouka. Ponovnim dolaskom na kraju i ponavljanjem pouke anđeo bi potvrdio povezanost zemlje i neba. U *Peklu* je funkciju anđela preuzeo Petrica Kerempuh i njegova družina koji nam govore o toj zgodi, kao što se vidi iz citirane prve Petričine replike. I tako je kroz cijeli komad: članovi družine ne samo da igraju događaj, oni nam prepričavaju što se događa, najavljuju i komentiraju svaku pojedinu scenu, ali nam daju i pouku. Tako će, naprimjer nakon prikaza mise Petrica reći:

*Ono kaj je Trache rekel
človečanstvu preti Pekat!
Kak pak drugač tolnačiti
/da gori kalež hoće iti
a križ se v stropa zapičiti?
Vse je to Hudeg zamotanjka
(kak bi rekel stari mag):
osebno k nami ide - vrag!
Dobro poglečte, joke zbečite,
kaj se nekaj hasnovitega navčite!*

Vrijeme u prikazanjima je ahistorično, odnosno mitsko, jer su važni događaji stalno prisutni u sadašnjosti, a u ritual su aktivno uključeni i oni koji gledaju. Tako je i u *Peklu* vrijeme i 14. stoljeće kada je živio Till Eulenspiegel, njemački uzor našeg Petrice Kerempuha, 16. stoljeće kad je živio astronom Bycho Trache, i 18. stoljeće u kojem je živio Mihalj Mengušić i suvremenost. Izriječom se navodi da ju je Denis Peričić napisao 1998.¹⁵ pa se tako predstava odigrava za nas danas, jer se taj događaj može dogoditi i danas. Kako kaže Petrica u prvoj replici: *kajti takšne gerdosti / moreju se zopet zbiti!* Upravo se zato u zadnjem prologu, nakon što ode Petrica i njegova družina jer su nam rekli sve što su znali, iz novina čitaju dijelovi koji govore da se sličan fenomen događa i u vrijeme nastanka teksta (dakle i danas). Činjenica da ga potvrđuju i današnji znanstvenici dokazuje da je opasnost otvaranja pakla uvijek prisutna,

¹⁵ Kako u naslovu piše to je čudovito pripečenje /.../ složeno po Denisu Peričiću, profesorju i vitiznancu z Varaždina v orsagu horvatskemu, koncem drugega leta predi preobertanja stoletij.

pa makar je znanstvenici zvali *gama zračenje*. Tim miješanjem odnosno uključivanjem raznih vremenskih razina dobiva se svevremenost prikazanja koja prikazuju sadržaj koji je odvijeka i zavijeka.

Pekel kao prikazanje – emotivno zajedništvo i katarza

Djelo govori o epskoj borbi dobra i zla, dakle borbi u kojoj je na kocki sudbina cijelog svijeta, a ne samo jedan pojedinac. Mendušić svojom hrabrošću i postojanošću spašava cijeli svijet, iako nije od početka postavljen kao veliki junak. To je tako u kršćanstvu jer sveci mogu biti najrazličitiji ljudi koje Bog odabere za svoje djelovanje. Svetac može biti kralj (sv. Luj IX. iz 13. st.), ali i rob (sv. Onezim iz 1. st.), bogataš (sv. Franjo) ali i siromah (sv. Izidor), najpametniji ljudi svog vremena (sv. Augustin i sv. Toma) i ne toliko pametni (sv. Ivan Maria Vianney, koji je jedva naučio latinski). Ono što je važno je samo da su Bogu predani do kraja, jer onda Bog djeluje po njima.

U prikazanjima dobro pobjeđuje, jer se radi o didaktičnom kazalištu koje nam govori što trebamo raditi na zemlji da bismo spasili dušu i stekli vječnu radost / slavu na nebu. Zanimljivo je da, unatoč tome što se radi o dominantno srednjovjekovnom obrascu, publika i danas (kao u *Peklu na zemli*) emotivno sudjeluje, proživljavajući intenzivno sadržaj i muke glavnih likova te nakraju doživljava katarzu. Naime, u djelu se afirmiraju ne samo pozitivne ljudske osobine ili temeljne vrijednosti društva (vjera, prijateljstvo, osjećaj zajedništva, odgovornost) nego i svijet kao stabilni poredak pod budnim Božjim okom.

Katarza je moguća isključivo ako u sistemu vjerovanja publike i kazališta postoji neka *višnja sila*, Bog (grčki bogovi u antici, a kršćanski od srednjeg vijeka do 19. stoljeća). Naime, katarza je pročišćavanje negativnih osjećaja koje u publici izaziva sudbina likova na sceni, efekt koji bi svaka dobra tragedija, prema Aristotelu, trebala izazvati u publici.¹⁶ No, on ne kaže kako se to događa. Osjećaji publike izazvani događajima koje vide na sceni ne mogu se pročititi u likovima (oni su izvor tih osjećaja), a ne mogu ni u publici (jer su u njima nastali i *zarobljeni*). Budući da je pročišćenje tih osjećaja *oslobođenje od njih*, kako kaže Aristotel, očito je da se osjećaji moraju *poslati* na neko treće mjesto. Emocije prilikom gledanja predstave mogu se pročitati samo u odnosu na nešto iznad te publike, nešto jače i veće što te osjećaje može primiti. Zato je za katarzu nuždan trokut likovi / publika / Boga, pa je, logično, s ukidanjem Boga u umjetnosti uskoro izbačena i katarza u 20. stoljeću. Ali je ostala živjeti u *nižim* žanrovima, pa tako danas jasnu borbu dobra i zla u kojoj pobjeđuje dobro pri čemu publika osjeća katarzu mogu pokazivati samo *niži* žanrovi romanse, odnosno fantastike, od *Gospodara prstenova* do raznih svemirskih i zmajevskih saga.¹⁷

¹⁶ Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb 2005.

¹⁷ Petra Mrduljaš, *Prstenovi koji se šire: junačka potraga u djelima J.R. Tolkiena*, Algoritam, Zagreb 2012.

Neobični element *Pekla* ili odmak koji afirmira

Do sada je analizirano na koji način *Pekel na zemli* slijedi shemu srednjovjekovnih prikazanja. No, očito je i da djelo ima neke neobične odmake, kako na razini sadržaja tako i na razini forme. Pri tome koristi sve mehanizme suvremene umjetnosti koji u 20. stoljeću inače služe za kritiku i subverziju prikazivanja društva: poremećaj društvene svečanosti, teatralizaciju i citatnost te humor, ironiju. A, ta su sredstva kod njega u funkciji afirmacije sadržaja i svijeta koji opisuje.

Kao afirmativni žanr prikazanje je ozbiljno i uzvišeno govorilo o važnim stvarima. Dramske izvedbe su uvodile odmake. S jedne strane bila je to ironija uglavnom za negativne likove (židovske svećenike ili vragove), a s druge su se ubacivale *obične* scene u kojima su se mogli poigravati humorom. Naprimjer kupovanje hrane za posljednju večeru ili Marija Magdalena koja se cjenka sa *spicijarom* prilikom kupovanja masti kojom će pomazati Isusu noge. Kako sam ranije spomenula, u 20. stoljeću autori su kroz poremećaj religioznih žanrova postizali subverziju slike svijeta, osim nekoliko spomenutih iznimaka za vrijeme Domovinskog rata.

Peričić prikazuje poremećaj sadržaja kao poremećaj svečanosti. Misa kao centralna religiozna svečanost kršćanskog nauka ovdje je poremećena neobičnim događajima. Kad krenu letjeti novci na strop, pa kalež, a nakraju i križ, svi se uznemire, jer svečanosti, a naročito religiozni rituali, zahtijevaju ustaljeno odvijanje. Svaki poremećaj strukture u njima, donosi strah od poremećaja smisla svijeta. I to i jest slučaj u drami: svečanost mise se poremetila jer je svemirska sila otvorila pakao. Zato se ne poremeti samo društveni ritual nego i priroda jer voda počne teći iz zemlje. No, kraj dovodi stvari na svoje mjesto i ponovno uvodi red i na svjetovnoj i na religioznoj razini (gleda se predstava kao društveni događaj, a župnik ide pripremiti crkvu za misu kao religiozni događaj), pa su ti poremećaji privremeni.¹⁸

Odmak forme je i *poremećaj jezika*. Peričić nije samo uzeo crticu iz knjige iz 18. stoljeća kao osnovu za priču nego je cijelu dramu napisao u tom stilu. Citirajući jednu staru formu (dugi naslov)¹⁹ i s originalnim kajkavskim jezikom iz tog vremena, dobio je od prvog retka drame zanimljiv i duhovit odmak. To više što se tim starim jezikom i još dijalektom govori o temama znanosti (svemirsko događanje) i književnosti (nabrajanja stanovnika pakla ili citiranje Dantea) za koje smo navikli da se govore jezikom norme pa iz te distance i diskrepancije također proizlazi humor.²⁰

Teatralizacija komada odvija se na četiri nivoa, a spomenuti Petrica Kerempuh kao odraz renesansnih družina komedije dell arte i njegova družina zaduženi su za tri. Prvi je kad družina dolazi i igra pred publikom (nama) priču o Mendušiću iz 18. stoljeća koju pri tome

¹⁸ Za razliku od subverzivne drame glavne struje s religioznim elementima i temama (od Krleže do Marinkovićeve *Glorije* ili Matišićeve *Legende o Muhli* i sl.) koji također uspostavljaju poremećaj u vjeri / svijetu, ali ga ostavljaju kao dominantnu sliku svijeta. Vidi više u literaturi navedenoj u fusnoti br. 2.

¹⁹ Slično je Ivan Kušan u pisanju drame *Čaruga* koristio odnosno parodirao sadržaj i formu *Ardena od Fevershama*, engleske drame iz 18. stoljeća.

²⁰ Henri Bergson, *Smijeh. O značenju komičnoga*, Znanje, Zagreb 1987.

komentiraju i objašnjavaju poput anđela iz prikazanja, odnosno sveznajućeg pripovjedača koji obuhvaća sva vremena. Cijelo se vrijeme daje do znanja da je to kazališna igra, pa tako imamo likove poput *Puce noseče natpisa* koja za svaku promjenu scene doista prolazi noseći natpis: *Prologuš na zemli, Pripečenje pervo* i sl. kao u boks-meču kada atraktivne djevojke na taj način najavljuju početak nove runde. Ne samo da nam članovi družine igraju nego i publiku uvlače u igru (napomena autora koja kaže da se publika može pomiješati u klupama zajedno s glumcima ako se igra u crkvi) ili se od nje traže reakcije (kad se pojavi *lepa puca*, Petrica traži pljesak). Drugi je kad nakraju Mendušiću i njegovim župljanima družina izvodi priču o Faustu. A treći je Petričin pokušaj *osobnog* sudjelovanja u događajima drame: kad se u šumi susretnu Lucifer i župnik, Petrica se, kao on sam a ne glumeći neki lik, pokušava uključiti, ali se Lucifer izdere na njega: *Marš, tu ti neje mesto*, i Petrica se povuče u strhu. Četvrti nivo teatralizacije je kad Petrica i njegova družba odu jer su završili priču, ali se još odigra *Prologuš na nebu* gdje *Glas dopirući odnikud* govori dijelove iz novina iz 1998. Time nas teatralizacija uvodi u svestremenost i samim tim ritualnost.

Osim igre s teatralizacijom autor ima izrazitu dozu autoreferencijalnosti, svijesti o vlastitom autorstvu i neprestanoj prisutnosti koju zorno ističe u drami. Autor neprestano daje upute u bilješkama kako i gdje bi se scena mogla odigrati²¹ ili kako riješiti tehnički zahtjevnije situacije (riganje vatre, voda koja teče iz zemlje) te daje komentare o suvremenoj umjetnosti.²²

Svi ti postupci, i teatralizacija i citatnost, služe za postizanje komičnih efekata i autoironije. Ovo je primjer gdje nakon događaja s poremećajem mise Petrica donosi skicu pakla i po njoj pokazuje kako *Vestmirska sila* prolazi kroz krugove pakla:

PETRICA KEREMPUH (zeme ščapa, kažuč na dekle): *Ovu škicu z Danteovog Pekla po predložeku z moderneg izdanja narisala je Frfulekoveg Štefa Janja a to je ova verlo lepa dekla!* (Tu se malo postane kaj bi publikum z aplavzom pozdravil puco.)

Svi ti postupci služe za afirmaciju sadržaja. Već sam spomenula da citatnost daje legitimitet djelu ali i događaju, a teatralizacija nas uvodi u ritualnost i svestremenost. Duhovitost nas približava djelu kao da olakšava ozbiljnu temu (pakao koji želi uništiti svijet), ali ni ona ne ruši smisao nego ga potvrđuje i pojačava. I to sve zbog kraja djela, koji dozvoljava pobjedu dobra i time uspostavlja i svijet kao dobro i logično mjesto.

Budući da su postupci odmakla u 20. stoljeću uglavnom služili kritici i subverziji, izgledalo je da su oni kritici i subverziji imanentni. Međutim, ova drama dokazuje da je postupak sam po sebi praznog značenja i da je važna poetika autora, njegov svjetonazor (slika svijeta koju zagovara) te poruka koju želi poslati. Nema, dakle, objektivne umjetnosti,

²¹ Bilješka br. 7: *Publikum se more preseliti z cirkve vu farnega dvora. Za takovu soluciju farnika treba posebej lepo prositi, a morti mu i nekaj dati (šunkico etc.).*

²² Bilješka br. 10: *Ak je teoretično moguče, unda se i ova scena more vprizoriti vu autentičnemu ambientu. Prejdi se publikum mora preseliti vun z farnega dvora, kak v nekojim fejst modernim predstavami (sam kaj se, za razliku od teh, vu našemu showu nekaj i dogaja!).*

ni imanentnih postupaka koji u sebi nose smisao – sve što pisac radi i upotrijebi u djelu je u funkciji poetike / svjetonazora / poruke pisca, odnosno ona daje značenje svemu što se u djelu nalazi.

Pekel na sceni ili i dalje na rubu

Tranzicija i globalizacija u hrvatskom kazalištu nametnule su slijeđenje trendova koji traže kritiku društva kao visoku umjetnost, negiranje afirmativnih religioznih žanrova, ali i poništenje identiteta. Suvremeno dramsko pismo prepuno je likova za koje je nemoguće odrediti odakle su, zbog čega je vrlo često bezlično i prazno. Peričić je napravio potpuno suprotno. Ne samo da je afirmirao religiozni svjetonazor, nego je njegovo djelo – lokalno. Od jasnog lociranja u prostor kako jezikom (kajkavski) tako i jasnim određivanjem prostorne pripadnosti likova (župnik je iz Stupnika), glumačke družine²³ i samog autora²⁴ koji su iz Varaždina. Zanimljivo je da je upravo ta lokalnost otvorila i prostor onom općem – puno jače nego u spomenutim dramama bezličnih likova. I to ne samo zato jer je Petrica skitao po svijetu!

Upravo zato što je tematski i svjetonazorski izvan glavne struje, i *Pekel na zemli* i Denis Peričić nalaze se na rubu naše književnosti, iako je on izuzetno plodan²⁵ i nagrađivan pisac.²⁶ Uz to, djela su mu izuzetno kvalitetna prema umjetničkim standardima. Unatoč tome, on je rubni pisac u našoj sredini i to ne samo zato što živi u Varaždinu (iako je i to jedan od razloga). Peričić ne pripada moćnoj gomilici onih pisaca čiji svaki pokret prenose glavni

²³ *PETRICA KEREMPUH: /.../ Petrica sem Kerempuh,/z Vražđina sem dobri duh / svetski bil sem potepuh/ zato iščem vaš posluh!*

²⁴ Vidi fusnotu br. 15.

²⁵ Denis Peričić (Varaždin, 1968.) nagrađivani je hrvatski pjesnik te prozni, dramski i znanstveno-stručni pisac, prevoditelj, esejist, kolumnist, kritičar, antologičar, medijski stručnjak, novinar i publicist, urednik, redaktor, lektor i nakladnik. Radovi su mu uvršteni u desetak antologija te prevedeni na engleski, njemački, slovenski, talijanski, španjolski, poljski, makedonski i gradišćanskohrvatski jezik. U opusu većem od 20 knjiga ističu se romani *Hrvatski psycho* (AGM 2003.), *Netopir* (VBZ 2009.) i *Travanj* (*Sirius B*, Hangar 7) zbirke pjesama *Nakraj svijeta* (1995., Nagrada Goranovo proljeće), *Tetoverani čovek* (2000., Nagrada Katarina Patačić), *Četiri godišnja doba* i *Artificijelna mujna!* (obje s pjesmama nagrađenima na Recitalu Dragutin Domjanić) te *Nordijski čvor* (posebna pohvala žirija Nagrade Drago Gervais), zbirke priča *Krvavo* (Disput 2004.) te *Ljubav, zlo i naopako* (Hena Com, s 9 prethodno nagrađenih priča 2014.). Osim drame *Pekel na zemli* napisao je i dramu *Netopir*, dobitnicu nagrade Sfera, izvedenu na Hrvatskom radiju, objavljenu u časopisu "Plima" (15 / 1998), a zatim i u posebnoj knjizi (*Vall 042*, 1998). Autor je studije *Zavičajnost Miroslava Krleže* (s. I. Grabarom, Zavod HAZU Varaždin) i *Petrica Kerempuh u europskom kontekstu*, monografije o misionaru i istraživaču Ferdinandu Konščaku (s C. Lazcanom, objavljena samo u Meksiku, na španjolskom jeziku), zbirku kolumni i eseja *Hrvatski san*, kao i antologije tekstova o Varaždinu, Kerempuhu te suvremenoga hrvatskoga duhovnog pjesništva. Priredio je knjigu *Provokativne misli* Miroslava Krleže.

²⁶ Denis Peričić za svoj je rad do početka 2015. godine primio 50 književnih nagrada i priznanja, a samo u 12 mjeseci od jeseni 2014. i jeseni 2015. godine primio je osam nagrada, među kojima i međunarodnu nagradu za kratku priču *Lapis Histriae* Foruma Tomizza u Umagu, nagradu na Natječaju Stjepan Kranjčić i Medalju grada Varaždina za zasluhu u kulturi i osobite uspjehe u književnom radu.

mediji i nije poznat najširem krugu teoretičara. Većina nagrada koje je dobio također su rubne, izvan Zagreba ili izvan glavne struje.²⁷

Pekel na zemli je čak dobio i uglednu nagradu glavne struje, Nagradu za dramsko djelo Marin Držić Ministarstva kulture Republike Hrvatske 1998. godine. Osim časti ova nagrada donosi i dodana sredstva kazalištu koje ga postavi, no *Pekel* nije igran u kazalištu. Hrvatski radio igrao ga je 17. lipnja 2000. u režiji Dragutina Klobučara, a trebao je čekati do 2013. da ga se postavi na scenu. I to su učinili kazalištarci s ruba – studenti osječke Umjetničke akademije (UAOS) Filip Eldan, Nikša Eldan i Nino Pavleković odabravši taj tekst za završni ispit iz animacije na Preddiplomskome studiju Glume i lutkarstva.²⁸ Predstava je postala hit. U 2013. godini odigrana je dvadesetak puta, od toga na više od deset festivala, 2014. je igrana na Gumbekovim danima, a i u 2015. živi i dalje i pozvana je na festivale. O predstavi je pisano,²⁹ a postoji i odličan prilog u ARTOS-u, internetskom časopisu Umjetničke akademije u Osijeku.³⁰ Predstava je i profesionalno snimljena (redatelj TV adaptacije Davor Šarić, organizator snimanja Vjekoslav Janković) te je izvedena na 3. programu HRT-a u emisiji *Međučin* 20. prosinca 2013.³¹ o čemu je pisala Zvezdana Timet.³²

Izuzetno je zanimljivo kako je predstava napravljena upravo iz poremećaja – iz duhovitosti, ironije, citata, teatralizacije. Sve je to u igri potencirano do krajnjih granica. U predstavi su dodani i suvremeni citati (u *Prologušu na nebu* glumci hodaju u krug kao redovnici iz *Montyja Pythona*, a Petrica pokušava zaustaviti svemirsku silu s replikom čarobnjaka Gandalfa iz *Gospodara prstenova – You shall not pass*). Teatralizacija je otišla i u lutkarstvo, pa tako ima scena na sajmu kad *Ciganica* gleda ljudima u dlan, ili su razni likovi iz pakla izvedeni kroz animaciju dijelova tijela (noge, ruke, trbuh koljeno... koji glume). Poremećaj svečanosti mise je pak bio povod za bravuroznu glumačku igru koju su nastavili i u scenama pisanja pisma u župnom uredu u kojem su svojim tijelima gradili *poludjele* stvari. Čak su i figure autoriteta stavljene u duhovit glumački kontekst koji ne postoji u tekstu: papa na svom tronu spava, a njegov šef protokola je jedna ruka koja mu iznad glave živčano najavljuje goste i nikako da izgovori svoju rečenicu jer papa uporno zaspi na pola pa se ruka ljuti i pokušava ga probuditi. No, ni ti izvedbeni odmaci nisu poremetili odnos prema sadržaju. Predstava također afirmira svjetonazor koji tekst nosi.

²⁷ Naprimjer dvostruki je dobitnik Nagrade Stjepan Kranjčić koja se dodjeljuje već 6 godina u Križevcima, a potiče duhovno stvaralaštvo! Nije čudo da se o njoj ne zna puno i da nije u glavnoj medijskoj struji.

²⁸ Mentorice su bile Ljudmila Fedorova i Tamara Kučinović, suradnica Ria Trdin.

²⁹ Sanja Nikčević, *Pekel na zemli, iznimna predstava* "Hrvatsko slovo", 28.03.2014.; Nikola Leskovar, *Pekel na zemli – varaždinski Monty Python*, "Varaždinske vijesti", 24.11.2013., Tomislav Kurelec, *Raznovrsnost današnjeg kabarea*, "kazaliste.hr" 14.05.2014. <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1926>.

³⁰ <http://www.uaos.unios.hr/artos/index.php/hr/studentska-scena/pericic-denis-pekeln-na-zemli-mentori-tamara-kucinovic-i-ljudmila-fedorova-diplomski-ispit-iz-lutkarstva-iii-godine/kucinovic-tamara-pekeln-na-zemli-ili-sve-je-moguće>.

³¹ Tu je snimku, kao i prilog o tome kako je nastala predstava, koji je također pušten u emisiji, moguće vidjeti na internetu: https://www.youtube.com/watch?v=DP_gtB7bsf0

³² Zvezdana Timet *Jesi ti srećen?* "Republika", godište LXX, br 10, listopad 2014. str 80.-84.

U predstavi se dogodila i dodatna metafizička dimenzija, jer su susret Mihalja Mendušića i Lucifera odigrali – blizanci Eldan. Razgovorom dvoje istih lica u ovom slučaju su pokazali zlo koje te toliko poznaje da ima tvoje lice, pa tako točno zna tvoje slabe točke i traži ih. Odupiranje najvećem predstavniku zla, Luciferu, zapravo je odupiranje onom svakodnevnom zlu koje nas neprestano navodi na grijeh.³³

Zaključak ili važnost svjetonazora i osnovne ideje

Denis Peričić napisao je 1998. godine na kajkavskom dramu *Pekel na zemli* kao suvremeno prikazanje (mirakul). To je priča o dobrom svećeniku koji u iskušenju (susretu s demonskim silama) ne gubi vjeru nego je spreman žrtvovati život. Ustrajnošću u vjeri pobijedi Lucifera i spasi svijet.

Djelo govori o otvorenoj borbi dobra i zla u kojoj dobro pobjeđuje, dakle afirmira se dobro i dobri likovi, a publika emotivno sudjeluje, proživljavajući intenzivno sadržaj i muke glavnih likova te na kraju doživljava katarzu. Time se afirmiraju ne samo pozitivne ljudske osobine ili temeljne vrijednosti društva (vjera, prijateljstvo, osjećaj zajedništva, odgovornost) nego i svijet kao stabilni poredak pod budnim Božjim okom.

Za kraj 20. stoljeća ovo je vrlo netipičan autorski odabir zato što su afirmativni religiozni žanrovi kao što su prikazanja protjerani iz visoke umjetnosti u 20. stoljeću. Takvu jasnu pobjedu dobra i zla u kojoj pobjeđuje dobro danas mogu pokazivati samo niži žanrovi romanse ili rubno kazalište poput amaterskog.

Druga zanimljivost ove drame je da se kao afirmativni religiozni žanr koristi s nekoliko sredstava odmakom od priče, kojima se inače suvremena umjetnost koristi kao sredstvima subverzije i kritike. Npr: teatralizacija (priču izvodi družina Petrice Kerempuha), citiranje drugih djela (Danteov *Pakao* kao svjetonazorska i ikonografska podloga te *Faust*), iz čega proizlazi humor, a često i ironija (od poremećene svečanosti mise do formalnih stvari poput *puce* koja nosi natpise). Ta drama dokazuje da su sva umjetnička sredstva doista tek sredstva koja se mogu koristiti za afirmaciju ili subverziju sadržaja, a da način njihova korištenja ne određuje umjetnost sama (ni žanr, ni one same) nego svjetonazor autora, njegova poetika i poruka koju želi djelom poslati.

Upravo zbog tih neobičnih svojstava ove drame i njezine neuklopljenosti u suvremene trendove ona, iako izvrsno napisana, nije igrana na profesionalnoj sceni. Unatoč tome što je dobila Nagradu Marin Držić 1998., igrana je na radiju 2000. U kazalište je ušla tek 2013. i to preko ruba – kao diplomatska predstava studenata glume na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Kasniji život i uspjeh te studentske predstave pokazuje da je potreba za afirmativnim religioznim žanrovima koji će biti izvedeni na suvremeni način itekako snažna i danas.

³³ Što je istaknula i Zvezdana Timet, navedena u fusnoti br. 32.

OBITELJ IZVOĐAČA U PREDSTAVAMA BOBE JELČIĆA I NATAŠE RAJKOVIĆ

I.

Off-pregledom hrvatske kazališne scene, a posebno njezine redateljske komponente, u prvoj polovici devedesetih godina Goran Sergej Pristaš analizira korijenje i pravac rasta novostasale nezavisne kazališne produkcije čiji se predvodnici zbog nemogućnosti razvoja radikalnijega pristupa kazalištu, nedostatka formalne edukacije, nezadovoljstva proizvodnim okolnostima u repertoarnim kazalištima ili ograničenja vlastitih kreativnih pozicija sve češće pomiču *od centra do margine*. Ime Bobe Jelčića, međutim, spominje među onima čiji projekti nisu *u potpunosti uspjeli* (primjer je predstava *Wojzeck* ostvarena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu 1995.), iako je, sluti Pristaš, njihov *potencijal trenutno možda najvažniji u hrvatskom kazalištu* (Pristaš 1996: 61), što implicira i ocjenu kreativnoga uloga dramaturginje spomenutoga ostvarenja – Nataše Rajković. Dvoje umjetnika koji od 1993. do 2013. godine većinu dramskih i skupno osmišljenih kazališnih projekata realiziraju zajednički od druge će polovice dekade potvrditi Pristaševu slutnju nagradama učvršćenim obrtanjem *trenda*, odnosno dovođenjem marginalizirane metodologije (skupno osmišljenoga kazališta), izvedbe (neglume i jednostavne glume), izvođača (izvaninstitucionalnih suradnika), tematike (nespektakularne svakodnevice) iz prostorno izmještenoga Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu (gdje će 1997. ostvariti prvi skupno osmišljeni projekt *Promatranja*) u estetski izmješteni Teatar &TD (gdje će 1998. i 1999. ostvariti predstave *Usporavanja* i *Nesigurna priča*), a potom dalje na repertoare većih kazališnih kuća (poput Zagrebačkoga kazališta mladih, gdje su 2006. godine ostvarili uspješnicu *S druge strane*, koja je do danas obišla tridesetak europskih festivala) i festivala (poput Dubrovačkih ljetnih igara, gdje su s projektom *Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje*¹ 2003. godine osvojili nagradu Orlando). Istovremeno i sami će se autori vezati trajnim institucionalnim sponama – Jelčić docenta na Odsjeku glume zagrebačke Akademije dramske umjetnosti, a Rajković voditeljice programa Kulture promjene u zagrebačkome Studentskom centru. Devedesetih rašireni produkcijski

¹ U nastavku teksta ovu će predstavu navoditi kao *Radionica*...

i ideološki nonkonformizam među kazališnim redateljima koji dominiraju glumištem² zamijenit će – u njihovu slučaju – uporna i održiva transformacija različitih institucija koja će se učestalo percipirati kao inovativni razvoj kanonskih mjesta hrvatskoga glumišta. Redatelj Božidar Viočić, primjerice, u razgovoru s teatrologom Marinom Blaževićem 2001. godine izdvaja Jelčića kao jedinoga od mlađih redatelja koji je *problem režiranja glume* riješio na Gavellinu tragu. Naime, i praktičar takozvane *tonske metode* je *sličnom vrstom improvizacija pokušavao studente prve godine glume osvijestiti u procesu razgraničavanja privatnosti od uloge*, premda nije došao na Jelčićevu logičnu ideju da */.../ uključi literarnog suradnika / dramaturga koji bi osobne iskaze glumaca literarno-dramaturški uobličio i osmislio* (Viočić 2008: 76-77).³ Teatrolog Hrvoje Ivanković u njihovu djelovanju na Dubrovačkim ljetnim igrama 2003. godine prepoznaje novo poglavlje festivalskoga odnosa prema izvedbenome prostoru, pa nakon prvobitno vladajućega načela adekvacije, Gavellinih *nevidljivih* prostornih intervencija, Spaićeve sinkronije između interpretacije teksta i života grada te Parove neoavangardne ambijentalnosti koja još uvijek proizlazi iz dovršene drame, prostor postaje taj koji *proizvodi sudbine*, što ga čini *nukleusom igre i ispreplitanja fikcije i stvarnosti* (Ivanković 2003: 8-9). Ovim se primjerima može pridružiti i produkcijska revitalizacija kulturne proizvodnje Studentskoga centra u Zagrebu pod vodstvom Nataše Rajković, koja je na tragu nekadašnjih propulzivnih kulturnih programa, primjerice Galerije SC i Muzičkoga salona, ali i dosljedno vlastitoj kazališnoj estetici, u svega desetak godina djelovanja pomogla uspostaviti protočni i inkluzivni produkcijski sustav koji, među ostalim, ne diskriminira suradnike na temelju institucionalne pozadine, zainteresiranima omogućuje kontinuirano i brzo povezivanje te potiče kreativno korištenje postojećih resursa. U sadržajnom smislu, međutim, zanimljivo je kako opisano dinamično integriranje otkrivenoga u baštinjeno Jelčić i Rajković najčešće ostvaruju sidrenjem eksperimentalnih postupaka u *sigurnu luku* još jedne od temeljnih tradicionalnih vrijednosti – metaforičke izvođačke i doslovne fikcionalne obitelji. Iako se kao tema javlja i u ranim dramskim predstavama na kojima surađuju (npr. u već spomenutome *Woyzecku* prema tekstu Georga Büchnera), čini se da obrisi obitelji posebno prijanjaju uz specifični kreativni proces koji razvijaju od kraja 1990-ih godina, pa ču upravo tome razdoblju i načinu njihova rada posvetiti ostatak teksta.

² Teatrologinja Ana Lederer u 1990-im godinama detektira krizu redateljske profesije, a kao njezine simptome, među ostalim, navodi primjere redatelja koji su zauzeli *redateljski prostor onkraj estetskih kriterija* (Lederer 2004: 92), koristili intendantsku poziciju kao pokriće za ostvarenje radnoga kontinuiteta, *politikom i estradom uništili /.../ vlastitu redateljsku supstanciju* (Lederer 2004: 93), kao i oni koji su političku moć koristili za postavljanje vlastite estetike *kao vrh baze i kriterij glavne struje* (Lederer 2004: 94).

³ Viočićevu interpretaciju Jelčić i Rajković ipak smatraju pretjeranim pojednostavnjenjem nekih podudarnosti između njihova i Gavellinog rada te izdvajaju nekoliko površno ili pogrešno viđenih elemenata: odnos između glumčeva iskaza i teksta predstave koji je daleko složeniji, zanemareno pitanje osobnoga govora i demistifikacije pisanoga teksta, neprihvatljivost svakodnevnih sadržaja za redatelja s klasičnim obrazovanjem poput Gavelle, nepodudarnost teorije i prakse (Blažević 2007: 243-244).

II.

Slijedom autoanalize Nataše Rajković proces skupnoga osmišljavanja ovoga koredateljškoga para otvara otpor prema poetičkim dominantama kazališta s početka 1990-ih: *neuvjerljivosti izvedbe*, predvidivoj *linearnoj dramaturgiji* i *pretencioznosti suvremenih tema* (Rajković 2013: 46), koje pregledom estetski neinventivnih i politički oportunih ostvarenja niza tada utjecajnih redatelja potvrđuju i glavnostrujaška stručna analiza npr. Ane Lederer (Lederer 2004: 88-99) i frakcijske opservacije npr. Marina Blaževića (Blažević 1999: 40-44). Stoga Jelčić i Rajković razvijaju vlastitu metodologiju temeljenu na kvaliteti koju nazivaju *autentičnost*, a odnosi se kako na *pronađeni* materijal predstave (koji se razvija iz razgovora i improvizacija), tako i na dugotrajni stvaralački proces (koji se prilagođava izvođačima, zbog čega likovi simbolično dobivaju njihova imena) (Rogošić 2014: 412-431). Skupina suradnika – njihovi glasovi, tijela, raspoloženja, navike, interesi i odnosi – postaje izvedbena sirovina manje ili više obrađena do razine koja zahvaća veći izvedbeni raspon na skali matričnosti, pa impresionira navodnom *običnošću*, *prirodnošću*, *toplinom*, *iskrenošću*, odnosno nešto novijom paletom izvedbenih konvencija. Složeni kreativni proces, dakle, potvrdu pronalazi na pozornici, gdje izvođač, kako primjećuje Blažević, može održavati ravnotežu među čak trima ulogama: *ulozi predstavljanja sebe kao glumca /.../, ulozi predstavljanja lika /.../ i implicitnoj ulozi distanciranog samopromatrača /.../ sebe kao glumca i sebe kao lika* (Blažević 2000: 46), a kao rezultat specifične višemjesečne interakcije, lista suradnika Nataše Rajković i Bobe Jelčića srasta u izvedbenu zajednicu ojačanu svojom dokumentarno-fikcionalnom refleksijom u predstavi (Rogošić 2012b: 139 -155). U potrazi za adekvatnim scenskim modelom u koji bi se mogle ugnijezditi takve unaprijed nepredvidive i kompleksne varijante zajedništva, slika obitelji pruža im fleksibilnost naizmjenično korištenih simboličkih i realnih vrijednosti kojima opisuje vlastite granice i identitet. Fluidnost toga koncepta vidljiva je već prilikom pokušaja njegove definicije, pa čak i opisa, jer se obitelj u modernoj varijanti nastaloj u 18. stoljeću obično temelji na određenim biološkim, ekonomskim i pravnim temeljima, odnosno vezuje se uz brak, roditeljstvo i suživot, o čemu svjedoči i etimološki uvid u istoznačnice riječi *obitelj*, koja *dolazi od glagola obitavati, stanovati, dakle označava grupu sa permanentnim staništem, i porodica*, koja *jasno implicira grupu koja nastaje rađanjem*, odnosno krvno srodstvo (Milić 2007: 41). Od kraja 20. stoljeća, međutim, javlja se niz novih životnih oblika (poput nevjenčanih parova, obitelji bez djece ili supružnika koji putuju na posao i samo vikende provode zajedno) koji ne uključuju nužno nijednu od najčešće spominjanih odrednica obitelji, dok se pojam istovremeno počinje preklapati sa sličnim domenama poput kućanstva i doma. Štoviše, s obzirom na recentne društvene promjene, postavlja se pitanje konzervativnosti, pa i iskoristivosti pojma obitelji te mu se pronalaze manje ograničavajuće primjene, primjerice u svojstvu pridjeva, odnosno kvalitete koja se pridružuje nekoj pojavi (npr. obiteljske obaveze), a ne imenice, odnosno pojave same (Morgan 1996: 186 -187). Uz opisanu rastezljivost, obitelj i uobičajenim dobnim rasponom od više generacija odgovara suradničkim skupinama Jelčića i Rajković koje nerijetko uključuju raznodobne naturšćike (od beba do staraca), a po svojoj sveprisutnosti (s *obiteljskim situacijama* se kroz osobno iskustvo

može povezati većina gledatelja) omogućuje i širenje scenskih spona prema gledalištu. Nadalje, na izvedbenoj razini skokove od utjelovljenja drugoga prema predstavljanju sebe, a povremeno prema još ranjivijemu nematриčnome bivanju na sceni idealno je rasvijetliti upravo unutar obiteljskoga doma koji se obično vezuje uz privatnost i intimnost, odnosno zakulisje gofmanovske pozornice⁴. U obiteljskome okruženju najčešće se omogućava priprema ili dopušta odmor od pažljivo konstruiranoga predstavljanja u javnosti, gdje se očekuje izvrsnost, no i ono može biti podijeljeno u niz *pretapajućih proscenija i zakulisja* s jasnim granicama npr. između dnevne i spavaće sobe ili kuhinje (Morgan 1996: 118-119) i dinamikom koja predstavlja odgovarajuću prostornu analogiju glumačkim amplitudama. Konačno, obiteljske situacije omogućavaju ravnotežu naizgled neatraktivnoga sadržaja (npr. organizacije vremena i prostora u obiteljskome stanu) i odnosa među članovima obitelji koji obično odjekuju velikim emocionalnim intenzitetom izgrađenim tijekom zajedničkoga života te se kroz njih izuzetno lako uočava iznenađujuća svakodnevna važnost stvari i situacija koje su atomatiziranim užurbanim pogledima nevidljive.

Toliko raznolika da bi se o njoj trebalo razmišljati u množini (Milić 2007: 39), obitelj već od predstave *Promatranja* ulazi u skupno osmišljene projekte Nataše Rajković i Bobe Jelčića kao motiv koji se postupno razvija u stalni tematski kalup kojim će umjetnički par oblikovati i zajednički film *Ono sve što znaš o meni*, 2005. i koji se nadalje javlja u Jelčićevim samostalnim redateljskim ostvarenjima *Galeb*, 2013. i *K'o rukom odneseno*, 2014. te u njegovu filmu *Obrana i zaštita*, 2013. Uz očekivane obiteljske veze temeljene na krvnome srodstvu (npr. majke Ane i djece Katarine, Dražena i Tvrka u trilogiji *Usporavanja*, *Nesigurna priča*, *Ono sve što znaš o meni*) i društveno-pravnim normama (među supružnicima i osobama u tazbinskome srodstvu iz *Izloga*, 2010.) predstave im nerijetko afirmiraju i različite oblike sekundarnoga zajedništva, odnosno proširene ili metaforički shvaćene obitelji definirane mjestom – poput žitelja staračkoga doma *Domus Christi (Radionica...)* i dobnom skupinom – poput grupe dubrovačke djece koja dijele igru i probleme u istome dijelu grada (*Radionica...*), ili mrežu širih društvenih odnosa koji se dalje pružaju iz centralno postavljenih obiteljskih spona – poput skupine trešnjevačkih susjeda kao pozadine obiteljske *drame (Izlog)*. Niz tu ne zastaje jer se slijedom preplitanja više fikcionalnih razina predstave i izvedbenih razina glume zamišljene obiteljske zajednice nadalje udvajaju u na sceni prikazanoj zajednici likova Glumaca⁵ koji, primjerice, predstavu *Nesigurna priča* otpočinju žestokom metateatralnom diskusijom, kao i zajednici glumaca čija privatna tijela, vještine, emocije, iskustva i imena proviruju između razina raslojene izvedbe. Preduvjet je to pojave posebne vrste hibrida u kojemu se obiteljska slika lomi preko *uljeza iz druge realnosti* i ponovo uspostavlja primjenom dvostrukih kriterija srodnosti, odnosno širenjem obitelji i po horizontali zamišljenoga svijeta i po okomici

⁴ Analizirajući kako se predstavljamo u svakodnevici, sociolog Erving Goffman zonom naziva *bilo koje mesto koje je zbog postavljenih barijera do izvesnih granica nedostupno za opažanje* (Goffman 2000: 114) te razlikuje prednju i pozadinsku zonu, odnosno proscenij i zakulisje. Zakulisje u odnosu na dati nastup opisuje kao *mesto za koje je uobičajeno da se na njemu utisak koji nastup neguje svesno negira* (Goffman 2000: 120).

⁵ Kad je u pitanju glumac kao lik, u nastavku teksta pisat ću ga velikim slovom kako bi se pojam razlikovao od glumca kao kreativne funkcije u kazališnoj skupini.

glumčeva približavanja tome svijetu. Tako fikcionalne obiteljske scene nerijetko *opsjedaju* likovi Glumaca pozivajući se na specifičnu vrstu kazališne intertekstualnosti koja se, prema teatrologu Marvinu Carlsonu, slijedom djelovanja pamćenja javlja u recepciji. Gledateljevo *prepoznavanje, ne sličnosti /.../ nego identičnosti* (Carlson 2004: 7) predstavljenoga sadržaja – u ovom slučaju glumaca koji su gledateljima poznati kao javne osobe ili iz drugih predstava – Jelčić i Rajković vraćaju na pozornicu kao dio sadržaja kazališne predstave. Stalno prisutni likovi Glumaca kontroliraju razvoj obiteljskih odnosa (npr. u predstavi *S druge strane* tijekom rasprave sina Kreše i majke Ksenije Glumac Krešo provjerava pripada li izrečena tvrdnja Glumice Ksenije izgovorenome ili unutarnjem dijalogu) ili ga osvještavaju (npr. u *Nesigurnoj priči* Glumci Tvrtko i Dražen Glumici Nataši ukazuju na tjelesnu nelagodu koju je pokazala u razgovoru majke Ane i Tvrtkove djevojke Nataše), ali i uzmiču pred njihovim opresivnim karakteristikama odustajući od utjelovljenja (npr. u *S druge strane* Glumica Ksenija ograđuje se od ponašanja lika Ksenije tvrdeći kako *tu ženu uopće ne poznaje*). I samo se opsjedanje ponekad uvišestručuje, kao u slučaju *Nesigurne priče* kao nastavka / naličja *Usporavanja* gdje se pojavljuju glumci, Glumci i fikcionalni likovi priče poznati iz prethodne predstave. Obitelj, dakle, kako je vide Bobo Jelčić i Nataša Rajković, uvijek ima sjenu (ponekad i dvostruku) te se i doslovno prikazuje kao kaleidoskopski socijalni fenomen čije su različite (biološke, organizacijske, emocionalne i druge) slike ne samo drugačije iz perspektive svakoga od njezinih članova, susjeda ili prolaznika, nego i slijedom Brechtova *ne-nego postupka*⁶ koji se ovdje širi scenom, upisane u onu koja je prikazana.

III.

Na tragu suvremene suzdržanosti oko uspostavljanja novih mogućnosti kreativnoga zajedništva nakon kraha neoavangardnih izvedbenih kolektiva Jelčić i Rajković odustaju od ma kako rahloga i protočnoga zajedničkoga nazivnika ili grupe koja bi zajednički krenula u ispitivanje njoj pristajućih identiteta te su ujedinjeni samo u nastojanju da realiziraju radikalnu demokratičnost okupljanja / stvaranja po onom principu koji sintagmi pridružuju teoretičari E. Laclau i Ch. Mouffe (Laclau i Mouffe, 2001.). Kreativno suočavanje suautora u službi filtriranja ponuđenih ideja počinje već u odnosu između redatelja i dramaturginje, kao dopunjavanje prakse redateljsko-dramaturških rasprava s ciljem brušenja eksperimentalnih vizija, koju su krajem 18. i početkom 19. stoljeća u weimarskom kraljevskom kazalištu uspostavili J. W. Goethe i F. Schiller (Turner i Behrndt 2008: 23-24). Slijedom redefiniranja opsega kreativnih funkcija u okviru polja skupnoga osmišljavanja predstave Rajković svome kreativnome identitetu isprva daje karakter kazalištu *izvanjskoga oka* (nužnoga za strukturiranje stvorenoga materijala) te za rad na ranim predstavama s Jelčićem tvrdi (*m*) *oja struka bitna je njegovoj zato što se od nje odmiče. Kazalište nije moj život, ja kazalište ne obožavam. Moja prednost u kazališnom radu je moja distanca od kazališta.* (Rajković u

⁶ Teoretičar i praktičar epskoga kazališta Bertolt Brecht *ne-nego postupak* sugerira glumcu kao jedan od načina postizanja efekta začudnosti. *To znači da on glumi tako da se što jasnije vidi alternativa, tako da njegova gluma daje da se naslute još i druge mogućnosti, a prikazuje samo jednu od mogućih varijanata.* (Brecht 1979: 130).

Blažević 1998: 26). Antagoniziranu dvojnost Jelčić i Rajković, međutim, zadržavaju i nakon preraspoređivanja i izjednačavanja svojih uloga temeljeći je na osobnim razlikama, što rezultira zahvaćanjem širega spektra ideja i njihovom krajnjom održivošću jer *ono što čovjek ne može sam, uvijek može s nekim tko je na nekoj suprotnoj strani* (Jelčić u Rogošić 2012c). Umnažajući *uvježbani* princip kreativnoga povezivanja kroz supostavljanje različitosti, redatelji suradnju nude izvođačima s kojima nužno dijele jedino konsenzus oko autorskoga pristupa radu i prvenstva totaliteta umjetničkoga djela pred njegovim pojedinačnim elementima, poput osobnih preferencija ili zanimljivoga materijala koji se ne može uklopiti u cjelinu. No u radu s grupama suautora različitih razina izvedbene spreme (npr. glumaca, studenata glume, kazališnih amatera, naturščika) prvobitni konflikt raslojava se u svojevrsno kumulativno suočavanje. Prvi stadij predstavlja rad s pojedinačnim izvođačima koji zbog individualizacije pristupa, za razliku od redateljā, nemaju uvid u cjelinu materijala u svakom trenutku, što omogućuje drugu razinu susreta – postupno grupiranje glumaca kroz provociranje improviziranih situacija iz djelomično profiliranih likova, pri čemu (slijedom prethodnoga dogovora) izvođači ponekad nisu ni svjesni da se radi o konstruiranim okolnostima. Prema tvrdnjama Nataše Rajković, pri suočavanju različitih osobnosti i mišljenja vrlo često je riječ o kreiranju radikalnih i konfliktnih situacija koje se neće nužno koristiti u predstavi, ali izvođačima predstavljaju *vježbu iznenađenja* s ciljem izbjegavanja automatizma izvedbe na pozornici i reagiranja na neposredno stanje i djelovanje izvođača-partnera iz kojega i proizlazi materijal predstave. U okviru njihove estetike takvo *slušanje je u konačnici jednako važno, ako ne i važnije od govorenja jer oprirođuje izvedbu* (Rajković 2013: 48). Stoga *ja dam jednom podatak, Bobo drugom, da oni međusobno ne znaju zadatke i onda se konfrontiraju i između njih se nešto dogodi. /.../ nije im ugodna situacija jer ih izaziva na nekakav šok, ali taj šok zapravo /.../ tijelo zapamti.* (Rajković u Rogošić 2012a). Postupak rezultira formiranjem kreativne zajednice izvođača podcrtanih različitosti što će je preuzeti likovi Glumaca. Tako već spomenuta uvodna scena *Nesigurne priče* donosi raspravu petero Glumaca o mogućnostima i uvjetima započinjanja predstave kao i o značenju *početka* uopće, pri čemu raskorak u ponuđenim stavovima (početak je odluka, za početak je bitna svijest o početku, važno je pitanje unutarnjega i vanjskog poticaja ili pitanje doživljaja početka) *umalo* završava odustajanjem od predstave. Heterogena priroda glumačke zajednice kao metateatralne refleksije fiktionalne scenske *obitelji* omogućuje transfer dvaju klasičnih dramskih elemenata – dramskoga konflikta i dramske napetosti – s teatralne na metateatralnu razinu uz odgovarajuću prilagodbu preduvjeta njihova pojavljivanja i daljnjega razvoja. Napetost proizlazi ne samo iz *djelomične informiranosti likova i / ili recipijenata o narednim sekvencama radnje* (Pfister 1998: 157) nego i iz brehtijanskoga dokidanja četvrtoga zida putem neskrivenoga izvođenja za publiku koje daje vjerodostojnost uobičajenim parametrima intenziteta napetosti (Pfister 1998: 158 -161) poput identifikacije s likom Glumca kojega kolege ne razumiju ili rizika otkazivanja eksperimentalne produkcije. Klasični sukob likova, pak, koji se zrcali u obratima u radnji i manifestira se kroz njih ovdje prerasta u dijalektičku izgradnju predstave koja, ovisno o scenskoj prisutnosti likova Glumaca, može zahvatiti pojedine scene ili cjelinu. U slučaju *Nesigurne priče* uvodna rasprava glumaca rezultira

izgradnjom cirkularne vremenske dramaturgije predstave (nekoliko se puta ponavlja prikaz istih desetak-petnaestak minuta u obiteljskome stanu nakon ručka) i izmjenjive prostorne dramaturgije predstave (pozornica u svakoj od scena predstavlja drugu prostoriju stana s drugim akterima). Pri tome se *pokazivanje pokazivanja* svaki put odvija iz perspektive onih Glumaca koji utjelovljuju likove u pojedinoj sceni, što je i naglašeno njihovim kontinuiranim pojedinačnim dopunjavanjem sheme čitave predstave na pozadinskome zidu u obliku kredom nacrtanoga tlocrta stana.

Iskorak iz fikcije kojim se i gledatelja vodi kroz svojevrsnu *vježbu iznenađenja* ponekad proizlazi upravo iz prikazanih fikcionalnih obiteljskih odnosa ili se razvija kao njihovo naličje. Rastuća agresija svatova u *Izlogu* postupno se okreće prema publici koju se povicima i lupanjem o staklo pokušava otjerati iz *njihovoga prostora*. Predstava *S druge strane* o majci uhvaćenoj u začarani krug apatije i autodestruktivnih misli gradi se oko pitanja *Je li moguće u kazalištu, u mediju jakih i tradicionalnih konvencija prema kojima svi očekuju da je sve pripremljeno, glumljeno, režirano i čvrsto strukturirano, izazvati u publici istinsku nevjericu, spontani trzaj, iznenađenje?* (Rajković 2013: 48), pa uključuje provokacije poput neočekivanoga pada reflektora na scenu i nagloga trzaja stolca koji nitko ne dodiruje. Naime, među članovima neuniformirane fikcionalne obitelji koja se kreira u neraspletivome klupku slojeva različite razine zbiljnosti / fikcionalnosti (gotovo očekivano) razvija se ne samo strukturirani dramski sukob koji traži (premda nužno ne nalazi) svoj rasplet, nego kroz njihove odnose nerijetko raste i konvencionalno pojmljena dramatičnost – napetost, uzbuđenje i neizvjesnost. *S druge strane*, između ostaloga, izlaže problematični odnos majke i sina ispod čije otuđenosti vrije iritacija onim drugim, jedan od prizora *Radionice...* okupira slika nesretnoga braka u kojemu dominiraju nasilje, ljubomora i žrtvovanje, a u *Izlogu* raste nervoza oko okupljanja svatova na trešnjavačkome križanju koja je možebitno potaknuta i nacionalnim pitanjem nastupajućega braka između Hrvatice i Srbina. Jelčić i Rajković ipak slijede svoga važnog učitelja Bertolta Brechta,⁷ pa nikada ne dopuštaju da dojmjljiva fikcija nadvlada metateatralni mehanizam i reducira elastičnost recepcije njihovih predstava. Stoga se prikazani obiteljski sukobi obično održavaju efemernima (npr. na razini majčina prigovarjanja djeci jer nisu promijenila papir u WC-u u *Usporavanjima*), omekšavaju humorom (npr. Nataše koja u *Nesigurnoj priči* zapanjenome mladiću Tvrtku objavljuje neplaniranu trudnoću, ali potom priznaje da je u pitanju samo šala) ili jednostavno prestaju prikazivati (npr. odlukom Glumice Ksenije da napusti svoj lik iz *S druge strane*). U suprotnom (*bilo bi to previše tragično!*, kaže Bobo Jelčić, *Nastala bi drama*. (Jelčić u Blažević 1998: 26)

⁷ Nataša Rajković ističe kako se teorijski poziva jedino na Brechta (Rajković u Rogošić 2012a).

IV.

Programska knjižica *Usporavanja* o temi predstave kaže sljedeće: *Priča na kraju samu sebe nenametljivo ispriča, ostavljajući pritom prostor atmosferi, koju se ionako najčešće pamti. Pa, ako se predstava ipak treba tematski odrediti, neka tema bude atmosfera.* (URL: <http://itd.sczg.hr/events/Usporavanja/>). I fikcionalnim i realnim obiteljima potreban je kontekst koji ih prije svega čini vidljivima i koji se u predstavama Bobe Jelčića i Nataše Rajković najvećim dijelom performativno razvija iz interakcije likova, ali ga uvelike podržavaju njihova rješenja *prostorne dramaturgije*. Scenskim mjestom nastoje sugerirati posebnosti pojedinoga obiteljskoga okruženja ili mijene u međuosobnim odnosima, pa obitelji očekivano smještaju u interijere i privatne prostore poput kuhinje, dnevnoga boravka ili blagovaonica koji su – kao mjesta svakodnevnice interakcije – i *kontejneri* i odrazi skupnoga identiteta. Uz njih se najčešće povezuju osjećaji *topline*, intime, utjehe i sigurnosti funkcionalnih obitelji (npr. korištenjem toplih boja, tepiha i hrane u *Usporavanjima*), a nešto rjeđe osjećaji tjeskobe, hladnoće, usamljenosti ili straha nefunkcionalnih (npr. upotrebom agresivnoga bijelog svjetla ili prazninom prostora u *Promatranjima* ili *S druge strane*). Eksterijeri i javni prostori, pak, i ovdje ostaju *izvor nereda i kontaminacije* koji okupiraju *siromašni, bolesni ili beskućnici* (Sibley u Atkinson et al 2008: 207-208), prljava, zaboravljena, stresna i nesigurna okruženja poput *siromašnoga i oronuloga Dubrovnika* gdje gledatelji *Radionice... pronalaze stare i nemoćne, /.../ djecu koja – lišena minimuma suvremenih urbanih standarda – već sanjaju kako će otići u Zagreb, /.../ parove koji žive na rubu socijale i u vječitom sukobu koji to stanje potencira, /.../ čudake, usamljenike, marginalce* (Ivanković 2003: 10). Jelčić i Rajković, međutim, pronalaze način da i u negostoljubivome okružju održe čvrste obiteljske veze. Vlažni hladni krov varaždinskoga Hrvatskoga narodno kazalište postaje mjesto zagrljaja muškarca i žene kojim završava dugo gledateljsko lutanje zgradom tijekom *Promatranja*, prazna scena *Nesigurne priče* idealna je za *projekciju* zaključne sretne obiteljske fotografije, *Radionica...* gospođu Maru koja živi sama na dubrovačkome Mrtvom zvonu seli u okružje *obitelji* staračkoga doma, dok *Izlog* unezvijerene svatove polako okuplja na ulici i sa zajedničkom pjesmom uvodi u obećani prostor.

U razgovoru sa studentima komparativne književnosti o predstavi *K'o rukom odneseno* u zimu 2014. godine Bobo Jelčić izjavio je kako se model obitelji kao okvir njegovih samostalnih predstava i predstava koje je napravio s Natašom Rajković uvijek javljao slučajno ili je bio predodređen predloškom koji je inspirirao predstavu. No kroz strukturne, procesne i tematske analogije, od kojih sam neke pokušala pokazati u ovome radu, s njihovim se radom prepleo do neodvojivosti. U ranoj fazi omogućio im je tihi revolt protiv dominantne scenske grandioznosti u glumačkome izričaju koja je u ratnome periodu bila ojačana i velikim prohrvatskim temama, dok je kasnijemu radu osigurao vječnu metodološku *nesigurnost*, savitljivost i rizičnost. Zbog toga je teško zaključiti na koju se od nekoliko scenskih zajednica

odnosi opis predstave *Usporavanja* koji je 2008. godine ponudila teatrologinja Mani Gotovac: *u predstavi nema priče. Ona počinje i onda se istopi, nestaje. Pa ipak, iz tih fragmenata uspijeva se na kraju proniknuti u život jedne obitelji* (Gotovac 2009: 247).

ARHIVSKI VIDEO I FILMSKI MATERIJAL

Promatranja, red. Bobo Jelčić i Nataša Rajković, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, premijera: 17. travnja 1997.

Usporavanja, red. Bobo Jelčić i Nataša Rajković, Teatar &TD, premijera: 17. siječnja 1998.

Nesigurna priča, red. Bobo Jelčić i Nataša Rajković, Teatar &TD, premijera: 24. veljače 1999.

Ono sve što znaš o meni, red. Bobo Jelčić i Nataša Rajković, Hrvatska televizija, 2005.

S druge strane, red. Bobo Jelčić i Nataša Rajković, Zagrebačko kazalište mladih, premijera: 21. lipnja 2006.

Izlog, red. Bobo Jelčić i Nataša Rajković, Zagrebačko kazalište mladih, premijera: 8. lipnja 2010.

Galeb, red. Bobo Jelčić, Zagrebačko kazalište mladih, premijera: 26. siječnja 2013.

LITERATURA

Atkinson, D., Jackson, P., Sibley, D., Washbourne, N. *Kulturna geografija*, Disput, Zagreb 2008.

Blažević, Marin, *Promatranja. Usporavanja. Razgovor s Natašom Rajković i Bobom Jelčićem*, "Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti", 8, Zagreb 1998., str. 24-28.

Blažević, Marin, *Kako početi? Možda prekoračiti!*, "Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti", 12 / 13, Zagreb 1999., str. 24-29.

Blažević, Marin, *Pomaci – odmaci – uzmaci. O hrvatskom kazalištu na izmaku devedesetih: 1. dio*, "Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti", 12-13, Zagreb 1999., str. 40-45.

Blažević, Marin, *Pomaci – odmaci – uzmaci. O hrvatskom kazalištu na izmaku devedesetih: 2. dio*, "Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti", 17-18, Zagreb 2000., str. 40-49.

Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 2*, CDU, Zagreb 2007.

Brecht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd 1979.

Carlson, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004.

Goffman, Erving, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Geopoetika, Beograd 2000.

- Gotovac, Mani, *Nesigurne priče*. U: *Krežini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2009., str. 245-251.
- Ivanković, Hrvoje, *Kazališna tura po zasjenjenim dijelovima grada*, "Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost", 15-16, Zagreb 2003., str. 8-15.
- Laclau, Ernesto i Mouffe, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy*, Verso, New York 2001.
- Lederer, Ana, *Vrijeme osobne povijesti*, Naklada Ljevak, Zagreb 2004
- Milić, Anđelka, *Sociologija porodice. Kritika i izazovi*, Čigoja štampa, Beograd 2007.
- Morgan, David H. J., *Family Connections. An Introduction to Family Studies*, Polity Press, Cambridge 1996
- Pfister, Manfred, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1998
- Pristaš, Goran Sergej, *Od centra do margine*, "Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti", 3, Zagreb 1996., str. 58-61.
- Rajković, Nataša, *Zavodljivost teatra*, "Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost", 53-54, Zagreb 2013., str. 46-49.
- Rogošić, Višnja. 2012. "Razgovor s Natašom Rajković". 2. veljače. Neobjavljeno (a)
- Rogošić, Višnja, *Prema nezamjenjivosti: od autentičnoga materijala predstave do nultoga receptivnog tijela kroz Izlog Bobe Jelčića i Nataše Rajković*, "Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku" 49:2, Zagreb 2012., str. 139-155. (b)
- Rogošić, Višnja. 2012. "Razgovor s Bobom Jelčićem". 23. veljače. Neobjavljeno (c)
- Rogošić, Višnja, *Skupno osmišljavanje u dramskome kazalištu: Galeb ansambla Zagrebačkoga kazališta mladih, Bobe Jelčića i Antona Pavloviča Čehova*. U: *Dani Hvarškoga kazališta. Četiri desetljeća Dana Hvarškoga kazališta – dosezi i propusti u istraživanju hrvatske književnosti i hrvatskoga kazališta*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split. Zagreb – Split 2014., str. 412-431.
- Turner, Cathy i Bernhdt, Synne K., *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire i New York 2008.
- URL: <http://itd.sczgj.hr/events/Usporavanja/> (posjećeno 16. svibnja 2015.)
- Violić, Božidar, *Isprika. Ogledi i pamćenja*, Naklada Ljevak, Zagreb 2008.

KOMPLEKS OBITELJI U REDATELJSKOME OPUSU OLIVERA FRLJIĆA

Slovo uvodno ili obitelj u europskoj drami i kazalištu

Povijest i sudbina roda upisane su u sam čin rođenja europske drame i kazališta koji se dogodio u 5. stoljeću pr. K. u drevnoj Heladi. Jedina sačuvana tragična trilogija od mnogih stvorenih tijekom višestoljetnih Dionizijevih natjecanja u Ateni jest Eshilova *Orestija*. U toj jedinosti sačuvanoj organskoj trilogiji rodonačelnik starogrčke tragedije u dramskome obliku pripovijeda završnu epizodu roda Atrida iz grada Arga, na Peloponezu. Sam Peloponez nosi ime po Tantalovu sinu Pelopu, začetniku roda Pelopida, koji je svoju kraljevsku vladavinu započeo ubojstvom. Od njega preko sina mu Atreja nastade rod Atrida. A u mitsku strukturu ugrađen je najprije arhetip prokletstva roda prema kojemu potomci ispaštaju za grijeh predaka, potom i drugi, prvome jednakopravan, u kojemu je kraljevska vlast u pravilu stečena zločinom.

Na razini fabule *Orestija* se ukazuje kao slijed samih, kauzalno povezanih, nesreća. Pa kad, dva i po tisućljeća kasnije, veliki Tolstoj u glasovitome početku romana *Ana Karenjina* ustvrdi da su sve sretne obitelji sretne na jednak način, a da su sve nesretne nesretne na drukčiji način, samo je potvrdio ono što su znali i djelom pokazali helenski tragični pjesnici. Spoznali su iznimnost i veličinu pojave čovjeka u svijetu:

Mnogo je silno, al' ništa / Nije od čovjeka silnije

zbori Zbor u Sofoklovoj *Antigoni* te u sugestivnome nizu nabraja znanja i vještine kojima čovjek kroti prirodu, a onda ipak na kraju izriče relativnost moralnoga ponašanja, čime od istoga tog čovjeka u društvo ulazi zlo:

Vještinu ima, na zlo sad, / Sad opet k dobru naginje.

Upravo iz toga zloga dijela ljudske naravi, što kulminira u zločinu prema drugome zbog pohlepe, vlastoljublja i požude, proizlazi neizbježiva kob usuda, kako pojedinca tako i ljudskoga roda, koju pjesnici nazvaše tragičnom krivnjom (*hamartía*). Premda postavljena

kao pozadina prema velikim svjetskim povijesnim zbivanjima, među kojima apsolutno glavnu ulogu ima trajno prisutan rat (stoga ga Herodot i nazva *majkom svih stvari*), istinska tragična pozornica čovjekove sudbine spuštena je u obitelj. U Homerovu svijetu heroja i bogova u *Ilijadi*, doduše, malo mjesta ostaje za intimu obiteljskoga doma, ali je u *Odiseji* glavni pokretač radnje čežnja za povratkom domu i obitelji. Ona je toliko jaka da svladava sve prepreke, ne samo ljudske nego i božanske, na tome putovanju koje traje, baš kao i Trojanski rat, cijelo desetljeće.

Rečeno je da su tragični pjesnici, uza svu svoju veličinu, samo pokupili mrvice s bogata Homerova stola, što je djelomice točno. Homer je, naime, kao zaglavni kamen narativne konstrukcije uveo minuciozan prikaz obiteljskoga, odnosno rodnoga stabla. U klasičnome obrascu epskoga narativa, junaci jedan drugome uoči boja do najmanjih detalja ispričaju povijest svoga roda. U epu je obitelj, kao i sve ostalo, stamena nepromjenjiva kategorija u kojoj ne može biti pojedinačnoga narušavanja sklada. Kad se tu nešto ruši, ruši se cijeli etnos. Iz trojanske se apokalipse ipak izbavi Eneja sa šačicom Trojanaca noseći na plećima staroga oca i vodeći sa sobom ženu i sina Jula, od kojega će izrasti vladarska rimska loza Julijevaca, a što je opjevao Vergilije u *Eneidi*. Nasuprot epu koji u propasti roda vazda iznađe novi početak, tragedija u neumoljivome slijedu prati konačnu propast roda, što je osobito dosljedno izvedeno u Sofokla i, potom, u Euripida, koji tragijsku uzvišenost već spušta u ljudsku, obiteljsku, dramu.

Uzoran obrazac aktantskoga odnosa muž vs. žena i roditelji vs. djeca postavio je u *Orestiji* Eshil, a potom ga je nastavio Sofoklo u tragijskome nizu o sudbi Edipova roda. U oba tragična pjesnika, rekosmo, u korijenu radnje počiva tragična krivnja zbog koje ispaštaju svi pripadnici roda, sve do njegova neumitna zatora. Pra-zločin, taj antički pandan Kainovu ubojstvu brata Abela, stalno se perpetuira, bilo svjesnom odlukom (Klitemnestra ubije muža Agamemnona, Orest za osvetu majku), bilo nesvjesno (Edip), bilo logikom vlasti (Eteoklo i Polinik, Kreont). Kulminaciju pak užasa u obitelji dosegao je Euripid. U *Bakhama* Agava u bezumnoj ekstazi na čelu bakhantica raskomada sina, tebanskoga kralja Penteja, u *Medeji* pak teško uvrijeđena i od muža napuštena supruga ubije djecu. Time se krug zločina i nasilja u rodu i obitelji zatvorio.

U daljnjemu dva i po tisućljetnome tijeku ta se i takva zadana matrica sveudilj obnavljala u raznim varijacijama. Bez pretenzija da dalje razlažemo pojedinosti, napomenut ćemo samo posve kratko dva primjera, no uzorna.

Obnovitelj tragedije u doba renesanse, Shakespeare, u *Hamletu* gotovo doslovce preuzima matricu iz *Orestije*. Umorstvo kralja i oca te osveta sina, koji, međutim, na izravan nalog onostranosti ne ubije majku kao Orest – i baš se u tome očituje ethos novoga, kršćanskoga, doba – ključna su okosnica radnje. A *Kralj Lear* jest potresno izvedena, i to dvostruka, tragedija oca. O složenoj mreži muško-ženskih odnosa koju je u svekoliku opusu istkao taj dramski genij da se ne govori. Henrik Ibsen, pak, dramatik koji je svojim društveno angažiranim teatrom istodobno označio vrhunac građanske drame i podvrgao najžešćoj kritici licemjerni građanski moral, nesmiljeno dramaturškim skalpelom secira izvanjski idealan a

dubinski zatrovan građanski dom. Kao i u Grka, i u Ibsena pojedinac trpi zbog grijeha svojih predaka, za što je najbolji primjer Osvald u *Sablastima*.

Ibsenovski je model poslužio kao obrazac mnogim obiteljskim dramama u 20. stoljeću. Vjerojatno je najdublje u psihopatologiju obiteljskih odnosa uronila američka drama, kojoj je u tome žanru najveći predstavnik bio i ostao Tennessee Williams. Hrvatska pak novija drama s genealoškom temom započinje Krležinim *Glembajevima*, a zasad završava recentnom obiteljskom dramom Tene Štivičić, izvorno napisanom na engleskome jeziku, *Three Winters* (*Tri zime*).

Frljićeva inicijacija u problem aktualizacije – *Bakhe* (Splitsko ljeto, srpnja 2008.)

Frljić je Euripidovoj tragediji, koja od svekolika nasljeđa u novijoj kazališnoj praksi ima jedno od kulturnih mjesta, pristupio danas već uvriježenim postupkom radikalne dekonstrukcije dramskoga predloška. *Bakhe* je premijerno postavio na Splitskome ljetu i opet izazvao žestoke reakcije i kontroverzne prosudbe. Namjera mu je, kao i u svim njegovim režijama, tvorba čina, više društveno značajna negoli estetski utemeljena, koji u punome smislu korespondira s neuralgičnim problemima konkretne političke zbilje. U tome značajnu ulogu ima dramaturška suradnja Marina Blaževića, jednoga od najpućenijih naših teatrologa u teoriju suvremene izvedbene umjetnosti, a ujedno politički i estetski bliska Frljićevu ekstremno ljevičarskom svjetonazoru i kazališnoj poetici permanentne provokacije. U pristupu *Bakhama* taj redateljsko-dramaturški dvojac polazi od nekih temeljnih pretpostavki, iz kojih onda tkaju tipično postdramsku scensku mrežu.

Prvo, od primarnoga dramskog teksta u kazališnome se tekstu uzima samo ono što čini esenciju priče koja se (po)kazuje. U slučaju *Bakhi* to su izvješća dvaju glasnika, prvo u sredini, a drugo pri kraju tragedije.

- a) *Bakhe vidjeh dvije – iz ovog su kraja / kao podbodene letjele, bosonoge.
Dolazim u želji da tebi i gradu kažem / kakve čine strahote, čuda neviđena.*
- b) *A glavu je bijednu majka u ruke / uzela, na vršak je trsa nabila
i posred je Kiterona nosi, ko glavu lava gorskoga.
Sestre je s menadama / u kolu ostavila. U grad sad hita,
Zbog zlosretne lovine ohola, Bakha
Zazivajući, u lovu druga i pomagača,
Što joj je pobjedu dao i, kao nagradu, suze.*

Prevela Lada Kaštelan.

Drugo, između toga okvira u pomno odabranim ulomcima razvija se ekstatično-tragična priča o fanatičnim sljedbenicama kulta boga Dionisa, *Bakhama*, i strašnoj smrti Pentejevoj od majčine ruke. Tu priču iznosi kvartet Dionis / *Bakho* (ne-kanonski helenski bog) – Pentej

(unuk Kadmov, kralj tebanski) – Agava (majka Pentejeva, kći Kadmova) – Kadmo (osnivač grada Tebe).

I treće, najvažnije. Grčki kontekst euripidovskoga prijelaza iz klasičnoga u post-klasično doba na poetičkome je planu preveden iz dramskoga u postdramsko pismo, a na društveno-političkome planu u kritičko preispitivanje aktualne hrvatske suvremenosti.

U strogo strukturalno i semantički promišljenoj i provedenoj strategiji autorski dvojac raspoređuje govor četirima akterima, koji u pojedinim sekvencama preuzmu uloge Dionisa, Penteja, Agave i Kadma, a u drugim sekvencama nose funkciju glasnika, i to tako da prvi glasnikov govor na početku kazuju sukcesivno različitom ekspresijom govorenoga jezika, frontalno prema gledatelju; drugi pak u samome finalu simultano raspršeni među publikom. Najvažnije je, međutim, scensko izlaganje neposredne aktualnosti preko drevnoga pra-teksta. Kao i uvijek, Frljić aktualnost pronalazi u neuralgičnim mjestima hrvatske političke zbilje, i to redovito onima gdje su počinjeni zločini u ime hrvatske države. U *Bakhama* se usredotočuje na zločine počinjene 1992. prema Srbima u splitskoj Lori, a potom se obrušava na licemjerstvo HDZ-a iz toga doba, za što kao paradigmatičan događaj uzima glasoviti govor Ive Sanadera, tad još vođe oporbenoga HDZ-a, kasnije premijera, na splitskoj rivi. Kako pak spaja drevnost i suvremenost, pokazat će se analizom uvodnih prizora predstave.

Četvoro glumaca stoji ispred četiriju crnih vreća, bočno, preko razglasa čuje se potresna partizanska pjesma *Konjuh planinom*, a na velikom panou u pozadini čita se poruka Branka Gavella koja će tu stajati tijekom cijele predstave:

Bit će potrebno taj pojam kazališne odgovornosti centralizirati jednom na ono mjesto, gdje je on zaista motor kazališnog djelovanja, a to je umjetnička odgovornost glumca.

To je početak. Frljić uvijek traži suodgovornost glumca, ali uvijek unutar vlastita čvrsto postavljena koncepta. Zato su potrebni glumci istomišljenici, u svakome pogledu podvrgnuti njegovu vodstvu. On je nedvojbeno najveći manipulator glumcima i publikom u suvremenome glumištu. Odmah je jasno da je težište postavljeno u društveno-politički, a ne obiteljski kompleks. Obitelj je prikazana isključivo kao mikroslika širokoga društvenog okvira koji je u svemu određuje. U Euripida je to tako da je obitelj, u odnosu prema Eshilu i Sofoklu, već posve destabilizirana, zato jer i helenski politički ustroj poslije peloponeskih ratova pokazuje znakove slabosti koji će ga na kraju stajati sudbinskoga poraza od makedonskoga i, kasnije, rimskoga osvajača. Zapravo, u *Bakhama* obitelji kao široke rodovske ćelije više ni nema. Tu je Kadmo kao osnivač grada Tebe, pa njegova kći Agava i unuk Pentej, koji, međutim, nema ni žene, ni braće, ni djece (oni se uopće se spominju), napokon sam bog Dionis, kojega sa Zeusom porodi Kadmova kći Semela. U odnosu prema rodu Atrejevića i Pelopida, koji se granaju u cijela rodoslovna stabla, ovdje ostadoše tek osamljene grane bez izdanaka. Uza sve ostalo, i po tome je Euripid izrazito moderan. Današnja europska demografska katastrofa očito nalazi svoj prvi povijesni pandan u dobu zalaza zlatnoga doba helenske uljudbe i kulture. Dioniz, pak, odnosno Bakho, jest kasni azijski uljez među olimpskim bogovima. Kamo god prisprije, on unosi strast, ekstatičnu opijenost, ruši društveni red i poredak polisa. Sa sobom vodi raspojanu i mahnitu žensku družbu:

*A vi sa Tmola, sa branika lidijskog,
Vi, družbo ženska, pratnjo, društvo puta mog
Iz barbarije vas dovedoh sa sobom.*

Zato Dionis jest blizak Frliću, koji je i sam strastven buntovnik protiv poretka, radikalno rušitelj tradicionalnih vrijednosti i osporavatelj kanona. Dionisova krvoločna osveta Penteju zbog njegova odbijanja da mu se pokori te ga čak dade uhititi naznačena je odmah u početku padanjem komada sirovoga mesa u osvijetljeni krug koji asocira orkestru. Postupak paralelizma vizualnih, akustičkih i tvarnih elemenata stalno je prisutan, tako se projiciraju snimke s proslave Tuđmanova rođendana u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu i emitiraju ulomci govora. Glumac koji tumači Penteja odjeven je u halju od sašivenih sirovih šnici. Frlićeva (anti)poetika građena je na drastičnim i krajnje brutalnim scenskim znakovima i oksimoronskim konotacijama, primjerice u ulomke iz Mozartova *Requiem*a upleće se klapska pjesma *Čale moj*, dok se prikazuje i verbalno dokumentira zločin u Lori. Ritam čina uvjetovan je akustičkim ritmom (govor, krik, glazba) prema kojemu se ravna gestualni ritam i mimička ekspresija. Kako vrijeme odmiče, tako se suvisli govor sve više pretvara u urlik – *O, Pentejuuuu!* – ili pak u scensku provokaciju. Nakon što je izvršio dekonstrukciju tragijskoga kanona Frlić pristupa jakoj znakovnoj provokaciji: ritualnome spaljivanju Hrvatskoga narodnog kazališta *in effigie*. Pa i tu je nekako u dosluhu s antikom, asocirajući na Herostratov čin paleža Artemidina hrama u Efezu. Moglo bi se, dakle, zaključiti da je Frlić istodobno u jednoj osobi Dionis i Herostrat.

Sad se valja upitati o odnosu između obiteljskoga i političkoga u ovim *Bakhama*, jer se taj odnos pojavljuje i u ostalim Frlićevim predstavama koje su u fokusu ove pretrage.

Iz načina na koji Frlić slaže scensku radnju i postavlja odnose među akterima kao i uporabe scenskih znakova jasno je da je u njega teatar prvenstveno u funkciji radikalnoga političkog angažmana. Ne zanima ga obitelj kao obitelj, njena intima, psihologija i moral, nego što se u njoj događa, zapleće i raspleće po nalogu politike. Akteri *Bakhi* svi su u rodbinskim odnosima, ali to nije bitno, bitne su njihove funkcije u rasporedu ideja i moći. Samo će se u jednome času, u finalu, pokazati intimni odnos majke i sina, i to s jasnom aluzijom na incestuoznu vezu. Tu se vidi izravna aplikacija Edipova kompleksa, koji je inače u Frlića jako izražen. I Pentejev predsmrtni krik – *Ja sam to, Pentej, majko, sin tvoj, smiluj mi se!* – izlazi u duboko intimnu sferu nad kojom političko više nema vlasti. To su, dakako, iznimke koje potvrđuju pravilo. Ima u Frlićevu teatru puno artoovskoga kazališta okrutnosti, no u svojoj biti on je kao radikalna kritika društva eminentno politički, te kao takav na Brechtovu tragu. Završnim ulaskom aktera u publiku logično je potvrđena prethodno utvrđena istina.

Izgovarajući u finalu simultano rečenice iz završnoga glasnikova izvješća o krvavome raspletu, kvartet će s nijemim krikom utonuti u mrak. Kao ni mnoga djela suvremene umjetnosti, ni Frlićev teatar ne nudi nikakvu iluziju o mogućnosti spasa niti daje makar tračak nade u opstanak. Svijet nestaje u krvi, a zajedno s njime i obitelj.

Drukčija aktualizacija klasike – *Hamlet* (Zagrebačko kazalište mladih, ožujka 2014.)

Uprizorenje *Hamleta* dogodilo se šest godina poslije *Bakhi*. U međuvremenu je Frljić, koji radi brzo i puno, nanizao respektabilan broj predstava po svim državama izniklim iz propale Jugoslavije, pa i drugdje u inozemstvu, te je dobio dvadesetak nagrada na raznim festivalima. Većina tih izvedbi, zbog izrazite političke provokativnosti, izazvala je burne reakcije javnoga mnijenja u tim zemljama. Zato je bilo prilično iznenađenje njegovo viđenje najslavnije svjetske tragedije o danskome kraljeviću iz kojega je proizašao kazališni čin bez ikakvih ubacivanja vlastitih aktualizacija koje uglavnom nemaju nikakve veze s izvornim dramskim tekstom i provokativnih političkih, gdjekad i politikantskih, konotacija. U *Hamletu* se Frljić koncentrirao na scensko oblikovanje općepoznate priče zadovoljivši se, istinabog vrlo smjelim, pak time i ponekad upitnim, dramaturškim intervencijama u pogledu prizornoga rasporeda i karakterizacije likova.

Akteri su u prostoru igre odmah raspoređeni oko pravokutnoga dugoga stola. Model stola kao stožerne scenske točke prvi je u modernoj dramaturgiji scenskoga prostora postavio Bertolt Brecht u *Piru malograđana* još 20-ih godina 20. stoljeća i otada je jako često korišten kako u teatru tako i u filmu. Upada u oči izostanak Ofelije, jer je jedina glumica u inače posve muškom postavu mjestom kraj kralja označena kao kraljica. Uputno je tu izostaviti imena Klauđije i Gertruda, jer su – kao uvijek u Frljića – glumci više funkcije nego likovi s imenom. Epsko je pravilo poštovano: radnja kreće *in medias res* Horacijevim uvodnim govorom o nemiru u državi zbog pretenzija mladoga norveškoga kraljevića Fortinbrasa da vrati teritorij koji je u ratu izgubio njegov otac.

A to je, mislim, glavni razlog za svu tu vrevu i taj metež diljem zemlje.

Bitan je motiv, dakle, postavljen na politiku i shodno tome će se razvijati sva buduća radnja. Ali ipak, sporadično, ton začudno skrene u lirsko. U prvome dijalogu između Hamleta i Horacija zvučna je podloga sjetni Chopinov nokturno. Potom riječ preuzme Kralj:

Premda je spomen na mrtvoga našeg dragog brata Hamleta još zelen, /.../ Udovicu smo te zemlje ratničke za ženu uzeli.

Time je postavljen trokut stari kralj – kraljica – novi kralj u koji je i protiv svoje volje uvučen kraljević. Aktantski je to trigram u kojemu svi djeluju protiv svih, a Hamlet je tu uljez koji svima smeta, akter koji je tu upao zato da u sklad vrati izgubljeni svijet, što je dakako unaprijed nemoguća misija. U Frljićevoj postavi problema Hamlet to savršeno dobro zna od samoga početka i zato mu nije potrebna glumačka družina da preko nje postavi stupicu Kralju. Čak ga na djelovanje ne potiče ni osveta umorenoga oca, jer je on spojen u jednome akteru sa svojim ubojicom. Ako bi se baš tražilo motivaciju ovako postavljena Hamleta, vjerojatno bi je se našlo u fatalističkome odgovoru kojim otklanja Horacijev prijedlog da izbjegne dvoboj, a time i vjerojatnu smrt:

Postoji osobita promisao u padu jednoga vrapca. Ako bude sada, ne će biti poslije; ako nema da bude poslije, bit će sada; ako ne bude sada, ipak će jednom doći.

Frljićeva sklonost sažimanju podjednako dolazi do izražaja u slobodnome rasporedu prizora, pri čemu su mnogi posve izbačeni, drugi postupkom kontaminacije presloženi, a također i u odnosu prema dramskim likovima. Dva primjera u uvodnome dijelu to zorno pokazuju. Klaudije se u oštrome rezu bez prijelaza u obraćanju Hamletu preobrazi u duh Hamletova oca, a isto tako Gertruda u Ofeliju. Što nam to kazuje? Da se standardne obiteljske relacije posve ukidaju, a time i obitelj kao takva više ne postoji. Osam figura raspoređenih oko stola sve su u funkciji složena političkog nadigravanja, u kojemu svi, pa čak i Hamlet, igraju s figom u džepu. Pri tome se stalno otvaraju novi rasporedi, tako Klaudije – Laert – Polonije, pa Ofelija – Hamlet, Rosenkrantz – Guildenstern – Hamlet, dok nad svime bdije pomno oko nijemoga svjedoka s nožem koji će tek u konačnici izravno stupiti na scenu. Takva premještanja i redukcije uobičajeni su u modernoj teatarskoj praksi, pa koliko potenciraju i zaoštravaju ubrzani tijek radnje, toliko osiromašuju i simplificiraju složenost mitske dimenzije i dubinske psihologije koje rese velika djela klasičnoga dramskog pisma.

Ta dramaturgija odustaje od zrcalnoga fenomena koji je bitno utkan u Shakespearovu tragediju. Sve je tu strašno tvorno, doslovno opipljivo. Horacije, a ne Hamlet, upuca iz pištolja Polonija, Hamlet svoj čuveni monolog *Biti ili ne biti* govori unesen u lice Ofeliji, koju će, poput Otela, ugušiti, a govor o Jorikovoj lubanji izreći će nad njenim mrtvim tijelom, Hamleta u istrazi o Polonijevu ubojstvu muče potapanjem glave u vodu, itd. Riječ je o gomilanju proizvoljnosti što, međutim, od raspada spašava, paradoksalno, to da je postmoderna režija proizvoljnost postavila kao okosnicu svoje metode. Sve je dopušteno i sve je moguće, a koliko dalje od smisla dramskoga predloška, utoliko bolje. No, gle vraga, sve je to predvidio veliki dramski genij, kad kroz usta vještica iz *Macbetha*, reče:

*Lijepo je ružno, a ružno je lijepo,
Plovimo kroz maglu i okružje kužno.*

U takvome je izokrenutom postavu onda moguće i da Ofelija kroči u povorci na vlastitome pogrebu gdje njen leš predstavlja sićušan kostur. A nakon toga nema nikakva dvoboja između Hamleta i Laerta, ne pojavi se nikakav Fortinbras, jer se u međuvremenu posve izgubio motiv presizanja Norvežana prema Danskoj, a Hamleta svi zgrabe, pognu na stol koji postaje žrtvenikom na kojemu ga Ofelija doslovce zakolje. Kralj koji je, naravno, sve to mirno preživio uzme riječ i nad Hamletovim lešom zatvori krug:

Premda je spomen na mrtvoga našeg, dragog sinovca Hamleta, još zelen...

Dakle, dok u *Bakhama* po Frljiću, kako rekosmo, svijet nestaje u krvi, a s njime i obitelj, u *Hamletu* po Frljiću obitelji više nema. Ostale su samo formalne odrednice kao podsjetnik da je nekoć postojala: sin, kći, otac, majka, brat...

Frljić kao mrzitelj istine – *Mrzim istinu* (Teatar &td, siječnja 2013.)

Između *Bakhi* i *Hamleta* dogodila se u psihoanalitičkome smislu zasigurno najvažnija Frljićeva predstava, *Mrzim istinu*. Podastrla je cjelovit i autentičan psihogram osobe s imenom Oliver Frljić. Četiri lika su sam Frljić u doba prelaska iz dječastva u mladost, njegova majka, otac i sestra pod svojim pravim imenima. Scena predstavlja jednostavan i bezličan interijer jednoga obiteljskog doma s omanjim stolom u sredini. Godina je 1990. u Travniku, gdje je Frljić rođen 1976., obitelj je okupljena oko nedjeljnoga ručka. Odmah u početku zadan je ton koji će dominirati kroz jedan sat, koliko traje predstava: svađa, sukob, verbalno i potom fizičko nasilje unutar obitelji koje započne majka nad sinom, a kasnije se prenosi na sve aktere. Pri tome će se Oliver postupno razotkriti kao pubertetlija koji se žestokim psihičkim nasiljem i verbalnim suprotstavljanjem prema roditeljima brani od njihova fizičkoga i psihičkoga nasilja.

To je osnovni nacrt dramskoga sukoba, u koji su utkani i detalji koji tu pojednostavnjenu shemu usložnjavaju, te izmiču redukcionizmu i simplifikaciji koji u sadašnjemu stadiju karakteriziraju Frljićevu teatarsku poetiku.

Oliver je postavljen u trostruku funkciju: aktera, promatrača i režisera događanja. On po svojoj volji mijesha vrijeme, vraća ga unatrag do prvoga susreta roditelja, potom i unaprijed u doba neposredno pred početak rata u Bosni. Ta je tehnika, naravno, dobro poznata u novijoj dramaturgiji, a ovdje je uporabljena pametno, uvjerljivo i motivirano iz same priče. Ponešto je tu Frljić zasigurno naučio i od Pirandella, začetnika dramskoga i teatarskog relativizma, u kojega je autor režiser i manipulator radnjom i dramskim osobama, a također postavlja temeljno pitanje na koje nema jednoznačna odgovora: *Što je istina?* Pitamo se, dakle, što je istina u slučaju Frljićeve obitelji i zašto on mrzi istinu. No prije toga valja razložiti i raščlaniti postav priče i scenske radnje.

Sindrom moderne obitelji u raspadu opće je mjesto svjetske dramaturgije od Ibsenove *Nore* preko Krležinih *Glembajevih* pa do američke drame poslije Drugoga svjetskog rata (Eugene O'Neill, Tennessee Williams i drugi) – spomenimo samo najvažnije točke jedva pregledne crte što se proteže punih stoljeće i po. Frljić u biti tome ne pridonosi ništa nova. Tu je posesivna i jaka majka, pomalo izgubljen i slab otac, pa sestra i brat, svako sa svojim problemima i u latentnu sukobu. Kad otac intervenira i sinu koji režira stvarnost kaže: *Nije tako bilo!*, opet smo u temi relativnosti istine i manipuliranja autora koja je, rekosmo, nazočna već u Pirandella. Ima li, onda, u Frljića, uopće bilo što inovativna ili se sve svodi na prežvakavanje dobro poznate teme i njena oblikovanja? Odgovor je: da, ima, i to u domeni značajnih detalja.

Kazališni je čin jedinstven, no ipak jasno razdvojen. Prvi dio zauzima dvije trećine trajanja i završava majčinim nizanjem Oliverovih fotki iz djetinjstva i ponovljenom izjavom oca o kazalištu kao manipulacijom istine: *To je kazalište! Mi znamo da to nije istina!* Drugi, znatno kraći, dio započinje postavljanjem Frljićeva opsesivnog problema nacionalnosti, a potom seksualnosti. Na primjeru koji polazi od statističkih podataka o nacionalnome sastavu

Bosne i Hercegovine godine 1991., dakle manje od godina dana prije izbijanja krvavog rata u kojemu se bile angažirane sve tri strane – Srbi, Hrvati i Muslimani, odnosno Bošnjaci – pokazuje se sva težina nacionalnoga pitanja u zemlji koja je to za komunističke vlasti samo prividno bila riješila. Društvena mikrostanica kakva jest obitelj to zorno i precizno označuje i prenosi. Majka Srpkinja izjašnjava se kao Jugoslavenka jer je zbog svoga nacionalnog opredjeljenja izgubila posao, a otac se izjašnjava Hrvatom. Mladi Oliver na to reagira zaprepaštenjem da mu se otac tako izjašnjava a živi u Bosni, jer da valjda Hrvati žive u Hrvatskoj. Potom slijedi dijalog u kojemu otac vrlo razložno objašnjava da u Bosni uz Srbe i Bošnjake žive i Hrvati, pa da je valjda posve prirodno da se takvima izjasne, što međutim nikako ne ide u Oliverovu glavu, jer mu je to nacionalizam. A jugoslavenstvo i srpstvo mu, začudo, to nisu. Moglo bi se pomisliti da je to rezultat zbrke u mladoj glavi, ali ne. Otada pa do danas Frljić je takvo u najmanju ruku čudnovato stajalište ustrajno zastupao i čak radikalizirao do nevjerovatnoga negiranja hrvatske nacije kao takve i veličanja Jugoslavije i komunizma. Ipak se, koliko je poznato, nikad i nigdje nije otvoreno deklarirao Jugoslavenom niti pak – što je odavna poznato i pomalo i pomodno – Europejcem i građaninom svijeta. U pitanju seksualnosti također izbjegava odgovor. Mogao bi biti homoseksualac, prvenstveno iz otpora prema tradicionalnome moralu što ga inkarnira otac, ali nije.

I eto nas izravno pred fundamentalnim pitanjem: tko je i što je uopće čovjek i kazališni redatelj koji nosi ime Oliver Frljić?

Prva bi pomisao bila – čovjek bez nacionalnosti, domovine, identiteta. Dakle, apatrid, a taj je fenomen lotalica svijetom bez domovine, kuće i kućišta, univerzalan, posebno naglašen u 20. stoljeću i početku 21. stoljeća. Robert Musil u svome epohalnom romanu, napisanu neposredno prije Prvoga svjetskog rata, naziva ga *čovjekom bez svojstava*. No Frljić to zasigurno nije. On je preosjetljiva, u vremenu i prostoru izgubljena, ali talentirana jedinka koja svoj identitet pronalazi jedino u kazalištu. Zašto? Zato, jer mu jedino teatar, i to baš današnji s uspostavom neograničene redateljske diktature, kao biću u biti slabom, pruža mogućnost bezgranične manipulacije i provokacije, a time i neprestana po / do / kazivanja jakosti i moći. Ta je moć tolika da odlučuje bez ikakve prizivne instance doslovce o svemu što tvori teatarski svijet. Apsolutni je vladar toga svijeta. Dano mu je manipulirati ne samo ponašanjem aktera i publike nego i samim počelima – svjetlošću i tamom. On začinje taj svijet, on ga okončava. Evo primjera. U finalnome prizoru kojim savršenom dramaturškom tehnikom zatvara krug – nedjeljni obiteljski ručak kojim je sve započelo – Frljić ustane, ode i isključi svjetlo. Iz potpunoga mraka čuje se očev glas:

A što si to sad izrežirao kraj, sine?!

Mrzim istinu uistinu je velika predstava jer nam s jedne strane daje umjetnički snažan i autentičan prikaz rasapa obitelji u današnjemu svijetu, u konkretnome vremenu i prostoru, a s druge strane pruža odgovor na intrigantno i stalno aktualno pitanje:

Tko je Oliver Frljić?

Hrvatske Antigone – Aleksandra Zec (HKD teatar Rijeka, travnja 2014.)

Frljiću kazalište u prvome redu predstavlja sredstvo u svrhu provođenja osobne istrage o savjesti (točnije: manjku savjesti) društva koje još nije spremno otvoreno se suočiti s traumatičnim istinama iz prošlosti i sadašnjosti. Stalno se bavi fenomenom fašizma, ne toliko u povijesnome vidu koliko u latentnoj prisutnosti u ljudskome mentalitetu i, posljedično, ponašanju. Kazalište u svome kanonskom izdanju u njegovu isključivu viđenju vazda je ovako ili onako jedan od izdanaka fašistoidne svijesti.

Cjelovita faktografija slučaja Zec, od čina ubojstva djevojčice Aleksandre Zec i njene majke Marije 7. prosinca 1991., godine koje su na Sljemenu počinili pripadnici pričuvne postrojbe hrvatskoga MUP-a do isplate milijun i po kuna bratu i sestri Aleksandre rješenjem hrvatske Vlade u travnju 2004., akribično je iznesena u knjizi koja je tiskana uz predstavu. U uvodnoj riječi Frljić je pod naslovom *In dubio pro reo* proveo vlastitu viktimološku analizu slučaja utvrdivši odgovornost hrvatske države za počinjeni zločin, hrvatskoga pravosuđa za loš i površan sudbeni postupak te hrvatske javnosti za šutnju. Ujedno se brani od optužbi da zlorabi pojedinačni slučaj u svrhu ideološke promidžbe koja cilja ocrniti i oklevetati cijeli Domovinski rat i prikazati projekt stvaranja hrvatske države zločinačkim.

U toj predstavi ime Aleksandre Zec stoji za svako dijete u bilo kojem dijelu svijeta, koje je ubijeno u ime bilo kakvog državnog projekta.

To bi imalo značiti: pojedinačni slučaj uzet je za paradigmu općega fenomena. Potom kaže:

Kao i Antigona, mi se još uvijek spotičemo o previše leševa koji nisu dobili pravo da budu ukopani.

Sve je to lijepo i točno rečeno, no ima tu jedno *ali*. Dok se ustrajno i pasionirano bavi hrvatskim zločinima u davnim i nedavnim ratovima, nikad i nigdje, osim kad citira svoje protivnike, nije se Frljić spomenuo hrvatskih žrtava srpske agresije koja je svojom bezumnom mržnjom prouzročila brojne žrtve u hrvatskome narodu, i to u vlastitoj domovini. Ne radi se o traženju ekvidistance nego istine, jer bez toga ostaje nepotpunom, dakle poluistinom. Iza bezbrojnih ratova od početka ljudskoga roda ostaje neizmjereno mnoštvo nepokopanih mrtvaca (tako je Jean-Paul Sartre naslovio jednu svoju drama, među mnogim varijacijama na antigonski motiv), te je Antigona kao prototip vječna. Tko su, međutim, hrvatske Antigone? Gdje je katarza, ima li je uopće, točnije rečeno: je li katarza ikako moguća u današnjemu svijetu bez empatije?

Vratimo se samoj izvedbi.

Posred pozornice, zastrte u pozadini golemom crnom zavjesom, nalazi se rasklopni stolić. Za stolićem sjede otac, majka i troje djece. Stol je bitno mjesto okupljanja obitelji, ranije svakodnevno a danas sve rjeđe, uglavnom samo o blagdanima. Na stoliću su položeni pijuk i lopata. Time je postavljen okvir za grob. Nakon kraće ukočene šutnje glumica koja

igra kćer furiozno se obrati gledateljima, koristeći citate Frljićevih protivnika, pri čemu svoj govor, kako je to već uobičajeno u suvremenome teatru, začinje sočnim psovkama.

Što ste došli gledati? Aleksandru Zec? Je li? A što je s četiri stotine hrvatske djece koje su pobili srpski agresori? Tko će o njima napraviti predstavu? Mi smo svi hrvatska govna, jer šutimo!

Onda se u obiteljskome prizoru uvečer prije zločina zbiva uprizorenje teze Hannah Arendt o *banalnosti zla*. Djeca pišu školsku zadaću, a istodobno s roditeljima mirno razgovaraju o tome da će ih te noći ubiti. Sve je prigušeno, skoro do tihosti. Paralelno se čuje skladba suvremenoga poljskog skladatelja Krzysztofa Pendereckog za 52 gudača instrumenta, posvećena žrtvama Hirošime, *Ofiarom Hiroszimy*. Ta glazba uznemiruje, prodire u sluh i duh potresnom brutalnošću, svečanim katastrofičnim ugođajem. Potom, tipično frljićevski, naglim rezom se usijeku kratki udari akustičke i vizualne groze. Time započinje ključni trenutak: crni ritual zločina. Sam čin egzekucije pokazuje i prikazuje strahotno djelovanje Zla. Otac i sinovi preuzmu funkcije ubojica Aleksandre Zec i njene majke. Uprizoruje se stara teza da smo u biti svi i žrtve i krvnici, već prema konkretnoj situaciji. Za vrijeme duge i krajnje mučne pripreme zločina s cuga se spuste goleme fotografije izmrcvarenih žrtava. U dugoj, nestvarnoj tišini tijelo ubijene djevojčice prekriva se zemljom koja gradi grobni humak na koji pada snijeg. Toliko puta korišten, pa i zlouporabljjen, kazališni znak korespondira s činjenicom da je u noći 7. prosinca 1991. nad Sljemenom doista sniježilo. Scenski efekt i stvarna činjenica stapaju se u nerazlučivo jedinstvo.

Pisali smo dosad o činjenici kao polazištu projekta, o svijesti, savjesti i katarzi, o istini. Filozof Martin Heidegger ustvrdio je da ono što ostaje ispisuju pjesnici. Tako dolazimo do pojma poetske istine. Ona, za razliku od faktografske, jest drukčija i posebna. Umjetnička istina po / kazuje ono moguće, a ne ono što se dogodilo.

Dok Sofoklova Antigona, i sve druge koje slijede, pokapa brata Polinika, mrtvu Aleksandru otkopaju i ožive četiri njene vršnjakinje, riječke djevojčice s velikim zečjim ušima. Sjednu zajedno za stolić i otpočinu razgovor. Poslije scenskih znakova i teatarskih efekata sve se vraća na početak svega – raz / govor, dia / logos. Najprije sve upućuje na još jednu uporabu faktografije. Aleksandra ih pita pojedinačno za ime i prezime, godine, nacionalnost, školu. Potom traži da se djevojčice užive u njenu situaciju i da izraze svoje misli i osjećaje. One sad postaju Frljićev medij, jer on je u svemu čega se dotakne veliki Manipulator, pak mu ni djeca nisu u tome iznimka. Govoreći o svojim interesima i željama, o svome doživljaju svijeta i društva, o vlastitu odnosu prema Aleksandri Zec, one to čine djetinje slobodno i spontano, a opet začuđujuće zrelo. Ipak, tu valja staviti mali znak sumnje. Ne znamo i nećemo znati koliko u svemu tome ima suptilne redateljve intervencije, no to u krajnjoj liniji nije ni bitno. U samome finalu iza svake djevojčice stane po jedan akter drame. Mrak i tišina.

Taj i takav završni prizor atipičan je za Frljića, koji najčešće svoje predstave poentira krajnjim pesimizmom i beznađem. Ovdje poslije gotovo nepodnošljiva obilja crnila, gadosti i zla dolazi, neočekivano, olakšanje, smirenost, čak, možda – a to je već za Frljića nevjerojatno – vedrina. A što je to drugo negoli katarza?

Slovo zaključno

Što se napokon pokazuje poslije ove raščlambe i rasudbe kompleksa obitelji u redateljskome opusu Olivera Frlića? Pratili smo slijed od postdramskih izvedbi prema predlošku velikih klasičnih tragedija, preko autopsihoanalitičke scenske vivisekcije vlastite obitelji i samoga sebe unutar nje, do dokumentarnog teatarskoga prikazanja konkretnoga zločina nad jednom djevojčicom kao žrtvom rata. Na temelju svih uvida i analiza može se zaključiti da je obitelj Frliću samo okvir za scensko izlaganje njegovih provokativnih teatarskih vizija. Toga nije posve lišena ni najosobnija predstava, *Mrzim istinu*. Frlićev teatar, dakle, bez obzira na to koji okvir postavlja, uvijek je u biti bio i ostao podij za političku provokaciju, a potom i za potpunu manipulaciju pozornicom, gledalištem i javnošću. Da je tome tako, dokazalo je njegovo djelovanje kao intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci. Ali to je već druga priča, koja izlazi izvan okvira ovoga teksta.

RECEPCIJA SPLITSKIH PISACA NA SPLITSKOJ POZORNICI

Prilog hrvatskom dramskom pismu na razmeđu stoljeća

Devedesetih godina u hrvatskom se kazalištu pojavila nova generacija dramskih autora. Riječ je o imenima koja u kazalište dolaze iz samog kazališta, bilo da je riječ o dramaturzima bilo pak glumcima. Pokazat će se ubrzo kako su posrijedi ponajistaknutiji akteri kazališnih događanja (Gavran, Lukšić, Marinković, Nola, Vidić, Kaštelan, Matišić, Mihanović, Šovagović, Štivičić, Anočić, Srnc Todorović i dr.). Njima se, kada je riječ o splitskom prilogu hrvatskome kazalištu, uz starije autore, Zovka (*Oprosti mi Stipe; Francuzica*) i Vlatka Perkovića (*Deus et machina*), kao autori pridružuju i Boko, Bošnjak, Jurkić, dvojac Tomić – Ivanišević, Baretić i dr.

Prije nego što se osvrnemo na njihov doprinos hrvatskome kazalištu, vrijedi naglasiti da je splitska pozornica bila mjesto na kojem su spomenuti autori igrani, bilo da je riječ o domaćim predstavama bilo pak o gostovanjima. Posebno vrijedi istaknuti Marulićeve dane, festival hrvatske dramske riječi i (autorskog) kazališta te ustanovljenu nagradu za najbolji dramski tekst. Pa iako se Festival s vremenom sve više *pretvarao u lokalnu smotru koja je malo čime mogla opravdati svoje postojanje* (Boko), neki od navedenih autora i njihovih predstava predstavljali su svojevrsni *govor razlike* spram etabliranoga kazališta. Na splitskoj pozornici su tako izvođeni i Mate Matišić (*Cinco i Marinko; Svećenikova djeca; Bljesak zlatnog zuba*), Pavo Marinković (*Solumov kraj; Žaba*), Dubravko Mihanović (*Bijelo*), Filip Šovagović (*Cigla; Ptičice*), Bobo Jelčić – Nataša Rajković (*Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje*), Ivan Vidić (*Groznica; Život u sjeni banane*), Miro Gavran (*Kako ubiti predsjednika*), Matko Sršen (*Cvijeta Zuzorić*), Asja Srnc Todorović (*Dodir*), Tena Štivičić (*Krijesnice*), Ivana Sajko (*Arhetip: Medeja / Žena Bambi / Europa*), Nina Mitrović (*Kad se mi mrtvi pokoljemo; Komšilik naglavačke*), Rene Medvešek, Vlatka Vorkapić, Saša Anočić, Oliver Frljić i dr.

Skupini ovih autora pripadaju i 'mlađi' splitski autori, Elvis Bošnjak, Trpimir Jurkić, autorski dvojac Ante Tomić – Ivica Ivanišević, Renato Baretić i drugi. Neke od njihovih predstava, ako je suditi po kritičkoj recepciji, umnogome su prerasle okvire splitskoga kazališta i visokim su se standardima scenske izvedbe nametnule kao vrijednosni orijentiri

hrvatskoga kazališta općenito. Kako sam o nekima pisao prije,¹ u radu ću se osvrnuti na one predstave koje su privukle veću pozornost i kritičke javnosti i publike.

1.

Glumac Elvis Bošnjak kao dramski pisac na splitskoj je pozornici debitirao komadom *Otac*. Drama praižvedena 8. prosinca 2000. – u režiji Nenni Delmestre i s Josipom Gendom u glavnoj ulozi – žanrovski je opisana kao *zatvorski triler*, a govori o četvorici zatvorenika među kojima je i Otac kao glavni lik. On se, kako se doznaje iz teksta, noć uoči otpuštanja iz zatvora vraća u zajedničku ćeliju, a zaplet nastaje kad shvaća da je njegova glava ucijenjena na 10.000 dolara, pri čemu nije poznato ni tko je naručitelj ubojstva ni tko je mogući izvršitelj. Da zagonetka drame bude veća, zapravo se ne zna ni tko je prava meta ucjene: je li to Otac ili tko drugi od ostale trojice zatvorenika?

Dramska napetost Bošnjakova teksta koncentrirana je oko nekoliko s hrvatskom društvenom zbiljom korespondentnih pitanja: pitanja zločina, žrtve, kazne i oprosta. Tema koja u todobnoj hrvatskoj društvenoj zbilji, ali ne manje i danas, izaziva brojne kontroverze, u Bošnjakovoj je drami progovorila *zadivljujućom spisateljskom zrelošću*. Navodeći da je u drami vidljivo da je autor dobro iščitavao djela američkih autore, Mameta ili Sheperda, i učio njihovu strukturu, Boko spominje da je struktura trilera autoru (i glumcu u predstavi) poslužila kako bi se zadržala pozornost gledatelja te kako bi se dramom *promišljala duboka pitanja dobra i zla, kazne i oprosta, grijeha i pokajanja*. U svijetu glavnoga dramskoga lika on vidi mnoge *nijanse crnoga* koje dramski tekst pretvaraju u *nepretenciozno djelo ozbiljnih razloga*, pri čemu posebno izdvaja dobru *kazališnu kreaciju* kojoj ne trebaju *nikakvi vanjski efekti kojima bi se prikriilo nedostatak značenja*. A upravo su to razlozi koji su predstavu izdvojili u scensku činjenicu *puno širu od splitskih okvira*.²

Da je riječ o predstavi koja je iskočila izvan splitskih okvira, sugerira i osvrt pod naslovom *Konačno: pravi mali teatar*.³ Ističe se da je Bošnjak *dramaturški iskusno, domišljato i na misaono visokoj razini sastavio napetu priču, premjestivši zbivanja u Hrvatsku*. I dok je korespondentnost teksta s aktualnim pitanjima hrvatske društvene zbilje ključni motiv recepcije drame, kritičar “Vjesnika” žali što se nije dublje ušlo u *prostor oprosta i grijeha* te što je od brojnih postavljenih pitanja gledatelj ostao uskraćen za odgovor.⁴ Unatoč tomu navodi se da ovom *skladnom predstavom* splitsko kazalište propituje svoje mjesto među nacionalnim kućama, po čemu se uklapa u dominantnu liniju hrvatske dramatike.

¹ Usp. moj članak *Što je mlado u Gradskom kazalištu mladih Split*, u: *Krležini dani u Osijeku 2013.*, *Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zagreb – Hrvatsko narodno kazališta u Osijeku – Filozofski fakultet u Osijeku. Zagreb – Osijek, 2013., str. 299-309.

² Jasen Boko, *Sve nijanse crnog*, “Slobodna Dalmacija”, 10.12.2000.

³ Nila Svete Kuzmanić, *Konačno: pravi mali teatar*, u: “Republika” 11-12 / 2000.

⁴ Zvonimir Dobrović, *Između morala i stvarnosti*, “Vjesnik”, 12.12.2000.

Na predstavu se osvrnuo i Vlatko Perković, također apostrofirajući *moćnost iskupljenja grijeha* kao temu oko koje se koncentrira dramski govor predstave u kojoj je Genda, u liku Oca, ostvario jednu od svojih zapaženijih uloga.⁵

Teško je reći je li uspjeh dramskoga prvijenca bio akceleracija novom dramskom komadu istoga autora na splitskoj pozornici. Kako bilo, 1. ožujka 2002. na pozornici je praižvedena njegova drama *Nosi nas rijeka* koja će se već prvom izvedbom nametnuti jednom od najboljih predstava splitskoga kazališta, ali i vrhuncem dramske sezone u hrvatskome kazalištu općenito. Umjesto zatvorske teme koja aktualnom primišlju korespondira s hrvatskom društvenom zbiljom, Bošnjakov je dramski tekst situiran u prostor Dalmatinske zagore. Tema koja bremenitim literarni kontekstom podsjeća na *šimunovićevski, kalebovski i kurlanski* svijet progovara o životu ljudi nepredvidivih i burnih reakcija ispod kojih se – nasuprot brojnim stereotipima – krije drama života teških i nikada do kraja ispričanih sudbina. Radnju drame, za koju je odmah istaknuto da je neuobičajena u suvremenoj hrvatskoj kazališnoj praksi, Bošnjak je smjestio u prostor sinjske okolice tematizirajući njome put što su ga posljednjih pola stoljeća proživjele, i preživjele, mnoge obitelji *nepoznate zemlje*. Kao dobar poznavatelj života tih ljudi, Bošnjak je – zacijelo i s osloncem i na svoje zavičajno porijeklo – pokušao izraziti dubinu promjena i u svijetu i u svijesti njegovih ljudi, otkrivajući u njihovim životima one univerzalne sudbinske odjeke što ih život nosi, a koji su u predstavi odjeknuli visokim rezonancijama kazališnoga čina.

Već je prvo scensko čitanje Bošnjakova teksta naznačilo da glumac-autor nema razloga biti nezadovoljan. Pače, i redateljica i glumci učinili su ga *sretnikom među domaćim piscima*⁶ zahvaljujući *neorealističkom scenskom minimalizmu* dramske izvedbe te glumačkim kreacijama među kojima nezaboravna, ona Milke Podrug Kokotović, s ulogom strine, nosi nesvakidašnju scensku uvjerljivost.

Kritičari koji su se trudili tko će biranijim riječima popratiti izvedbu Bošnjakove drame – kako na splitskoj pozornici, tako i na njezinu zagrebačkom gostovanju – u njoj su prepoznali ne samo *dramu naše suvremenosti*,⁷ nego i kazališni čin *od kojeg bi i današnji veliki hrvatski pisci mogli dosta naučiti*.⁸ Dok Relja ističe kako su *strahovita zatvorenost i škrtost u izražavanju emocija stvorili na sceni neuobičajenu, ali vrlo složenu i zanimljivu dramsku strukturu u kojoj caruje neizgovorena riječ*, odnosno u kojoj se *važno događa između i ispod izgovorenih rečenica* (Relja, isto), drama *arhetipskih situacija i zatumljenih strasti* za Vrgoč govori *pomoću onog neizgovorenog*, pri čemu dramska zbivanja pokreće *tišine između rečenica o trivijalnostima koje se dramskim karakterima čine najbitnijima*. (Vrgoč, isto)

U poplavi svakovrsnih, a ponajmanje kazališnim razlozima motiviranih, scenskih naplavina posljednjih godina, Boki⁹ ova predstava zaslužuje atribuciju *izuzetnog kazališnoga*

⁵ Vlatko Perković, *Primijenjena teologija*, "Hrvatsko slovo", 15.12.2000.

⁶ Ana Lederer, *Drama mentaliteta*, "Vijenac", 21.3.2002.

⁷ Dubravka Vrgoč, *Zavodljivost zavičajnog pisma*, "Vjesnik", 4.3.2002.

⁸ Slaven Relja, *Najbolja predstava u mandatu Mani Gotovac*, "Jutarnji list", 4.3.2002.

⁹ Jasen Boko, *Povratak kazalištu*, "Slobodna Dalmacija", 4.3.2002.

dogadaja. Po njemu, za to su tri razloga: *prvi*, jer razbija predrasudu o podjeli na ruralno i urbano, koja je u splitskom životu duboko ukorijenjena na stereotipu o primitivnim Vljajima kao nositeljima retrogradnoga; *drugi* je razlog korištenje jezičnog idioma Dalmatinske zagore koji se vraća u dramsku književnost i zauzima mjesto gotovo do jučer rezervirano za književni jezik, a *treći* je i glavni razlog činjenica da je forma Bošnjakove drame *lekcija iz dobre dramaturgije i prava pljuska raznim novokomponiranim dramskim genijalcima koje smo u posljednjoj godini gledali na našim scenama, a koji nisu bili u stanju napisati suvislu dramsku rečenicu koja bi scenski funkcionirala*. (Boko, isto) Ne propuštajući istaknuti kako Bošnjakova drama spada u jednu od najznačajnijih drama napisanih u posljednjih pet godina, isti kritičar i dramaturg naglašava da se drama o obitelji podijeljenoj između sela i grada, lišena jeftinih trikova i banalne dosjetke, u domišljenoj režiji i s majstorskim glumcima pretvara u skladnu scensku sliku i *prostor univerzalne najdublje ljudske drame*, u kojoj je antologijsku ulogu ostvarila Milka Podrug Kokotović, ali i drugi majstorski odabrani glumci (Josip Genda, Trpimir Jurkić, Bruna Bebić Tudor te sam autor, ujedno i glumac). Ne čudi stoga da ju je kritičar uvrstio u sam *vrh prošlogodišnje sveukupne hrvatske produkcije*.¹⁰

Bokinu ocjenu dijeli i Perković,¹¹ ali i drugi. Pod naslovom *Izvršno, precizno, potresno* Želimir Ciglar piše da je predstava *oduševila Zagrepčane*, izdvajajući u izvrsnoj i skladnoj glumi Milku Podrug Kokotović, koja je u liku strine *utjelovila sve žene Zagore, i ostalih hrvatskih zagorja* i koje – *izgubivši sina, muža – zavijene u crno, žive i traju nastojeći ne smetati drugima*.¹² Isti će kritičar¹³ i nešto kasnije apostrofirati *vrhunske glumačke kreacije* i predstavu uvrstiti među najbolje godišnje ostvaraje.

Predstava *snažne atmosfere, razarajuće suspregnutosti i odličnih glumačkih kreacija* za Ivankovića je jedna od *najvrednijih ovogodišnjih uradaka hrvatskoga kazališta*,¹⁴ a zagrebačkim je gostovanjem – *spojem izvršno napisanog teksta i rijetko nadahnute glume i režije* – priuštila gledateljima *nesvakidašnju scensku poslasticu*.¹⁵ Slično navodi i Govedić apostrofirajući u osvrtu *vršnoću splitske predstave* koja se, uz ostalo, manifestirala *prekidima i dugačkim pljeskom* gledatelja.¹⁶

Da je doista riječ o prvorazrednom kazališnom i kulturnom događaju koji nadilazi okvire splitske sredine, zacijelo govori i anketa o kulturnom događaju u Splitu 2002. godine gdje je predstava prepoznata i izdvojena kao najpamtljiviji kulturni datum.¹⁷

Oba Bošnjakova teksta na svoj su način uklopljena u svijet aktualne hrvatske zbilje. Ne libeći se neprikrivenih aluzija na pitanja njezine tranzicije, i u jednom i u drugom autor

¹⁰ Jasen Boko, *Hrvatsko kazalište u protekloj sezoni*, "Slobodna Dalmacija", 2.1.2003.

¹¹ Vlatko Perković, *Kako zadržati vodostaj rijeke*, "Hrvatsko slovo", 8.3.2002.

¹² Želimir Ciglar, *Izvršno, precizno, potresno*, "Večernji list", 26.11.2002.

¹³ Želimir Ciglar, *Jedna od najboljih predstava sezone*, "Večernji list", 29.12.2002.

¹⁴ Hrvoje Ivanković, *Predstava koja spada u sam vrh ovogodišnje produkcije*, "Jutarnji list", 27.11.2002.

¹⁵ Hrvoje Ivanković, *Događaj godine...*, "Jutarnji list", 28.12.2002.

¹⁶ Nataša Govedić, *Mjerna jedinica zajedništva*, "Novi list", 10.12.2002.

¹⁷ *Nek' nas nosi rijeka*, "Slobodna Dalmacija", 24.12.2002.

je izbjegao zamkama nuđenja gotovih rješenja ostavivši gledatelju da ih traži sukladno svojem životnom svjetonazoru i opredjeljenju. Oslobodivši tako kazališni znak moguće ideologizacije, Bošnjak je pozornicu pretvorio u mjesto na kojem se u kazališnom činu razrješuju napetosti i pitanja koja dramski tekst nosi kao svoju najdublju mogućnost, bilo da je riječ o pitanjima grijeha i kazne (u Ocu) ili pak o demistifikaciji stereotipa koji žive u splitskoj sredini i mentalitetu prema *svijetu iza brda*. U todobnoj (splitskoj, ali i hrvatskoj) društvenoj zbilji, u kojoj su stereotipi prema pojedinim skupinama (Vlajima, Hercegovcima...) bili posebno naglašeni, Bošnjak je nastojao, i uspijevao, pokazati kako se ispod maski njegovih lica krije univerzalna čovjekova drama, pri čemu je prepoznatljivi jezični idiom Dalmatinske zagore samo vanjski izraz univerzalne ljudske drame koja uvjerljivom čini dubina i težina egzistencijalnih pitanja koje oni nose kao svoj usud.

Da je posrijedi pisac koji duboko osluškuje i prepoznaje znakove vremena, Bošnjak je pokazao i tekstem *Hajdemo skakati po tim oblacima*. Praizveden 20. travnja 2004., tekst u režiji Nenni Delmestre tematizira ljudske odnose i propituje granice, svejedno je li stvarne ili zamišljene, što ih oni determiniraju. U predstavi komornog tipa, izvedenoj na Sceni 55 matične kuće, dvoje protagonista (Sem i Rita) u 36 skica igraju scene, prizore i slike iz svojih života.¹⁸ U toj igri, u kojoj gledatelj prepoznaje i vlastiti život, u različitim se amplitudama dramske ekspresije izmjenjuju – pod vještom redateljskom rukom – prizori sreće, ljubavi, klonuća, svađa, pomirenja i svega drugoga pokazujući kako nesporazumi, strahovi i zablude u čovjekovu životu imaju nerijetko veću ulogu od velikih i krupnih stvari ili neupitnih istina.

Ovaj Bošnjakov omnibus kritika je prepoznala kao *ulog za budućnost* apostrofirajući jednostavnost i logičnost koju je redatelj povezo u *jedinstvenu vizualnost i slušanost*.¹⁹

Na 60. splitskom ljetu godine 2014. odigran je i autorski projekt *Rebro* istoga autora u režiji Saše Božića. Riječ je o predstavi u kojoj sudjeluju samo tri glumca, a u podlozi joj je glumačka improvizacija u kojoj se glumci Ana Karić, Elvis Bošnjak i Anastasija Jankovska preobražavaju u scenska lica (Sonje, Astrova i Jelene Andrijeve) iz Čehovljeva *Ujaka Vanje*. Kritika je zapisala da je riječ o *autoreferencijalnom tekstu temeljenu na ideji deziluzije kazališne predstave na način da se pred publikom ožive mračne kazališne prostorije u kojima glumac uvježbava svoju rolu, životno važnu ulogu nekoga kanonskog djela. Bošnjak podiže zastor zaboravljenih kazališnih prostora, uklanja koprenu vlastitih profesionalnih uspjeha i autoironično ogoljava vlastiti glumački i redateljski portret. Temeljena na vrlo solidnu dramskom tekstu, drama je, po kritici, svedena na seminarsku vježbu dramske akademije*.²⁰

¹⁸ Alen Biskupović, u: "Kazalište.hr", 23.5.2013.

¹⁹ Vlatko Perković, *Ulog za budućnost*, "Vijenac", br. 265, 29.4.2004.

²⁰ Viktorija Franić Tomić, *Dramatična degradacija dramskog*, u: "Vijenac", god. XXII, br. 534-535, str. 23, 4.9. 2014.

2.

Osim kao glumac i redatelj splitskoga kazališta, Trpimir se Jurkić ogledao i kao (nagrađivani) dramski pisac. I to, što je istakla i kazališna kritika, s dosta uspjeha! Da podsjetimo: tri su njegova komada igrana na splitskim pozornicama: *Kajin & Abel*, 2000., *Nevažne priče*, 2003. i *Zapisi iz nevremena*, 2007.

Premijerno izvedena u Gradskom kazalištu mladih 4. ožujka 2003. predstava *Kajin & Abel* privukla je značajnu pozornost i zavrijedila *naročitu pažnju domaće kulturne javnosti*.²¹ U režiji Želimira Oreškovića, atribuiranom i podvigom, biblijska je tema u Jurkićevoj zamisli dosegala univerzalne odjeke i primisli, pri čemu je misaona mreža pitanja i dilema, s konkretnim znakovima i kontekstima, pred gledatelja postavila brojne izazove i nukala na *sizifovsko sudioništvo*. Jurkićeva dramska pustolovina, kako ističe navedeni kritičar, spoj je *značajne upućenosti u književnost* i njezine *kamijevske, beketovske, joneskovske i njima srodne poticaje* koji u dosluhu s društvenom suvremenosti otvaraju aktualna pitanja i traže na njih odgovore pozivajući *na odustajanje od banalnosti sadašnjice*. Naglašavajući da Jurkić u sebi *sluti i čuti onu izazovnu stvaralačku ponornicu i posjeduju pribor potreban za duhovnu plovidbu*, navodi se i do krajnjih mjera precizna režija te uloge dvojice glumaca koji su podražaje teksta pretvarali u emocionalna stanja oblikujući *rafiniranu predstavu* koja, unatoč *visokom scenskom i misaonom dometu*, neće podjednako komunicirati sa svim slojevima publike. Posebno se pri tome izdvajaju mladi za koje se konstatira da u predstavi neće pronaći ono što korespondira s njihovim ukusima, ali i udio redatelja Oreškovića, za kojeg se ističe da je majstorski izbjegavao *opasne jednoznačnosti* te gluma čija je *izražajnost uzdignuta u mitske sfere*.²²

Slično naglašava i Kuzmanić Svete, apostrofirajući da je Jurkić svoje *misaono i intelektualno promišljanje na biblijsku temu o dvojici Evinih sinova nadahnuto pretočio u pitki scenski izričaj* te vjeruje da će predstavi, s dvojicom glumaca, *jamačno biti upućeni pozivi za brojna gostovanja*.²³

Jurkićeve *Nevažne priče*, u režiji Gorana Golovka, praižvedene su 10. siječnja 2003. Naoko jednostavan komad o sudbini malih ljudi koji na željezničkoj stanici nekoga mjesta iščekuju vlakove, razvojem radnje pretvaraju se u beznađe tako korespondentno vremenu u kojem se drama odigrava. Slika perona na kojem Jurkićevi neimenovani junaci, a zapravo žrtve, čekaju novi vlak i novo, bolje sutra, album je, kako je istaknula i kritika, teških i tegobnih ljudskih sudbina kojima su uzaludnost i beznađe najdublje egzistencijalno određenje. Objasnjavajući razloge i motivaciju pisanja, sam autor će reći da *prostor turobne čekaonice u malom mjestu, gdje nisi siguran hoće li vlak uopće doći, a čekaš ga, prostor je gdje se događaju duboke, intimne ljudske drame*,²⁴ a one su u kazalištu pravi poticaj. U komadu koji je sadržajno mjera *stilizacije i dokumentarnoga*, za Boku se odvija drama naše suvremenosti

²¹ Anatolij Kudrjavcev, *Pozivnica na misaonost*, "Slobodna Dalmacija", 6.3.2000.

²² Isto.

²³ Nila Kuzmanić Svete, *Teatar inspiriran riječju*, "Novi list", 6.3.2000.

²⁴ U razgovoru sa Zdenkom Mišušom (programska knjižica uz predstavu)

u kojoj je besmisao jedina izvjesnost. Stoga akterima Jurkićeve drame ne preostaje ništa do li mučno istrajavanje koje svaki novi dolazak vlaka samo uvećava i čini još težim, a kod gledatelja – u širokim emocionalnim registrima – izaziva empatiju.

U scenografiji Mije Adžića koja je *suvereno odigrala svoju ulogu zornoga svjedoka i presuditelja* i kostimografiji s odjećom *zadanih robova apsurdna koja tijela pretvaraju u izlike*, kritika²⁵ je istaknula glumačku ekipu (Zovko, Beader, D. Vukić, Sardelić...) koja je iznijela predstavu, koja bi za najveći dio publike *mogla značiti neposredan poziv na štrajk duhovno-emocionalnom glađu protiv moderne piromansko-mobiteljske bezosjećajnosti što dominira hrvatskim dekoriranim tržištem*. Suzdržaniji u ocjeni predstave bio je Vlatko Perković. Pod naslovom *Male priče ubogih čekača vlaka*²⁶ on apostrofira da je ova dramska priča važna i po tome što asocira na *potvrđene literarne projekcije* naglašavajući kako u tekstu Beckettova *metafizička skepsa o nedolasku Godota koketira sa stvarnošću*, pri čemu sudbine njegovih junaka / čekača govore o životima *zaboravljenih ljudi koji protitravaju pred očima gospode zavaljene u udobnim spavaćim kolima uz svoj jutarnji kapucino*. Perković ne krije kako je dramski i asocijativni potencijal Jurkićeva komada veći nego njegov scenski izražaj i ostvaraj. Štoviše, njegova dramska realizacija ostala je na *razini misaonog dometa* jer, navodi, *umjetnost kazališta neposredno sučeljena sa stvarnim čovjekom gledateljem zahtijeva znatno više*, a ponajprije – *konkretno činjenje*. Budući da je ono izostalo, nastavlja dalje Perković, sama predstava služi *za podsjećanje na tekst / radnju koju je čitatelj / gledatelj već upoznao na drugom mjestu i u drugim oblicima*.

Za Jasena Boku,²⁷ međutim, Jurkićeva je priča *vrijedan i dosljedan repertoarni prinos*. U kontekstu domaće kazališne produkcije taj je prinos i *nužan i nezaobilaziv*, a utoliko i veći jer je redatelj, Golovko – *izbjegavajući bilo kakve metafore – sredstvima minimalizma i jednostavnosti napravio predstavu koja sudbinama svojih gubitnika ipak, u sveopćem okružujućem rasulu i beznađu, ostavlja nadu i zraku optimizma*. (Boko, isto)

U osvrtu Boko posebno izdvaja junake Jurkićeve drame ističući njihovu nesreću, gubitak djece i prijatelja, iskustvo rata i nezaposlenosti, njihovo gubitništvo – otpadništvo od društva te izgubljeni ljudski smisao, po čemu se drama uklapa u dominantne tematske komplekse koje hrvatsko kazalište tematizira.

Na predstavu se osvrnula i Nila Kuzmanić Svete;²⁸ navodeći da je nepravedno zakinuta za nagradu Marul, izdvaja da *unatoč jakoj dozi pesimizma* i sveopćem besmislu – *izbjegavajući doslovnosti – pruža nadu kao jedino utočište i utjehu*.

Nema nikakve sumnje i da Jurkićeve *Nevažne priče* i *Kajin & Abel* duboko korespondiraju s pitanjima (naše) društvene zbilje. Tematizirajući naime krupne sadržaje hrvatske tranzicije, besperspektivnost i izgubljenost s jedne te pitanja vjere i skepse, grijeha i kazne s druge strane, Jurkić – unatoč različitim scenskim izražajnim izborima i redateljskim zamislima

²⁵ Anatolij Kudrjavcev, *Antidrama o čekanju*, "Slobodna Dalmacija", 12.1.2003.

²⁶ Vlatko Perković, *Male priče ubogih čekača vlaka*, "Hrvatsko slovo", 17.1.2003.

²⁷ Jasen Boko, *Minimalizam i skromnost*, "Vijenac" br. 232, 23.1.2003.

²⁸ Nila Kuzmanić Svete, *Marul postapokaliptičnog Splita*, "Zarez", br. 6 / 2003., 5.6.2003.

– pokazuje da je duboko osjetljiv na ljudsku nesreću, neovisno o tome posreduje li temu literarnim, biblijskim ili aktualnim društvenim intonacijama. Težina drame njegovih junaka / antijunaka je obvezujuća i potiče na zapitanost. Odustajanje od nje zapravo je pristajanje na *nevrijeme* i uzaludnost, na besmisao.

A upravo je ljudsko *nevrijeme* okosnica i *Zapisa iz nevremena* don Branke Zbutege koje je Trpimir Jurkić izabrao i u dramaturgiji Lade Martinac-Kralj izveo na pozornici Scene 55. Praizvedba komada 1. prosinca 2007. – sastavljena od priča, eseja i kolumni što ih je ovaj svećenik i intelektualac pisao na svoj neponovljiv način govori o drami koju je proživljavao u (ne)vremenu koje je živio. Svaki od tih zapisa u Jurkićevoj je dramskoj interpretaciji zapravo povod i poziv na dramsku igru; njegove zapise, po Jurkićevim riječima, uvijek je *doživljavao kao štivo koje se ne čita u sebi, za sebe, pa se negdje ostavi i pohrani u zaborav, već ih se čita na glas, u društvu, za sebe i druge, pa se o njima razgovara, pa se zbog njih ne spava, pa ih se pohranjuje u nezaborav srca. Jer: oni su zapisi jedne druge istine života, koja je mnogo trajnija od svakog našeg užasa.*²⁹

U ovoj predstavi kazališna je kritika prepoznala *oazu mudrosti u vremenu banalnosti*.³⁰ Štoviše, posrijedi je *kulturološki šok* kojim kazalište iskonskom mudrosti uzvraća *banalnosti i jeftinom spektaklu*. Umjesto *potrošačkih zanosa* na koje ni kazalište nije imuno, ova predstava podsjetila je na *temeljne vrijednosti ljudskosti* i riječima *smrtnika* bila je upozorenje civilizaciji koja se *opasno nagnula i tone, ali čiji orkestar i dalje veselo svira*.³¹ Štoviše, one su *subverzivni poziv čovjeku da zastane, suprotstavi se diktatu vremena i zamisli se nad samim sobom*, i predstava koju bi trebao pogledati svatko *tko još razmišlja svojom glavom*.³²

Za Vlatka Perkovića pak bila je to svojevrsna duhovna vježba u kojoj je Jurkić *ispovjedio sam sebe, a time i svećeničku razapetost don Branka Sbutege između gravitacijskih zahtjeva tjelesnog i posvećenosti idealima čistoće u velikoj Tajni Stvaranja* te da kroz to *posvjedoči sebe kao ljudsko misaono i emocionalno biće*, pri čemu je gluma bila *tek sretno sredstvo iskaza istine njihovih srdaca*.³³

3.

Jedan od komada koji je izazvao više političke nego teatrološke reakcije svakako je *Krovna udruga* splitskog novinarskog i scenarističkog dvojca Ante Tomića i Ivice Ivaniševića. Praizvedena 14. studenoga 2001. u redateljskoj, scenografskoj i kostimografskoj obradi te izboru glazbe Marija Kovača, predstava atribuirana *crnom komedijom bez prethodnika u domaćem kazalištu*, medijski je najavljivana kao *prvi, briljantan susret s kazalištem*. Riječ je naime o tekstu koji, istaknuto je u promotivnim materijalima, *politički lucidno a teatarski*

²⁹ Jurkićev zapis u programskoj knjižici predstave, HNK Split 2007 / 2008.

³⁰ Jasen Boko, *Oaza mudrosti u vremenu banalnosti*, "Slobodna Dalmacija", 3.12.2007.

³¹ Isto.

³² Isto.

³³ Vlatko Perković, *Posvjedočeni identitet*, "Vijenac", 6.12.2007.

svježe konstituira događaje iz nedavne prošlosti o uzurpaciji tuđih stanova. Radnjom smještenom u današnji Split – mješavinu različitih doseljenika, temperamenata, /.../, nacionalnih, socijalnih i generacijskih konflikata iz kojih mjestimice izranjaju nadrealistički prizori – komad je, istaknuto je, nastao na podlozi nevesele stvarnosti i nadilazi je koristeći različite obrasce filmske i pop kulture...³⁴

Zvučne najave međutim kazališna realizacija nije ničim opravdala. Kritika je naime s velikom rezervom dočekala izvedbu ocijenivši je kao *nemušti partizanski skeč*.³⁵ Navodeći da su *nedostatak afiniteta i brzina pisanja* bili više nego očiti, isti kritičar ističe da bi taj *ideološki i partizanski skeč i igrokaz, s nizom plošnih karaktera koji klize u karikaturu*, mogao za *dio publike biti uvredljiv i nimalo smiješan*. Pri tome misli na *one koji rat u Splitu i njegovoj okolini nisu osjetili kao zabavni skeč i koji se tog vremena sjećaju u malo drukčijem svjetlu nego što im ga servira ova komedija, ali i na dugogodišnje kazališne posjetitelje nezainteresirane za politiku koji afiniteta prema kazalištu ipak imaju, pa ih ovako banalan i početnički nevješt dramski tekst može naprosto zgroziti na sceni nacionalne kuće, čak i kad je ona izmeštena*.

Uz autorski dvojac, u predstavi se, navodi isti kritičar, poskliznuo i Mario Kovač, *kultno ime hrvatske scenske umjetnosti te jedna od najzanimljivijih domaćih kazališnih pojava, uvjereni alternativac, duhoviti oponent svemu konzervativnom u kazalištu i kreator nekoliko iznimnih i kontroverznih kazališnih projekata*. U njegovoj dramaturgiji teško je razotkriti ključne elemente izraza, pa je glumcima, nastavlja se, *preostalo snalaziti se u tekstu i karakterima koji ne nude ništa, pa su se najčešće razbježali u karikaturu koja u ovakvom kontekstu prolazi ne samo nekažnjeno već postaje sasvim legitimna*.

U osvrtnu na *igrokaz*, koji će *dio publike zabaviti, a dio temeljito isprovocirati*, kritičar nije propustio istaknuti i društveni kontekst u kojem se predstava igrala. Apostrofirajući da se predstava odvija *taman u predvečerje desetogodišnjice pada Vukovara i pokolja u Škabrnji, te samo dan kasnije od obilježavanja desetljeća bombardiranja Splita*, s ironijom podastire da bi *predstava bila vrlo prigodna kao kulturni program u prigodi isprike srpskom narodu koje bi neka službena državna delegacija mogla prirediti uskoro u Beogradu. Naravno, zbog svih počinjenih zločina Hrvata nad Srbima u onom što se donedavno zvalo Domovinski rat, a sad je razobličeno kao puki progon nad nevinom jugovojском i srdačnim oficirima, stanovnicima Splita. Zanimljiva je stvar ta politička korektnost...*³⁶

Na kraju kritičkog osvrta autor neće propustiti naglasiti da spada u *one koje predstava vrijeda*, ali *prije svega zbog nedopustivo niskih kazališnih standarda uratka*, poentirajući na kraju: *Jadno nam je kazalište ako mu je ovo alternativa*.³⁷

U ideološki, ali i kulturološki podijeljenoj hrvatskoj zbilji, nije dugo trebalo čekati odgovor. I autori teksta, ali i intendantica kazališta, koja se umjela pohvaliti velikim kazališnim uspjesima, proglasili su se *žrtvama političkog linča*. Uzvraćajući na orkestrirane

³⁴ Promotivni materijal na web stranicama splitskoga Kazališta.

³⁵ Jasen Boko, *Nemušti partizanski skeč*, "Slobodna Dalmacija", 18.11. 2001.

³⁶ Isto.

³⁷ Isto.

objede, kritičar (Jasen Boko) u razgovoru će ponoviti kako je priča *Krovne udruge politički beznačajna a teatrološki nedopustivo loša*. Štoviše, istaknut će kako tekst jednostavno nije dramski, nego crno-bijeli skeč od kojeg nikada nije trebalo napraviti dramsku predstavu, a neće propustiti istaknuti da to nije radi njegovih eventualno političkih konotacija, nego isključivo zbog nepostojanja bilo kakvih teatroloških vrijednosti.³⁸

Za Ivicu Buljana pak, koji je u mandatu Mani Gotovac u splitskom kazalištu bio dramaturg, *Krovna udruga*, u Kovačevoj režiji, *etički je odgovor na moralnu katastrofu zemlje i nespремnost da se suoči s posljedicama neodgovornosti, šovinizma koji je dugi niz godina divljački i diskretno nametan kao vrijednost novog društva*.³⁹ Neke atribucije o predstavi pojavljivat će se i kasnije u lokalnim ideološkim prijeporima i razračunavanjima.⁴⁰

Kako bilo, nakon nekoliko izvedbi predstava se više nije igrala. Zapamćena je tek kao neuspjao pokušaj *angažiranja kazališta* u rješavanju društvenih pitanja, nakon kojega nije profitiralo ni kazalište niti su pak njime postavljena pitanja riješena!

Na predstavu se kasnije, u članku *Vrste i svojstva hrvatske dramatike u Domovinskom ratu i poraću*, osvrnuo Vlatko Perković.⁴¹ Pod naslovom *O jednom naručenom izrugivanju slobodarskom naboju* autor s ironijom i dozom sarkazma opisuje okolnosti narudžbe teksta od autora koji do tada nisu imali nikakvoga dramskoga / dramaturškoga iskustva i bizarne odluke uprave kazališta da taj tekst postavi na pozornicu. Posebno apostrofirajući riječi autorskog dvojca da su *otišli u kafić igrati ping pong* i da su nakon toga napisali komad koji, navodi Perković, *počinje sentimentalnom evokacijom dvaju oficira JNA, Milutina i Ljubomira, o lepotama armijskog života, i to pred njihov bijeg iz Splita na početku Domovinskog rata. U sljedećoj sceni njihovu odlasku se naslađuje i izruguje beskrupulozni Hrvat, neurastenik Zdenko. On navija za zengovce, a simpatična punica kaže ustaše i prezire ga. No, odlaskom Milutinove obitelji, Zdenkova bremenita kćer će ostati bez oca svog budućeg djeteta, Slobodana, sina Milutinova, Srbina. Onda autori gradiraju nemoralnost Hrvata iskazanu već kroz lik Zdenka: vrata Zdenkova stana rafalom iz kalašnjikova razvaljuje zengovac kodnog imena Kristijan. On uzurpira stan i obitelj tjera iz njega. Tada pravdoljubivi Milutin, da bi sačuvao stan obitelji trudne djevojke svog sina dolazi k Zdenku u uniformi zastavnika JNA i predstavlja se kao obaveštajac spreman raditi za Hrvatsku i potkazuje Kristijana kao špijuna JNA. Pridošli policajci tada stanu na stranu ugrožene obitelji. Brak između Srbina Slobodana i Hrvaticke Anamarije postaje realnost zahvaljujući časnoj Milutinovoj intervenciji. U završnom prizoru svi zajedno, izmiješani, skrupulozni i beskrupulozni, imitirajući pjevače s televizijske snimke, pjevaju domoljubnu pjesmu *Moja domovina*. Pitajući se, nakraju, koja je funkcija navedene*

³⁸ Jasen Boko, *Mani Gotovac zasipa javnost lažnim podacima*, u: "Nacional", br. 321, 1.VIII. 2002.

³⁹ *Za teatar različitosti i tolerancije*. Razgovor s Ivicom Buljanom, u: "Vijenac" br. 219, 25.7.2002.

⁴⁰ Joško Čelan primjerice spominje predstavu kao *protuhrvatski kazališni igrokaz i lošiju vrstu onoga što je partizanija prikazivala po šumama, kao agitprop*, usp. razgovor s Joškom Čelanom – *Ništa se u Hrvatskoj ne razumije ako se ne uzme u obzir podzemna vlast*, u: Portal HKV, objavljeno 9. 2. 2013., preuzeto: 4. 4. 2014.

⁴¹ Vlatko Perković, *Vrste i svojstva hrvatske dramatike u Domovinskom ratu i poraću*, u: "Republika", god. LXX, br. 9 / 2014., str. 37-69.

predstave, Perković podastire decidan odgovor da je to: *cinično izrugivanje slobodarskom naboju koji je domoljubna pjesma pobuđivala u Domovinskom ratu.*⁴²

4.

Na splitskoj pozornici izveden je i *Osmi povjerenik* Renata Baretića. U dramatisaciji Lade Martinac-Kralj i Ivica Kunčevića, ujedno i redatelja predstave, roman koji je 2003. godine pobrao gotovo sve književne nagrade, izveden je 16. prosinca 2005. Izveden je također i 2013. godine (premijera 21. prosinca 2013., prilagodba i režija Saša Anočić, Gradsko kazalište Gavella). Književnu recepciju djela međutim nije pratila i jednaka recepcija kazališnog komada. Štoviše, kritika je odreda isticala kako višeslojnost Baretićeva romana s obiljem njegovih *jezičnih vratolomija* nije pronalazila prikladan scenski izraz, pa je redateljska preuzetnost ostala neuvjerljivom. Pa iako djelo, kako navodi Perković, *zavrjeđuje najveću misaonu pozornost i izaziva razbuktanost čitateljeve mašte, gledatelju je to uskraćeno* i zakinut je dramskom predstavom.⁴³ Iste primjedbe izrazit će i drugi koji su pisali o predstavi. Vesna Božanić Serdar u "Novom listu" navodi da je dramatisacija *sve ono snoliko, poetsko, simbolično iz romana svela na gotovo banalno* te nije uspjela prenijeti duh romana;⁴⁴ Boko pak u "Slobodnoj Dalmaciji" izdvaja da je roman pružio *značajan otpor pokušaju prebacivanja u dramsku formu* pa sve ono što je u romanu *šarmantno, dramatično i poetsko* biva na sceni *uobičajeno, monotono, ponekad i banalno.*⁴⁵ Isto navodi i Helena Braut⁴⁶ u "Vjesniku" ističući da *izuzetak u literaturi nije moguće prenijeti na scenu*. Jedini koji je odstupio od zajedničke kritičke ocjene je kritičar "Večernjeg lista" Želimir Ciglar,⁴⁷ za njega je roman skladno *prepjevan* u teatar. Slične će misli izraziti i Stijepo Mijović Kočan vezano uz zagrebačku izvedbu 2013. godine u Dramskom kazalištu Gavella i u režiji Saše Anočića.⁴⁸ Kako bilo, predstava nije požnjela ni približno sličan uspjeh kakav je imao Baretićev roman!

5.

Kazališna tranzicija u društvenoj tranziciji na splitsku pozornicu je donijela još jedan komad. Organizacija dramski osviještenih naturščika (ODRON) u koprodukciji s Hrvatskim narodnim kazalištem 1999. godine je postavila predstavu *Baš-beton i stupovi društva*. Glasno najavljivana, izvedba u Dioklecijanovim podrumima dala je *znatno manje povoda za smijeh*

⁴² Isto.

⁴³ Vlatko Perković, *Dobre i loše vijesti*, u: "Vijenac", br. 307, 22.12. 2005.

⁴⁴ Vidi: <http://www.knjiga.hr/08.asp?god=2007&mjesec=9&ID=3551>.

⁴⁵ Prema: isto.

⁴⁶ Isto.

⁴⁷ Isto.

⁴⁸ Stijepo Mijović Kočan, *Prilagodbe ili prevlast uprizorenja nad pričanjem*, u: "Kolo" 6 / 2013., str.175.

*i dobru kazališnu zabavu nego što se to očekivalo.*⁴⁹ Istaknuto je da je razlog tomu sam tekst koji je tražio *dramaturšku ralicu koja bi posložila sve elemente od kojih je sastavljen*, a što nije pošlo za rukom ni redatelju predstave Ivici Buljanu ni glumcima čije individualnosti i *talenti nemaju pravi dramski okvir unutar kojega bi mogli funkcionirati i stvoriti kazališnu predstavu*. (Isto) Tako se predstava pretvorila tek u nagovještaj koji je – u drukčijem rasporedu – mogao ponuditi i više od pokušaja!

Umjesto detaljnijeg osvrtu, vrijedi tek apostrofirati Bokinu ocjenu: *Cijela predstava za splitske i hrvatske prilike u svojoj ideji prava je kazališna revolucija: u konvencionalnost Splitskog ljeta i Hrvatskog narodnog kazališta, zahvaljujući novoj Upravi kazališta, ubacila se pravim desantom ova skupina mladih umjetnika koji se kazalištem bave samo kao još jednim izrazom svojih neobičnih osobnosti. Njih ne zanimaju kazališne estetike ni propitkivanja mjesta i sudbine hrvatskoga glumišta na kraju stoljeća. ODRON je tipično splitska pojava koja je u stanju poigravati se svim svetinjama, kazališnim, medijskim, estradnim i političkim, i ironizirati ih, a spremni su dotaknuti i samoga Papu. Spontanost i neiskvarenost glumačkih podražaja, duhovitost i neodoljiv šarm njihove su najveće vrline i nesumnjivo će, osim uplakanih mama, i znatan dio mlade publike tu sebi naći zabavu. ODRON govori njihovim jezikom, ne pokušavajući ga pretočiti u scenski govor koji izbjegava stvarnost, pa iako mu i nedostaje dramskog, obračuna s vlastitom stvarnosti ima u izobilju.*⁵⁰

6.

Zaključno; kazališna tranzicija, ako tako nazovemo zbivanja u hrvatskom kazalištu na razmeđu stoljeća, imala je odjeka i na splitskoj pozornici. U ozračju turbulentnih društvenih događanja pojavilo se nekoliko autora čije su predstave – korespondentne onome što se događalo na daskama ostalih hrvatskih kazališta – predstavljale iskustvo razlike spram etabliranog kazališta i njime posredovana ukusa. Neke od predstava splitskih autora pritom su proglašene najpamtljivijim kulturnim događajima godine, svjedočeći da društvena kriza nužno ne mora značiti i krizu kazališta. Štoviše, kao stanje duha i društva, kriza kao da je stimulatивно utjecala na oslobađanje novih i neistraženih mogućnosti kazališne prakse, a kada je riječ o splitskom dijelu hrvatskog kazališnog narativa, najavila je i nova imena čiji prilog u budućnosti s razlogom i s velikim pouzdanjem treba očekivati.

⁴⁹ Boko, u rukopisu.

⁵⁰ Isto.

HRVATSKO PLESNO KAZALIŠTE: PROPUSTI I PREDRASUDE

Ovaj tekst je nastao na temelju osobnog iskustva s hrvatske plesne scene: izvođačkog, praktičnog i teoretskog, kritičko-publicističkog rada,¹ a naslov je, u konačnici, određen po zvuku. Gledajući prema smislu, na prvom bi mjestu bile i jesu, još uvijek prisutne, povijesne i aktualne predrasude iz kojih onda proizlaze propusti.

Usudila bih se tvrditi da je hrvatska plesna scena (a pod njom, kao i uvijek, podrazumijevam svu raznolikost stilova, žanrova i škola) prednjačila po svojim naprednim stavovima i umjetničkim dosezima unutar obje Jugoslavije te je osamostaljivanjem, 1990-ih, predstavljala velik potencijal nacionalne promidžbe.

Riječ je o umjetničkom području koje je od 1920-ih aktivno, a praktično i teoretski uspostavljalo je europske temelje hrvatskoj plesnoj kulturi, kao i o nizu plesačkih ličnosti međunarodne karijere, koji su autoritetom umjetničkog djelovanja svjedočili talent i potencijale ove male slavenske zemlje i kao takvi bili stalne poveznice i neka bitna susretništa sa svjetskom scenom.

Kao *miraz* iz bivše države, u Zagrebu su ostala dva iznimno važna festivala: Muzički biennale, koji je među prvima dovodio suvremena glazbeno-scenska djela, i, probijajući barijere partijskog duha, unio pravo na umjetničku radoznalost i slobodu igre i eksperimenta; i – za područje plesnog kazališta najvažniji: Tjedan suvremenog plesa, koji je od prvotne *smotre*, kao nekog pregleda suvremene hrvatske scene (1984.), do te nove početne 1990.-e prerastao u značajno mjesto susreta europskog, pa onda i svjetskog, suvremenoplesnog teatra – odnosno teatra koji počiva na pokretu i razvija se u žanrovskim međuprostorima plesa, fizičkog teatra, mime, performansa, neverbalnog, konceptualnog, apsurdnog teatra... *Tjedan želi biti ne samo izlog i prozor u svijet plesnog zbivanja već i most integracije naše kulturne baštine u svjetsku...*²

¹ Tekstove plesne problematike objavljivala sam u "Quorumu", "Vijencu" i "Slobodnoj Dalmaciji", a i dalje ih redovito objavljujem u stručnom časopisu "Kretanja", "Kazalištu" i na stranici plesnascena.hr (kulisa.eu)

² M. Žagar, TSP / Gib, 1989.

Područje plesnog teatra je imalo tu neopterećenost, slobodu, otvorenost i komunikativnost, bilo je posve spremno za 21. stoljeće i za Europu, tako da je Hrvatska od početka krenula kao dio europske plesne scene, pogotovo na razini izvaninstitucionalnih skupina suvremenog plesa, s jasno definiranim vizijama, ciljevima i planovima umrežavanja. Tako je na ravnopravnom *jeziku* i bez kompleksa malog naroda, imala veliku priliku uspostaviti se i predstaviti svijetu kao autentična i zanimljiva umjetnička *sila*. Bilo je više (ali ne i dovoljno) glasova koji su isticali da je ples jedan od najjačih i najperspektivnijih izvoznih kulturnih proizvoda Hrvatske.

Krenulo je s puno optimizma, ali ne – zadugo, jer na razini kulturne politike nije bilo ni razumijevanja ni vjere u vlastite umjetničke snage (pogotovo one mlađe) i uopće u plesno kazalište kao nacionalno reprezentativnu umjetnost. I tako su se iz predrasuda dogodili propusti. Osvrnut ću se na dva, po mom mišljenju, ključna propusta (jedan iz područja hrvatske tradicije baleta, tj. *mainstreama*, drugi iz suvremenog plesa) te na, kao treći, jedan kasniji propust, vrlo karakterističan za primjenu politike u kulturi.

Propust prvi

Pri pregledu repertoara baleta hrvatskih nacionalnih kazališta,³ razvidno je da hrvatski balet 1990-e dočekuje *na koljenima*. U Osijeku ga već dugo nema, a u Rijeci i Splitu životari i nekako preživljava bez jasne svijesti o tome tko bi, i što i zašto trebao plesati, a i Zagreb uglavnom kao premijerne naslove nudi lakše programe plesnih kolaža. I onda sa stvaranjem nove, naše države, i na području plesne umjetnosti dolazi do općeg poleta, ideja, planova i želja da se situacija s baletom u kazalištima promijeni. Kraj rata se još nije naslućivao, ali je rasla vjera u nove mogućnosti mlade i, prema očekivanjima, moderne europske države, u čijoj će se kulturi odsada vrednovati profesionalnost i stručnost, a ne politička podobnost (danas bismo rekli stranačka pripadnost) i osobne veze.⁴ Optimistička očekivanja potkrijepilo je i postavljanje Milka Šparembleka na čelo zagrebačkog Baleta. Imali smo ovdje, u Zagrebu, umjetnika koji je istu dužnost uspješno obnašao u Lyonu, Montrealu, Lisabonu, čak i u Metropolitenu... A njegov umjetnički program je bio vrlo jasnih profesionalnih stajališta: *Repertoar i stvaranje repertoara nije apstraktno ... to su ljudi, prostor, vrijeme i novac*. Najavio je promišljen i za zagrebački Balet moguć repertoar koji bi jednako njegovao antologijska djela klasičnog baleta, očuvao status domaćih djela, ali se i uzdigao na europsku razinu zbivanja u suvremenom baletu.

Prve tri godine Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu ostaju za pamćenje: uz premijere *Trnoružice* Orlikovskog, *Pjesama ljubavi i smrti* (Mahlera i Šparembleka), *Đavla u selu* (Lhotke i Mlakarovih) te *Hommagea Carlu Orffu* te Boldinovu *Carminu buranu* i Šparemblekov *Trijumf Afrodite*, praižvedeni su *Kraljevo* Papandopula i Boldina,

³ *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj*, Hrvatsko društvo baletnih umjetnika, Zagreb 2003.

⁴ Balet je i ovdje specifično područje. Nema te protekcije koja može staviti u ulogu Labudice plesačicu koja nema vrhunsku tehniku, ne vrti *foulesse*, nema izrađen arabesk, nužnu mekoću ruku... koja uz talent svakodnevno ne radi na sebi...

Amadeus monumentum Mozarta i Šparembleka i kao poklon portugalskog umjetnika Vasca Wellenkampa (Šparemblekovog plesača u vrijeme kada je on vodio Gubelkian) čarobne i dirljive *Balade... koje donosi vjetar*. Taj antologijski balet, u pravom smislu poetski plesni teatar kao da je ulovio i sažeo trenutak zajedničkoga bolnog zanosa, veličanstven i krhak kao fado u sjetnim i strastvenim stihovima Amálije Rodrigues: *narode što se pereš u rijeci / i svojom sjekinom tešeš / daske za moj kovčeg...pitam vjetar što huči / za vijesti o kraju mome / vjetar o nesreći muči / vjetar ne zbori o tome... Kojim glasom da isplačem fado?* rezoniralo je suosjećanje s ranjenim, ustreptalim, uplašenim, osjetljivim dušama koje su u to vrijeme zbunjeno i bespomoćno živjele *normalan* život u Zagrebu punom prognanika i njihovih tužnih i tragičnih svjedočanstava. Istovremeno, *Balade* su bile i novi koreografski rukopis i izazov za plesače: u lakoći leta, i bolnoj lomnosti pada, u finoj nijansiranosti eforta. Tu je negdje razvidno stasala i nova, ekspresivna, plesачka generacija spremna na suvremeno poimanje baleta (Mihaela Devald, Milka Hribar, Mateja Pučko...).

I tu negdje, s beskrajnim očekivanjem, završavam tekst povijesnog pregleda zagrebačkog Baleta za novo, izmijenjeno izdanje monografije *Hrvatsko narodno kazalište: 1840 – 1860 – 1992.*,⁵ a onda je sve – splasnulo. U kazalištu se desila neka čudna poplava i balet se morao preseliti u nemoguće uvjete Doma hrvatske vojske; dolazi do štrajka; Šparemblek napušta Hrvatsko narodno kazalište. Jedan od razloga je što je mjesecima uzaludno čekao na zamoljenu audijenciju kod ministra.

Ako Šparemblek kao vodeća ličnost hrvatskog baleta i v.d. ravnatelja Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu nije uspio iskomunicirati probleme, vizije i potencijale hrvatskoga plesnog teatra, kako bi to tek uspjelo nezavisnoj plesnoj sceni?

Propust drugi

Vraćamo se Tjednu suvremenog plesa koji pod vodstvom Mirne Žagar hrabro pomiče granice spoznaja o suvremenom teatru. U međuvremenu je Tjedan zaintrigirao širu, novu radoznalu kazališnu publiku kao i stručnu, kazališnu kritiku. O predstavama se diskutira, trči se s predstave na predstavu iz kazališta u kazalište. *Sve što posljednjih godina vidamo na Tjednu plesa doima se kao jedno veliko DA upravo onim stremljenjima koja ruše granice između kazališnog čina i samog plesnog događanja dokazivanjem neizbježnosti njihove povezanosti i potom je stilski označujući plesnim teatrom, gestualnom dramom, koreodramom...*⁶

Uz Tjedan suvremenog plesa formira se Hrvatski institut za pokret i ples (HIPP) i pokreće se projekt MAPAZ (Moving Academy for Performing Arts Zagreb) kao dio međunarodne edukativne organizacije MAPA, čije je središte u Amsterdamu. Sve to, na nivou Hrvatske, i dalje vodi umjetnička ravnateljica Tjedna Mirna Žagar nastojeći održati samostalnost plesa kao ishodišta kazališta pokreta i performansa, kao i svoju osobnu profesionalnu nezavisnost. HIPP je trebao objediniti sve inicijative i projekte koji su se razvili iz Tjedna i uz Tjedan.

⁵ Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu i Školska knjiga, Zagreb 1992.

⁶ Lj. Mikulčić, "Novi list", 7. srpnja 1993.

Organizirani seminari su pokrivali različite vidove kazališne djelatnosti, od izvođačkih tehnika, preko seminara rasvjete i korištenja specijalnih efekata do Arts Managementa. Preko HIPPA Zagreb dobiva organizaciju Koreografske platforme za međunarodne susrete u Bagnoletu, (što je ujedno bila i odskočna daska hrvatskim mlađim autorima za međunarodnu prezentaciju); zatim MAPAZ – radionice su se održavale i u Hrvatskoj, a na one koje su se održavale u ostalim europskim MAPA centrima slali su se stipendisti.⁷ Zahvaljujući mreži suradnika i brojnim kontaktima u inozemstvu, HIPP organizira predstavljanje umjetnika iz Hrvatske u sklopu projekta Modern Zagreb u Kopenhagenu i Stockholmu 1993., kao dio manifestacije Kopenhagen – kulturna prijestolnica Europe.

Fleksibilna, aktivna organizacija koja se brzinski umrežavala u europske sisteme kulturnog poslovanja nije se uspjela smjestiti u stvarnost hrvatske kulturne politike. Kopenhagen je u umjetničkom smislu bio visoko ocijenjena promidžba Hrvatske, no istovremeno prilična blamaža. Kako je danski selektor sam i u suradnji s nevladinim organizacijama birao ono što je smatrao zanimljivim, modernim i originalnim umjetničkim produktima nove države, hrvatsko kulturno vrhovništvo se našlo uvrijeđeno, te se financijski i promidžbeno trudilo držati što dalje od sudionika i programa. Ukratko: Danska je morala sama platiti i promovirati prezentaciju Zagreba u Kopenhagenu. Bilo je to također 1993., riječ je o istom ministarstvu, i procesu *kresanja krila* plesnoj umjetnosti koja se očito pre naglila u svom nadobudnom letu.

Problem, načet 1993., kulminirat će nekoliko godina kasnije, kad je izostala podrška ministarstva za daljnju djelatnost HIPPA, odnosno kad je došlo vrijeme da Zagreb osamostali, tj. udomi i razvije projekt MAPAZ kao vlastiti originalni proizvod. Udarac je pojačan tajnim i brzinskim iseljavanjem ureda Tjedna iz Zagrebačkog kazališta mladih, kada je dobar dio dokumentacije završio u smeću. Prekid s projektom MAPA je značio iseljenje iz ureda koji je bio u Đorđićevoj 17 u privatni stan, i nije čudno što je Mirna Žagar 1998. prihvatila vodstvo Dance Centrea u Vancouveru i što je, godinu dana kasnije, u razgovoru za "Večernji list" izjavila: *Hrvatski ples će opstati, ali možda ne u Hrvatskoj!*

Hrvatski ples nije propao, iako su stvari svedene u razumne, realne okvire privatnih inicijativa, privatnih arhiva, privatnog ulaganja u literaturu, obrazovanje i projekte.

I počelo se ponovno iz početka, polako, otvaranjem teme i problematike plesne umjetnosti na više paralelnih fronta. Početkom 21. stoljeća pokrenuti su novi festivali (Festival suvremenog plesa i neverbalnog teatra Savičenta, Platforma, Monoplay u Zadru, festivali u Karlovcu, Splitu i Varaždinu...) kao okupljališta nacionalne, regionalne i međunarodne selekcije ali i kao iskaz želje za decentralizacijom. A HIPP Mirne Žagar dobio je, kao neku vrst zadovoljštine, mandat za vođenje Zagrebačkoga plesnog centra, konačno otvorenog 2009.

⁷ Od kojih su mnogi umjetnici, kao Jasna Vinovrški, Aleksandar Acev, Ivana Müller, Irma Omerzo, Marija Ščekić, Andreja Božić... ostvarili vidljive karijere u inozemstvu.

Propust treći

No vraćam se na još jedan propust, vezan uz novi val optimizma oko ulaska u novo tisućljeće, kad se krenulo u razgovore i diskusije oko strategije razvoja se i plesna umjetnost skromno, ali ipak, s pokojim retkom spominjala. No, priznajem, ministarstvo je 2002. pokrenulo projekt popisivanja i analize zatvorenih prostora koji u naseljima Hrvatske služe za scenske izvedbe i taj projekt je uključio ravnopravan a autonoman prostor za istraživanje plesne scene. I kad je stručna ekipa koju je formiralo ministarstvo nakon više od godinu dana rada izradila elaborat na temu – kojom je otvoren put za nacionalno umrežavanje kazališta i kazališnih, plesnih i glazbenih skupina, promjenom sastava ministarstva projekt je nabrzinu okončan, bez dogovorenog tiska i izlaska pred javnost. Napominjem da u tom popisu nije bilo nikakvoga ideološkog, političkog sadržaja, bio je vrlo konkretan i korektan, tehnički precizan i uključivao je, uz tabele s podacima, analizu i prijedlog daljnje strategije za dobrobit Hrvatske kao europske države. To je bio projekt usklađen s europskim načinima istraživanja i njegovo odbacivanje je usporilo prirodan tijek procesa rada na nacionalnoj mreži koja je silno potrebna jer je prije svega zamišljena kao stručno vođeno nacionalno širenje kazališne kulture, jednako potrebno publici kao i umjetnicima kojima je raspad Jugoslavije drastično smanjio tržište. Nedavno se (više od deset godina kasnije!) ponovno krenulo u taj, odnosno sličan, projekt i nadamo se da će ovaj put imati i rezultate.

Na kraju

Vraćam se na balet. I Split i Rijeka imali su sjajne periode i uspone (uz Šparembleka pojavio se i mladi talentirani koreograf Staša Zurovac), ali su već neko vrijeme u padu. Osijek nema Baleta, ali daje balete. Zagreb već dulji niz godina održava visoku razinu europske umjetničke sile. Ali svaka promjena vodstva zastrašujuće uzbukava i ugrožava umjetnički rad...

Periodički se i uvijek iznova potiču rasprave o ukidanju manjih ansambala i stvaranju jednoga jakoga nacionalnog baleta nasuprot stava koji zagovara decentralizaciju te programsku i svu drugu autonomiju dotičnih kuća. Ono što moram naglasiti, uvijek i ponovno, jest činjenica da se u izboru intendantata nikad ne gleda na njegov stav kroz program baleta, hoću reći da to područje nema težinu, pa se njime sigurno i manje bave. To je uvijek na razini neke usputne informacije, vrlo općenite i neodređene, u krajnjoj liniji nebitne. Rijetko koji intendant nacionalne kazališne kuće (koja objedinjuje ravnopravne ansamble: dramu, operu i balet) zna što zapravo drži dobre plesače (koji su definitivno građani svijeta jer ih ne veže jezik) u nekom kazalištu: plesači ostaju zbog dobrog repertoara. Naime, plesač ima kratak vijek, on mora plesati, s jedne strane održavati se i rasti u vještini klasičnog, akademskog baleta – s druge mora proširivati osobne granice novim izazovnim koreografskim rješenjima.

Majstorska djela klasičnog baleta su stalni repertoar svih velikih baletnih ansambala. *Labuđe jezero*, *Ščelkunčik*, *Giselle* pune blagajne jer privlače publiku, kao izložba Rembrandta, ali njihovo održavanje košta, ono je neusporedivo sa suvremenim repertoarom, i tu pucaju

mladi nadobudni *menadžeri*, užasnuti cijenom baletnog *tutua* i redovitim trošenjem skupih baletnih špica.

Ipak, hrvatska plesna scena je napravila veliki i društveno vidljiv pomak. Plesno izdavaštvo je do nedavno bila stihijska pojava bez dubljih korijena i financijske potpore. Pokretanjem časopisa “Kretanja”, kao i plesne biblioteke, počelo se popunjavati i ovu prazninu. A pokretanjem Plesne akademije pri ADU razvidno je i tko treba plesnu literaturu, i gdje se formiraju nove, obrazovane i spremnije plesne snage.

Također, Odbor Krležinih dana ruši predrasude pozivajući me, evo već treći put, da govorim o plesu. A je li moguće zamisliti u skorijoj budućnosti da časna institucija kakva je HAZU prihvati u Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU i ples?

LITERATURA

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu: 1840–1860–1992, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu i Školska knjiga, Zagreb 1992.

125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj, Hrvatsko društvo baletnih umjetnika, Zagreb 2003.

Korpografije: 20 godina Tjedna suvremenog plesa, Hrvatski institut za pokret i ples, Zagreb 2003.

“Vijenac”, od br. 116 / 117 (18. lipnja 1998.) do br. 369 (24. travnja 2008.)

“Kretanja”, časopis za plesnu umjetnost, 1-22, pokrenut 2002., Hrvatski centar ITI, Zagreb.
Kulisa.eu/plesnascena.hr

HRVATSKO LUTKARSTVO U RAZDOBLJU TRANZICIJE I GLOBALIZACIJE

Hrvatsko se društvo od devedesetih godina suočava s cijelim nizom izazova koje pred njega postavljaju procesi tranzicije i globalizacije, obilježeni još jednim snažnim pečatom – Domovinskim ratom. Ovaj tekst odgovara na pitanja kako su – u organizacijskom i umjetničkom pogledu – na te izazove odgovarala hrvatska kazališta lutaka.

Nov početak u hrvatskom lutkarstvu nekih davnijih vremena označio je također jedan rat, jer se lutkarska kazališta u Hrvatskoj (kao i u drugim republikama ondašnje države – Jugoslavije) počinju osnivati nakon završetka Drugoga svjetskog rata, 1945. godine, kad je utemeljeno Kazalište lutaka Pionir u Splitu. Lutkarskih predstava bilo je u Hrvatskoj, dakako, i prije toga (koliko god da se u ono vrijeme htjelo prikazati da cijela povijest počinje *četrdesetpete*): u Zagrebu još za vrijeme Prvoga svjetskog rata, pa ponovno 1920-ih godina, a 1930-ih bilo ih je i u Zagrebu, i u Splitu, i u Sušaku (Rijeka nije tada bila u sklopu Hrvatske), a u Osijeku su djelovale čak četiri lutkarske scene. No od 1945. doista se piše nova povijest, kako svega drugoga, tako i lutkarstva. Nakon splitskog, profesionalizira se 1948. zagrebačko lutkarsko kazalište (tada zvano Zemaljsko kazalište lutaka, koje se nastavlja na rad Družine mladih, aktivne još od 1939. godine), te se potom osnivaju i kazališta u Zadru, Osijeku i Rijeci. Jugoslavija je, iako nesvrstana, bila, na sreću lutkara, pod snažnim utjecajem Sovjetskoga Saveza, te su lutkarska kazališta bila organizirana po Obrazcovičevu modelu: svaki je veći grad imao svoje kazalište s vlastitom zgradom, stalnim ansamblom, radionicom, upravom, ponekad kućnim redateljem i scenografom i, dakako, državnim subvencijama. Repertoar je bio usmjeren gotovo isključivo djeci.

Takav je model organizacije kazališta ostao sve do danas. Tranzicijski vjetrovi nisu ga uništili, iako su ga prilično uzdrmali. Državne subvencije presušuju i kazališta moraju povećavati vlastite prihode. Uzdržavanje vlastitih zgrada postaje sve veći teret, pa ipak kazališta rado ulaze u investicije te renoviraju svoje stare, odnosno čak grade nove zgrade, očito se uzdajući u to da će i investicije, kao i tzv. hladni pogon, ali i sve ostale troškove, plaćati vlasnik (grad ili županija). Godine 1996. dovršene su adaptacije zgrada Gradskoga kazališta lutaka Rijeka i Dječjega kazališta u Osijeku, potom se, nakon više godina beskućništva,

2004. u svoju novoobnovljenu zgradu vraća Zagrebačko kazalište lutaka, a 2007. godine i Gradsko kazalište lutaka Split. Napokon je, 2011. godine, okončana četvrt stoljeća duga (počela je 1986.) gradnja nove zgrade Kazališta lutaka Zadar.¹ No, iako prekrasne i tehnički najsuvremenije opremljene, te dvorane nisu uvijek pogodne za lutkarske predstave, pa se čini da se suvremeno hrvatsko lutkarstvo posve odriče paravana, i to ne iz umjetničkih nego posve tehničkih razloga (drastičan je primjer Zagrebačko kazalište lutaka, u koje se u najnovije vrijeme, paradoksalno, vraćaju upravo čiste paravanske predstave). Svoje prihode kazališta često dopunjuju iznajmljivanjem dvorane za razne programe, najčešće vrlo daleko od kazališne ili bilo koje druge umjetnosti.

Tipičan primjer uspješnoga tranzicijskog ravnatelja bio je Ratko Glavina, dramski glumac, vlasnik privatnoga kazališta, koji na čelo splitskoga kazališta lutaka dolazi u sezoni 1994. / 1995., nakon nekoliko kriznih godina toga kazališta. On odmah žustro prijanja na reorganizaciju kazališta, potiče preuređenje dotrajale zgrade, povećava vlastite prihode, broj premijera i broj izvedaba. Izdaje monografiju kazališta, u kojoj je čak deset stranica posvećeno pitanjima reorganizacije kazališta (od toga osam stranica različitih grafikona) i u kojoj se nabrajaju uspjesi prve godine njegova mandata, među kojima:

Ostvaren je rekordni broj premijera (6)

Rekordni broj repriza (416)

te međunarodni projekti:

– *Kazalište je svog djelatnika (Tehnika) uputilo na studijsko usavršavanje u kazalište “Minor” iz Praga.*

/.../

– *Realizirana je suradnja s talijanskim “Teatrom del Canguro” iz Ancone – zajednička predstava “Priče iz kompjutora”, a 22.06.1994. godine potpisana Povelja o kulturnoj suradnji naših dvaju kazališta.*

– *Ugovoreno je gostovanje u Italiji s predstavom “Nebesko kazalište” na talijanskom jeziku.*

/.../

– *U Pragu je 22.06.1995. godine potpisana Povelja o kulturnoj suradnji između lutkarskih kazališta iz Češke (Prag), Italija (Ancona), Slovenije (Ljubljana), Zagreba i Splita, u veoma svečanoj atmosferi i uz prisustvo Veleposlanika tih zemalja.²*

I kao kruna svega – Glavina je, kako se u prvo vrijeme činilo, uspio odgovoriti na višedesetljetne žalopojke hrvatskih lutkara o nedostatku lutkarske škole osnivanjem dvogodišnjega Dramsko-lutkarskog studija, na kojem su lutkarske predmete predavali veliki stručnjaci: Zlatko Bourek, Edi Majaron iz Slovenije i Karel Makonj iz Češke. No, očito

¹ Događaj zaista od povijesne važnosti, jer, kako navodi Abdulah Seferović, *posljednja zgrada namijenjena isključivo profesionalnome kazališnom korištenju građena je u Dalmaciji koncem XIX. stoljeća (Split, 1983.). Ako se ne računa Koncertna dvorana Lisinski u Zagrebu, koja nije kazališna zgrada, te određen broj adaptacija koje su veći ili manji kompromis, onda situacija – čini se – nije ništa bolja ni u cijeloj Hrvatskoj. A. Seferović, *Lutkari svete Margarite*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 1997., str. 17.*

² *Gradsko kazalište lutaka Split, Monografija, 1945. – 1995., Gradsko kazalište lutaka – Split, Split 1995., str. 108-109.*

utemeljena na ne baš čvrstim temeljima, ta se škola ubrzo ugasila, ali ne prije negoli je na repertoaru Gradskog kazališta lutaka Split ostavila čak šest premijernih naslova postavljenih u tek nešto više od godine dana.

Glavina će nastaviti suradnju s drugim kazalištima posudbom lutaka, pa čak i uvozom već gotovih predstava iz inozemstva.

* * *

Uz pogled na promjene na organizacijskom i financijskom planu, zanimljivo je vidjeti do kojih promjena dolazi na umjetničkom planu hrvatskoga lutkarstva.

Zadarski lutkari često su, i to s pravom, smatrani avangardom hrvatskog lutkarstva. Potpuno posvećeni svome poslu kao poslanju, hrabro su istraživali mogućnosti lutkarske umjetnosti i, neslični ijednome drugom kazalištu, stvarali vlastiti, originalni izraz. Godine 1990. Kazalište lutaka Zadar prikazuje prvo u nizu djela iz hrvatske klasične baštine: *Muku svete Margarite* nepoznatog autora (premijera 18.4.1990.), koju poljski redatelj Wiesław Hejno postavlja u stilu srednjovjekovnoga crkvenog mirakula, a nakon kojeg slijedi *Judita* Marka Marulića u režiji Marina Carića (adaptator Tonko Maroević, likovni kreator Branko Stojaković i skladatelj Joško Koludrović; premijera 22.4.1991.). Domovinski rat već je bio počeo, stoga Abdulah Seferović o tim predstavama piše:

Ne može se tvrditi kako umjetnici imaju nadnaravne moći, ali ni poricati kako katkad njihova djela mogu proreći sudbonosne događaje. Drukčije rečeno, ne treba misliti kako su zadarski lutkari vidoviti, ali se ne može zanijekati kako su njihova uprizorenja Muke svete Margarite i Judite na čudesan način bila prisposobiva povijesnim događajima koji su obilježili uspostavu hrvatske državne neovisnosti i srbijansku vojnu agresiju na mladu hrvatsku državu i demokraciju. Po tome su proglašene proročanskim predstavama.³

Pa iako se Dalibor Brozović, pišući o *Juditi* u povodu gostovanja u Zagrebu, pobojavao kako postoji i opasnost da te izvanjske konotacije zastru umjetnički doživljaj i samoga djela i same izvedbe, što bi onda bila još jedna posve svojevrsna u nizu ratnih nepravdi,⁴ predstava je umjetnički bila toliko snažna da je preživjela rat te joj vrijednost priznaje čak i Anatolij Kudrjavcev, inače nimalo nježan prema zadarskim lutkarima:

Zadarsko Kazalište lutaka, premda ovog puta gotovo da i nije funkcioniralo lutkarski, pokazalo je visok stupanj scenske kultiviranosti i spremnosti za sve moguće pustolovine /.../ Sveukupnost te predstave je čvrst, zgusnut sustav koji imponira svojim jedinstvom. Sve što se zbiva, a zbiva se mnogo, podređeno je sveopćem obrednom duhu i temeljitoj vjeri u slijed. Minijaturene šale i patetične epske hiperbole sastaju se i sporazumijevaju kao zakonitosti. /.../ Carić je, dakle, ostvario moderan teatar baratajući arhaizmima. Nije im dozvolio da govore u svoje ime, nego ih je podvrgao isključivo scenskom. To je ta tajna! /.../ Redatelj je zamijenio lutke u trenutku kad su okolnosti prerasle simboliku i stekle fizička prava. Taj je prijelaz

³ A. Seferović, *Lutkari svete Margarite*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 1997., str. 21.

⁴ Isto, str. 22.

izgledao furiozno, kao prodor neke fatalne stihije ljudskoga u skućeni okvir fikcije. Zatim je zavladao epski ritual koji je izmijenio dimenziju slike i smirio govor /.../ Zacijelo je posve točno ono što se tvrdi o ansamblu zadarskog Kazališta lutaka. A tvrdi se da su mu kreativne mogućnosti veoma visoke te da je riječ o iznimno kultiviranim glumcima-voditeljima. Naime, teško da bi neki drugi sustav uspio ostvariti takav kompromis između riječi i slika u svim mogućim scenskim omjerima. Za to se hoće poseban dar. Naprosto nitko od nazočnih nije dozvolio upad nekog neprimjerenog, banalnog glasanja. Sve se svelo na jedinstven stil iz kojega su izvanjske tek pojedine intonativne sklonosti kao dramske razlike i kontrasti. Nigdje skokova u prazno ni nepotrebne afektacije.⁵

Naprotiv, predstavi *Stjepan, posljednji kralj bosanski* – koju su u režiji Tomislava Durbešića izvodili glumci pod maskama Mojmira Mihatova (premijera 4.6.1993.), a za koju će oštri Kudrjavcev reći da se radi o *povijesnoj tragediji u stihovima, koju je sredinom 19. stoljeća napisao zaboravljeni Mirko Bogović i koja spada u hrvatski književni arhiv*⁶ – vrijednost su dali samo uporni pokusi u gradu pod režimom stalne opće opasnosti, bez struje i vode, ali uz neprestano ubojito rasprskavanje granata, dok su joj publicitet osigurali gradski huligani koji su jedne noći zapalili scenografiju i maske iz predstave. *Publicitet o tome vandalizmu bio je najmanje desetak puta veći nego o samoj predstavi*,⁷ zabilježio je Abdulah Seferović.

Luko Paljetak *Božićnim će triptihom* odgovoriti na one želje i potrebe hrvatskoga puka koje su u bivšem sistemu morale ostati nezadovoljene, te se s pozornice čuju starohrvatski tekstovi Sabe Mladinića, Šimuna Vitasovića, Mavra Vetranovića, Marina Držića i Antuna Gleđevića, svi na temu Isusova rođenja, a s pozornice sagrađene na motivima hrvatskog pletera, kojom dominira Oko Oca Nebeskoga (scena i lutke Mojmir Mihatov) čuju se hrvatski sakralni napjevi. Zadovoljstvo za oko i uho – uz uživanje u još donedavno nedopuštenom – bilo je dovoljno za uspjeh predstave (premijera 11.4.1994.).

Niz velikih predstava nastavlja se *Zvezdanom* u režiji glumice lutkarice Milene Dundov. Ovaj put predstava ne nastaje, doduše, po tekstu hrvatskog autora nego po bajci Oscara Wildea i nije izvedena lutkama nego maskama koje glumcima potpuno prekrivaju glave, *naglavcima*, kako ih zove Jakša Fiamengo,⁸ i predimenzioniranim rukama koje, kako to vidi Dalibor Foretić, *obličju daju posebnu otužnu izražajnost, u surovij i zagasitij boji jute od koje su sačinjeni kostimi i draperije*,⁹ likovnoj kreaciji Mojmira Mihatova. Foretić s pravom ističe kako su zadarski lutkari *poznati da se u predstavi ne ponavljaju, nego svakim projektom istražuju nove mogućnosti vizualizacije i animacije*, te za *Zvezdana* kaže da je *najveće lutkarsko ostvarenje u hrvatskom glumištu u minuloj sezoni*¹⁰ (premijera 7.4.1995.).

⁵ Isto, str. 19-20.

⁶ Isto, str. 47.

⁷ Isto, str. 23.

⁸ *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*, priredio Abdulah Seferović, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 2001., str. 50.

⁹ Isto, str. 49.

¹⁰ Isto.

Slijedila je *Šuma Striborova* Ivane Brlić-Mažuranić u režiji Zlatka Svibena, dramaturgiji Ljubice Ostojčić i likovnoj kreaciji Mojmira Mihatova, izvedena 1996. u kombinaciji živih glumaca i nekoliko lutkarskih tehnika te posljednja u nizu velikih predstava koje posežu za hrvatskom klasičnom baštinom – uprizorenje prvoga hrvatskog romana, *Planina* Petra Zoranića. Prema riječima Anatolija Kudrjavceva,

*ipak se, hoćeš-nećeš, radi o jednoj naročitoj dragocjenosti naše književne predaje, o djelu koje svojom epskom, mitološkom rječitošću slavi postanak i razvoj hrvatstva te njegova povijesnog dostojanstva. I, dakako, važna je upravo ta vezanost djela uz Zadar i njegovo okruženje, dakle uz krajeve čiji je identitet odavno trpio najezde tuđinskih ideologija i nametljivosti. Zadarski lutkari taj su scenski projekt nastojali predočiti kao veličanstven domoljubni obred dostojan nekadašnjih teatarskih svečanosti koje su okupljale javnost u prostorno hodočašće. Tako je to, naime, dramaturški odnosno redateljski zamislio i Marin Carić, pa je sve krenulo u pustolovinu koja se povremeno zaustavlja na posvećenim mjestima i obavlja svoje zavjetne funkcije /.../*¹¹

Pa iako je možda i istina da je *zadarska publika /.../ ostala zbunjena tim čudnim scenskim događanjem na ulicama svojega grada i u svojim znamenitim objektima*¹² i iako Carić doista nije ponovio uspjeh splitske “*Judite*”, koju je tako izvrsno inkorporirao u živo jezgro grada, ipak je, po riječima Dalibora Foretića, *ostvaren doličan hommage i Zoraniću i Zadru*,¹³ a u sjećanju će zasigurno ostati dojmiva vizualna kreacija Mojmira Mihatova (scena, lutke i kostimi), glazba Ive Nižića u vokalnoj izvedbi zbora Filozofskog fakulteta i Zadarskih madrigalista te lutkarska minijatura Sanje Zalović u ulozi Dinare – pravi glumačko-lutkarski biser. Bio je to velik ambijentalni scenski spektakl, u koji je uloženo mnogo vremena, truda i novca, ali nažalost, odigran tek nekoliko puta (u lipnju 1997.). No, premda će godinama kasnije *Planine* biti obnovljene, i dalje vrijedi prigovor Helene Peričić:

*koja je svrha ambiciozna, zahtjevna i, vjerujem, vrlo skupa projekta utrne li se on već na početku svoga životnoga puta umjesto da zaživi i rasplamsa se tijekom čitavoga ljeta, kad bi ga toliko već postojećih ili potencijalnih zaljubljenika u zadarske prostore moglo vidjeti?*¹⁴

Zadarski lutkari neće se uklopiti u zadarsku turističku ponudu, zadržat će elitizam svojih velikih predstava, a sve manji dotok budžetskog novca nadoknađivat će proizvodnjom malih, produkcijski nezahtjevnih, jeftinih predstava.

Zadržala sam se na predstavama Kazališta lutaka Zadar jer se na njima najbolje mogu pratiti novi trendovi koji nastaju s proglašenjem hrvatske državnosti i kao odgovor na rat, koji je, uza sve svoje užase, nudio i nove prilike.

¹¹ Isto, str. 55.

¹² Isto.

¹³ Isto, str. 54.

¹⁴ Helena Peričić, *Hrvatska književnost na repertoaru zadarskoga kazališta lutaka u devedesetim godinama*. U: *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2000., str. 256.

No, općenito govoreći, u hrvatskom lutkarstvu nema bitnih promjena. Kazališta mijenjaju imena (Kazalište lutaka Pionir 1992. godine mijenja ime u Splitsko kazalište lutaka, a 1994. u Gradsko kazalište lutaka Split; Dječje kazalište Ognjen Prica 1992. godine skraćuje svoje ime u Dječje kazalište u Osijeku, a od 2006. zove se Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku; Lutkarsko kazalište Domino od 1993. nosi naziv Gradsko kazalište lutaka Rijeka); na vodeća mjesta dolaze novi ljudi, kazališne se dvorane adaptiraju i grade, ali bitnih umjetničkih pomaka nema. Na repertoaru se ponavljaju autori koji su se izvodili i ranijih godina, a noviji tekstovi, općenito govoreći, na razini forme ne iskazuju specifične lutkarske vrijednosti, a na razini sadržaja ne odgovaraju na izazove novoga, promijenjenoga društva. Naša tranzicijska zbilja ponekad se reflektira i u lutkarskim predstavama za djecu, ali nažalost, na sasvim neprimjeren i djeci nerazumljiv način: ubacuju se povijesni verbalni ili vizualni citati ili razne aluzije na popularne političare, na korupciju, tranziciju, pretvorbu. Najveća se promjena može primijetiti u tzv. prigodnicama, pa se predstave više ne zovu *Djed Mraz*,¹⁵ *Dolazak Djeda Mraza*,¹⁶ *Torta Djeda Mraza*,¹⁷ *Novogodišnji cirkus*¹⁸ i sl., nego npr. *Sveti Nikola*,¹⁹ *Spavaj, mali Božiću*,²⁰ *Božićna priča*,²¹ *Idemo u Betlehem*²² i tako dalje.

Netko bi mogao primijetiti da globalizacija u kazališta dovodi inozemne redatelje, ali takvih je gostovanja bilo i ranije. Djelovanje Dječjega kazališta u Osijeku, naprimjer, snažno su obilježili slovački umjetnici. No, istina je da u Hrvatskoj ima sve manje redatelja, pa čak i likovnih umjetnika, koji doista razumiju lutkarski medij i žele se njime baviti. Manjak obučenih lutkarskih redatelja, dizajnera i tehnologa pokušava se prevladati gostujućim umjetnicima iz inozemstva, pa tako često gostuju umjetnici iz Bugarske, Slovačke, Rusije, Češke, Poljske (npr. Sunny Sunninski,²³ Vladimír Predmerský, Eva Farkašová, Miroslav Duša, Terezia Mojžišova, Mirek Trejtnar, Ženi i Petar Pašov, Silva Bačvarova, Vasil Rokomanov, Michaela Homolová, Barbora Jakubková, Ljudmila Fedorova, Aleksandra Zubova, Vladimír Zajíc, Martina i Roman Marek, Krystian Kobyłka, Slavčo Malenov...)). A ponekad je tranzicijsko-globalizacijski odgovor na sveopći manjak novca i vremena preuzimanje već gotove predstave iz njezina inozemnoga matičnog kazališta te pravljenje njezine kopije u Hrvatskoj.

¹⁵ *Gradsko kazalište lutaka Split*, Monografija, 1945.–1995., Gradsko kazalište lutaka – Split, Split 1995., str. 32.

¹⁶ Isto, str. 48.

¹⁷ *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. –2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, bez oznake godine (izdana 2009.), str. 114.

¹⁸ *Gradsko kazalište lutaka Split*, Monografija, 1945.–1995., Gradsko kazalište lutaka – Split, Split 1995., str. 58.

¹⁹ *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. –2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, bez oznake godine (izdana 2009.), str. 117.

²⁰ Isto.

²¹ Isto, str. 120.

²² Isto, str. 123.

²³ Pravim imenom Aleksandar Ivanov.

Zanimljivo je, međutim, da se osnivaju novi lutkarski festivali. Uz najstariji, zagrebački PIF (međunarodni festival kazališta lutaka osnovan 1968.), i nacionalni SLUK (od 1969.), pojavljuju se 1996. dva nova festivala: Revija lutkarskih kazališta u Rijeci i Vukovarsko lutkarsko proljeće.

No, pojava koju je posebno važno naglasiti, jer je izravna posljedica državnog osamostaljenja Hrvatske koje su lutkari znali iskoristiti, jest osnivanje Hrvatskoga centra UNIMA. UNIMA je svjetska lutkarska udruga, najstarija međunarodna kazališna organizacija uopće, osnovana 1929. godine. Budući da je organizirana po principu udruživanja nacionalnih centara, Hrvati su bili učlanjeni preko jugoslavenskog centra i nisu baš dolazili do izražaja, iako se ne može reći da nisu bili prisutni. Ali s raspadom države prestaje postojati jugoslavenski centar UNIMA i 1992. godine hrvatski lutkari osnivaju vlastiti nacionalni centar, koji odmah postaje vrlo aktivan, ističući se osobito u izdavačkoj djelatnosti i sudjelovanju u radu tijela svjetske UNIMA-e. Odmah po osnutku Centar je izdao brošuru *Hrvatsko lutkarstvo*²⁴ o povijesti, razvoju i suvremenom trenutku hrvatskoga lutkarstva i tom se publikacijom predstavio na svjetskom kongresu UNIMA-e održanom iste godine u Ljubljani. Godine 1994. Centar pokreće redovito izdavanje biltena koji jednom godišnje prikazuje hrvatsku lutkarsku produkciju donoseći repertoar kazališta lutaka i drugih družina koje igraju lutkarske predstave. Godine 1997. izdana je velika dvojezična (na hrvatskom i engleskom) monografija *Hrvatsko lutkarstvo*,²⁵ sustavno i stručno napisan priručnik o lutkarskom životu Hrvatske. U monografiji se – prvi put u povijesti – iscrpno prikazuje rad svih pet stalnih profesionalnih lutkarskih kazališta, a obrađeni su i lutkarski festivali, kao i najvažnije neinstitucionalne, alternativne i amaterske skupine, sve to uz obilje slikovnog materijala.

Članovi Hrvatskoga centra UNIMA sudjeluju u radu brojnih međunarodnih komisija, a na svjetskom kongresu 2000. godine u Magdeburgu prvi put u povijesti dobivaju svoga predstavnika u najvišem tijelu svjetske UNIMA-e – Izvršnom odboru (Egzekutivi). Nakon 75 godina postojanja UNIMA-e svjetski se kongres prvi put održao u Hrvatskoj – u Rijeci 2004. (19. po redu).

Zahvaljujući inicijativi Hrvatskoga centra UNIMA, na Festivalu glumca dodjeljuje se od 2007. godine Nagrada *Nevenka Filipović za najbolje lutkarsko glumačko ostvarenje ili glumačko ostvarenje u predstavama za djecu i mlade*. Na Vukovarskom lutkarskom proljeću uvedene su 2008. godine nove lutkarske nagrade: *Povelja za životno djelo za doprinos umjetnosti hrvatskog lutkarstva* te *Nagrada za doprinos glumačkoj umjetnosti hrvatskog lutkarstva*.

²⁴ *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (brošura), Međunarodni centar za usluge u kulturi (organizator: Hrvatski centar UNIMA-e), Zagreb 1992.; Drugo, izmijenjeno i dopunjeno izdanje, Hrvatski centar UNIMA, Zagreb 2000.

²⁵ *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (monografija), uredila Livija Kroflin, Hrvatski centar UNIMA i Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997.

Lutkari postaju svjesni sebe i svoje umjetnosti. Kazališta i festivali izdaju svoje monografije: Kazalište lutaka Zadar čak dvije o kazalištu (1997. i 2001.)²⁶ te monografiju o Branku Stojakoviću.²⁷ Gradsko kazalište lutaka Split 1995.,²⁸ Zagrebačko kazalište lutaka 2008.,²⁹ Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 2009.³⁰ i Gradsko kazalište lutaka Rijeka 2010.³¹ monografijama obilježavaju svoju pedesetu obljetnicu, a čak i lutkari amateri iz Slavenskog Broda osjećaju potrebu da njihovo djelovanje bude zabilježeno u knjizi.³² PIF izdaje monografiju za dvadeset petu (1992.),³³ tridesetu (1997.)³⁴ i četrdesetu obljetnicu (2008.),³⁵ a knjiga *Estetika PIF-a* (objavljena 2012.)³⁶ prva je znanstvena monografija jednoga lutkarskog festivala u svijetu. Monografija SLUK-a³⁷ objavljena je 2005. godine.

Do 1990-ih godina hrvatska je lutkarska literatura bila vrlo skromna, a znanstveno istraživanje lutkarstva jedva postojeće. Čak ni naš prvi hrvatski povjesničar i teoretičar lutkarskoga kazališta, Milan Čečuk, nije stigao objaviti knjigu nego je njegove radove posthumno objedinio i izdao Borislav Mrkšić,³⁸ drugi značajni hrvatski teoretičar lutkarstva, koji je pak svoje eseje objavio pod zajedničkim naslovom *Drveni osmijesi* 1975. godine.³⁹ Vlasta Pokrivka za potrebe pedagoških znanosti objavila je knjigu *Dijete i scenska lutka* (1980.),⁴⁰ a prvu znanstvenu knjigu iz povijesti hrvatskog lutkarstva Antonija Bogner-Šaban (1988.)⁴¹

Od 1990-ih godina, međutim, buja izdavačka djelatnost posvećena lutkarstvu. Međunarodni centar za usluge u kulturi pokreće izdavanje niza knjiga iz područja lutkarstva (povijest, teorija, tekstovi za lutkarsko kazalište, praktični priručnici za izradu lutaka...), koji nakon izdavanja knjige *Zagrebačka zemlja Lutkanija*⁴² 1992. godine prerasta u biblioteku

²⁶ A. Seferović, *Lutkari svete Margarite*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 1997., i *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*, priredio Abdulah Seferović, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 2001.

²⁷ *Branko Stojaković*, uredio Antun Travirka, Kazalište lutaka Zadar, Forum, Zadar 1997.

²⁸ *Gradsko kazalište lutaka Split*, Monografija, 1945. – 1995., Gradsko kazalište lutaka – Split, Split 1995.

²⁹ *Zagrebačko kazalište lutaka 1948. – 2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb 2008.

³⁰ *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. – 2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, bez oznake godine (izdana 2009.).

³¹ *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka 2010.

³² J. Činkl, *Dolazak lualica iz ormara mašte*, vlast. nakl., Slavonski Brod 2000.

³³ *PIF – 25 godina*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992.

³⁴ *30 godina PIF-a / 30 Years of the PIF*, uredila Livija Kroflin, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997.

³⁵ I. Špoljarec, *Lutke uživo / Puppets Live / Pupoj vive*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2008.

³⁶ L. Kroflin, *Estetika PIF-a*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2012.

³⁷ A. Bogner Šaban, *Susreti lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske*, Dječje kazalište u Osijeku, Osijek 2005.

³⁸ M. Čečuk, *Lutkari i lutke*, izabrao i priredio Borislav Mrkšić, Zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1981.

³⁹ B. Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Centar za vanškolski odgoj Saveza društava "Naša djeca" SR Hrvatske, Zagreb 1975.

⁴⁰ V. Pokrivka, *Dijete i scenska lutka*, Školska knjiga, Zagreb 1980.

⁴¹ A. Bogner-Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1988.

⁴² L. Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992.

zvanu Lutkanija, u kojoj se objavljuju lutkarski igrokazi Jadranke Čunčić-Bandov,⁴³ Zlatka Krilića,⁴⁴ Mire Gavrana,⁴⁵ Mirjane Jelašac,⁴⁶ Milana Čečuka,⁴⁷ dramatizacije pripovijedaka Ivane Brlić-Mažuranić,⁴⁸ tekstovi o Guignolu,⁴⁹ Paljetkov prijevod teksta *Punch i Judy*;⁵⁰ potom knjige Brede Varl o izradi lutaka,⁵¹ knjiga skupine autora o lutki u obrazovanju,⁵² a biblioteka Velika Lutkanija započinje prijevodom kapitalnog djela iz povijesti lutkarstva Henryka Jurkowskog *Povijest europskoga lutkarstva* I. i II. dio,⁵³ da bi se nastavila ponovljenim izdanjima djela Milana Čečuka,⁵⁴ Borislava Mrkšića,⁵⁵ i Luke Paljetka.⁵⁶

Interes Međunarodnog centra, kao organizatora PIF-a, vezan je, dakako, uz taj lutkarski festival, no aktiviraju se i drugi izdavači: AGM, Školska knjiga, Nakladni zavod Matice hrvatske, Naša djeca, Disput, Leykam International i drugi te izdaju knjige iz povijesti hrvatskog lutkarstva (Antonija Bogner-Šaban, *Tragom lutke i Pričala*,⁵⁷ Teodora Vigato, *Svi zadarski ginjoli*),⁵⁸ lutkarski roman Wiesława Hejna *Lutkar*,⁵⁹ tekst Dragutina Domjanića *Petrica Kerempuh i spametni osel*,⁶⁰ prema kojemu je izvedena prva hrvatska lutkarska predstava 1920. godine, tekst Igora Mrduljaša *Potjeh, Toporko i Neva Nevičica*⁶¹ i druge.

43 J. Čunčić-Bandov, *Od jarca do komarca*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1993.

44 Z. Krilić, *Krilate lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1994.

45 M. Gavran, *Igrokazi s glavom i repom*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1995.

46 M. Jelašac, *Tajna je u lutki*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2002.

47 M. Čečuk, *Kapetan Nina*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2010.; M. Čečuk, *Omedeto*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2011.

48 *Lutke iz davnine Ivane Brlić-Mažuranić / I.B.M. Among the Puppets*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1994.

49 *Guignol vam predstavlja...*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2008.

50 *Punch i Judy* (s engleskog preveo i pogovorom popratio Luko Paljetak), Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2011.

51 B. Varl, *Moje lutke 1 – 6*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1999. (*Lutke na štapu; Lutke na koncu*), 2000. (*Ručne lutke - ginjoli; Plošne lutke*), 2001. (*Mimičke lutke; Maske*)

52 *Lutka... divnog li čuda!*, uredili Edi Majaron i Livija Kroflin, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2004.

53 H. Jurkowski, *Povijest europskoga lutkarstva*, I. dio, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2005.; H. Jurkowski, *Povijest europskoga lutkarstva*, II. dio, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2007.

54 M. Čečuk, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2009.

55 B. Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2006.

56 L. Paljetak, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007. Dio tekstova iz te knjige prvi put je objavljen kao: L. Paljetak, *Lutkarsko kazalište s obje strane paravana*, Jugoslavenski festival djeteta, Šibenik 1990.

57 A. Bogner Šaban, *Tragom lutke i Pričala*, AGM, Zagreb 1994.

58 T. Vigato, *Svi zadarski ginjoli* (Prilozi za povijest Kazališta lutaka Zadar), Sveučilište u Zadru, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 2011.

59 W. Hejno, *Lutkar*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2002.

60 D. Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb 2005.

61 I. Mrduljaš, *Potjeh, Toporko i Neva Nevičica*, AGM, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb 1995.

Lutka je već pronašla svoj prostor u vrtiću, a pomalo i u školi, no godinama je jedina literatura bila već spomenuta knjiga Vlaste Pokrivke *Dijete i scenska lutka*. Od početka novoga tisućljeća raste interes i za takvu literaturu te knjige objavljuju Ana Kraljević,⁶² Rajko Glibo,⁶³ Verica Coffou,⁶⁴ Jasna Vukonić-Žunić i Božena Delaš,⁶⁵ Marijana Županić-Benić⁶⁶ i Hicela Ivon,⁶⁷ uz brojne objavljene stručne i znanstvene članke.

Osim toga, pojavljuju se i zbornici sa stručnih i znanstvenih skupova posvećenih lutkarstvu,⁶⁸ a Hrvatska, koja nikada nija imala lutkarski časopis, 1995. godine dobiva lutkarsku reviju nazvanu "LuKa" u izdanju Zagrebačkoga kazališta lutaka.

I, *last but not least*, kako se voli reći kad se govori o nečemu što se smatra izuzetno važnim, tu je i osnivanje studija lutkarstva na Umjetničkoj akademiji u Osijeku 2004. godine. UAOS je prva i jedina visokoškolska ustanova u zemlji i regiji na kojoj je usustavljen studij lutkarstva za glumce-lutkare s teorijskim predmetima iz lutkarstva, a uz mnoštvo umjetničkih projekata počela je provoditi i znanstvene projekte o lutkarstvu. Uz planirano pokretanje studija teatrologije s kolegijima iz lutkarstva Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku ima dobre preduvjete da preuzme vodeću ulogu kao rasadnik znanstvene misli o lutkarstvu.

U zaključku ovog pregleda hrvatskoga lutkarstva u posljednjih 25 godina na prijelazu tisućljeća, obilježenog i drugim, političkim i ekonomskim prijelazima, može se reći da je to razdoblje obilježeno paradoksom: posljednje velike, umjetnički relevantne predstave nastaju još početkom 1990-ih godina, dok se nakon toga, općenito govoreći, na umjetničkom planu ne događa ništa osobito novo. U isto vrijeme bitno raste znanstvena misao o lutkarstvu, realizirana u objavljenim knjigama i znanstvenim skupovima, zamjetna je prisutnost hrvatskih lutkara u međunarodnim tijelima i prvi put u povijesti Hrvatska ima visokoškolski studij lutkarstva. Paradoks ili možda prirodno cikličko smjenjivanje?

⁶² A. Kraljević, *Lutka iz kutka*, Naša djeca, Zagreb 2003.

⁶³ R. Glibo, *Lutkarstvo i scenska kultura*, Ekološki glasnik, Zagreb 2000.

⁶⁴ V. Coffou, *Lutka u školi*, Školska knjiga, Zagreb 2004.

⁶⁵ J. Vukonić-Žunić – B. Delaš, *Lutkarski medij u školi*, Školska knjiga, Zagreb 2006.

⁶⁶ M. Županić-Benić, *O lutkama i lutkarstvu*, Leykam International, Zagreb 2009.

⁶⁷ H. Ivon, *Dijete, odgojitelj i lutka*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb 2010.; H. Ivon, *Lutka u dječjem vrtiću*, Filozofski fakultet u Splitu – Odsjek za predškolski odgoj, Split 2013.

⁶⁸ *U labirintu suvremenog lutkarstva*, Zbornik sa simpozija 46. međunarodnog dječjeg festivala Šibenik – Hrvatska, Šibensko kazalište – Međunarodni dječji festival, Šibenik 2007.; "Književna revija" jedan je svoj broj (god. 53., br. 3., 2013.) posvetila temi lutke, a u pripremi je i zbornik sa znanstvenog skupa Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje održanog u Osijeku 19.11.2014.

LITERATURA

- A. Bogner-Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1988.
- A. Bogner Šaban, *Susreti lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske*, Dječje kazalište u Osijeku, Osijek 2005.
- A. Bogner Šaban, *Tragom lutke i Pričala*, AGM, Zagreb 1994.
- Branko Stojaković, uredio Antun Travirka, Kazalište lutaka Zadar, Forum, Zadar 1997.
- V. Coffou, *Lutka u školi*, Školska knjiga, Zagreb 2004.
- M. Čečuk, *Kapetan Nina*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2010.
- M. Čečuk, *Lutkari i lutke*, izabrao i priredio Borislav Mrkšić, Zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1981.; M. Čečuk, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2009.
- M. Čečuk, *Omedeto*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2011.
- J. Činkl, *Dolazak luralica iz ormara mašte*, vlast. nakl., Slavonski Brod 2000.
- J. Čunčić-Bandov, *Od jarca do komarca*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1993.
- Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958.–2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, bez oznake godine (izdana 2009.).
- D. Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb 2005.
- M. Gavran, *Igrokazi s glavom i repom*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1995.
- R. Glibo, *Lutkarstvo i scenska kultura*, Ekološki glasnik, Zagreb 2000.
- Gradsko kazalište lutaka Split*, Monografija, 1945. – 1995., Gradsko kazalište lutaka – Split, Split 1995.
- Guignol vam predstavlja...*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2008.
- W. Hejno, *Lutkar*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2002.
- Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (brošura), Međunarodni centar za usluge u kulturi (organizator: Hrvatski centar UNIMA-e), Zagreb 1992.; Drugo, izmijenjeno i dopunjeno izdanje, Hrvatski centar UNIMA, Zagreb 2000.
- Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry* (monografija), uredila Livija Kroflin, Hrvatski centar UNIMA i Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997.
- H. Ivon, *Dijete, odgojitelj i lutka*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb 2010.
- H. Ivon, *Lutka u dječjem vrtiću*, Filozofski fakultet u Splitu – Odsjek za predškolski odgoj, Split 2013.
- M. Jelašac, *Tajna je u lutki*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2002.

- H. Jurkowski, *Povijest europskoga lutkarstva*, I. dio, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2005.
- H. Jurkowski, *Povijest europskoga lutkarstva*, II. dio, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2007.
- “Književna revija”, god. 53., br. 3., Tema: lutka, Ogranak Matice hrvatske Osijek, Osijek 2013.
- Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*, priredio Abdulah Seferović, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 2001.
- A. Kraljević, *Lutka iz kutka*, Naša djeca, Zagreb 2003.
- Z. Krilić, *Krilate lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1994.
- L. Kroflin, *Eстетика PIF-a*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2012.
- L. Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992.
- Lutka... divnog li čuda!*, uredili Edi Majaron i Livija Kroflin, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2004.
- Lutke iz davnine Ivane Brlić-Mažuranić / I.B.M. Among the Puppets*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1994.
- I. Mrduljaš, *Potjeh, Toporko i Neva Nevičica*, AGM, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb 1995.
- B. Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Centar za vanškolski odgoj Saveza društava Naša djeca SR Hrvatske, Zagreb 1975.; B. Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2006.
- L. Paljetak, *Lutkarsko kazalište s obje strane paravana*, Jugoslavenski festival djeteta, Šibenik 1990.
- L. Paljetak, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007.
- Helena Peričić, *Hrvatska književnost na repertoaru zadarskoga kazališta lutaka u devedesetim godinama*. U: *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2000., str. 253–258.
- PIF - 25 godina*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992.
- V. Pokrivka, *Dijete i scenska lutka*, Školska knjiga, Zagreb 1980.
- Punch i Judy* (s engleskog preveo i pogovorom popratilo Luko Paljetak), Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2011.
- A. Seferović, *Lutkari svete Margarite*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 1997.

- I. Špoljarec, *Lutke uživo / Puppets Live / Pupoj vive*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2008.
- U labirintu suvremenog lutkarstva*, Zbornik sa simpozija 46. međunarodnog dječjeg festivala Šibenik – Hrvatska, Šibensko kazalište – Međunarodni dječji festival, Šibenik 2007.
- B. Varl, *Moje lutke 1-6*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1999. (*Lutke na štapu; Lutke na koncu*), 2000. (*Ručne lutke – ginjoli; Plošne lutke*), 2001. (*Mimičke lutke; Maske*)
- T. Vigato, *Svi zadarski ginjoli* (Prilozi za povijest Kazališta lutaka Zadar), Sveučilište u Zadru, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 2011.
- J. Vukonić-Žunič – B. Delaš, *Lutkarski medij u školi*, Školska knjiga, Zagreb 2006.
- Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb 2008.
- M. Županić Benić, *O lutkama i lutkarstvu*, Leykam International, Zagreb 2009.
- 30 godina PIF-a / 30 Years of the PIF*, uredila Livija Kroflin, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997.
- 50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka 2010.

IZVEDBA EUROPSKE UNIJE: IZVEDBENE DEMONSTRACIJE ULASKA HRVATSKE U EUROPSKU UNIJU (ILI OBRNUTO)

Namjera mi je izložiti alter-EU izvedbene demonstracije koje su upriličene prigodom ulaska Hrvatske u Europsku uniju. Uvodno ću se zadržati na multimedijiskome događaju *Povratak Europe*, nastalom prema drami *Obiteljski doručak ili povratak Europe, krave* Lea Katunarića (izvedenom na Kvaternikovu trgu, garaža, 3. nivo, posebna vožnja u tramvaju ZET-a i zatim pothodnik, 1. nivo na istome trgu s prostornom regresijom na 3. nivo, Zagreb, 15. lipnja 2013.). Kao što kaže figura simboličkoga Oca drame *Obiteljski doručak ili povratak Europe, krave* Lea Katunarića: *Naša obitelj sada će zajednički otpočiniti i početi zaboravljati*. No, riječ je samo o pokušaju jer su ideologijske matrice duboko upisane poput duhovnih i duševnih arhetipa, kao što pokazuje navedeni multimedijiski događaj Lea Katunarića koji autor potpisuje i kao režiser (adaptacija teksta i dramaturgija: Željka Udovičić-Pleština). Ukratko, riječ je o prilagođenoj verziji Katunarićeve drame *Obiteljski doručak ili povratak Europe, krave*, objavljene 1994. godine u časopisu "Plima" (a napisane 1990. godine). Na sadržajnoj razini, i to onoj arhetipskoj, radi se o sakralnom mitu o Europi, Zeusovoj ljubavnici, prema kojoj je naš kontinent i dobio političko ime. I na toj arhetipskoj razini Europa je zoometamorfizirana u kravu koju je Zeus oplodio u obličju zlatnoga bika s blistavim rogovljem, kao što je uostalom većina njegovih nasilnih seksualnih odnosa bila zoofilna, odnosno bestijalna. Uglavnom se mit oko te kravolike Zeusove ljubavnice svodi na tri mitska obrasca: na njezinu otmicu i uz nju povezano silovanje ili pak oboje sjedinjeno u jedno – zoofilni motiv Europe-krave i Zeusa-bika. Međutim, navedeni je mit u ovom multimedijiskom događaju transformiran u ideološki mit, točnije u kritiku ideološkoga mita o političkoj Europi koja u novom svjetskom poretku preuzima američki obrazac jurećega bika Wall Streeta (brončana skulptura *Wall Street Bull* ili *Bowling Green*).



Leo Katunarić, *Obiteljski doručak ili povratak Europe, krave* (projekt je izveden na Kvaternikovu trgu, garaža, 3. nivo, posebna vožnja u tramvaju ZET-a i zatim pothodnik, 1. nivo na istome trgu s prostornom regresijom na 3. nivo, Zagreb, 15. lipnja 2013.)

Antisvečanost ulaska Hrvatske u Europsku uniju

S namjerno odaslanim iznevjerenim očekivanjem multimedijски događaj *Povratak Europe* najavljen je na pojedinim portalima s naznakom kako je riječ o prvoj scenskoj svečanosti kojom Zagreb obilježava uzlazak u Europu. Dakako, stvar postaje obrnuta već u početnom scenoslijedu toga kazališno-multimedijškoga projekta u tri čina, čiji su činovi pritom bili prostorno vrlo jasno i simbolički razdijeljeni. Naime, dok se prvi čin odvijao u utrobi podzemne garaže (3. nivo) na Kvaternikovu trgu, drugi je čin ostvaren kao posebna vožnja u ZET-ovu tramvaju da bismo se u trećem činu vratili u pothodnik (1. nivo) na istome trgu preko kojega nas je figura Sina, koja je žrtvovala vlastitu Sestru za revolucionarne ideale, poput umrtvljenoga konferansjea, vratila u mračnu utrobu podzemne garaže (3. nivo). Bilo je to prostorno označavanje krugoslijeda o povratku u Europu, onu istu Europu od koje smo se 1945. nastojali ekonomski odmaknuti da bismo se balkanskim ratom početkom devedesetih neslužbeno i 2013. godine i službeno regresivno i s vatrometom za / vratili.

Ukratko, što se tiče samoga dramskoga teksta, sadržajno se radi o onome što bi Antonio G. Lauer nazvao sudarom malih i velikih teorija zavjere. Naime, pod malim teorijama zavjere Lauer podrazumijeva prije svega obitelj kao društvo u malom, dok pod velikim teorijama zavjere iščitava institucije obrazovanja i zaposlenja nad čijim je strategijama nadvijena ideološka Država. I upravo tako, dok roditelji pokušavaju odgojiti djecu (Sin – Tomislav

Kvartuč i Kći – Nađa Josimović) u okviru male teorije zavjere – obitelji, ubrzo shvaćaju da, osim njih, u odgoju nazoči i državotvorno roditeljstvo ideoloških inskripcija. Iz navedenoga razloga čini mi se da je redatelj Leo Katunarić i uveo dvostruku ulogu roditelja (Otac lijevo – Alan Katić, Otac desno – Zoran Kelava; Majka dolje – Martina Kartelo, Majka Gore ili Deus ex machina – Maja Ožegović). Spomenuti su zaista sjajni glumci / glumice demonstrirali prilično širok repertoar tjelesnoga kazališta i raznolike glasovne mogućnosti; ovom prigodom mogu izdvojiti na početku trećega čina Sinove reske glasove u izvedbi Tomislava Kvartuča kada kao novi vođa jedne nove, ali iste, vječnoponavljajuće revolucije, izglasava smrt vlastite Sestre. Pritom je taj multimedijски događaj, uz glumačke snage dodatno osnažen i političkom glazbom art punk glazbenoga sastava Ilija i zrno žita koji je radnju vrlo često komentirao poput antičkoga kora, naravno, u punk dramatičnoj verziji. Nadalje, bila je tu i splitska performerska skupina – Udruga za promicanje eksperimentalne poezije DADAnti koja je na početku samoga događaja izvela performans *Vodoopskrba izvornih govornika*. Naime, dvojica izvođača u bijelim majicama na kojima je otisnuta zastava Ujedinjenog Kraljevstva izgovaraju – jedan riječ *Make*, a drugi riječ *Shi(f)t*, i to nad izvođačem koji na bijeloj majici ima otisnuta hrvatsku šahovnicu i koji pod zapovjedništvom navedenih riječi radi sklekove, čime se izvedbeno aplicirala dihotomija *Mi Hrvati – Oni Englezi*. Osim navedenih je performera jednako tako sudjelovao i multimedijски umjetnik Gildo Bavčević.

Zadržimo se na scenoslijedu s obzirom na to da samim prostorom, odnosno prostorima izvedbe navedeni multimedijски događaj dodatno podcrtava antiritualni ulazak Hrvatske u Europu kao preslikanu matricu Wall Street bika. Dakle, prvi čin: podzemna garaža Kvaternikova trga (3. nivo), mnoštvo automobila, kombija s prepariranim životinjama; na jednom od kombija nalazi se Cheova fotografija, oko jednoga stupa te kaotične scene s otpacima civilizacije obavijena je tepih-draperija s jelenom u središtu šumskoga prizora (riječ je o dobro poznatom motivu kakve su neke bake u prošlom sustavu imale na zidovima ili na krevetima – svejedno). Nadalje, na karoseriji jednoga automobila nalaze se ogromne kocke leda kao što su na drugom automobilu trgovački rasprostrte krunice i svetačke sličice i simboličke mилоšće i sav krameraj i drangulje i cigumige u koje populistički većina vjeruje da im cukervaserski može spasiti neokaljanu dušicu. I nakon spomenutoga uvodnoga performansa Udruge za eksperimentalnu poeziju DADAnti na scenu stupaju predstavnici hrvatske psihotične obitelji. I tako prvo odjekuje riječ *tata* te se i pojavljuje figura Sina na skateboardu na čijem je prednjem dijelu instalacijski umontiran preparirani vuk. I ubrzo se ta mala hrvatska obitelj našla na okupu na tim okaminama emotivnoga i ideološkoga smeća. No, već je sljedećom scenom bilo kakva iluzija o možebitnoj idiličnoj obiteljskoj sreći razbijena incestuoznim okvirom i krikom Kćeri nakon što je otac odvođi u jedan od automobila. Žrtva je začeta jer Majka Europa pred tim silovanjem zaklapa svoje velike oči (Europa, Aerope, *grč.* ona koja je velikih očiju, odnosno širokoga lica ili pak dobro navodnjena, kako navodi Graves). Završno prvi je čin zaokružen scenom u kojoj svi likovi u bijelom donjem rublju sjedaju na stolice, a ispred njihova jednogreda pojavljuje se astronaut, no ne kao *kozmonaut* u NSK programu kulturalizacije svemira. Katunarićev je, naime, astronaut, kao uostalom i svi predstavnici vojnoga istraživanja svemira, ideološki označen – nosi bijeli križ s natpisom *Coca-Cola* i popraćen je u stopu novinarima TV kuća.

Kolonizirana Europa američkim bogom novca nastavlja ekonomsku kolonizaciju po svojim šavovima. Kultura joj u tome uopće nije potrebna.

Uslijedio je drugi čin, i to u svečarskom ZET-ovu tramvaju s crvenim zastorima. Posebna vožnja. Članovi obitelji kreiraju vlastitu stvarnost stereotipima, izgovaraju tekstove iz partizanskih filmova, slogane reklama i sl. Ne postoji nijedna njihova originalna rečenica, ali svejedno, kako to logikom ekonomskoga paradoksa ide, kreiraju vlastite situacije. Nadalje, obitelj nas upozorava kako situacija postaje ozbiljna jer je došlo do grupiranja neprijatelja. Naime, Sin je u toj kružnoj vožnji tramvajem Kvaternikov trg – okretište Maksimir – Kvaternikov trg postao vrhovni vođa, drug. Nakon te objave publika je pozvana da izađe iz tramvaja i da se vrati u podzemnu garažu Kvaternikova trga. I to prvo na 1. plato pothodnika gdje se odvijalo žrtvovanje Kćeri. Nadalje je publika ponovo procesijski odvedena na drugi plato, gdje je Udruga DADAnti uprizorila jedan od svojih glasovnih, zvučnih performansa (riječ je o performansima *Himna* i *Karawane* u okviru kojih su članovi Udruge čitali *Ursonatu* Kurta Schwittersa i *Karawane* Huga Balla) pred Sinom koji nosi Fijolićevu crvenu skulpturu *Rektum* iz 2008. godine. Riječ je o svojevrsnom gorostasu koji na grudima umjesto ordenja ima čmar, a ironizaciju svih nas kao velikoga crvenoga rektuma umjetnik nadopunjuje sjajnom autoironijom jer tom crvenom antijunaku pridaje vlastito lice. I tako nas, grleći navedenu skulpturu, Sin odvodi, za / vraća u 3. nivo podzemne garaže na čijem se ulazu nalazi razapeti polunagi pionir (Gildo Bavčević) na čijem je trbuhu velikim crvenim slovima prijetećim ispisana riječ DUG.

I završna scena toga trećega čina odvija se kao postmortalno, edensko susretnište, doručak te naše psihotične obitelji sa završnom zajedničkom poskočicom *novi svijet – novi život*, i to oko skulpture bika kojega svi članovi Svete Obitelji moraju zajahati. Bik je mehanički, cirkuski, reprezentacijski, a igra koju nudi čine pravila koja se mora savladati.¹

PDV ili ironijska *Posljednja domaća večera*

Nadalje, u povodu ulaska u Europsku uniju multimedijски umjetnik Ivica Jakšić Čokrić Puko sa svojom bolskom Multimedijalnom putujućom artistsčkom skupinom za mentalnu higijenu, fizikalnu terapiju i brzu prehranu Šušur priredio je u *Slobodnoj autonomnoj zoni Prožnica u Republici Broč* 30. lipnja 2013. u nedjelju navečer hepening ironijski naslovljen *PDV*, odnosno *Posljednja domaća večera* (Brač, 30. lipnja 2013). Dakako, naziv zone aludira na privremene autonomne zone Hakima Beya. Odnosno, kako je zabilježio Ivica Radić:

Na svečanom banketu jelovnik je izgledao ovako: za predjelo se posluživao pršut na čelu i sir na glavu, za glavno jelo nudili su se vitalac i bračka janjetina s ražnja te kapulica i posljednja štruca domaćeg kruha iz krušne peći. Vino se točilo iz posljednjeg karatila, a za desert su prožničke žene ispekle tisuću komada rafiola s posljednjom domaćom marmeladom

¹ Zanimljiv je pritom prvotan naslov ove drame – *Obiteljski doručak ili povratak Europe*, krave kao i slike *Kostur za ručkom* Borisa Bućana koja je preuzeta za plakat za Festival Miroslav Krleža 2013. godine, a koji je otvoren na dan ulaska Hrvatske u Europsku uniju. *Evropa danas*, u Krležinu određenju, kao *Evropa-bik Wall Streeta* u Katunarićevu određenju.

od šipka. Aperitiv je bio bićerin posljednjeg domaćeg ruma i brandyja, a nakon deserta iznesen je na stolove prošek u svojoj borbi za opstanak. (Radić, 2013., http)

U svom ironijskom odmaku od vladajućega poretka koji je na glavnim trgovima upriličavao ulazak u EU, Ivica Jakšić Čokrić Puko upriličio je u tom sveopćem gastronomskom hepeningu (gdje smo se trebali oprostiti kao nacija od onoga ića i pića koje je brendirano korporativnim snagama Europske unije)² i lutriju Europske unije, a pritom su glavne nagrade bile kamena vaza, boca talijanskog prošeka i radna dozvola Europske unije za Grčku. *Tom prigodom ispaljena je i samo jedna raketa, i to ona za SOS* (Radić, 2013, http).³



Multimedijska putujuća artistička skupina za mentalnu higijenu, fizikalnu terapiju i brzu prehranu Šušur: *PDV (Posljednja domaća večera)*, Brač, 30. lipnja 2013.

KroaTisch-EU Freundschaft

Željko Zorica Šiš upriličio je svoj posljednji projekt, audio-video jestivu instalaciju uz kontrolirani hepening pod nazivom *KroaTisch-EU Freundschaft* (Trg Francuske Republike, odnosno kako je stajalo u Šišovu mail pozivu – Trg Francuske *revolucije*, vrijeme: 30. lipnja – 1. srpnja 2013., od 22 sata do 1 sat ujutro). Kontrolirani hepening paralelno se odvijao uz državnu ceremoniju na glavnom zagrebačkom trgu, i to kao svojevrsna alternativa političkoj svečanosti ulaska Hrvatske u Europsku uniju, ili obrnuto. Performans je temeljen na reklamama finske firme Patria, i pritom je umjetnik komentirao *bizarnu aferu s vojnim vozilima* (Kovač 2015: 68).

² Tako je u svojoj brzopletosti Ministarstvo poljoprivrede pogrešno protumačilo EU odredbe o tome da se navodno naziv *prošek* više neće smjeti koristiti.

³ Inače, umjetnik je i autor knjige *Krleža danas* (među brojnim svojim knjigama), u kojoj nudi priču, na dvije stranice, s 25 natuknica, a *natuknice se (uključujući 18 fotografija) protežu na 130 stranica. I sve je prožeto Krležom. Naslovi natuknica su: Marija Ujević Galetović, Miroslav Krleža, Hrvatska, Brač, Bol, Turizam, Koloč, Pražnica, Đuro Mihovilović, Miće K., Emil K., Ivica Jakšić (genetski modificirana biografija M. Krleža), Sam svoj majstor, Crveni Kmeri, Brački kamen...* (Jakšić Čokrić Puko, 2011., http).

Naime, na Trgu Francuske Republike / revolucije, jednom od rijetkih slobodnih zagrebačkih javnih prostora, te večeri bilo je pažljivo poredano 140 bijelih drvenih križeva (metonimija 140 zastupnika / ca u Saboru), sa zrcalima umjesto pločice s imenom pokojnika / ice, u kojima se zrcalilo nebo, travnjak, pozornica i sve što se na njoj događalo. Pritom, sâm je Šiš pojasnio odrednicu kontroliranoga hepeninga na sljedeći način: *Uz nekoliko zadnjih svojih radova dodajem odrednicu kontrolirani hepening. Jednostavno postoji određeni trenutak kada publiku puštam da slobodno odlučuje o sudjelovanju u pripremljenom događanju. Jede ili pije, pleše, svira, uzima ponuđene stvari, šeće kroz ili po instalaciji, mijenja značenje rada, komentira pa izmiješta postavljenu inscenaciju, ljuti se i komentira. To su trenuci u kojima najviše uživam. Odgovornost za rad i njegove značenjske mijene dijelim s novim neplaniranim drugima. Ta drugost mi omogućuje potpunu slobodu i odvajanje od vlastitog rada.*

U okrilju tog Šiševa posljednjega kontroliranoga hepeninga, kako to pokazuje Irena Bekić (2013.), nedaleko od Šiševe inscenacije audio-video jestive instalacije uz kontrolirani hepening bio je postavljen kamp sramotno potplaćenih pirotehničara koji su tih dana u štrajku zagrebačku čvrsto obamrlu javnost upozoravali na sumnjive strategije razminiravanja, i sada, eto, već nakon dvadesetak godina.

Rekli bismo – vrlo jak socijalni aktivizam zapakiran, umotan u celofan Šiševih nadrealnih gastronomskih instalacija slatkoga (usp. Bekić 2013.; Marjanić 2013., 2014.). Pritom je ta njegova posljednja gastronomska instalacija na Trgu Francuske *revolucije* bila istinski *KroaTisch*, mega stol postavljen točno između politizirane bine i grobljanske scene drvenih i zrcalnih križeva – i to sada s preobiljem mesa raznodajnih mentaliteta – *od sušenih porebrica, češnjovki, devenica, kulena...*⁴



Željko Zorica Šiš: *KroaTisch-EU Freundschaft* (Trg Francuske Republike, Zagreb, 30. lipnja – 1. srpnja 2013., od 22 sata do 1 sat ujutro)

⁴ O reakciji Margelova instituta na taj ponoćni performans usp. Zajović, 2013., <http://>

Svakako valja spomenuti i Martinisovo ironijsko obilježavanje navedenoga pripremanja; naime, umjetnik je performans upriličio 1. srpnja u Muzeju suvremene umjetnosti u sklopu Eurokaza (dakle, u sigurnoj zoni). Izvješena je, među ostalim, *zastava* Europske unije,⁵ no žute zvijezde su na crvenoj pozadini. Pritom je ansambl Cantus I/II/III izveo *Internacionalu 1848 – remix* pod ravnanjem njegovog počasnoga umjetničkog voditelja Berislava Šipuša, a meni (filet lososa u maslinovom ulju, pureći svitak, čokoladna krostata s bademima uz isto tako skupocjeno piće) pripada visokoj internacionalnoj kuhinji (Kiš, 2013., [http](#)). Odnosno, umjetnikovim riječima:

S crvenom zastavom Europske Unije pred očima, s Internacionalom u ušima i chablisom Fourchame 2006. na nepcu pokušajmo razriješiti dihotomiju dvaju pogleda na isti rEUvolucionarni cilj. S jedne strane to je stav koji bismo mogli sumirati ovako: samo rEUvolucija može donijeti pravi užitak i ispunjenje ali moramo biti askete da bismo ih dosegli. Oni drugi tvrde da jedino kroz predaju užicima i ispunjenje želja rEUvolucija uopće jest moguća. (Eurokaz i MSU..., 2013., [http](#))



Dalibor Martinis uz ansambl
Cantus: *Svečana večera*
(MSU, Zagreb, 1. srpnja 2013.)

⁵ Crvenoj zastavi umjetnik nadijeva naziv *ProLEUteri svih zemalja ujedinite se*, što je, kako kaže, *komentar dovoljan sam po sebi*.

Svakako navodim kritičku zamjedbu kazališnoga kritičara Igora Ružića: *Ako je performans Dalibora Martinisa uspio u ambiciji slanja političkih poruka, uspio je u tome tek posredno, preko činjenice da je u izvedbi sudjelovao i Ansambl Cantus pod ravnanjem njegovog počasnog umjetničkog voditelja Berislava Šipuša. S obzirom na to da je taj glazbenik istodobno trenutačno i Zamjenik ministrice kulture RH, njegova remiksirana interpretacija Internacionale nije samo glazbena ili umjetnička gesta, nego se može shvatiti i kao prikrivena agenda. Nešto poput: Internacionala da, ali ne onako kako ste navikli! I nadalje: Iako se bojanjem zastave EU-a u crveno pokušavao domoći možda i provokativne simboličnosti, njegova je Svečana večera ostala isključivo njegova, jer je pokušajem ironiziranja europske birokracije samo dokazao da o Europskoj uniji većina stanovnika Hrvatske pa onda i većina hrvatskih umjetnika, napokon s pravom šuti. Martinis je na svoj rođendan trebao jednostavno pojediti večeru koju mu je Eurokaz platio, a crvenu zastavu sa zvjezdicama prepustiti nekome tko bi znao što s njom. (Ružić, 2013., [http](#)).*

Socijalni hepening *Zagrebačka pivovara V.*

U enumeraciji alter-EU izvedbi podsjećam i na hepening *Zagrebačka pivovara V.* multimedijskog umjetnika Damira Čargonje koji je održan kao dio programa proslave ulaska Hrvatske u EU u organizaciji riječkog MMSU-a.⁶ U njemu su, osim umjetnika, sudjelovali beskućnici, štíćenici doma Ruža sv. Franje i publika na koncertu te je brački multimedijски umjetnik uveo i socijalnu dimenziju izvedbe s korektivnom dimenzijom hrane za preživljavanje. Odnosno, umjetnikovim riječima:

U njemu su osim mene sudjelovali beskućnici, štíćenici doma Ruža sv. Franje i publika na koncertu. Na samome početku odjeven sam u konobarsku uniformu te u prikladno pripremljenom ambijentu počinjem točiti pivo. Beskućnici imaju samo jedan (ne)zadatak – prodati ili ne prodati bonove za pivo, pri čemu slobodno, grupno ili pojedinačno mogu formirati cijenu, te sa zarađenim novcem raditi što ih je volja. Također im nisu bili postavljeni nikakvi količinski, vremenski ili komunikacijski uvjeti za izvršenje (ne)zadatka.



Damir Čargonja Čarli, *Zagrebačka pivovara V.* (Rijeka, 2013.)

⁶ Za samu formu hepeninga umjetnik je izjavio sljedeće: *Umjetničko zbiljanje ili hepening za mene ima puno dublje, još uvijek neotkriveno značenje, od ponuđenog i pronađenog u umjetničkim procesima i literaturi na koju sam naišao. Pod hepeningom danas smatram harmoniju stvorenu individualnim akcijama s istim ili različitim ciljevima bez potrebe jasno određenog zajedničkog cilja. U slučaju kada je zajednički cilj ostvaren, moguće umjetničko zbiljanje, happening, preklapa se s performansom ili zajedničkom umjetničkom akcijom. U korijenu svakog objašnjenja hepeninga stoji ideja, performans ili akcija pojedinca ili grupe.*

Početak kraja: Crni najlonski Peristil i ponerologija

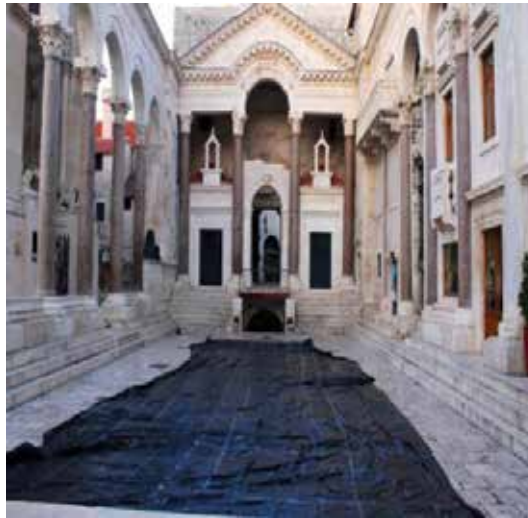
Zamjetno je da su se hepeninzi pritom temeljili na gastronomskim simbolima, s obzirom na to da je i službena proslava ulaska Republike Hrvatske u Europsku uniju bila obilježena manifestacijom *Najveća europska gozba* (Zagreb, Trg bana Jelačića, 27. lipnja 2013.) unutar koje su građani mogli uživati u raznim jelima specifičnim za europske zemlje, i to upravo prema maksimi *kruha i igara* (usp. G. Ut. 2013, http). Uz istaknuto, kao zajednički atribut – s obzirom na zajednički kontekstualizicijski okvir ulaska u EU – navedenih javnih događanja (da uporabim Handelmanov termin za ono što Sally Falk Moore i Barbara G. Myerhoff nazivaju sekularnim ritualima), i u smislu Katunarićeve postdramske izvedbe te spomenutih gastronomskih hepeninga, može se uzeti Handelmanovo određenje *reprezentacije*. Naime, Handelman javna događanja dijeli dijadno na *modele* i *zrcala*, gdje *model* označava događaje koji su oblikovani tako da transformiraju društvo, dakle, koji mogu direktno utjecati na društvenu stvarnost, dok su *zrcala* javni događaji koji su strukturirani ili kao *prezentacije* ili pak kao *reprezentacije*, dakle događaji koji reprezentiraju svijet tako da nude prijedloge i protuprijedloge o samoj prirodi promatrane stvarnosti.

I završno što se tiče alter-EU izvedbenih demonstracija koje su upriličene prigodom ulaska Republike Hrvatske u Europsku uniju tu je i građanska akcija u okviru koje je rano ujutro 1. srpnja grupa nezadovoljnih građanki i građana Splita postavila crni najlonski pokrivač na Peristil. Dakle, prvog dana članstva Hrvatske u Europskoj uniji skupina Spličana je, prema navodima lokalnih medija, organizirala performans na Peristilu prekrivši ga crnim najlonom, izrazivši time svoje neslaganje s ocjenama političara da je ulazak u Europsku uniju najbolje što se Hrvatskoj dogodilo od osamostaljenja. Gestom prekrivanja Peristila crnim najlonom poručili su kako crna boja *reprezentira dubinu bezdana i srljanje hrvatske političke scene u bezglavu rasprodaju naše domovine, njene baštine i suvereniteta* (Hina).⁷ Pritom je na lecima koje su pripadnici te građanske akcije dijelili bila istaknuta riječ *ponerologija* koju je ponudio poljski psihijatar Andrzej Łobaczewski, prema kojemu je ultimativni izvor zla posljedica dvaju ljudskih faktora – prirodnoga ljudskog neznanja (ignorantnosti) i slabosti te postojanja i djelovanja statistički male (4 – 8% ukupne populacije), ali ekstremno aktivne grupe psihološki devijantnih osoba (psihopata). Ignoriranje (nepoznavanje) postojanja takvih psiholoških razlika prvi je kriterij ponerogeneze koja otvara prostor da psihopati mogu nezapaženo djelovati.⁸ I tako je bilo sve od *Crvenoga pa do Crnoga Peristila*, kao i *za vijeke*

⁷ Podsjetila bih i na izložbu *Re: Referendum*, novomedijsku izložbu nastalu pod kustoskom platformom Novomedijske galerije 2012. godine u Splitu na kojoj je Udruga za promicanje eksperimentalne umjetnosti DADAnti izvela *Ur-Sonatu* Kurta Schwittersa kao potencijalnu europsku himnu. Odjeveni u majice s istim logom, ali različitih boja, umjetnici čitaju *Ur-Sonatu* paralelno, ali različite dijelove. I njihovim određenjem: *Rad ne reflektira DA ili NE. Naša poruka je: SVI SMO ISTI, ALI SMO SVI RAZLIČITI. To se ne odnosi nužno na EU, nego i na najmanje zajednice, kakva je bračna, kao i na najveće, kakva je opća globalizacija i ujedinjenje svih država u svijetu.*

⁸ Završno, i to u fusnoti, promotrimo kako je Ministarstvo vanjskih i europskih poslova RH ocijenilo političko napredovanje naše države: *Hrvatska je u dvadeset i dvije godine samostalnosti, postala međunarodno priznata država, članica NATO-a, a sada i punopravna, dvadeset i osma članica Europske unije i s punim pravom možemo biti ponosni na ono što smo ostvarili.* Usp. <http://www.mvep.hr/hr/hrvatska-i-europska-unija/obiljezavanje/>.

vjekova...⁹ Uglavnom simboli identiteta ostali su potpuno isti od pijane novembarske noći 1918., kojoj je svjedočio Krleža, pa do danas. Izvedbe zabave i užitka kao i manifestacije modusa ulaska u EU dio su društva spektakla, odnosno, prema Debordovu određenju, u društvu spektakla sve životne manifestacije reprezentiraju se kao spektakularna akumulacija prizora. U svemu tome građanin / ka transformira se u gledaoca / gledateljicu, potrošače vizualnih spektakla, *Homo Spectator* – *čovjek promatrač* (Debord 1999: 9). U tome smislu svakako bi trebalo subverzivno iščitati makropolitike političkoga spektakla kao što predstavljaju manifestacije navedenoga tipa (usp. Jovićević i Vujanović 2007: 29). I uglavnom je to je ono što nam donosi suvremeni oblik ponerokracije – postajemo samo promatrači, ali ne i akteri. Ukratko, kako je bilo i do sada...¹⁰



Građanska inicijativa, *Crni najlonski Peristil* (Split, 2013.)

⁹ I redatelj Mario Kovač kao euroskeptik odbio je ponudu da režira svečanost ulaska Hrvatske u EU, *iako bi mu to bio izazov u zanatskom smislu* (Kovač 2015: 68). Stoga je sudjelovao u prije spomenutom hepeningu u organizaciji Željka Zorice Šiša.

¹⁰ Kao jedan od prvih domaćih performansa koji je kritički propitivao navedeno ujedinjenje možemo odrediti duo-performans Paska Burdeleza i Rodiona pod nazivom *Zagrlit ću svog novog prijatelja* (2009.), kojem su kao moto postavili sljedeća tri određenja prijateljstva: *zadatak je političke znanosti prvenstveno poticati stvaranje prijateljstva* (Aristotel, *Eudemova etika*); *nadalje ja ne nadživljam prijatelja, ja mogu, odnosno, moram da ga nadživim samo u mjeri u kojoj on već nosi moju smrt i nasljeđuje je kao posljednji preživjeli* (Jacques Derrida, *Politike prijateljstva*) i posljednje – *bodljikava prasad odbijaju da se pribiju jedno uz drugo kako bi se borila protiv hladnoće: ranjavaju se svojim bodljama. Primorani da se nanovo približe zbog hladnoće, završavaju tako što pronalaze, između privlačnosti i odbojnosti, prijateljstva i neprijateljstva, odgovarajući razmak.* (Sigmund Freud, *Grupna psihoanaliza i analiza ega*, 1921.) (usp. Marjanić 2014:1075). Pritom bend Mokre Gljive (još kao studenti Hrvatskih studija u Zagrebu) isto je tako prigodom ulaska HR u EU izveo performans *Balade Petrice Kerempuha* gdje su posebno isticali stih *Evropa za nas ima štrik balade Komendrijaši*, koja govori upravo o tome da je beščutna Evropa oduvijek poput političke *sumnje* (= sumnjive žene u čudorednom pogledu) sa svojim *lažima, norijama, cigumigama* nezainteresirana za sudbinu onih malih i majušnih.

LITERATURA

- Bekić, Irena. 2013. *Arhiv plutajućih EU-komemoracija*. "Zarez", broj 363-364, 18. srpnja 2013., str. 39.
- Carlson, Marvin. 2004. *Performance. A Critical Introduction*. 2. izdanje. Routledge, New York.
- Debord, Guy. 1999. *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*. Arkzin, Zagreb.
- "Eurokaz i MSU, Dalibor Marinis uz ansambl Cantus: Svečana večera". (<http://msu.hr/#/hr/19987>)
- G. Ut. 2013. *Na zagrebačkom Trgu "najveća europska gozba"*. (<http://www.index.hr/black/clanak/na-zagrebackom-trgu-najveca-europska-gozba-guzve-za-besplatnu-hranu/685697.aspx>).
- Handelman, Don. 1998. (1990.). *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*. Berghahn Books, New York, London.
- Hina. "Split: Crni najlon na Peristilu". 2013. (<http://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/split-crni-najlon-uklonjen-s-peristila-prije-dolaska-policije---292905.html>).
- Jakšić Čokrić Puko, Ivica. 2011. *Smrt turizmu! Sloboda narodu!* (<http://www.slobodnadalmacija.hr/Arterija/tabid/247/articleType/ArticleView/articleId/148110/Default.aspx>).
- Jovičević, Aleksandra i Vujanović, Ana. 2007. *Uvod u studije performansa*. Fabrika knjiga, Beograd.
- Kiš, Patricia. 2013. *Crvena zastava Europske unije Dalibora Martinisa*. (<http://www.jutarnji.hr/crvena-zastava-europske-unije-dalibora-martinisa-/1111325/>).
- Kovač, Mario. 2015. *Hrvati se boje golotinje*. (Razgovarao Davor Špišić). "Globus", broj 1265, 6. ožujka 2015., str. 66-69.
- Marjanić, Suzana. 2013. *Happening, što je to?: primjer – lokalna scena*. "Kazalište", 55-56, str. 50-63.
- Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa: do Travelera do danas*. Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku i Školska knjiga, Zagreb.
- Mason, Bim. 1993. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. Routledge, London, New York.
- Radić, Ivica. 2013. *Komade janjetine trpali u borše i nosili kućama*. (<http://www.slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/214539/Default.aspx>).
- Ružić, Igor. 2013. *Od priče iz Bosne do neuspjele kritike Europe*. (<http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/271841/Od-price-iz-Bosne-do-neuspjele-kritike-Europe.html>).
- Švaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky, Zagreb.
- Zajović, Milena. 2013. *Ponoćni doček EU uz slike iz Srebrenice preuzeli pirotehničari*. "Večernji list" (<http://www.vecernji.hr/kazaliste/ponocni-docek-eu-uz-slike-iz-srebrenice-preuzeli-pirotehnicari-577562>).

PRISTUP ANALIZI ODNOSA IZMEĐU POPULARNE KULTURE I KAZALIŠTA I PRIMJER PREDSTAVE *ALAN FORD* ZAGREBAČKOG KAZALIŠTA MLADIH IZ 2013. GODINE

Uvod: osnovni pojmovi i ciljevi rada

Cilj je ovoga rada ukazati na relevantnu istraživačku temu koja, koliko je meni poznato, nije skoro uopće obrađivana u hrvatskoj teatrologiji,¹ a i strana literatura o odnosu kazališta i popularne kulture vrlo je oskudna. Primijećeno je već, međutim, da postoji potreba za proučavanjem veza između umjetnosti, koja se smatra visokom kulturom, te popularne kulture jer se granice među njima sve više brišu te elementi jednih prodiru u druge.²

Što se općenito smatra popularnim, odnosno popularnom kulturom? Duda navodi tri moguća značenja pojma popularnog kako ga definira Raymond Williams. Popularno je, dakle, ono što se sviđa velikom broju ljudi, kultura koja je oprečna visokoj kulturi te kultura koju su ljudi proizveli sami za sebe.³

Popularno je, slično tvrde i drugi autori, ono što društvo kao takvo prihvaća te u njemu nalazi zadovoljstvo bilo da ga stvara bilo da ga konzumira. Ujedno popularni sadržaji iskazuju vrijednosti, težnje i stavove društva u kojemu se pojavljuju te predstavljaju odraz trenutne društvene zbilje.⁴ Za razliku od masovne kulture, koju preko masovnih medija nameću

¹ Jedini rad u hrvatskoj teatrologiji o odnosu drame, odnosno kazališta i popularne kulture, jest: I. Baković, *TransDiana ili teatralizacija popularne ikone u drami "John Smith, princeza od Walesa" Tomislava Zajeca*. "Philological Studies / Филолошки студии / Filološke pripombe / Филологические заметки/ Filološke studije." 10 / 2, Skoplje – Perm – Ljubljana – Zagreb – Beograd 2012., str. 187-200.

² L. Foreman-Wernet i B. Dervin, *Comparing Arts and Popular Culture Experiences: Applying a Common Methodological Framework*, "The Journal of Arts Management, Law and Society", 35 / 3, London, 2005., str. 169-187.

³ D. Duda, *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, AGM, Zagreb 2002., str. 105.

⁴ D. Labaš i M. Mihovilović, *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, "Kroatologija", 2 / 1, Zagreb, str. 2011., 95-122.

strukture društvene moći radi ostvarivanja vlastitih interesa te koja gleda na potrošače kao na pasivnu i povodljivu gomilu, popularna kultura pretpostavlja potrošača koji, osim što odlučuje što će konzumirati, i sam stvara određena značenja.

Narodna, odnosno pučka kultura koju poznaju predindustrijska društva plod je stabilnoga i tradicionalnoga društvenog poretka, dok popularna kultura pripada postindustrijskoj eri te je nestabilna i prolazna. Neki autori, pak, koriste pojam popularna kultura u smislu pučke, odnosno narodne kulture te urbane popularne kulture, pa je u tom slučaju pojam obuhvatniji.⁵ Ipak, čini se da je prikladnije razdvajati pojmove masovne, narodne ili pučke te popularne kulture.

Popularna se kultura ne može omeđiti jednom jasnom definicijom pa je, mišljenja su autori, najbolje navesti neka njezina općenita obilježja.⁶

Popularna kultura pretpostavlja emocionalni odnos konzumenta s nekim kulturnim sadržajem, npr. s filmom ili s glazbom. Obilježava je i progresivnost s obzirom na to da se s njezinim mijenama mijenja društvo, pa i svjetonazori i vrednote. Pokazuje otpor prema visokoj kulturi i narodnoj tradiciji, stoga stvara i socijalne konflikte. Ona je u sebi proturječna jer s jedne strane ljude čini aktivnima i kreativnima, pokretačima društvenih promjena, a s druge stvara veliku količinu zabavnih, pasivizirajućih i eskapističkih sadržaja.⁷ Popularna kultura pruža zadovoljstvo konzumentima svojih sadržaja bilo da se radi o tjelesnom zadovoljstvu bilo pak o zadovoljstvu potaknutom stvaranjem značenja. Ona je i spektakularna. Zabava i spektakl se tako uvlače u sve pore društva, pa i u politiku i ekonomiju (npr. vijest da neki političar vara svoju ženu ili prodaja usluga koje služe zabavi). Popularno će, u svakom slučaju, biti ono što prikazuje društvenu zbilju velikog broja ljudi te potvrđuje njihove vrijednosti i stavove – dakle, ono što je realistično.

Povezanost sa životnim iskustvom svakako povlači sa sobom i mitotvornost popularne kulture. Mitotvornost, s jedne strane, označava pričanje priča, pa su najpopularniji oni sadržaji koji čine upravo to – pružaju zanimljive priče. Osim toga, podrazumijeva neke od omiljenih društvenih mitova, primjerice o dobru i zlu, o ljubavi i strasti, o obitelji, o domu i obrani domovine i slično.

Dok se visokom kulturom obično smatraju oni kulturni proizvodi koji imaju visoku estetsku i društvenu vrijednost, dotle se oni koji nisu takvi proglašavaju niskom, odnosno popularnom kulturom. Popularna se kultura, međutim, ne može apodiktički izjednačiti s niskom kulturom niti se može smatrati nesposobnom za stvaranje velikih umjetničkih vrijednosti npr. filmskih, glazbenih ili kazališnih.⁸ U kazalištu je, kao i u književnosti, opreka *visoko* i *nisko* prilično jasno utvrđena, što je moguće uočiti i kroz sam pojam popularnog

⁵ G. Markus, *The Path of Culture: From the Refined to the High, from the Popular to Mass Culture*, "Critical Horizons", 14/2, London 2013., str. 127-155.

⁶ D. Labaš i M. Mihovilović, *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, "Kroatologija", 2 / 1, Zagreb 2011., str. 95-122.

⁷ D. Labaš i M. Mihovilović, *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, "Kroatologija", 2 / 1, Zagreb 2011., str. 104.

⁸ D. Labaš i M. Mihovilović, *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, "Kroatologija", 2 / 1, Zagreb 2011., str. 109.

kazališta.⁹ . On označava tradiciju vodvilja, burleske, revija, cirkusa te glazbene komedije spram onoga što se smatra visokim ili umjetničkim kazalištem. Popularno je kazalište otvoreno svim društvenim slojevima te nudi kratke komade ili točke: sentimentalne i rodoljubne pjesme, plesove, komične obrate, mađioničare, žonglere i akrobate. Glazba, pokret i humor stalne su sastavnice popularnog kazališta. Pokret se najčešće iscrpljuje u erotici, pretjerivanju ili akrobatici.

Glazba je oduvijek bila vrlo važna u popularnom kazalištu. Pratila je atmosferu, događanja i likove na pozornici, no razvili su se i popularni žanrovi poput mjuzikla. Tako je moguće pratiti popularno kazalište, koje već po svojoj glavnoj intenciji želi privući i zabaviti publiku, te elemente popularnog u kazalištu koje sebe ne definira kao popularno. Humor katkada izobličuje stvarnost kao u *slapstick* komediji ili *stand up* komediji, a može biti prilično prizeman i grub.

Glavnu temu rada oprimjeruje kazališna predstava *Alan Ford* nastala prema poznatom stripu kao eminentno popularno-kulturnom predlošku. No prije analize ove predstave pokušat ću na odabranim primjerima iz suvremenijeg teatra također pokazati da ona nije usamljena pojava u hrvatskom kazalištu koje, na različite načine, nerijetko uključuje barem neke elemente popularne kulture (ako već po svom određenju ne njeguje popularne žanrove). Dakle, u ovom radu valja i može se pokazati da je, osim popularnog kazališta, prisutno, dapače možda sve prisutnije, i popularno u hrvatskom kazalištu, dok sustavne i dublje znanstvene uvide u tu pojavu koji bi uključivali njezin kontekst, razloge i uzroke mogu pružiti buduća istraživanja.

Kao primjere za ulazak popularne kulture u hrvatsko kazalište odlučila sam izdvojiti nekoliko predstava iz osamdesetih i devedesetih godina prošlog stoljeća. Radi se, naime, o dva perioda koja pripadaju različitim povijesnim razdobljima. Osamdesete su era sutona komunizma, a devedesete obilježavaju rat i raspad stare države. I kulturni i društveni i politički kontekst u ta su dva perioda bitno različiti. Dok su osamdesete doba *socijalizma s ljudskim licem* istodobno su i period potisnutih i prikrivenih nacionalnih osjećaja. Kazalište uglavnom ne prati društvene kontroverzije te se rade velike ansambl produkcije koje se najčešće ne bave gorućim problemima. Postoje, dakako, i iznimke, a nekima će se od njih baviti i ovaj prikaz. Specifičnost osamdesetih je i vrlo razvijena kultura mladih koja je obuzeta nekim drugim problemima i vrednotama. To je osobito vidljivo kroz popularnu glazbenu scenu te pop i rock skupine.

Devedesete su oslobodile sve ono što su osamdesete potiskivale te su nacionalna osviještenost, pa i nacionalizam, posebno potaknuti ratnim zbivanjima, izašli u prvi plan. Kazalište, makar u nekim segmentima, prati taj društveno-politički kontekst pogotovo u prvoj polovini devedesetih. Nova dramska produkcija druge polovine osamdesetih te početkom sljedećeg desetljeća, uglavnom ne tematizira politiku, ali njezino temeljno pesimistično raspoloženje i socijalni eskapizam na specifičan način prate ono što se u društvu događa.

⁹ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/470196/popular-art/5878/Popular-theatre> preuzeto 07.06.2015.

Ovaj odjeljak donosi, kao što je spomenuto, analize pojedinih kazališnih ostvarenja iz osamdesetih i devedesetih koje, u jednom segmentu, prate socio-kulturni kontekst, a u drugom se od njega udaljavaju.

Važan kriterij izbora predstava bila je njihova gledanost koju sam za osamdesete godine pronašla u *Repertoaru hrvatskih kazališta 3*, a za devedesete sam se koristila mrežnim stranicama nekih kazališta i napisima u medijima iz kojih se može posredno deducirati gledanost. Poslužila sam se i vlastitim gledateljskim iskustvom.¹⁰

Kako je kazališna predstava ipak spoj raznovrsnih pojedinačnih umjetničkih disciplina, tako se popularno u njoj može manifestirati na više načina. Za ovu sam se priliku u analizi koristila onim elementima predstava koji su se mogli deducirati iz kazališnih kritika, a koji povezuju teatar s popularnom kulturom. To su: poznati glumac, poznati redatelj i poznati autor, popularni žanr, predložak te tema i likovi, govor i pokret, stil i izričaj, vrijeme radnje, mjesto radnje, scenska glazba i vizualni identitet predstave. Važan kriterij da bi se neka predstava smatrala popularnom jest i publika koja neke predstave uvelike posjećuje, naspram nekih drugih koje nisu odviše zanimljive.

Poznati glumac, redatelj ili autor puno pridonose posjećenosti predstave, pogotovo ako su kao takvi najavljeni u medijima, odnosno ako ih publika poznaje iz drugih popularnih predstava ili pak s filma ili televizije. Popularni žanrovi poput komedije, satire ili kabareta oduvijek su privlačili gledatelje u teatar, pa je i to važan element. Tema i likovi koji su zanimljivi, bilo zato što su općepoznati iz nekog književnog djela bilo zato što su aktualni bit će velik mamac za posjet kazalištu, a bit će to i predložak koji može biti neki popularni roman, strip, film, neko glazbeno ili likovno djelo ili pak kakav događaj iz svakodnevice. Govor i pokret te stil i izričaj predstave u nekim uvjetima mogu biti zanimljivi, pogotovo ako su hiperrealistični ili pak izrazito stilizirani ili namjerno karikirani. Vrijeme i mjesto radnje mogu biti bitni zbog nekog povijesnog razdoblja ili kraja u koji se radnja smješta. Scenska glazba pogotovo u slučaju da potječe iz repertoara popularne glazbe ili ako popularni glazbenici sami nastupaju u predstavi uvijek ima poseban čar, a vizualni izgled predstave može biti posebno atraktivan pogotovo ako se na prvi pogled ne slaže s temom ili predloškom.

Popularna kultura i Hrvatsko kazalište

Svi ovi elementi za svaku od odabranih i opisanih predstava prikazani su u tablici 1 (u prilogu), a jedini koji nije uvršten u tablicu jest gledateljstvo zato što su predstave i birane prema visokoj gledanosti. Predstave su poredane kronološki, prema datumu premijere, a analizirane su prema kazališnim elementima te obilježjima popularne kulture. Kronološki kriterij analize ujedno automatski razvrstava predstave u dva različita povijesna konteksta – dva društveno, politički i kulturno različita razdoblja novije hrvatske povijesti. Tako će prva u nizu biti lutkarska predstava za odrasle, premijerno izvedena 9. siječnja 1982. u Teatru ITD.

¹⁰ *Repertoar hrvatskih kazališta. Knjiga treća. Repertoari. Abecedni popisi i kazala*, prir. i ur. B. Hećimović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM, Zagreb 2002., str. 47, 52, 60, 63, 736, 781, 792, 797.

Radi se o *Hamletu* likovnog umjetnika i redatelja Zlatka Boureka, predstavi koja je privlačila svojom specifičnom likovnošću. Vizualno izražajne su pogotovo lutke koje animiraju glumci. Duhovita igra i scenske dosjetke vesele publiku, što dokazuje i velika gledanost predstave. Njoj sasvim sigurno pridonosi skraćena petnaestominutna inačica *Hamleta* kojom je Stoppard napravio urnebesno smiješnu strip-tragediju, pišu kritike. Očito je da je ova predstava pružila zadovoljstvo publici i da ju je dobro zabavila. Ujedno je i reinterpreterala Hamleta, motiv visoke kulture *par excellence* ispričavši priču na drugačiji i komičan način. Svojim je vizualnim bogatstvom imala elemente spektakularnosti, a povrh toga ispričala je i zanimljivu priču.

Dramsko kazalište Gavella produciralo je, početkom osamdesetih, premijera 11. ožujka 1982., predstavu *Sokol ga nije volio* u kojoj, osim što je za nju napisao tekst, glumi Fabijan Šovagović, a tema je ponešto osjetljiva za period u kojem se izvodi. Radi se, naime, o posve drugačijem prikazu konca Drugoga svjetskog rata i poraća nego što je bilo tadašnje službeno političko stajalište. Vjerojatno je upravo to, uz Šovagovića glumca i elemente pučkog kazališta, pridonijelo velikoj gledanosti predstave.

Sokol ga nije volio nudi reinterpetaciju mita o Drugom svjetskom ratu i, dakako, s obzirom na vrijeme u kojem se pojavio, u velikoj je mjeri iskazao stavove i vrijednosti velikog broja ljudi pruživši otpor službenoj kulturi. Elementi pučkoga kazališta postaju dio popularne kulture s obzirom na veliku gledanost, a to nadalje znači i uspostavljanje emotivnog odnosa publike s likovima predstave. Realističnost ispričane priče vjerojatno je, za određeni broj gledatelja, bila dio vlastite ili obiteljske povijesti.

Komedija kao žanr, zajedno s glazbeno-scenskim žanrovima, osnova je repertoara Zagrebačkoga gradskog kazališta Komedija. Tako je komedija *Probudi se, Kato*, premijera 27. travnja 1983., parafraza naslova jednog od najznačajnijih mjuzikala prikazanih u Komediji, a to je *Poljubi me, Kato* Colea Portera. Komedija kao žanr posebno je privlačna publici, a u ovom je slučaju još privlačnija jer je, čita se u kritikama, zagrebački ambijentirana koliko dijalogom toliko i glumom koja ocrtava zagrebački mentalitet. Kada se doda da je autor dramskog teksta Milan Grgić, jedan od najpoznatijih Komedijinih autora, tada je lako zaključiti zašto je *Probudi se, Kato* toliko gledana predstava.

Predstave Satiričkog kazališta Jazavac, danas Satiričko kazalište Kerempuh koje su u osamdesetima i devedesetima postigle veliki uspjeh uglavnom su političke satire ili kabareti. Tako je *Šovinstička farsa*, premijera 30. siječnja 1986., smještena u separe neukusno uređene kavane gdje hrvatski i srpski povjesničar raspravljaju o prošlosti Hrvata i Srba. Svaki od njih govori o veličini i prednosti svoga naroda pred onim drugim, ali nijedan od povjesničara ne odnosi pobjedu u toj debati koja je puna vrijeđanja i bezobraštine.

Ova predstava, na prilično otvoren način, propituje mit o hrvatstvu i srpstvu, što u vrijeme postavljanja predstave korelira s društvenim kontekstom bivše Jugoslavije. To je vrijeme ekspanzije velikosrpskog nacionalizma, mlake reakcije službene ideologije i vlasti na nj te otpora neslužbene hrvatske javnosti, nekih nezavisnih medija te hrvatskog nacionalizma koji se tek, ili možda ponovo, budi. Predstava, iako je vjerojatno bila zabavna, pruža i društvenu kritiku koja nipošto nije bila uvijek dobrodošla.

Spika na spiku, premijera 28. studenoga 1992., politički je kabaret, odnosno satirički odgovor na televizijsku emisiju sličnog naslova (*Slikom na sliku*). Boris Svrtan kao Dubravko Merlić i Dražen Kühn kao Denis Latin u studiju razgovaraju s brojnim gostima iz hrvatskoga javnog života koje utjelovljuju, odnosno imitiraju.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu u devedesetim je godinama, zajedno s Dubrovačkim ljetnim igrama, zagrebačka premijera 14. listopada 1994., ostvarilo predstavu koja je postala pravi hit među gledateljstvom. Radi se o *Hamletu* u režiji Joška Juvančića s tada mladim Goranom Višnjicom, još uvijek studentom, u glavnoj ulozi. Kritičari primjećuju da se Višnjić predstavio kao junak naraštaja kojem je rat pomutio perspektive, koji je mogao sebi zamisliti drugačiji život i svijet. Višnjić je s velikim uspjehom odigrao Hamleta, jednu od najtežih uloga koje svjetska književnost nudi glumcu. Redatelj Joško Juvančić je u ovu tragediju upisao oznake ratnog ludila u kojem se tada nalazila Hrvatska. Stoga su odnosi među likovima reducirani i grubi, bez imalo patetike, baš kako situacija zahtijeva.

Predstava, osim što promovira, pa i proslavlja, mladog glumca, iskazuje probleme turbulentnoga hrvatskog društva reflektirajući stavove i vrednote gledatelja. Emocionalno povezivanje s likovima, pogotovo s onima koji su žrtve, omogućuju neku vrstu otpora prema realnosti koja je u to doba prilično crna.

Breza, premijera 03. veljače 1996., pak nastavlja najbolju tradiciju pučkog teatra u Dramskom kazalištu Gavella. U nastajanju predstave veliki je udjel imao Babajin istoimeni film čiji su scenaristi, uz redatelja, bili Slavko Kolar i Božidar Viočić. Scenske slike s elementima pjesme, plesa, žive glazbe koju izvode Ladovi glazbenici, drvene skulpture te svadbeni i pogrebni običaji obilježja su pravog etno teatra. Kajkavsko narječje i glazba lokaliziraju zbivanje.

Prisutnost tradicionalne kulture i pučke glazbe postali su iz istog razloga kao i u *Sokola* dijelom popularne kulture. Predstava nudi spektakularni prikaz narodnih običaja, ali istodobno i emocionalno povezivanje s likom Janice, koja je, dakako, žrtva tradicionalnog morala. Tako gledatelji bivaju suočeni s vrijednostima i stavovima tadašnje, ali i svoje vlastite kulture i društva. Mit o svemoći ljubavi biva ipak relativiziran, što odgovara i iskustvu publike koja je pohađala predstavu.

Predstava Teatra ITD *Fedra*, premijera 15. lipnja 1996., u kojoj je nastupala rock grupa LET 3 privukla je mlade u kazalište. LET 3, predstavlja antički kor koji glazbom komentira emotivna stanja likova. Njihova je glazba mješavina poganskih rituala, etno glazbe raznih hrvatskih krajeva te rocka. Kazališne zaljubljenike vjerojatno je privukla i Ana Karić u ulozi Fedrine dadilje. Specifičnosti modernog dizajna priziva scenografija Roberta Someka, dok kostimi Ivane Popović svojom reduciranošću plijene pozornost, piše u jednoj od kritika.

LET 3 je svakako unio moment zadovoljstva, spektakularnosti i zabave u predstavu što je bilo osobito važno za mlade gledatelje. Emocionalna komponenta je prisutna kod samog glavnog lika, odnosno Fedre, te strast i ljubav kao jedan od važnih mitova suvremenog društva. Povrh toga, i sami likovi i tema su dio mita o Fedri i Hipolitu koji se na dopadljiv način prenosi kroz priču.

U *Vježbanju demokracije*, premijera 26. listopada 1996., Nenada Stazića u Satiričkom kazalištu Kerempuh glumci parodiraju hrvatsku povijest od pračovjeka do naših dana. Prikazuju se i povijesne ličnosti, ali i mali ljudi na čijim se leđima ta povijest prelama.

U Kerempuhovim predstavama devedesetih ponovo se iskazuje otpor prema društvenim mitovima, samo ovaj put ne više jugoslavenskog, nego hrvatskog društva. Službeni stavovi prema hrvatskoj povijesti i javnom prostoru na ovaj se način parodiraju, ali i propituju. Uz to, nude gledateljima zabavu kroz koju se društvene istine, međutim, ne umanjuju niti razblažuju.

Teško je pronaći predstavu Zagrebačkog kazališta mladih koja je toliko oduševila publiku, koja je bila toliko igrana i toliko na gostovanjima poput Medvešekova *Hampera*, premijera 20. prosinca 1996. Predstava bez govorenog teksta, stilski toliko specifična i posebnoga izraza progovara o mnogim temama: čežnji, samoći, zajedništvu, ljubavi i smrti. Te su teme date kroz situacije koje oslikavaju svakodnevicu. Radnja je vrlo jednostavna. Na dan velikog čišćenja grada u pokrajnjoj se ulici okupila skupina samih i marginaliziranih ljudi koja se zaigrala kazališta sa starim, odbačenim stvarima. Kroz taj teatar u teatru saznaje se sudbina svakog od trinaest likova koji u igri *pričaju* svoju priču.

Premda priča o igri na smetlištu nije baš realistična, priče pojedinih likova su priče o ljudima koji su slični mnogim članovima društva. Upravo govor o njihovim sudbinama predstavlja otpor prema socijalnoj ravnodušnosti. Zabavlja publiku neobičnim scenskim rješenjima, ali pruža istodobno i mogućnost emocionalne identifikacije s likovima. Propituje se mit o solidarnosti u društvu koji se stalno verbalno afirmira, a zapravo nije na snazi.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija postiglo je veliki uspjeh i predstavom *Nemoćnik u pameti*, premijera 1999. godine. Radi se o frančezariji, odnosno dubrovački lokaliziranoj Molièreovoj komediji koju je režirao u Hrvatskoj poznati češki filmski redatelj Jiří Menzel. Naslovnu ulogu glumi Pero Kvrčić, također jedan on najznačajnijih hrvatskih glumaca, a i ostali su glumci, kažu kritike, kreirali odlične uloge.

U cjelini gledano, popularni elementi prodiru i u kazališta koja nemaju popularan repertoar po definiciji. Predstave Gradskoga dramskog kazališta Gavella tako koketiraju s pučkim, koje je, u tim slučajevima, postalo popularno. Teatar ITD, barem u *Fedri*, čak i uvodi rock grupu koja već po definiciji pripada popularnoj kulturi. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu koristi suvremenu društvenu situaciju kako bi dalo specifičnu interpretaciju klasičnog predloška. Medvešekov *Hamper* također, u neku ruku, kritički promatra društveni kontekst, a popularnim ga čini pristup koji pritom njeguje.

Satiričko kazalište Kerempuh, pak, koje je, po definiciji, popularno kazalište, nudi u osamdesetima i devedesetima političke satire i kabarete. Zagrebačko gradsko kazalište Komedija profilira njegov komediografski repertoar, ali i mjuzikli, operete i rock opere. Taj repertoar pripada popularnom teatru koji pruža gledateljstvu zabavu i osjećaj zadovoljstva viđenim. Neke od Komedijinih predstava su pravi spektakli, a kroz realistične priče omogućuju stvaranje emocionalne povezanosti s likovima i događanjima na pozornici.

Dok popularna kazališta pune dvorane specifičnim žanrovima s točno određenim obilježjima, ostala kazališta u velikoj mjeri unose u predstave elemente koji imaju popularnog potencijala. Da se sagleda cjelina kazališne produkcije u Zagrebu i u drugim

gradovima i sredinama, svakako bi bila potrebna obuhvatnija studija fenomena popularnosti u hrvatskom teatru. Jedino je tako moguće smjestiti hrvatsko kazalište u kontekst zemalja u širem okruženju, pa i na globalnom nivou.

***Alan Ford* u hrvatskom društvenom, kulturnom i kazališnom kontekstu**

1. O stripu

Autori *Alana Forda* su Luciano Secchi alias Max Bunker (tekstopisac) i Roberto Raviola Magnus (crtičar). Prvi broj je izašao u njihovoj rodnoj Italiji 1969. godine, a u Hrvatskoj se, odnosno u bivšoj Jugoslaviji pojavio već 1972. godine. Posebnu ulogu u popularizaciji stripa (koji je, osim u Italiji, bio popularan i čitan još samo u bivšoj Jugoslaviji) odigrao je pisac i novinar Nenad Brixly sa svojim posebno kvalitetnim prijevodom na hrvatski.

Svaki broj stripa je imao jednu glavnu radnju (hvatanje zločinca ili rješavanje neke tajne) uz mnogobrojne male epizode koje obilježavaju groteskni i apсурdni doživljaji članova Grupe TNT. U stripu su i likovi s kojima se publika dobro identificira, i to ne samo zato što su dobro znani iz njega već i zato što predstavljaju tipove ljudi kakve i naša kultura i društvo vrlo dobro poznaju. Recimo, sam Alan Ford je poštenjačina koji je pomalo društveno nespretni i nezgrapni, ali je zato dobar i zgodni. Zahvaljujući svojoj naivnosti, vrlo često upada u problematične situacije iz kojih se uvijek nekako izvuču. Pokvareni manipulator Broj 1, šef TNT-a, čini sve da se dokopa još više novca dok članovima grupe daje po dolar za svaki dobro izvršeni zadatak. Bob Rock je pak utjelovljenje čovjeka s društvene margine, gotovo pa lumpenproletera. Nije lijep, nije visok, nije previše obrazovan, odrastao je u sirotištu, a braća su mu kriminalci. Uvijek sanja o boljem životu i to ga nekako *drži*. Svi mu se, osim Alana, rugaju i podsmjehuju zato što je nizak i ružan te zapravo na dnu ljestvice Grupe TNT. Sir Oliver je propali engleski plemić koji nastoji voditi ugodan život, a to čini krađuci i prodajući ukradenu robu. Opstaje zahvaljujući finim manirama, pa i prijetvornosti, premda mu je uvijek netko za petama (obično oni koje potkrada). Čovjek je koji unatoč društvenom padu pod svaku cijenu želi održati pogodnosti svoga nekadašnjeg društvenog položaja. Grunf (odgovara kulturnom stereotipu šašavog izumitelja) njemački je vojnik iz Drugoga svjetskog rata, koji za mali novac kreira kojekakve izume. Oni obično nisu korisni jer su uglavnom napravljeni za koji cent ili dolar pa se raspadnu čim ih netko počne koristiti. Debeli šef, u tandemu s Jeremijom, stalno spava, odnosno *čuva* cvjećarnicu, koja je sjedište Grupe. Tu i tamo nešto skuha, ako uopće ima što, te posluži malobrojne mušterije koje dođu kupiti cvijeće. U stripu je mnogo drugih, ali sporednih likova koji se pojavljuju u jednom ili više brojeva.

2. O predstavi

Jedan od najnovijih primjera sprege kazališta i popularne kulture koji se služi popularnim predloškom jest i *Alan Ford* iz 2013. godine u režiji Darija Harjačeka u Zagrebačkom kazalištu mladih. Prije ove predstave, *Alan Ford* je u Hrvatskoj uprizoren još u Kazalištu Trešnjava kasnih osamdesetih kao predstava namijenjena djeci i mladima. Zekaemovska inačica

iz 2013. godine rađena je i za djecu i za odrasle, i to posebno za odrasle koji su imali priliku čitati strip. Naime, na prijeratnim izdanjima *Alana Forda* rasle su generacije sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća, pa su upravo ti ljudi ciljana publika za tu predstavu. Glavna se radnja svodi na hvatanje kriminalca Superhika koji krade siromašnima da bi dao bogatima. Uz to ima čitav niz sporednih epizoda koje se dobro uklapaju u glavnu radnju te pridonose predstavi kao cjelini.

Popularnom je prije svega čini predložak koji, kako je već rečeno, pripada području popularne kulture te koji je u bivšoj Jugoslaviji, pa i u Hrvatskoj, bio vrlo rado čitan. Tema hvatanja kriminalca kojeg moraju uhiti tajni agenti također je važan moment različitih popularnih ostvarenja (prije svega u filmovima), a ovdje je parodiran do krajnjih granica, što predstavu čini zabavnom za publiku. Govor, stil glume i izričaj su prilagođeni stripu, odnosno kako se u stripu sugerira da bi oni trebali izgledati. Kostimi i scena također prate strip. Predstava priča zanimljivu priču, ali i pruža otpor određenim klišeima i mitovima kako visoke tako i popularne kulture. Za razliku od uobičajene slike uspješnih i lijepih detektiva i tajnih agenata poput, recimo, Jamesa Bonda, agenti grupe TNT su sve samo ne lijepi (osim Alana) i sve samo ne uspješni.

Svi ti momenti predstave koji ističu njezinu aktualnost, a posebice sličnost pokreta, govora, kostima, scenografije stripu predstavljaju njezinu vrlinu i daju priliku da se napravi dopadljiv scenski uradak, ali i naglasi kritičnost prema društvu u kojem živimo.

Harjaček, misli kritičar Kurelec,¹¹ ima na umu prije svega kritiku društva koje se vrta oko novca i zaboravlja ljudskost, pravičnost i osjećajnost. Novac budi ono najniže i najgore u čovjeku te se čini da siromasi nisu nikakva moralna vertikala. Oni su naprosto dio zajednice koja nema novac i moć i pitanje je kako bi se i sami ponašali kada bi bili na mjestu trenutnih bogataša.

*Premda je prošlo već nekoliko desetljeća od prvog broja Alana Forda, predstava je pokazala da je njegova aktualnost u ovom društvu tek danas "dozrela". Materijalizam, bijeda, jalovi štrajkovi, kriminal, korupcija, siromaštvo, ulizništvo, prekopavanje po kontejnerima – to su motivi svakodnevice u koju smo uronjeni. Filtrirani kroz specifičan alanfordovski humor, gradirani kroz apsurdne situacije, uzdignuti na razinu eksplozivnog paradoksa – ti su nam događaji na pozornici ponuđeni kao zrcalo u kojemu se ogleda naša nemoć i bijeda.*¹²

Ovako kritičarka Ines Ora ocjenjuje predstavu ističući njezinu aktualnost za današnjeg gledatelja. Premda se gledateljima, koji su bili i čitatelji stripa u sedamdesetim i osamdesetim godinama, prije svega nameću usporedbe s predloškom, a poznati im prizori izazivaju smijeh, nikako ne bi smjela otupjeti kritička oštrica i očigledna uronjenost predstave u današnji kontekst. Nije slučajno, kaže autorica, da je predstava bila premijerno prikazana baš dan prije lokalnih izbora u Hrvatskoj hotеći biti upravo bolan podsjetnik na političku prljavštinu koju tematizira. Tri vijećnika iz predstave koji se bore za vlast u New Yorku su, kao i u stripu, debele, pohlepne, podmitljive i u frak odjevene svinje koje služe samo bogatašima te gledaju

¹¹ T. Kurelec, *Mračna slika svijeta*, KAZALIŠTE.hr, 30. 05. 2013.

¹² I. Ora, *Nikad kao danas nije bilo tako lako poistovjetiti se s likovima iz Alana Forda*, Arteist.hr, 21. 05. 2013.

na politiku isključivo kroz osobni probitak. Čini se da, također, nije nimalo slučajno što jedan od vijećnika-prasaca, izlazeći sa scene, kaže *Idemo delat!*. Na što ili na koga ta rečenica asocira, ne treba posebno naglašavati.

Ipak, valja spomenuti, ima i kritičara koji upravo tu sličnost i *spomenički stav jednom fenomenu pop kulture*¹³ (Nataša Govedić) smatraju crtom koja poništava navodnu društvenu kritičnost i čini predstavu pukim kopiranjem stripa u kazališni medij. Osobno se ne slažem s takvim stavom jer su strip i kazalište dva različita područja umjetnosti, pa preslikavanje iz jednog u drugi uz najbolju volju nije moguće. Sličnost koju gledatelj uočava, počiva na nastojanju autora predstave da popularne junake učine što prepoznatljivijima što nije mana ni podilaženje publici već način da joj se približi ideja koju redatelj ima u vidu. Osim toga, iz ogromnog korpusa Alana Forda nešto je nužno trebalo biti izabrano, a nešto izostavljeno. Taj moment izbora već sam po sebi isključuje *preslikavanje*.

Zaključak

Poetika *Alana Forda* je mješavina nadrealizma, farse i satire, kaže Lazar Džamić u knjizi *Cvjećarnica u Kući cveća. Kako smo usvojili i živeli Alana Forda*.¹⁴ Nadrealizam se ogleda u iracionalnosti, nedostatku estetskih i moralnih obzira, nelogičnim i zapanjujućim pojavama. Svakidašnja nadrealnost života u bivšoj Jugoslaviji, koju autor potkrepljuje brojnim primjerima, razlog je popularnosti tog stripa u nekadašnjoj državi. Farsa je, pak, metafora za nestabilnost koja je jedna od bitnih tendencija bivšeg jugoslavenskog prostora jer je trebalo pomiriti službenu propagandu s korupcijom i nekompetencijom koja je stvarno vladala. Strip je, smatra ovaj autor, osim kritike kapitalizma također i kritika komunizma, odnosno svakog nekompetentnog, autoritarnog i propagandističkog društvenog uređenja.

Predstava *Alan Ford* samo je jedan primjer ulaska popularne kulture u hrvatsko kazalište. To je predstava koja nastavlja tradiciju popularnoga koje se u hrvatskom teatru očituje postojanjem specifičnih kazališnih kuća – popularnih kazališta, ali i prodorom elemenata popularne kulture u predstave drugih, elitnih kazališta kao što se vidi iz analize primjera u prethodnom odjeljku. *Alan Ford*, uz još neke suvremenije primjere pokazuje da i teatri koji nisu po definiciji popularni, sve češće prihvaćaju popularno, no nikako bez kritičkog stava.

Premda bazirana na poznatom predlošku, ova predstava iz njega uzima elemente koji pronose autorovu ideju. Radi se o bespoštednoj kritici sveprisutne gramzljivosti i ljubavi prema novcu koji su uzroci najvećih zala suvremenoga svijeta. Popularna kultura tako nije nešto što kazalište potpuno i bezrezervno prihvaća, već je polazište novog i uvijek svježeg umjetničkog stvaralaštva i njegova kritičkog odnosa prema suvremenoj zbilji.

¹³ N. Govedić, "Alan Ford" u režiji Darija Harjačeka mlaka scenska "stripoteka", "Novi list", 21. 05. 2013.

¹⁴ L. Džamić, *Cvjećarnica u Kući cveća. Kako smo usvojili i živeli Alana Forda*, Naklada Jesenski i Turk – Heliks, Zagreb – Smederevo 2012., str. 8-81.

LITERATURA

- I. Baković, *TransDiana ili teatralizacija popularne ikone u drami "John Smith, princeza od Walesa" Tomislava Zajeca*. "Philological Studies / Филолошки студии / Filološke pripombe / Филологические заметки/ Filološke studije". 10 / 2, Skoplje – Perm – Ljubljana – Zagreb – Beograd 2012., str. 187-200.
- D. Duda, *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, AGM, Zagreb 2002., str. 105.
- L. Džamić, *Cvjećarnica u Kući cveća. Kako smo usvojili i živeli Alana Forda*, Naklada Jesenski i Turk – Heliks, Zagreb – Smederevo 2012., str. 8-81.
- L. Foreman-Wernet i B. Dervin, *Comparing Arts and Popular Culture Experiences: Applying a Common Methodological Framework*, "The Journal of Arts Management, Law and Society", 35/3, London 2005., str. 169-187.
- B. Hećimović (priř. i ur.), *Repertoar hrvatskih kazališta. Knjiga treća. Repertoari. Abecedni popisi i kazala*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM, Zagreb 2002., str. 47, 52, 60, 63, 736, 781, 792, 797.
- D. Labaš i M. Mihovilović, *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, "Kroatologija", 2 / 1, Zagreb 2011., str. 95-122.
- G. Markus, *The Path of Culture: From the Refined to the High, from the Popular to Mass Culture*, "Critical Horizons", 14/2, London, 2013., str. 127-155.
- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/470196/popular-art/5878/Popular-theatre>
preuzeto 07.06.2015.

IZVORI

- J. Boko, *Smij se, Pipi*, "Slobodna Dalmacija", 24. 06. 1996.
- I. Buljan, *Zarazno dobro*, "Slobodna Dalmacija", 02. 12. 1992.
- Ž. Ciglar, *Novo "Brezino listje"*, "Većernji list", 01. 02. 1996.
- Ž. Ciglar, *Smij se, Pipi*, "Većernji list", 22. 06. 1996.
- Ž. Ciglar, *Tišina, smijemo se!*, "Većernji list", 02. 11. 1996.
- T. Čadež, *Točno kopirani likovi u djetinjastoj, prije nego dječjoj predstavi*, "Jutarnji list", 20. 05. 2013.
- D. Derk, *Jeleni u hajci na jelena*, "Većernji list", 20. 06. 1996.
- N. Frndić, *Privlačan eksperiment*, "Borba", 14. 01. 1982.
- N. Govedić, *"Alan Ford" u režiji Darija Harjačeka mlaka scenska "stripoteka"*, "Novi list", 21. 05. 2013.
- M. Grgičević, *Bourekov nasmijani teatar*, "Većernji list", 12. 01. 1982.

- M. Grgičević, *Dok Kata spava...*, "Vjesnik", 11. 05. 1983.
- M. Grgičević, *Duša zagorskoga kraja*, "Večernji list", 05. 02. 1996.
- M. Grgičević, *Mladi majstori*, "Večernji list", 30. 11. 1992.
- M. Grgičević, *Na zagrebački način*, "Večernji list", 13. 05. 1983.
- M. Grgičević, *Vrtoglava avantura Pere Kvirgića*, "Večernji list", 23. 07. 1999.
- H. Ivanković, *Breza u zemlji tamburaša*, "Slobodna Dalmacija", 09. 02. 1996.
- T. Kurelec, *Mračna slika svijeta*, KAZALIŠTE.hr, 30. 05. 2013.
- I. Ora, *Nikad kao danas nije bilo tako lako poistovjetiti se s likovima iz Alana Forda*, Artest.hr, 21. 05. 2013.
- V. Stojsavljević, *"Hamper" – čarolija koja razgaljuje*, "Vjesnik", 15. 12. 1996.
- Ž. Stublja, *Neodoljiv smijeh*, "Vjesnik", 14. 01. 1982.
- Ž. Stublja, *Lica su našla autora*, "Večernji list", 17. 03. 1982.
- A. Trampus, *Tko spava, nije budan*, PORT.hr, 20. 05. 2013.
- D. Vrgoč, *Kavanska farsa*, "Vjesnik", 01. 02. 1986.
- D. Vrgoč, *Kazališni software u "Jazavcu"*, "Novi Vjesnik", 25. 11. 1992.
- D. Vrgoč, *Pljesak "Spiki"*, "Novi Vjesnik", 01. 12. 1992.
- D. Vrgoč, *Političari na pozornici*, "Vjesnik", 29. 10. 1996.
- D. Vrgoč, *Privlačan svijet napuštenih stvari*, "Vjesnik", 23. 12. 1996.
- D. Vrgoč, *Svijet izgubljenih subjekata*, "Vjesnik", 17. 06. 1996.
- D. Vrgoč, *Vrijeme je za Fedru*, "Vjesnik", 15. 06. 1996.
- B. Vukšić, *Šovinistička farsa*, "Večernji list", 04. 02. 1986.

PRILOG:

Tablica – Elementi kazališne predstave povezani s popularnom kulturom

Predstava / Elementi predstave	Popularni glumac	Popularni redatelj	Popularni autor	Žanr	Tema i likovi	Predložak	Govor i pokret	Stil i izričaj	Vrijeme radnje	Mjesto radnje	Scenska glazba	Vizualni identitet
<i>Hamlet</i> , Teatar ITD, 1982.			x			x		x				x
<i>Sokol ga nije volio</i> , GDK Gavella, 1982.	x		x		x		x		x	x	x	
<i>Probudi se, Kato</i> , ZGK Komedija, 1983.			x	x			x			x		
<i>Šovinistička farsa</i> , Satiričko kazalište Jazavac, 1986.				x	x				x	x		
<i>Spika na spiku</i> , Satiričko kazalište Jazavac, 1992.				x	x			x				
<i>Hamlet</i> , Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1994.	x	x	x			x		x				
<i>Breza</i> , GDK Gavella, 1996.			x	x	x	x	x				x	x
<i>Fedra</i> , Teatar ITD, 1996.	x				x			x			x	x
<i>Iježbanje demokracije</i> , Satiričko kazalište Kerempuh, 1996.				x	x			x				
<i>Hamper</i> , Zagrebačko kazalište mladih, 1996.		x			x			x				x
<i>Nemoćnik u pameti</i> , ZGK Komedija, 1999.	x	x		x				x				

PRILOZI

KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2014.

XXV. Krležinim danima u Osijeku prethodila je neizvjesnost oko novčanih mogućnosti njihova ostvarivanja te najava njihova četvrtstoljetna jubileja i predstavljanje zbornika *Krležini dani u Osijeku 2013., Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu* prvog dana dvodnevnih Otvorenih vrata Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Neizvjesnost, pa i skepsa, oko mogućnosti održavanja Krležinih dana u Osijeku 2014. najočitiije dolaze na vidjelo 14. travnja jubilarne godine, kada v. d. intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, glumac Miroslav Čabraja, podnosi izvješće o financijskom stanju osječkog kazališta na kolegiju osječko-baranjskog župana Vladimira Šišljagića o kojem javnost alarmantno obavještavaju javni mediji, posebice "Glas Slavonije", i kada Čabraja upitnim predočuje Krležine dane početkom prosinca. 25. pak studenoga Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU organizira u sklopu već spomenutih Akademijinih otvorenih vrata obilježavanje četvrt stoljeća Krležinih dana u Osijeku. O njihovom osnutku i povijesti u prizemnom muzejskom prostoru palače Narodni dom u Opatičkoj ulici u Zagrebu govori akademik Boris Senker, a novi, dvadeset i treći zbornik prikazuje prof. dr. sc. Antonija Bogner-Šaban, koja je u duhu kulture sjećanja i autorica prigodne izložbe o Krležinim danima.

No unatoč zloslutnim predviđanjima i bojazni XXV. Krležini dani u Osijeku se ipak realiziraju od 7. do 9. prosinca, iako protječu u nešto skromnijim uvjetima nego što je to uobičajeno, a o kojima govori već i podatak da poprijeko Županijske ulice, od kazališne zgrade prema nasuprotnoj, nije kao prethodnih godina, u visini negdje otprilike prvog kata, protegnut promidžbeni transparent. Prvi put, nadalje, otkako su pokrenuti Krležini dani, na repertoaru skraćene kazališne smotre nema niti jedne gostujuće predstave i osječki teatarski gledatelji nemaju prilike usporediti izvedbe svojeg kazališta s izvedbama ansambala iz drugih kazališnih sredina.

Prije oficijelnog otvaranja XXV. Krležinih dana 7. prosinca, proteklog samozatajno, bez ikakva obraćanja gledateljstvu, sudionicima znanstvenog skupa i uzvanicima, a konkretiziranog premijerom Krležinog *Vučjaka* u dramaturškoj viziji i režiji Zlatka Svibena i izvođenju osječkog kazališta, u prizemnom foyeru domaćinove zgrade, zgrade Hrvatskoga

narodnog kazališta u Osijeku, otvorena je izložba umjetničkih fotografija Aleksandra Saše Novkovića *Kazalište, kazalište* temeljena na njegovim fotosima s izvedbi zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Otvorenje izložbe popratili su svojim govorima direktor Drame osječkog kazališta, glumac Vjekoslav Janković i dr. sc. Branko Hećimović, voditelj Akademijinog Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta, organizatora izložbe, kojima se autoreferentnim kazivanjem pridružio i autor zastupljenih eksponata.

Drugoga pak dana, u ponedjeljak 8. prosinca ujutro, otpočelo je u Svečanoj dvorani osječkoga Filozofskog fakulteta dvotematsko znanstveno savjetovanje *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tradicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*. No prije prvog priopćenja zaredali su još iznimno brojni pozdravni govori intonirani dvadeset i petom godišnjicom Krležinih dana. U ime Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Osječko-baranjske županije, Grada Osijeka, Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera, Društva hrvatskih književnika, Društva hrvatskih pisaca, Filozofskog fakulteta, Osijek, Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU i utemeljitelja Krležinih dana Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku nazočne su u Svečanoj dvorani, uzvanike i sudionike skupa, studente i drugu publiku, pozdravili, zdušno odajući priznanje kazališno-teatrološkoj manifestaciji Krležini dani za njezine dosadašnje rezultate, pomoćnik ministrice kulture prof. dr. sc. Andreje Zlatar Violić Vladimir Stojavljević, zamjenik osječko-baranjskog župana Vladimira Šišljagića dr. sc. Željko Kraljičak, osječki gradonačelnik Ivan Vrkić, akademik Boris Senker, prorektor, prof. dr. sc. Mario Vinković, prof. dr. sc. Stanislav Marijanović, akademik Nedjeljko Fabrio, dekanica prof. dr. sc. Loretana Farkaš, dr. sc. Branko Hećimović i v. d. intendanta Miroslav Čabraja. Posebnu pozornost i ohrabrenje kod svih zabrinutih za budućnost Krležinih dana izazvale su riječi gradonačelnika Vrkića o nužnosti njihova opstanka i financiranja te podršci Grada Osijeka.

Dvotematski znanstveni skup *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tradicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*, koji je uslijedio poslije pozdravnih govora, bio je nova potvrda trajnih intencija Odbora Krležinih dana da se za znanstvene skupove biraju aktualne krovne teme, jer koliko je aktualna tema, dominantna već u grčkom, antičkom teatru, o krizama i kobnim događajima u obitelji, o raspadu obitelji, intenzivirana u nas krajem 19. stoljeća, te neintenzivirana u posljednjih nekoliko desetljeća, toliko su u suvremenoj hrvatskoj dramatici i kazalištu aktualni i smjerodavni procesi tranzicije i globalizacije. Pogođenost izbora i naslovnog povezivanja krovnih tema manifestira se osobito kad u priopćenjima usredotočenim na dramska i kazališna ostvarenja i tendencije u posljednjih dvadesetak i nešto godina dolazi do njihovoga interesnoga tematskog integriranja.

Za dvotematski znanstveni skup prihvaćeno je 28 izlaganja, od kojih su na skupu podnesena 24. Budući da se najavljeni redosljed sudionika skupa u tiskanom programu morao, kao i obično, mijenjati i prilagoditi iznenadnim i nepredviđenim obvezama i mogućnostima nekih referenata, to se i ovaj put imena autora i koautora referata navode abecedno: Ivan Bošković, Adriana Car-Mihec, Maja Đurinović, Darko Gašparović, Stephanie Jug, Livija Kroflin, Lucija Ljubić, Stanislav Marijanović, Sonja Novak, Antun Pavešković, Vlatko Perković, Kristina Peternai Andrić, Martina Petranović, Višnja Rogošić, Boris Senker,

Tatjana Stupin, Zlatko Sviben, Ivan Trojan, Marijan Varjačić i Iva Rosanda Žigo. Navedeni autori priopćenja su književni znanstvenici, teatrolozi i dramatolozi, muzikolozi (istraživači glazbeno-scenske umjetnosti), kazališni umjetnici / nastavnici na umjetničkim akademijama te književni i kazališni kritičari iz Zagreba, Splita, Rijeke, Osijeka, Zadra i Varaždina.

Kao rijetko koji znanstveni skup tijekom dosadašnjih Krležinih dana u Osijeku od njihova osnutka do danas, znanstveni skup 2014. karakterizira sudjelovanje velikog broja mladih znanstvenika te novi, suvremeni teorijski i metodološki pristupi tretiranim temama u kontekstu i na razini globalizacijskog poimanja.

Program drugog dana nastavio se u predvečernjim satima predstavljanjem izabranih teatroloških izdanja u foyeru osječkog kazališta na prvom katu. Prvo je prof. dr. sc. Darko Gašparović, uz sudjelovanje autora, prikazao prvu i drugu knjigu Borisa Senkera *Uvod u suvremenu teatrologiju*, a potom je Boris Senker govorio o knjizi Darka Lukića *Uvod u antropologiju izvedbe*, kojoj je također nakladnik Leykam international d.o.o., Zagreb. Na kraju (ovog) predvečerja posvećenog novim teatrološkim izdanjima prof. dr. sc. Marijanović upoznao je prisutne s dvadeset i trećim zbornikom *Krležinih dana u Osijeku*, temeljenom na priopćenjima sa znanstvenog skupa *Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu održanog 2013. godine*. Navečer toga istog dana na repertoaru kazališne smotre bila je repriza Krležina *Vučjaka* u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Bilo je to ujedno i prvo ponavljanje jedne te iste predstave na kazališnim smotrama Krležinih dana, koja se zbog novčanih razloga godinama već sve više udaljuje od svojih prvobitno zamišljenih načela i kriterija prema kojima bi na smotrama sudjelovala, neovisno o tomu koja ih kazališta izvode, najbolje izabrane predstave ostvarene u korelaciji s krovnom tematikom znanstvenog skupa. U težnji, međutim, da se u krajnje nepovoljnim financijskim uvjetima ipak realiziraju Krležini dani pribjeglo se tako jedinom mogućem rješenju: reprizi Krležina *Vučjaka* premijerno izvedenog prve večeri Krležinih dana.

Posljednji, treći dan XXV. Krležinih dana u Osijeku otpočeo je ujutro 9. prosinca nastavkom znanstvenog skupa *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tradicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu* u Svečanoj dvorani Filozofskog fakulteta na završetku koje je naviještena i krovna tema znanstvenog skupa u 2015. godini: *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*. Na predvečernjem pak programu ponovno su bila predstavljanja novih teatroloških izdanja u foyeru na prvom katu Hrvatskoga narodnog kazališta. O monografiji Martine Petranović *Prepoznatljivo svoja, kostimografinja Ika Škomrlj* govorile su autorica Lucija Ljubić, a o troknjizi Suzane Marjanić *Kronotop hrvatskog performansa; Od travelera do danas* Lucija Ljubić i Višnja Rogošić te autorica.

Kazališna smotra, a s njom i XXV. Krležini dani, okončana je prozrim sjećanjem Marijana Gubine *260 dana* u dramatizaciji Ane Prolić i režiji Dražena Ferenčine te u izvođenju osječkoga kazališta, domaćina Krležinih dana. Bio je to tematski i izvedbeno potresan, ali dostojan finale.

REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2014.

Novčana oskudica diktirala je i repertoar jubilarne dvadeset pete kazališne smotre Krležinih dana u Osijeku, pa su na prinudno skraćenoj trodnevnoj smotri izvedene, kao i na prethodne dvije, samo tri predstave. I prvi put dosad sve tri izvelo je Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Prvog dana smotre Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku upriličilo je premijeru Krležina *Vučjaka* u prilagodbi i režiji Zlatka Svibena. Ista izvedba reprizirana je i drugog dana smotre, a trećeg je ansambl Drame osječkog kazališta, kazališta domaćina, nastupio s izvedbom *260 dana* Marijana Gubine u režiji Dražena Ferenčine i dramaturgiji Ane Prolić.

Predstave prikazane tijekom Krležinih dana u Osijeku 2014. teatrografski su obrađene po već ustaljenim načelima prethodnih zbornika.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Dram. – dramaturgija. Dramat. – dramaturgija. Sklad. – skladatelj. Gl. – glazba. Dir. – dirigent. Sc. – scenograf. Kost. – kostimograf. Obl. – oblikovatelj. Surad. – suradnik. Jez. savjetnik – jezični savjetnik. Zbor. – zborovođa. Korep. – korepetitor.

/ **Krleža**, Miroslav: / KRLEŽE MIROSLAVA VUČJAK ILI VUČJAK (KREŠIMIRA HORVATA). Činidba malograđanskoga događaja u više čina (kao prilagođaj) po crti operete *barjak* nenapisanoga Krležina romana (*dekorativni panneau* iz god. 1920-21) s preslikom *doktorskih* fragmenata Ćosićeve beletrističke pisanije (upisno ukoričene 1988.). Krležološka prilagodba Zlatko Sviben.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Z. Sviben. Sklad. Darko Hajsek. Sc. Marta Crnobrnja. Kost. Željko Nosić. Dir. Filip Pavišić. Surad. za koreografiju i pokret i pom. redatelja Petra Blašković. Obl. svjetla Ivo Nižić. Jez. savjetnik za govor ludbreške Podravine i kajkavizaciju Đuro Blažeka. Zbor. Ljubica Vuletić. Korep. Igor Valeri i Damir Šenk.

Izvođači: *Polugan* – Vladimir Tintor. *Dr. Zlatko Strelec* – Duško Modrinić. *Venger-Ugarković* – Franjo Dijak. *Šef-redaktor* – Hrvoje Seršić. *Šipušić* – Domagoj Mrkonjić. *Student korektor* – Andrea Giordani. *Krešimir Horvat* – Miroslav Čabraja. *Marijana Margetička* – Ivana Soldo Čabraja. *Eva* – Areta Ćurković. *Juraj Kučić* – H. Seršić. *Vjekoslav Hadrović* – V. Tintor. *Pantelija Crnković* – Aleksandar Bogdanović. *Mitar* – D. Mrkonjić. *Lukač* – Nino Pavleković. *Grga Tomerlin* – D. Modrinić. *Starac* – F. Dijak. *Perekov Juro* – D. Mrkonjić.

Lazar Margetić – Davor Panić. Evina mati – Petra Blašković. Cura – Ljiljana Krička. Baba – Antonija Pintarić. Nevjesta – Sanja Toth. Otac – Mario Rade. Mati – Vlasta Ramljak. Poluganova žena – P. Blašković. Izabela – A. Pintarić. Ulanski oficir – Vuk Ognjenović. Svadbari – Orkestar Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i zbor. Kaderaši – Baletna skupina. Rulja crnaca – Ansambl. JA, doktor Krleža, sâm kontra sebe, “u bijegu ozbiljnosti”, postajem, uz kaderaše iz Mučne i ulanskoga oficira – “ministrant Freudove crkve” – M. Čabraja (uz Andreu Giordani i N. Pavlekovića, te s Lj. Kričkom i A. Pintarić).

/Premijera/ 07. 12. 2014. i /prva repriza/ 08. 12. 2014. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Miroslav Krleža, *Vučjak*. Prizor iz izvedbe. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Miroslav Krleža, *Vučjak*. Prizor iz izvedbe. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Gubina, Marijan: 260 DANA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Dražen Ferenčina. Dram. i dramaturgija Ana Prolić. Sc. Deni Šesnić i Martino Šesnić. Kost. Saša Došen Lešnjaković. Gl. Mate Matišić. Surad. za scenski pokret Alen Čelić. Obl. svjetla D. Šesnić. Obl. videa M. Šesnić.

Izvođači: *Marijan* – Aljoša Čepl. *Ostali izvođači*: Vjekoslav Janković, Tatjana Bertok-Zupković, Matea Grabić, Ivan Čačić, Zorislav Štark, Neven-Lucian Davidović.

09. 12. 2014. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Marijan Gubina, *260 dana*. Prizor iz izvedbe. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Marijan Gubina, *260 dana*. Prizor iz izvedbe. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

POD KRLEŽINIM SPOMENIKOM

8. prosinac 2014.

Sinoć su započeli 25. Krležini dani. Osječka Drama izvela je *Vučjaka*. Ponovno smo pred Krležinim spomenikom. Koliko se već govornika i naraštaja ovdje izredalo?!

Kišovito je. Vlažno. Kao i često u prosinačkim danima. Čuje se pomak nogu na šoderu, šum prolazećih automobila.

Hoćemo li se i sljedeće godine, u ovo doba, naći pod ovim spomenikom? Neizvjesno je.

2013. protekla je u obilježavanju Krležina rođendana. Medijska nazočnost Krleže se intenzivirala i produžila na 2014. Recesija i tajkunizacija revalorizirali su aktualnost glembajevskih drama. *Gospoda Glembajevi* izvode se u Beogradu, Ljubljani i Zagrebu. Novi Liber i "Jutarnji list" tiskaju biblioteku od deset Krležinih svezaka. Upriličuju se izložbe i nekoliko znanstvenih skupova, savjetovanja i simpozija. Evidentna je razjedinjenost koja vlada o Krleži kao javnoj osobi, kao homo politicusu. Generiraju se nekadašnja i umnožavaju novoiznikla stajališta ljevih i desnih, nacionalista, jugonostalgičara i kozmopolita, serioznih istraživača i populista. Piše se, diskutira i polemizira te priča i naklapa o Krleži. I svatko ima svoje mišljenje o njemu neovisno o tomu je li čitao njegove romane, novele, drame, pjesme, polemike i publicističke tekstove te je li gledao u kazalištu njegove drame i dramatizacije njegovih proznih djela ili ne. Objavljuju se članci u kojima se Krleža dovodi u suradničku vezu s austrougarskom kontraobavještajnom službom i uključuje u razgovore oko podizanja zloglasnih logora na Golom otoku te se dezavuiru drugovanjem s komunističkim moćnicima.

U današnjem kontroverznom vremenu verbalnih i kreativnih sloboda, ali i degradiranih i zamućenih kriterija vrednovanja, sve su invazivnije i invective da je Krleža poslije sukoba na ljevici te osamljenosti i izoliranosti u Drugom svjetskom ratu, iznevjerio, slagali se mi svi ili ne s njegovom međuratnom ljevičarskom usmjerenošću i neobuzdanom silinom polemičke riječi, sam sebe. Zanimljivo je, međutim, pritom da je Krleža već 1917. ispovijedao spoznaju da čovjek mora da bi egzistirao, radio, nestati u stadi, u čoporu, u društvu, a da je društvo kavez.

Prisjećajući se 1945. Krleža u posljednjoj godini svojeg života meditira u razgovoru s Josipom Vaništom da ga je rat uništio i da je, prepričavajući ga, 1945. već bio drugi čovjek i da mu se nikad nije vratio onaj vitalitet od nekad, a da je mlađi deset petnaest godina da

bi progovorio. Glasno. Jer treba nadglasati sinagogu... a možda i ne bi, udaljio se od svega, procesi su ga otrijeznili.

Da je Krleža opsjednut svojim položajem u postojećoj ideološkoj i režimskoj konstelaciji vidi se i iz rečenica objelodanjenih 1968.: *Da bi vršio valjano svoj zanat, pisac mora imati mogućnosti da bude u neku ruku disident, u odnosu na državu i institucije, na naciju i autoritete. On je "razmetni sin" koji se vraća svom očinskom ognjištvu samo da bi mogao od njega ponovno otići. Negacija je njegov familijarni oblik prihvaćanja svijeta.*

Sljedeće pak 1969. godine Krleža piše: *Osjećajući se nedovoljno savršenim, starac može od straha pred budućim pokoljenjima da vrši kozmetičke retuše na svom intelektualnom truplu koliko ga volja, ali "oni koji stižu" bit će uvijek negativno pristrani na štetu starijima i tu nikakvi frizerski trikovi nisu od pomoći.*

Ponovno u posljednjih nekoliko godina čitam raznovrsna Krležina djela i čitam ih drugačije nego što sam ih čitao. Valentin Žganec odjednom mi priziva Tolstojeva Platona Karatajeva, *Na rubu pameti* me navodi na usporedbu s Kafkinim *Procesom*, a fragmenti poput citiranih otkrivaju mi osobnu i kreativnu dramu čitanog ali nepročitanog Krleže, kako onog do 1945., tako i onog poslije, onog još nepoznatijeg, od kojeg su mnogi, pa i oni koji su ga napadali i poricali, očekivali i tražili da se oglasi, krikne i suprotstavi vladajućem društvenom sustavu i strukturama te nametnutom jednonumlju, a sami su šutjeli. A Krleža jest i nije šutio. Valjalo ga je znati čitati u kontekstu vremena i vlastitog života. Valja ga i danas znati čitati i razumjeti. I shvatiti da je bio samo čovjek kao i drugi.

22. studeni 2014.

U Zagrebačkom kazalištu mladih premijera je Krležinog *Kristofora Kolumba* u režiji Renea Medvešeka. Dramaturški eksponirajući i relativizirajući Kolumbovu spoznaju naprijed je natrag izvedba uspostavlja kreativni dijalog s Krležom, s njegovim dilemama, sumnjama i rezignacijom ogoljujući ga kao čovjeka i pisca te pretvara njegov mladenački tekst u testamentarno polemički otvarajući ga prema današnjici.

NAPOMENA

Ovaj zbornik sadrži dvadeset i tri priopćenja prijavljena za znanstveni skup *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća globalizacije i tranzicije u hrvatskoj dramati i kazalištu* te već uobičajene priloge zbornika Krležinih dana u Osijeku. Od tih dvadeset i tri priopćenja dvadeset ih je podnijeto na skupu.

Kako su neki referenti pravodobno izvijestili organizatore skupa da ne mogu doći u Osijek, ali da ne odustaju od predaje referata te nisu navedeni u tiskanom programu Krležinih dana u Osijeku 2014., a drugi, iako navedeni, ili nisu došli ili nisu predali svoja priopćenja, postoji stanovita razlika između najavljenog skupa i njegovog prezentiranja zbornikom, koja je popraćena i naknadnom revizijom redoslijeda priopćenja.

Redaktura i lektura zbornika obavljena su u suglasju s uputama o pisanju priopćenja i aktualnim pravopisom pri čemu se poštovao osobni autorski izraz.

Usredotočenost većine referata na drame iz suvremenosti i njihove izvedbe navela je neke autore priopćenja na polemičkopolitički diskurs, koji, iako ne izlazi iz konteksta razmatranih tema, nije na znanstvenoj već na publicističkoj razini.

B. H.

KAZALO IMENA

- Acevi, Aleksandar 240
Adorno, Theodor 49, 50, 51
Ady, Endre 120
Adžić, Mijo 231
Albaret, Isabelle 108
Ameisen, J. C. 183, 185, 187
Anderson, Benedict 27
Andreotti, Mario 62
Andrić, Ivo 113, 114
Andrić, Josip 8
Andrić, Nikola 66
Andruhovyč (Andruhovič), Jurij Igorovič 110,
113, 121, 127
Anić, Vladimir 162
Anočić, Saša 225, 235
Anouilh, Jean 83
Anžvinac, Luj I. 111
Appadurai, Arthur 178
Aračić, Pero 163, 164
Arc, Gabriela 123
Arendt, Hannah 223
Aristotel 62, 197, 265
Armanini, Ante 169
Arrabal, Fernando 170, 174
Artaud, Antonin 187, 217
Atkinson, David 210, 211
Auerbach, Berthold 39
Auerbach, Erich 62
Ayckbourn, Alan 14
Babić, Ljubo 116
Babukić, Vjekoslav 31
Bach, Josip 54, 67, 68
Bačić Karković, Danijela 50, 51, 139, 141,
142, 143, 145, 149
Bačvarova, Silva 248
Badiou, Alain 106, 107, 121
Badurina, Anđelko 125
Bahtin, Mihail 62
Bakmaz, Ivan 190, 191, 193
Baković, Ivica 267, 277
Bakunjin, Mihail 105
Baletić, Borna 169, 170, 174
Ball, Hugo 259
Baloban, Josip 168
Bałuk-Ulewiczowa, Teresa 69
Balzac, Honoré de 85
Ban, Hrvoslav 191
Barac, Antun 62
Barbarić, Mladen 8
Barbaševa, Marija 38
Barbedette, Gilles 114, 121
Baretić, Renato 225, 235
Barnard, Alan 82
Bartók, Béla 120
Bartolić, Zvonimir 194
Bastajić Batinović, Slavica 120
Battara, braća 27
Batušić, Nikola 7, 8, 25, 27, 30, 34, 36, 48, 51,
121, 134, 137, 172

Batušić, Slavko 34, 73
 Baudelaire, Charles 105
 Bauer, Bernhard 63
 Bavčević, Gildo 258, 259
 Bader, Milivoj 231
 Bader, Vojislav 161
 Beaumarchais, Pierre 85
 Beauvoir, Simone du 44
 Bebić Tudor, Bruna 228
 Beck, Ulrich 137
 Beckett, Samuel 11, 231
 Begović, Milan 14, 68, 72
 Behrndt, Synne K. 207, 212
 Bekić, Irena 261, 266
 Benešić, Julije 66, 72, 73, 116, 121, 123
 Bennets, Leslie 70
 Bennett, Susan 130, 133, 137
 Berc, Gordana 139, 149
 Bergson, Henri 198
 Berke, Petar 194
 Bernbrunn, Karl Andreas von 34
 Bernhardt, Sarah 70, 71
 Bersa, Josip 26
 Bertok Zupković, Tatjana 287
 Bey, Hakim 259
 Bezić, Nada 67
 Bharucha, Rustom 179, 188
 Bilić, Anica 8
 Birch-Pfeiffer, Charlotte 34-44
 Biskupović, Alen 229
 Biti, Vladimir 63
 Blašković, Petra 285, 286
 Blažeka, Đuro 285
 Blažeka, Slavica 139, 149
 Blažević, Marin 134, 204, 205, 208, 209, 211,
 215
 Blažina, Dalibor 125
 Bloch, Iwan 63
 Boban, Božidar 170
 Boban, Ivica 170
 Bobinac, Marijan 122
 Bogdanović, Aleksandar 285
 Bogner Šaban, Antonija 8, 66, 67, 116, 121,
 250, 251, 253, 282
 Bogović, Mirko 246
 Boko, Jasen 139, 140, 141, 146, 148, 149, 164,
 225, 226, 228, 230, 231, 232, 233, 234,
 236, 277
 Boldin, Dragutin 238
 Bona Luković, Pijerko 24-33
 Borelius, Hilma 63
 Borković, Paula 125
 Bošković, Ivan 225, 283
 Bošnjak, Branimir 141, 149
 Bošnjak, Elvis 164, 166, 167, 225, 226, 227,
 228, 229
 Bourek, Zlatko 244, 271
 Božanić Serdar, Vesna 235
 Božić, Andreja 240
 Brahe, Tycho 194, 196
 Braque, Georges 77
 Braut, Helena 235
 Brecht, Bertolt 10, 98, 207, 209, 217, 218
 Brečić, Mislav 164
 Bremer, Alida 176
 Brešan, Ivo 190
 Brešan, Vinko 153
 Breyer, Blanka 36
 Brezovački, Tituš 7
 Brida, Marija 63
 Brixxy, Nenad 274
 Brlenić Vujić, Branka 7, 84, 85, 88
 Brlić Mažuranić, Ivana 247, 251
 Broch, Hermann 103, 104
 Brodski, Josif 123
 Brontë, Charlotte 35, 39
 Browne, Ken 9
 Broz, Josip 102
 Broz, Jovanka 101
 Brozović, Dalibor 245
 Bruerović, Marko 32, 33
 Brumec, Mislav 146, 148

Bruno, Giordano 105
 Büchner, Georg 171, 204
 Bućan, Boris 259
 Budak, Neven 137
 Budzisz-Krzyżanowska, Teresa 69
 Buljan, Ivica 180, 182, 184, 234, 236, 277
 Buljan, M. 116
 Bunić, Josip 27
 Bunker, Max *vidi* Secchi, Luciano
 Burđelez, Pasko 265
 Butković, Vanda 176
 Butler, Anita 180, 184, 186
 Butler, Judith 75, 76, 82

Canetti, Elias 10
 Cankar, Ivan 85
 Car Mihec, Adriana 139, 149, 189, 190, 283
 Car, Ljubica 37, 38
 Car, Milka 34
 Carić, Marin 245, 247
 Carl, Carl (Lindpaintner, Peter Joseph von) 34
 Carlson, Marvin 136, 137, 207, 211, 266
 Casas, Bartolomé de las 111
 Castells, Manuel 163, 164
 Cavarero, Adriana 75
 Cervantes Saavedra, Miguel de 170, 174
 Cetinić, Frano 107, 122, 127
 Chambers, Colin 137
 Chanter, Tina 75
 Chopin, Frederic 105, 120, 218
 Churchill, Caryl 14
 Ciglar, Želimir 228, 235, 277
 Cihlar Nehajev, Milutin 46, 47, 51
 Cindrić, Pavao 36
 Cipek, Tihomir 113, 118, 121
 Ciraki, Franjo pl. 8
 Clive, Kitty 70
 Cody, Gabrielle H. 137
 Coffou, Verica 252, 253
 Comte, Auguste 162
 Corvin, Michel 134

Couturier, Maurice 63
 Craig, Edward Gordon 69
 Crnobrnja, Marta 285
 Crnojević Carić, Dubravka 16, 141, 142, 149
 Crnjanski, Miloš 113, 117
 Cvetković, Goran 180, 182, 183, 184, 186, 187
 Cvitan, Grozdana 111, 121
 Cvitešić, Zrinka 132

Čabraja, Miroslav 282, 283, 285
 Čadež, Tomislav 277
 Čale Feldman, Lada 11, 14, 76, 77, 82, 84, 91, 92, 134, 137, 141, 142, 149
 Čargonja Čarli, Damir 263
 Čečuk, Milan 250, 251, 253
 Čehov, Anton Pavlovič 66, 212, 229
 Čelan, Joško 234
 Čelić, Alen 287
 Čengić, Enes 100, 101
 Čengić, Nata 27
 Čepl, Aljoša 287
 Čerina, Vladimir 63
 Čiča, Zoran 121, 122
 Čičin Šain, Vera 122
 Činkl, Josip 250, 253
 Čorić, Josip 162
 Čulić, Inocencije 26
 Čunčić Bandov, Jadranka 251, 253

Ćaćić, Ivan 287
 Ćosić, Bora 113, 120, 121
 Ćurković, Areta 285

Dante Alighieri 194, 198, 202
 Davidović, Neven Lucian 287
 Davies, Howard 132
 De Marenzi, Elena Antonijeva 26
 De Rougemont, Denis 107, 108, 110, 112, 122, 127
 Debord, Guy 265, 266

- Decije 111
 Delaš, Božena 252
 Delbianco, Dora 164, 165
 Delmestre, Nenni 226, 229
 Demeter, Dimitrija 24
 Derk, Denis 277
 Derrida, Jacques 30, 63, 265
 Dervin, Brenda 267, 277
 Despot, Branko 99, 102, 121
 Detoni Dujmić, Dubravka 141, 142, 149
 Devald, Mihaela 239
 Dević, Juraj 67
 Dežman, Milivoj 37, 45, 46, 47, 51
 Dickens, Charles 70, 71
 Diderot, Denis 38
 Dijak, Franjo 285
 Dilthey, Wilhelm 63
 Dimitrijević, Mila 67
 Dobrović, Mirjana 127
 Dobrović, Petar 105, 124
 Dobrović, Zvonimir 226
 Domjanić, Dragutin 251, 253
 Donat, Branimir 88, 100, 101, 109, 114, 115, 122
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 109
 Došen Lešnjaković, Saša 287
 Držić, Marin 246
 Duda, Dean 267, 277
 Dunayer, Joan 107, 122
 Dundov, Milena 246
 Durbešić, Tomislav 246
 Durrell, Lawrence 107, 122
 Duse, Eleonora 70, 71, 72
 Duša, Miroslav 248
 Dymkowski, Christine 137
- Džamić, Lazar 276, 277
 Džinić, Ivo 163, 164
- Dorđev, Bojan 180
 Dorđević, Milorad 161
- Durinović, Maja 237, 283
- Eldan, Filip 201, 202
 Eldan, Nikša 201, 202
 Eliot, Thomas Stearns 10
 Elliott, John H. 111, 122
 Enzensberger, Hans Magnus 105, 106
 Eshil 213, 214
 Euripid 66, 85, 214, 215
- Fabre, Jan 132
 Fabio, Nedjeljko 64, 140, 142, 146, 148, 150, 283
 Faktor, Ivan 173, 174
 Fališevac, Dunja 7, 8
 Falk Moore, Sally 264
 Farič, Matjaž 173
 Farkaš, Loretana 283
 Farkašová, Eva 248
 Fedorova, Ljudmila 201, 248
 Ferencina, Dražen 153, 191, 284, 287
 Fiamengo, Ante 162
 Fiamengo, Jakša 246
 Fijan, Andrija 72
 Fijolić, Ivan 259
 Fisković, Cvito 27
 Flaker, Aleksandar 7, 24, 33, 63, 126
 Flaker, Vida 134, 137
 Foreman Wernet, Lois 267, 277
 Foretić, Dalibor 77, 83, 134, 137, 141, 150, 169, 170, 171, 172, 246, 247
 Foretić, Miljenko 27
 Forte, Gianni 131
 Foucault, Michel 63
 Foucher, Michel 120, 122
 Frangeš, Ivo 11
 Franić Tomić, Viktorija 76, 77, 83, 134, 137, 229
 Franić, Ivana 128
 Franul von Weißenthurn, Johanna 35
 Franjo Josip, car 25

Fredro, Aleksander 71
 Freud, Sigmund 63, 75, 93, 108, 265
 Freudenreich, Josip 40
 Frljić, Oliver 22, 23, 213, 215-224, 225
 Frndić, Nasko 277
 Fukuyama, Francis 107, 122

Gadamer, Hans Georg 63, 172
 Gaj, Ljudevit 27, 31
 Galić, Pavao 27
 Galović, Fran 10, 48
 Gašparović, Darko 49, 51, 63, 64, 213, 283, 284
 Gauguin, Paul 105
 Gauss, Karl-Markus 110, 119, 122, 123
 Gavella, Branko 68, 116, 133, 137, 204
 Gavran, Miro 76, 131, 132, 140, 146, 147, 150, 165, 225, 251, 253
 Gellert, Christian Fürchtegott 38
 Genda, Josip 226, 227, 228
 Gennep, Arnold von 9
 Gerić, Vladimir 170, 171, 172
 Gerner, Eliza 117, 123
 Gibińska, Marta 68
 Giesemann, Gerhard 28
 Giordani, Andrea 285, 286
 Gjalski, Ksaver Šandor 46
 Gjurgjan, Ljiljana 63
 Glavan, Nenad 132
 Glavina, Ratko 244
 Gleđević, Antun 24, 246
 Glibo, Rajko 252, 253
 Glover, Julie 70
 Goethe, Johann Wolfgang von 38, 117, 123, 207
 Goffman, Erving 137, 206, 211
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 109
 Gojković, Drinka 123
 Goldoni, Carlo 32
 Golovko, Goran 230, 231
 Gombrowicz, Witold 10

Gondolo, Ivan Franov 26
 Gordić, Gordana 123
 Gospić, Ana 179
 Gotovac, Mani 77, 83, 211, 212, 234
 Gottsched, Johann Christoph 38
 Govedić, Nataša 140, 147, 150, 228, 276, 277
 Grabar, Ivan 200
 Grabić, Matea 287
 Graham Jones, Jean 137
 Grbić, Paula 38
 Grčić, Marko 123
 Gregorić, Marko 121
 Greig, J. Michael 136
 Grgičević, Marija 277, 278
 Grgić, Marijan 125
 Grgić, Milan 191, 193, 271
 Grillparzer, Franz 24
 Gubina, Marijan 284, 285, 287, 288
 Gundulić, Šiško 25

Hadamowsky, Franz 38
 Hadžić, Fadil 115
 Haeffner, Gerd 170
 Hagemann, Carl 174
 Haimann, Fanika 67
 Hajsek, Dario 285
 Hall, James 123
 Hanák, Péter 120, 123
 Handelman, Don 264, 266
 Handke, Peter 114, 115, 120, 122
 Hansen, Boe 10
 Harjaček, Dario 274, 275
 Harms, Daniil 170, 173
 Harrison, Thomas 100
 Hašek, Jaroslav 103
 Havel, Václav 116
 Hebbel, Friedrich 67
 Hećimović, Branko 7, 11, 14, 35, 64, 137, 138, 148, 149, 150, 151, 152, 270, 277, 282, 283, 285

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 74, 75, 83, 173
- Heidegger, Martin 223
- Heine, Heinrich 105
- Hejno, Wiesław 245, 251, 253
- Hell, Željko 191
- Heller, Jolanda 181, 183, 186
- Hercen, Aleksandr Ivanovič 105
- Herodot 214
- Hitler, Adolf 108
- Hofmannsthal, Hugo von 67, 72, 104, 171, 172
- Holbrook, Neilla 70
- Homer 95, 214
- Homolová, Michaela 248
- Horbatowski, Piotr 70, 71
- Horkheimer, Max 49, 50, 51
- Horvat, Dragutin 116
- Horvat, Srećko 126
- Horváth, Ödön von 116
- Howard, Tony 71, 72
- Hrčić, Fran 10
- Hribar, Milka 239
- Hrovat, Boris B. 17, 184, 185, 186
- Hugo, Victor 35
- Ibsen, Henrik 66, 67, 70, 214, 215, 220
- Iffland, August Wilhelm 39
- Ionesco, Eugene 11
- Irigaray, Luce 74, 75, 83
- Ismaili, R. 117
- Ivanišević, Drago 74, 76-83
- Ivanišević, Ivica 225, 232
- Ivanišin, Nikola 63, 65
- Ivanković, Hrvoje 204, 210, 212, 228, 278
- Ivanov, Aleksandar *vidi* Sunninski, Sunny
- Ivanjek, Željko 121
- Ivaštinović, Jakov 65
- Iveković, Ozana 267
- Ivon, Hicela 252, 253
- Iwaskiewicz, Jarosław 71
- Jackson, Peter 211
- Jakšić Čokrić Puko, Ivica 260, 266
- Jakubková, Barbora 248
- Janković, Josip 139, 150
- Janković, Vjekoslav 201, 283, 287
- Jankovska, Anastasija 229
- Jauss, Hans Robert 100, 123
- Javoršek, Joža 100
- Jelašac, Mirjana 251, 253
- Jelčić, Bobo 169, 171, 174, 203-212, 225
- Jergović, Miljenko 114, 123
- Jerković, Bogdan 116
- Jerman, Željko 101
- Jonke, Sven 133
- Josimović, Nada 258
- Jovičević, Aleksandra 265, 266
- Joyce, James 63
- Jozić, Ivana 132
- Juccard, Jean-Philippe 173
- Jug, Stephanie 175, 179, 283
- Juraić, Borislav 176
- Juriša, Ivo 116
- Jurkas, Eustahije 72
- Jurkić, Trpimir 225, 228, 230, 231, 232
- Jurkowski, Henryk 251, 254
- Juvančić, Joško 272
- Kafka, Franz 102, 103, 104, 113, 170
- Kapusta Weber, Danijela 34, 143, 152
- Karahasan, Dževad 115
- Karić, Ana 229, 272
- Kartelo, Martina 258
- Kastropil, Stjepan 28
- Kaštelan, Lada 13, 17, 140, 141, 142, 146, 147, 149, 164, 166, 215, 225
- Katić, Alan 258
- Katunarić, Dražen 104, 123
- Katunarić, Leo 256, 257, 258, 264
- Katunarić, Vjeran 136, 137
- Katzler, Christoph 133

Kafka, Franz 291
 Kelava, Zoran 258
 Kennedy, John F. 102
 Kerekeš, Ljubomir 172
 Kiš, Danilo 104, 106, 114, 117, 118, 120, 123,
 124, 128
 Kiš, Patricia 262
 Klaić, Dragan 134
 Klimt, Gustave 120
 Klobučar, Dragutin 201
 Kljaković, Jozo 102, 124
 Kobylka, Krystian 248
 Koestler, Arthur 117
 Kojić, Nikola 27
 Kolar, Slavko 272
 Kolarović, Ljubica 37
 Koludrović, Joško 245
 Kolumbo, Kristofor 291
 Kombol, Mihovil 32, 33
 Komorowski, Jarosław 69
 Konrád, György 102, 111, 117, 124
 Konstantinović, Zoran 118, 124
 Konščak, Ferdinand 200
 Kootz, Walter 139, 147, 149
 Kosík, Karel 109, 119, 124
 Kosor, Josip 10, 117
 Kotromanić, Elizabeta 111
 Kott, Jan 102, 124
 Kotzebue, August von 28, 35, 39
 Kovač, Mario 232, 233, 234, 260, 265, 266
 Kovač, Mirko 115
 Kralj, Ivka 37, 41
 Kraljević, Ana 252, 254
 Kraljićak, Željko 283
 Kravar, Zoran 7, 48, 51, 63, 103, 104, 124
 Krička, Ljiljana 286
 Krilić, Zlatko 251, 254
 Kristeva, Julija 75
 Krivak, Marijan 173
 Krivokapić, Miodrag 117
 Krizmanić, Mirjana 17
 Krleža, Bela 101, 126
 Krleža, Miroslav 7, 10, 11, 52-59, 61-65, 99,
 100, 101, 103, 104, 105, 116, 117, 120,
 122, 124, 125, 126, 127, 143, 144, 170,
 173, 174, 198, 200, 215, 220, 260, 265,
 284, 285, 286, 287, 290, 291
 Kroetz, Franz Xaver 116
 Krofflin, Livija 243, 249, 250, 251, 253, 254,
 255, 283
 Kučinović, Tamara 201
 Kudrjavcev, Anatolij 8, 230, 231, 245, 247
 Kuhač, Franjo Šandor 26
 Kühn, Dražen 272
 Kulundžić, Josip 10, 68
 Kulundžić, Zvonimir 100, 125
 Kunčević, Ivica 170, 235
 Kundera, Milan 102, 103, 106, 117, 119, 123,
 125
 Kupusović, Sulejman 117
 Kurelec, Tomislav 201, 275, 278
 Kušan, Ivan 198
 Kuzmanić, Nila Svete 226, 230, 231
 Kuzmanović, Mladen 123
 Kvapil, Jaroslav 67
 Kvartuč, Tomislav 258
 Kvirgić, Pero 169, 273
 La Roche, Sophie von 38
 Labaš, Danijel 267, 268, 277
 Lacan, Jacques 75, 83
 Laclau, Ernesto 207, 212
 Lacoue-Labarthe, Philippe 74, 83
 Lakomica, Omer 128
 Lasić, Stanko 63
 Latin, Denis 272
 Lauer, Antonio G. 257
 Lazcano, Carlos 200
 Lazin, Miloš 183, 185, 187
 Le Rider, Jacques 123, 124, 125
 Lederer, Ana 8, 9, 48, 51, 140, 143, 144, 146,
 150, 204, 205, 212, 227

Lenau, Nikolaus 24
 Lenjin, Vladimir Iljič 108
 Leskovar, Nikola 201
 Lessing, Gotthold Ephraim 38, 159
 Lešaja, Ante 124
 Lhotka, Fran 238
 Liepmann, Wilhelm 63
 Lipljin, Tomislav 171, 172
 Lisac, Josip 32, 33
 Livadić, Branimir 68, 72
 Łobraczewski, Andrzej 264
 Lodge, David 63
 Lončar, Damir 170
 Lotman, Jurij Mihajlovič 63
 Lovriček, Ivan 170
 Lozica, Ivan 8, 10
 Lucić, Hanibal 7
 Lukacs, W. 116
 Lukić, Darko 131, 135, 137, 140, 142, 143,
 147, 150, 152, 191, 284
 Lukšić, Milica 146, 147, 148, 225
 Lukšić, Tugomir 122, 126

 Ljubić, Lucija 142, 143, 150, 162, 283, 284
 Ljubotina, Damir 139, 149

 Maar, Dora 64, 65
 Machiedo, Mladen 65
 Maffioli, Giuseppe 116
 Magelli, Paolo 116, 117
 Magris, Claudio 109, 118, 125, 126
 Mahler, Gustav 238
 Majaron, Edi 244, 254
 Majdzik, Catherine 140, 150
 Makonj, Karel 244
 Małczak, Leszek 140, 150
 Malenov, Slavčo 248
 Malinar, Anđelko 65
 Mamet, David 226
 Maravić, Mile 55
 Marcuse, Herbert 108

 Marčetić, Tamara 123
 Mardešić, Petar 112, 125
 Marek, Martina 248
 Marek, Roman 248
 Maretić, Tomo 95
 Marijanović, Stanislav 7, 283, 284
 Marinković, Janko 116
 Marinković, Pavo 143, 146, 148, 225
 Marinković, Ranko 117, 190, 198
 Marjanić, Suzana 122, 132, 137, 256, 261,
 265, 266, 284
 Marjanović, Petar 134, 137
 Markus, György 268, 277
 Maroević, Tonko 245
 Martek, Vlado 100
 Martić, Mladen 70
 Martinac Kralj, Lada 232, 235
 Martinić, Ivor 165
 Martinis, Dalibor 262, 266
 Marulić, Marko 7, 245
 Marx, Karl 173
 Maslač, Ivana 121, 127
 Mason, Bim 266
 Maštrović, Tihomil 134
 Matanović, Julijana 63
 Matičević, Ivica 190
 Matišić, Mate 140, 141, 142, 144, 145, 146,
 147, 149, 153-157, 159, 160, 164, 166,
 167, 190, 191, 198, 225, 287
 Matković, Marijan 84-89, 91-96, 98
 Matoš, Antun Gustav 47, 48, 49, 51
 Matvejević, Predrag 64, 100, 104, 125
 Medarić, Magdalena 126
 Medvešek, Rene 225, 273, 291
 Međimorec, Miro 116
 Menčetić, Vladislav 26
 Menzel, Jiří 273
 Merlić, Dubravko 272
 Mesarić, Kalman 10
 Mesarić, Ranka 153, 170, 173
 Mesarić, Želimir 116, 170

Meyerbeer, Giacomo 34
 Mežnarić, Silva 27
 Mickiewicz, Adam 66, 105, 120
 Mihalić, Slavko 115
 Mihanović, Dubravko 140, 141, 145, 146,
 147, 225
 Mihanović, Nedjeljko 84, 87, 98
 Mihatov, Mojmir 246, 247
 Mihičić, Milica 67
 Miholjević, Boris 170
 Mihovilović, Maja 267, 268, 277
 Mijović Kočan, Stijepo 235
 Mikulčić, Lj. 239
 Miladinov, Kiril 123
 Milanja, Cvjetko 64, 65
 Milardović, Anđelko 119, 125
 Milas, Darko 170
 Milatović Ovadija, Maja 181
 Milčin, I. 117
 Milčin, Vladimir 117
 Milčinović, Adela 10
 Milčinović, Andrija 47, 48, 49, 51
 Miletić, Stjepan 116
 Milić, Anđelka 205, 206, 212
 Milićević, Ognjenka 68
 Miłosz, Czesław 113, 117, 125
 Miočinović, Mirjana 29, 123, 124
 Miše, Mario 133
 Mišura, Zdenka 230
 Mitrović, Nina 146, 147, 148, 225
 Mladinić, Sabo 246
 Modrinić, Duško 285
 Mojžišova, Terezia 248
 Mokrović, Sreten 170
 Molière 7, 85
 Molnár, Ferenc 170, 174
 Mongin, Oliver 108
 Morgan, David H. J. 205, 206, 212
 Mörrike, Eduard 24
 Morin, Edgar 113, 126
 Mouffe, Chantal 207, 212
 Mozart, Wolfgang Amadeus 120, 217, 239
 Mrduljaš, Igor 251, 254
 Mrduljaš, Petra 197
 Mrkonjić, Domagoj 285
 Mrkonjić, Zvonimir 116
 Mrkšić, Borislav 250, 251, 253, 254
 Müller Ullrich, Burkhard 123
 Müller, Ivana 240
 Muradbegović, Ahmet 10
 Musil, Robert 103, 104, 113, 118, 120, 221
 Mužić, Zoran 191
 Myerhoff, Barbara G. 264
 Nagy, Peter 137
 Nalješković, Nikola 7
 Napoleon I. 108
 Nederveen Pieterse, Jan 177, 178
 Nemčić, Antun 172
 Nemeč, Krešimir 64, 65
 Nestroy, Johann Nepomuk 117
 Niederberger, Karola 181
 Nielsen, Asta 70
 Nikčević, Sanja 133, 139, 140, 141, 143, 146,
 147, 151, 189, 190, 194
 Nikodem, Krunoslav 163, 164
 Nižić, Ivo 247, 285
 Nola, Filip 225
 Nosić, Željko 285
 Novak, Slobodan Prosperov 28, 32, 33, 134,
 138
 Novak, Sonja 84, 179, 283
 Novković, Saša 283
 Nučić, Hinko 72
 Obad, Vlado 88, 89
 Ognjenović, Vuk 286
 Ogrizović, Milan 47, 48, 49, 51
 Omerzo, Irma 240
 O'Neill, Eugene 220
 Ora, Ines 275, 278
 Oraić Tolić, Dubravka 64, 99, 126, 165

Orešković, Želimir 116, 230
 Orff, Carl 238
 Orlikovski, Waczlaw 238
 Osti, Josip 115
 Ostojić, Ljubica 247
 Oz, Amos 118, 126
 Ožegović, Maja 258

Paić, Žarko 106, 126
 Paljetak, Luko 65, 246, 251, 254
 Panić, Davor 286
 Pannonius, Ianus 7
 Papandopulo, Boris 238
 Paro, Georgij 115, 116, 170, 171, 172, 204
 Parsons, Talcott 163
 Pašov, Petar 248
 Pašov, Ženi 248
 Pavešković, Antun 24, 26, 27, 31, 283
 Pavičić, Josip 126
 Pavičić, Jurica 100
 Pavić, Josip 72
 Pavišić, Filip 285
 Pavković, Vesna 123, 124, 125
 Pavleković, Nino 201, 285, 286
 Pavletić, Vlatko 77, 83
 Pavličić, Pavao 99
 Pavlović, Cvijeta 7
 Pavlović, Nataša 27
 Pederin, Ivan 108, 111, 126
 Penderecki, Krzysztof 223
 Pergner, Brigit 35, 38
 Peričić, Denis 189, 191, 193, 194, 196, 198,
 200, 201, 202
 Peričić, Helena 8, 247, 254
 Peris, Maca 40, 41, 42
 Perković, Vlatko 77, 83, 153, 225, 227, 229,
 231, 232, 234, 235, 283
 Pešorda, Damir 121, 127
 Petak, Antun 139, 151
 Petercol, Goran 173
 Petermai Andrić, Kristina 74, 283

Petković, Nikola 103, 109, 126
 Petlevski, Sibila 45, 51, 100, 126, 134
 Petőfi, Sándor 105, 120
 Petranović, Martina 129, 139, 140, 141, 143,
 151, 283, 284
 Petrasov Marović, Tonči 76, 83
 Pfister, Manfred 208, 212
 Pilar, Ivo 45, 51
 Pintarić, Antonija 286
 Pinter, Harold 10, 14
 Pipan, Janez 117
 Pirandello, Luigi 220
 Planinc, Milka 100
 Plemenčić, Đuro 128
 Podrug Kokotović, Milka 227, 228
 Poiman, Krzysztof 103, 126
 Pokrivka, Vlasta 250, 252, 254
 Polić Kamov, Janko 10, 47, 49, 51, 52, 53, 55-
 57, 59-65, 142
 Polić, Gemma 60
 Polić, Nikola 55, 65
 Poole, Adrian 79, 82
 Popović, Ivana 272
 Popović, Siniša 170
 Porter, Cole 271
 Pranjčić, Krunoslav 24
 Predan, Alja 176
 Predmersky, Vladimír 248
 Primorac, Jaka 135, 138
 Pristaš, Goran Sergej 203, 212
 Prohić, Ozren 165, 169, 170, 173, 174
 Prolić, Ana 284, 285, 287
 Przybyszewski, Stanisław 69, 71
 Pučko, Mateja 239
 Puljizević, Jozo 100, 101, 126
 Puškin, Aleksandar Sergejevič 85

Rade, Mario 286
 Radeljković, Nikola 133
 Radić, Ivica 259, 260, 266
 Radojević, Dino 116

Radošević, Miško 59, 60, 61
 Rafort, Leo 139, 140, 141, 142, 143, 147, 148,
 151
 Raić, Ivo 66, 67, 68, 72, 73, 116
 Raimund, Ferdinand 118
 Rajković, Nataša 171, 203-212, 225
 Ramljak, Vlasta 286
 Raponja, Robert 169
 Ratzinger, Joseph Aloisius 194
 Ravenhill, Mark 175, 176, 179, 188
 Raviola Magnus, Roberto 274
 Rebellato, Dan 129, 130, 138, 175, 177, 178,
 188
 Reinelt, Janelle 133, 138
 Reinhardt, Max 67
 Relja, Slaven 227
 Rem, Goran 8
 Ricci, Stefano 131
 Rilke, Reiner Maria 104, 120
 Rimac, Ivan 168
 Rimbaud, Arthur 105
 Ristić, Ljubiša 116, 117
 Ristić, Sanja 176, 181
 Robertson, Roland 177
 Robin, Mirelle 176
 Robinson, Jo 129, 138
 Rodin, Auguste 73
 Rodrigues, Amália 239
 Rogić Nehajev, Ivan 103, 127
 Rogošić, Višnja 203, 205, 208, 209, 212, 283,
 284
 Rogulja, Ivo 170
 Rokomanov, Vasil 248
 Roksandić, Drago 123, 124, 125
 Roksandić, Duško 34
 Romeril, John 187
 Roosevelt, Franklin Delano 25, 102
 Rorauer, Julije 37
 Rosanda Žigo, Iva 139, 142, 152, 284
 Rouyer, Philippe 137
 Rovani, Joseph 119
 Rubin, Don 137
 Rukov, Mogens 10
 Rusan Polšek, Rajka 122
 Ruttar, Anne 140, 150
 Ružička Strozzi, Marija 36, 37, 41, 42, 43
 Ružić, Igor 181, 183, 184, 185, 262, 266
 Sablić Tomić, Helena 8
 Sabljaković, Đevad 124
 Saint-Simon, Henri de 162
 Sajko, Ivana 131, 141, 144, 146, 147, 175,
 176, 179-188, 225
 Sanader, Ivo 216
 Sand, George 35, 36, 39
 Sardelić, Nenad 231
 Sartre, Jean-Paul 222
 Savić, Tonka 67
 Sbutega, Branko 232
 Scarpetta, Guy 123
 Schiller, Friedrich 38, 207
 Schlingensiefel, Christoph 174
 Schneider, Dora 181
 Schneirson, Vic 69
 Schönherr, Karl 173
 Schröder, Rainer Maria 39
 Schubert, Franz 120
 Schwitters, Kurt 259, 264
 Scott Norman, Fiona 183, 185, 187
 Secchi, Luciano 274
 Seferović, Abdulah 244, 245, 246, 250, 254
 Senelick, Laurence 138
 Senker, Boris 7, 11, 14, 22, 46, 51, 64, 65, 77,
 83, 134, 138, 139, 140, 141, 142, 143,
 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152,
 282, 283, 284
 Seršić, Hrvoje 285
 Shakespeare, William 66, 67, 68, 69, 70, 71,
 73, 85, 171, 172, 214
 Shepard, Sam 226
 Sibley, David 210, 211
 Siddons, Sarah 70

- Slamnig, Ivan 24, 25
 Sloterdijk, Peter 106, 108, 109, 127, 174
 Słowacki, Juliusz 66, 69, 71
 Smiljanić, Božidar 170
 Sobjeska, Georgina 38
 Söderbäck, Fanny 75
 Sofoklo 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 83, 173,
 174, 213, 214, 223
 Solar, Milivoj 64

 Soldo Čabraja, Ivana 285
 Somek, Robert 272
 Souriau, Etienne 22
 Spaić, Kosta 116, 117, 204
 Spencer, Jonathan 82
 Srnc Todorović, Asja 11, 140, 141, 142, 144,
 145, 146, 147, 164, 165,
 Sršen, Matko 225
 Stamać, Ante 172
 Stamać, Truda 123
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 67, 68, 69,
 70
 Stasiuk, Andrzej 110, 113, 118, 120, 121, 127
 Stazić, Nenad 273
 Steiner, George 83, 108
 Stepinac, Alojzije 193
 Stilinović, Sven 174
 Stipančić, Branka 101, 127
 Stojaković, Branko 245, 250, 253
 Stojković, Gordana 121
 Stojsavljević, Vladimir 278, 283
 Stošić, Josip 8
 Strindberg, August 66
 Strozzi, Tito 116
 Strutz, Johann 114, 127
 Stublija, Želimir 278
 Stulli, Vlaho 32
 Stupin Lukašević, Tatjana 52, 64, 65, 284
 Sunninski, Sunny (Aleksandar Ivanov) 248
 Svetl, Melita 126
 Svevo, Italo 104

 Sviben, Zlatko 99, 116, 247, 282, 284, 285
 Svrtnan, Boris 272
 Szyfman, Arnold 69

 Šarić, Davor 201
 Ščekić, Marija 240
 Šegota, Branko 73
 Šenk, Damir 285
 Šenoa, August 33, 36, 37, 40, 43
 Šenoa, Julije 67
 Šeper, Franjo 100
 Šerbedžija, Rade 117
 Šesnić, Deni 173, 287
 Šesnić, Martino 287
 Šicel, Miroslav 64, 91
 Šimić, Antun Branko 7
 Šipuš, Berislav 262
 Šišljagić, Vladimir 282, 283
 Škiljan, Mladen 116
 Škomrlj, Ika 284
 Škrabalo, Ivo 124
 Škvorc, Boris 104, 127
 Šnajder, Slobodan 100, 116, 117, 127
 Šoljan, Antun 8, 113, 120, 128
 Šop, Nikola 100
 Šovagović, Fabijan 271
 Šovagović, Filip 8, 140, 141, 143, 144, 145,
 146, 147, 164, 166, 167, 225
 Šparemblek, Milko 238, 239, 241
 Špišić, Davor 17, 19, 21, 140, 146, 147, 148,
 152, 164, 167, 266
 Špoljarec, Ivan 250, 255
 Šram, Ljerka 67
 Štark, Zorislav 287
 Štivičić, Tena 131, 132, 140, 141, 142, 145,
 146, 147, 215, 225
 Šurmin, Đuro 27
 Šuvaković, Miško 266
 Švob Đokić, Nada 138

 Tadijanović, Dragutin 55, 61, 65

Taine, Hippolyte 46
 Tatarin, Milovan 7
 Taylor, Allan John Percival 102, 128
 Thompson, Mark 104, 106, 128
 Timet, Zvezdana 201, 202
 Tintor, Vladimir 285
 Todorov, Tzvetan 64, 108, 128
 Tolstoj, Lav Nikolajevič 105, 213, 291
 Tolj, Slaven 132
 Tomasović, Mirko 123, 194
 Tomić, Ante 225, 232
 Tomizza, Fulvio 115
 Torjanac, Dubravko 116, 169, 172
 Torma, Tamás 123
 Toth, Sanja 286
 Toulouse-Lautrec, Henri de 73
 Trakl, Georg 104
 Trampus, Anđela 278
 Travirka, Antun 250, 253
 Trbojević, Gjuro 63
 Tripney, Natasha 183, 184
 Trojan, Ivan 45, 140, 147, 152, 284
 Tucić, Srđan 10, 23
 Tuđman, Franjo 217
 Turčinović, Željka 140
 Turner, Cathy 207, 212

 Ubersfeld, Anne 31
 Udovičić Pleština, Željka 256
 Ugrešić, Dubravka 99, 117, 128
 Ujević Galetović, Marija 260
 Unkovski, Slobodan 117
 Urem, Mladen 64, 65
 Urzidil, Johannes 103

 Valent, Milko 141, 144, 145, 147
 Valeri, Igor 285
 Valéry, Paul 106
 Van Gogh, Vincent 105
 Vaništa, Josip
 Varagine, Jacobus 193

 Varjačić, Marijan 169, 284
 Varl, Breda 251, 255
 Veček, Petar 116, 169, 170
 Vekarić, Nenad 26
 Velikić, Dragan 114, 123
 Vergilije 214
 Verlaine, Paul 105
 Vetranović, Mavro 7, 26, 246
 Vidić, Ivan 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
 151, 164, 165, 166, 167, 225
 Vidošević, Pjer 117
 Vidošević, Vjekoslav 117
 Vigato, Teodora 251, 255
 Vinković, Mario 283
 Vinovrški, Jasna 240
 Vinterberg, Thomas 10
 Vinja, Vojmir 121, 125
 Viočić, Božidar 153, 159, 204, 212, 272
 Visković, Velimir 141, 152
 Višnjić, Goran 272
 Vitasović, Šimun 246
 Vojan, Eduard 72
 Vojnović, Ivo 37, 41
 Voltaire 105
 Vorkapić, Vlatka 225
 Vrgoč, Dubravka 227, 278
 Vrkić, Ivan 283
 Vujanović, Ana 180, 265, 266
 Vujčić, Boris 146
 Vujičić, Petar 124
 Vukić, Dara 231
 Vukmirović, Vlado 116
 Vukonić Žunić, Jasna 252, 255
 Vukšić, Branko 278
 Vuletić, Ljubica 285

 Wajda, Andrzej 72
 Washbourne, Neil 211
 Wassermann, Jakob 112, 128
 Waters, Malcom 177
 Weininger, Otto 55, 64

Weiss, Peter 117
Weissenberger, Christian 181
Wellenkamp, Vasco 239
Werfel, Franz 117
Westwood, Vivianne 133
Wilde, Oscar 246
Wilder, Thornton 10
Wiles, David 137
Wilhelm II. 108
Will, Branka 127
Williams, Raymond 267
Williams, Tennessee 215, 220
Willmer, S. E. 138
Wilski, Zbigniew 70, 71
Woolf, Virginia 100
Wunderer, Martina 182, 183, 185, 187
Wysocka, Stanisława 66-73
Wypianski, Stanisław 66, 67, 68, 69, 72, 73,
120
Zajec, Tomislav 8, 140, 141, 146, 147, 164,
165, 166, 167, 267, 277
Zajíc, Vladimir 248
Zajović, Milena 261, 266
Zalović, Sanja 247
Zapolska, Gabriela 69
Zec, Aleksandra 222
Zec, Marija 222
Zima, Peter V. 114, 127
Zlatar, Andrea 64, 77, 83, 283
Zoranić, Petar 247
Zorica Šiš, Željko 260, 261, 265
Zovko, Ilija 225, 231
Zubova, Aleksandra 248
Zuccarini, Franz Anton 34
Zurovac, Staša 241
Žagar, Mirna 237, 239, 240
Židek, Nikolina 140
Živančević, Milorad 33
Žižek, Slavoj 75, 83
Žmegač, Andrej 127
Žmegač, Viktor 45, 48, 51, 64
Županić Benić, Marijana 252, 255

SUMMARY

The theatre and scholarly event **Krleža's Days in Osijek** was founded in 1987 when a 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 theatre showcase and conference about the Croatian dramatic literature and theatre, including theatre related exhibitions and promotions of recently published plays and academic works. It was at this point that the Department of Theatre Studies, Institute for the Literature and Theatre Studies of the Croatian Academy of Sciences and Arts, today the Department of Croatian Theatre History, Institute for the History of the Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb and the Faculty of Education, today the Faculty of Philosophy in Osijek joined with the Croatian National Theatre in Osijek in co-organising the **Krleža's Days in Osijek**. In the period of twenty-five years, from 1990 to 2014, twenty-five 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; **The family and a quarter century of transition and globalization in Croatian drama and theatre**, 2014) and twenty-five conference proceedings published.

The main topic of the twenty-fifth, jubilee edition of *Krleža's days in Osijek* was *The family and a quarter century of transition and globalization in Croatian drama and theatre*. The conference proceedings include 23 academic papers written by literary researchers, theatre scholars and theatre artists, chronology, repertoire of seen theatre productions, speech delivered in front of Krleža's monument, editor's note, index and summary.

What were the topics of interest and objects of scholarly research?

Boris Senker's opening paper gives an overview of family celebration studies in Croatian literature and theatre, and studies several foreign 20th century playwrights, who, as well as their Croatian contemporaries such as Tucić and Krleža, included family celebrations in their plays, but major part of his paper focuses on young Croatian authors such as A. Srnc Todorović, L. Kaštelan, D. Špišić, O. Frlijić, and their dramatic recreations of family celebrations. On the background of the 19th century Croatian national revival and Dubrovnik cultural and genealogic heritage, Antun Pavešković studies Pijerko Bone as a playwright of dramas with *biedermeier* family issues. Focusing on plays written by Charlotte Birch-Pfeiffer, Danijela Weber Kapusta examines the place and role of family in 19th century European society. The plays were performed in Zagreb in the second half of the 19th century and leading roles interpreted by actresses Maca Peris and Marija Ružička Strozzi transformed their private identity in public and artistic one. Ivan Trojan analyses family breakdowns in Croatian modernist plays, such as *Prijelom (Breakaway)* by M. Cihlar Nehajev, *Prokletstvo (The Curse)* by M. Ogrizović and A. Milčinović, and *Samostanske drame (The Monastery plays)* by J. Polić Kamov. Tatjana Stupin Lukašević also centres on Kamov, but in comparison with Krleža, analysing the phenomenon of a mother and wife in plays such as *Mamino srce (Mother's heart)* and *Gospoda Glembajevi (The Glembays)*.

Unlike papers focused on plays themselves, Antonija Bogner Šaban's paper concentrates on actor's gender identity changes, studying Shakespeare's Hamlet interpreted by Polish actress Stanisława Wisocka, who took part in Ivo Raić's Zagreb production of the play. Kristina Andrić Petrnai moves beyond traditional ideologically based interpretations of Drago Ivanišević's *Ljubav u koroti (Love in mourning)*, positioning her analysis around familial relationships and ethical issues, and comparing it to other Croatian Antigones and contemporary scholarly approaches to Antigone/Antigones. Contrary to Ivanišević, playwright Marijan Matković in *Prometej (Prometheus)*, *Herako (Heracles)* and three one-act plays entitled *Trojom uklete (The Curse of Troy)*, according to Sonja Novak, uses antique, mythic, and mythological to create existentialist, anti-war and unconventional plays *revealing*

not only the crises of humanity caused by the dynamics of social changes and new concept of humanisation but also the crises of a family seen as a basic social unit.

The central idea of Zlatko Sviben's paper *The narrative od middle Europe, with regard to Krleža, Europe and Croatian theatre*, is that *Krleža can not only be placed in different parts of Middle Europe due to his characters and places of action /.../ but that he, regardless of the essayistic philosophical qualities of his literary practice similar to literature of the Vienna circle, thematically and contextually is in fact Middle European, almost through and through...*

Bearing in mind various and often contradictory approaches to the phenomenon of globalization, Martina Petranović examines different co-relations of Croatian theatre studies and globalization, pointing toward already studied topics, and toward possible new areas of interest with special emphasis on problems that processes of globalization present when studying and writing national theatre histories. The paper co-authored by Adriana Car Mihec and Iva Rosanda Žigo explores several familial issues in plays written by contemporary Croatian playwrights and included in anthologies of Jasen Boko and Leo Rafolt, as well as the number of papers about those playwrights in the proceedings of *Krleža's days in Osijek*, concluding that in future more scholarly attention should be given to Croatian contemporary playwriting. Vlatko Perković deals polemically with Mate Matišić's *Posmrtna trilogija (The Posthumous trilogy)* interpreting the artistic reality of his plays as fictional alteration of reality. Lucija Ljubić discusses contemporary Croatian plays dealing with family issues, claiming that some playwrights approach the subject with intimacy searching for their own identity within complex family relations, while others, using different genres, are approaching neorealism.

Marijan Varjačić analyses Varaždin theatre at the turn of the last century, evoking Viktor Žmegač's idea that the end of the 20th century finds its authentic past in the end of the 19th century since both periods are characterized by radical pluralism and variety of creative experimental concepts, without excluding one another. Varaždin protagonists of this creative ideas were younger stage directors B. Baletić, B. Jelčić and O. Prohić, and older ones I. Boban, V. Gerić, who is also a creator of kajkavian theatre, and G. Paro.

Stephanie Jug's paper *Ivana Sajko's Woman-bomb and globalization trend* continues the series of papers on contemporary Croatian drama and plays written by performers and directors. Jug introduces Mark Ravenhill's idea about the double nature of globalization process in which the playwright is the globalization agent and his play an object of global process, and then analyses Sajko's drama and its reception. Sanja Nikčević considers Denis Peričić's kajkavian play *Pekel na zemli (Hell on Earth)* about a meeting between pastor Mihalj Mengušić and Lucifer which took place in the woods and ended with pastor's victory by means of faith and cross, as authentic contemporary version of a medieval vernacular drama. Nikčević also comments upon play's production. Višnja Rogošić examines Nataša Rajković and Bobo Jelčić's joint project about family unions or secondary social communities, such as neighbours in retirement homes or groups of neighbours gaining status of a second / wider family. Analysing Oliver Frlić's theatre of provocation, Darko Gašparović examines

how family is treated in his productions of classical tragedies, such as Euripides' *Bacchae* and Shakespeare's *Hamlet*, and in his personal projects *Mrzim istinu (I hate the truth)* and *Aleksandra Zec*. Relying methodologically on theatre reviews, Ivan Bošković reconstructs the productions of contemporary plays by E. Bošnjak, T. Jurkić, and duo A. Tomić and I. Ivanišević, as well as adaptations of novels by R. Baretić and ODRON in Split.

The specific quality of four final papers is that they deal with different types of performance that are still, whether we are ready to admit it or not, somewhat peripheral to Croatian theatre studies. Maja Đurinović wanders what went wrong with the Croatian dance scene of the 1990s, even though Dance Week Festival, Croatian Institute for Dance and Movement, Moving Academy for Performing Arts Zagreb, along with the creativity and experience of Milko Šparemblek, had the potential of provoking further prosperity. Livija Kroflin gives an overview of the Croatian puppetry in period of transition and globalization, emphasising unique poetic productions in Zadar (*Muka svete Margarite/The Passion of St. Margarita*, 1990; *Stjepan, posljednji kralj bosanski/Stephen, the last king of Bosnia*, 1993) new puppet festivals initiated by the Croatian centre of UNIMA, and wealth of new literature on puppetry. Suzana Marjanić analyses performance demonstrations held when Croatia joined the European Union, such as: L. Katunarić's multimedia event *Povratak Europe (Europa's Homecoming)* in a garage and ZET street car on the Kvaternik Square in Zagreb; happening by I. Jakšić Čorkić and Ž. Zorica Šiš; performance by D. Martinis; social happening by D. Čargonja, and Peristil performance by the citizens' initiative in Split. Finally, Ozana Iveković writes about relations between popular culture and theatre, taking *Alan Ford* production in Zagreb Youth Theatre as the example.

Once again different subjects, methodologies and new theoretic insights validated the choice of overall conference and proceedings topic.

DVADESET I PET GODINA KRLEŽINI^h DANA

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU ¹

Kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani u Osijeku, kako je zabilježeno već u njihovoj *Kronologiji* u prvom zborniku Krležinih dana u Osijeku, otkada se doslovno ili s manjim preinakama ponavlja, začeta je 1987. godine, kada je u tadašnjem Parku Moše Pijade, danas Parku kralja Petra Krešimira IV, postavljen monumentalni spomenik Miroslav Krleža, rad zagrebačke kiparice Marije Ujević.

Povodom svečanog otkrivanja spomenika, 17. lipnja, popraćenog Krležinim stihovima u interpretaciji osječkih glumaca Ružice Lorković, Vlaste Ramljak i Izidora Munjina, upriličen je i kompleksni četverodnevni program, koji je prigodnim skupom Krleži ovih dana otpočeo dan prije u TV studiju Osijek. Na ovom skupu u razgovoru o spomeniku Krleže, te o Krležinom stvaranju i njegovim vezama s Osijekom oglasili su se javni i kulturni djelatnici, kritičari i predstavnici informativnih medija. Među inima govorili su Žarko Domljan, Predrag Gol, Branko Hećimović, Zvonimir Ivković, Zlatko Kauzlarić Ataç, Ivan Krtalić, Vida Ognjenović, Katarina Porobić, Marijan Radmilović, Marija Ujević i Saša Vereš. U sklopu skupa predstavljene su i dvije publikacije. Prva, *Krleži ovih dana*, sadrži Krležino *Osječko predavanje* te građu o spomeniku i njegovoj autorici, kao i kompletni program evociranih dana posvećenih Krleži, a druga, *Naši obračuni s Krležom*, koju potpisuje Drago Hedl, polemiku slikara Vilima Svečnjaka oko realizacije kiparske predodžbe Krleže Marije Ujević s oponentima njegova negativnog stajališta, uključujući i Hedla.

Tijekom skupa, unutar kojeg je Franjo Majetić kazivao stihove iz Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*, u dijalogu između njegova voditelja Zvonimira Ivkovića, intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Branka Hećimovića, upravitelja Odsjeka za teatrologiju Akademijina Zavoda za književnost i teatrologiju, kojima se pridružio i Marijan Radmilović, bivši intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i tadašnji član Predsjedništva Socijalističkog saveza Republike Hrvatske zadužen za kulturu, prvi put je izrečena i ideja o pokretanju kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani u Osijeku. Trojica spomenutih sudionika skupa, zajedno sa Stanislavom Marijanovićem, profesorom osječkoga Pedagoškog

1 Ovaj tekst pretisak je, sa stanovitim izmjenama, kraćenjima i dopunama, većeg dijela članka *Krležini dani u Osijeku*, objavljenog u monografiji *1907. HNK, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 100 godina*, urednica Antonija Bogner-Šaban, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek 2007., koji je za ovu prigodu kronološki ažuriran. Glavni izvor podataka za obje verzije bili su programi Krležinih dana i kronologije Krležinih dana tiskane u zbornicima.

fakulteta te prorektorom i rektorom Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera početkom devedesetih godina, bit će i njezini najustrajniji zagovornici, a i budući osnivači Krležinih dana.

Istog dana u Galeriji Kluba čitalaca "Komunist" otvorena je izložba Krleža i slikari kojom je predstavljen izbor grafika i crteža hrvatskih umjetnika iz fundusa Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne biblioteke inspiriranih djelima i osobnošću Miroslava Krleže.

Četverodnevni program otkrivanja spomenika Miroslav Krleža u Osijeku upotpunjen je i dorečen smotrom recentnih uprizorenja Krležinih djela na kojoj su sudjelovali ansambli i pojedinci iz Osijeka, Varaždina, Zagreba i Beograda, koji su na pozornici osječkog kazališta izveli adaptaciju filmskog scenarija *Put u raj*, dramtizaciju romana *Povratak Filipa Latinovicza* i dramu *U agoniji*, a u TV Minateatru legendu *Maskerata*, dijalog *Lamentacije Valenta Žganca* i monolog *Krležin obračun s nama*.

Kako su u to doba, nakon okončanja ciklusa od dvanaest teatroloških savjetovanja, odlukom Akademijina Razreda za književnost, Dani hvarskog kazališta preusmjereni na teme iz stare hrvatske književnosti, te se već na znanstvenom savjetovanju 1986. raspredalo u prvom redu o Hanibalu Luciću kao pjesniku, pa onda i kao autoru *Robinje*, dok se na prethodnom još raspravljalo o *stoljećima hrvatske dramske književnosti i kazališta*, ideja da se upravo u Osijeku obnove prekinuta teatrološka okupljanja i nadopunjujuća kazališna smotra, ima svoju autonomnu logiku i uvjerljive argumente koji su joj imanentni.

Kao jedan od takvih uvjerljivih argumenata nameće se i spoznaja da je Osijek kao hrvatsko kulturno i znanstveno središte desetljećima bio svjesno zanemarivan iz političkih razloga i da mu treba vratiti njegovo značenje i ugled u skladu sa suvremenim nacionalnim parametrima.

U prilog ideji da se u Osijeku obnove u Hvaru već afirmirani teatrološki skupovi odnosno da ih se iznova pokrene i ustali, kako bi se nastavilo sustavno istraživanje hrvatske dramske književnosti i kazališta i kako bi se od posvemašnjeg razilaženja sačuvala jedna disciplinarna znanstvena grupacija, koja se u nas prvi put oblikovala, ide i druga, kategorijalno posve različita spoznaja o viševrsnim vezama Osijeka i osječkog kazališta s Krležom. Te veze datiraju još od 1926. otkada se na osječkoj pozornici izvode Krležina djela, a učvršćuju ih Krležino *Osječko predavanje* i praižvedba njegove drame *U logoru*, te potvrđuje akcija oko podizanja spomenika Miroslav Krleža kao i program povodom njegova otkrivanja.

No do realizacije Krležinih dana, koji po uzoru na Dane hvarskog kazališta i program povodom postavljanja spomenika Miroslav Krleža u sebi uključuju međusobno povezani teatrološki skup i komplementarnu kazališnu smotru, te popratne manifestacije, kao što su prigodne izložbe, predavanja i predstavljanja novih teatroloških i dramskih izdanja, dolazi istom 1990. godine, kada se uz osječko kazalište kao njihova utemeljitelja i glavnog organizatora pojavljuju kao suutemeljitelji i suorganizatori Akademijin Zavod za književnost i teatrologiju i Pedagoški fakultet iz Osijeka.

Kao i naziv Dani hvarskog kazališta i naziv Krležini dani usvojen je kao veliki kišobran pod kojim ima mjesta za svekoliku i svevrsnu problematiku hrvatske dramske književnosti i kazališta. A Krležino ime u toj nazivnoj sintagmi, ime od jednog od nedvojbeno najvažnijih hrvatskih pisaca, izabrano je pritom kako zbog dugogodišnjih veza između Krleže i Osijeka tako i zbog svega što je Krleža dao hrvatskoj dramatici i kazalištu.

Nastojeći potkrijepiti i opravdati metaforični smisao nazivne sintagme, a ujedno i stimulirati daljnje istraživanje Krležina dramskog stvaranja i kontinuirano izvođenje njegovih drama, organizatori Krležinih dana posvećuju prve Dane, koji se održavaju od 9. do 12. travnja 1990., i završavaju, svega sedam dana prije prvih i demokratskih višestranačkih izbora u Hrvatskoj, Krleži. Krovna tema znanstvenog skupa glasi Krležino kazalište danas, a na skupu svoja priopćenja podnosi jedanaest referenata. Njihova imena vrijedno je spomenuti – Vlaho Bogišić, Antonija Bogner-Šaban, Branka Brlenić-Vujić, Branimir Donat, Darko Gašparović, Branko Hećimović, Dubravko Jelčić, Dragan Mucić, Tomislav Sabljak, Boris Senker i Mirjana Stančić.

Na kazališnoj smotri pak, u suglasju s namjerom da se izborom reprezentativnih predstava s recentnog repertoara, koja su u svezi s tematikom znanstvenog skupa, poluči maksimalna komplementarnost ovih dvaju glavnih sastavnica Krležinih dana, izvode se isključivo Krležina djela. Kazalište Marin Držić iz Dubrovnika prikazuje *Ledu*, subotičko Narodno pozorište predstavlja *Areteja* u opernoj ambalaži Tome Proševa, osječko kazalište također igra *Ledu*, a zagrebačko Dramsko kazalište Gavella izvodi *Gospodu Glembajeve*.

Predstavljanjem likovne mape *Pictores Krležae dedicant* u Gradskoj i sveučilišnoj biblioteci te recitalom poezije *K zvjezdama*, upriličenom ispred spomenika Miroslava Krleže, standardizira se i popratni dio programa, koji će se tijekom sljedećih godina odvijati, kao uostalom i znanstveni skupovi i kazališne smotre, po već prokušanim i usvojenim modelima s manjim odstupanjima i varijacijama.

Formiranjem Odbora Krležinih dana i stjecanjem pokroviteljstva Jugoslavenske danas Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti i Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera, uz programsku fizionomiju ustaljuje se i organizacijska. Angažmanom, kao i zalaganjem za opstanak, profiliranje i dignitet Krležinih dana, kojem u nekim slučajevima pridonosi već i članstvo društveno visoko rangiranih pojedinaca u Odboru, stvara se tijekom godina i njegova jezgra, koju uz intendanta Zvonimira Ivkovića, pa zatim njegovih nasljednika, dugogodišnjeg intendanta Željka Čaglja, Vlaha Ljutića, Božidara Šnajdera i v.d. intendanta Miroslava Čabraje čine najustrajniji članovi Nikola Batušić, Branimir Donat, Nedjeljko Fabrio, Ivo Frangeš, Darko Gašparović, Branko Hećimović, Boris Senker i Stanislav Marijanović te od 2006. Antonija Bogner-Šaban i Zlata Šundalić.

Pojedinačnim navođenjem imena ovih članova Odbora nimalo se, međutim, ne umanjuje udjel drugih, koji su u Odboru kraće djelovali ili djeluju, i nisu imali mogućnosti da u toj mjeri kao imenovani utječu na oblikovanje programskih standarda i razine Krležinih dana, kao i na sprovođenje temeljnih načela i smjernica znanstvenih skupova, kazališnih smotri i popratnih manifestacija.

Već u vrijeme pokretanja, kao i kasnije, u vrijeme organizacije, utvrđivanja i sprovođenja programa Prvih i Drugih Krležinih dana, iskristalizirala su se neka načela i smjernice održavanja i osmišljavanja znanstvenih skupova i kazališnih smotri. Nastojeći tako da Krležini dani imaju sadržajnotematsku, kulturalnu, znanstvenu i umjetničku aktualnost, da znanstveni skupovi, kao i s njima povezane kazališne smotre, nisu podređeni dugoročnom planiranom i unaprijed strogo određenom kronološkopovijesnom ili razvojno-teorijskom problematikom

već da korespondiraju s vremenom i odgovaraju na znanstvene i umjetničke izazove, uvedena je praksa da Odbor Krležinih dana redovito odlučuje o krovnoj temi sljedećega znanstvenog skupa i oglašava je na posljednjoj sesiji tekućih Dana.

Susljedno takvom rasuđivanju, ali tražeći i da se dođe do odgovora na upit dokle je doprla nacionalna teatrologija i što joj predstoji, Drugi Krležini dani 1991. posvećuju se programatskoj temi *Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, koja omogućava već da se na temelju izvedbenih kvaliteta za kazališnu smotru izaberu tri međusobno posve diferentna dramska uprizorenja Krležinih *Zastava*, *Begovićeva Pustolova pred vratima* i *Marulićeve Judite* u lutkarskoj verziji, te izvedba Gotovčeve opere *Ero s onoga svijeta*. Takvim izborom predstava, za koji je presudna vrhunska izvedbena kvaliteta i korespondentnost izvođenih djela sa znanstvenim skupom, te otvorenost prema glazbeno-scenskom kazalištu, naznačuju se kriteriji kakvi se i ubuduće namjeravaju primjenjivati pri sastavljanju repertoara kazališnih smotri.

Pobuna dijela srpskog stanovništva u Hrvatskoj, inicirana i diktirana iz Srbije, te agresija na Hrvatsku, koja dovodi i do vandalskog bombardiranja osječkog kazališta 1991., otežavaju pripreme za Krležine dane u 1992. te odgađaju njihovo održavanje, ali ih ipak ne mogu spriječiti.

Prema prvobitnom planu Krležini dani u 1992. trebali su se održati od 9. do 12. lipnja, pa je 26. veljače već zakazana u podzemnoj dvorani na osječkom trgu Ante Starčevića konferencija za sredstva javnog priopćavanja. Prije konferencije članovi Odbora Nikola Batušić, Branko Hećimović, Dubravko Jelčić i Stanislav Marijanović, kao i tajnik Odbora Marijan Radmilović, te intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Zvonimir Ivković, zajedno s grupom mladih osječkih glumaca, pisaca, novinara i fotoreportera, odlaze u organizaciji hrvatske vojske na prvu ratnu liniju u Nuštar i Vinkovce. Tijekom konferencije potom, koja otpočinje s velikim zakašnjenjem, članovi Odbora dok govore o Krležinim danima ne mogu se osloboditi stravičnog dojma totalno razorenog Nuštra te spaljene vinkovačke knjižnice i devastirane zgrade bolnice.

Namjesto u lipnju, kako je bilo planirano, treći Krležini dani povezuju se s naknadnim obilježavanjem 125. godišnjice izgradnje kazališne zgrade i 85. godišnjice djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Kazališnim svečanostima, koje su na drugi slavljenički datum, 7. prosinca, otvorene prigodnim programom *Za ljepote ideale*. Kao i ovaj prigodni program tako su i četiri predstave kazališne smotre Krležinih dana održane na pozornici devastirane kazališne zgrade na kojoj su prinudno smješteni i gledatelji.

Na znanstvenom skupu sudjeluje unatoč sigurnosnoj sugestiji da ne napušta Zagreb, i predsjednik Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti Ivan Supek, kojemu se kao uvodničar skupa Hrvatska književnost i kazalište i hrvatska povijest pridružuje akademik Ivo Frangeš.

U sklopu bogatog programa Kazališnih svečanosti i Krležinih dana posebno valja zabilježiti predstavljanje zbornika *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991*, jer se njegovom pojavom, kojoj prethodi tiskanje osam priopćenja u časopisu "Revija", br. 5, Osijek 1990., ispunjava uvjerenje osnivača Krležinih dana i članova njegova Odbora da znanstveni skupovi, pa i Krležini dani kao kazališno-teatrološka manifestacija, imaju samo utoliko smisla ako se priopćenja sa znanstvenih skupova redovito objavljuju u zasebnim izdanjima. Dosljedno takvom uvjerenju i cilju od trećih Krležinih dana gotovo svi daljnji Dani u svojem programu imaju i obvezatna predstavljanja novih zbornika.

Namjera utemeljitelja i suutemeljitelja Krležinih dana, kao i njihova Odbora, da se nakon simultanog odvijanja Kazališnih svečanosti i Krležinih dana, zadrži taj simultanitet, i da se zastalno poveže obilježavanje otvaranja osječkog kazališta i održavanje Krležinih dana, sprovodi se već sljedeće ratne godine 1993., kada izvođači predstava i publika još uvijek dijele pozornicu. No težnja da se dovrši obnova bombardirane zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta i da se ono krajem 1994. svečano otvori kao prvi obnovljeni kulturni objekt od nacionalnog značenja, što se i obistinjuje 27. prosinca, dovodi već te godine do pomicanja termina Krležinih dana, koji se prenose u siječanj 1995. i upriličuju u obnovljenoj kazališnoj zgradi.

Premda se organizatori Krležinih dana, kao i Odbor upravo u ovim ratnim godinama suočavaju s velikim i nepredviđenim teškoćama i preprekama te moraju ponekad odustati od svojih odluka i zamisli prilagođujući se postojećim uvjetima, Odbor u međuvremenu oformljuje znanstveno povjerenstvo, koje za svaki novi znanstveni skup izrađuje, primjereno njegovoj tematici, mrežu tema, nastojeći njome obuhvatiti prvenstveno zanemarene i previđene teme. Takvim postupkom, prakticiranim više godina, koji je imao svoje zagovornike, ali i oponente, uveliko se proširilo i svrsishodno usmjerilo istraživanje hrvatske dramatike i kazališta te znatno smanjila količina neistraženih tema.

Odbor pokušava istodobno i maksimalno sudjelovati u sastavljanju repertoara kazališnih smotri te njegovi članovi redovito sugeriraju izbor pojedinih predstava polazeći od djela na kojima se one temelje ili od njihovih autora, od sveukupne kvalitete predstava ili od potrebe zastupljenosti ovog ili onog kazališta. No unatoč načelne suglasnosti članova Odbora i predstavnika osječkog kazališta zaduženih za sastavljanje i predlaganje repertoara kazališnih smotri, od velikog broja sugestija mora se odustati, ma koliko one bile opravdane, zbog ratnog stanja ili zbog novca koji će biti presudan pri sastavljanju repertoara kazališnih smotri sve do danas. Do danas, kada se pri izboru predstava i dalje mora voditi briga koliko ima izvođača i kakav je količinski opseg dekora, koja ih kazališta izvode te koliko su ona udaljena od Osijeka i kakav je prijevoz potreban za ansambl i scenografiju. Naravno da u takvim okolnostima kazališne smotre nisu uvijek mogle biti, a niti su bile, idealnim rezultatom htijenja predlagača njihova repertoara, a to je redovito bilo Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, kao niti Odbora.

Po drugi put se Krležini dani organiziraju 1995. u prosincu. I od tada neizostavno obuhvaćaju svojim vremenom odvijanja datum otvaranja osječkog kazališta čime se dodatno iskazuje njihova organizacijska i programska sraslost s Hrvatskim narodnim kazalištem u Osijeku.

Sraslost Krležinih dana s Hrvatskim narodnim kazalištem u Osijeku, kao reprezentantom kulture istočne Hrvatske, još očitije i funkcionalnije iskazuje se izborom krovne teme Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište za znanstveni skup, koji se u sklopu Krležinih dana 1996. priređuje u čast 90. obljetnice osječkog kazališta.

Svršetak rata i postupna normalizacija života, unatoč nezaboravljenim braniteljskim i civilnim žrtvama, te raseljenim prognanicima, porušenim i spaljenim kućama, gospodarskim i javnim objektima, ili možda upravo zbog njih, intenziviraju i šire osjećaj pripadnosti Europi te se i znanstveni skupovi 1997. i 1998. posljedično tomu posvećuju temi Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu.

Ne udaljavajući se od usvojenoga i primjenjivanoga organizacijskog modela Krležinih dana iz prvih godina njihova postojanja, koji je fiksiran znanstvenim skupovima i kazališnim smotrama te popratnim manifestacijama – polaganjem vijenaca ispred spomenika Miroslav Krleža i recitala, prigodnim izložbama i predstavljanjima novih teatroloških i dramskih izdanja, organizatori i Odbor ovih sada već tradicionalnih kazališno-teatroloških događanja, trude se da ona i dalje opstojе bez ikakvih ekscesa i da znanstveni skupovi i dalje budu otvorene i demokratske tribine bez nametnute individualne ili stranačke ideologizacije i politizacije.

Zahvaljujući upravo takvoj orijentaciji na znanstvenim se skupovima iz godine u godinu javljaju novi, mladi sudionici te se lista dosadašnjih referenata kreće od najmlađe generacije znanstvenih novaka i asistenata, koja se stalno zamjenjuje s još mlađom, do predvodnika nacionalne znanosti i kulture.

Obnavljanje lista sudionika znanstvenih skupova mlađim referentima nije, međutim, i jedina novina u njihovom nizanju. Sve je zamjetnija također zastupljenost recentnih teorijskih nazora i rasuđivanja, iako je još do unatrag pet ili šest godina prevladavao tip usitnjenih fundamentalnih istraživanja, te se suglasno tomu teorijski aktualiziraju i krovne teme znanstvenih skupova na kojima svoj prostor dobivaju i priopćenja o rubnim kazalištima i performansima. Kao i naznačene novine u kontekstu nizanja znanstvenih skupova tako i neupitno uvrštavanje kabaretskih predstava i predstava neverbalnog kazališta u repertoar kazališnih smotri, svjedoče o neiznevjerenom nastojanju Krležinih dana da odgovore na aktualne znanstvene i umjetničke izazove.

Svijest, međutim, da ono što je bilo aktualni znanstveni ili umjetnički izazov u doba pokretanja Krležinih dana nije i ne može to više biti danas, ali da je danas kao i jučer nužno poštovati i uvažavati pluralizam mišljenja i stvaranja, presudna je i za danas i sutra Krležinih dana.

Pitanje – Što su Krležini dani pridonijeli kazališnom životu Osijeka i hrvatskoj kazališnoj kulturi? – ovako kako je formulirano nije nikad javno postavljeno, iako odgovor na njega uključuje ne samo postignute rezultate nego i udjel koji su u njima imali Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku kao njihov utemeljitelj i glavni organizator te Filozofski fakultet, Osijek i Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU kao njihovi suutemeljitelji i suorganizatori.

Nedvojbeno je da je dvadeset i četiri zbornika u kojima su tiskana priopćenja s dvadeset i pet znanstvenih skupova, organiziranih u rasponu od 1990. do 2014., ono najvrednije što je hrvatska kazališna kultura, a time i osječka, dobila pokretanjem i održavanjem Krležinih dana. Podaci da je na njihovih osam i pol tisuća stranica objavljeno 671 priopćenje 174 književnika i književnih znanstvenika, teatrologa, muzikologa, književnih i kazališnih kritičara te kazališnih umjetnika od kojih je dvadeset iz inozemstva, iz Austrije, Bosne i Hercegovine, Bugarske, Češke, Francuske, Italije, Mađarske, Makedonije, Njemačke, Poljske, Rusije, Slovačke, Slovenije i Srbije, impozantni su već sami po sebi. Doda li se tomu još da je u tih dvadeset i četiri zbornika objelodanjeno četrdesetak priopćenja koja govore o kazališnom životu Osijeka, da treći zbornik popraćuje svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 27. prosinca 1994., da zbornik za 1996. sadrži referate na temu *Osijek i Slavonija* –

hrvatska dramska književnost i kazalište i da je prvi dio dvodijelnog zbornika za obljetničku 2007. godinu posvećen temi *100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, onda postaje razvidno što zbornici kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani predstavljaju i znače za kazališnu povijest Osijeka.

Upoznavanje sa širokim spektrom kvantitativnih i kvalitetnih doprinosa dvadeset i četiri zbornika nacionalnoj humanističkoj znanosti, posebice teatrologiji, unutar kojih se autorefleksivnim tekstovima hrvatskih dramatičara Ivana Bakmaza, Ive Brešana, Pere Budaka, Nedjeljka Fabrija, Mire Gavrana, Fadila Hadžića, Dubravka Jelačić Bužimskog, Mate Matišića, Luke Paljetka, Čede Prica, Borisa Senkera, Ivana Supeka, Feđe Šehovića i Slobodana Šnajdera postupno oblikovao pandan Brešićevim *Autobiografijama hrvatskih pisaca*, ne mogu ipak posve nadvladati kratkovječne impresije o njihovim ishodištima, o znanstvenim skupovima, lociranim od Prvih Krležinih dana u Svečanoj dvorani Filozofskog fakulteta jer oni imaju poseban čar, jer su njihovi glavni i najbrojniji slušatelji studenti, kojima znanstveni skupovi upotpunjuju i obogaćuju nastavu te omogućavaju da vide i čuju u svojoj sredini brojne znamenite i poznate znanstvenike i umjetnike.

Široki krug osječkih ljubitelja kazališne umjetnosti Krležine dane doživljava, međutim, isključivo i jedino kao kazališnu smotru koja mu proširuje, ako za to postoje novčane mogućnosti, uvid u nacionalno dramsko stvaranje i upoznaje ga s vrhunskim predstavama, redateljima i glumcima.

Na kazališnim smotrama Krležinih dana, uključujući i 2014. godinu, nastupilo je, naime, osim osječkoga dramskog ansambla, još dvadeset i pet drugih iz Hrvatske, kao i tri iz Srbije odnosno Vojvodine. Sveukupno je izvedeno sto i trinaest predstava, pet puta je nastupio i osječki operni ansambl i jednom Zagrebački plesni ansambl. Najviše predstava, trideset i devet, prikazalo je, naravno, osječko kazalište, a najviše predstava temeljilo se na Krležinim tekstovima. Čak trideset i jedna!

U sjeni dviju glavnih sastavnica Krležinih dana, znanstvenih skupova i kazališnih smotri, redovito su se, gotovo svake godine, tijekom proteklih Krležinih dana, od njihova osnutka pa do danas, organizirale i održavale popratne manifestacije – prigodne izložbe i predstavljanja novih teatroloških i dramskih izdanja. Prigodne izložbe, većinom kazališnoga sadržaja i pretežno u organizaciji Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, nisu često imale samo informativno značenje i nisu bile postavljane samo da predoče različite vrste kazališne građe i da obilježe povijesne datume i događaje, osobe i djela, već su se u susretima sa scenografskim i kostimografskim nacrtima, kazališnim plakatima i fotografijama preobražavale u susrete s likovnom umjetnošću. Zahvaljujući pak uhodanom predstavljanju novih teatroloških i dramskih izdanja osječkim kazališnim znalcima, umjetnicima i ljubiteljima predstavljena su između ostalih i kapitalna izdanja kao što su *Književni Osijek, Krležiana, Repertoar hrvatskih kazališta*, treća i peta knjiga, Senkerova *Hrestomatija hrvatske drame, Bibliografija članaka i rasprava, / Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1824-1945*, Gavelline knjige *Teorija glume* i *Dvostruko lice govora* te *Leksikon Marina Držića*.

Odgovor na pitanje – Što su Krležini dani pridonijeli kazališnom životu Osijeka i hrvatskoj kazališnoj kulturi? – mogao bi se i drugačije usmjeriti i oblikovati, a mogao bi se i ovako kako je usmjeren nadopuniti. No primjenjujući jednu ili drugu od tih dviju solucija ne bi se ipak moglo doći do pravovaljanog i konačnog odgovora, jer doprinos proteklih Krležinih dana kazališnom životu Osijeka i hrvatskoj kulturi.

UVOD U BIBLIOGRAFIJU ZBORNIKA KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1987-1990-1991 – 2014

Ova *Bibliografija* temelji se na sadržajnim popisima dvadeset i četiri zbornika tiskanih od 1992. godine do uključivo 2015. Pri njezinoj izradbi korišten je i bibliografski prilog Ane Lederer *Deset godina znanstvenih savjetovanja 1990. – 1999. Bibliografija zbornika Krležini dani u Osijeku. Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište*. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 1992., str. 293-307. U dvadeset i četiri zbornika obuhvaćena su priopćenja s dvadeset i pet znanstvenih savjetovanja odnosno skupova održanih u sklopu kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani u Osijeku. Prvi zbornik, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991., Krležino kazalište danas / Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, priredio Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek – Zagreb, 1992., iznimno sadrži priopćenja dva znanstvena skupa.

Pri izradbi *Bibliografije* nazivi nakladnika navedeni su kako su tiskani u zbornicima, kao što su doslovno preuzeti i svi naslovi iz sadržaja.

Radi bolje preglednosti i uvida u strukturu zbornika Kazalo autora podijeljeno je na Kazalo autora priopćenja, Kazalo autora uvodnika, Kazalo autora dramskih tekstova, Kazalo autora priloga (Kronologija Krležinih dana u Osijeku, Repertoara Krležinih dana u Osijeku, Govora pred Krležinim spomenikom, Prigodnih priloga, Summarya, Kazala imena). Nužna objašnjenja i napomene tiskana su u kosim zagradaama.

Pokretači i nakladnici zbornika su utemeljitelj Krležinih dana u Osijeku: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku i suutemeljitelji Pedagoški fakultet, Osijek, danas Filozofski fakultet, Osijek i Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, danas Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta.

Od dvadeset i četiri zbornika Branko Hećimović priredio je dvadeset i jednog, a tri je priredio sa suprirediivačima. Zbornike *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968. / 1971.* Prva knjiga. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek – Zagreb 1996. i Druga knjiga istoimenog naslova i istoimenih

nakladnika 1997., priredio je s Borisom Senkerom, a zbornik *Krležini dani u Osijeku 1998.* / *Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu.* Druga knjiga. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2000., s Nikolom Batušićem.

BIBLIOGRAFIJA ZBORNIKA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 1987-1990-1991 – 2014

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1987 – 1990 – 1991. KRLEŽINO KAZALIŠTE DANAS / ZADACI I DOSTIGNUĆA SUVREMENE HRVATSKE TEATROLOGIJE

Priredio Branko Hećimović.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb. Osijek – Zagreb, 1992., 330.

1. Zvonimir Ivković: *Za domovinu*, str. 7
2. Ljubomir Stanojević: *Slava kazalištu*, str. 9

KRLEŽINO KAZALIŠTE DANAS

3. Branimir Donat: *Mit o Krleži – Karneval oko kavanskog stola*, str. 13-17
4. Branka Brlenić-Vujić: *O nekim pitanjima Krležina Kraljeva*, str. 18-24
5. Vlaho Bogišić: *Problem Krležine Galicije*, str. 25-35
6. Dubravko Jelčić: *Varijacije o Areteju i oko njega*, str. 36-40
7. Branko Hećimović: *Glas za Put u raj*, str. 40-44
8. Tomislav Sabljak: *Teorija drame – Krležin dug prema Kamovu*, str. 45-48
9. Mirjana Stančić: *Krleža i Hofmannsthal – O smislu aktualizacije salonske konverzacijske komedije danas*, str. 49-52
10. Boris Senker: *Krleža i kazalište – Prijedlog periodizacije*, str. 53-63
11. Antonija Bogner-Šaban: *Krležina književna riječ u izvedbi hrvatskih kazališnih umjetnika*, str. 64-94
12. Dragan Mucić: *Miroslav Krleža i osječko kazalište*, str. 95-110

ZADACI I DOSTIGNUĆA SUVREMENE HRVATSKE TEATROLOGIJE

13. Nedjeljko Fabrio: Riječ na otvorenju *Krležinih dana* 1991. u Osijeku, str. 111-112
14. Branko Hećimović: Proslov ili podsjećanje na začetke profesionalizacije hrvatske teatrologije, str. 113-115
15. Vlaho Bogišić: Napomena o *Danima hvarskog kazališta*, str. 116-122
16. Dunja Fališevac: Neki geneološki problemi u vezi s hrvatskom dramskom književnošću, str. 123-133
17. Stanislav Marijanović: Njemački teatar u Osijeku / Kazališni plakati i almanasi, str. 134-191
18. Vlado Obad: Njemački teatar u Osijeku u svjetlu kazališne kritike, str. 192-195
19. Dragan Mucić: Dosadašnja istraživanja osječkoga kazališnog života, str. 197-202
20. Tihomil Maštrović: Talijansko kazalište u hrvatskom primorju – Važan prinos hrvatskom kazališnom repertoaru, str. 203-210
21. Tomislav Sabljak: Ideologija u teatru – Teze i bilješke o kazalištu NDH, str. 211-216
22. Branimir Donat: Postmodernistički remake u suvremenoj hrvatskoj drami, str. 217-225
23. Branko Hećimović: Dijalog i monolog u Matkovićevu djelu, str. 226-239
24. Branka Brlenić-Vujić: Izvorna suvremena dramska književnost u tradiciji hrvatskoga povijesnog identiteta, str. 240-243
25. Darko Gašparović: Refleksije suvremenih scenskih teorija u hrvatskom glumištu, str. 244-245
26. Antonija Bogner-Šaban: Ima li lutkarstvo svoj prostor u hrvatskome glumištu?, str. 249-258
27. Nikola Batušić: Istraživanje publike – Zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije, str. 259-269
28. Vida Flaker: Zastupljenost hrvatskoga kazališta i dramatike u stranim teatrološkim izdanjima, str. 270-283
29. Mirjana Stančić: Čitajući kazališne kritike, str. 284-287
30. Fabijan Šovagović: Glas glumca, str. 288-292

PRILOZI

31. Branko Hećimović: Kronologija *Krležinih dana*, str. 293-295
32. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar *Krležinih dana 1987 – 1990 – 1991*, str. 296-311
33. B. H.: Napomena, str. 312
34. B. H.: Kazalo imena, str. 313-328

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1992. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE I HRVATSKA POVIJEST

Priredio Branko Hećimović.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb. Osijek – Zagreb, 1993., 270.

35. Ivo Frangeš: Hrvatska književnost i hrvatska povijest, str. 7-14
36. Ivan Supek: Povijest u mojim dramama i romanima, str. 15-19
37. Pavao Pavličić: Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti, str. 20-34
38. Vida Flaker: Hrvatska povijesna dramatika i hrvatska književna povijest, str. 35-44
39. Branko Hećimović: Hrvatska povijesna dramatika i kazališna kritika, str. 45-49
40. Nikola Batušić: Zrinski i Frankopani u hrvatskoj drami, str. 50-73
41. Sanja Nikčević: Junaci romanse u ironijskom modusu, str. 74-93
42. Ana Lederer: Raosova drama *Navik on živi ki zgine pošteno* i zrinsko-frankopanska tema, str. 94-97
43. Dubravko Jelčić: O dramatizacijama Šenoinih romana i o dramatizacijama uopće, str. 98-101
44. Mirjana Stančić: Nazočnost volje Arthura Schopenhauera u dramama hrvatskih autora 19. stoljeća, str. 102-106
45. Mirko Tomasović: *Ljutovid Posavski* Ante Tresića Pavičića (i Franje Markovića), str. 107-115
46. Ivo Vidan: Shakespeare u dramskim tekstovima Stjepana Miletića, str. 116-128
47. Stanislav Marijanović: Povijesne drame, dramatizacije i *Damjan Juda* Ante Benešića, str. 129-136
48. Darko Gašparović: Krleža i povijest, str. 137-141
49. Zlatko Kramarić: Povijesni diskurs (i) u opusu Miroslava Krleže, str. 142-146
50. Reinhard Lauer: Krležine drame i povijest, str. 147-150
51. Stjepan Sršan: Državne, političkoadministrativne reakcije na hrvatsku povijesnu dramatiku i njezine scenske realizacije, str. 151-157
52. Tihomil Maštrović: Hrvatski Diogenes – doprinos Milana Begovića hrvatskom političkom kazalištu, str. 158-171
53. Tomislav Sabljak: Strozzi *Tomislav* ili politika, mit i logika teatra, str. 172-177
54. Branimir Donat: Mit Rakovica u hrvatskoj dramskoj književnosti, str. 178-190
55. Vlado Obad: Matkovićev *General i njegov lakrdijaš* u kontekstu europske drame, str. 191-198

56. Giga Gračan: Casus Kušan, str. 199-205
57. Branka Brlečić-Vujić: Povijesne drame Tomislava Bakarića, str. 206-211
58. Boris Senker: Kako su Mujičić, Senker i Škrabe persifirali hrvatsku povijest, str. 212-217
59. Georgij Paro: Režirajući *Osmana*, str. 219-225
60. Antonija Bogner-Šaban: Glumac kao interpretator povijesne drame, str. 226-231
61. Igor Mrduljaš: Suvremena povijesna drama i njezine izvedbe, str. 232-235
62. Nedjeljko Fabrio: U pohvalu libretu, str. 236-240
63. Petar Selem: Hrvatska povijesna opera u hrvatskoj zbilji, str. 240-244

PRILOZI

64. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1992, str. 245-249
65. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1992., str. 250-257
66. B. H.: Napomena, str. 258
67. B. H.: Kazalo imena, str. 259-267

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1993. KRLEŽA I NAŠE DOBA / 27. PROSINCA 1994. SVEČANO OTVORENJE OBNOVLJENE ZGRADE HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Priredio Branko Hećimović.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Osijek – Zagreb, 1995., 300.

68. Stanislav Marijanović: Krleža – veliko ime pred velikim silama, str. 7-12
69. Nikola Batušić: Krležine drame i hrvatska dramatika, str. 13-18
70. Mirjana Stančić: O aktualnosti Krležine drame *Gospoda Glembajevi*, str. 19-21
71. Branimir Donat: *Balade*, str. 22-37
72. Tomislav Sabljak: Aspekt detektivskog u Krležinoj prozi i drami, str. 38-46
73. Miroslav Šicel: Najnovija dramtizacija Krležina romana *Na rubu pameti*, str. 47-51
74. Ana Lederer: TV adaptacija Krležinih djela, str. 52-55
75. Sanja Nikčević: Prikazanja danas ili zašto se u Hrvatskoj na kraju dvadesetog stoljeća igra kazališna forma iz srednjeg vijeka, str. 56-72
76. Pavao Pavličić: Drama u stihu i suvremena hrvatska književnost, str. 73-89

77. Mirko Tomasović: Treći hrvatski *Don Juan*, str. 90-96
78. Branka Brlenić-Vujić: Riječ i znak u scenskoj prilagodbi Marinkovićeva *Zagrljaja*, str. 97-106
79. Vida Flaker: Šoljanova *Romanca o tri ljubavi*, str. 107-117
80. Nedjeljko Fabrio: D'Annunzio, Mussolini, Lenjin, Krleža, str. 118-128
81. Ivan Bakmaz: Poosobljena povijest, str. 129-131
82. Ante Stamać: Što Dubravko Jelačić Bužimski duguje Miroslavu Krleži?, str. 132-135
83. Antonija Bogner-Šaban: Osječke kazališne tridesete, str. 136-163
84. Branko Hećimović: Hrvatska kazališna topografija i hrvatsko kazalište u Subotici, str. 164-170
85. Igor Mrduljaš: Glumci, zakoni i ravnatelji, str. 171-184
86. Sanja Ivić: Položaj dramaturga u hrvatskom kazalištu, str. 185-189
87. Petar Selem: Jedan osobni pogled na hrvatsku scenografiju novijeg doba, str. 190-195
88. Boris Senker: Još o zadacima hrvatske teatrologije, str. 196-210

PRILOZI

89. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1993, str. 211-212
90. Dalibor Brozović: Pozdravna riječ, str. 213-214
91. Velimir Visković: *Krležijana*, str. 215-218
92. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1993., str. 219-222
93. Giga Gračan: *Krležini dani* u eteru, str. 223-226
94. 27. prosinca 1994. Svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, str. 227-228
95. Željko Čagalj: Štovani gospodine predsjedniče, dame i gospodo, dragi prijatelji!, str. 229-231
96. Svečani program otvaranja zgrade HNK u Osijeku, str. 232-233
97. *Slavonski preporod*. Glazbeno-scenska slika. Proslov. Izbor i obrada tekstova Stanislav Marijanović, str. 234-244
98. Ljubomir Stanojević: Jubilej nacionalne epopeje. 87 godina HNK u Osijeku, str. 245-247
99. Antonija Bogner-Šaban: Nacrt za povijest kazališta u Osijeku, str. 248-294
100. Ljubomir Stanojević: Ratni repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991-1994, str. 295-278
101. B. H.: Napomena, str. 279-280
102. B. H.: Kazalo imena, str. 281-297

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995. SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA
KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE OD 1968./1971. DO DANAS, Prva knjiga

Priredili Branko Hećimović i Boris Senker.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Osijek – Zagreb, 1996., 278.

103. Nedjeljko Fabrio: Obris tektonike hrvatske dramske književnosti od 1968. do 1990. godine, str. 7-11
104. Renate Hansen-Kokoruš: Ranko Marinković: *Politeia ili Inspektorove spletke i Pustinja*, str. 12-17
105. Branka Brlečić-Vujić: Šegedinova *Karavana* i *Frankfurtski dnevnik*, str. 18-24
106. Branimir Donat: Ciliga dramatičar, str. 25-37
107. Vida Flaker: Posljednja dramska djela Antuna Šoljana, str. 38-46
108. Nikola Batušić: *Ostavka* Čede Price i Stjepan Miletić, str. 47-52
109. Boris Senker: Brešanov sustav dramskih tipova, str. 53-61
110. Adriana Car-Mihec: Bakmazovi dramski žanrovi, str. 62-66
111. Pavao Pavličić: Stih u najnovijoj hrvatskoj drami, str. 67-83
112. Borislav Pavlovski: Prostor u suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu (kulturni / estetski / kod u oblikovanju dramskoga prostora), str. 84-93
113. Tomislav Sabljak: Disperzija žanrova u novijoj hrvatskoj povijesti, str. 94-97
114. Lada Čale-Feldman: Metafore glume u suvremenoj hrvatskoj dramatici, str. 98-117
115. Zvonimir Mrkonjić: Hrvatska drama na repertoaru Zagrebačkoga dramskog kazališta / Dramskog kazališta Gavella, str. 118-122
116. Velimir Visković: Izazovi pred mladom hrvatskom dramom, str. 123-126
117. Andrea Zlatar: Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami, str. 127-132
118. Ozren Prohić: Dramatizacija i adaptacija – dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta, str. 133-137
119. Maja Gregl: Hrvatska književnost na malom ekranu / TV drama *Kvartet*, str. 138-140
120. Ana Lederer: Jezik hrvatske kazališne kritike, str. 141-147
121. Georgij Paro: Tri puta *Gospoda Glembajevi* ili Muka po Krleži, str. 148-160
122. Zlatko Kauzlarić Atač: Predgovor *Podravske motivima* piše Krležu s poštovanjem prema umjetnosti i ljubavi prema umjetnicima ali uvijek na početku ili na kraju svojim *J'accuse* optužuje suvremenu stvarnost, str. 161-164
123. Branko Hećimović: Oproštaj s Gavellinim glumačkim naraštajem, str. 165-172
124. Antonija Bogner-Šaban: Kazališni Osijek 1965. – 1990., str. 173-193

125. Darko Gašparović: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka u doba obnove 1970. – 1981., str. 194-198
126. Grozdana Cvitan: Suvremena hrvatska dramska književnost na repertoaru Festivala djeteta u Šibeniku, str. 199-205
127. Dalibor Foretić: Onkraj institucije / Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1968. do danas, str. 206-214
128. Mani Gotovac: Prvih deset godina Teatra ITD, str. 215-217
129. Stanislav Marijanović: Studij glume u Osijeku, str. 218-236
130. Antun Vidaković: Hrvatsko kazalište u Mađarskoj, str. 237-241
131. Igor Mrduljaš: Glumište i rat / Hrvatsko ratno kazalište 1991./1992., str. 241-252

PRILOZI

132. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1995, str. 253-254
133. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku u siječnju 1995., str. 255-260
134. B. H.: Napomena, str. 261-262
135. B. H.: Kazalo imena, str. 263-276

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995. SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE OD 1968./1971. DO DANAS, Druga knjiga

Priredili Branko Hećimović i Boris Senker.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU. Osijek – Zagreb, 1997., 302.

136. Stanislav Marijanović: Supekov romaneskni i dramski susret s prošlošću (Ulomak iz veće cjeline), str. 7-18
137. Ivo Brešan: Osnovna načela moga kazališnog sustava, str. 19-31
138. Zlatko Kramarić: Između ideologije i književnosti (na primjeru Brešanovih dramskih tekstova), str. 32-37
139. Branka Brlenić-Vujić: Zvane Črnja, dramatičar – *Zašto si tužan, Clovio?*, str. 38-46
140. Adriana Car Mihec: Grgićev *Mali trg*, str. 47-54
141. Krešimir Nemeć: Dramsko stvaralaštvo Nedjeljka Fabrija, str. 55-60
142. Julijana Matanović: Nekoliko pretpostavki o razlozima uprizorenja Fabrijeva romana *Berenikina kosa*, str. 61-67
143. Borislav Pavlovski: Postmodernistička karnevalizacija, str. 68-79

144. Velimir Visković: Coprijama zvertuvani svet, str. 80-93
145. Sibila Petlevski: Slobodan Šnajder: *Kamov, Smrtopis*, str. 94-105
146. Dubravka Crnojević-Carić: Drugost u djelu Lade Kaštelan: 106-111
147. Mira Muhoberac: Preobrazbe govora dvorske lude u suvremenoj hrvatskoj dramaturgiji, str. 112-120
148. Nikola Batušić: Kazališna legislativa u Republici Hrvatskoj prema sličnim odredbama u banovini Hrvatskoj i Nezavisnoj državi Hrvatskoj, str. 121-133
149. Tomislav Sabljak: Drama u stihu i stih na sceni: Slamnig, kao predložak, str. 134-137
150. Branko Hećimović: Dvije predstave i njihove ekranizacije, str. 138-146
151. Boris Senker: Hrvatsko kazalište u njemačkom leksikonu, str. 147-151
152. Ivan Jindra: Hrvatsko proljeće i kazalište, str. 152-159
153. Dalibor Foretić: Zagreb kao dramsko mjesto, str. 160-170
154. Lada Čale Feldman: Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?, str. 171-181
155. Antonija Bogner-Šaban: Književne, dramaturške i izvedbene preobrazbe *Duke Begovića* Ivana Kozarca, str. 182-193
156. Ana Lederer: Hrvatski dramski repertoar od 1990. do 1995., str. 194-200
157. Sanja Nikčević: Potraga za uspjehom (Američka drama na repertoaru hrvatskih kazališta od 1990. do 1995.), str. 201-207
158. Maja Gregl: Nastajanje kazališne predstave kao poticaj za TV film (*Gorki, gorki mjesec*), str. 208-211
159. Ivan Lozica: Karneval Donjih Kaštela i njegova društveno-kritička dimenzija, str. 212-221
160. Marijan Varjačić: Varaždinske praizvedbe hrvatskih pisaca, str. 222-226
161. Darko Gašparović: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka od obnove 1981. do danas, str. 227-235
162. Nikola Vončina: Scena L-99 Zagrebačkog kazališta mladih, str. 236-241
163. Zlatko Vitez: 20 godina Histriona, str. 242-245
164. Grozdana Cvitan: Mmanipuli – manipulatori naših simpatija, str. 246-256
165. Branimir Donat: Ratno kazalište, str. 257-265
166. Georgij Paro: Dva obnovljena zapisa (Banket s Krležom. Amerika i kraj / Dino Radojević), str. 266-280

PRILOZI

167. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1995, str. 281-282
168. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1995., str. 283-290
169. Kazalo imena, str. 291-300

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1996. OSIJEK I SLAVONIJA –
HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE
(Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog
kazališta u Osijeku)

Priradio Branko Hećimović.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU. Osijek – Zagreb, 1997., 336.

170. Stanislav Marijanović: Hrvatske književne, koncertne i kazališne manifestacije u Osijeku (1847. – 1907.), str. 7-26
171. Pavao Pavličić: Sjećanje na vukovarsko kazalište, str. 27-39
172. Nikola Batušić: Starija slavonska drama unutar hrvatske dopreporodne dvorane, str. 40-44
173. Milovan Tatarin: Slavonska crkvena prikazanja, str. 45-62
174. Tihomir Živić: Osječke kazališne tiskovine i ocjene na njemačkome jeziku (1866. – 1907.), str. 63-71
175. Gordana Gojković: Iz povijesti glazbenog teatra u Osijeku (1825. – 1907.), str. 72-78
176. Lada Čale Feldman: Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretnište, str. 79-95
177. Mira Muhoberac: Armin Pavić – danas, str. 96-100
178. Mirko Tomasović: *Novoživke* Ilije Okrugića Sriemca, str. 101-108
179. Branko Hećimović: Janko Jurković – nekad i danas, str. 109-116
180. Krešimir Nemeć: Dramski rad Ferde Becića, str. 117-121
181. Bogdan Mesinger: Drama – medij uskrsnuća? Dva Kozarca između dva života, str. 122-127
182. Dubravka Crnojević-Carić: Dramatičnost tjelesnog u djelima Josipa Kozarca, Joze Ivakića i Ivana Kozarca, str. 129-133
183. Borislav Pavlovski: Tucićeva *Golgota*, str. 134-139
184. Ana Lederer: Čitajući Kosorove drame, str. 140-146
185. Sibila Petlevski: *Nepobjediva lada* na Panonskom moru, str. 147-157
186. Branka Brlenić-Vujić: Jelčićev Kosor, str. 158-168
187. Tomislav Sabljak: Kulundžić i estetika modernog teatra, str. 169-172
188. Morana Čale Knežević: Josip Kulundžić i osporavanje pirandelizma, str. 173-190
189. Dunja Detoni-Dujmić: Dramska djela Zlate Kolarić-Kišur, str. 191-195
190. Branimir Donat: Tomislav Tanhofer – pripovjedač dostojan pažnje, str. 196-202

191. Julijana Matanović: Dramatizacija Tomaševa romana *Zlatousti*, str. 203-214
192. Velimir Visković: Kazališna antiavangarda Mira Gavrana, str. 215-220
193. Marijan Varjačić: Kazališne veze Osijeka i Varaždina, str. 221-237
194. Antonija Bogner-Šaban: Osječka kazališna fuga Tomislava Tanhoferera, str. 238-253
195. Nedjeljko Fabrio: Harambašićeva *Zlatka* Ivana Zajca, str. 254-258
196. Antun Petrušić: Annale komorne opere i baleta u Osijeku 1970. – 1983., str. 259-273
197. Giga Gračan: Hiperaktivni maestro, str. 274-279
198. Georgij Paro: Krležin put u Damask, str. 280-287
199. Petar Šarčević: Mojih četrnaest osječkih režija, str. 288-296
200. Dalibor Foretić: Kazališni endem Virovitica, str. 297-304

PRILOZI

201. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1996, str. 305-306
202. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1996., str. 307-314
203. B. H.: Napomena, str. 315-316
204. B. H.: Kazalo imena, str. 317-333

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1997. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE U EUROPSKOM KONTEKSTU

Prva knjiga

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 1999., 392.

205. Pavao Pavličić: Metrika i poetika *Svete Venefride*, str. 7-24
206. Marijan Bobinac: Nastanak hrvatskoga pučkog komada u kontekstu bečkog pučkog kazališta, str. 25-44
207. Nikola Batušić: Hrvatske kazališne poetike 19. stoljeća prema europskim (do Šenoina doba), str. 45-53
208. Sibila Petlevski: Razvojnopoetičke spojnice Gavella i Jhering – teoretičari povijest glumišta, str. 54-63
209. Nedjeljko Fabrio: Julije Rorauer. Posljedni čin, str. 64-67
210. Aleksandar Flaker: Značaj i značenje Vojnovićevih bečkih veduta, str. 68-73

211. Dean Duda: Kazališna putovanja Stjepana Miletića, str. 74-80
212. Andrea Meyer-Fraatz: Amazonska borba spolova: Milan Begović i Heinrich von Kleist, str. 81-87
213. Morana Čale Knežević: Begovićev dramski let iznad D'Annunzijevo nadčovjeka, str. 88-102
214. Branimir Donat: Nepoznata futuristička epizoda hrvatske dramaturgije, str. 103-107
215. Adriana Car-Mihec: Krležini dodiri s djelima europske karnevalske tradicije, str. 108-118
216. Tomislav Sabljak: Intertekstualnost i intermedijalnost Matkovićeve Wagnera, str. 119-122
217. Lada Čale Feldman: Još o Matkovićevoj antici i njezinim europskim poticajima, str. 123-135
218. Vida Flaker: Fotezova kazališna hodočašća, str. 136-143
219. Branka Brlenić-Vujić: Mihalićeva recepcija Orfejeve oporuke, str. 144-154
220. Darko Gašparović: Srednjoeuropski i mediteranski kompleks u dramatizacijama romana Nedjeljka Fabrija, str. 155-165
221. Sanja Nikčević: *Plastične kamelije* D. Lukića ili što je njima *sapunica?*, str. 166-173
222. Ivan Lozica: Metode hrvatske etnoteatologije u europskom kontekstu, str. 174-182
223. Antun Petrušić: Glazbena zadanost u prijevodima opernih libreta, str. 183-188
224. Antonija Bogner-Šaban: Zora Vuksan Barlović. Prva hrvatska redateljica i glumica u svom vremenu i prostoru, str. 189-219
225. Branko Hećimović: Neobjavljena Šoljanova antologija *100 svjetskih drama*, str. 220-225
226. Dalibor Foretić: Strani redatelji u hrvatskome glumištu (od 1970. do danas), str. 226-233
227. Grozdana Cvitan: IFSK i dani mladog kazališta: repertoar i sudionici, str. 234-238
228. Vlatko Perković: Izazovi disidentskog kazališta sedamdesetih i osamdesetih godina u razvoju našega glumačkog izraza (u europskom kontekstu), str. 239-247
229. Mani Gotovac: Ispovijest o ne-ravnodušju. Teatar ITD i svijet 1992. – 1997., str. 248-255
230. Tihomir Živić: Europski obzori gornjogradske kazališta: Anzengruber, Hauptmann, Schiller i Shakespeare na osječkoj njemačkoj pozornici od 1866. do 1907. godine, str. 256-264
231. Gordana Gojković: O opernim gostovanjima na osječkoj pozornici, str. 265-267
232. Ivan Dorovský: Recepcija hrvatske dramske književnosti u Češkoj i Slovačkoj 1945. – 1990., str. 268-285
233. Borislav Pavlovski: Makedonski prijevodi Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, str. 286-299
234. Svetlana Baytchinska: Uloga hrvatskih redatelja u stvaranju bugarskog profesionalnog kazališta i recepcija hrvatske drame u Bugarskoj, str. 300-319

235. Stanislav Marijanović: Hudožestvenici u Osijeku, str. 320-333
236. Natalija M. Vagapova: Hrvatsko kazalište 20. stoljeća i umjetnost moskovskoga hudožestvenoga teatra, str. 334-341
237. István Póth: Dramski ciklus o Glembajevima na budimpeštanskim pozornicama, str. 342-344
238. Nikola Vončina: Hrvatski televizijski dramski program u europskom kontekstu (1956. – 1971.), str. 345-354

PRILOZI

239. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1997., str. 355-357
240. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1997., str. 358-364
241. B. H.: Napomena, str. 365-366
242. B. H.: Kazalo imena, str. 367-389

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1998. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE U EUROPSKOM KONTEKSTU Druga knjiga

Priredili Nikola Batušić i Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2000., 284.

243. Nikola Batušić: Europski obzori Stjepana Miletića, str. 7-10
244. Nedjeljko Fabio: *Zrinjski prije Nikole Šubića Zrinjskog*, str. 11-18
245. Adriana Car-Mihec: Gdje potražiti prve modernističke drame (o Kranjčeviću *Prvom grijehu*), str. 19-31
246. Morana Čale: Mir o kozmopolitskom estetu u drami hrvatske moderne, str. 32-44
247. Marijan Bobinac: Rani komadi Josipa Kosora u kontekstu suvremenoga bečkog kazališta, str. 45-51
248. Darko Gašparović: Krleža i europski metateatar, str. 52-65
249. Branka Brlečić Vujić: Krležini dramski – barokni prizori – *Sprovod u Theresienburgu*, str. 66-72
250. Željko Uvanović: O razgraničenju umjetnik-neumjetnik u drami M. Krleže i G. Hauptmanna u prvoj trećini 20. st., str. 73-90

251. Vlaho Bogišić: Dramaturški elementi Krležina *Izleta u Rusiju*, str. 91-97
252. Natalija Vagapova: Miroslav Krleža i rusko kazalište, str. 98-108
253. Borislav Pavlovski: Držićevi tragovi u makedonskoj drami i kazalištu (U tri ata te s prologom i epilogom), str. 109-117
254. Boris Senker: Režije Shakespearea u Hrvatskoj, str. 118-135
255. Stanislav Tuksar: Skica za kronologiju glazbenog kazališta u Hrvatskoj od 12. do 18. stoljeća, str. 136-143
256. Tihomir Živić: Nadopisana povijest osječkoga kazališta ili "Slučaj Frauenheim", str. 144-149
257. Dalibor Blažina: Julije Benešić i poljsko kazalište, str. 150-158
258. Branimir Donat: Marginalia uz djelo i rad Ka (Kalmana) Mesarića, str. 159-162
259. Dean Duda: Putnički modernizam i tiha prisutnost (Kazalište u putopisima Slavka Batušića), str. 163-170
260. Antonija Bogner-Šaban: Europski kontekst hrvatskog lutkarstva, str. 171-176
261. Ivan Lozica: Mediteranski oružni plesovi i hrvatsko kazalište, str. 177-184
262. Sibila Petlevski: Bernard Shaw u hrvatskom ozračju, str. 185-192
263. Georgij Paro: Krleža danas i ovdje (impresija), str. 193-196
264. Stanislav Marijanović: Martonove režije europskih dramatičara, str. 197-212
265. Erika Krpan: Glazbena scena na Muzičkom biennalu Zagreb između suvremenih scenskih vizura i festivalske realnosti, str. 213-216
266. Velimir Visković: Divlje dijete Krležino, str. 217-221
267. Jolanta Dziuba: Drame Mire Gavrana iz zbirke *Razotkrivanje* i njihova percepcija u Poljskoj, str. 222-230
268. Petar Selem: Neka iskustva o nazočnosti hrvatskoga glazbenog kazališta na europskim pozornicama, str. 231-240
269. Nikola Vončina: Hrvatska radio-drama u međunarodnom kontekstu, str. 241-245
270. Branko Hećimović: Repertoarna kretanja u hrvatskim kazalištima, str. 246-254

PRILOZI

271. Nikola Batušić: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1998., str. 255-258
272. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1998., str. 259-264
273. B. H.: Napomena, str. 265-266
274. B. H.: Kazalo imena, str. 267-282

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1999. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE I HRVATSKA KNJIŽEVNOST

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2000., 310.

275. Branko Hećimović: Nadovezujući se na Gavelline teze, str. 7-13
276. Dunja Fališevac: Prva hrvatska povijesna drama *Osmanščica* i Gundulićev *Osman*, str. 14-31
277. Stanislav Marijanović: Igrokazi Stjepana Marjanovića Brođanina, str. 32-44
278. Vinko Brešić: Kralj Zvonimir u hrvatskoj dramskoj književnosti, str. 45-49
279. Nikola Batušić: Galovićeve *Tamara* i Wildeova *Saloma*, str. 50-54
280. Nedjeljko Fabrio: Josip Bersa. Libretistički prvak Hrvatske moderne, str. 55-66
281. Branka Brlenić-Vujić: Krležina dekorativna secesijska stilizacija u drami, stihu i prozi, str. 67-75
282. Ivan Lozica: Vinski štatuti kao stolno kazalište (Šenoa, Gjalski, Matoš, Krleža), str. 76-93
283. Branimir Donat: Tomislav Prpić i njegove ekspresionističke drame, str. 94-97
284. Antonija Bogner-Šaban: Pisac i kritičar Vladimir Lunaček, str. 98-113
285. Lada Čele Feldman: O dvjema ženskim pričama o glumačkom životu, str. 114-121
286. Adriana Car-Mihec: Što je hrvatska postmoderna drama u hrvatskoj književnosti, str. 122-130
287. Sibila Petlevski: Književnoteorijski izazov libreta, str. 136-141
288. Tihomir Živić: Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek (1907. – 1941.), str. 142-169
289. Marijan Bobinac: Brešanova poetika i dramska praksa, str. 170-180
290. Katja Bakija: Dramsko stvaralaštvo Luka Paljetka, str. 181-185
291. Darko Gašparović: Dramatizacija kao pisanje kazališta, str. 186-197
292. Sanja Nikčević: Hrvatsko kazalište u ratu, str. 198-216
293. Borislav Pavlovski: Od romana *Sjaj epohe* do drame *Dobro došli u plavi pakao*, str. 217-225
294. Marin Blažević: Zastupa li se književnost u kazalištu Branka Brezovca i Bobe Jelčića?, str. 226-238
295. Grozdana Cvitan: Dramsko u književnim djelima Lydije Scheuermann Hodak, str. 239-245

296. Ana Lederer: Hrvatska drama i kazalište u devedesetim godinama, str. 246-252
297. Helena Peričić: Hrvatska književnost na repertoaru zadarskoga Kazališta lutaka u devedesetim godinama, str. 253-260

PRILOZI

298. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1999., str. 261-264
299. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1999., str. 265-272
300. B. H.: Napomena, str. 273-274
301. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 275-292
302. Ana Lederer: Deset godina znanstvenih savjetovanja 1990. – 1999., Bibliografija zbornika *Krležini dani u Osijeku*, str. 293-307

Ana Lederer

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2000. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE – INVENTURA MILENIJA, Prvi dio

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2001., 340.

303. Fadil Hadžić: Križni put komedije, str. 7-12
304. Antun Pavešković: Dramski žanrovi i žanrovski problemi drama Mavra Vetranovića, str. 13-33
305. Mira Muhoberac: Pastoralni kompleks u staroj hrvatskoj književnosti, str. 34-41
306. Zlata Šundalić: Pastoralni kompleks Gleđevićeva *Porodenja Gospodinova*, str. 42-58
307. Dunja Fališevac: Na koji su jezik dubrovčani prevodili Molièrea ili kako su Alceste i Philinte postali Džono i Frano, str. 59-79
308. Milovan Tatarin: Plač Gospin i muka Isukrstova u slavonskoj nabožnoj knjizi 18. stoljeća, str. 80-101
309. Nikola Batušić: Kajkavska komedija *Mislibolesnik iliti Hipohondrijakuš*, str. 102-117
310. Vjera Katalinić: Četiri *Zrinska*, str. 118-124
311. Marijan Bobinac: Hrvatski pučki komad – stoljeća i pol jedne dramske vrste, str. 125-134
312. Stanislav Tuksar: Popularno glazbeno kazalište od Ivana pl. Zajca do Alfija Kabilja: 140 godina musicala u Hrvatskoj?, str. 135-140

313. Stanislav Marijanović: Drama i kazalište u prvoj *Hrvatskoj enciklopediji*, str. 141-150
314. Ivan Lozica: Biranje kralja, str. 151-160
315. Nedjeljko Fabrio: Novi prilozi za studij hrvatskoga libretizma kao budućega poglavlja kroatistike, str. 161-163
316. Sibila Petlevski: Dvije Krležine godine: dramaturgija utopije i dramaturgija vizije, str. 164-173
317. Darko Gašparović: Erotika u dramatici hrvatske moderne, str. 174-180
318. Bogdan Mesinger: Težnja za integralnim u utopističkom vizioniranju moderne, str. 181-189
319. Branka Brlenić-Vujić: Književno-dramski gesamt-kunstwerk Iljka Gorenčevića, str. 190-197
320. Antonija Bogner-Šaban: Pabirci o kazališnoj poetici Ive Raića, str. 198-205
321. Ana Lederer: Redateljski ekspresionizam Tita Strozzića, str. 206-224
322. Branko Hećimović: Prinosi za portret Vike Podgorske, str. 225-252
323. Branimir Donat: Teatralni roman Ka Mesarića, str. 253-260
324. Boris Senker: Rubinov časopis "Gluma", str. 261-266
325. Helena Perčić: Uvod u Paljetkovo dramsko stvaralaštvo za odrasle, str. 267-276
326. Branimir Bošnjak: Miroslav Krleža, pisac i mediji, str. 277-280
327. Katja Bakija: Preradbe Molièrea na Dubrovačkim ljetnim igrama, str. 281-288
328. Adriana Car-Mihec: Hrvatska dramska prikazanja kraja 20. stoljeća, str. 289-301
329. Anatolij Kudrjavcev: Odnos kritike prema današnjem kazalištu, str. 302-308

PRILOZI

330. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2000., str. 309-312
331. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2000., str. 313-318
332. B. H.: Napomena, str. 319-320
333. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 321-337

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2001. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I
KAZALIŠTE – INVENTURA MILENIJA, Drugi dio

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2002., 362.

334. Luko Paljetak: Moje dasiranje na valovima teatra, str. 7-10
335. Zoran Kravar: Sukobi u Krležinu *Michelangelu*, str. 11-15
336. Radovan Ivšić: Krleža izdaleka, str. 16-18
337. Zlata Šundalić: Kako čitati Mecićev *Zrak sucvani od Dusse aliti Puut od Prisuetoga i Prislavnoga Krixa* iz 1726. godine, str. 19-38
338. Ennio Stipčević: Uz prvo poglavlje hrvatske libretistike, str. 39-44
339. Marijan Bobinac: Bečka lakrdija u hrvatskom kazalištu između Demetra, Freudenreicha i Šeone, str. 45-59
340. Antonija Bogner-Šaban: Lik baruna Trenka u književnom i glazbenom okruženju, str. 60-81
341. Adriana Car Mihec: Kratki komadi Marije Jurić Zagorke, str. 82-92
342. Svjetlan Lacko Vidulić: Inventura dramskog stvaralaštva Camille Lucerne, str. 93-105
343. Stanislav Marijanović: Nepoznata drama Branka Vodnika – *Sfinga*, str. 106-121
344. Nikola Batušić: Josip Bach i moderna, str. 122-134
345. Branko Hećimović: Fragmenti o postojanju i djelovanju Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca, str. 135-156
346. Sibila Petlevski: Gavella u svjetlu recentnih teorija glume, str. 157-166
347. Ana Lederer: Strozijev udžbenik za glumu, str. 167-178
348. Vlatko Perković: Kazališni teoretičar i praktičar Kalman Mesarić, str. 179-191
349. Ivo Svetina: Hrvatsko kazalište u djelu Dušana Moravca, str. 192-198
350. Sandro Damiani: Talijansko kazalište u Rijeci, 1945.-1954., str. 199- 202
351. Branka Brlečić-Vujić: Intermedijalnost Matkovićeve *Vašara snova*, str. 203-209
352. Darko Gašparović: O kazališnoj poetici Radovana Ivšića, str. 210-223
353. Nedjeljko Fabio: Gotovac i Tijardović ili dva skandala glazbenoga kazališta u hrvatskom socrealizmu, str. 224-234
354. Borislav Pavlovski: Krleža na makedonskim pozornicama, str. 235-260

355. Jadwiga Sobczak: Poljska avangardna drama u hrvatskom kazalištu. Slavomir Mrožek, 1960.-1989., str. 261-274
356. Jolanta Dziuba: Hrvatska psihodrama – o dramskom pismu generacije prologovaca, str. 275-282
357. Ivan Lozica: Ivan Slamnig i Marina kruna, str. 283-288
358. Alfi Kabiljo: Hrvatski musical i rock opere, str. 289-294
359. Marin Blažević: Skica za raspravu o (re)produkciji i de(kon)strukciji *demokrate* u hrvatskom glumištu devedesetih ili kako (u)biti vladar(a)?, str. 295-312
360. Sanja Nikčević: Nova drama koja udara u lice, str. 313-330

PRILOZI

361. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2001., str. 331-333
362. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2001., str. 334-340
363. B. H.: Napomena, str. 341-342
364. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 343-360

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2002. ŽANROVI U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I STRUKE U HRVATSKOM KAZALIŠTU

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2003., 348.

365. Pero Budak: Riječ dvije o mojem dramatičarskom radu, str. 7-13
366. Dubravko Jelčić: Što je kazalištu politika i što je politici kazalište, 14-17
367. Zlata Šundalić: Životinja i hrvatska renesansa pastoralno-idilična drama, str. 18-49
368. Dunja Fališevac: Johanna Rapacka i hrvatska pastoralna, str. 50-59
369. Miljenko Foretić: Žanrovska raznolikost dramskog i kazališnog djela Petra Kanavelića, str. 60-67
370. Ennio Stipčević: Tomiković, Metastasio: uz početke hrvatske libretistike, str. 68-74
371. Stanislav Tuksar: Operna libreta tiskana između 1760-ih i 1860-ih, sačuvana u Znanstvenoj knjižnici u Dubrovniku, str. 75-88
372. Marijan Bobinac: Theodor Körner i hrvatska junačka igra, str. 89-100
373. Stanislav Marijanović: Kazališna cenzura, zabrane i progoni, str. 101-105

374. Milka Car: Odras njemačkog repertoara zagrebačkog kazališta na žanrove hrvatske dramatike početkom 20. stoljeća, str. 106-116
375. Reinhard Lauer: Kolumbo kod Krleže i Fabrija, str. 117-122
376. Taras Kermauner: Dramska književnost Zofke Kveder, str. 123-131
377. Nikola Batušić: Ratni dnevnik Branka Gavelle, str. 132-157
378. Marin Blažević: Gavellin (teorijski) glumac – redatelj – gledatelj na *putu k novom teatru*, 158-168
379. Nedjeljko Fabio: Vizija *More* kao hrvatski umjetnički odgovor na politiku Danuncijade, str. 169-175
380. Antonija Bogner-Šaban: Milan Marjanović – dramatičar, str. 176-192
381. Branimir Donat: Habeduš Katedralis u kazalištu, str. 193-198
382. Branko Hećimović: Oprimjerenje redateljske poetike Bojana Stupice u Zagrebu, str. 199-210
383. Tomislav Sabljak: Filmski scenarij kao izdanak drame i narativne proze, str. 211-214
384. Danijela Bačić-Karković: Vizija i stvarnost u dramskom djelu Jure Kaštelana, str. 215-224
385. Branka Brlenić-Vujić: Kaštelanov poetski teatar – *Pijesak i pjena*, str. 225-232
386. Danijela Bačić-Karković: Dramski rukopis Vesne Parun, str. 233-246
387. Lada Čale Feldman: Žena i žanr: o Senkeru i Mujičiću, i opet bez trećega, str. 247-257
388. Helena Sablić Tomić: Monodrama kao multimedijски scenski realizirani tekst, str. 258-266
389. Sanja Nikčević: Kako zaobići dramskog pisca ili subverzivnost hrvatskog kazališta devedesetih prema suvremenom hrvatskom dramskom piscu kao struci, str. 267-282
390. Divna Mrdeža Antonina: Iskorak ka folklornom teatru u dramskim tekstovima nekih pisaca s konca 16. stoljeća, str. 283-291
391. Ivan Lozica: Istraživanje tradicijskih maski u Hrvatskoj, str. 292-300
392. Ana Lederer: Hrvatska scenografija u hrvatskoj teatrologiji, str. 301-310

PRILOZI

393. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2002., str. 311-313
394. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2002., str. 314-324
395. Reinhard Lauer: Govor o Krleži, str. 325-326
396. B. H.: Napomena, str. 327
397. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 329-345

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2003. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I
KAZALIŠTE U SVJETLU ESTETSKIH
I POVIJESNIH MJERILA

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 2004., 414.

398. Dubravko Jelačić Bužimski: Samilost, pravda i portret, str. 7-12
399. Ivan Lozica: Marulićev spjev *Poklad i korizma*, str. 13-18
400. Zlata Šundalić: Biljni svijet u hrvatskoj renesansnoj pastoralno-idiličnoj drami, str. 19-44
401. Milovan Tatarin: Galateja i Heroja – tužne žene Palmotićevih melodrama, str. 45-63
402. Dunja Fališevac: Milan Rešetar – proučavatelj dubrovačke drame i kazališta, str. 64-82
403. Dubravko Jelčić: O drami Josipa Jelačića *Rodrigo i Elvira* iz povijesne i suvremene perspektive (Nacrt za raspravu), str. 83-87
404. Martina Petranović: Izvori predstavljanja u južnom dijelu Hrvatske do 1840., str. 88-122
405. Lucija Ljubić: O izvorima izvođenja predstava u sjevernom dijelu Hrvatske do 1840., str. 123-156
406. Stanislav Marijanović: Drame ilirizma u rukopisu (Josip Neustädter: *Neobično nespোরазumljenje*), str. 157-169
407. Nikola Batušić: Kazalište i grad (prilog slici zagrebačkoga kazališta na Markovu trgu), str. 170-179
408. Dalibor Paulik: Libreto u hrvatskoj operi devetnaestog stoljeća u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila, str. 180-193
409. Ennio Stipčević: Giuseppe Sabalich i njegova *Cronistoria aneddotica del Nobile Teatro di Zara (1771-1881)*, str. 194-198
410. Antonija Bogner-Šaban: Ivo Raić – glumac praškog Národnog divadla, str. 199-212
411. Branko Hećimović: Josip Bach *Moje kazališne uspomene* (Bach i Krleža), str. 213-224
412. Branka Brlenić-Vujić: Poetološko načelo estetske stilizacije kasne moderne (Wedekind, Gorenčević, Krleža), str. 225-234
413. Nedjeljko Fabio: Tragoedia adriaca – O skoroj stotoj obljetnici D'Annunzijeve drame *La Nave* (Lađa), str. 235-247
414. Jasna Melvinger: Francuski jezik u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi*, str. 248-260
415. Velimir Visković: Umjetni svjetovi u Krležinoj *Ledi*, str. 261-266
416. Tomislav Sabljak: K. u. K. afera. Krleža protiv Kolara, str. 267-270
417. Milorad Nikčević: Krleža na crnogorskoj kazališnoj sceni (1929.-1941.), str. 271-280

418. Branimir Donat: Boro Pavlović avant la scene *Pas Fidelio* – Poetska opereta, str. 281-287
419. Ana Lederer: Hrvatska scenografija pedesetih – nova likovnost, str. 288-296
420. Danijela Bačić-Karković: Egzistencijalistička filozofija u hrvatskoj dramskoj i radio-dramskoj književnosti, str. 297-311
421. Renate Hansen-Kokoruš: *Politeia ili Inšpektorove spletke* – farsa u dijalogu s teatrom apsurda: Mrožek, Genet, Fo, str. 312-320
422. Slavko Šestak: Radost igranja, str. 321-339
423. Sanja Nikčević: Ivan Kušan *Čaruga* ili ozbiljno poigravanje, str. 340-357
424. Branimir Bošnjak: *Bljesak zlatnog zuba* i *Anđeli Babilona* Mate Matišića – modeli uspjele groteske, str. 358-362
425. Adriana Car-Mihec: Radiodramski opus Asje Srnec-Todorović, str. 363-380

PRILOZI

426. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2003., str. 381-383
427. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2003., str. 384-392
428. Branimir Donat: Pred Krležinim spomenikom, str. 393-394
429. B. H.: Napomena, str. 395-396
430. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 397-412

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2004. ZAVIČAJNO I EUROPSKO 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 2005., 378.

431. Čedo Prica: Kronika. Suglasja i sporenja u dramskom prostoru, str. 7-15
432. Martina Petranović: Vražja posla na europskoj srednjovjekovnoj pozornici, str. 16-42
433. Lucija Ljubić: Došljaci u hrvatskoj renesansnoj drami, str. 43-60
434. Divna Mrdeža Antonina: Strani stereotipi i domaća stvarnost u Putičinu i Bruerevićevu scenskom stvaralaštvu, str. 61-75
435. Tihomir Živić: Osijek kao njemački kazališni grad: listovnica o njemačkom kazalištu i prilikama u Slobodnome kraljevskom gradu Osijeku (1776. – 1907.), str. 76-88
436. Branko Hećimović: Hrvatsko-bugarski kazališni dodiri i veze, str. 89-107
437. Marica Grigić: *Prva drama bez naslova* Josipa Kosora i Dostojevski, str. 108-120

438. Nedjeljko Fabrio: Prvo predskazanje Kamovljeva *Programa za literaturu* (Dragomir i Vladimir Polić, Dragan Vlahović i Robert Koprinski: *Otello*), str. 121-139
439. Nikola Batušić: Rudolf Kolarić Kišur – hrvatski Strindberg?, str. 140-149
440. Dunja Detoni Dujmić: Europske usporednice u Galovićevim kazališnim kritikama i dramama, str. 150-157
441. Antonija Bogner-Šaban: Hrvatsko kazališno društvo – povijesni i umjetnički temelj profesionalnog kazališta u Splitu, str. 158-188
442. Ante Stamać: Krleža i Ujević, suputnici i antipodi, str. 189-194
443. Jasna Melvinger: Krležina *Leda* u odnosu na Corneilleovu komediju *Melita ili lažna pisma*, str. 195-199
444. Vinko Brešić: Europsko i zavičajno u igrokazima Ivana Starića, str. 200-205
445. Svetlana Baytchinska: Gavellina režija Shakespeareove *Zimske priče* u Sofiji, str. 206-210
446. Branimir Donat: Geno R. Senečić gledao je svijet svojih književnih djela s margine i svjesno odabranog prikrajka, str. 211-216
447. Tomislav Sabljak: Neki aspekti novinske kazališne kritika u razdoblju 1941.-1945., str. 217-220
448. Branka Brlečić-Vujić: Dramsko-poetski prostori Nikole Šopa – Drijada, str. 221-227
449. Dalibor Paulik: Hrvatska opera i libreto 20. stoljeća između zavičajnog i europskog, str. 228-240
450. Ivan Lozica: Lokalno, regionalno, nacionalno i globalno u folklornome kazalištu, str. 241-245
451. Ana Prolić: Ivšićev prilog teoriji kazališnog nadrealizma, str. 246-258
452. Vlatko Perković: Motiv Antigone i njegovi povijesni ishodi u europskoj i hrvatskoj dramatici, str. 259-277
453. Petar Selem: Zavičajno i univerzalno u hrvatskoj operi druge polovine 20. stoljeća – neki primjeri, str. 278-281
454. Silvio Ferrari: Argumenti za referat na skupu *Krležini dani*, str. 282-285
455. Igor Mrduljaš: Teatar u gostima 1974. – 2004. Dobro kazalište na lošim cestama, str. 286-289
456. Ján Jankovič: Slovački prijevodi hrvatskih drama, str. 290-296
457. Ana Lederer: Između zavičaja i Europe: Gastarbajteri u suvremenoj hrvatskoj drami, str. 297-306
458. Sanja Nikčević: Dvije antipodne slike Amerike u Zagrebu u sezoni 2003./2004., str. 307-317
459. Georgij Paro: Peri Thanatu, str. 318-321
460. Adriana Car-Mihec: Radionapetiva iliti krimić (1998. – 2000.), str. 322-338

PRILOZI

461. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2004., str. 339-341
462. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2004., str. 342-350
463. Nedjeljko Fabio: Uz polaganje vijenca na spomenik Miroslavu Krleži u povodu XV. Krležinih dana u Osijeku, str. 351-352
464. Nikola Batušić: U spomen na akademika Ivu Frangeša, str. 353-354
465. B. H.: Napomena, str. 355-356
466. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 357-374
467. Summary, str. 375

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2005. TIJELO, RIJEČ I PROSTOR 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 2006., 413.

468. Feđa Šehović: Komediograf u provinciji ili A moja plaća Don Juane, reče Zganarel, str. 7-19
469. Zlata Šundalić: Žensko tijelo u dubrovačkim preradbama Molièreovih komedija, str. 20-42
470. Divna Mrdeža Antonina: Nacionalni prostor u hrvatskim dramskim tekstovima od XVI. do XVIII. stoljeća, str. 43-67
471. Jasna Melvinger: Srijemski prostor u povijesnim dramama Ilije Okrugića; I. Okrugić, Dojčin Petar, Varadinski ban, str. 68-91
472. Tihomir Živić: Velikani njemačke pozornice u Gradu na Dravi; Gostovanje Adele Sandrock u osječkom Njemačkom kazalištu, str. 92-99
473. Željko Uvanović: Hrvatska recepcija *Kola* Arthura Schnitzlera u kontekstu međunarodne recepcije, str. 100-122
474. Antonija Bogner-Šaban: Milan Begović *Gospođa sreća ili Ranjeno Pierot-ovo srce*, str. 123-133
475. Stanislav Marijanović: Scenske prigodnice za Strossmayerove obljetnice, str. 134-141
476. Marica Grigić: O još jednoj nepoznatoj drami Josipa Kosora, str. 142-153
477. Sibila Petlevski: Mesnate mimoze: rasap tijela, primjer iz hrvatskoga dramskog ekspresionizma, str. 154-165

478. Ivan Lozica: Karneval: prostor, tijelo, riječ, str. 166-172
479. Velimir Visković: Geneza *Vučjaka*, str. 173-177
480. Nikola Batušić: Zemljopisni i dramski prostor Kamila Gregora, str. 178-185
481. Anica Bilić: Slavoničnost dramskih djela Joze Ivakića s prostornoga, egzistencijalnoga, i dijalektalnoga i književnopovijesnog aspekta, str. 186-200
482. Vlatko Perković: Po tragu Matkovićeve uzvika: *Kazališne su daske katedra, s koje se mora govoriti dramski i samo dramski*. Uz dramu *Za pravdu* Jelene Lobode Zrinski, str. 201-205
483. Branimir Donat: Povijesni korijeni Šopove *Bosanske trilogije*. Na primjeru dramskog teksta *I Bosna šaptom pade*, str. 206-216
484. Branka Brlečić-Vujić: Riječ, tijelo i prostor u Šopovoj *Bosanskoj trilogiji*, str. 217-226
485. Dunja Detoni-Dujmić: Od žene teške sjene do žene bombe ili o prostoru dramske igre, str. 227-237
486. Lucija Ljubić: Ženski povijesni likovi u hrvatskoj drami druge polovice 20. stoljeća, str. 238-250
487. Ana Prolić: Performativnost jezika u Ivšićevom *Sunčanom gradu*, str. 251-261
488. Dalibor Paulik: Tipologija glas-uloga u hrvatskom glazbenom kazalištu kao znak pripadnosti zapadnoeuropskoj kulturnoj tradiciji, str. 262-275
489. Branko Hećimović: Nove konotacije u režijama Bogdana Jerkovića, str. 276-283
490. Miro Međimorec: Drugo hrvatsko kazalište, str. 284-288
491. Martina Petranović: Odjeća čini čovjeka ili o dramaturgiji kazališnog kostima, str. 289-300
492. Renate Hansen-Kokoruš: Metamorfoze likova i teatarski metatekst u Gavranovim dramama, str. 301-308
493. Helena Peričić: Riječ – majeutika – metaliterarnost u dramama Mire Gavrana, str. 309-317
494. Jelena Lužina: Recepcija suvremene hrvatske drame u makedonskom kazalištu, str. 318-333
495. Borislav Pavlovski: Medvešekove režije u ZEKAEMU; *Hamper*, *Č. P. G. A.* i *Brat magarac*, str. 334-341
496. Sanja Nikčević: Rat u Hrvatskoj u angloameričkim dramama; Zloupotreba stereotipa, teme i emotivnog naboja, str. 342-358
497. Adriana Car-Mihec: Struktura prostora u ranim radovima Tanje Radović, str. 359-368
498. Josip Jerković: Promicanje hrvatske scensko-glazbene forme u udžbenicima i priručnicima, str. 369-382

PRILOZI

- 499. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2005., str. 383-385
- 500. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2005., str. 386-393
- 501. B. H.: Napomena, str. 394
- 502. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 395-408
- 503. Summary, str. 409-410

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2006. VRIJEME I PROSTOR U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI 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 2007., 368.

- 504. Nedjeljko Fabrio: Fusnote uz moju dramatiku, str. 7-13
- 505. Mira Muhoberac: Dramski i kazališni prostor Držićevih drama, str. 14-29
- 506. Zlata Šundalić: Kategorija prostora u Držićevoj *Hekubi*, str. 30-44
- 507. Ljerka Perči: Kazalište u Valpovu od 1809. – 1823. godine, str. 45-58
- 508. Divna Mrdeža Antonina: Identitet i problematika pseudopovijesnoga i povijesnog vremena u hrvatskoj povijesnoj drami 19. stoljeća, str. 59-77
- 509. Jasna Melvinger: Slavonija druge polovice 19. stoljeća u *Hunjkavoj komediji* Ilije Okrugića Srijemca, str. 78-84
- 510. Antonija Bogner-Šaban: Ivo Raić u Njemačkoj, str. 85-98
- 511. Anica Bilić: Prostor i vrijeme u pučkim igrokazima Mladena Barbarića, str. 99-108
- 512. Dalibor Paulik: Kategorije prostora i vremena u hrvatskom glazbenom kazalištu, str. 109-126
- 513. Branko Hećimović: Hinko Nučić u Sloveniji i Hrvatskoj, str. 127-139
- 514. Lucija Ljubić: Jedno glumačko vrijeme i dva kazališna prostora Anke Kernic, str. 140-153
- 515. Marica Grigić: *Kristuš na cesti* Tomislava Prpića, str. 154-163
- 516. Nikola Batušić: Dramsko vrijeme u *Gospodi Glembajevima*, str. 164-171
- 517. Mate Lončar: *Osječko predavanje* i *Izabrana djela* u svjetlu prepiske s Krležom, str. 172-186
- 518. Martina Petranović: Vrijeme afirmacije umjetničke struke – kostimografkinja Inga Kostinčer, str. 187-202

519. Darko Gašparović: Kronotopi cirkusa u Krleže, Horvátha i Marinkovića, str. 203-213
520. Miro Međimorec: Estetika otvorenih scenskih prostora na primjeru Dubrovačkih ljetnih igara, str. 214-220
521. Georgij Paro: Prema svome (ambijentalnom) kazalištu ili *fin de partie*, str. 221-227
522. Helena Peričić: Vrijeme i prostor u antičkoj dramskoj duologiji T. P. Marovića, str. 228-237
523. Vlatko Perković: Djelo koje je preskočilo prepone vremena i prostora svog nastanka *Sunčanje u tamnom krajoliku grada Čede Price*, str. 238-243
524. Branka Brlenić-Vujić: Gavranova drama *Stranac u Beču (Ruđer Bošković i Marija Terezija)*, str. 244-250
525. Ivan Lozica: Karneval kao vremenski rezervat poganstva i predstavljanja, str. 251-256
526. Željko Uvanović: Vrijeme i prostor u filmskim ekranizacijama hrvatskih drama, str. 257-274
527. Sibila Petlevski: Prostori sjećanja u izvedbi, str. 275-286
528. Sanja Nikčević: Literarni kabaret Borisa Senkera, str. 287-310
529. Suzana Marjanić: Distopije hrvatskoga performansa od devedesetih ili: o performansima i postperformansima protiv globalne režije, str. 311-332

PRILOZI

530. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2006., str. 333-334
531. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2006., str. 335-343
532. Mate Lončar: Riječ trajnija od mjedi. Govor pred Krležinim spomenikom u Osijeku, 6. prosinca 2006., str. 344-346
533. B. H.: Napomena, str. 347-348
534. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 349-363
535. Summary, str. 365-366

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2007. 100. GODINA HRVATSKOGA
NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU / POVIJEST, TEORIJA I PRAKSA –
HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2008., 516.

536. Povijesni podsjetnik na 100. godina djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku – Izbor Antonija Bogner-Šaban, str. 7-18
- 536a. Dragan Mucić: Likovi, scena, kreacije, Prilozi za povijest HNK u Osijeku, Osijek 1968., str. 9-11
 - 536b. Dragan Mucić: 95 rođendan HNK. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek 2002., str. 11
 - 536c. Ivan Flod: Osječko kazalište od 1907. do 1941. Kazališna misao u Osijeku. Spomen knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957. Osijek 1957., str. 11-13
 - 536d. Antonija Bogner-Šaban: Osječko razdoblje Mirka Polića. Novi sadržaji starih tema. Zagreb 2007., 13-14
 - 536e. Antun Petrušić: Opera. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. 100 godina. Osijek 2007., str. 14-15
 - 536f. Ljubomir Stanojević: Balet. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 100 godina. Osijek 2007., str. 15-16
 - 536g. Antun Petrušić: Annale komorne opere i baleta. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. 100 godina. Osijek 2007., str. 16-17
 - 536h. Zvonimir Ivković: Obnovili smo Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1986., str. 17
 - 536i Ljubomir Stanojević: Ratni repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991. – 1994. Osijek 1995., str. 18
537. Stjepan Sršan: Arhivsko gradivo o osječkom kazalištu, str. 19-29
538. Vlado Obad: Njemačke putujuće družine na pozornici osječkoga kazališta, str. 30-44
539. Marica Grigić: Antički pisci na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u prvim desetljećima 20. stoljeća, str. 45-53
540. Branka Brlenić-Vujić: Feljtoni o kazališnome životu u Osijeku na stranicama novina "Die Draue" (1917. – 1920.), str. 54-63
541. Tihomir Živić: Otto Kraus i *Thalia essekiana*, str. 63-89
542. Ivan Trojan: Političko-kulturne okolnosti pri uprizorenju drama Milana Ogrizovića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku u prvoj polovici 20. stoljeća, str. 90-108

543. Anica Bilić: Dramska djela Joze Ivakića na osječkoj pozornici, str. 109-120
544. Antun Petrušić: Djela hrvatskih skladatelja u 100-godišnjoj povijesti Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, str. 121-141
545. Dalibor Paulik: Bitne repertoarne karakteristike žanrova glazbenog kazališta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, str. 142-158
546. Stanislav Marijanović: Maestro Lav Mirski, str. 159-163
547. Antonija Bogner-Šaban: Kazališni čovjek Branko Mešeg, str. 164-196
548. Zvonimir Ivković: Sjećanje na dane u osječkom kazalištu; O tri intendantska mandata, str. 197-210
549. Borislav Pavlovski: *HI-FI* Gorana Stefanovskog na pozornici / u programu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, str. 211-222
550. Lucija Ljubić: Drame Davora Špišića na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, str. 223-230
551. Vlatko Perković: Učešće predstava Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u oblikovanju osobina Festivala hrvatske drame i autorskog kazališta na Marulićevim danima u Splitu, str. 231-250

POVIJEST, TEORIJA I PRAKSA – HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE

552. Miro Gavran: Dramatičar se rađa u kazalištu, str. 251-255
553. Krešimir Šimić: Još jednom o Vetranovićevu *Orfeu*, str. 256-271
554. Ivan Lozica: Stare Indije i Dugi Nos, str. 272-286
555. Zlata Šundalić: Smijeh hrvatskih *smješnica*, str. 287-310
556. Vinko Brešić: Dramski prilozi u hrvatskim književnim časopisima 19. stoljeća, str. 311-323
557. Željko Uvanović: Strah od višestruke nelagode. Krleža kao adaptator *Cvrčka pod vodopadom (te Finala)* i Mario Fanelli kao redatelj filma *Put u raj*, str. 324-341
558. Branimir Donat: Nepoznati scenarij jednoga zenitističkog scenarija; Prilog. Josip Seidl, *Glave u vrećama*, str. 342-359
559. Mira Muhoberac: Što se krije u nepoznatom dijelu ostavštine Koste Spaića, str. 360-373
560. Mani Gotovac: Vojnović – Fabrio, str. 374-382
561. Branko Hećimović: *Kralj je pospan* i *Magnifikat* Nedjeljka Fabrija, str. 383-389
562. Darko Gašparović: Priča i drama o *Petom evanđelju* Slobodana Šnajdera, str. 390-403

563. Matko Botić: Postdramsko čitanje *Petog evanđelja* Slobodana Šnajdera – scenska realizacija (post)dramskog ishodišta na primjeru redateljske postavke Branka Brezovca, str. 404-408
564. Kristina Peternai: Funkcije tijela i govora u dramama Dubravka Jelačića Bužimskog, str. 409-418
565. Alica Kulihová: *Povratak Filipa Latinovicza* u slovačkim prijevodima, str. 419-431
566. Gradimir Gojer: Realizacija hrvatskih dramskih tekstova na kazališnim scenama Bosne i Hercegovine (iskustva iz prakse, režije i adaptacije), str. 432-435
567. Sanja Nikčević: Rat u Hrvatskoj u angloameričkim dramama. Drugi dio: Razumijevanje i točna ilustracija, str. 436-450
568. Suzana Marjanić: Deset godina MMC-a Palach: povijest, praksa i teorija riječke performerske i akcionističke scene, str. 451-474

PRILOZI

569. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2007., str. 475-477
570. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2007., str. 478-484
571. Viktor Žmegač: Pozdravni govor pred Krležinim spomenikom: Dragi Krleža, str. 485-486
572. B. H.: Napomena, str. 487-488
573. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 489-511
574. Summary, str. 513-514

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2008. TEKST, PODTEKST I INTERTEKST 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 2009., 294.

575. Slobodan Šnajder: Što znači biti – kontroverzan autor?, str. 7-11
576. Krešimir Šimić: Intertekstualnost Vetranovićeva *Poroda Jezusova*, str. 12-24
577. Janja Prodan: Premijerna izvedba *Dunda Maroja* u pečuškom Narodnom kazalištu 1979., str. 25-30
578. Đuro Franković: Lik Nikole Šubića Zrinjskog u pučkom pjesništvu, str. 31-42
579. Anica Bilić: Intertekstualnost u povijesnoj tragediji *Petronij Ante Benešića*, str. 43-54

580. Ivan Trojan: *Smrt Smail-age Čengića* Milana Ogrizovića. Dramatizacija ili drama?, str. 55-61
581. Antonija Bogner-Šaban: Broadway zamijenjen Istrom, str. 62-70
582. Renate Hansen-Kokoruš: Krležini *Glembajevi* i Donadini, str. 71-77
583. Ivice Matičević: Intertekstualna igra s biblijskim predloškom: *Čovjek ne će da umre* Kalmána Mesarića, str. 78-86
584. Ivan Lozica: Tekst kao palimpsest: verbalna sastavnica običaja, str. 87-93
585. Danijela Bačić-Karković: Nadopisivanje teme otac – sin, str. 94-102
586. Helena Perić i Grgo Mišković: Intertekstualnost u hrvatskoj drami druge polovice 20. st. Tipologija, str. 103-115
587. Vlatko Perković: Jezik i mit kao intertekstualne poveznice semantičkih svojstava Matkovićeva ciklusa *Igra oko smrti* i njegovih drama *Prometej* i *Heraklo*, str. 116-119
588. Kristina Peternai Andrić: Neki aspekti intertekstualnosti u *Juliji* Ivice Ivanca, str. 120-129
589. Ana Prolić: Intertekstualnost u neobjavljenoj drami Radovana Ivšića *À tout rompre*, str. 130-140
590. Matko Botić: Kazališna intertekstualnost *Kola oko Shakespearea* u Teatru ITD 1971., str. 141-153
591. Željko Uvanović: Drama opredjeljivanja između ljevice i desnice o domobranima, Drugom svjetskom ratu i poraću u filmovima *U gori raste zelen bor* (1971.) i *Četverored* (1999.), str. 154-166
592. Gradimir Gojer: Hrvatska dramatika konca 20. stoljeća – bosanskohercegovačka kazališna iskustva, str. 167-170
593. Branka Brlečić-Vujić: Paljetkova igra intertekstualnošću u radiodrami *U magli*, str. 171-178
594. Darko Gašparović: Biblijski intertekst o Šnajderovoj dramaturgiji, str. 179-190
595. Sanja Nikčević: Linija hrvatske dramske intertekstualnosti: Tomislav Zajec ili traganje u tekstovima, str. 191-203
596. Suzana Marjanić: Akcijski mitoslov ili o intervencionističkim korekcijama: *Crveni, Zeleni i Crni Peristil*, str. 204-222
597. Ivice Boban: Kreativno radni procesi, postupci i oblici postdramskog kazališta u odnosu na tekst, podtekst i intertekst u mojim predstavama, str. 223-244
598. Mani Gotovac: Nesigurne priče, str. 245-251
599. Zvonimir Ivković: Gostovanje Hrvatskoga kazališta Pečuh u Osijeku u kontekstu tiskovnih fascinacija, str. 252-264

PRILOZI

600. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2008., str. 265-267
601. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2008., 268-276
602. Renate Hansen-Kokoruš: Govor uz polaganje vijenca na Krležin spomenik u Osijeku, str. 277
603. Branko Hećimović: Napomena, str. 278-280
604. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 281-290
605. Summary, str. 291-292

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2009. HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE I DRUŠTVO

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 2010., 326.

606. Mate Matišić: Moje drame, str. 7-14
607. Zlata Šundalić: Svakodnevica u Benetovićevoj *Hvarkinji*, str. 15-28
608. Anica Bilić: Društvena funkcija *Sastanka vila na Velebitu, u Trnavi i Đakovu* (1888) Ilije Okrugića Srijemca, str. 29-45
609. Ivan Trojan: Libreto Stjepana Miletića i Mladena Tucića za operu *Leonida*, str. 46-54
610. Stanislav Marijanović: Demonstracijama – otjerani, str. 55-63
611. Lucija Ljubić: Redatelj Ivo Raić i glumice zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, str. 64-76
612. Martina Petranović: Kostim(ografija) i obrazovanje od Hrvatske dramske škole i Raića do danas, str. 77-84
613. Ivan Bošković: Tri drame o Antunu Gustavu Matošu, str. 85-96
614. Ivica Matičević: Od estetike do ideologije. Polemika Maraković – Rabadan u “Spremnosti”, 1943., str. 97-104
615. Ivan Lozica: Prevrat kao predstava: karneval kao suzbijanje sukoba, str. 105-115
616. Branka Brlenić-Vujić: Krležin barokni mimohod u slici društvene zbilje, str. 116-124
617. Goran Pavlić: Mogućnost političke subjektivacije u *Gospodi Glembajevima*, str. 125-132
618. Jolán Mann: Odjeci mađarske drame u Krležinoj dramaturgiji, str. 133-140

619. Vesna Kosec-Torjanac: Krleža na varaždinskoj pozornici kao proces individuacije, str. 141-148
620. Mani Gotovac: Dramski pisac traži pisca, str. 149-156
621. Vlatko Perković: Drama u procjepu društvene pragme. Slučaj poslijeratne hrvatske dramatike, str. 157-161
622. Helena Peričić i Grgo Mišković: Hrvatska drama s religijskim elementima u razdoblju komunizma. Književnost i društvo u drugoj polovici 20. stoljeća, str. 162-177
623. Željko Uvanović: Nešto je trulo u socijalističkom kolektivizmu, str. 178-189
624. Adriana Car Mihec – Iva Rosanda Žigo: Na tragu modernističkoga režijskog postupka – Anđelko Štimac i izvedbe Shakespearea na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, str. 190-202
625. Gradimir Gojer: Joško Juvančić – Tradicija u suvremenosti i suvremenost tradicije, str. 203-205
626. Sibila Petlevski: Dramski diskurs i istina: Parrhesia u suvremenom hrvatskom kazalištu – primjer , str. 206-217
627. Ivica Boban: Interakcija društva i kazališta u procesu kazališnog rada, str. 218-222
628. Antonija Bogner-Šaban: Naknadno o *Vježbanju života* ljeta gospodnjeg 1990., str. 223-227
629. Marijan Varjačić: Novo kajkavsko kazalište. Kazalište i jezik, str. 228-244
630. Zoltán A. Medve: Tematizirati izazove zbilje – „zbiljatizirati“ izazove teme, str. 245-250
631. Sanja Nikčević: Amir Bukvić *Aristotel u Bagdadu* – dramska kopča susreta kultura, str. 251-267
632. Suzana Marjanić: Performans, akcija i *ono* političko, str. 268-281
633. Kristina Peternai Andrić: Erotski diskurz u službi kazališnog marketinga, str. 282-296

PRILOZI

634. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2009., str. 297-299
635. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2009., str. 300-304
636. Velimir Visković: Govor pred Krležinim spomenikom, str. 305-306
637. B. H.: Napomena, str. 307-308
638. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 309-320
639. Summary, str. 321-323

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2010. NAŠI I STRANI POVJESNIČARI
HRVATSKE DRAME I KAZALIŠTA, TEATROLOZI I KRITIČARI
Prvi dio / U SPOMEN NIKOLI BATUŠIĆU

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 2011., 374.

640. Boris Senker: Književnost kao zavičaj, str. 7-17
641. Željko Uvanović: O razlici u književnopovijesnoj procjeni djela Marina Držića (i reskripcije Marka Foteza) *Dundo Maroje* kod Creizenacha, Cronije, Marchiori, Kindermanna i Birnbauma, str. 18-30
642. Zlata Šundalić: Hrvatska književna historiografija o *smješnicama*, str. 31-53
643. Lucija Ljubić: Istraživači povijesti isusovačkog kazališta u Hrvatskoj, str. 54-66
644. Sibila Petlevski: Zaboravljeno lice moderne: Viktor Tausk, str. 67-77
645. Antonija Bogner-Šaban: Kazališni kritičari o Raićevoj režiji *Hamleta*, str. 78-84
646. Marijan Varjačić: Gledatelj kao sustvaralac. Gavellin pojam *Mitspiel* (suigre) u svjetlu novije filozofije umjetnosti, str. 85-92
647. Sanja Majer-Bobetko: Hrvatska operna kritika između dvaju svjetskih ratova na primjeru Gotovčeva *Ere s onoga svijeta*, str. 93-106
648. Maja Đurinović: Hrvatska pera u apologiji plesnog teatra, str. 107-113
649. Alen Biskupović: 13 godina djelovanja Ernesta Dirnbacha – kazališnog kritičara “Hrvatskog lista” (1929. – 1941.), str. 114-133
650. Ivan Bošković: Kazališno-kritički profil Ćire Čičin-Šaina, str. 134-143
651. Jelena Lužina: Vitomir Ujčić – zaboravljeni kritičar iščezlog kazališta, str. 144-151
652. Vlatko Perković: Zašto kritike Ćire Čulića otkrivaju zaustavljeno kazališno vrijeme, str. 152-157
653. Darko Gašparović: Đuro Rošić – kritički kroničar riječkoga glumišta 1955 – 1980, str. 158-165
654. Dalibor Paulik: Hubert Pettan – muzikološka istraživanja stvaralaštva Ivana Zajca kao vrelo za nova teatrološka istraživanja u području glazbenog kazališta, str. 166-178
655. Petar Selem: Nenad Turkalj – operni kritičar, str. 179-182
656. Dubravka Brunčić: Analitičari drame i kazališta u osječkom časopisu “Slavonija danas”, str. 183-192
657. Katarina Žeravica: Kazališni život Osijeka zapisan u kritikama i djelovanju Pavla Blažeka, str. 193-204

658. Kristina Peternai Andrić: Dragan Mucić i povijest osječkog kazališta, str. 205-213
659. Dubravka Crnojević-Carić: Fabijan Šovagović – Stvarnost i igra, str. 214-218
660. Helena Peričić: O Donatovu tumačenju Krleže – četiri desetljeća potom, str. 219-224
661. Suzana Marjanić: Branimir Donat – kritičar bez klape i/ili njegova posljednja knjiga *Od svjetla sufita do tame propadališta*, str. 225-236
662. Hrvojkja Mihanović-Salopek: Doprinos Nikole Batušića razvoju nove percepcije u sagledavanju dramskog djela Jakete Palmotića Dionorića, str. 237-251
663. Divna Mrdeža Antonina: Interesi Nikole Batušića za kajkavski teatar, str. 252-257
664. Branka Brlenić-Vujić: Batušićevi secesijski prizori – poetika umjetnih svjetova u hrvatskoj i europskoj moderni, str. 258-266
665. Antun Petrušić: Značenje glazbe u životu i djelu dr. Nikole Batušića, str. 266-286
666. Stanislav Marijanović: Teatrološki prinosi Nikole Batušića Krležinim danima, str. 287-298
667. Mira Muhoberac: Teatrološki obzori Miljenka Foretića, str. 299-308
668. Ozana Iveković: Što je teatrološko i kazališno-povijesno u opusu Dalibora Foretića?, str. 309-321
669. Anđelka Tutek: O kritici pučkog kazališta Hrvata u Gradišću, str. 322-334

PRILOZI

670. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2010., str. 335-339
671. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2010., str. 340-350
672. Božidar Šnajder: Govor pred Krležinim spomenikom, str. 351
673. B. H.: Napomena, str. 352
674. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 353-369
675. Summary, str. 370-372

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2011. NAŠI I STRANI POVJESNIČARI
HRVATSKE DRAME I KAZALIŠTA, TEATROLOZI I KRITIČARI
Drugi dio

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 2012., 398.

676. Zlata Šundalić: *Jeđupke* i hrvatske povijesti književnosti, str. 7-31
677. Boris Senker: Kazališni kroničar Nikola Milan Simeonović, str. 32-52
678. Martina Petranović: Od Nikole Andrića do Nikole Batušića, str. 53-70
679. Ivan Trojan: Glumice u kazališnoj kritici Milana Ogrizovića, str. 71-79
680. Kristina Peternai Andrić, Marica Grigić: Drama moderne u suvremenim povijestima hrvatske književnosti, str. 80-91
681. Sibila Petlevski: Peti red balkona – Fran Galović kao kroničar hrvatskoga glumišta, str. 92-110
682. Alen Biskupović: Kazališna kritika Dragana Melkusa u “Narodnoj / Hrvatskoj obrani” od 1909. do 1917., str. 111-126
683. Lucija Ljubić: Kazališni kritičar i kroničar Hinko Vinković, str. 127-139
684. Marijan Varjačić: Kazališne kritike Zvonimira Milkovića, str. 140-148
685. Helena Peričić: Josip Horvath kao kritičar britanske književnosti i interkulturalni posrednik, str. 149-162
686. Dubravko Jelčić: Vladimir Kovačić i kazalište, str. 163-168
687. Željko Uvanović: Heinz Kindermann (i Slavko Batušić) o hrvatskoj drami i kazalištu u (južno)slavenskom kontekstu od srednjeg vijeka do impresionizma, str. 169-186
688. Stanislav Marijanović: Dva fragmenta iz kazališnopovijesnih prioriteta Kamila Firingera, str. 187-194
689. Katarina Žeravica: Teatrološke rasprave Kamila Firingera – svjedoci u rasvjetljavanju kazališne povijesti Osijeka, str. 195-211
690. Anđelka Tutek: O dramama Miroslava Krležu u mađarskoj periodici, str. 212-230
691. Sanja Nikčević: Hrvatski kritičari o hrvatskoj kazališnoj kritici: Šime Vučetić *O našoj dramsko-kazališnoj kritici (1949.)*, str. 231-246
692. Darko Gašparović: Miroslav Čabrajec – literarni pratitelj riječkoga glumišta, str. 247-258
693. Antun Petrušić: Lovro Županović o hrvatskim glazbeno-scenskim djelima, str. 259-264
694. Ivan Bošković: Doprinosi Bogdana Buljana hrvatskoj teatrologiji, str. 265-278

695. Divna Mrdeža Antonina: O prilogama Franje Švelca i Nikice Kolumbića istraživanju povijesti hrvatske drame i kazališta, str. 279-287
696. Vlatko Perković: Na tragu zapisa Fabijana Šovagovića u knjizi *Glumčevi zapisi*, str. 288-294
697. Dubravka Crnojević-Carić: Petar Brečić i Crno sunce, str. 295-300
698. Hrvojka Mihanović-Salopek: Barokno duhovno kazalište Korčule u kritičkoj vizuri Miljenka Foretića i Nikole Batušića, str. 301-314
699. Ozana Iveković: Nikola Batušić o kazališnoj publici, str. 315-327
700. Dunja Fališevac: Wilfried Potthoff kao povjesničar hrvatske drame i kazališta, str. 328-335
701. Adriana Car Mihec – Iva Rosanda Žigo: Kazališna kritika Ivana Jindre (Riječki tisak i tjednik “Hrvatsko slovo”), str. 336-352
702. Suzana Marjanić: Marijan Susovski kao naš prvi teoretičar umjetnosti performansa, str. 353-364

PRILOZI

703. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2011., str. 365-366
704. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2011., str. 367-373
705. Dubravko Jelčić: Pozdravi Krleži, str. 374-375
706. B. H.: Napomena, str. 376
707. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 377-393
708. Summary, str. 394-396

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2012. KAZALIŠTE PO KRLEŽI

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 2013., 308.

709. Viktor Žmegač: Majstor neidentifikacije, str. 7-11
710. Boris Senker: San, halucinacije i vizije u Krležinim dramama, str. 12-23
711. Marijan Varjačić: Gigantomahia, 24-36
712. Cvijeta Pavlović: Dekadentna zavodljivost Krležine *Salome*, str. 37-49
713. Branka Brlenić-Vujić: O dramskom prostoru u Krležinu romanu *Na rubu pameti*, str. 50-59
714. Antonija Bogner-Šaban: Ivo Raić i Miroslav Krleža, str. 60-70
715. Lucija Ljubić: Barunica Castelli u hrvatskom kazalištu, str. 71-80
716. Tonko Lonza: Ritmovi i boje su *U agoniji*, 81-85
717. Neva Rošić: Dileme iz glumačke prakse, 86-89
718. Darko Gašparović: Aktualnost Krležinih *Legendi*, str. 90-104
719. Martina Petranović: Scenografska čitanja Krležina *Kraljeva*, str. 105-119
720. Miroslav Međimorec: Kazalište po Krleži, str. 120-133
721. Vlatko Perković: Krleža po kazalištu; *Gospoda Glembajevi* danas, str. 134-145
722. Mira Muhoberac: Dva insajderska pogleda na dvije predstave: *Gospoda Glembajevi*, str. 146-161
723. Dubravka Crnojević-Carić: Polifon(ičn)a snaga Krležina glasa: glas vapijućeg u opereti, str. 162-170
724. Suzana Marjanić: Tri režijska rukopisa: primjer kazališta političke alegorije, kazališta socijalne akcije i post / esteticizma, str. 171-186
725. Vinko Brešić: Krležini časopisi, str. 187-231
726. Ivan Trojan: Osječki Klub hrvatskih književnika i umjetnika i Krleža, str. 232-239
727. Stanislav Marijanović i Tihomir Živić: Krležijana u zbornicima Krležinih dana, str. 240-258
728. Ivan Bošković: Kritička recepcija djela Miroslava Krleže na Marulićevim danima, str. 259-274

PRILOZI

- 729. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2012., str. 275-277
- 730. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2012., str. 278-286
- 731. Branka Brlenić-Vujić: Pred Krležinim spomenikom, str. 287-289
- 732. B. H.: Napomena, str. 290
- 733. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 291-303
- 734. Summary, str. 304-306

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., 426.

- 735. Zlata Šundalić: Flora i fauna Nalješkovićevih *Komedija*, str. 7-38
- 736. Helena Sablić-Tomić i Katarina Žeravica: Sakralno i profano u starohrvatskim crkvenim prikazanjima 16. i 17. stoljeća, str. 39-54
- 737. Cvijeta Pavlović: Šenoin prijevod libreta opere *Faust* Charlesa Gounoda, str. 55-65
- 738. Antonija Bogner-Šaban: Posebnosti i srodnosti Raićeve kazališne metode na tri razine umjetničke djelatnosti, str. 66-77
- 739. Vinko Brešić: Kako je Ivana dramatzirala *Šegrta Hlapića*, str. 78-89
- 740. Alen Biskupović: Dramski kritičar Otto (Oton) Pfeiffer u Osječkom listu "Die Drau", str. 90-103
- 741. Marijan Varjačić: Platonov Zakon / Šala i ozbiljnost u kajkavskom kazalištu, str. 104-112
- 742. Anica Bilić: Komedija *Malo pa ništa*, izazov za *pošteno pero* Antuna Gustava Matoša i hrvatsko kazalište, str. 113-124
- 743. Martina Petranović: Hrvatska dramska književnost i kazalište u hrvatskim povijestima književnosti, str. 125-141
- 744. Tatjana Stupin Lukašević: Komparacija Kamovljeva i Krležina dramskog stvaralaštva, str. 142-151
- 745. Snježana Banović: Branko Gavella i oblikovanje naših kazališnih politika u 20. stoljeću – između politike i ideje novoga teatra, str. 152-170

746. Vlatko Perković: Dramska forma i poetski sadržaj, str. 171-174
747. Helena Peričić i Marijana Roščić: Neki obrasci artikuliranja političkog i polemičkog u hrvatskoj drami druge polovice 20. st., str. 175-186
748. Rikard Puh: Uspjela neuspjela revolucija 1971. u Zagrebu. O predstavi *Plebejci uvježbavaju ustanak* na sceni Teatra ITD, str. 187-196
749. Darko Gašparović: Kontroverze oko *Gamleta* Slobodana Šnajdera, str. 197-203
750. Kristina Peternai Andrić: Empatija nasuprot otuđenja u suvremenoj teoriji drame, str. 204-212
751. Zlatko Sviben: Etika i kozmetika u *društvo*kazališnoj izvedbi, str. 213-256
752. Mira Muhoberac: Hrvatska institucionalna i izvaninstitucionalna kazališna scena: supostojanje i / ili suprotstavljanje? – Primjer Studentskoga teatra Lero iz Dubrovnika, str. 257-283
753. Sanja Nikčević: Poetika Kazališne družine Histron ili čuvari afirmativnog kazališta, str. 284-298
754. Ivan Bošković: Što je mlado u Gradskom kazalištu mladih Split, str. 299-309
755. Dubravka Crnojević-Carić: Glumčeva samostalnost, pokretač ili smetnja kazalištu / izvedbi, str. 310-317
756. Livija Kroflin: Interaktivno supostojanje lutke i glumca u lutkarskoj predstavi, str. 318-329
757. Stanislav Marijanović i Tihomir Živić: Baletni ansambl u Osijeku od supostojanja do nestajanja, str. 330-345
758. Maja Đurinović: Balet i suvremeni ples, str. 346-353
759. Ivan Trojan: Subjektivnost recentne hrvatske kazališne kritike (dramske), str. 354-360
760. Lucija Ljubić: Hrvatsko kazalište i mediji – iz ženskoga glumačkog kuta, str. 361-369
761. Suzana Marjanić: Scenaristička dramaturgija Ive Štivičića ili od *Vražjeg otoka* do Kremlja, 370-386

PRILOZI

762. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2013., str. 387-389
763. Boris Senker: Pod spomenikom velikanu, str. 390-391
764. Martina Petranović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2013., str. 392-397
765. B. H.: Napomena, str. 398
766. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 399-420
767. Summary, str. 421-423

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2014. KOMPLEKS OBITELJI I ČETVRT
STOLJEĆA TRANZICIJE I GLOBALIZACIJE U HRVATSKOJ DRAMI I
KAZALIŠTU / DVADESET I PET GODINA KRLEŽINIH DANA

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 2015.

768. Boris Senker: Dramatizacije i uprizorenja obiteljskih svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu, str. 24-33
769. Antun Pavešković: Bidermajerski kompleks obitelji u dramama Pierka Bone, str. 7-23
770. Danijela Weber-Kapusta: Ideali obitelji i ženskog identiteta u hrvatskom kazalištu druge polovice 19. stoljeća na primjeru kazališnih komada Charlotte Birch-Pfeiffer *Cvrčak* i *Lowoodska sirotica*, str. 34-44
771. Ivan Trojan: Secesija od obitelji u hrvatskoj drami moderne, str. 45-51
772. Tatjana Stupin: Fenomen majke i supruge u Kamovljevoj i Krležinoj drami, str. 52-65
773. Antonija Bogner-Šaban: Ženski Hamlet, poetički interes ili pomodna zamjena teza, str. 66-73
774. Kristina Peternai Andrić: Obitelj i Ivaniševićeva *Ljubav u koroti*, str. 74-83
775. Sonja Novak: Odras suvremene obitelji kroz prizmu antike u dramama Marijana Matkovića: *Heraklo*, *Prometej* i *Trojom uklete*, str. 84-98
776. Zlatko Sviben: Narativ Srednje Europe, spram Krleže, Europe, te hrvatskoga glumišta, str. 99-128
777. Martina Petranović: Hrvatska teatrologija i globalizacija, str. 129-138
778. Adriana Car-Mihec – Iva Rosanda Žigo: Susretište dviju antologija u obiteljskom i izborničkom krugu, str. 139-152
779. Vlatko Perković: Umjetnička stvarnost u funkciji izvrtanja istine stvarnosti. Posmrtna trilogija, str. 153-161
780. Lucija Ljubić: Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami, str. 162-168
781. Marijan Varjačić: Varaždinski kazališni fin de millenaire, str. 169-174
782. Stephanie Jug: *Žena-bomba* Ivane Sajko u globalizacijskom trendu, str. 175-188
783. Sanja Nikčević: *Pekel na zemli* Denisa Peričića kao suvremeno prikazanje, str. 189-202
784. Višnja Rogošić: "Obitelj" izvođača u predstavama Bobe Jelčića i Nataše Rajković, str. 203-212
785. Darko Gašparović: Kompleks obitelji u redateljskom opusu Olivera Frljića, str. 213-224

786. Ivan Bošković: Recepcija splitskih pisaca na splitskoj pozornici, str. 225-236
787. Maja Đurinović: Hrvatsko plesno kazalište: propusti i predrasude, str. 237-242
788. Livija Kroflin: Hrvatsko lutkarstvo u razdoblju tranzicije i globalizacije, str. 243-255
789. Suzana Marjanić: Izvedba EU: izvedbene demonstracije ulaska HR u EU (ili obrnuto), str. 256-266
790. Ozana Iveković: Pristup analizi odnosa između popularne kulture i kazališta u Hrvatskoj i primjer predstave *Alan Ford* Zagrebačkog kazališta mladih iz 2013. godine, str. 267-279

PRILOZI

791. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2014., str. 283-285
792. Branko Hećimović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2014., str. 286-289
793. Branko Hećimović: Govor pred Krležinim spomenikom, str. 290-291
794. B. H.: Napomena, str. 292
795. Marta Petranović: Kazalo imena, str. 293-306
796. Summary, str. 307-310

DVADESET I PET GODINA KRLEŽINIH DANA

797. Branko Hećimović: Krležini dani u Osijeku, str. 313-320
798. Branko Hećimović: Uvod u Bibliografiju zbornika Krležinih dana u Osijeku 1987-1990-1991 – 2014., str. 321-322
799. Ana Lederer, Tatjana Skendrović: Bibliografija zbornika Krležinih dana u Osijeku 1987-1990-1991 – 2014, str. 323- 337, 337-365
800. Tatjana Skendrović: Kazala autora priopćenja, uvodnika, dramskih tekstova, bibliografija zbornika, kronologija Krležinih dana, repertoara Krležinih dana, govora pred Krležinim spomenikom, prigodnih priloga, napomena, summarya, kazala imena, str. 364-367
801. Branko Hećimović: Uvod u Repertoar Krležinih dana 1987; 1990-1991 – 2014, str. 368
802. Antonija Bogner-Šaban, Martina Petranović, Branko Hećimović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku, str. 369-401, 401-402, 402-403
803. Tatjana Skendrović: Kazala autora izvođenih djela, str. 404-406
804. Tatjana Skendrović: Kazalo kazališta, str. 407
805. Martina Petranović: Izložbe na Krležinim danima u Osijeku, str. 408-410
806. Martina Petranović: Predstavljanja knjiga na Krležinim danima u Osijeku, str. 411-414

Tatjana Skenderović

KAZALO AUTORA

AUTOR, PRIOPĆENJA

- Bačić-Karković, Danijela 384, 386, 420, 585
Bakija, Katja 290, 327
Bakmaz, Ivan 81
Banović, Snježana 745
Batušić, Nikola 27, 40, 69, 108, 148, 172, 207, 243, 279, 309, 344, 377, 407, 439, 480, 516
Baytchinska, Svetlana 234, 445
Bilić, Anica 481, 511, 543, 579, 608, 742
Biskupović, Alen 649, 682, 740
Blažević, Marin 294, 359, 378
Blažina, Dalibor 257
Boban, Ivica 597, 627
Bobinac, Marijan 206, 247, 289, 311, 339, 372
Bogišić, Vlaho 5, 15, 251
Bogner-Šaban, Antonija 11, 26, 60, 83, 124, 155, 194, 224, 260, 284, 320, 340, 380, 410, 441, 474, 510, 536, 547, 581, 628, 645, 714, 738, 773
Bošković, Ivan 613, 650, 694, 728, 754, 786
Bošnjak, Branimir 326, 424
Botić, Matko 563, 590
Brešan, Ivo 137
Brešić, Vinko 278, 444, 556, 725, 739
Brlenić-Vujić, Branka 4, 24, 57, 78, 105, 139, 186, 219, 249, 281, 319, 351, 385, 412, 448, 484, 524, 540, 593, 616, 664, 713
Brunčić, Dubravka 656
Budak, Pero 365
Car-Miheć, Adriana 110, 140, 215, 245, 286, 328, 341, 425, 460, 497, 701, 778
Car, Milka 374
Crnojević-Carić, Dubravka 146, 182, 659, 697, 723, 755
Cvitan, Grozdana 126, 164, 227, 295
Čale Feldman, Lada 114, 154, 176, 217, 285, 387
Čale Knežević, Morana 188, 213, (Čale, Morana) 246
Damiani, Sandro 350
Detoni-Dujmić, Dunja 189, 440, 485
Donat, Branimir 3, 22, 54, 71, 106, 165, 190, 214, 258, 283, 323, 381, 418, 446, 483, 558
Dorovský, Ivan 232
Duda, Dean 211, 259
Dziuba, Jolanta 267, 356
Đurinović, Maja 648, 758, 787
Fabrio, Nedjeljko 13, 62, 80, 103, 195, 209, 244, 280, 315, 353, 379, 413, 438, 504
Fališevac, Dunja 16, 276, 307, 368, 402, 700
Ferrari, Silvio 454
Flaker, Aleksandar 210
Flaker, Vida 28, 38, 79, 107, 218
Foretić, Dalibor 127, 153, 200, 226
Foretić, Miljenko 369
Frangješ, Ivo 35
Franković, Đuro 578
Gašparović, Darko 25, 48, 125, 161, 220, 248, 291, 317, 352, 519, 562, 594, 653, 692, 718, 749, 785
Gavran, Miro 552
Gojer, Gradimir 566, 592, 625

Gojković, Gordana 175, 231
 Gotovac, Mani 128, 229, 560, 598, 620
 Gračan, Giga 56, 197
 Gregl, Maja 119, 158
 Grigić, Marica 437, 476, 515, 539
 Hadžić, Fadil 303
 Hansen-Kokoruš, Renate 104, 421, 492, 582,
 Hećimović, Branko 7, 14, 23, 39, 84, 123,
 150, 179, 225, 270, 275, 322, 345, 382,
 411, 436, 489, 513, 561
 Iveković, Ozana 668, 699, 790
 Ivić, Sanja 86
 Ivković, Zvonimir 548, 599
 Ivšić, Radovan 336
 Janković, Ján 456
 Jelačić Bužimski, Dubravko 398
 Jelčić, Dubravko 6, 43, 366, 403, 686
 Jerković, Josip 498
 Jindra, Ivan 152
 Jug, Stephanie 782
 Kabiljo, Alfi 358
 Katalinić, Vjera 310
 Kauzlarić Atač, Zlatko 122
 Kermauner, Taras 376
 Kosec-Torjanac, Vesna 619
 Kramarić, Zlatko 49, 138
 Kravar, Zoran 335
 Kroflin, Livija 756, 788
 Krpan, Erika 265
 Kudrjavcev, Anatolij 329
 Kulihová, Alica 565
 Lauer, Reinhard 50, 156, 375
 Lederer, Ana 42, 74, 120, 184, 296, 321, 347,
 392, 419, 457
 Lončar, Mate 517
 Lonza, Tonko 716
 Lozica, Ivan 159, 222, 261, 282, 314, 357,
 391, 399, 450, 478, 525, 554, 584, 615
 Lužina, Jelena 494, 651
 Ljubić, Lucija 405, 433, 486, 514, 550, 611,
 643, 683, 715, 760, 780
 Majer-Bobetko, Sanja 647
 Mann, Jolán 618
 Marijanović, Stanislav 17, 47, 68, 129, 136,
 170, 235, 264, 277, 313, 343, 373, 406,
 475, 546, 610, 666, 688, 727, 757
 Marjanić, Suzana 529, 568, 596, 632, 661,
 702, 724, 761, 789
 Maštrović, Tihomil 20, 52
 Matanović, Julijana 142, 191
 Matičević, Ivica 583, 614
 Matišić, Mate 606
 Medve A., Zoltán 630
 Međimorec, Miro 490, 520, 720
 Melvinger, Jasna 414, 443, 471, 509
 Mesinger, Bogdan 181, 318
 Meyer-Fraatz, Andrea 212
 Mihanović-Salopek, Hrvojka 662, 698
 Mišković, Grgo 586, 622
 Mrdeža Antonina, Divna 390, 434, 470, 508,
 663, 695
 Mrduljaš, Igor 61, 85, 131, 455
 Mrkonjić, Zvonimir 115
 Mucić, Dragan 12, 18
 Muhoberac, Mira 147, 177, 305, 505, 559,
 667, 722, 752
 Nemeč, Krešimir 141, 180
 Nikčević, Milorad 417
 Nikčević, Sanja 41, 75, 157, 221, 292, 360,
 389, 423, 458, 496, 528, 567, 595, 631,
 691, 753, 783
 Novak, Sonja 775
 Obad, Vlado 18, 55, 538
 Paljetak, Luko 334
 Paro, Georgij 59, 121, 166, 198, 263, 459, 521
 Paulik, Dalibor 408, 449, 488, 512, 545, 654
 Pavešković, Antun 304, 769
 Pavličić, Pavao 37, 76, 111, 171, 205
 Pavlić, Goran 617
 Pavlović, Cvijeta 712, 737
 Pavlovski, Borislav 112, 143, 183, 233, 253,
 293, 354, 495, 549
 Perči, Ljerka 507

- Peričić, Helena 297, 325, 493, 522, 586, 622, 660, 685, 747
- Perković, Vlatko 228, 348, 452, 482, 523, 551, 587, 621, 652, 696, 721, 746, 779
- Peternai Andrić, Kristina 564, 588, 633, 658, 680, 750, 774
- Petlevski, Sibila 145, 185, 208, 262, 287, 316, 346, 477, 527, 626, 644, 681
- Petranović, Martina 404, 432, 491, 518, 612, 678, 719, 743, 777
- Petrušić, Antun 196, 223, 544, 665, 693
- Póth, István 237
- Prica, Čedo 431
- Prodan, Janja 577
- Prohić, Ozren 118
- Prolić, Ana 451, 487, 589
- Puh, Rikard 748
- Rogošić, Višnja 784
- Rosanda Žigo, Iva 624, 778
- Roščić, Marijana 747
- Rošić, Neva 717
- Sablić Tomić, Helena 388, 736
- Sabljak, Tomislav 8, 21, 53, 72, 113, 149, 187, 216, 383, 416, 447
- Selem, Petar 63, 87, 268, 453, 655
- Senker, Boris 10, 58, 88, 109, 151, 254, 324, 640, 677, 710, 768
- Sobczak, Jadwiga 355
- Sršan, Stjepan 51, 537
- Stamać, Ante 82, 442
- Stančić, Mirjana 9, 29, 44, 70
- Stipčević, Ennio 338, 370, 409
- Stupin Lukašević, Tatjana 744, 772
- Supek, Ivan 36
- Svetina, Ivo 349
- Sviben, Zlatko 751, 776
- Šarčević, Petar 199
- Šehović, Feđa 468
- Šestak, Slavko 422
- Šicel, Miroslav 73
- Šimić, Krešimir 553, 576
- Šnajder, Slobodan 575
- Šovagović, Fabijan 30
- Šundalić, Zlata 306, 337, 367, 400, 469, 506, 555, 607, 642, 676, 735
- Tatarin, Milovan 173, 308, 401
- Tomasović, Mirko 45, 77, 178
- Trojan, Ivan 542, 580, 609, 679, 726, 759, 771
- Tuksar, Stanislav 255, 312, 371
- Tutek, Anđelka 669, 690
- Uvanović, Željko 250, 473, 526, 557, 591, 623, 641, 687
- Vagapova, Natalija M. 236, 252
- Varjačić, Marijan 160, 193, 629, 646, 684, 711, 741, 781
- Vidaković, Antun 130
- Vidan, Ivo 46
- Vidulić, Svjetlan Lacko 342
- Visković, Velimir 116, 144, 192, 266, 415, 479
- Vitez, Zlatko 163
- Vončina, Nikola 162, 238, 269
- Weber-Kapusta, Danijela 770
- Zlatar, Andrea 117
- Žeravica, Katarina 657, 689, 736
- Živić, Tihomir 174, 230, 256, 288, 435, 472, 541, 727, 757
- Žmegač, Viktor 709
- AUTOR, UVODNIKA
- Bogner-Šaban, Antonija 536d
- Flod, Ivan 536c
- Hećimović, Branko 798, 801
- Ivković, Zvonimir 1, 536h
- Mucić, Dragan 536a, 536b
- Petrušić, Antun 536e, 536g
- Stanojević, Ljubomir 2, 536f, 536i
- AUTORI DRAMSKIH TEKSTOVA
- Marijanović, Stanislav 97
- Okrugić Sriemac, Ilija 509
- Seidl, Josip 558
- Sremoljubac, Josip 406

BIBLIOGRAFIJA ZBORNIKA
KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU

Lederer, Ana 302, 799
Skendrović, Tatjana 799, 800

AUTORI KRONOLOGIJA KRLEŽINIH
DANA U OSIJEKU

Batušić, Nikola 271
Hećimović, Branko 31, 64, 89, 132, 167, 201,
239, 298, 330, 361, 393, 426, 461, 499,
530, 569, 600, 634, 670, 703, 729, 762,
791

AUTORI REPERTOARA KRLEŽINIH
DANA U OSIJEKU

Bogner-Šaban, Antonija 32, 65, 92, 99, 133,
168, 202, 240, 272, 299, 331, 362, 394,
427, 462, 500, 531, 570, 601, 635, 671,
704, 730, 802
Hećimović, Branko 792, 802
Petranović, Martina 764, 802
Skenderović, Tatjana 803, 804

AUTORI GOVORA PRED KRLEŽINIM
SPOMENIKOM

Brlenić-Vujić, Branka 731
Donat, Branimir 428
Fabrio, Nedjeljko 463
Hansen-Kokoruš, Renate 602
Hećimović, Branko 793
Jelčić, Dubravko 705
Lauer, Reinhard 395
Lončar, Mate 532
Senker, Boris 763
Šnajder, Božidar 672
Visković, Velimir 636
Žmegač, Viktor 571

AUTORI PRIGODNIH PRILOGA

27. prosinca 1994. Svečano otvorenje
obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog
kazališta u Osijeku 94
Svečani program otvaranja zgrade HNK u
Osijeku 96
Batušić, Nikola 464
Bogner-Šaban, Antonija 99, 536
Brozović, Dalibor 90
Čagalj, Željko 95
Gračan, Giga 93
Hećimović, Branko 797
Lederer, Ana 302
Petranović, Martina, 803, 804
Stanojević, Ljubomir 98, 100
Visković, Velimir 91

AUTOR NAPOMENA

Hećimović, Branko 33, 66, 101, 134, 203,
241, 273, 300, 332, 363, 396, 429, 465,
501, 533, 572, 603, 637, 673, 706, 732,
765, 794

AUTORI KAZALA IMENA

Hećimović, Branko 34, 67, 102, 135, 204,
242, 274,
Ljubić, Lucija 364, 430, 502, 573, 604, 638, 674,
Petranović, Martina 301, 333, 397, 466, 534,
707, 733, 766, 795
Senker, Boris 169

AUTORI SUMMARYA

Hećimović, Branko – Izvorni tekst 467, 503,
535, 574, 605, 639, 675, 708, 734, 767, 796
Petranović, Martina – Prijevod 467, 503, 535,
574, 605, 639, 675, 708, 734, 767, 796

UVOD U REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 1987., 1990. – 2014.

Budući da se svečano otkrivanje spomenika Miroslava Krleže Marije Ujević-Galetović u Osijeku 1987., popraćeno nizom događanja, pa tako i scenskim izvođenjem Krležinih djela, tretira kao začetak Krležinih dana u Osijeku, ovim *Repertoarom* obuhvaćena su, od 01 do 06, i spomenute izvedbe iz 1987., kao što je to već učinjeno i u *Repertoaru 1987 – 1990 – 1991* u zborniku *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991, Krležino kazalište danas, Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek – Zagreb 1992.

Od svog osnutka 1990. dvodijelna kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani u Osijeku redovito je, pa i tijekom rata, održavana svake godine. Izuzetak čini jedino 1994., kada su, zbog obnove bombardiranjem narušene kazališne zgrade i težnje da se ona otvori 1994. kao prvi kulturni objekt od nacionalnog značenja koji je stradao u Domovinskom ratu, što je i ostvareno 27. prosinca, Krležini dani pomaknuti na početak sljedeće godine, krajem koje se, od 6. do 9. prosinca, ponovno upriličuju Krležini dani. Njihovim terminom napokon se ustaljuje zamisao pokretača i osnivača Krležinih dana da se njihovo održavanje uskladi s obilježavanjem početka djelovanja osječkoga kazališta 7. prosinca.

Prigodni repertoar igran 1987. tiskan je u publikaciji *Krleža ovih dana, Osijek 16. – 19. lipnja 1987.*, Zajednica kulturnih djelatnosti općine Osijek, Osijek 1987., odakle je preuzet i u prilagođenom obliku tiskan u prvom zborniku Krležinih dana. Od prvog zbornika repertoari kazališnih smotri obvezatna su zatim sastavnica svakog zbornika. Repertoare od 1990. do 2012. obradila je Antonija Bogner-Šaban, repertoar ostvaren 2013. Martina Petranović, a repertoar izveden 2014. Branko Hećimović.

Izvedbe prigodom svečanog otkrića spomenika Miroslava Krleže kao i svih kazališnih smotri Krležinih dana obrađene su prema načelima teatrografskih izdanja *Repertoar hrvatskih kazališta 1987 – 1990 – 1991* i *Repertoar hrvatskih kazališta 1981 – 1990* s time da su podaci o izvedbama prošireni ulogama i imenima glumaca, kao i navodima o realizatorima izvedbenog sudioništva nekih tek u novije doba afirmiranih kazališnih struka.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Dir. – dirigent. Dram. – dramaturg. Sc. – scenograf, scenografija. Kost. – kostimograf, kostimografija. Kor. – koreograf. Asis. – asistent. Sklad. – skladatelj. Sc. glazba – scenska glazba. Gl. – glazbeni. Pom. – pomoćnik. Surad. – suradnik. Obl. – oblikovatelj. Lik. – likovni. Konc. – koncertni. Akcent. – akcentolog. Lek. – lektor. Sc. govor – scenski govor.

REPERTOAR KRLEŽINIH DANA

1987.

01

Krleža, Miroslav: PUT U RAJ. Filmski scenarij (dva dijela). Adaptirao Georgij Paro.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. G. Paro. Sc. Zlatko Kauzlarić Atač. Kost. Marija Žarak. Kor. Miljenko Vikić. Autor skulpture Stjepan Gračan. Sc. glazba Neven Frangeš.

Izvođači: *Bernardo* – Zvonimir Zoričić. *Trafikantica*, *Medicinska sestra* – Ljiljana Krička.

Fratar, *Nostradamus* – Augustin Halas. *Riesling*, *Prvi ordinarius*, *Alighieri* – Velimir Čokljat.

Telefonist, *Bolničar*, *Brutus* – Darko Milas. *Bandera*, *Drugi Ordinarius*, *Paracelzo* – Damir

Lončar. *Bramabaras* – Ico Tomljenović. *Mlada gospođa* – Dubravka Crnojević. *Solvejga* –

Mira Katić. *Ministrant*, *Trabant* – Davor Panić. *Žena* – Radoslava Mrkšić. *Pacijent*, *Galilej*

– Đorđe Bosanac. *Primarijus* – Isidor Munjin. *Madame Primarius*, *Klotilda* – Jasna Odorčić.

Pacijentica – Anita Šmit. *Magister*, *Cezar* – Zdravko Pavlović. *Orlando* – Vanja Drach.

Marijana – Ana Stanojević. *Rektor* – Milenko Ognjenović. *Orlandov pacijent* – Mile Pešut.

Rajske djevojke – Lj. Krička, A. Šmit. *Amalija* – Vlasta Ramljak. *Silvestar* – Franjo Majetić.

17. 06. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

02

Krleža, Miroslav: MASKERATA.

Glumci Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Osijek.

Red. Georgij Paro i Vanja Drach. Kost. Marija Žarak.

Izvođači: *Pierrot* – Damir Lončar. *Kolombina* – Dubravka Crnojević. *Don Quihote* – Velimir Čokljat.

17. 06. 1987. Minitatar, Osijek.

03

Krleža, Miroslav: POVRATAK FILIPA LATINOVICZA. Dramatizirao Ante Armanini.

Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin.

Red. Miro Međimorec. Dram. A. Armanini. Sc. Ratko Janjić Jobo. Kost. Vera Černe-Kordić.

Sc. glazba Ladislav Tulač. Izbor sc. glazbe Mladen Bregović i Dragutin Novaković Šarli.

Izvođači: *Filip Latinovicz* – Zlatko Vitez, Ljubomir Kerekeš i Jane Obadić. *Bobočka* – Jasna Kralj-Novak. *Regina* – Ljiljana Plavšić-Jelačić i Slavica Jukić. *Vanda* – Vesna Stilinović. *Kyriales* – Ivica Plovanić. *Liepach* – Zvonimir Jelačić. *Grofica* – Mirjana Sinožić. *Tassilo Foringeš* – Nikolaj Popović. *Medika* – Snježana Ostroški. *Baločanski* – Drago Meštrović. *Jaga* – Gordana Slivka. *Prvi prošnjak, Remeny* – Tomislav Lipljin. *Drugi prošnjak* – Čedomir Vujić. *Berlinac* – Zdenko Brlek.

18. 06. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

04

Krleža, Miroslav: LAMENTACIJE VALENTA ŽGANCA. Adaptirao Matko Sršen.

Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin.

Red., sc. i kost. M. Sršen. Sc. glazba Dragutin Novaković Šarli.

Izvođači: *Valentin Žganec* – Tomislav Lipljin. *Doktor* – Ivica Plovanić.

18. 06. 1987. Minitatar, Osijek.

05

Krleža, Miroslav: U AGONIJI. Adaptirala Vida Ognjenović.

Zvezdara teatar, Beograd.

Red. V. Ognjenović. Sc. Marina Čuturilo. Kost. Biljana Dragović. Kor. Dragana Ivanji. Sc. glazba Mladen Vranešević i Predrag Vranešević.

Izvođači: *Barun Lenbach* – Miloš Žutić. *Laura Lenbach* – Đurđica Cvetić. *Ivan pl. Križovec* – Vlastimir Đuza Stojiljković. *Madeleine Petrovna* – Olivera Marković. *Marija* – Minja Stevović. *Izabela Georgijevna* – Svjetlana Knežević. *Kneginja Dolgorukova* – Diana Kržanić. *Milostiva Štolcer* – Simonida Đorđević. *Goleniščev Kutuzova* – Andrijana Videnović. *Policijski pristav* – Dragan Petrović.

19. 06. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

06

/ **Krleža**, Miroslav: / KRLEŽIN OBRAČUN S NAMA. Recital. Tekstove M. Krleže izabrao Rade Šerbedžija.

R. Šerbedžija, Zagreb.

Red. Dino Radojević. Izvodi R. Šerbedžija.

19. 06. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

I. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1990.

1

Krleža, Miroslav: LEDA. Glazba Vlaha Paljetka, Erika Satiea i Johanna Sebastiana Bacha. Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Red. Jovica Pavić. Dram. Mani Gotovac. Sc. Geroslav Zarić. Kost. Zagorka Stojanović. Kor. Damir Zlatar Frey.

Izvođači: *Vitez Oliver Urban* – Zoja Odak. *Klanfar* – Andrija Tunjić. *Melita* – Doris Šarić-Kukuljica. *Aurel* – Zoran Pokupec. *Klara* – Dubravka Crnojević. *Prva dama* – Zorica Kolić. *Druga dama* – Izmira Čampara. *Gospodin* – Niko Kovač. *Maiordome* – N. Kovač. *Gospođa* – Z. Kolić. *Gospođica* – I. Čampara. *Gospodin* – Branimir Vidić. *Dječak* – Miško Hezonja. *Labudica* – Perica Saulan. *Djevojčica* – Iva Mičić.

09. 04. 1990. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

2

Prošev, Toma: ARETEJ. Prema drami ARETEJ ILI LEGENDA O SVETOJ ANCILI, RAJSKOJ PTICI Miroslava Krleže operu skladao T. Prošev. Libreto napisao Dušan Jovanović. Narodno pozorište, Subotica.

Red. D. Jovanović. Sc. Bojana Ristić. Kost. Bjanka Adžić-Ursulov. Kor. Nada Kokotović.

Izvođači / dramski dio /: *Aretej* – Miodrag Krivokapić. *Livija Ancila* – Gordana Jošić. *Kajo Anicije Sever* – Vladislav Kačanski. *Raoul Sigurd Morgens* – Petar Radovanović. *Apatrid A* – Kovács Frigyes. *Apatrid B* – Mirko Petković. *Prvi čuvar* – Aleksandar Ugrinov. *Drugi čuvar* – Geza Kopunović. *Čičerone* – Đorđe Rusić. *Crkvenjak* – Sebestyén Tibor. *Maitre d'hotel* – Árok Ferenc. *Butler* – Búbos András. *Čovjek u fraku* – Miša Gajić i Zoran Bučevac.

Izvođači / glazbeni dio /: *Aretej* – Branislav Vukasović. *Livija Ancila* – Ilona Kántor. *Kajo Anicije Sever* – Slavoljub Kočić. *Sveta Ancila, Rajska ptica* – Gordana Kojadinović.

Izvođači / baletni dio /: Mira Ruškuc, Marijeta Savić, Olivera Kovačević, Milica Miletić, Ljiljana Višekruna, Jasna Kovačić, Danijela Uzelac, Radmila Nestorović, Milutin Petrović, Rastislav Varga, Đorđe Drljan, Dragan Pandilovski, Toni Randelović, Aleksandar Neškov, Branislav Tešanović.

10. 04. 1990. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

3

Krleža, Miroslav: LEDA. Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Petar Šarčević. Sc. Aleksandar Zlatović. Kost. Jasminka Petter-Kalinić. Sc. glazba Karlo Kraus.

Izvođači: *Oliver Urban* – Damir Lončar. *Klanfar* – Darko Milas. *Melita* – Mira Katić. *Aurel* – Velimir Čokljat. *Klara* – Vlasta Ramljak. *Fanny* – Ljiljana Krička. *Prva dama* – Ana Stanojević. *Druga dama* – Anita Šmit. *Gospodin* – Milenko Ognjenović. *Smetljarica* – Radoslava Mrkšić.

11. 04. 1990. Hrvatsko narodno kazalište.

4

Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI. Drama u tri čina.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red. Petar Veček. Dram. Mira Muhoberac. Sc. Meta Hočevar. Kost. Ika Škomrlj i Danica Dedijer. Izbor sc. glazbe Jelka Kušelj.

Izvođači: *Nacy Glembay* – Krešimir Zidarić. *Barunica Castelli-Glembay* – Dubravka Miletić.

Leone Glembay – Rade Šerbedžija. *Angelica Glembay* – Vlasta Knezović. *Titus Andronicus Fabriczy Glembay* – Pero Kvrgić. *Puba Fabriczy Glembay* – Božidar Alić. *Paul Altman* – Josip Marotti. *Balloscansky* – Milan Plečaš. *Gosti* – Ankica Dobrić, Ivo Fici, Slavica Knežević, Zdenka Poje, Mirjana Majurec, Ljubica Mikuličić, Zorko Rajčić, Zvonimir Rogoz, Vesna Smiljanić.

12. 04. 1990. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

II. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1991.

5

Krleža, Miroslav: ZASTAVE. Prema motivima romana M. Krleže ZASTAVE. Scenski prilagodio Georgij Paro.

Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb.

Red. G. Paro. Dram. Igor Mrduljaš. Pom. redatelj Leo Katunarić. Sc. Zlatko Bourek. Kost. Doris Kristić. Kor. Miljenko Vikić. Glazba Igor Savin. Izbor sc. glazbe Vesna Šir. Pom. kostimografkinje Goranka Močnik. Pom. scenografa Stjepan Lončarić. Surad. dramaturga Vesna Đikanović i Pavo Marinković. Jez. savjetnica Đurđa Škavić. Savjet. za mađarski Tibor Kuti.

Izvođači: *Joahim Žigman Dijak-Joja* – Dejan Aćimović. *Kamilo Emerički* – Rene Medvešek. *Marta Kuzmićeva* – Barbara Rocco. *Dr. Lukačić pl. Lukačevski* – Siniša Juričić. *Prvi agent* – Damir Šaban. *Drugi agent* – Maro Martinović. *Dr. Emerički De Emericzi Kamilo* – Pero Kvrgić. *Hortenzija Emerički* – Zdenka Marunčić. *Frederiko Kamilly Frigyes* – Davor Borčić. *Ministar predsjednik* – Zvonimir Zoričić. *Ana Borongay* – Ana Karić. *Jolanda Kamráth* – Marica Vidušić. *Dr. Žigrović pl. Vugrovečki* – Đimi Franjo Jurčec. *Mika* – Đ. F. Jurčec. *Dr. Čavka* – S. Juričić. *Uršula Hussarek Zavrzal, Zdenčaj Dvorska* – Mirjana Pičuljan. *Amanda von Thery-Adlersberg* – Urša Raukar. *Dr. Stevan Mihailović Gruič-Stevča* – Ljuba Tadić. *Dr. Bogoljub Amadeo Trupac* – Božidar Alić. *Eugenija Tommaseo* – Alma Prica. *Dr. Mitar Mitrović* – Đuro Utješanović. *Orlovac* – S. Juričić. *Metikoš Galjuf* – M. Martinović. *Simeon Trailović* – D. Šaban. *Konobar* – M. Martinović. *Recepcioner* – M. Martinović. *Frano Supilo* – Drago Krča. *Lajtant* – Đ. F. Jurčec. *Jakov Hlibovicki* – D. Borčić. *Aranka* – Cintija Ašperger. *Novinar* – D. Šaban. *Činovnik iz protokola* – D. Šaban. *Anastasije Simeonović* – Danko Ljuština. *Eleonora Emerički, rođ. Fistrich* – Suzana Nikolić. *Dr. Burić* – Đ. F. Jurčec. *Emanuella* – Ksenija Marinković. *Prof. dr. Ottokar Erdedy, alias Borongay-Erdmann* – Z. Zoričić. *Šef sale* – M. Martinović. *Krčmar* – Đ. F. Jurčec. *Prvi pijanac* – M. Martinović. *Drugi pijanac* – D. Borčić. *Prof. Šmrkulj* – D. Borčić. *Prof. Monsignor Eustahije Modrušan* – Rajko Bundalo. *Dagmar Trupac-rođ. pl. Jurjaševska* – Tanja Vrvilo. *Alisa Emerički, rođ. pl. Jurjaševska* – Barbara Rocco.

19. 05. 1991. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

6

Begović, Milan: PUSTOLOV PRED VRATIMA. Tragikomedija u dva dijela.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Želimir Mesarić. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Jasna Novak. Kor. Branka Kesar. Sc. glazba i izbor sc. glazbe Arsen Dedić.

Izvođači: *Agneza* – Vlasta Ramljak. *Njezin muž* – Darko Milas. *Plava gospođa* – Jasna Odorčić. *Gospodin s plavim prslukom* – Velimir Čokljat. *Kristina, Sestra milosrdnica* – Anita Schmidt. *Glumčeva žena* – Ana Stanojević. *Dobro odgojeni mladić* – Davor Panić. *Brutalni ljubavnik* – Đorđe Bosanac. *Liza* – Mira Katić. *Jedan gospodin* – Milenko Ognjenović. *Jedna gospođa* – Ljiljana Krička. *Neznanac, Profesor, Messenger-boy, Podvornik u wagon-litsu, Režiser tragičnih filmova, Upravitelj tvrtke* – Damir Lončar. *Vozač, Nepoznati* – Augustin Halas. *Nepoznata* – Kornelija Kočiš. *Gospođe i gospoda* – Vera Isailović, Zrinka Stilinović, Ljubica Terzić, Ivica Rebić, Mladen Žaja, Slaven Špišić. *Pijanist* – Zlatko Knezović.

20. 05. 1991. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

7

Marulić, Marko: JUDITA. Adaptirao Tonko Maroević. Lek. Nikica Kolumbić.

Kazalište lutaka, Zadar.

Red. Marin Carić. Sc. i lutke Branko Stojaković. Sc. glazba Joško Koludrović. Obl. svjetla Ivo Nižić.

Izvođači: *Judita* – Gabrijela Meštrović Maštruko. *Oloferno* – Zlatko Košta. *Žene* – Milena Dundov, Amalija Pekota, Tamara Krneta, Anđela Ćurković. *Vitezovi* – Zdenko Burčul, Srećko Šestan, Robert Košta. Prolog: *Djaval* – Asija Rebac. *Bona* – M. Dundov. *Oholija* – A. Pekota. *Saržba* – T. Krneta. *Linost* – A. Pekota. *Žarlost* – T. Krneta.

21. 05. 1991. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

8

Gotovac, Jakov: ERO S ONOGA SVIJETA. Komična opera u tri čina. Libreto napisao Milan Begović.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Petar Šarčević. Dir. Vladimir Kobler. Sc. Ivan Rabuzin. Kost. Jasminka Petter-Kalinić. Kor. Zvonimir Reljić. Obl. svjetla Aleksandar Augustinčić.

Izvođači: *Marko* – Velimir Zgrabić. *Doma* – Camelia Pascu. *Đula* – Katalin Brunjai. *Mića (Ero)* – Janez Lotrič. *Sima* – Ferdinand Zovko. *Čobanče* – Vesna Baljak. *Momak* – Josip Slam.

22. 05. 1991. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

III. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1992.

9

Kozarac, Josip – **Vujčić**, Borislav: TENA. Kronika raspada jedne ljepote.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Zoran Mužić. Sc. Darko Bakliža. Kost. Ruta Knežević. Sc. glazba. Arsen Dedić.

Izvođači: *Tena* – Vesna Tominac. *Jerko Pavletić* – Ico Tomljenović. *Jaroslav Beranek* – Darko Milas. *Leon Jungman* – Velimir Čokljat. *Đorđe*, *Ciganin* – Đorđe Bosanac. *Joza Matijević* –

Davor Panić. *Ivka* – Anita Schmidt. *Maruška* – Radoslava Mrkšić. *Stara gatara* – Mira Katić. *Ciganin* – Augustin Halas. *Tri žene* – Ljiljana Krička, Ana Stanojević, Jasna Odorčić. *Jean Luic* – Tihomir Grljušić. *Lakaj* – Mladen Žaja. *Gost* – A. Halas. *Gostioničarka* – Blaženka Skorak. *Trgovci* – Oton Mišetić, Dražen Klarić, Nikola Omrčen. *Vojnici, Cigani, prolaznici*.
07. 12. 1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek

10

Bakmaz, Ivan: STEPINAC. GLAS U PUSTINJI.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. i sc. Petar Veček. Kost. Jasna Novak. Lik. suradnik (izrada maski) Ivan Duić. Izbor glazbe Vesna Šir. Pom. redatelj Ivice Plovanić.

Izvođači: *Stepinac* – Goran Grgić. *Župnik* – Tomislav Lipljin. *Časnik* – I. Plovanić. *Kapelan-raspop* – Drago Meštrović. *Stražar prvi* – Nikolaj Popović. *Stražar drugi* – Stojan Matavulj. *Zaručnica, Sjena* – Jagoda Kralj-Novak. *Majka* – Vesna Stilinović. *Brat, Nećak* – Zdenko Brlek. *Sestra, Nastavnica* – Mirjana Sinožić. *Duhovnik* – Vinko Lisjak. *Konobarica, Nastavnica* – Gordana Job. *Jaga* – Marija Krpan.

08. 12. 1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

11

Ogrizović, Milan: U BEČKOM NOVOM MJESTU. Epilog Zrinsko-frankopanskoj tragediji.

Glumačka družina Histrion, Zagreb.

Red. Zoran Mužić. Dram. Borislav Vujčić. Kost. Danica Dedijer. Sc. Zoran Zidarić. Sc. glazba Arsen Dedić.

Izvođači: *Leopold I.* – Vili Matula. *Petar Šubić-Zrinski* – Zlatko Vitez. *Fran Krsto Frankopan* – Maro Martinović. *Wenzel Lobkowitz* – Dragoljub Lazarov. *Pavao Hocher* – Žarko Savić. *Kristofor Abele* – Sreten Mokrović.

09. 12. 1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

12

Zajc, Ivan: ZLATKA. Pučka hrvatska slavonska glazbena drama u tri čina. Libreto napisao August Harambašić. Muzikološka obrada Zoran Juranić.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Petar Vujačić. Dir. Zoran Juranić. Sc. Zvonko Šuler. Kost. Željko Nosić. Kor. Zvonimir Reljić. Zborovođa i pom. dirigenta Slobodan Cvjetičanin. Konc. majstor Krunoslav Peljhan. Korep. Igor Valeri i Zlatko Knezović.

Izvođači: *Ivan Dragić* – Marijan Jurišić. *Janko Milić* – Miljenko Đuran. *Pero Ivanić* – Ferdinand Zovko. *Grga* – Boris Vajda. *Zlatka* – Vesna Baljak. *Vračara* – Sanja Uroić. *Mara Ljubić* – Sanja Toth Špišić. *Jelka* – Mirjana Babić. *Manda* – Snježana Lakotić. *Seljaci, momci i djevojke*.

10. 12. 1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

IV. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1993.

13

/ **Krleža**, Miroslav: / KRLEŽIJADA. Krležiana histrionica. Hommage à Miroslav Krleža.

Glumačka družina Histrion, Zagreb.

Red. Zlatko Vitez. Dram. Borislav Vujčić. Sc. Drago Turina. Kost. Ruta Knežević. Sc. glazba Arsen Dedić. Kor. Željka Turčinović.

Izvođači: Branka Cvitković, Franjo Kuhar, Danko Ljuština, Mirjana Majurec, Sanja Marin, Žarko Potočnjak, Z. Vitez.

07. 12. 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

14

Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI. Drama u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Leo Katunarić. Dram. Zinka Kiseljak. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Željko Nosić. Kor. Ksenija Čorić. Sc. glazba Neven Frangeš.

Izvođači: *Naci Glembay* – Božidar Smiljanić. *Barunica Castelli-Glembay* – Ana Stanojević. *Leone Glembay* – Velimir Čokljat. *Angelika Glembay* – Mira Katić. *Titus Andronicus Fabriczy Glembay* – Drago Krča. *Puba Fabriczy Glembay* – Davor Panić. *Paul Altman* – Đorđe Bosanac. *Alojzije Silberbrandt* – Augustin Halas. *Oliver Glembay* – Nenad Tudaković. *Ulanski oberleutnant von Balloscansky* – Milenko Ognjenović. *Kamerdiner* – Damir Baković. *Anita* – Ljiljana Krička. *Narator* – Jasna Odorčić. *Pijanist* – Igor Valeri. *Gosti* – Mirjana Babić, Ljiljana Čokljat, Snježana Laković, Snežana Lubina, Barbara Matijević, Blaženka Škorak, Đurđica Tomaš, Slavko Bogdanović, Tomislav Horvat, Dražen Karlić, Damir Petrušić, Josip Slam, Zdenko Targuš.

08. 12. 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

15

Krleža, Miroslav: NA RUBU PAMETI. Roman dramatizirao Ozren Prohić.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. O. Prohić. Sc. Zlatko Bourek. Kost. Diana Kosec-Bourek. Kor. Katja Šimunić. Sc. glazba Davor Rocco.

Izvođači: *Doktor* – Božidar Boban. *Jadviga Jesenska* – Jagoda Kralj-Novak. *Ljudevit Katančić*, *Homo Cylindriacus I*, *Marco Antonije Javoršek*, *Dizdar Barjaktarević* – Ljubomir Kerekeš. *Domaćinski*, *Valent Žganec*, *Sjena*, *Clown rata* – Tomislav Lipljin. *Werner*, *Golombek*, *Vir doctus* – Ivica Plovanić. *Hugo-Hugo*, *Homo Cylindriacus II* – Boris Miholjević. *Atila pl. Rugvay*, *ing. Sinek*, *Floriani*, *Homo Cylindriacus III* – Zoran Čubrilo. *Franjo Ljubičić*, *Plaćeni svjedok I* – Nikolaj Popović. *Von Petretich*, *Zapisničar na sudu*, *Privatni docent* – Igor Mešin. *Brico*, *Provalnik Matko* – Stojan Matavulj. *Egon pl. Sarvaš*, *daljski*, *Plaćeni svjedok II*, *Homo Cylindriacus IV* – Zdenko Brlek. *Agneza* – Mirjana Sinožić. *Gđa. Domaćinski*, *gđa. Golobek* – Gordana Job. *Doktorova kći*, *Sarvaš-Daljska* – Marija Krpan. *Sluškinja*, *Pravda*, *Plesačica* –

Ljiljana Zagorac. *Bariton X* – Dragutin Novaković Šarli. *Konobari, Policajci* – Darko Plovanić, Denis Pajtak, Ivica Hudoletnjak. *Glazbenici* – Damir Mumlek, Ivana Volf, Nenad Novak. *Radnici* – Rajko Vugrinec, Mijo Štefanec.

09. 12. 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

V. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995.

16

Smareglia, Antonio: ISTARSKA SVADBA (NOZZE ISTRIANE). Glazbena drama u tri čina (Dramma musicale in tre atti). Libreto napisao Luigi Illica.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek, Pulafestival s p o., Pula i Istarsko narodno kazalište, Pula.

Red. Krunoslav Cigoj. Dir. Zoran Juranić. Sc. Zvonimir Šuler. Kost. Željko Nosić.

Izvođači: *Marussa* – Olga Ramanovac. *Menico* – Velimir Zgrablić. *Biagio* – Slobodan Cvetičanin. *Lorenzo* – K. Cigoj. *Nicola* – Vlaho Ljutić. *Luze* – Sanja Uroić.

24. 01. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

17

Nepoznati hrvatski pisac: SLAVONSKA JUDITA. Drama iz XVIII. stoljeća.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Marin Carić. Sc. Željko Zorica. Kost. Željko Nosić. Sc. glazba Igor Savin. Kor. Ksenija Čorić. Jez. savjetnica Milka Lukić. Akcent. Ljiljana Kolenić

Izvođači: *Judita* – Dubravka Crnojević-Carić. *Holofernes* – Velimir Čokljat. *Golophantus* – Milenko Ognjenović. *Vagao* – Davor Panić. *Corporalis* – Đorđe Bosanac. *Miles* – Augustin Halas. *Ozias* – Mira Katić. *Eliachim* – Radoslava Mrkšić. *Judas* – Ljiljana Krička. *Gamaliel* – Jasna Odorčić. *Habrahama* – Anita Schmidt. *Hansvurst* – Ico Tomljenović. *Columbina* – Ana Stanojević. *Andeo* – Mirjana Babić. *Dame i časnici* – Sanja Toth Špišić, Ljiljana Čokljat, Snježana Lakotić, Marina Krešić, Đurđica Tomaš, Nenad Tudaković, Tomislav Horvat, Zvonimir Ivanović, Ivica Rebić, Alen Ruško.

25. 01. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

18

Matišić, Mate: BLJESAK ZLATNOG ZUBA. Gastarbajterska kronika.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Zoran Mužić. Sc. Darko Bakliža. Kost. Ruta Knežević. Sc. glazba Arsen Dedić. Jez. savjetnik Darko Milas.

Izvođači: *Stipe gastarbajter* – Damir Lončar. *Trusa* – Mira Katić. *Zlata* – Sandra Lončarić. *Ante* – Darko Milas. *Joka* – Ljiljana Krička. *Mijo* – Krešimir Mikić. *Mara* – Lidija Florijan. *Iko* – Živko Anočić. *Nine* – Ico Tomljenović. *Marin* – Đorđe Bosanac. *Karlo* – Velimir Čokljat. *Sveto* – Saša Anočić. *Učitelj* – Davor Panić. *Doktor* – Milenko Ognjenović. *Udvarač (Zlatnozubi)* – Hrvoje Barišić. *Prva baba* – Anita Schmidt. *Druga baba* – Radoslava Mrkšić. *Treća baba* –

Kornelija Kočiš. *Gazdarica Hilda* – Jasna Odorčić. *Ciganin* – Dražen Kolar. *Ciganka* – Tatjana Bertok. *Poštar* – Augustin Halas. *Štrkelja* – Mario Rade. *Kujdo* – Vjekoslav Janković. *Icukić* – Slaven Špišić.

26. 01. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

19

Pejačević, Dora: SUB ROSA. Gudački kvartet u C-duru, op. 58.

Zagrebački plesni ansambl, Zagreb.

Kor. Katja Šimunić. Dram. Sanja Ivić. Sc. Nikola Šimunić. Kost. Sunčica Mraković Venus.

Izvođači: Snježana Abramović, Blaženka Kovač, Zrinka Lukčec, Andreja Široki, Ljiljana Zagorec.

27. 01. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

VI. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995.

20

Brumec, Mislav: SMRT LIGEJE. Horor melodrama.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek i Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb.

Red. Ivica Kunčević. Dram. Petar Brečić. Sc. Drago Turina. Kost. Danica Dedijer. Sc. pokret Ksenija Čorić. Sc. glazba Luka Kunčević. Jez. savjetnica Ljiljana Kolenić.

Izvođači: *Ligeja* – Sandra Lončarić. *Roderik* – Saša Anočić. *Rovena* – Tatjana Bertok. *Trevon* – Darko Milas. *Rafael* – Krešimir Mikić. *Anabela* – Anita Schmidt. *Kristof* – Hrvoje Barišić. *Oskar* – Velimir Čokljat. *Ligeja II* – Nela Kočiš.

06. 12. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

21

Tomaš, Stjepan: ZLATOUSTI ILI TUŽNI DOM HRVATSKI. Drama u dva dijela (14 slika s prologom).

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Petar Šarčević. Sc. Zlatko Kauzlarić Atač. Kost. Ljubica Wagner.

Izvođači: *Strossmayer* – Davor Panić. *Prva Suđenica* – Jasna Odorčić. *Druga Suđenica* – Ljiljana Krička. *Jelačić* – Milenko Ognjenović. *Sofija* – Sandra Lončarić. *Fra Nedić* – Ico Tomljenović. *Tordinac* – Krešimir Mikić. *Rački* – Augustin Halas. *Miladinov* – Saša Anočić. *Adela* – Mira Katić. *Carolyna von Wittgenstein* – Ana Stanojević. *Franz Liszt* – Velimir Čokljat. *Gina* – Anita Schmidt. *Šokčević* – Milenko Ognjenović. *Vončina* – Krešimir Mikić. *Šuhaj* – Hrvoje Barišić. *Kvaternik* – Mario Rade. *Šagovac* – Dražen Kolar. *Mažuranić* – Slaven Špišić. *Starčević* – Darko Milas. *Janković* – Vjekoslav Janković. *Car Franjo Josip* – Đorđe Bosanac. *Papa Pio IX* – Drago Krča. *Franjo Krežma* – Davor Philips. *Ana Krežma* – Darija Kordi. *Kršnjavi* – Božidar Smiljanić. *Strossmayerova majka* – Radoslava Mrkšić. *Šestak* – I. Tomljenović. *Tajnik Kršnjavog* – S. Anočić. *Zastupnici u saboru* – Tomislav Binder, Slavko Bogdanović, Tomislav Horvat, Ivica Rebić, Josip Slam, Davor Solanović, Nenad Tudaković.

Gosti u salonu kneginje Wittgenstein – Tatjana Bertok, Lidija Florijan, Kornelija Kočiš, Slavko Bogdanović, J. S., Nenad Tudaković.

07. 12. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

22

Krleža, Miroslav: KRALJEVO. Dramska legenda. Dram. obrada Darko Gašparović.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.

Red. Vito Taufer. Sc. Dalibor Laginja. Kost. Barbara Stupica. Kor. Matjaž Farič. Sc. glazba Stanko Juzbašić. Maske Aljana Hajdinjak. Pom. redatelja Alojz Usenik. Pom. koreografa Tereza Dubrović.

Izvođači: *Janez* – Žarko Potočnjak. *Štjef* – Denis Brižić. *Anka* – Elis Lovrić. *Herkules, Luda* – Galliano Pahor. *Građani* – Zdenko Botić, Eduard Černi, Davor Jureško, Živomir Ličanin, Alen Liverić, Dražen Mikulić, Predrag Sikimić, Nenad Vukelić. *Građanke* – Zrinka Kolak Fabijan, Andrea Blagojević, Biljana Lovre, Gordana Petrović, Dunja Ilakovac Hercog, Mia Sasso, Sabina Salamon. *Kuhar i Medvjed* – A. Usenik. *Balet* – Tatjana Trcol, Daniela Pietrasanta, Olga Sandalić, Vesna Đaković, Romana Kmetić, Mojca Dolenc, Radmila Mitić, Mary Konstadinidu, Vadim Bunin, Carlos Araya, Andrej Kostyria, Ronald Savković, Mihajlo Menkinovski, Giuseppe Palombella, Zoran Jakšić, Radu Hoge, Srđan Latinkić. *Zbor* – Grga Komazin, Robert Verzon, Robert Kolar, Zoran Đorđević, Evelin Legović, Irena Komazin, Nives Štemberga, Ljiljana Potočnjak. *Orkestar* – Daniel Trinajstić, Renata Cepanec, Jasminka Koren, Jadran Matešin, Ivica Lukanec, Vinko Šincek, Slavka Jurić, Vedran Vojnić, Evelin Legović.

08. 12. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

22 a

Krleža, Miroslav: KRLEŽIJADA

Glumačka družina Histrion, Zagreb.

Red. Zlatko Vitez. Sc. Drago Turina. Kost. Ruta Knežević. Kor. Željko Turčinović. Dram. Borislav Vujić. Sc. glazba Arsen Dedić.

Izvođači: Brank Cvitković, Franjo Kuhar, Danko Ljuština, Mirjana Majurec, Sanja Marin, Žarko Potočnjak, Zlatko Vitez.

09. 12. 0995. TV snimka. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

23

Krleža, Miroslav: KRALJEVO.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Borna Baletić. Dram. Goran Sergej Pristaš. Sc. Goran Petercol. Izbor kost. Vesna Stilinović. Sc. glazba Darko Hajsek. Surad. za pokret i sc. efekte Davor Butković i Mladen Pričar. Obl. svjetla Marijan Štrlek. Obl. zvuka Mladen Bregović.

Izvođači: *Janez* – Slavko Brankov. *Štjef* – Ljubomir Kerekeš. *Anka* – Jagoda Kralj-Novak. *Herkules* – Stojan Matavulj. *Margit* – Gordana Job. *Stella* – Marija Krpan. *Madame* – Vesna Stilinović. *Lola* – Mirjana Sinožić. *Gđa. Hajnal* – Sunčana Zelenika. *Zbor* – Zvonko Zečević,

Robert Plemić, Zdenko Brlek, Ljiljana Bogojević, Andrijana Jukić, Darko Plovanić, Renata Horvatek.

09. 12. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

VII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1996.

24

Hofmannsthal, Hugo von: JEDERMANN ILITI VSAKOVIČ (JEDERMANN; ČOVJEK).

Na kajkavski pretočil Tomislav Lipljin.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Georgij Paro. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Marija Žarak. Maske Nives Čičin-Šain. Oslikavanje kulisa i izrada figura Ivan Duić. Sc. glazba Dragutin Novaković Šarli. Pom. redatelj Radomir Šalamun.

Izvođači: *Jederman iliti Vsakovič* – Ljubomir Kerekeš. *Napovedatelj* – Tomislav Lipljin. *Gospodin Bog* – T. Lipljin. *Smrt* – Vesna Stilinović. *Vrag* – Ivica Plovanić. *Vsakovičova mater* – Marija Krpan. *Vsakovičof prijatelj* – T. Lipljin. *Špan* – Darko Plovanić. *Siromak sosed* – Zvonko Zečević. *Dužnik* – I. Plovanić. *Dužnikova žena* – Jagoda Kralj-Novak. *Priležnica* – Barbara Rocco. *Debeli rođak* – Robert Plemić. *Suhi rođak* – Zdenko Brlek. *Vsakovičovih pajdašov* – Zvonimir Jelačić, Renata Horvatek. *Puce* – R. Horvatek, Andrijana Jukić. *Mamon* – Z. Zečević. *Dela* – Sunčana Zelenika. *Vera* – J. Kralj-Novak. *Frater* – T. Lipljin. *Anđel* – B. Rocco. *Sluge, stražari, ministri, vrage, anđeli i kosturnjaki* – Igor Gužvinec, Denis Pajtak, Branko Šurlan, Vinko Sambolec. *Mužikaši* – D. Novaković Šarli, Mladen Bregović, Josip Levanić, Benjamin Šambar.

08. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

25-26

Krleža, Miroslav: ADAM I EVA / HRVATSKA RAPSODIJA. Alegorije.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. i dram. Zlatko Sviben. Sc. Drago Turina. Kost. Mirjana Zagorec. Kor. Jasna Frankić Brkljačić. Sc. glazba Davor Rocco.

09. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

25

Krleža, Miroslav: ADAM I EVA.

Izvođači: *Čovjek, Adam* – Velimir Čokljat. *Žena, Eva* – Mira Perić. *Sluga u hotelu, Gospodin u crnom, Hotelski susjed, Gospodin s lulom u brzovlaku, Kelner u krčmi pod zemljom* – Krešimir Mikić. *Majka* – Sandra Lončarić. *General* – Milenko Ognjenović. *Gospođa u crnini* – Tatjana Bertok. *Dama* – Ljiljana Krička. *Gospodin sa zagonetkom* – Davor Panić. *Opatica* – Jasna Odorčić. *Trgovački putnik* – Slaven Špišić. *Hotelski gosti, gospođa u kaputima, glas serenade, svećenik* – Saša Anočić, Hrvoje Barišić, Đorđe Bosanac, Lidija Florijan, Augustin Halas, Radoslava Mrkšić, Nela Kočiš, Dražen Kolar, Mario Rade, S. Špišić.

09. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Krleža, Miroslav: HRVATSKA RAPSODIJA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Izvođači: *Sušičava s košnicom* – N. Kočiš. *Ljudeskara sa sjekirom* – Đ. Bosanac. *Samilosni, bljedoliki* – D. Panić. *Glas, jedan ženski* – Lj. Krička. *Seljačina na befel* – H. Barišić. *Ugursuz, momče* – L. Florijan. *Mornar, ždere i udara* – M. Rade. *Mujo, zoblje i čudi se* – A. Halas. *Civil, protestira i grebe* – S. Anočić. *Frontaš sa štakom* – S. Špišić. *Frontaš sa kolerom* – D. Kolar. *Frontaš na kolicima* – H. Barišić. *Ljavoruki, s kolajnom* – M. Ognjenović. *Mati idiota* – Anita Schmidt. *Mati, krastave* – J. Odorčić. *Piskutljiva starica* – R. Mrkšić. *Idiot, šugavi* – Đ. Bosanac. *Krastav, djevojčica* – N. Kočiš. *Borbeni, više* – S. Anočić. *Rezignovani* – H. Barišić. *Seljak, glas* – S. Špišić. *Seljak, drugi* – D. Kolar. *Seljak, treći* – M. Rade. *Pučki ustaša, sijedi ratnik* – M. Ognjenović. *Jedna, sama vuče plug* – S. Lončarić. *Žene, tūžê* – T. Bertok, N. Kočiš, R. Mrkšić, J. Odorčić, A. Schmidt, Ana Stanojević. *Snaše, pijane i crvene* – T. Bertok, L. Florijan, N. Kočiš, S. Lončarić. *Starkelja, stari* – A. Halas. *Anđa, mlada* – S. Lončarić. *Momče, bez Anđe* – D. Kolar. *Čelavi bez brašna* – S. Anočić. *Konduker, od Kistunfêle- gyháze* – D. Panić. *Sremac, cjeliva* – Đ. Bosanac. *Žandar, rukuje* – H. Barišić. *Roštenjarkje, neobične ružne* – T. Bertok, L. Florijan, N. Kočiš, S. Lončarić. *Invalid, ima proteze* – H. Barišić. *Bakter, ima sina* – A. Halas. *Tradicija, hrvatska i zakopana, Njegovo veličanstvo, hrvatski genije, Menažerija, balet* – T. Bertok, L. Florijan, Lj. Krička, Silvija Perošević, Snježana Horvat, Zrinka Stilinović. *Senzacija, u crvenom talaru* – S. Anočić. *Izvikivači, u diplomatskim dresovima* – N. Kočiš, S. Lončarić, J. Odorčić, M. Ognjenović. *Sumnjivci, zakrinkani* – T. Bertok, L. Florijan, A. Halas, Lj. Krička, D. Panić. *Primaš, Violina* – Tomislav Hühn. *Harmonika, svira* – Predrag Stojić.

09. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Ivakić, Joza: POUZDANI SASTANAK.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red., sc., kost. i izbor sc. glazbe Damir Munitić.

Izvođači: *Gjuka Kolundžić* – Slaven Špišić. *Reza* – Lidija Florijan. *Milka* – Sandra Lončarić. *Milan Bujanović* – Vjekoslav Janković. *Jakob Serdić* – Hrvoje Barišić. *Julka* – Kornelija Kočiš. *Matiša Salajković* – Krešimir Mikić. *Vikica* – Tatjana Bertok. *Gjuro Dijanović* – Dražen Kolar. *Milutin Takačević* – Mario Rade. *Stoka Kalaparić* – Saša Anočić. *Ivan Samokres* – Dražen Kolar. *Jakša Pijavica* – M. Rade. *Pero Crvenperka* – H. Barišić. *Fila Franić* – S. Anočić.

10. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Kolar, Slavko: BREZA. Dramatizirali Boris Svrtan i Davor Žagar. Ideja i predložak Fabijan Šovagović prema pripovijetki i filmskom scenariju Slavka Kolara, Ante Babaje i Božidara Viočića.

Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red. Krešimir Dolenčić. Dram. D. Žagar. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Jasna Novak. Kor. Ivo Ivančan i Mojmir Golemac. Sc. glazba Siniša Leopold.

Izvođači: *Janica Labudan* – Bojana Gregorić Novković. *Marko Labudan* – B. Svrtan. *Joža Sveti* – Goran Grgić. *Kata Labudan* – Marija Kohn. *Mika Labudan* – Emil Glad. *Jaga Labudan* – Marina Nemet-Brankov. *Roža Ježović* – Slavica Knežević-Torjanac. *Reza Turković* – Helena Buljan. *Janko Turković* – Slavko Brankov. *Mato Mlinarić* – Ranko Zidarić. *Nadžumar* – Krešimir Zidarić. *Bara Domitrović* – Ankica Dobrić. *Tomo Žugečić* – Marino Matota. *Jura Žugečić* – Nenad Cvetko. *Marena Brezovka* – Ana Horvat. *Velečasni* – Ante Dulčić. *Lojzek* – Riki Brzeska. *Štefa* – Ana Kelin. *Imra* – Vladimir Kelin. *Đuka* – Vladimir Kuraja. *Jalža* – Jadranka Gračanin. *Domaći mužikaši* – Ivica Đurišić, Drago Fijačko, Vladimir Genz, Josip Kokanović.

11. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

VIII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1997.

29

Smetana, Bedřich: *PRODANA NEVJESTA (PRODANÁ NEVĚSTA)*. Komična opera u tri čina. Libreto napisao Karel Sabina.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. i dir. Zoran Juranić. Sc. Aleksandar Augustinčić. Kost. Diana Kosec-Bourek. Kor. Sonja Kastl.

Izvođači: *Krušina* – Vlaho Ljutić. *Ljudmila* – Sanja Uroić. *Marica* – Sanja Toth Špišić. *Miha* – Damir Baković. *Hata* – Cecilija Car. *Vašek* – Miljenko Đuran. *Janko* – Damir Fatović. *Kecal* – Ivica Šarić. *Direktor cirkusa* – Nenad Tudaković. *Esmeralda* – Ljiljana Čokljat. *Indijanac* – Tomislav Binder.

Članovi baleta – Milica Sabo, Dijana Takač, Svebor Sečak, Ivana Krešić, Sanja Dodig, Ioan Barbu, Snježana Horvat, Nikolina Bernvald, Zorislav Štark, Suzana Bračun, Zoran Blaban.

07. 12. 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

30

Hrčić, Fran: *ŠETNJA PO KROVU*. Satirska (pomalo satirična) igra u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Nina Kleflin. Sc. Vladimir Domitrović. Kost. Ruta Knežević. Sc. glazba Igor Valeri.

Izvođači: *Dr. Celjak* – Saša Anocić. *Muci* – Tatjana Bertok. *Arsen* – Hrvoje Barišić. *Rudi* – Slaven Špišić. *Kiki* – Krešimir Mikić.

08. 12. 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

31

/ **Begović**, Milan: / *BEGOVIĆ-CABARET*. Prema drami *PUSTOLOV PRED VRATIMA* Milana Begovića. U predstavi korišteni tekstovi Franka Wedekinda, Tina Ujevića, Jeana-Luca Godarda, Williama Shakespearea, Luigia Pirandella, Bassialea, Janka Polića Kamova, Heinrich Heinea, Rolanda Barthesa, Sigismunda Freudea, Arthura Schnitzlera, Tristana Tzara, Jeana

Martina Charcota, Jeana Janeta, Miroslava Krleže, Molièrea. Preradba Pierre Diependaële. Preveli na francuski Vlatka Valentić, Ivica Buljan, Bernard Diss, P. Diependaële. Teatar ITD, Zagreb i Francuski institut, Zagreb..
Red. P. Diependaële. Dram. I. Buljan. Sc. Marina Bauer, Nataša Markovinović, Alan Vlahov. Kost. Mirjana Zagorec. Sc. glazba Didier Douet. Kor. Luis Ziegler.
Izvođači: Ana Karić, Mladena Gavran, Edita Majić, Nina Violić, Pero Juričić, Ranko Zidarić, Vinko Štefanac, Tvrtko Jurić, D. Douet, Frédéric Solunto.
09. 12. 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

32

Lukić, Darko: PLASTIČNE KAMELIJE. Kazališna sapunica. Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.
Red. Nenni Delmestre. Dram. Magdalena Lupi. Sc. Dalibor Laginja. Kost. Danica Dedijer. Sc. glazba Lina Vengoechea. Kor. Edita Pustišek.
Izvođači: *Edi* – Nenad Šegvić. *Nina* – Doris Šarić Kukuljica. *Toni* – Alen Liverić. *Scenski radnik*, "Hamlet", *Kazališni duh* – Asim Bukva. *Marko* – Denis Brižić. *Renato* – Galliano Pahor. *Klara* – Andrea Blagojević Mangano. *Greta Garbo* – Zrinka Kolak Fabijan. *Sarah Bernhardt* – Edita Karađole. *Gospođa Ema* – Marija Geml. *Marie Duplessis* – Ana Kvrgić. *Baletni ansambl* – Vitali Klok, Andrei Koteles, Dan Aleksandru Rus, Zoran Jakšić, Dmitrij Andreitchouk, Valerian Rasskazov, Irina Tanase, Svetlana Krutova, Svetlana Andreitchouk, Jelena Bagarić, Adriana Laszesa, Tena Ferić, Silvija Fontana, Benjamin Hrumpački.
10. 12. 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

IX. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1998.

33

Brešan, Ivo: UTVARE. Dramske transmucije. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.
Red. Želimir Orešković. Dram. Nives Madunić. Sc. Vladimir Androić. Kost. Ljubica Wagner. Sc. glazba Igor Valeri.
Izvođači: *Dr. Rudolf Bakotić*, *Vladimir Iljič Lenjin* – Ivan Brkić. *Jakov Stinčić*, *Domagoj* – Darko Milas. *Dr. Ivan Bolju*, *Klonimir*, *Domagojev dvorjanin* – Davor Panić. *Milan Vuković*, *Rusmir* – Đorđe Bosanac. *Mila Bakotić* – Tatjana Bertok. *Dr. Matko Vekić*, *Petar Zrinski* – Saša Anočić. *Dr. Renco Gardijan*, *Fran Krsto Frankopan* – Hrvoje Barišić. *Dr. Ratko Rudeša*, *Petar Bukovački* – Mario Rade. *Katica Lončar*, *Katarina Zrinska* – Lidija Florijan. *Vlado Sovulj Brko* – Milenko Ognjenović. *Žarko Stanić* – Slaven Špišić. *Dr. Maks Hubert* – Velimir Čokljat. *Joško Zorica*, *Marko Gudelj* – Augustin Halas. *Pavao Bakotić* – Vjekoslav Janković. *Vesna* – Radoslava Mrkšić.
07. 12. 1998. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

34

Krleža, Miroslav: LEDA. Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.

Red. Zlatko Sviben. Dram. Magdalena Lupi. Sc. Lara Badurina. Kost. Jasna Bajlo. Sc. glazba Elvis Stanić. Kor. Žak B. Valenta. Obl. svjetla Deni Šesnić.

Izvođači: *Vitez Oliver Urban* – Zdenko Botić. *Klanfar* – Adnan Dino Palangić. *Melita* – Ecija Ojdanić. *Aurel* – Davor Jureško. *Klara* – Olivera Baljak. *Fanny* – Sabina Salamon. *Prva dama* – Riad Ljutović. *Druga dama* – Ana Kvirgić. *Treća dama* – Zlata Perlić. *Gospodin* – Eduard Černi. *Smetlar* – Alojz Usenik.

09. 12. 1998. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

35

Krleža, Miroslav: U AGONIJI. Drama u dva čina.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Red. Georgij Paro. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Zlatko Bourek. Izbor sc. glazbe Vesna Šir. Obl. svjetla D. Jeričević i Josip Levačić. Pom. kostimografa Katarina Radošević-Galić. Jez. savjetnica Đurđa Škavić.

Izvođači: *Barun Lenbach* – Božidar Alić. *Laura Lenbachova* – Ena Begović. *Dr. Ivan plemeniti Križovec* – Ljubomir Kerekeš. *Grofica Madeleine Petrovna* – Branka Cvitković. *Gluhonijemij prosjak* – Zoran Smiljanić. *Marija* – Višnja Kiš.

10. 12. 1998. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

X. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1999.

36

Ivakić, Joza: INOČE.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Želimir Orešković. Dram. Nives Madunić-Barišić. Sc. Vladimir Androić. Kost. Mandica Lerinc. Sc. glazba Igor Valeri.

Izvođači: *Andro Elešević* – Darko Milas. *Kaja* – Mira Perić. *Ljuba* – Sandra Lončarić. *Gazda Fila Lovretić* – Milenko Ognjenović. *Polka* – Radoslava Mrkšić. *Lovra Šlajbakov* – Đorđe Bosanac. *Gabra Kalavardin* – Hrvoje Barišić. *Maca* – Anita Schmidt. *Baba Teza* – Ana Stanojević. *Did' Bariša* – Augustin Halas. *Snaša Ivka* – Jasna Odorčić. *Ciganka Gatara* – Ljiljana Krička. *Djevojke zetelice* – Danijela Božičević, Martina Paulay, Đurđica Tomaš, Barbara Zdelar, Ivona Eftimov, Jasna Komendanović. *Svirači* – Iljko Šimić, Franjo Janc, Stjepan Gubaš. *Momci i djevojke* – Plesna skupina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

07. 12. 1999. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

37

Šnajder, Slobodan: KOD BIJELOG LABUDA.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. i sc. Petar Veček. Kost. Edita Žagar. Sc. glazba Dragutin Novaković Šarli.

Izvođači: *Nina* – Vesna Stilinović. *Larisa* – Barbara Rocco. *Aljoša* – Robert Plemić. *Kapuz* – Zvonko Zečević. *Kovalenko* – Ljubomir Kerekeš. *Glumica* – Jagoda Kralj-Novak. *Lohengrin* – Berislav Tomičić. *Žena* – Mirjana Sinožić. *Starac u stolici* – Nikolaj Popović. *Djevojka* – Nadja Tobias. *Veliki šef* – Darko Plovanić. *Mafijaš 1* – Zdenko Brlek, *Mafijaš 2* – Siniša Medved, *Mafijaš 3* – Miro Hrebak. *Barska dama*, *Udovica* – Gordana Job. *Pjevačica* – Ivana Lazar. *Zlatni glas Kod bijelog labuda* – D. Novaković Šarli.

08. 12. 1999. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

38

Bakarić, Tomislav: HASANAGA. Ratnikova tragična priča u sedam prizora.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Red. Marin Carić. Sc. Zlatko Kauzlarić Atač. Kost. Mirjana Zagorec. Sc. glazba Igor Savin. Sc. pokret Jasna Frankić Brkljačić. Pom. redateljka Mario Kovač. Jez. savjetnica Đurđa Škavić.

Izvođači: *Hasanaga* – Dragan Despot. *Ljuba* – Mirta Zečević. *Merja* – Iva Marjanović. *Fra Lovro* – Ivan Brkić. *Beg Pintorović* – Mladen Vulić. *Kadija iz Imotskog* – Zijad Gračić. *Husejin* – Dušan Gojić. *Nusret* – Darko Ćurdo. *Glasnik* – Kruno Šarić. *Stari svat* – Ivan Katić. *Sluškinja*, *Obikuša* – Iva Derniković. *Agini bojovnici* – Grupa Zli bubnjari, Zagreb: Kornel Šeper, Goran Matošić, Goran Goldberger, Marko Matošić, Danijel Sikora, Bojan Kotzmuth, Nikola Uršić, Dubravko Dragojević, Miodrag Gladović.

09. 12. 1999. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

39

Stipanović, Roman: MÜNCHHAUSEN. Prema djelu ČUDNOVATA PUTOVANJA VODOM I ZEMLJOM, VOJNE I VESELE DOGODOVŠTINE BARUNA MÜNCHAUSENA (WUNDERBARE REISEN ZU WASSER UND ZU LANDE, FELDZÜGE UND LUSTIGE ABENTEUR DES FREYHERRN VON MÜNCHHAUSEN) Gottfrieda Augusta Bürgerera.

Kazališna produkcija Movens, Zagreb.

Red. Boris Kovačević.

Izvođač: *Barun Münchhausen* – Vilim Matula.

10. 12. 1999. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XI. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2000.

40

Stojsavljević, Vladimir: TANGO DRUGI PUT. Groteska.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. V. Stojsavljević. Sc. Zvonimir Lončarić. Kost. Marija Žarak. Kor. Edvin Liverić. Majstori društvenog plesa Rejhana Nuhanović i Darko Valentić. Sc. glazba i izbor glazbe Igor Valeri.

Izvođači: *Mladić ili Domagoj* – Mario Rade. *Marija* – Jasna Odorčić. *Stanko* – Milenko Ognjenović. *Lice zasad zvano Baka ili Katarina* – Radoslava Mrkšić. *Stariji partner ili Josip* – Slaven Spišić. *Partner s brčićima ili Edek* – Vjekoslav Janković. *Dobrića* – Nela Kočiš.

06. 12. 2000. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

41

Jergović, Miljenko: TI SI TAJ ANĐEO.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Hana Veček. Sc. Dinka Jeričević. Kor. i izbor sc. glazbe Edvin Liverić. Surad. za govor znakova Ekrem Ahmić.

Izvođači: *Magda* – Marija Krpan. *Igor* – Darko Plovanić. *Rudolf Alvađ* – Stojan Matavulj. *Žak* – Robert Plemić. *Karlo* – Alen Liverić. *Prof. Kraljević* – Zdenko Brlek. *Njegova kćer* – Dijana Bolanča. *Marta* – Mirjana Sinožić. *Franjo* – Božidar Smiljanić. *Višnja* – Gordana Job. *Elvira* – Jagoda Kralj-Novak. *Marina* – D. Bolanča. *Mara* – Nataša Dangubić. *Tomaž* – R. Plemić. *Mahir* – Marinko Prga. *Nela* – Ljiljana Bogojević. *Smijeh* – Barbara Rocco. *Dar* – A. Liverić.

07. 12. 2000. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

42

Krleža, Miroslav: POVRATAK FILIPA LATINOVICZA. Jedna scenska redukcija romana. Dramatizirao Georgij Paro.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. G. Paro. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Diana Kosec-Bourek. Sc. glazba Pavao Begovac.

Izvođači: *Filip* – Darko Milas. *Regina* – Ana Stanojević. *Liepach* – Milenko Ognjenović. *Baločanski* – Velimir Čokljat. *Vanda* – Nela Kočiš. *Bobočka* – Sandra Lončarić. *Kyriales* – Zlatko Vitez. *Joža Podravec* – Davor Panić. *Francek* – Pavao Begovac.

08. 12. 2000. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

43

Senker, Boris: CABARET ITD.

Teatar ITD, Zagreb.

Red. Robert Raponja i Lana Bitenc. Sc. Vjekoslav Vojo Radoičić. Izbor kost. Đurđa Janeš. Kor. Rajko Pavlić. Sc. glazba Franci Blašković i Arinka Blašković. Gl. suradnik Duško Zubalj. Obl. svijetla Miljenko Bengez.

Izvođači: *Zagorka* – Mladena Gavran. *Krleža* – Marko Torjanac. *Šenoa* – Adam Končić. *Matoš* – Enes Vejzović. *Klavirska pratnja* – Duško Zubalj.
09. 12. 2000. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2001.

44

Gavran, Miro: SVE O ŽENAMA.

Epilog teatar, Zagreb.

Red. Nina Kleflin. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Marija Ban.

Izvođači: *Lada, Greta, Nena, Mima, Karolina* – Doris Šarić Kukuljica. *Anita, Dubravka, Marija, Bina, Agneza* – Ksenija Pajić. *Stela, Olga, Jasna, Dada, Luiza* – Mladena Gavran.

04. 12. 2001. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

45

Krleža, Miroslav: MICHELANGELO BUONAROTTI. Preveo Silvio Ferrari. Preradio Gianfranco Pedullà. Glazba Johnatan Faralli.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca – Talijanska Drama, Rijeka.

Red. G. Pedullà. Sc. i kost. Stefania Battaglia. Svjetlo Deni Šestić. Maska Toni Pleštić.

Izvođači: *Michelangelo Buonarotti* – Pier Luigi Zollo. *Laura Colonna* – Andreja Blagojević. *Lik iz krčme* – Rosanna Bubola. *Francesco, Prvi famulus* – Fernando Maraghine. *Mario, Drugi famulus* – Francesco Botti. *Papa* – Giulio Marini. *Nepoznati* – Giusy Merli. *Baraba* – Toni Pleštić.

05. 12. 2001. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

46

Stazić, Nenad: PLJUSKA.

Satiričko kazalište Kerempuh, Zagreb.

Red. Vinko Brešan. Sc. Velimir Domitrović. Kost. Đurđa Janeš. Kor. Blaženka Kovač.

Izvođači: *Prvi činovnik* – Željko Königsknecht. *Drugi činovnik* – Ljubomir Kapor. *Šef* – Edo Vujić. *Ministar* – Zvonimir Torjanac. *Premijer* – Vlatko Dulić.

06. 12. 2001. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

47

Pristaš, Sergej: ČOVJEK STOLAC.

BAD&CO i Teatar ITD, Zagreb.

Red. i kor. Goran Sergej Pristaš. Dram. Ivana Sajko. Glazba Helge Hinteregger.

Izvođači: *Nikolina Bujas, Pravdan Devlahović, Damir Bartol Indoš.*

07. 12. 2001. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XIII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2002.

48

Krleža, Miroslav: KRALJEVO.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Vladimir Gerić. Kor. Milko Šparemblek. Dram. Marijana Fumić. Sc. Vladimir Androić.

Kost. Ivana Bakal. Glazba Neven Frangeš.

Izvođači: *Dacar* – Eduard Srčnik. *Kumek Šestinčan* – Slaven Špišić. *Pijani Kožar* – Krunoslav Tuma. *Kožarova žena* – Marina Krešić. *Malograđanin* – Davor Panić. *Gospodin Purgar* – Mario Rade. *Purgarske gospe* – Marija Knežević, Helga Nemet, Slavica Benevreković, Đurđica Tomaš-Grubešić. *Debeli Purgar; kućevlasnik gospon Blažina* – Predrag Stojić. *Staro Ture* – Dalibor Tordinac. *Gazda Japica, krčmar kod "Crvenog nosa"* – Milenko Ognjenović, *Mamica* – Jasna Odorčić, *Gost* – Nenad Tudaković. *Pekar* – Davor Solanović. *Konobarice* – Ljiljana Čokljat, Radmila Šterle. *Jedan gost* – Igor Knežević. *Drugi gost* – Tomislav Binder. *Gosti* – Zvonimir Vrbanić, Vedran Vrselja, Goran Fistanić, Zdenko Targuš. *Kočever* – Damir Baković. *Makedonac* – Ivan Peko. *Cukerbeker* – Dražen Karlić. *Kobasičar* – Laslo Pein. *Margit* – Tatjana Bertok-Zupković. *Stella* – Kornelija Kočiš. *Slijepac* – Josip Slam. *Dinstman* – Alan Marinić. *Madam* – Ana Stanojević. *Lola* – Ljiljana Krička-Mitrović. *Hajnal* – Lidija Florijan. *Jedna djevojka* – Mirjana Peteš. *Janez, sluga kod Pogrebnog zavoda za svečane pogrebe* – Vjekoslav Janković. *Baraba* – Slaven Špišić. *Cure* – Zrinka Stilinović, Danijela Ratić, Adrijana Andrašek, Antonija Pintarić, Tihana Lubina. *Štjef, utopljenik* – Đorđe Bosanac. *Planetarica* – Snežana Lubina. *Prvi gospodin* – M. Rade. *Drugi gospodin* – D. Panić. *Čarobnjak* – K. Tuma. *Glasovi Talijana* – Ronald Lekić, Darko Lorenz. *Anka, Janezov ideal* – Anita Schmidt. *Herkules, Ankin ljubavnik* – Augustin Halas. *Djeca* – Borna Britan, Domagoj Gombarović, Tibor Hudžik, Stjepan Ištuk, Alen Majetić, Lucija Škaro.

Premijera: 04. 12. 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

49

Ivšić, Radovan: AKVARIJ.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.

Red. Mario Kovač. Dram. Ana Prolić. Sc. Dalibor Laginja. Kost. Ivana Popović. Obl. svjetla Deni Šesnić. Izbor glazbe M. Kovač. Lek. Zdenko Botić.

Izvođač: *Novinar* – Damir Orlić. *Latica* – Ana Kvirgić. *Uho u kožnatom kaputu* – Dražen Mikulić. *General Gala* – Adnan Palangić. *Pukovnik Nik* – Zdenko Botić. *Vodnik* – Davor Jureško. *Stražar* – Biljana Torić. *Stražar* – Sabina Salamon. *Logorašica* – Vedrana Balen.

05. 12. 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

50

Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI.

Hrvatsko narodno kazalište, Split.

Red. Aleksandar Anurov. Sc. Viktor Kharitonenko. Kost. Marija Žarak. Kor. Valerij Miklin.

Obl. svjetla Zoran Mihanović. Obl. tona Ivica Bilić.

Izvođač: *Naci (Ignjat Jacques) Glembay* – Josip Genda. *Barunica Castelli-Glembay* – Ksenija Prohaska. *Dr. phil. Leone Glembay* – Ante Čedo Martinić. *Sestra Angelika Glembay* – Bruna Bebić-Tudor. *Titus Andronicus Fabriczy-Glembay* – Pero Vrca. *Dr. iuris Puba Fabriczy-Glembay* – Robert Kurbaša. *Dr. med. Paul Altmann* – Elvis Bošnjak. *Dr. theol. et phil. Alojzije Silberbrandt* – Žarko Radić. *Barunice* – Jasna Malec, Silvana Stanić, Zlata Kovačić. *Gosti na balu* – Lorina Dragičević, Maja Suton, Nikola Marčić, Remulus Marian Dimache, Romulus Marian Dimache, Adrian Schrimint. *Franz* – Marin Tudor. *Marija* – Ana Maras.
06. 12. 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

51

Krleža, Miroslav: HRVATSKI BOG MARS.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.

Red. Ozren Prohić. Dram. O. Prohić i Lada Martinac-Kralj. Sc. i autor video projekcije Ivan Faktor. Kost. Doris Kristić. Sklad. Davor Bobić. Kor. Ksenija Zec.

Izvođač: Marinko Prga, Ljiljana Bogojević, Zvonko Zečević, Tomislav Lipljin, Stojan Matavulj, Ivica Plovanić, Darko Plovanić, Jagoda Kralj-Novak, Barbara Rocco, Robert Plemić, Zdenko Brlek, Marija Krpan, Vesna Stilinović, Simona Kostuha, Filip Horvat, Martina Cikač.

07. 12. 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XIV. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2003.

52

Budak, Pero: TEŠTAMENAT. Lakrdija u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Robert Raponja. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Marinela Jeromela. Kor. Rajko Pavlić. Sc. glazba Mate Matišić.

Izvođač: *Ljudan* – Zvonimir Torjanac. *Joco* – Davor Panić. *Boban* – Radoslav Spitzmüller. *Maka* – Đorđe Bosanac. *Vrane* – Slaven Špišić. *Ludonja* – Vjekoslav Janković. *Kika* – Radoslava Mrkšić. *Cuka* – Lidija Florijan. *Manda* – Ana Stanojević. *Antoan, TV režiser* – Augustin Halas. *Mario, asistent* – Mario Rade. *Rođaci* – Ljiljana Krička, Jasna Odorčić, Nenad Tudaković. *Kammerman* – Jadran Grubišić. *TV tehničari* – Mislav Stanojević, Roland Lekić. *Mještani i maškare* – Predrag Stojić, Tomislav Binder, Josip Slam, Snježana Lakotić, Radmila Šterle, Marina Tudaković.

07. 12. 2003. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

53

Kušan, Ivan: ČARUGA. Raspjevani pučki igrokaz s pucanjem i umorstvom.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska, Zagreb

Red. Damir Lončar. Sc. Ivo Knezović. Kost. Mirjana Zagorec. Sc. glazba Ozren Depolo.

Izvođač: *Juraj Ardonjak* – Ivica Zadro. *Ankica Ardonjak* – Mila Elegović Balić. *Miroslav Frankić* – Željko Duvnjak. *Boris Možbolt* – Saša Buneta. *Tonka Možbolt* – Jasna Palić

Picukarić. *Josip Zeljić* – Davor Svedružić. *Jovo Stanisavljević Čaruga* – Damir Lončar. *Nikola Giljetic* – Zlatko Ožbolt. *Adam Žazić* – Vid Balog.
08. 12. 2003. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

54

Prolić, Ana: SLUČAJ HAMLET.

Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red. Mario Kovač. Dram. A. Prolić. Sc. i kost. Tijana Cvetković. Glazba Hrvoje Nikšić i Nikša Marinović. Izbor sc. glazbe M. Kovač. Obl. svjetla Olivije Marečić. Obl. zvuka Julio Šimunković i Christian Kanazir. Red. video materijala – Robert Orhel.

Izvođač: *Hamlet* – Bojan Navojec. *Voditelj* – Sreten Mokrović. *Kraljica Gertruda* – Helena Buljan. *Polonije* – Slavko Brankov. *Kralj Klaudije* – Zoran Gogić. *Ofelija* – Ines Bojanić. *Horacije* – Siniša Ružić. *Guildestern* – Janko Rakoš. *Rosencrantz* – Robert Ugrina. *Laert* – Enes Vejzović. *Gospođica Julija* – Mirjana Majurec. *Moderatorica* – Ivana Bolanča.

09. 12. 2003. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

55

Šenoa, August: LJUBICA.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Želimir Mesarić. Dram. Ante Armanini. Sc. Velimir Domitrović. Kost. Diana Kosec-Bourek. Kor. Svetlana Lukić. Sc. glazba Dragutin Novaković Šarli.

Izvođač: *Ljubica Ružičeva* – Jagoda Kralj-Novak. *Đuro Radić* – Ljubomir Kerekeš. *Vlatko Cvjetković* – Robert Plemić. *Jelica* – Ljiljana Bogojević. *Grahovac* – Ivica Plovanić. *Lujo Biberović* – Zvonko Zečević. *Marko* – Stojan Matavulj. *Paunovička* – Marija Krpan. *Barunica Rodičeva* – Mirjana Sinožić. *Ljubica Benčićeva* – Sunčana Zelenika Konjević. *Benčić* – Tomislav Lipljin. *Edo* – Berislav Tomičić. *Gospođa Ljubićeva* – Gordana Job. *Malvina* – Ivana Lazar. *Vujić* – Zdenko Brlek. *Jurić* – Zvonimir Jelačić. *Glazbeni praktikant Maks* – Dragutin Novaković Šarli. *Pjevačice kupleta* – Ljiljana Bogojević i B. Tomičić.

10. 12. 2003. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XV. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2004.

56

Sajko, Ivana: NARANČA U OBLACIMA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Franka Perković. Dram. Marijana Fumić. Sc. Ivo Knezović. Kost. Mirjana Zagorec. Izbor sc. glazbe Igor Valeri. Kor. Nikola Livančić.

Izvođači: *Schilla* – Sandra Tankosić. *Oscar* – Ivan Glowatzky. *Prvi anđeo čuvar* – Nela Kočiš. *Drugi anđeo čuvar* – Milenko Ognjenović. *Majka* – Ana Stanojević. *Tonac* – Vjekoslav Janković.

07. 12. 2004. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

57

Zajc, pl. Ivan: NIKOLA ŠUBIĆ ZRINJSKI. Glazbena tragedija u tri čina, 8 slika. Libreto Hugu Badalić. Revizija i rekonstrukcija Mladen Tarbuk.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Ivica Krajač. Dir. Zoran Juranić. Sc. Zlatko Kauzlarić Atač. Kost. Ika Škomrlj i Dženisa Pecotić. Kor. Sonja Kastl. Svjetlo i projekcija Deni Šesnić.

Izvođači: *Nikola Šubić Zrinjski* – Siniša Hapač. *Eva* – Katalin Brunja-Hihlik. *Jelena* – Valentina Fijačko. *Gašpar Alapić* – Berislav Jerković. *Vuk Paprutović* – Josip Slam. *Sulejman* – Berislav Puškarić. *Mehmed Sokolović* – Damir Fatović. *Mustafa* – Predrag Stojić. *Ali Portuk* – Laszlo Pein. *Ibrahim Begler beg* – Slobodan Cvetičanin. *Timoleon* – Damir Baković. *Fatima* – Marina Tudaković. *Zulejka* – Mirjana Peteš. *Osmanka* – Danijela Ratić. *Sokolica* – Snežana Lubina. *Mejra* – Snježana Lakotić. *Turski imam* – Davor Panić.

08. 12. 2004. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

58

Gjalski, Ksaver Šandor: U NOĆI. Adaptacija Tomislav Pavković.

Kazališna družina Kufer, Zagreb.

Red. T. Pavković. Sc. zatečeni prostor i tamo zatečeno. Kost i izbor glazbe svi po malo.

Izvođači: *Petar Krešimir Kačić* – Ivan Glowatzky. *Živko Narančić* – Filip Juričić. *Gospođa Ninković*, *Šmirganzova* – Asja Jovanović. *Tinka Ninković*, *Ružica Šmirganz* – Renata Sabljak. – *Barunica Nelly Leporte*, *Vilma Mirković* – Nataša Janjić. *Petar Hojkić*, *Bolić* – Ozren Grabarić. *Ivan Jelenčić* – Danijel Radečić. *Puškar*, *Lakaj* – Živko Anočić.

09. 12. 2004. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

59

Delbianco, Dora: MOTEL MRAK.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb.

Red. Marica Grgurović. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Mirjana Zagorec. Sc. glazba Dinko Appelt. Obl. svjetla Olivije Marečić.

Izvođači: *Ratko* – Davor Svedružić. *Anđela* – Dubravka Ostojić. *Ruža* – Antonija Stanišić. *Henrik* – Dražen Čuček. *Sanja* – Jasna Palić Picukarić. *Victor Ball* – Saša Buneta.

10. 12. 2004. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

60

Kozarčanin, Ivo: SAM ČOVJEK. Scenska adaptacija romana. Adaptacija Tomislav Pavković. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. i izbor glazbe T. Pavković. Kost. Katarina Radošević Galić. Obl. svjetla Olivije Marečić.

Izvođači: *Valentin* – Ivan Glowatzky. *Valentin*, *Subjekt* – Ozren Grabarić. *Mati*, *Cyjetina majka* – Radoslava Mrkšić. *Tereza*, *Gospođa Željkić* – Jasna Odorčić. *Otac*, *Božidar Burić*, *gradski senator* – Đorđe Bosanac. *Agata, maćeha*, *Buga* – Tatjana Bertok Zupković. *Matija Doljanski*, *Bugin otac*, *Jakov*, *seljak*, *Frakaš* – *blagajnik*, *Flankuš* – *pijanac* – Davor Panić.

Profesor Dražić, Profesor Jelenić – Milenko Ognjenović. Višnja, Cvijeta – Ivana Soldo. Magistar Haman – Nikša Butijer. Javno mnijenje, Seljaci, Učenici – Mladen Vujčić, Hrvoje Perc, Tomislav Bundić. Valentin – Dijete, Dijete, Željko – Matko Duvnjak Jović. Violinist – Iona Pauna.

Praizvedba: 07. 12. 2005. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XVI. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2005.

61

Tomić, Ante: NIŠTA NAS NE SMIJE IZNENADITI. Dramatizacija Aida Bukvić i Dubravko Mihanović.

Satiričko kazalište Kerempuh, Zagreb.

Red. A. Bukvić. Dram. D. Mihanović. Sc. i obl. svjetla Ivo Knezović. Kost. Mirjana Zagorec. Obl. zvuka Nikola Čikos.

Izvođači: *Siniša Sirišćević, vojnik u karauli, iz Splita – Mario Mirković. Imre Nađ, poručnik u karauli uz albansku granicu – Franjo Dijak. Ljubomir Karanović zvan Vrapče, vojnik u karauli, iz Beograda – Hrvoje Kečkeš. Mirjana Nađ, suprug Imre Nađa, živi u Strugi – Anita Matić. Radoslav Jovanović zvan Rade Orhideja, pukovnik, komandant garnizona u Ohridu – Edo Vujić. Hasan Nezirović zvan Šišmiš, vojnik u karauli, iz Podrinja – Živko Anočić. Esad Rešidbegović, vojnik u karauli, iz Sarajeva – Amar Bukvić.*

08. 12. 2005. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

62

Marinković, Ranko: GLORIJA. Mirakl u 6 slika. Dramaturška obrada Božidar Viočić.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagrebu.

Red. B. Viočić. Sc. Tihomir Milovac. Kost. Diana Kosec-Bourek. Pom. kostimografkinje Elvira Ulip. Sc. glazba Igor Kuljerić. Kor. Snježana Abramović. Obl. svjetla Miljenko Bengez. Jez. savjetnica Đurđa Škavić.

Izvođači: *Sestra Magdalena, Glorija – Olga Pakalović. Rikardo Kozlović, Floki Flèche – Tomislav Stojković. Biskup – Pero Kvrđić. Don Jere – Goran Grgić. Don Zane – Mustafa Nadarević. Don Florijo – Ljubomir Kapor. Toma – Žarko Potočnjak. Majka – Ivka Dabetić. Toni (Pierrot), klaun – Ivica Pucar. Bimbo, klaun – Christian Peter. Bepp, klaun – Zoran Vukić. Kock, klaun – Vedran Alašić. Dr. Miracke, orguljaš – Juraj Mofčan. Poslužitelj – Matej Kurka.*

09. 12. 2005. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

63

Mihanović, Dubravko: ŽABA.

Teatar ITD, Zagreb.

Red. Franka Perković. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Đurđa Adlešić. Sc. glazba Daniel Biffel. Obl. svjetla Damir Kruhak.

Izvođači: *Zeko* – Sreten Mokrović. *Toni* – Franjo Dijak. *Grga* – Sven Medvešek. *Mladić* – Filip Juričić.

10. 12. 2005. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XVII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2006.

64

Krleža, Miroslav: U AGONIJI. Drama u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red., sc. i dram. Petar Veček. Kost. Ida Križ Posavec. As. redatelja Jagoda Kralj-Novak. Izbor sc. glazbe Nataša Maričić. Suradnica za ruski jezik Nataša Gotal.

Izvođači: *Barun Lenbach* – Ivica Plovanić. *Laura Lenbachova* – J. Kralj-Novak. *Dr. Ivan plemeniti Križovec* – Marinko Prga. *Gluhonijemi prosjak* – Nikolaj Popović.

05. 12. 2006. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

65

Matišić, Mate: SINOVI UMIRU PRVI.

Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red. Božidar Violačić. Sc. Ivo Knezović. Kost. Irena Sušac. Autor glazbe M. Matišić. As. redatelja Tea Tupajić.

Izvođači: *Jakov* – Ljubomir Kapor. *Franka* – Biserka Ipša. *Mićun* – Dražen Kühn. *Marija* – Ivana Bolanča. *Luka* – Darko Milas. *Mijo* – Enes Vejzović. *Božo* – Janko Rakoš. *Ante* – Sven Šestak. *Marta* – Vlasta Knezović. *Galib* – Zoran Gogić. *Ivica* – Sreten Mokrović. *Tihomir* – Siniša Ružić. *Dragoljub* – Mario Moharić. *Mafjaši* – M. Moharić, Davor Smolić, Rene Švarka, Tomislav Turkalj.

06. 12. 2006. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

66

Šehović, Feđa: KURVE. Komedija-antiopereta u 7 slika.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Ivan Leo Lemo. Dram. Nina Skorup. Sc. Vesna Režić. Kost. Ivana Bilandžija. Sklad. Zvonimir Dusper. Kor. Larisa Lipovac. Obl. svjetla Deni Šestić.

Izvođači: *Šefica baletne trupe* – Ana Stanojević. *Greta* – Sandra Tankosić. *Mojca* – Lidija Florijan. *Anica* – Tatjana Bertok-Zupković. *Eržika* – Anita Schmidt. *Pepina* – Nela Kocsis. *Persida* – Mira Perić-Kraljik. *Dietler, satnik* – Velimir Čokljat. *Leutnant* – Milenko Ognjenović. *Škot* – Vjekoslav Janković.

07. 12. 2006. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

67

Senker, Boris: FRIETZSPIEL.

Narodno pozorište / Narodno kazalište / Népszínház, Subotica. Srbija.

Red. i sc. Robert Raponja. Kost. Dragica Pavlović. Kor. Dalija Aćin. Glazba Arinka Šegando. Izvođači: Jovan Ristovski, Suzana Vuković, Miloš Stanković, Đorđe Simić, Jelena Mihajlović, Vladimir Grbić, Ivana Fotez.

08. 12. 2006. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XVIII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2007.

68

Medimolec, Miroslav: ZASTAVE, BARJACI, STJEGOVI. Po motivima romana ZASTAVE Miroslava Krleže.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Dram. i red. Georgij Paro. Sc. i obl. svjetla Dinka Jeričević. Kost. Marija Žarak. Sc. glazba izbor i obrada tonske kulise Davor Rocco. Pom. redatelj i kor. Miljenko Vikić.

Izvođači: *Prvi scenski radnik* – Mladen Vujčić. *Drugi scenski radnik* – Majkl Mikolić. *Miroslav Krleža* – Draško Zidar. *Kamilu Emerički (Mirković)* – Dragan Despot. *Pristav* – Milenko Ognjenović. *Prvi žandar* – Matija Kezele. *Drugi žandar* – Goran Guzkić. *Ambroz Emerički* – Slavko Juraga. *Eleonora Emerički* – Jasna Odorčić. *Butler Mika* – Augustin Halas. *Amadeo Trupac* – Damir Lončar. *Joja* – Davor Panić. *Horvat, viši činovnik ministarstva vanjskih poslova NDH* – Slaven Spišić. *Petrinović, pristav u MVP NDH* – Zorislav Štark. *Županić, niži pristav u MVP NDH* – Miroslav Čabaja. *Prvi činovnik u MVP NDH* – Jadran Grubišić. *Drugi činovnik u MVP NDH* – Tomislav Bundić. *Treći činovnik u MVP NDH* – Davor Kovač. *Žene, djeca, domobrani, ustaše, Nijemci, partizani* – Lucija Barišić, Slavica Benevreković, Marta Bolfan, Ivana Boras, Danijel Božićević, Ivor Dobrić, Dražen Karlić, Marija Knežević, Jasna Komendanović, Petar Konkoj, Tamara Kučinović, Snežana Lubina, Mirela Matošević, Martina Paulay, Luka Piljić, Ivica Rebić, Ivana Soldo, Lino Srčnik, Marina Šoš, Lovro Vukomanović, Dalibor Tordinac. *Partizanski vodnik* – M. Ognjenović. *Prvi partizan u pratnji* – M. Kezele. *Drugi partizan u pratnji* – G. Guzkić. *Partizanka* – Zrinka Stilinović. *Domobranski časnik* – Mario Rade. *Emmanuela, Kamilova prva tajnica* – Nela Kocsis. *Partizanski oficir* – Goran Smoljanović. *Prvi partizan* – M. Kezele. *Drugi partizan* – G. Guzkić. *Prvi ustaša* – Mislav Stanojević. *Drugi ustaša* – Ivan Peko. *Svećenik* – Hrvoje Perc. *Oficir UDBE, istražitelj* – M. Ognjenović. *Sekretarica* – Z. Stilinović. *Prvi stražar* – G. Guzkić. *Drugi stražar* – M. Kezele. *General Joža, susjed Joža* – Damir Baković. *Stjepan, Krležin vozač* – Radoslav Spitzmüller. *Lidija, Krležina tajnica* – L. Barišić. *Studenti-demonstranti* – M. Bolfan, T. Bundić, J. Grubišić, P. Konkoj, D. Kovač, T. Kučinović, M. Matošević. *Milicioner* – M. Ognjenović. *Prvi milicioner u pratnji* – M. Kezele. *Drugi milicioner u pratnji* – G. Guzkić. *Blithauer (Miroslav Krleža)* – Draško Zidar. *Nielsen (dr. Franjo Tuđman)* – Velimir Čokljat. *Ankica Tuđman* – Mira Perić Kraljik. *Prvi grobar* – R. Spitzmüller. *Sobarica* – L. Barišić. *Teklić* – H. Perc.

11. 12. 2007. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Sudjeluju zbor Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i studenti Umjetničke akademije u Osijeku (smjer gluma i lutkarstvo).

69

Begović, Milan: BEZ TREĆEGA.

Hrvatsko narodno kazalište, Scena 55, Split.

Red. i sc. Goran Golovko. Sc. Sonja Obradović. Obl. svjetla Miroslav Mamić. Jez. savjetnik Jagoda Granić.

Izvođači: *Marko Barić* – Ante Čedo Martinić. *Giga, njegova žena* – Bruna Bebić Tudor.

12. 12. 2007. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

70

Nadarević, Mustafa: HASANAGINICA. Prema HASANAGINICI Milana Ogrizovića.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Red. M. Nadarević. Sc. Slavica Radović. Dio rekvizite Mersad Berber. Kost. Diana Kosec-Bourek. Dram. Lada Kaštelan. Sc. glazba Ljupčo Konstantinov. Obl. svjetla Zoran Mihanović. Jez. savjetnik Đurđa Škavić. Pom. redateljka Sladana Kilibarda. Pom. scenografkinje Damir Medvešek. Lek. turskog jezika Emina Mehić, Zeynep Atak.

Izvođači: *Hasanaginica* – Alma Prica. *Hasanaga* – M. Nadarević. *Hasanagina majka* – Marija Kohn. *Beg Pintorović* – Siniša Popović. *Imotski kadija* – Milan Pleština. *Sultanija* – Leona Paraminski. *Luda Ajša* – Olga Pakalović. *Ćoro* – Izet Hajdarhodžić. *Medo* – Mislav Ivaci. *Merima* – Jelena Miholjek. *Meira* – Marija Vorih.

13. 12. 2007. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

71

Matišić, Mate: BLJESAK ZLATNOG ZUBA.

Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru, Mostar. Bosna i Hercegovina.

Red. Nina Kleflin. Sc. Marin Gozze. Izbor sc. glazbe Robert Torre. Obl. svjetla Aleksandar Mondecar. Lek. Vedran Mlikota.

Izvođači: *Stipe, gastarbajter* – Frane Perišin. *Trusa, njegova žena* – Sanda Krgo Soldo. *Zlata, njihova kći* – Ivana Župa. *Ante, gastarbajter* – Franjo Zrinušić. *Mara, Mijina žena* – Jelena Kordić. *Iko, njihov sin, 10 godina* – Filip Čubela. *Nine, Mijin otac* – Velimir Njirić. *Karlo, gostioničar, povratnik iz Australije* – Ante Šućur. *Sveto, njegov sin* – V. Mlikota. *Učitelj* – Robert Pehar. *Doktor* – Miro Barnjak. *Udvarač (Zlatnozubi)* – Dragan Šuvak. *Baba I (65 godina)* – Tatjana Feher. *Baba II (65 godina i dva mjeseca)* – Nikolina Marić. *Poštar, godine nisu važne* – Igor Kunštek. *Dječak, Svetin i Zlatni zub* – D. Pehar.

14. 12. 2007. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Gange izvode članovi Kulturno umjetničkog društva Vinjani: Desa Radeljić, Tona Bušić, Danica Šantar, Veljko Perić, Novica Perić, Sveto Rebić, Zdravko Vuksan, Boris Kukulj. Gange uvježbao i snimio Tomislav Matković. Glabenici na svadbi: Anđelko Glibić, Mirko Golemac, Andrej Peršić.

XIX. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2008.

72

Okrugić, Ilija: ŠOKICA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Dražen Ferenčina. Dram. Jasen Boko. Sc. i kost. Saša Došen. Autor glazbe Igor Valeri. Lek. Ana Cvenić.

Izvođači: *Janja* – Sandra Tankosić. *Božo* – Mario Rade. *Pero Vlahović* – Vjekoslav Janković. *Marijan Šokčević* – Milenko Ognjenović. *Manda* – Tatjana Bertok – Zupković. *Ljubibratić* – Miroslav Čabraja. *Matan Propalić* – Ivica Lučić. *Mandokara, Lajčman* – Ivana Soldo. *Teza i Marga* – Vjekoslav Janković i Mario Rade

07. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

73

Brešan, Ivo: SVEČANA VEČERA U POGREBNOM PODUZEĆU.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb.

Red. Zoran Mužić. Dram. Lidija Zozoli. Sc. Darko Bakliža. Kost. Irena Ulip. Autor glazbe Igor Karlić. Obl. svjetla Anđelko Kos.

Izvođači: *Murina* – Igor Mešin. *Mikac* – Vinko Kraljević. *Jureta* – Ranko Tihomirović. *Grobar* – Goran Malus. *Radnica u pogrebnom poduzeću* – Neda Abrus. *Bajdo* – Ivica Zadro. *Kozlina* – Davor Svedružić. *Jovan Lasica* – Tomislav Martić. *Don Felicio* – Vid Balog. *Doktor* – Zvonimir Zoričić. *Mišica* – Željko Duvnjak. *Tica* – Saša Buneta.

08. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

74

Vojnović, Ivo: SUTON.

Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Red. Joško Juvančić. Sc. Ivica Prlender. Kost. Diana Kosec-Bourek i Ika Škomrlj. Sklad. Paola Dražić Zekić. Obl. svjetla Zvonko Habazin. Lek. Miše Martinović.

Izvođači: *Mara Beneša* – Milka Podrug-Kokotović. *Luco* – Miše Martinović. *Sabo* – Niko Kovač. *Pavle* – Glorija Šoletić. *Made* – Izmira Brautović. *Ore* – Mirej Stanić. *Kapetan Lujo* – Frano Mašković. *Kata* – Zsuzsa Ergenyi. *Vaso Hercegovac* – Ivica Barišić.

09. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

75

Gavran, Miro: ROGONJE.

Teatar Gavran, Zagreb.

Red. i sc. Zoran Mužić. Kost. Đurđa Janeš. Obl. svjetla Damir Kruhac. Šminka Zdenka Mihelj.

Izvođači: *Krešo* – Siniša Popović. *Žarkec* – Žarko Savić. *Dragica* – Vlasta Ramljak.

10. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XX. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2009.

76

Krleža, Miroslav: KRALJEVO.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Red. Ozren Prohić. Surad. za scenski pokret Barbara Matijević. Sc. Marta Crnobrnja i O. Prohić. Kost. Petra Dančević. Obl. svjetla Deni Šestić. Sklad. Davor Bobić. Autor video projekcije Ivan Faktor. Jez. savjetnica Đurđa Škavić.

Izvođači: *Janez* – Milan Pleština. *Herkules* – Goran Grgić. *Štjef* – Ljubomir Kerekeš. *Anka* – Ana Begić. *Glas smetljara* – Livio Badurina. *Stella* – Ivana Boban. *Pijani kožar*, *Služnik*, *Pijani gospodin* – Dušan Bučan. *Kumek Šestinčanin*, *Gazda Japica* – Dušan Gojčić. *Malograđanin*, *Staro Ture* – Damir Markovina. *Dacar*, *Glas čarobnjaka* – Alan Šalinić. *Madame* – Vlasta Ramljak. *Margit* – Mirta Zečević. *Kožareva žena*, *Mamica* – Katija Zubčić. *Purgar* – Kristijan Potočki. *Jedna djevojka* – Vanja Matujec. *Slijepac*, *Cukerbeker* – Ivan Jončić. *Lola* – Barbara Vicković. *Hajnal* – Dora Lipovčan.

07. 12. 2009. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

77

Štivičić, Tena: FRAGILE.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Snježana Banović. Sc. NUMEN, Nina Bačun i Roberta Bratović. Kost. Dženisa Pecotić. Gl. suradnik Igor Valeri. Sc. pokret Vuk Ognjenović.

Izvođači: *Mila* – Sandra Lončarić-Tankosić. *Tjaša* – Ivana Soldo. *Erik* – Vjekoslav Janković. *Marko* – Miroslav Čabraja. *Gayle* – Tatjana Bertok-Zupković. *Michl* – Milenko Ognjenović. *Marta* – Ljiljana Krička-Mitrović. *Ptice* – Vuk Ognjenović, Dinko Blažević, Dean Kovač, Sara Moser, Sanja Floršić, Olesya Martinjak, Ivona Pruti.

08. 12. 2009. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

78

Cvenić, Josip: SEKS I GLAD.

Gradsko kazalište "Joza Ivakić", Vinkovci; Hrvatsko kazalište, Pečuh, Mađarska i Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Osijek.

Red. Damir Munitić. Sc. Ivica Zupković. Kost. Zsuzsa Tresz. Glazba Irena Popović. Kor. Eva Balint.

Izvođači: *Marta* – Petra Cicvarić. *Leo* – Vladimir Andrić. *Toni* – Stipan Đurić. *Lidija* – Sanja Dodig.

09. 12. 2009. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Krleža, Miroslav: VUČJAK.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Ivica Kunčević. Sc. Ivica Prlander. Kost. Danica Dedijer. Glazba Neven Frangeš. Kor. i scenski pokret Đurđica Kunej. Obl. svjetla Zoran Mihanović.

Izvođači: *Horvat* – Robert Plemić. *Marijana* – Barbara Rocco. *Eva* – Ljiljana Bogojević. *Hadrović*, *Otac Horvatov* – Zvonimir Zoričić. *Pantelija* – Stojan Matavulj. *Jura* – Ivica Pucar. *Mitar* – Berislav Tomičić. *Lazar* – Slavko Juraga. *Perekov Juro* – Zvonimir Jelačić. *Evina mati*, *Mati Horvatova* – Vesna Stilinović. *Lukač*, *Doktor Strelec* – Zvonko Zečević. *Tomerlin*, *Šef redaktor* – Žarko Savić. *Polugan*, *Treći član Šk. Odbora* – Zoran Kelava. *Venger* – Željko Mavrović. *Metteur* – Darko Plovanić. *Korektorica* – Gordana Slivka.

10. 12. 2009. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XXI. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2010.

Kušan, Ivan: ČARUGA. Teška, ali vjerodostojna tragedija gospodina Jurja Ardonjaka iz Feričanaca u Slavoniji koji je umoren u najneobičnijim okolnostima poradi ljubavi nevjerne mu i bludne supruge što ju je osjećala prema mjerniku Borisu Možboltu, te posredno unajmila lupeškog harambašu Jovu Stanisavljevića zvanog Čaruga, da ga ukine sa života; u kojoj se vidi neizmjerana zloća dotične i mnogih drugih, sljepilo pohlepe, pohote i ostalih poroka, kao i sramotan kraj gotovo svih zlikovaca.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Red. Joško Juvančić. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Doris Kristić. Sklad. Ozren Depolo. Obl. svjetla Josip Levačić. Kor. Zagorka Živković. Surad. kostimografije Đurđa Janeš. Surad. redatelj i jez. savjetnik Dušan Gojić. Asis. redatelja Maja Filičić Ivezić. Asis. scenografa Davor Prah.

Izvođači: *Juraj Ardonjak* – Danko Ljuština. *Ankica* – Vlasta Ramljak. *Boris Možbolt* – Goran Grgić. *Tonka* – Ana Begić. *Miroslav Frankić* – Žarko Potočnjak. *Josip Zeljić* – Dušan Gojić. *Jovo Stanisavljević Čaruga* – Milan Pleština. *Nikola Giljetić* – Ivan Brkić. Adam Žazić – Dušan Bućan. *Žandari* – Matija Iveković, Hrvoje Kahlina, Tomislav Palinić. *Konobar* – Josip Filipović. *Glas Sarosa Lajosa* – Vlatko Dulić.

08. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Senker, Boris: T. O. P. — TEČAJ ODVIKAVANJA OD PUŠENJA. Cabaret.

Umjetnička akademija u Osijeku, Osijek i Grad Požega.

Red. Robert Raponja. Sc. pokret Maja Đurinović. Glazba Arinka Šegando. Lik. oblikovanje Jasmina Pacek.

Izvođači: Majkl Mikolić, Selena Andrić, Franjo Tončinić, Aljoša Čepl, Katarina Baban, Nenad Pavlović, Petra Blašković, Sanja Drakulić.

07. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

82

LIPA SI, TENO. Glazbena ispovijest. Po motivima pripovijetke TENA Josipa Kozarca. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Robert Raponja. Dram. Ivana Šojat-Kučić. Sc. i kost. Jasmina Pacek. Kor. Rajko Pavlič. Gl. suradnik Slaven Batorek. Jez. savjetnica Ana Cvenić.

Izvođači: *Tena* – Sandra Lončarić-Tankosić. *Jaroslav* – Vjekoslav Janković.

07. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Glazbena pratnja – Tamburaški sastav Slavonske strune.

83

Gavran, Miro: PARALELNI SVJETOVI. Drama u dva dijela.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Robert Raponja. Sc. i kost. Jasmina Pacek. Glazba Branko Kostelnik. Sc. pokret Maja Đurinović.

Izvođači: *Adam* – Vjekoslav Janković. *Suzana* – Nela Kocsis. *Vera* – Sandra Lončarić-Tankosić. *Petar* – Aleksandar Bogdanović. *Marta* – Anita Schmidt. *Klara* – Katarina Baban. *Ana* – Mira Perić Kraljik. *Lada* – Tatjana Bertok-Zupković. *Liječnica* – Radoslava Mrkšić. *Medicinska sestra* – Ljiljana Krička. *Medicinski brat 1.* – Nenad Pavlović. *Medicinski brat 2.* – Edi Čalić. *Robert* – Davor Panić. *Tom* – Peđa Gvozdić. *Marko* – Mario Rade. *Ante* – Luka Juričić. *Konobar* – Ivan Čačić. *Mislav* – Aljoša Čepl. *Lovro* – Domagoj Mrkonjić. *Pljačkaši* – N. Pavlović, Edi Čalić, Giulio Settimo, Peđa Gvozdić, I. Čačić. *Pacijenti* – A. Čepl, D. Mrkonjić, L. Juričić, T. Bertok-Zupković, K. Baban, Giulio Settimo, Peđa Gvozdić, I. Čačić.

06. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XXII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2011.

84

Petričević, Damir: PROLAZNICI. Povijesna drama.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Borna Baletić. Dram. i autorica tekstova songova Marijana Nola. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Saša Došen. Glazba Tamara Obrovac. Obl. svjetla i projekcije Željka Šavaranja Fabijanić.

Izvođači: *Josip Čizmarević* – Aljoša Čepl. *Adela Deszathy* – Sandra Lončarić-Tankosić. *Klaus Brauer* – Aleksandar Bogdanović. *Krešimir Novak* – Vjekoslav Janković. *Markica* – Miroslav Čabraja. *Vedran Perić* – Davor Panić. *Vođa orkestra* – Petra Blašković. *Đuro Ciganin* – Hrvoje Seršić. *Ciganin* – Ivan Čačić. *Ciganka, Zsuzsa* – Antonija Šašo.

05. 12. 2011. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

85

Šnajder, Slobodan: ŠETNJA GROBNICOM MRTVOGA DJETINJSTVA / SÉTA

A HALOTT GYERMEKKOR SÍRBOLTJÁBAN. Preveo Ivan Tomek.

Hrvatsko kazalište Pečuh / Pécsi Horvát színház, Pečuh. Mađarska.

Red. Slaven Vidaković. Dram. Stjepan Lukač. Kor. Balázs Vincze. Pom. redateljka Đula Beri.

Lek. Katja Bakija.

Izvođači: Zsolt Lipics, Stipan Đurić. Plesači Pečuškog baleta – Edit Domoszlai, Zsolt Molnár, Marton Szabó.

06. 12. 2011. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

86

Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI.

Atelje 212, Beograd. Srbija.

Red. Jagoš Marković. Sc. Miodrag Tabački. Kost. Zora Mojsilović. Sc. govor Ljiljana Mrkić Popović. Umj. savjetnica Mani Gotovac. Pom. redateljka Biserka Savić. Pom. kostimografkinje Dragoslav Rajčić.

Ivođači: *Naci (Ignjat) Glembay* – Boris Cavazza. *Barunica Castelli-Glembay* – Anica Dobra.

Leone Glembay – Nikola Ristanovski. *Angelika Glembay* – Jelena Đokić. *Titus*

Andronicus Fabrczy-Glembay – Vlastimir Đuza Stojiljković. *Puba Fabriczy-Glembay*

– Branislav Trifunović. *Paul Altmann* – Tanasije Uzunović. *Alojzije Silberbrandt* – Svetozar Cvetković. *Oliver Glembay* – Mladen Sovilj. *Ulanski Oberleutnant von Ballocsanszky* – Stefan Trikoš. *Kamerdiner* – Aleksandar Đurđić.

07. 12. 2011. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

87

Šnajder, Slobodan: ENCIKLOPEDIJA IZGUBLJENOG VREMENA.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Snježana Banović. Dram. Darko Lukić. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Đenisa Pecotić. Sklad.

Mate Matešić. Obl. svjetla Marijan Štrlek. Pom. redateljice Zdenko Brlek. Pom. skladateljka Siniša Medved. Pom. scenografkinje Darko Avar. Pom. kostimografkinje Mladen Jerneić.

Izvođači: *Gregor Samsa* – Mladen Vasary. *Renči* – Ljiljana Bogojević. *Tobias* – Marinko Prga.

Anica – Sunčana Zelenika Konjević. *Anđelina Des Todes* – Leona Paraminski. *Unuk* – Matija

Kezele. *Unuka* – Hana Hegedušić. *Milan Nemakuća*, *Medvjed*, *Ruski tajkun* – Stojan Matavulj.

Gradonačelnik, *Bog* – Darko Plovanić. *Ujak*, *Biskup* – Zdenko Brlek. *Komandir Žeravica*

– Zvonko Zečević. *Rođakinja*, *Zborovođa* – Beti Lucić. Rođaci, policajci, svatovi, radnici, egzekutori, građani, dječji crkveni zbor.

08. 12. 2011. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XXIII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2012.

88

Šojat Kuči, Ivana: UNTERSTADT. Roman jedne osječke obitelji. Prema istoimenom romanu i dramizaciji Nives Madunić Barišić dramizaciju priredili Zlatko Sviben i Bojan Marotti.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Z. Sviben. Dram. B. Marotti. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Katarina Radošević Galić. Sklad. i izbor glazbe Igor Valeri. Obl. projekcija Željka Fabijanić Šaravanja. Obl. svjetla Radomir Stamenković. Surad. za scensko kretanje Alen Čelić. Surad. za esekerski Velimir Petrović.

Izvođači: *Katarina Pavković* – Sandra Lončarić Tankosić. *Jozefina Bittner* – Branka Cvitković. *Mama Elza Richter* – Jasna Odorčić. *Viktorija Richter udana Meier* – Tatjana Bertok-Zupković. *Rudolf Meier* – Aleksandar Bogdanović. *Francek* – Miroslav Čabraja. *Adolf Meier* – Mladen Vujčić. *Greta Meier* – Marija Kolb / Ivana Soldo Čabraja. *Klara Meier* – Matea Grabić. *Klara Meier, udova Schneider* – Radoslava Mrkšić. *Peter Schneider* – Vladimir Tintor. *Rebeka* – Antonija Pintarić / Katarina Baban. *Marko* – Domagoj Mrkonjić. *Antun Schneider* – Vjekoslav Janković. *Marija Šnajder* – Ljiljana Krička-Mitrović. *Stjepan Pavković* – Aljoša Čepl. *Anđeo* – Petra Blašković. *Partizana, dva stražarska* – A. Čepl i D. Mrkonjić. *Kadet Horvat* – M. Čabraja. *Oberleutnant Walter* – A. Bogdanović. *Infanterista, dva Krležina* – A. Čeplić i D. Mrkonjić. *Romanowicz-Russcukova* – P. Blašković. *Deda Dragan* – Damir Baković. *Snježana* – K. Baban / A. Pintarić. *Tito* – M. Čabraja. *Žene, dvije-tri Euripidove* – K. Baban, A. Pintarić, M. Grabić. *Pioniri, maleni i Katarinini* – K. Baban, A. Čepl, M. Grabić, D. Mrkonjić i A. Pintarić. *Zbor Švabica* – Danijela Božičević, Jasna Komendanović, Snježana Lakotić, Helga Nemet, Martina Puškarić, Mirjana Peteš, Iskra Stanojević i Đurđica Tomaš-Grubešić. *Hor, partizanski i ruski* – Tomislav Binder, Slavko Bogdanović, Ivor Dobrić, Tomislav Horvat i Davor Solanović.

5. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

89

Krleža, Miroslav: BOBOČKA ILI DRUGIH STO STRANICA FILIPA LATINOVICZA. Adaptacija romana POVRATAK FILIPA LATINOVICZA Ana Tonković Dolencić.

Kazalište Moruzgva, Zagreb.

Red. i sc. Ivan Leo Lemo. Fot. Filip Čargonja. Teh. suradnik Darko Cončević. Kost. Mirjana Zagorec. Glazba, video, svjetlo Willem Miličević.

Izvođači: *Ksenija Radjajeva Bobočka* – Ecija Ojdanić. *Filip* – Willem Miličević.

6. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

90

Krleža, Miroslav: LAMENTACIJE VALENTA ŽGANCA. Adaptacija poglavlja iz romana NA RUBU PAMETI Matko Sršen.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Dubravko Torjanac. Sklad. i izvođač songova Dragutin Novaković Šarli. Scena Slaven Edvin Bot. Dizajn svjetla Marijan Štrlek. Izbor kostima Ivan Debeljak.

Izvođači: *Valent Žganec zvani Vudviga* – Zdenko Brlek. *Doktor* – Darko Plovanić.

6. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, foyer, I. kat, Osijek.

91

Krleža, Miroslav: LEDA.

Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red., izbor glazbe, klavir i aranžman Boris Svrtan. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Mirjana Preis.

Obl. svjetla Zdravko Stolnik. Surad. za govor Tomislav Rališ. Pom. scenografa Davor Prah.

Izvođači: *Vitez Oliver Urban* – Ozren Grabarić. *Klanfar* – Janko Rakoš. *Melita* – Bojana Gregorić Vežzović. *Aurel* – Franjo Dijak. *Klara* – Jelena Miholjević. *Leda, druga dama* – Mirela Videk. *Ferenc, prva dama* – Damjan Sabolić Novaković. *Saksofonist* – Marko Gudelj.

7. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Antonija Bogner-Šaban

XXIV. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2013.

92

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. *Alkmene* – 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, Osijek.

93

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, Osijek.

94

Krleža, Miroslav: TRI KAVALJERA FRAJLE MELANIJE. Staromodna pripovijest iz vremena kada je umirala hrvatska moderna.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

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. redatelj Marija Krpan. Pom. kostimografkinje Žarka Krpan.

Izvođači: *Janko Fintek, Advokat, Redaktor, Prvi prolaznik* – Ozren Opačić. *Melaniya Krvarić* – Hana Hegedušić. *Gospa Pickbauer, Baba* – Marija Krpan. *Poštar, Prvi grobar, Policajac* – Zdenko Brlek. *Glas u krčmi, Drugi gospodin, Drugi grobar, 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, Osijek.

Martina Petranović

XXV. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2014.

95

/ **Krleža**, Miroslav: / KRLEŽE MIROSLAVA VUČJAK ILI VUČJAK (KREŠIMIRA HORVATA). Činidba malograđanskoga događaja u više čina (kao prilagodba) po crti operete *barjak* napisanoga Krležina romana (*dekorativni panneau iz god. 1920-21*) s preslikom doktorskih fragmenata Ćosićeve beletrističke pisanije (upisno ukoričene 1988.). Krležološka prilagodba Zlatko Sviben.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Z. Sviben. Sklad. Darko Hajsek. Sc. Marta Crnobrnja. Kost. Željko Nosić. Dir. Filip Pavišić. Surad. za koreografiju i pokret i pom. redatelj Petra Blašković. Obl. svjetla Ivo Nižić. Jez. savjetnik za govor ludbreške Podravine i kajkavizaciju Đuro Blažeka. Zbor. Ljubica Vuletić. Korep. Igor Valeri i Damir Šenk.

Izvođači: *Polugan* – Vladimir Tintor. *Dr. Zlatko Strelec* – Duško Modrinić. *Venger-Ugarković* – Franjo Dijak. *Šef-redaktor* – Hrvoje Seršić. *Šipušić* – Domagoj Mrkonjić. *Krešimir Horvat* – Miroslav Čabraja. *Marijana Margetička* – Ivana Soldo Čabraja. *Eva* – Areta Ćurković. *Juraj Kučić* – H. Seršić. *Vjekoslav Hadrović* – V. Tintor. *Pantelija Crnković* – Aleksandar Bogdanović. *Mitar* – D. Mrkonjić. *Lukač* – Nino Pavleković. *Grga Tomerlin* – D. Modrinić. *Starac* – F. Dijak. *Perekov Juro* – D. Mrkonjić. *Lazar Margetić* – Davor Panić. *Evina mati* – P. Blašković. *Cura* – Ljiljana Krička. *Baba* – Antonija Pintarić. *Nejesta* – Sanja Toth. *Otac* – Mario Rade. *Mati* – Vlasta Ramljak. *Poluganova žena* – P. Blašković. *Kelner Juro* – H. Seršić. *Lukač* – Nino Pavleković. *Izabela* – A. Pintarić. *Ulanski oficir* – Vuk Ognjenović. *Svadbari* – Orkestar Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i zbor. *Kaderaši* – Baletna skupina. *Rulja crnaca* – Ansambl. *JA, doktor Krleža, sâm kontra sebe, "u bijegu ozbiljnosti", postajem, uz kaderaše iz Mučne i ulanskoga oficira* – "ministrant Freudove crkve" – M. Čabraja (uz Andreu Giordani i N. Pavlekovića, te s Lj. Kričkom i A. Pintarić).

Premijera: 07. 12. 2014. Repriza: 08. 12. 2014. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Gubina, Marijan: 260 DANA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Dražen Ferencina. Dramatizacija i dramaturgija Ana Prolić. Sc. Deni Šesnić i Martino Šesnić. Kost. Saša Došen Lešnjaković. Glazba Mate Matišić. Surad. za scenski pokret Alen Čelić. Obl. svjetla D. Šesnić. Obl. videa M. Šesnić.

Izvođači: *Marijan* – Aljoša Čepl. *Ostale uloge*: Vjekoslav Janković, Tatjana Bertok-Zupković, Matea Grabić, Ivan Čaćić, Zorislav Štark, Neven-Lucian Davidović.

09. 12. 2014. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Branko Hećimović

KAZALO AUTORA IZVOĐENIH DJELA

- Bakarić, Tomislav**
HASANAGA 38
- Bakmaz, Ivan**
STEPINAC. GLAS U PUSTINJI 10
- Begović, Milan**
BEGOVIĆ-CABARET 31
BEZ TREĆEGA 69
PUSTOLOV PRED VRATIMA 6, 31
- Brešan, Ivo**
SVEČANA VEČERA U
POGREBNOM PODUZEĆU 73
UTVARE 33
- Brumec, Mislav**
SMRT LIGEJE 20
- Budak, Pero**
TEŠTAMENAT 52
- Bürger, Gottfried August**
ČUDNOVATA PUTOVANJA VODOM
I ZEMLJOM, VOJNE I VESELE
DOGODOVŠTINE BARUNA
MÜNCHAUSENA 39
WUBDERBARE REISEN ZU
WASSER UND ZU LANDE,
FELDZÜGE UND LUSTIGE
ABENTEUR DES FREYHERRN
VON MÜNCHHAUSEN 39
- Cveniċ, Josip**
SEKS I GLAD 78
- Delbianco, Dora**
MOTEL MRAK 59
- Gavran, Miro**
PARALELNI SVJETOVI 83
ROGONJE 75
SVE O ŽENAMA 44
- Gjalski, Ksaver Šandor**
U NOĆI 58
- Gotovac, Jakov**
ERO S ONOGA SVIJETA 8
- Gubina, Marijan**
260 DANA 96
- Hofmannsthal, Hugo von**
ČOVJEK 24
JEDERMANN 24
JEDERMANN ILITI VSAKOVIČ 24
- Hrċić, Fran**
ŠETNJA PO KROVU 30
- Ivakić, Joza**
INOČE 36
POUZDANI SASTANAK 27
- Ivšić, Radovan**
AKVARIJ 49
- Jergović, Miljenko**
TI SI TAJ ANĐEO 41
- Kolar, Slavko**
BREZA 28
- Kozarac, Josip**
TENA 9, 82

- Kozarčanin, Ivo**
SAM ČOVJEK 60
- Krleža, Miroslav**
ADAM I EVA 25
ARETEJ 2
BOBOČKA ILI DRUGIH STO
STRANICA FILIPA LATINOVICZA
89
GOSPODA GLEMBAJEVI 4, 14, 50, 86
HRVATSKA RAPSODIJA 26
HRVATSKI BOG MARS 51
KRALJEVO 22, 23, 48, 76
KRLEŽIJADA 13, 22b
KRLEŽIN OBRAČUN S NAMA 06
LAMENTACIJE VALENTA ŽGANCA
04, 90
LEDA 1, 3, 34, 91
MASKERATA 02
MICHELANGELO BUONAROTTI 45
NA RUBU PAMETI 15
POVRATAK FILIPA LATINOVICZA
03, 42
PUT U RAJ 01
TRI KAVALJERA FRAJLE MELANIJE 94
U AGONIJI 05, 35, 64, 93
VUČJAK 79, 95
ZASTAVE 5, 68
- Kušan, Ivan**
ČARUGA 53, 80
- Lukić, Darko**
PLASTIČNE KAMELIJE 32
- Nepoznati hrvatski pisac**
SLAVONSKA JUDITA 17
- Marinković, Ranko**
GLORIJA 62
- Marulić, Marko**
JUDITA 7
- Matišić, Mate**
BLJESAK ZLATNOG ZUBA 18, 71
SINOVI UMIRU PRVI 65
- Medimorec, Miroslav**
ZASTAVE, BARJACI, STJEGOVI 68
- Mihanović, Dubravko**
ŽABA 63
- Nadarević, Mustafa**
HASANAGINICA 70
- Ogrizović, Milan**
HASANAGINICA 70
U BEČKOM NOVOM MJESTU 11
- Okrugić, Ilija**
ŠOKICA 72
- Pejačević, Dora**
SUB ROSA 19
- Petričević, Damir**
PROLAZNICI 834
- Pristaš, Sergej**
ČOVJEK STOLAC 47
- Prolić, Ana**
SLUČAJ HAMLET 54
- Prošev, Toma**
ARETEJ 2
- Sajko, Ivana**
NARANČA U OBLACIMA 56
- Senker, Boris**
CABARET ITD 43
FRIETZSPIEL 67
T. O. P. – TEČAJ ODVIKAVANJA OD
PUŠENJA 81
- Smareglia, Antonio**
ISTARSKA SVADBA 16
NOZZE ISTRIANE 16
- Smetana, Bedřich**
PRODANÁ NEVĚSTA 29
PRODANA NEVJESTA 29
- Stazić, Nenad**
PLJUSKA 46
- Stipanović, Tomislav**
MÜNCHHAUSEN 39
- Stojsavljević, Vladimir**
TANGO DRUGI PUT 40

Šehović, Feđa

KURVE 66

Šenoa, August

LJUBICA 55

Šnajder, Slobodan

ENCIKLOPEDIJA IZGUBLJENOG

VREMENA 87

KOD BIJELOG LABUDA 37

SÉTA A HALOTT GYERMEKKOR

SÍRBOLTJÁBAN 85

ŠETNJA GROBNICOM MRTVOGA

DJETINJSTVA 85

Šojat Kuči, Ivana

Unterstadt 88

Štivičić, Tena

FRAGILE 77

Tomaš, Stjepan

ZLATOUSTI ILI TUŽNI DOM

HRVATSKI 21

Tomić, Ante

NIŠTA NAS NE SMIJE IZNENADITI

61

Tonković Dolencić, Ana

ZEUSOVE LJUBAVNICE 92

Vojnović, Ivo

SUTON 74

Vujčić, Borislav

TENA 9

Zajc, Ivan

ZLATKA 12

Zajc, pl Ivan

NIKOLA ŠUBIĆ ZRINJSKI 57

KAZALO KAZALIŠTA

- Atelje 212, Beograd, Srbija 86
BAD&CO, Zagreb 47
Dramsko kazalište Gavella, Zagreb v. Gradsko
dramsko kazalište Gavella, Zagreb
Epilog teatar, Zagreb 44
Francuski institut, Zagreb 31
Glumačka družina Histriion, Zagreb 11, 13, 22b
Grad Požega 81
Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb
28, 54, 65, 91
Dramsko kazalište Gavella, Zagreb 4
Gradsko kazalište “Joza Ivakić”, Vinkovci 78
Hrvatsko kazalište, Pečuh 78, 85
Pécsi Horvát színház 85
Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca,
Rijeka 22, 32, 34, 49
Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl.
Zajca – Talijanska Drama, Rijeka 45
Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca
– Talijanska Drama, Rijeka v. Hrvatsko
narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka
Hrvatsko narodno kazalište, Scena 55, Split
v. Hrvatsko narodno kazalište, Split
Hrvatsko narodno kazalište, Split 50
Hrvatsko narodno kazalište, Scena 55,
Split 69
Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru,
Mostar. Bosna i Hercegovina 71
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek
01, 02, 3, 6, 8, 9, 12, 14, 16, 17, 18, 20,
21, 25, 26, 27, 29, 30, 33, 36, 40, 42, 48,
52, 56, 57, 60, 66, 68, 72, 77, 82, 83, 84,
88, 92, 95, 96
Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu,
Varaždin 10, 15, 23, 24, 37, 41 51, 55,
64, 79, 87, 90, 94
Narodno kazalište August Cesarec,
Varaždin 03, 04
Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 35, 38,
62, 70, 76, 80
Istarsko narodno kazalište, Pula 16
Kazališna družina Kufer, Zagreb 58
Kazališna produkcija Movens, Zagreb 39
Kazalište lutaka, Zadar 7
Kazalište Marina Držića, Dubrovnik 1, 74, 93
Kazalište Moruzgva, Zagreb 89
Matica hrvatska, Ogranak Osijek 78
Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin
v. Hrvatsko narodno kazalište u
Varaždinu, Varaždin
Narodno pozorište, Subotica 2 / Narodno
pozorište / Narodno kazalište /
Népszínház, Subotica 67
Pécsi Horvát színház v. Hrvatsko kazalište,
Pečuh
Pulafestival s p o., Pula 16
Rade Šerbedžija 06
Satiričko kazalište Kerempuh, Zagreb 46, 61
Teatar Gavran, Zagreb 75
Teatar ITD, Zagreb 31, 43, 47, 63
Umjetnička akademija u Osijeku, Osijek 81
Zagrebački plesni ansambl, Zagreb 19
Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska,
Zagreb 53, 59, 73
Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb 5, 20
Zvezdara teatar, Beograd 05

IZLOŽBE NA KRLEŽINIM DANIMA U OSIJEKU

U dvadeset i pet godina postojanja teatrološke i kazališne manifestacije Krležini dani u Osijeku jedna od gotovo svakogodišnjih i nepromijenjenih konstanti bilo je i izložbeno predstavljanje kazališne umjetnosti u njezinim najrazličitijim i najrazgranatijim vidovima. Drukčije rečeno, uz znanstveni skup, kazališne predstave, polaganje vijenca na spomenik Miroslava Krleže te predstavljanja recentnih i relevantnih kazališnih izdanja, važna i kontinuirana sastavnica Krležinih dana u Osijeku bile su i prigodne izložbe kazališne tematike. Prostor i vrijeme odvijanja kazališnih izložbi isprva su varirali, pa su prve izložbe priređivane u različitim osječkim izložbenim, galerijskim i muzejskim prostorima kao što su Galerija Kluba čitalaca „Komunist“ gdje je otvorena izložba *Krleža i slikari* 1990. godine, Gradska i sveučilišna biblioteka gdje je postavljena izložba Ivana Lackovića *Croate* na temu Krležina *Kraljeva* 1991. godine, foaje Muzeja Slavonije u kojem je predstavljena izložba *85. obljetnica i povjesnica HNK u Osijeku* autorice Vesne Burić 1992. godine ili Galerija likovnih umjetnosti Osijeka gdje je otvorena izložba Zlatka Kauzalarica *Atača Krleža na sceni i privatno* 1993. godine. Vrlo su se brzo izložbe počele premještati i u samo kazalište te su još 1992. godine u prostorima kazališta, točnije u ratnim razaranjima razrušenom kazališnom gledalištu, na kazališnoj pozornici i u kazališnome bifeu postavljene izložbe *Povijesni prikaz izgradnje i graditeljskog razvitka zgrade u Osijeku 1865.-1985.* Božice Vrlencić i Tone Papića, *Prikaz idejnog rješenja obnove zgrade HNK u Osijeku 1992.* Vladimira Šilovića, te izložba fotografija *HNK u Osijeku – šest godina nakon obnove* Marina Topića. Napokon, izložbe su s godinama, usporedo s ustaljivanjem i institucionaliziranjem samih Krležinih dana u Osijeku, od sredine devedesetih godina prošloga stoljeća u dramaturgiji Krležinih dana u Osijeku postupno zadobile i svoj stalni prostor i svoj stalni termin, nimalo sporedan ili nevažan, već upravo suprotno, izložbe su prostorno ukotvljene u samo kazalište, točnije u njegov ulazni foaje, a otvorenja tempirana na sam početak Krležinih dana u Osijeku, neposredno pred prvu, nerijetko i premijernu kazališnu izvedbu vezanu uz obilježavanje osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Od prvih Krležinih dana u Osijeku do danas, osječkoj je javnosti predstavljeno gotovo trideset kazališnih izložbi, što znači da je poneke godine otvoreno i više njih, koje su osvijetlile

ne samo brojne grane kazališne umjetnosti i brojne umjetničke osobnosti, nego i različite vrste kazališne građe koja se može izložbeno predstaviti i na različite načine svjedočiti i o minulim kazališnim vremenima / umjetnicima / predstavama i o naravi kazališnoga stvaranja, predstavljanja, bilježenja i arhiviranja.

Izložbe upriličene na Krležinim danima u Osijeku sadržajno su zahvaćale brojne kazališne teme, ostajući otvorene svakovrsnoj kazališnoj građi i problematici, a katkada su stajale i u izravnoj vezi s krovnom tematikom znanstvenoga simpozija, kao u slučaju izložbe i simpozija posvećenih Miroslavu Krleži, ili u izravnoj vezi s različitim obljetnicama osječkoga kazališta i kazališne zgrade (pored spomenutih to je još i izložba *Kazališni plakati i cedulje HNK 1907. –1997.* u čast 90. godišnjice profesionalne djelatnosti druge stalne hrvatske teatarske kuće), odnosno kazališnih umjetnika kao što su glumica Marija Kohn (obljetnica umjetničkog djelovanja) ili redatelj Branko Gavella (izložba povodom 50. obljetnice smrti). Ipak, izložbe su češće pokrivale zasebna kazališna područja nevezana za teme skupova, kao uostalom i izvedene kazališne predstave i promovirane kazališne publikacije, ali su uvijek bile usredotočene na predstavljanje raznolikih čimbenika kazališne umjetnosti, kao što su kazališni umjetnici (glumci, redatelji, dramatičari, kritičari, glazbenici, scenografi, kostimografi, fotografi, oblikovatelji kazališnih plakata...), kazališni prostori i zgrade (posebice osječki), kazališne umjetničke discipline, a napose često zanemarivane likovne kazališne discipline scenografija i kostimografija, te kazališni plakat, kazališne cedulje i kazališni portreti.

Zahvaljujući izložbama na Krležinim danima u Osijeku predstavljen je velik broj vrsnih umjetničkih osobnosti, primjerice, spisatelj Miroslav Krleža, glumica Marija Kohn, redatelj Branko Gavella, skladatelj Alfi Kabiljo, pisac, kritičar i ravnatelj August Šenoa, scenografi Branimir Šenoa, Pavle Vojković, Želimir Zagotta, Eduard Griner, Aleksandar Augustinčić i Zlatko Kauzlaric Ataç, nadgarderobijer Rudolf Kichl i kostimografkinja Ljubica Wagner, autori kazališnih plakata Ivica Antolčić, Goran Merkaš i Boris Bučan ili autor kazališnih fotografija Saša Novković, ali i kazališnih fenomena kao što su višestruke i višegeneracijske veze obitelji Šenoa i kazališta, odnosno kao što je Teatar u gostima. Pritom nije ni zanemarivo ni slučajno što su mnogi od predstavljenih umjetnika neka od svojih najuspjelijih umjetničkih ostvarenja realizirali upravo u osječkome kazalištu, a kao primjer možemo izdvojiti dugogodišnjeg i najplodnijeg scenografa osječkoga teatra, Eduarda Grinera, ali i Zlatka Kauzlarica Ataća ili Ljubicu Wagner. Također, mnoge izložbe bile su usredotočene i na upoznavanje publike s različitim aspektima kazališne povijesti Osijeka, a pored spomenutih, fokusiranih na povijest i / ili obnovu kazališne zgrade, svakako vrijedi istaknuti i izložbe posvećene dugogodišnjoj vezi osječkoga i varaždinskoga kazališta poput izložbe *Varaždinska kazališna stoljeća 2008. godine.* Naposljetku, kao što je već i naznačeno, na izložbama upriličenim povodom Krležinih dana u Osijeku mogle su se vidjeti i različite vrste raspoložive kazališne građe – kazališne cedulje, plakati, skice scene i kostima, kritike, fotografije, tekstovi – odnosno problematiziranje kazališne umjetnosti iz aspekta različitih faza nastajanja kazališnoga čina (kreacije, izvedbe i kritike), iz aspekta različitih umjetničkih

profesija i senzibiliteta te iz aspekta suodnosa kazališne i likovne umjetnosti pa i, što vrlo jasno pokazuje primjer kazališnoga plakata, umjetnosti i oglašavanja.

Raznolikosti izložbi na Krležinim danima u Osijeku pridonijela je i raznovrsnost njihova autorstva, te izložbe potpisuju različite institucije i / ili pojedinci vezani uz hrvatsko kazalište i / ili teatrologiju, među kojima možemo istaknuti sama kazališta (Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku), različite bibliotečne i muzejske ustanove koje u svojim fundusima čuvaju i kazališnu građu (Gradska i sveučilišna biblioteka, Muzej Slavonije) te osobito Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, jedan od suorganizatora i suutemeljitelja Krležinih dana u Osijeku, odnosno njegovi djelatnici Branko Hećimović i Antonija Bogner Šaban.

Slijedom rečenoga, posve je nedvojbeno kako je izložbeni aspekt Krležinih dana u Osijeku posve prirodan, multifunkcionalan te za kazališnu umjetnost i teatrologiju višestruko važan odvojak ove po mnogočemu jedinstvene znanstvene i umjetničke manifestacije koje bi kontinuitet i u budućnosti trebao biti neupitan.

PREDSTAVLJANJA KNJIGA NA KRLEŽINIM DANIMA U OSIJEKU

Uz dva središnja elementa dva i pol desetljeća stare teatrološke i kazališne manifestacije Krležini dani u Osijeku, prijepodnevni znanstveni skup o dramskim i kazališnim temama i večernje izvedbe kazališnih predstava, osječkih i gostujućih, poslijepodnevni dio simpozijских dana obično je (bio) rezerviran za raznolika i brojna popratna, ali nimalo sporedna događanja, poput otvorenja kazališnih izložbi, polaganje vijenca na spomenik Miroslava Krleže popraćenog prigodnim govorom i studentskim recitalom, te predavljanja novih i važnih izdanja objavljenih u prethodnoj godini.

Tradicija predavljanja knjiga na Krležinim danima u Osijeku započeta je već u prvim godinama i to promoviranjem izdanja posvećenih Miroslavu Krleži, najprije dviju prigodnih publikacija *Krleži ovih dana* i *Naši obračuni s Krležom*, a potom i likovne mape *Pictores Krležae dedicant* predstavljene u osječkoj Gradskoj i sveučilišnoj biblioteci. Tom se prigodom tematika znanstvenoga skupa *Krležino kazalište danas* poklopila i s tematikom promoviranih publikacija, a kasnije su predavljana izdanja bila labavije ili čvršće vezana uz hrvatsku dramsku književnost i hrvatsko kazalište te osječke i / ili slavonske književne, kazališne i kulturološke teme. U povijesnom presjeku od dvadeset i pet godina može se uočiti i stanoviti pomak od promocije knjiga šireg spektra književnih tema prema uže specijaliziranim teatrološkim izdanjima u novijem razdoblju. S vremenom se, slično kao i s pratećim kazališnim izložbama, ustalio i prostor predavljanja knjiga u svečanome kazališnome foajeu, što se dakako tek djelomice može povezati sa snažnijim fokusiranjem promocija na uže dramske i napose kazališne teme.

Konstanta svih dosadašnjih predavljanja (bilo) je, dakako, promoviranje zbornika znanstvenih radova sa svih održanih skupova Krležini dani u Osijeku, što zasad čini niz od 23 zbornika, čime je ostvarena doista respektabilna biblioteka znanstvenih radova o najrazličitijim dramskim i kazališnim temama za koje je prostor u srodnim zbornicima i časopisima inače znatno sužen i bez koje bi hrvatska teatrologija bila znatno osiromašena i zakinuta za važan mediji objavljivanja.

Kad je riječ o svim ostalim predstavljanim izdanjima treba naglasiti nekoliko stvari – promovirane su žanrovski i stilski raznorodne knjige koje obrađuju mnogovrsne književne i kazališne sadržaje, predstavljen je doista širok izbor autora različitih naraštaja, profila i struka od književnih povjesničara i teoretičara preko teatrologa i kulturologa do književnika i dramatičara od kojih su mnogi bili i izlagači na znanstvenom skupu, i zastupljen je niz nakladnika iz cijele Hrvatske (Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Hrvatski centar ITI, AGM, Naklada MD, Naklada Ljevak, Meandar, Dora Krupićeva, Matica hrvatska i njezini ogranci, Dubrovačke ljetne igre, Školska knjiga, Ex libris, Oksimoron, ULUPUH, Disput, Leykam, Pedagoški fakultet u Osijeku, HNK Osijek...).

Predstavljene knjige mogu se razdijeliti u nekoliko većih skupina. Prvu skupinu čine zbirke dramskih tekstova, kako starijih poput sedamnaestostoljetnih *smješnica* koje su obradile i priredile Zlata Šundalić i Ivana Pepić, te u nešto većem broju suvremenih hrvatskih (a nerijetko i osječkih ili slavonskih) autora poput Tomislava Bakarića (*Malj koji ubija*), Ivana Kušana (*Svrha od slobode*), Tahira Mujičića i Borisa Senkera (*Dvokrležje*), Tahira Mujičića, Nina Škrabea i Borisa Senkera (*3jada*), Davora Špišića (*Predigre*), Borislava Vujčića (*Bijele tragedije*) ili autora zastupljenih u *Antologiji hrvatske ratne komedije* koju je priredila Sanja Nikčević. Predstavljanje knjiga suvremenih hrvatskih dramatičara uvelike se nadovezuje i na dugogodišnji običaj Krležinih dana u Osijeku da se znanstveni skup otvori autoreferencijalnim predstavljanjem jednog hrvatskoga dramskog autora. U istu skupinu spadaju i prijevodi hrvatskih dramskih klasika, kao što je prijevod djela Marina Držića na makedonski jezik (*Komedii i pastorali*, Skopje 2008.), ili prijevod suvremenih hrvatskih dramatičara na strane jezike, kao što je izbor suvremene hrvatske drame na engleskome jeziku (*Different voices*, ur. Boris Senker), ali i prijevodi inozemnih dramskih djela na hrvatski jezik (*Antologije talijanske drame*, ur. Mario Mattia Giorgetti). U ovoj skupini posebno mjesto pripada velikom izdavačkom projektu, *Izabranim djelima Marijana Matkovića* priređivača Branka Hećimovića, u kojima su tiskane Matkovićeve drame, dramaturške rasprave i eseji te kazališni zapisi i feljtoni, a posebno mjesto također pripada predstavljanju rijetkih biblioteka specijaliziranih za izdavanje dramskih djela i teatroloških knjiga kao što je sada već ugasla AGM-ova glumišna knjižnica *Prolog* te i dalje vrlo živa i propulzivna biblioteka *Mansioni* Hrvatskoga centra ITI.

Drugu, najmanju skupinu predstavljenih knjiga čine višeautorske ili jednoautorske zbirke književnopovijesnih eseja, kritika i studija kao što su zbornik *Književni Osijek* tiskan u čast 800. obljetnice prvoga spomena imena grada Osijeka ili knjiga *Prvo lice jednine* Julijane Matanović. Obje knjige promovirane su u počecima Krležinih dana u Osijeku, dok će kasnije zastupljenost takvih izdanja biti nešto rjeđa, ali ne i posve odsutna s Krležinih dana u Osijeku, o čemu svjedoči promocija knjige Zlatka Kramarića *Identitet, tekst i nacija* 2010. godine.

Još jednu zasebnu, treću skupinu predstavljenih knjiga čine kapitalna enciklopedijska, leksikonska i bibliografska izdanja, mahom Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža, kojima su obuhvaćeni istaknuti hrvatski književnici čiji je rad uvelike bio vezan i uz dramu i kazalište, i koja su kao takva obilježila izdavaštvo cijele pojedine godine. Među takvim

projektima izdvaja se najprije enciklopedija posvećena Miroslavu Krleži, *Krležijana*, čiji su svesci slijedom izlaženja iz tiska u razmaku od nekoliko godina dva puta predstavljani na Krležinim danima u Osijeku, a potom i leksikon posvećen Marinu Držiću čime je, zajedno s predstavljanjem zbornika radova *Marin Držić 1508-2008* u izdanju Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, obilježena 500. obljetnica rođenja toga velikoga hrvatskoga dramatičara. Nizu valja pribrojiti i za hrvatsku teatrologiju i kazalište nemjerljivo važne dvije knjige *Bibliografije članaka i rasprava Kazališta u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826.–1945.* koje je uredio Boris Senker. Među predstavljenim leksikonskim izdanjima treba spomenuti i po mnogočemu jedinstven i pionirski *Mali leksikon hrvatske književnosti* autora Vlahе Bogišića, Ivice Matičevića, Lade Čale Feldman i Deana Dude (Naprijed, Zagreb 1998.).

Na razmeđu dviju skupina, potonje enciklopedijske, leksikonske i bibliografske i posljednje četvrte, uže teatrološke, nalazi se središnji projekt Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti voditelja Branka Hećimovića, *Repertoar hrvatskih kazališta*, kojeg su dvije knjige, *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga treća* koja repertoarno zahvaća razdoblje od 1981. do 1990. i *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga peta* koja repertoarno obaseže razdoblje od početaka hrvatskoga glumišnoga života do njegove profesionalizacije 1840. godine, također predstavljene na Krležinim danima u Osijeku. Ovom posljednjom teatrološkom skupinom obuhvaćen je najveći broj knjiga predstavljenih na Krležinim danima u Osijeku od početaka do danas, no pritom je važno naglasiti da se u izboru knjiga, autora, analiziranih tema i fenomena te protežnosti shvaćanja pojma kazalište Krležini dani u Osijeku nikada nisu ograničavali, naprotiv, nastojali su biti otvoreni što je moguće raznovrsnijim istraživanjima hrvatske i svjetske dramske književnosti i kazališne kulture. Zbog toga predstavljena izdanja obuhvaćaju monografije o glumcima (Milka Podrug Kokotović), redateljima (Marin Carić, Joško Juvančić), scenografima (Drago Turina) i kostimografima (Ika Škomrlj); glumačke memoarske zapise (Eliza Gerner, *Oproštaj s Gvozdom*); razgovore s istaknutim kazališnim umjetnicima (*Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom* Branka Hećimovića); iznova pročitane i priređene teoretske zapise redatelja Branka Gavelle; hrestomatijski pregled dvadesetostoljetne hrvatske drame Borisa Senkera; zbirke kazališnih kritika s Dubrovačkih ljetnih igara Dalibora Foretića (*Hrid za slobodu*) ili zbirke glazbenih kritika i zapisa Nedjeljka Fabrija (*Maestro i njegov šegrt*); monografije o bugarskim pjevačima na hrvatskoj opernoj sceni ili povijesti performansa *Kronotop hrvatskoga performansa* Suzane Marjanić. Vrijedi izdvojiti i knjige posvećene osječkome kazalištu i osječkome kulturnome životu, kao što su pretisak disertacije Dragana Mucića o osječkome HNK-u ili knjiga Zvonimira Ivkovića o dugogodišnjim i mnogovrsnim kazališnim vezama Osijeka i Pečuha. Posebnu pak pozornost zaslužuju brojne predstavljene teatrološke studije i / ili zbirke radova i ogleđa iz pera istaknutih hrvatskih teatrologa i književnih i kazališnih povjesničara ili teoretičara različitih naraštaja i usmjerenja poput Nikole Batušića, Branka Hećimovića, Branimira Donata, Igora Mrduljaša, Nikole Vončine, Borisa Senkera, Darka Gašparovića, Antonije Bogner Šaban, Ane Lederer, Sanje Nikčević, Adriane Car Mihec, Lucije Ljubić i drugih.

Retrospektivno gledano, ogled o predavljanju knjiga na Krležinim danima u Osijeku mogao / morao bi se privesti kraju zaključkom kako su Krležini dani u Osijeku pod svojim okriljem uspjeli promovirati doista zavidan i spektar i broj relevantnih pa i reprezentativnih književnih i kazališnih publikacija, odnosno autora, a to je posve dobra osnova i za vjeru da će Krležini dani u Osijeku jednako otvoreni različitim autorskim rukopisima i interesima ostati i u budućnosti.

SADRŽAJ

KOMPLEKS OBITELJI I ČETVRT STOLJEĆA GLOBALIZACIJE I TRANZICIJE U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

Boris Senker: Dramatizacije i uprizorenja obiteljskih svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu	7
Antun Pavešković: Bidermajerski kompleks obitelji u dramama Pierka Bone	24
Danijela Weber-Kapusta: Ideali obitelji i ženskog identiteta u hrvatskom kazalištu druge polovice 19. stoljeća na primjeru kazališnih komada Charlotte Birch-Pfeiffer <i>Cvrčak</i> i <i>Lowoodska sirotica</i>	34
Ivan Trojan: Secesija od obitelji u hrvatskoj drami moderne	45
Tatjana Stupin: Fenomen majke i supruge u Kamovljevoj i Krležinoj drami	52
Antonija Bogner-Šaban: Ženski Hamlet, poetički interes ili pomodna zamjena teza.....	66
Kristina Peternai Andrić: Obitelj i Ivaniševićeva <i>Ljubav u koroti</i>	74
Sonja Novak: Odras suvremene obitelji kroz prizmu antike u dramama Marijana Matkovića: <i>Heraklo</i> , <i>Prometej</i> i <i>Trojom uklete</i>	84
Zlatko Sviben: Narativ Srednje Europe, spram Krleže, Europe te hrvatske drame i teatra.....	99
Martina Petranović: Hrvatska teatrologija i globalizacija	129
Adriana Car-Miheć – Iva Rosanda Žigo: Susretnište dviju antologija u obiteljskom i izborničkom krugu	139
Vlatko Perković: Umjetnička stvarnost u funkciji izvrtanja istine stvarnosti. Posmrtna trilogija.....	153
Lucija Ljubić: Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami	162

Marijan Varjačić: Varaždinski kazališni fin de millenaire	169
Stephanie Jug: <i>Žena-bomba</i> Ivane Sajko u globalizacijskom trendu	175
Sanja Nikčević: <i>Pekel na zemli</i> Denisa Peričića kao suvremeno prikazanje	189
Višnja Rogošić: Obitelj izvođača u predstavama Bobe Jelčića i Nataše Rajković	203
Darko Gašparović: Komplex obitelji u redateljskome opusu Olivera Frljića	213
Ivan Bošković: Recepcija splitskih pisaca na splitskoj pozornici	225
Maja Đurinović: Hrvatsko plesno kazalište: propusti i predrasude	237
Livija Kroflin: Hrvatsko lutkarstvo u razdoblju tranzicije i globalizacije	243
Suzana Marjanić: Izvedba EU: izvedbene demonstracije ulaska HR u EU (ili obrnuto)	256
Ozana Iveković: Pristup analizi odnosa između popularne kulture i kazališta i primjer predstave <i>Alan Ford</i> Zagrebačkog kazališta mladih iz 2013. godine	267

PRILOZI

Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2014.....	283
Branko Hećimović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2014.	286
Branko Hećimović: Govor pred Krležinim spomenikom.....	290
B. H.: Napomena.....	292
Martina Petranović: Kazalo imena.....	293
Summary	307

DVADESET I PET GODINA KRLEŽINIH DANA

Branko Hećimović: Krležini dani u Osijeku.....	313
Branko Hećimović: Uvod u Bibliografiju zbornika Krležinih dana u Osijeku 1987-1990-1991 – 2014	321
Ana Lederer, Tatjana Skenderović: Bibliografija zbornika Krležinih dana u Osijeku 1987-1990-1991 – 2014	323

Tatjana Skenderović: Kazala autora priopćenja, uvodnika, dramskih tekstova, bibliografija zbornika, kronologija Krležinih dana, repertoara Krležinih dana, govora pred Krležinim spomenikom, prigodnih priloga, napomena, summary, kazala imena	364
Branko Hećimović: Uvod u Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1987; 1990-1991 – 2014	368
Antonija Bogner-Šaban, Martina Petranović, Branko Hećimović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku	369
Tatjana Skenderović: Kazala autora izvođenih djela	404
Tatjana Skenderović: Kazalo kazališta	407
Martina Petranović: Izložbe na Krležinim danima u Osijeku.....	408
Martina Petranović: Predstavljanja knjiga na Krležinim danima u Osijeku.....	411

Za nakladnike:
Božidar Šnajder
prof. dr. sc. Loretana Farkaš
akademik Pavao Rudan

Grafičko rješenje naslovnice
Branko Hećimović
Ranko Muhek

Likovno uređenje:
Branko Hećimović

Lektura:
Maja Silov Tovernić

Korektura:
Branko Hećimović

Unos u računalo:
Tatjana Skenderović

Grafički urednik:
Ranko Muhek

Tisak:
Intergrafika TTŽ, Zagreb

Naklada:
250 primjeraka

Tiskanje dovršeno:
studeni 2015.

Adresa uredništva:
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti,
kazališta i glazbe HAZU
Opatička 18
telefon: 4895-302

