



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU  
2015.

Utemeljitelj  
KRLEŽINIH DANA  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

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

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

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000949964

ISBN 978-953-347-128-0 (cjelina)  
ISBN 978-953-347-129-7 (dio 1.)

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

# KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2015.

HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE U INOZEMSTVU

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, Filozofski fakultet, Osijek

ZAGREB – OSIJEK 2016.

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

*Recenzenti:*  
Dubravko Jelčić  
Pavao Pavličić

Objavljivanje ove knjige potpomogli su Zaklada Hrvatske akademije znanosti i  
umjetnosti i Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek

# HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE U INOZEMSTVU





## KAKO SU DUNDO I LEDA OSVOJILI CLUJ-NAPOCU, ODNOSNO KOLOZSVÁR

Tema su ovog priopćenja dvije izvedbe hrvatskih dramskih tekstova – Držićeva *Dunda Maroja* i Krležine *Lede* – u Mađarskom kazalištu u Cluju (Kolozsvári Állami Magyar Színház).

Cluj, od 1974. Cluj-Napoca (na mađarskom Kolozsvár, na njemačkom Klausenburg), grad je s dugom povijesti, još od dačkih i rimskih vremena, kad je pod imenom Napoca bio municipij i središte Dacije. Od srednjega vijeka nadalje, mijenjajući imena ovisno o promjenama u sastavu stanovništva, dijelio je promjenjivu sudbinu mnogih gradova u srednjoj i jugoistočnoj Europi. Smješten je u središtu Transilvanije, a naseljavali su ga prvo Mađari (u X. stoljeću), pa Nijemci (u XIII. stoljeću), napokon i Rumunji (u XVIII. i XIX. stoljeću). Pripadao je prvo Ugarskom Kraljevstvu – rodno je mjesto hrvatsko-ugarskoga kralja Matije Korvina – pa je točno stoljeće i pol (od 1541. do 1691.) bio pod Osmanlijama, a od 1691. do Prvoga svjetskog rata njime su vladali Habsburzi. U tom je razdoblju stekao prepoznatljiva obilježja srednjoeuropskoga grada i uspio ih sačuvati do današnjih dana. S kratkim prekidom za Drugoga svjetskog rata, kad je ponovno bio pod mađarskom vlašću, nakon raspada Austrougarske Monarhije i raspodjele njezinih zemalja bio je u sastavu Rumunjske. Unatoč naizmjeničnim pokušajima i germanizacije, i mađarizacije, i rumunizacije te iseljavanja jednih, a naseljavanja drugih, multietničnost je ostala jednom od glavnih značajki Cluja. Grad je tako, prema popisu iz 2011., imao oko 325.000 stanovnika, od čega je 75% bilo Rumunja, 15% Mađara i 10% takozvanih ostalih. Napokon, Zagreb mu je jedan od gradova prijatelja.<sup>1</sup>

Dva hrvatska dramska teksta o kojima je u ovom priopćenju riječ na svoj je repertoar uvrstilo Mađarsko kazalište u Cluju (Kolozsvári Állami Magyar Színház – Teatrul Maghiar de Stat Cluj), utemeljeno 1792. kao prvo mađarsko kazalište u Transilvaniji. Kazalište danas ima državni status i subvencionira ga u potpunosti rumunjsko ministar-

<sup>1</sup> Usp.: *Cluj-Napoca*, u: *Hrvatska enciklopedija*, sv. 2 (Be-Da), Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2000., str. 561, te internetsku stranicu: <https://hr.wikipedia.org/wiki/Cluj-Napoca> (posjećeno 6. listopada 2016.).

stvo kulture i nacionalne baštine. Smješteno je u impresivnu zdanju podignutom 1910. te obnavljanom od 1959. do 1961., s 862 mjesta u gledalištu. Predstave se u tom kazalištu izvode na mađarskom jeziku, uz titlove na rumunjskom ili engleskom, umjetnički je direktor kazališta od 1990. redatelj Gábor Tompa (r. 1957.), pomoćnik mu je dramatičar i dramaturg András Visky (r. 1957.), a uz njih su tehnički direktor Levente Boros, programska direktorica Kinga Kovács, scenografkinja i kostimografkinja Carmencita Brojboiu te ansambl koji tvori šesnaest glumica i dvadeset jedan glumac. Na repertoaru su mađarski klasici (Imre Madách, Ferenc Molnár) i suvremenici, među kojima i Visky, te uobičajeno za drame nacionalnih – u ovom primjeru manjinskoga – kazališta: grčki tragediografi i Aristofan, Marlowe, Shakespeare, Molière i Goldoni, a tu je i rumunjski klasik Caragiale, potom Büchner, Jarry, Ibsen, Strindberg, Čehov, Pirandello, Brecht, Camus, Beckett, Ionesco, Mrozek, Kroetz, Tabori, Friel... Predstave su, između ostalih, postavljali i vodeći rumunjski redatelji, primjerice Vlad Mugar (1927. – 2001.), Andrei Șerban (r. 1943.), Silviu Purcărete (r. 1950.) i Victor Ioan Frunză (r. 1957.), pa kazalište povezuje mađarsku glumačku tradiciju s rumunjskom redateljskom školom. Izniman status Mađarskoga kazališta u Cluju potvrđuje i to što je od 2008. članom Europske zajednice kazališta (l'Union des Théâtres de l'Europe / et de la Méditerranée /) u kojoj je samo osamnaest javnih kazališta iz četrnaest zemalja, primjerice Piccolo teatro di Milano, Teatro di Roma, moskovski Mali Teatr, Scahauspiel iz Stuttgarta, bukureštanski Teatrul Bulandra, Habima iz Tel Aviva, praški Národní divadlo, budimpeštanski Vígsház, Jugoslovensko dramsko pozorište iz Beograda i bečki Volkstheater.<sup>2</sup>

Robert Raponja s tim je kazalištem prvi put surađivao godine 2008., kada je režirao dramaturgiju *Grobnice za Borisa Davidoviča* Danila Kiša. Godine 2011. slijedio je Držićev *Dundo Maroje* te 2014. Krležina *Leda*. Na potonjim je predstavama surađivao s istim autorskim timom. Dramaturg je bio András Visky, scenografkinja i kostimografkinja, Carmencita Brojboiu, skladatelj Massimo Brajković, a koreograf Ferenc Sinkó. I glavne su uloge preuzeli isti glumci i glumice: Dunda Maroja i Klanfara tumačio je András Hatházi, Pometa i Aurela Zsolt Bogdán, Tripčetu i Urbana Ervin Szűcs, Peru i Melitu Enikő Györgyjakab, a Lauru i Klaru Emőke Kató.<sup>3</sup>

Dostupna dokumentacija o *Dundu* oskudna je i svodi se na jednu kritiku, objavljenu na mađarskom portalu, te nešto više od trideset fotografija. Mnogo je bolje s *Ledom*, o kojoj se dojam može steći na temelju po četiri kritike na mađarskom i rumunjskom jeziku, dvadesetak fotografija i, što je najvažnije, izvrsno režirana videozapisa s prikladnim promjenama planova i rakursa.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Usp. internetske stranice: <http://huntheater.ro/oldal.php?soid=7&mm=8>; [https://en.wikipedia.org/wiki/Hungarian\\_Theatre\\_of\\_Cluj](https://en.wikipedia.org/wiki/Hungarian_Theatre_of_Cluj); <http://www.union-theatres-europe.eu/UNIQ147612807327732/theatres> (posjećeno 10. listopada 2016.).

<sup>3</sup> Potpuni teatrografski podaci u *Prilogu I*.

<sup>4</sup> Zahvalnost za sve informacije i građu o predstavama dugujem programskoj direktorici Mađarskoga kazališta u Cluju Kingi Kovács.



Sudeći prema spomenutoj dokumentaciji, Držićev *Dundo*, sa svim sačuvanim likovima, dakle ne fotezovski reduciran na desetak dramaturški *funkcionalnih* likova, bio je dinamična, slikovita, kostimirana predstava na tragu onih izvedaba Držićevih i drugih renesansnih komedija koje se temelje na scenskoj (re)konstrukciji povijesnoga svijeta, uglavnom u skladu s i dalje raširenom predodžbom o vedroj i mladenački razigranoj renesansi. Stoga je, reklo bi se u duhu burckhardtovskoga *otkrića individuuma*, naš redatelj radio najviše na pojedinačnim glumačkim kreacijama i komunikaciji glumaca / likova s publikom, a kostimografkinji i scenografkinji dao je da ih odjene u povijesne kostime živih boja te okruži. Tako se, recimo, iz jedne od fotografija može zaključiti da su glumci, dijelom i u današnjim odijelima, poput hodočasnika ušli u gledalište, prošli između redova u parketu te se uspeli na pozornicu i zaronili u svijet Držićeve komedije o nimalo obazrivu *discipliniranju sina razmetnoga* u razbludnu renesansnom Rimu.

O *Ledi se*, dakako, može nešto više reći. Pođimo od prostora.

Krležina je *komedija jedne karnevalske noći* u Cluju prikazana na velikoj, i po visini i po dubini dokraja iskorištenoj pozornici, dodatno proširenom trima stazama – središnjom koja prolazi između redova parketa, i dvjema bočnima, koje su prislonjene uz lože u mezaninu.

Scena je simultana, s dvije sljubljene *mansije* (u doslovnom značenju palača, kuća) iza pozoričkoga luka i plateom na prosceniju. Desna *mansija* (desna sa stajališta glumca) Klanfarova je kuća, s Melinom spavaonicom na katu i salonom u prizemlju, a lijeva je *mansija* Aurelova kuća, odnosno prizemno je salon u njegovoj kući, a na katu su prozori drugih stanova. Interijeri se otvaraju i zatvaraju rebrenicama te se tako određuje koja se od dviju *mansija* u kojem činu *aktivira*. *Platea* je, dakako, prilagodljiva – sad je javni prostor ulice, trga ili parka, sad proširenje jednoga ili drugoga salona.

Kostimi i rekviziti te glazba sugeriraju međuraće (*lude dvadesete*, točnije) i, razumije se, urbanu sredinu.

U Raponjinoj i Viskyjevoj dramaturškoj adaptaciji, koja *ljubavnoj komediji*, odnosno *komediji jedne karnevalske noći u četiri čina* dodaje prolog i epilog, predstavu ne otvara prizor ljubavnoga zagrljaja Melite i Urbana nego ulični prizor donekle *montmartreovskoga* ugođaja. Na stazama i prosceniju uprizoreni su fragmenti života nekoga srednjoeuropskoga grada – koji svakako jest Zagreb, ali mogao bi biti i bilo koji grad *Careve kraljevine* – od predvečerja do praskozorja u vrijeme poklada. Sudjeluju u tim fragmentima slikari i njihovi modeli, glazbenici i pjevači, bonvivani, barske dame i poneki slučajni, zakašnjeli prolaznik što ne pripada *jatu noćnih ptica*. Prikazana je zapravo boema shvaćena kao autentičan umjetnički svijet, sučeljen svijetu komercijalizirane pseudoumjetnosti koju nedaroviti ali umješni akademski slikari – *manuelni vještak*, reći će Urban o Aurelu – proizvode za skorojeviće i snobove. Bobočka, u *Ledi* samo tematski lik, u adaptaciji izlazi na pozornicu, odjevena u muško odijelo koje ju određuje kao feministicu, te dobiva ulogu društvenoga i umjetničkog arbitra, kreatora javnoga mnijenja. Neimenovana, neugledno odjevena djevojka iz predgrađa ili pokrajine, utjelovljenje

*slatke curice (Süße Mädel)*, dakle književnoga i kazališnog stereotipa oblikovanog u naturalističkim i modernističkim tekstovima uoči sloma *jučerašnjeg svijeta*, kako bi rekao Stefan Zweig, i jedna u nizu zanesenih Leda, pokušava naći svoje mjesto u tom svijetu i prilagoditi mu se. Bobočkine replike, kao i replike uličnih slikara, glazbenika i pjevača te barskih dama, preuzete su iz proznoga dijela ciklusa o Glembajevima i eseja o umjetnosti. Njima se s jedne strane progovara o umjetničkim i društvenim temama te se publika zbližava s *duhom vremena*, a s druge se strane uvode glavni likovi *Lede*, od tajanstvene naslovne junakinje do Klare, Melite i trojice muškaraca koji su s njima u podosta složenim odnosima.

O epilogu, koji pak počinje razgovorom dviju *Dama s Gospodinom*, premještenim s početka četvrtoga čina na njegov kraj, najprimjerenije je reći da zatvara pokladni okvir ljubavne komedije. Mjesto radnje je, razumije se, ulica, a središnji lik ponovno ona neimenovana djevojka iz prologa, koju će dvije *Dame* obeshrabriti u pokušaju prilagodbe svijetu što ju je na početku bio zadržao – a ta bi ju prilagodba nedvojbeno gurnula u prostituiranje na nižoj ili višoj razini, na ulici, gdje se prostituiraju te dvije očajne *Dame*, u umjetničkom ateljeu, gdje to tko zna s kakvim očekivanjima čini *mala Leda*, ili u bračnoj postelji, poput Melite i Klare – te je, za svoje dobro zapravo, otpravljena iz njega.

U dramaturški i redateljski tako postavljenima te scenski realiziranima prologu i epilogu prevladava ono javno u gradskom i građanskom životu, primjerice poklade, umjetnička boema, prostitucija. Između njih protječu dramaturški umjereno prilagođena četiri čina, u kojima je pak u središtu ono privatno u istom svijetu. Ponajprije je tu riječ o ljubavnim trokutima, odnosno o erotskoj mreži u koju su Viskyjeva dramaturgija i Raponjina režija uplele Krležine likove. Naime, tek naznačene ili scenski posve eksplicitno ostvarene, veze se među njima uspostavljaju uglavnom po svim ostvarivim crtama heteroerotske i homoerotske privlačnosti: Melita – Urban, Melita – Aurel, Klara – Aurel, (Aurel – Leda), Klara – Urban, Aurel – Urban, Melita – Klara, (Klanfar – Melita), Klanfar – Fanny... U sjeni tako razgranatih ljubavnih odnosa ostaju, ali ipak se naziru, egzistencijalna pitanja, bračni problemi, umjetničke, poslovne i političke karijere, svjetonazorske razlike, intelektualne rasprave o talentu, ukusu i modi, društvenim razlikama i drugim temama. Međutim, privatno i javno miješaju se jer privatno u pravom smislu ne može ni postojati u društvu u kojemu sve ima svoju cijenu, u kojemu je sve na tržištu, uključujući i ljubavne performanse i umjetnička djela, a ne samo piće, jelo, nakit, odjeću, pokućstvo, stambeni prostor i rekreaciju. Stoga su svi, pa i najintimniji dijalozi, izloženi nečijem pogledu, podložni nečijem komentaru te postaju predmetom prepričavanja, ogovaranja i trača.

Neočekivano spektakularna, s nekoliko velikih prizora koji bi se mogli nazvati svojevrsnim mimohodom onodobnih društvenih tipova, točno određenih prije svega kostimom, maskom i gestama pa tek onda ponekom rečenicom, mimohodom što se odvija na trima stazama i prosceniju, uz glazbu koja također pridonosi stvaranju ozračja *jedne karnevalske noći* u međuratnomu srednjoeuropskom gradu, *Leda* je ipak glumačka

predstava koja počiva na razrađenoj individualnoj karakterizaciji likova i sjajnoj glumačkoj su-igri, uglavnom u parovima i tercetima, kadikad i kvartetima.

Izdvojio bih kao pomno razrađen, dosljedan i glumački besprijekoran cijeli ljubavni prizor Melite i Urbana u prvom činu, od razuzdanoga grljenja njihovih golih tijela na postelji i ušmrkavanja kokaina s gole kože do Melitina kupanja u kadi i odijevanja – Urban je u Raponjinoj režiji, uzgred rečeno, snažan, privlačan i vitalan, a ne umoran i dekadentan muškarac – potom Klanfarov boravak u salonu, napose njegovo snishodljivo primanje konvencionalnih izraza sućuti od Urbana i, još više, Aurela te njegov izljev bijesa u dijalogu s Melitom, kad ga ona demonstrativno ignorira i minorizira posvećujući svu pozornost ukrasnom cvijeću, slikama, okvirima, štafelaju i, napokon, slaganju pasijansa, a on nekoliko minuta čvrsto sjedi na stolcu, ne podiže stopala s tla, kao da je ukopan, a cijelim torzom kipti od bijesa.

Glumačko-redateljska minijatura je i nijemi prizor odlaska Klanfara i dvorkinje Fanny iz kuće. Način na koji Klanfar s Fannynje glave skida i baca služinsku kapicu te kako ona njega prima pod ruku sugerira da je ovdje više riječ o solidarnosti dvoje ljudi koje samozvana elita prezire negoli o još jednom ljubavničkom paru. Premda, ni ljubavni odnos između njih dvoje nije isključen.

Postupno se i u širokom rasponu tonova te obrazaca ponašanja, od gnjeva i sarkazma do nježnosti i ljubavnih zanosa, od svjesne manipulacije partnerom i potrebe za dominacijom nad njim do iskrenog ispovijedanja potisnutih želja i strahova te prepričavanja razotkrivajućih snova, razvija *flirt* između Urbana i Klare na kraju drugoga čina, a na istoj je glumačko-izvedbenoj razini i njegovo *rastapanje kao kocke šećera u kavi* na početku trećeg čina.

Aurelovo je pijanstvo, u trećem činu, također u svaku potankost razrađen prizor. Dok riječi nezaustavljivo teku i razvijaju se svojom logikom, logikom koja je, valja reći, uvjetovana sve jačim i jačim pijanstvom, njegovo je tijelo odsutno jer cijelo to vrijeme s užitkom reagira na niz jakih podražaja, na rakiju, na ljute paprike, na šampanjac, na drogu, na Urbana, a netom spomenuto sve jače i jače pijanstvo ovdje se ne manifestira samo nesigurnošću u kretanju i zapletanjem jezika nego i vidljivim gubitkom koncentracije, gubitkom fokusa i cilja u kretanju. Zastajkivanje dezorijentirana čovjeka ključno je ne samo za određenje njegova trenutačnoga stanja nego i za određenje njegova karaktera. Moglo bi se malo slobodnije reći da je to njegov *gestus*.

Slabija su točka predstave glumačka pretjerivanja u posljednjem činu. Melitino je pijanstvo prenaplašeno i infantilno. U prizorima s njom i Urbanom, pa s njima dvoje i Klarom te, napokon, Aurelom, također prenaplašeno pijanim, gomilaju se burleskni gegovi kao što su, primjerice, pijano teturanje i spoticanje, buljenje u prazno, u sugovornika ili u publiku široko razrogačenim očima, valjanje po tlu, ljubljenje i tučnjava svakoga sa svakim i padanje preko proscenija, skrivanje iza kante za smeće i oslanjanje o nju kao o govornicu. Te i druge pretjeranosti u tom dijelu predstave vjerojatno su posljedica želje da se nakraju dosegnu pa i nadvise vrhunci dosegnuti u prvom i trećem činu. Ipak,

i ovdje se nešto izdvaja, a to je igra zamjene perika – jer i Klara, i Melita, i Urban nose perike, kad već ne mogu maske – u kojoj nije teško prepoznati scensku parafrazu igre zamjene šešira u Beckettovu *Godotu*, kao redateljev *hommage* kazalištu apsurdna prema kojemu je nastojao odvesti Krležinu salonsku, konverzacijsku komediju.

Kritička recepcija *Dunda*, ako je osvrt koji sam dobio od Mađarskoga kazališta jedini objavljeni tekst, bila je više nego skromna. *Leda* je, rekao sam, mnogo bolje prošla, barem što se broja objavljenih kritika tiče, a i publika ju je dobro prihvatila te bi predstava trebala biti obnovljena.<sup>5</sup> Budući da je predstava rađena prije svega za mađarsku zajednicu u Kolozsváru, u *Prilogu II.* donose se samo prijevodi kritika na mađarskom.

## PRILOG I.

**Marin Držić**, *DUNDO MAROJE*. Premijera: 16. veljače 2011.

<i>Prevoditelj</i>	Zoltán Csuka
<i>Redatelj</i>	Robert Raponja
<i>Dramaturg</i>	András Visky
<i>Scenografkinja i kostimografkinja</i>	Carmencita Brojboiu
<i>Skladatelj</i>	Massimo Brajković
<i>Koreograf</i>	Ferenc Sinkó
<i>Uloge</i>	
<i>Dundo Maroje</i>	András Hatházi
<i>Maro</i>	Balázs Bodolai
<i>Bokčilo</i>	Lehel Salat
<i>Popiva</i>	Levente Molnár
<i>Pera</i>	Enikő Györgyjakab
<i>Đivo</i>	Róbert Laczkó Vass
<i>Laura</i>	Emőke Kató
<i>Perina baba</i>	Csilla Varga
<i>Lauraina dadilja</i>	Éva Terschánzski
<i>Petrunjela</i>	Imola Kézdi
<i>Hugo</i>	Loránd Váta
<i>Pomet Trpeza</i>	Zsolt Bogdán
<i>Tripčeta</i>	Ervin Szűcs
<i>Đivulin Lopudanin</i>	Csongor Köllő
<i>Niko</i>	Ferenc Sinkó
<i>Pijero</i>	Szabolcs Balla
<i>Vlaho</i>	Gábor Viola
<i>Sadi</i>	Loránd Farkas

<sup>5</sup> Podatak o obnovi dugujem, dakako, *Ledinu* redatelju Robertu Raponji.

*Pavo*  
*Dugi Nos, Kapetan*  
*Gulisav, Žbir*  
*Grubiša, Žbir*  
*Kamilo, Žbir*  
*Krčmar*

Attila Orbán  
Áron Dimény  
Nándor Vetési  
András Buzási  
Alpár Fogarasi  
Tünde Skovrán, Júlia Albert, Júlia Laczó

**Miroslav Krleža, LEDA.** Premijera: 8. ožujka 2014.

*Prevoditelj*  
*Redatelj*  
*Dramaturg*  
*Scenografkinja i kostimografkinja*  
*Koreograf*  
*Skladatelj*  
*Uloge*  
*Vitez Oliver Urban*  
*Klanfar*  
*Melita*  
*Aurel*  
*Klara*  
*Gospodin*  
*Fanny*  
*Bobočka*  
*Konobar*  
*Sobar*

Kálmán Dudás  
Robert Raponja  
András Visky  
Carmencita Brojboiu  
Ferenc Sinkó  
Massimo Brajković  
Ervin Szücs  
András Hatházi  
Enikő Györgyjakab  
Zsolt Bogdán  
Emőke Kató  
Attila Orbán  
Réka Csutak  
Andrea Vindis  
SalaŃță Vasile  
Zoltán Horváth

## KRITIČKA RECEPCIJA *DUNDA MAROJA*

**Nánay István**

### RAGUZINI U RIMU

U programskoj knjižici hrvatski redatelj obećava predstavu koja traje dva sata, ali realno ona traje skoro dvostruko više. Nešto nije u redu s redateljskom idejom ako je tolika razlika između trajanja planiranoga i ostvarenog projekta.

Naravno, problem nije u trajanju! Više puta sam gledao ovaj komad, naprimjer u Dubrovniku, i nijednom predstava na otvorenom koja je počela u 9 nije završila poslije 11, a ista predstava u režiji Attila Vidnyánszskog također je trajala više od 3 sata, ali izrađenost tih predstava, njihov tijek, živopisnost uopće nisu ovisili o tome koliko traju. U Cluju se radi o nečem drugom: o nedostatku strogo unutarnjeg reda i strukture u predstavi.

Glavno je djelo oca hrvatske literature i kazališta, svećenika, dramskog pisca, osnivača kazališta, polihistora Marina Držića komedija koja je u srodstvu s komedijom dell'arte, s puno likova i s više zapleta. Predstavu – kako je to bilo moderno u doba njezina nastanka – uokviruje čarobna priča, čarobnjak želi pokazati primjer kako je užasan takozvani čovjek krpelj, ta nova sorta ljudi, uzrok svega lošeg na Zemlji, rob zlata koji se, da bi ga se domogao, koristi najpodlijim sredstvima, od sitnoga spletkarenja do ratova.

U središtu radnje, koja se odvija u Rimu, nalazi se gospodin Maro iz Raguze iliti Dubrovnika, koji, umjesto da slijedi instrukcije svojega oca i nabavlja robu širom Italije, troši novac i provodi vrijeme s najpoznatijom rimskom kurtizanom.

Zbrke nastaju kad u grad u isto vrijeme stignu Marov otac, Dundo Maroje, ali i grupa prijatelja Marove ostavljene drage i tko zna tko još kako bi mladog gospodina vratili na pravi put. Laura, kurtizana napola talijanskog napola njemačkog porijekla, nije bacila oko samo na novac svojeg obožavatelja nego prema njemu gaji i nježne osjećaje te zato ostavlja svojega drugog obožavatelja, Nijemca Huga, za kojeg se nakraju ipak udaje. Naime, nakraju sve ispadne dobro, svatko nađe svoj par, otac oprosti zabludjelom sinu, zaljubljeni se ponovo zavole, povrati se dobar dio novca.

Robert Raponja režira svuda po svijetu – u Mađarskoj u Hrvatskom kazalištu u Pečuhu, sad drugi put surađuje s ansamblom klujskoga kazališta, gdje je godine 2008. postavio *Grobnicu za Borisa Davidoviča* Danila Kiša.

Redatelj je prvi put režirao *Dunda*, on je obavio i nedosljedna kraćenja teksta, tu nije pomogao čak ni dramaturg András Visky. Raponja je sačuvao dugotrajnu uvodnu scenu, koja kasnije nema nikakvo značenje ni posljedicu. Niz Marovih prijatelja također

djeluje suvišno, kao i to što se u nekim scenama simultano prevodi talijanski na talijanski. U isto vrijeme Marovoj zaručnici Peri toliko je skratio scene da njezina nit gubi svoje značenje. To su najuočljiviji primjeri. Zbog tih dramaturških grešaka predstava teško započinje, njezine prve scene odvijaju se u gledalištu, zatim se publika seli na pozornicu, gdje se radnja razvija u tri prostora razdvojena tribinama. Jedini detalj u scenografiji jest toranj na sredini scene, u kojemu živi Laura. Budući da je kurtizana središnji lik te komedije, svi zapleti događaju se oko tog tornja. Glumci se kreću po stazama između tribina i među publikom, uključujući na taj način i gledatelje u igru.

Redatelj se zadovoljio provedbom korektne komedije ne otkrivajući uzroke djelovanja i unutarnju motivaciju likova. Vlada opći kaos, veselje, oponašanje mediteranskog miljea, samo se ponekad ukaže mogućnost da se komedija malo zamračí, da dođe do pravih veza, da se među zaljubljenima dogode iskreni poetični trenuci. Sve to ne ovisi o glumcima, koji zaista daju svaki svoj maksimum, ali bez redateljeve koherencije ne podudaraju se stilovi glume, svatko vuče na svoju stranu.

Balázs Bodolai pokušava osmisliti zaljubljenoga Mara pretjeranim gestama, dok je Emőki Kató, kao Lauri, dovoljno pokazivanje ljepote i ženstvenosti. Loránd Váta na sebi svojstven precizan način pokazuje vanjske karakteristike Hugova idiotizma, ali također daje uvid u njegovu tragičnost. András Hatházi tijekom cijele predstave mumlja i vuče se po pozornici, njegovo ridanje na rumunjskom jeziku nasmijava publiku, ali on ne pokazuje starca zabrinutog zbog novca koji je izgubio, nedostaje taj plautovsko-molijerovski humor, koji ovaj tekst ima u sebi.

Levente Molnár nijansirano i energično glumi energičnog Popivu, dok Enikő Györgyjakab može pokazati samo konture zaljubljene Pere, jer joj je uloga minimalizirana. Redatelj je u posljednjoj sceni glumce prepustio njima samima, pa ponovni susret zaljubljenih ostaje tek slaba epizoda. Imola Kézdi jednostavnim glumačkim sredstvima igra lukavu Petrunjelu, Laurinu sluškinju, koja vrti oko prsta svakog, a najviše Pometa. Motor predstave jest Zsolt Bogdán u ulozi Pometa. Pomet je brat Harlekina, Scapina i njihovih nasljednika, pravi klaun. Bogdan se koristi svim mogućnostima koje nudi uloga, biva mudri klaun, energični vašarski komedijaš, šmirant i tragični junak, u jednom trenutku komunicira s publikom, u drugom nastavlja zapletati konce predstave. Njegov je Pomet radostan kad uspije, rastuži se kad promaši – međutim ni Bogdan ne uspijeva objasniti zašto najedanput oblači crveno ruho i ponaša se kao egzekutor.

Kad je on na sceni, s osmijehom prihvaćamo neravnotežu u tempu i ritmu, neizrađenost predstave. A publika je zahvalna što se može zabaviti i nasmijati.

*revizor* – a kritikai portál ([revizoronline.com/hu](http://revizoronline.com/hu): 12. V. 2011.)

## KRITIČKA RECEPCIJA *LEDE*

### Gergely Zsuzsa

Dok čitamo o najvažnijoj ličnosti hrvatske literature 20. stoljeća – zaključujemo da je Miroslav Krleža vjerojatno bio simpatičan čovjek. Rođen 1893., umro 1981., praktično je preživio cijelo prošlo stoljeće. Govorio je mađarski i njemački kao da su mu materinski, pisao je, govorio i čitao na francuskom i ruskom, obožavao je sjediti u budimpeštanskim kavanama i voditi duge rasprave s predstavnicima mađarske suvremene književnosti. Sigurno je volio začinjena jela, pušio cigare i pio žestoka pića – nastavlja se naša vizija, pogotovo ako pomislimo na njegov kip u Zagrebu, koji nam prikazuje ne previsokog i ne baš vitkog muškarca.

Nije preferirao elitno društvo, ali nije bio ni socijalist; štoviše, kad je Staljin došao na vlast, imao je nekoliko antisovjetskih ispada. Krležu su nekad trpjeli, nekad proganjali i palili njegove knjige, nekad slavili. Ta proturječja bila su prisutna i u njegovim životnim djelima. Književnost se miješa s filozofijom, estetikom, čak i politikom. Krležu su nervirali provincijalizam, nemoć, lijenost, a bez obzira na to bio je prisiljen stvarati za upravo takav sloj čitatelja i kazališne publike.

Najveći je uspjeh postigao pričom o obitelji Glembay, koja se sastoji od novela i dramske trilogije. Treći dio dramske trilogije postavio je hrvatski redatelj Robert Raponja u Državnom mađarskom kazalištu u Cluju. Premijera je održana 8. ožujka, na Dan žena.

Raponja treći put radi s ansamblom; Krležin komad slijedi nakon postavljanja *Grobnice za Borisa Davidoviča* i *Dunda Maroja*.

*Leda je jedna od najizvođenijih predstava u Hrvatskoj.*

Ova crna komedija počinje vođenjem ljubavi glavnih aktera, koje zatim prati niz prevara i laži. Akteri su uglavnom umjetnici ili aristokrati koji su opčinjeni umjetnicima. Aurel je slavni slikar, Klara je operna pjevačica, Melitu također privlači likovna umjetnost, Urban je svemoćni kritičar. Iz te elitne sredine jedini se izdvaja Klanfar, koji potječe iz siromašne obitelji, a uzdigao se među tu nadobudnu gospodu zahvaljujući svom radu i trudu.

Ostali su likovi noćne ptice, prostitutke i boemi. Predstava se odvija tijekom jedne karnevalske noći, u kojoj se svatko spaja, miješa sa svakim. Melita, Klanfarova žena, vodi ljubav s Urbanom, ali želi živjeti s Aurelom. Klara je Aurelova žena, ali završava u Urbanovu zagrljaju. Aurel se udvara i Klari i Meliti dok mašta o svom modelu, Ledi.

Likovi svoje misli izražavaju u bombastičnim rečenicama, svaka njihova izgovorena replika mogla bi biti traktat o estetici ili dio neke kritike. A istodobno su površni, plitki, snobovi, pohlepni i zavidni. Izluđuju se pićem, kokainom i vođenjem ljubavi, kao da osjećaju da im se bliži kraj.



*Krleža inače u tu komediju upleće propadanje tog društvenog sloja.*

Kako to inače bude u komedijama, na kraju predstave raspletu se niti, život se vraća u svoj tijek, a likovi u svoju uobičajenu dosadu: Aurel ostaje sa svojom ženom Klarom i zajedno maštaju o svojoj ogromnoj vili, Melita se vraća neprivlačnom Klanfaru s iritantnim brkovima, hrkanjem i stalnim čačkanjem zuba. Urban, kritičar koji vodi najveće intrige, ostaje sam, bez obzira na to što mu nitko ne okreće leđa, što i dalje ima pristup svakoj kući, a možda i svakom krevetu. Naslovna junakinja, Leda, ne pojavljuje se na pozornici. Ona ostaje mitološka kraljica ljepotica, koju je Zeus zaveo u obliku labuda, koji u ovom slučaju stoji na Aurelovu umjetničkom djelu.

Površni, nemoralni, snobovi, boemi – to i još mnoge stvari možemo reći o likovima iz *Lede*. Čime bi ih opravdali na kraju predstave? Gdje da tražimo njihove vrijednosti? – pitali smo nakon premijere redatelja Roberta Raponju.

Obitelj Glembay Miroslava Krleže poznata je u Hrvatskoj. Tamo nije problem postaviti na pozornicu treći dio trilogije, priča je svima poznata. Ovdje je na neki način trebalo pripremiti ljude na priču. Zadatak je uličara, noćnih ptica, da pokažu milje u kojem likovi žive. Taj je dio prilično dugačak, kao i većina dijaloga. Tekst nije nimalo lak, prepun je stranih izraza. Postimpresionizam, hipercezaneizam, patrijarhalna naivnost, društvena mikromanija i megamanija, konvencionalni banalizam i još tisuću sličnih spojeva riječi prolijeće zrakom. Likovi se cijelo vrijeme razmeću svojim obrazovanjem, zato uvijek izgovaraju fraze s dubokim značenjem.

Često mi se čini da kraj tih rečenica ne mogu ponuditi dovoljno zanimljivu igru. Nije dovoljan talent glumaca, promjenljiva i sve složenija scenografija Carmencite Brojboiu ili koreografija Ferenc Sinkóa. Zbivanjima na pozornici najviše se prilagođava glazba koju uživo izvodi sastav *Jazzbirds*. Glazba Massima Brajkovića sadrži dovoljno romantike, razigranosti, humora ili, po potrebi, ironije. Veće je uživanje čitati *Ledu* nego gledati je na pozornici. Sadrži kritiku onoga doba, kritiku jednoga društvenog sloja, kritiku kritike. Dugačke, komplicirane i mučne rečnice. Neko vrijeme nam je zanimljiv ironičan tekst, mudrovanje likova je vrlo proturječno, ali nas to ubrzo počne zamarati. Poslije dođemo sebi, kao i dramski likovi opijeni alkoholom ili kokainom.

U takvim se okolnostima i glumcima otvara prostor za igru. Aurel, odnosno Zsolt Bogdán, čak i malo pretjera u glumi, možda i zato što su mu mogućnosti neiscrpne. Melita, odnosno Enikő Györgyjakab, i njezina posljednja scena pijanstva fina je i nijansirana, glumica spašava taj lik. Ne znam što je kod Ervina Szücsa, koji igra Urbana, ili Emőke Kató, koja igra Klaru, trebalo biti drugačije ili bolje učinjeno; jednostavno se guše u teškim rečenicama i stalnim ponavljanjima. Ne iznenađuje stoga da se uloga Klanfara može najdosljednije izgraditi. On je iznimka, praktičan čovjek, prevareni muž, koji žali za svojom majkom, koji zahtijeva večeru i sućut svoje umišljene žene. Klanfar Andrása Hatházija tipičan je lik komedije koji se ne može ne voljeti, tako ranjiv i nesiguran.

Počela sam s tim da je Krleža vjerojatno bio simpatičan čovjek. Pametan, vrlo obrazovan, to se jasno vidi iz *Lede*. Upravo je zato prvenstveno dobro čitati je, svaka mu je riječ bomba puna ironije koju baca na *velike* intelektualce, ali koja uvijek ne djeluje na publiku — pokazuje iskustvo.

Kolozsvári Rádió Románia

## Karácsonyi Zsolt

### BEZ PLESA

Lijep je i poštovanja vrijedan pothvat što je Državno mađarsko kazalište u Cluju uvrstilo na svoj repertoar dramu najpoznatijega hrvatskog pisca Miroslava Krleže *Ledu*. Naime, taj je pisac jedna od najvažnijih ličnosti u književnosti 20. stoljeća, cijenio je Endrea Adyja i rado je provodio vrijeme u peštanskim kavanama – možda bi sve to bilo dovoljno da njegov tekst postavi bilo koji dramski ansambl. I mogla bi ispasti dobra predstava, ali za to je potrebna i redateljska koncepcija.

U njoj se donosi dekadentni svijet, svijet lošeg morala u kojem ima mjesta i za umjetnost, ali naglasak nije na umjetnosti nego na plesu, uživanju, stjecanju novca, pijanstvu, narkoticima. Ova predstava može biti i aktualna. Netom spomenuti fenomeni i danas su veoma aktualni, ali u predstavi nedostaje odgovor na pitanje zašto. Gledatelju nije jasno zašto mu je prikazana ta dekadencija. Da bi ga zabavile nekad možda i komične scene? Ili da bi se suočio s ozbiljnim problemima našeg doba, i problemima predstave, kao što je naprimjer srozavanje pravih vrijednosti?

Robert Raponja ne režira prvi put u Cluju. Nakon *Grobnice za Borisa Davidoviča* i *Dunda Maroja*, možemo ga pozdraviti kao starog prijatelja. On je cijenjeni kazališni čovjek, režirao je u Mađarskoj, u Erdelju, pa u Nacionalnom kazalištu *Radu Stanca* u Sibiuu. Prodekan je Dramske akademije u Osijeku, znači radi se o takvoj kazališnoj ličnosti od koje se može zahtijevati da publici pokaže predstavu koja je više od šmire, predstavu koja *ima muda*.

Umjesto toga dobivamo nešto posve drugo. Jer ovaj komad jest komedija, ali mogla bi biti i mračnija, mogla bi biti kritika društva, no ostaje na nivou prepričavanja. Govori o dekadenciji, ali nije ništa više od površnog prikazivanja svijeta koji propada.

Igra se na velikoj sceni, prostor za igru čak je i proširen sa strane, na balkonu je smješten orkestar, ali to ne jača vezu između glumaca i publike. Ima golotinje na pozornici, ne izostaje ni seksualni kontakt, ali što da mi radimo s tim? Na čast redatelju i glumcima, scene ne prelaze u pornografiju, ali nedostaje im dubina, koju bi mogla donijeti upravo sumornost koja se krije iza komike. Vidimo noćne leptiriće, čujemo živu muziku, vidimo novokomponirani svijet koji želi bančiti, ali ne dobivamo potpunu sliku, ne znamo o čemu je predstava. Mogla bi govoriti o nevinosti, o izgubljenoj čednosti, o grijehu, o raspadanju obiteljskih i ljudskih veza, ali ne. O svemu tome samo se priča,

samo čavrlja – a publici, pogotovo ako govorimo o kluskoj publici, razmaženoj kvalitetnim kazalištem, red je dati više od toga. Glumci, koji u drugim predstavama briljiraju, tu ne mogu pronaći odgovarajući put. Ako se i uspiju roditi trenuci vrijedni pamćenja u ponekoj sceni, kao Andrásu Hatháziju (Klanfar), koji juri na pogreb svoje majke, a usput *ždere*, mijenjajući način govora u seljački dijalekt te tako, dok drži govor dvorkinji Fani (Réka Csutak), pokazuje da pod gospodskom površinom čuči seljački stil.

Možda bi te promjene u govoru mogle dati neke dublje nijanse cijeloj predstavi, kojoj je jedna od kulminacija duet Zsolt Bogdán (Aurel, *veliki slikar*) i Ervin Szűcs (Oliver Urban, aristokrat koji nosi vitešku titulu), dijalog između prevarenog muža i ženina ljubavnika, jer se u naglascima teksta nazire mogućnost razotkrivanja, bojazan da će tajna, uvijek neprikladna istina, izbiti na površinu. A ona inače i dominira predstavom. Predstava ne bi bila bolja da su tajne razotkrivene. Čak i najbolji u ansamblu ne mogu naći svoje mjesto u toj predstavi, čak i kad se na trenutke vidi da su sposobni za puno više ne mogu cijelu predstavu iznijeti na svojim leđima. Izdrže, kako izdrži i publika, ali Emőke Kató (Klara), ili Ervin Szűcs, dvoje mladih glumaca koji za sobom imaju sve bolje uloge padaju pod tim teretom. Publici to ne odgovara, a mladim glumcima jako šteti.

Nije se dogodila karnevalska komedija, koja bi imala luđački ritam, prepun emocija, ali nije nastala ni crnohumorna predstava koja bi pokazala ono ispod površine, plitkost visokog društva...

Ta je predstava mogla postati neobuzdani karnevalski vrtlog, lagana komedija (uz mračne produkcije ne bi nanijela štetu), a ne pokazivanje onoga što je ispod maski, ne prikazivanje svijeta u kojem nitko ne pokazuje svoje pravo lice, ili je ono samo nesposobno da se upotpuni i ostvari. Mogla nam je prikazati opću površnost ili kako to biva kad se sve raspadne na paramparčad ili kad se slomi sve što je bilo cijelo – ali nije.

Autoput u mračnoj noći, a redatelj ne pokazuje smjer. Predstavi bi znatno pomoglo da se jasno pokazalo: pred nama se odvija ništa, besmisao. Čak i ako se pojavi zaodjevena u karnevalsko ruho, ova je priča prikaz jednog doba, kraja jednog doba, kraja svijeta koji više ne može funkcionirati jer tvrdokorno ustrajava na nekim prošlim, starim kvazigospodskim manirama. Svijeta u kojem se veličina slika mjeri samo u centimetrima, gdje se bezvrijedna umjetnička djela cijene samo po tome za koliko se prodaju. Unatoč tome, u predstavi postoji vidljiva mogućnost da se pokaže neki smisao. Noćne ptice, ili sjenke nekadašnjih vitezova, skupine slikara, formacije sporednih likova – svi bi oni mogli nijansirati tu priču, mogli bi poslužiti glavnim junacima kao otrežnjujući pogled u zrcalo. Trenutak kad se s amaterski naškrabane slike otkotrljaju plastične naranče mogao bi prebaciti komad na višu razinu i dati dublje značenje cijeloj predstavi.

Ponekad se nasmijemo – ipak gledamo komediju – ne uzdiže nas, ne navodi nas na razmišljanje, samo budi nadu da se takva režija na ovoj pozornici neko vrijeme neće ponoviti.

Helikon (helikon.ro: 25. III. 2014.)

## ANTI-JUNACI IZ SALONSKOG SVIJETA

Značenje imena danas postaje pogrdno, mitologiju smo odavno zaboravili. Moramo poznavati barem osnovnu zamisao da bismo shvatili dublji smisao, kako kažu stvaraoci iz Cluja, s obzirom na to da su Krležinoj *Ledi* dodali prolog, u kojemu glumci, osim što upoznaju publiku s mitom, objašnjavaju tko je mladi Glembay i zašto je bitno cijelu priču bazirati na tom liku.

Djelo najvažnijega hrvatskoga dramskog pisca postavio je Robert Raponja, također hrvatskog podrijetla, na velikoj sceni Kazališta u Cluju. Publika ga već poznaje, to mu je treća režija u Cluju (2008.: Danilo Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, 2011.: Marin Držić, *Dundo Maroje*).

Redatelj tvrdi da je *Leda*, koja je namijenjena publici 8. ožujka, jedno od temeljnih djela, stalno prisutno na hrvatskim pozornicama, i da pokazuje realnost tamošnjeg društva. Kako redatelj kaže, Oliver Urban legendarni je lik, posljednji potomak poznate hrvatske obitelji Glembay. *Krleža ga opisuje kao ciničnog, kritički nastrojenog čovjeka, bez doma*, kojemu uspije prevariti dvije obitelji, prije nego što ostane bez ičega u jednoj karnevalskoj noći.

Dva bračna para, koja su zajedno samo iz koristoljublja, čine nekadašnji siromah koji se uzdigao, Klanfar (Hatházi András), i Melita (Györgyjakab Enikő), koja obožava umjetnost, a s druge strane Aurel (Bogdán Zsolt), *postimpresionistički* iliti *neopikasoiistički* slikar, i njegova žena, operna pjevačica Klara (Kató Emőke).

### *Život je biznis*

Žena zvana Leda ideal je svih suvremenih likovnjaka, nevidljiva je, o njoj se govori, kao i o sličnim muzama koje su vidljive samo na slikarskim platnima. Nije cilj prikazivanje savršene Lede, čak suprotno, vidimo njezine zaglupljene, ponižene verzije svuda oko sebe. *Danas svaki djevojčurak iz predgrađa može postati Leda. Skine se, pozira, o njoj se piše u novinama*, vidimo ih gole u modnim žurnalima. Na taj je način lako postati slavan, nije nam potrebna autentična Leda, i njezina tisućgodišnja tradicija. Ali tko to uopće očekuje?

Jedna od mogućih iskrivljeno sličnih upravo je Melita, koja svoju vezanost za umjetnost ponosno naziva snobizmom, slika, veoma rado pozira i upetljava se u ljubavne avanture. Otkad se iz interesa udala za Klanfara, život joj je pun dosade, poniženja i proganjanja, što je tipična sudbina žene 20. stoljeća. Ne čudimo se njenom alkoholizmu, ionako je pijanstvo jedno od osnovnih stanja na pozornici, čime se glumica Enikő Györgyjakab odlično koristi u svojoj igri. Svojim pikantnim igrama, izvještačenim pokretima privlači pozornost na sebe, prikazuje nam se kao netko tko pristaje na svoju ulogu. Klanfara vidimo u nekoliko scena. Cilj je da u njemu prepoznamo lik okorjeloga

seljačine, kojemu je mnogo bliža sluškinja Fani (Réka Csutak) nego njegova legalna, umjetnošću opčinjena žena. Ništa nam novo ne pokazuje András Hatházi, rabi dijalekt koji poznajemo iz *Mjere za mjeru*, i to ne prikrivaju ni brčići ni sekeljski dijalekt, odnosno izbor riječi. Nije opravdan taj postupak, djeluje slabo bez obzira na aluzije na aktualnu politiku. Melita Enikő Györgyjakab poduzima ključni korak. Hoće preokrenuti svoju sudbinu, izaći iz života punog konvencija. Privlači je Aurel (Zsolt Bogdán), ali rado ide u krevet i s Urbanom (Ervin Szűcs), svojim prijateljem iz djetinjstva... Osjeća da bi trebala izaći iz ovog života, želi otputovati u Firencu, udati se za Aurela kako bi opet mogla slikati i crtati. Ali, je li to moguće u društvu koje je moralno povlači natrag, u mulj? Svi priznaju da je svijet oko njih isprazan, bez i jedne iskrene riječi i misli.

### *Gotovo pa caragiale*

Ne vidim da je tipično hrvatska karakteristika to što gledamo. To je univerzalna pojava, kao *fin de siècle*, sveopći moralni kolaps, osjećaj propadanja. Ta dobro nam poznata šarmantna dekadencija lebdi iznad pozornice kljujskog kazališta. Ne osjeća se estetika tog doba samo iz riječi koje se rabe. Scenografija, koja se temelji na baroknoj kićenosti, sa svojim kompliciranim šarama tvori monumentalnu scensku sliku te se širi i na gledalište. Unatoč tomu što je komplicirana, scenografija se lako transformira te dopire čak do gledališta. Koliko god složena bila, lako se pretvara u Klanfarovu palaču, ili Aurelov atelje, ili ulicu.

Ritualno, formalno, površni pokreti prevladavaju u tom salonskom svijetu, na koji upućuje tekst, ali u glumačkoj igri to namjerno karikiranje nije baš uvijek posve jasno vidljivo.

Temperamentna glazba, koju uživo izvodi kljujski sastav *Jazzbirds*, idealno je sredstvo koje ukazuje na ponuđene vrijednosti. Nije lako postaviti na pozornicu Krležine duge dijaloge pune stranih izraza. Taj se problem najviše osjeća u scenama koje se temelje na dijalozima. Jedna od tih teških scena zajednička je noć Urbana i Klare. Rabljena glumačka sredstva nisu bila dovoljna za upotpunjavanje njihova dijaloga, tako da je predstava ostala na razini prezentacije dijaloga. Nije dovoljan glas i nekoliko širokih gesta Ervina Szűcsa da bi bio uvjerljiv negativac. Urbanov su jedini cilj bogatstvo i slava, on je, kao i ostali u komadu, onaj koji smišlja diletantske spletke. Propalica, ovisnik o narkoticima, čovjek kojemu je karijera u posljednjoj etapi propadanja, on postaje likovni kritičar. Bio je slikar, glumac, čak i diplomat, kako saznajemo iz teksta, ali na pozornici Urban Ervina Szűcsa pokazuje jako malo od toga, zato se ne osjeća da je on glavni glumac.

Bila to crna komedija ili ne, ne možemo ne prepoznati Caragialeov svijet u toj predstavi, u toj kaotičnoj karnevalskoj noći, u kojoj su svi ondje gdje ne bi trebali biti. Nakon što primi Melitin ljubičastom tintom napisan poziv, Aurel juri susresti se s njom. Klara zbog toga dobiva napadaj ljubomore te hita Urbanu da s njim provede noć. Kulminacija

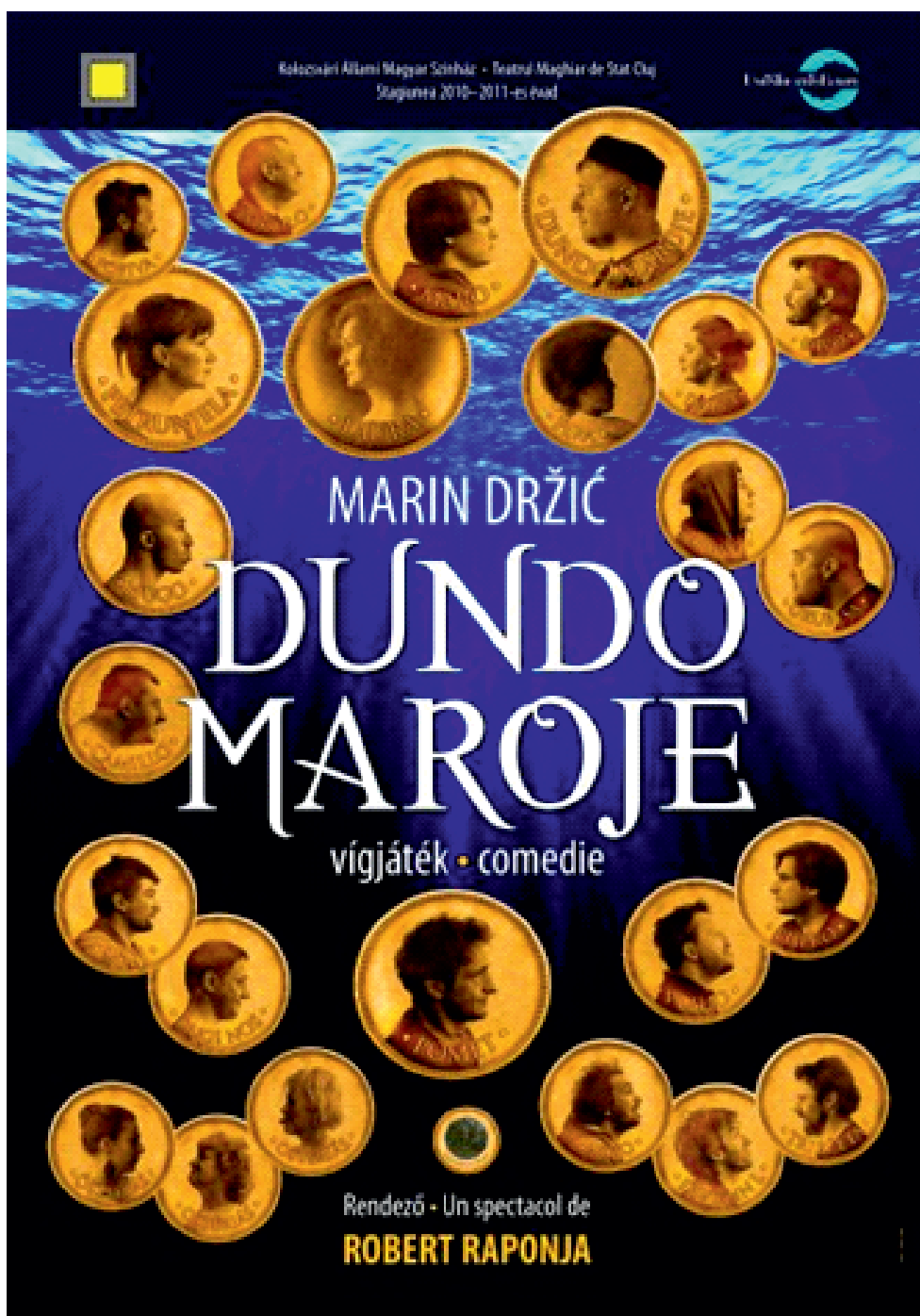
u predstavi jest Aurelov povratak i dijalog s prijateljem prevarantom. Pripiti Aurel u izvedbi Zsolta Bogdána može se natjecati s bilo kojom scenom iz predstave *Bánya-virág*. Dugo se hvali svojim osobinama i svojim karakterom, izgovara svoje muškošovinističke rečenice ne odustajući pritom od alkohola... Tragom njegovih riječi slijedi nesporazum za nesporazumom – ispitivanje, promjena uloga, kako to već ide u komedijama – ne bi li sve kulminiralo u velikom razumijevanju, prepoznavanju...

Ipak, bez morala i licemjerno, ulagujući se, koristoljubivo, na razini trača umjesto razgovora, snobizma umjesto kulture, naši antiheroji prisutni su na pozornici kako bi na vidjelo došao pravi i konačni razlog njihove panike, a taj je da stare u sivilu dosadnih svakodnevnica...

Ipak, postavlja se pitanje gdje se u ovoj predstavi skrivaju erotika i prigušene emocije, kao i to zašto je taj projekt koji ni na tren ne skriva podčinjenost žena muškarcima tempiran za osmi ožujka. Nekoliko zagrljaja, u afektu izgovorena priznanja – to nije dovoljno za čistu erotiku. Prije bi se reklo da to podupire konvencionalan sustav vrijednosti kojemu se suvremena kazališta danas suprotstavljaju. Uporaba prelijepoga nagog tijela sama po sebi više nije erotična, ali ipak donosi neku tajnovitost na pozornicu, onu nemjerljivu estetsku vrijednost koju sa sobom nosi mitska priča o Ledi...

*Erdelyi riport* (erdelyiportal.ro: 20. IV. 2014.)

Sve kritike s mađarskog prevela Judit Ferenc



Marin Držić: *Dundo Maroje* – 2011.



*Ugo i Pomet* – Zsolt Bogdán, Loránd Váta



*Maro i Popiva* – Levente Molnár, Balázs Bodolai





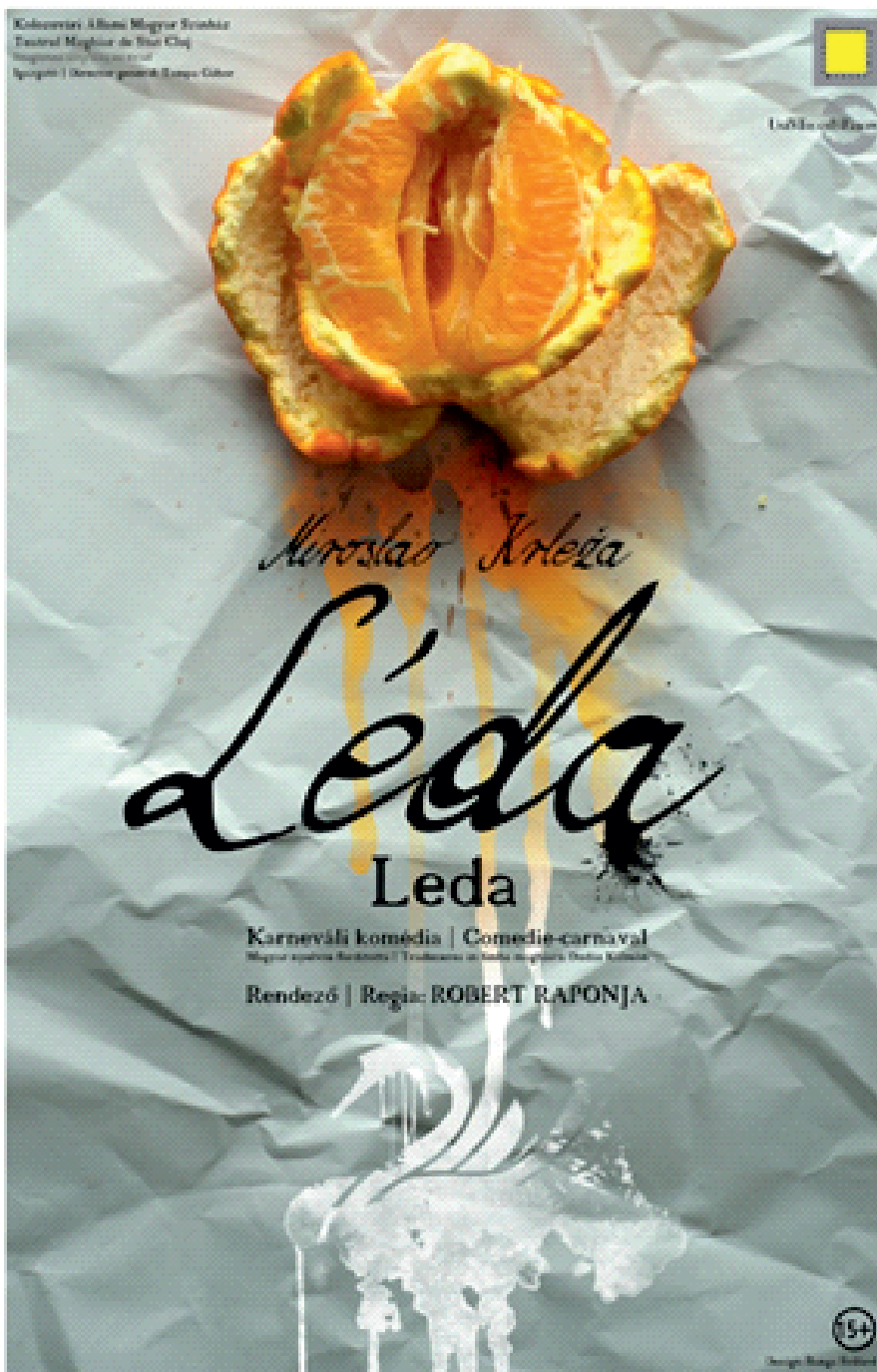
*Laura – Emóke Kató*



*Pomet, Petrunjela, Popiva* – Zsolt Bogdán, Imola Kézdi, Levente Molnár



*Sadi* – Loránd Farkas



Miroslav Krleža: *Leda* – 2014.



*Aurel i Melita – Zsolt Bogdán, Enikő Györgyjakob*



*Leda – karnevalska noć*



*Melita i Klanfar* – Enikő Györgyjakob, András Hatházi



*Klara i Urban* – Emőke Kató, Ervin Szűcs

## KOMEDIJE MARINA DRŽIĆA NA VOJVOĐANSKOJ KAZALIŠNOJ SCENI

*Pisati, glumiti, režirati – znači tumačiti ovaj svijet, pre-pričavati ga na začudan i atraktivan način, nasmijavati ljude, postavljati pitanja, davati odgovore, razobličavati laži i ljudske mane, tragati za istinom, pružati emociju, izazivati emociju...<sup>1</sup>*

Miro Gavran

Bogata vojvođanska kazališna scena bila je predmetom istraživanja nekoliko autora i studija. Prije izgradnje kazališta i formiranja profesionalnih ansambala, u vojvođanskoj je sredini uočljiv interes za privatne kazališne družine i amaterske predstave, a neizostavni dio kazališnog repertoara činila su i redovita gostovanja njemačkih profesionalnih glumaca u 18. i 19. stoljeću kao i različitih mađarskih kazališnih družina u 19. stoljeću. U nedostatku prigodnijeg prostora, drame gostujućih družina izvođene su u velikoj sali subotičke gimnazije te u prostorijama Šulcove kavane. Kazališna zgrada u Subotici dovršena je 1854. godine, a 1861., u tadašnjoj Carevini Austriji, utemeljeno je Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu. Zgrada Narodnog pozorišta u Somboru otvorena je 1882., a od 1946. u gradu djeluje stalno profesionalno kazalište.

Komedije Marina Držića izvođene u vojvođanskim kazalištima otvaraju prostor nekim pitanjima, kao što su: kako su Držićeve komedije dospjele na vojvođansku kazališnu scenu, koje su komedije bile izvođene i u kojem su razdoblju, koja su ih kazališta izvodila, kako je komedije ocijenila kazališna kritika, jesu li ispunile očekivanja gledatelja, koje su tiskovine najavljivale premijere i pratile izvođenje predstava, tko su i koliko su uspješni bili redatelji u postavljanju komedija na kazališnu scenu, tko su bili glumci predstava i s kakvim su se problemima i izazovima susretali, što su Držićeve

<sup>1</sup> Miro Gavran, *Književnost i kazalište, eseji, razgovori, zapisi i nostalgичna prisjećanja*, Biblioteka Razotkrivanja, Zagreb 2008., str. 11.

komedije mogle značiti ondašnjem vojvođanskom gledatelju i koliko su mu tematski bile bliske i razumljive.

Podatci koji govore o velikom zanimanju vojvođanske publike 20. stoljeća kako za kazalište tako i za festivale nalaze se ispisani na stranicama specijaliziranih monografija i časopisa za književnost i umjetnost, ali i u rubrikama kazališne kritike dnevnog i tjednog tiska (“Hrvatska riječ”, “Subotičke novine”, “Slobodna Vojvodina”, “Dnevnik”, “Somborske novine”).

Glavni je predmet ovoga rada istraživanje prisutnosti Držićevih komedija na kazališnim scenama vojvođanskih gradova: Subotice (Narodno pozorište – Népszínház), Sombora (Narodno pozorište Sombor) i Novoga Sada (Srpsko narodno pozorište koje poslije Drugoga svjetskog rata nosi ime Vojvođansko narodno pozorište). Početak je istraživanja određen godinom premijerne predstave. Prema dostupnim podacima, u Subotici je *Dundo Maroje* izveden 19. studenoga 1946. u Novom Sadu 23. listopada 1948., dok je *Dundo Maroje* u Somboru izveden 30. siječnja 1952. Zbog navedene kronologije u radu će se najprije govoriti o Marinovim komedijama u Subotici.

## 1. Komedije Marina Držića na subotičkoj kazališnoj sceni

O subotičkoj kazališnoj sceni u stručnoj se literaturi može pronaći poveći broj napisanih stranica.<sup>2</sup> Govoreći o subotičkom kazalištu u drugom dijelu svoje monografije *Iz pozorišnog albuma Subotice*, naslovljenom *Iz pozorišne prošlosti Subotice*, Ivanka Rackov donosi podatak o izgradnji kazališne zgrade sredinom 19. stoljeća. Izgradnja je dovršena 1854. godine, a svečano je otvorena 16. prosinca 1854. Isti se podatci nalaze i u monografiji *150 godina pozorišne zgrade*, Subotica 2005. urednice Ljubice Ristovski te u knjizi Josipa Buljovčića, 2008. koja donosi kronološki i povijesni pregled kazališnog života Subotice.

Smještena na povoljnom geografskom području, podložna različitim političkim, nacionalnim i kulturnim utjecajima, Subotica je izrasla u multikulturalnu sredinu, što je ostavilo traga i u kazališnom repertoaru. Uzimajući u obzir povijesno-politički kontekst, posve je razumljiva činjenica da su do 1918. godine na repertoaru dominirale drame na mađarskom jeziku, a ulaskom u novu državnu tvorevinu Srba, Hrvata i Slovenaca i odlaskom većine mađarskih glumaca svoju priliku za izvođenje dobile su predstave na hrvatskom i srpskom jeziku.

Vrijeme u kojemu se Držićeve komedije počinju pojavljivati na subotičkoj kazališnoj sceni obilježeno je novim službenim nazivom kazališta. Naime, subotičko se kazalište

<sup>2</sup> O subotičkoj kazališnoj sceni pisali su: Petar Šarčević u zavičajnoj knjizi eseja i kritika *Od danas do sutra* Subotica 1962., Ivanka Rackov u monografiji *Iz pozorišnog albuma Subotice*, Subotica 1977., Josip Buljovčić u knjizi *Subotički kazališni zapisi*, Zagreb 2008., Milan Miković u *Navodima o subotičkom kazalištu od 1747.* objavljivanim u književnom časopisu “Klasje naših ravni”. O kazališnoj sceni u Subotici pisao je i književnik, kazališni kritičar i kroničar grada Lazar Merковиć.



od 1945. do 1950. godine zove Hrvatsko narodno kazalište i u njemu djeluju dva dramska ansambla: Hrvatska drama i Mađarska drama. Prema podacima Josipa Buljovčića, Hrvatsko narodno kazalište djelovalo je pod tim imenom od 1945. do 1950. godine, od 1951. do 1958. godine djeluje pod imenom Narodno pozorište, Hrvatska drama, a godine 1959. preimenovano je u Narodno pozorište – Népszínház. Kazališni repertoar od 1945. do 1950. godine obilježen je izvedbama djela domaćih suvremenika, ali i djelima starih dramskih pisaca. Odvajanjem Hrvatske drame od Mađarske drame na sceni se oslobađa prostor za dotad neizvođene hrvatske književnike poput Josipa Kosora s *Požarom strasti* i Mirka Bogovića s *Matijom Gupcem*, čijom je premijerom 28. listopada 1945. i službeno počelo s radom novoosnovano Hrvatsko narodno kazalište. Osim navedenih književnika, na repertoaru su se našla djela dubrovačkih pisaca, Držićev, *Dundo Maroje* i *Plakir* te Gundulićeva *Dubravka*.

Monografija *150 godina pozorišne zgrade* donosi repertoar drame na srpskom i hrvatskom jeziku u kojemu stoji podatak kako je premijera Držićeve komedije *Dundo Maroje* održana 19. studenoga 1946. Za scenu ju je pripremio Marko Fotez, redateljski dio posla napravio je Stanko Kolašinac, a scenografiju i skice za kostime izradio je Berislav Deželić. O premijeri Držićeve komedije *Dundo Maroje* pisao je Vlada Milovanov u "Hrvatskoj riječi" govoreći u prvom dijelu članka o Držiću kao renesansnom književniku, naglašavajući činjenicu kako je *Držić kao pisac zaista slabo poznat našoj široj publici*.<sup>3</sup> Isti autor s neskrivenim žaljenjem navodi razloge dotadašnjeg Držićeva izbjivanja sa subotičke scene nalazeći krivca u njegovom teškom i nerazumljivom jeziku. Držića naziva *pionirom humanizma i renesanse*<sup>4</sup> dajući mu prvenstvo pred Shakespeareom i Molièream. U drugom dijelu članka pozornost poklanja režiji ocjenjujući Fotezovu obradu uspjelom i ističući rad scenografa Berislava Deželića i slikara Bele Markija, koji su dočarali ugođaj rimske noći. Glumačku postavu publika je nagradila velikim pljeskom. Uloga škrta pripala je Anti Kraljeviću, a s uspjehom je debitirao Josip Ormai u zahtjevnoj ulozi Pometa. Stanko Kolašinac i Đorđe Sremčević kroz likove sluga Bokčila i Popive su *nasmijali publiku do suza*,<sup>5</sup> dok je u ulozi zavodnika i rasipnog sina Mara Stevo Popović ostavio neuvjerljiv dojam. Razumijevanje ove komedije, ističe Vlada Milovanov, omogućio je i Stjepan Pavlina kao jezični lektor.

Nakon *Dunda Maroja* na subotičkom su se repertoaru našla i neka druga Držićeva djela, kao što su: *Plakir*, 1949., *Mande*, 1951. i *Skup*, 1961.

Je li odlično prihvaćena komedija *Dundo Maroje* bila jedinim razlogom uvrštavanja Držićeve komedije *Plakir* na repertoar kazališne sezone 1949. / 1950. godine ili je postojao neki drugi motiv za prikazivanje i drugih Držićevih djela? Upravnici Hrvat-

<sup>3</sup> Vlada Milovanov, *Premijera Dundo Maroje od Marina Držića u preradi Dr. Marka Foteza*. U: "Hrvatska riječ", godina II., broj 223, 21. septembar 1946., str. 2.

<sup>4</sup> Isto.

<sup>5</sup> Isto.

skoga narodnog kazališta u Subotici Lajčo Lendvai i Emil Karasek nastojali su zadovoljiti različite ukuse gledatelja. Zahtjevnijoj su publici nudili izbor iz domaćih i stranih kanonskih drama, širem puku izvedbe tradicijskih komada iz bunjevačkog narodnog života s pjevanjem, dok su učenicima namijenili probrane predstave domaćih i stranih autora koje su pratile njihov ukus, a vjerojatno i školski program.

Povodom proslave osamdesete godišnjice Narodnog pozorišta u Beogradu (12. studenoga 1949.) održana je svečana akademija, a Hrvatsko narodno kazalište iz Subotice premijerno je izvelo Držićevu komediju *Plakir*, koju je za scenu priredio Marko Fotez, a režirao tadašnji ravnatelj kazališta Emil Karasek. Zašto je izabran baš Držićev *Plakir*, posredno se doznaje iz teksta nepoznatog kritičara u članku *Plakir Marina Držića*, objavljenom u rubrici *Kazalište* u “Hrvatskoj riječi”. Anonimni kritičar kaže kako su se preko Narodnog pozorišta u Beogradu afirmirali naši najveći dramatičari, a malo dalje dodaje kako se tajna originalnosti toga kazališta otkriva jednostavnim pregledom */.../ danas zaboravljenih ili odbačenih originalnih dramskih tvorevina*.<sup>6</sup> Možda se upravo u ovim retcima nalazi pravi razlog izvedbe Držićeva *Plakira*. Isti izvor zaključuje kako *Hrvatsko narodno kazalište u Subotici nije moglo proslaviti 80. godišnjicu Narodnog pozorišta u Beogradu ljepšom izvedbom no što je to Plakir Marina Držića*.<sup>7</sup>

Kako bi dramu približio čitatelju, isti autor prepričava radnju *Plakira*. Fotezova kazališna obrada vjerno prati dramski predložak s jednim izuzetkom. Naime, zaljubljeni Dragić, kojega je odigrao Mirko Huska, ostaje vjeran Mioni, čiju je ulogu ponijela Zdenka Mužljaj, umjesto Grubu, kojoj je vjeran u Držićevu tekstu. Uspješnu izvedbu predstave omogućili su novi članovi glumačkog ansambla. Uloga *Plakira* pripala je novoj članici ansambla, Radojki Đurkin, Dijane Maši Perenčević, a Kupida Mihajlu Jančikin. Vilu proljeća igrala je Jelka Asić, a Grižulu Pero Vrtipraški. Za scensku glazbu pobrinuo se Milan Asić.

Razdoblje od 1951. do 1955. godine Ivanka Rackov nazvala je *mladalačkim dobom kazališta*. Loša financijska situacija potaknula je spajanje Hrvatskoga narodnog kazališta i Mađarskoga narodnog pozorišta, 9. siječnja 1951. Što se nakon spajanja dvaju ansambala dogodilo s komedijama Marina Držića?

Samo dva mjeseca poslije, točnije 27. ožujka 1951., premijerno je izvedena Držićeva komedija *Mande (Tripče de Utolče)*. Ovaj put ju je za scenu priredio Ivan Božić, režirao Lajčo Lendvai, a scenskom je glazbom, kao i u predstavi *Plakir*, čarobni ugođaj stvorio Milan Asić. Autor članka *Premijera Mande, komedija u dva čina od Marina Držića u Narodnom pozorištu*, potpisan samo inicijalima M. P. (Matija Poljaković),<sup>8</sup> na početku daje objašnjenje termina renesansa, navodi njezina obilježja, objašnjava Držićev pečat u

<sup>6</sup> Nepoznati autor, *Plakir Marina Držića*. U: “Hrvatska riječ”, godina V., broj 46, 18. novembar 1949., str. 3.

<sup>7</sup> Isto.

<sup>8</sup> Dopunile autorice rada.

okviru hrvatske renesanse, važnost Dubrovnika kao političkog, trgovačkog i kulturnog središta, klasnu podijeljenost, a onda prelazi na kazališnu kritiku. Kako bi čitateljima približio Držićevu komediju, M. P. prepričava njezin sadržaj i daje svoje tumačenje staleških odnosa vlastele i nižeg puka:

*To su dva svijeta među kojima je ogromna klasna provalija. Gospari i vlastela imaju svoj svet, svet u kome se jede i pije, gdje se govori samo o ljubavi, gdje senilni starci versaju pod prozorima svojih ljubavnica, dotle, sa druge strane, imamo mršavi narod koji sa sarkazmom i ironijom reagira na njihove postupke, jer ga muči problem gdje će se najesti. On ne zna za nevolje gospara i njihove ljubavne jade, jer su njihovi sentimentali u gladnom trbuhu kočentrani. U svim Držićevim komadima javlja se kao zaključak da su lica iz mršavog naroda životnija, prirodnija, bistrija i autor je uvijek na njihovoj strani.<sup>9</sup>*

O odnosima između vlastele te višeg i nižeg puka pisao je i Frano Čale u uvodnoj studiji *O životu i djelu Marina Držića* u knjizi *Marin Držić, Djela*, 1987.<sup>10</sup>

M. P. žali zbog jezične barijere koju je pokušao ublažiti redatelj Lajčo Lendvai, u čemu je djelomično uspio, jer je izostanak gledateljskog smijeha u ključnim humorističkim dionicama potvrdio nerazumijevanje teksta. Kritičar je u svojoj ocjeni predstave nepokolebljiv: redatelj je trebao minimizirati i prevesti latinizme. Unatoč tomu, predstava je zadržala pozornost publike. M. P. kritizira i manjkavost kora u glazbenim dionicama, nespremnost baleta i nestabilnost kulisa. Hvali rad kostimografa i scenografa, koji su uvjerljivo dočarali dalmatinski gradić renesansnog doba. Posebno ističe kvalitetnu glumu Maše Perenčević u ulozi Mande, Ane Skenderević u liku Đove, dikciju Mirka Huske (u ulozi Turčina), a kazališni prikaz zaključuje riječima: *Bez obzira na ove nedostatke predstava Mande može se uzeti kao uspjeh u ostvarenju Hrvatske drame.*<sup>11</sup>

I u slučaju ove Držićeve komedije zamjetne su redateljske intervencije. Kao što je to učinio Marko Fotez s likovima Mione i Grube u izvedbi *Plakira*, tako je i redatelj Lajčo Lendvai intervenirao u tumačenje sluga Nadihne, kojeg je glumio Geza Kopunović. U

<sup>9</sup> M. P. (Matija Poljaković), *Premijera Mande komedija u dva čina od Marina Držića u Narodnom pozorištu*, u: "Hrvatska riječ", godina VII., broj 14, 6. aprila 1951., str. 3.

<sup>10</sup> *Kad se razmotri kao čin koji je autor smatrao ostvarljivim, a ne utopijskim kakav je zapravo bio, urotnička akcija, s nesumnjivim obilježjima progresivnosti za ono doba i sa značajkama koje izražavaju ondašnja shvaćanja pojmova pravde, ljudskosti, napretka, bila je, u pogledu mogućih klasno-reformističkih posljedica, daleko i od obilježja buduće velike građanske revolucije, a kamoli da bismo joj mogli pripisivati ciljeve radikalnije pa makar i utopijski zamišljene klasne socijalno-političke jednakosti, u kojoj bi na svoje došao prije svega mršavi puk. Govoreći o narodu Držić je mislio na takozvani viši puk (popolo grasso, koji bi prema pjesnikovoj zamisli paritetno, pola i pola u vijećima podijelio vlast s nezadovoljnim dijelom plemstva /.../, a nije mislio na većinski, takozvani mali puk (proletarijat, sirotinju), koji je zacijelo imao sve pjesnikove simpatije, ali mu kao faktoru u praktičnim zamislama reforme nije moglo biti mjesta. Frano Čale, 1987: 42.*

<sup>11</sup> M. P. (Matija Poljaković), *Premijera Mande komedija u dva čina od Marina Držića u Narodnom pozorištu*. U: "Hrvatska riječ", godina VII., broj 14, 6. aprila 1951., str. 3.

Držićevu tekstu ovaj je sluga predstavljen kao pametan i bistar, a u Kopunovićevoj je izvedbi maskota gluposti.

U travnju 1953. godine Subotica je proglašena festivalskim gradom, što je za subotički kulturni život bio događaj od velike važnosti. Zabilježila je to i “Hrvatska riječ” u članku *Jugoslovensko dramsko iz Beograda – kao gost* zornom fotografijom iz predstave *Dundo Maroje*.<sup>12</sup> Jugoslovensko dramsko pozorište iz Beograda nastupit će s *Dundom Marojem*, u režiji Bojana Stupice, i dramom *Jegor Buličov*, u režiji Mate Mилошеvića. U članku se čitateljstvo podrobnije informira kako je premijera *Dunda Maroja* izvedena 4. veljače 1949. Uz goste iz Beograda, na Festivalu su nastupili i Osječani (*U agoniji, Aida, Baletno veče*), prikazane su predstave osam profesionalnih vojvođanskih kazališta (Sremska Mitrovica, Novi Sad, Sombor i dr.), a Festival je promovirao i domaće autore (M. Poljaković, J. Putnik). U objavljenom programu Festivala izvedba *Dunda Maroja* najavljena je za 23. lipnja 1953. Iako su predstave bile izvođene na pozornicama velike i male dvorane u Narodnom pozorištu, komad Marina Držića nije mogao dobiti veličanstveniju atmosferu od Ljetne pozornice na Paliću. O tome piše i Ivanka Rackov: *Naročito je ostala u neizbrisivom sećanju predstava Dunda Maroja prikazana jedne svetle ljetnje noći na ljetnjoj pozornici na Paliću sa neodoljivom Mirom Stupicom i razigranim Jozom Laurenčićem /.../*.<sup>13</sup>

Nepoznati autor u članku *Gostovanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Dva dana radosti i iskrenog priznanja* piše o izvedbi komedije *Dundo Maroje*, o posjećenoosti i percepciji publike: *Oni su oproštajnu pretstavu Dundo Maroje pod otvorenim nebom, na Ljetnjoj pozornici, zbijeni jedno kraj drugog, primili s velikom radošću, vedrim smijehom i iskrenim zadovoljstvom i odali i tu pohvalu koja je ujedno značila srdačan rastanak /.../*.<sup>14</sup> Isti broj “Hrvatske riječi” u članku *Dundo Maroje na ljetnjoj pozornici na Paliću* ističe vrijednost Držićeve komedije i oduševljenu reakciju publike: *Ova snažna renesansna komedija koja je tako izrazito naša, prikazana prvi put na ljetnjoj pozornici na Paliću, sinula je takvim sjajem da je svaki gledalac osjetio radost i ponos što imamo takovu komediju koja je nastala još prije 400 godina*.<sup>15</sup> Odnos između glumaca i publike bio je interaktivan i poseban. Publici se sviđjela predstava, a glumcima publika za koju su gosti izjavili kako je srdačna, zahvalna, uživljena u kazališni komad, ali i raznovrsna.

Do novog susreta subotičkoga kazališnog gledateljstva s Držićevim komadom proći će oko sedam godina, jer će 21. listopada 1961. biti premijerno izveden *Skup*. I opet će

<sup>12</sup> Nepoznati autor, 1953a. *Jugoslovensko dramsko iz Beograda-kao gost*. U: “Hrvatska riječ”, godina IX, broj 24, 12. juni 1953., str. 4.

<sup>13</sup> Ivanka Rackov, *Iz pozorišnog albuma Subotice*, Osvit, Subotica, 1977., str. 82.

<sup>14</sup> Nepoznati autor, 1953b. *Gostovanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Dva dana radosti i iskrenog priznanja*. U: “Hrvatska riječ”, godina IX., broj 26, 26. juni, 1953., str. 4.

<sup>15</sup> Nepoznati autor, 1953c. *Dundo Maroje na ljetnjoj pozornici na Paliću*. U: “Hrvatska riječ”, godina IX, broj 26, 26. juni 1953., str. 4.

Držić biti prikazan u suradnji iskušana dvojca: komad adaptira Marko Fotez, a glazbeni izričaj, u skladu s dubrovačkim motivima, oblikuje Milan Asić. Premijera komedije *Skup* najavljena je dan ranije prije izvedbe u “Subotičkim novinama” u članku *Skup Marina Držića* čiji se autor potpisao inicijalima L. M.<sup>16</sup> O samoj obradi komedije progovorio je redatelj Boško Pištalo: *Za razliku od mnogih Skupova igranih širom zemlje, mi smo insistirali da u potpunosti oživimo čitav ton likova, dajući im u dobroj meri sok našijenaca, odnosno naših pučana, tako da to u isto vreme i deluje kao panoptikum, razigranosti, vedrine, dinamike i kao šaroliki ton naravi i sentenca naših ljudi.*<sup>17</sup> Ono što je obilježilo ovaj komad jest prolog koji su Fotez i Pištalo odlučili zadržati kako bi gledateljima olakšali razumijevanje komada. Novi članak o premijeri *Skupa* izašao je u sljedećem broju “Subotičkih novina”. U njemu autor L. M. čitateljstvu predstavlja lik i djelo Marina Držića. U uvodnom je dijelu članka portret Marina Držića podudaran s Rešetarovim i Tadićevim modelom rastrošnog zabavljača, pustolova i probisvijeta. Te je tvrdnje o Marinu Držiću poslije ispravio Leo Košuta, koji je istaknuo Držićevu ulogu u stabilizaciji sveučilišta i studentskog doma tijekom školovanja u Sieni. Tako je dum Marin u članku prikazan kao: *siromašni licejac, razočarani orguljaš, razigrani paž, sobar, luralica, ogorčeni i revoltirani pučanin i politički prevratnik.*<sup>18</sup> U članku se ističe veliki značaj Marina Držića za hrvatsku književnost, njegova uloga u stvaranju kazališnog života u Dubrovniku te aktualiziranje općeljudskih tema. Autor članka zaključuje kako se Držić u ovoj komediji okomio na škrtost bogatih sugrađana. Fotezov i Pištalov trud u stvaranju mediteranskog ugođaja, vedre atmosfere, ironije i oštrog sarkazma L. M. ocjenjuje pohvalno. Uloga starog škrtca Skupa pripala je Zvonku Žungulu, čija je to, prema ocjeni kritičara, najuspjelija uloga. Dinamika, kreativnost scenografije te oku ugodni kostimi proglašeni su glavnim adutima predstave.

U već spominjanoj monografiji *150 godina pozorišne zgrade* uz ime Marina Držića vezuje se i predstava *Dubrovačke vragolije*, temeljena na komediji *Pjerin*. *Dubrovačke vragolije* premijerno su izvedene 12. ožujka 1963. Redatelj predstave, a ujedno i njezin kostimograf bio je Vojmil Rabadan, scenografiju je pripremio Pal Petrik, a glazbu za predstavu skladao je Milan Asić. Premijera je najavljena u *Subotičkom informatoru* “Subotičkih novina” 8. ožujka 1963. U najavi stoji: *Utorak, 12. marta: Dubrovačke vragolije - premijera na srpskohrvatskom jeziku.*<sup>19</sup> Monografija subotičkog kazališta otkriva podatak kako je premijera *Dubrovačkih vragolija* izvedena u sljedećem glumačkom sastavu: Ilija Drašković, Zvonko Bogdan, Aleksandar Stojanović, Katarina Bačlija, Eržika Kovačević, Danica Pištalo, Geza Kopunović i dr.

<sup>16</sup> Lazar Merković se potpisivao inicijalima L. M., a često se potpisivao i inicijalima pseudonima L. R. (tj. Lazar Razora (usp. Buljovčić, 2008: 79).

<sup>17</sup> L. M. “*Skup*” *Marina Držića*. U: “Subotičke novine”, godina XVI, broj 41, 20. 10. 1961., str. 5.

<sup>18</sup> L. M. *Vedra predstava “Skup” Marina Držića*. U: “Subotičke novine”, godina XVI, broj 42, 27. 10. 1961., str. 5.

<sup>19</sup> “Subotičke novine”, godina XVIII, broj 11, 8. marta 1963., str. 9.

Već je bilo rečeno da su u subotičkom kazalištu djelovala dva dramska ansambla, Drama na srpsko-hrvatskom jeziku i Drama na mađarskom jeziku. Navedena situacija otvara pitanje: je li se i mađarska gledateljska publika zainteresirala za Držićeve komedije? Uzimajući u obzir veliku popularnost komedije *Dundo Maroje*, može se pretpostaviti da je i Drama na mađarskom jeziku u Subotici poželjela svojoj gledateljskoj publici omogućiti gledanje i jedne takve predstave na mađarskom jeziku. Iz stručne je literature poznat podatak da je mađarska publika gledala *Dunda Maroja* 9. svibnja 1948. u Pečuhu, u Velikoj Kanjiži 18. lipnja 1948., a u Budimpešti 26. lipnja 1956. u režiji Bojana Stupice.<sup>20</sup>

I u Subotici je postojao interes za tu komediju, o čemu svjedoče podaci iz *Reper-toara drame na mađarskom jeziku* u monografiji *150 godina pozorišne zgrade*. Dana 28. ožujka 1968. izvedena je komedija *Máro Bácsi*, koju je na mađarski jezik preveo Zoltán Csuka, a režirao zagrebački redatelj Vjekoslav Vidošević. Predstava se u Subotici pratila s velikom pozornošću jer je tim činom Drama na mađarskom jeziku pokazala spremnost da u svoj repertoar uvrsti i djela hrvatskih književnika. Tu je ideju pozdravio i Marko Fotez. Anonimni autor članka "*Dundo Maroje*" *Mađarske drame* iz "Subotičkih novina" zabilježio je sljedeće: *Ansambl je povereni posao dosledno i ujednačeno priveo kraju. Mada, naravno, Držićev tekst, toliko vrcav i duhovit u originalu, znatno gubi u prevodu, ovoj predstavi nisu nedostajali šarm i zanimljivost.*<sup>21</sup> Ulogu Dunda Maroja odigrao je László Pataki, Mara je glumio Albert János, a Pometa Ferenc Árok. O uspjehu Mađarske drame svjedoči i Prvomajska nagrada udruženja dramskih umetnika Srbije za izvedbu komedije *Dundo Maroje (Máro Bácsi)* 1968. godine, pri čemu su posebno pohvaljeni glumci István Szabó u ulozi draguljara Sadija i Gusztáv Czehe u ulozi sluge Bokčila.

Iako je mađarska publika u Subotici *Dunda Maroja* imala priliku vidjeti na tadašnjem srpskohrvatskom jeziku i prije svojih sugrađana u Mađarskoj (budući da je prvi put u Subotici ta komedija izvedena 1946. godine), ovo je bio korak naprijed u boljem razumijevanju *Drugoga* kroz književnost, kazalište i kulturu. Shvaćanje hrvatske književnosti, kulture i povijesti, ovaj puta predstavljene u renesansnom okviru, mediteranskog duha i mentaliteta, međuljudskih odnosa, odnosa *našijenaca* i Rimljana te općeljudskih tema predstavljenih u komadu, otvorilo je prostor za razmišljanje o vlastitom iskustvu s *Drugim*, usporedbi mađarskih djela slične tematike ili književnopovijesnih razdoblja s hrvatskom književnošću, rađanje tema vezanih za komparativnu književnost.

*Máro Bácsi* nije bio jedina izvedba Držićeva *Dunda Maroja* na mađarskom jeziku. *Dundo Maroje* se, naime, subotičkoj publici prikazao i u novom, glazbenom ruhu, kroz mjuzikl izveden 18. studenoga 1980. Bila je to ujedno i posljednja izvedba *Dunda Maroja*

<sup>20</sup> <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/dundo-maroje-4/> (posjet 10. 10. 2015.)

<sup>21</sup> Nepoznati autor, "*Dundo Maroje*" *Mađarske drame*. U: "Subotičke novine", godina XXIV, broj 13, 5. 4. 1968., str. 6.

u ovom gradu, iako se o Držiću pisalo i poslije toga.<sup>22</sup> Prije premijere u “Subotičkim novinama” objavljen je 14. studenoga 1980. članak *Mjuzikl i za mala pozorišta*. Autor članka potpisan inicijalima E. B. čitateljstvo podsjeća na starije izvedbe *Dundo Maroja* te najavljuje novi, ovaj put glazbeni doživljaj. Redatelj Radoslav Zlatan Dorić u kratkom intervjuu otkriva poteškoće oko pripreme mjuzikla: zbog nedostatka baleta i opere u subotičkom kazalištu glumci moraju plesati i pjevati, što zahtijeva dužu i težu pripremu ansambla, ali naglašava angažiranost djela kroz glazbu kao pozitivan primjer.<sup>23</sup> “Subotičke novine” kratko su se 21. studenoga 1980. osvrnule na mjuzikl *Dundo Maroje* – najavljuju još jednu predstavu iste večeri i donose informaciju o skladatelju mjuzikla Đeli Jusiću.

Nakon ovih dviju izvedbi uslijedila je opsežna kritika M. Čordaša u članku *Raspevani Dundo Maroje*. Autor članka u početku citira Krležinu definiciju Držića: *To je prvi pravi narodni pisac u hrvatskoj literaturi*,<sup>24</sup> iznosi sadržaj drame te hvali glumu Ferenc Ároka (Pomet) i Eve Poke (Petrunjela): *Scena Pometa i Petrunjele sa prostrtim prekrivačima ostaće u trajnom sećanju kao izuzetan pozorišni doživljaj, baš kao i iskričava i osmišljena igra Popive u tumačenju Mikloša Korice*.<sup>25</sup> Ulogu Dunda Maroja odigrao je Zoltan Baracijus korektno, dok je gluma Geze Horvata, kojemu je pripala uloga Mara, ostala u sjeni. Scenografija Aleksandra Zlatovića i kostimi Vesne Radović bili su na visini zadatka. Glazba je dočarala mediteransku atmosferu: *Muzika Djela Jusića na tekstove Stjepana Stražičića bila je veoma primerna radnji i mnogo doprinela da, od prvog momenta, i pomoću tog umetničkog medija još bolje osetimo vreme i atmosferu srednjovekovnog Dubrovnika i Rima*.<sup>26</sup> Ovoga se puta mađarskoj gledateljskoj publici hrvatska književnost približila obogaćena glazbom. Nagrada SIZ-a kulture Općine Subotica za najbolju izvedbu u 1980. godini pripala je Drami na mađarskom jeziku upravo za predstavu *Dundo Maroje*.

Ovim je mjuziklom završena Držićeva turneja u subotičkom kazalištu koja je trajala od 1946. do 1980. godine. U tom su vremenskom okviru izvedene Držićeve komedije: *Dundo Maroje*, 1946., *Plakir*, 1949., *Mande*, 1951., *Skup*, 1961. i *Dubrovačke vragolije, Pjerin* 1963. Najpopularnijom Držićevom komedijom u Subotici pokazao se *Dundo Maroje* kojeg je 1968. izvela Mađarska drama u prijevodu kao *Máró Bácsi* te kao mjuzikl *Dundo Maroje*, 1980.

<sup>22</sup> Da se o Držiću, ali i režiji njegovih komedija, pisalo i o obljetnicama, svjedoči i članak *Držić naš savremenik* teatrologinje Rite Fleis, objavljen povodom 500. obljetnice rođenja hrvatskog velikana u književnom časopisu “Rukovet”, Fleis, 2008.

<sup>23</sup> *Mjuzikl se, na primer, duže i teže priprema, a i skuplji je. Ipak, ne treba zaboraviti da se najangažovanija dela prikazuju baš kroz muziku. Setimo se samo poslednjeg primera, Formanove “Kose”*. E. B., 1980: 8.

<sup>24</sup> M. Čordaš, *Raspevani Dundo Maroje*. U: “Subotičke novine”, godina XXXV, broj 47, 27. 11. 1980., str. 5.

<sup>25</sup> Isto.

<sup>26</sup> Isto.

## 2. Komedije Marina Držića na novosadskoj kazališnoj sceni

Kad je prvi put izvedena neka komedija Marina Držića u Novom Sadu? Prema dostupnim podacima, proizlazi da je riječ o komediji *Dundo Maroje* koja je izvedena na novosadskoj kazališnoj sceni u listopadu 1948. godine, točnije 23. listopada 1948.

Iz prethodnog se poglavlja već moglo uočiti da je tjedni tisak u Subotici bio vrlo pedantan u najavljivanju kazališnih predstava, u objavljivanju kritika izvedenih predstava, odnosno u praćenju kulturnog života uopće. Tako se u tjednom tisku moglo čitati i o Marinu Držiću. Autori članaka nerijetko su do najsitnijih detalja iznosili podatke iz Držićeva života, doduše vrlo često pozitivističkim pristupom, zatim bi govorili o vremenu u kojemu je stvarao, o ulozi i utjecaju njegovih komedija, ali i o kazališnim obradama njegovih djela koje su nekada bile uspješne, a nekada malo manje uspješne. Čitatelju je na taj način bio približen pisac, podneblje iz kojega je došao, problemi njegova vremena, a običnom se gledatelju kroz parafrazirane sadržaje željela približiti sama predstava.

Kako je djelo Marina Držića dospjelo na novosadsku pozornicu, koja su glasila pratila kazališna događanja i kako – pitanja su na koja se pokušava dati odgovor u nastavku teksta.

Premijeru *Dunda Maroja* najavio je dnevni list “Slobodna Vojvodina“, 23. listopada 1948., dakle istoga dana kada je predstava trebala biti premijerno izvedena. U rubrici *Danas u Novom Sadu* zapisano je: *Subota, 23. oktobar 1948. godine. Pozorište: Dundo Maroje, premijera, komedija u tri čina od Marina Držića.*<sup>27</sup> U istom broju “Slobodne Vojvodine” objavljen je i repertoar kazališta u kojemu se nalaze još dvije najave za predstavu *Dundo Maroje*, za 27. i 28. listopada 1948. Štura najava u dnevnom listu predstavu nije mogla približiti publici, za razliku od iscrpne najave Smetanine *Prodane nevjestice* čija je premijera najavljena za 7. studenoga 1948. g. u istom broju “Slobodne Vojvodine”.

Drugačija je situacija sa specijaliziranim časopisima. Tako se o Marinu Držiću i njegovim komedijama, najčešće u dramaturškoj obradi Marka Foteza i Bojana Stupice, pisalo u časopisima za kazališnu umjetnost, poput “Scene – časopisa za pozorišnu umetnost” i “Naše scene”. V. Popović u uvodnom dijelu članka *Dundo Maroje na novosadskoj pozornici* otkriva razlog postavljanja Držićeve komedije u Vojvođanskom narodnom pozorištu: */.../ Vojvođansko narodno pozorište se – kao i u slučaju Rodoljubaca – inspirisalo jednom značajnom godišnjicom iz naše kulturne istorije – četiristo-godišnjicom Držićeve Tirene koja je prvi put prikazana pred Dvorom u Dubrovniku 1548. godine.*<sup>28</sup>

Uz ovu važnu obljetnicu kao razlog izvođenja poznate Držićeve komedije u repertoaru *Drame Srpskog narodnog pozorišta od 1945.-1995.* navodi se još jedna, a to je četverogodišnjica oslobođenja Novoga Sada.

<sup>27</sup> “Slobodna Vojvodina“, godina VII., broj 1247, subota 23. 10. 1948., Novi Sad, str. 4.

<sup>28</sup> V. Popović, *Dundo Maroje na novosadskoj pozornici*. U: “Letopis Matice srpske”, knj. 362, sv. 9/10, Novi Sad 1948., str. 613.



Popović smatra kako našeg darovitog književnika treba predstaviti širokim slojevima publike i izvan okvira obljetnica. Dramaturška prerada Marka Foteza bila je uspješna jer je s jezične strane gledateljima približio radnju umanjivši nerazumljive riječi, ali i broj likova (Pometovoj ulozi dodani su i Tripčetovi monolozi). Redatelju Jovanu Konjoviću Popović odaje priznanje za pojačani efekt *komedije dell'arte* te odlično poznavanje dubrovačkih prilika 16. stoljeća. Kritizira stilsku neujednačenost, mjestimično simultano izgovaranje tekstova i zanemarivanje malih uloga koje su s uspjehom odigrali glumci: Ljubica Ravasi (Petrunjela), Branko Tatić (Bokčilo), Milan Cvejanov (Oštijer), Hristina Hajdušković (Baba) te Milan Tošić (Sadi). U glavnoj ulozi Pometa našla su se tri glumca: Stevan Šalajić, Radomir Šobota i Oliver Novaković koji se u toj zahtjevnoj ulozi najslabije snašao. Ulogu Dunda Maroja osrednje su odigrali Ante Kraljević i Ljubiša Iličić. V. Popović na kraju članka zaključuje: */.../ izvođenjem Dunda Maroja Vojvođansko narodno pozorište postiglo je značajan umetnički domet koji treba da mu posluži kao orijentaciona tačka i uspon u budućem radu.*<sup>29</sup>

O *Dundu Maroju* na novosadskoj kazališnoj sceni pisao je i Živojin Boškov u članku *Dundo Maroje komedija Marina Držića*. Boškov iznosi podatak kako se taj komad između dva rata ponajviše izvodio na pozornicama Zagreba i Beograda te kako postaje sve popularniji i u manjim sredinama. U tekstu se prepričava sadržaj komedije, a autor zastupa tezu kako su sluge pobjednici u odnosu na gospodare, izjednačavajući likove Pometa i Popive: *Pored toga što su oni tvorci zapleta u radnji komedije, sluge, u prvom redu nezaboravni Pomet a zatim i Popiva, svojom nadmoćnom duhovitošću igraju se i vladaju svojim gospodarima.*<sup>30</sup> Danas je viđenje ovog problema drugačije i lik Pometa se izdvaja i u odnosu na likove slugu i u odnosu na likove gospodara. Autor u članku govori i o novom izdanju *Dunda Maroja*, kojemu je predgovor napisao poznavatelj dubrovačke književnosti D. Pavlović.

Dakle, o Držiću se tijekom četrdesetih godina 20. stoljeća u Novom Sadu pisalo, a koliko je njegova komedija *Dundo Maroje* bila tražena u kazalištu, govore statistički podatci iz kojih proizlazi da su ukupno izvedene 34 predstave i da ju je pogledalo 17.499 gledatelja.

S izvedbom *Dunda Maroja* u Novom Sada gostovalo je i Jugoslovensko dramsko pozorište iz Beograda 1950. godine. Anonimni autor članka *Gostovanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta u Novom Sadu* objašnjava važnost ovog događaja: to je prvo gostovanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta, osnovanog 1948. u Novom Sadu, gradu s dugom kazališnom tradicijom. *Dundo Maroje* je izveden 16. svibnja 1950. u Domu kulture, a najavljen je isti dan u “Slobodnoj Vojvodini”, koja je uz članak prikazala i fotografiju inscenacije.

<sup>29</sup> Isto.

<sup>30</sup> Ž. Boškov, *Dundo Maroje komedija Marina Držića*. U: “Letopis Matice srpske”, knj. 364, sv.3., Novi Sad 1949., str. 182.

Osim *Dunda Maroja*, novosadska je kazališna publika vidjela i Držićevu komediju *Mande*, premijerno izvedenu 30. rujna 1952. O ovoj se komediji pisalo i ranije, kroz intervju glumaca koji su, vjerojatno na taj način, zainteresirali kulturnu javnost za samu predstavu. U intervjuu za "Slobodnu Vojvodinu" dva dana prije premijere, prvakinja Jugoslovenskoga dramskog pozorišta Blaženka Katalinić govori: *Prisustvovala sam probi Mande i mogu da vam kažem da su pojedini likovi umetničkiji nego što je to slučaj u Beogradu. Jako lepo, jako lepo, verujte.*<sup>31</sup> Ona je, gledajući generalnu probu *Mande*, pohvalila glumce Maksića i Jakšića i iznijela pozitivna predviđanja povodom premijere.

Premijera vedre renesansne komedije *Mande* najavljena je dan prije u "Slobodnoj Vojvodini", 29. rujna 1952. Članak *Sutra premijera Držićeve Mande* novosadskoj publici predstavlja lik i djelo Marina Držića stavljajući naglasak na *njegov zdravi, prkosni, duboko ljudski smeh i vedri duh koji bje iz njegovih komedija*,<sup>32</sup> zatim na široku lepezu plautovski formiranih likova *škrtaca, senilnih ljubavnika, razigranih žena, rogonja, pijandura, mizerija, probisvijeta, seljaka, svodilja i slugu*,<sup>33</sup> a nakraju zaključuje kako se komedijom *Mande* repertoar kazališta osvježio i odužio našem najistaknutijem komediografu.

Iz kratkog predstavljanja članka nepoznatog autora može se dakle zaključiti da je u središtu njegova interesa bio više književni aspekt Držićeve komedije, a manje kazališna predstava, koju je, kao i za subotičko kazalište, dramaturški obradio Ivan Božić, a režirao Aleksandar Ognjanović.

Uoči premijere Držićeve *Mande* u Novom Sadu održan je i *kazališni sat*. U članku *Danas pozorišni čas stoji: Povodom sutrašnje premijere Držićeve Mande u dvorani Doma kulture će se održati danas po podne Pozorišni čas. Direktor Drame Srpskog narodnog pozorišta Jovan Putnik, govoriće o Komediji del arte, a članovi Drame će zatim izvesti nekoliko scena iz renesansnih komedija i slobodnu improvizaciju na renesansnu temu.*<sup>34</sup>

U ulozi *Mande* izmjenjivale su se Jelica Bjeli i Zagorka Bogdanović, a u ulozi Tripčeta de Utolčeta našao se Nikola Mitić. Predstava je u Novom Sadu izvedena ukupno 11 puta, a pogledalo ju je 5.228 gledatelja. Uspoređujući predstave *Dundo Maroje* i *Mande*, dolazi se do zaključka kako je prva komedija bila mnogo izvođenija.

O predstavi *Mande* i velikom zanimanju javnosti za ovu novopostavljenu komediju pisalo se u "Slobodnoj Vojvodini" i 4. listopada 1952., dakle nakon njezine premijere.

<sup>31</sup> Nepoznati autor, 1952a. *Razgovor sa Blaženkom Katalinić*. U: "Slobodna Vojvodina", godina XI., broj 3443, 28. 9. 1952., str. 5.

<sup>32</sup> Nepoznati autor, 1952b. *Sutra premijera Držićeve Mande*. U: "Slobodna Vojvodina", godina XI., broj 3444, 29. 9. 1952., str. 4.

<sup>33</sup> Isto.

<sup>34</sup> Nepoznati autor, 1952c. *Danas pozorišni čas*. U: "Slobodna Vojvodina", godina XI., broj 3444, 29. 9. 1952., str.4.

Nakon premijere *Mande* nije se moralo dugo čekati na kritički prikaz izvedbe komedije koji je izašao u “Našoj sceni”. Oliver Novaković ističe boccacciovski utjecaj na oblikovanje tema u djelima Marina Držića, što je u skladu s potrebama renesansnog vremena te njegovu pronicljivu snalažljivost u približavanju talijanskog modela dubrovačkoj publici. Nadalje, Novaković ističe kako je: *Držićev teatar prava poslastica za reditelja i glumca – pogotovo kad imaju bogat smisao za humor, scensku konkretizaciju i dinamiku.*<sup>35</sup> Autor hvali inventivnost redatelja Aleksandra Ognjanovića koji je već ranije dva puta režirao istu komediju, ali kritizira pretjeranu i dinamičnu senzacionalnost koju publika nije uspjela kanalizirati. U režiji se osjećao manjak sluha za Držićev zdrav i šarmantni humor te lascivnu i raspojasanu duhovitost koja nije prelazila granice dobrog ukusa, što je, nažalost, u predstavi naglašeno prikazano kroz *bezbrojno udaranje po zadnjicama, isticanje pojedinih reči.*<sup>36</sup> Režija je bila stilski ujednačena, a inscenacijom predstave Vlada Marenčić potvrdio je svoj status najboljega vojvođanskog scenografa.

Ljubica Ravasi ulogu starice Anisule odigrala je uvjerljivo te osvojila simpatije publike, a pozitivnu kritiku dobile su i glumice Jelica Bjeli i Zagorka Bogdanović, iako su bile stavljene u nezavidnu situaciju zbog duple podjele uloga. Dragoljub Milosavljević s uspjehom je odigrao ulogu Lona de Zauliga, a zanimljiv je bio i Đorđe Jelisić u ulozi Turčina. Općenito, Novakovićeva kritika glumačkog ansambla izrazito je pozitivna, a glazba i kostimi upotpunili su atmosferu i vrijeme renesansnog Kotora.

U *Leksikonu Marina Držića* nalazi se podatak da su početkom osamdesetih godina u Novom Sadu gostovala dva kazališta iz Zagreba: Hrvatsko narodno kazalište koje je nastupilo 14. ožujka 1981. s predstavom *Dundo Maroje* i Satiričko kazalište “Jazavac” s predstavom *Dundo na Majni* 25. prosinca 1982. godine. List “Dnevnik” 14. ožujka 1981. nije popratio prvo gostovanje, a u sljedećem broju istog lista, 15. ožujka 1981. u rubrici *Danas u Novom Sadu* najavljena je Beckettova drama *Čekajući Godoa*. 17. ožujka 1981. pak najavio je premijeru satiričke komedije *Kiseonik* Miodraga Đukića.<sup>37</sup> Ipak, Hrvatsko narodno kazalište iz Zagreba dobilo je nagradu Sterijina pozorja na 27. Jugoslovenskim pozorišnim igrama, 26. svibnja – 5. lipnja 1982. održanima u Novom Sadu.<sup>38</sup> Hrvatsko narodno kazalište iz Zagreba dobilo je nagradu i Okruglog stola kritike za predstavu *Dundo Maroje*, u režiji Ivica Kunčevića. Ocjenjivačku komisiju činili su: Boro Drašković, Andrej Inkret, Dževad Karahasan, Tomislav Ketig i Semka Sokolović Bertok. Ta je predstava donijela niz sjajnih glumačkih ostvarenja: u ulozi Pometa briljirao je Mustafa Nadarević, a u ulozi Sadija Špiro Guberina. “Scena” donosi i usporedbu Nadarevićeva i Laurenčićeva Pometa: *On nije renesansno razdragan i pun optimizma*

<sup>35</sup> O., Novaković, “Mande” Marina Držića. U: “Naša scena”, godina V., br. 49-50, Novi Sad 15. XI. 1952., str. 5.

<sup>36</sup> Isto.

<sup>37</sup> “Dnevnik”, godina XL., broj 12347, Novi Sad utorak 17. III. 1981., str. 12.

<sup>38</sup> <http://www.pozorje.org.rs/arhiva/nagrade1982.htm> (posjet 10. 10. 2015.)

kao Pomet Joze Laurenčića, najvećeg Pometa koga zna naša istorija pozorišta. Pomet Mustafe Nadarevića je bundžija, sirotinja koja se budi sa dna vekova, iz brloga potlačenih, iz smrada klasno poniženih.<sup>39</sup>

Iako su se u ulozi Pometa izmijenili mnogi glumci (Josip Ormai, Ferenc Árok, Stevan Šalajić, Radomir Šobota, Oliver Novaković), Mustafa Nadarević je za ovu ulogu dobio nagradu Sterijina pozorja na 27. Jugoslovenskim pozorišnim igrama za glumačko ostvarenje, a Kunčevićev *Dundo Maroje* nagrađen je kao predstava u cjelini.

Nakon višegodišnje stanke kako na kazališnim daskama tako i u tiskovinama, a u kojoj se u međuvremenu dogodio i raspad bivše Jugoslavije, list "Dnevnik" donosi 2005. godine zanimljiv članak *I pobiše se, ničim izazvani*, 2. listopada 2005. u kojemu Darinka Nikolić piše o predstavi *Dundo Maroje* u adaptaciji i režiji Radoslava Milenkovića. Autorica kritizira režiju smatrajući da je izgubila temeljnu idejnu nit kojom je Držić slavio vitalnost puka i inteligentni lik Pometa kao *vjertuoza i kralja od ljudi*. Umjesto toga, kaže ona, predstava donosi modernu verziju komedije smještene u Rim dvadesetih godina prošloga stoljeća prikazujući Pometa kao prevaranta i opasnog lopova koji nosi pištolj, Mara kao zastranjelog sina i Dunda Maroja kao dubrovačkog bogataša kojega zanima samo novac. Idejna nit koja je vodila ovog redatelja bila je prikazivanje teškog života u tuđini, u čemu nije uspio, pa je sama predstava dobila nesretan i nespretni epilog: *Jer, tu tuđijenaca nema, sve sami našijenci, a uključujući i karabinjere na biciklima, u suštini benigni likovi koji, na kraju, ničim izazvani, povade pištolje i međusobno se poubijaju, u trenutku kad Laura stupa u incestuozan brak (sa sopstvenim ocem)*<sup>40</sup> Glumci vodećih uloga koji su svoj dio odradili profesionalno, ostali su u sjeni dviju glumica u ulogama kurtizana, koje su, tek povremenim pojavljivanjem na sceni, sricale talijanske vulgarizme. Kritičarka je zapazila i pohvalila glumu Radoja Čupića u ulozi Pometa, Jugoslava Krajnova u ulozi Mara i Gordane Jošić Gajin kao Laure, u čijoj su ulozi posebno zasjali kostimi Jasne Badnjarević. Iako novinarka uvažava velik trud redatelja Milenkovića, njegovu obradu smatra neuspjelim.

Ovom osrednjom izvedbom *Dunda Maroja* zaključuje se novosadsko poglavlje komedija Marina Držića na vojvođanskoj kazališnoj sceni. Iz svih je podataka vidljivo kako su u Novom Sadu od 1948. do 2005. izvođene dvije Marinove komedije – *Dundo Maroje* i *Mande*.

### 3. Komedije Marina Držića na somborskoj kazališnoj sceni

Somborska kazališna tradicija seže, prema bilješkama Bone Mihajlovića, još u 1779. godinu, kada su taj grad oživila gostovanja putujućih kazališnih družina. Kazalište je

<sup>39</sup> J. Ćirilov, *Skice o nagrađenima*. U "Scena – časopis za pozorišnu umetnost", godina XVI, broj 4-5, jul-oktobar, 1982., str. 17.

<sup>40</sup> D. Nikolić, *I pobiše se, ničim izazvani*. U: "Dnevnik", godina LXIII, broj 21064, 2. 10. 2005., str. 22.

izgrađeno i svečano otvoreno 25. studenoga 1882., a s profesionalnim se radom započelo 1946. godine. U njemu su se izvodila djela svjetskih klasika, ali i djela suvremenih pisaca.

Nalazi li se mjesta među klasicima na repertoaru kazališta i za komedije Marina Držića?

Podaci iz *Leksikona Marina Držića*, 2009., govore kako je somborska publika pogledala dvije Držićeve komedije: *Dunda Maroja* i *Mande*, i to u nekoliko izvedbi.

*Dundo Maroje* je izveden 30. siječnja 1952. u režiji Marka Foteza i scenografiji Miomira Denića te 8. listopada 1960. u režiji Save Komnenovića, dramaturgiji Marka Foteza i scenografiji Nikole Teodorovića. Iz publikacije *Drama Srpskog narodnog pozorišta (Repertoar od 1945. do 1995.)* doznaje se da je i prije 1952. godine *Dundo Maroje* izveden u tom kazalištu: *Gostovanja: Subotica, 21. XI 1948. – 626 i 699; Sombor, 3. III – 437 i 433, 4. III – 447 i 437; Pančevo, 18. V – 281, 24. V – 406; Beograd, 5. VI 1949– 641, 9 predstava, 4 407 gledalaca.*<sup>41</sup>

U Somboru su dakle tijekom gostovanja novosadskoga kazališta održane dvije predstave 3. ožujka 1948. i dvije predstave 4. ožujka 1948. Redatelj predstave bio je Jovan Konjović, dramaturg Marko Fotez, scenarist Stevan Maksimović, a kostimografkinja Milica Babić-Jovanović. Predstave su, prema statističkim podacima, bile posjećene, o čemu svjedoči činjenica da su izvedene četiri izvedbe u dva dana i da su ih pogledala 1.754 gledatelja.

O predstavi *Dundo Maroje*, koja je 8. listopada 1960., u dramaturgiji Marka Foteza, režiji Save Komnenovića i scenografiji Nikole Teodorovića, izvedena u somborskom kazalištu, pisale su “Somborske novine”. U članku *Non-stop premijere, Dundo Maroje na sceni Narodnog pozorišta u Somboru*, autor potpisan inicijalima V. Č. piše: *Ono što komediju čini nenadmašnom je duboka povezanost scenske radnje sa pukom – narodom i isticanje u prvi plan bitisanja malih ljudi, sluga i služavki, njihov odnos sa plemstvom i gospodom. /.../ Vitalnost malih ljudi, njihova duhovitost i snalažljivost, začinjeni sočnim i neposrednim humorom, smisao za male podvale uz fino ismevanje gospodara – osnovno je i likovima Pometa, Petrunjele, Popive i Bokčila.*<sup>42</sup> Somborska je publika prepoznala vrijednost Držićeva djela, izvedbu *Dunda Maroja* pogledala sa simpatijama i naklonošću, a glumce nagradila velikim pljeskom. Autor članka hvali glumu Marka Tasića u ulozi lihvara Sadija, Vlade Amidžića u ulozi Uge Tudeška, a zanimljivo je da je u predstavi nastupila gimnazijalka Mira Naumović u ulozi Marove zaručnice Pere.

Druga Držićeva komedija izvedena u Narodnom pozorištu Sombor bila je *Mande (Tripče de Utolče)*, premijerno izvedena 8. srpnja 1950. i to pod redateljskom palicom

<sup>41</sup> *Drama Srpskog narodnog pozorišta (Repertoar od 1945. do 1995. godine)*, pripremio J. Miroslavljević, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad 2006., str. 25.

<sup>42</sup> V. Č., *Non-stop premijere, Dundo Maroje na sceni Narodnog pozorišta u Somboru*. U: “Somborske novine”, godina VII, broj 332, Sombor petak 14. oktobra 1960., str. 5.

Lajče Lendvajia. Iz tog se datuma daje zaključiti kako je somborska publika tu komediju pogledala prije subotičke, 27. ožujka 1951. i novosadske, 30. rujna 1952. Lajčo Lendvai režirao je *Mande* i za subotičku kazališnu scenu, dok je za novosadsko kazalište to učinio Aleksandar Ognjanović.

Najavljujući premijeru *Mande* u Novom Sadu, 30. rujna 1952., “Slobodna Vojvodina“ izvještava i o radu Narodnog pozorišta u Somboru navodeći kako je ono dalo velik doprinos u razvoju kazališnog života manjih mjesta u kojima je nastupalo s predstavama *Hasanaginica* i *Hajduk Stanko*. Ovaj članak potvrđuje zainteresiranost dnevnog lista “Slobodna Vojvodina” za kazališni i kulturni život Sombora, ali ne i za predstave Držićeve komedija u Somboru.

Istraživanje je pokazalo kako su u Narodnom pozorištu Sombor izvođene dvije Držićeve komedije – *Dundo Maroje* i *Mande*, i to u razdoblju od 1948. do 1960.

#### 4. Zaključak

Svaka izvedba Držićeve komedija na vojvodanskoj kazališnoj sceni (Subotica, Novi Sad, Sombor) bila je drugačija, specifična i neponovljiva.

U Subotici je kazališna publika Marinovim komedijama privučena glamuroznim najavama premijera u “Hrvatskoj riječi” i “Subotičkim novinama”, htijenjem da upozna komedije hrvatskog klasika te željom da se približi repertoaru kazališta u Hrvatskoj. Kroz komedije Marina Držića, a preko repertoara Hrvatske drame, publika je jačala svoj nacionalni i kulturni identitet. Kazalištarci su, osim najpoznatije Držićeve komedije *Dundo Maroje*, svojoj vjernoj publici prikazali i ostale Držićeve dragulje, komediju *Skup*, *Mande (Tripče de Utolče)* te *Plakir* i *Pjerin* kroz *Dubrovačke vragolije*. Boccacciovski duh i decameronska crta, spretne mladice, oštroumne žene, nesposobni i stari muževi, škrti starci, rasipni sinovi i bistre slugе, desetljećima su očaravali i nasmijavali subotičku publiku. Držićeve su komedije bile velik izazov glumcima koji su se naporno pripremali uvježbavajući njima prostorno i vremenski dalek dubrovački govor Držićeve vremena, a svoje su sposobnosti morali dokazati i kroz ples, balet i mjuzikl. Unatoč navedenim poteškoćama, uspješno je izvedena i predstava *Dundo Maroje* na mađarskom jeziku – *Máró Bácsi* – 1968. i mjuzikl *Dundo Maroje* 1980. godine. Tako se Držić kroz komedije na subotičkoj sceni pojavio četrdesetih godina, nakon odvajanja Hrvatske drame od Mađarske drame, da bi ih s *Dundom Marojem* kulturološki i književno povezao šezdesetih i osamdesetih godina.

U Novom Sadu prva je igrana Držićeve komedija također *Dundo Maroje*, izvedena 1948. Premijera je najavljena u rubrici *Danas u Novom Sadu* u dnevnim novinama “Slobodna Vojvodina” i ostala je u sjeni važnijih vijesti iz poljoprivrede i politike. Ta je nepravda ispravljena 1952. godine člankom *Sutra premijera Držićeve Mande*. Isti je dnevni list pisao već i o gostovanju Jugoslovenskoga dramskog pozorišta s predstavom *Dundo Maroje* 1950. godine u Novom Sadu. O gostovanju Hrvatskoga narodnog kazali-

šta iz Zagreba 1981. i Satiričkog kazališta *Jazavac* 1982. u istoj tiskovini nema nikakvih informacija.

O *Dundo Maroju* i *Mande* pisali su O. Novaković, V. Popović i Ž. Boškov. Iz svega je vidljivo da se u dnevnim novinama mogao dogoditi pokoji propust u detaljnijoj najavi premijera Držićevih komedija i gostovanja hrvatskih kazališta, ali su časopisi za kazališnu umjetnost, "Scena – časopis za pozorišnu umetnost" i "Naša scena" davali iscrpne informacije o režiji stavljajući naglasak na najpoznatije obrade Držićevih komedija, Fotezovu, Stupičinu i Kunčevićevu. "Scena" je prednjačila u intervjuima s glumcima koji su igrali uloge iz Držićevih komedija (Mira Stupica) i skicama za portret (Bojan Stupica, Stevan Šalajić, Mustafa Nadarević).

U Somboru je kazališna publika prije subotičke i novosadske pogledala predstavu *Mande (Tripče de Utoľče)*, a 1948. godine prikazan je *Dundo Maroje* tijekom gostovanja novosadskog kazališta. Dnevni tisak mimoišao je premijere Držićevih komedija, s tek pokojim izuzetkom. O izvedbi komedije *Dundo Maroje* 1960. zabilježen je tek jedan članak u "Somborskim novinama".

Uvidom u repertoare kazališta u Subotici, Novom Sadu i Somboru zaključuje se da su u subotičkom kazalištu Držićeve komedije bile najzastupljenije, čak njih pet (*Dundo Maroje*, *Plakir*, *Mande*, *Skup*, *Dubrovačke vragolije – Pjerin*). U Novom Sadu i Somboru bile su izvođene dvije Držićeve komedije (*Dundo Maroje* i *Mande*). Kreativnost je opet došla do izražaja u Subotici, i to s idejom da se *Dundo Maroje* postavi na scenu kao mjuzikl. Dnevni tisak u Subotici bio je suptilniji u najavama, ali i u prikazima i kritikama premijera.

Istraživanje dnevnog i tjednog tiska u odnosu na Držića kao pisca pokazalo je poznavanje njegove komediografske djelatnosti i renesansnog okvira u kojemu je stvarao, dok je maniristička faza i tragedija *Hekuba* ostala nezamijećena.

Početak 21. stoljeća prestale su se izvoditi Držićeve komedije na vojvođanskoj kazališnoj sceni. Ostaje otvoreno pitanje što je tomu uzrok – želja publike za suvremenom dramom, kazalištem apsurdna, nezainteresiranost publike za hrvatskog književnika zbog ratnih devedesetih godina ili nešto drugo?

## LITERATURA

Ž. Boškov, "Dundo Maroje" komedija Marina Držića. U: "Letopis Matice srpske", knj. 364., sv. 3., Novi Sad 1949., str. 182-183.

Josip Buljovčić, *Subotički kazališni zapisi*, Dora Krupićeva, Zagreb 2008.

Franjo Čale, *O životu i djelu Marina Držića*. U: *Marin Držić, Djela*, Cekade, Zagreb 1987., str. 42.

M. Čordaš, *Raspevani Dundo Maroje*. U: "Subotičke novine", godina XXXV, broj 47., Subotica 27. 11. 1980., str. 5.

- J. Ćirilov, *Skice o nagrađenima*. U: "Scena-časopis za pozorišnu umetnost", godina XVI, broj 4-5, Novi Sad jul – oktobar 1982., str. 13-20.
- J. Ćirilov, *Bojan Stupica-skica za portret*. U: "Scena – časopis za pozorišnu umetnost", godina VI, knjiga 1., broj 3, Novi Sad maj – jun 1970.
- Danas u Novom Sadu*. U: "Slobodna Vojvodina", godina VII., broj 1247., Novi Sad subota 23. 10. 1948., str. 4.
- "Dnevnik", godina XL., broj 12347., Novi Sad utorak 17. III. 1981., str. 12.
- E. B., *Mjuzikl i za mala pozorišta*. U: "Subotičke novine", godina XXXV, broj 45., Subotica 14. novembar 1980., str. 8.
- Rita Fleis, *Držić naš savremenik*. U: "Rukovet: časopis za književnost, umetnost i kulturu", broj 10-11-12, Subotica 2008., str. 54-55.
- Miro Gavran, *Književnost i kazalište, eseji, razgovori, zapisi i nostalgična prisjećanja*, Biblioteka Razotkrivanja, Zagreb 2008., str. 11.
- L. M., "Skup" *Marina Držića*. U: "Subotičke novine", godina XVI, broj 41, Subotica 20. 10. 1961., str. 5.
- L. M., *Vedra predstava "Skup" Marina Držića*. U: "Subotičke novine", godina XVI, broj 42, Subotica 27. 10. 1961., str. 5.
- Leksikon Marina Držića*. Uredništvo: Slobodan P. Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt, Leksikografski zavod Miroslava Krleža, Zagreb 2009.
- M. P. (Matija Poljaković), *Premijera Mande komedija u dva čina od Marina Držića u Narodnom pozorištu*. U: "Hrvatska riječ", godina VII., broj 14, Subotica 6. aprila 1951., str. 3.
- Vlada Milovanov, *Premijera Dundo Maroje od Marina Držića u preradi Dr. Marka Foteza*. U: "Hrvatska riječ", godina II., broj 223, Subotica 21. septembar 1946., str. 2.
- Jovan Miroslavljević, *Drama Srpskog narodnog pozorišta (Repertoar od 1945. do 1995. godine)*, *Srpsko narodno pozorište*, Novi Sad 2006., str. 25-39.
- Nepoznati autor, *Plakir Marina Držića*. U: "Hrvatska riječ", godina V., broj 46, Subotica 18. novembar 1949., str. 3.
- Nepoznati autor, 1953a. *Jugoslovensko dramsko iz Beograda – kao gost*. U: "Hrvatska riječ", godina IX, broj 24, Subotica 12. juni 1953., str. 4.
- Nepoznati autor, 1953b. *Gostovanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Dva dana radosti i iskrenog priznanja*. U: "Hrvatska riječ", godina IX., broj 26, Subotica 26. juni, 1953., str. 4.
- Nepoznati autor, 1953c. *Dundo Maroje na ljetnjoj pozornici na Paliću*. U: "Hrvatska riječ", godina IX, broj 26., Subotica, 26. juni, 1953., str. 4.
- Nepoznati autor, "Dundo Maroje" *Mađarske drame*. U: "Subotičke novine", godina XXIV, broj 13, Subotica 5. april 1968., str. 6.
- Nepoznati autor, *Mjuzikl "Dundo Maroje"*. U: "Subotičke novine", godina XXXV, br. 46, Subotica 21. novembar 1980., str. 15.



- Nepoznati autor, *Gostovanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta u Novom Sadu*. U: "Slobodna Vojvodina", godina VIII, broj 1731, Novi Sad 16. maj 1950., str. 3.
- Nepoznati autor, 1952a. *Razgovor sa Blaženkom Katalinić*. U: "Slobodna Vojvodina", godina XI., broj 3443, Novi Sad 28. 9. 1952., str. 5.
- Nepoznati autor, 1952b. *Sutra premijera Držiceve Mande*. U: "Slobodna Vojvodina", godina XI., broj 3444, Novi Sad 29. 9. 1952., str. 4.
- Nepoznati autor, 1952c. *Danas pozorišni čas*. U: "Slobodna Vojvodina", godina XI., broj 3444, Novi Sad 29. 9. 1952., str. 4.
- D. Nikolić, *I pobiše se, ničim izazvani*. U: "Dnevnik", godina LXIII, broj 21064, Novi Sad 2. 10. 2005., str. 22.
- O. Novaković, "*Mande*" *Marina Držića*. U: "Naša scena", godina V., br. 49-50, Novi Sad 15. XI. 1952., str. 5.
- F. Pašić, *S Mirom Stupicom*. U: "Scena – časopis za pozorišnu umetnost", godina XXI, broj 1-2, Novi Sad januar – april 1985., str. 29-32.
- V. Popović, *Deset priloga za portrete vojvođanskih glumaca*. U: "Scena – časopis za pozorišnu umetnost", godina IX, knjiga 2, br. 6, Novi Sad novembar – decembar 1973.
- V. Popović, *Dundo Maroje na novosadskoj pozornici*. U: "Letopis Matice srpske", knj. 362, sv. 9/10., Novi Sad 1948., str. 613-616.
- Ivanka Rackov, *Iz pozorišnog albuma Subotice*, Osvit, Subotica 1977.
- Ljubica Ristovski, *150 godina pozorišne zgrade /150 godina kazališne zgrade, Narodno pozorište-Narodno kazalište*, Kiado, Subotica 2005.
- Subotički informator*. U: "Subotičke novine", godina XVIII, broj 11, Subotica 8. marta 1963., str. 9.
- Petar Šarčević, *Od danas do sutra*, Osvit, Subotica 1962.
- V. Č., *Non-stop premijere, Dundo Maroje na sceni Narodnog pozorišta u Somboru*. U: "Somborske novine", godina VII, broj 332, Sombor petak 14. oktobar 1960., str. 5.
- Milan Vojnović, *Sombor*; Ilustrovana hronika, Ines doo, Sombor 1999., str. 53-58.

## Mrežne stranice

<http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/dundo-maroje-4/>

<http://www.pozorje.org.rs/arhiva/nagrade1982.htm>

[http://www.biblioso.org.rs/digitalna\\_zbirka\\_prikaz.php?lng=sr&id=192](http://www.biblioso.org.rs/digitalna_zbirka_prikaz.php?lng=sr&id=192)

24. 11. 1860.

## PROTJERIVANJE NJEMAČKIH GLUMACA IZ ZAGREBAČKOGA KAZALIŠTA U SVJETLU STRANE NOVINSKE KRITIKE

Protjerivanje njemačkoga kazališta iz Zagreba koje se odigralo u starom kazalištu na Markovom trgu 24. prosinca 1860. za vrijeme izvedbe danas već zaboravljene, a u 19. stoljeću najizvođenije dramatičarke njemačkoga govornog područja Charlotte Birch-Pfeiffer,<sup>1</sup> do današnjih je dana ostalo jednom od nerazriješenih točaka hrvatske kazališne historiografije. Događaj koji iz današnje perspektive možda više ne pobuđuje posebnu pažnju imao je u kontekstu nacionalnih i političkih borbi koje su uslijedile nakon ukidanja neoposlutističkog sistema presudnu važnost za daljnji razvoj hrvatskoga kazališnog profesionalizma. Čin protjerivanja kojim je preko noći ukinuta dominacija kazališta na njemačkom jeziku i strelovito ubrzan razvoj profesionalnoga hrvatskog kazališta bio je u spomenutom društveno-političkom kontekstu druge polovice 19. stoljeća simbolička, a ujedno i radikalna gesta kojom su nacionalno svjesno i ekonomski ojačalo zagrebačko građanstvo i akademska omladina beskompromisno polagali pravo na izbor između *vlastitog* i *tuđeg*, na odbacivanje njemačkog / austrijskog te potvrđivanje i

<sup>1</sup> O dramskom i glumačkom stvaralaštvu Charlotte Birch-Pfeiffer vidi: Birgit Pargner, *Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868). Eine Frau beherrscht die Bühne*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1999., Ester Rabin, *Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart 1914., Rinske van Stipriaan Pritchett, *The Art of Comedy and Social Critique in Nineteenth Century Germany. Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868)*, Lang, Oxford 2005., Ingrid Hiort af Ornäs, *In meinem Lottchen ist doch halt ein Junge verloren. Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin; eine Studie zu Erfolgs- und Trivialdrama des 19. Jahrhunderts*, Germanistisches Inst., Stockholm 1997., Danijela Weber-Kapusta, *Ideali obitelji i ženskog identiteta u hrvatskom kazalištu druge polovice 19. stoljeća na primjeru kazališnih komada Charlotte Birch-Pfeiffer "Cvrčak" i "Lowoodaska sirotica"*. U: *Krležini dani u Osijeku 2014. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije 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, Osijek, Filozofski fakultet Osijek, Osijek – Zagreb 2015., 34-44.

njegovanje vlastitoga nacionalnog, odnosno kulturnog identiteta. Suvremeni teoretičari poput Milke Car Prijić u novijim analizama kritički ukazuju na mitologiziranje i glorificiranje društvenog sjećanja vezanog uz čin protjerivanja njemačkih glumaca.<sup>2</sup> Patos kojim se glorificira pobjeda nacionalne umjetnosti nad *tuđinskom* upadljivo je obilježje i Andrićevog i Ogrizovićevog historiografskog diskursa. *Subjektivnost* koja obilježava i Andrićevo<sup>3</sup> i Ogrizovićevo<sup>4</sup> djelo o zagrebačkom kazalištu pritom nije posljedica različitih znanstvenih kriterija svojstvenih kasnom 19., ranom 20. te našem 21. stoljeću. Subjektivistički diskurs Andrićevog i Ogrizevićevog kazališnog historiografizma uvjetovan je prvenstveno odrastanjem u društveno-političkom miljeu vremena o kojeme pišu, vremena u kojemu hrvatski jezik i hrvatska kultura nisu bile samorazumljive sastavnice hrvatskoga nacionalnog identiteta.<sup>5</sup>

Legendarnom i – kako piše Car Prijić – često mitologiziranom kazališnom večeri<sup>6</sup> kada su iz Zagreba protjerani njemački glumci te je onemogućeno daljnje djelovanje kazališta na njemačkom jeziku, bavili su se brojni hrvatski teatrolozi i kazališni historioografi različitih generacija.<sup>7</sup> No kamen spoticanja u pokušaju da se rekonstruira

<sup>2</sup> Vidi M. Car, *Der 24. November 1860 im kroatischen Theater, Die »Vertreibung« der deutschen Schauspieler*. U: "Zagreber germanistischen Beiträge" 11(2002), 97-116.

<sup>3</sup> Vidi Nikola Andrić, *Spomen-knjiga Hrvatskog zemaljskog kazališta pri otvorenju nove kazališne zgrade*, Narodne novine, Zagreb 1895.

<sup>4</sup> Milan Ogrizović, *Pedeset godina Hrvatskoga kazališta: (1860-1910)*, Uprava kr. hrv. zem. kazališta u Zagrebu, Zagreb 1910.

<sup>5</sup> O mjestu i ulozi hrvatskog jezika i hrvatske kulture u hrvatskom društvu u 19. stoljeću opsežno piše Daniel Barić u knjizi *Proziran i prezren: Njemački jezik u hrvatskom društvu u prvoj polovici 19. stoljeća*, Leykam international, Zagreb 2015. Vidi i studije Mirjane Gross: *Počeci moderne Hrvatske*, Globus, Zagreb 1985., *Društveni razvoj u Hrvatskoj (od 16. stoljeća do početka 20. stoljeća)*, Liber, Zagreb 1981., te zbornik koji su uredile Mirjana Gross i Agneza Szabo, *Prema hrvatskome građanskom društvu. Društveni razvoj u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća*, Globus, Zagreb 1992.

<sup>6</sup> M. Car, *Der 24. November 1860 im kroatischen Theater, Die "Vertreibung" der deutschen Schauspieler*.

<sup>7</sup> O tome su pisali: Nikola Andrić, *Spomen-knjiga Hrvatskog zemaljskog kazališta*, Milan Ogrizović, *Pedeset godina Hrvatskoga kazališta.*, Slavko Batušić, *24.11.1860. (U: Hrvatsko narodno kazalište. Zbornik o stogodišnjici 1860-1960. Priredili: Duško Roksandić, Slavko Batušić, Naprijed, Zagreb 1960., 93-101)*, Nikola Batušić, *Uloga njemačkoga kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860. (U: Rad JAZU, knjiga 353, Zagreb 1968, 395-582)*, Pavao Cindrić, *Trnovit put do samostalnosti. (U: Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969. Enciklopedijsko izdanje. Priredio: Pavao Cindrić, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1969, 26-85)*, Milka Car, *Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. Die "Vertreibung" der deutschen Schauspieler*, Danijela Weber-Kapusta, *Društvena struktura i kulturni identitet zagrebačke publike između 1834. i 1860. godine. (U: Dani Hrvatskoga kazališta 2015. Publika i kritika. Priredio Boris Senker. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split, Zagreb – Split 2016., 28-53)*, Nikola Batušić, *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Kroatien (Manuskript. Austrijska akademija znanosti, Beč, planirano objavljivanje 2016).*

tijek kulturno-političkih demonstracija koje su se odigrale spomenute večeri za vrijeme kazališne izvedbe na njemačkom jeziku u Gornjogradskom kazalištu do danas je predstavljao nedostatak izvornih povijesnih dokumenata i vrela. Dnevne novine kao posredno, ali u mnogim slučajevima jedino sačuvano vrelo koje svjedoči o kazališnoj svakodnevnici, o kulturnim manifestacijama, a i demonstracijama u 19. stoljeću o tom događaju jedva da su išta napisale. Iz političke opreza – vrijeme je barem prividnog povratka na ustavni sustav, zasjeda Banska konferencija i oformljava se prvi sabor nakon apsolutizma – i “Narodne novine” i “Agramer Zeitung” gotovo potpuno prešućuju navedeni kazališni incident. U dnevniku “Agramer Zeitung” nalazimo tek sljedeću neodređenu bilješku: *Predstava na njemačkom jeziku koja je bila na repertoaru u subotu uvečer nije se mogla održati zbog nekih smetnji do kojih je došlo u kazalištu.*<sup>8</sup> “Narodne novine” pak u periodu između 15. studenoga i 14. prosinca 1860. potpuno izostavljaju kazališne izvještaje. Jedino iz pronacionalno orijentiranog dnevnika “Pozor” saznajemo nešto više: *U subotu je imala biti njemačka predstava u našem kazalištu, pa je to toliko nezadovoljnost pobudilo u općinstvu, da je ono glasno i naročito zahtevalo da njemački igrači odstupe, pa da se hrvatski predstavlja.*<sup>9</sup> No osim da je publika bila nezadovoljna i glasna ni ovaj izvještaj ne daje opsežniji uvid u sadržaj, razvoj i zamah događaja u starom kazalištu na Markovom trgu.

U nedostatku dokumentarnih vrela Nikola Andrić pokušao je antigermanističke kazališne demonstracije rekonstruirati na temelju usmenih izvještaja Karoline Norweg i Adama Mandrovića, koji su se 24. studenoga 1860. nalazili u gledalištu Gornjogradskog kazališta. Objektivnost Andrićevog prikaza<sup>10</sup> temeljenog na usmenom svjedočanstvu

<sup>8</sup> *Die für Samstag bestimmt gewesene Vorstellung in deutscher Sprache konnte einiger im Theater vorgefallenen Störungen wegen nicht abgehalten werden.* (Na hrvatski prevela D.W.K.) “Agramer Zeitung”, 27. 11. 1860.

<sup>9</sup> “Pozor”, 28. 11. 1860.

<sup>10</sup> *I svanu dan! Na uglovima se po gradu stanu skupljati glave; šapat prhnu od stijene k stijeni. Nešto se kuhalo. Pred večer akademijska omladina u kalpacima, nakićena kao da će na slavu. Ustave se pred kazališnom zgradom, oštro gledaju rijetke njemačke posjetnike, žinci im na licu podrhtavaju. I oni kupuju ulaznice. Udju. Gledalište puno kao rijetko kada. Zastor se digne, a gospodjice Etterich i Waidmann započnu svoj dialog. Slabo se čuje. Gospodjice opet počinju iznova, a glas im se pričinja još slabiji. Što je? Buka kao da se Homerovo more pokrenulo u svojim dubinama. I zazviždi prva sviralica; fjuk vjetra. Gospodjice se na pozornici nasmiješe kao da su naslutile. Buka raste, gromovi zatutnje, orkan se digne. Gospodjice slegnu ramenima, a zastor se spusti. Nijemci se po ložama stanu pogledavati, očima paliti nezadovoljnike u parteru, zazivati redarstvo, ali sve uzalud. Svanuo je dan. Zastor se ponovno diže, a iz kulise izlazi g. Himmel u modrom fraku sa zlatnim pucetima. Razabire mu se po ustima da nešto govri, hochdeutsch je, al se ne čuje. Kad je vidio da nema pomoći, okrenuo se da podje. Žalostan! Tek se maknuo, a s modrog mu se fraka stade točiti žuta tekućina; ljuske padaju oko njega kao Danain zlatni dažd. S galerije se dobacuju slamni vijenci, trule jabuke i luk-crljenac. Zastor se spušta brže nego prvi put. Nekoliko trenutaka potraja u neizvjesnosti, a onda se ukaza na pozornici blagovjesnik Vilim Lesić, jedini Hrvat-glumac, koji je to veče imao posla na pozornici, i javi općinstvu, hrvatskim jezikom, da će se od sutra igrati hrvatski. Nikola Andrić, *Spomen-knjiga*, str. 39.*

sudionika nastalog gotovo četiri desetljeća nakon samog povijesnog događaja doveli su u pitanje već Slavko Batušić<sup>11</sup> i Nikola Batušić<sup>12</sup>. I jedan i drugi tragali su za izvornim povijesnim vrelima. No usprkos iscrpnom istraživanju – Nikola Batušić je u tu svrhu detaljno pretražio građu u Hrvatskome državnom arhivu u Zagrebu i u Austrijskome državnom arhivu u Beču (Österreichisches Staatsarchiv) – osim već spomenutih kratkih osvrta u “Pozoru” i “Agramer Zeitung” – nisu pronađeni novi dokumenti. Ni ugledna austrijska teatrologinja Margret Dietrich, koja je u znamenitoj studiji *Bečki policijski akti od 1854-1867*<sup>13</sup> pokušala na temelju analize redarstvenih izvještaja o kazališnim zbivanjima diljem Habsburške Monarhije rekonstruirati kazališnu, društvenu i političku povijest austrijske carevine, o incidentu koji se 24. studenoga 1860. zbio u zagrebačkom kazalištu nije pronašla ni zabilježila ništa.

Uz oskudne izvještaje iz dnevne štampe jedini do danas pronađeni službeni dokument o antigermanističkim demonstracijama u Gornjogradskome kazalištu jest redarstveni izvještaj pohranjen u Državnom arhivu u Zagrebu koji je prvi objavio Pavao Cindrić u “Večernjem listu” 25. prosinca 1980. Riječ je o izvještaju agenta Pekareka, koji se 24. studenoga 1860. nalazio na dužnosti u Gornjogradskom kazalištu i koji izvještava:

Jučer navečer zbio se u kazalištu ispad zbog kojega je izostala za tu večer određena izvedba njemačkog komada “Peter von Szapary”. Odmah na početku predstave udarilo je 20 – 30 u parketu okupljenih osoba – među kojima su se osobito isticali advokatski pripravnik Lenac, pravnik Broks i agent Guteša – žestoko psikati, fučkati i vikati, zah-tijevali su da se pokaže kazališni direktor Brambilla i spriječili su na ovaj način, ne slušajući poziv inspektora Josipa Črnka na mir, daljnje izvođenje komda. Predstava je zatim bila službeno zabranjena, na to su se bukači mirno udaljili. Službeni postupak u vezi s ovim ispadom je u toku.<sup>14</sup>

Izvještaj agenta Pekareka do danas je ostao jedino pronađeno službeno vrelo u kojem se opisuje tijek antigermanističkih kazališnih demonstracija u Gornjogradskom

<sup>11</sup> Vidi: Slavko Batušić: *24.11.1860.*

<sup>12</sup> Vidi: Nikola Batušić, *Uloga njemačkoga kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu.*

<sup>13</sup> Margret Dietrich, *Die Wiener Polizeiakten von 1854 – 1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates*, Hermann Böhlau Nachf. – Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1967.

<sup>14</sup> Pavao Cindrić, *Slamnatij vijenci za njemačke glumce*, “Večernji list” od 26.12.1980., str. 25. Njemački original Pekarekovog izvještaja objavljen je u cijelosti u istoimenom Cindrićevom članku u “Večernjem listu” od 25.12.1860. i glasi: *Gestern Abend fiel im Theater ein Excess vor in Folge dessen die Aufführung des für diesen Abend bestimmten deutschen Schauspieles “Peter v. Szápary” unterblieb. Gleich beim Beginne der Vorstellung nämlich brachen 20-30 im Parterre versammelt gewesene Individuen unter denen der Advokatus Conzipient Lenac, der Jurist Broks, so wie der Agent Gutescha sich besonders bemerkbar machten, in ein heftiges Zischen, Pfeifen und Schreien aus, verlangten das Vortreten des Theater Direktors Brambilla und verhinderten, der Aufforderung des Inspektions Beamten Josef Tschrnko zur Ruhe, kein Gehör gebend, auf diese Weise die weitere Aufführung des Stückes.*

kazalištu te se imenuju njihovi akteri. Njihov identitet i uloga u kontekstu borbe za hrvatski kulturni i jezični identitet u drugoj polovici 19. stoljeća u hrvatskoj kazališnoj historiografiji još nisu istraženi. U ovome radu pokušat ću opisati i analizirati zagrebačke kazališne demonstracije ne iz perspektive domaće već iz perspektive do sada neistražene strane kazališne, kulturne te i te kako političke publike. U skladu s materijalnom pristupačnošću vrela koncentrirat ću se na elektroničke fondove starih novina i časopisa na njemačkom jeziku objavljene u digitaliziranom fondu Austrijske nacionalne biblioteke.<sup>15</sup>

Renomirani bečki stručni list “Wiener Theaterzeitung” koji redovito izlazi od 1806. godine i detaljno izvještava o istaknutim kazališnim zbivanjima diljem carevine prestaje izlaziti 9. listopada 1860. – dakle svega dva tjedna prije zagrebačkih demonstracija. Jedini stručni časopis koji je u Beču izlazio u vrijeme kada su u Zagrebu izbili snažni nacionalni protesti protiv društvene, kulturne i političke prevlasti njemačkog / austrijskog elementa bio je časopis “Blätter für Musik, Theater, Kunst”. Međutim ni u tom časopisu, a ni u vodećim bečkim dnevnicima “Die Presse” i “Wiener Tageszeitung” o zagrebačkim kazališnim demonstracijama nije zabilježeno ništa. U vrijeme kada se na političkoj pozornici odigravala prividna pomirba između Beča i Trojedne Kraljevine kojoj se u to vrijeme barem prividno vraćao ustav i parlamentarni sustav, vijesti o nacionalnim netrpeljivostima uzrokovanim političkom i kulturnom hegemonijom jačega, nisu imale mjesta na stranicama vodećih dnevnika. Za razliku od vodećih dnevnika monarhijskog centra koji iz političkih razloga šute, austrijski dnevnik “Innsbrucker Nachrichten” i rumunjski dnevnik “Kronstädter Zeitung”<sup>16</sup> objavili su 5. prosinca 1860. (devet dana nakon ekscesa u Zagrebu) vrijedan i do sada najopsežniji pronađeni novinski izvještaj anonimnog autora o zagrebačkim kazališnim demonstracijama. Riječ je o članku koji je prvi put objavljen u za sad nažalost, nedostupnom poljskom političkom dnevniku “Czas”, a koji je za dnevnik “Innsbrucker Nachrichten” imao takvu težinu da je 5. prosinca objavljen na naslovnoj stranici. Sadržaj članka u prijevodu glasi:

*“Czas” donosi iz Zagreba radosni izvještaj. 23. listopada ujutro u Zagrebu su svi njemački natpisi ili barem sva njemačka imena i nazivi bili premazani crnom bojom. U zemlji Hrvata ne trpi se više ništa njemačko, čak i Nijemci već nose hrvatsko odijelo ili su barem nabavili hrvatsku gramatiku. Jedino je kazališni direktor Brambilla i dalje pretežno igrao predstave na njemačkom. Nije se osvrtao ni na prazno kazalište ni na to da su mu razbili prozore i svirali Katzenmusik.<sup>17</sup> 24. studenoga na repertoaru je bio “Peter Szapary” na njemačkom jeziku. U publici se pronio glas da je Brambilla izjavio*

<sup>15</sup> [www.anno.onb.ac.at](http://www.anno.onb.ac.at)

<sup>16</sup> Kronstadt je njemački naziv za rumunjski grad Brasov.

<sup>17</sup> *Katzenmusik* je vrsta izrazito neugodne i glasne ‘glazbe’ koja je u početku imala funkciju moralne rugalice, a u prvoj polovici 19. stoljeća postala simbolom političkih demonstracija i protesta. Najčešće korišteni instrumenti i predmeti kojima se simulirao efekt *mačje dernjave* bili su bubnjevi, fučke, rogovi, bičevi, zvona, poklopci.

kako će od sada igrati isključivo na njemačkom jeziku. Premda je posjet kazališta inače bio izrazito slab, ove je večeri na blagajnikovo iznenađenje kazalište bilo dupkom puno. Uskoro je postalo jasno da publika nije stigla da bi gledala već da bi sama djelovala. Zastor se digao. Izašle su dvije glumice. No jedva da su izgovorile prvu rečenicu, a već je nastala strahovita dernjava, galama, fućkanje i vika. Sve je grmjelo i tražilo Brambillu. Dignuo se policijski komesar no nemoćan je pred bukom. Publika iz torba izvlači fućke, na pozornicu se bacaju jaja i smeće, glumice su prisiljene na povlačenje. Da okonča dernjavu, orkestar je zaszvirao nacionalnu himnu, no galama i bacanje jaja ne prestaju. Glazba je ostala bez glasa. Dama iz jedne lože pokušava ušutkati galamdžije uz povike "Pst! Pst!" Na to vika postaje još veća uz poklik da se isprazne lože te nema drugog nego poslušati. Na pozornicu izlazi redatelj i obraća se publici na njemačkom, no gađa ga se jajima i on uskoro bježi. Jednako tako i orkestar. Napokon istupa hrvatski glumac i obećaje da će se sutra igrati na hrvatskom. Bukači mu odgovaraju da se uvijek mora igrati na hrvatskom te se potom razilaze. Ban je navodno na priopćenje policijskog komisara slegnuo ramenima. Redatelj nije pušten ni banu ni dvorskom savjetniku. Rečeno je da je kazališni direktor Brambilla otputovao. Izvještaj iz "Czasa" završava bilješkom da je u noći 25. studenog u Zagreb dovezeno oružje lakog i teškog kalibra.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Naslovnica dnevnika "Innsbrucker Nachrichten", 5.12.1860. Prevela D.W.K. (Original: Der "Czas" bringt aus Agram einen außerbaulichen Bericht. Am 23. Nov. Morgens fand man in Agram alle deutschen Schilder oder wenigstens alle deutschen Namen und Bezeichnungen auf denselben schwarz überstrichen. Man will im Koratenlande nichts Deutsches haben, auch tragen sich bereits die Deutschen in kroatischer Tracht oder legten sich wenigstens eine kroatische Grammatik bei. Nur der Theaterdirektor Brambilla spielte nach wie vor meist deutsch, trotzdem daß die Vorstellungen unbesucht blieben und man ihm die Fenster einschlug und eine Katzenmusik brachte. Für den 24. Nov. War "Peter Szapary" als deutsche Vorstellung angekündigt. Im Publikum hatte sich das Gerücht verbreitet, Brambilla habe geäußert, er werde nie mehr anders als deutsch spielen. Zur Verwunderung des Kassiers drängten sich, während sonst nur wenige Personen erschienen waren, diesmal die Zuschauer in Menge heran. Bald wurde klar, daß sie kamen, nicht um zuzuschauen, sondern um selbst zu agieren. Der Vorhang geht auf, zwei Schauspielerinnen erscheinen; aber sie haben kaum den ersten Satz gesprochen, als schon ein furchtbares Lärmen, Toben, Pfeife und Schrein entsteht und der Ruf nach Brambilla erdröhnt. Ein Polizeikommissär steht auf, vermag aber nichts gegen das Getöse, die Zuschauer ziehen Pfeifen aus der Tasche, auf die Bühne werden Eier und Unrath geworfen, so daß die Schauspielerinnen sich zurückziehen müssen. Das Orchester stimmt, um dem Lärmen ein Ende zu machen, die Volkshymne an, aber der Lärm und das Eierwerfen dauert fort, die Musik muß verstummen. Eine Dame in einer Loge will durch ein "Pst! Pst!" die Lärmer zum Schweigen bringen, darüber erhebt sich ein neues Gebrüll, die Logen sollen geräumt werden, und man muß gehorchen. Der Regisseur erscheint und redet das Publikum deutsch an, aber mit Eiern beworfen verschwindet er alsbald, ebenso das Orchester. Endlich erscheint ein kroatischer Schauspieler und verspricht, es werde morgen kroatisch gespielt werden, die Lärmer erwidern, es muß immer kroatisch gespielt werden, und gehen dann auseinander. Der Bann soll, als ihm der Polizeikommissär die Meldung machte, mit Achselzücken geantwortet haben, der Regisseur wurde beim Ban und beim Hofrath nicht vorgelassen und es hieß, Theaterdirektor Brambilla sei abgereist. Der Bericht des "Czas" endet mit der Notiz, daß am 25. Nov. Nachts einige Geschütze leichten und schweren Kalibers nach Agram gebracht wurden.

# Innsbrucker Nachrichten.

Siebenter Jahrgang.

Mittwoch

N<sup>o</sup> 280.

5. Dezember 1860.

Erscheint täglich mit Ausnahme der Sonn- und Festtage. — Der Preis ist vierteljährig 1 fl. 35 kr. öherr. W., per Post täglich expedirt 2 fl. 15 kr. öherr. W., monatlich 45 kr. öherr. W., monatweise per Post bezogen 72 kr. öherr. W. Einzelne Nummern werden zu 3 kr. öherr. W. abgegeben. — Bestellungen können gemacht werden in der **Wagner'schen** Buchhandlung in **Innsbruck, Bräun und Feldkirch**, und für hier vierteljährig bei Herrn **Andreas Köstler**. — Inserate jeder Art werden angenommen und kostet die zweispaltige Petit-Zeile oder deren Raum für einmalige Einschaltung 3 kr. öherr. W., für dreimalige 8 kr. öherr. W.

Der „Ezag“ bringt aus **Ugram** einen außerbaulichen Bericht. Am 23. Nov. Morgens fand man in **Ugram** alle deutschen Schilder oder wenigstens alle deutschen Namen und Bezeichnungen auf denselben schwarz überstrichen. Man will im **Kroatenlande** nichts Deutsches haben, auch tragen sich bereits die Deutschen in **kroatischer Tracht** oder legten sich wenigstens eine **kroatische Grammatik** bei. Nur der **Theaterdirektor Brambilla** spielte nach wie vor meist deutsch, trotzdem daß die Vorstellungen unbesucht blieben und man ihm die Fenster einschlug und eine **Kasennuß** brachte. Für den 24. Nov. war „**Peter Szopary**“ als deutsche Vorstellung angekündigt. Im Publikum hatte sich das Gerücht verbreitet, **Brambilla** habe geäußert, er werde nie mehr anders als deutsch spielen. Zur **Bewunderung** des **Kasslers** drängten sich, während sonst nur wenige Personen erschienen waren, diesmal die **Zuschauer** in Menge heran. Bald wurde klar, daß sie kamen, nicht um zuzuschauen, sondern um selbst zu agiren. Der **Vorhang** geht auf, zwei **Schauspielerinnen** erscheinen; aber sie haben kaum den ersten Satz gesprochen, als schon ein **furchtbares Lärmen**, **Loben**, **Pfeifen** und **Schreien** entsteht und der **Ruf** nach **Brambilla** erdröhnt. Ein **Polizeikommissär** steht auf, vermag aber nichts gegen das **Getöse**, die **Zuschauer** ziehen **Pfeifen** aus der **Tasche**, auf die **Bühne** werden **Eier** und **Unrath** geworfen, so daß die **Schauspielerinnen** sich **zurückziehen** müssen. Das **Orchester** stimmt, um dem **Lärmen** ein **Ende** zu machen, die **Volkshymne** an, aber der **Lärm** und das **Eierwerfen** dauert fort, die **Musik** muß **versummen**. Eine **Dame** in einer **Loge** will durch ein „**Pst! Pst!**“ die **Lärmer** zum **Schweigen** bringen, darüber erhebt sich ein **neues Gebrüll**, die **Logen** sollen **geräumt** werden, und man muß **gehorschen**. Der **Regisseur** erscheint und redet das **Publikum** deutsch an, aber mit **Eiern** beworfen **verschwindet** er **alsbald**, ebenso das **Orchester**. **Endlich** erscheint ein **kroatischer Schauspieler** und **verspricht**, es werde morgen **kroatisch** gespielt werden, die **Lärmer** erwidern, es müsse



immer kroatisch gespielt werden, und gehen dann auseinander. Der Ban soll, als ihm der Polizeikommissär die Meldung machte, mit Achselzucken geantwortet haben, der Regisseur wurde beim Ban und beim Hofrath nicht vorgelassen und es hieß, Theaterdirektor Brambilla sei abgereist. Der Bericht des „Egaz“ endet mit der Notiz, daß am 25. Nov. Nachts einige Geschütze leichten und schweren Kalibers nach Agram gebracht wurden.

Den „Neuesten Nachrichten“ wird aus Prag vom 25. Nov. geschrieben: „Heute spielte der Telegraph zwischen Wien und hier in Betreff der (durch die neue Organisation) disponibeln deutschen Gerichtsbeamten in Ungarn. Man fragte von Wien zuerst, ob man hier welche brauchen könne; über erfolgten verneinenden Bescheid kam die zweite Depesche, es sei nothwendig, daß jene Beamten hier untergebracht werden, worauf von hier die Antwort erfolgte, es sei unmöglich; bis endlich über die dritte Depesche, man müsse jene Beamten hier unterbringen, der Landesgerichtspräsident selbst seine eigene Stelle zur Verfügung gestellt haben soll, um wenigstens einem jener Beamten die Wiederkehr ins Vaterland zu ermöglichen.“

Während Privatdepeschen von Neapel die bevorstehende Flucht des Königs aus Gaeta ankündigen, hat der sardinische Gesandte in London offiziell Lord John Russell angezeigt, daß Viktor Emanuel sich persönlich an den Kaiser der Franzosen gewandt habe, um sein Einverständnis mit dem Angriff auf Gaeta von der Seeseite zu erwirken, und daß der Kaiser dieß entschieden verweigert habe. Auch soll der französische Admiral Anstalten treffen, um vor Gaeta zu überwintern.

Briefe aus Neapel vom 27. Nov. melden: Eine Proklamation gegen die Urheber der Unordnungen ist erschienen, der Belagerungszustand in den Abruzzen verkündet. Die Unruhen dauern fort.

Die „Patrie“ dementirt die von italienischen Journalen gebrachte Nachricht von einem Abzuge der französischen Truppen aus Rom. Der Papst habe die Absicht nicht, die Hauptstadt seiner Staaten zu verlassen und die franz. Soldaten blieben dort, um über seine Sicherheit zu wachen.

Aus Paris wird berichtet: Dem Admiral Labrousse Generalinspektor der Kriegsdampfschiffe, ist aus dem Marineministerium der Befehl zugegangen, die nöthigen Vorkehrungen zu treffen, damit sämtliche Kriegsdampfer der franz. Flotte bereit seien, im Monat März, wenn es „die Umstände erforderten“, in See zu gehen.

Paris, 29. Nov. Der französische Gesandte in Berlin, Fürst Latour d'Auvergne, soll Chancen haben, in nicht fernher Zeit Thouvenel als Minister des Auswärtigen zu ersetzen.

Paris, 29. Nov. Der „Moniteur“ meldet, daß die allirten Truppen in China 60,000 Mann Tataren unter dem Befehle des Oberbefehlshaber 3 Meilen vor Peking geschlagen haben. Der Bruder des Kaisers traf im Lager der Allirten ein, um den Frieden zu unterzeichnen.

Nach dem „Pays“ haben die französischen Truppen in Syrien bereits ihre Winterquartiere bezogen. Es sind Vorkehrungen für die Fort-

Citirani novinski članak objavljen devet dana nakon zagrebačkih kazališnih demonstracija u svim se bitnim točkama – masovno okupljanje kazališne publike, glasni i ustrajni prosvjed, bacanje jaja i predmeta na pozornicu, izlazak hrvatskog glumca na scenu – poklapa s Andrićevom rekonstrukcijom antigermanističkog prosvjeda, rekonstrukcijom koja se u nedostatku pismenih vrela u hrvatskoj teatrologiji desetljećima uzimala s oprezom i ukazivanjem na romantičarsko-subjektivistički karakter Andrićevog prikaza. Naravno da se i upravo citirani članak mora promatrati kritički i da teza o konstruiranju povijesti ni ovdje nije neupitna. No ipak, uzme li se u obzir moć cenzure koja je nakon ukidanja neoapsolutizma i dalje bila na snazi, teško je povjerovati da bi novine koje su već samim time što su otvoreno pisale o pravom stanju unutar Monarhije, o društvenim neredima, o stvarnoj borbi naroda protiv centralističkog i hegemonijskog sustava, izlagale vlastitu egzistenciju moći i intervenciji sile te se usudile dodatno preuveličavati događaje ili nuditi lažne prikaze.

Jednako kao i vodeći zagrebački dnevници, i bečki su dnevници i nakon ukidanja neoapsolutizma bili prisiljeni podvrgavati se diktatu politike te inscenirati na svojim stranicama harmonizaciju narušenih društveno-političkih odnosa između monarhijskog centra i njegovih periferija. Sve što se nije uklapalo u okvire nove političke ideologije bilo je osuđeno na zataškavanje. U bečkim novinama tako nisu prešućene samo zagrebačke antigermanističke demonstracije već – a to je mnogo bitnije i dalekosežnije – prešućeni su njihovi uzroci i povodi. Riječ je o krucijalnim transformacijama koje su se odigrale između 1830. i 1860. godine i koje su iz korijena promijenile sastav i identitet zagrebačkog društva (upisivanje u strukture hrvatskog, a ne njemačkog / austrijskog nacionalnog, jezičnog, kulturnog identiteta, jačanje hrvatskog građanskog sloja).<sup>19</sup>

Zataškavajući antigermanističke prosvjede, njihove uzroke i povode, bečki dnevni listovi ipak nisu propustili izvještavati o egzistencijalno-materijalnim nedaćama njemačkih glumaca koji su u studenome 1860. protjerani iz zagrebačkoga kazališta i time su preko noći ostali bez angažmana. U časopisu “Blätter für Musik, Theater, Kunst”, u dnevnicima “Die Presse” i “Klagenfurter Zeitung”, u tjednicima “Der Humorist” i “Fremden Blatt” prikazuje se samo jedna strana medalje te se selektivno i pristrano proizvode društvene žrtve – kazališni impresario Brambilla i njegov njemački ansambl – bez da se pritom ukazuje na specifičnosti i kompleksni proces preobrazbe zagrebačke sociokulturne topografije te prave povode krize koja je dovela do protjerivanja njemačkih glumaca. Umjesto da se ukaže na promjene u društvenim i kulturnim konstelacijama austrijskih periferija – jačanje nacionalne samosvijesti, domaćega građanstva i nacionalne kulture<sup>20</sup> – u austrijskoj se štampi perpetuirala podjela na civilizirani zapad i

<sup>19</sup> O transformacijama zagrebačke kazališne i kulturne publike, o promjenama jezičnog, kulturnog i nacionalnog identiteta Zagrepčana između 1830. i 1860. godine vidi moj rad: *Društvena struktura i kulturni identitet zagrebačke publike između 1834. i 1860. godine*.

<sup>20</sup> U periodu od tridesetih do šezdesetih godina 19. stoljeća temeljito se mijenjao odnos hrvatske javnosti spram Habsburške Monarhije, upisivanje u postojeće strukture moći i identiteta te poimanje

nerazvijeni istok. Ciljano održavanje postojećih nacionalnih, društvenih i kulturoloških hijerarhija između Monarhije i njezinih periferija zorno je zabilježeno u članku objavljenom u satiričkom listu "Der Humorist":

*Da bi nastala hrvatska predstava u Zagrebu potrebna su uvijek tri do četiri tjedna. Za redatelja je naime ogromna muka tako dresirati umjetnike – koji dolaze iz redova kovača, krojača ili poštenih kuharica – da ih se smije pustiti na scenu. Prošloga je tjedna napokon opet održana jedna takva umjetnička svečanost kojoj je prisustvovao i impresario Brambilla u svojoj loži. Kad ga je malobrojna publika ugledala protestirala je, fučkala i galamila sve dok dotični nije napustio ložu. Jadni Brambilla! Jesi li morao preuzeti kazalište u Zagrebu i uložiti u njega vlastiti novac, da bi potom samo zato jer si doveo njemačke glumce bio u toj mjeri degradiran?! Tvoje dobro društvo je protjerano da bi se iz patriotizma dovelo na scenu nekog tko ne posjeduje ni smisao za umjetnost ni trunku umjetničkih sposobnosti. Usprkos svom prisutnom nezadovoljstvu u Mađarskoj se takvo nešto još nije dogodilo. U najgorem slučaju se ne ide u njemačko kazalište, ali se i dalje u glumcu poštuje umjetnost i ne vrijeđa njemačkog mimičara. (Prevela D.W.K.)<sup>21</sup>*

Zagrebačke kazališne demonstracije i protjerivanje kazališta na njemačkom jeziku koje se odigralo 24. studenoga 1860. u Gornjogradskom kazalištu postalo je tako jednim od reprezentativnih primjera *napuknuća, lomova, kriza* iza kojih se zrcalilo pravo lice multinacionalne carevine. Usprkos sistematičnom zataškavanju i domaće i strane štampe, zagrebački kulturni, nacionalni i politički eklat tematiziran je u široj javnosti. Ovaj reprezentativni primjer politizacije i funkcionalizacije kazališta stavio je na probu i ideologiju štampe. Odgovori su glasili: zataškavanje, senzacionalističko izvještavanje ili sistematično konstruiranje činjenica i njihovih posljedica.

---

*vlastitog i tuđeg.* Jedan od najboljih identifikatora društvene preobrazbe u tom je kontekstu sam status njemačkog jezika. Početkom tridesetih njemački je u Zagrebu jezik inteligencije, umjetnosti i trgovine, ujedno i jezik vlastitog. U pedesetima njemački postaje jezikom tuđeg, jezikom moći, simbolom hrvatske političke, nacionalne i kulturne ovisnosti i podređenosti. Danijela Weber-Kapusta, *Društvena struktura i kulturni identitet zagrebačke publike između 1834. i 1860. godine.*

<sup>21</sup> "Der Humorist", 24. 12. 1860. U originalu: *Die kroatischen Theatervorstellungen in Agram brauchen immer 3 bis 4 Wochen Zeit bis eine zu Stande kommt, denn es ist für den Regisseur eine wahre Riesenarbeit, die Künstler, bestehend aus Schuster und Schneidergesellen und aus ehrbaren Köchinnen, so zu dressieren, daß sie losgelassen werden können. Vorige Woche fand endlich wieder ein derlei Künstlerfest statt, dem der Impresario Brambilla in seiner Loge beiwohnte. Als das kleine Publikum seiner ansichtig wurde, machte es einen Höllen-Spektakel, pfiiff und tobte, bis er die Loge verlassen hatte. Armer Brambilla! mußtest du die Impresa in Agram übernehmen um dein Geld zuzusetzen, und weil du deutsche Künstler gebracht hattest, so schmachvoll degradiert zu werden?! Deine gute deutsche Gesellschaft wurde verjagt, um aus Patriotismus Leute auf die Bretter zu bringen, die weder Kunstsinn noch einen Funken künstlerischer Befähigung besitzen. Bei aller Aufregung ist so etwas in Ungarn noch nicht vorgekommen, man besucht allenfalls das deutsche Schauspiel nicht, aber man ehrt im Schauspieler die Kunst und insultiert den deutschen Mimen nicht.*

Universitätsräthe, daher von jedem foro externo ausgeschlossen, ansahen und dem Komité die Vertretung des Selbstbestimmungsrechtes gegenüber der Polizei anempfahlen. Das Komité machte hierauf die Ungleichheit unbefugter äußerer Eingriffe geltend und der k. k. Polizeidirektor sah sich vorläufig veranlaßt, seine frühere Aeußerung als eine bloß persönliche Meinung hinzustellen.

\* Carl Ruzmány. Wie „Prot. lap.“ meldet, hat Carl Ruzmány, der Superintendent der durch das Septemberpatent ins Leben gerufenen „Preßburger“ Superintendenz, seinen Posten und gleichzeitig auch Ungarn verlassen.

\* (Theater-Krawall in Agram.) Der Gas bringt aus Agram einen außerordentlichen Bericht. Am 23. d. Morgens fand man in Agram alle deutschen Schilder oder wenigstens alle deutschen Namen und Bezeichnungen auf denselben schwarz überstrichen. Man will im Kroatienlande nicht Deutsch sein, auch tragen sich bereits die Deutschen in kroatischer Tracht oder legten sich wenigstens eine kroatische Grammatik bei. Nur der Theaterdirektor Brambilla spielte nach wie vor meist deutsch, trotzdem daß die Vorstellungen unbesucht blieben und man ihm die Fenster einschlug und eine Kapuzenmütze brachte. Für den 24. war „Peter Szapary“ als deutsche Vorstellung angekündigt. Im Publikum hatte sich das Gerücht verbreitet, Brambilla habe geäußert, er werde nie mehr anders als deutsch spielen. Zur Verwunderung des Kassiers drängten sich, während sonst nur wenige Personen erschienen waren, diesmal die Zuschauer in Menge heran. Bald wurde klar, daß sie kamen, nicht um zuzuschauen, sondern um selbst zu agiren. Der Vorhang geht auf, zwei Schauspielerinnen erscheinen; aber sie haben kaum den ersten Satz gesprochen, als schon ein furchtbares Lärmen, Loben, Pfeiffen, Schreien entsteht und der Ruf nach Brambilla erdröhnt. Ein Polizeikommissär steht auf, vermag aber nichts gegen das Getöse, die Zuschauer ziehen Pfeifen aus der Tasche, auf die Bühne werden Eier und Urinab geworfen, so daß die Schauspielerinnen sich zurückziehen müssen. Das Orchester stimmt, um dem Lärmen ein Ende zu machen, die Volkshymne an, aber der Lärm und das Geräusch dauert fort, die Musik muß verstummen. Eine Dame in einer Koge will durch ein „Hilf! Hilf!“ die Lärmer zum Schweigen bringen, darüber erhebt sich ein neues Getöse, die Logen sollen geräumt werden, und man muß gehorchen. Der Regisseur erscheint und redet das Publikum deutsch an, aber mit Eiern beworfen verschwindet er alsbald, ebenso das Orchester. Endlich erscheint ein kroatischer Schauspieler und verspricht, es werde morgen kroatisch gespielt werden, und gehen dann auseinander. Der Ban soll, als ihm der Polizeikommissär die Meldung machte, mit Ahseljuden geantwortet haben; der Regisseur wurde beim Ban und beim Hofrath nicht vorgelassen und es hieß, Theaterdirektor Brambilla sei abgereist. Der Bericht des Gas endet mit der Notiz, daß am 25. d. Nachts einige Geschüße leichten und schweren Kalibers nach Agram gebracht wurden.

\* Aus Galizien. (Zur Judenfrage.) Am 1. Adventsonntage, d. i. am 2. Dezember, soll in den östlich-katholischen Kirchen der vielgenannte Hirtenbrief über dashalten jüdischer Diensthoten in christlichen Häusern abermals verkündigt und das begüthliche Verbot dann unweigerlich in Kraft treten. Begreiflicher Weise ist die Judenchaft in großer Spannung und sieht besümmert in die Zukunft.

\* Dem „Wand.“ wird unter dem 24. Nov. gemeldet: Der Urheber des Attentats gegen die Königin wurde von aller verbrecherischen Schuld freigesprochen und zu lebenslänglicher Haft verurtheilt. Welche Strafe würde den Unglücklichen wohl nach dem spanischen Gesetze getroffen haben, wenn er erst einer verbrecherischen Schuld abgerufen worden wäre? — Diger! Auspruch der spanischen Gesesvollreder kommt uns recht — spanisch vor!

\* Zu den merkwürdigsten Einrichtungen Chi-na's gebört die der öffentlichen Sittensichter (Censoren) die von ihrem Recht, zu tadeln und zu rügen, einen außerordentlich freimüthigen Gebrauch machen. Vor einigen Monaten protestirte der Censor gegen den Lebenswandel des Kaisers, gegen seine Trunksucht und Lieberlichkeit, seine Vorliebe für Schauspieler und gemeine Gesellschaft. Dieser dem Kaiser ertheilte Verweis erschien in 1. „Peking'ser Zeitung“ und zirkulirte im ganzen Reich.

#### Literatur.

Das 4. oder Dezemberheft der Vierteljahrsschrift für die Seelenlehre, herausgegeben von H. Neugeboren und E. Korob, ist bereits seit 14 Tagen erschienen. Es enthält 1. einen gelungenen Aufsatz von einem der wackersten Schüler Dreßlers, von G. A. Kreitzmar, Lehrer an der Bürgerschule zu Baugen; Ueber das Wesen des weiblichen Charakters. Die zusammengebrügten Thatsachen stellt der Verfasser immer voran, die denselben zum Grunde liegenden Gehege aber läßt er als Folgerungen oder Argumente nachfolgen und so gelangt es ihm, die in der Natur des Weibes begründeten Licht- und Schattenseiten des weiblichen Charakters in einer jedem denkenden Leser sofort einleuchtenden Weise darzulegen. — Um dem Wunsche mehrerer Freunde der neuen Seelenlehre nachzukommen, ist 2. ein vom Begründer derselben, von Neugeboren selbst, noch im Jahre 1829 geschriebener, nur Wenigen zugänglicher Aufsatz: Ueber die Heilkräft der Natur mitgetheilt worden. Diesen Versuch, der eben so von der seltenen Bescheidenheit, als von der wissenschaftlichen Gründlichkeit des großen Meisters Zeugniß gibt, der Beachtung der Leser, namentlich der Aerzte, noch besonders zu empfehlen, wird wohl kaum nöthig sein. — Es folgen nur 3. die letzten Briefe an eine Mutter, welche mit den in den 3. früheren Heften mitgetheilten eine umfassende Einheit ausmachen. Es ist nämlich in diesen 24 Briefen eine gedrängte Darstellung einer praktischen Erziehungstheorie für verlässige Mütter enthalten, durch deren richtige Anwendung, viele Wunden, die jetzt leider so selten gewöhnt werden, innerlich beim Reiten und noch seltener recht bei etwas zu sein, mehr Auswirkung und Kraft ertheilen, indem sie dann von früh an mehr zu besonnenen Betrachtung und zu angemessenen selbstthätigen angeleitet würden. — Die 4. mitgetheilten 5 Daquerootypen waren vor Heftgriffen in der Erziehung, die selbst bei sonst gebildeten und vernünftigen Eltern sehr häufig vorkommen. Solche Kinder, wie Susan, Marie und Franz, solche Mütter, wie Herr N. und solche Mütter, wie die Frau Simplicin, sind wahrlich keine Seltenheiten. — Unter den 5. folgenden 9 gewichtigen Aufsätzen ist namentlich auf den 5. aufmerksam zu machen, welcher vom Standpunkte der Moral eine auf ewigen Ideen beruhende Konstitution fordert. — Die 6. Nummer „die kleine Bettlerin“ mag recht Viele veranlassen, der Armen, namentlich an den kommenden Weihnachts nicht zu vergessen. — An dieses Lebensbild aus dem Englischen von H. N. reiht sich 7. das Gedicht, welches über das wahre Glück eben so wahr, als beherzigenswerthe Aufschlüsse ertheilt. — Sonst pflegte nach ten kleinern Beiträgen zum Schluß die Literatur zu folgen. Diesmal ist aber 8. noch ein überaus werthvoller und geistiger Vortrag dazugekommen, welcher in der Koper Schullehrerverammlung von A. Wierich, Prediger in Draas: Ueber die religiöse Bildung in der Volksschule gehalten worden ist. Von maßgebenden Seiten ist dieser gehaltvolle Vortrag bereits in sehr anerkennender und rühmender Weise bewürdigt worden, so daß nicht weiter erübrigt, als denselben allen Lehrern in Stadt und Land, welchen die Religion und die religiöse Bildung eine Herzenssache ist, auf das wärmste zu empfehlen. — Die 9. und letzte Nummer: Literatur von H. N. bespricht und empfiehlt 2 philosophische Schriften verwandten Inhalts. Die erste von Advokat Otto Börner führt den Titel: „Die Willensfreiheit, Zurechnung und Strafe in ihren Grundbegriffen“. Die zweite ist die neueste gekrönte Preisschrift von Dr. Friedrich Dittes: Ueber die sittliche Freiheit, mit besonderer Berücksichtigung der Systeme von Espinoza, Leibniz, Kant. Rechts einer Abhandlung über den Eudämonismus“. Die früher erwähnten Aufsätze, die dieser Preisschrift entnommen sind, werden die warme Empfehlung derselben rechtfertigen. — Mit der Inhaltsangabe der zwei ersten Jahrgänge schließt das reichhaltige Dezemberheft, dem folgende Einladung auf den dritten Jahrgang beigegeben ist: Unterer, im Programme des ersten und im Vorworte des zweiten Jahrganges der „Vierteljahrsschrift für die Seelenlehre“ angegebene Aufgabe bleibt auch für den drei-

## ILMA DE MURSKA – AVANTURISTICA ČUDESNOGA GLASA

Buran život Ilme de Murske<sup>1</sup> nije mogao završiti drugačije nego dramatično: razočarana te financijski i duševno shrvana umrla je kod kćeri Hermine Czedik von Bründelsberg u Münchenu 14. siječnja 1889. U skladu s majčinim željama, Hermina je uništila sva njezina pisma, no – očajna zbog majčine smrti i vlastitih zdravstvenih problema – počinila je samoubojstvo. Tako su zauvijek nestali dragocjeni podaci o pjevačici koja je osvajala svojim glasom i ekscentričnošću, a istraživačima je prepušteno da na temelju raznih naknadno pronađenih izvora pokušaju rekonstruirati put njezina uspjeha. Marija Barbieri u svojoj je knjizi *Hrvatski operni pjevači 1846-1918*.<sup>2</sup> donijela zaokruženi prikaz njezina djelovanja na temelju tada dostupnog materijala (uglavnom zagrebačke i bečke kritike, nešto materijala iz Budimpešte i sl.), a ovdje će biti dopunjen izvještajima iz ostalih europskih i prekoceanskih izvora.

Rođena je 6. veljače 1834. kao Ema Pukšec u obitelji časnika u Ogulinu. Njezina glazbena nadarenost rano je otkrivena, pa joj je obitelj omogućila da počne učiti glasovir kod privatnog učitelja.<sup>3</sup> U dobi od 16 godina obitelj se preselila u Zagreb, gdje je Ema krenula na privatnu poduku iz pjevanja kod moravskoga orkestralnog glazbenika Leopolda Ružičke (oca glumice Marije Ružičke-Strozzi), a potom i kod Vatroslava Lichteneggera, katedralnog koralista i privatnog učitelja, koji je od 1851. počeo podučavati pjevanje i u školi Hrvatskoga glazbenog zavoda. Već se iduće godine udala za poručnika Josepha Edera te ubrzo rodila sina i kćer. Nakon nekoliko godina provedenih s obitelji u Otočcu, željela se usavršiti u pjevanju kod Josepha Netzera, ravnatelja kazališta u Grazu, usprkos žestokom protivljenju supruga. Kako bi provela svoju zamisao, čak je prijetila samoubojstvom i navodno skočila u Muru. No, 1857. ostvarila je svoju želju i preselila se u Graz. Sve se to događalo pri kraju razdoblja neoapsolutizma, nakon čega će hrvatska

<sup>1</sup> Ime joj se često pisalo i Ilma von Murska ili Ilma di Murska, ovisno o izvoru.

<sup>2</sup> Marija Barbieri, *Hrvatski operni pjevači 1846-1918*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1996., str. 36-50.

<sup>3</sup> O njenom prvom učitelju klavira dosad nisu pronađeni podaci.

kultura napokon početi slobodnije disati. Godine 1860. Hrvatski glazbeni zavod dobio je prve, iako skromne, subvencije kao državna škola, novine na hrvatskom jeziku slobodnije su se pokretale, a kulturna su društva ubrzano nicala; iduće godine osnovano je Hrvatsko nacionalno kazalište, gdje će se ubrzo početi izvoditi i prve glazbenoscenske predstave. Međutim, mladim snagama Zagreb još uvijek nije nudio perspektivu stalne operne kuće. Čini se pak da Emu ni takve ponude ne bi zadržale u domovini.

U dobi od 26 godina, 1860., konačno je napustila obitelj i položila prijamni ispit na bečkom konzervatoriju. Predstavila se kao neudana, pod imenom Ilma de Murska, i započela studij kod Mathilde Marchesi, njemačke mezzosopranistice, koja je ubrzo, zbog umiješanosti u neki skandal, morala napustiti Beč. Ilma de Murska slijedila ju je u Pariz, čija je razmažena publika ubrzo prepoznala njezin izuzetan glas, što joj je donijelo i prve angažmane. Profesionalnu je djelatnost započela u firentinskom Teatro La Pergola 1862. u Meyerbeerovim *Hugenotima* kao Marguerite de Valois. Dvije godine nastupala je u talijanskim kazalištima (osobito u Firenci i Kataniji), Španjolskoj (u Teatro del Liceo u Barceloni) i Berlinu (Hoftheater, Krolltheater).<sup>4</sup> Bečka kazališta ugošćivala su je redovito između 1864. i 1873., te je nastupila oko 230 puta u najmanje 17 uloga. Kritičar u bečkim "Sonn- und Montags-Zeitung" nazvao ju je *božicom kolorature*.<sup>5</sup> Nastupila je i na Zellnerovim Povijesnim koncertima u Beču uz Gabrielu Krauss, Caroline Bettelheim, Gustava Waltera i druge,<sup>6</sup> te u Maplesonovoj opernoj trupi<sup>7</sup> u Londonu u Kraljičinu kazalištu, Drury Lane i Covent Gardenu,<sup>8</sup> gdje je stajala uz bok istaknutim pjevačicama poput Thérèse Tietjens. "American Art Journal" – koji je redovito objavljivao izvještaje s europskih pozornica – nazvao ju je Maplesonovom *meteorskom pjevačicom* koja još uvijek dovodi londonsku publiku u ekstazu svojim posve osebujnim načinom glume, hrabrim fioriturama i briljantnim trenucima strasti,<sup>9</sup> osobito u scenama ludila u naslovnoj

<sup>4</sup> "Linzer Tagespost" (1. 7. 1888., str. 2), u nekrologu za Jakoba Edera, mađarskog violinista (rođenog 1821.), koji je preuzeo vodstvo operne kuće od Josepha Krolla oženivši njegovu kćer, a umro 1888., stoji: *Hier sang zum erstenmale Ilma di Murska*.

<sup>5</sup> *Coloraturgöttin*, usp. "Wiener Sonn- und Montags-Zeitung" od 21. veljače 1869., str. 4. I dalje, u vezi s izvedbom opere *Das Landhaus in Meudon* lokalnog skladatelja Moritza Maßmayera, isti kritičar smatra da [su] *die Gesänge der 'Nichte' sind für Fräulein v. Murska auf dem Coloratur-Faulenzer geschrieben* (str. 5).

<sup>6</sup> "Blätter für Musik, Theater und Kunst", 8. ožujak 1867., str. 3, najavljuje *Prvi povijesni koncert* 14. 3. 1867. u bečkoj velikoj dvorani Glazbenog društva (*Musikvereinsaal*), na kojem će se izvesti djela koja pripadaju (kako je koncert i naslovljen) *Počecima opere u Italiji, Njemačkoj i Francuskoj*. Koncert je oglašen i u "American Art Journal (1866-1867)", sv. 6, 1867., br. 25, str. 396.

<sup>7</sup> Mapleson se povremeno udruživao s britanskim opernim menadžerom Frederickom Gyeom.

<sup>8</sup> U razdoblju između 1865. i 1870. tamo je nastupila u najmanje 15 opera.

<sup>9</sup> "American Art Journal (1866-1867)", sv. 5, 9. kolovoza 1866., br. 16, str. 253. Na temelju njihovih redovitih izvještaja, popis njezinih nastupa 1868-69. s Maplesonom i Gyeom (kako ih navodi Barbieri, *Hrvatski operni pjevači*, str. 49) valja protegnuti i na ranije razdoblje 1865-1867, s Rossijevim *Crispino e la Comare*, Mozartovom *Entführung aus dem Serail* itd.

ulozi Donizettijeve *Lucije di Lammermoor*. I u Engleskoj je povremeno nastupala na koncertima, kako je zabilježeno u novinama: 16. lipnja, *De Murska, Ennquist, Foli, Gardoni i drugi iz Maplesonove opere, pjevali su na koncertu u Sydenham Palace uz ulaznicu od pet šilinga*.<sup>10</sup>

Povremeno je nastupala i u budimpeštanskom Njemačkom kazalištu (Donizetti, Bellini: *Sonnambula* i dr.).<sup>11</sup> Marija Barbieri citira budimpeštanske novine i mišljenja strogih kritičara, koji su imali mogućnost uspoređivanja izvrsnih pjevača raznih nacionalnosti koji su nastupali na tamošnjim pozornicama. Tako je na početku svoje karijere Murska doživljavala i oštrije kritike, kao npr. 1864., nakon četiri godine studija: *I mi smatramo da je prvorazredna ali nas poštovana gospodična ne obara s nogu. Pjev joj nije ujednačen, ali je zarazno lijep i izražajan, katkada hladan i prazan. Njezina naklonost prema kitnjastim fioriturama ponekad šteti cjelovitosti fraze. Lice joj nije dovoljno pokretno i izražajno. Raznovrsni trileri su snažni, čisti, ali ne uvijek sretno primijenjeni. Naposljetku, njezina plastičnost nije dovoljno plemenita ni regulirana. Nedostatke, dakako, vidi samo neumoljivo kritičarsko oko, široka publika ostaje zadivljena njenim školovanjem izgrađenim glasom, čarom koloratura, vještinom s kojom lako i sigurno leti i najtežim pasažama, brže nego što lete ljudske misli. Kao sunčev trak u svibnju, tako čisto, razigrano i lako juri ona gore dolje po visokim i dubokim tonovima, čini bravure. Njezino majstorstvo, razrađena tehnika, neograničeno vladanje grlom više nas očarava nego što bi nas ponijelo*.<sup>12</sup> Ni austrijske novine katkad je ne štede, ali se oduševljenje očituje u ocjenama pojedinih nastupa, nasuprot budimpeštanskoj oštrini. Tako ni kritičar "Wiener Zeitung" Rudolf Hirsch ne krije svoju ponesenost u broju od 26. srpnja 1864., što tri tjedna kasnije prenosi i "Agramer Zeitung": *Tko ovlada sobom, ovladat će i drugima. Istinitost ove stare uzrečice nije mogla naći bolje potvrde na kazališnim daskama, kao što se to dogodilo u ponedjeljak u prvoj gostujućoj ulozi gospođice Ilme von Murske kao Lucije u istoimenoj Donizettijevoj operi. Ni od koga pozdravljena, strana, bez agenata odozgo, nastupila je, vladajući sobom i svojim sredstvima takvom savršenom sigurnošću, koja se već dugo nije vidjela ovdje u Beču na dugogodišnjim gostovanjima. Nakon nekoliko taktova već je ovladala i publikom i pljesak je kod njezine predstave rastao od pianissima u početku do fortissimo slavljenja, kakvo naše uho već odavno nije čulo tako jasno. Već je za nekoliko minuta publika stupala za njezinim pobjedničkim kolima. Gošća iz kraljevskog kazališta u Berlinu – prema imenu nije potpuno nepoznata, već zahvaljujući gostujućim ulogama na njemačkim pozornicama – pjeva s udivljenja*

<sup>10</sup> *On June 16<sup>th</sup>, at Sydenham Palace Concerts, De Murska, Ennquist, Foli, Gardoni and others, from Mapleson's opera, sang at a five shillings admission fee.* Usp. "The American Art Journal (1866-1867)", sv. 5, 1866., br. 8, str. 172.

<sup>11</sup> Barbieri navodi 42 nastupa u 12 opera Donizettija, Bellinija, Verdija, Rossinija, Meyerbeera, Thomasa, Wagnera i von Flotowa 1864., 1868., 1874. i 1880. godine (*Hrvatski operni pjevači*, str. 48).

<sup>12</sup> Prijevod kritike iz novina "Fővarosi Lápok", br. 37 od 1864., citirano prema Barbieri, *Hrvatski operni pjevači*, str. 48.

vrijednom lakoćom i posjeduje sopran najviših visina. Sam glas nije silan, vjerojatno je i prošao prvu mladost / neobična primjedba, jer u to je doba imala tek 30 godina! op. V. K. /, ali ga obilježava dragost, mekoća, ravnomjernost u svim registrima, kakvu u novije doba nismo susreli od vremena Adeline Patti. Pritom je dama izvanredno tehnički izgrađena te svoje kolorature diže poput ševe u nebo...<sup>13</sup> Njezin je rad bio predan i uporan, tako da je Budimpešta 1868. znatno zadovoljnija: Sada pjeva još majstorski. Glas joj teče lako i čisto a i sigurno dosiže visoke tonove. Da je u srcu pjesnik kao što joj je glas pokretan i ugodan, bila bi to sjajna umjetnica.<sup>14</sup>

Međutim, novinske stupce nije punilo samo oduševljenje njezinim pjevačkim postignućima – glasovnim rasponom od tri oktave s podjednakom snagom u svim lagama, lakoćom izvedbe, izvanrednom koloraturnom tehnikom, uživiljenom glumom i životnošću – već i pojedinostima iz njezina privatnog života. Saznajemo tako da je 1867. u Berlinu i drugim njemačkim gradovima zima donijela mnoge nevolje i bolesti, zbog kojih su s pozornica morali izostati tako znameniti pjevači kao što su Bettelheim, Krauss, Dustmann i tenor Ferenczy, pa tako i de Murska. Herman Klein, u svojoj knjizi o istaknutim pjevačicama tog doba, posvetio je Murskoj čitavo poglavlje u kojem je hvali i stavlja uz bok Adelini Patti i mladoj Pauline Lucca. Osobito joj, piše Klein, odgovaraju uloge nadrealnih ženskih bića – vila ili drugih mističnih ili pomaknutih likova, a u ulozi Kraljice noći u Mozartovoj *Čarobnoj fruli* izgleda da je postigla svoj vrhunac. Prenosi i riječi engleskog kritičara Edwardsa: *Mlle di Murska nikad ne prestaje plijeniti pažnju publike. Puna je života i svaki je njezin pokret, čak pogled, znakovit. Ponekad, nema sumnje, u tome i pretjera, katkad u jednome smjeru, katkada u drugome...*<sup>15</sup>

<sup>13</sup> "Agramer Zeitung", XXXIX/210, 15. 9. 1864.: Wissenschaft, Kunst und Theater: *Wer vollkommen Herr seiner selbst, der wird auch bald Herr der Andern. Die Wahrheit dieses alten Satzes fand wohl nicht so bald ihre evidente Bestätigung auf den weltbedeutenden Brettern, wie Montags bei der ersten Gastrolle des Fr. Ilma von Murska als Lucia in der Donizetti'schen Oper gleichen Namens. Von keiner Hand begrüßt und fremd, ohne Agentur von oben, trat die Dame auf, mit einer Herrschaft über sich und ihre Mittel, mit einer so vollkommenen Sicherheit, wie sie selbst in Wien bei den jahrelangen Zuzügen von Gästen uns nicht begegnete. Nach wenigen Tacten schon war sie Herrin des Publicums und der Applaus bei ihrer Darstellung wuchs vom Pianissimo beim Erscheinen bis zu einem Fortissimo des Jubels, wie er eben auch schon seit langem so kataraktartig an unser Ohr nicht geschlagen. In wenigen Minuten zog das Publicum an ihrem Siegeswagen. Der Gast vom k. Theater in Berlin – dem Namen nach nicht ganz unbekannt, schon um verschiedener Gastrollen auf deutschen Bühnen willen – singt mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit und besitzt einen Sopran von höchster Höhe. Die Stimme selbst ist keineswegs gewaltig, hat vielleicht auch schon den ersten Mai überschritten, aber trotzdem liegt eine Lieblichkeit, Weichheit, Gleichheit in allen Registern, wie sie eben in neuester Zeit seit der Patti Tagen uns nicht hier begegnete. Dabei ist die Dame technisch im vollsten Ausmaße ausgebildet und läßt ihre Coloraturen wie Lerchen in die Lüfte steigen.*

<sup>14</sup> Prijevod kritike iz novina "Fövarosi Lápok", br. 81 od 1868., citirano prema Barbieri, *Hrvatski operni pjevači*, str. 48.

<sup>15</sup> *Mlle di Murska never ceases to hold the attention of her audience. She is full of life, and every one of her gestures, and even glances, is significant. Sometime, no doubt, she exaggerates, now in one*



Nadalje, novine, osobito one manje seriozne, obožavale su pikanterije o javnim ličnostima. U njezine ekscentričnosti i pretjerivanja ubrajalo se ručanje u restoranu sa svojim psom za stolom, ili pak enormni financijski zahtjevi koje je postavljala kazališnim ravnateljima. “Bečke crkvene novine” izvijestile su da ju je kazalište u Olomoucu uspjelo angažirati za dva nastupa, nakon dugih pregovora, kad je tražila 400 guldena po predstavi te naknadu putnih troškova za dvije osobe.<sup>16</sup> U borbama za honorar često se upletala u neugodne situacije i nesporazume, što je čak dovelo do toga da joj se 1867. zabrane nastupi na pet godina na području Austrijske Carevine,<sup>17</sup> a čini se da je jednom čak morala proglasiti bankrot, ili je bar bila blizu takvoga kraha.<sup>18</sup> Naravno, okrenula se drugim pozornicama: godine 1873. pridružila se talijanskoj opernoj družini na turneji po Sjedinjenim Američkim Državama, pod vodstvom moravskog emigranta impresarija Maxa Maretzeka, koji je, između ostalog, vodio i Astor Place Company u New Yorku, potom je *odlazio na turneje po Sjedinjenim Državama, Kubi i Meksiku. Uspio je angažirati izvrsne pjevače i ravnao je američkim premijerama opera Traviata (1856) i Don Carlos (1877).*<sup>19</sup> Upravo je američka epizoda dosad predstavljala slabije poznati dio njezina djelovanja. Murska je tako s Maretzekovom trupom u listopadu nastupila u

---

*direction, now in another....*, Herman Klein, *Great women-singers of my time*, ‘Ilma di Murska, The brilliant but eccentric’, London: G. Routledge & Co., 1931., str. 87.

<sup>16</sup> *Man berichtet aus Olmütz: ‘Die Unterhandlungen mit der Coloratursängerin Frl. Ilma v. Murska, welche bisher an der Forderung des hohen Honorars von vierhundert Gulden für einen Abend und der Vergütung der Reisekosten für zwei Personen scheiterten, dürften hoffentlich in den nächsten Tagen zu einem günstigen Abschlusse kommen, und so den Olmützern das Vergnügen zu Theil werden, die Sängerin an zwei Abenden zu hören.* “Wiener Kirchenzeitung für Glauben Wissen Freiheit und Gesetz“, Wien: Ludwig Meyer, 1866., 152.

<sup>17</sup> *I perceive that that great pet of the English public, Mdlle. Ilma de Murska, has been offending the whole of Austria and Germany. The celebrated **Hungarian prima donna** /istaknula V.K./ first quarreled with M. Salvi, manager of the Viennese Theatre, on the score that he, Mr. Salvi, wanted to lower her terms. It is well known that M. Salvi is even a greater theatrical economist than he is a diplomatist. But the disagreement between Mdlle. de Murska and the director of the Viennese opera did not preclude her fulfilling an engagement elsewhere. It appears that the capricious songstress had contracted with the manager of the Hambourg Theatre to ‘give a series of representations’. She failed in her agreement, and the result is that she is interdicted by the Committee of the German Dramatic Association – as Contractbrüchig, refractory towards the theatre or Hambourg – from appearing at any theatre in Fatherland. The young lady, therefore, must look to England, France, and Italy for her future support.* “American Art Journal (1866-1867)”, sv. 7, 1867., br. 8, str. 124-125.

<sup>18</sup> *Die gegen Fräulein v. Murska den gesetzlichen Bestimmungen gemäß eröffnete Untersuchung nach der von ihr nachgesuchten Konkurs-Eröffnung dürfte, wie die ‘Oesterr. Korr.’ Meldet, in diesem Augenblicke durch einen Einstellungsbeschluß wegen mangelnden Thatbestandes ihr Ende erreicht haben.* “Die Debatte”, 9. travnja 1868., str. 3.

<sup>19</sup> William Brooks, Maretzek, Max, U: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 15, McMillan & Co., London 2002., str. 848.

Bostonu, no uz slabije kritike,<sup>20</sup> potom je u Philadelphiji pjevala Aminu u *Mjesečarki*<sup>21</sup> i Leonoru u *Trubaduru*.<sup>22</sup> Eisenberg spominje njezin izvanredni angažman na tom kontinentu, gdje je *proširila svoja gostovanja sve do San Franciska*.<sup>23</sup>

U to doba glavni suparnik bila im je njemačka družina Maxa Strakoscha, koja je dobivala vrlo dobre kritike; to je vjerojatno pospješilo ukinuće Maretzekove družine 1874.<sup>24</sup>

Čini se da ju je potom ponijelo kazališno poduzetništvo. O tome izvještava bečki "Salonblatt": *U Havani, gdje, kako je poznato, rastu najbolje cigare a Španjolci povremeno upadaju u smrtonosne diskusije s domaćim stanovništvom, sad žive i dva prekrasna austrijska slavuja: gospođa Pauline Lucca i gospođa Ilma von Murska, ili, kako ova potonja voli čuti, gospođica Ilma von Murska. Kada se u New Yorku raspala operna družina Maretzekova, obje spomenute dame krenule su, kao ženski impresariji, na Kubu te na posebno unajmljenom parobrodu vukli za sobom cijelu opernu družinu. U početku je sve krenulo dobro, no, nakon nekoliko tjedana došlo je do promjene. Razne delikatne priče o kojima je bila upoznata i javnost, koje su svjedočile o vrućoj krvi, podijelile su publiku u dva tabora: jedan je podržavao plavokosu Hrvaticu, a drugi crnooku Bečanku.*<sup>25</sup> Ukratko, obje su pjevačice upale u pravne probleme, a kritičar bečko-

<sup>20</sup> "Appeltons' journal", 11/260, 14. 3. 1874., 348-350 (<http://quod.lib.umich.edu/m/moajrnl/acw8433.1-11.260/352:19?rgn=full+text;view=image;q1=Murska>)

<sup>21</sup> Ostali pjevači bili su: M. Vizzani, M. Rosi-Galli, Miss Leidecker, Mme. Feretti, M. Locatelli.

<sup>22</sup> Uz nju su nastupili i M. Mari, Francesca Natali Testa, Enrico Tamberlik, M. Rosi-Galli, Miss Leidecker, M. Richardt i M. Locatelli. Usp. *Opera in Philadelphia – performance chronology 1850-1874*, prir. John Curtis, ur. Frank Hamilton, 2011., str. 192-193 (<http://hamilton.francocorelli.nl/ph/ph1.pdf>, 10. 1. 2016.).

<sup>23</sup> *Große Sensation erregte die Künstlerin anfangs der 70er Jahre mit ihren Glanzrollen ‚Lucia‘, ‚Königin der Nacht‘, ‚Elvira‘ (‚Don Juan‘), ‚Amina‘ (‚Nachtwandlerin‘) etc. und wurde 1874 unter den glänzendsten Bedingungen für Amerika verpflichtet; dort dehnte sie ihre Gastspielreisen bis nach St. Francisco aus und hat seit dieser Zeit die alte Welt nicht mehr betreten. Ludwig Eisenberg's Grosses biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert, Leipzig: Verlagsbuchhandlung Paul List, 1903., str. 706.*

<sup>24</sup> Tako *Appelton's journal* 1874. izvještava da Ilma de Murska pjeva u Maretzekovoj, a Pauline Lucca u Njemačkoj trupi.

<sup>25</sup> *In Havannah, wo bekanntlich die besten Cigarren wachsen und die Spanier sich mit den Eingeborenen von Zeit zu Zeit in Mörderische Gespräche einlassen, leben anjetzo zwei schöne österreichische Nachtigallen, benamset Frau Pauline Lucca und Frau Ilma v. Murska, oder wie sich letztere lieber hört, Frä. Ilma v. Murska. Als der große Opern- und Primadonnenkrach in New-York über Maretzek's Gesellschaft heringebrochen, gingen die obengenannten Damen als weibliche Impresaris nach Cuba und schlepten auf dem eigens gemietheten Steamer die ganze Operncompagnie mit. Anfangs ging die Geschichte gut, doch nach einigen Wochen trat in der Geschichte ein großer Umschwung ein. Verschiedene heiklige Geschichten, die sich der Oeffentlichkeit entziehen und von dem heißen Blute jener Mischlingsrace Zeugniß geben, schieden die Anhänger der Oper in zwei Theile, eine Partie schwärmte für die blonde Croatin, die andere für die schwarzäugige Wienerin, "Wiener Salonblatt", 1 3. 1874., str. 8-9.*

ga lista savjetovao im je povratak u domovinu, jer su uspješne godine europskih pjevača u Americi prošle. I dalje piše: *Gospođicu Ilmu, koja je kakav trgovački putnik-pjevač, želimo potpuno ignorirati jer je ona prava lutalica među pjevačima i – zbog svoje nervozne naravi – nigdje nema mira! Kad joj je naša dvorska opera ponudila sjajan dugoročni angažman, ona ga je odbila, ali, gostovati danas u Pešti, sutra u Edinburghu, dan kasnije u Petrogradu, a idućeg tjedna u Pekingu, to bi, da je moguće, bio za nju vrhunac! I sad je tako stekla najgorča iskustva.*<sup>26</sup>

Pa ipak, to nije bio kraj njenih pustolovina!

Dvije godine kasnije bečke novine nalaze je u Australiji i pišu: *Ilma von Murska, poznata i popularna pjevačica u Austriji, a osobito u Beču, doista je ostvarila dobar posao u Australiji, ali je stekla i gorka iskustva. Najprije je bila osuđena na globu, jer je na jednome koncertu pjevala pjesmu za koju je neki dućan s muzikalijama u Sidneyu imao autorska prava. Onda se udala za Australca i tu je sve krenulo po zlu. Novi suprug bio je Alfred Anderson; uskoro se uspostavilo da je teško bolestan i krhak, no dobro je znao bogati imetak pjevačičin razbacivati kroz prozor. Napokon, kad se ozbiljno razbolio, preselio se u kuću svojih roditelja u Melbourne, gdje mu je tek rijetko bilo dopušteno da vidi svoju ženu. A kad je umro, ustanovilo se da je čitav imetak svoje supruge ostavio svojim roditeljima. Taj je slučaj upravo dospio pred sud u Melbourneu.*<sup>27</sup> Izgubivši cijeli imetak u propalom braku s pijanistom Andersonom, nakon njegove smrti ponovno je krenula na turneju. U Dunedinu, na Novom Zelandu, 1876. se ponovno udala za izvjesnog Johna Hilla, učitelja glazbe na glasu u Melbourneu.<sup>28</sup> Ipak, ni to ju nije uspjelo

<sup>26</sup> *Von Fr. Ilma, der commis voyageur Sängerin, wollen wir eigentlich ganz absehen, sie ist eine Art Zigeunerin unter den Sängerinnen und hat, dank ihrer nervösen Constitution, nirgends Rast und Ruh! Welch ein glänzendes langjähriges Engagement bot ihr unsere Hofbühne – sie wies es zurück, aber heute in Pest, morgen in Edinburgh, übermorgen in Petersburg – und die andere Woche in Peking gastiren, wäre, wenn es anginge, ihre höchste Wonne! Jetzt hat sie ebenfalls die bittersten Erfahrungen gemacht.* “Wiener Salonblatt”, 1. 3. 1874., str. 9.

<sup>27</sup> *Ilma von Murska's Erlebnisse in Australien schildert eine amerikanische Korrespondenz wie folgt: 'Die auch in Oesterreich, und namentlich in Wien bekannte und beliebte Sängerin Ilma v. Murska hat zwar in Australien glänzende Geschäfte gemacht, aber auch bittere Erfahrungen einsammeln müssen. Daß man sie zuerst zu einer ziemlich bedeutenden Geldstrafe verurtheilte, weil sie ein Lied in einem Konzerte sang, auf welches eine Musikalien-Handlung in Sidney das "Copy-Right" besaß, war noch am leichtesten zu verschmerzen, aber sie heiratete einen Australier und damit ging ihr Elend an. Der neue Gatte hieß Alfred Anderson; es stellte sich bald heraus, daß derselbe krank und hilflos war, aber trotzdem verstand er es vortrefflich, das Vermögen der Sängerin mit vollen Händen zum Fenster hinauszuerwerfen. Endlich erkrankte er ernstlich, ließ sich in das Haus seiner Eltern in Melbourne bringen, wo ihn seine Gattin nur selten sehen durfte. Schließlich starb er, machte aber ein Testament, in welchem er das Hab und Gut der Sängerin ganz ungenirt seinen Eltern vermachte. Die Sache wird jetzt vor die Gerichte in Melbourne kommen.* “Neuigkeits Welt Blatt”, 9. 6. 1876., str. 9. Vjerojatno se, dakle, još u Beču rastala od svog prvog muža, jer on kasnije nije imao pravo preseliti njezinu urnu iz Gothe.

<sup>28</sup> “Morgen-Post”, 6. 8. 1876., str. 5.

zadržati, već se nekoliko godina kasnije vratila u Sjedinjene Američke Države. Neki izvori upućuju da je 1880. pjevala u Europi, čak i da je osam puta nastupila u Budimpešti u naslovnim ulogama u Donizettijevoj *Luciji* i *Lindi di Chamounix*, kao Amina u Bellinijevoj *Mjesečarki*, Gilda u *Rigolettu*, Leonora u *Trubaduru*, Oscar u *Krabuljnom plesu*, Rosina u *Seviljskom brijaču*, Meyerbeerova Dinorah, Ofelija u Thomasovom *Hamletu* i Philina u *Mignon*, Senta u Wagnerovu *Ukletom Holanđanzu* te kao Lady Harriet u Flotowljevoj *Marti*.<sup>29</sup> Ipak, ponovno je nalazimo u New Yorku, gdje je podučavala na upravo osnovanom konzervatoriju. Iza tog je projekta iz 1885. stajala Jeanette Thurber, *bogata i idealistična Njujorčanka, koja je većinu života posvetila školi*, te je uvjerala svoje imućne sugrađane da joj pomognu osnovati glazbenu školu prema modelu pariškog konzervatorija, na kojem je i sama studirala. U tome su joj pomogla zvučna imena, među kojima su bili i Andrew Carnegie, William Vanderbilt, Joseph Drexel i August Belmont.<sup>30</sup> U početku se institucija zvala Američka operna škola (The American School of Opera), ali je 1886. postala Nacionalnim glazbenim konzervatorijem (The National Conservatory of Music). Thurber je osnovala i Američku opernu družinu (American Opera Company), za koju je u svom konzervatoriju obrazovala pjevače. Ujesen 1887. počela je svoju školu oglašavati u lokalnim novinama, a uz ravnatelja – belgijskog baritona Jacquesa Bouhyja – tu su se našla mnoga prominentna imena, a među njima i Ilma de Murska kao učiteljica pjevanja.<sup>31</sup> Međutim, njezino će ime ubrzo nestati s popisa. Izvjestitelj u “Narodnim novinama” smatra da je mjesto na konzervatoriju izgubila zbog nepromišljenih ulaganja,<sup>32</sup> no moguće su i pretpostavke da njezina metoda i angažman nije zadovoljio upravu konzervatorija. Osim toga, nakon iscrpljujućega višegodišnjeg lutanja, vjerojatno joj je u dobi od 53 godine i zdravlje bilo znatnije narušeno, tako da joj se kraj vrlo brzo približio. Izvori se slažu da je posljednje godine života provela kod kćeri Hermine, već dulje vrijeme udovice, u Münchenu. Mnoge su joj europske novine u siječnju 1889. posvetile nekrologe, no one hrvatske nisu joj pritom bile naklonjene. Žena koja je napustila obitelj i posvetila se karijeri, ma kako ona izvanredna bila, nije uživala simpatije tradicionalno usmjerenih kritičara. U “Obzoru” tako anonimni izvjestitelj piše: *Njezin život ugasnuo je u mraku na opomenu mnogim, kako je pogibeljan lažljivi sjaj*.<sup>33</sup> Doista je tada bilo teško zamisliti koliko je odvažnosti, a vjerojatno i nepromišljenosti, trebalo imati za takve hazarderske postupke, osobito za ženu. No, pratimo li biografije nekih mlađih hrvatskih pjevačica, među kojima je sigurno najznamenitija Milka Trnina, koje su također doživjele velike uspjehe u inozemstvu, postat će razvidno da je za potpuno

<sup>29</sup> Vidi kod Barbieri, str. 42, 48.

<sup>30</sup> Usp. Emanuel Rubin: *Jeannette Meyers Thurber and the National conservatory of music*, “American Music”, 8/3 (1990.) str. 295.

<sup>31</sup> Rubin, str. 299.

<sup>32</sup> Tako je barem navedeno u “Narodnim novinama” od 24. siječnja 1889.

<sup>33</sup> “Obzor”, br. 17, 19. 1. 1889., cit. prema Barbieri, str. 42.

predavanje poslu i karijeri vrlo često trebalo žrtvovati dobar dio privatnosti te da su mnoge emocije morale ostati zakinute i neživljene. I izvan glazbenokazališnog svijeta ostali su poznati takvi primjeri poput Dragojle Jarnević, Slave Raškaj, Marije Jurić Zagorke, pa čak i Dore Pejačević. Njihov talent nije ih spasio od društvenih i obiteljskih pritisaka, od zahtjeva za napuštanjem javne djelatnosti ili od osude njihove upornosti u profesiji. Barem su pjevačice postigle izvjesnu slavu i bogatstvo koje ih je katkad moglo zaštititi od napada i pružiti im zaklon od javnog mišljenja.

Kao što je de Murska za života bila posebna, bila je to i u smrti: poznato je da je kremirana u Gothi, gdje joj je pohranjena urna uz onu njezine kćeri. Naime, u tom je njemačkom gradu 1878. sagrađen prvi krematorij u Europi.<sup>34</sup> Urne su najprije odlagane u kolonadama, a kad je prostor postao premalen, u srednjem je dijelu 1892. sagrađena dvorana u neoklasicističkom stilu. U Kolumbariju – dvorani s urnama – našli su posljednje počivalište mnogi ugledni ljudi, među kojima je vjerojatno najpoznatija austrijska književnica i pacifistica Bertha von Suttner (1843.–1914.), dobitnica Nobelove nagrade za mir 1905. U potrazi za urnom Ilme de Murske, kao vodilja, utjeha i uspomena neka posluži epitaf na njezinu posljednjem počivalištu, koji je Franjo Marković poetski preveo:

*Milopojku vječni muk savlada,  
Slavuljica pepeo je sada.*<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Organizacija društva za kremiranje započela je 1874. Usp. <http://www.gotha.de/leben-in-gotha/natur-umwelt/friedhoeft-bestattungen/gothaer-friedhoeft/gothaer-hauptfriedhof/krematorium.html>.

<sup>35</sup> *Verstummt der süßen Stimme Schall: Zu Asche geworden die Nachtigall.* Usp. Barbieri, str. 42.

## TUCIĆEVA DRAMA *OSLOBODITELJI* U DUBLINU 1919. I LONDONU 1920.

Interes za stvaralačku putanju Srgjana Tucića različitog je intenziteta, od inaugura-  
cijske drame *Povratka*, 1899., do u novije doba učestalih povijesnih, pa i teorijskih op-  
servacija *Golgota*. Prvi sintetički<sup>1</sup> i drugi specijalistički<sup>2</sup> pristupi materiji razumljivo ne  
zahvaćaju u Tucićeve tekstove esejističko-putopisnog (osobito zanimljive proze iz Itali-  
je, Münchena i Beča) i kritičko-sociološkog karaktera (“Suvremenik”, “Obzor”, “Agra-  
mer Tagblatt”, “Jutarnji list”) selektivno prezentirane u *Izabranim djelima* iz 2008.,<sup>3</sup> a  
koji kodificiraju identitet njegove idejne orijentacije i europske egzistencije, a k tome  
jasno ukazuju na kulturalne razloge uprizorenja drame *Osloboditelji* u Dublinu 1919. i  
u Londonu 1920.

Drama *Osloboditelji* objavljena je u “Savremeniku”<sup>4</sup> 1914., zatim je praizvedena u  
zagrebačkom kazalištu, 26. studenoga 1918. (prije toga povoljno je ocjenjuju Hermann  
Bahr i Stefan Zweig), i naposljetku stječe, u drugom krugu glasovanja, Demetrovu na-  
gradu za sezonu 1918. / 1919. Iako se *Osloboditelji* po nekim stilskim elementima dove-  
zuju na tolstojevsku idealizaciju kršćanskog opraštanja i naturalizam *Povratka*, *Trulog  
doma* i *Svršetka*, potom i ekspresionističku simboliku *Golgota*, vremenski aktualno  
tretiranje Drugoga balkanskog rata i uvođenje realističkih činjenica o velikobugarskim

<sup>1</sup> Branko Hećimović, *Srđan Tucić, autor Povratka*. U: *13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*. Znanje. Zagreb 1976., str. 103-120. Dubravko Jelčić, *Srđan Tucić*. U: *Vallis aurea*. Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb 1977., str. 221-250.

<sup>2</sup> Boris Pavlovski, *Tucićeve Golgota*. U: *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska  
dramska književnost i kazalište*. Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osi-  
jeku, Pedagoški fakultet Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb. Osijek –  
Zagreb 1997., str. 134-139.

Martina Petranović, *Golgota na sceni – od Tucića do Krleže*. U: *Na sceni i oko nje. Studije o hrvat-  
skoj drami i kazalištu*. Oksimoron. Osijek srpanj 2013., str. 148-169.

<sup>3</sup> Srgjan Tucić, *Izabrana djela*. Priredila Antonija Bogner-Šaban. *Stoljeća hrvatske književnosti*. Matica hrvatska. Zagreb 2008.

<sup>4</sup> Srgjan Tucić, *Osloboditelji. Drama u tri čina iz Drugoga balkanskog rata*. “Suvremenik”, IX, 8. Zagreb, kolovoz 1914., str. 189-427.

ambicijama i srpskoj težnji za vlastitom državom posvemašnja je novina u Tucićevom dramskom opusu (poetičke naznake takvog postupka mogu se iščitati u njegovom epu *Pjesma o Bojanu Vojevodi makedonskom ustaši* iz 1905. i drami *Kozaci*, 1913.).

Podrazumijevajući različite stilske poticaje u *Osloboditeljima*, Tucić ipak ostaje dosljedan svojoj poziciji modernističkog razmatranja sudbine pojedinca te dramsku radnju smješta u okrilje bugarske građanske obitelji (Milada i Katja Karastojanova su heroine i patničke čuvarice nacionalne tradicije), zapravo utočište ratnih invalida, faktički osakaćenih ili duhovno devastiranih, koji unatoč takvoj pojavnosti i intelektualnoj rastrojenosti ne odstupaju od svojih intimnih vizija. Izmjenjujući dvije razine radnje, prividno razumsko dopunjavanje između likova drugačijih (suprotstavljenih) nacionalnih i društvenih pogleda i konstrukcijski nadređenih izvještaja o promjeni omjera snaga na ratištu, Tucić ostvaruje pojedine snažne, psihološki zaokružene prizore, osobito kad iz motivske realnosti prelazi u oblikovanje intimnih reakcija skupine invalida i seljaka Georgija Dručkova, koji upravo svetački smireno žrtvuje trojicu sinova ratnoj stihiji, a zatim kompenzaciju osobnoj traumi nalazi u hranjenju ptica, krćanskom simbolu obnavljanja svemirskog sklada.

Potonju komponentu koja je motivski posrednik, pa i najava, unutarnjoj destrukciji pojedinca u društvenim previranjima tijekom i krajem Prvoga svjetskog rata valja naglasiti zbog daljnjeg statusa *Osloboditelja* u korpusu hrvatske dramatike, ali i njezinoga aklamacijskog proboja na europske pozornice. Nakon zagrebačke izvedbe, netom nakon formiranja Države SHS i u okviru repertoarno rasplamsale zastupljenosti tematski srodnih dramskih i glazbenih djela – Nušić *Knez od Semberije*, Lunaček *Ilirci*, Vojnović *Smrt majke Jugovića*, Konjović *Vilin veo ili Miloševa ženidba* – Tucićevi su *Osloboditelji* prihvaćeni u Dublinu i u Londonu iz približnoga ideološkog ishodišta, ali i kao ponešto autorski egzotična refleksija na prekranje granica i stvaranje novih država u smislu političkih interesa sila Antante, verificiranih ugovorom u Versaillesu 28. lipnja 1919.

Od početka emigracije 1913. godine, zahvaljujući politički agilnom Milanu Marjanoviću i u to doba jednako tako jugoslavenskoj ideji sklonom Ivanu Meštroviću, Tucić je doskora uključen u djelatnost Jugoslavenskog odbora, prvo u Parizu, zatim u Londonu.<sup>5</sup> Zajedno s Marjanovićem postaje izvršni tajnik i redaktor bilingvalnoga francusko-engle-

<sup>5</sup> Očito želeći ostati u vezi sa zagrebačkim (kazališnim) znancima i prijateljima jer su njegove drame na repertoaru u Zagrebu i Osijeku, Tucić piše ravnatelju Drame Josipu Bachu sljedeće na karti poslanoj iz Španjolske, gdje liječi svoje srčane tegobe i razbuktao tuberkulozu: *Dragi moj Baše! Mnogo pozdrava i zagrljaja ako Vas ova karta u opće nađe. Pozdravite sve, sve, sve! Javite mi se na adresu: Santa Catalina, Hotel Las Palmas, Grand Canaria, España. Vaš Srgjan. Karta je predana 24. travnja o.g.* ("Obzor", LVIII, 134. Zagreb, 13. svibnja 1915., str. 2.). Budući da je Tucićev život u Europi tek djelomično poznat, navođenje poruke Bachu je kuriozum koji prije svega pokazuje spektar njegovih razmišljanja. O zdravstvenim poteškoćama piše i Milivoju Dežmanu iz Londona, godinu dana prije toga, 7. travnja 1914. *Dragi Dege! Kašljem užasno, imam temperaturu (37 / 6 – 38 / 7) svaki dan, a srce još gore. Molim te javi što da uzimam Sada uzimam po vlastitoj (nećitko)? Molim pošalji recepte.* Pismo je pohranjeno u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici, R. 4581 C.

skog izdanja, u počeku dvotjednika, potom mjesečnika "Bulletin Yugoslav", 1915. – 1917.<sup>6</sup> Koliko je tom poslu, odnosno isticanju njegovog imena u zaglavlju "Biltena" pridonijela Marjanovićeve vezanost za Frana Supila još od suradnje u "Riječkom novom listu", ili pak zajednički modernistički pogledi kakve je iznio u dramoletu *Fra Ginepro* zagovarajući naučavanje Franje Asiškog, preciznije povratak ljudskoj i prirodnoj harmoniji, što je inherentna podloga i Tucićevih *Osloboditelja*, nije moguće pouzdano utvrditi jer Marjanovićeve, napose politički, spisi leže godinama tek djelomično sređeni i popisani,<sup>7</sup> a tragovi o Tucićevom službenom kretanju zamiru poslije njegovoga preseljenja u Ameriku i vođenja Yugoslav Press Bureaua u Washingtonu<sup>8</sup> 1918. Nažalost, ni Josip Badalić, posjetivši Tucića dvije godine prije njegove smrti u New Yorku, 24. rujna 1940., pobliže ne konkretizira činjenice o njegovom (radnom) životopisu, iznijevši jedino *da je on, cijenjen i poznat, u mnogim viđenijim redakcijama njujorškim, hrvatskim i nehrvatskim.*<sup>9</sup>

Sklon publicističkom djelovanju, kako je razvidno iz desetak dostupnih pisama, Tucić često u Londonu susreće Trumbića i Marjanovića u Meštrovićevom domu koji priprema izložbu u Victoria i Albert Museumu 1915. godine, a privatne teme (zdravlje mu ozbiljno narušava maglovita i kišna klima) isprepleće s poslovnim jadanjem o prikupljanju sadržajno adekvatnih tekstova za treći broj *Biltena*, umjesto *prokuhanih, štampanih po engleskim novinama.*<sup>10</sup>

U tim godinama, osim što je politički aktivan, Tucić je i spisateljski produktivan, pa izdaje studiju *The Slav Nations*,<sup>11</sup> a njegovi utopistički pogledi na *jedinstveno nacionalno pleme* u smislu Pašićevih ideja i poslije unitarističkih intencija Karadorđevićevog dvora dugogodišnje su citirani u europskim (bugarskim, češkim, njemačkim, engleskim) i američkim knjigama i stručnim publikacijama (dosad internetski evidentirano oko 60 naslova) kao indikativna kulturalna ishodišta u razmatranju pojedinih geopolitičkih pitanja.

<sup>6</sup> Podaci su izvedeni prema godištima "Bulletin Yugoslav" koja se čuvaju u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu.

<sup>7</sup> Ostavšina Milana Marjanovića pohranjena je u arhivu Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u 116 kutija. Sastoji se od tuzemne i inozemne korespondencije, objavljenih i rukopisnih dramskih tekstova, časopisnih tekstova i novinskih članaka s različitih područja, fotografija i osobnih predmeta.

<sup>8</sup> *Jugoslav Theatre Fans Patriotism*. "The New York Times", New York, 20. prosinca 1918.

<sup>9</sup> Josip Badalić, *Susret sa Srđanom Tucićem na Long Islandu*. U: *Prašina s puta. Putopisi*. Naprijed. Zagreb 1966., str. 87.

<sup>10</sup> Deset Tucićevih pisama Ivanu Meštroviću od listopada do prosinca 1915. čuvaju se u Fundaciji Ivana Meštrovića – Atelijer Ivan Meštrović u Zagrebu i vlasništvo su njegovog sina Mate Meštrovića. Navod je iz pisma s nadnevkom 29. listopada 1915., a upućenog na Meštrovićevu kućnu adresu: 10. Rothwell Street. Primrose Hill, N. W. To je pismo objavio i Dubravko Jelčić, *Pisma hrvatskih književnika. Srđan Tucić Ivanu Meštroviću*. "Kronika", Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, X, 29/30. Zagreb 1984., str. 49.

<sup>11</sup> Srgjan Tucić, *The Slav Nations*. Prijevod Fanny S. Copeland. Hodder and Stoughton. London – New York, 1915., str. 192.



Političke implikacije koje su očito Tucićeve svakodnevice reflektiraju se i na njegov profesionalni položaj te nakon intervencije Roberta Williama Seton-Watsona, utjecajnoga ljevičarskog političara i vatrenog poklonika određivanja granica, odnosno državnog osamostaljenja Čehoslovačke i Jugoslavije, postaje prvi predavač hrvatskog i bugarskog jezika na novoosnovanoj katedri za slavenske jezike u King's Collegeu (University of London) 1915., a o pripremama i nacrtima predavanja (1915.–1917.) kao i dogovorima s dekanom Ronaldom Burrowsom svjedoči 35 Tucićevih pisama pohranjenih u arhivu Kraljevskoga koledža (King's College Archives) u Londonu, pod signaturom ref KAP / Burrows 241.

Ti prilično nepovezani podaci o Tucićevom karijernom situiranju u Engleskoj svojevrsno su uključeni u ostvarenje drame *Osloboditelji* u Abbey Theatru u Dublinu. U početku osnovano kao Literarno kazalište (Literary Theatre) 1899. godine, inicijativom irske dramatičarke i folkloristkinje Auguste Gregory, irskog dramatičara Edwarda Martyna i jednog od najvećih pjesnika 20. stoljeća Williama Butlera Yeatsa, a zamišljeno kao komorno kazalište koje bi trebalo oživjeti interes za irsku jezičnu i književnu tradiciju (Ireland's Gaelic literary history), ubrzo prerasta u Abbey Theatre (Amharclann na Mainstreach), koji je otvoren 27. prosinca 1904. Yeatsovom dramom *On Baile's Strand and Cathleen Ni Houlihan* i *Spreading the News* Auguste Gregory. Podvrgnut političkim i društvenim pritiscima Abbey Theatre prolazi različite organizacijske mijene, osobito za uprave dramatičara Lennox Robinsona (1909.–1914.) kad postaje kulturno i stvaralačko presjecište eminentnih irskih pisaca (Annie Horniman, Padraic Colum, John Millington Synge, Sean O'Casey) dok poslije Irske pobune (Irish Rebellion) 1916. Augusta Gregory i William Buttler Yeats uspijevaju za Abbey Theatre izboriti pravni položaj prvog državno financiranog kazališta na engleskom govornom području. Unatoč tome što se i nadalje ne napušta inicijalna krilatica programa Abbey Theatrea – izdizanje Irske iz literarne pasivnosti i stranačke (nacionalne) netrpeljivosti – stanoviti kompromis spram integrativne politike Velike Britanije koju zagovara Yeats kao obiteljski ugledni protestant i uvaženi književnik, otvara prostor formiranju novog, izdvojenog vida njegovog programa, The Dublin Drama League, predviđenog za prikazivanje djela aktualnog sadržaja i izvedbenog oblika, nasuprot učestalim, novčano probitačnim, komedijama, vodviljima i operetama. Produkcija je The Dublin Drama Leaguea zasnovana na tri organizacijske pretpostavke: putujuće trupe prikazivale bi predstave u Dublinu; neovisne (privatne) lokalne glumačke skupine mogle bi prikazivati predstave uz podršku Drama Leaguea; Drama League mogao bi biti producent predstava u Dublinu i participirati u njihovoj izvedbi. Očito zbog manjka novca, uprava Abbey Theatrea poziva zainteresirane na učlanjenje u The Dublin Drama League i plaćanje pristojbi za posjet predstavama.<sup>12</sup> Naime, The Dublin Drama League gostuje u Abbey Theatru subotom i nedjeljom navečer, a dohodak njihovog programa dijeli se u jednakim omjerima.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Navedeni podaci sastavnim su dijelom treće stranice u programskoj knjižici Tucićeve drame *Osloboditelji* koja je pohranjena u Nacionalnom arhivu u Londonu (National Archives London).

<sup>13</sup> *Dublin Drama League*. <http://www.answers.com/topic/dublin-drama-league>. Pristup 20. prosinca 2007.

U kronologiji povijesno važnih događaja u Irskoj od 1918. do 1929. godine (*Ireland Timeline November, 1918.–1919.*)<sup>14</sup> na osmome mjestu izdvojeno je *otvorenje prve sezone eksperimentalne The Dublin Drama League* izvedbom Tucićevih *Osloboditelja* pod naslovom *The Liberators*. Premda dvoji u kulturnu i kazališnu probitačnost uprizorenja *Osloboditelja* zbog još uvijek neriješene balkanske problematike i svojih osjećaja inspiriranih srpsko-hrvatskom nacijom unatoč intimnog razumijevanja za Bugare, kako piše nepoznatom adresatu u Londonu još 1916.,<sup>15</sup> Tucić se uzdaje u čitalačko (idejno) oduševljenje Seton-Watsona, koji sugerira izvođenje njegove drame odlučujućim voditeljima Abbey Theatrea, Ernestu Boydu, Jamesu Stephensu i Williamu Butleru Yeatsu. Proces postavljanja Tucićeve drame u Dublinu teče više godina, a *Osloboditelji* su u međuvremenu objavljeni u zasebnom knjiškom izdanju,<sup>16</sup> u prijevodu Fanny Copeland (1872.–1970.) irsko-škotske jezikoslovke i s prekidima (1941.–1948.) lektorice na Filozofskom fakultetu u Ljubljani gotovo do njezine smrti. Intelektualno-ljevičarska orijentacija Copelandove približuje ju Tuciću i Marjanoviću ne samo u Londonu nego i New Yorku (Marjanović također emigrira u Ameriku 1918.), pa prevodi Tucićeve *Osloboditelje* i Marjanovićevu ekspresionističku dramu *Tlavata*, uprizorenu u Triangle Theatreu na Broadwayu, 23. ožujka 1926. Stjecajem okolnosti Fanny Copeland mogla je autentično dokumentirati nepoznate i vjerojatno zauvijek izgubljene činjenice bitne za njihovo stvaralačko kretanje u inozemstvu i pridonijeti popuni njihovoga kulturnog statusa u povijesti hrvatske dramske književnosti.

Budući da je zgrada The Abbey Theatrea poslije gorjela nekoliko puta u uličnim nemirima tijekom 20. stoljeća (npr. 1915.), a vatra ju je do temelja uništila 1951. (novo zdanje otvoreno je 1966. godine i od tada je središnje irsko nacionalno kazalište – Ireland’s National Theatre), stanovite podatke o povijesnom značenju izvedbe Tucićeve drame *Osloboditelji* donose razmatranja irskih, engleskih i američkih kazališnih povijesnika, odnosno neposredni recepcijski odjeci u irskom i američkom novinskom tisku te bugarskim časopisnim izdanjima.

U kontekstu europskog dramskog modernizma Paige Reynolds<sup>17</sup> prikaz psihologije likova u Tucićevim *Osloboditeljima* približava kapitalnoj irskoj naturalističkoj drami *Autumn Fire* Thomasa Corneliusa Murraya, pritom izbjegavajući spominjanje umiješanosti političkih motiva u strukturi drame hrvatskog pisca.

<sup>14</sup> <http://p210.ezboard.com/IRELAND-TIMELINE-NOVEMBER-1918—1929/fthewoldat>. Pristup 9. siječnja 2008.

<sup>15</sup> Pismo nepoznatom adresatu, s nadnevkom 16. listopada 1916. s adrese 16, Priory Mansions, Drayton Gardens, S. W. Pohranjeno je u: Records Office, Shakespeare Centre Stratford-upon-Avon CV37 6QW, signatura DR 719/69.

<sup>16</sup> Srgjan Tucić, *The Liberators. A Drama in Three Acts*. Translation Fanny Susannah Copeland. Preface Robert Williams Seton-Watson. Editor. Shakespeare Head Press. Stratford-upon-Avon 1918., str. 75.

<sup>17</sup> Paige Reynolds, *Modernism, drama, and the Audience for Irish Spectacle*. Cambridge, University Press. New York 2007., str. 191.

Christopher Fitz-Simon ponajprije iz literarnog vidokruga analizira scenska ostvarenja u The Dublin Drama League, akcentirajući irske i europske autore i ne spominje Tucića, ali zato bogatim likovnim materijalom (fotografije predstava i portreti glumaca, kostimografske skice) potkrjepljuje svoje zaključke, među inim u sadržaj knjige *Ireland's National Theatre the first 100 Years*<sup>18</sup> uključivši i rekonstrukcijski nacrt unutrašnjosti Abbey Theatrea približno iz godina izvedbe *Osloboditelja* te se tako saznaje da je gledalište skromne veličine (u parteru 250, na balkonu 100 mjesta) i tehnički nužno opremljeno pogodno za priredbe različitog sadržaja (uglavnom filmske projekcije).

Za razliku od prethodno spomenutih povijesno-kazališnih sinteza, Robert Welch i Peter Kavanagh djelovanje The Dublin Drama Leaguea stavljaju u kontekst nastojanja Abbey Theatrea oko povezivanja s aktualnim engleskim i europskim dramskim i scenskim tendencijama, koja su izrasla iz prethodnih postignuća njegovih predstava, napose nakon gostovanja u Londonu 1912. William Butler Yeats predani je poklonik scenskog ispitivanja *europske dramatike koja bi osvježila i modernizirala irsko kazalište*, iznosi Robert Welch,<sup>19</sup> a poslije brojnih pregovora i razmimoilaženja u mišljenjima, po povratku svog srodnomišljenika Lennox Robinsona iz Amerike u Dublin, uspijeva i realizirati tu svoju postavku, te je na osnivačkoj skupštini 10. listopada 1918. izabran za predsjednika The Dublin Drama Leaguea. Yeatsa podržava Augusta Gregory, koja i u svojoj 67. godini života i dalje energično sudjeluje u svim sastavnicama umjetničkog djelovanja Abbey Theatrea i iznajmljuje salon svoje vile za pokuse, a sugovornik mu je i Fred O'Donovan, zakupnik i spretni kazališni menadžer, te Lennox Robinson 17. veljače 1919. redateljski glatko ostvaruje prvu predstavu The Dublin Drama League, *antiratnu dramu Osloboditelji, Bugarina Sugjana Tvcica*.<sup>20</sup> Transkripcija Tucićevog imena i prezimena nedvojbeno predstavlja problem koji se može pripisati autorskoj površnosti, dok je pogreška u njegovom nacionalnom podrijetlu u odnosu na godinu izdanja Welcheve monografije *The Abbey Theatre 1899 – 1999* refleks kulturalnog stava spram Tucićeve stvaralačke osobnosti, nepromijenjeno protegnut iz vremena uprizorenja *Osloboditelja* u Dublinu.

Peter Kavanagh opservira približno iste povijesne činjenice, ali naglašava da su *Osloboditelji* bili plodonosni početak internacionalizacije The Dublin Drama Leaguea, koji je u međuratnim godinama, sve do kasnih dvadesetih 20. stoljeća, nizio uprizorenja dramā Strindberga, D'Annunzija, E. O'Neill, Lenomanda, Andrejeva, Schnitzlera, Čehova, Pirandella, Tollera i Shawa, *otvorivši vrata umjetničkoj, i što je još značajnije kazališno nacionalnoj afirmaciji Abbey Theatrea*.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Christopher Fitz-Simon, *Ireland's National Theatre the first 100 Years*. Thames i Hudson. London 2003., str. 16.

<sup>19</sup> Robert Welch, *The Abbey Theatre 1899. – 1999*. Oxford University press. Oxford 1999., str. 75.3

<sup>20</sup> R. Welch, isto, str. 75.

<sup>21</sup> Peter Kavanagh, *The Story of The Abbey Theatre*. The Devin-Adair Company. New York 1950., str. 113-114.

# THE DUBLIN DRAMA LEAGUE



*John Wilson*

*The Liberators, by Srgjan Tucić  
February 9th and 17th, 1919*

Internetsko prelistavanje "Irish Timesa", od siječnja do kraja svibnja 1919., pokazuje da se od početka godine redovito u rubrici *Gradska događanja* oglašava skorašnja izvedba drame *Osloboditelji*, a autor se najavljuje kao *Bugarin Srgjan Tucić*. Neposredno pred premijeru Fanny Copeland iz Londona upućuje otvoreno pismo uredniku "Irish Timesa", namijenjeno zapravo čitateljima glavnoga dublinskog dnevnika, jer Tucićevu dramu, *prikazanu već u Pragu* (uza sav trud podatak nije potvrđen) i Zagrebu, shvaća kao djelo koje se očividno suprostavlja *Austrougarskoj oligarhiji i dominaciji Budim-*

pešte i tretira povijesno ključnu problematiku Južnih Slavena.<sup>22</sup> Iz prikaza premijere *Osloboditelja*, pisanog u formi izvješaja, a ne kritičke analize predstave, doznaje se ipak da je *kuća bila ispunjena, da je izvedba praćena s interesom i na kraju nagrađena burnim pljeskom*.<sup>23</sup>

Vijest o Tucićevoj dramu u Abbey Theatru donijele su i zagrebačke novine, istina tek krajem listopada 1919. godine, Anna Kamenova<sup>24</sup> u bugarskom časopisu "Zlatorog", poslije opsežnog osvjetljenja zastupljene tematike, ističe piščev pacifizam kao najvišu književnu kvalitetu *Osloboditelja*, a prema internetskoj stranici on-line arhiva "New York Timesa", dvadeset i jedne američke novine u različitim saveznm državama (California, Wisconsin, Colorado, Connecticut, Kansas, Kentucky, Mariland) osvrnule su se na predstavljanje toga djela u Dublinu.

Povijesno-kazališna razmatranja i neposredni recepcijski odjeci svjedoče o Tucićevom dramatičarskom proboju u inozemni kazališni svijet, a kontekst tog uspjeha pruža, istina suhoparni, teatrografski materijal s očuvane knjižice izvedbe *Osloboditelja*, koji je, kako je već prethodno spomenuto, pohranjen u Nacionalnom arhivu u Londonu (National Archives London). Programska se knjižica sastoji od četiri stranice u fotokopiji veličine 21 x 16 centimetara, a na prvoj se nalazi nepotpisani crtež koji svojim izgledom simbolički sintetizira temu *Osloboditelja*. Nad tri kule, jednake veličine, nadvija se prometejska figura fizički ornog muškarca, izrađenog čvrstim stilskim načelom meštrovićevske provenijencije. Na sljedećoj stranici programa redateljvo je ime (Lennox Robinson) i popis glumaca, a na samom njezinom dnu imena su skladatelja (Vojtěch Šístek, C. Davidoff, Johan Halvorsen, Halcon Barreson Svedsen) čija su glazbena djela upotpunila dojam izvedbe (prema *glazbenim* indikacijama, tematiku *Osloboditelja* najavljuje uvertira *Two Serb Dances* V. Šísteka). Treća i posljednja, četvrta, stranica programa ispunjena je iznošenjem činjenica o umjetničkim težnjama The Dublin Drama Leaguea i u nekoliko se rečenica objašnjavaju razlozi Balkanskih ratova, a zatim se ukratko prepričava Tucićeva biografija (Sofija i Zagreb) *Hrvata koji vjeruje u bratstvo Jugo-slavenskih naroda uključujući i Bugare*. Ponešto zbunjuje datumska najava izvedbe *Osloboditelja* na prvoj stranici programa (9. i 17. veljače 1919.) jer se u svim dostupnim knjiškim i novinskim izvorima navodi kao datum premijere 17. veljače 1919. Tucićeva drama *Oslobitelji* uprizorena je četiri puta (što je programski prosjek, osim opereta, Abbey Theatrea), a Robert Welch i Peter Kavanagh bilježe da je drugu reprizu *Osloboditelja*, 19. veljače 1919., prekinula policija upavši u kazalište jer su u Dublinu eskalirali žestoki ulični sukobi političkih protivnika.

<sup>22</sup> Fanny Copeland, "The Liberators". To the Editor of "The Irish Times". "The Irish Times", LXI, 19313. Dublin, 12. veljače 1919., str. 6.

<sup>23</sup> *The Abbey Theatre*. "The Irish Times", LXI, 19318. Dublin, 18. veljače 1919., str. 4.

<sup>24</sup> A. /Anna/ Kamenova, *Edna hrvatska liesa za Bugarski na londonskata scena*. "Zlatorog" I, 8. Sofija 1920., str. 704-707.

Na temelju konzultiranja knjige Christophera Fitz-Simona<sup>25</sup> *Ireland's National Theatre – The first 100 Years* i potom internetsku stranicu Abbey Theatrea vidljivo je da su Tucićeve dramu interpretirali glumci zavidne reputacije i stalni članovi dramskog ansambla Abbey Theatrea, što ujedno podrazumijeva treću stavku iz organizacijske proklamacije The Dublin Drama Leaguea naznačenu u programskoj knjižici *Osloboditelja* (vidi bilješku 12). Podjela je sljedeća: Fred Hartford (General Raško Karastojanov), Eveline Mary Kirkwood-Hackett (Milada), Philip Gyitry (Ljuben), Nell Stewart (Katja), Eric Gorman (Dragoljub Bajčilović), Christene Hayden (Sofija Popova), George Larchet (Boris), Kerry Ronan (Dr. Nikola Markov), Paul Farrell (Petja Kozluhov), Eileen French-Müllen (Vjera Ivanovna), Louis O'Connor (Petrov), Grattan Esmond (Gančev), Michael Dolan (Hristoforov), F. J. McCormick (Naumov), Arthur Shields (Stojanov), Fred O'Donovan (Georij Dručkov).

Srgjan Tucić nije vidio izvedbu svoje drame *Osloboditelji* u Dublinu, a ni njezinu postavu u Surrey Theatreu u Londonu, koju je ostvario ansambl People's Theatre Society 7. lipnja 1920. Koliko se moglo razaznati iz škrto dostupnih podataka, People's Theatre Society srodan je idejnim postavkama The Dublin Drama Leagueu u promicanju umjetničkog internacionalizma, s tom razlikom što njegove predstave nisu čvrsto vezane za određeno kazalište. Uprizorenje *Osloboditelja* ostvareno je u Surrey Theatreu pred njegovo konačno zatvaranje 1921., pa – iako je ono ugledno dramsko kazalište preko dva stoljeća – u tim posljednjim godinama djelovanja na programu konformistički prevladavaju profani glazbeni komadi, music-hall priredbe i projekcije filmova.

Stoga je upitno je li se Tucićeve drama *teška i puna snage i dojma mogla uopće uklopiti u društvena i intelektualna očekivanja gledatelja*. Specijalni izvjestitelj američkog časopisa "The Christian Science Monitor", koji se bavi globalnim društvenim pitanjima, što je itekako bitno zbog tematike *Osloboditelja*, nadalje razvija tezu da je Tucić Hrvat i jedna od ličnosti koje su se ustrajno borile za ujedinjenje Balkanskih Slavena, a njegova je drama *krik idealiste koji vidi svoje ideale zasjenjene političkim događanjima*. U *Osloboditeljima* Tucić zahvaća u esencijalne pojave ratnog užasa, a njegova poruka *upravo danas neodložna je istina, snažnija nego u doba kada je napisao svoje djelo*. *Istina je sada u ozbiljnoj opasnosti i izrečene tvrdnje bit će vrlo vjerojatno zaboravljene u skoroj budućnosti*. To je, nema dvojbe, bio osnovni poticaj da People Theatre Society uprizori *Osloboditelje*.<sup>26</sup> Unatoč sociološkom ishodištu prikaza izvedbe Tucićeve drame i mirotvornih postavki sciencističke crkve koja je od 1908. do danas vlasnik mjesečnika (udjel u objavljivanju recenzije može bitno ima i Milan Marjanović kao njezin oduševljeni sljedbenik za boravka u Americi), u izvještaju je zabilježena i poneka informacija

<sup>25</sup> Christopher Fitz-Simon, *Ireland's National Theatre – The First 100 Years*. Thames and Hudson. London 1994.

<sup>26</sup> *People's Theater Society London*. "Christian Science Monitor", XII, 144. New York, 3. kolovoza 1920., str. 12.

SURREY THEATRE  
PEOPLES' THEATRE SOCIETY

June 27, 1920.

"THE LIBERATORS"

By Srgjan Tuclo.

Translated by

Fannie Copeland.

CHARACTERS

General Karastoyanoff.....Allan Jeayes.  
Milada.....Lilian Mowbray.  
Lyuben.....Anatole James.  
Dragolyub Bayalovitch.....Felix Aylmer.  
Sofia Popova.....Lindsay Grey.  
Boris.....Jack Raine.  
Dr Nikola Markoff.....Lewis Casson.  
Petya Kozlukoff.....Frederick Cooper.  
Vyera Ivarova.....Henry Oscar.  
Sapicheff.....Harold Scott.  
Bristoforoff.....Cyril Delivanti.  
Neumoff.....Alex Sarner.  
Stoyanoff.....Jon Swirney.  
Georgi Drutchkoff.....Sebastian Smith.  
Police Officer.....A.Sarner.  
A Woman.....E.Lester Jones.  
A Refugee.....C.Delivanti.  
2 Soldiers }  
Maids } ..... Students of the Academy of Dramatic Arts.  
Refugees }

The SCENE is laid in Sofia in 1913 during the  
Second Balkan War.

The Artists appear by the courtesy of the respective Managers.

MEMBERSHIP FORM

I enclose £1.11.6 or £1.0.0 Subscription entitling to 2 Seats,  
for three performances of the Peoples' Theatre Society.

Name.....

Address.....

Hon. Sec. Peoples' Theatre Society.  
5 York Buildings, Adelphi W.C.2

o glumačkim dometima: *Dojam predstave je jak i sugestivan. Katju, bugarsku djevojku i Dragoljuba Bajčilovića, mladog srpskog časnika, vrlo su dobro donijeli gospođica Joan Vivian Rees i gospodin Felix Aylmer, premda govor gospođice Rees nije uvijek bio dovoljno čujan.*<sup>27</sup> Budući da u Nacionalnom kazališnom arhivu (National Theatre Archives) u Londonu postoji kazališna cedulja izvedbe *Osloboditelj*a, vrijedi – osim

<sup>27</sup> Isto.

imenima spomenutih glumaca – popis upotpuniti i imenima ostalih aktera (nekolicina već u to doba istaknutih kazališnih i filmskih umjetnika) kao i kulturalnim podatkom da ansambl nastupa *pod milostivim nadzorom respektabilnih menadžera* te da je organizacijsko sjedište People's Theatre Society na adresi 5. York Buildings, Adelphi W. C. 2, gdje se mogu uplatiti članarina i podići karte za sljedeće predstave koje se u ljetnim mjesecima 1920. održavaju u Surrey Theatreu. U Tucićevim su londonskim *Osloboditeljima* nastupili: Alan Mowbray (General Raško Karastojanov), Lilian Mowbray (Milada), Anatole James (Ljuban), Joan Vivian Rees (Katja), Felix Aylmer (Dragoljub Bajčinović), Lindsay Grey (Sofija Popova), Jack Raine (Boris), Lewis Casson (Nikola Markov), Frederick Cooper (Petja Kozluhov), H. Oscar (Sofija Ivanova), Harold Scott (Gančov), Cyril Delivanti (Hristoforov), Alex Sarnar (Naumov), Ion Swinney (Stojanov), Sebastian Smith (Georgij Dručkov), A. Sarnar (Policijski službenik), E. Lester Jones (Žena), Cyril Delivanti (Prognanik), Students of the Academy of Dramatic Art (Vojnici, služavka, prognanici).

Prepoznavanje Tucićevih *Osloboditelja* kao teksta koji je neposredno vezan za izgradnju novoga političkog i društvenog identiteta Europe najuvjerljiviji je rezultat prikazivanja te drame u Dublinu i Londonu. Cijeli je kazališni pothvat bio zasnovan na pretpostavci da Tucićeva drama sadržava općeprihvatljive ideje, poruke vrijednosti i značenja koje mogu biti uspješno komunicirane između bitno različitih kulturnih i književnih tradicija. Iako je realizacija drame *Osloboditelji* opterećena izvanumjetničkim komponentama, ipak projicira u nacionalni književni korpus dosad minimalno evidentirane spoznaje o Tuciću kao europski zastupljenom piscu, a povrh toga upozorava na interaktivnu ulogu kazališta kao potencijalnog mjesta idejnog pluralizma.



## ZVONIMIR ROGOZ U ČEHOSLOVAČKOJ

Boravak i umjetnički angažman Zvonimira Rogoza (1887.–1988.) u Pragu uvjetovan je činjenicom, da je njegova prva supruga, glumica Ludvika Kaucká (1885.–1964.), bila Čehinja. S njom je svake godine putovao u Zlatni Prag, gdje je, među ostalim, upoznao šefa Drame<sup>1</sup> Češkoga zemaljskog i narodnog kazališta<sup>2</sup> dr. Karela Huga Hilara. Tijekom razgovora u lipnju 1926. raspravljali su o repertoaru u Slovenskom narodnom gledališću u Ljubljani, gdje je Zvonimir Rogoz tada bio angažiran. Kad je Karel Hugo Hilar čuo o ljubljanskom Hamletu, rekao je da bi ga volio realizirati, ali nema glumca za glavnu ulogu. Rogoz mu je savjetovao kao *Hamleta* Eduarda Kohouta i Hilar je odgovorio da će iskušati Kohouta i da ako uspije, zvati i Rogoza na gostovanje.

To se i realiziralo 6. listopada 1927. u 19 sati na pozornici Stavovskog kazališta.<sup>3</sup> Uspjeh je bio izvanredan: Hilar je već nakon prvog čina stigao na pozornicu, stisnuo je Zvonimiru Rogozu ruku i u kratkom razgovoru pale su često citirane riječi: *Vi ste Hamlet mojih snova. Vrata Narodnog kazališta su vam u svako doba otvorena.*<sup>4</sup>

Drugi dan Rogoz se nije samo susreo s Hilarom, koji je ponovio svoju ponudu, nego je upoznao i direktora Narodnog kazališta dr. Jaroslava Šafařovič. I on je Rogozu ponudio angažman ako nauči češki jezik. Osim toga Hilar je napisao Rogozu pismo – prvu kritiku, da je ... *veoma plastično reprezentirao krasan nivo glumačke zrelosti jugoslavenske glumačke generacije našeg doba. Vaša kreacija bila je potpuno umjetnički ovladana, nutarnje ravnoteže i osjećajne harmonije, vrline su koje su me duboko dojmile i razveselile...* i poklonio mu je svoju fotografiju s potpisom.

Uspješnom predstavom bila je zadovoljna i publika i kritika – Karel Engelmüller, “Narodna politika”, između ostalog, piše, zašto je Zvonimir Rogoz uspio: *Pojava mu je vitka, mladenačka, lice oštih crta, bogate i fine mimike, tijela slikovito ukazana ritmom*

<sup>1</sup> Tadašnja oznaka funkcije.

<sup>2</sup> U originalu České zemské a národní divadlo, od 1930. godine samo Národní divadlo – Narodno kazalište.

<sup>3</sup> Dramska scena Narodnog kazališta.

<sup>4</sup> Z. Rogoz, *Zagrebački roman*, manuskript, poglavlje *Dolazak u Prag*, str. 15.

*kretnji i postoja, s harmonično zaokruženim kretanjem ruku, vlačnih, skoro nježnih u svakom pokretu i doticaju. Oči mu grozničavo sjaju, ali kad treba, potamne od bola i strasti. No prije svega imade temperamenat i neobičnu kulturu glasa i riječi. Njegov slovenački jezik / prijevod Cankara / zvuči jasno, mekano i lagodno.*

Slično je pisao i najstroži i najcjenjeniji kazališni kritičar Jindřich Vodák u “Češkom slovu”, koji je isti dan,<sup>5</sup> među ostalim, napisao: *Kod g. Rogoza mjestimice zaboravimo na Hamleta i slušamo samo te čarobne, uređene, stilizirane, lagodno zaokružene rečenice, koje naprosto s briljantnom preciznošću iznaša i prebrođuje sve poteškoće disanja i glasa. Što se s takovom klasičnom školom i modernim osjećajem može stvoriti!*

\* \* \*

Iznenaden i zadovoljan Zvonimir Rogoz, koji se već više godina borio za gostovanje i angažman u Zagrebu, shvatio je da bi praški angažman mogao olakšati njegov put u rodno mjesto. S Hilarom se dogovorio da će gostovati u Pragu još jedanput, ali na češkom jeziku. A onda će se vidjeti...

Za drugo Rogozovo gostovanje izabrana je uloga kneza Miškina u dramatisaciji romana Dostojevskog *Idiot*. Uloga je glumcu bila poznata, jer je premijeru odigrao u Slovenskome narodnom gledališću u Ljubljani već 29. studenoga 1922. pod vodstvom autora adaptacije, ruskog emigranta Borisa Putjate. Prilikom izbora teksta drame vjerojatno se prvi i posljednji put dogodilo da je Narodno kazalište u Pragu realiziralo na pozornici dramu koju je ponudio glumac tražeći angažman!<sup>6</sup> Gostovanje je bilo de facto prilagođeno Rogozu, jer je uprava preuzela i Putjatov koncept, tekst je na češki jezik preveo dramaturg Narodnog kazališta František Götz.

28. siječnja 1929. Rogoz je nastupio u Stavovskom kazalištu u ulozi kneza Miškina. Uspjeh je bio opet izvanredan i Hilar je opet napisao Rogozu zahvalno pismo: ... *Vaše gostovanje u “Idiotu” imalo je najseriozniji odjek kod općinstva i kritike... Vaš je češki / jezik / primljen na pohvalan način... I kritičar Miroslav Rutte u “Narodnim listima” vrednuje dva dana kasnije Rogozovu ulogu u odnosu prema E. Kohoutu: ... Rogoz je bio više strog, patološki i patetičan, naravno patetičan u dobrom, umjetničkom smislu. Slično piše u “Narodnoj politici” i K. Engelmüller: Rogozov Miškin je više vizionarski, bolestiniji, pasivniji, s grozničavo raspaljenim zjenicama uperenim nekuda u nepoznato, kao stvorenje drhtajuće za nestajućim idealima, scene su snažno dane glumački i osjećajno s usporenjima koja svjedoče o finoj i distingovanoj umjetnosti unutarnje snage i čara. G. Rogoz glumio je Miškina češki sa čudovito glatkim izgovorom, a ispravnim aksanom tek nešto malo razvučenim.*

\* \* \*

<sup>5</sup> 8. 10. 1927. Kritike su se u tom vremenu pojavljale u novinama dva dana nakon premijere.

<sup>6</sup> Potencijalni novi član morao je kao gost odigrati tri uloge, koje su direktor Drame ili uprava izabrali. J. Průcha, *Má cesta k divadlu. Divadelní ústav*, Praha 1977., str. 204.

Svako angažiranje novog člana imalo je nekoliko uvjeta: najvažniji su im bili slobodno radno mjesto i određena vrsta glumca (traged, mladokomik, heroína...). Zvonimir Rogoz bio je angažiran u Narodnome kazalištu, prema Hilaru, kao *prvorazredna sila, kao ... glumac i redatelj, a uz njegove dramske i herojske uloge, cijenim i njegove mogućnosti nastupa i u salonskim komadima, u kojima igra vodeće uloge te vrste repertoara. Angažiranjem g. Rogoza u ansambl Nar. kazališta za struku tragedije i salonskih ljubavnika, isti bi bio dopunjen istaknutom silom umjetnika naobraženog i kultiviranog.*

Atmosfera grada i Narodnog kazališta u međuratnom vremenu bila je specifična: cijela epoha je politički i kulturno vezana uz ime predsjednika države Tomáša Garriguea Masaryka. Vlast liberalne demokracije i umjetnička sloboda do danas je cijenjena kao *zlatna era češke umjetnosti* i Prag je u tom vremenu poznat kao raskršće češke, njemačke i židovske kulture.<sup>7</sup> Interakcija različitih kulturnih tradicija bila je vezana i s poslijeratnom emigracijom iz Rusije, Ukrajine i od 1933. godine iz Njemačke.

Rogozova situacija radikalno se promijenila: prethodnih deset godina boravio je i radio u Ljubljani, gdje je, kao član državnog kazališta i jedan od najcjenjenijih glumaca, dobivao u kazalištu jednu glavnu ili veliku ulogu za drugom. Prag mu je *ponudio* samo mjesto među ostalim članovima ekskluzivnog teatra, koji je u to vrijeme bio zapravo prvom scenom u državi, san glumaca iz cijele zemlje. Čak iz današnje perspektive možemo scenu ocijeniti kao najbolju od najboljih, elitu u pravom smislu te riječi, i to ne samo u glumi već i što se tiče redatelja, scenografa itd. Hilarevu zlatnu epohu pregnatno je opisao i sam Zvonimir Rogoz: *Nar. kazalište je bilo u to vrijeme na vrhuncu svog vremena. Dr. Hilaru uspjelo je tada skupiti oko sebe jedan ansambl, kakav se uspije skupiti jednom za sto godina. Svaki od glumaca / je bio / jaka glumačka individualnost. Svaki od njih mogao je preuzeti najteži zadatak, no igrali su svi i epizode. Bili su tu: Vydra, ... Štěpničková i mnogo drugih, svi istog kalibra. Igrali s njima bila je radost. Iza kulisa dobri prijatelji, no na sceni bio je ring. Tu je vrijedio jedino uspjeh, tu se je prelazilo preko mrtvaca.*

Karl Hugon Hilar kazalište je vodio od 1920. godine. Upravni odbor na čelu s intendantom i glumci djelovali su ili u historijskoj zgradi na Narodnoj aveniji ili u Stavovskom kazalištu na Voćnom trgu.<sup>8</sup> Kad je Rogoz postao član Narodnog kazališta (ugovor od 1. svibnja 1929.), parlament je donio zakon prema kojemu kazalište od 1. siječnja 1930. prelazi u državne ruke – izvršna je vlast prešla u ruke ministarstva školstva i prosvjete (MŠANO). Promjena se odmah dotakla i Zvonimira Rogoza kao stranca, jer su se svi dokumenti vezani za njegov rad morali dopuniti uz suglasnost ministarstva.

<sup>7</sup> Prag je u tom vremenu živio atmosferom romana F. Kafke, J. Haška, u gradu su živjeli E. E. Kisch, M. Brod, K. Čapek, F. Langer, J. Seifert, A. Mucha itd.; Neues Deutsches Theater je predstavljao najveću *nacionalnu* konkurenciju Narodnog kazališta. U Pragu je tada studiralo i mnogo studenata iz Jugoslavije.

<sup>8</sup> Národní divadlo na Národní třídě (otvoreno 1881. / 1883.) i Stavovské divadlo na Ovocném trhu (otvoreno 1783.).

Sve se kompliciralo, ne samo kad je svake godine tražio produženje radne dozvole nego i u situacijama kad je radio na filmu ili htio dobiti dopust da može otići na gostovanje u Zagreb ili Ljubljanu.<sup>9</sup>

\* \* \*

Do danas nije jasno zašto je Hilar, propagator ekspresionističkog kazališta i kasnije civilizma, koristeći se u predstavama elementima revija, angažirao realističnog glumca Zvonimira Rogoza. Kao veliki inovator koji traži nove putove, Hilar je zauvijek odbacio tradicionalni teatar. U repertoaru je bio zainteresiran za malo poznata, nekomercijalna i sugestivna djela. Na svome putu bio je nevjerojatno uspješan i svojim asocijalnim herojima i luđacima hipnotizirao je publiku. Hilar je dozvoljavao i da Rogoz realizira u Narodnom kazalištu svoje uspješne režije. No Rogoz je kao glumac, koji je od Hilara dobio najviše ocjene, bio veoma razočaran što nikad osim na prvim nastupnim gostovanjima nije dobio glavnu ulogu.<sup>10</sup>

Ne možemo govoriti o diskriminaciji, jer su ostali glumci bili nezadovoljni ulogama i stalno su se, kao i Rogoz, žalili upravi i tražili veće ili glavne uloge. Ne možemo potvrditi tezu da je za sve bio kriv dramaturg F. Götz jer njegova supruga Joža Götzová u knjizi *Profili čeških glumaca (Profily českých herců, 1931.)* kompleksno predstavlja Rogoza u prvim godinama praškog angažmana u objektivnoj recenziji kao velikog glumca: *Njegov mekan glas ima mogućnost neobično osjećajnih nijansi, dinamičkih, melodičnih i psiholoških. Njegova naravnitvorna umjetnost vrijedna je divljenja. Svoje likove crta umjereno. Ne voli jeftino nadnašanje. Traži maksimu ljudske istine, a postizava silne dojmove s uistinu vrlo jednostavnim sredstvima. Upravo ta reduciranost predočuje modernog glumca. Uz to imade Rogoz ono, što glumca čini neobično obljubljenim: on je lijep muškarac, ima elegantnu figuru i topao živ glas. Kod prvog susreta s njim osjećate, da se tu radi o visokoj kulturi, koja izbija iz svakog slova, iz svake geste. Rogoz je dugo stvarao u jednoj sredini koja imade veliku mogućnost apercepcije... Tu je i društvena kultura, neobična elegancija i ugladenost nastupa. To spajanje temperamenta s kulturom je karakteristična crta tog glumca, koji ne poznaje naturalističkih akcenata, životnog oponašanja. Rogoz nikada ne karakterizira neumjerenim mnoštvom živo viđenih detalja. Stvara lik iz životne stvarnosti, precizno ovladane sintezom vladajućih karakternih crta.* Citirane riječi<sup>11</sup> dopunjava visoka ocjena na kraju knjige: *U oba smjera*

<sup>9</sup> U svim slučajevima bilo je MŠANO prema Zvonimiru Rogozu u praktičnom odnosu korektno i uvijek su se samo formalno potvrđivale molbe ili to što je odlučio šef Drame ili direktor Narodnog kazališta.

<sup>10</sup> K. H. Hilar je omogućio Z. Rogozu samo alterniranje u *Hamletu* 23. veljače 1931. (opet na slovenskom jeziku), i u *Idiotu* 6. 5. 1929. i 16. 2. i 6. 3. 1931.

<sup>11</sup> Teško možemo u tekstu vidjeti Zvonimira Rogoza kao razlog bračnih konflikata između F. Götzta i njegove supruge. Rogoz u memoarima piše da mu je J. Götzová nekoliko puta rekla da, kad izađe na pozornicu, poraste. Teatrolog F. Černý iznio je hipotezu da je knjigu napisao F. Götz, a ne njegova

a u teškoj psihološkoj igri kao i u društvenoj komediji, Rogoz raste od uloge k ulozu. Uvrstio se među naše najbolje glumce.

\* \* \*

poziciju Zvonimira Rogoza kao člana Narodnog kazališta karakteriziraju i uvjeti radnih ugovora, koje je posebno potpisivao za svaku sljedeću sezonu.<sup>12</sup> Kao stranac morao je svake godine čekati odobrenje ministarstva i stalno računati sa situacijom da je moguće s njim, kao sa strancem, u svakom trenutku raskinuti radni odnos. Što se tiče prihoda, imao je svake sezone garantirano mjesečno 10 odigranih predstava (100 godišnje)<sup>13</sup> za plaću od 46 do 50 tisuća čehoslovačkih kruna.<sup>14</sup> Takva plaća odgovarala je godišnjem prosjeku zarade ostalih bolje plaćenih članova teatra.<sup>15</sup>

Ugovorima se nisu uzimale u obzir *velike* ili *male* uloge, plaća je bila ista. Ako je glumac premašio godišnju kvotu predstava, dobio je za svaku sljedeću odigranu predstavu 50 kruna.<sup>16</sup> Poseban honorar dobivao je Rogoz i kao redatelj: od 1934. godine dobio je za svaku realiziranu režiju 500 kruna i još 50 kruna ako je bio prisutan na nekoj reprizi.<sup>17</sup> Statistika pokazuje da je, osim u sezonama 1934. / 1935., 1937. / 1938., 1939. / 1940., kada je realizirao projekte izvan Narodnog kazališta (rad na filmu, gostovanja u Zagrebu i Ljubljani), uvijek premašio minimalan broj nastupa u sezoni i dva je puta čak prekoračio sezonsku normu za 200 nastupa!

\* \* \*

Najveći problem Zvonimira Rogoza za njegova djelovanja u Čehoslovačkoj bio je češki jezik.<sup>18</sup> Na početku je sve iznenadio time kako je lijepo naučio taj teški jezik, jer u

---

supruga. Argumentira sljedeće: 1. da nikada više ništa nije napisala; 2. da je medaljon glumca Z. Štěpánka isti kao neke studije F. Götz; 3. da J. Götzovu karakterizira samo kao *sivu eminenciju* češkoga međuratnog kazališta. F. Černý, *Za divadlem starým i novým*. Karolinum, Praha 2005., str. 228.

<sup>12</sup> Ne postoji samo ugovor za sezonu 1937. / 1938., jer je Rogoz trebao dobiti angažman u Zagrebu.

<sup>13</sup> Broj obveznih nastupa bio je smanjen na 80 (1932. / 1933.), sljedeće sezone bio je povećan na 120 i isti broj bio je u ugovorima za vrijeme Protektorata. U ostalim sezonama morao je Z. Rogoz godišnje odigrati 100 predstava.

<sup>14</sup> 63.000 protektoratnih kruna od 1944. do 1945. godine.

<sup>15</sup> Neki ugovori bili su potpisani na 2 godine (E. Kohout), samo je V. Vydra imao ugovor na 3 godine. Plaće su bile različite – npr. glumci S. Neumann (18.000 Kč), R. Nasková (56.000), V. Vydra (70.000), šef Drame K. H. Hilar (66.000), dramaturg F. Götz (44.000), redatelj K. Dostal (60.000) i šaptač M. Roubalová (24.000).

<sup>16</sup> Od sezone 1932. / 1933. do kraja svih ugovora 100 kruna.

<sup>17</sup> Za svaku režiju dobio je i *bonus* – oduzeli su mu 10 glumačkih nastupa. U arhivu se npr. nalazi pismo da Rogoz može dobiti *punu plaću* i u vremenu svog gostovanja u Jugoslaviji *ako nije tamo honoriran*.

<sup>18</sup> U povijesti češke kulture bez akcenta su glumili samo E. Linkers, porijeklom Rumunji, i J. Bláha, koji je stigao kad je imao šest godina iz Slovenije u ČSR. Probleme s jezikom Rogoz je imao do kraja svojeg djelovanja u Čehoslovačkoj, što ilustrira i najveći napad u članku *Naš odnos prema*

to je vrijeme imao više od četrdeset godina! Situacije na početku angažmana opisane su u *Profilima čeških glumaca: U početku se mnogo njegove energije gubilo baš na savladivanju jezika. Di, ti, ni, dž, tš, ně, zatim "ch" što nije kao, "h" itd., što je crpilo mnogo njegove pažnje, te je štetila kreaciji. – No, s vremenom postao je Rogozu jezik sasvim razumljivim organom i postao vodičem nutarnjih osjećaja. Tek u tom stadiju došla je do potpunog izražaja velika mogućnost karakterizacije i stvaralačka snaga tog glumca.* No postojale su druge prepreke, kako pokazuju kasnije riječi šefa Drame dr. Fischera, koji nalazi problem u *detaljima i u sličnosti / slavenskih / jezika, zbog koje ljudi ne mogu postići minimalne fonetičke razlike.*

No jezično je napredovao i polako dobivao puno bolje ocjene jer su kritičari počeli pisati da Rogoz na pozornici govori najljepše i da ga svi mogu najbolje razumjeti. Čak njegov konkurent, glumac Václav Vydra, jedan put je u vezi s češkim jezikom rekao Rogozu: *Čovječe ti si time dokazao husarski napor.* Kazališna i filmska kritika informacije o jezičnim problemima nije zabilježila. U vezi s odlaskom iz Čehoslovačke, Rogoz je 1950. lakonski napisao u svojim memoarima: *... neću više morat, da se znojim za svaki vokal.* I dobro je znao, o čemu se govori: glumio je na nekoliko jezika i slične, veće ili manje, probleme imao je i s njima. Osnovom njegova rada i velikih uspjeha zauvijek je bio, ma gdje bio, naporan i težak rad.

\* \* \*

Kao novi član Narodnog kazališta u Pragu Rogoz nije mogao zbog problema s jezikom preuzeti sve uloge i do kraja sezone 1928. / 1929. nastupio je samo tri puta u ulozi Alike u komediji F. Langerá *Deva kroz ušicu igle*.<sup>19</sup> U pregledu dodijeljenih uloga pronađeno je da je 6. srpnja 1929. Rogoz službeno preuzeo ulogu Algernona Moncrieffa u komediji O. Wildeá *Važno je zvati se Ernest*.<sup>20</sup> Ostale su uloge slijedile i stalno su pokazivale beskrajnu širinu njegove glumačke umjetnosti: tijekom petnaest godina Rogoz je nastupio u različitim ulogama svjetske i češke klasike, u suvremenim stranim i češkim dramama i u adaptacijama romana itd. kao što su bili: Humphrey, Petar, Marullus ili Escalus (W. Shakespeare, *Henrik IV.*, *Mjera za mjeru*, *Julije Cezar*, *Romeo i Julija*), Cleant (Molière, *Škrtac*), Starikov (N. V. Gogolj, *Ženidba*), kralj Alfonso II (J. W. Goethe, *Torquato Tasso*), kralj Fernando (Lope de Vega, *Ovčje vrelo*), Jan Walenrod, Wulfhari (A. Jirásek, *Jan Hus*, *Gero*), Fausto Viani (Luigi Pirandello, *Prijateljice udatih žena*),

---

*stranim državljanima* od kolege ravnatelja Narodnog kazališta V. Nováka u časopisu "Kazalište" ("Divadlo") 20. 1. 1939., u kojem piše da je u ČSR puno stranaca i Česi su *navikli* na njihov *ne-češki jezik*. Z. Rogoz je oštro protestirao i glumačka asocijacija konflikt je završila ponudom satisfakcije. Z. Rogoz, međutim, ne znamo zašto, nije napisao odgovor.

<sup>19</sup> *Velbloud uchem jehly*. Uloga je bila, kao njegova prva, 28. lipnja 1929. zabilježena u glumačku knjižicu.

<sup>20</sup> Premijera je održana 4. rujna 1929. Ulogu je Rogoz studirao kao prvu već u Ljubljani, jer mu je Hilar poslao tekst već nakon drugog gostovanja.

Gilles de Rais (G. B. Shaw, *Sveta Ivana*), Maurice Tabret (W. S. Maugham, *Sveti plamen*), Charles Marsden (E. O'Neill, *Neobična / Čudna međuigra*), Kirika (G. Ciprian, *Muš s kobilom*), Baron Beck (E. Vachek, *General Benedek*), ministar zdravstva (K. Čapek, *Bijela bolest*), svećenik Pavel (S. Lom, *Sveti Václav*), Ojř iz Lomnice (J. Hilbert, *Falkenštejn*), biskup Tihon (F. M. Dostojevski, *Bjesovi*) i Breve (J. Bor, L. N. Tolstoj, *Uskrsnuće*). Sve skupa odigrao je 104 *oficialne* uloge.

**Pregled uloga, predstava i režija Z. Rogoza u Narodnom kazalištu u Pragu  
i snimljenih filmova (sezona 1928. / 1929. – 1944. / 1945.)**

sezona	uloge	pred- stave	režije	fil- movi <sup>21</sup>	sezona	uloge	pred- stave	režije	fil- movi
1928/29	2	5	-	-	1936/37	8	201	1	4
1929/30	9	122	2	1	1937/38	7	95	-	1
1930/31	9	115	1	-	1938/39	8	99	-	3
1931/32	10	181	-	3	1939/40	4	79	-	4
1932/33	16	131	1	2	1940/41	-	-	-	-
1933/34	8	122	2	3	1941/42	7	84	1	-
1934/35	10	82	2	1	1942/43	4	122	-	-
1935/36	11	231	-	2	1943/44	4	103	-	2
<b>ukupno</b>						<b>119<sup>22</sup></b>	<b>1773</b>	<b>10</b>	<b>26</b>

Godišnje je ostvarivano samo u Drami Narodnoga kazališta oko trideset novih premijera, uloge su glumci dobivali dva (nekad tri) mjeseca prije premijere. Rogoz je studirao prosječno u svakoj godini oko deset novih uloga (broj je ovisio o broju režija), u vremenu Protektorata Češke i Moravske, kad su kazališta bila nekoliko puta zatvorena, bilo je manje premijera, ali više repriza. Uspješnim komadom u vremenu Prve Republike smatrali su izvedbu s pet i više repriza.

Naknadno je Zvonimir Rogoz opisao rad i velike režiserske ličnosti Narodnog kazališta: *Hilar, kao redatelj, bio je toliko inventivam i tražio od glumca toliko, da kad ne bi glumci na premijeri sveli sve u normalne okvire, publika bi ili poludjela, ili utekla iz teatra. Inače bile su to predstave u kojima je sve kipjelo, a publika je odlazila kući nabita dojmovima. Dostal je bio korektan, miran, akademski. V. Novák trezan i živ, J. Frejka, nemiran i odvažan.* Tako je sve prosuđivala i kritika. Zvonimir Rogoz nije nastupao u glavnim ulogama, ali njegovo se ime spominje jer je često *bio uočljiv*. Sve ilustrira npr. kritičar Antonín Matěj Piša, koji je u kratkom vremenu o različitim Rogozovim ulogama u agrarnim novinama “Venkov” (“Selo”) napisao da *Odmah nakon toga moramo*

<sup>21</sup> Uključeni su filmovi premijerno izvedeni od 1. 9. 1929. / 1930. do 31. 8. 1943. / 1944.; kao i nezavršeni film *Junaci granica*.

<sup>22</sup> Uključeno je također 15 uloga, u kojim je zastupio nekog kolegu.



# ČESKÉ ZEMSKÉ NÁRODNÍ DIVADLO

V neděli 8. prosince 1929 o 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> hod. dopoledni

*Klub solistů Národního divadla v Praze*

## MATINÉE

na počest jihoslovanského básníka

# IVO VOJNOVIČE

pod protektorátem p. ministra a jihoslovanského vyslance

Dr. Gr. Angjelinoviče.

E. D. Angjelinovič: Conte Ivo . . . . .	Zvonimír Rogoz
Universitní prof. Dr. Jiří Horák: Ivo Vojnovič.	
Fr. Neuman: Ekvinokce — arie pro soprán . . . . .	Zdenka Ziková Josef Charvát
Ivo Vojnovič: Smrt matky Jugovičů . . . . .	Růžena Nasková Anna Suchánková Ladislav Boháč
— recitace úryvku . . . . .	
Fr. Neuman: Ekvinokce — arie pro tenor . . . . .	Bronislav Chorovič Josef Charvát

## Dubrovnická trilogie

II. díl Soumrak. — Přeložil Jan Hudec.

Výprava: J. M. GOTTLIEB.

Režie: ZVONIMÍR ROGOZ.

Mara Nikšina Benesa, šlechtična dubrovnická,	Marie Hübnerová
paní domu . . . . .	Hermína Kratinová
Made . . . . .	Liběna Odstrčilová
Ore   její dcery . . . . .	Leopolda Dostálová
Pavla   . . . . .	Marie Ježková
Kata, stará chůva v domě . . . . .	Vladimír Merhaut
Luco Orsatov Volzo   šlechtici dubrovniči . . . . .	Stanislav Neumann
Sabo Šiškov Prokulo . . . . .	Ladislav Boháč
Lujo Lasič, námořní kapitán . . . . .	Karel Kolár
Vaso, kupec . . . . .	Helena Nová
Služebné děvče . . . . .	

Děj v domě staré rodiny Benesů (na Pustijerně) v městě Dubrovniku r. 1832.

Jelikož matinée má ráz pietní, žádá pořadatelstvo p. t. obecenstvo uctivě, aby netleskalo.

Tiskl J. Rokyta v Praze II-41.

*napomenuti Rogozovu rafiniranu, neobičnu karakteristiku patološko dekadentnog cara (povijesna tragedija); A osim toga: samo gg. Rogoz i Pešek, prosti, živi i izražajni (drama u duhu poetizma); Osim njega je zauzeli su... g. Rogoz oštro rezanim izrazom u stasu*



suca (suvremena socijalna drama) i g. *Rogoz gotovo sablastan u svom uvelom i mjesečarskom aristokratskom gentlemanu* (suvremena komedija).<sup>23</sup>

Najviše i najkompleksnije ocjene dobivala su djela koja je sam režirao. U njima se vidi njegova najveća umjetnička sloboda, mogućnost realiziranja vlastite vizije predstave te u njima dostiže najviši nivo osobne umjetnosti i time iskazuje maksimalnu individualnu odgovornost.

\* \* \*

Početak redateljskog rada u Narodnom kazalištu, *druge linije rada Z. Rogoza u Čehoslovačkoj*, vezan je s problemima koje je imao s jezikom i koje je riješio molbom da mu Hilar povjeri neku režiju. U toj namjeri Rogoz je sam sastavio i pripremio program *Matineja Ive Vojnovića*, koji je bio zamišljen kao proslava državnog praznika Kraljevine Jugoslavije. 8. prosinca 1929. u 10:30 gledaoci su u Narodnom kazalištu, među ostalim, vidjeli scensku izvedbu *Sutona* iz Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije*.<sup>24</sup> Za pola godine uspjela je i druga (prva službena) Rogozova režija: *Hasanaginicu* Milana Ogrizovića publika je prihvatila, no iste reakcije nisu se pojavile kad se na pozornici pojavio *Kraljević Marko* Đure Dimovića. Gledaoci i kritika nisu prihvatili pacifizam glavnog heroja, jer je bio u kontrastu sa službenom linijom propagande Prve Republike i tradicijom čeških i slovačkih vojnika-legionara. Nažalost, Hilar nije dalje vjerovao u uspjehe jugoslavenskih komada i zbog toga je Rogoz morao na novu režiju u Narodnom kazalištu čekati tri godine. Sve su nakraju promijenili Branislav Nušić i njegovo *Sumnjivo lice (Podezřelá osoba)* te konkurencija Narodnog kazališta – Švandovo kazalište u Pragu–Smíchovu. Redatelj Rudolf Kadlec razmišljao je čime da otvori novu sezonu; kad je sreo Zvonimira Rogoza, taj mu je savjetovao Nušića. Premijera je održana 18. listopada 1932. i odjek je bio izvanredan. Hilar je odmah počeo tražiti neko novo uspješno djelo i Rogoz je mogao opet nastaviti režirati djela jugoslavenskih autora. Izabrao je Nušićevu komediju *Gospođa ministarka (Paní ministrová)*, koje je premijera bila 7. siječnja 1933. i sudeći po reprizama bila njegovim najvećim uspjehom, jer se igrala 23 puta.<sup>25</sup> Glumački i redateljski rad Zvonimira Rogoza prekinuo je pokušaj snimanja prvoga čehoslovačko-jugoslavenskog filma *A život teče dalje*. Budući da eksterijer nije snimljen u terminu, sve je završilo Rogozovim otkazom u Narodnom kazalištu 7. studenoga 1933.

<sup>23</sup> *Hned poté jest vzpomenouti Rogozovy rafinované, nevšední charakteristiky patologicky dekadentního císaře.* (S. Lom, *Svatý Václav*, 1929.); *A vedle toho: jen pp. Rogoz a Pešek, prostí, živí a výrazní.* (V. Vančura, *Alchymista*, 1932.); p. *Vedle něho zaujali... p. Rogoz ostře řezavým výrazem v postavě soudce.* (F. X. Šalda, *Zástupové*, 1932.); p. *Rogoz téměř přízračný ve svém uvadle a náměščně aristokratickém gentlemanu.* (V. Nezval, *Milenci z kiosku*, 1932).

<sup>24</sup> Na početku proslave govorio je opunomoćeni poslanik Jugoslavije dr. Gr. Angjelinović, a prije *Sutona* slijedile su arije iz opere *Ekvinocij* i recitacija iz Vojnovićeve *Smrti majke Jugovića*.

<sup>25</sup> Sudermannova *Domovina (Domov)* imala je 28 repriza. U vremenu rata bilo je manje premijera, a više repriza.

Situacija se sređivala pola godine, Rogoz je tražio rehabilitaciju i obećao je da će napustiti Narodno kazalište i vratiti se u Jugoslaviju. Da ne napušta Prag *kao epizodist*, dobio je veće uloge<sup>26</sup> i režiju drame W. S. Maughama *Za zasluge*.<sup>27</sup>

Prijam publike i visoka ocjena zadovoljnog Hilara dovele su do toga da je uprava produljila ugovor s Rogozom. Isto se ponovilo kada je mjesec dana kasnije, 30. svibnja 1934., održana premijera adaptacije Dumasova romana *Dama s kamelijama*. Režijom Strindbergove *Opojenosti*<sup>28</sup> Rogoz je htio napustiti liniju *svjetske drame* i opet režirati jugoslavensku dramu. Nažalost tijekom režije Nušićeve *Ožalošćene porodice*, 6. ožujka 1935. umro je dr. Hilar, i tako je premijera komedije, 29. ožujka 1935., za koju je Rogoz sam preveo izvornik na češki jezik pod pseudonimom Jaroslav Maliha, bila početkom nove epohe. Novi šef Drame, pjesnik Otokar Fischer, htio je stvoriti tip kazališta u kojem će sve biti podređeno autoru te je pokušao *očistiti* Narodno kazalište od svega što nije bilo češkog podrijetla. Zvonimira Rogoza htio je ukloniti s pozornice i onemogućiti kao redatelja. Rogoz je ponuđene režije odbio, a dobio je ponudu za gostovanja i angažman u Zagrebu. Uprava Narodnoga kazališta dozvolila mu je da za planiranu oproštajnu predstavu odabere što želi. Usprkos Fischeru i jugoslavenskoj ambasadi, izabrao je Krležinu dramu *Gospoda Glembajevi*<sup>29</sup> koju je kritika proglasila najboljom predstavom u sezoni. Nažalost, u Zagrebu su odustali od obećana angažmana, a i u Pragu se promijenila situacija: 12. ožujka 1938. umro je šef Drame Fischer i na njegovo je mjesto nastupio Jan Bor. Krajem rujna 1938. godine Hitler je okupirao dio Čehoslovačke i time je pokopao liberalnu demokraciju. Simbol Druge Republike (1. listopada 1938. – 15. ožujka 1939.) – redukcija političke scene, donijela je velike probleme kulturi. Zemlja se napunila izbjeglicama iz Sudeta,<sup>30</sup> predsjednik Beneš napustio je ured i nastupio je kao kaos. Zvonimir Rogoz dalje je radio kao glumac i pokušao je režirati. U arhivskim materijalima možemo pronaći pismo upravi u kojem javlja da bi želio režirati komediju Petra Petrovića *Oslobođenje Koste Šljuke*. Zašto je komad režirao Vojta Novák, a ne *specijalist* Rogoz, nije poznato. Slična situacija odigrala se nekoliko godina prije, kad je Vojnovičevu *Smrt majke Jugovića*<sup>31</sup> režirao Jaroslav Kvapil.

15. ožujka 1939. zemlja je okupirana i dan kasnije osnovan je Protektorat Češke i Moravske. Prvih nekoliko dana sve su javne zgrade morale biti zatvorene, a kad su se kazališta otvorila, publika je bila sretna što čuje češki jezik i što može sačuvati nacional-

<sup>26</sup> Jiří Voborský (F. F. Šamberk, *Jedenácté přikázání*); Fantin de Valle (R. Medek, *Jiří Poděbradský*); Generál Lafayette (J. Götzová, *Marie Antoinetta*).

<sup>27</sup> *Nedoceněné zásluhy*, premijera 18. 4. 1934.

<sup>28</sup> *Opojení*, premijera 8. 2. 1935.

<sup>29</sup> Premijera 29. 4. 1937., 6 repriza.

<sup>30</sup> Okupirane regije Čehoslovačke blizu granice s Njemačkom nakon Münchenskog ugovora od 30. 9. 1938.

<sup>31</sup> *Cesta spravedlivého*, premijera 15. 12. 1938, *Smrt matky Jugovičů*; premijera 30. 11. 1934.

nu svijest. U svibnju 1939. Nijemci su za svoje potrebe oduzeli zgradu Stavovskog kazališta i Drama je našla novo utočište u bivšom Varijeteu (Varieté) u Pragu-Karlínu. Teatar se od svibnja 1939. godine počeo zvati Privremeno kazalište (Prozatímní divadlo). 15. ožujka 1944. Drama se preselila u zgradu Gradskog kazališta na Kraljevskim Vinogradima (Městské divadlo na Královských Vinohradech) i pod nazivom Narodno kazalište nastavila je rad. 1. rujna 1944. sva kazališta u Protektoratu bila su zatvorena. Ostale promjene realizirale su se bez Rogozova sudjelovanja. Zadnji je put kao član Narodnog kazališta nastupio dva puta (u 14:30 i 19:00) 27. kolovoza 1944. na pozornici Narodnog kazališta u ulozi Tullija u komadu Lopea de Vege *Carov mim (Císařův mim)*. Ratno stanje donijelo je i promjene u ansamblu, koji je bio reduciran, isto kao i repertoar,<sup>32</sup> koji je kao oštar pas nadzirala češka i njemačka cenzura. To je iskusio i Rogoz, koji je planirao turneju s Begovićevom psihološkom dramom *Bez trećega*, ali je nije mogao ostvariti jer se u komadu govori o Sovjetskom Savezu.<sup>33</sup> No mogao je ipak s ostalim glumcima putovati po Protektoratu s *Torquatom Tassom* J. W. Goethea.

Dramaturg F. Götz i cijeli kolektiv Narodnog kazališta proživjeli su vrijeme rata u strahu, ali hrabro, i nisu dopustili nacifikaciju teatra. Na repertoaru su morale biti njemačke ili slične (germanske i prijateljske) drame, u kojima je nastupao i Rogoz. Pametan F. Götz odabirao je njemačku klasiku: F. Grillparzer, *Jao onom tko laže! (Běda lhářům, 6. 11. 1941.)*, H. Sudermann, *Domovina (Domov, 5. 12. 1941.)*, J. W. Goethe, *Torquato Tasso (7. 2. 1942.)* i H. von Kleist, *Princ Friedrich Homburški (Princ Bedřich Homburský, 14. 5. 1942.)*, dalje H. Ibsen, *Borba za tron (Nápadníci trůnu, 19. 12. 1941.)*, L. Pirandello, *Lazar (20. 12. 1943.)*, L. de Vega, *Carov mim (Císařův mim, 12. 2. 1944.)* i J. Nyírő, *Rezbar raspetog (Řezbář Ukřižovaného, 2. 4. 1943.)*. Cenzura je pustila na scenu i češku klasiku, V. K. Klicpera: *Zlý jelen (2. 12. 1942.)*, J. Vrchlickog, *Sud ljubavi (Soud lásky, 2. 2. 1943.)* i nove drame: V. Werner, *Sreća je umjetnost (Štěstí je umění, 29. 12. 1939.)*, M. Hlávka, *Panama (14. 3. 1940.)*, J. Bor, *Zuzana Vojířová (28. 2. 1942.)*, V. M. Strojil, *Rodbinske veze (Rodinná pouta, 27. 10. 1943.)* i S. Lom, *Čovjek Odysseus (Člověk Odysseus, 10. 5. 1944.)*.

Zvonimir Rogoz 1940. godine dobio je dopust i oputovao je na gostovanje u Ljubljani i Zagreb, a zatim je režirao i glumio u Splitu, gdje je 15. prosinca 1940. kao redatelj, glumac i scenograf doživio vrhunac svoje karijere s *Hamletom*. Nakon okupacije Jugoslavije Rogoz se vratio u Prag, gdje je nastavio rad u Narodnom kazalištu. Tada je zadnji put u Narodnom kazalištu režirao. Sudermannova *Domovina (Domov)*, koje je premijera

<sup>32</sup> Narodno kazalište morale su napustiti zbog židovskih suprugā glumice J. Kronbauerová i E. Vrchlická, iz političkih razloga supruga K. Čapeka O. Scheinpflugová, a u zatvoru je završila zbog domaće rezistencije glumica B. Půlpánová. Zabranjeni su bili autori svih naroda s kojima je Njemačka ušla u rat, ali i naprimjer opera *Dimitrij A. Dvořáka*, koja govori o događajima iz ruske povijesti ili poneke riječi (sloboda, međunarodni...) itd.

<sup>33</sup> Premijera drame *Bez trećega* u Čehoslovačkoj održana je 17. 2. 1932. u teatru Na Veverí u Brnu u režiji dr. Branka Gavelle. Rogozov pokušaj inscenacije zbio se u ožujku i travnju 1944. godine.

održana 5. prosinca 1941., bila je problematičan komad jer je u glavnoj ulozi nastupala bivša ljubavnica ministra propagande nacističke Njemačke Josepha Goebbelsa i filmska zvijezda europske klase Lída Baarová. Češki režiseri Baarovu su bojkotirali, a uprava je Rogoza molila da režiju ne odbije, jer se bojala da bi Baarová mogla dozvati nekoga njemačkoga režisera kao gosta. *Zvijezda* se ponašala pristojno, nasreću nije došlo ni do nacističke manifestacije na pozornici u vrijeme premijere, za koju je bilo pripremljeno nagomilano cvijeće, a u publici su je čekali pripadnici SS-a u uniformama. Za spuštenu zavjesu, koju je Rogoz zabranio dignuti, ali je, nažalost, reagirao glumac F. Smolík rečenicom *To je sabotaža!*, mogli su nacisti u onom opasnom vremenu Rogoza poslati u koncentracijski logor što se, nasreću, ipak nije dogodilo.

Zvonimir Rogoz proživio je također najveći pritisak češke kulture u vezi s dolaskom protektora R. Heydricha, 28. rujna 1941., i napadom na njega, 27. svibnja 1942., kada je bilo proglašeno opsadno stanje te 24. lipnja 1942., kada se u Narodnom kazalištu održala manifestacija članova svih praških teataru i predstavnika svih čeških kazališta pod nazivom *Zakletva čeških kazališnih radnika Reichu*. *Sastanak* je imao demonstrirati *jedinstvo* Protektorata i Trećeg Reicha. Kada su nacisti zatvorili 1. rujna 1944. sva kazališta, glumci su se morali uključiti u rad za ratne svrhe. Zvonimir Rogoz tada je kao stranac odbio *Totaleinsatz* u tvornici i zbog toga je morao s redateljem Novakom čuvati kao vatrogasac Vinogradsko kazalište.

14. veljače 1945. Rogoz je preživio bombardiranje Praga, a 9. svibnja 1945. grad je bio oslobođen. Za Rogoza je počelo vrlo teško razdoblje, jer je bio optužen i već 25. lipnja 1945. *Disciplinarna komisija* osudila ga je da mora platiti 2.000 čehoslovačkih kruna žrtavama rata, jer je u vrijeme rata u šali rekao kolegi S. Neumannu: *Stando ja se zvati, Neumann, za tri dana sam u Berlinu* te je *hvalio* njemački sistem vezan za racioniranje i hranu.<sup>34</sup> 11. srpnja 1945. dobio je od svoga bivšeg kolege, a tada direktora Narodnog kazališta V. Vydre, otkaz bez razloga. Situaciju je rješavao tri godine, čak i na sudu, ali nije uspio. Međutim, djelovao je na filmu, prevodio drame jugoslavenskih dramatičara i do 1948. godine je kao gost režirao i glumio u češkim regionalnim teatrima.

\* \* \*

Na početku tridesetih godina Rogoz je u okviru Čehoslovačko-jugoslavenske lige, Jugoslavenskog kola i Jadranske straže osnovao unikatno amatersko kazalište u Čehoslovačkoj – Jugoslavensku scenu (Jihoslovanská scéna),<sup>35</sup> koja je glumila na tadašnjem srpsko-hrvatskom jeziku. Prvi nastup ansambla održan je u dvorani Mozartea (Prag, Jungmannova 784 / 30), 3. prosinca 1930., kada je upriličena premijera drugog dijela

<sup>34</sup> Zvonimir Rogoz htio je u dućanu kupiti jabuke, ali je saznao da su samo za pripadnike SS-a. Na probi je to ljutito prokomentirao kolegama iz kazališta. Rečenicu da rat neće dugo trajati i mi *moramo preživjeti* šaptačica M. Roubalová poslije rata lažno je interpretirala i kao svjedok prijavila.

<sup>35</sup> Na čelu društva bili su predsjednik advokat JUDr. Josef Mandić, Zlatko Vučenović i arhitekt Václav (Veno) Dryak. Protektorom kazališta na početku je bio počasni konzul Jugoslavije Roko Branović.

Vojnovičeve *Smrti Majke Jugovića* i *Otkupljene Bože* Lovrića. U režiji Zvonimira Rogoza nastupili su, među ostalima, njegova supruga Ludvika Rogoz-Kaučká, Božidar Drnić, Branko Marjanović i Tankret Lubinski.<sup>36</sup> Na početku 1931. godine izveli su u Uraniji (Prag-Holešovice) premijeru *Udovice Rošlinke* Cvetka Golara, a kasnije je to kazalište gostovalo u raznim mjestima Čehoslovačke, npr. u Brnu, Bratislavi, Košicama itd., i na repertoaru je imalo i Ogrizovićeve *Hasanaginicu*. Zadnja poznata predstava bila je komedija C. Golara *Udovica Rošlinka*,<sup>37</sup> koja je odigrana 1. ožujka 1934. u sali praške Građanske besede (Měšťanská beseda, Jungmannova 28 / 17). Fragmentarni izvori govore samo o tome da je Jugoslavenska scena završila djelatnost 30. lipnja 1939., što je bilo uzrokovano osnivanjem Protektorata.

\* \* \*

Usporedno s radom u Narodnom kazalištu počeo je Rogoz od 1929. godine snimati i filmove. Do kraja svog boravka u Čehoslovačkoj, 1950., s raznim je režiserima i u različitim produkcijama snimio 32 filma.<sup>38</sup> Vrhunac svih predstavlja film *Ekstaza* (*Extase*), kojeg je premijera bila 20. siječnja 1933. u Pragu, a 1934. godine dobio je na festivalu u Veneciji nagradu grada. Danas informacije o *Ekstazi* možemo pronaći u svakom filmskom leksikonu i za to najzaslužniji upravo Zvonimir Rogoz, koji je glumio (isto kao H. Kiesler) u svim verzijama.<sup>39</sup>

Veoma burna bila je povijest filma *A život teče dalje* (... *a život jde dál...*). Zvonimir Rogoz bio je jedan od glavnih inicijatora snimanja, ali njegove predodžbe nisu se realizirane pa je film, na početku zvan *Izgubljeni sin* i sniman u Jugoslaviji (Brusnik, Komiža, otok Vis, Solin, Split, Šibenik, Trogir), istom u praškim atelijerima završio Austrijanac F. W. Kraemer. No ušao je ipak u povijest kao prvi jugoslavenski (hrvatski) dugometražni igrani zvučni film i 1935. godine su ga prikazivali na festivalu u Veneciji.

Najveći Rogozov individualni domet u filmskoj struci vezan je za njegovu naslovnu ulogu u filmu *General Štefanik* (*Milan Rastislav Štefánik*, premijera 25. listopada 1935.), koji je na slovačkom jeziku režirao u češkoj produkciji Jan Sviták. 29. listopada 1935. komisija je jednodušno odredila da će Zvonimir Rogoz dobiti kao prvi glumac u povijesti Čehoslovačke *časnu filmsku nagradu ministarstva industrije, trgovine i obrta za najbolju glumačku ulogu u filmu*. Osim što ga je prihvatila i publika i kritika u Čehoslovačkoj, postao je kao glumac veoma popularan i u Jugoslaviji, gdje se film također prikazivao. To je, nažalost, bilo sve – film je bio nekoliko puta zabranjen (nacizam, komunizam),

<sup>36</sup> B. Drnić postao je kasnije glumac, B. Marjanović filmski redatelj i T. Lubinski arhitekt-scenograf.

<sup>37</sup> Predstava se najvjerojatnije odigrala na slovenskom jeziku, jer je na njoj sudjelovala Slovenska dijaška zadruga; protektorom večeri bio je poslanik Jugoslavije dr. P. Grisogono.

<sup>38</sup> Osim toga Z. Rogoz nastupio je u kratkim filmovima *Studeni* i *Pozdrav filmskih umjetnika zemljacima u SAD*.

<sup>39</sup> Film postoji u češkoj, njemačkoj i francuskoj verziji, planiralo se snimanje engleske i jugoslavenske verzije.

i kad se na kraju 1992. godine raspala Čehoslovačka, ime M. R. Štefánika, osnivača zajedničke demokratske republike, opet se u povijesti izgubilo. S njim je pokopana i Rogozova kreacija, jer više nikoga ne interesira to što je J. Sviták snimio jedan od najboljih čehoslovačkih biografskih filmova međuratnog vremena.

Veoma uspješan film *Ho-ruk! (Hej-Rup!)* također se prikazivao u Jugoslaviji i na filmskom festivalu u Veneciji, isto kao i filmovi *Ljudi na santi (Lidé na kře)*, *Vesele žene kutnohorske (Cech panen kutnohorských)*, *Skitnica Macoun (Tulák Macoun)* i *Čovjek niotkuda (Muž z neznáma)*. Odjek u Njemačkoj imao je film *Korak u tamu (Krok do tmy)*, a do danas su u Češkoj veoma popularne komedije *Leliček u službi Sherlocka Holmesa (Leliček ve službách Sherlocka Holmesa)* i *Maturanti (Cesta do hlubin študákovy duše)*, kao i detektivski film *Umorstvo u Otočnoj ulici (Vražda v Ostrovní ulici)* i suradnje s poznatim režiserom Františekom Čápom u filmovima *Balerina (Tanečnice)* i *Muzikant* itd.

Vrijedan pozornosti je i film *Amerikanska jahta u Splitu (Bílá jachta ve Splitu)*, snimljen prema Begovićevoj komediji *Američka jahta u splitskoj luci*, koji je premijerno prikazan 25. kolovoza 1939. i koji je snimljen na *autentičnim mjestima* u Splitu, a režirao ga je Ladislav Brom. Tko je bio inicijatorom projekta, nije poznato, no veza s Jugoslavijom upućivala bi na to da je na neki način, osim u ulozi Lee Prenticea, na stvaranju filma sudjelovao i Rogoz.

\* \* \*

Početak prevoditeljskog rada Zvonimira Rogoza datira u 1935. godinu kada potpisuje prijevod komedije Branislava Nušića *Ožalošćena porodica (Truchlíci pozůstalí)*, pod imenom Jaroslav Maliha i kada kao redatelj postavlja premijeru na sceni Stavovskog kazališta 29. ožujka 1935. Nekoliko godina kasnije, u vremenu Protektorata, preveo je dramu *Voda s planine (Čistá voda)* Radomira Plaovića i Milana Đokovića, koja je 1940. godine tiskana u Pragu u poduzeću Máj. Kada je Narodno kazalište s njim raskinulo radni odnos, preveo je Rogoz i dramska djela Marka Foteza *Četvorka (Čtverylka)* i *Borba (Boj)*. Prvu komediju kasnije je sam dva puta režirao: u Češkim Budějovicama i, pod nazivom *Svobodná láska (Slobodna ljubav)*, u Kladnu. *Borba* (isto kao i *Voda s planine*) nije nikada bila inscenirana. Zvonimir Rogoz komad je 1946. godine ponudio kazalištu u Kladnu, a kasnije se za njega interesiralo Realističko kazalište u Pragu, konkretno bivši dramaturg Narodnog kazališta F. Götz, i nakraju svega (isto kao i za Fotezovu *Žrtvu*) filmski redatelj V. Borský. Ni u jednom slučaju nije došlo do scenskih realizacija, a nije poznato ni je li Rogoz preveo *Žrtvu* na češki jezik. Godine 1946. ili 1947. Rogoz je preveo posljednji Fotezov komad *Ujak (Strýc)* i ponudio ga 1. ožujka 1947. Janu Werichu, suvlasniku Kazališta V+W (Divadlo V+W). Ali ni on nije dramu postavio na scenu. Drugu liniju Rogozovih prijevoda čine komedije Branislava Nušića *Sumnjivo lice (Podezřelá osoba)* i *Narodni poslanik (Volíme poslance)*. Prvi komad bio je dobro poznat već od početka tridesetih godina iz Švandova kazališta na Smíchovu u

prijevodu Jaroslava Urbana. *Sumnjivo lice* Rogoz je režirao u vlastitom prijevodu u Češkim Budějovicama, no Nušičev *Narodni poslanik* nije imao sreće. Rogoz je komediju preveo direktno za Kazalište 5. maja (Divadlo 5. května), ali ta se komedija nije pojavila na sceni isto kao ni njezina varijanta, koju je kasnije napisala *s upotrebom prijevoda* Z. Rogoza J. Pokorná. Nije poznat udjel Rogoza u prijevodu komedije *Dundo Maroje* Marina Držića u preradi M. Foteza. Izvjesno je samo to da je komediju htio izvesti na početku sezone 1948. / 1949. Oldřich Nový u njegovom praškom Novom kazalištu (Nové divadlo). Komunistička diktatura je, međutim, u veljači 1948. godine to onemogućila. Zadnji postojeći Rogozov prijevod jest prijevod *tragedije u 12 slika* Alojzija Remca *Magda*. Sudbina te slovenske tragedije bila je ista kao i ostalih nerealiziranih komada u kazalištu, pretpostavlja se da ju je preveo izravno sa slovenskog jezika.

Rogoz je također kao režiser i adaptator radio različite prerade i aktualizacije. Početak naziremo u njegovoj režiji Nušičeve *Gospođe ministarke*, kad je u tiskani prijevod J. Urbana unio *Nekoliko uputa režisera*. Najveće prerade Rogoz je obavio u drami *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krležje jer političke prilike izazvane događajima u Münchenu nisu dozvoljavale da se u drami rabe dugi njemački dijalozi. Poslije Drugoga svjetskog rata preradio je više dramskih djela, npr. *Janošika (Janošik)* Jiříja Mahena, kojega je premijera održana u Kladnu 1. rujna 1947.

\* \* \*

Prvu ponudu za poslijeratno kazališno gostovanje Zvonimir Rogoz dobio je na početku sezone 1945. / 1946. od Jaroslava Hurta, ravnatelja Narodnog kazališta u Češkim Budějovicama. Stanje u gradu je bilo vrlo složeno, jer su nacisti 1942. godine zatvorili teatar i zgrada je oštećena ratnim bombardiranjem. Ansambl je morao cijelu godinu igrati u rezervnoj zgradi – Domu kulture (Jirsíkova 243 / 2) i na turnejama u mjestima u okolici. Zvonimir Rogoz režirao je tijekom sezone s velikim uspjehom četiri dramska teksta, među kojima su jugoslavenska djela *Četvorka (Čtverylka*, premijera 21. rujna 1945.) M. Foteza, *Pljusak (Liják*, premijera 21. prosinca 1945.) Petra Petrovića Pecije i *Sumnjivo lice (Podezřelá osoba*, premijera 22. ožujka 1946.) Branislava Nušića. Komedije su imale po 21, 31 i 9 repriza, no najigranija je bila tragedija *Majka (Matka*, premijera 20. listopada 1945.) K. Čapeka, koja je odigrana 38 puta. Možemo konstatirati da su 102 Rogozove predstave od 258 nastupa Drame produžile prvu poslijeratnu sezonu, jer su komercijalno bile vrlo uspješne. Na drugoj strani Zvonimir Rogoz osjetio je na vlastitoj koži probleme lokalnih teataru u prvim godinama poraća. Sezona je bila završena s deficitom od oko dva milijuna kruna<sup>40</sup> i sam Rogoz ostao je u proljeće bez plaće. Zbog toga je već u travnju napustio teatar. Što je dalje namjeravao, ne znamo; u tisku<sup>41</sup> se već 1947. pojavila informacija da će nastupati kao stalni gost i sa svojom kćeri Libušom (rođ. 1921.) u kazalištu u gradu Tábor. Ali to se nije dogodilo.

<sup>40</sup> J. Černý, *Osudy českého divadla 1945-1955*, Academia, Praha 2007., str. 103.

<sup>41</sup> “Práce”, Praha 8.7. 1947.

Drugo poslijeratno gostovanje Zvonimira Rogoza ostvareno je u Gradskom kazalištu u rudarskom gradu Kladno,<sup>42</sup> gdje je novim direktorom postao glumac Stanislav Sedláček. U rujnu i listopadu Rogoz je režirao tri komada. Teatar je počeo sezonu njegovom režijom češke tragedije *Janošik* (*Janošik*, premijera 1. rujna 1947.) Jiříj Mahena, zatim se Rogoz vratio jugoslavenskoj dramatici i režirao dva već iz Čeških Budějovica poznata i uspješna hrvatska komada: *Pljusak* (*Liják*, premijera 2. listopada 1947.) P. Petrovića Pecije i *Četvorku* (*Svobodná láska*, premijera 14. listopada 1947.) M. Foteza. U *Četvorci* se također prvi put nakon rata vratio na pozornicu kao glumac u ulozi primarijusa Petra, ali ni u Kladnu nije uspio završiti cijelu sezonu, jer je kazalište upalo u financijske teškoće. U veljači 1948. zavladao je komunistička diktatura i promijenila ne samo upravu teatra u Kladnu nego i cijeli sistem kazališne kulture u državi jer je likvidirala privatni sektor.

Početak 1948. godine dogodile su se i velike promjene u privatnom životu Zvonimira Rogoza: u veljači je umrla njegova dugogodišnja prijateljica, *ljubav njegova života*, Jarinka, a u travnju iste godine izgubio je mogućnost povratka u Narodno kazalište, jer nije prihvaćen opoziv u sudskom procesu protiv otkaza. Sezonu 1948. / 1949. proživio je bez angažmana, a polovicom 1949. bio je angažiran u novoosnovanom Krajskom oblasnom kazalištu u Hradecu Královom,<sup>43</sup> gdje je proživio sezonu 1949. / 1950. i početak sezone 1950. / 1951. Kazalište nije imalo tradiciju<sup>44</sup> i Zvonimir Rogoz je postao najvažniji član ansambla. U prvoj sezoni nastupio je u različitim ulogama kao glumac u češkoj klasici i Shakespearovim komedijama. 14. rujna 1949. imao je glumačku premijeru kao advokat Grüllich u drami *M. D. Rettigová* Aloisa Jiráska u režiji direktora kazališta Alexandera Solmara i 9. ožujka 1950. kao *Dvorjanin* (*Dvořan*) u *Svjetiljci* (*Lucerna*) istog autora u režiji Františka Bahníka. Premijere Shakespeareovih komedija *Kako vam drago* (*Jak se vám líbí*) i *Komedija nespornazuma* (*Komedie plná omylů*) u režijama Alexandera Solmara i Vladimíra Šrámečka održane su 3. prosinca 1949. i 20. svibnja 1950. Rogoz je nastupio u ulogama Jacquesa i Vojvode (*Vévoda*). Tijekom sezone režirao je i minimalno jednu tragediju,<sup>45</sup> konkretno *Uzbunu* (*Poplach*) Vasileva Orlina, koje je premijera bila 6. listopada 1949. Isto kao ni za angažman u Kladnu tako ni za angažman u Hradecu Královom ne postoje statistike predstava, pa ne možemo vidjeti kakav je bio odjek Rogozova rada.

Godina 1949. donosi apolitičkom i čehoslovačkoj državi lojalnom Zvonimiru Rogozu nove nevolje: nakon raskola između SSSR-a i Jugoslavije nastupa beskompromisna

<sup>42</sup> Městské divadlo v horním městě Kladně.

<sup>43</sup> Krajské oblastní divadlo.

<sup>44</sup> Kazališnu tradiciju imale su Pardubice. Novi režim htio je u svakoj županiji (kraju) osnovati stalno kazalište.

<sup>45</sup> Prema nekim izvorima, Zvonimir Rogoz režirao je tragediju S. Gergélya, *Moj sin* (*Můj syn*, premijera 20. 4. 1950.).



lažljiva kampanja i velik pritisak da se kao Jugoslaven *konačno odluči* o svome boravku. 16. studenoga 1949. dobio je rješenje Mjesnoga narodnog odbora glavnoga grada Praga<sup>46</sup> da u roku od 30 dana napusti teritorij Čehoslovačke. Rogoz je, međutim, pokušao opozvati rješenje, napustio je Prag i sve se na neko vrijeme smirilo.

Na početku sezone 1950. / 1951. Rogoz je primijetio da ga je počela sustavno pratiti čehoslovačka tajna policija. Početkom listopada u zgradi YMCA (Šafaříkova 666 / 9) u Hradecu Královom uhitio ga je policajac u civilu i u stanici su ga osam sati detaljno ispitivali članovi odbora kadrovskeg centra Ministarstva prosvjete i kulture. *Svoj rad* nastavili su sljedeći dan, kad je nakon šest sati bio pušten.

Napokon je Zvonimir Rogoz 5. listopada 1950. odigrao zadnju premijeru u Čehoslovačkoj. U režiji F. Bahníka interpretirao je naslovnu ulogu (Sartorius) u komadu *Kuće-vlasnici (Domy pana Sartoria)* G. B. Shawa. Njegov umjetnički život u Čehoslovačkoj je dokrajčila odluka Narodne sigurnosti<sup>47</sup> u Hradecu Královom, koja je 11. listopada 1950. odredila da u roku od petnaest dana napusti teritorij republike. Rogoz je ponovno pokušao 16. listopada 1950. tražiti opoziv te odluke, no ništa nije promijenio: u odgovoru policije pronađena je samo informacija da je 26. listopada 1950. određen kao fiksni termin za iseljenje. Rogoz je Prag napustio 28. listopada 1950. i kroz sovjetsku i britansku zonu u Austriji 29. listopada stigao je u Jugoslaviju. Njegova supruga Ludvika je rodni Prag zauvijek napustila 3. veljače 1951.

Kraj boravka Zvonimira Rogoza i njegove supruge u Čehoslovačkoj bio je tragičan, no do danas postoje svjedoci i obožavatelji njegove unikatne karijere te pak do danas nećemo pronaći drugog stranca, koji je polučio tolike glumačke uspjehe i koji je kao redatelj sistematično režirao u Čehoslovačkoj repertoar svoje domovine, organizirao jugoslavensko amatersko kazalište, prevodio djela jugoslavenskih autora itd. Život i umjetnički rad Zvonimira Rogoza pregnantno je u nekrologu opisao Pavao Cindrić i njegove riječi *Duboko sam uvjeren, da se takav umjetnički i životni fenomen neće pojaviti ni u nekoliko narednih stoljeća* točno odgovaraju i čehoslovačkoj epohi njegova života.

---

<sup>46</sup> Městský národní výbor hlavního města Prahy.

<sup>47</sup> Národní bezpečnost.

## MIA ČORAK SLAVENSKA: O ZVIJEZDAMA I TRNJU (I KAKO JE JUGOSLAVIJA NEPOĆUDNOJ PLESAČICI PLATILA PARIŠKI DEBI)

### I. Umjetnost bez jezičnih barijera

Zahvaljujući univerzalnosti plesnog izraza, odnosno činjenici da ples kao kazališna umjetnost nema jezičnih barijera, hrvatski se umjetnici vrlo brzo – po usvajanju i *osvajanju* novog medija plesa kao samostalne kazališne umjetnosti (što je vezano uz dolazak baletne skupine Margarite Froman 1921. u Zagrebu) uključuju u aktualne svjetske tokove. Počelo je, dakle, vrlo uspješno, uspostavom nacionalnog baleta u smislu ansambla kao i u smislu traganja za autentičnim stilskim kompleksom i domaćim praizvedbama.<sup>1</sup> No kako je uslijedilo vrijeme burnih političkih promjena, tako se i mlada, tek osamostaljena plesna umjetnost našla na vjetrometini ideoloških i političkih stavova, što je u nehumanoj uskogrudnoj isključivosti bilo maksimalno nepoticajno okruženje za razvoj.

U tom smislu: plesna je umjetnost u Hrvatskoj vrlo brzo pustila kvalitetne korijene konačno hvatajući korak s Europom – za što mala talentirana nacija još nije bila spremna. Iznjedrila je sjajne umjetnike i strasne vizionare, a onda ih, prestrašena i ugrožena od isticanja koje bi, privlačeći pozornost, moglo narušiti uspostavljeni poredak i općevažeci prosjek, prepustila svijetu.

Plesači su građani svijeta; multinacionalne plesne kompanije kao i baletni ansambli su ubrzo, u drugoj polovici 20. stoljeća postali pravilo, a ne izuzetak, nakon čega je uslijedilo pitanje kako dobre plesače zadržati kod kuće, odnosno kako ih privući nazad. Najveći egzodus hrvatskih plesača (angažiranih u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu) dogodio se 1950-ih godina, kada su zahvaljujući gostujućim baletnim umjetni-

<sup>1</sup> Fromanova ubrzo postavlja niz koreografije na glazbu suvremenih kompozitora kao *Sjene* B. Širole, 1923., *Licitarsko srce* i *Cvijeće male Ide* K. Baranovića, 1924. i 1925., *Figurine* L. Šafranek-Kavića, 1926.

cima i pedagozima<sup>2</sup> naslutili nove dimenzije suvremenog baleta koji se počeo događati u zapadnoj Europi. Tada je više od dvadesetero plesača zagrebačkog Baleta,<sup>3</sup> manje ili više legalno, prešlo granicu Jugoslavije da bi se oduševljeno i zdušno, i nadasve uspješno, uključilo u nova zbivanja na europskoj, a kasnije i američkoj baletnoj sceni. Ali to je uistinu fenomen u povijesti hrvatskog baleta i velika tema za sebe.

Vraćam se na prvu generaciju hrvatskih plesača unutar koje je stasalo više međunarodno respektabilnih imena kao što su Antun Vujanić, Ana Roje, Oskar Harmoš, Kazimir Kokić, a čini mi se da ih još ima koje tek treba istražiti, kao što iz redova suvremenog plesa valja istražiti djelovanje Vere Milčinović Tashamire i Mercedes Goritz Pavelić, ali nekako me veličina i važnost teme *Hrvatskog kazališta u inozemstvu* usmjerala na prvu, jedinstvenu i, rekla bih, nenadmašnu, Miju Slavensku<sup>4</sup>. Pogotovo što bih ovim izlaganjem upozorila na 2016. godinu u kojoj obilježavamo njezin stoti rođendan, i najavila kao Godinu Slavenske, tijekom koje ćemo nastojati održati niz događanja, od predavanja i izložbi do predstava i znanstveno-umjetničkih skupova.

## II. Plakat za nastup koji se nije dogodio

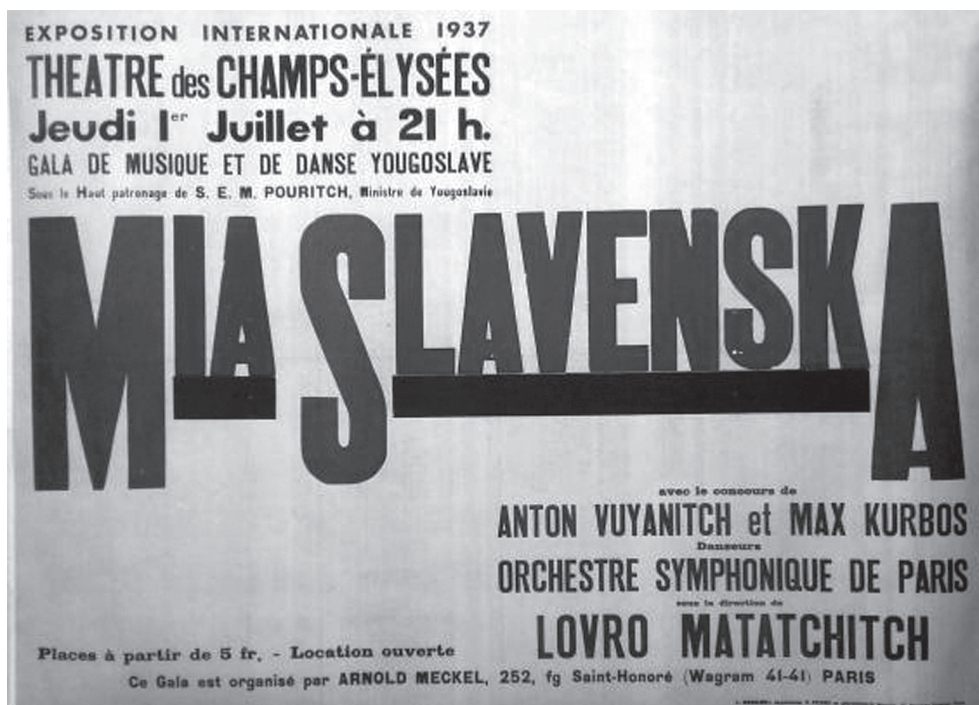
Nedavno umirovljeni zagrebački plesač Juraj Mofčan dao mi je originalni plakat Mijinog nastupa u Parizu 1. srpnja 1937., održanog tijekom Međunarodne izložbe, u teatru Champs Élysées, s molbom da ga predam gospodinu Hećimoviću u Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. To sam i uradila, kopirajući ga prije za Državni arhiv u Slavanskom Brodu, koji već posjeduje arhivske materijale vezane uz svoju znamenitu Brođanku koje je sakupio Zvonimir Podkovac,<sup>5</sup> i – jedan za sebe.

<sup>2</sup> U prvom redu Mile Jovanović i Octavio Cintolesi.

<sup>3</sup> Nenad Lhotka, Anđelka Ilić, Milko Šparemblek, Miljenko Banović, Petar i Ljuba Dobrijević, Veseljko Sulić, Zlatko Voženilek, Žarko Prebil, Frano Jelinčić, Zvonimir Podkovac, Vlado Sertić, Štefica Trčak, Ivica Sertić, Ludmila Naranča, Vjera Marković, Irena Milovan, Zlatica Stepan, Marijan Jaguš, Dragutin Boldin, Maja Bezjak, Jozo Borčić...

<sup>4</sup> Mia Čorak rođena je u Brodu na Savi (Slavonski Brod), 20. veljače 1916., prije nastupa u Berlinu 1936., uzela je umjetničko ime Slavenska. Umrla je u Los Angelesu 5. listopada 2002., a njezina urna položena je na Mirogoju.

<sup>5</sup> Zvonimir Podkovac, baletni umjetnik, istraživač i publicist, koji spada u onu već spomenutu, sjajnu generaciju 1950-ih; radeći u Parizu, nailazio je na impresivne *tragove* Slavenske, a onda je s njom uspostavio i dugogodišnju korespondenciju. Kao rođeni Brođanin, 1926., svoju je arhivu 2011. darovao Državnom arhivu u Slavanskom Brodu. / Zvonimir Podkovac je i Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta predao vrlo vrijednu donaciju, koja se sastoji od raznovrsne građe o glazbeno-scenskim hrvatskim i stranim umjetnicima, poglavito baletnim (Miljenko Banović, Pero Gotovac, Đuka Herceg, Marijan Jaguš, Frano Jelinčić, Sonja Kastl, Kazimir Kokić, Olga Konanović, Zlata Lanović, Nenad Lhotka, Vjera Marković, Ivica Sertić i Ivo Tijardović, obitelj Nižinski, ruski baletani) kao i biblioteku inozemnih izdanja o baletu koja sadrži 303 knjige. Zahvaljujući Zvonimiru Podkovcu, fragmente svoje neobjavljene autobiografije Odsjeka je na trajno čuvanje povjerio i Oskar Harmoš. Opaska priređivača zbornika Branka Hećimovića./



Plakat je impresivan, modernog dizajna, dimenzija 62 x 82, s informacijama: riječ je o Gala večeri jugoslavenske glazbe i plesa, pod pokroviteljstvom jugoslavenskog Ministarstva. Mia Slavenska nastupa uz Antuna Vujanića i Maksa Kirbosa, a Pariškim će simfonijskim orkestrom dirigitirati Lovro Matačić. Organizator nastupa je Arnold Meckel, poznati pariški impresario.<sup>6</sup>

Trebalo mi je dosta vremena da, uživajući u plakatu, shvatim da je to plakat za predstavu koja nije nikada održana!

Ali krenut ću ispočetka.

Mia Čorak je u Zagrebu prepoznata i slavljena kao čudo od djeteta: prve satove baleta pohađa kod Jozefine Weiss i već 1919. nastupa u operi *Madame Butterfly* u kazalištu u Zagrebu; 1922. prelazi u školu Margarite Froman, koja iste godine za nju koreografira *Malu vilu*;<sup>7</sup> 1924. ona je *malo srce* u *Licitarskom srce*, a za devetogodišnju Miju Margarita Froman postavlja i ulogu u baletu *Figurine*. Mia nastupa u baletima i operama:

<sup>6</sup> Meckel je prije Slavenske bio impresario i La Argentini, i Idi Rubinstein, opernoj pjevačici Marian Anderson...

<sup>7</sup> Nastupa 19. veljače 1922. na baletnoj matineji *sa nezapamćenim uspjehom*. Slavenska u svojim memoarima i u intervjuima spominje kako je znameniti glumac Ivo Raić uzviknuo *Zvijezda nam je rođena* i stavio je na ramena i tako nosio kući.

Ščelkunčik, Labuđe jezero, Zrinski, Prodana nevjesta, Mignon, Rusalka, Faust, Židovka, Aida, Kopelija, Petruška i Žar ptica. Kada je Fromanova 1927. otišla u Beograd, Mia nastavlja raditi sama te godinu dana kasnije priređuje samostalni nastup, najprije u Splitu, a onda u Slavanskom Brodu. Zatim odlazi u Beč,<sup>8</sup> u znamenitu školu izražajnog plesa Gertrude Kraus,<sup>9</sup> umjetnice koju će uvijek spominjati kao osobu koja ju je naučila plesački misliti i koreografirati otkrivajući beskonačne mogućnosti izražajnosti i kreativne slobode u plesu (što je karakteristično za suvremeni ples, a neobično za balerinu koja se bavi u prvom redu discipliniranjem tijela). Po povratku u Zagreb Mia obnavlja svoj plesni program u Glazbenom zavodu.<sup>10</sup> Uspjeh je ogroman i, prema tisku, *publika provaljuje na scenu i nosi ju na rukama*. Poslije toga Mia ima dva nastupa u Osijeku, pa opet u Zagrebu, gdje je 1929. angažirana kao prva solistica. Sljedeće godina odabire Antuna Vujanića kao partnera i zajedno s njim priređuje plesne večeri da bi kasnije zajedno odlazili na daljnja usavršavanja u Beč, a kasnije i Pariz.

Za sezonu 1932. / 1933. Mia je pripremila dva programa s Vujanićem: jedan klasične plesne umjetnosti, u tehnici na vršcima prstiju, i drugi moderne plesne umjetnosti.

*Kad sam imala četrnaest godina moje ime je postalo vrlo kontroverzno, pošto sam u Zagrebačkoj operi koreografirala program koji je istraživao mogućnosti spajanja najboljih elemenata baleta i modernog plesa, kako bih dobila novu izražajnu formu.*<sup>11</sup>

Nakon njezinih nastupa pršte hvalospjevi. I publika i kritika je fascinirana, očarana i zavedena. Ovako nešto još nisu vidjeli na našoj sceni. Mia *zna i može sve*, s jedne strane neograničene tehničke mogućnosti, sve do *vratolomnih baletnih akrobacija*, s druge profinjena harmonija pokreta i *fenomenalna muzikalnost i bujna koreografska fantazija*.

Lujo Šafranek Kavić u osvrtu u "Obzoru" od 27. siječnja 1932. piše:

*Rasprodano gledalište. Svečano raspoloženje. Zadovoljstvo publike uspinje se do svestranoga razdraganoga oduševljenja i trijumfalnog uspjeha. To je u malo riječi vanjska slika prve plesne večeri Mie Čorak i njezinoga partnera Antona Vujanića, ovih mladih plesnih "proroka", koji su postigli opće i potpuno priznanje u domovini u svojem najužem zavičaju – Zagrebu! Profete u domovini – rijetki je to, sasvim rijetki, ali i zasluženi izuzetak.*

*Ovaj stopostotno zasluženi i postignuti uspjeh domaćih mladih umjetnika mora da osjeti s najdubljim zadovoljstvom svako, kome je na srcu napredak naše narodne umjetnosti.*

Godine 1933. Mia Čorak i Antun Vujanić izlaze iz Kazališta i (uz Božidara Kunca kao glazbenog suradnika) daju niz programa po Jugoslaviji, a onda odlaze na daljnje usavršavanje u Pariz k velikim damama Ruskih baleta: Preobraženske, Kšesinske i Je-

<sup>8</sup> Usavršava se i kod baletmajstora Godlewskog, prof. Akademije, Duboisa, Lilly von Wieden.

<sup>9</sup> Kasnije će tu Akademiju završiti i zagrebačka plesačica Nevenka Perko.

<sup>10</sup> 9. studenoga 1928.

<sup>11</sup> Iz razgovora s Violom Hegyi Swisher za "Dancemagazine", March 1973.

gorove. Pri tom oboje prolaze na audiciji Ruskih baleta Bronislave Nižinske, te ih nalazimo u programu Galas Lyriques sezone 1933. / 1934., kada Nižinska daje gala plesove Ruskih baleta u Théatru des Champs Élysées. Mia je među devet solistica i pleše u baletima *Princeza-Labud* (Rimski-Korsakov), *Košute* (F. Poulenc), *Svadba* (Stravinski), *Variations* (Beethoven) te veliki solo iz *Polovječkih plesova* koji je svojevremeno Nižinska sama plesala

Po povratku u Zagreb, Mia Čorak potpisuje ugovor za sezonu 1934. / 1935. kao primabalerina Narodnog kazališta, čime s 18 godina postaje prva hrvatska plesačica koja nosi taj naslov. Pleše glavne uloge u baletima: *Šeherezada*, *Chopiniana*, *Žar-ptica*, *Licitarско srce*, *Imbrek z nosom*, *Karneval*, *Kopelija* te mnoge opere.

Pavao Markovac će to popratiti u “Književniku”:<sup>12</sup>

*Angažmanom Mie Čorak kao primabalerine našeg baleta, dokazala je operna uprava, da je i ona konačno uvidila nemogućnost daljnjeg opstanka baleta bez temeljnih reformama. Balet je tokom posljednjih godina sve više nazadovao u tehničkom i umjetničkom pogledu, tako da je tokom prošle sezone samostalno nastupio jedva 4 do 5 puta, ograničivši se pretežno, a umjetnički posve dubiozno na sudjelovanje u opereti. Tek u času, kad je već stavljeno u pitanje opravdanost opstanka baleta, angažovana je Mia Čorak. Angažmanom jedne vrsne (za naše prilike neobično vrsne) sile, nije naravno riješeno pitanje baleta. Što više, tek sada, kad izvanredno tehničko znanje primabalerine i nehotice izaziva usporedbu s drugim plesačicama, tek sada se u punoj mjeri ispoljuje, na kojem je nivou zapravo taj balet, koliko bi rada trebalo, da se postigne barem toliko, da balet postane ozbiljni umjetnički faktor.*

Naravno da i Mia vidi veliki problem u zagrebačkom baletu i onako mlada, samosvjesna i ambiciozna misli da ga može promijeniti, odnosno želi odmah krenuti u akciju. Kamenčić koji je pokrenuo lavinu bio je članak u “Novostima” (potpisan F. C.) pod naslovom *Statistička paralela u radu zagrebačkog i beogradskog teatra u sezoni 1934/35.* koji ignorira zagrebački balet i na koji se ona osjetila pozvana reagirati. Između ostalog:

*Nadam se da F. C. ne dijeli mišljenje uprave zagrebačkog kazališta, te da ne pretpostavlja operetu baletnoj umjetnosti. Ja lično uzimam ovaj propust kao ponovni dokaz nepoštivanja plesne umjetnosti u našim kulturnim centrima, zato sam odlučila da našoj što se baleta tiče, malo upućenoj javnosti, razjasnim krizu našeg baleta /.../*

*Upozorujem zato na ovome mjestu mjerodavne, kao i našu javnost, na činjenicu, da je balet vrlo važna, a usuđujem se ustvrditi za reprezentaciju u inozemstvu u budućnosti najvažnija grana scenske umjetnosti, jer je neovisna o jeziku, te da Zagreb nikada ne bi smio dopuštati daljnje padanje nivoa svog baleta, jer bi to značilo jedan manjak u pogledu njegovog kulturnog razvitka /.../*

<sup>12</sup> *Baleti Žar-ptica i Kopelija. Prvi nastup nove Primabalerine Mie Čorak, “Književnik”, 14 / 452, 1934.*

Mia objašnjava i brani balet kao suvremenu, angažiranu umjetnost, zbog čega se ne može vječno plesati *samo ptice, lutke, zaljubljene djevojke i seoske glupake, sa željom da to intelektualnu publiku zainteresira*. Razmišlja o repertoaru i statistici, plesačima i vodstvu koje dopušta ukidanje škole za plesni pomladak, nedostatku redovitih dnevnih treninga, odrađivanju *samo sa željom da zarade svoj svakidašnji kruh* i činjenici da se *u jednom baletu može (se) desiti da je ples na prstima skoro za sve članove nerješivi problem...?* Također primjećuje da najbolji odlaze iz kazališta...

Mijin odgovor je objavljen 22. kolovoza, a najesen, umjesto da se nešto poduzme u smislu boljitka Baleta, ni njoj ni Vujaniću se ne obnavlja ugovor, jer su navodno preskupi za tešku financijsku situaciju u kojoj se kazalište nalazi te 1935. godine, u što, naravno, nitko ne vjeruje, jer je usporedivo s drugim honorarima i plaćama. Onda kreće prepiska po novinama, kritika Uprave i Margarite Froman, koja šuti i ne staje u obranu baletne struke i mlade zvijezde. Na petu obljetnicu smrti Ane Pavlove, 23. siječnja 1936., Mia priređuje, kasnije se ispostavilo, posljednji nastup u Zagrebu, koji je izazvao lavinu oduševljenja mladom umjetnicom, ali i proteste protiv Uprave i jugoslavenske kulturne politike, i dobio boju nacionalnog otpora u vrijeme kada je na snazi još uvijek stari sistem koji se pokušava održati. Slučaj hrvatske balerine postaje znakovit nagovještaj političkih nemira, a Mia, s obzirom na to da dobiva zabranu nastupa (osim ako ne može garantirati da se demonstracije više neće ponoviti, što je iluzorno), ogorčena i razočarana odlazi u Pariz, gdje se sprema za nastup na Tanzwettspielen, tzv. Plesnoj olimpijadi održanoj od 15. do 31. lipnja 1936. u Berlinu koju organizira Rudolf Laban. U Berlinu prvi put nastupa kao Mia Slavenska. Njezin je nastup bio pravi trijumf i početak sjajne međunarodne karijere.

Serge Lifar, tadašnji šef baleta, prvi plesač i koreograf baleta Pariške opere, poziva Slavensku za partnericu u novom baletu *Trijumfalni David*,<sup>13</sup> a znameniti pariški impresario Arnold Meckel je želi lansirati u Parizu i dogovara joj nastup na Pariškoj izložbi 1. srpnja 1937. – i za tu priliku je otisnut i ovaj *naš* krasni plakat. No, jugoslavensko Ministarstvo u posljednji čas, brzojavom iz Beograda zabranjuje nastup, s obrazloženjem da je Mia premlada da reprezentira zemlju! Meckel je bio vrlo ljut i zapravo je ucijenio jugoslavensku službu upitom žele li da se službeno sazna da država Jugoslavija stoji na putu mlade jugoslavenske plesačice. I sugerirao je da se to, uz određenu cijenu, može zaboraviti. Jugoslavija je platila 90.000 franaka kojim je Meckel<sup>14</sup> organizirao Mijin nastup u Salle Pleyel, samo tjedan dana kasnije. Tako je Jugoslavija ipak platila njezin pariški *debi*, a iako je plakat plesnoga gala koncerta od 8. srpnja bio skromniji, i bez

<sup>13</sup> Premijera u prosincu 1936. U baletu su samo tri uloge: Saul, David i Melchola, koju interpretira Slavenska. Piše se o njezinoj ljepoti, virtuoznosti i plastičnosti, jakoj tehnici, jakoj ličnosti, mekoći, plamenoj kosi, putenosti Melcholinog plesa.

<sup>14</sup> Reading Eagle, 9. siječnja 1955.  
<https://news.google.com/newspapers?nid=1955&dat=19550109&id=SworAAAIBAJ&sjid=75kFAAAAIBAJ&pg=6119,3121200&hl=en>

Kirbosa i Lovre Matačića, rezultat je bio spektakularan, odnosno *istinsko otkriće* za parišku publiku i kritiku.

Uz to, iste 1937. godine Lifar angažira Slavensku za snimanje jedinstvenoga plesnog filma *Smrt Labuda*.<sup>15</sup> Mia Slavenska je bila hrvatska balerina koja se probila u vrh u vrijeme apsolutne i neupitne dominacije ruskih plesačica, ali svjetsku slavu i status *dive* priskrbila je baš tim francuskim filmom: *Le Morte du Cygne* (prevedenom u Americi *Ballerina*), koji je imao nezamisliv odjek i međunarodni uspjeh.<sup>16</sup> U tom je smislu medij filma nadmoćan kazalištu. Kad Ruski baleti Monte Carla gostuju u Americi, na korica-ma programa piše kao reklama: *Prvi koji dovode Slavensku u Ameriku!*

I dan-danas, kad gledate *Balerinu*, a taj bi film trebali svi pogledati, i vidite Slavensku, ne samo kako pleše, a pleše s nekom posebnom strašću, nego kako se dominantno, ponosno kreće, s nekim čarobnim, modernim *etno gardom* (podignuto rame, ruka na boku) postajete svjesni rijetke karizme. Ovako ju je opisao Marcel Lasseaux u reportaži sa snimanja filma: *Mia Slavenska je Hrvatica. Vitka je. Njeno usko lice je ozbiljno, pomalo tajnovito, s laganim naborom gorčine na usnama. Spirala zlatno-crvenkaste kose steže joj glavu. Pomalo promukao glas kotrlja i ispreda slogove na slavenski način. Gotovo uvijek tiha, ona pažljivo promatra, a da se iz njenog držanja ne gubi udvorna, pomalo distancirana rezerviranost.*

\*\*\*

Tijekom Drugoga svjetskog rata, po završetku turneje Ruskih baleta, Mia Slavenska ostaje u Americi poznata kao zvijezda filma, ali i tamo postaje pojam rijetko hrabre, samosvesne i samostalne umjetnice, koja se, za razliku od većine umjetnica posvećenih baletu, usudila osnovati obitelj i roditi kćer.

Slavenska vodi sama ili u partnerstvu tri plesne kompanije<sup>17</sup> kreirajući specifičan repertoar klasičnih i modernih baletnih koreografija – čime nastavlja rad na materijalima i stavovima izloženim još na početku karijere u Hrvatskoj; poduzima velike turneje, nastupa u Metropolitanu, snima, stječe svjetsku slavu; na kraju karijere priznata je baletna pedagoginja. Smatraju je jednom od najvećih balerina 20. stoljeća, a njezino ime nalazimo u svim ozbiljnim baletnim leksikonima i enciklopedijama svijeta.

<sup>15</sup> Redatelj Benoît-Lévy, naslov *La Mort du Cygne* preuzet iz novele Paula Moranda; u Zagrebu prikazan 1938.

<sup>16</sup> Naravno da se iz današnje perspektive pitamo zašto mi nismo vidjeli taj film, zašto ga nemamo u memoriji kao npr. *Crvene cipelice* s Moikom Shearer i Léonideom Massineom, kad je očito postigao svjetski uspjeh i drže ga jednim od najboljih plesnih filmova ikada napravljenih. Odgovor je vrlo prozaičan i tužan: tijekom rata Warner Bros je otkupio prava, napravio neuspjeli *remake* i dobro *pospremio* originalni film u svojoj arhivi, da ne bi bilo usporedbe; dugi niz godina trebao je proći da pariška Cinattheque de la dance pronađe i izvuče kopiju filma.

<sup>17</sup> Slavenska, Tihmar & company, Slavenska – Variante Ballet i Slavenska – Franklin Ballet.



## LITERATURA

Maja Đurinović i Zvonimir Podkovac, *Mia Čorak Slavenska*, Naklada MD i Ogranak MH Slavonski Brod, Zagreb 2004.

*Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu: 1840-1860-1992*, HNK u Zagrebu i Školska knjiga, Zagreb 1992.

*125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj*, Hrvatsko društvo baletnih umjetnika, Zagreb 2003.

Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

## NEMREŠ POBJEĆ OD POLITIKE ILI HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE U POLJSKOJ OD 1944. DO 1989.

Historia polsko-jugosłowiańskich stosunków kulturalnych notuje okresy wzmożonej wymiany i okresy “zastoju” – w zależności od klimatu politycznego.<sup>1</sup> Władza dobrze wie, że ze względu na bezpośredni zbiorowy odbiór społeczny, silnie zabarwiony emocjonalnie, teatr łatwo może stać się niebezpieczny, wymaga więc stałego nadzoru.<sup>2</sup>

Thomas Hobbes, engleski filozof iz 17. stoljeća, autor filozofskog traktata *Levijatan*, napisao je da se znanje sastoji u tome da se vidi kako neka stvar nastaje, zahvaljujući kojim razlozima, na koji način.<sup>3</sup> Ovaj članak nije interpretacija kazališne predstave, dramskog teksta, njegova unutarjezičnog, međujezičnog ili međuznakovnog prijevoda, recepcije kazališnog predloška ili njegova ocjena / kritika nego sinteza i osvrt na cjelokupno razdoblje hrvatsko-poljskih kazališnih veza tijekom druge Jugoslavije i Narodne Republike Poljske, kao rezultat višegodišnjih istraživanja provedenih u mnogim gradovima, knjižnicama i arhivima (Katovice, Varšava, Beograd, Zagreb) koja su omogućila *pogled odozgo* te opis uvjeta i mehanizama hrvatsko-poljske kazališne suradnje, razloga koji su determinirali suradnju i načina na koji je ostvarena.

<sup>1</sup> *Povijest poljsko-jugoslavenskih kulturnih veza bilježi periode intenzivnije razmjene i periode zastoja – ovisno o političkoj klimi*. Notatka o współpracy kulturalnej z 15 sierpnia 1963 r., Warszawa, starszy radca, Hanna Chrzanowska. Archiwum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, sygn. 2011. (Bilješka o kulturnoj suradnji od 15. srpnja 1963., Varšava, stariji savjetnik, Hanna Chrzanowska. Arhiv Ministarstva kulture i narodne baštine, sign. 2011).

<sup>2</sup> *Vlast dobro zna da kazalište, snažno obojeno emocijama, zbog neposrednog kolektivnog društvenog doživljaja, brzo može postati opasno te stoga zahtijeva neprestani nadzor*. Z. Hübner, *Polityka i teatr*, Biblioteka Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2009., str. 11.

<sup>3</sup> J. P. Hudzik: *Czy polityka ma coś wspólnego z estetyką?*. U: *Filozofia polityki współcześnie*. Urednik J. Zdybel, L. Zdybel, Universitas, Kraków 2013., str. 81.

S obzirom na hrvatsko-poljske kazališne veze, kao i cjelokupnu kulturnu suradnju, razdoblje od 1944. do 1989. u cijeloj je povijesti kulturnih veza obaju naroda najintenzivnije i najbogatije. Riječ je o razdoblju tijekom kojega su Poljaci živjeli u Narodnoj Republici Poljskoj, a Hrvati u tzv. drugoj Jugoslaviji. Kulturna suradnja tekla je na području filma, glazbe, kazališta, književnosti i likovne umjetnosti. Kulturne su se veze u istraživanome razdoblju smatrale dijelom vanjske politike. Politički moment ostaje ključan i presudan čimbenik kvantitete i kvalitete kulturne suradnje s inozemstvom, koja je morala odgovarati političkim interesima države – jedinog pokrovitelja i mecene kulturnog života. Tu ovisnost politike i kulturnih veza pokazuje kronologija ovih drugih. Poslije Rezolucije Informbiroa 1948. svaka kulturna suradnja zamire. Tek normalizacija bilateralnih odnosa polovinom 50-ih otvara mogućnost uspostavljanja novih kulturnih veza. Istraživanja hrvatsko-poljske kulturne suradnje pokazuju da važni događaji u svjetskoj ili domaćoj politici neposredno utječu na tu sferu i određuju s kim i kako svaka od tih država uspostavlja kontakte. Najvažniji datumi u tom smislu jesu: 1944. (početak Narodne Republike Poljske), 1948. (Rezolucija Informbiroa), 1956. (normalizacija odnosa), 1958. (novi program Saveza komunista Jugoslavije – razlog ponovne krize u odnosima Jugoslavije i komunističkih zemalja), polovina 60-ih (vrijeme decentralizacije u Jugoslaviji legitimizirano *Odlukom o decentralizaciji kulturno-prosvjetne razmjene s inozemstvom s danom 1.1.1968.*, koju je 13. lipnja 1966. donijelo Savezno izvršno vijeće), 1981. (uvođenje ratnog stanja u Poljskoj) i 1989. (kraj komunizma u Poljskoj). Kad je riječ o modelu kulturne suradnje s inozemstvom, postojala su tri zasebna: sa socijalističkim zemljama, kapitalističkim zemljama i zemljama Trećeg svijeta.

No unatoč ideološkoj srodnosti, poljska je vlast limitirala kulturne veze s Jugoslavijom. Kako nije bila članicom Varšavskog pakta, Istočnog bloka, i nije slijedila sovjetski model komunizma, Sovjetski Savez i svi njegovi sateliti vidjeli su u njoj opasnost. Pazilo se da kulturna ponuda Jugoslavije ne bude bolja i veća od ponude drugih, *prijateljskih* socijalističkih zemalja te da ih ne zasjeni. To se najbolje vidjelo u pokušaju otvaranja kulturno-informacijskih centara u objema državama. Plan da se to učini upisan je u tzv. poljsko-jugoslavensku deklaraciju, dakle dokument potpisan 1957. godine, kojim je i službeno završilo vrijeme neprijateljstva između Poljske i Jugoslavije, izazvano Rezolucijom Informbiroa i njezinim posljedicama. Dokumenti nađeni u Arhivu poljskog Ministarstva vanjskih poslova pokazuju da je taj plan spriječio novi program Saveza komunista Jugoslavije (1958.) – unatoč tomu što su centri bili praktički gotovi i čekali na useljenje – razlog ponovnog zahlađenja odnosa i još jedan ključni trenutak u politici, kada je postalo jasno da povratak na stanje prije 1948. nije moguć i da Jugoslavija neće biti članicom Varšavskog pakta. Tema centara u političkim razgovorima provlačila se do 1980-ih, no nikad nisu nastale dovoljno povoljne okolnosti da se ti centri otvore.<sup>4</sup> Za poljsku je stranu bilo važno da prisutnost Jugoslavije u Poljskoj ne bude jača i privlačnija

<sup>4</sup> Više L. Małczak, *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944-1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

poljskom društvu od kulturne ponude i imidža saveznika Moskve. Uostalom, upravo je fenomen poljske popularnosti i velika uspjeha Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, najpoznatijeg djela hrvatske kulture u Poljskoj, najbolji primjer djela za čiju je recepciju politika napisala scenarij, teksta u čijoj je recepciji politika odigrala glavnu ulogu.<sup>5</sup>

Kulturna suradnja s inozemstvom dosegla je u vrijeme Narodne Republike Poljske i druge Jugoslavije visok stupanj institucionalizacije. U Poljskoj je najvažnija institucija bio, naravno, Centralni komitet Poljske ujedinjene radničke partije i Ministarstvo vanjskih poslova, koje je stajalo na čelu mješovitih komisija što su pregovarale o sadržaju kulturne razmjene. Poljsko je Ministarstvo kulture i umjetnosti imalo administrativnu funkciju i nije bilo subjektom suradnje. Rezultati pregovora vođenih u mješovitoj komisiji nalaze se u programima realizacije međudržavnog ugovora o kulturnoj suradnji, koji je sklopljen 1956. godine (zamijenio je Konvenciju o kulturnoj suradnji iz 1946. – jedan od prvih međudržavnih ugovora poslije Drugoga svjetskog rata sklopljenih između Poljske i Jugoslavije). Programi su 50-ih potpisivani svake godine, 60-ih svake druge, a od 1974. svake treće godine. U tim programima kazališna suradnja spominje se prilično često i detaljnije od drugih vrsta suradnje jednostavno zato što kazališni projekti zahtijevaju prilično velika financijska sredstva. Realizacija predstave ili dolazak kazališta logistički je i financijski mnogo zahtjevniji pothvat od književnog, filmskog, glazbenog ili likovnog. Nabrajaju se i određuju kazališta koja će surađivati, zapisuju planirana gostovanja kazališnih ansambala, navode se manifestacije na koje će se pozivati druga strana (u Jugoslaviji: Dubrovačke ljetne igre, Sterijino pozorje i BITEF, u Poljskoj: Varšavski kazališni susreti / Warszawskie Spotkania Teatralne i Festival poljskih suvremenih predstava / Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych u Wrocławu). Od početka do kraja u programima se ponavljaju zapisi općeg karaktera o podupiranju razmjene kazališnih redatelja, scenografa i koreografa, suradnje kazališta, razmjeni kazališnih predstava. Pedesetih je naglašena kontrolna funkcija; piše se o razmjeni popisa drama preporučenih za prikazivanje – analoške popise knjiga za prijevod šalje Savez književnika Jugoslavije, doduše ograđujući se da je to samo na zahtjev druge strane – i o tome da će se drugoj strani slati izabrane drame s molbom za davanje mišljenja. Šezdesetih godina govori se samo o obavještanju druge strane o svojim planovima, a od 1968. otvoreno se o takvoj vrsti nadzora više i ne piše. U programima je realizacije ugovora o kulturnoj suradnji također dobro vidljiv trenutak decentralizacije kulturnih veza s inozemstvom u Jugoslaviji u drugoj polovici šezdesetih godina. Subjekt i partner za suradnju poljskim centralnim institucijama postaju republičke institucije, primjerice u programu realizacije za razdoblje od 1968. do 1969. kao institucionalni partner Društva poljskih kazališnih

<sup>5</sup> Usp. L. Małczak, *Między polityką i estetyką*. “Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 3, cz. 1, *Barriere kulturowe w przekładzie artystycznym*. Urednik Bożena Tokarz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012., str. 75-94.

i filmskih umjetnika navodi se Udruženje dramskih umetnika SR Srbije. Nabrajaju se kazališta koja će surađivati. Sedamdesetih godina hrvatska kazališta spominju se rjeđe nego srpska, makedonska i slovenska. Hrvatska kazališta kao partneri poljskima pojavljuju se u programima od početka osamdesetih godina i njihov broj s vremenom raste. To su: Teatar ITD, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku (1981. g. potpisuje ugovor s Dramskim kazalištem, Teatr Dramatyczny, u Płocku, tu suradnju prekida ratno stanje), Kazalište lutaka iz Osijeka, Dramsko kazalište Gavella, Satiričko kazalište Jazavac, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Kazalište Marina Držić u Dubrovniku. Nisu sva kazališta spomenuta u programima ostvarila suradnju. Ima i kazališta koja pokušavaju izvan programa realizacije ugovora o kulturnoj suradnji uspostaviti kontakt i sklopiti ugovor. Potkraj osamdesetih to je Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, koje je potpisalo ugovor s Kazalištem J. Słowackog (Teatr im. J. Słowackiego) u Krakovu, u veljači 1986., i Narodno kazalište u Rijeci s kojim je ugovor htjelo potpisati Dramsko kazalište u Gdyni (Teatr Dramatyczny w Gdyni) potkraj 1988.

Kazališna razmjena temeljila se na recipičnosti i takozvanoj bezdeviznoj razmjeni, za razliku od likovne ili filmske suradnje, koja je imala komercijalni karakter. Hrvatska kazališta koja su dolazila u Poljsku i poljska koja su odlazila u Hrvatsku pokrivala su putne troškove, a poljska strana sve troškove boravka. Ako je Hrvatska primila poljsko kazalište, automatski je dobivala pravo poslati svoje kazalište u Poljsku. U Poljskoj je takvo gostovanje moralo financirati poljsko kazalište (u ugovorima formulirano *na trošak zainteresiranih institucija*). Detalje suradnje kazališta i pojedinih umjetnika dogovarala su međusobno kazališta i formalizirala ih u obliku ugovora ili sporazuma. U tim ugovorima bila je riječ o razmjeni materijala, redatelja, scenografa, koreografa, gostovanjima kazališta s predstavama. S vremenom je sve važniju ulogu preuzimao financijski čimbenik. U drugoj polovini osamdesetih politički pritisak slabi, a glavni problem postaje financiranje kulturne suradnje, koja u planovima bilježi najviše projekata i akcija u cijelome razdoblju.

Put hrvatske kazališne kulture u Poljsku bio je dug i kompliciran. Svaki čin i prizor hrvatsko-poljske kulturne suradnje mogao je biti spriječen zbog političkih čimbenika. Zygmunt Hübner, glumac, redatelj, direktor kazališta, pedagog, esejist, dramski pisac, u knjizi eseja *Polityka i teatr (Politika i kazalište, 1991., 2006.)* opisuje put koji je morao prijeći tekst prije nego što je stigao na scenu. U Poljskoj je repertoar i svaki oblik kulturne suradnje s inozemnim kazalištima morao biti odobren u Odjelu za kulturu Vojvodskog ureda, koji se o svojim odlukama konzultirao s Vojvodskim komitetom PURP-a. Tek nakon te načelne odluke tekst se slao u GUKPPiW (Glavni ured kontrole tiska, publikacija i javnih izvedaba).<sup>6</sup> Naravno, postojala je i autocenzura. Kazališni su ljudi sami procjenjivali ima li određeni tekst u danome kontekstu šanse za inscenaciju. Ako je direktor kazališta birao nepogodne tekstove, mogao je lako izgubiti svoj položaj

<sup>6</sup> Z. Hübner, *Polityka i teatr...*, str. 88.

i radno mjesto. Hübner je knjigu eseja napisao potkraj komunizma; nije dočekaao rušenje političkih sistema i kraj NR Poljske. Njegova je perspektiva opterećena sustavom u kojem je živio i stvarao. Međutim, u svojoj knjizi pokazuje tijesnu vezu između politike i kazališta kao institucije, od antike do kraja 20. stoljeća, i to u različitim političkim i ekonomskim sustavima. Sam autor u *Pogovoru* pisanom u listopadu 1988. kaže da je pokušavao opisati političke mehanizme koji nisu karakteristični za neki konkretan politički sustav i da najveće šanse za istinski neovisnu umjetnost imaju politički osviješteni umjetnici.<sup>7</sup> U pogovoru za drugo izdanje knjige, koje je izašlo u seriji Biblioteka Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego 2009., Maciej Nowak primjećuje da se danas s još većim priznanjem čita ta knjiga, koja pokazuje univerzalne mehanizme prisutnosti kazališta u javnom životu.<sup>8</sup>

Od 1944. do 1989. (s prvim tekstom izvedenim tek 1958.) ukupno je na scene poljskih kazališta (uzimam u obzir i radijske i televizijske drame) postavljeno na poljskom jeziku 30-ak (31) predstava hrvatskih autora, uključujući 7 predstava za djecu. Predstavljeno je 14 autora, među njima 6 za djecu (Vojmil Rabadan vrijedi kao autor za odrasle i za djecu).

Najbolja su razdoblja s obzirom na broj izvedaba i gledatelja ona od 1961. do 1965. i od 1978. do 1981. Teško je išta utvrditi u vezi sa samim početkom jer do 1959. g. nema podataka o broju izvedaba i gledatelja. Cijelu kazališnu suradnju možemo podijeliti na tri faze. U prvoj, od 1956. do 1966., poljskom je recipijentu predstavljeno 15 od 31 novog djela hrvatske dramske književnosti. U drugoj, od 1967. do 1978., imamo samo dva nova teksta, od kojih je jedan predstava za djecu. U trećoj, od 1979. do 1989., na scene je poljskih kazališta postavljeno 14 novih komada. Odgovor na pitanje zašto je druga faza tako slaba leži u dvjema izvankazališnim determinantama. Prva je razlika u upravljanju kulturnom suradnjom između Jugoslavije i Poljske: s jedne strane imamo decentraliziran sustav, a s druge strogo centraliziranu Poljsku, u kojoj vlada složen, višestruk sustav kontrole i odlučivanje na centralnoj razini. U izvještaju i ocjeni realizacije Programa kulturne suradnje između NR Poljske i SFRJ Jugoslavije od 1974. do 1975. njegovi autori pišu da suradnja s Jugoslavijom teče na drukčiji način nego s ostalim socijalističkim zemljama i u teškim uvjetima. Kao načelne teškoće u suradnji nabrajaju se složeni uvjeti upravljanja kulturom u Jugoslaviji, rastuća decentralizacija i samostalnost republika, decentraliziran sustav upravljanja, velika neovisnost kulturnih institucija i organizacija o tijelima državne vlasti te teška financijska situacija tih institucija zbog uvedene samohranosti (samofinanciranja) kulture. Poljaci, naviknuti na strogi centralizam, nisu se dobro snalazili u toj situaciji. Drugi je razlog političke naravi. Nakon hrvatskog proljeća dolazi u društvu do svojevrzne apatije i pojave tzv. hrvatske šutnje, koja je mogla utjecati i na kulturnu razmjenu s inozemstvom.

<sup>7</sup> Usp. Ibidem, str. 269-270.

<sup>8</sup> Usp. M. Nowak, *Posłowie*. U: Z. Hübner, *Polityka i teatr...*, str. 272.

Prvi je čin kazališnih veza 1956. godina, kada je Poljski radio emitirao *Zrnce pijačeska* Stjepana Perovića (zanimljiv je podatak da je prva prevedena i objavljena knjiga, 1948., također tekst namijenjen najmlađem recipijentu, *Djeca Velikog sela* Mate Lovraka). Drame za djecu i književnost za djecu, kao izdvojeno područje suradnje, ostaju njezin važan segment do kraja razdoblja. Najveći su uspjeh postigli Branko Mihaljević predstavom *Zeko, Zriko i Janje*, koja je izvedena 103 puta i koja je privukla publiku od oko 46.000 gledatelja, Višnja Stahuljak predstavom *Striko Joško i Zvrk i Uško*, koja je doživjela 2 realizacije i koju je gledalo oko 42.000 ljudi, te Pero Mioč, čiju je *Lipu Maru* pogledalo oko 37.000 gledatelja. Polovina gostujućih hrvatskih kazališta u Poljskoj bila su kazališta lutaka iz četiriju gradova: Osijeka, Rijeke, Zadra i Zagreba.

Šezdesetih najveću popularnost bilježe Duško Roksandić, Tito Strozzi, Vojmil Rabadan i Marin Držić. U šezdesetima poljska publika ima mogućnost najboljeg i najsvestranijeg upoznavanja hrvatske drame s obzirom na broj autora i predstava. Najsvestranijeg, naravno, u zadanim političkim uvjetima s poznatim ideološkim ograničenjima. Zašto tako mnogo autora i predstava iz Jugoslavije? Riječ je o važnome, prema mnogima prijelomnom trenutku u povijesti NR Poljske. Naime, nakon staljinizma događa se prva pubuna društva protiv sistema, točnije, takozvani poljski oktobar u Poznanju, s oružanom akcijom i intervencijom vojske i milicije koja je zatvorila i okupirala grad nakon što je mnoštvo zapalilo vojvodski komitet radničke stranke. Poslije je smijenjeno političko vodstvo, dogodila se liberalizacija političkog sistema, a time i kulture te znatnosti. Poljska se otvara na području kulturnih veza s inozemstvom, pokušava naći novi razvojni put unutar komunizma, ali ne prema sovjetskom modelu. Međutim, nakon smirivanja frakcijskih borba u samoj partiji, ideološki обруч opet je, na prijelazu iz pedesetih u šezdesete, stisnut. Posljedice i ono što se dogodilo u tim trima-četirima godinama ostalo je zapamćeno do kraja postojanja te države. Maria Napiontkowa u knjizi *Teatr polskiego października (Kazalište poljskog listopada)* piše da se taj ideološki korzet više nije mogao ponovno i potpuno stegnuti.<sup>9</sup> Od toga trenutka Jugoslavija se doživljava kao komunistička zemlja, ali s drukčijim, boljim modelom komunizma od sovjetskog. Shvaća se kao nešto ideološki srodno i istodobno zapadnije od drugih prijateljskih država iz susjedstva. Jugoslavija upravo tada postaje jednom od država s kojima Poljska najviše surađuje na polju kulture, najviše u cijelome razdoblju. Ipak, 1958. slijedi ponovno zahlađenje političkih odnosa koje izaziva novi program Saveza komunista Jugoslavije, koji je za partijska vodstva komunističkih zemalja postao metom kritike. Odjeke nalazimo u hrvatsko-poljskim kazališnim vezama. Naime, Marko Fotez, adaptator i popularizator Držića – ne samo u Jugoslaviji nego i u svijetu – povodom praiizvedbe *Dunda Maroja* u Poljskoj, u kazalištu u Sosnowiecu, posjetio je grad i kazalište te gledao jednu od predstava. U svojoj knjizi *Putovanja s Dundom Marojem* Fotez spominje taj trenutak i reakciju publike iščitava kao političku potporu: *Prije predstave izašao je pred zavjesu*

<sup>9</sup> M. Napiontkowa, *Teatr polskiego października*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012., str. 7.

direktor teatra i režiser Dunda, Tadeusz Przystawski, i pozdravio gosta iz Jugoslavije. Publika je priredila spontane ovacije – bio sam razdragan, jer su upravo tih dana novine registrirale kineske napade na program SKJ.<sup>10</sup> Međutim ne dolazi do vidljivog zastoja u kulturnoj suradnji. Ona teče dalje, ali ne tako intenzivno kao na početku i s vremenom sve važnija postaje suradnja Poljske s drugim socijalističkim zemljama.

Za drugi je val prisutnosti hrvatske drame u Poljskoj ponajprije zaslužna *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja*, koja zasjenjuje sve što je bilo i prije i poslije nje. U 15 godina, od praizvedbe 1975. do 1989., izvedena je 664 puta, u 15 kazališta s oko 223.000 gledatelja. 1985. godine snimljena je televizijska verzija koja je dvije godine čekala odobrenje za prikazivanje. Inačica predstave, autorice poznate redateljice Olge Lipińskiej, kao jedna od nekoliko tisuća predstava realiziranih u Teatru televizije, ušla je u Zlatnu stotku spektakla kao jedini predstavnik slavenskih zemalja uz, naravno, djela ruskih pisaca<sup>11</sup>. Televizijska *Predstava* emitirana je više puta i u tom slučaju treba govoriti o višemilijunskoj publici, kakvu Brešanov tekst vjerojatno nije imao ni u Hrvatskoj ni u drugim dijelovima Jugoslavije. Od 14 predstava u toj fazi šest potpisuje Ivo Brešan, ali osim *Svečane večere u pogrebnom poduzeću*, koja je u kazalište privukla publiku od 31.752 gledatelja i koja je upravo u Poljskoj, u Lođu, doživjela svjetsku praizvedbu, nijedna od tih predstava ne može se pohvaliti mnogobrojnijom publikom.

U cijelome je razdoblju najviše predstava hrvatskih autora bilo u Lođu, Varšavi i Gdanjsku. Treba ipak uzeti u obzir da je u Lođu više gledatelja na predstavama za djecu nego za odrasle. Bez lutkarskih kazališta Lođ je tek na trećem mjestu, a Gdanjsk, kolijevka *Solidarnosti*, na drugome, ali samo s jednom izvedbom – Brešanovom *Predstavom* – opet s jasnim političkim tlom.

Malo je objavljenih prijevoda dramskih tekstova, nerazmjerno manje od drugih književnih rodova. Jedina je knjiga *Antologija savremene jugoslavenske drame* iz 1988., koju je sastavio Ognjen Lakićević (*Antologia współczesnego dramatu jugosłowiańskiego*. Urednik Ognjen Lakićević, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1988.). Od hrvatskih drama našle su se u toj knjizi Brešanova *Predstava* (prije toga izašla je u časopisu "Dialog", 1975., br. 1) i Šnajderov *Hrvatski Faust*. Ostale su drame tiskane u časopisima Matkovićev *Heraklo* ("Dialog" 1962., br. 1), Mihalićeva *Orfejeva oporuka* ("Scena" 1977., br. 1) i Brešanova *Svečana večera u pogrebnom poduzeću* ("Dialog" 1980., br. 4).

U Poljskoj je gostovalo osam hrvatskih kazališta: Dramsko kazalište Gavella, Hrvatsko narodno kazalište iz Zagreba, Hrvatsko narodno kazalište iz Rijeke, Satiričko kazalište Jazavac i kazališta lutaka iz Osijeka, Rijeke, Zadra i Zagreba. Uz to, u Poljsku su dolazila kazališta iz drugih republika koja su na repertoaru imala hrvatske drame: u Lođu Srpsko narodno pozorište iz Novog Sada (ožujak / travanj 1958) s Vojnovićev-

<sup>10</sup> M. Fotez, *Putovanja s Dundom Marojem*, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik 1974., str. 181.

<sup>11</sup> Usp. [http://www.teatrtelevizji.tvp.pl/teatr\\_tv/historia/artukul/zlota-setka-teatru-televizji\\_9421257](http://www.teatrtelevizji.tvp.pl/teatr_tv/historia/artukul/zlota-setka-teatru-televizji_9421257), (posjet 27. studenoga 2015.).



vom *Maškerate ispod kuplja / Maskarada na poddaszu*, Jugoslavensko dramsko pozorište s Držićevim *Dundom Marojem* u režiji Bojana Stupice (Varšava 9.5.1959.; Poznanj 13.5.1959. i Vroclav 17.5.1959.), Narodno pozorište iz Zenice s Krležinom *Legendom* (1979.). Dio kazališne suradnje rad je i hrvatskih kazališnih ljudi na produkciji tekstova poljskih i stranih autora.

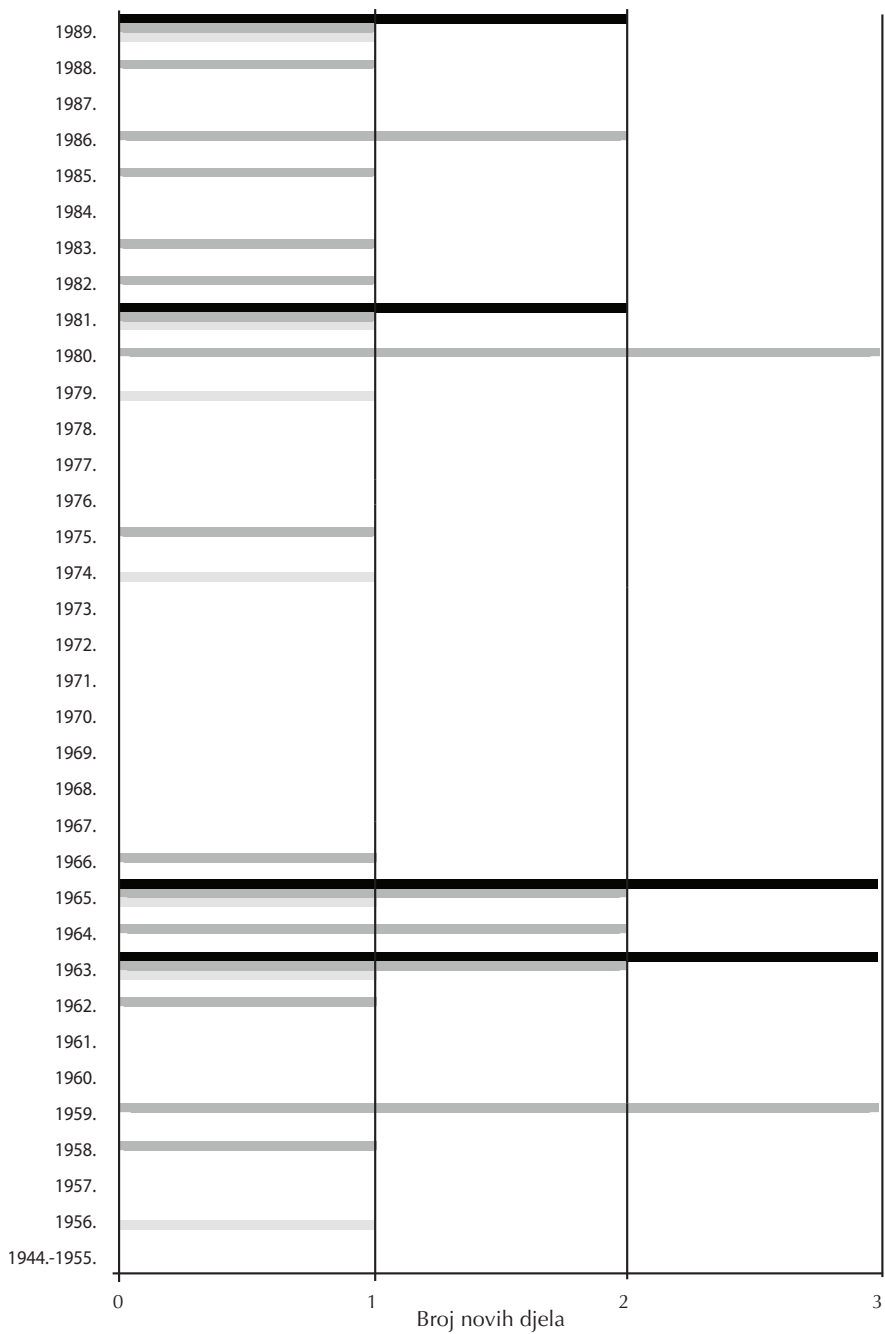
Rekonstrukcija i razumijevanje dinamike hrvatsko-poljskih kazališnih i kulturnih veza zahtijeva empirijski i kontekstualni pristup u istraživanjima, bez kojih nije moguće odgovoriti na osnovna pitanja koja se tiču izbora autora i teksta za prevođenje, kronologije prijevoda, strategije prevođenja, postavljanja na scenu, fenomena njihove popularnosti, ocjene kritike i prijma kod anonimnih gledatelja, cjelokupne recepcije predstava koja uključuje sve spomenute aspekte. U kazalištu kao instituciji pritisak političke situacije osjeća se intenzivnije nego u književnosti. Zygmunt Hübner piše da bi u naslov njegove knjige eseja *Politika i kazalište* stala gotovo cijela povijest kazališta. To ne znači da se kazalište pretvara u politički čin ili propagandu. Tu klopku može izbjeći jedino svjesno kazalište koje zna narav i mehanizme institucija u kojima funkcionira. Od hrvatskih djela na scenama poljskih kazališta legendarni status stekla je Brešanova *Predstava*. Među zapaženije tekstove treba još uvrstiti i Držićeva *Dunda*, koji se igrao 23 godine, od 1958. do 1981., i na drugome je mjestu prema broju gledatelja (oko 75.000). Držić je klasičan repertoar, *izvozna roba* kulturne, još jugoslavenske (prije decentralizacije) politike. Najsmioniji i u biti subverzivan potez bila je realizacija Brešanove *Predstave*. Svi su drugi tekstovi birani prema ključu sigurnih tema koje nisu u stanju uzburkati javnost.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Podatci u tablicama nisu potpuni zato što postojeće bibliografije ne uzimaju u obzir sve godine, predstave, autore i kazališta koji su predmet analize. Više informacija nalazi se na mojoj internetskoj stranici – [www.croatia.us.edu.pl](http://www.croatia.us.edu.pl). Obradujući podatke, koristio sam se prije svega godišnjakom “Almanach Sceny Polskiej” te internetskom stranicom [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl).

Poljske realizacije hrvatske drame u kazalištu, na radiju i televiziji

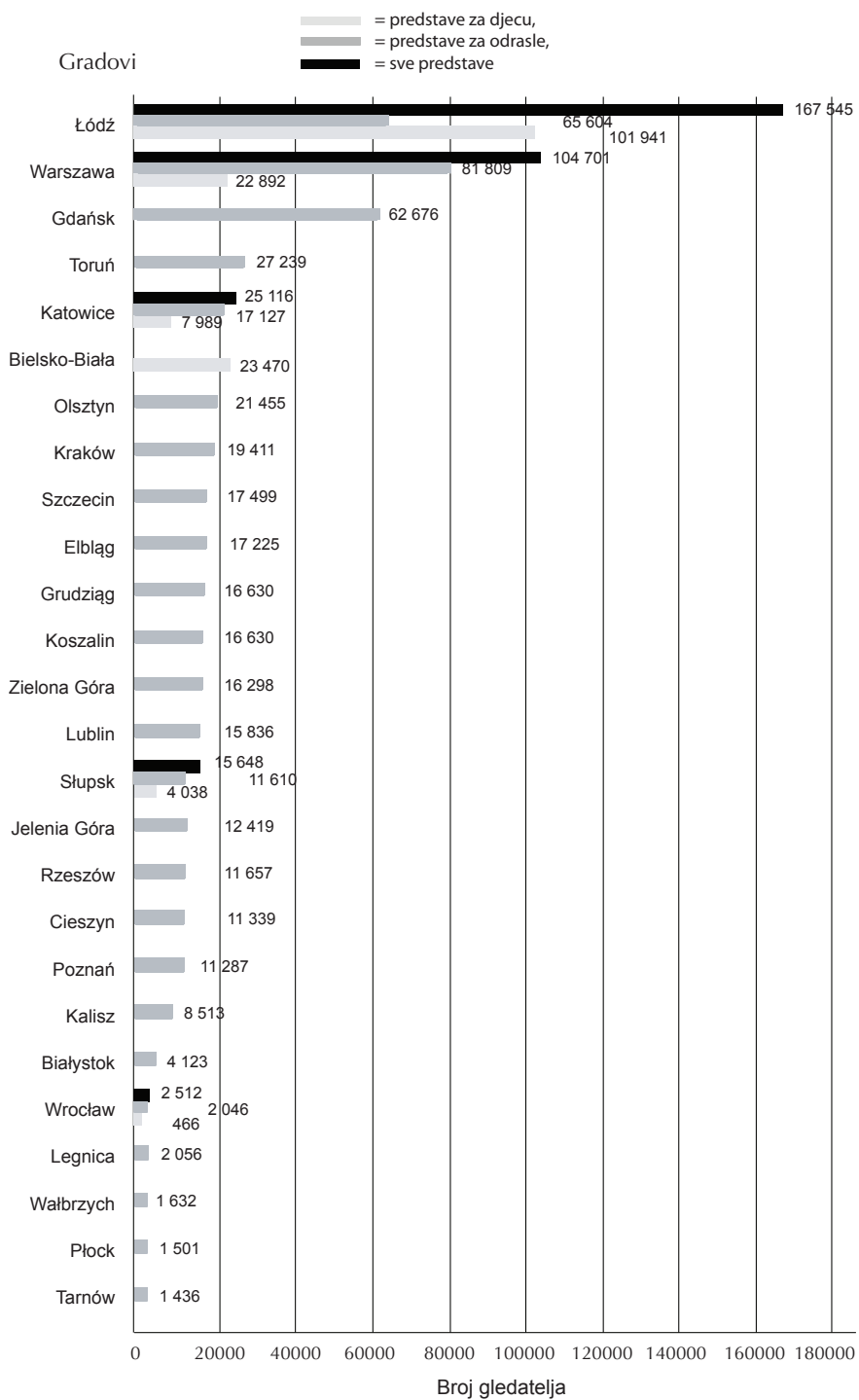
= predstave za djecu,  
 = predstave za odrasle,  
 = sve predstave

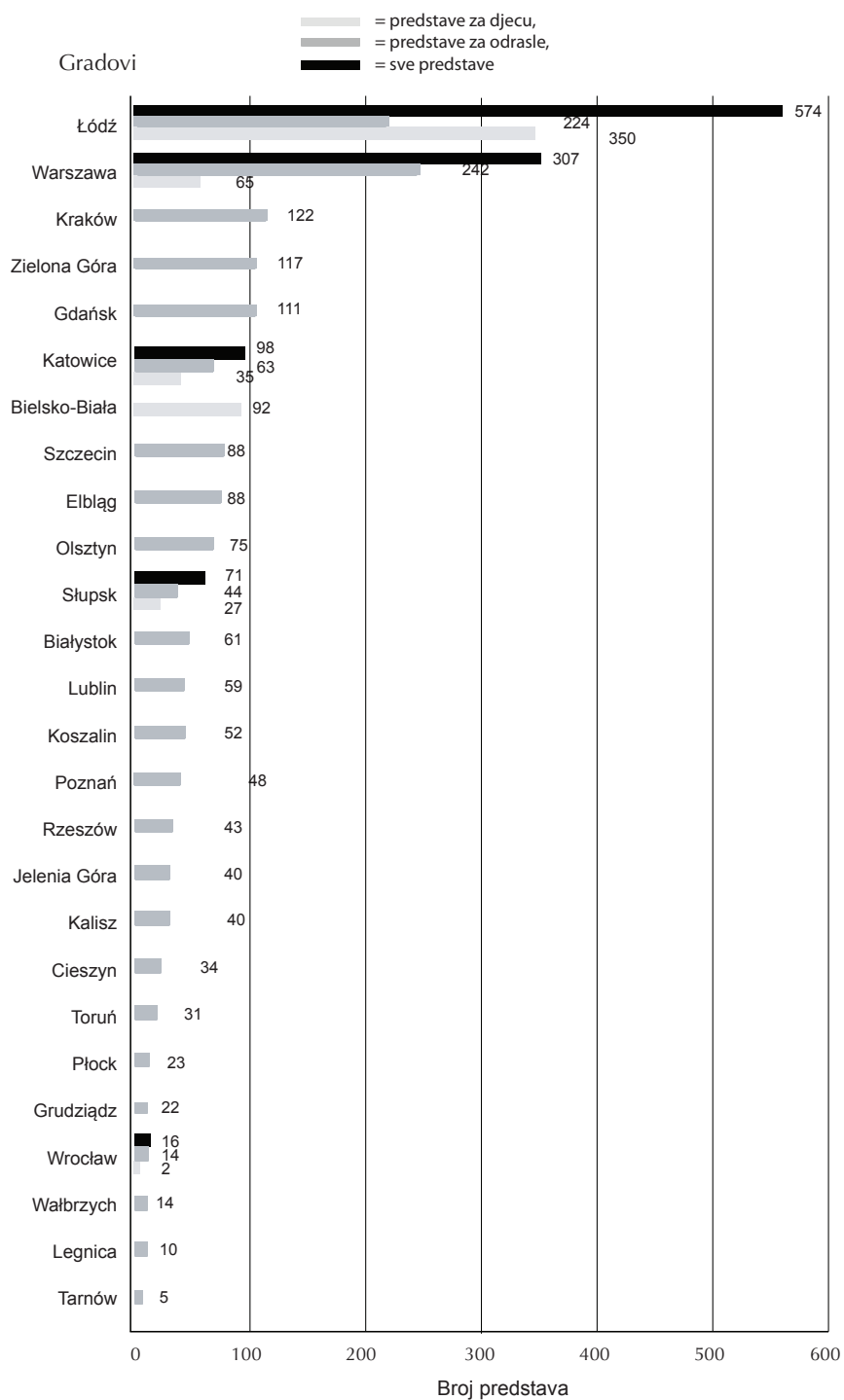


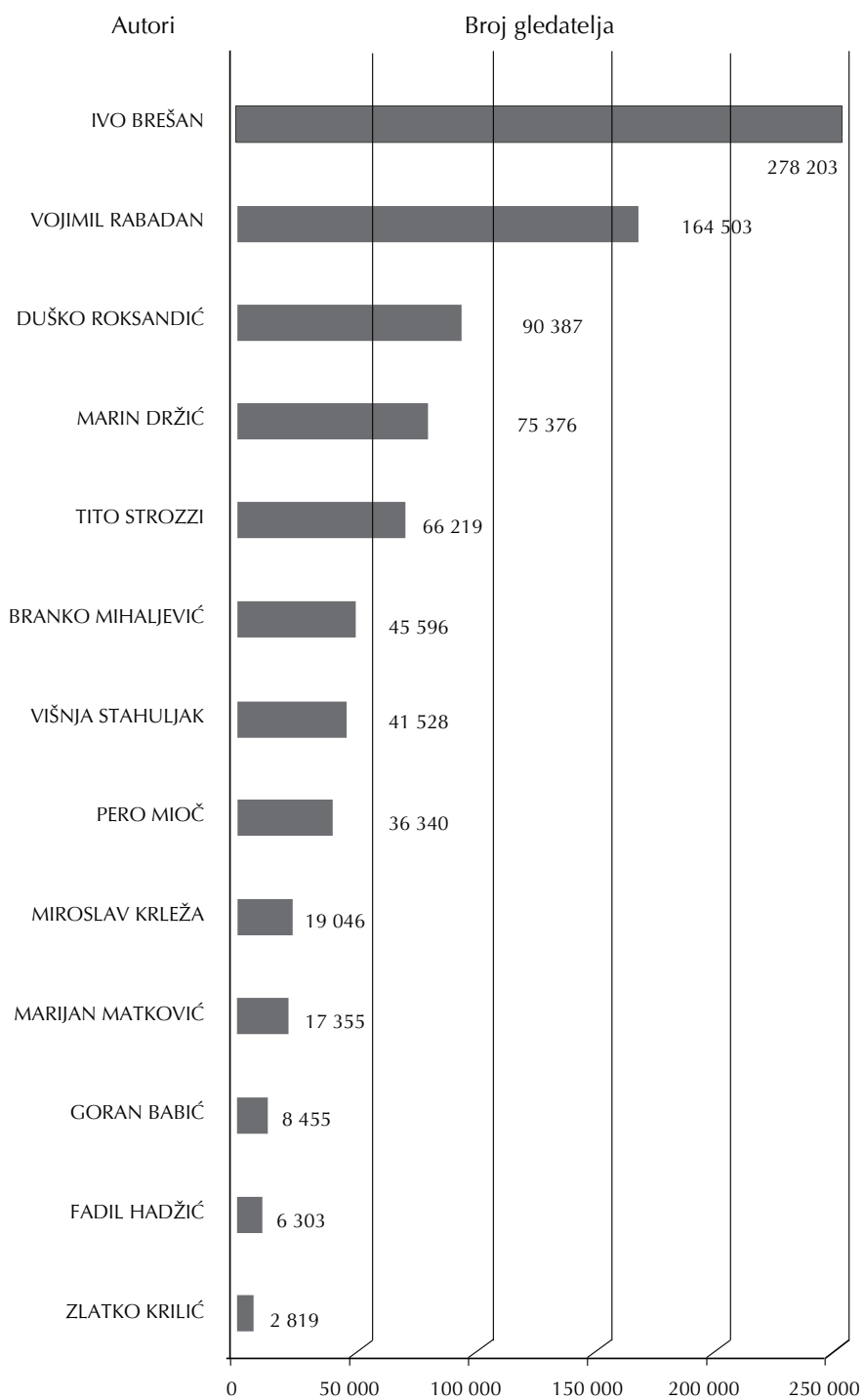
Poljske realizacije hrvatske drame u kazalištu, na radiju i televiziji

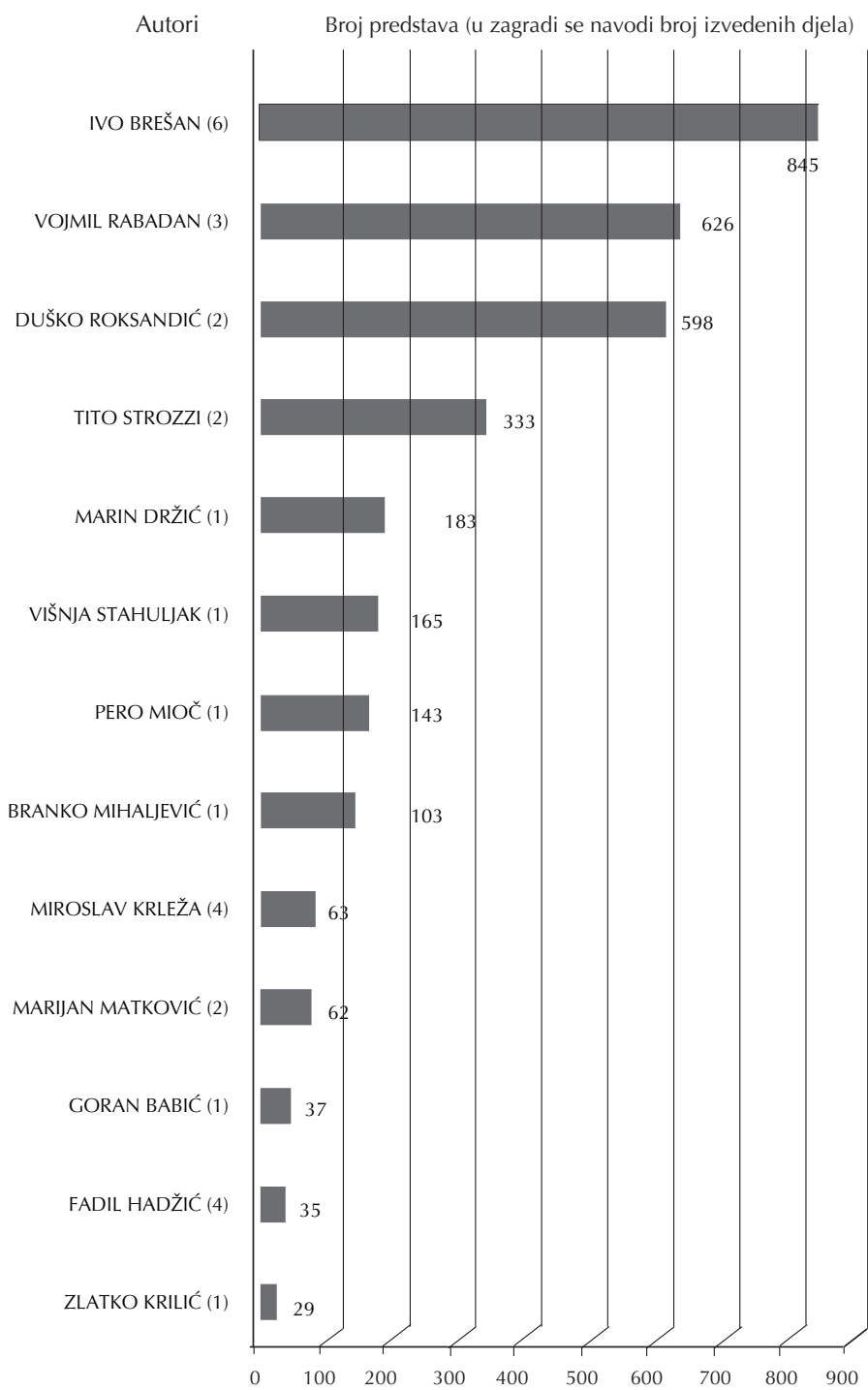
= predstave za djecu,  
 = predstave za odrasle,  
 = sve predstave

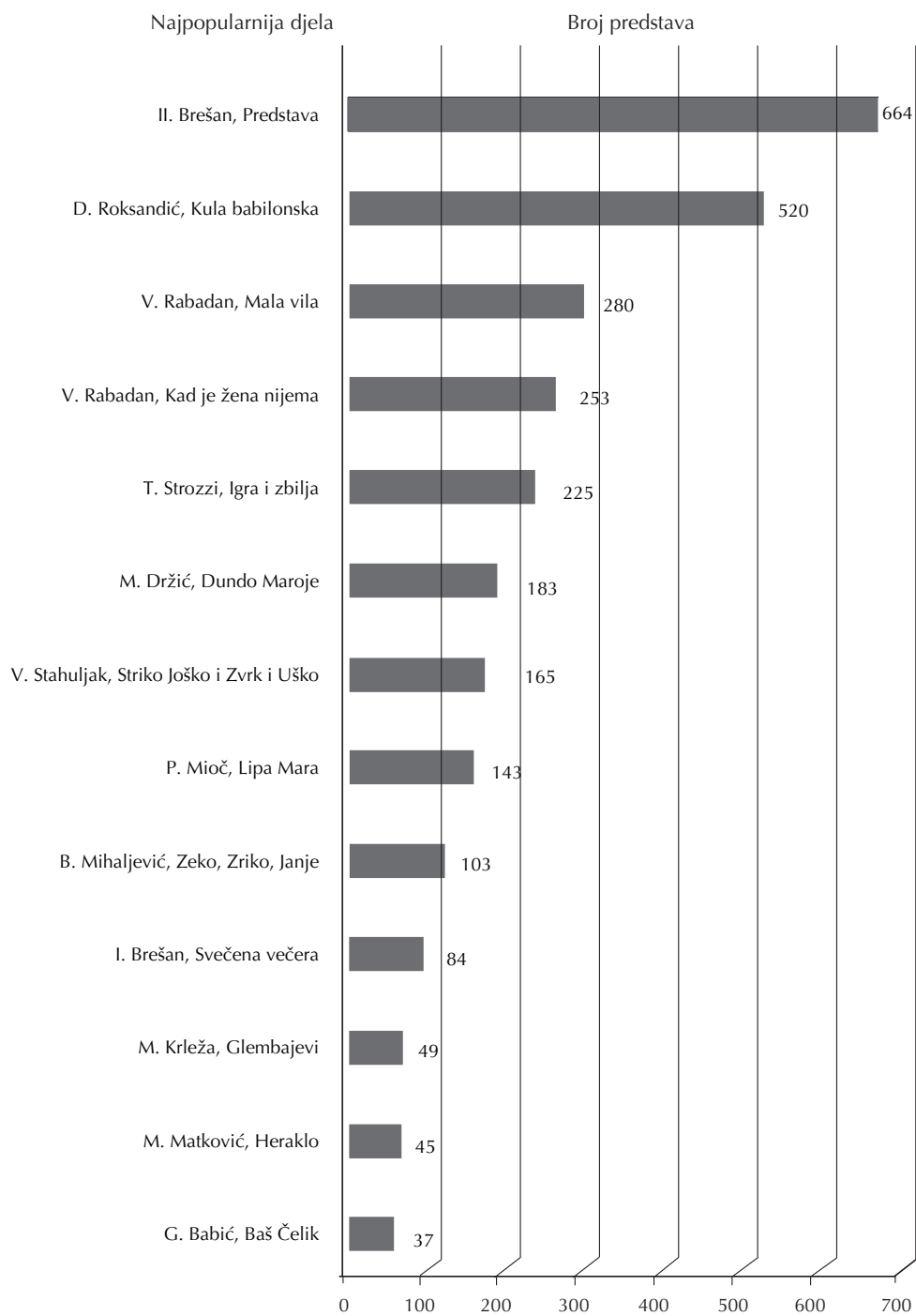




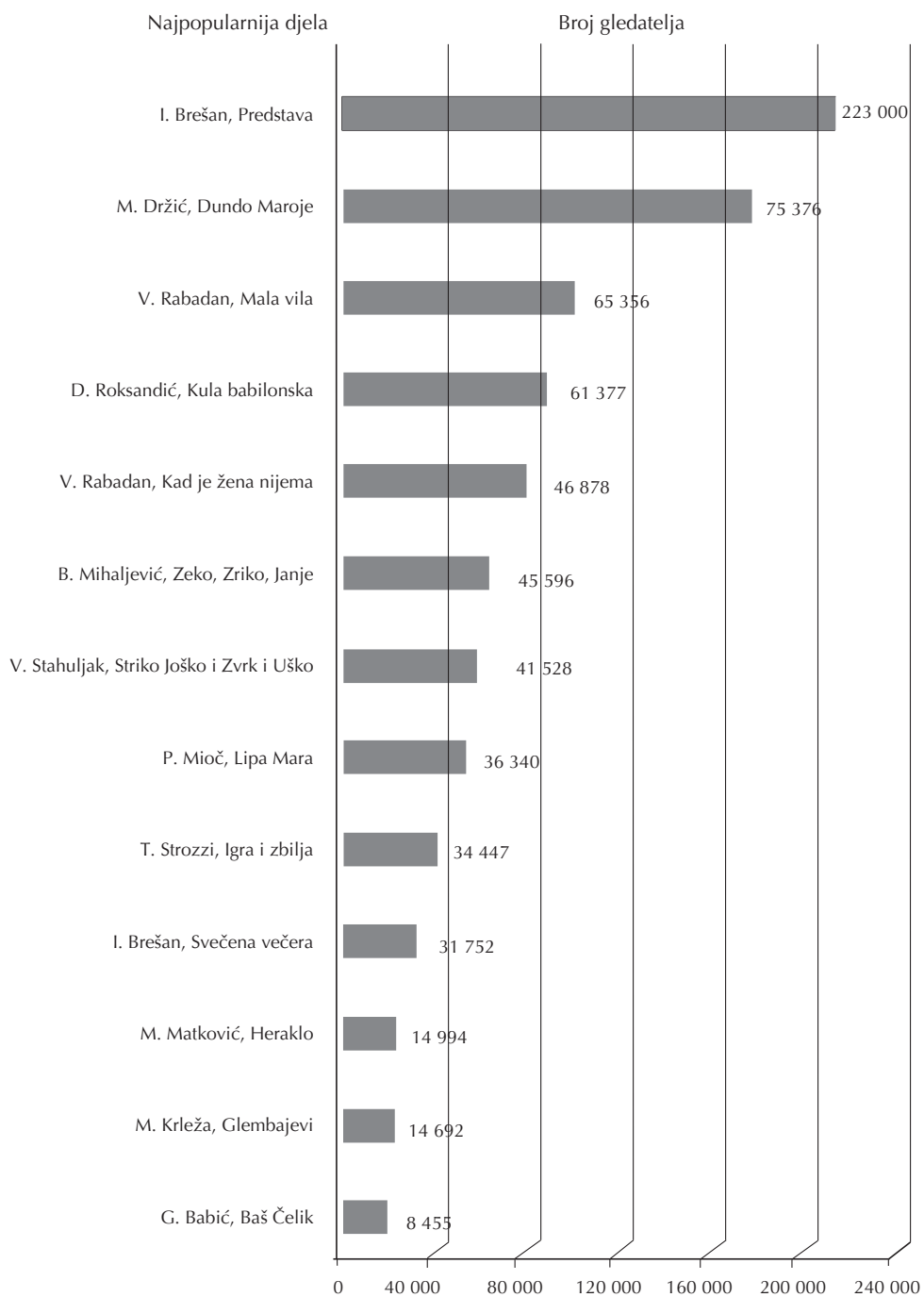












## INOZEMNA GOSTOVANJA ZAGREBAČKOGA HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA 1950-IH GODINA

### Uvod

Ubrzo nakon V. kongresa KPJ koji se održao u Beogradu u lipnju 1948. godine, a na kojem je jugoslavenski vrh na čelu s Josipom Brozom Titom odlučio nakon Rezolucije Informbiroa raskinuti s ideologijom SSSR-a, nastupile su promjene i u modeliranju kulturne politike Jugoslavije. Sukladno političkom preokretu koji je imao utjecaja na sve društvene sustave, i u Narodnoj Republici Hrvatskoj postupno se primjetno oslobađa politički nadzor u kulturnim institucijama te se razvijaju neki eksplicitni zahtjevi glede kulturne autonomije i decentralizacije kulture.<sup>1</sup>

No, kako je i dalje bilo primjetno *iznimno zanimanje ideologijskih struktura za kazališnu praksu*, u partijskim se programima redovito ističe potreba podizanja ugleda zemlje upravo s pomoću kazališta, a strateški se sve više definira politika jačanja kulturnih veza s inozemstvom. Nikola Batušić gleda na to razdoblje kao *bitnu fazu* u kojoj se mnogostrukost ideologijskog te interpretativnog usmjerenja više nije zaustavljala i u kojoj se jasno vidi da se novo jugoslavensko kazalište zasniva *na prostranstvu širokih temelja*. Upravo je zagrebačko kazalište u toj novoj kulturno-političkoj paradigmi isticano kao *najpoželjnije zamišljen organizacijski prototip*.<sup>2</sup>

Uskoro će na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta, uz organizacijski, biti vidljiv i umjetnički pomak, što se ponajbolje zamjećuje u oproštaju s dotad neizbježnim velikim spektaklima blještavih dekora.

---

<sup>1</sup> O našim nacionalnim kazalištima u kontekstu izgradnje društvenog i uže, kulturnoga identiteta i kulturne politike, više u: Snježana Banović, *Nacionalna kazališta i identitet, Kazalište krize*, Durieux, Zagreb 2013.

<sup>2</sup> Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, str. 472-475.

Teatarska estetika započinje se oblikovati na nov način po kojem se sceni prilazi analitički studiozno i u skladu s novom stvarnošću.<sup>3</sup>

Dakako, nije tu bilo revolucionarnih rješenja, ali – umjesto iluzionističkog prikazivanja na sceni – sve se češće postavljaju *jasna i nedvojbeno pitanja*, i to u ime *nove istine i istinitosti koje nikako ne ispadaju iz regiona poetskog*,<sup>4</sup> naprotiv. Autori su u većini upoznati s novim dostignućima moderne umjetnosti, znanosti i tehnike, na njih utječu Brecht, Beckett i Ionesco snažnom demonstracijom apsurdnoga koji zajedno s jakim primjesama psiholoških i dramskih momenata imaju nemalog utjecaja na nova djela, napose ona operna, ali i baletna, koja se u tom razdoblju redovito pojavljuju na repertoaru zagrebačkog Hrvatskoga narodnog kazališta.<sup>5</sup>

Fundus plesnih predstava često se obogaćuje folklornim elementima, pantomimom, ali i novom dekorativnošću. Rezultati te nove faze u našem suvremenom repertoaru nisu samo kvantitativno opsežni, vidljiv je i određeni kvalitativni pomak u forsiranju suvremenog koji se, između ostalog, ponajbolje ogleda u razvoju pojedinih umjetnika (uglavnom pjevača i plesača) te ponajviše u novom izvedbenom stilu. Ovo je razdoblje redovitog izvođenja novih i nepoznatih djela, a deviza je jednostavna: *Nije svaka umjetnost za narod, već samo ona dobra*.<sup>6</sup> Angažiraju se redovito mladi umjetnici koji u ansamble unose nove metode rada, osobito se to odnosi na režiju, koreografiju, scenografiju i kostimografiju.

Sve navedeno bilo je rezultat itekako osmišljene repertoarne politike intendanta Nanda Roje (imenovan u prosincu 1953. naslijedivši Marijana Matkovića) i dvojice ravnatelja Opere: Milana Sachsa (na tom mjestu od svibnja 1945. do listopada 1955.) i potom Mladena Bašića, ali i njihove iznimne brige za oblikovanjem kvalitetnog ansambla

<sup>3</sup> Više u: Ana Lederer, *Hrvatska scenografija pedesetih: nova likovnost, Krležini dani u Osijeku 2003. (Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila)* (prir. B. 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. / Ana Lederer, Martina Petranović, Ivana Bakal, *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije*, ULUPUH, Zagreb 2011. / Martina Petranović, *Od kostima do kostimografije*, ULUPUH, Zagreb 2015.

<sup>4</sup> Mladen Bašić, *O suvremenom repertoaru zagrebačke Opere i Baleta*. U: *Hrvatsko narodno kazalište, zbornik o stogodišnjici 1860 – 1960*, Naprijed, Zagreb 1960., str. 214.

<sup>5</sup> Obnova opernog repertoara suvremenim djelima započela je još 1951. Brittenovom *Lukrecijom* u realizaciji M. Bašić – V. Habunek – K. Tompa – V. Pavelić (naslovnu ulogu pjevala je Marijana Radev). Slijedi Ravelov *Španjolski sat*, Ibertova *Angeliqe*; *Slavuj* i *Život razvratnika* I. Stravinskog, potom Menottijev *Medium*, Brittenov *Peter Grimes*, *Vjenčanje u samostanu* S. Prokofjeva itd. Od domaćih praižvedeni su: *Mila Gojsalića* i *Stanac* Jakova Gotovca, *Ekvinocij* i *Zlato Zadra* Ive Brkanovića, *Labinska vještica* Natka Devčića, *Koriolan* Stjepana Šuleka i dr. Impozantan je i broj suvremenih baleta: Prokofjevljevi *Romeo i Julija* i *Pepeljuga*, dvije varijante *Petruške* Stravinskoga, *Tragedija Salome* Florenta Schmitta, Ravelov *La valse*, *Pelivani* Henri Saugeta i Bartókov *Čudesni mandarin*.

<sup>6</sup> M. Bašić, *O suvremenom repertoaru zagrebačke Opere i Baleta*, str. 215.

koji će takav repertoar moći iznijeti. Po Bašiću (ravnatelju Opere od listopada 1955. do srpnja 1958.), *upravo te predstave bile su jasni i odlučni koraci naprijed u formiranju fizionomije zagrebačkog kazališta (koji) nailaze na priznanja u zemlji i na gostovanjima u inozemstvu.*<sup>7</sup>

Godina 1955. bila je prepuna postignuća koja svjedoče o intenzivnom radu i produkcijsko-organizacijskim naporima koji su doveli do umjetničkih uzleta rijetko zabilježenih u novijoj povijesti toga kazališta. Godina koja je započela gostovanjem o kojem će biti više riječi u ovom radu nastavila se prvom poratnom režijom stalno angažiranog Bojana Stupice u Zagrebu (*Večera u osam* G. Kaufmana i E. Ferber), prvim gostovanjem Opere riječkoga Narodnog kazališta Ivan Zajc i gostovanjem bečkoga Burgtheatera s Goetheovom *Ifigenijom na Tauridi*. Uskoro je slijedilo i gostovanje pariškog TNP-a pod umjetničkim vodstvom Jeana Vilara na čelu s Gérardom Philipeom (*Don Juan* i *Cid*). U travnju je praizvedeno Brkanovićevo *Zlato Zadra*, baletni ansambl gostuje u Italiji (Nervi), a sezonu 1955. / 1956. otvara milanski Piccolo teatro pod umjetničkim vodstvom Paola Grassija i Giorgia Strehlera s antologijskom Strehlerovom režijom Goldonijeva *Arlecchina, sluga dvaju gospodara*. Niz te iznimno uspješne godine nastavljaju Nacionalni teatar iz Atene pod umjetničkim vodstvom Alexisa Minotisa te kinesko kazalište iz Pekinga i Liaoninga. Gostuju prvakinja njujorške Metropolitan opere E. Steber i E. Nicolaidi kao i brojni drugi istaknuti operni i plesni solisti. U Operi debitiraju pjevačice Badema Sokolović i Mirka Klarić, pjevači Tugomir Alaupović, Miljenko Grozdanić i dirigent Dragutin Savin. U Drami su novoangažirani Mira Stupica i Relja Bašić, u Baletu Maja Bezjak. Na samom kraju te godine, 29. prosinca, praizvedena je drama Ranka Marinkovića *Glorija*.

Slijedom Titove politike otvaranja prema Zapadu, kulturna politika u Hrvatskoj sve se ambicioznije okreće prema strategiji pozicioniranja u svjetskim kazališnim centrima. Tako će zagrebačka Opera s Baletom, u to vrijeme najistaknutiji jugoslavenski glazbeni ansambl, uz brojna gostovanja širom Jugoslavije, sve češće dobivati i prihvaćati pozive iz inozemstva. Početak gostovanja na prestižnim svjetskim kazališnim lokacijama započinje već u siječnju te 1955. godine grandiozno zamišljenim gostovanjem u londonском Stoll Theatreu koji je bio izravni i logični nastavak Titova posjeta Velikoj Britaniji u ožujku 1953. godine.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> M. Bašić, isto, str. 216.

<sup>8</sup> Jugoslavenski maršal Josip Broz Tito doputovao je u Britaniju, na brodu Galeb u ožujku 1953., kao prvi komunistički lider u povijesti. Vojvoda od Edinburgha, premijer Winston Churchill i ministar vanjskih poslova Anthony Eden pozdravili su ga u Westminsteru na početku njegova petodnevnog posjeta. Mr. Eden, koji je posjetio Jugoslaviju u rujnu 1952., pozvao je maršala Tita u posjet Britaniji radi jačanja veza između dviju država. Razgovori su vođeni u ozračju nedavne smrti Josifa Visarionovića Staljina, koji je umro deset dana prije tog posjeta.

Kuriozitet toga gostovanja (kakvo se više neće ponoviti do Japana 1965. godine) jest i taj da je, samo za tu prigodu, zagrebački ansambl promijenio svoje povijesno ime te je u Londonu nastupao pod nazivom The Yugoslav national opera and Ballet (from Zagreb).<sup>9</sup>

### **Londonsko gostovanje: pripreme, organizacija i financijski problemi**

Dok je u britanskim medijima prvo inozemno gostovanje zagrebačke Opere nakon Drugoga svjetskog rata najavljivano kao londonski *stagione* jugoslavenske opere, i to najveći u njegovoj povijesti, u domaćem tisku ono je oglašeno kao *dosad najzanimljiviji i najveći nastup u povijesti zagrebačke Opere, a ujedno i najveće i najznačajnije gostovanje što ga je ikada imao ijedan operni kolektiv u našoj zemlji*.<sup>10</sup>

Britanski nositelj događanja bila je agencija u to doba znanog *managera* Eugenea Iskoldoffa – *Eugene Iskoldoff productions* – koji se tijekom dugotrajnih i teških pregovora, a zbog brojnih problema tehničko-organizacijskog tipa, s intendantom Rojom susretao u Bruxellesu.

Po riječima intendanta Roje, Opera i Balet prvi su put dobili priliku za *kritičku ocjenu pred jednim strogim međunarodnim umjetničkim forumom i auditorijem /.../, a od rezultata tog gostovanja zapravo zavisi naša daljnja afirmacija u svijetu*.

Intenzitet priprema bio je vrlo jak, a po riječima ravnatelja Opere Milana Sachsa, *do zadnjeg smo časa održavali potrebne pokuse*. Prirodno, zbog tako složena gostovanja, njegovih priprema, tjeka i izostanka mnogih umjetnika iz Zagreba, umnogome se poremetio program u kazalištu tijekom dva mjeseca, koliko su trajale pripreme i samo gostovanje, no Sachs je obećao javnosti po povratku sve *dvostruko nadoknaditi*.<sup>11</sup>

U početku je bilo zamišljeno da program otvori Gotovčev *Ero s onoga svijeta*, a kao najveći kuriozitet isticano je da će Prokofjevlev *Romeo i Julija* biti londonska premijera koju *prvi put (tamo) izvode upravo naši umjetnici*. Na programu se trebao naći i Verdijev *Otello*, no na Iskoldoffovo inzistiranje, u program je ipak uvršten Borodinov *Knez Igor* jer se ta opera nije čula već *dulji niz godina* te je nakraju odlučeno da njome gostovanje i započne. Tako su napokon dogovoreni svi naslovi, nakon čega je uslijedila obnova i *osvježivanje* svih dogovorenih naslova: nove su inscenacije dobili, uz *Kneza Igora*, i *Ero s onoga svijeta* te *Licitarsko srce*, i to zato da bi udovoljili visokim kriterijima europske publike i *strogih međunarodnih umjetničkih foruma*.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> *The Yugoslav National Opera and Ballet (from Zagreb)*, London 1955. Brošura Stoll Theatre, Kingsway, London, prodavana za jedan šiling s podacima o solistima, skladateljima, koreografima, dirigentima i scenografima, imala je na naslovnici kao ilustraciju dvije ženske figure u etnokostimima.

<sup>10</sup> "Narodni list", 22. 1. 1955.

<sup>11</sup> "Narodni list", 22. 1. 1955.

<sup>12</sup> "Kazališne vijesti", br. 2 / 1955., 6.

Uoči odlaska u London ohrabrujuće je djelovala vijest da su sve ulaznice za prvu izvedbu *Kneza Igora* bile rasprodane već tjedan dana prije, pa je iz Londona predloženo da se gostovanje proširi i *po svim gradovima Engleske*<sup>13</sup> što je – iz razumljivih razloga – bilo nemoguće prihvatiti. Iskoldoff, u skladu s pravilima svoje, komercijalne, struke, nije bio u stanju uvidjeti posebnosti posve drugačijega, repertoarnog modela nacionalnih kazališta koji nema baš ništa zajedničko s britanskim, repetitornim modelom. On je ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta tretirao kao trupu, a ne kao cjelinu teško odjeljivu od obveza u svojoj kući u Zagrebu. Iz istih je razloga morao biti odbijen i poziv za daljnja gostovanja koja je isti impresario predlagao u Nizozemskoj, Belgiji i Danskoj, i to u razdoblju neposredno nakon londonskoga.

Na put vlakom preko (zapadne) Njemačke i Belgije do luke Ostende pa dalje brodom do Dovera, a otud opet vlakom do Londona, gdje su bili smješteni u hotelu Royal, krenulo je 250 članova kazališta: operni i baletni solisti, njihovi zborovi te orkestar na kojem je ležao najteži teret jer su morali nastupati svakodnevno, s vrlo malim alternacijama te nedjeljom, kada su imali po dva nastupa. I pritisak javnosti i medija bio je golem – njihov je dolazak bio danima najavljivan u brojnim britanskim tiskovinama – komercijalnim, ali i stručnim, te je medijska pokrivenost u Britaniji i za današnje prilike bila ogromna. Brojni članci, bilješke, reportaže i najrazličitije najave preplavili su dnevnike, tjednike i mjesečnike, a u promidžbu se uključilo i jugoslavensko veleposlanstvo u Londonu organizirajući primanja i susrete hrvatskih umjetnika s britanskima koji su svoje veliko zanimanje iskazivali osobito prema onim solistima koji su već imali zapažen međunarodni ugled.<sup>14</sup>

Domaći mediji svakodnevno su izvještavali iz Londona, kamo su poslali svoje izvjestitelje te glazbene i kazališne kritičare. Tako “Narodni list” javlja da se još nikada London i Engleska nisu tako živo interesirali za inozemna gostovanja kao sad za nastupe zagrebačke Opere /.../ plakati s rasporedom izvedaba i slike naših umjetnika preplavili su izloge trgovina, trolejbuse i oglasne stupove londonskog centra.<sup>15</sup>

Po pisanju “Vjesnika”, londonski kazališni umjetnici priredili su 3. veljače prijam za svoje zagrebačke kolege u *svom klubu*, a operne kuće Covent Garden i Sadler Wells to su isto učinile na kraju njihova boravka, 11. veljače, u prostorijama Kraljevske opere u Covent Gardenu.

Na pitanje zagrebačkog novinara odakle takvo zanimanje za zagrebačke umjetnike, menadžerica agencije Iskoldoff Jane Grant odgovorila je: *U Engleskoj se zna za visok muzički i kulturni nivo vaših izvedaba, kao i to da je Jugoslavija zemlja velikih umjetnika /.../, a zagrebačka opera poznata je kao prvi i vodeći umjetnički kolektiv u zemlji.*

<sup>13</sup> “Narodni list”, 26. 1. 1955.

<sup>14</sup> “Vjesnik”, 5. 2. 1955. i Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, koverta 1955., dalje: HAZU.

<sup>15</sup> Isto.

*No, ovdje moram naročito istaknuti da je prilikom posjeta Engleskoj predsjednik Tito osvojio Engleze i sad naši ljudi žele da vide i čuju u svojoj sredini umjetnike iz Titove Jugoslavije koji će na svom jeziku izvesti umjetnička ostvarenja svog naroda.*<sup>16</sup>

Tako ambiciozno zamišljen projekt imao je, dakako, i vrlo zahtjevnu financijsku konstrukciju koja u prosincu, samo mjesec dana prije odlaska u London, još nije bila zaokružena. Intendant Roje uputio je u prosincu dopis Savjetu za prosvjetu, nauku i kulturu Republike Hrvatske, u to doba središnjem fondu za kulturu, u kojem izvještava da je očekivani iznos samo *djelomično dodijeljen* te da je *djelomično predviđena* pomoć od Izvršnog vijeća Sabora, grada Zagreba i Komisije za kulturne veze s inozemstvom iz Beograda, sveukupno osam milijuna dinara. Sam je odlučio iz proračuna kazališta uštedjeti četiri milijuna dinara te je izračunao da za pokriće troškova nedostaje još milijun, što je primjerice za čak pola milijuna bilo manje od troškova izrade dokumenata za članove ansambla (putovnice, biljezi, upitnici, vize, fotografije...).<sup>17</sup> Stoga je bio prinuđen moliti *naslov* da im iz svog proračuna, *ukoliko još ima ikakvih financijskih mogućnosti* dodijele dodatnu pomoć i *time sa svoje strane doprinese tog našeg zamašnog i odgovornog pothvata*.<sup>18</sup> Nadležna osoba iz SPNK-a je na dnu ovog dopisa običnom olovkom, rukom, nadopisala: *Riješeno usmeno 21. XII. 1954.*

No trinaest milijuna dinara koje je planirao nisu ni izbliza bili dostatni za pokriće svih troškova te se, sukladno detaljnom izračunu koji se nalazi u prilogu poslanog dopisa, može pretpostaviti da je Roje planirao uprihoditi od Iskoldoffa čak sedam milijuna kuna. Kako među dokumentima nije bilo moguće pronaći ugovor između Hrvatskoga narodnog kazališta i tvrtke Eugen Iskoldoff Productions, jedino se na temelju dopisa koji je stigao u ožujku na adresu kazališta iz Beograda može rekonstruirati znatan financijski neuspjeh cijeloga pothvata. Naime, Iskoldoff se preko jugoslavenskog veleposlanstva u Londonu žalio na kršenje ugovora jer su *na premijernim predstavama* Kneza Igora i Pajaci (*Pagliacci*, op. a.) *pevali slabi pevači, što je izazvalo lošu kritiku* i što su se *izvesni članovi trupe za svo vreme svog boravka javno žalili da su slabo plaćeni te da im je slaba ishrana, zbog čega ne mogu dobro da pevaju na predstavama*. Zbog toga je impresario *pretrpeo moralne štete*, a zbog svega i *materijalne gubitke* te putem veleposlanstva *zatražio odštetu od naše zemlje u visini od 3000 funti*. Je li mu ona i isplaćena, nije moguće utvrditi. U svakom slučaju, predsjednik Komisije za kulturne veze s inostranstvom Marko Ristić složio se s upozorenjem veleposlanstva u Londonu *da se ubuduće ne sklapaju nikakvi aranžmani s ovim impresariom*.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> "Narodni list", 22. 1. 1955.

<sup>17</sup> Iz dokumentacije je razvidno da je planirani trošak putovanja iznosio preko 20 milijuna.

<sup>18</sup> HR HDA – 1095, SPNK, kut. 94, 12228, 16. 12. 1954.

<sup>19</sup> HR-HDA, 1095, SPNK, kut. 94, , 2671, 28. 3. 1955.

## Nastupi u kazalištu Stoll

U Londonu su zagrebački umjetnici nastupili u povijesnoj zgradi bivšeg Kingsway Theatera (prvotno London Opera House) koju je kao opernu kuću 1911. godine podigao američki impresario Oscar Hammerstein, a koja je u vrijeme toga gostovanja iznajmljivala svoje prostore različitim menadžerima, pa je npr. mjesec dana nakon hrvatskih umjetnika ondje tri tjedna nastupala Talijanska opera.<sup>20</sup> Neorenesansna zgrada koja danas više ne postoji (srušena je 1958.) nalazila se u neposrednom susjedstvu Kraljevske opere Covent Garden. Iako joj je pozornica bila manja u odnosu na zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište, dvorana se odlikovala vrlo dobrom akustikom i najsuvremenijom tehnikom, a gledalište je primalo 2.440 gledatelja, što se pokazalo kao nepremostivi problem za organizatore jer je samo prva zagrebačka izvedba, od njih 29, napunila gledalište. Usto, Stoll je imao još jedan velik nedostatak – premalen prostor za orkestar, pa su pojedini glazbenici morali biti smješteni u pokrajnje lože, a kako izvještava “Narodni list”, u nekim je izvedbama (*Knez Igor* npr.) orkestar morao nastupiti u sastavu manjem od dogovorenoga. Ti će nedostadni produkcijski uvjeti uzrokovati brojne probleme na liniji impresario Iskoldoff – uprava Hrvatskoga narodnog kazališta, a repovi tih nespo- razuma vući će se na liniji London – Beograd – Zagreb još dugo.

Ipak, u 20 londonskih dana (24. siječnja – 12. veljače 1955.), izvedeno je sveukupno 29 predstava (19 opernih i 10 baletnih), uza svakodnevno nastupanje, osim subotom, ali s po dvjema izvedbama nedjeljom. Turneju je otvorio netom obnovljeni Borodinov *Knez Igor*,<sup>21</sup> a nastavili su je *Romeo i Julija* Prokofjeva,<sup>22</sup> također obnovljeni *Gotovčev Ero s onoga svijeta*,<sup>23</sup> Leoncavallov *Pagliacci*,<sup>24</sup> a završili Baranovićevo (također obnovljeno) *Licitarsko srce*<sup>25</sup> i Lhotkin *Đavo u selu*.<sup>26</sup>

<sup>20</sup> Zgrada je otvorena 1911. godine. <http://cinematreasures.org/theaters/23365>

<sup>21</sup> Izvedbe *Kneza Igora* održane su: 24., 25., 27. i 29. 1. te 1., 4., 5., 7., 9., 11. i 12. 2. Predstava je premijerno izvedena (obnovljena) 24. 12. 1954. (dir. Milan Sachs, red. i kor. M. Froman, sc. i kost. V. Žedrinski). Jedina je to od svih zagrebačkih izvedaba igrana pred punim gledalištem kazališta Stoll.

<sup>22</sup> Izvedbe su održane: 26. i 29. 1. Radi se o jugoslavenskoj premijeri koja se održala u Hrvatskom narodnom kazalištu još 28. 6. 1948. (dir. Đ. Vaić, kor. i red. M. Froman, sc. V. Žedrinski).

<sup>23</sup> Izvedbe su održane: 28. 2., 2., 5. i 12. 2. Premijera je bila 11. 9. 1954. (dir. J. Gotovac, red. N. Roje, sc. Z. Agbaba kor. M. Froman, kost. I. Kostinčer).

<sup>24</sup> Izvedbe su održane: 31. 1., 2., 8. i 10. 2., Premijera je bila 28. 12. 1952. (dir. D. Žebre, red. N. Roje, sc. Z. Agbaba, kost. L. Novak i A. Šukić).

<sup>25</sup> Izvedbe su održane: 31. 1., 1., 2., 8. i 10. 2. Premijera je bila 28. 10. 1954. (dir. D. Žebre, kor. M. Froman, sc. A. Augustinčić, kost. I. Kostinčer-Bregovac).

<sup>26</sup> Izvedbe su održane: 2., 3. i 9. 2. Premijera je bila 25. 3. 1954. (dir. Fran Lhotka, kor. Pia i Pino Mlakar, sc. A. Augustinčić, kost. I. Kostinčer Bregovac). Sve i u: J. P. Wearing, *The London Stage 1950-1959: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, Rowman & Littlefield Publishers, London 2014.)



Sam početak obećavao je uspjeh, gostovanje je otvorio dobro posjećeni *Knez Igor*, kojeg je publika – nenavikla u to doba na izvedbe ruskoga repertoara – ispratila *srdačnim odobravanjem* i *spontanim aplauzima*,<sup>27</sup> a britanska kritika uglavnom ocijenila pozitivno, *uz ugodne dojmove*, ali i uz zamjerke zbog *statičnosti i scenske neravnomjernosti* u kojem su ipak oduševili solisti Dragutin Bernardić u ulozi Kolčaka (*kvalitet i sadržaj*), Tomislav Neralić (*pravi smisao za stil*) u ulozi Galickoga te Vladimir Ruždjak u naslovnoj ulozi (*ugodan glas*)<sup>28</sup>. Specijalizirani londonski časopis “Dance and Dancers” izvještava da *Zagreb nije velik grad, ali operni ansambl koji je otvorio svoje gostovanje u Stoll teatru je bio neobično impozantan i po kvalitetu i po veličini. Izvedba Kneza Igora na prvoj je premijeri bila puna poleta.*<sup>29</sup>

Iako je Balet (osobito solisti N. Bidin, V. Marković, I. Sertić) u znanim *Polovjec-kim plesovima* izazvao *oduševljenje*, na prvoj (popodnevnoj) izvedbi *Romea i Julije koji London začudo još nije vidio*<sup>30</sup>, posjet je bio daleko ispod očekivanja, a večernja je izvedba jedva popunila nešto više od polovice gledališta, koje je ipak nakraju oduševljeno ispratilo plesače, posebno Sonju Kastl i Nenada Lhotku, ali i Milka Šparembleka (Mercuzio) i Ladislava Sertića (Tebaldo).

Slijedili su ga *Pagliacci* sa solidnim uspjehom *mnogo većim nego li se očekivalo* u kojem je tenor Noni Žunec (u ulozi Canija) bio više puta zvan pred zastor, a njegova partnerica Bianca Dežman *zabilježila je svoj veliki lični uspjeh*. Dobro su prošli i baritoni Ruždjak i Francl te tenor Paulik. Spominjan je velik domet zbora i orkestra, no istaknuto je da je usprkos *dotjeranosti* izvedbi *nedostajao onaj bujni temperament i apasioniranost, što je potreban kod iznošenja talijanskih verističkih opera*.

*Licitarsko srce* koje je potom izvedeno još je jednom dokazalo da izvedbe s nacionalnom notom ostavljaju najjači dojam na londonsku publiku koja je, iako malobrojna, ispratila umjetnike *spontanom i dugotrajnom pljeskom*. Solisti Nenad Lhotka, Nevenka Bidin, Zlatica Stepan i Sonja Kastl impresionirali su publiku svojim kreacijama. Baletni se zbor *u svojim šarolikim narodnim nošnjama najviše dopao u temperamentnim narodnim plesovima, a završno kolo bilo je za London sličan doživljaj kao i kolo iz opere* Ero. Londonska kritika se izrazito povoljnim riječima izrazila o koreografiji Margarite Froman.<sup>31</sup> “Manchester Guardian” žali što publika nije ispunila kazalište za *Ere s onoga svijeta* i smatra da jezik nije trebao biti prepreka argumentirajući to na sljedeći način: *Pa mi se borimo i za to, da se opere pojavljuju u originalnom jeziku. Prema tome nije nešto u redu.*<sup>32</sup>

<sup>27</sup> “Narodni list”, 26. I. 1955.

<sup>28</sup> “Narodni list”, 28. I. 1955.

<sup>29</sup> Brošura s isječcima iz londonskih novina, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 17. 5. 1955., HAZU, dokumenti, 29681.

<sup>30</sup> “Narodni list”, 26. I. 1955.

<sup>31</sup> “Vjesnik”, 3. 2. 1955.

<sup>32</sup> “Vjesnik”, 5. 2. 1955.

Posljednji naslov prikazan u kazalištu Stoll bio je Lhotkin *Đavo u selu*, koji je donio baletnom ansamblu zagrebačke Opere najveći uspjeh. Pljeskalo se na otvorenoj sceni i poslije činova, a na kraju izvedbe bilo je čak 12 poziva pred zastor. Izvjestitelj “Vjesnika” iz Londona Milan Graf ne sjeća se *da je Đavo u Zagrebu izazvao toliko oduševljenje publike kao sinoć u Londonu*. Ta predstava imala je i svoju malu *senzaciju* jer je po njenu svršetku zagrebačkim umjetnicima u garderobu iz gledališta došao čestitati tada veliki filmski *star* Eroll Flynn. Znana glazbena kritičarka Elisabeth Frank već je sljedećeg dana u listu “New Cronicle” objavila pohvalnu kritiku o *čarobnom baletu, koji se daje samo jedne večeri žaleći da se taj originalan balet pun čara, davao deset dana prekasno*. *Đavo u selu* za nju je pun invencije, topline i humora, *pučke melodije su prekrasno aranžirane u muzici Frana Lhotke [...], a koreografija Pija i Pine Mlakara elegantna i muzikalna*. “Daily Telegraph” i “Times” također nisu škrtili u pohvalama za *Đavla*, pa dok prvi ističe Sonju Kastl kao *veoma ekspresivnu plesačicu*, “Times” komentira povoljno i izvedbu i djelo te ističe Ivicu Sertića kao dobrog karakternog plesača, Sonju Kastl kao gracioznu plesačicu, izvanrednog glumca i plesača Nenada Lhotku te Nevenku Biđin. O koreografiji kaže da se *pomalo ponavlja, ali da postoji bogata teatarska invencija, kostimi su tradicionalni i lijepi, dekor jednostavan, dopadljiv i pun imaginacije. Muzika slavenski efektna i stalne akcije. Taj balet zabavlja i interesira, jer ima svoj korijen u nacionalnoj tradiciji, a plesači su u njemu u svom elementu*.

Posljednjeg dana trotjednoga gostovanja zagrebačke Opere u Londonu, Radio BBC prenosio je cijelu izvedbu Gotovčeva *Era*, a televizija je, uz dijelove baleta *Đavo u selu*, prikazala i cijeli III. čin Gotovčeve opere koji je – kao i ostala izvođena dva nacionalna djela – bila *nesumnjiv uspjeh* te su, za razliku od stranog repertoara koji je podijelio londonsku kritiku, ta *jugoslavenska djela dobila nepodijeljena priznanja*, a njihovi autori Gotovac, Lhotka i Baranović *afirmirali su se u londonskoj kritici kao majstori korišćenja mogućnosti folklorne muzike za jedno cjelovito scensko djelo*.<sup>33</sup>

Posjet na predstavama, izuzev *Kneza Igora*, nije bio zadovoljavajući, a ni u skladu s očekivanjima i oduševljenjem iskazanim prije polaska u London. To je element koji će, nažalost, pretežati u domaćoj recepciji toga organizacijskog podviga zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Ispuniti svakoga dana kazalište od dvije i pol tisuće mjesta bila je ipak nedostižna sanja koja se po povratku u Zagreba za umjetnike i upravu kazališta pretvorila u pravu noćnu moru.

### **Kritike, nesporednosti, sukobi i financijske dubioze**

Naime, nakon prvotne euforije oko priprema, putovanja, velikih najava i uspješnoga prvog dana gostovanja, za zagrebačke je umjetnike uskoro uslijedilo razočaranje: poluprazne dvorane, a potom i česte nepovoljne kritike zahtjevnih britanskih kritičara. I dok

<sup>33</sup> “Borba”, 14. 2. 1955.

je prva izvedba *Kneza Igora* (ujedno i prva na turneji) jedina odigrana pred prepunom dvoranom, daljnje su izvedbe imale sve praznije i praznije gledalište.

U predstavi koja je najbolje prošla i kod kritike i kod publike najbolji su dojam ipak ostavile scene baleta, kritičari su jednoglasno hvalili plesače i zbor kao *veoma dobre*, a režiji Margarite Froman zamjerili su beživotnost (“Daily Telegraph”). Orkestar su uglavnom ocjenjivali kao spor i neučinkovit, a samu izvedbu bez potrebne dramatičnosti. Kritičar “Financial Timesa” otišao je još dalje nazvavši *Kneza – provincijskom predstavom*.

No publika je, u gotovo polupraznu gledalištu, priredila prave ovacije ansamblu i autoru *Ere s onoga svijeta* (za tu prigodu preveden u *The Joker*), a to isto ponovila je i na drugoj izvedbi kad se jedva skupilo publike za pola gledališta.

Najporaznije je kritike doživjela prva izvedba *Romea i Julije* (*premalo se pleše*), dotad u Londonu neizvedena Prokofjevljeva baleta, što nije ni čudno ako se zna da su Englezi posebno osjetljivi na sve što kao predložak uzima djela Williama Shakespearea.

Kritičar Nenad Turkalj prvi je domaću javnost upoznao s činjenicom da se gostovanje *ne odvija pod najsretnijom zvijezdom* te je naveo činjenicu nedostatka publike (ipak oduševljene, ponajviše Baletom), spomenuvši i nedostatak *publicityja* kao problem menadžera koji je kao čovjek *iznutra* trebao znati da je teško probiti se sa skromnim i rijetkim plakatima koje je organizirao u gradu od osam milijuna stanovnika i s brojnim atraktivnim scenskim priredbama svakoga dana.

Turkalj također, unatoč polupraznu gledalištu, ističe *Eru s onoga svijeta* kao najzapaženiju od svih predstava, a posebno se osvrće na dojam koji je na sve ostavio Josip Gostič, za kojeg je “Evening News” u čudu pitao *zašto njegovo ime već nije poznato londonskoj publici*.

Londonske kritike izazvale su u Zagrebu pravu uzbunu jer je način na koji britanska kritika analizira predstave bio posve stran našoj javnosti, a ponajviše samim umjetnicima i kazališnoj upravi koja je navijački i pristrano priželjkivala upravo suprotno. Naime, u šumi dnevnika, tjednika i ostalih tiskovnih izdanja nemoguće je očekivati konsenzus oko ičega, a kamoli oko razolikih programa bez većega zajedničkog nazivnika koji su ponuđeni u ovome gostovanju: o istome djelu različita su izdanja donosila suprotne ocjene i kritička zapažanja koje se pak (kao u slučaju baleta *Romeo i Julija* koji je kritika listom negativno ocijenila) mogu i dijametralno razlikovati od recepcije publike. No, u hrvatskom tisku prevladao je selektivni odnos prema kritikama, a autori članaka kao da su se natjecali tko će izvući i podcrtati što negativnije rečenice i izraze po kojima se onda u Zagrebu prosuđivalo cijelo gostovanje. Oni predstavnici tiska koji su bili u pratnji ekipe Hrvatskoga narodnog kazališta ustvrdili su da se *iz Zagreba ne može prosuđiti da li je naša opera postigla u Londonu uspjeh ili ne*.

Zbog krajnje negativne medijske prezentacije, kakvu nije očekivao, intendant Roje osjetio se obveznim prezentirati javnosti objektivnu sliku cijeloga gostovanja, pa je u svibnju izdao nalog propagandnom uredu da ispita *što hitnije štampanje* izvadaka iz

najava, kritika i osvrt s namjerom da tiska brošuru (bez fotografija) u obliku “Kazališnih vijesti”.<sup>34</sup> Rezultat je opširan dokument na 64 gusto tipkane stranice koji ipak nije nikad tiskan za javnost, a čiji se primjerak nalazi među dokumentima Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. U njemu se donose, sve do detalja, sva (pozitivna, dakako) mišljenja iskazana u britanskim medijima, i to po predstavama, solistima, dirigentima i ansamblima.

### Ostala gostovanja

Nakon turbulentnih događanja i burnih reakcija na londonsko gostovanje, uprava Hrvatskoga narodnog kazališta odlučuje nadalje dogovarati kraća gostovanja, i to posebno za Balet i Operu. Sve do grandioznoga gostovanja u Japanu 1965. godine (26 izvedaba u Tokiju i Osaki), za vrijeme mandata intendanta Duška Roksandića i njegova agilnog ravnatelja Opere Ive Vuljevića, neće se ponoviti takav veliki organizacijski podvig.

Nekoliko mjeseci nakon Londona (8. – 10. 8. 1955.), baletni ansambl odlazi na festival u gradić Nervi kraj Genove, gdje nastupa s *Đavlom u selu*, završnim kolom iz *Ere s onoga svijeta*, i s Hristićevom *Ohridskom legendom*.<sup>35</sup>

Intenzitet gostovanja bio je u cijelome tom desetljeću vrlo jak, slijede nastupi na brojnim festivalskim i opernim pozornicama Europe i svijeta,<sup>36</sup> a poučeni propustima u odabiru londonskoga programa, repertoarnu prevagu na svim navedenim gostovanjima čine domaća djela (Gotovčev *Ero s onoga svijeta* i Lhotkin *Đavo u selu*, Baranovićeva *Licinarsko srce*, ali i primjerice Papandopulov balet *Grand-hotel*) i slavenski repertoar (Šostakovičeva *Katarina Izmailova*), no pravi uspjesi postignuti su tek s *Rigolettom* i *Aidom* u Salzburgu te s Wagnerovim *Majstorima pjevačima* u Bergamu, 1970. Upravo je sudjelovanje na najprestižnijem europskom festivalu u Salzburgu (1962., 1964., 1965. te 1966.) donijelo i najveću međunarodnu afirmaciju Baletu – kao kuriozitet danas zvuči podatak da je *Licinarsko srce* bilo prvi balet izveden na sceni novootvorenoga salzburškog Festspielhauasa,<sup>37</sup> ali i opernom zboru koji je četiri godine nastupao na Svečanim

<sup>34</sup> Brošura s isječcima iz londonskih novina, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 17. 5. 1955., HAZU, 29681.

<sup>35</sup> Obnova je održana 28. 6. 1955. Dir. M. Bašić, kor. M. Froman, sc. Z. Agbaba, kost. I. Kostinčer-Bregovac.

<sup>36</sup> Bili su to redom: Prag, Brno, Bratislava, Catania, Solun, Brescia, Praško proljeće, Teatar nacije u Parizu, Teatro San Carlo u Napulju (1962. – 1964.), Salzburg, Nizozemski festival, Goldonijev festival u Veneciji, Salzburger Festspiele, festival u Wiesbadenu, Komična opera u Berlinu (ist.), Teatro Comunale Bologna, Bečki svečani tjedan, Europski tjedni u Passau, Atenski festival, Guttembergove svečanosti u Mainzu, Jesenski festival u Bergamu, Teatro La Fenice u Veneciji itd. sve do dalekog Japana i Indije.

<sup>37</sup> Više u: *Hrvatsko narodno kazalište – Sto godina opere* (ur. Pavao Cindrić), GZH, NZ MH, Zagreb 1971. i u: G. Prossnitz, *The Salzburg Festival 1960 – 1989. – An illustrated Chronicle*, Jung und Jung, Salzburg/Wien 2008.

igramu u dvojakoj ulozi: samostalno i kao pojačanje festivalskog ansambla u izvedbama *Borisa Godunova* pod ravnanjem Herberta von Karajana.<sup>38</sup>

Osobito su bila zapažena gostovanja u Čehoslovačkoj 1957. godine, kada operni i baletni ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta nastupaju odvojeno u Pragu,<sup>39</sup> Brnu<sup>40</sup> i Bratislavi<sup>41</sup>, i to s djelima suvremenog repertoara koji u to doba dobiva brojne praizvedbe i hrvatske i jugoslavenske premijere, među kojima se posebno ističu *Život razvratnika* Stravinskoga i Brittenov *Peter Grimes*.<sup>42</sup>

Iste godine i Drama organizira međunarodno gostovanje u Veneciji gdje prikazuju Tijardovićevu obradu Goldonijevih *Ribarskih svada*.<sup>43</sup> Nastavit će se sve u još intenzivnijem ritmu za intendanture Duška Roksandića, koji je dodatno intenzivirao međunarodna gostovanja i sa svojim ravnateljem Opere Ivom Vuljevićem ostvario do danas nedostižne rezultate u tom segmentu kazališne organizacije. Od Baleta u Napulju 1960. i 1963. preko zajedničkog predstavljanja Opere i Baleta u tom gradu pa do Pariza 1961., Atene 1962., Rotterdama i Amsterdama 1964. sve do megagostovanja u Japanu 1965. godine.

Sva navedena gostovanja financirali su Izvršno vijeće Sabora NR Hrvatske, Narodni odbor grada Zagreba (njegov Savjet za prosvjetu i kulturu) te Komisija za kulturne veze s inozemstvom iz Beograda s agilnim Markom Ristićem kao ravnateljem.<sup>44</sup>

<sup>38</sup> Godine 1962. nastupio je Balet s Lhotkinim *Đavolom u selu* i Rahmanjinovom *Rapsodijom*, godine 1964. nastupila su oba ansambla sa sljedećim naslovima – Borodin: *Polovječki plesovi*, Kelemen: *Čovjek pred zrcalom*, Prokofjev: *Romeo i Julija*, R. Strauss: *Legenda o Josipu*, Verdi: *Rigoletto*. Godine 1965. operni zbor nastupio je na premijeri *Borisa Godunova*, kao i na reprizi 1966. Godina je to u kojoj su u *Godunovu* nastupili i hrvatski solisti Srebrenka Jurinac (angažirana u Bečkoj državnoj operi od 1944.), Marijana Radev, Gregor Radev, Tugomir Franc (angažiran u Bečkoj državnoj operi od 1960.), Zvonimir Prelčec i Miljenko Grozdanić. Iste je godine u okviru koncertnog programa Festivala nastupio i operni zbor Hrvatskoga narodnog kazališta pod ravnanjem Mira Belamarića s djelima slavenskih kompozitora. (Više u: G. Prossnitz, G., *The Salzburg Festival 1960 – 1989. – An illustrated Chronicle*, Jung und Jung, Sazburg/Wien 2008.

<sup>39</sup> Prag: 18. 5. – 20. 5. 1957.: J. Gotovac, *Ero s onoga svijeta*, Stravinski, *Život razvratnika*; Britten, *Peter Grimes* 3. 12. 1956.; Lhotka, *Đavo u selu*, 4. i 5. 12.

<sup>40</sup> Brno: 22. 5. 1957. – 23. 5. 1957. i 7. 12. – 8. 12. 1956.

<sup>41</sup> Bratislava: 14. – 15. 5. 1957. J. Gotovac: *Ero s onoga svijeta* / Stravinski: *The Rake's progress* (*Život razvratnika*) i 10. 12. 1956. – F. Lhotka, *Đavo u selu* i 11. 12. I. Stravinski, *Petruška* (premijera bila u siječnju, dir. M. Bašić, kor. Octavio Cintolesi, sc. A. Augustinčić, kost. Inge Kostinčer, D. Scarlatti), *Mreža*, Octavija Cintolesi (praizvedba u Zagrebu, 14. 1. 1956., dir. M. Bašić, kor. O. Cintolesi., sc. A. Augustinčić., kost. I. K. Gotovac).

<sup>42</sup> Praizvedba je bila u Londonu 1945. Zagrebačka izvedba bila je jugoslavenska premijera (9. 11. 1955., dir. M. Bašić, red. Nando Roje, sc. Z. Agbaba, kost. Inge Kostinčer).

<sup>43</sup> Izvedbe su bile 7. i 8. 8. 1957. Zagrebačka premijera Tijardovićeve lokalizacije održana je 22. 11. 1956. u režiji i scenografiji Bojana Stupice (kost. I. Kostinčer, sc. I. Tijardović).

<sup>44</sup> I. Krizmanić Lj. Gotcheff, *Naša kazališta*, Izdanje Ureda za informacije Izvršnog vijeća Sabora NRH, Zagreb, 1955., str. 52.

Iz navedenih primjera vidljivo je da se, slijedom promjena na društveno-političkom planu i Titova okretanja prema Zapadu, korjenito mijenjao i odnos jugoslavenskih vlasti prema novim stremljenjima u umjetnosti i općenito kulturi, a etatizam i vladajuća ideologija pojavljivali su se u *fleksibilnijem obliku*<sup>45</sup> koji se manifestirao u jačanju profesionalizma, slabljenju cenzure i boljem sustavu financiranja kulture u kontekstu vrlo promišljene kulturne politike bivše države. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu zauzimalo je u toj ideji pozicioniranja *nove jugoslavenske kulture* središnje mjesto.

## LITERATURA

- Banović, S. *Nacionalna kazališta i identitet*. U: *Kazalište krize*, Durieux, Zagreb 2013.
- Batušić, N., *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978.
- Bašić, M., *O suvremenom repertoaru zagrebačke Opere i Baleta*. U: *Hrvatsko narodno kazalište, zbornik o stogodišnjici 1860 – 1960*, Naprijed, Zagreb 1960.
- Graf, M., *Okolo gostovanja zagrebačke Opere u Londonu*. “Kazališne vijesti”, Zagreb, rujan 1954., br. 1.
- Hrvatsko narodno kazalište – 20 godina rada HNK u socijalističkoj Jugoslaviji* (ur. Cindrić, P.), Zagreb 1965.
- Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969, enciklopedijsko izdanje*, HNK u Zagrebu i IKP Naprijed, Zagreb 1969.
- Hrvatsko narodno kazalište – Sto godina opere* (ur. Pavao Cindrić), GZH, NZ MH, Zagreb 1971.
- Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1860 – 1985* (ur. N. Batušić), HNK i ŠK, Zagreb 1985.
- Krizmanić I., Gotcheff, Lj., *Naša kazališta*, Izdanje Ureda za informacije Izvršnog vijeća Sabora NRH, Zagreb 1955.
- Lederer, A., *Hrvatska scenografija pedesetih: nova likovnost*. U: *Krležini dani u Osijeku, 2003.*, *Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*. Prir. B. 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.
- Lederer, A.; Petranović, M.; Bakal, I., *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije*, ULUPUH, Zagreb 2011.
- Petranović, M., *Od kostima do kostimografije*, ULUPUH, Zagreb 2015.
- Prossnitz, G., *The Salzburg Festival 1960 – 1989. – An illustrated Chronicle*, Jung und Jung, Salzburg / Wien 2008.
- The Yugoslav National Opera and Ballet, souvenir-programme*, London 1955.

<sup>45</sup> *Kulturna politika Republike Hrvatske – Nacionalni izvještaj*, Ministarstvo kulture RH, Zagreb 1998.

Wearing, J.P., *The London Stage 1950-1959: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel.*

### **Arhiv**

Dokumenti Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

Hrvatski državni arhiv: Savjet za prosvjetu, nauku i kulturu Narodne Republike Hrvatske HR-HDA 1095.

### **Tiskovine**

“Borba”, rujan 1954. – ožujak 1955.

“Kazališne vijesti”, 1954. / 1955.

“Narodni list”, listopad 1954. – ožujak 1955.

“Vjesnik, listopad” 1954. – ožujak 1955.

## KOSTA SPAIĆ U INOZEMSTVU

Poticaje za svoje kazališno djelovanje u inozemstvu i suigru heteropredodžbama i autopredodžbama hrvatski kazališni i operni redatelj, glazbenik i prevoditelj Kosta (Konstantin) Spaić (Zagreb, 21. I. 1923. – Zagreb, 23. IV. 1994.) mogao je naći već u rodnoj kući, tj. u kući svojih roditelja u Šenoinoj 3 u Zagrebu. Njegova majka Karola, Draga, rođena Paulić, porijeklom iz Ljubuškog, kći visokoga austrougarskog činovnika, u svojoj se dvadeset i devetoj godini udala za tad pedestšestogodišnjega umirovljenoga austrougarskoga generala Alexandra von Spaitza. Konstantin Spaić kršten je 22. veljače 1923. u crkvi svetoga Marka, ime dobivši po djedu. Kasnije svoja redateljska djela potpisuje imenom Kosta Spaić, prema kojemu je prepoznatljiv u stručnim i umjetničkim krugovima. Od najranije dobi pokazuje velik glazbeni talent, violinu svirajući od svoje pete godine. Diplomirao je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, smjer violina, s dvadeset godina, 1943. Od djetinjstva pokazuje i izniman talent za strane jezike, ali i smisao za tehniku i sklonost prema aeromodelarstvu (istaknutim je članom Aerokluba, vozač vlastita automobila marke Jaguar). Nakon završene Klasične gimnazije u Zagrebu upisuje Tehnički fakultet u rodnom gradu, polaže sve ispite na prvoj godini, ispisuje se i upisuje Filozofski fakultet u Zagrebu, na kojemu diplomira kod profesora Petra Skoka 23. veljače 1948. na Odsjeku za romanistiku, tj. XX. romansku grupu: pod A. francuski jezik i književnost sa starim francuskim; pod B. talijanski jezik i književnost, pod C. latinski jezik i jugoslavenske književnosti.

Kazalištem se počeo baviti kao gimnazijalac u Dramskoj družini Francuskog instituta (Cercle Français) i u Družini mladih koju je vodio Vlado Habunek, povjerivši mu kao najmlađemu članu i naslovnu glumačku ulogu u Molièreovim *Scapinovima spletkama*. Od 1943. bio je violinist na Radio Zagrebu, a 1948. prelazi u Dramski studio pri Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu kao asistent režije.

### Režije Koste Spaića u inozemstvu

Spaićeve inozemne režije istraživala sam: 1. u ostavštini Koste Spaića koju je prije odlaska dao profesorici Fani Muhoberac,<sup>1</sup> svojoj dugogodišnjoj profesionalnoj su-

<sup>1</sup> Vesninoj i mojoj mami, prof. Fani Muhoberac rođ. Saltarić, udanoj za našega tatu Vlaha Muhoberca, tad ravnatelja Centra za socijalni rad u Dubrovniku.



radnici, ravnateljici Dubrovačkih ljetnih igara u vrijeme dok je bio umjetnički voditelj dramskoga programa toga hrvatskoga i inozemnoga scenskoga i glazbenoga festivala; 2. u više svjetskih kazališnih središta u kojima je Spaić djelovao; 3. na temelju kazališnih kritika i drugih tiskanih i medijskih izvora; 4. anketirajući nekoliko njegovih najbližih suradnika. Ovdje predočujem dio toga istraživanja; 5. na temelju zabilježenih predavanja i konzultacijskih razgovora s Kostom Spaićem kao svojim profesorom redateljskih kolegija na Odsjeku dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu i razgovora s Kostom Spaićem prije, za vrijeme i nakon kazališnih proba u Dramskom kazalištu Gavella, u kojem sam radila kao dramaturginja i pomoćnica redatelja u Spaićevim predstavama.

Svoj uspješan redateljski put u inozemstvu Kosta Spaić započinje u Velikoj Britaniji (Nottingham Playhouse.): F. G. Lorca, *Krvava svadba* (1956.), P. Budak, *Mečava* (1956.). Sve režije koje navodim Kosta Spaić ostvaruje kao pozvani redatelj u pojedinim inozemnim kazalištima s ansamblom toga kazališta (ne s hrvatskim glumcima) na jeziku zemlje u kojoj režira i boravi. Režije ostvaruje u Makedoniji (Naroden teatar, Skopje) – S. S. Prokofjev, *Vjenčanje u samostanu* (1959.), u Bosni i Hercegovini (Hrvatsko narodno kazalište, Mostar) – Molière, *Don Juan* (1959.), Sofoklo, *Antigona* (1960.), J. Anouilh, *Antigona* (1964.), Molière, *Mizantrop* (1967.), u Srbiji (Atelje 212, Beograd – I. Ivanac, *Zašto plačeš, tata* /1961./; Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd – R. Marinković, *Albatros* /1981./).

Već 1962. ostvaruje režiju komedije Marina Držića *Skup* u Finskoj (Kansanliste – Teri, Helsinki / Nacionalno kazalište, Helsinki), zahvaljujući svome poznavanju finskoga jezika i pedantnom radu s glumcima baziranu na svom glazbenom talentu i školovanju te preciznoj mizansceni u zadanim prostornim uvjetima ostvarujući dubrovačkoroimski renesansni trg u malom.

Režira u Sjedinjenim Američkim Državama (Dallas – Theatre, “Frank Lloyd Wright”, Dallas) – G. Shehadé, *Priča o Vasku / Priča o Vascu* (1967.).

O toj Spaićevoj predstavi u teksaškom Dallasu zapisuje zagrebački “Večernji list”:

*Dah srednje Europe. Naši umjetnici u svijetu. Uspjeh Koste Spaića na američkoj sceni*

*Svojedobno smo donijeli vijest da poznati zagrebački redatelj Kosta Spaić postavlja u Dallas Theater Center, u glavnom gradu Teksasa, dramu Priča u Vascu, francuskog dramatičara Georgesa Schehadea. Ta američka izvedba očekivana je s velikim zanimanjem, koje je bilo potencirano zbog redatelja gosta. Sudeći prema ocjeni Johna Nevillea, kazališnog kritičara The Dallas Morning News, uspjeh predstave je premašio očekivanja.*

*Uz pohvale tekstu, inscenaciji i glumcima, čitamo i pohvale redatelju Kosti Spaiću za kojega dalaski kritičar kaže da je na američku scenu donio dah Srednje Europe i dodaje: Vidjevši njegovu režiju Vasca, teško je zamisliti predstavu u postavi jednoga američkog redatelja.*

*!...! Uspjeh Spaićeva gostovanja u Dallasu potvrđen je pozivom da ponovno gostuje u tome kazalištu te se stoga očekuje da će se naš renomirani redatelj, koji se ovih dana vratio u Zagreb, uskoro vratiti u SAD. Osim iz Dallasa, Spaić ima poziv i iz San Franciska gdje bi trebao režirati Držićev Skup. Tu je i poziv iz Švicarske. Zagrebački redatelj gostovat će u Zürichu gdje će postaviti Purpurnu prašinu Seana O'Caseyja.*

(š)

Spaić režira u Njemačkoj; Schillertheater, Berlin – R. de Obaldia, *Vjetar u granama Sassafrasa* (1967.); Schauspielhaus Wuppertal, Düsseldorf – W. Shakespeare, *Timon Atenjanin* (1971.); Badischesstadt Theater, Karlsruhe – F. i P. Schönthan, *Otmica Sabijnjanki* (1985.), Molière, *Tartuffe* (1987.); Schloss Theater, Moers – P. Prost, *Povratak u Sans Soucie* (1992.), u Švicarskoj (Basler Theater / Stadttheater), Basel – Molière, *George Dandin* (1968.), E. Bond, *Uski put prema dubokom sjeveru* (1970.), C. D. Grabbe, *Šala, satira, ironija i dublje značenje* (1970.), D. Forte, *Bijeli vragovi* (1972.), C. Goldoni, *Venecijanski blizanci* (1972.), A. de Musset, *Lorenzaccio* (1973.), A. P. Čehov, *Tri sestre* (1973.), G. Bruno, *Svjecar* (1974.); Stadttheater, Luzern – S. O'Casey, *Kraj početka* (1983.). Režira također i u Vojvodini (Srpsko narodno pozorište, Novi Sad) – J. Gotovac, *Ero s onoga svijeta* (1981.), W. A. Mozart, *Čarobna frula* (1983.), u Austriji (Max Reinhardt Seminar, Beč) – J. Osborne, *Osvrni se gnjevno* (1993.) i u brojnim drugim kazališnim središtima u inozemstvu.

Godine 1969. u Italiji, u slavlom prvom renesansnom izgrađenom kazalištu, u Teatru Olimpico u Vicenzi, a kasnije i u okviru Festivala svjetske klasike u tom gradu, Kosta Spaić nakon nekolikomjesečnoga redateljskoga boravka premijerno prikazuje komediju Marina Držića *I nobili Ragusei (Dundu Maroje)*. U režiji se koristi renesansnim perspektivama Sebastijana Serlija, koji postoje u tom kazalištu, a naglasak stavlja na zrcalno arhitektonsko odzrcaljenje gledališta s *voltima* u Vicenzi i sličnosti s dubrovačkim Kneževim dvorom. Spaić veliku pozornost poklanja ženskim ulogama, a talijanske glumice izvrsno ostvaruju uloge Petrunjele i Laure. Ova je predstava bila kulturni događaj u talijanskoj i svjetskoj kazališnoj javnosti te je dostojno predstavila djelo izvrsnoga hrvatskoga komediografa koji je više godina u 16. stoljeću boravio u Italiji, najviše u Sienni, kao student. Kao prilog toj Spaićevoj režiji pronalazim skeniran novinski tekst, "Večernji vjesnik", 27. rujna 1969.: S. Z., *Kritika o "Dundu Maroju"*. *Vicenza, Palladijev teatar, "I nobili ragusei" all' Olimpico di Vicenza, tršćanski Teatro Stabile izvodi "Dunda" "u talijanskom prijevodu i u režiji Koste Spaića; jednu fotografiju Dunda Maroja iz Vicenze i faksimil kritika o Držićevu i Spaićevu Dundu Maroju u talijanskim novinama.*

U listu "L'Unità" objavljena je opsežna pohvalna kritika pod naslovom: *Otkriće jednog bisera dalmatinskoga šesnaestog stoljeća (I nobili ragusei all' Olimpico di Vicenza: Riscoperta di un gioiello del Cinquecento dalmata).*

Venecijanski "Il Gazzettino" objavljuje:

*Redatelj Kosta Spaić izvukao je predstavu u galopirajućem ritmu, punom boja i pokreta, klešuci osobe sigurnom rukom. Izvrsna predstava koja nas podsjeća na najslavnije dane Olimpijskog teatra u Vicenzi od prije dvadeset godina kad je redatelj Guido Salvini postavio na scenu Carove Straccione.*

Objavljeni su i osvrti hrvatskih novinara i kritičara o toj predstavi:

*Specijalno za "Večernji list" – Talijani aplaudiraju Dunda Maroju*

*U Vicenzi je 19. o. m. (rujan 1969., op. a.) Držićevog Dunda Maroja izveo tršćanski Teatro stabile u originalnoj literarnoj verziji, na talijanskom jeziku, a u režiji Koste Spaića. /.../ Za nas koji smo došli u Vicenzu na tu predstavu, bila je prava svečanost i upravo nevjerojatno iznenađenje prisustvovati izvedbi, nama dobro poznatog teksta, prema kojega interpretaciji u stranoj izvedbi i na stranom jeziku možemo imati stanovite rezerve. Iznenadio nas je prije svega briljantni prijevod (Lino Carpinteri i Mariano Faraguna), koji je zapravo prepjev velike literarne vrijednosti. Druga, ne manje važna kvaliteta te izvedbe je glumačka interpretacija Držićevih likova. Prvorazredna glumačka ekipa, vođena dirljivom inspiracijom redatelja Koste Spaića. /.../ U ime objektivnosti, pokušao sam tražiti slaba mjesta izvedbe, ali ono što sam pronašao, stvarno nije vrijedno spomena.*

*Prve kritike talijanske štampe također nisu pronašle slabog mjesta. Kritičari su u svojim napisima iznenađeno razmišljali nad otkrićem Držića, oduševljavali se režijom Koste Spaića, ističući da su režija, glumačka interpretacija i prijevod izvukli u prvi plan ne samo vrijednosti teksta nego i njegovu svježinu, te nadasve njegovu aktualnost.*

*Na svečanoj premijeri, pred punom dvoranom, tršćanski glumci doživjeli su velik broj aplauza na otvorenoj sceni. To nije bio samo kurtuazni pljesak talijanske publike, nego stvarno oduševljenje.*

Saša Zalepugin

Milanski dnevnik "Il giorno" navodi: *Autentično i ugodno iznenađenje... u kojem se režija nameće pažnji, jer nije ostvarila samo jednu kulturnu rekonstrukciju iz šesnaestoga stoljeća, već je ostvarila karakterističnu i autentičnu izvedbu.*

U dnevniku "Avvenire" ističe se *apsolutna vrijednost Dunda Maroja, koji nema samo povijesnu vrijednost, nego i cijeli niz poetskih ostvarenja. Za Spaićevu režiju talijanski kazališni kritičar zapisuje: Dao je osobama prave dimenzije i ostvario radnju živih ljudi, a ne marioneta. Našao je neobično sretan ritam i narodnjačku kadencu, ne služeći se, kao što to, kad je riječ o sličnim tekstovima, rade drugi redatelji, jeftinim trikovima. Zaključak je kritike neobično indikativan jer se izvođenje Držića na talijanskom naziva sretnim događajem koji je publika prihvatila s velikim entuzijazmom.*

Bolonjski "Il resto del carlino" također ne šteti komplimente tekstu Marina Držića i izvedbi u Italiji.

Velik uspjeh Kosta Spaić postiže 1971. ponovno u Italiji, na 30. međunarodnom kazališnom festivalu u Veneciji s predstavom *Martin Luther i Thomas Münzer ili uvođenje knjigovodstva*, koju je režirao u Baselu prema prvonapisanoj drami Dietera Fortea. O tome piše Marija Grgičević u “Večernjem listu“:

*K. Spaić sa Švicarcima. 30. međunarodni kazališni festival u Veneciji.*

*Martin Luther i Thomas Münzer ili uvođenje knjigovodstva Dietera Fortea u izvedbi kazališta iz Basela*

*Možda ne bi bilo pretjerano reći da je Kosta Spaić, poznat kod nas među ostalim i kao kazališni režiser najpreciznijeg i najdorađenijeg izraza, u tom pogledu gotovo premašio svoja ostvarenja na vlastitom jeziku, predstavom koju je ostvario s ansamblom Basier Theater koji djeluje savršeno besprijekorno i točno poput najboljeg švicarskog sata /.../.*

*Radi se o kazališnom prvencu 36-godišnjeg njemačkog autora Dietera Fortea, Martin Luther i Thomas Münzer ili uvođenje knjigovodstva tj. o predstavi koja je nakon njezina uspjeha pred švicarskom i njemačkom publikom i kritikom ovih dana (kritika je objavljena 11. listopada 1971., op. a.) prvi put dovela to kazalište i na međunarodni kazališni festival venecijanskog Bijenala. U tom tekstu, koji je imao sreću da se susretne sa Spaićevom invencijom i studioznošću kao i izvanrednom scenografskom vještinom H. G. Schaefera, u tom tekstu autora koji je u podjednakoj mjeri povjesničar, sociolog i dramski pisac, nije se lako odlučiti što staviti na prvo mjesto. /.../ Izuzetno reduciranim sredstvima pod punim osvjetljenjem pred pozadinom visokog zida do svijetlih dasaka po kojima su uzdužne klupe gdje pedesetak članova ansambla sjedeći čeka svoj trenutak nastupa – Spaić je pozornicu proširio prema gledalištu i u suradnji sa doista izvrsnim glumcima ostvario predstavu u kojoj riječ dominira na najperfektniji način.*

## **Suradnja s inozemstvom: Dubrovačke ljetne igre**

Iznimnu suradnju Kosta Spaić ostvaruje s inozemstvom kao voditelj dramskoga programa Dubrovačkih ljetnih igara od 1964. do 1972. godine, o čemu svjedoči i bogata građa u ostavštini Koste Spaića koju posjedujem. Donosim primjere iz nekoliko izvora. Prvi se odnosi na novinsku građu. U novinama, u članku iz “Les nouvelles littéraires”, 24. 9. 1964., bez fotografija, Gilbert Guez objavljuje tekst *Voulez-vous jouer avec eux?* Sadržaj se toga teksta odnosi na velike pohvale *Skupu*, Hajdarhodžiću i Spaiću – navodi se trijumf redatelja, koji iskorištava maksimalno prostor Glazbene škole, bez retuširanja, autor piše da ansambl uživa u glumi i predstavi; prema tvrdnjama toga francuskoga kritičara, Spaićeva režija *Dunda Maroja* istinoliko prikazuje Dubrovnik šesnaestoga stoljeća i današnjega doba, naglašavajući muzikalnost, slobodu, osjećaj u korištenju masovki i boja, što sve podsjeća na Viscontija.

Drugi je izvor bogata korespondencija s inozemstvom. Spaić piše istaknutim ravnateljima i redateljima: Rogeru Planchonu u Francusku, Ebermannu u Berlin, P. Bakeru u Dallas, Paulu Wheeleru u SAD, Mrs. Valerie West u Veliku Britaniju, London, Marcelu Marceauu u Pariz, iz inozemstva ravnateljici Igara Fani Muhoberac u Dubrovnik... Iz inozemstva Kostić Spaiću i / ili Fani Muhoberac odgovaraju ili pišu, podrazumijevajući odgovor: Roger Planchon, Théâtre de la Cité, Berlinski ITI, Paul Baker i Mike Dendy, Dallas Theatre Center, Ossia Trilling, Basier Theater, R. Schechner, Washington Square West, Théâtre des Nations, Ann Halprin, New York, Paul Wheeler, Eugene O'Neill Foundation, The National Theatre of the Deaf; Fani Muhoberac piše nekoliko pisama Kostić Spaiću, na nekoliko adresa. Iz te korespondencije izdvajamo razglednicu upućenu Kostić Spaiću, Festivalski ured, Dubrovnik, bez datuma, sa slikom u boji: *Traditionally known as Queen Elizabeth dancing with Robert Dudley, Earl of Leicester. From the collection of Viscount De L'Isle, V. C.* Tekst na poleđini razglednice napisan je na engleskom jeziku, a potpisnik je Denis. Očito je riječ o redatelju *Hamleta* na Igrama, Ircu Denisu Carreyju. Denis Carrey moli Kostu Spaića da u izvedbi pomogne realizirati dvije stvari: 1. vrlo kratak, divlji ples na početku prvoga čina, drugi prizor, koji bi trebao dati efekt korumpiranoga dvora, *ako bi ona pametna djevojka to mogla organizirati*; i 2. malo postolje sa stubama iza platforme koje bi Duh(a) napravilo impresivnijim. Nada se da je Spaića razveselila šala s *Koriolanom* i veseli se budućem, skorom susretu.

Ističe se pismo upućeno intendantici Dubrovačkih ljetnih igara Fani Muhoberac, 27. prosinca 1968., koje potpisuje Thomas Erdos, Festival de Musique de Menton, Pariz, na francuskom jeziku, u kojem u ime Comédie Française zahvaljuje na pozivu za sudjelovanje na Igrama i predlaže da nastupe sljedeće ljeto s Racineom (*Britannicus*) i s Molièreom (*Les Fourberies de Scapin*), ali su otvoreni i za druge mogućnosti u okviru francuskoga repertoara, te moli ravnateljicu Igara za realizaciju i uspostavu suradnje i s Kostom Spaićem. U pismu upućenu Spaiću (*Dear Mr. Spaić*), s nadnevkom 14. siječnja 1969., na engleskom, šesnaest redaka, koje potpisuje Roberta Gaal (kojoj se u lijevom prednjem kutu pridružuje i Gordon Taylor), na bijelom listu, sa zaglavljem/logom *New York Review Presentations*; ured iz New Yorka šalje Spaiću brošuru (koja je priložena pismu: program predstave, s listićem u preklopu) o *crnoj izvođačici* Loretta Pauker, potaknut mogućnošću da ona izvede koncert afričke poezije i pantomime na Dubrovačkim ljetnim igrama 1969., o čemu je već bila uspostavljena korespondencija Spaić – Pauker. Za suradnju Koste Spaića s inozemstvom bitno je i pismo s nadnevkom ispisanim plavim nalivperom: 3. XII. 1969; prilog pismu: poštanska potvrda o predaji pošiljke u Zagrebu, s pečatiranim datumom: 14 I 70; naslovljeni primalac (ispisano rukopisom, plava kemijska olovka): Hugh Villet, London, Engleska (ime države dodano svjetlijom kemijskom); dvadeset i pet redaka; pismo otipkano pisačim strojem, na engleskom jeziku, slova maloga formata, s ispravicima plavom kemijskom olovkom; započinje s *Dear Hugh*, a završava: *With best wishes for Christmas and the New Year, yours*, ravnatelju institucije *The Arts Council of Great Britain*; Spaić mu izražava svoju želju: 1. da jedna engleska

/ britanska družina, nakon što je prošlo dosta vremena otkako je na Ljetnim igrama gostovala The Bristol Old Vic Company, gostuje na festivalu; 2. da mu pomogne da u Dubrovnik dođe Sir John Gielgud i na Igrama 1970. izvede *shakespearijanski* recital; da mu pošalje fotografije, bilješke i članke koji se bave dramom Edwarda Bonda *Narrow Road to the Deep North* jer će u veljači u švicarskom Baselu režirati taj tekst. Napokon, privatno zaključuje pismo koje je tako i započeo, spominjući svoj posjet Londonu: moli Hugha da pozdravi Evelyn i da joj rekne da je / Spaić / kupio *sportski Jaguar* i da je jako zadovoljan njime. Indikativno je i pismo koje David Hays, ravnatelj, National Theatre of the Deaf, Eugene O'Neill Memorial Theater Foundation šalje Fani Muhoberac, skupa s materijalima, 10. ožujka 1970., i u kojem ju obavješćuje da pripreme za gostovanje u Dubrovniku teku dobro te, da će doći u Dubrovnik u razdoblju od 18. do 24. srpnja 1970. kako bi vidio prostore za nastup 1971.

Za ovu temu izdvajam i pismo upućeno Kosti Spaiću na engleskom jeziku, s nadnevkom 3. travnja 1970., na svijetloplavom / zelenom listu s logom *The British Council*, dvadeset i četiri reda, koje mu upućuje Valerie West, Drama Section, Drama and Music Department. Potpisnik odgovara Spaiću na pismo upućeno mu 24. ožujka, a obraća mu se: *Dear Kosta*. U prvom ulomku prihvaća Spaićevo želju da Theatre Machine dođe u Dubrovnik, i predlaže nastup između 22. i 25. kolovoza. U drugom ulomku West govori da će Keith Johnstone doći u Dubrovnik 21. travnja kako bi odabrao odgovarajuće mjesto za izvedbu, *o čemu je obavijestio i gospođu Fani Muhoberac*. U završnom ulomku zahvaljuje Spaiću na pozivu i izražava zadovoljstvo što će ponovno vidjeti Dubrovnik. Izdvajamo i Spaićevo pismo – odgovor na prethodno pismo; ispisano rukopisom, plavim nalivperom, na engleskom, s nadnevkom 11. travnja, koje započinje *Dear Vallery*, a završava *Yours sincerely*. U tom pismu Spaić zahvaljuje na prihvaćanju gostovanja Theater / Theatre Machine u Dubrovniku te predložene termine gostovanja u kolovozu. Ispričava se što neće moći biti s gospodinom Keithom Johnstoneom u Dubrovniku (bit će u Zagrebu) jer ima premijeru *Julija Cezara* 25. travnja, *ali će gospođa Muhoberac sve aranžirati*. Napokon, nada se da će se adresat i adresant vidjeti sljedeće ljeto u Dubrovniku. Za suradnju sa Sjedinjenim Američkim Državama bitno je uputiti i na, također u našoj ostavštini pronađeno, pismo Michaela S. Lessaca, *New York City, U. S. A.*, Kosti Spaiću, *Dubrovnik Theatre Festival, Dubrovnik*, s pečatom na omotnici 20. srpnja 1970. Riječ je o kratkom pismu u kojem potpisnik informira prijatelja Spaića, kojega, *uz glazbu i kazalište, voli najviše na svijetu*, da će mu roditelji doći u Zagreb krajem kolovoza i početkom rujna, i da će ga posjetiti u Dubrovniku prije, ako bude tamo, *on i Jackie, koji se sjećaju zajedničkih trenutaka* s Kostom u Americi. Šalje mu i ludičnu pjesmu (song) na dvije stranice, s adekvatnim karikaturama.

Bogata su iznimnom građom i pisma koja Spaiću i upravi Igara upućuju uredništva novina i časopisa s molbom da njihovi dopisnici, novinari i kritičari prate festival: “Daily American”, “Newspapers”, Austrijski radio....

## Suradnja s inozemstvom: Akademija za kazališnu umjetnost

Na Akademiji dramske umjetnosti Kosta Spaić radi od 1954. do 1970., a od 1962., nakon smrti Branka Gavella, do 1970., djeluje i kao rektor (današnja funkcija dekana) ostvarujući i značajnu međunarodnu suradnju. Kao profesor na Akademiji režira niz predstava. U Festivalski dramski ansambl na Dubrovačke ljetne igre uključuje i studente glume i režije. Kao tadašnji rektor Akademije za kazališnu umjetnost u Zagrebu i sveučilišni profesor Kosta Spaić inicira i uspostavlja suradnju s inozemstvom, postajući davnim uspješnim anticipatorom (i realizatorom) današnje međunarodne sveučilišne suradnje (usp. današnji Erasmus i sl.). Svoje studente kazališne režije Petra Večeka i Ivicu Kunčevića šalje na studijski boravak u Sjedinjene Američke Države. U toj suradnji istaknutu ulogu ima i korespondencija. Među adresantima i adresatima nalaze se imena sveučilišnih profesora i kazališnih umjetnika i ravnatelja: Tom P. Rea, *director*, University Theatre, Kansas, Rassegna Internazionale, Dei Teatri Stabili, Firenca, tajnik Berliner Ensemblea, P. Brunius, Švedski centar ITI-ja, Ashmore, *Drama Department in London...* Spaić odgovara organizatorima kongresa u Firenci...

Pismo na engleskom jeziku Kosti Spaiću, na adresu Ljetnih igara, Dubrovnik, upućuje Lewin Goff, Cornell University, Ithaca, N. Y. 14850, Department of Speech and Drama, 28. srpnja 1967. godine. Predlaže svom dobrom prijatelju, podsjećajući ga na zajednički izlet i izražavajući zadovoljstvo američkim festivalom i dolaskom Alana Schneidera, međunarodnu suradnju studenata i profesora: Amerikanci traže jednoga glumca i / li / jednoga redatelja, po mogućnosti Spaića, i dva diplomirana studenta za četiri mjeseca do šest mjeseci; a zahvaljujući pokrenutoj fondaciji, poslat će isti broj kazalištaraca u Zagreb. Pismo na engleskom jeziku Kosti Spaiću, na adresu Kazališne akademije u Zagrebu, upućuje Lewin Goff, pročelnik Odsjeka za dramu, College of fine arts, The University of Texas at Austin, nadnevak 12. rujna 1968. Autor pisma izražava želju da grupa izvođača koja priprema predstave povezane s mediteranskim područjem sljedeće godine posjeti Spaića u Dubrovniku, a prije toga u svibnju u Zagrebu, pitajući ga kad će im se Spaić pridružiti u Austinu, i da se nada kako će se vidjeti sljedećega lipnja na ITI-kongresu u Budimpešti. U odgovoru koji Kosta Spaić šalje na engleskom jeziku predlaže da ta kazališna grupa nastupi u okviru ponoćnih serenada / ponoćnih recitala na Dubrovačkim ljetnim igrama u srpnju ili kolovozu, nada se da je Goff zadovoljan svojim novim poslom i da će uspješno organizirati svoje kazalište, u čemu Spaić i Alan Schneider još nisu uspjeli, pa bi i to bio razlog da provede školski semestar u Austinu.

## Gostovanje Spaićevih hrvatskih predstava u inozemstvu

Od 1975. do 1978. (kad odstupa prije kraja mandata zbog prvoga srčanog udara) Kosta Spaić djeluje i kao svestran, vizionarski intendant u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, postavljanjem velikih predstava *potvrđujući umjetnički snažne ansamble*

kao nositelje repertoara jednako u dramskoj, opernoj i u baletnoj grani (Ana Lederer). U zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu započinje režirati i opere, uvijek s uspjehom. Možda najveći uspjeh u tom području postiže režijom opere *Nikola Šubić Zrinjski* Ivana pl. Zajca, 1984. Tijekom dugotrajne karijere ističe se kao vrhunski poznavatelj glazbene umjetnosti i inovativan redatelj. Istaknut segment Spaićeva djelovanja predstavlja gostovanje njegovih hrvatskih predstava – tj. Spaićevih režija predstava koje su prethodile njegovoj intendanturi, a koje je režirao u rodnoj Hrvatskoj – u inozemstvu.

Opera Hrvatskoga narodnog kazališta gostuje u Napulju, Teatro San Carlo, od 6. do 14. veljače 1964., a talijanska kritika piše u više novina i listova, uvijek iznimno pozitivno, o toj operi koju je režirao Kosta Spaić, o *Katarini Izmajlovoj*. Navodimo ulomke iz nekoliko kritika.<sup>2</sup>

#### **“L’Unita” – Sjajan uspjeh talijanske premijere Šostakovićeve opere**

*U divnoj izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta iz Zagreba Teatro San Carlo, osiguravši sebi prvo izvođenje u Italiji, prikazao je sinoć nestrpljivo očekivanu proslavljenu operu Dmitrija Šostakoviča Katarina Izmajlova (Lady Macbeth Mcenskoga okruga). Mirka Klarić, Tomislav Neralić, Piero Filippi, Zvonimir Prelčec... sve su to pjevači koji su upravo uzorno spremni svoj pjevački i glumački stav uskladiti sa zahtjevima izvrsnog orkestra kojim je sjajno upravljao maestro Milan Horvat. Dokaz inteligencije i profinjena ukusa daje promišljena režija Koste Spaića, lijepa inscenacija Zlatka Boureka i kostimi Inge Kostinčer. Od nemale je važnosti udjel zbora pod vodstvom Nikole Glassla.*

Paolo Recci

#### **“Il tempo” – izvrsna predstava u San Carlu**

*Dirigent Milan Horvat dao je život i kolorit bujnoj Šostakovićevoj partituri; scenu je oživjela besprijekorna režija Koste Spaića.*

Guido Pannain

#### **“Roma” – U San Carlu talijanska premijera Šostakovićeve opere**

*Uvjerljivost scenskih rezultata proizlazi iz snage režije Koste Spaića u kojoj verizam rasplamsan u glavnim sekvencama nalazi zanosne transfiguracije u opsesiji igre koja je istodobno iznijansirana, zatim u svjetlima i u minimalističkoj simboličnosti scenografije.*

Francesco Canessa

#### **“Il Messaggero” – Predivna ostvarenja HNK-a iz Zagreba**

*Glavni interpreti Mirka Klarić, Piero Filippi, Tomislav Neralić i Zvonimir Prelčec, prije svega jasan i senzibilan dirigent Milan Horvat, neusporedivi redatelj Kosta Spaić*

<sup>2</sup> U vlastitu prijevodu.



*i scenograf Zlatko Bourek, svi su oni pokazali da su u potpunom i upravo čudesnom skladu. Režija opere bila je prava pouka interpretacije. Solisti, epizodisti i zbor kreću se pozornicom jedinstvenom prirodnošću, stvaraju individualne likove koji su uvijek u savršenu skladu s cjelinom, i koji ni jednoga trenutka ne zapadaju u pretjerivanja ili u nedopustive slobode.*

Mario Rinaldi

**“Corriere di Napoli” – Savršeni interpreti Katarine Izmajlove**

*Ostvariti ovu tako složen i tešku operu onako kako nam ju je prikazalo zagrebačko kazalište može se nazvati pravim remek-djelom. Izvrsno je bilo glazbeno vodstvo maestra Milana Horvata. Izvrsna režija Koste Spaića, izvrstan udjel zbora, izvrsna, jednostavna i uvjerljiva inscenacija.*

Tito Ceccherini

**“Napoli notte” – Talijanska premijera Katarine Izmajlove uspješno primljena u San Carlu**

*Pod znalačkim vodstvom Milana Horvata orkestar San Carla ostvario je sinoć izvrsnu izvedbu (Opera Hrvatskoga narodnog kazališta u Napulju; Teatro San Carlo, 6. – 14. II. 1964., op. a.). Uspjehu predstave pridonijela su inteligentna rješenja redatelja Koste Spaića koji ni u čemu nije pretjerao.*

Luigi Valleta

**“Paese sera” – Značajna premijera u San Carlu**

*Izvedba zagrebačkog ansambla bila je izvrsna kako u glazbenom smislu, pod vodstvom Milana Horvata, tako i u redateljskom, zaslugom Koste Spaića. Pjevači su svi prvorazredni i međusobno povezani – a to je najljepši kompliment koji se može izreći.*

Piero Dallamano

Spaićeve operne i dramske režije iznimno su zapažene i na gostovanjima hrvatskih kazališta u inozemstvu. To se događa i početkom 1971. u Veneciji, na gostovanju Hrvatskoga narodnog kazališta iz Zagreba:

**“Večernji list” – Do kraja uspješno. Gostovanje Baleta i Opere HNK u Veneciji.**

*Do kraja uspješno proteklo je gostovanje Opere i Baleta Hrvatskog narodnog kazališta u Veneciji gdje je Zagrebačka opera na kraju godine, u kojoj se navršila stogodišnjica njena osnutka (tekst je objavljen 6. siječnja 1971., op. a.), povećala svoj međunarodni uspjeh. Njene izvedbe Zaljubljenog u tri naranče na pozornici La Fenice, često pred prepunim gledalištem, uvijek su iznova privlačile pažnju /.../.*

*Kritičari govore o Tri vrlo ukusne naranče koje su Hrvati donijeli u La Fenice u uzornoj verziji ("Il Gazzettino", Venecija), hvale izvanrednu grupu glumaca-pjevača /.../ ("L'Unita", Milano), ističu živi uspjeh što ga je operni ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta doživio u Veneciji (emisija Il Mondo dell'opera u drugom programu Talijanskog radija), spominju izvanredni kazališni doživljaj koji je ostvarila izuzetna režija Koste Spaića ("Primorski dnevnik", Trst). Spaićevoj redateljskoj postavi i Barezinu muzičkom vodstvu općenito se pripisuju najveće zasluge za uspjeh i djelovanje ove izvedbe /.../.*

A. B.

U inozemstvu tad gostuje i Dramsko kazalište Gavella s Držićevim *Skupom* u režiji Koste Spaića i Krležinim *Kraljevom* u režiji Dine Radojevića. O Spaićevu *Skupu* zabilježeno je u "Večernjem listu":

**Uspjeh u Lenjingradu. Poslije dvotjednog gostovanja u SSSR ansambl Gavelle danas u Zagrebu**

*Prvi osvrt na predstave ovog kazališta (Držićev Skup i Krležino Kraljevo, op. a.) objavljen je u uglednom listu "Sovjetska kultura", a napisao ga je kritičar Z. Abramov pod naslovom Uspjeh teatra iz Zagreba. U tom je osvrtu velika pažnja posvećena predstavi Držićeve komedije Skup o kojoj kritičar "Sovjetske kulture" kaže: Postavivši predstavu Skup redatelj Kosta Spaić pokazao je duboko pronicanje u autorsku zamisao i originalnost scenskog rješenja. /.../*

*Kazališna je publika u Malom teatru Ostrovskeg u Moskvi, a potom u Dvorcu kulture Kirov u Lenjingradu vrlo srdačno primila predstave gostiju iz Zagreba. Bilo je aplauza na otvorenoj sceni – najviše ih je dobio Izet Hajdarhodžić, a nisu izostali ni usklici bravo u završnom aplauzu Kraljevu i Skupu.*

*Predstave su održane pred, za naše pojmove, velikim gledalištem – od preko 1000 mjesta u dvoranama sa simultanim prijevodom na ruski jezik.*

Marija Grgičević

## Spaićevi prijevodi

Osim materinskoga hrvatskoga jezika, Kosta Spaić izvrsno je poznao francuski, talijanski, latinski, grčki, njemački, engleski, španjolski, ruski, finski... jezik. Preveo je niz dramskih tekstova i opernih libreta s francuskoga, engleskoga i talijanskoga jezika: Lope de Vega, *Ovčji izvor* (1949., Narodno kazalište Ivan Zajc, Rijeka, red. T. Strozzi), Ch. Gounod, *Faust* (1953., Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, red. K. Spaić; 1954., Narodno kazalište, Split – Splitsko ljeto, red. S. Gašparović), P. Ustinov, *Ljubav četvorice pukovnika* (1954., Dramsko kazalište Gavella, red. K. Spaić), A. Miller, *Vještice iz Salema* (1954., Dramsko kazalište Gavella, red. D. Radojević; 1955., Kazalište Marina Držića, red. V. Kauzlarić), J. Giraudoux, *Apolon iz Bellaca* (1955., Dramsko kazalište Gavella, red. K. Spaić), J. Anouilh, *Colombe* (1956., Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, red. B. Stupica), A. Miller, *Sjećanje na dva ponedjeljka* (1958., Dramsko kazali-

šte Gavella, red. D. Radojević; 1958., Istarsko narodno kazalište, Pula, red. S. Midžor, 1962., Kazalište Marina Držića, red. S. Midžor), W. A. Mozart, *Così fan tutte* (1958., Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, red. V. Habunek; 1959., Dubrovačke ljetne igre, red. V. Habunek; 1980., Narodno kazalište Ivan Zajc, red. W. Kersten i 1980., Operna sezona Opatija – Pula – Rijeka), G. Verdi, *Traviata* (1958., Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, suprevoditelj s M. Dimovićem, red. S. Gašparović), J. Anouilh, *Pokus ili kažnjena ljubav* (1959., Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, red. G. Paro; 1960., Kazalište Marina Držića, Dubrovnik, red. G. Paro; 1972., Narodno kazalište Ivan Zajc, red. G. Paro i S. Majnarić); A. Miller, *Pogled s mosta* (1961., Gradsko kazalište, Virovitica, red. Đ. Puhovski), S. Dellaney, *Okus meda* (1962., Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, red. D. Šošić), H. Ibsen, *Neprijatelj naroda* (1967., Dramsko kazalište Gavella, red. K. Spaić). Vrsnoću Spaićevih prijevoda prepoznala su, vidljivo je iz ove rekonstrukcije i popisa Spaićevih prijevoda iz naše ostavštine, brojna hrvatska kazališta, a njihovu glazbenolikost i scensku podatnost glumci, dirigenti i redatelji Tito Strozzi, Vlado Habunek, Stanislav Gašparović, Georgij Paro, Davor Šošić...

### **Prošlost, sadašnjost i budućnost: Kosta Spaić u inozemstvu**

Najveća hrvatska redateljska osobnost nakon Branka Gavella, veliki ljubitelj i istraživač hrvatskoga jezika i baštine, u svojim je režijama pokazivao glazbeno-plastični smisao za cjelinu predstave, od djela romanskoga repertoara do onih sa suvremenim kritičkim asocijacijama. Preuzimajući gavelijansku oporuku u njezinoj usmjerenosti na književni predložak i temeljni materijal kazališne umjetnosti, glumca, Spaić strogost učiteljeva načela konfrontira s kušnjom osjetilnog, oblikujući predstavu kao osjetljiv organizam složenih međuovisnosti. Za Spaića je krajnja svrha kazališnoga posla teatar kao očitovanje naših ukupnih egzistencijalnih aspiracija (Zvonimir Mrkonjić). Svoje redateljske zasade uspješno promiče u inozemstvu, predstavljajući na najbolji način hrvatsku umjetnost režije i hrvatske dramske tekstove.

Od 1994. do danas sređuje se rukopisna i redateljska ostavština koju je ostavio svojoj kćeri Aleksandri Spaić, povjesničarki umjetnosti, rođenoj u braku s Janjom Hanžek, i profesorici Fani Muhoberac, dugogodišnjoj profesionalnoj suradnici: sačuvane Spaićeve redateljske bilješke, tekstovi o ambijentalnosti, korespondencija s Hrvatskom i svijetom, bogata teatrografija i kazališna građa otkrivaju dosad (nakon objavljivanja monografije Antonije Bogner Šaban o Kosti Spaiću 2004. godine) nepoznate detalje, ali i svjetove iz festivalske, kazališne, intendantske rektorske radionice i pomažu složiti mozaik stvaralačkih i organizacijskih tajni koje Kostu Spaića svrstavaju u najistaknutije promicatelje hrvatske umjetnosti režije i moderne europske i svjetske kazališne i operne režije, Dubrovačkih ljetnih igara, kazališta na otvorenom i Dubrovnika u Hrvatskoj, Europi i svijetu i vrhunskoga europskog intelektualca.

## DVOSTRUKI ŽIVOT GEORGIJA PARA

### 1.

Djelovanje Georgija Para u Sjedinjenim Američkim Državama tema je za monografsku studiju. Sam Paro ostavio je o tome brojne pisane tragove u svojih pet knjiga o kazalištu:<sup>1</sup> u ovom radu moguće je naglasiti samo neke izabrane momente. Zatim, deskriptivan, dokumentarni pristup nije dovoljan za bavljenje Parinim *paralelnim kazališnim životom* u Americi, koji započinje 1966. i traje takoreći do danas ili jučer; Parino djelovanje u Americi reflektira se na hrvatsko kazalište i u stanovitoj mjeri odredilo je njegovo shvaćanje, da ne kažem filozofiju kazališta. Višemjesečni boravci u Americi, tijekom niza godina, bili su poput svojevrsne duhovne obnove. *U Claremontu i La Vernu*, piše Paro, *dolazio sam do daha, sabirući svoju rasutost, postižući trenutke koncentracije, ravnoteže i mira.*<sup>2</sup>

### 2.

Paro je predavao režiju, glumu i dramsku književnost na sveučilištima: Kansas University, Lawrence, Kansas; University of California, Santa Barbara; University of California, San Diego; Pomona College, Claremont, California; University of La Verne, La Verne, California. U SAD-u, u razdoblju od 1966. do 2011., režirao je na američkim sveučilištima 37 predstava:

1. Jean Anouilh, *The Rehearsal / Pokus ili kažnjena ljubav*, UK Theatre, Lawrence, Kansas, 1966.;
2. Luigi Pirandello, *Henry IV / Henrik IV*, UCSB Teatre, Santa Barbara, Kalifornija, 1967.;

---

<sup>1</sup> *Iz prakse*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1981; *Theatralia disjecta*, Matica hrvatska, Karlovac 1995; *Made in U.S.A.*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1990; *Razgovor s Miletićem*, Disput, Zagreb 1999; *Pospremanje*, Disput, Zagreb 2010.

<sup>2</sup> Georgij Paro, *Pospremanje*, Disput, Zagreb 2010., str. 119.

3. Jovan Hristić, *Savanarola And His Friends / Savanarola i njegovi prijatelji*, koncertna izvedba, UCSB Theatre, Santa Barbara, Kalifornija, 1967.;
4. Samuel Beckett, *A Play / Igra*, Eugene Ionesco, *The Bald Soprano / Čelava pjevačica*, zajedno s Joelom Eisom, kazališna radionica, UCSB Theatre, Santa Barbara, Kalifornija, 1967.;
5. Albert Camus, *Caligula / Kaligula*, UCSB Theatre, Santa Barbara, Kalifornija, 1969.;
6. Marin Držić, *Uncle M from Dubrovnik / Dundo Maroje*, UCSB Theatre, Santa Barbara, Kalifornija, 1970.;
7. Theatre March 26 / 27 / Kazalište ožujak 26 / 27, projekt, UCSB Theatre, Santa Barbara, Kalifornija, 1970.;
8. Bertolt Brecht, *Baal*, zajedno s Downingom Clessom, UCSB Theatre, Santa Barbara, Kalifornija, 1970.;
9. Alfred de Musset, *No Trifling With Love / S ljubavlju se ne šali*, Pomona College Theatre, Claremont, Kalifornija, 1974.;
10. Molière, *The School for Wives / Škola za žene*, UCSB Theatre, Santa Barbara, Kalifornija, 1975.;
11. Miroslav Krleža, *In Agony / U agoniji*, koncertna izvedba, UCSB Theatre, San Diego, Kalifornija, 1981.;
12. August Strindberg, *There are Crimes and Crimes / Ima zločina i zločina*, UCSB Theatre, San Diego, Kalifornija, 1981.;
13. William Shakespeare, *All's Well That Ends Well / Sve je dobro, što se dobro svrši*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 1987.;
14. Molière – Frank Dunlop – Jim Dale, *Scapino! / Scapinove spletke*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 1988.;
15. Harold Pinter, *The Dumb Waiter / Nijemi sluga*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 1988.;
16. Jean Genet, *The Deathwatch / Strogi nadzor*, zajedno s Ralphom Jamesom, kazališna radionica, UCSB Theatre, San Diego, Kalifornija, 1988.;
17. Jean Paul Sartre, *No Exit / Iza zatvorenih vrata*, Samuel Beckett, *A Play / Igra*, kazališna radionica, UCSB Theatre, San Diego, Kalifornija, 1988.;
18. John Ford – František Deak, *Annabella / Šteta što je kurva*, UCSB Theatre, San Diego, Kalifornija, 1988.;
19. Bertolt Brecht, *The Wedding / Vjenčanje*, korežija s Jane Dibbell, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 1991.;
20. Anton P. Čehov, *The Seagull / Galeb*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 1993.;
21. Georges Feydeau, *A Flea in Her Ear / Buba u uhu*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 1994.;
22. Euripid, *Medea / Medeja*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 1995.;

23. David Ives, *Theree Schort Comedies / Tri kratke komedije*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 1995.;
24. Nikolaj Gogolj, *The Marriage / Svadba* ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 1997.;
25. Ferdinard Bruckner, *Pains of Youth / Bolest mladeži*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 1998.;
26. Eugene Labiche, *An Italian Straw Hat / Slamnati šešir*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 1999.;
27. Arthur Schnitzler, *La Ronde / Rondo*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 2000.;
28. Molière, *Don Juan*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 2001.;
29. William Shakespeare, *Pericles / Periklo*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 2002.;
30. Luigi Pirandello, *Liola*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 2003.;
31. Samuel Beckett, *Waiting Godot / Čekajući Godota*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 2004.;
32. Calderon de la Barca, *Life's a Dream / Život je san*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 2005.;
33. Stephen Sondheim i James Lapine, *In to the Woods*, korežija s Davidom Flatenom, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 2006.;
34. Jean Anouilh, *The Rehearsal / Pokus*, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 2007.;
35. William Shakespeare, *Hamlet*, korežija sa Stevenom Kentom, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 2008.;
36. Jean Genet, *The Screens / Paravani*, korežija s Seanom Dillonom, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 2010.;
37. Eshil / Aeschylus, *The House of Atreus*, scenska adaptacija John Lewin, ULV Theatre, La Verne, Kalifornija, 2011.

U vrijeme kad Paro počinje raditi u Americi Broodway više nije sinonim za američko kazalište. Sveučilišna kazališta igraju sve veću ulogu i često prerastaju u stalne, poluprofesionalne i profesionalne ansamble. Sveučilišne su predstave često bolje od mnogih broodwayskih, a sveučilišta su i mjesta kazališnih istraživanja. Naprimjer, 1960-ih godina na Berkeleyu predaje i režira Jan Kott. Na sveučilištima se profesionalni glumci angažiraju za nastavnike glume s tim da igraju zajedno sa svojim studentima, a režiraju redateljska imena poput Sama Shapira, Harolda Clurmana ili Alana Srhneidera. Odjeci Parina djelovanja u Americi kulminiraju tiskanjem monografije o njemu 2011. i dodjelom, iste godine, počasnog doktorata na Sveučilištu La Verne u Kaliforniji.<sup>3</sup> Monografija bogato ilustrira (oko 170 fotografija, pretežno u boji) Parin rad na tom sveučilištu, uključujući i svečanost dodjele doktorata i privatne trenutke. Valja spomenuti i odjeke u Americi Parinih režija u Hrvatskoj, od kojih je najvažnije uvrštavanje pred-

<sup>3</sup> *The Georgij Years!1987-2011*, University La Verne, 2011.

stave *Kolumbo* Miroslava Krleže u antologiju *Novog kazališta* koja je objavljena 1974. u New Yorku.<sup>4</sup> U antologiji Paro se našao u društvu svjetskih imena kao što su Grotowski, Peter Schumann, Victor Garcia i dr.

### 3.

Pridjev *dvostruk* u naslovu ovoga rada znači *koji se sastoji od dva dijela*, ali i *koji je dva puta veći*. Oba značenja zajedno odgovaraju smislom Parinu *paralelnom kazališnom životu* u Americi, usporedo onome u Hrvatskoj. Američka iskustva potiču Paru na uspoređivanje i nesumnjivo povratno djeluju na njegov kazališni rad u Hrvatskoj. U tom pogledu osobito su zanimljiva dva slučaja: rad na *Kaliguli* A. Camusa 1969. i na kazališnom projektu nazvanom *Teatar ožujak 26 / 27. ožujka 1970.*, za koji sam Paro kaže da može *projasniti* njegov redateljski postupak, posebno na Krležinom *Areteju* i *Kolumbu*.

Među odlučujućim čimbenicima koji su uvjetovali rad na *Kaliguli*, Paro na prvome mjestu navodi *nezadovoljstvo stanjem teatra u nas*.<sup>5</sup> Rad je počeo audicijom. U prva dva dana Paro izabire tridesetak potencijalnih glumaca. Treći dan izabrani glumci ponovo čitaju scene. Paro želi izbjeći *tipsku* podjelu uloga prema vanjskim osobinama, pa odgađa odluku za još jedan dan, kada se u čitanje upleće i gluma. Četvrtoga dana, kada je završilo čitanje scena, umjesto da objavi podjelu, Paro okružen glumcima na pozornici počinje glasno razmišljati. Analizira uloge i pokušava ih dovesti u vezu s glumcima: nema *pravog* Kaligule niti *prave* Cezonije, ali postoji mogućnost da nekolicina glumaca i glumica pokuša igrati te uloge. Izbor svodi na dvojicu glumaca za Kaligulu, koji će ujedno alternirati u ulozu Hereje, podjeljuje dvije Cezonije, dvojicu Helikona, dvojicu Scipiona itd. Male uloge ne podjeljuje već predlaže svim prisutnima da ostanu u ansamblu *Kaligule*, a da se njihove uloge naknadno podijele. Pokusi će neko vrijeme imati karakter stalnih audicija i postoji mogućnost alternacije za sve uloge, uključujući i one koje su podijeljene. Nakraju će svi igrati u predstavi. Svi su bili prilično zbunjeni jer je takav način rada, kao i ono što će slijediti bilo novo u Americi. Prije nastavka rada Paro je s asistentom sastavio neku vrstu obavijesti / manifesta koji je idućeg dana dan na uvid glumcima i novinstvu. Ta je obavijest glasila:

### ANSAMBL KALIGULE

*S otvorenim mogućnostima i vjerovatnoćom promjena [slijedi abecedni popis glumaca i djelomična podjela uloga].*

*Ova neuobičajena podjela uloga izražava novi, a mi vjerujemo i uzbudljivi pristup pokusima i predstavi Kaligule.*

<sup>4</sup> Michael Kirby, *The New Theatre*, New York University Press, 1974.

<sup>5</sup> Georgij Paro, *Iz prakse*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1981., str. 77.

*Podjela uloga koja je ovdje naznačena, učinjena sinoć, predstavlja trenutno vjerojatno najbolji izbor iz bogatog izvora izvrsnih i različitih čitanja na proteklim audicijama. Ali ova podjela uloga, odlučili smo, ne može biti konačna, jer se pokazalo da raspolažemo s mnogo potencijalno dobrih glumaca kojih talent i stvaralačke mogućnosti namjeravamo razviti, a ne jednostavno iskoristiti u brojnim manjim ulogama komada.*

*Budući da se na audicijama mogla osjetiti mogućnost stvaranja glumačkog ansambla, odlučili smo da radimo na predstavi kao grupa. U početku, prvih nekoliko tjedana, pokusi će se odvijati po uzoru na kazališnu radionicu, što znači da će dolaziti do stalnog rotiranja glumaca i uloga. Tek potkraj rada, kad će se trebati završiti predstavu, izvršit će se definitivna podjela uloga, ali čak i tada svaki će glumac igrati barem dvije uloge u nizu predstava koje će slijediti nakon premijere.<sup>6</sup>*

U svom dnevniku Paro detaljno opisuje niz vježbi i tijek pokusa koji su uslijedili u smislu objavljenog manifesta. Već tjedan dana rada pokazalo mu je *da nešto nije u redu s načinom rada u našem kazalištu.*<sup>7</sup> Misli se dakako na hrvatsko kazalište. Paro u Americi u novom svjetlu analizira uobičajenu shemu rada u hrvatskom kazalištu koja obuhvaća izbor teksta, podjelu uloga, čitaće pokuse, aranžirke i kontinuirke te generalne pokuse. Ova analiza zadržala je aktualnost do dana današnjega.

*Izbor teksta 1960-ih u Hrvatskoj pripada redatelju. Otvoreno ili manje-više prikriveno takva je situacija i danas; u većini slučajeva uprave kazališta unose u svoj repertoar ono što im predlažu redatelji. Paro misli da je to redateljev prvi grijeh jer ga dovodi u problematičan odnos prema glumcima. Glumci uglavnom iz komocije pristaju da im redatelj kroji sudbinu, da bira komad i dijeli uloge. Zato se glumac ne osjeća odgovornim za izbor djela; on već od početka nije odgovoran za svoj posao. Paro kaže da je to samo prvi stupanj u jednom sustavu, koji kao da je upravo pervezno smišljen da bi se redatelja i glumca međusobno otuđilo<sup>8</sup> (isticanje M. V.).*

Postavljajući *Kaligulu* praktički bez podjele uloga, Paro je prvi put posumnjao da u našem sistemu nešto nije u redu ni s tzv. podjelom uloga. Taj čin je vrlo osjetljiv jer njime redatelj vrednuje glumački ansambl. Htio ili ne, on se tim činom otuđuje od svog ansambla; stavlja se u položaj kritičara. Ne distancira se samo redatelj od glumaca nego i glumci međusobno, a u neku ruku i od djela. *Glumac se od trenutka kad je dobio ulogu zatvara u svoj mali svijet, čime je komunikacija s partnerom i dramom otežana.*<sup>9</sup> Podjelom uloga redatelj je napokon odredio svoju predstavu; redatelj se također zatvorio u svoj svijet viđenja djela. Ako se u nekoj fazi rada uvjeri da je njegovo viđenje djela problematično ili pogrešno, on više nije kadar učiniti ništa. Paro zaključuje: *predstava ne može biti uprizorena misao, već je integralni duhovni mehanizam u kojem su misao*

<sup>6</sup> Isto, str. 79-80.

<sup>7</sup> Isto, str. 99.

<sup>8</sup> Isto, str. 100.

<sup>9</sup> Isto.



i akcija jedno; predstava ne može biti posljedica određene redateljve spoznaje djela, a ako to jest, onda je suvišna; sama predstava mora biti spoznaja po sebi. Već prvi tjedan pokusa *Kaligule* pokrenuo je, kaže Paro, ansambl i mene upravo tom obliku *spoznaje putem praktičnog rada*. U radu se ništa ne pretpostavlja, pokus nije radi toga da bi se na njemu radilo nešto što je ranije smišljeno, već se na pokusima *radeći misli*.<sup>10</sup> Proces je potpuno otvoren. Svatko je otvoren prema sveukupnosti djela. Nakraju se Paro pita: *Ne bi li se i predstava mogla shvatiti samo kao jedan od pokusa, kao produžetak duhovnog prožimanja ansambla i djela*.

*Čitači pokusi*, kaže Paro u svojim zapisima o radu na *Kaliguli*, odigrali su povijesnu ulogu u razvoju teatra od histrionskog diletantizma prema profesionalizmu i danas ih treba svesti na minimum. Kod nas se *govor* često odvoji od *tijela*, misao od bića. Što se tiče razloga za čitače pokuse kao *štrihanje teksta*, za to je potreban jedan dan, da se proanalizira komad, prodiskutira i da redatelj iznese svoje viđenje i sl. također je dovoljan jedan dan, a tekst se može učiti kod kuće. Najvažniji je Parin zaključak opasno je tijekom čitačkih pokusa stavljati unaprijed stvorene ideje između redatelja i djela, glumaca i uloga. Najveća je opasnost čitačkih pokusa to što na njima dolazi do daljnjeg *odjeljivanja* redatelja i glumaca. Redatelj je izdvojena osoba koja nadgleda, zaustavlja, ispravlja, tumači itd., tako je od početka izdvojena osoba. Redatelj se postavlja između glumca i djela, umjesto da se glumac potpuno otvoreno *susretne* s ulogom, on doživljava taj susret posredovanjem redatelja.

Na *aranžirskim probama*, nastavlja Paro, glumac naviknut na pasivnu ulogu u procesu stvaranja očekuje da ga redatelj doslovce pomakne s mjesta. U ulozu onoga koji unaprijed sve zna redatelj vodi glumca kao mehaničku lutku, koja će oživjeti tek u dodiru s publikom. Naprimjer, jedan ugledni redatelj u Varaždinu u 21. stoljeću dolazi na početak pokusa s crtežima mizanscena za cijelu predstavu; jedna od mlađih glumica oduševljena je redateljem koji, eto, *zna što radi* i koji nije došao *nepripremljen*, kao redatelji *improvizatori*. Istodobno, drugi redatelj, blizak Parinoj generaciji, govori glumcima da se mizanscen ne *postavlja* nego traži.

Paro piše i o ulogama šaptača i inspicijenta kao *kočnicama* u radu. Kod nas je normalno da glumci sjede u buffetu i po garderobama i čekaju poziv inspicijenta. Glumac na pozornicu stiže *na slagvort*. To se događa na pokusima i za vrijeme predstave. Paro navodi primjer s gostovanjem Brookove predstave *Tit Andronik* s Olivierom u glavnoj ulozi na gostovanju u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Bio je u tehničkoj ekipi kao prevodilac za vrijeme četiri izvedbe i nalazio se stalno na pozornici iza kulisa. U sve četiri izvedbe Laurence Olivier ni u jednom trenutku nije odlazio s pozornice u garderobu, iako je bilo i po dvadesetak minuta razmaka između pojedinih njegovih scena.

<sup>10</sup> Paru ne smijemo shvatiti vulgarno, naime da redatelj uopće ne misli o djelu prije pokusa. Radi se o tome da redateljevo prethodno promišljanje ili interpretacija djela ne smije postati Prokrustova postelja za buduću predstavu.

Promatrao je i na svojstven način *sudjelovao* u svakom trenutku predstave. Prema Pari, šaptač smeta glumčevoj koncentraciji i ne bi smio postojati u kazalištu.

Posljednje razdoblje pokusa su tzv. *kontinuirke* i *generalke*. Tada se na brzinu pokušavaju dovesti u sklad svi elementi predstave. Glumac oblači kostim i počinje igrati u dekoru. To su za njega novi i posve strani elementi. Umjesto da odjeća koju glumac nosi na pokusima *neopazice* preraste u kostim, a njegovo kretanje po sceni rezultira scenografijom, ta dva posljednja elementa dolaze kao posljednji redatelj *dar* pred susret s publikom. Paro kaže da se dobra predstava, unatoč svemu, može napraviti, ali da je to premala satisfakcija za lažan i nakazan oblik života i rada glumaca i redatelja, jer *u umjetnosti se ne može djelomično sudjelovati. Umjetnost pretpostavlja totalno čovjekovo sudjelovanje*.<sup>11</sup>

Predstava *Kaligula* zadržala je mnoge elemente i oblike s pokusa. Ona je zaista predstavljala *produžetak procesa pokusa*. Početak predstave bio je ugrijavanje glumaca na sceni, improvizacije *stroj* i *zrcalo*, tijekom izvedbe rotirale su se neke uloge itd. I glumci i Paro osjetili su da su, želeći da posve ne zbune publiku, upali u mnoge šablone, kakvih nije bilo na pokusima. Zbog toga su odlučili odigrati jednu izvedbu *Kaligule*, neku vrstu javnog pokusa poslije predstave pred publikom i s publikom.<sup>12</sup> Paro detaljno opisuje taj javni pokus poslije predstave i razgovor s gledateljima od kojih je većina prije vidjela predstavu. Svi bez iznimke smatrali su da je doživljaj *Kaligule* intenzivniji i dublji u verziji u kojoj su sami sudjelovali kao neka vrst glumaca nego kad su je gledali iz gledališta. Napravljen je naime plan tog pokusa u kojem publika sudjeluje na sceni s glumcima, (tko ne želi, ostaje u gledalištu) i koju glumci uspijevaju uključiti u improvizacije, a sve kulminira posljednjom scenom ubijanja *Kaligule*, što se ponavlja deset puta, jer je deset gledatelja podjelom brojeva od jedan do deset postalo *Kaligula*.

Ideja o kazališnoj predstavi kao produžetku procesa pokusa na tragu je nekih stajališta u novijoj filozofiji umjetnosti. Prema Nicolaiu Hartmannu, umjetnička djela karakterizira moment *nepotpunosti* (*das Moment der Unvollkommenheit*). Međutim, *nepotpunost* nije nedostatak; umjetnička su djela fiksirana samo stanovitim potezima i zahtijevaju aktivnu djelatnost primaoca.<sup>13</sup> Hans Georg Gadamer pak tvrdi da umjetničko djelo upravo nije proizvod koji je nakon učinjenog rada *gotov*.<sup>14</sup> Već u 16. stoljeću, u vezi s nekim Michelangelovim *nedovršenim* djelima, spominje se princip *non finito* koji se ne može objasniti samo vanjskim razlozima i koji je afirmiran tek u umjetnosti 20. stoljeća. Rad na *Kaliguli* provocira pitanje o ontološkom statusu predstave kao um-

<sup>11</sup> Georgij Paro, *Iz prakse*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1981., str. 108.

<sup>12</sup> Isto, str. 109.

<sup>13</sup> Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Walter de Gruyter & CO., Berlin, 1953., str. 467 i 469.

<sup>14</sup> Hans Georg Gadamer, *Wort und Bild – "so wahr, so seiend"*. U: Hans Georg Gadamer, *Ästhetik und Poetik*, I, Band 8, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen, 1993., str. 390. *Das Kunstwerk ist eben nicht das Produkt, das nach getaner Arbeit fertig ist* (isticanje M. V.)

jetničkog djela. Procesna ontologija umjetnosti odgovara da su umjetnička djela *vrste akcija*.<sup>15</sup> Pridružimo tome lijepo izraženu misao Petera Brooka da je istina kazališta vječno u pokretu.<sup>16</sup>

Parina promišljanja, potaknuta radom na *Kaliguli*, do danas nisu izgubila snagu aktualnosti. Na jednome mjestu on naglašava da je redatelj, tj. čovjek kazališne prakse, a ne teoretičar i da, pišući o kazalištu, nikada ne napušta tlo redateljske prakse. Paro uistinu nije teoretičar kazališta, ali jest teatrozof ili istinski kazališni mudrac.

#### 4.

U trećem dijelu svoje zasad posljednje knjige o kazalištu *Pospremanje*, nazvanom *Južna Kalifornija*, saznajemo da je Paro u Americi čitao autobiografiju Georgija Ivanoviča Gurdjieffa kao i knjigu *U potrazi za čudesnim, Fragmenti nepoznatog učenja* P. D. Ouspenskog, ruskog matematičara, filozofa i mistika, iz koje prenosi sljedeći navod: *Ništa se ne smije prihvatiti pasivno, sve treba podvrći ispitivanju i tako verificirati, jer istina poprima značenje i vjerodostojnost samo ako biva ponovno otkrivena i potvrđena, korak po korak kroz čovjekovo osobno iskustvo*. Paro kaže da je to mogao napisati i potpisati kao svoj kredo i redatelj Peter Brook. U uvodu u knjizi *Georg Iwanowitsch Gurdjieff*<sup>17</sup> Brook će napisati: *Svejedno je li riječ o području matematike, kazališta ili glazbe, fundamentalne zakone, koji u njima vladaju možemo poštovati, pridržavati ih se i ponovno otkrivati. Ovo, ponovno otkrivanje iziskuje dugotrajno i tegobno traženje, za koje je Gurdjieff u našem vremenu vodič bez premca*. Paro je anticipirao ovu Brookovu misao.

Georgij Paro i Peter Brook duhovni su srodnici.<sup>18</sup> Sam Paro kazao mi je jednom zgodom da mu je najbliže Brookovo određenje teatra kao istraživanje mogućnosti percepcije nevidljivog; kazalište je inkarnacija nevidljivog, a gluma most između vidljivog i nevidljivog. Može se reći da se Paro već u prvim godinama rada u Americi (rad na *Kaliguli* i na projektu *Teatar 26 / 27 ožujak*) pridružuje Brooku kao *suistraživač*. Njegova su istraživanja u Americi samosvojna i nova. Osobito istraživanje odnosa fizičkog i duhovnog, Paro je prema shvaćanju glume odnosno kazališta kao fizičkog postupka u kojem se događa vodio *duh*.<sup>19</sup> Danas, ne gubeći iz vida tjelesnost, Paro na kazalište gleda u ključu duhovnosti.

Dick Barnes, pjesnik, dramatičar, profesor engleske srednjoevropske književnosti u Pomona Collegeu u Claremontu, Parin dugogodišnji prijatelj, izabrao je za scenski

<sup>15</sup> David Davies, *Umjetničko djelo, akcija i proces*, "Filozofska istaživanja", Zagreb, br. 74., 1999., str. 461-476.

<sup>16</sup> Peter Brook, *Prazni prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split 1972., str. 150.

<sup>17</sup> Alexander Verlag, Berlin 2001., str. 8.

<sup>18</sup> Vidi: Parin prikaz Brookove knjige *Otvorena vrata / The Open Door*, 1995. U: Georgij Paro, *Razgovor s Miletićem*, Disput, Zagreb 1999., str. 134-136.

<sup>19</sup> Vidi: Marijan Varjačić, *Lice nevidljivog*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 2013., str. 140.

prostor izvedbe svog komada *Pješčano zrcalo*, 1998. dno Proročanskog jezera u pustinji Mojave gdje je Paro nastupio u ulozi Pripovjedača. U zapisu o prvom putovanju u pustinju Mojave s Dickom Barnesom Paro bilježi: *Beskrajna tišina u kojoj se gubi čak i zvuk aviona, ne razlikujući se od zujanja kukaca... U ovih nekoliko dana nakon povratka iz pustinje ona traje u meni, mijenja se, traži svoj oblik i smisao*<sup>20</sup> (isticanje M. V.). U potresnim zapisima koji su podnaslovljeni kao *Rastanak sa Dickom Barnesom*<sup>21</sup> Paro govori o **mitologiji pustinje kojoj je pripadao Dick, a kojom sam i ja inficiran** (istaknuo M. V.). U autobiografskoj knjizi *Niti vremena*,<sup>22</sup> 1998., Peter Brook piše *Jednog dana u Sahari popeo sam se preko dine da bih se spustio u duboku pješčanu udubinu. Sjedeći na dnu prvi put sam se susreo s potpunom tišinom, mirom, što je nerazdvojno. Jer postoje dvije tišine: tišina može biti odsutnost buke, može biti nedjelatna; ili, na drugom kraju skale, postoji ništa koje je beskrajno živo, i svaka stanica u tijelu može biti obuzeta i oživljena djelovanjem te druge tišine* (isticanje M. V.). Veliki kazališni istraživač Jerzy Grotowski u jednom razgovoru kaže: *Izvanjska tišina djeluje kao stimulans. Ako je apsolutna tišina i ako, za nekoliko trenutka, glumac apsolutno ništa ne radi, započinje unutrašnja tišina i ona okreće cijelu njegovu prirodu prema svojim izvorima.*

Kao i Brook, Paro ishodište teatra vidi u glumcu. Paradigmatično je za to, kako kaže, *zlatno pravilo za redatelja i glumca koje glasi: Ako redatelj nešto zahtijeva od glumca, a taj je glumac dobar, izvrstan, pa ako to taj glumac nije u stanju ostvariti, onda je to što redatelj od njega traži – dvojbena.*<sup>23</sup> Ono što nije primjereno glumcu, zaključuje Paro, nije ni kazalištu. Odnos redatelja i glumca je odnos *razmjenjivanja. Postoji moja istina, postoji tvoja istina i postoji istina.* Prema Brooku, na tom principu moraju režiser i glumac zajednički stvarati nešto Treće.<sup>24</sup> U nedavnom intervjuju svjetski afirmirani glumac Michael Douglas izjavio je, otprilike, da bez Georgija Para ne bi bio to što jest. Naime, Douglas bijaše Parin student glume u Santa Barbari. Parin bivši student glume Christopher Smith u pismu od 13. srpnja 2006. svom profesoru, između ostalog, piše: *Prije rada s Vama, bio sam discipliniran. Od Vas sam naučio da suština glume nije u disciplini. Disciplina znači raditi ono što treba napraviti, čak i onda kad ne želiš. Vi ste mi pokazali kako da unesem strast u svoj rad, kako da radim ono što treba napraviti zato što to istinski volim jer uživam u tome. Tom se lekcijom zauvijek onemogućava lijenost. To je najvažnija lekcija koju sam naučio od Vas; no, postoje i mnoge druge. Na primjer, obraćanje pažnje na detalj, poznavanje činjenica o komadu i piscu i još toliko toga da nemam dovoljno tinte u peru za opis svega toga. Druga lekcija*

<sup>20</sup> Georgij Paro, *Razgovori s Miletićem*, Disput, Zagreb 1999., str. 193-194.

<sup>21</sup> Georgij Paro, *Pospremanje*, Disput, Zagreb 2010., str. 136.

<sup>22</sup> Peter Brook, *Niti vremena*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2003., str. 137.

<sup>23</sup> Georgij Paro *Theatralia disjecta*, Matica hrvatska, Karlovac 1995., str. 155.

<sup>24</sup> Olivier Ortolani, *Peter Brook, Das Theater als Reise zum Menschen*, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2005., str. 249.

*na kojoj sam zahvalan je – autentičnost (mislim da je to prava riječ); želja da budem autentičan u svemu što radim ... Svaki se dan molim da se u budućnosti opet nađemo u zajedničkom poslu.*

Neki redatelji utemeljili su školu (Stanislavski i Brecht npr.). U slučaju Brooka ne može se govoriti o školi, već o *svijetu* Petera Brooka. Za Paru vrijedi ista formula; ne može se govoriti o školi, već o svijetu koji on sam sobom donosi. Ovdje na *svijet* mislimo više kao na *subjektivnu cjelinu* s naglaskom na osobnosti, manje na tzv. sliku svijeta ili svjetonazor. Zaključno možemo reći da je Parino usporedno kazališno djelovanje u Hrvatskoj i Americi u svojoj ukupnosti ostvarenje aristotelovskog modela kada su mudrac i stvaratelj jedno.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Aristotel, *Nikomahova etika*, 1141 a9.

## O ODJECIMA BREŠANOVE PREDSTAVE HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA U AUSTRIJSKIM MEDIJIMA

*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* napisana je 1965. godine i prerađivana nekoliko puta. Prvotiskom je objavljena u “Kolu” (7 / 1971.), a nakon dorade u suradnji s redateljem Božidarom Viočićem praizvedena je 19. travnja 1971. u Teatru &TD. Žanrovski definirana *grotesknom tragedijom*, igrana je više od 400 puta, a imala je i europsku recepciju, u Poljskoj, Njemačkoj, Austriji i drugdje.

Brešanova drama, kojoj je *Shakespeareov komad sadržaj a groteskno okružje Mrduše forma*, postala je – pokazalo se ubrzo – prepoznatljivim znakom jednoga vremena, situacijama, akterima i sadržajem tako bliska našem, u kojem se kroz groteskno i smiješno / tragično razotkriva sva bijeda društvene zbilje prekrivene kozmetikom svemoćne ideologije / politike. Iako bi se parafraza navedene Mrkonjićeve determinacije mogla odčitati u smislu kako je posrijedi samo još jedna od travestija i burlesknih preradaba Shakespeareovih drama – u smislu *lokalizacije i snižavanja, prenošenja radnje, mjesta njezina zbivanja i jezika u razdoblje, prostor i sredinu koji su širokoj publici posve bliski i s kojima se može poistovjetiti*, kako u njezinu opisu sugerira Senker<sup>1</sup> – pokazalo se da je riječ o zahtjevnijem komadu, kako u dramskoj organizaciji, tako i u smislu semantičkih, konkretnije ideoloških, estetičkih i društvenih poruka i značenja. Pokazala je to i recepcija Brešanove drame, i ona novinska i ona teatrološka znanstvena.<sup>2</sup> I dok će Batušić napisati kako Brešanov prvijenac iznenađuje navodeći da je djelo *sagrađeno doduše na poznatu predlošku, ali je obogaćeno tolikim primislima o našim poratnim i ne samo poratnim prilikama da je izvornije od mnogih drama koje smo godinama gledali na*

<sup>1</sup> Boris Senker, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (groteskna tragedija u pet slika), u: *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio, 1941-1995.*, Disput, Zagreb 2001., str. 256.

<sup>2</sup> Usp. Ivo Vidan, *Intertekstualnost u dramama Ive Brešana*, u: *Dani hvarskog kazališta*, Split 1986.; Lada Čale, *Teatar u teatru u Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana*, “Novi Prolog” I (XVII) / 1986, br. 2; Marijan Bobinac, *Ivo Brešan i tradicija hrvatskog pučkog igrokaza*, “Umjetnost riječi” XXXVII / 1993., str. 3-4.

*domaćim pozornicama*<sup>3</sup>, Mrkonjić u njemu vidi sintezu jezične stilizacije, parodičnosti i antiautoritarnosti, a u *eksploziji psovke* podjednako *sredstvo represije i riječ pobune, s pomoću kojih se sukob spušta na elementarnu razinu*.<sup>4</sup>

A upravo na tu elementarnu razinu na koju je *spušten* Shakespeareov tekst upozorava u kritici i Petar Brečić navodeći da se ono *što se precrtalo u Shakespeareovoj drami, ocrtalo u životu tom dramom imenovanih bića iz Mrduše*.<sup>5</sup> Za Selema pak posrijedi je svojevrsna tragedija simplifikacije,<sup>6</sup> a za Gašparovića *posve izvorno i jedinstveno dramsko djelo, istodobno moderno i duboko ukorijenjeno u tradiciju hrvatskoga kazališnog identiteta*, s naglaskom na iracionalnosti zla koje nigdje nije progovorilo takvom snagom i uvjerljivošću kako u Brešanovu *prvencu*.<sup>7</sup> Svim je odjecima zajedničko, a mogli bismo ih nabrojiti još, apostrofiranje *posebne dramaturgije i teatarskih činitelja* koji su otvorili novo poglavlje hrvatske dramske riječi, koje će značajno obilježiti hrvatski dramski život i kazalište u godinama koje dolaze. Usto će se i pokazati da hrvatska dramska književnost ima što ponuditi i europskoj i svjetskoj kazališnoj publici koja o njoj, i o hrvatskoj književnosti i umjetnosti općenito, zna vrlo malo.

Rijetke su drame u hrvatskoj kazališnoj prošlosti koje su, izuzev Gavranovih, imale takvu recepciju kao što je to slučaj s Brešanovim dramskim komadom. Uz onu na poljskome jezičnom području – a samo od 1975. do 1989. igrana je trinaest puta – značajna je i recepcija na njemačkome jezičnom području, poglavito u austrijskoj javnosti.

Prije nego što se osvrnemo na neke od ključnih kritičkih naglasaka u austrijskim medijima, spomenimo tek da je *Predstava Hamleta...* odigrana 1980. u bečkom Volkstheateru, u prijevodu Mila Dora, i da je doživjela izvrstan prijam i kod kritike i kod publike. Kako se o odjecima *Predstave...*, po riječima samoga Brešana, vrlo malo ili gotovo ništa nije pisalo u domaćim novinama i periodici, apostrofirat ćemo neke od naglasaka što su ih kazališna kronika i kritika te mediji adresirali na izvedbu toga dramskog komada.

Gotovo sve austrijske, osobito bečke, novine najavljivale su Brešanovu dramu,<sup>8</sup> pa nije čudno da su se i prve kritike pojavile nekoliko dana nakon predstave u bečkom Volkstheateru. Tako bečki “Kurier”, svakako jedna od istaknutijih dnevnih novina, pod naslovom *Hamlet hat gegen die Bonzen keine Chance / Hamlet nema šansi protiv glavešina*, donosi kraći osvrt na izvedenu predstavu. Podastirući čitatelju sadržaj Brešanove groteske te ključne naglaske njezine radnje, kao i *odnos* spram Shakespeareova komada, naglašava kako taj *dalmatinski autor nerado sluša da se njegova parafraza Hamleta*

<sup>3</sup> Nikola Batušić, *Dvije predstave*, “Republika” XXVII / 1971., br. 7-8.

<sup>4</sup> Zvonimir Mrkonjić, *Preobrazbe farse*, “Prolog” VII / 1975., br. 26.

<sup>5</sup> Petar Brečić, *Prijevoji dramskog autorstva*, “Prolog” VIII / 1976., br. 27.

<sup>6</sup> Petar Selem, *Kratko vrijeme različitosti*, “Prolog” X / 1978., br. 36-37.

<sup>7</sup> Darko Gašparović, *Dubinski rez*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2012., str. 358.

<sup>8</sup> Npr. *Hamlet als Omlet*, “Profil” (Wien), 18. 2. 1980.

*naziva političkim komadom*. Unatoč tomu, za autora prikaza (Von Kurt Kahl) njegov je komad *i tako malo i tako mnogo politički*, u smislu na koji se atribucija *političko* može pripisati i za *Antigonu*. Za autora članka nema sumnje da se radi o politici i *njezinoj zlouporabi*, a kao mogući argument svojoj opservaciji apostrofira da je između pisanja i praižvedbe moralo proteći šest godina. Štoviše, za kritičara je *dobro odmjerena kritika ipak doista kritika*, a Brešanovo djelo zapravo i nije doli kritika jedne društvene prakse prikrivene metaforikom Shakespeareova komada.<sup>9</sup> Pri čemu je, naglašava kritičar lista, u organizaciji komada režiser (Karl Paryla) *pokrenute osjećaje mase kontrastirao umješno i usmjerio ih prema vrhuncu*. Iako u *samoj izvedbi ima praznoga hoda*, režiser je, ističe se nadalje, pozornost polagao na *vibrirajuću* prirodnost, a lik partijskog sekretara Bukare, kojega je sam režiser u drami i igrao, ostvaren je manje umješno nego što je to u samom komadu napisano, odnosno bio je *ograničeno uvjerljiv*. Kritičar lista osvrće se i na Dorov prijevod, za koji navodi da je prikladan, a ambijentalizacija Mrduše Donje u Unterschlamdorf (moguću Blatušu...) čini se općerazumljivom i u njemačkom kontekstu,<sup>10</sup> što je zacijelo pridonijelo dubljoj recepciji drame u svijesti gledatelja.

Istoga dana, 24. veljače 1980., pojavio se i osvrt u "Wiener Zeitungu" iz pera Rudolfa U. Klause. Pod naslovom *Jugoslawiens unbewaltigte Vergangenheit (Jugoslavenska neprevladana prošlost)* apostrofira se kako je autor, pobliže ga opisujući profesorom književnosti u dalmatinskom Šibeniku, sastavio *ovdje jedan izvanredno skeptičan, kritičan, možda čak i zločest, nihilistički komad*, što govori o liberalnosti današnjega jugoslavenskog društva, odnosno da groteskna tragedija *nije dobila prominentnu nagradu samo u tuzemstvu, nego da čak i bez kakva prigovora o prljanju vlastitog gnijezda, može biti izvođena i u inozemstvu*.<sup>11</sup>

U osvrtu se nadalje ističe da situiranje radnje u Unterschlamdorf, kako je Milo Dor *lokalizirao* Brešanovu Mrdušu Donju, nije ekskluzivno jugoslavenska, nego da Blatuša / Mrduša Donja može biti bilo gdje / svagdje, a primjereno novinskom mediju kritičar lista spominje glumce koji su predstavu izveli. Navodi i da je predstava uspjela, što sugerira i veliki aplauz prisutnih gledatelja kojim su ispratili glumce,<sup>12</sup> dok se uz uspjelu režiju Karla Paryle te Stephana Paryle, posebno navodi i uloga Ivana Župe, koji je u dramskoj predstavi imao ulogu radio-spikera te bio savjetnikom za ambijentaliciju / lokalizaciju same drame. Također se apostrofiraju i folklorni elementi u drami, za koje se kaže da nisu puka dekoracija dramskoga teksta nego da su važni, sastavni nositelji dramskoga govora.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Von Kurt Kahl, *Hamlet hat gegen die Bonzen keine Chance*, "Kurier", 24. 2. 1980.

<sup>10</sup> Isto.

<sup>11</sup> *Jugoslawiens unbewaltigte Vergangenheit / Jugoslavenska neprevladana prošlost*, u: "Wiener Zeitung", 24. 2. 1980.

<sup>12</sup> Isto ističe i kroničar "Salzburger Nachrichten" od 25. II. 1980. (*Vom "Paradies", das keines ist*).

<sup>13</sup> Isto.



Pod naslovom *Handfeste Theatralik bei Ivo Breschans Hamlet / Snažna teatralnost kod Hamleta Ive Brešana*, "Volkszeitung" (iz Klagenfurta) donosi vijest u kojoj se ističe da Brešanov komad, kakvim ga pokazuje njegova *uspješna austrijska praizvedba*, nosi velik teatarski potencijal. Navodeći kako je autor, za kojega se kaže da je gimnazijski profesor koji živi u Dalmaciji, smjestio svoju parafrazu Hamleta u *srpskohrvatsko planinsko selo, gdje narodni odbor nastoji tekovine socijalizma kroz plansku ekonomiju demonstrirati i na kulturne aktivnosti*. I dok seljaci glume Hamleta tako da komad *hrabro prilagođavaju svojoj površnoj socijalističkoj realnosti*, dotle se u *banalnoj svakodnevicu odvija tragedija moći, korupcije, egoizma, prilagođavanja i oklijevanja*, što je okvir drame koja je pružila priliku za šalu koliko i za gnjevnu kritiku. Spominje kroničar da je scenografiju napravio Svetolik Zdravković, prijevod Milo Dor, dok je komad režirao Karl Paryla, koji je sam igrao seoskog tiranina Bukaru / kralja Klaudija, kojega se opisuje kao *moćnog funkcionara, koji je pravovremeno priskrbio partizansku prošlost i tovi se na zadružnoj blagajni*. Navodeći nakraju *glasani pljesak na praizvedbi*, spominje se Georg Trenkewitz u liku seoskog učitelja, dok su i drugi sudionici u predstavi *opravdali očekivanja ove groteskne tragedije oportunitizma*.<sup>14</sup>

Na Brešanovu se predstavu kratko osvrnuo i centralni organ Komunističke partije Austrije "Volks Stimme" 24. veljače 1980. Pod naslovom *Nicht ganz zeitgemase Groteske / Groteska neprimjerena vremenu* Von Hugo Huppert piše da djelo izvedeno u Zagrebu prije jednog desetljeća, *prema mišljenju uvjerljivih gledatelja, nije baš trebalo u ovom trenutku biti eksportirano i trijumfalno izvedeno*.<sup>15</sup>

Prema raspoloživim novinskim osvrtima, koje sam imao na uvid još je podosta osvrta i informacija o Brešanovu komadu. Tako se 25. veljače 1980. u "Die Presse" pojavio podulji kritički osvrt o predstavi. Autorica članka, Karin Kathrein, započinje ga (pomalo začudnim) pitanjem: *zašto / čemu Hamlet u selu* i odgovara: *zašto ne!* Iako to, kako navodi, nije prikladno izvornom tekstu, u komediografskom smislu to joj se čini produktivnim i teatarski poticajnim, poglavito kada u ruhu *groteskne tragedije* aktivisti i drugovi iz Narodnog fronta u dramskoj igri *parafraziraju Shakespearea*. Pod naslovom *Bunter Abend mit genossen / Ispunjena večer s drugovima*, autorica navodi kako Brešan, parafrazirajući Shakespearea, događaj stavlja u jedno *malo selo u kojem mjesni aktivisti narodne fronte, kako bi dokazali svoju volju za kulturom, vjerni partijskim parolama, pokušavaju to sprovesti*. Na sastanku Mrduše Donje tako seljaci (drug Mačak) odlučuju da se napravi predstava koja bi progovorila o problemima društvene zajednice i socijalističke izgradnje. Kako je jednom prilikom slučajno došao u kazalište i gledao predstavu Hamleta, opisuje sadržaj drame autorica, jedan od likova, Šimurina,

<sup>14</sup> *Handfeste Theatralik bei Ivo Breschans Hamlet / Snažna teatralnost kod Hamleta Ive Brešana*, "Volkszeitung" (iz Klagenfurta), 24.2.1980.

<sup>15</sup> Hugo von Huppert, *Nicht ganz zeitgemase Groteske neprimjerena vremena*, "Volks Stimme", Wien, 24. 2. 1980.

predlaže upravo Shakespeareov komad, *banalizirajući svojim prepričavanjem njegov sadržaj koji, vulgarnim proznim iskazom te folklornim stihovima gange zasićenim frazama i političkim parolama*, Shakespeareovo / shakespeareovski *tragično preobražava u groteskno, banalno i travestijsko*. Koncentrirajući dramsku radnju oko navedenog događaja, autorica navodi da u izvedbi komada *ne štima mnogo toga*. Štoviše, za nju *intriga djeluje otrcano, dramska konstrukcija i psihologija, kao i jezik osoba preskače (konjskim skokom) između krajnosti. Glupost se uzdiže do intelektualnog uspjeha, primitivni narodni jezik izmjenjuje se s izbrušenim načinom izražavanja jednog obrazovanog govora koji se nikada ne da presaditi u neko (zabito) selo*. U tome su zacijelo i razlozi zašto predstava *ne može djelovati uvjerljivo pa jezik, psihologija, konstrukcija posreću, /.../ a trivijalnost jedne velike teme, kakva je ona shakespeareovska, pada olako na razinu (jeftine) društvene zabave*.<sup>16</sup>

Autorica ističe kako se *hamletovska tema* u Brešanovu komadu doista može prihvatiti, pogotovo ako ona zahvati istinske probleme (našeg) vremena. U obliku kako je to urađeno u bečkoj izvedbi Brešanove drame, međutim, to se nije dogodilo, *niti zanatski, niti sadržajno pa čak niti izražajno uvjerljivo*. Za autoricu članaka u predstavi *nema dobrih uloga*, izuzev lika na oportunistam prisiljenog učitelja, a zanimljivijim se čine tek oni dramski dijelovi u kojima Brešan *s puno humora i duhovito pokazuje kako arogancija i preuzetna napuhanost lako uzurpiraju umjetnost* i postavljaju je u službu moći / vlasti. U tim scenama, navodi autorica članka, djelo ima svoju težinu i pokazuje *na vrlo smiješan način i u naoko bezazlenom poštenju mehanizme manipulacije*.<sup>17</sup>

Ključna je misao autoričina članka da shakespeareovska velika tema u banalnosti Mrduše Donje (Unterschlamdorf) nije polučila sadržaje i dramske naglaske na kojima se mogla graditi predstava. Razlog je svakako i jezik, koji glumcima nije omogućio da *ostvare dublju psihološku motivaciju likova*, među kojima se nekim simpatičnim šarmom izdvajaju Karl Paryla (Bukara / Klaudije), Stephan Paryla (Hamlet), Brigitte Swoboda (Anđa / Ofelija), a dojmljivih je momenata imao i Georg Trenkewitz u liku seoskog učitelja, što se ne može reći za opremu Svetolika Zdravkovića i Erike Thomasberger, za koju se kaže da nije djelovala *uvjerljivo*.

Autorica članka osvrće se i na prijevod Mila Dora (Milutina Doroslovca) za koji ističe da *nije bez zamjerke*.

Pod naslovom *Drug Hamlet* i s podnaslovom *Uspjeh jugoslavenskog autora Ive Brešana u bečkom nacionalnom kazalištu*, von Ludwig Plakolb osvrće se na uzbudljivu i dojmljivu kazališnu večer u kojoj je predstavljen Hamlet u *seoskom gnijezdu svoje hrvatske domovine, nakon pobjedonosne revolucije pod Titom*.<sup>18</sup> Podsjećajući čitatelje da se po želji partijskog sekretara trebala dogoditi kultura te da je odluka pala da to

<sup>16</sup> *Bunter Abend mit genossen / Ispunjena večer s drugovima*, u: "Die Presse" (Wien), 25. 2. 1980.

<sup>17</sup> Isto.

<sup>18</sup> *Der gefoppte Genosse Hamlet / Drug Hamlet*, u: "Oberosterr. Nachrichten", (Linz), 25. 2. 1980.

bude Hamlet, jer je jedan od članova kolektiva to jednom vidio u gradu, pa na svoj način prepričava priču, navodi da je Brešan *puno autentičnog utkao u transponiranje Shakespeareovog komada*, a uspjeh se ogleda i u činjenici da je komad doživio 400 izvedaba. Prema kroničaru, to Brešanovo transponiranje nije *uvijek fino isprepleteno*, a iako konstrukcija nije uvijek logična, ona je kazališno učinkovita, zahvaljujući Karlu Paryli, koji je licima / glumcima dao ljudska svojstva. Navode se njihova imena, a posebno apostrofiraju Brigittu Swobodu kao *uvjerljiva jednostavna seoska djevojka koju vlastita ljubavna tragedija ne skreće s puta zdrave pameti* te Georga Trenkewitza koji *jasno ocrtava nemoć učitelja koji je pokušao na izgubljenom mjestu uvesti kulturu i čini sve to protiv svoje volje jer strahuje za svoje mjesto*. Spominje se i Svetolik Zdravković, koji je gradio pozornicu koja podsjeća na vremena *ekspresionističkog oblikovanja*, a cijela je kazališna družina zavrijedila *veliki pljesak*.<sup>19</sup>

Na predstavu Brešanova *Hamleta*... osvrnuo se i "Kartner Tageszeitung" iz Klagenfurta u tekstu Hansa Heinza Hahnla. Pod naslovom *Hamlet und die kommunistische Parteimafia / Hamlet i komunistička mafija*,<sup>20</sup> podnaslovljujući da je bečko kazalište predstavom obilježilo najveći uspjeh sezone.

Na samome početku autor se pita kakve veze imaju zaostali seljaci s Hamletom odgovarajući da napetost traje sve dok gledatelji *uspješne Brešanove groteske* ubrzo to sami ne uvide. Podsjećajući ukratko na glavne misli same predstave, navodi da je Brešan *proročanski pribjegao metodi koja se navodno deset godina kasnije primjenjivala u Sovjetskom Savezu: proglasiti kritičare duševnim bolesnicima*. Kroničar ističe da je *politička razorna snaga u komediji upakirana u groteskno narodno kazalište. Seoskih praša, objesti vlasti, bespomoćnosti ovisnih, cinizma pristaša svakako ima posvuda. No zar se svatko tko se ovdje predstavlja kao prijetnja društvu ne trudi prevladati to stanje te se hvali kako je predstavnik novog vremena? Brešanovo djelo iz tog proturječja stvara svoj politički učinak*.

Autor članka posebno apostrofiruje da je Brešanovo djelo bilo *dugo zapostavljeno* te da je *bečkom kazalištu trebalo dugo da se uhvati u koštac s velikim jugoslavenskim uspjehom*. Njemu je, ne propušta naglasiti, *pripomogao prikladni prijevod Mila Dora* u režiji Karla Paryle, za kojega navodi da *zna s masom na pozornici*. Pri tome je *našao pravu mjeru u raspirivanju i opasnosti*, a Hamleta je postavio uvjerljivo, dok glavnu ulogu ima seoski učitelj, karakteriziran kao *intelektualac, skeptik usred demagoga i manipulatora*, što je mogao odglumiti tek Georg Trenkewitz.

Kao mogući zaključak o predstavi nakraju su riječi o *pljesku glumcima* te ovacije samom Ivi Brešanu, čime se dodatno podcrtava u podnaslovu istaknuta misao o predstavi kojom je bečko kazalište obilježilo najveći uspjeh sezone!

<sup>19</sup> Isto.

<sup>20</sup> *Hamlet und die kommunistische Parteimafia / Hamlet i komunistička mafija*, u: "Kartner Tageszeitung" (Klagenfurt), 26. 2. 1980.

Brešanov je komad u medijima, vrijedi istaknuti, najčešće percipiran političkim. Ne iznenađuje stoga da “Wochenpresse”, 27. veljače 1980., pod naslovom *Es ist etwas Faul im State / Nešto je trulo u državi* osvrta započinje upravo Brešanovim riječima kako njegov komad nije *politički*. Navodeći da to autoru nitko ni ne osporava, ističe se da je Hamlet u Mrduši Donjoj *doduše više od lokalno orijentirane kritike jugoslavenskih poslijeratnih prilika i više od obračunavanja s komunističkim režimom*. Pa ipak, unatoč autorovu odbijanju navedene atribucije, kritičar / kroničar lista komad doživljava *političkim* jer, kako navodi, *ovdje strukture i pravila igre ogoljavaju jednu korumpiranu društvenu zajednicu. Ogoljenu i izvučenu na svjetlo dana*.

Istoga dana “Die Furche” (Beč) iz pera Karl Maria Grimmea donosi vijest o *novom Hamletu*. Ističe se u njoj da u jednom hrvatskom selu, kojeg je ime prevedeno na njemački, *seljani uvježbavaju Shakespeareovu tragediju tako da ju je seoski učitelj, pod pritiskom, krajnje vulgarizirao i strogo usmjerio prema klasnoj borbi*. Tako stvorivši *šaljivu suprotnost Shakespeareu*, apostrofira se *izvršna* dramska ideja zasnovana na radnji koja je paralelna s radnjom Hamleta. Podsjećajući čitatelja da se Otac – onoga koji igra Hamleta, nepravедno uhićen i osuđen zbog krađe, koju je izvršio jedan od dvojice korumpiranih partijskih funkcionara (Bukara) – objesio. Želja da osveti oca i raskrinka krivca nakraju se pokazuje uzaludnom, čime se uspostavlja razlika (odmak) spram originalnog Hamleta: *nema dokidanja lošeg stanja kroz javno osuđivanje korumpiranih istanci*. Nakraju se navodi da je redatelj Karl Paryla komad doveo da sjajnog efekta, u kojem je Bukara, a sam ga i igra, oličenje *napuhane prigluposti*, W. Lang profilira *drugog korumpiranog*, dok Stephan Paryla daje *Hamletu najprije suzdržani, a na kraju eksplodirajući bijes*.<sup>21</sup>

Pod naslovom *Etwas ist faul in der Kommune / Nešto je trulo u komuni / “Präsent”* iz Innsbrucka, 28. veljače 1980., iz pera Klause Colberga, osvrće se na predstavu *kritičkog Hrvata* u bečkom Volkstheateru, u kojoj je duplu ulogu imao S. Paryla.<sup>22</sup> Podsjećajući čitatelje da komad više godina nije mogao biti izveden, apostrofira se kako njegov autor energično odbija atribuciju komada kao *političkog komada* i naglašava njegov umjetnički karakter te *svjevremensku i sveljudsku* njegovu aktualnost. Pri tome naglašava kako djelo nije kritika socijalizma kao društvenog sustava nego *njegovih pojava*. Kritičar podastire da je posrijedi djelo *iznimno originalno i učinkovito teatarski*, a u njemu se *isprepleću sadržaji Shakespeareova teksta i sadržaji društvene zbilje u jednom (jugoslavenskom) selu pod upravom partije*. Nadalje se navodi da se Brešanova hrabrost vidi u tome da nije *kamufirao* Shakespeareov tekst nego je napravio posve obrnuto – *pokazao zlouporabu moći u socijalističkoj državi*. Apostrofirajući glavne sadržaje Brešanove drame i njezinu osnovnu misao, naglašava da su se u njoj proželi zbilja i umjetnost, pa

<sup>21</sup> *Neuer Hamlet / Novi Hamlet*, u: “Die Furche”, 27. 2. 1980.

<sup>22</sup> Klaus Colberg, *Etwas ist faul in der Kommune / Nešto je trulo u komuni* /, u: “Präsent” (Innsbruck), 28. 2. 1980.

se iz (početne) zabavne predstave o Hamletu došlo do ozbiljne drame koja demaskira *korupciju partijskih moćnika* te prilagodbu njihovih podređenih. Pri tome se, nastavlja kritičar lista, ne može pouzdano utvrditi je li Brešan mislio na točno određene sadržaje i osobe javnoga života. Ono što se nameće kao zaključak prema kritičaru jest činjenica da je sve to učinio *dovoljno hrabro* te da je *ukazao da i u socijalizmu može biti korupcije* i da se *ni tamo ne može otvoreno potužiti*. Riječju kritičara u zaključku, predstava je uspješna, kako u režijskom tako i u glumačkom smislu.

Prema kroničaru "Neue Freie Zeitung", ESCH, bečka / austrijska javnost dobro je primila Brešanov kazališni komad i u njemu vidjela sve *što obećava uspjeh*. Iako za sam komad navodi da nije *politički*, pozivajući se pri tome na Brešanove riječi, kritičaru je *Hamlet...* djelo *eminentno političke naravi*, u kojem je Brešanova Mrduša Donja / Crna rupa / jama usporediva s Dürrenmatovim "Güllenom". Opisno, riječ je o *jednoj vrlo, vrlo gorkoj komediji o otrcanosti svijeta u kojem nepravda pobjeđuje*. Za autora je *hrabrost* preuzeti Shakespeareov tekst, a uspjela dramaturška smicalica u njega ugraditi iz svakodnevice preuzetu igru / događaj. Od uloga ističe Karla Parylu (Bukara / Klaudije), koji *krije svoje pandže iza baršunastih šapa* pokazujući tko je *gazda* u selu, te Stephan Paryla (Jozo / Hamlet) u svojoj rječitosti. Posebno izdvaja scenu kad se on *s mrtvačkom lubanjom provlači na rub igrališta* i kada do izražaja dolazi sva njegova *unutarnja tragična rastrganost*. Za autora članka posebnu, ključnu ulogu ima *Georg Trenkewitz kao učitelj i voditelj predstave, kojemu se lomi kičma, kad bez obzira na položaj i obitelj, usprkos svom znanju mjesnim carevima govori ono što oni žele čuti*, a posebno je dramski dojmljiv u sceni kad, *oslobođen alkohola, u velikom monologu, opasnom partijskom sekretaru u lice vrišti i pljuje*. Ukupan dojam predstave je da bi se *Labud iz Avona* (Shakespeare) *mogao radovati na ovoj parafrazi Hamleta unatoč očito namjernim brechtovskim dodatcima*,<sup>23</sup> što je više nego laskava vrijednosna odrednica predstave.

Pod naslovom *Carmen, Schneiderlein und heute, Hamlet / Karmen krojačica i Hamlet danas*, "Oberösterr. Tagblatt", 21. svibnja 1980., apostrofira *isprepletenost između banalnoga i uzvišenoga, čvrste šale i kritičke nakane, što se sve strpalo pod jedan šešir*, pri čemu *zlouporaba vlasti i korupcija odozgo nailaze u ovoj verziji Hamleta na naivnost i oportunitizam odozdo*. Poglavitito jer u ovom *drastičnom šekspirijanskom silovanju preko seljaka u mjestu iznenada iskrsava i jedna afera prikrivanja*.<sup>24</sup>

Opisom sadržaja Brešanove *groteskne tragedije u pet slika* (K.W) započinje svoj prikaz bečke dramske predstave kritičar / kroničar "Linzer Theater Zeitung". Apostrofirajući osnovne naglaske i likove drame koju trebaju izvesti u selu kako bi pokazali brigu za kulturno uzdizanje i prosvjetiteljsko djelovanje, s posebnim naglaskom na to da Škoko otkriva istinu po kojoj se Hamletov otac ubio, nakon čega je on sam zanijemio,

<sup>23</sup> *Schlag nach bei Shakespeare / Pogledaj (kao / poput) kod Shakespearea*, u: "Neue Freie Zeitung", 1. 3. 1980.

<sup>24</sup> *Karmen krojačica i Hamlet danas*, u: "Oberösterr. Tagblatt", 21. 5. 1980.

kritičar navodi kako je to ključna točka na kojoj se smijeh gledatelja zaledi, a sama se groteska preobražava u tragediju. Na toj razini i mjestu dramske napetosti kritičar vidi svu snagu Brešanova dvostrukog komada, u kojem su, kako kaže, vrlo uvjerljivo spojeni smijeh (radost teatra) i kritika društva koja pokazuje kako *zlouporaba moći i egoizma te korupcije i nepotizma* mogu dovesti do toga da selo pati od problema koji *mogu postati opasni za samu socijalističku zajednicu*. Pri tome u demaskiranju takvih pojava kritičar pokazuje da umjetnost ima svoju svrhu podsjećajući čitatelja na nesvakidašnju recepciju komada kako u samoj Jugoslaviji, tako i u inozemstvu, a sama je bečka predstava, po njemu, bila *eksplozivna prilika* da to i njihova kazališna publika vidi.<sup>25</sup>

Ako bi se ukratko nastojalo sažeti kritičke naglaske što ih je Brešanova predstava izazvala u austrijskim medijima – a o njoj su pisali odreda gotovo svi važniji austrijski listovi: “Profil”, “Kurier”, “Wiener Zeitung”, “Salzburger Nachrichten”, “Volkszeitung”, “Die Presse”, “Oberösterreichische Nachrichten”, “Kartner Tageszeitung”, “Die Furche”, “Präsent”, “Neue Freie Zeitung”, “Oberösterreichische Tagblatt”, “Linzer Theater Zeitung”, “Observer”, “Kleine Zeitung”, “Kronen Zeitung”, “Garmisch-Partenkirchner Tagblatt” i dr. – dalo bi se zaključiti – uz pojedine ozbiljne zamjerke, primjerice one izrečene u “Die Presse” – da je predstava uspjela: za jedne je ona predstavljala *najveći uspjeh sezone*, a za druge *uspjelu predstavu, uspjelu i dojmljivu*, te predstavu koja nosi velik potencijal, kojom bi i sam Shakespeare bio zadovoljan. Oглеda se to i u velikom i zasluženom aplauzu nakraju. Riječju, u predstavi se vidjelo sve što u dramskom smislu *obećava uspjeh*.

Brešanov komad – za koji se navodi da je *iznimno originalan i teatarski učinkovit* – u medijima je žanrovski atribuiran tragedijom, groteskom i shakespeareovskom parafrazom, dok se kao njegova najdublja karakteristika navodi politika, unatoč činjenici da je sam Brešan višekratno odbijao takvu atribuciju svoga komada.

Kako je riječ o prijevodu, kritičari i kroničari osvrnuli su se i na sam Dorov prijevod, za koji navode *da nije bez zamjerki*, ali i da je *prikladan i odličan*, pri čemu se uspjelom smatra prevoditeljeva lokalizacija Brešanove Mrduše Donje u Unterschlamdorf, za koji se pak kaže da nije *jugoslavenska / hrvatska posebnost* već da može biti posvuda.

U osvrtu na samu dramsku izvedbu spominje se neuvjerljivost i nerealnost scenografskih rješenja, dok se režija samoga komada ocjenjuje uspjelom i dobrom. Među likovima se posebno izdvaja igra Georga Trenkewitza u liku seoskog učitelja, dok su ostali likovi uspjeli izraziti složenost Brešanova teksta.

Prema odjecima u austrijskim medijima, Brešanova je drama – ocijenjena kulturnim događajem – bila prilika da se inozemna javnost upozna sa velikim dramskim autorom, što će se potvrditi i izvođenjima na njemačkim i drugim pozornicama, a istovremeno je upozorila i na aktualnost suvremenog hrvatskoga dramskog pisma.

---

<sup>25</sup> *Hamlet in Unterschlamdorf*, u: “Linzer Theater Zeitung”.

## INOZEMNA RECEPCIJA HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU 2005. – 2013.: GOSTOVANJA, KOPRODUKCIJE

U Članku LXXVI o kazalištu jugoslavenskom trojedne kraljevine, kojim 1861. godine Hrvatski sabor jednoglasno prihvaća Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu *kano imovinu narodnu* i kroz jedanaest stavaka zakonski formalizira njegov institucionalni status, sadržane su neke od temeljnih odrednica misije nacionalnoga kazališta. Između ostaloga, u stavku broj 6 kaže se: *Igra se i u Zagrebu, i u Hrvatskoj i Slavoniji i po drugih krajevi našega naroda prema naredbama odbora ili ravnateljstva kazališnoga*. Tako su od institucionalizacije 1861. gostovanja definirana kao misija Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, a budući da je i danas ono javna ustanova koja ima status nacionalnog kazališta, u tom se smislu i u svim formalnim, za kazalište zakonski obvezujućim dokumentima definiraju okviri za njihovu realizaciju – u *Statutu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu* te u *Osnovnom programskom i financijskom okviru* i godišnjim ugovorima kazališta sa suosnivačima, Ministarstvom kulture Republike Hrvatske i gradom Zagrebom.

U prvoj polovici devedesetih godina 20. stoljeća nakon konstituiranja Republike Hrvatske, u godinama kada se redefinirao prostor hrvatskoga glumišta, gostovanja ni tada nisu izostala kao važan način djelovanja nacionalnoga kazališta. Tako u elaboratu pod naslovom *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu* (1995., interni dokument), pisanom nakon višemjesečne sanacije zgrade u sezoni 1994. / 1995., između ostaloga nalazimo dopis u kojemu se kroz dvanaest natuknica definira *njegova uloga u hrvatskoj kulturi* te se predlaže da se proglasi *institucijom od posebitog značaja za Republiku Hrvatsku*. Među ulogama nacionalnoga kazališta navedena su i gostovanja: *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu veliki dio svoga programa izvodi po cijeloj Hrvatskoj, pokrivajući i one gradove gdje uopće nema stalnih kazališnih programa*. U istom dopisu nalazimo i natuknicu o realizacijama koprodukcija, u tom trenutku s obzirom na Domovinski rat jedino moguće domaćih koprodukcija: *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu surađuje i zajednički priprema predstave za Splitsko ljeto, Dubrovačke ljetne igre, itd.* Sukladno

današnjem Zakonu o kazalištima njegovu djelatnost definira Statut Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu ne navodeći detaljno sve moguće načine produkcijske realizacije programa, pa se i gostovanja i koprodukcije podrazumijevaju pod stavkom *razvijanje kazališnoga i kulturnog života u zemlji* (čl. 6. *Statuta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu*). U *Odluci o osnovnom programskom i financijskom okviru HNK u Zagrebu za mandatno razdoblje* što je donose Ministarstvo kulture Republike Hrvatske i Grad Zagreb u protekla tri četverogodišnja razdoblja (od 2005. do 2017.), a koja predstavlja okvir za potpisivanje godišnjih ugovora suosnivača i kazališta, među osnovnim programskim smjernicama za sezonu navode se i gostovanja u Republici Hrvatskoj i inozemstvu, sudjelovanja na domaćim i inozemnim festivalima (u sva tri okvira: 2005.–2009., 2009.–2013., 2013.–2017.).<sup>1</sup> Pravilnici, okviri i ugovori kao legislativa vezana za rad javnoga kazališta, naposljetku je 2009. u svoj sadržaj uključila i koprodukciju kao oblik realizacije predstava što je bitno dinamizirao, ali i internacionalizirao živu kazališnu praksu posljednjih dvadeset godina, ne samo izvaninstitucionalnu nego i institucionalnu, posebice glazbeno-scensku, opernu i baletnu scenu. Koprodukcije se prvi put nalaze u *Odluci za razdoblje 2009. –2013.*: za Dramu kao neodređena brojčana stavka – 2 premijere ostvarene u koprodukciji, a za Operu kao obvezna koprodukcija s Muzičkim Biennialom (*Repertoar koji se odnosi na drugu polovicu dvadesetog stoljeća ili rijetka recentna operna djela domaćih i stranih skladatelja treba se i dalje realizirati i kroz koprodukcije s Muzičkim Biennialom.*) No, ključna je rečenica sadržana u napomeni na kraju: *Preporučuju se koprodukcije s ostalim nacionalnim kazalištima, kao i s drugim hrvatskim i inozemnim kazalištima i festivalima, u skladu s potrebama programa, kao i financijskog okvira.* Nova ministrica kulture 2012. u suradnji s istim gradonačelnikom Zagreba donosi novu *Odluku o osnovnom programskom i financijskom okviru Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu za mandatno razdoblje 2013. – 2017.*, ali u njoj se ne događa nijedna konceptijska, odnosno programska izmjena, ni u sadržaju ni u brojkama. Zakoni, birokratski okviri i administrativne procedure možda su potpuno nevažni za kreativnost i umjetničko stvaranje, ali kvalitetnije i promišljenije postavljeni nego što jesu kazalištu bi morali omogućiti propulzivnije funkcioniranje, a ne samo

<sup>1</sup> Naveden je minimalan broj gostovanja kao jedna od stavki kojom okvir općenito definira minimalan broj realiziranih premijera, repriza i gostovanja odnosno minimalnu obvezu djelatnosti triju umjetničkih grana Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu: *Osnovne programske smjernice i financijski okvir za mandatno razdoblje 2005. – 2009.* (Drama min. 20 gostovanja u Republici Hrvatskoj; Opera i Balet min. 6. gostovanja u Republici Hrvatskoj). *Odluka o osnovnom programskom i financijskom okviru Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu za mandatno razdoblje 2009.-2013.* (Drama min. 20 gostovanja; Opera i Balet min. 6 gostovanja, ali sada s napomenom \*\* *vodeći računa o tome da je preduvjet za ostvarenje gostovanja u RH spremnost drugih nacionalnih kazališta, odnosno organizatora gostovanja, na razmjenu ili organizaciju gostovanja*). U *Odluci o osnovnom programskom i financijskom okviru Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu za mandatno razdoblje 2013.-2017.* određen je isti minimalan broj za produkciju svijih grana kao i u okviru prethodnoga mandatnog razdoblja.



formalizirati njegov rad javne ustanove bez ikakvoga preispitivanja stvarnoga značenja tradicijom perpetuiranih uloga i brojeva.

Temu inozemne recepcije Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu kroz gostovanja i koprodukcije elaboriram na temelju osobnoga iskustva rada kao intendantice 2005.–2013. u kontekstu recentne europske teatarske institucionalne prakse, u tom smislu naglašavajući nekoliko načelnih pretpostavki i zaključaka:

a) Iako je u naravi i pravno Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu još uvijek jedno (središnje, matično, nacionalno) kazalište s tri umjetničke grane te bez obzira na njegove povijesne, tradicijske, kulturološke, društvene i političke uloge zbog kojih ga tretiramo i sagledavamo kao cjelinu, umjetničke i produkcijske analize ipak ih izdvojeno moraju sagledavati: u suvremenom produkcijskom kontekstu dramski s jedne, a operni i baletni teatar s druge strane, dva su potpuno različita teatarska svijeta – izrazito različita upravo kad je riječ o temi gostovanja i koprodukcija.

b) Tema znanstvenoga savjetovanja *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu* implicira jasno definirano pozicioniranje odnosa *hrvatskoga i inozemnoga*. U povijesti hrvatskoga kazališta 20. stoljeća atribucija gostovanja mijenjala se s obzirom na geopolitičku situaciju, ovisno o promjenama državnih granica. Kako bi se izbjegla takva razjašnjavanja, u *Enciklopediji HNK u Zagrebu* (1969.) *Gostovanja* se razvrstavaju i popisuju pod naslovom *HNK izvan Zagreba* i *HNK u inozemstvu* (zasebno Drama, Opera i Balet), abecedno po gradovima – hrvatskim gradovima i gradovima tadašnje države Jugoslavije. U upotrebi je i sintagma kolokvijalne naravi *domaće gostovanje*, neprikladna znanstvenom diskursu: u teatarskom žargonu pod *domaćim* gostovanjem danas se misli na gostovanje u Hrvatskoj, kao što se govori i o domaćim koprodukcijama. U prostoru *stare i nove* Jugoslavije sva su gostovanja hrvatskih kazališta bila logično *domaća*, od datuma hrvatske državne samostalnosti sva su gostovanja u Sloveniji, Makedoniji, Bosni i Hercegovini, Srbiji, Crnoj Gori – inozemna. Desetljeća zajedničkoga prostora, tradicija kazališnih veza i razmjena, jezično razumijevanje – neki su od razloga što se još uvijek nije ukorijenilo podrazumijevanje da igranje u Ljubljani, Skoplju, Sarajevu, Novom Sadu jest inozemno gostovanje,<sup>2</sup> danas ne samo iz organizacijsko-produkcijskoga aspekta gostovanja različito nego prije svega s obzirom na inozemnu recepciju koja sada proizlazi iz različitosti naših kazališnih, kulturoloških i životnih iskustava, što su se promijenila zadnjih dvadeset pet godina. Inače, raspadom Jugoslavije kazalištima svih novih država zadugo se smanjio prostor za gostovanja, a kad su se gostovanja i suradnje

<sup>2</sup> U ex-jugoslavenskom prostoru jedni druge danas doživljavamo kao inozemstvo: primjerice, tekst intendanta Aleksandra Miloševića o važnosti prvoga gostovanja Srpskoga narodnog pozorišta iz Novoga Sada u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu predstavom *Ujkin san* F. M. Dostojevskog te najava uzvratnoga gostovanja u Novom Sadu Molière-Lullyjevim *Građaninom plemićem*, u obljetničkoj 150. sezoni Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i novosadskog Srpskoga narodnog pozorišta (A. Milošević, *Pozovi Srpskoga narodnog pozorišta radi pobjede*. “Ludus”, XVIII, 168, decembar 2010., Beograd, str. 12)

prije desetak godina donekle obnovile i ojačale pa potom nakon dvadeset godina mnogi i ponovno pokrenuli, ekonomska kriza usporila je, nažalost, kretanja u svim smjerovima u inozemstvo, ali i unutar Hrvatske. Rušenje Berlinskoga zida promijenilo je relacije u europskome kazališnom prostoru, što znači kako, primjerice, istočna komunistička strana nije više izvor vrhunskih opernih i baletnih umjetnika koji su nekoć emigrirali na zapad popunjavajući kazališne ansamble.

c) Naša tradicija podrazumijeva gostovanja zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u drugim hrvatskim gradovima, i bez obzira što je teatarska ponuda (posebice malih neovisnih produkcija) u prostoru našega glumišta velika, ta gostovanja zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u drugim hrvatskim gradovima za te sredine imaju uvijek posebnu važnost. Dakle, dramske predstave Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu što gostuju širom Hrvatske ili su producirane s namjerom pokretljivosti (njima kao da kompenziramo / ne / postojanje druge scene, koju, kao što znamo, imaju sva europska nacionalna dramska kazališta) ili pak gostuju produkcije velike pozornice uglavnom optimalnih glumačkih podjela, ali s mogućnošću da ih se produkcijski reducira na mjeru bitno manjih pozoričkih gabarita. Gostovanja Drame Hrvatskoga narodnog kazališta kojih je u Hrvatskoj u prosjeku bilo dvadeset pet (25) predstava po svakoj sezoni, ujedno povećavaju broj izvedbi ansambla koji nema svoju drugu scenu: između ostaloga, s tom namjerom realizirala sam koprodukcije s hrvatskim kazalištima drugih gradova – Hrvatskim kazalištem u Pečuhu (M. Krleža, *Sprovod u Theresienburgu*, premijera 21. 12. 2007. u Pečuhu), Hrvatskim domom Vukovar (L. Kaštelan, *Adagio*, premijera 7. 11. 2011. u Vukovaru) i Hrvatskoga narodnog kazališta u Zadru (C. Goldoni, *Gostioničarka Mirandolina*, premijera 19. 10. 2011. u Zadru). Gostovanja Opere i Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu po Hrvatskoj moguća su pak u kompatibilnim produkcijskim uvjetima, u gabaritima pozornice Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci ili Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, a već bi se na svim drugim pozornicama – pa i Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku – morali znatno prilagođavati, što nedvojbeno umjetnički mijenja, odnosno narušava predstavu.<sup>3</sup>

d) Dok gostovanja u Hrvatskoj kao realizacija misije nacionalnoga kazališta, podrazumijevaju prilagodbe pozoričkim uvjetima prostora u kojima se predstave igraju (manje kazališne pozornice, pozornice domova kulture), nacionalno kazalište u inozemstvu moralo bi gostovati isključivo u kazalištima sličnoga profila i produkcijskih uvjeta, jer se time kreira slika inozemne recepcije određenoga kazališta. Tijekom osam godina kontinuirano smo pokušavali održavati suradnju sa srodnim kazalištima razmjenu predstava – Slovenskim narodnim gledališćem u Mariboru, Narodnim pozorište u Sarajevu, Makedonskim narodnim teatrom Skoplje, Srpskim narodnim pozorištem Novi Sad – pri čemu u takvoj vrsti suradnje uglavnom onaj koji gostuje odlučuje kojom se predstavom pred inozemnom publikom želi prezentirati. Ni najmanje ne podcjenjuju-

<sup>3</sup> Kontinuirana uzajamna gostovanja svake sezone realizirali smo s riječkim Hrvatskim narodnim kazalištem Ivana pl. Zajca, gdje su gostovali *Razgovori karmelićanki*, *Trnuružica*, *Orašar*, *Medeja*.

či takve oblike međunarodne suradnje u srednjoeuropskom i jugoistočnom teatarskom kontekstu kao jedan od načina na koji kazalište ostvaruje svoju inozemnu vidljivost odnosno inozemnu recepciju, jer bi to značilo podcjenjivati publiku u novom / drugom / drukčijem kulturnom bazenu, te su razmjene kao dogovor dvaju srodnih kazališta bitno različite od gostovanja u inozemstvu kao reference ostvarene na poziv određenih relevantnih festivala ili kazališta. Ključno je pitanje za procjenu važnosti nekoga inozemnog gostovanja – gdje se gostuje, u kojem kazalištu ili na kojem festivalu.

e) Kad je riječ o međunarodnoj suradnji nacionalnih kazališta koja može biti potkrijepljena međudržavnim sporazumom o kulturnoj suradnji, ali i kad je riječ o pozivu na relevantan festival, gostovanja tako velikih produkcija kao što su ona Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, ovisna su o sufinanciranju države i grada. Neshvatljivi su kriteriji administracije Ministarstva kulture kojima se određuje da se neka gostovanja moraju ili ne mogu sufinancirati, pa tako niz poziva nismo mogli ostvariti zbog izostale financijske potpore. I u tom smislu razlikujemo se od brojnih drugih zemalja čije administracije, ministarstva i veleposlanstva kao instrumenti osmišljene kulturne politike daleko ambicioznije traže termine za gostovanja svojih umjetničkih institucija, pa Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu kontinuirano na svoju adresu dobiva takve ponude za gostovanja. Kulturna politika nije se sustavno bavila pozicioniranjem nacionalnih kazališta u hrvatskom, a kamoli u inozemnom kontekstu, što znači i da nema nikakve kulturne politike glede kazališnih gostovanja u inozemstvu. Iz gore spomenutih dokumenata vezanih za nacionalno kazalište reklo bi se kako suosnivači i suvlasnici kroz definiranje broja obveznih inozemnih gostovanja smatraju kako su ona važna i za inozemnu recepciju, ali riječ je tek o mehanički prenošenoj stavci o broju gostovanja u Hrvatskoj i inozemstvu koja nije povezana sa stvarnošću – procjenom relevantnosti nekoga gostovanja i stvarnom financijskom potporom države i grada.

f) Produkcija velikih ansambl predstava na velikoj pozornici svih triju umjetničkih grana nacionalnoga kazališta njegova je temeljna misija i do danas je opstala kao njegova teatarska specifičnost: svoditi repertoar i produkciju Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu dominantno i isključivo na male, alternativne, tzv. druge prostore igranja izvan zgrade, na mjeru sličnosti s dramskim teatrima drugih / drukčijih umjetničkih i produkcijskih profila, ne znači osuvremenjivanje nego obrnuto – poništavanje njegove različitosti. Onoga trena kad ne bude u stanju producirati velike ansambl predstave, nacionalna kuća iznevjerava esenciju svoje misije i specifičnost svoga umjetničkoga profila.

U inozemnom / europskom teatarskom prostoru velike ansambl predstave repertoarnih nacionalnih kazališta profila kao što je Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu prioritarno se izvode na vlastitoj matičnoj pozornici; naime, inozemna recepcija nacionalnih kazališta nije ovisna i ne stvara se primarno kroz gostovanja, koliko god ona bila nedvojbeno važna.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> *Gostovanja ansambala su vrlo poželjna za svaku umjetničku instituciju jer se u izmijenjenim uvjetima rada snažnije profilira zajednička želja za što uspješnijim ostvarenjem predstava ili koncerata. Dodi*

g) I ne samo kad je riječ o nacionalnom kazalištu profila kao što je Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, u dinamici suvremene kazališne prakse definiranje opsega pojma inozemne recepcije kazališta nije jednoznačno s obzirom na brojne komunikacijske kanale, odnosno kanale recepcija predstava. Internet je ubrzao razmjenu kazališnih informacija, pa smo danas, kad su dostupne i snimke predstava, izvrsno informirani o kretanjima u suvremenom kazalištu, što, između ostaloga, znači da je kazališnim profesionalcima danas nemoguće medijski (čitaj: PR-ovski) plasirati europske i svjetske uspjehe tamo gdje se oni nisu dogodili ili primjerice sakriti redateljsku krađu ideja. Kazališni profesionalci danas daleko više putuju i gledaju predstave nego prije pedeset godina, ali putuje i publika, posebice ona operna i baletna. Stoga je jasno da se inozemna recepcija nacionalnoga kazališta danas postiže na različite načine te da je glavno pitanje intendanta – kako ostvariti njegovu vidljivost na kazališnoj mapi, odnosno kako ostvariti inozemnu recepciju produkcije kojom se kazalište doista uspjeva pozicionirati u inozemnom / europskom kontekstu.

h) S obzirom na produkcijske gabarite velikih ansambl-predstava čije je kretanje pozamašna financijska stavka, gostovanja nacionalnoga kazališta, iako važan, nedvojbeno nisu jedini kanal za postizanje inozemne recepcije nacionalnoga kazališta u suvremenom teatarskom kontekstu: umjetnički i produkcijski daleko propulzivniji i važniji način inozemne prisutnosti teatra realizira se kroz međunarodne koprodukcije ili međunarodne produkcijske suradnje. Koprodukcije i koprodukcijske suradnje, koje obično podrazumijevaju i gostovanja predstave u kazalištima partnerskih zemalja, daleko su više od dogovora o podjeli troškova u proizvodnji predstave u koju se ulazi samostalno ili u suradnji,<sup>5</sup> kako se ona sagledava iz financijskog aspekta produkcije, nego su prije svega umjetnički važne: ne samo u vremenu ekonomske krize, umjetnosti / umjetnicima trebaju sinergije, a kazalište mora pronalaziti različite načine da pokušava drukčije komunicirati izlazeći tako iz vlastitih navika, konvencija, zgrada i okvira. Dakle, repertoarno nacionalno kazalište primarno realizira umjetnički program u svojoj zgradi, ali i ono mora povremeno izlaziti iz svojih prostora te pronalaziti načine suradnje s drugima (teatrima, prostorima, ansamblima): potpuno su različiti oblici realizacija tih suradnji u Drami s jedne te Operi i Baletu s druge strane.<sup>6</sup>

---

Komanov, *Dug put do glazbenoga kazališta*. Razgovor s Brankom Mihanovićem, ravnateljem Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. "Hrvatsko slovo", Zagreb, 18. 6. 2010., str. 19.

<sup>5</sup> U knjizi *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti* Darko Lukić kaže da pojam koprodukcije podrazumijeva ravnopravno produkcijsko partnerstvo u kojem je omjer ulaganja jednak 50 % : 50%, a manji iznosi zapravo su partnerske suradnje. (Darko Lukić, *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 2006., str. 91-93)

<sup>6</sup> Iako smo partnerstva i suradnje uspostavljali direktnom komunikacijom s kazališnim upravama, Hrvatsko narodno kazalište smo učlanili u međunarodnu organizaciju Opera Europa te zakratko (samo jednu godinu) i u ISPA-u (International Society for the Performing Arts), sudjelujući u realizaciji 24. međunarodnog ISPA kongresa 2010. u Zagrebu.

i) Inozemna recepcija ne ostvaruje se samo preko inozemnih gostovanja i koprodukcija nego se inozemna vidljivost nacionalnoga kazališta stvara i kroz gostovanja inozemnih umjetnika respektabilnih biografija čija se iznimnost i važnost, u doba potpune dostupnosti informacija, lako može provjeriti prema ugledu kazališta u koje su pozivani. Također, inozemnu recepciju kazališta potvrđuju kritike u uglednim inozemnim časopisima ili novinama ili na mrežnim portalima.

j) U posljednjem desetljeću sustavnoga smanjivanja medijskog prostora za kulturu izostaje i informiranosti ne samo šire kulturne nego i uže stručno zainteresirane javnosti o stvarnom opsegu djelatnosti hrvatskoga kazališta, a pogotovo o stvarnoj inozemnoj recepciji središnjega nacionalnog kazališta. Javnosti se tako često potpuno nekritično prezentira važnost određenoga inozemnoga gostovanja, koprodukcije ili pojedinih umjetnika.

### **Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu**

Za razliku od Opere i Baleta, Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu svoje prvo inozemno gostovanje realizirala je tek 7. i 8. srpnja 1957., u Veneciji igrajući na festivalu posvećenom 250-godišnjici autorova rođenja – Goldonijeve *Ribarske svađe* u režiji Bojana Stupice.<sup>7</sup> Izvan granica Jugoslavije ansambl Drame izlazi tek u sedamdesetima i osamdesetima, a važnošću se izdvaja gostovanje u povodu 200-godišnjice osnivanja, u bečkom Burgtheateru, kad su dvije večeri zaredom igrani R. Marinkovićev – K. Spaićev *Kiklop* i M. Ogrizovićeva *Hasanaginica* (6. i 7. prosinca 1976.).<sup>8</sup> Najveće inozemne turneje u svojoj povijesti Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu realizirala je interkontinentalnim gostovanjima u prvoj polovici devedesetih za hrvatsku dijasporu, čime je u prvom povijesnom razdoblju mlade Republike Hrvatske nedvojbeno realizirala jedan aspekt svoje misije.<sup>9</sup> Međutim, uz kontinuitetom i brojem uspostavljen ritam gostovanja Drame diljem Hrvatske od 1991., njezina su inozemna gostovanja malobrojna i neprimjetna, a koprodukcije zadugo ne postoje. Ideju osnaživanja glumačkoga

<sup>7</sup> Premijera 22. 11. 1956., u Tijardovićevoj lokalizaciji.

<sup>8</sup> Po broju predstava do tada najveće gostovanje u povijesti Drame bila je turneja u Rumunjskoj, u nacionalnom teatru u Bukureštu započeta 27. 11. 1972. (*Dundo Maroje, Balade Petrice Kerempuha*, Grumov *Događaj u gradu Gogi*) i Temišvaru (*San ivanjske noći* i *Događaj u gradu Gogi*). U Berlinu su gostovale *Balade Petrice Kerempuha*, 3. i 4. 10. 1972., na Berliner Festtage. U Narodnom Divadlu u Pragu gostovale su *San ljetne noći, Vožnja* i *Dundo Maroje* (26. - 30. 3. 1973.). U osamdesetima su ostvarena sljedeća gostovanja: Gogolj, *Revizor*, Trst (8. 6. 1979.); R. Marinković, *Kiklop*, Trst (18. 11. 1980.); M. Držić, *Dundo Maroje*, Moskva (18. 4. 1982.); M. Krleža, *Banket u Blitvi*, Trst (6. 12. 1983.); M. Krleža, *Vučjak*, T. de Molina, *Seviljski zavodnik i kameni uzvanik* i A. Bukvić, *Homo novus*, Brno (7. - 9. 4. 1988.).

<sup>9</sup> M. Budak, *Ognjište* – SAD, Kanada, Australija (1991.); M. Begović, *Amerikanska jahta* u splitskoj luci – SAD, Kanada, London (1992.), Johannesburg i Australija (1993.); H. Ban, *Krađa Marijinog kipa* – Njemačka, SAD, Kanada (1993.). U isto vrijeme, Balet je ostvario niz gostovanja iznimnom produkcijom *Balade...koje donosi vjetar* koreografa V. Wellenkampa (Beč 1992., Italija i Češka 1993.).

ansambla promjenom repertoara i suradnjom s redateljima koji mogu ostvariti ansambl predstave, u trenutku krize 2005. godine smatrali smo umjetničkim i produkcijskim prioritetom, između ostaloga i s pretenzijama da u inozemstvu – regionalno, pa i u širem kontekstu – postanemo barem vidljivi. Realizirali smo početkom sezone 2005. / 2006. dva već dogovorena gostovanja – Euripidova *Herakla* u Ludwigshafenu, Njemačka (10. i 11. studenoga 2005.) i Marinkovićeve *Glorije* u Beču, u Teatru Akzent (19. studenoga 2005.), a na temelju postojećih ili novih sporazuma o suradnji gostovali smo i u regiji – u Skoplju, Mariboru, Celju, Sarajevu, Mostaru, Novom Sadu, Kotoru. U bečkom Teatru Akzent, ponovno smo gostovali Ogrizović – Nadarevićevom *Hasanaginicom* (10. ožujka 2007.),<sup>10</sup> a u Budimpešti na Arcusfestu (1. ožujka 2008.) *Sprovodom u Theresienburgu* M. Krleže, predstavom ostvarenom u koprodukciji s Hrvatskim kazalištem u Pečuhu. Umjetnički ugled redatelja u njegovu matičnome mađarskom kazališnom prostoru potaknuo je razmjenu gostovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i budimpeštanskoga Vígszínháza, u kojemu je izveden *Park Botha* Strauša u režiji Jánosa Szikore (30. studenoga 2008.). Također, na festivalu V. Festspiele Ludwigshafen, Theater im Pfalzbau u Ludwigshafenu gostovala je Büchnerova *Dantonova smrt* u režiji Hansgünthera Heymea, koji je u tom kazalištu bio intendant (1. prosinca 2009.) uvrstivši svoju predstavu u selekciju programa posvećenoga Georgu Büchneru, ali i predstavu *I konje ubijaju, zar ne?* Horace McCoya i Ivice Boban u režiji Ivice Boban (3. prosinca 2009.). Heyme je smatrao da su *Konji* dojmljiva ansambl predstava vrijedna dolaska na festival, kao potom i intendant Državnoga dramskog kazališta u Omsku<sup>11</sup> Viktor Lapuhin i umjetnička direktorica njihova teatarskoga festivala Akademija Olga Nikiforova uvrstivši ga u program.<sup>12</sup> Osnovan 2008. kao bijenalni, II. međunarodni kazališni festival Akademija u Omsku, Ruska federacija (17. - 29. rujna 2010), na kojemu smo igrali dvije izvedbe *I konje ubijaju, zar ne?* (20. i 21. rujna 2010.), pokazao je tada doista zanimljivu selekciju predstava institucionalnih kazališta: Teatar Vahtangov, Moskva, A. P. Čehov *Ujak Vanja* u režiji Rimasa Tuminasa; Stary teatar Krakow, *Werther*, redatelj Mihael Borčuh; Berliner Ensemble, *Gretchenin Faust*, redatelj Martin Wuttke; OKT / Gradski teatar, Vilnius, W. Shakespeare, *Romeo i Julija*, u režiji Oskarasa Koršunovasa; Beaumarchais, *Figarov pir*, redatelj Christophe Rauck, La Comédie-Française.<sup>13</sup> Visoko

<sup>10</sup> Bez namjere omalovažavanja ijednoga kazališta, hrvatskoga ili inozemnog gostovanja, Teatar Akzent je prostor koji se može zakupiti, pa ga ne treba priubrajati u međunarodne umjetnički referentne teatarske prostore.

<sup>11</sup> U njega se za vrijeme Prvoga svjetskog rata sklonio i u njemu je radio Vahtangov.

<sup>12</sup> Mogli bismo reći kako su ga selektirali *pod svaku cijenu*, misleći doslovno na cijenu gostovanja ansambla od 40 glumaca i tehničkog osoblja, za koje je trebalo izdvojiti golem iznos od cca 650 000 kuna, a za koje je – ne znajući procjenjivati važnost i prioritete – Ministarstvo kulture u zadnji tren uskratilo ionako minimalno predviđenu potporu.

<sup>13</sup> Kao što je poznato, La Comédie-Française rijetko gostuje: intendant Lapuhin pričao mi je kako je dvije godine pregovarao s njima, nakraju plativši vrlo velik iznos za *fee*.

budžetiran da je mogao selektirati navedene produkcije, taj festival *mainstream* kazališta respektabilno kontekstualizira Dramu Hrvatskoga narodnog kazališta, posebice u usporedbi s većinom dotadašnjih inozemnih iskustava gostovanja.

Svakako, repertoarnim nacionalnim kazalištima profila kao što je Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu gostovanja i koprodukcije više su iznimka nego pravilo ili, preciznije rečeno, svojevrsan produkcijski iskorak koji zahtijeva drukčiji način promišljanja i organiziranja. Stvorivši tijekom nekoliko sezona produkcijske uvjete za zahtjevne projekte, više od godine dana pripremali smo inozemnu koprodukciju L. N. Tolstojeva *Rata i mira*, s Pandur Theatersom i Europskom prijestolnicom kulture – Mariborom 2012.: premijera u Zagrebu održana je 14. listopada 2011., a potom u Mariboru (21. i 22. veljače 2012.). Tjednima je u hrvatskim medijima *Rat i mir* najavljivan kao najveći spektakl u povijesti Hrvatskoga narodnog kazališta, slično i u Sloveniji, a budući da je Tomaž Pandur posljednjih desetak godina jedna od dominantnih autorskih figura španjolskoga kazališta, *Rat i mir* najavljen je i u madridskom “El Paisu”.<sup>14</sup> U kontekstu ekonomske krize troškovnik gostovanja goleme komparserije produkcije razlogom je što nismo, nažalost, uspjeli realizirati planiranu turneju po Španjolskoj izuzev gostovanja u Teatru Arriaga Antzokia u Bilbaou (dvije izvedbe 19. i 20. travnja 2013.). Svakako, inozemna recepcija Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu izvan regionalnoga konteksta realizirala se kroz umjetničku suradnju s redateljem Tomažem Pandurom, autorom međunarodne reputacije koji je zanimljiv relevantnim festivalskim teatarskim adresama. Nakon nekoliko produkcijskih suradnji Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i Festivalskoga dramskog ansambla Dubrovačkih ljetnih igara,<sup>15</sup> Sofoklova *Medeja* također u režiji Tomaža Pandura realizirana je kao koprodukcija Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i Dubrovačkih ljetnih igara u suradnji s Pandur Theatersom. Koprodukcija *Medeje* otvara iznimno važnu temu, pitanje transponiranja iz ambijentalnoga u zatvoreno (i obratno), odnosno važnost redateljskoga tretmana prostora igre, u procesu rada predstave mišljene i za različite otvorene prostore i za kazališnu kutiju. Nakon premijere na tvrđavi Lovrijenac u Dubrovniku (3. kolovoza 2012.), potom na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (28. rujna 2012.), *Medeju* smo iskušavali na inozemnim gostovanjima – na 20 metara širokoj sceni na Križankama (Festival Ljubljana), kroz pet izvedbi u teatru Colsubsidio na najvažnijem južnoameričkom kazališnom festivalu u Kolumbiji Bogota Iberoamerican (2014.), kao i u amfiteatru na Festivalu u Cipru (2014.). Svakako, *Medejina* je recepcija kod publike i kritike bila iznimno uspješna, podjednako i u Hrvatskoj i u inozemstvu. U umjetničkom smislu, koprodukcija je najčešće vezana uz namjeru izlaska iz kazališnoga okvira u druge prostore, pa smo to

<sup>14</sup> Rosana Torres, *Catarsis para una posguerra*. “El Pais”, Madrid, 10. 11. 2011.

<sup>15</sup> Eshil, *Orestija*, red. Ozren Prohić, 2006.; W. Shakespeare, *Hamlet*, 20. 8. 2009. Dubrovnik, 2. 10. 2009. Zagreb; W. Shakespeare, *San ljetne noći*, red. Dora Ruždjak Podolski, Otok Lokrum, 22. 7. 2010.

*izlaženje iz klasičnog kazališnog u performativno i instalativno* (T. Pandur), koje može živjeti i komunicirati bez obzira na to izvodi li se na kazališnoj pozornici ili u muzejima i galerijama, nastavili iskušavati *Michelangelom*: dva tjedna otvorenih glumačkih proba u kontekstu izložbe u Laubi bila su dio takvoga koprodukcijskoga koncepta. Prema motivima drame Miroslava Krleže u Pandurovoj režiji, a nakon godinu dana preciznih pregovora, realizirali smo *Michelangela* kao koprodukciju Hrvatskoga narodnog kazališta Zagrebu, Pandur Theatersa i talijanskoga Mittelfesta (12. - 20 srpnja 2013.), festivala književnosti, glazbe, plesa i lutkarstva Srednje Europe utemeljenoga 1991., koji više od dvadeset godina istražuje povijest, identitete i razlike između naroda srednje i istočne Europe te je 2013. bio posvećen hrvatskoj kulturi i umjetnosti prigodom ulaska Hrvatske u EU; 12. srpnja 2013. talijanskom premijerom *Michelangela* u Teatro Nuovo Giovanni di Udine u Udinama festival je i otvoren. Dok se u Hrvatskoj uobičajeno velik interes za Pandurov proces rada na predstavi prvi put prema Krležinu predlošku u medijima čvrsto isprepletao sa skandalom oko izbora intendanta, i u Sloveniji, a posebno u Italiji, zanimanje je za Pandurova *Michelangela* u kontekstu ugledna festivala kao što je Mittelfest popratilo daleko ozbiljniji redom superlativni niz na zanimljiv način različitih kritičarskih čitanja predstave, odnosno interpretacija, nego što su bile one malobrojne hrvatske.<sup>16</sup> I *Medeja* i *Michelangelo* imali su još mogućnosti za inozemna gostovanja, ali –kako je već uobičajeno nakon odlaska intendanta – planovi se ne ostvaruju; isto tako, i Čehovljevi *Višnjik* u Tauferovoj režiji možda je mogao nakon gostovanja na Festivalu u Jaroslavsku 2014. u Rusiji steći još neku daljnju prigodu za inozemnu recepciju.

### **Opera Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu**

Pretpostavke za inozemnu recepciju zagrebačke Opere morali smo graditi kontinuiranim osnaživanjem glazbeno-scenske izvedbene razine kvalitete zbora i orkestra te prije svega profiliranjem repertoara – odabirom naslova, izborom pjevača, dirigenata, redatelja i koreografa – stvarajući produkcijske uvjete za sinergiju umjetničkih suradnji između *hrvatskoga* i *inozemnoga* na pozornici matične kuće, kako već i jest tradicija zagrebačke Opere i Baleta. Za razliku od Drame, Opera i Balet u pedesetima, šezdesetima i osamdesetima bilježi niz inozemnih gostovanja i uspješnih turneja koje tvore tako njezinu obvezujuću povijest. U suradnji s ravnateljem Brankom Mihanovićem, cilj nam je bio dosegnuti ponovnu kontinuiranu vidljivost Opere na europskoj mapi, odnosno njezinu inozemnu recepciju, a koja se u recentnom opernom kontekstu doseže na različite načine:

<sup>16</sup> Gianni Cianchi, *Mittelfest: Michelangelo*. "Il Giornale del Friuli", Italija, 13. 7. 2013.; Omar Manini, *Priče genija na Mittelfestu: Michelangelo*. Whipart.it/teatro, Italija, 16. 7. 2013.; Mario Brandolin, *Michelangelo koji želi probuditi svijest*, "Messaggero Veneto", Udine, Italija, 13. 7. 2013.; *Mittelfest: Pandurov Michelangelo je sav "tjelesan"*. www.telepordenone.tv/news, Italija, 13. 7. 2013.; *Pandurov Michelangelo – idol modernog doba*, Instart/Oswald, Udine, Italija, srpanj.; Stefania Maurigh, *Pandurov Michelangelo osvojio publiku Mittelfesta*, www.triesteallnews.it/, Italija, 15.7. 2013.



a) Kvalitetnom umjetničkom produkcijom po sezoni u prosjeku svih 70 opernih predstava (tri premijerna naslova i 8 – 10 repriznih), dakle ne samo premijere nego i svih ostalih izvedbi, između ostaloga i zbog inozemne recepcije kritike, ali uz hrvatske i brojnih inozemnih gledatelja koji posjećuju operne predstave.

b) Inozemna recepcija opernoga teatra gradi se kroz kontinuirana gostovanja inozemnih umjetnika, ponajviše opernih pjevača referentnih umjetničkih biografija. U razdoblju od 2005. do 2013. u našim opernim produkcijama gostovali su mnogi pjevači, redatelji i dirigenti iznimnih biografija, čime se bitno osnažila produkcijska i umjetnička pozicija, odnosno inozemna recepcija zagrebačke Opere.

c) Koprodukcije su danas dominantan način međunarodnih suradnji opernih kuća. Na europskoj mapi opernih teataru budžetom i produkcijskim uvjetima nikako se ne možemo uspoređivati s najjačim nacionalnim opernim teatrima, pa smo tako i koprodukcijske partnere tražili među po budžetima sličnim opernim kazališnim kućama: u osam godina realizirali smo četiri inozemne operne koprodukcije te nekoliko inozemnih produkcijskih suradnji.

d) Gostovanja opernih kuća u europskom kontekstu danas je neusporedivo manje nego ranije, od pedesetih do osamdesetih u europskom geopolitičkom kontekstu podjele između *zapada* i *istoka*, kada nije bila u pitanju cijena troškova gostovanja golemih aparatura opernih produkcija. Ono što je, međutim, prije trideset godina u podijeljenom europskom prostoru zapadnoj strani bilo zanimljivo kao inozemna recepcija visokoga izvedbenoga standarda istočnoeuropskoga opernoga teatra (operne produkcije slavonskoga repertoara, gostovanja kvalitetnih opernih zborova i solista na festivalima ili u predstavama), danas više ne egzistira. U europskom opernom teatru danas su gostovanja rijetka, a tržište opernoga teatra potpuno je premreženo različitim modelima koprodukcija. Najugledniji operni festivali danas realiziraju program kroz koprodukcije i u izvedbama festivalskih ansambala (Aix en Provence), a rjeđe se programski koncipiraju odabirom gostujućih predstava: naše produkcije gostovale su na uglednim međunarodnim festivalima (Festival Ljubljana, Slovenija; Operni festival u Miškolcu, Mađarska; Festival Leoš Janaček, Brno, Slovačka). Također, danas je vrlo bogato istočnoazijsko tržište (Japan, Kina) fascinirano opernom umjetnošću i jedino je u mogućnosti platiti gostovanja organizirajući uglavnom komercijalno i popularno osmišljene turneje, na koje odlaze europski operni teatri, produkcije i solisti.

e) Inozemna recepcija Opere danas se ostvaruje mobilnošću operne publike i one koja organizirano putuje na predstave, pa tako i u Zagreb (kao primjerice *wagnerijanci*), brojne strance koji dolazeći u Zagreb iz poslovnih razloga, posjećuju operne predstave.

f) Prisutnost operne kuće u međunarodnom kontekstu, odnosno njezina inozemna recepcija, mjeri se pažnjom ozbiljne inozemne operne kritike uglednih inozemnih časopisa: "Opernwelt", "L'Opera", "Opera Now", "Opera Today".

Tijekom osam godina ulazili smo u različite kazališne suradnje kao što je bila suradnja s Eurokazom na izvedbama projekta *Viva Verdi*, slovenske Grupe Via Negativa (koncept i režija Bojan Jablanovec, Eurokaz Zagreb, u suradnji s Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu, Teatrom ITD, Glej teatrom, Ljubljana i Kampnagelom, Hamburg), u kojemu su sudjelovali solisti Opere, ne samo na izvedbi u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu (30. lipnja 2006.), nego i u tri izvedbe na gostovanju u hamburškom Kampnagelu, gostujući u programu *Bayreuth war gestern – andere Oper auf Kampnagel* (8., 9., 10. ožujka 2007.). Solisti koji su sudjelovali u performansu u isto su vrijeme u Kampnagelu pripremali premijeru već tradicionalnih koprodukcijskih partnera – Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i Muzičkog bienallea, Zagreb: u prostoru trećega koproducenta, hamburškoga Kampnagela, kojemu je tada intendantica Gordana Vnuk, održana je njemačka premijera tri operne jednočinke u režiji Andreasa Bodea, pripadnika alternativne njemačke scene – Mauricio Kagel, *Tribun* – Silvio Foretić, *Životinjske basne* – Zoran Juranić, *Pingvini* (14., 15, 16. ožujka 2007.).<sup>17</sup> U hrvatskim medijima prvo takvo koprodukcijsko ostvarenje MBZ-a, Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i inozemnoga partnera percipirano je kao važno za afirmaciju naših skladatelja, ali i kao naš prilog drugačijoj redateljskoj opernoj praksi, pa se može reći da je u tom smislu gostovanje u Kampnagelu bilo dragocjeno iskustvo. No, te pojedine inozemne suradnje i gostovanja ne pridonose inozemnoj recepciji Opere onoliko koliko sveukupno profiliranje repertoara te kontinuirani rad na umjetničkom rastu produkcijske kvalitete koji se mjeri i porastom brojnosti publike, i hrvatske i inozemne, privučene brojem inozemnih gostujućih pjevača i ekspanzijom mladih hrvatskih pjevačkih talenata, posebice od sezone 2006. / 2007. Jedan od razloga pokretanja dvojezičnoga (hrvatski i engleski) dvomjesečnoga glasila Opere Hrvatskoga narodnog kazališta – “Operainfo” na početku sezone 2007. / 2008. bila je namjera distribuiranja informacija prema potencijalnoj stranoj publici koja dolazi u Zagreb.

U okviru operne produkcije kojom smo obnovili inozemnu pažnju, vrativši zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište u međunarodni operni kontekst, prvi su put 18. travnja 2007. u Hrvatskoj izvedeni *Razgovori karmelićanki* F. Poulenca, u režiji Krešimira Dolenčića i pod dirigentskim vodstvom Michaela Helmratha. Na kraju sezone *Karmelićanke* su gostovale na Međunarodnom opernom Festivalu u Miškolcu, u Mađarskoj (17. lipnja 2007.) osvojivši nagradu kao najbolja produkcija festivala, a potom su gostovanjem na uglednom Festivalu Ljubljana (10. srpnja 2008., Gallusova dvorana, Cankarjev dom) otvorile vrata i daljnjim gostovanjima naših opernih produkcija na tome festivalu idućih godina (*Carmen*, *Parsifal*). Repertoarni odabir rijetko izvođenoga djela *a priori* skreće pozornost inozemnih opernih kritičara, što je sigurno bio jedan od razloga nji-

<sup>17</sup> S MBZ-om sam surađivala u još tri koprodukcije: opere (Srećko Bradić, *Crux Dissimulata*, 17. 4. 2009.) i dva baleta (K. Seletković – Martino Müller, *Air*, 17. 4. 2011.; Claude Debussy, *Šest antičkih epigrafa / U bijelom i crnom* – Igor Stravinski, *Posvećenje proljeća*, koreograf Edward Clug, 6. 4. 2013.)

hova dolaska na *Razgovore karmelićanki* F. Poulenca, ali kao predstava – i u Hrvatskoj i u inozemnoj recepciji – prepoznata je kao iznimno umjetničko ostvarenje,<sup>18</sup> pa tako u recenziji u “Opera Now” kritičar Brendan G. Carroll kaže: *Riječ je o doista izvanrednoj predstavi, sjajno otpjevanoj i režiranoj. Uz nezaboravan nastup Tamare Felbinger kao Blanche, bila je to ponajbolja izvedba ove opere koju sam ikad vidio./.../ Velika je pozornost posvećena ovoj produkciji: uporaba svjetla, jednostavna scenografija koja se oslanja na ogromne bijele zavjese, rasyjeta svijeće, izvanredan orkestar, sjajan zbor (posebice u Ave Maria u Drugom činu) i upečatljiv završni prizor u kojemu sve redovnice bivaju pogubljene – ova je predstava fascinantna doživljaj i iskreno rečeno, ne bi je se postidjela nijedna veća operna kuća. U Zagrebu nisam bio sedam godina, ali je sudeći prema ovom iskustvu, očito vrijeme da se vratim.*<sup>19</sup> Nakon izvedbe na Festivalu Ljubljana Rino Alessi u kritici kaže kako postaviti danas “*Razgovore karmelićanki*” u Zagrebu i Ljubljani, gdje su vjetrovi rata još prije desetak godina bili uznemirujuća stvarnost, gesta je velike hrabrosti i nekonformizma, ali riječ je o predstavi odlične i rijetko viđene usklađenosti<sup>20</sup>

Austrijska zaklada CEE Musiktheater (s potporom Deutsche Bank) koja je stipendirala mlade operne pjevače, dirigente i redatelje jugoistočne Europe, pa tako nekoliko godina i niz hrvatskih, sufinancirala je autorski tim u koprodukciji premijere Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i Rumunjske narodne opere iz Bukurešta Rossinijeve *Pepeljuge*<sup>21</sup> (16. siječnja 2009.), u režiji Austrijanca Petera Pawlika te njegovih hrvatskih autorskih suradnika. Koprodukcijски dogovor odnosio se na izradu zajedničke scenografije i kostima koji putuju između dviju opera, pa se nakon premijere u Zagrebu transportiraju u Bukurešt, gdje isti autorski tim s ansamblom priprema rumunjsku premijeru. Pritom je kao treća strana CEE Musiktheater u ime sufinanciranja projekta uvjetovala izbor pojedinih mladih umjetnika svojih stipendista (redatelja i nekih pjevača: uz orkestar i zbor pojedinoga kazališta, o dirigentu i pjevačkoj podjeli u koprodukcijama odlučuje svaka kuća za sebe. U financijskom i organizacijskom dijelu koprodukcije su po svim stavkama precizan ugovor i precizna organizacija obje partnerske strane, kako ih jednostavno definiraju produkcijski udžbenici ne baveći se onim daleko važnijim umjetničkim aspektom toga dogovora: koprodukcija je zapravo repertoarno i umjetničko-estetsko usuglašavanje dvaju kazališta oko istoga naslova / djela te odabira redatelja i njegovih suradnika. Tek nakon tih zajedničkih odluka uslijedit će rad na budžetima te podjela troškova izrade scene, kostima, rekvizite i transporta u ujednačenom omjeru, a koji je, prije svega, posljedica umjetničke usuglašenosti: ne događa se pritom svake

<sup>18</sup> Osvojila je Nagradu hrvatskog glumišta za najbolju opernu predstavu te je u svim anketama odabirana kao glazbeni ili kulturni događaj godine.

<sup>19</sup> B. G. Carroll, *Razgovori karmelićanki*, “Opera Now”, oktobar 2007., London.

<sup>20</sup> Rino Alessi, *Strast služenja. L’ Opera*, 2007.

<sup>21</sup> U programskoj knjižici navedeno je: *U suradnji s Rumunjskom narodnom operom iz Bukurešta i CEE Musiktheaterom.*

sezona da se vaša ideja o nekom naslovu što proizlazi iz pjevačkih mogućnosti ansambla poklapa s drugim teatrom, spremnim na koprodukciju u svim razinama njezine realizacije.<sup>22</sup> Zapravo tek to i jest na neki način preduvjet umjetničkoga uspjeha, što potvrđuje realizacija naših dviju koprodukcija Wagnera s Franačkim kazalištem u Würzburgu – *Parsifala* (26. ožujka 2012.) i godinu dana kasnije *Lohengrina* (22. ožujka 2012.), koji su imali iznimnu i hrvatsku i inozemnu recepciju.<sup>23</sup> Za razliku od *Parsifala* i *Lohengrina*, kojima su prve premijere održane u Zagrebu, Verdijev *Trubadur* u režiji Andrejsa Žagarsa realizirali smo u suradnji s Gradskim kazalištem u Klagenfurtu, gdje se premijera održala 17. listopada 2010., prije naše zagrebačke 3. lipnja 2011. Kritičarska recepcija bila je različita – za hrvatsku kritiku nezadovoljnu redateljskom koncepcijom bio je to *Trubadur kakvog nismo očekivali*, a u inozemnoj kritici *Trubadur* je pročitao kao sociopolitičko kazalište i režija koja nudi izrazito netradicionalne poglede.

Prvi put izvedena u Hrvatskoj, *Mazepa* P. I. Čajkovskoga (7. svibnja 2010.) u režiji Ozrena Prohića u cijelosti je produkcija zagrebačke Opere, koju je potom otkupila Latvijska nacionalna opera i naš ju je autorski tim na pozornici u Rigi postavio u suradnji s njihovim ansamblom (premijera u Rigi 28. siječnja 2012.).

Gledano u cjelini tijekom osam godina, od *Razgovora karmelićanki* do Bersina *Postolara od Delfta*, izborili smo pažnju inozemne operne kritike repertoarnim odabirom rijetko izvođenih opernih djela i u europskom kontekstu. U cjelini, inozemna recepcija kroz neutralnu inozemnu kritiku važna je za vrednovanje rada kazališta.<sup>24</sup> Svakako, prednost je inozemnoga kritičara u njegovoj interesnoj neumreženosti glede određene, te činjenica jest da inozemna kritičarska recepcija doista znači kontekstualizaciju rada kazališta u umjetničko-estetskom i kvalitativnom smislu. Niz kritika u “Opernweltu” potvrdio je u jednom trenutku vidljivost repertoarne i glazbeno-scenske zanimljivosti naše Opere, koja je u osam godina ipak uspjela privući kontinuiranu inozemnu recepciju – Thomasova *Hamleta*, Janačekove *Jenufe*, Bersina *Postolara od Delfta* i Verdijeve *Aide*.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> U traženju partnera dogodi se ponekad umjetničko-estetsko slaganje, ali iz određenih tehničkih i organizacijskih razloga nije moguće realizirati koprodukciju, kao što je bilo u našim pokušajima dogovora s Dieterom Kaegijem, umjetničkim direktorom Irske opere (Opera Ireland), s neostvarenom koprodukcijom *Norme* koju smo dogovarali s Teatrom Bremen ili financijske nemogućnosti sudjelovanja u koprodukciji s partnerom kao što je madridski Teatro Real.

<sup>23</sup> James Sohre, *Zagreb's Wagner Casts Its Spell*. ([http://www.operatoday.com/content/2012/04/zagrebs\\_wagner\\_php](http://www.operatoday.com/content/2012/04/zagrebs_wagner_php))

<sup>24</sup> Usporedbe su kritičarskih diskursa zasebna i zanimljiva tema: u “Operainfo” (br. 10, Jan –Mar 2010.) objavili smo prijevod kritike Verdijeva *Falstaffa* (Rino Alessi, *Uspješan finale operne sezone*. “L’Opera”, rujna 2009.) uz opasku ispod inozemne kritike – Za usporedbu – *Falstaff bez ljepote*, Marija Barbieri, [www.kulisa.eu](http://www.kulisa.eu).

<sup>25</sup> Rainer Wagner, *Es werde Licht*. Thomas, *Hamlet*. “Opernwelt”, Februar 2012.; Ekkehard Pluta, *Gediegener Realismus*. Janáček, *Jenufa*, “Opernwelt”, Juli 2012.; Albrecht Thiemann, *Esperanto für jedermann*. Bersa, *Der Schuster von Delft*. “Opernwelt”, dezember 2012.; *Gold, Pink, Camp*. Verdi, *Aida*. “Opernwelt”, März 2013.

U prilog tezi o važnosti inozemne recepcije, zanimljivo je usporediti inozemne i hrvatske kritike Kovalikove režije Verdijeve *Aide*, prve hrvatske koprodukcije Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci (zagrebačka premijera 25. siječnja 2013.): za razliku od rezolutnog negiranja i burne reakcije hrvatske kritike na redateljevu interpretaciju *Aide* kao političke i intimne drame bez slonova i tigrova, inozemna je kritika znala i iščitati i argumentirati svoje inače potpuno suprotne ocjene.<sup>26</sup> Pritom je u inozemnoj recepciji zanimljivo kako se doživljava i publika kao dio predstave, pa je tako kritičar “Opernwelta” za premijernu publiku *Aide* napisao i da *konzervativna zagrebačka publika ipak zna počastiti pljeskom prilično impresivne glasove*.<sup>27</sup>

### **Balet Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu**

Za inozemnu vidljivost Baleta vrijede, kao i za Operu, isti kriteriji umjetničkoga profiliranja produkcije isključivo kroz plesачku kvalitetu ansambla, repertoar i izbor koreografa, a koja pozicionira teatar u međunarodnom kontekstu. Unutar ekskluzivnoga svijeta europskoga baletnoga teatra između repertoarnih baletnih ansambala neprestano je velika fluktuacija plesača koji polaganjem audicija često mijenjaju angažmane. Klasičnih plesača u Hrvatskoj sve je manje, a kriza nedostatka muških plesača i u svijetu je velika, stoga su audicije uvijek međunarodne, a strukture baletnih ansambala nacionalnih kuća već odavno su internacionalne: nacionalno obilježje Baleta nacionalnoga kazališta ne potvrđuje se kroz nacionalni sastav ansambla. Ipak, hrvatska kritičarska recepcija još se uvijek u svojim vrijednosnim procjenama predstava temelji na razdiobi domaćega i stranog, preferirajući, ali i precjenjujući, *domaće* kao da i *strano / stranac* izvođač ne radi na umjetničkom uspjehu kazališta i ne trudi se oko predstave u kojoj sudjeluje. Hrvatska baletna publika prepoznaje plesачku kvalitetu, ali želi i svoje hrvatske baletne zvijezde, strasno ih podržavajući čak i kad one ne mogu dosegnuti međunarodne kriterije. Internacionalan po strukturi ansambla, nacionalno označen profiliranjem repertoara, i zagrebački Balet u boljim i lošijim razdobljima svoje povijesti bilježi gostovanja i turneje, ali u posljednjih dvadesetak godina svoju inozemnu recepciju traži sukladno naložima vremena i prostora te komunikacijskih kanala. Smatrajući da je u kontekstu međunarodnoga, prije svega europskoga, baletnoga teatra važno održati

<sup>26</sup> Posebno mi se zanimljivom čini usporedba hrvatskih i inozemnih kritika o istoj predstavi, a koje kao da se zapravo ne odnose na istu predstavu, govoreći tako u prilog erozije našega novinskoga kazališno-kritičarskoga diskursa u posljednjih deset godina. Načelno, pozicija stranoga kritičara koji dolazi gledati predstavu profesionalno je potpuno različita od hrvatskoga: dolazeći posve anonimno i imun na kontekst domaćih ljubavi i mržnji, strani kritičar nema predrasude bilo koje naravi. Primjerice, ukoliko ste uopće selektirani da o predstavi piše kritičar najvažnijeg europskog opernog časopisa, on samo preuzima rezerviranu kartu i ne želi kontakt s intendantima i direktorima, ne zanima ga ništa osim produkcije.

<sup>27</sup> *Gold, Pink, Camp. Verdi, Aida. “Opernwelt”, März 2013*

tradiciju baletnog repertoarnoga kazališta, odnosno snagom i brojem velikoga korpusa ansambla koji može izvoditi bijeli klasični, neoklasični i suvremeni repertoar, na čelu s ravnateljicom Irenom Pasarić razvijale smo koncepciju jakoga nacionalnoga Baleta koji igra za publiku na matičnoj pozornici. Iz tog razloga nismo ugovarali komercijalne ponude za turneje Baleta, koje se organiziraju po Italiji ili Španjolskoj u prostorima *staggi-one* teataru za publiku mnogih gradova koji kupuju predstave, jer nemaju svoje baletne ansamble: osim jednom u Sarajevu, u osam godina Balet je gostovao jedino u Italiji, u Teatro Comunale Luciano Pavarotti u Modeni dva puta (7. i 8. ožujka 2009. *Coppelia na Montmartreu*; 4. i 5. prosinca 2010. *Orašar*) te jednom na Mittelfestu u Cividale del Friuli (16. srpnja 2013. *Fado*). Radeći na snazi i sposobnosti ansambla koji može ispuniti zahtjeve stilskih različitih najrelevantnijih suvremenih koreografa – Nacho Duato, Vasco Wellenkamp, Hans van Manen, Uwe Scholz, Marco Goecke, Derek Deane, Edward Clug, Leo Mujić – istodobno smo radili i na inozemnoj recepciji: recenzije o produkcijama Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta objavljujane su u časopisu “Dance Europe”, gdje se jednom na naslovnici našla i fotografija praizvedba *Dame s kamelijama* Carla Davisa Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.<sup>28</sup> Naposljetku, nezgrapno ali pragmatičan teatarski zaključak glasi: ne održava li se kvalitativna razina produkcije nacionalnoga kazališta svih triju grana, nije moguće ni zadržavati ili održavati njezinu kontinuiranu inozemnu recepciju u kazališnom institucionalnom kontekstu, odnosno njezinu poziciju na mapi europskih nacionalnih kazališta – u inozemnoj kritici, kao mogućega koprodukcijuskog partnera ili pak kazališta vrijednoga poziva za gostovanje. Goleme komparserije predstava nacionalnih kazališta nije lako pokretati izvan njihovih kuća, već ih prije svega treba profilirati tako da budu vrijedni dolaska u nju.

Danas su i dramski i operni i baletni teatar samo tri različita teatarska svijeta koja se – kao i svi zasebni umjetnički svjetovi – međusobno dobro poznaju onkraj svakoga razmišljanja o granicama koje treba prijeći jer one u suvremenim komunikacijama i ne postoje: drugim riječima, pojedino gostovanje ne mijenja veliku sliku umjetničke vrijednosti nacionalnoga kazališta i njegovu poziciju, na isti način na koji ni najbolje smišljene PR strategije ne mogu uvjeriti u sadržaj i važnost tamo gdje jednostavno ne postoji.

---

<sup>28</sup> “Dance Europe”, no. 124., December 2008.

## RECEPCIJA ŠNAJDEROVA HRVATSKOG FAUSTA U NJEMAČKOME JEZIČNOM PODRUČJU

### 1.

Recepcija opsežnoga dramskog opusa Slobodana Šnajdera u njemačkome jezičnome području, kako glede tiskanja njegovih dramskih tekstova u časopisima i knjigama tako i izvedbi u njemačkim, odnosno austrijskim kazalištima, prilično je obilata. Od objave *Hrvatskoga Fausta* u prijevodu Irene Vrkljan i Benna Meyer-Wehlacka u prestižnome časopisu "Theater heute" u lipnju 1987., izvedbe pak te drame iste godine u Theateru an der Ruhr Mülheim u režiji Roberta Ciullia, do praizvedbe *Petoga evanđelja*, napisana prema motivima dnevnika Ilije Jakovljevića *Konclogor na Savi* u režiji Branka Brezovca, Kampnagel Hamburg u ožujku 2004., proteklo je sedamnaest godina tijekom kojih se, osim već navedenih, nanizaše sljedeće objave i izvedbe:

- *Hrvatski Faust*, Burgtheater Wien, redatelj Hans Hollmann, 1993.
- *Zmijin svlak*, praizvedba u Landestheateru Tübingen, red. Manfred Weber, 1995. Kammerspiel. Schauspiel Frankfurt / Main, red. Alexander Brille, 1996. Theater a.d. Ruhr Mülheim, red. Roberto Ciulli, 1996. Theater GmmH Beč, red. Johanna Tomek, 1997.
- *Utjeha sjevernih mora*, Theater Heinrich von Kleist Frankfurt na Odri, u okviru ljetnoga festivala u crkvi sv. Marije, red. Michael Funke, praizvedba 19. 8. 1995.
- *Nevjesta od vjetra*, praizvedba Bochum Stadttheater u režiji Wenera Schrötera, 1998.<sup>1</sup>

Ovome popisu valja dodati zapaženo gostovanje Zagrebačkoga kazališta mladih / ZKM na ljetnome festivalu Kampnagel u kolovozu 2004. s izvedbom dramske freske *Kamov smrtopis*, u režiji Branka Brezovca, koji je komad i njegovo uprizorenje, govorno ostvareno isprepletanjem hrvatskoga i njemačkog jezika, njemačka kritika nazvala *moćnim scenskim rekvijemom, mističnim mjuziklom između tragedije i farse, očuđuju-*

<sup>1</sup> Vidi: *Izdanja, predstave te važniji izvori o Slobodanu Šnajderu*, u: *Faustova oklada*, Izabrana djela, svezak deveti. Prometej, Zagreb 2007., str. 290-292.

ćim balkanskim popom u 60 slika iz života ukletoga hrvatskoga pjesnika Janka Polića Kamova...<sup>2</sup> I dok je hrvatskome Faustu poslije splitske praizvedbe 1982. trebalo ciglih pet godina da na pozornici progovori njemački, hrvatski je psovač i buntovnik na to morao čekati punih sedamnaest godina. Praizvedba je, naime, održana 1977. u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu u režiji Ljubiše Ristića.

U svemu, dakle, broji se deset izvedbi kroza sedamnaest godina, što znači da je prosječno svake druge godine neki Šnajderov komad bio izveden u nekome od njemačkih ili austrijskih kazališnih kuća.

## 2.

Počelo je, dakle, s *Hrvatskim Faustom* u Mühlheimu 1987., kada se znani redatelj svjetskoga ugleda, Roberto Ciulli, prihvatio uprizorenja toga vjerojatno najviše interpretirana, hvaljena i osporavana komada od svih koje je Šnajder napisao, a ima ih dosad dvadeset pet.<sup>3</sup> Dirnuvši u jedno od najboljih i najosjetljivijih mjesta inače duboko traumatizirane hrvatske povijesti, a to je razdoblje Nezavisne Države Hrvatske, autor je izazvao predvidive strastvene i isključive raspre koje u nekome smislu nisu prestale do danas.<sup>4</sup> Duboko ideološki podijeljena na konzervativnu desnicu i liberalnu ljevicu, ne tek od nedavne prošlosti već još od druge polovice 19. stoljeća – pravaši vs. narodnjaci – s jakim utjecajem klerikalne komponente u većinski katoličkome narodu, Hrvatska je u Drugome svjetskom ratu doživjela krvavi sraz između ustaša i partizana, koji je ostavio presudan trag u životu nacije sve do danas. U 11. prizoru drugoga dijela *Hrvatskoga Fausta* to je lakonski izrečeno u replici jednoga zakletog ustaše, ovako:

<sup>2</sup> *Sinnliches Passionsspiel*, "Hamburger Abendblatt", 13. 8. 2004

<sup>3</sup> Šnajderov je dramski prvijenac, *Minigolf*, prvi i dosad jedini put objavljen u kazališnom časopisu "Prolog", br. 1, god. I. Zagreb 1968., praizveden 10. svibnja 1968. u Zagrebačkome dramskom kazalištu u režiji Dina Radojevića. Dosad posljednja drama, *Svjetlucanje kome*, objavljena u časopisu "Forum", br. 1-3 (siječanj-ožujak). HAZU, Zagreb 2015., nije još doživjela teatarsku izvedbu.

<sup>4</sup> Izravne su polemike između autora i njegovih osporavatelja vođene u godinama poslije prvih izvedaba *Hrvatskog Fausta*, tako da tvrdnju da u nekom smislu nisu prestale do danas valja shvatiti u svjetlu činjenice da sam Šnajder u svojim recentnim intervjuima često dotiče temu neizvođenja *Hrvatskog Fausta* u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Tako, primjerice, u razgovoru s Nadeždom Gaće u beogradskom časopisu "Novi magazin" od 16. svibnja 2015., ne bez doze gorčine, kaže:

*Sam Faust stavljen je u neki režim dugoročne otplate, ali očito je da neću dospjeti otplatiti zadnju ratu, premda sam već poprilično poživio, ili baš zato. /.../ Tek ovo: Hrvatski Faust, napisan davne 1981., imao je tu nesreću da se dogodi u zbilji. Mislim da bi bilo jeftinije da se dogodio u laboratorijskim uvjetima predstave u Hrvatskom narodnom kazalištu.*

Na pitanje pak razmišlja li o pisanju drugog dijela *Hrvatskog Fausta* slijedi hipotetičan odgovor: *Pravi hrvatski Faust nije, dakako, glumac, već pisac, kakvog imamo u samo jednom primjerku, a vi pogađajte tko je to. Još ne znam: a) može li se to napisati, b) treba li to napisati, c) mogu li to napisati ja.*



*Gdje bude po svijetu vašega imena, tu ćemo vas ubijati! Ovaj rat je za vječnost!* <sup>5</sup>  
Vrijedi, dakako i obrnuto, pak se doista neprestance realiziralo u praksi.

Ciullijeva postava *Hrvatskoga Fausta* doživjela je vrlo dobru recepciju publike, održala se na repertoaru više godina, gostovala je u više njemačkih gradova i u Zagrebu. Tako se dogodilo da su na pozornici zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, gdje se uglavnom zbiva radnja Šnajderova komada, viđene dvije postave – uz milhajmsku još i ona Slobodana Unkovskog u Jugoslavenskome dramskom pozorištu – a da samo središnje hrvatsko kazalište nikad nije izvelo taj komad. U kritikama koje su popratile predstavu uočena je napetost između simbolike i realizma u samoj drami, a koju je redatelj razvio kroz slijed teatarski maštovito oblikovanih ekspresivnih slika. Kao dio za cjelinu uzimamo navod iz kritike Güntera Hofmanna u povodu gostovanja u Leipzigu u studenome 1989., kada je uz *Hrvatskog Fausta* izveden i Handkeov *Kaspar*, također vrlo hvaljena Ciullijeva režija.

*Roberto Ciulli, prestižni redatelj trupe, jedan od osnivača Theater an der Ruhr, razvija izravne, duboko značenjske, napete i kontrastivne slike goleme simbolične snage, kazalište velikoga, snažnog sadržaja. Ciulli je majstor slika i scenski mag: režija, rasvjeta, boje i glazba ukomponirani su do najmanjega detalja, tako da sve izgleda poput oratorija. On ne pušta Šnajderov komad igrati, on ga slavi.* <sup>6</sup>

### 3. 1.

Nedvojbena najbolja kritička raščlamba kroz dubinsko čitanje Ciullijeva čitanja objavljena je na hrvatskome, iz pera Dalibora Foretića.<sup>7</sup> Premda je Ciullijevoj režiji posvećen tek manji dio teksta, držimo uputnim u ovom slučaju proširiti razmatranje triju izvedbi izvan teme recepcije *Hrvatskog Fausta* na njemačkome jezičnom području.

Foretićev triptih o trijadi poslije kraće raščlambe semantičkih slojeva i složena višeznačja Šnajderova teksta detaljno propituje tri izvedbe: splitsku praiizvedbu u režiji Dina Radojevića, 1981., varaždinsku u režiji Petra Večeka, 1982. i već spomenutu beogradsku, 1992. U prvoj pretražuje način scenske provedbe ideje i strukture teksta, pri čemu se redatelj priklonio posvemašnjoj povijesnoj ambijentalnosti djela, te time upao u zamku doslovnosti. Kritičar točno primjećuje da glavni aktant u Šnajderovim dramama osamdesetih godina 20. stoljeća nije glavni lik (Kamov, Držić, Faust / Afrić / Intendant) već situacijski model koji zameće dramu. U *Hrvatskom Faustu* to je kazalište

<sup>5</sup> To kaže kazališni poslužitelj Lipovščak, zakleti ustaša, u lice Faustu / glumcu Afriću jamačno 7. svibnja 1945., u času povlačenja oružanih snaga Nezavisne Države Hrvatske i mnoštva naroda, netom prije ulaska u dramu Komesara, koji simbolizira novu, komunističku vlast. (*Hrvatski Faust*, u: *Faustova oklada*, Izabrana djela, 2007., str. 101).

<sup>6</sup> “Leipziger Volks Zeitung”, 19. November 1989.

<sup>7</sup> *Triptih o trijadi. Prve tri izvedbe Hrvatskog Fausta Slobodana Šnajdera s otpjevom iz Muhlheima an der Ruhr.* “Prolog” / “Teorija” / “Tekstovi”, br. 4/1988. Zagreb, str. 81-104.

i, još konkretnije, problem kako ono funkcionira u totalitarnom društvenom poretku. U potvrdu te teze Foretić priziva i samog autora, koji je ne jednom izrekao mišljenje da *subjekt ovoga teksta, dakle ono što govori, jest predstava, dakle fikcija*. Zaključno, čini mu se *kao da su je radili ljudi koji su već pomalo umorni od kazališta*, te je u većini *scenskih datosti bila korektno, slikovito ostvarenje koje je dalo relativno dobru scensku informaciju o tekstu*.<sup>8</sup>

Analizu Večekove postavke u Varaždinu Foretić koncentrira oko smislene sinteze Šnajderova teksta koju pronalazi u dijaloškome dramatskom klimaksu između Glumca i Komesara. Povratak Glumca u kazalište poslije oslobođenja od fašističkoga terora budi u njemu nadu da će sad moći stvarati u slobodi. No ta se nada brzo pokazuje iluzornom. Jer, i novi režim prakticira podvrgavanje umjetnosti, pa i kazališta, nalogu političke volje i moći tek s drugim ideološkim predznakom. Marksistička dogma u sovjetskoj izvedbi (a to tada znači i jugoslavenskoj) naređuje pak izvođenje sovjetskih recentnih jednočinki koje, prema vladajućoj doktrini kao jedini cilj imaju veličanje novoga socijalističkog čovjeka, radnika i proletera. Kazalište stoga mora biti, kao i svaka druga društvena djelatnost, bespogovorno u službi partije kao avangarde radničke klase a ne umjetnosti. Radikalna izvedenica takva stajališta smatra svaku drukčiju umjetnost neprijateljskom tvorevinom *trule buržoazije*. U tom smislu poanta je u programskome govoru Komesara.

*Ovdje treba da bude priredba. Prava, svečana, državna. Ne kao u šumi. Ljudi treba da se obuku. Treba da bude mnogo svjetla, to je: a ne kao neki polumrak kao gnjile naranče.*

Vrhunac je toga kad Komesar kaže Glumcu da moraju igrati *Fausta*. Na Glumčevo razumljivo zaprepaštenje, ima uvjerljiv odgovor: *Znam, Faust je njemački komad, ali i Marx je bio Nijemac. Mi smo se tukli s Hitlerom, a ne s njemačkim narodom*. Ovdje je, dakako, riječ o autorovoj ironijskoj fikciji, jer je u stvarnosti poratne komunističke Jugoslavije bilo apsolutno nezamislivo da bi se netko usudio i pomisliti da postavi Goetheova *Fausta* ili bilo koje njemačke dramske komade građanske provenijencije. Od njemačkih autora izvođeni su, dakako, ponajviše politički komadi Bertolta Brechta utemeljeni na komunističkoj ideologiji.<sup>9</sup> Tu kritičar dolazi do uvida u Šnajderovu sumnju i skepsu u pogledu ideologije kao takve, premda sam Šnajder ipak nikad neće htjeti poistovjetiti komunizam s fašizmom. Odrekavši se svih efekata scenske mašinerije, na kojima je predstavu gradio i Unkovski u Jugoslavenskom, dramskom pozorištu, Veček kreira komornu predstavu *koja se rađa u tišini i u tišinu uvire*.<sup>10</sup>

Pozornica predstavlja sivi, tjeskoban, minimalistički promišljen i realiziran prostor inače tipičan za Večekovu scensku poetiku. Stalno titranje između vjere i sumnje, koje

<sup>8</sup> Foretić, o. c. passim.

<sup>9</sup> O tome vidjeti u: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*. Knjiga prva. Pr. i ur. Branko Hećimović. Globus / JAZU. Zagreb 1990.

<sup>10</sup> Foretić, o.c., passim.

je Šnajder preuzeo od Krleže i dalje je razradio u svojoj dramatici, po Foretićevu je mišljenju ponajbolje uspio izraziti upravo Petar Veček. Otud slijedi prilično radikalna zaključak koji, začudno, priziva čak i neke današnje konotacije.

*Ta predstava izvukla je u cijelosti krajnji smisao Šnajderova teksta. A on bi se mogao u ovom trenutku sažeti u sljedeće: Faust je nemoguć, ako svi zajedno snivamo faustovski san. /.../ Ali u latentno tinjajućim reliktima društvene svijesti čuče i Žanko i Komesar. Osove li se oni, Faust će ponovno morati u neki novi zbjeg da sakrije slobodu svoje stvaralačke osobnosti. Nacionalizam i dogmatizam, na koje dramatično upozorava Hrvatski Faust, tamne su sjene što nas vazda prate.*<sup>11</sup>

### 3.2

Scenski nadahnutu i inovativno realiziranu intenciju samog autora pronašao je Foretić u tumačenju Slobodana Unkovskog. Smatra da je režija vrlo pametnim kraćenjem i sažimanjem izvornoga teksta izvukla iz višeslojnoga i dramaturški vrlo složena teksta najkoherentniju liniju prosvjeda protiv svih i svačijih nacionalnih mitova i ideologija koje sputavaju duh i umrtvljuju čovjekovo biće.<sup>12</sup> Hvali izvanrednu suradnju redatelja s glumcima, jer se jedino tako i može ostvariti veliki teatarski čin, te potom razvija minucioznu stručnu raščlambu glume unutar akterskoga četverokuta – Prvi glumac / Faust (Predrag Manojlović), Drugi glumac / Mefisto (Aleksandar Berček), Mlada glumica / Margareta (Vladica Milosavljević), Intendant / Dušan Žanko (Branislav Lečić).

U drugome dijelu predstave, međutim, zapaža svojevrstan zamor režije što se očituje stanovitom inercijom i pribjegavanjem filmskim i pirotehničkim trikovima koji *zjape prazninom*. Vrlo je kritičan prema redateljevoj intervenciji u finalu, kojom izbacuje katarzični prizor s Trijadičnim bićem<sup>13</sup> i dodaje filmsku sekvencu montiranih kadrova iz filmova *Slavica* i *Samo jednom se ljudi*, da bi na samome završetku Faust / Glumac Afrić, ispalio sebi metak u glavu. Jasno, točno prema modelu u Grlićevu filmu, gdje Predrag Manojlović također utjelovljuje glavni lik. Foretić smatra da se takvim postupkom Unkovski u biti priklonio tumačenju *Hrvatskog Fausta* kao biografske drame o Afrićevu odlasku u partizane netom poslije hrvatske praizvedbe Goetheova *Fausta* u Hrvatskome državnom kazalištu 31. ožujka 1942.<sup>14</sup> I premda je time narušio temeljnu Šnajderovu nakanu – da, naime, *Hrvatski Faust* nije biografska drama nego drama o biću kazališta na primjeru sudara s totalitarnom ideologijom – Foretić konačno ipak, vrativši se bitnoj glumačkoj sastavnici, zaključuje Ovako:

<sup>11</sup> Ibid., str. 99.

<sup>12</sup> Tu se, dakako, otvara opće pitanje univerzalnoga značenja teksta koji je smješten u precizno određeno vrijeme i prostor. U daljnju teorijsku razradu toga važnog problema ovdje se ne možemo upustiti.

<sup>13</sup> O tome nešto u završetku ovoga rada.

<sup>14</sup> O tome vidjeti od samoga Šnajdera, u: *Tko ovdje govori?, Faustova oklada*, o. c., str. 14., i opsežnije u Snježana Banović. *Država i njezino kazalište / Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941.-1945.*, Profil, Zagreb 2012., str. 331-345.

*Sjajno iznađenim i majstorski izvedenim elementima glumačke igre, poput šmire, parodije, dakle onim elementima koji u svakom vremenu tvore talog kazališta kao umjetnosti, ova je predstava uspjela progovoriti o drami teatra iz njega samoga.*<sup>15</sup>

#### 4.

Nakraju dolazi otpjev iz Mühlheima an der Ruhr.

Roberto Ciulli u kreiranju svojega strastveno angažirana političkoga teatra nije posegnuo za Šnajderovim tekstom o hrvatskome Faustu, na sceni središnjega državnog kazališta u proljeće godine 1942. usred mraka totalitarne ustaške diktature, e da bi njemačkome gledateljstvu predočio činjeničnu građu o sprezi fašizma i kazališta u jednoj malenoj državi na rubu srednje Europe, nego zato što ga uvijek zanima univerzalna potka iza pojedinačnoga fenomena. Golemi sivi zid koji se proteže dijagonalno presjekavši pozornicu višeznačna je prostorna metafora. Označuje rascjep, nepremostivu prepreku, tvarno onemogućenje ljudske slobode. K tome otvara vrlo široko asocijativno polje, od drevnoga jeruzalemskoga Zida plača preko Berlinskoga zida, napokon, za nas današnje, podignutih zidova u Europi kojima se želi silom spriječiti silan pritisak stotine tisuća izbjeglica iz Azije. Otud Foretić zapaža da Ciulli eliminira sve lokalno i širokim zahvatima radi na univerzalnome. Znakovita je pojava nijemih ljudi s kovčezima u rukama pred nedogledno visokim zidom. Očito su došli iz nigdine, iz velike nevolje, u očajničkoj potrazi za spasom, i našli se pred ledenom šutnjom nepremostiva zida, iz kojega počne kuljati golema crvena draperija koja prekrije cijeli scenski prostor. Jedan se čovjek uzverne na zid, i mahnitom udaru štapom o nj, drugi se izdvoji iz grupe i na šminkerskome pultu pretvori lice u klaunsku masku. To je sam Ciulli, koji u liku klauna predstavlja glumca Dubravka Dujšina. I dalje se Ciulli dosljedno služi uvođenjem simboličnih figura, od kojih najvažniju funkciju imaju crni i bijeli anđeli. Simbolika je njihova ipak zavaravajuća. Jer, kad golemi bijeli anđeli s maskama japanskih lutaka u bunraku teatru preuzmu vođenje živih glumaca kao marioneta, opet smo u području znakovita višeznačja. Značenje u povijesnome smislu ide do stvarnoga pra-Fausta, oživljena u njemačkome lutkarskom teatru u zalazu srednjega vijeka. U metaforičkome pak smislu ukazuje na vazda potvrđenu istinu da su umjetnici u svakome totalitarnom sustavu tek lutke na polugama nevidljive vlasti. Poglavitom se to izražava u kazališnoj umjetnosti, koja je – zbog svoje neposredne izloženosti – u tom pogledu najranjivija. Slijedimo dalje Foretića: marionetski prizor ostvaren je profinjenom fizičkom ekspresijom, a tu je logično uvedena i grotesknost. Moramo preskočiti izvrsnu analizu potonjih preobrazbi protagonističkoga četverokuta u središnjemu dijelu drame, da bismo priveli stvar zaključku.

Preuzevši ključnu misao Šnajderova Fausta *Uspravan ja hodam svoje pitanje*, Roberto Ciulli u svojoj je predstavi scenski sublimirao sva ona tipična, opća mjesta svako-

<sup>15</sup> Foretić, o. c., str. 94.

ga totalitarizma. Odatle iz ove predstave zrači univerzalnost, zbog toga je ona razumljiva svakome tko je želi gledati prijemljivih čula i otvorena srca.

U samome završetku svoga teksta Dalibor Foretić, kao rasni kazališni kritik, uzima u obzir i publiku kao bitan konstitutivni čimbenik kazališnoga čina, pa piše:

*Već davno na jednoj predstavi nismo čuli tako dug, ovacijski pljesak kao na premijeri Hrvatskoga Fausta u Mühlheimu. Bio je to pljesak dvostruka ohrabrenja. /.../ u njemu se razaznala bitna univerzalnost dramskoga djela koja se u našim predstavama, opravdano opterećenim povijesnim traumama ne tako davne prošlosti, od njih nije mogla razabrati. A upravo to je ono ogledalo koje je Ciulli prinio našim interpretacijama Hrvatskoga Fausta, ali i još uvijek postojećim otporima protiv te drame: u svojoj različitosti pristupa, opće i pojedinačno se u Hrvatskom Faustu amalgamom dramske riječi sljubljuju u univerzalnu povijesnu sudbinu.<sup>16</sup>*

## 5.

Godine 1993., dana 25. rujna, u bečkome je Burgtheateru za intendanture Clausa Peymanna i u režiji Hansa Hollmanna održana premijera *Hrvatskoga Fausta*. Taj izbor logično se uklopio u Peymannovu repertoarnu politiku, koja je u drevnu tradicionalnu instituciju unijela novi duh, Šnajder bi to nazvao *propuhom* koji je toliko desetljećima zazivao u hrvatskome teatru. Peymann je, između ostaloga, uzburkao duhove izvedbama dramskih djela Thomasa Bernharda, žestoka kritičara hipokrizije austrijskoga malograđanstva, osobito njegova skrivanja sramne strane Austrije u doba nacističke aneksije. U nekoj poredbenoj analizi, koja *nota bene* još nije izvedena, mogle bi se pronaći podudarne crte između Bernharda i Šnajdera. No, o tom potom.

Od relativno brojnih kritičkih osvrta<sup>17</sup> na tu izvedbu biramo dva.

Kritiku bečke izvedbe naslovljenu *Mephisto als Partisan*<sup>18</sup> Andrej Ivanji započinje sljedećim navodom iz 11. prizora prvoga dijela, gdje Faust, u liku i odori intendanta Hrvatskoga državnog kazališta u doba Nezavisne Države Hrvatske Dušana Žanka, preko koje je navukao znameniti crni doktorski plašt, ovako nad globusom meditira o zlu udesu Hrvatske:

*Smućen sam i koje poznavah više ne poznajem,  
Koji su me znali sad okreću glavu.  
Koje znadoh sad se čudno nose  
Ljudi mirni izlaze koljači  
Očevi, časni ljudi, sad izlaze kurjaci.*

<sup>16</sup> Foretić, o. c., str. 104.

<sup>17</sup> Npr. Sigrid Löffler, *Spielen um jeder Preis*, "Süddeutscher Zeitung", 27. 9. 1993.; Eva Schaffer, *Die Kunst als Instrument für den Maschmissbrauch*, Wien, "Neue Zeitung", 28. September 1993.

<sup>18</sup> "Falter", Wien, br. 39, 1993.

Onda točno primijeti da već od praižvedbe *Hrvatskoga Fausta* 1982. u Splitu autor neprestance objašnjava da nije namjeravao napisati komad o Hrvatima i Srbima već o kazalištu i glumcu. Vidjeli smo da je taj aspekt izvanredno obuhvatio i razradio Ciulli, Hollmanna je pak više zanimalo socijalno-politički aspekt. Stoga je uvođenje kulturno-političkoga konteksta bilo neizbježno, štoviše s pomoću interkontekstualne sveze koji je metaforički dobro izražen naslovom u članku Katarine Vešović.<sup>19</sup>

Tu se daje jezgrovit pregled reakcija bečkoga tiska na izvedbu u Burgtheateru, koje se kreću od senzacionalizma u žutom tisku, *Balkanski barbari nekad i sad*, "Neue kronen Zeitung", 27. 9. 1993., preko mišljenja da tom predstavom izlizana riječ "*potresenost*" *iznova zadobiva svoj smisao*, "Wiener Zeitung", 28. 9. 1993., do relativiziranje dramskoga teksta i predstave tvrdnjom da komad *ostaje komplicirana zagonetka koja se ipak ne spaja u jednu cjelinu* "Profil", 40 / 93., Kad se obuhvatnim pogledom razmotri kritički govor o bečkoj izvedbi, gdje se smjenjuju *pozitivne* i *negativne* prosudbe, dođe se do zaključka da prevladava mišljenje kako bečka izvedba nije dosegla misaonu cjelovitost, izražajnu scensku snagu i univerzalnost Ciullijeve predstave. Čak je postojao problem bazičnoga razumijevanja fabulativnoga sloja komada, koji je bečkoj kulturnoj sredini više-manje nepoznat. Katarina Vešović u spomenutomu članku stavlja to na dušu redatelju Hollmannu, pa kaže:

*Glavna Hollmannova teškoća bila je rješavanje odnosa tona predstave između dijelova koji se odigravaju unutar faustovske scene i izvan nje. Ima tu iznimno provokativnih teatarskih prizora, poput korskoga izvikivanja: U početku bijaše volja za Reichom! (u Šnajdera, dakako, Volja za državom), kada se na trenutak osvijetli cijela kazališna dvorana. Međutim, usprkos velikoj emotivnoj snazi tih kazališnih slika, čini se da upravo izabrani teatralni, odnosno groteskni, ton udaljava mogućnost pronicanja u osobnu dramu – borbu za čovjekovu dušu – koja se sa zastrašujućom sličnošću odvija u našoj sadašnjosti.*<sup>20</sup>

Usputna opaska o reakciji publike kaže da je premijerna publika reagirala različito – glasnim odobravanjem ili listanjem programa. Očito da je u ovom slučaju prijam bio suzdržaniji nego u predstavi velikoga teatarskog maga Roberta Ciullija.

## 6.

I još samo ovo. Nije slučajno da je kritika istaknula završni Prizor bez broja, jer je on uistinu jezgrovita sinteza Šnajderova nastojanja oko vazda nesigurne sudbe čovjeka. Pokazasmo da su redatelji različito tumačili taj završni prizor, od Ciullijeva i Holmannova poentiranja kazališnoga čina sugestivnom vizualnom izražajnošću do eliminacije kod Unkovskog. Evo ključna ekscerpta iz tog, dramaturški i literarno, antologijskoga mjesta.

<sup>19</sup> *Hrvatski Faust u Bečkoj šumi*, "Vreme", Beograd, 13. prosinca 1993.

<sup>20</sup> Ibidem.

*Što je bilo u početku?  
Riječ? Djelo? Volja?  
Gdje je moja klasa? Gdje mi je klas?  
Na kojoj zemlji bi on mogao uspjeti?  
Gdje je zemlja moje nerođene djece?  
Uralnje nadirućih tenkova.  
Kad će svanuti?  
Snijeg.  
Uspravan, ja hodam svoje pitanje.  
Ja kažem "da" ovom mladenačkom ludilu. Ja starim.  
Vrlo mi je hladno.  
Faust-Margareta-Mefisto bulji u snijeg koji pada sve gušće.  
Zameće urušenu sigu bez natpisa.<sup>21</sup>*

Tako, na kraju svega, ostaje u led upisan kranjčevićevski upitnik.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> *Hrvatski Faust*. O. c. str. 107-108.

<sup>22</sup> Radi se, dakako, o pjesmi iz Kranjčevićeve filozofsko-pesimističke faze, *Posljednji Adam*.

## MAČ I SOMUN

Nijedan me od mojih dramskih tekstova nije bolje i temeljnije poučio o tome što teatar može, a onda što ipak ne može od *Zmijinog svlaka*. Nekako mislim, a toga se držim i danas, da se u tim stvarima nikako ne bi smjelo ići ispod onoga što teatar ipak može.

Putovao sam sa *Zmijanim svlakom* od godine praizvedbe 1994. do 2001. kroz jezike i kulture: od Zemaljskog kazališta u Tübingenu do CZKDea u Beogradu, što daje neki okvir, a unutar njega brojne su postaje, naprimjer – Kraljevsko kazalište u Kopenhagenu, dvije poljske izvedbe, nekoliko njemačkih od koji je najbolja Ciullijeva režija u Theater-an-der-Ruhr... U Hrvatskoj *Zmijin svlak* nije odigran, a kad će biti, ne znamo. Ali je na hrvatskom ipak igran, na Festivalu Dionysia nedaleko Rima, u režiji mogega neprežaljenog prijatelja, Pjera Večeka, od rijetkih koji dramskog autora nije doživljao kao suparnika već eventualno suputnika i supatnika.

Hoću reći, predstave su bile različite ne samo zato što su igrane u prijevodima, već i organizacijski uzev, iznijeli su ih veliki pogoni, mi bismo rekli – nacionalna kazališta, ali i mala privatna kazališna poduzeća. Na razne načine, to je u devedesetima bio *vruć komad*.

No još je važnije od tih dvaju aspekata – transfer u drugi jezik, razlika u pogonima, budgetima, školama glume i sl. – za mene bilo to, što je sam komad prokazivao bitne razlike kulturnog i političkog konteksta u kojemu je, s manje ili više sreće, trebao zaživjeti. Od svih iskustava koja sam skupio, sudjelujući, manje ili više, u tim uprizorenjima jednog te istog komada, upravo su ona u vezi sa *Zmijanim svlakom* najbliža konceptu teatra koji zasad nisam imao strpljenja tanje razviti a u dvije bi se riječi radilo o teatru kao antropološkom laboratoriju.

Uistinu, *Zmijin svlak* postao je u neku ruku *putujući laboratorij*, koji je u živo, tako reći *in vitro*, obavljao funkciju koja se u ozbiljnijoj antropologiji, ili u njezinoj podgrani, etnografiji, zove *terenskim radom*, odnosno *skupljanjem uzoraka*... Da ostanemo ipak u metafori, reći ću da sam se osjećao kao švarckinstler koji putuje sa svojim sandukom punim lakmus-papira, a ne bavim se crnom magijom već skupljam iskustva o drugom i drugačijem. Nijedan me od mojih tekstova nije bolje i plodnije podučio o tim razlikama,



koje su katkad duboke i bitne, katkad anegdotalne i površne, ali uvijek su mi bile korisne, neovisno o tome jesu li me zabrinule ili nasmijale.

Tako sam putovao punih sedam godina koje pokrivaju život ovoga komada na europskim pozornicama. Mnogo se toga promijenilo u tih sedam godina, naš je rat barem u jednoj svojoj fazi okončan, mnoge su pobjede pobijedile pobjednike, mnoge su strašne stvari isplivale da bi opet nestale u nekom Stiksu, rijeci zaborava...

Najstrašnija *epizoda* rata u Bosni, rata protiv žena *suparničkog plemena* u vidu planskog masovnog silovanja, danas je gotovo zaboravljena i živi jedino u intimi žrtava, a to će reći, u mraku za svakoga osim njih samih.

Ostaje ta drama, ali što tu uistinu može teatar?

I ostaju moja iskustva, koja su žrtvama, pretpostavit ću beznačajna jer nemaju nikakva terapijskog učinka. Čini se, zaborav je u općem interesu. Na kraju, u to se uvjerava i same žrtve: a prema statistici UN radi se o najmanje 40.000 žena, pretežno Bosanki, a uz taj se broj obično čita opaska da su crne brojke još mnogo veće.

Evo sada čemu je sve mene, vagansa i švareckinstlera, koji putuje Europom trapeći se svojom škrinjom punom uzoraka, poučio moj vlastiti komad, a da o tome, dok sam ga pisao, nisam imao ni najmanjeg pojma.

Ponajprije, hirom pisca ne postoji u drami jednoznačan odgovor na pitanje što žena po imenu Azra nosi pod srcem kao plod začet silovanjem. Postoji ponuda raznovrsnih bića, od kojih je jedno možda ljudsko. Ja sam htio da glumica svaki put odluči sama što će to biti, premda u zbiljskim događajima to nije mogla. Dakle, baš zato, htio sam da ona svojom odlukom odgovori na pitanje iz drame. U drami je na tom mjestu ostavljena jedna vaga u smislu: Oluči sama!

To je vrlo važna odluka u metaforičkom postavu jer iz nje slijedi što se ima zbiti s novorođenim bićem.

Razlike od kulture do kulture, od jezika do jezika, od povijesti do povijesti su upravo frapantne. One govore sve što o tome treba reći na način koji je, ja u to čvrsto vjerujem, privilegij kazališta.

Evo što je odlučila poljska glumica: *Ja ću, što god to bilo, zadržati novorođenoga kao svoje dijete.*

Evo što je rekla, veoma rezolutno, njemačka glumica, sjajna, Ciullijeva, tada još veoma mlada: – *Možete me sjeći, peći, gaziti itd. – ja ću dijete koje moram roditi iz takvog odnosa ustrijeliti.*

To je u dvjema predstavama, mühlheimskoj i krakovskoj dokraja ispoštovano.

Hrvatska glumica, tada vrlo mlada Nataša Dorčić, na ključno je mjestu drame odlučila zapjevati – neću to nikada zaboraviti. U srpskoj verziji, pazite sada, to je važno jer drama odražava povijesnu istinu da su većinu masovnih silovanja *aranžirali* srpski iregularni borci, ostaje uz dijete na ogroman nagovor druge ženske osobe u drami, Marte, koja o svemu kroz što je Azra prošla govori s ogromnim kajanjem na granici samomu-

čenja... Pazite, predstava je igrana usred Beograda, mnogi su izlazili lupajući vratima, ali nije izašla NIJEDNA žena.

U Krakovu radila je vjerojatno najobdarenija bosanska redateljica Tanja Miletić-Oručević, a predstava je igrana u *mykve*, židovskom ritualnom kupalištu za djevojke i žene usred krakovskog geta čija vam je sudbina vjerujem poznata. Oni među vama koji su listali *Doba mjedi* naći će u njemu opise upravo te krakovske *mykve*: nepisiv mi je bio taj srh oko kičme, baš na tom mjestu gdje su se mlade Židovske prale od krvi mjesecnica...Pa se onda poveže u glavi što je s njima bilo u Auschwitzu koji je na samo 50 km od tog mjesta.

Poljsku je silovao tko je htio, ona je *Krist među narodima*. Da su Poljakinje pobile sve što je tako rođeno, Poljaka danas valjda ne bi ni bilo. Ovo je ekstremni zaključak iz odluke Poljakinje... Njemica je možda osjećala nešto kao podsvjesnu krivnju koje se htjela riješiti jer su Nijemci toliko puta u povijesti bili opresori... Začudo, nije govorila o tome da je oko 200.000 Njemica u Berlinu silovano u svibnju '45. i da je na tisuće djece začeto iz tog nasilja...

U Dublinu komad je igran na engleskom, u kripti irskih kraljeva ispod dublinskog Dvorca. Možete li zamisliti taj prizor? Kripta kraljeva nalikuje, iako je manje pompozna, od Kapuziner Grufta u Beču gdje počivaju Habsburgovci...

Ali nešto drugo vam kanim prenijeti. Za stolom postavilo se pitanje što je to zmij-ska koža, *Snakeskin*, kako glasi engleski naslov jer nema spretne i svima jasne riječi za *svlak*... Elem, pokušao sam ekipi objasniti da je svlak ono što zmije u proljeće ostavljaju po rubovima šuma, da se zmije presvlače, a to što odlažu da se zove svlak. Irci me gledaju bijelo.

Objašnjenje je jednostavno ali nikome ne bi palo na pamet tko nije Irac: Sveti je Georg protjerao sve irske zmije u Englesku, tako da danas u Irskoj zmija nema, pa otud nitko od mojih Iraca nije vidio ni zmiju ni svlak na rubu šume...

No prave civilizacijske razlike tiču se valjda ipak *kruha nasušnoga*.

Neko smo se vrijeme ponadali da će *Zmijin svlak* biti odigran u svetom gradu Jeruzalemu i to tako da će žene, tojest žrtve, govoriti arapski a opresori će govoriti hebrejski. Bilo je to neposredno nakon Magellijeve i moje predstave

*Jerusalem, Breaking News*, odigrane 1999., dakle o devetstotoj obljetnici križarskog masakra, u Jeruzalemu, u dvjema verzijama, arapskoj i hebrejskoj.

Dakle, jedna je ekipa u Haifi prevodila *Svlak* (s engleskoga), i ja sam s njima bio u dnevnom telefonskom kontaktu.

Onda je jednoga dana glas iz slušalice rekao: – *Mister Šnajder, ovo se prevesti ne može. U prizoru tom i tom pojavljuje se anđeo Gabriel s dvama mačevima ukrštenim iznad glave. To je okey. Ali u idućem prizoru, anđeo Gabriel nad glavom ukrsti dva kruha. To ne ide.*

– *Zašto ne ide, pitam ja.*

– *Kruh je kod nas okrugao.*

Ostao sam paf. Nikada mi to ne bi palo na pamet: naravno, to je civilizacija somuna.

– *Dobro, stavite onda dva štita!*

– *U redu, to može. Štit je uvijek štit.*

Doduše, ova razlika koju evo prenosim kao anegdotu, nije presudila u toj stvari, tojest nije ona onemogućila svaku ideju o izvedbi. Veći je problem bio anđeo Đibril, verzija Gabrijela, koji u drami izgovara strašnu osudu protiv nevjernika i zove na đihad, a prema svetoj knjizi muslimana.

Ne trebam vam valjda raspredati o tome što se od 2000. godine do danas dogodilo s tim u vezi.

## ODJECI HRVATSKE DRAME S TEMOM DOMOVINSKOG RATA U INOZEMSTVU

Korpus hrvatskih suvremenih autorskih dramskih djela s temom Domovinskog rata nastalih u razdoblju 1990.–2016. obuhvaća 124 drame koje tematiziraju rat ili im je barem jedan lik izravno vezan uz rat (ratnik, povratnik iz rata, izbjeglica, prognanik, žrtva...). To su sve javno dostupne drame jer je od tog broja njih 71 izvedeno u kazalištu, 26 (samo) na radiju, a 27 ih je samo objavljeno ili nagrađeno. Prosjek pojavljivanja tih drama je 5 godišnje, s time da je bilo godina kad su se pojavile samo dvije (1991., 2000., 2015. ), ali i godina kad ih je bilo i 8, odnosno 9 (1992., 1994.–1998., 2011.), pa i 11 (2001.).

Drame su stilski različite, iako je većina realistička, pa se prepoznaje mjesto i vrijeme događanja, bilo da su fackija (nastale prema proživljenim doživljajima samih autora ili stvarnim događajima iz rata) ili fikcija (izmišljeni ali mogući događaji). Trećinu korpusa (34) čine tzv. alegorijske drame: drame koje govore o nekim drugima ratovima (izmišljenim, prošlim, ratovima u drugim zemljama), ali su očito inspirirane događanjima u našoj zemlji. Raznolike su žanrovski jer, iako dominiraju drame s tragičnim, ali i sa sretnim (87) završetkom, nalazimo i 4 melodrame, 32 komedije (uključujući i satire, groteske i crne komedije) te 1 mjuzikl.

Najjasnija je razlika između dva vremenska korpusa, onog pisanog za vrijeme rata (31 drama) i onog pisanog nakon njega (93). U ratnom korpusu dominiraju teme o žrtvi (prognanika, pozadine u ratu), ali su pisane i tzv. afirmativne drame koje nude katarzu i vjeru u život čak i kad glavni junak pogine. Kao da je ratno vrijeme poticalo autore da pišu djela u kojima život i svijet imaju smisla. Upravo zato brojne su drame sa sretnim krajem ili prave komedije. Iako nema mržnje prema napadaču, većina tih drama napisana je iz vizure hrvatske žrtve jer je većina i proživljena. U poratnom korpusu mijenja se osjećaj koji pisci opisuju. Vrlo je različit i pogled na Domovinski rat (uzroci, tijek, tumačenje), a brojne su drame o hrvatskoj krivici. No svi se slažu da je stvarnost koju živimo depresivna i loša, iako se ne slažu oko uzroka toga (tzv. *lijevi* misle da su krivi nacionalisti, tzv. *desni* misle da su krivi komunisti). Dominiraju teme ratnika i prognanika

te njihove djece, a ni za koga od njih nema ni mjesta ni sreće jer svijet više nema smisla i u njemu nema dobra ni pravde. Upravo zato nema katarze, nema sretnih krajeva, a ni pravih komedija nego dominiraju groteske ili crne komedije ili satire.

Tako velik broj drama znači da je gotovo polovina novonastalih dramskih tekstova od 1990. u Hrvatskoj na neki način povezana s ratnom temom, što je i logično jer je rat doista odredio mnoge ljudske živote. S vremenom su odjeci rata bivali sve slabiji (osobito u prikazivanju druge generacije, dakle onih koji su rat proživjeli kao djeca), ali su i dalje prisutni. Tome treba pribrojiti još i 18 predstava, dramatizacija proze i autorskih projekata koje nisam uvrstila u osnovni popis, jer me prvenstveno zanimao autorski dramski tekst, ali koje također pripadaju ratnoj temi, koja je očito vrlo prisutna u našem kazalištu.

Kao rezultat istraživanja nastale su tri antologije jer sam željela hrvatskoj javnosti predstaviti, ali i za budućnost ostaviti, dokaze da smo na tu temu pisali kvalitetne drame širokoga tematskog i žanrovskog spektra<sup>1</sup> te brojne teorijske tekstove. Dio tekstova objavljen je u prvoj knjizi,<sup>2</sup> a drugi dio uskoro izlazi u knjizi.<sup>3</sup> Tu će biti analiza hrvatskoga kazališta u ratu i hrvatske ratne drame, a osim teorijskog dijela objavit ću i kompletan popis ratnih repertoara i ratne drame, čime završavam istraživanje ove teme.

## Rat kao pozivnica za svijet

Unutar tog istraživanja posebna je tema tema našeg rata u svijetu. Rat kao događaj koji potresa i dotiče prostor širi od konkretnog zemljopisnog omeđenja sukoba uvijek je bio privlačna tema medijima, osobito na ovim našim vremenima brzog putovanja informacija i slika koje izazivaju pažnju čitatelja. Tako je *naš* Domovinski rat te kasnije rat na tlu Bosne i Hercegovine izazivao pažnju svjetske javnosti. No, ta pažnja nije se ograničavala samo na medije i informacije nego je doticala i umjetnost. I to na dva načina.

Jedno je odjek *našeg* rata u svjetskim dramama, i to u rasponu od zloupotrebe stereotipa, teme ili emotivnog naboja sve do razumijevanja, točne ilustracije i poštovanja prema tuđim ranama.<sup>4</sup> S druge strane rat je potaknuo interes za odjeke rata u našem kazalištu i drami, pa su tako naše predstave pozivane na festivale i na gostovanja, a drame postavljane i objavljivane po svijetu – od zemalja bivše Jugoslavije, ali i cijele

<sup>1</sup> *Antologija hrvatske ratne drame 1991.–1995.* Alfa, Zagreb 2011.; *Antologija hrvatske ratne komedije 1991.–1996.* Privlačica, Vinkovci 2013. i *Antologija hrvatske poratne drame 1996.–2011.* Alfa, Zagreb 2014.

<sup>2</sup> Sanja Nikčević *Kako prikazati ljudske rane na sceni, ratne teme u hrvatskoj, bosanskoj i angloameričkoj drami.* Alfa, Zagreb 2016.

<sup>3</sup> *Drama, kazalište i Domovinski rat*, knjiga se planira objaviti također u Alfi.

<sup>4</sup> Tekstovi prvotno objavljeni u zborniku *Krležini dani* 2006. i 2007., a onda kao poglavlje knjige pod naslovom: Sanja Nikčević *Odjeci "našeg" rata u svjetskim dramama* u izdanju: *Kako prikazati ljudske rane na sceni*, Alfa, Zagreb 2016., str. 175-217.

Europe, sve do Amerike do Afrike. Koristeći se tim interesom svijeta za rat, kazališta su znala *lijepiti* naljepnicu *ratna drama* na sve što je govorilo o bilo kakvom problemu, pa su nastajali nesporazumi.<sup>5</sup>

Iz na početku spomenutog popisa suvremenih hrvatskih drama s ratnom tematikom (ili tematski povezanih s ratom), koje su nastale 1990. – 2016., izdvojila sam one koje su imale međunarodnu recepciju bilo da se radi o premijeri u svijetu, gostovanju hrvatske predstave na stranim festivalima i u stranim gradovima ili objavljivanju na stranom jeziku u koja sam, osim stranih izdanja, ubrojila i hrvatska izdanja na engleskom jeziku.

Podaci su impresivni: Od 124 drame s popisa hrvatske autorske drame s ratnom tematikom od 1990. – 2016. njih 35 ima inozemnu recepciju, čemu treba pridodati, da bi slika bila potpunija, još 5 predstava nastalih prema hrvatskoj prozi.

Najzanimljivije su izvedbe kako kazališne tako i radijske (nisam ubrajala koncertna čitanja ni studentske izvedbe, kojih je također bilo). U inozemstvu je postavljeno osamnaest drama sa 65 premijera, a popis je dojmljiv jer svojim velikim brojem drama i izvedbi pokazuje da je tema Domovinskog rata doista bila propusnica i pozivnica za naše kazalište i drame i da je ta tema nadvladavala državne granice. Od 65 premijera 12 ih je bilo u zemljama bivše Jugoslavije, najviše u BIH, a po jedna u Sloveniji, Makedoniji i dvije u Srbiji, a ostale su, osim u Europi i SAD-u, održane u Argentini, Čileu, Obali slonove kosti, Kuvajtu, Egiptu, Iranu, Australiji... No, zanimljive su i *grupe* koje su se stvorile. U prvoj grupi su četiri drame koje imaju 46 premijera u svijetu (*Žena-bomba* s devetnaest, *Slike Marijine* s deset, *Zmijin svlak* s devet i *Fragile* s osam premijera), u drugoj grupi su drame koje su imale u inozemstvu tri premijere (dvije drame: *Komšiluk naglavačke*) ili dvije premijere (tri drame *Posljednja karika*, *Ines i Denise*, *Prizori s jabukom*), a u trećoj je deset drama koje su postavljene jednom (*Hasanaga*, *Cigla*, *Žaba*, *Susjede*, *Noć dugih svjetala*, *Djeca sa CNN*, *Diši*, *Procjepi*, *Snajper*, *Stranci*).

Festivale sam računala samo ako se radilo o gostovanju hrvatske izvedbe na nekom stranom festivalu ili gostovanju u stranoj zemlji jer nisam mogla prikupiti podatke o tome gdje su sve gostovale inozemne produkcije. No, za odabranu je temu zanimljivo upravo gdje su naše predstave gostovale s ratnom temom i na koje su svjetske festivale bile pozivane. Na 24 inozemna festivala gostovalo je devet hrvatskih predstava, od čega *Fragile!* na jedanaest festivala (dvije hrvatske izvedbe), dvije drame (*Cigla*, *Djeca sa CNN-a*) na po tri festivala svaka, a pet drama (*Dvije sestre Blueblanche*, *Tango i rat*, *Zmijin svlak*, *Slike Marijine*, *Povratak ratnika*, *Familija u prahu*, *Fenik*) gostovale na jednom festivalu.

<sup>5</sup> Kada su Vidićeve *Ospice* poslana u London kao ratna drama, postavljanje je neslavno propalo zbog, uvjerena sam, krivog očekivanja publike. Tekst je kao *Measles* postavljen u londonskom Gate Theatreu u režiji Rufusa Norrisa 1998., ali ga ovamo ne ubrajam jer se ne radi o drami ratne tematike.

Četiri drame dobile su pet nagrada za dramski tekst (nisam ubrojila nagrade koje su predstave dobivale bilo u cjelini bilo za pojedinačne dijelove), od čega dvije nagrade *Fragile!* te po jednu nagradu: *Ledeni general*, *Susjede*, *Zaštićena zona*.

Objavljeno je 26 drama s 57 izdanja na stranim jezicima, od čega: osam izdanja ima *Žena-bomba*, a pet drama ima četiri objave (*Zmijin svlak*, *Slike Marijine*, *Prije sna*, *Žaba*, *Fragile!*); tri puta su objavljene dvije drame (*Gola Europa*, *Veliki bijeli zec*); dvije objave ima pet drama (*Cigla*, *Komšiluk naglavačke*, *Sinovi umiru prvi*, *Diši*, *Prizori s jabukom*) i jednu objavu jedanaest drama (*Hasanaga*, *Filip Oktet i čarobna truba*, *Posljednja karika*, *Susjeda*, *Odbrojanje*, *Zaštićena zona*, *Sarajevo Blues*, *Ničiji sin*, *Žena bez tijela*, *Aziz*, *Stranci*). Tome pridodajem i šest objava na engleskom u Hrvatskoj (*Blueblanche*, *tango*, *rat*, *Posljednja karika*, *Cigla*, *Žena-bomba*, *Prije sna*, *Ledeni general*) jer su i to prijevodi potencijalno dostupni za inozemnu recepciju.

U inozemstvu je tiskano nekoliko antologija koje navodim na kraju teksta u kojima su hrvatske drame prevedene na njemački, poljski, mađarski, makedonski, francuski, ruski i španjolski. Njih su radili slavisti ili hrvatski teatrolozi i one se uglavnom ponavljaju u svojem sadržaju. Osim drama koje su imale inozemnu recepciju (*Fragile*, *Komšiluk naglavačke*, *Žaba*) najizvođenije drame u svijetu (*Zmijin svlak* i *Slike Marijine*) nisu u tim antologijama. Ali su u njima i neke drame koje su mnogi uvrstili (npr. *Gola Europa*, *Veliki bijeli zec* i *Prije sna*), bez da su imali ikakve druge recepcije u inozemstvu, kao i drame koje su objavljene samo jednom na stranom jeziku (*Ničiji sin*, *Žena bez tijela*, *Sinovi umiru prvi*, *Aziz*, *Sarajevo blues*, *Odbrojanje*, *Filip Oktet*) a nemaju znane recepcije. Zanimljivo je da je među njima opus Mate Matišića, koji je bio iznimno igran u Hrvatskoj, kao i čak dvije drame Milka Valenta, koji ni u Hrvatskoj nije imao veliku kazališnu recepciju.

Tome treba pridodati i pet dramatizacija proze koje su također bile prisutne u svijetu: *Peto evanđelje* Slobodana Šnajdera (prema dnevničkom zapisu *Konclogoru na Savi* Ilije Jakovljevića iz 2004.) kao koprodukciju ZKM-a s njemačkim kazalištem i objavu iste dramatizacije na francuskom te dvadeset i pet gostovanja predstava nastalih prema drugim prozama. Dvije prema prozi Siniše Glavaševića: *Grad* u izvedbi Renea Medveška (16) i *Priče iz Vukovara* u izvedbi Pere Eranovića iz 2015. (2 gostovanja), te *260 dana* Marijana Gubine (6). Na kraju teksta je pregledna tablica sa svim tih podacima.

Budući da o našim najizvođenijim dramama i piscima pišu drugi kolege u zborniku, ovdje dajem opći pregled igranja i ukazujem na zanimljive zaključke koji se mogu iz popisa izvući.

Iz same statistike je očito, ponavljam to, da je ratna tema bila pozivnica u svijet i da je otvarala vrata u inozemstvo. I to ne samo u zemlje bivše Jugoslavije, koje su temu Domovinskog rata razumjele i bile s njom povezane, nego i druge, nama udaljene države, različitih povijesti, poredaka i kultura.

No, ne odmah, postoje dva vala interesa za ratnu dramu. Prvi je polovinom devedesetih (dakle krajem rata), kada počinje prikazivanje *Zmijinog svlaka*, 1994. i *Slika*

*Marijinih*, 1996., koje bi išle u korpus ratnih drama, a zatim polovinom dvijetisućitih kao da kreće novi val interesa sa *Ženom-bombom*, 2004. i *Fragile!*, 2005. što bi bile po-ratne drame. Upravo su to četiri najizvođenije hrvatske drame i četiri su se pisca (Tena Štivičić, Lydia Scheuermann Hodak, Slobodan Šnajder i Ivana Sajko) uspjela afirmirati u svijetu te je njihova recepcija doista široka. Pri tome su *Žena-bomba* i *Slike Marijine* monodrame, a *Zmijin svlak* i *Fragile!* djela s puno lica, pa njihovo postavljanje iziskuje skupu produkciju.

### Tragedija žene kao žrtve rata

Također je očito da je jedna tema iznimno zanimljiva svijetu: tragedija žene jer najizvođenije drame (*Žena-bomba*, *Slike Marijine* i *Zmijin svlak*) govore o ženi – bilo kao žrtvi silovanja, bilo kao žrtvi rata.

*Zmijin svlak* Slobodana Šnajdera drama je o Bosanki silovanoj usred rata koja ne želi roditi zmiju koju nosi, ali je na porod prisiljavaju (Bosanac i Hrvatica) da bi nakraju s nebesa sišla ironijska Tri kralja.

Šnajder je autor i drame *Ines & Denise*, koja je također igrana u inozemstvu (u Francuskoj i SAD uz još jednu studentsku izvedbu u Francuskoj), a govori o dvije žene koje nose bol iz Drugoga svjetskog rata. Njemica dolazi u Bosnu tražiti grob svog sina koji je poginuo kao vojnik i odsjedne u kući Bosanke čiji je sin poginuo kao partizan. Njih dvije se ne razumiju jer govore različitim jezicima, ali nose istu tugu koja ih povezuje dok ih nakraju protjeruje novi rat. U Hrvatskoj nije igran ni *Zmijin svlak* ni *Ines & Denise*, iako su Šnajderu u Hrvatskoj izvođena brojna dramska djela (*Kamov smrtopis*, *Peto evanđelje*, *Enciklopedija izgubljenog vremena*, *Dunda*, *Kod bijelog labuda...*).

Lydia Scheuermann Hodak cijeli je rat provela u Osijeku, a neko je vrijeme radila i kao ratna prevoditeljica. *Slike Marijine* govore o ženi koja mora odlučiti hoće li unučicu dati na posvajanje ili će je zadržati jer joj je majka umrla na porodu. Da bi to odlučila, mora prihvatiti istinu da je unučica plod silovanja, oprostiti onima koji su je povrijedili, ali i sebi samoj, i nakraju prihvatiti dijete. Potresna monodrama proputovala je cijeli svijet i izvedena je čak i na arapskim scenama, što je poseban fenomen. Lydia Scheuermann Hodak nije imala nikakvu državnu (financiranje izdavanja ili putovanja u svijet) ili bilo koju drugu vrstu pomoći (npr. redatelja koji bi je propagirao u svijetu, poznanika i prijatelja iz kazališnih krugova i sl.). Za razliku od svih ostalih pisaca s popisa, ona nije imala čak ni status profesionalnog pisca, jer je počela pisati u zrelim godinama, u vrijeme rata, i dugo je smatrana *amaterkom*. Dugo je nisu htjeli primiti u profesionalno udruženje književnika, iako je već imala brojna objavljena djela i izvedbe po svijetu. *Slike Marijine* su joj je bile prva drama i doista je kolala kao fenomen. Isključivo zato jer bi potresla svakog tko bi je pročitao pa bi je ta osoba prevela, preporučivala, postavljala na scenu bez ikakvoga osobnog interesa. Čak i u arapskim zemljama, koje nisu sklone ženskim temama na sceni, a pogotovo temi silovanja. U Hrvatskoj je nekako ostala na



rubu kazališnog interesa, izvođena je u privatnoj produkciji ili na rubovima kazališnih produkcija.

Najigranija predstava u svijetu jest *Žena-bomba* Ivane Sajko, monolog teroristice koja sjedi na bombi prije negoli će je detonirati. Ivana Sajko otišla je u svijet na valu interesa za naše ratne drame, 2004., ali se uklopila i u val interesa za islamski terorizam, 11. rujna, dan kada su srušeni njujorški blizanci bio je 2001. I njezina *Posljednja karika* s dvije izvedbe ima žensku temu, ali ima i vrlo malo veze s Domovinskim ratom. Riječ je o večeri koju sluškinja organizira jer joj je gospodarica na rubu samoubojstva. Na tu večeru pozove majku i baku glavne junakinje, ali kad su bile u njezinim godinama, a one dolaze sa svojim muškarcima koji su uvijek u nekom ratu.

Druga tema Ivane Sajko su izbjeglice, s potencirano zastupljenim ženskim likovima, jer se u drami *Fragile!*, četvrtoj našoj profesionalno najizvođenijoj drami u svijetu, okupljaju u Londonu emigranti iz zemalja bivše Jugoslavije te između ostalih i djevojka iz Bosne koja je pobjegla iz logora za silovanje. Iako se nadaju boljem životu, London ih lomi jer su svi *fragile*, lomljivi.

### Iznimka o Domovinskom ratu

Svijet je zanimala vizura slabog junaka ne samo literature nego i života, sudbina žene. U svjetskoj recepciji ratne teme iz hrvatske muške priče nisu imale toliko odjeka, iako su *nuđene* svijetu kroz prijevode i odabir stručnjaka (Matišić, Vidić, Valent...). Čini mi se da to potvrđuje i daljnja sudbina Tene Štivičić kao pisca. Ona živi u Londonu s obitelji, udala se za škotskog glumca i pripada kazališnim krugovima Londona, ali njezin pravi kazališni uspjeh priča je o tri generacije žena iz njezine obitelji – *Tri zime*. To dokazuje ne samo interes za žensku temu u angloameričkom svijetu nego i potrebu za prikazivanjem *local couler*, drama koje nose ono lokalno u sebi.

Možda je u tome tajna uspjeha *Slika Marijinih* nepoznate autorice. Ta je drama specifična iz dva razloga. Ona je jedina u prvom bloku drama, a i jedna od rijetkih na cijeloj listi (uz *Žabu*) koja ima na kraju: katarzu. Potresna priča izaziva osjećaje, ali kad nakraju Marija oprost i prihvati unučicu koja *nikada više neće biti gola i sama*, u publici se ti osjećaji pročiste po onom principu kako ih je Aristotel opisao. Sve ostale drame s popisa završavaju tragično ili barem rezignirano. Zato čudi slaba recepcija *Žabe*, koja je igrana samo u BIH i unatoč prijevodima, jer se radi ne samo o izvrsnoj drami nego i o drugoj drami iz korpusa koja ima katarzu na kraju.

*Slike Marijine* specifične su i po tome što jedine doista govori o Domovinskom ratu, zbivaju se za vrijeme rata i govore o njegovoj izravnoj žrtvi, ženi protjeranoj iz Aljmaša preko minskog polja u Osijek. *Zmijin svlak* govori o Bosni, a *Žena-bomba* o islamskoj teroristici. Ostale govore iz poratne vizure: *Fragile!* o izbjeglicima iz bivše Jugoslavije, a ostale o izbjeglicama (*Djeca sa CNN-a*), razočaranim ratnicima (*Hasanaga*, *Žaba*) ili drugoj generaciji, djeci ratnika koja se ne snalaze u društvu (*Snajper*).

Velik je blok drama koje su u svijet otišle kao ratne iz našeg prostora, iako su se rata doticale usputno (*Cigla, Posljednja karika, Susjeda, Noć dugih svjetala*), gotovo kao izgovor, jer bi te drame jednako funkcionirale i da se iz njih isključi ta ratna poveznica. Slično je i s alegorijskim dramama poput *Gole Europe* Milka Valenta (nesretna sudbina žene kao Europe koja stradava u ratovima) ili Asje Srnec Todorović, koja je u Francuskoj i igrana i objavljena (*Diši, Procjepi*), ali bez daljnje, hrvatske ili inozemne recepcije. Autorica piše o distopijskim svjetovima s prizorima mučenja koja se ne mogu locirati ni u koje vrijeme i prostor, ali ih definira kao ratna naknadno tumačenje, recepcija, zahvaljujući prostoru iz kojeg dolaze.

Budući da je iz slučaja *Slika Marijinih* očito da su svijet zanimale realističke drame prepoznatljive i s katarzom, žao mi je što nismo u svijet slali drame koje su o našem ratu govorile tako da zainteresirana publika svijeta dobije konkretniji uvid u njega.

Dodaci:

#### STRANE ANTOLOGIJE U KOJIMA SU OBJAVLJENE HRVATSKE DRAME

1. *Eine Verdammt Glückliche Familie*. Izbor hrvatske drame na njemačkom jeziku. Kaiser Verlag, Beč, Austria 2009.
2. Sanja Nikčević, *Antologija na suvremenata hrvatska drama*. Fakultet dramski umetnosti, Skoplje, Makedonija 2002.
3. Katarzyna Majdzik, Leszek Małczak i Anna Ruttar, *Kroatywni 1*. Izbor iz drame devedesetih na poljskom jeziku, Katowice, Poljska 2012.
4. Nataša Govedić / Dominique Dolmieu / Miloš Lazin, *Une parade de cirque*. Antologija suvremene hrvatske drame na francuskom, L'Éspace d'un instant, Pariz, Francuska 2012.
5. Ivan Trojan, *Tranzit*. Antologija hrvatske drame na mađarskom jeziku, Pečuh, Mađarska 2012.
6. *Siete dramas croatas contemporaneos*. Izbor hrvatske drame na španjolskom, Editorial Biblos, Buenos Aires, Argentina 2013.

TABLICA: RECEPCIJA HRVATSKE RATNE DRAME U INOZEMSTVU

AUTOR DRAMA GODINA NASTANKA	H R V	U INOZEMSTVU (za europske zemlje koristim kratice, one izvan Europe navodim punim imenom)			
		IZVEDBA	FESTIVALI / gostovanja hrvatskih produkcija	OBJAVA na stranom jeziku	NAGRA- DE za tekst
1. Tomislav Bakarić, <i>Hasanaga</i> , 1990.	1	1 BIH		1 BIH	
2. Pavao Marinković, <i>Filip Oktet i čarobna truba</i> , 1990.	1			1 MAK	
3. Nino Škrabe, <i>Dvije sestre</i> , 1991.	1		1 SAD		
4. Katja Šimunić, <i>Blueblanche, tango, rat</i> , 1992.	1		1 NJEM	1 HRV	
5. Slobodan Šnajder, <i>Zmijin svlak</i> , 1994.	0	9 NJEM, NOR, IRS, POL, DAN AUT, SRB	1 ITA	4 NJEM, POL, SAD, FRA	
6. Lada Kaštelan, <i>Posljednja karika</i> , 1994.	4	2 SAD, BIH		2 MAK, HRV	
7. Lydia Scheuermann Hodak, <i>Slike Marijine</i> , 1996.	4	10 LUX, ARG, SAD, BIH, NJEM KU, EGIP, IR, SIR	1 AUT	4 NJEM, SAD, EGIP	
8. Ljubomir Kerekeš, <i>Povratak ratnika</i> , 1997.	1		1 SLO		
9. Slobodan Šnajder, <i>Ines &amp; Denise</i> , 1997.	0	2 FRA, SAD			
10. Filip Šovagović, <i>Cigla</i> , 1998.	2	1 NJEM	3 ŠVI, NJEM, FRA	3 MAĐ, POL, HRV	
11. Milko Valent, <i>Gola Evropa</i> , 2000.	1			3 FRA, MAĐ, POL	
12. Zorica Radaković, <i>Susjeda</i> , 2001.	1	1 AUT		1 AUT	1 AUT
13. Asja Srnc Todorović, <i>Odbrojavanje</i> , 2002.	1			1 POL	
14. Damir Šodan, <i>Zaštićena zona</i> , 2002.	1			1 AUT	1 AUT
15. Ivan Vidić, <i>Veliki bijeli zec</i> , 2002.	2			3 AUT, MAĐ, FRA	

KRATICE

AUT – Austrija  
AUS – Australija  
IR – Iran

IRS – Irska  
KU – Kuvajt  
SIR – Sirija  
SK – Slovačka

16. Nina Mitrović, <i>Komšiluk naglavačke</i> , 2003.	2	3 BIH, MAK, FIN		2 AUT, ARG	
17. Ivana Sajko, <i>Žena-bomba</i> , 2004.	3	19 NJEM, FRA, ŠPA, AUT, UK, ŠVI, SRB, ARG, ČILE, AUS		9 NJEM, POL, RUS, SLO, MAĐ SAD, HRV, ARG,	
18. Lada Kaštelan, <i>Priješna</i> , 2004.	3			4 MAĐ, RUS, POL, HRV	
19. Dubravko Mihanović, <i>Žaba</i> 2004.	2	1 BIH		4 AUT, HUN, RUS, ARG	
20. Tena Štivičić, <i>Fragile!</i> 2005.	2	8 SLO, UK, NJEM, AUT, TUR,	11 SLO, ITA, BIH, SRB, SK, BEL, POL, MAĐ, MAK	4 UK, AUT, MAĐ, ARG	2 UK, NJEM
21. Mate Matišić, <i>Sinovi umiru prvi</i> , 2005.	3			2 AUT, MAĐ	
22. Sibila Petlevski, <i>Ledeni general</i> , 2005.	0			1 HRV	1 NJEM
23. Milko Valent, <i>Sarajevo Blues</i> , 2005.	0			1 POL	
24. Damir Šodan, <i>Noć dugih svjetala</i> , 2005.	0	1 BIH			
25. Nina Mitrović, <i>Familija u prahu</i> , 2006.	2		1 MAK		
26. Mate Matišić, <i>Ničiji sin</i> , 2006.	2			1 AUT	
27. Mate Matišić, <i>Žena bez tijela</i> , 2006.	3			1AUT	
28. Amir Bukvić, <i>Djeca sa CNN-A</i> , 2006.	2	1 BIH	3 BIH		
29. Predrag Lucić, <i>Aziz</i> 2006.	1			1FRA	
30. Asja Srnc Todorović, <i>Diši</i> 2008.	0	1 FRA		2 FRA	
31. Asja Srnc Todorović, <i>Procjepi</i> , 2009.	0	1 FRA			
32. Ivana Sajko, <i>Prizori s jabukom</i> 2009.	1	2 ŠVI		2 NJEM	
33. Damir Karakaš, <i>Snajper</i> , 2013.	1	1 OBALA SLON KOSTI			
34. Silvana Dragun, <i>Feniks</i> , 2013.	1		1 BIH		
35. Darko Lukić, <i>Stranci</i> , 2013.	0	1 BIH		1 ARG	

TABLICA: RECEPCIJA PREDSTAVA S RATNOM TEMATIKOM NASTALIH  
PREMA PROZONOM PREDLOŠKU

	KO / PRODUKCIJE	FESTIVALI	OBJAVLJIVANJE
1. Siniša Glavašević / Čedo Antolić, <i>Grad (Priče iz Vukovara)</i> 2001.		16 BIH, AUT, MAĐ, POL, SK	
2. Slobodan Šnajder, <i>Peto evanđelje</i> (Ilija Jakovljević <i>Konclogor na</i> <i>Savi</i> ), 2004	1 NJEM (koprod)		1 FRA
3. Branko Sbutega, <i>Zapisi iz nevre-</i> <i>mena</i> , 2007.		1 CG	
4. Marijan Grubina, <i>260 dana</i> 2014.		6 BIH	
5. Siniša Glavašević, <i>Priče iz Vuk-</i> <i>ovara</i> , 2015.		2 BIH	

POPIS NAJPRISUTNIJIH DRAMA U SVIJETU:

DRAMA	HRVATSKA	SVIJET			
		IZVEDBE	FESTIVALI	OBJAVA	NAGRADE
<i>Žena-bomba</i>	3	19	0	9	
<i>Slike Marijine</i>	4	10	1	4	
<i>Zmijin svlak</i>	0	9	1	5	
<i>Fragile!</i>		8	11	5	2
<i>Komšiluk naglavačke</i>	2	3	0	2	
<i>Posljednja karika</i>	4	2	0	2	
<i>Ines &amp; Denise</i>	0	2	0	0	
<i>Prizori s jabukom</i>	1	2	0	2	
<i>Čigla</i>	2	1	3	3	
<i>Žaba</i>	2	1	0	4	
<i>Diši</i>	0	1	0	2	
<i>Susjeda</i>	1	1	0	1	1
<i>Djeca sa CNN-a</i>	1	1	3	0	
<i>Hasanaga</i>	1	1	0	1	
<i>Snajper</i>	1	1	0	0	
<i>Procjepi</i>	0	1	0	0	
<i>Noć dugih svjetala</i>	0	1	0	0	
<i>Stranci</i>	0	1	0	0	
<i>Prije sna</i>	3	0	0	4	
<i>Veliki bijeli zec</i>	2	0	0	3	
<i>Gola Europa</i>	1	0	0	3	

## KAZALIŠTE DR. INAT – PULSKO KAZALIŠTE OKRUTNOSTI NA INOZEMNIM FESTIVALIMA ILI O TOME KAKO ZAGREB MOŽE BITI UDALJENIJI OD CARACASA

Nastojat ću prikazati verbalni okršaj s fascinacijom neizrecivim Kazališta Dr. INAT (redatelj, voditelj: Branko Sušac), začetoga 1983. godine na Smotri kazališnih amatera Hrvatske, a registriranoga u kazališnoj sezoni 1984. / 1985., i to, dakako, u okviru naslovne teme ovogodišnjih Krležinih dana, gdje možemo ironijski istaknuti poziciju Dr. INAT-a na domaćim festivalima izjavom Branka Sušca, redatelja i voditelja Dr. INAT-a – *Zagreb mi je dalje od Caracasa* (Sušac, prema Marjanić 2014: 785). Odnosno, kao što je to zabilježila Dubravka Lampalov-Malešević u monografiji *Kazalište Dr. INAT, Pula: 20 godina* (2009.): *Upravo je u tome ključ prepoznavanja visoke vrijednosti INAT-ovih predstava u svijetu: gostovali su u 23 / 31, što se tiče podatka iz 2016. godine / zemlje na četiri kontinenta, dobivši, što domaćih, što stranih, tridesetak nagrada* (Lampalov-Malešević 2009: 11-13).

Ukratko, moguća leksikonska natuknica o Dr. INAT-u mogla bi glasiti, recimo, ovako: riječ je o dvoznačnom akronimu: Dr. = Dramska radionica; INAT = Istarski narodni amaterski teatar, odnosno – kasnije modificirano kao Istarski alternativni teatar; i nadalje, odnosno prije svega – spomenuti akronim – koji sadrži i Istru i amaterizam i profesionalni teatar – potencira *inat*, *prkos*, jer, kako često pojašnjava Branko Sušac, umjetnički direktor i selektor Međunarodnoga kazališnoga festivala PUF i voditelj Dr. INAT-a, INAT u sebi sadrži njihov *statut* i povijest (Sušac, prema Marjanić 2014: 785).

Podsjetimo: Međunarodni kazališni festival PUF je osnovao alternativni četverac, voditelji četiriju najzaslužnijih izvaninstitucionalnih domaćih kazališta – Branko Sušac iz pulskoga Dr. INAT-a, Davor Mojaš iz dubrovačkoga Lera, Nebojša Borojević iz sisačke Daske i Romano Bogdan iz čakovečkoga Pinkleca. Spomenuti je festival, čije je prvo festivalsko izdanje objavljeno 1. srpnja 1995. (osnovano je 1994.), niknuo iz pozicija pobune i protiv amaterizma i profesionalizma, jer kako je, sada već davne, 2000. godine dijagnosticirao Branko Sušac, *u tim prostorima nas više nitko ne želi: ne žele*

nas amateri jer smo postigli neki status; ne žele nas profesionalci jer je to jedna gnjusna cehovska organizacija kojoj je bitna diploma Akademije dramske umjetnosti bez obzira na naš dugogodišnji rad (Sušac, prema Marjanić 2014: 785-786).<sup>1</sup>

## Kazalište kao baba vračara<sup>2</sup>

Tako je 2013. Kazalište Dr. INAT – *bič Božji, koji je žario i palio amaterskim kazališnim festivalima bivše Tužnoslavije*, kako ga je metaforički označio Boris Rotar – obilježilo 30. godišnjicu sustavnoga rada, a godinu dana kasnije (2014.) PUF je obilježilo 20 godina međunarodnoga festivalskog rada,<sup>3</sup> u povodu čega su lokalni mediji zabilježili da su s predstavama *obišli cijeli svijet, tridesetak zemalja, dobili tridesetak nagrada, postali jedan od zaštitnih znakova grada Pule a stvar je što se tiče domaćih prilika – sasvim suprotna* – gostuju uglavnom samo u vlastitoj kući (Sušac, 2013, http). Osim toga

<sup>1</sup> Stanje nekoć i danas može se ilustrirati sljedećim primjerom. U usporedbi s 8. PUF-om, 2002., koji je otvoren apotropejskim happeningom *Prsten* uz funeralni *marš Addio Pola* Francija Blaškovića, *deveti, mačji život* PUF-a 2003. s tematskom odrednicom *teatar života* iniciran je još izravnijim performativima osude i želje kada je Nebojša Borojević u budućem Multimedijalnom centru *Nemeš*, nakon *Ambijental video-performancea* u izvedbi Metamedije Pula te *Plodova svjetlosti* Gradske radionice Pula – a riječ je o plesno-video-glazbenim fragmentima koji su animirali mračne, vlažne labirintске prostore gradskoga podzemlja-skloništa nadomak Dvojnih vrata – pročitao *laertovsko* pismo-poruku *Ne biti ili NE ne biti* upućenog *elsinoreskim pročelnicima i njihovim financijskim konstrukcijama*. Pročitajmo uvodnik navedenoga pisma o apsurdnim financijskim tegobama izvaninstitucionalnih hrvatskih kazališta, što ga potpisuje osnivački četverac PUF-a – sisačka Daska, dubrovački Lero, čakovečki Pinklec i pulski Dr. INAT:

*Hamleti su se umnožili u Hrvatskoj danas. Hladni klimatizirani prostori Elsinorea mjesta su odigravanja najrazličitijih prizora u kojima dvorsko osoblje bira naslove, protagoniste i publiku. Prigode i povode u kojima će naručiti glumu, angažirati glumce, pozvati gledatelje i obilježiti vlastitu posvećenost. U svojim malim internim kazalištima svojih uskih gradskih sredina kroje sudbinu onih koji kazalište sanjaju, posvećuju mu se i žive ga godinama kao jedinom zovu i izvoru slobode. Plaćaju festivale da bi ih se na premijerama vidjelo, primaju glumce i umjetnike da bi se o njima izvještavalo. Doniraju projekte da bi ih se pohvaljivalo. Usuđuju se procjenjivati umjetničke dosege da bi ih se preklinjalo. I uvijek jednako dvojili nad sudbinom kulturne slike grada kojem su stjecajem okolnosti Prvi ljudi grada. Svi ostali su drugi. Preostali, treći. /.../ (Sušac, Borojević, prema Marjanić 2003: 43)*

<sup>2</sup> Profetska usporedba odnosi se na dio razgovora s Brankom Sušcem: *Pravi teatri imaju predosjećanje vremena koja dolaze, a što se pokazivalo u visoko senzibilnim kazalištima. Ponekad je teatar kao baba vračara koja predosjećá provalu novoga vremena.* (Sušac, prema Marjanić 2014:784)

<sup>3</sup> Pritom će Branko Sušac često isticati da je prije INAT-ovog početka napravio dvije predstave, od kojih je jedna bila zabranjena – riječ je o predstavi *Hodanje prugom* Slobodana Šembere. Odnosno riječima Branka Sušca: *Skinuta je s repertoara jer dva tipa hodaju prugom, dođu do kraja pruge, vraćaju se natrag jer je važnije hodati nego stati. Napad na kontinuitet Revolucije. A ja i dalje hodam. Partija me tada razveselila toliko da sam napravio cabaret. Bilo je jako smiješno; svi veseli i tako je počeo INAT (smijeh).* (Sušac, 2013., http)

sâm je festival utjecao na stvaranje praškoga festivala *4+4 u pokretu* (1996.), čiji je voditelj Pavel Štorek, kao i domaćega festivala *Sedam dana stvaranja* (2004.). Osim toga posebnost je PUF-a, između brojnih posebnosti, kao npr. svakogodišnjega festivalskoga projekta *Anno Domini* koji je oblikovan kao kazalište na specifičnoj lokaciji, i to što su sva festivalska događanja besplatna, čime je potencirana i socijalna dimenzija PUF-a. Pritom je bitna odrednica međunarodne koprodukcije da se za izvedbu pronade jedna od pulskih zaboravljenih, zanemarenih lokacija, pri čemu je sve počelo produkcijom *Anno Domini* 1995.<sup>4</sup> u kamenolomu Cavae Romanae u Vinkuranu. Navedimo još jedan primjer: za mučno prizorište i stratište ženskih tijela u iranskom društvu hrvatsko-francuske koprodukcije *Anno Domini* 2014. godine, pod naslovnom odrednicom *Zaboravljena tijela*, a u režiji Mehdiya Farajpoura (koji sebe inače određuje kao konceptualnoga umjetnika performansa), odabrana je Ulica sv. Polikarpa broj 2 (usp. Marjanić, 2014., http).

Zanimljivo je napomenuti da je u prvom festivalskom izdanju 1995. godine nastupila samo jedna inozemna kazališna skupina, da bi već drugo izdanje festivala uspostavilo standard od šest stranih predstava. Uz kazališne predstave, festival obogaćuju i popratni sadržaji poput izložbi, koncerata, radionica i okruglih stolova, da bi idućih 20 godina kroz festival prošlo više od 170 predstava te više od sto drugih programa poput performansa, izložbi i koncerata.<sup>5</sup>

Ukratko, PUF je konceptom kazališta na specifičnoj lokaciji otvorio Pulu kao izvedbenu platformu i zasigurno bi ga da su D. J. Hopkins i Kim Solga poznavali navedeno kazalište, a koji se određuju kao teoretičari urbanih izvedbenih studija (*urban performance studies*), uvrstili, ili bi barem spomenuli navedeni festival u svojim dvama zbornicima – *Performance and the City* (ur. D. J. Hopkins, Shelley Orr i Kim Solga)<sup>6</sup> i *Performance and the Global City* (ur. D. J. Hopkins i Kim Solga).

### Dr. INAT – gostovanja

Krenimo na gostovanja Dr. INAT-a. U monografiji *Kazalište Dr. INAT, Pula: 20 godina* Dubravka Lampalov-Malešević ističe da zbog velikog broja podataka navodi

<sup>4</sup> Usp. <http://www.kazaliste-dr-inat.hr/hr/puf-festival/anno-domini/>.

Na prvom PUF-u, što se tiče osnivačkoga alternativnoga četverca, teatar Lero izvodi *Stanje lune*, Daska postavlja mistifikatorski *Waiting for Bread*, Pinklec uprizoruje *Macbetha*, a Dr. INAT u pulskom kamenolomu Vinkuran ambijentalno inscenira koreo-predstavu *Anno Domini '95*, čiji sadržaj možemo uvrstiti u poetiku seizmografa svijesti poslijeratnoga *diskurza obnove* i moguće *apokalipse mira*. Pritom su predstave *Stanje lune* i *Macbeth* bile izvedene i na *Eurokazu* iste godine.

<sup>5</sup> Više o PUF-u i Dr. INAT-u usp. mrežnu stranicu <http://www.kazaliste-dr-inat.hr/hr/>.

<sup>6</sup> Naime, u uvodu pojašnjavaju da urbane studije (*urban studies*), a riječ je o terminu koji će sama Kim Solga nešto kasnije zamijeniti terminom *urban performance studies*, grad proučavaju kao tekst.



samo sedam godina (1999.–2005.) kulturne suradnje te dobivenih nagrada i priznanja. Navedimo međunarodnu kulturnu suradnju – gostovanja od 1999. do 2011. godine:<sup>7</sup>

**1999.**

Chuncheon International Theatre Festival, JCITF, Južna Koreja, *I cvrčci su utihnuli*

The 2 Josu International Theatre Festival, Južna Koreja, *I cvrčci su utihnuli*

Čtyri dny uvadi – European Theatre Alternatives, Prag, Češka

**2000.**

Festival de Teatro de Barranquilla, FITBA 2000., Kolumbija, *I cvrčci su utihnuli*

Teatarfest – Međunarodni teatarski festival, Sarajevo, Bosna i Hercegovina

**2001.**

Mondial du Théâtre, Monako, *I cvrčci su utihnuli*

Scénická žatva – Međunarodni kazališni festival, Martin, Slovačka, *I cvrčci su utihnuli*

**2002.**

36. Bitef – Bitef polifonija – Novi svetski (pozorišni) poredak, Beograd, *I cvrčci su utihnuli*

Gostovanje u Crnoj Gori, *I cvrčci su utihnuli*

Europski alternativni susreti – 5. Tremafest, Ruma, Srbija, *I cvrčci su utihnuli*

Gostovanje u Italiji, *I cvrčci su utihnuli*

**2003.**

The IV International Theatre Festival, Valka, Latvija, *I cvrčci su utihnuli*

Festival International de Theatre, Mont-Laurier, Kanada, *I cvrčci su utihnuli*

24. internacionalni festival autorske poetike, Mostar, Bosna i Hercegovina, *I cvrčci su utihnuli*

**2004.**

International Teatre Festival, Stamsund, Norveška, *I cvrčci su utihnuli*

IV Festival International de Theatre Amateur de Girona, Španjolska, *I cvrčci su utihnuli*

Međunarodni kazališni festival u Calanchi, San Marino, *I cvrčci su utihnuli*

**2005.**

Međunarodni kazališni festival za mlade Vreme, Vratza, Vraca, Bugarska, *I cvrčci su utihnuli*

4. Euro-mediteranski festival mladih, Ariana, Tunis, *I cvrčci su utihnuli*

17. Međunarodni festival eksperimentalnog kazališta, Kairo, Egipat, *Krugovi*

---

<sup>7</sup> Na podacima zahvaljujem Branku Sušcu, Ivi Đorđević, dugogodišnjoj izvođačici Dr. INATA-a, i Eli Poljarević, izvršnoj producentici PUF-a. U monografiji (Lampalov-Malešević 2009: 182) navedeni su podaci za gostovanja od 1999. do 2005. godine, a do 2011. godine navedeni su podaci na mrežnoj stranici <http://www.kazaliste-dr-inat.hr/hr/>.

**2006.**

Balkan Performing Arts Market, Solun, Grčka, *Krugovi*

VI. Festival International de Theatre Amateur de Girona, Španjolska, *Krugovi*

**2007.**

Međunarodni kazališni festival Continents Comediens, Francuska, *Krugovi*

Turneja po Srbiji (6 gradova); završne izvedbe u Zagrebu i Puli, *Krugovi*<sup>8</sup>

**2010.**

Festival u Barjacu, Theatropes Barjac En Scene

**2011.**

Festival Street Art u Krakovu

Ukratko, predstava *I cvrčci su utihnuli* (režija i ideja: Branko Sušac) gostovala je u Južnoj Koreji 1999. godine (u dva grada – Chuncheon International Theatre Festival, JCITF; The 2 Josu International Theatre Festival), u Kolumbiji 2000. godine u Barranquilli, zatim u Venezueli u Caracasu 1998. godine, Monaku, Slovačkoj, Srbiji, BiH, Kanadi, Latviji, Bugarskoj, Tunisu, San Marinu, Španjolskoj, Norveškoj, Kanadi, sve do sezone 2004. / 2005. godine.

Pritom za sâmu predstavu navode sljedeće: međuljudska komunikacija temeljni je problem predstave, a pritom nije uzdignuta na opći plan nego prodire izravno u pojedinca preispitujući njegovu intimu, smisao nastavljanja vrste i rađanja novog života koji automatski preuzima naslijeđene maske laži, licemjerja i zla, pasivno pristajući na okove nametnute prošlosti i na vječnu šutnju. Ukratko, predstava tematizira, kako to navodi Branko Sušac, povijest svakodnevice suvremenih mladih ljudi, *Cvrčke* ovoga svijeta koji su zauvijek utihnuli jer je očito da više nema borbe, a ni nadanja.

Upravo tako Dubravka Lampalov-Malešević zasebno poglavlje u monografiji o DR. INAT-u posvećuje predstavi *I cvrčci su utihnuli* kao njihovu *coverstaru*. Među ostalim, navedena kritičarka svjedoči, a uz prisjećanja Branka Sušca:

*Sa sjeverne kolumbijske obale, iz grada Barranquilla stiže poziv tamošnjega organizatora Cvrčcima da dođu na međunarodni kazališni festival / Barranquilla International Drama School Festival. Na pozivnici komplimentiraju: We are looking forward to seeing your excellent artistic performance here in Barranquilla, Columbia! a barranquillanske novine El Herald (jueves 2 de noviembre de 2000) u naslovnom članku na stranici Culturales objavljuje najavu o navedenoj predstavi /.../.*

*A najveći je kompliment što su INAT-ovi Cicadasi u Barranquilli gostovali i godinu dana ranije, na bienalnome međunarodnom kazališnom festivalu (Festival de Teatro de Barranquilla, FITBA 1999., Kolumbija.). To gostovanje je list El tempo Caribe (jueves 20 de mayo de 1999.) popratio opširnim tekstom naslova Teatro universal – de fiesta*

---

<sup>8</sup> O zagrebačkom gostovanju iz 2005. godine usp. prikaz Igora Ružića, 2005.

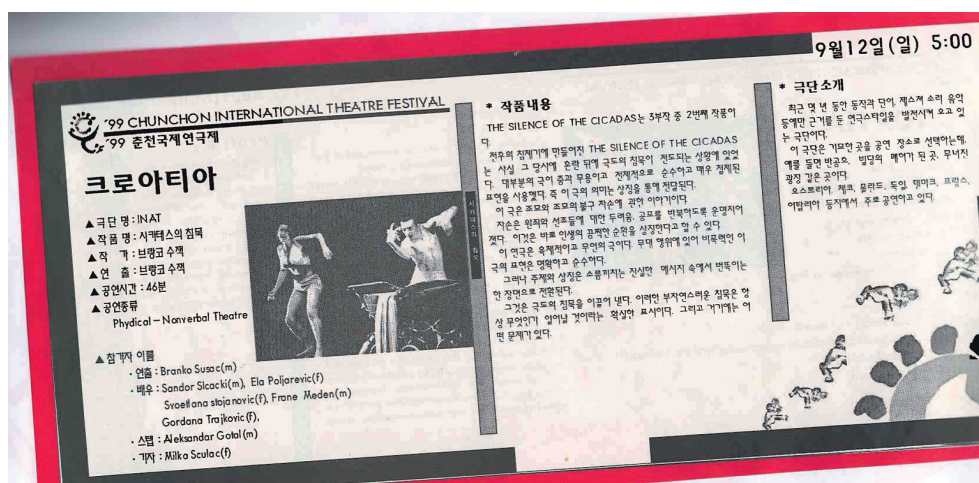
*en Barranquilla plus velikom fotografijom Gordane Trajković, jedne od 'los cicadas'. Najčitaniji lokalni list De Aeraldo, s tiražom od 70 000 primjeraka posvećuje INAT-u cijelu stranicu, na kojoj tvrdi kako je upravo hrvatska predstava okosnica Festivala: najskuplje karte na Festivalu bile su baš za Cvrčke i obje su izvedbe bile rasprodane. Uz to, po prvi put u povijesti ove kolumbijske kazališne smotre, čiji je direktor ugledni sveučilišni profesor Teobaldo Quillena, pozvana je neka europska kazališna skupina. Sva dotadašnja festivalska izdanja ticala su se isključivo umjetnika iz Južne i Sjeverne Amerike. Vijest o Cvrčcima kao vedeti kolumbijskoga programa prenio je i Glas Istre (8. lipnja 1999.) (Lampalov-Malešević 2009: 84-85) I nadalje: Ovo gostovanje Cvrčaka u Kolumbiji uslijedilo je pet mjeseci nakon njihovoga nastupa na 2. međunarodnom festivalu kazališta San Marco u Caracasu (Venezuela), sredinom prosinca 1998. godine. S tog je gostovanja u INAT-ovoj arhivi ostala tek programska knjižica festivala, zaključuje kazališna kritičarka Dubravka Lampalov-Malešević.*

Navedena teatrologinja i Branko Sušac nadalje detaljno bilježe ostala gostovanja Kazališta Dr. INAT do 2005 / 2009. godine (na mrežnoj stranici, kao što sam već istaknula, navedena su gostovanja do 2011. godine), navodeći kako ujesen 1999. godine Kazalište Dr. INAT odlazi u Južnu Koreju na 99. Chuncheon International Theatre Festival –

*i, srećom, sa sobom nose kameru kojom snimatelj bilježi sate i sate kazališnih i izvankazališnih zbivanja. Srećom, jer težina te snimke bez ikakve sumnje, pridodaje Dubravka Lampalov-Malešević, ima snagu bitnog teatrografijskog dokumenta, ona u tom smislu postaje iznimno važan svjedok o korejskoj izvedbi Cvrčaka. /.../ I zato je kamera zabilježila kako u kazališnu dvoranu u gradu Chuncheon u tri kolone ulazi preko tisuću ljudi /.../ Kamera je potom, "ulovila" naše kako dijele autograme ovećoj skupini novostečenih korejskih obožavatelja, a ovjekovječila je, bogme, i poznati profil starog pulskog umjetnika koji je preplavljen emocijama, kriomice plakao iza jednog drva. Potajno loveći prstima suze ispod svojih znamenitih crnih sunčanih naočala, svijetu je napokon otkriven autor kojega doma svi poznaju kao čovjeka od temeljite, glasne i direktne psovke (Lampalov-Malešević 2009: 85-86).*



Dr. INAT, *I cvrčci su utihnuli*



1999., Chuncheon International Theatre Festival, JCITF, Južna Koreja,  
*I cvrčci su utihnuli*

## Polemičko pozicioniranje

Inače, kazališna alternativa Dr. INAT-a uvijek se polemički pozicionirala prema kontekstu koji je time i odgovoran za njezinu izvedbenu re/akciju. Zadržimo se nadalje na INAT-ovoj *Probi orkestra* iz 1996. godine,<sup>9</sup> koja nosi podnaslovnu odrednicu *uz pomoć Fellinija i ružnih snova*, za čiji je prostor izvedbe odabrano pulsno sklonište. I dok Fellinijev orkestar 1978. godine održava probu u srednjovjekovnoj kripti, INAT-ova proba orkestra odabire sklonište, gdje je manipulativna moć *zaštitarske* ideologije izrazito vrlo moćna. Tako je Fellinijevu parabolu o inicijaciji totalitarnih režima Dr. INAT organizirao u parabolu o nastanku nacionalnoga totalitarizma, u kojemu prijatelj, u tom instrumentariju sveopćega pakla, postaje *prijatelj po ideologiji*. U tome je smislu predstavu *Ružičasti sni*, koja je izvedena na PUF-u 2000. godine, Branko Sušac

<sup>9</sup> Tako su za 30. obljetnicu Dr. INATA-a odlučili obnoviti navedenu ratnu predstavu, s paralelizmi- ma o tome što je značila ta predstava prije dvadeset godina u odnosu na situaciju danas. Odnosno, dijagnozom Branka Sušca: *Za shvaćanje tog straha dosta mi je pogledati kako žive članovi mog ansambla koji unatoč tome što su školovani ne uspijevaju naći posao bolji od onog konobarskog pa rade za nikakve ili preniske plaće. To su naši novi strahovi. Radi se o predstavi koja je puna ogorčenosti, ali koja ima i element pobune protiv svega što nam se događa* (Sušac, prema Vincek, 2013, http). Upravo za doba kada su radili *Probu orkestra*, Branko Sušac ističe: *U Puli se tada nismo dijelili po nacionalnosti već po tome da li netko radi ili ne* (Vincek, 2013., http). Zbog rada na povijesti svakodnevice, a što je vidljivo u svim produkcijama Dr. INAT-a, u kontekstu globalne povijesti velikih zavjera rad navedene kazališna skupine možemo odrediti etnografskim obratom u suvremenoj umjetnosti, na način kako je o tom obratu govorio povjesničar umjetnosti Hal Foster (“The Artist as Ethnographer?”, 1995. / 1996.).

inscenirao u prostore bivše vojarne Karlo Rojc. Naime, tragom kazališta na specifičnoj lokaciji (*site-specific theatre*), koje inspiraciju pronalazi u povijesti prostora, Dr. INAT tim političkim nestvarnim *ružičastim snima* imaginira prognanički, izbjeglički život koji je bio nezahvalno ucijepljen u povijest prostora bivše vojarne, a pritom je svaka pojedina prostorija vojarne, u koju je upisana povijest bivših moći na vlasti, preuzela funkciju mansije u simbolizaciji realnoga Pakla i mogućega Čistilišta, jer sasvim je očito da politika boli nikada nije donijela apsolutno nikakav politički smisao. Naime, riječ je o vojarni koja ima svoju povijest izmjene moći: sagradila ju je Austro-Ugarska nakon koje je došla talijanska vojska, pa Jugoslavenska armija, i nakraju u njezine su prostore bile smještene izbjeglice kao tragovi *ovoga* rata. A Dr. INAT, riječima Branka Sušca, ulazi u tu vojarnu nakon odlaska izbjeglica, gdje je, kako se prisjeća, naišao na sobu gdje je dječji krevetac bio otkriven kao da je dijete *sad* otišlo, *plus toga – tu je bila gomila otrova za štakore, jer nakon odlaska izbjeglica odlaska na njihovim prostorima naselili su se štakori* (Sušac, prema Marjanić 2014: 785).

Riječ je, dakle, o velikom tridesetogodišnjem iskustvu Dr. INAT-a pod *inatovskim* i duševno toplim Prosperovim štapićem (a ponekad i *palicom*, pa ako je potrebno i mentalnom *batinom*) Branka Sušca, inače poznatoga, riječima autorice ovdje spomenute monografije, a svjedočim i osobno, kao *čovjeka od temeljite, glasne i direktne psovke* u smislu zaštite od svih demonskih prepreka koje se nameću alternativnoj platformi.

### **Završetak *Hrvatska rapsodija bez Krleže***

Cijelu tu situaciju u kojoj Dr. INAT i dalje što se tiče domaće scene *igra* samo u vlastitoj kući možemo ilustrirati performansom *Hrvatska rapsodija* Branka Sušca koji je osmislio zajedno sa Šandorom Slackijem, koji figurira kao gotovo zaštitni izvođač Dr. INAT-a. Točnije, performans je izveo Slacki, a zajedno su ga osmislili u povodu 30 godina Kazališta Dr. INAT-a u Puli.

*Dakle, ovako. Glazbena pozadina – Ravelov Bolero. U salu ulazi glumac beskrajno polako (slow, slow, slow motion). Ispod desnog pazuha nosi dugu ružičastu dasku. Stane. A i glazba raste. Stoji u profilu prema publici 3 do 5 minuta. Polako premješta dasku ispod lijevog pazuha. Stoji 2-4 minute. Usporeno spušta dasku na pod; glazba staje, glumac staje na dasku. Očajan, bezglasni krik. Glazba se nastavlja, glumac uzima dasku i polako izlazi* (Sušac, prema Marjanić 2013., http).

Pritom Branko Sušac, inače strastveni mačkoljubitelj, te zbog toga PUF-ovske plakate zajedno s njegovim začetnikom Predragom Spasojevićem svake godine oblikuje u znaku alternativnih mačjih devet života, u svojoj svakodnevnoj umjetnosti ponašanja spaja naizgled nespojivo (sve što je pozitivnokvalitativno, naime, prema hermetičkom zakonu ipak – nadam se – spojivo): dakle, Artaudovu sumnju u logocentrizam<sup>10</sup> i svoju,

<sup>10</sup> Tragom spomenute poveznice s Artaudovom scenskom praksom *kuge*, a u kontekstu *livingovske buke i bijesa*, koji su zarazili mnogobrojne kazališne pokušaje i promašaje, Dubravka Lampalov u

kako često navodi, *dugu jezičinu* u odnosu spram političkih moćnika. Tako je za *Kulturpunkt* (Sušac, 2011., [http](#)) spomenuo performans koji je izveo na zajedničkoj press konferenciji u okviru kojega je stavio flaster preko usta i minutu odšutio te istaknuo *kako ga župan od tog performansa šutnje ne dira već tri godine*. Odnosno, kako je naveo jednom drugom prigodom:

*Još uvijek se spominje performans Flaster, kad sam pri potpisivanju ugovora s kulturnim djelatnicima Istarske županije, nakon silnih hvalospjeva koje su izrekli kulturnjaci, izišao sâm da potpišem navedeni ugovor, s flasterom zalijepljenim preko usta, stojeći bez riječi nekoliko minuta. Sapienti sat. Nakon službenog dijela, uslijedilo je uobičajeno kuloarsko ogovaranje župana. /.../ Zadržimo se sada još na županu, ako smijem, zaista kratkim komentarom...*

*U našim putovanjima po svijetu gledali su nas i ministri i gradonačelnici i razne "face". Naš župan, naš da Vinci Svestrani, u svojih 40 do 100 godina, koliko je na vlasti, nije nam ukazao čast nazočiti nijednoj predstavi PUF-a* (Sušac, prema Marjanić, 2013., [http](#)).

I da ironija bude veća, u povodu 31 godine rada, Dr. INAT ostaje i bez sjedišta PUF-a u Ulici Sergijevaca 37; dakle, nakon 31 godine INAT-a i 21 godine PUF-a nije slučajno da je za plakat 21. PUF-a (2015.) uzeta ironijska sudbina golgotske, razapete mačorčine s hrđavim čavlom zabodenim u šapu.<sup>11</sup> Pritom invokacijski prizivam mišljenje Branka Sušca, i kao strastvenoga mačkoljupca, o tome što *zapravo* ili doista *danas* znači i pokriva sintagma *alternativni teatar*, a što je uspio oblikovati svega jednom rečenicom:

---

monografiji apostrofira kako je INAT-ovo kazalište svoju po / etiku od samoga početka izgradilo na senzibilitetu suprotnome *livingovskom*, s obzirom na to da svakom svojom predstavom Kazalište Dr. INAT promiče teatar kao mjesto koncentracije i tišine, bez obzira na to što je *livingovskom* kazališnom angažiranom konceptu, kao i Dr. INAT-u, bio bliži Artaud negoli Brecht. Pritom za razliku od Dr. INAT-a, *livingovska*" je teorija i praksa bila ipak više mistička nego politička, kako je to za *livingovsku* eksperimentalu, koja je osnovana 1947. godine u New Yorku, sročio Marvin Carlson.

<sup>11</sup> Pritom je Branko Sušac pročitao i pismo autorice najavnog plakata 21. PUF-a Feodore Gubaš Štifić, čiji je rad već izazvao negativne reakcije jer prikazuje mačju šapu pribijenu čavlom na komad drva. *Pribijena i razapeta na križ, ovogodišnja PUF-maca izložena je Isusovim mukama i na rubu je života, a hoće li preživjeti ostaje neizvjesno. Kao autorica plakata ispričavam se svima koji su ga shvatili doslovno. Namjera mi nije bila povrijediti bilo čije osjećaje ili poručiti da je izživljavanje na životinjama prihvatljivo ponašanje... Čavao u šapi samo je makeover zaslugom Photoshopa. Sudeći po reakcijama na plakat, poruka je očito stigla na pogrešnu adresu – ljubiteljima života umjesto institucijama u kulturi koje su prilično ravnodušne prema PUF-u i ne podržavaju ga onako kako on zaslužuje* (prema Radić, 2015., [http](#)). Tako je kao posebnost 21. PUF-a, što se tiče sustava nagrada, činila nagrada Spasko za najemotivniju predstavu. Nagrada je posvetno nazvana po dizajneru Predragu Spasojeviću (1959. – 2010.), koji je godinama strastveno dizajnirao mačkolike pufovske plakate. Dakle, s obzirom na činjenicu da je ovogodišnji PUF jedva financijski preživio, dizajn plakata prvi je put odabrao i drastičan (izazvavši i negativne reakcije pojedinaca), u ovom slučaju golgotski scenarij: rđavi čavao fotošopirano zabijen u mačju capu – kristolika mačka koja kao egipatska sveta životinja nije spomenuta u *Bibliji* (usp. Marjanić, 2015., [http](#)).

*Međutim, stvarno baviti se alternativnim teatrom – premda zaista više nisam siguran što znači alternativni teatar – znači imati devet mačjih života, sve preživjeti i dalje raditi* (Sušac, prema Marjanić 2014: 785-786).



21. PUF, 2015., golgotaška mačorčina, autorica plakata: Feodora Gubaš Štifanić

### Appendix: “Lutke od krvi bez trunke ideje”

Mikrodetalj: Pula, Ulica Sergijevaca do križanja s Maksimijanovom ulicom i De Villeovim usponom, 26. siječnja 2016. Akcija-instalacija *Lutke od krvi bez trunke ideje* Dr. INAT-a. Naime, Dr. INAT u povodu objave konačnoga rezultata, nedavne obznane izbora, gdje građane drugoga, trećega... reda, dakako, nitko nije pitao žele li takvoga i takvoga premijera, žele li takvu ili onakvu Vladu, u konačnicu želimo li takav i ‘vakav Sabor, ovjesili su lutke-marionete na električne kablove duž spomenute ulice (iz koje je uprava Dr. INAT-a i PUF prošle godine izbačena), i to s posvetom Azri i njihovoj pjesmi *Kurvini sinovi*, s provodnim vrlo jakim stihom *Lutke od krvi bez trunke ideje*. Odnosno kako je to zabilježeno na portalu Cropix: *U Ulici Sergijevaca na električnim kablovima nepoznati autor izradio je zanimljiv performans. Naime, netko je u noćnim satima špagom za električne kablove ovjesio desetak lutaka. Na početku i kraju izložbe visi natpis Lutke od krvi bez trunke ideje (Performans u Puli..., 2016., http)*. Istina, zasigurno bi sada Siniša Labrović poučio kako nije riječ o performansu već o instalaciji, o svojevrsnoj akciji-instalaciji jer svaka instalacija mora u konačnici biti *objavljena, obavljena, učinjena* izvedbom – akcijom (činom), u ovom slučaju – nevidljivom za javnost, gerilskom, noćnom. Na Trgu Portarata, pak, bili su istaknuti plakati s aktivističkim sloganom *Kad nepravda postane zakon, otpor postaje dužnost*. I s obzirom na činjenicu da su lutke bile ovještene o električne kablove, u konačnici HEP je skinuo te lutke od slame, političke marionete koje misle pluralističko MI (pa tako saborski i dižu ruke na svim viđenjima), rekao bi Krležin Doktor u romanu *Na rubu pameti*. Poruka (protiv koje se borila Z / zagrebačka stilistička škola) i više je nego jasna.



## LITERATURA

- Hal Foster, *The Artist as Ethnographer?*. U: *The Traffic in Culture*, ur. George Marcus i Fred Myers. Berkeley: University of California Press 1995., str. 302-309.
- Dubravka Lampalov-Malešević, *Kazalište Dr. INAT Pula: 20 godina*. Branko Sušac (ur.). MEDIT, Pula 2009.
- Suzana Marjanić, *Scenske, moguće životne i očekivane političke anamorfoze*. "Zarez", 109-110, 17. srpnja 2003., str. 42.
- Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Institut za etnologiju i folkloristiku, Bijeli val, Školska knjiga, Zagreb 2014.
- Suzana Marjanić, *Kako trajati: PUF-ova receptura*. "Zarez", 389, 28. kolovoza 2014. (<http://www.zarez.hr/clanci/kako-trajati-puf-ova-receptura>) (pristupljeno 1. prosinca 2015.)
- Suzana Marjanić, *Fasade vremena i golgotska mačka PUF-a*, "Zarez", 413, 17. srpnja 2015. (<http://www.zarez.hr/clanci/fasade-vremena-i-golgotska-macka-puf-a>) (pristupljeno 4. prosinca 2015.)
- Performans u Puli: lutke vise s električnih kablova*. 2016. (<http://20minuta.hr/galerija/hrvatska/performans-u-puli-lutke-vise-sa-elektricnih-kablova/43967/slika/1/>) (pristupljeno 28. veljače 2016.)
- Mladen Radić, *Ne manjka dobrih predstava nego manjka nečeg drugog*. "Glas Istre", 30. lipnja 2015. (<http://www.glasistre.hr/vijesti/kultura/ne-manjka-dobrih-predstava-nego-manjka-neceg-drugog-503821>) (pristupljeno 13. studenoga 2015.)
- Mirjan Rimanić, *Pazin: Otvoren festival Sedam dana stvaranja*, "Glas Istre" (<http://www.glasistre.hr/multimedija/kultura/pazin-otvoren-festival-sedam-dana-stvaranja-419743>). (pristupljeno 1. prosinca 2015.)
- Igor Ružić, *Gusto tkanje*. "Vijenac", 291 (<http://www.matica.hr/vijenac/291/Gusto%20tkanje/>). (pristupljeno 1. prosinca 2015.)
- Branko Sušac i Nebojša Borojević, *Četiri don Quijotea protiv elsinorskih pročelnika*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", 109-110, 17. srpnja 2003., str. 43.
- Branko Sušac, *Stvaranje sretnijeg svijeta*. (Razgovarale Petra Novak i Dea Vidović). "Kulturpunkt" (<http://www.kulturpunkt.hr/content/stvaranje-sretnijeg-svijeta>) (pristupljeno 1. prosinca 2015.)
- Branko Sušac, *Lijek teatra ili povratak Artaudu*. (Razgovarala Suzana Marjanić), "Zarez", 357, 25. travnja 2013. (<http://www.zarez.hr/clanci/lijek-teatra-ili-povratak-artaudu>) (pristupljeno 1. prosinca 2015.)
- Boris Vincek, *Nova "Proba orkestra" u Zerostrasseu*, "Glas Istre", 14. lipnja 2013. (<http://www.glasistre.hr/vijesti/specijalna/nova-proba-orkestra-u-zerostrasseu-410749>) (pristupljeno 1. prosinca 2015.)

## DRAME MIRE GAVRANA U INOZEMSTVU

Inozemnom recepcijom svojih književnih djela u najširem smislu Miro Gavran daleko nadmašuje sve suvremene hrvatske književnike, posebice dramatičare. Osim predstava izvedenih ne samo u različitim europskim državama nego i na drugim kontinentima, uporišta Gavranove međunarodne recepcije nalaze se i u gostovanjima hrvatskih predstava u inozemstvu, kazališnom festivalu posvećenom izvedbi njegovih drama, nagradama i priznanjima za predstave i dramske tekstove, teatrološkim znanstvenim radovima koje su o njegovu dramatičarskom radu napisali inozemni stručnjaci, dramskim izdanjima na stranim jezicima, ali i nekim drugim podacima, poput primjerice primanja u redovito članstvo u Rusku akademiju književnosti u travnju 2014.<sup>1</sup> Nepunih mjesec dana poslije postao je i članom suradnikom Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Razredu za književnost.

Kad je riječ o Miri Gavranu i njegovu opusu dramskih tekstova, vladaju zakoni velikih brojeva, neuobičajeni za hrvatsku dramsku književnost. Do sada je moguće izbrojiti četrdesetak njegovih dramskih djela, gotovo jednako toliko prijevoda na strane jezike i oko stotinu i pedeset izdanja u Hrvatskoj i inozemstvu, a predstave nastale prema njegovim dramskim djelima vidjelo je oko tri milijuna ljudi širom svijeta, stoji na ovitku Gavranove knjige dramskih tekstova *Ljubavi Georgea Washingtona*.<sup>2</sup> Koliko god te brojke mogu djelovati dojmljivo i možda bi se mogle opravdati marketinškim doskočicama, svatko tko posjeti piščevu internetsku stranicu lako će se uvjeriti da su odstupanja neznatna, uglavnom u korist Gavranovih drama, i sigurno će do objavljivanja rada u zborniku navedene brojke biti drukčije, zapravo veće. Do sada su Gavranova dramska djela imala oko dvije stotine i dvadeset produkcija, od kojih je čak stotinu i sedamdeset

<sup>1</sup> Zajedno sa slikarom Dimitrijem Popovićem. Za članove Ruske akademije književnosti do sada su izabrani Luko Paljetak, Igor Mandić, Božo Biškupić i Ivan Golub.

<sup>2</sup> Ovitak knjige Miro Gavran, *Ljubavi Georgea Washingtona*, Mozaik knjiga, Zagreb 2014. U istoj knjizi objavljen je i popis *Kronologija – tiskano, izvedeno, emitirano* na kojemu se velikim dijelom temelji ovaj rad.

inozemnih.<sup>3</sup> U suvremenoj hrvatskoj izdavačkoj djelatnosti malo je propulzivnih izdavača koji će se, uz iznimku malobrojnih dramskih biblioteka, latiti objavljivanja knjige dramskih tekstova, a da unaprijed ne pristanu na gubitke. Nasuprot tome, Gavranove dramske knjige ipak pronalaze i kupce i čitatelje. O popularnosti i izvedenosti Gavranovih drama govori i u novijim izdanjima ponavljana rečenica na dnu treće stranice knjige da su profesionalne i amaterske izvedbe tiskanih drama i komedija dopuštene samo uz pisanu suglasnost autora. Miro Gavran u više je prigoda ponovio da ga međunarodna recepcija i priznanja ne opterećuju i da *svu svoju energiju usmjerava u novi tekst jer samo to ima smisla*,<sup>4</sup> što nedvojbeno dokazuje objavljenim, prevedenim i izvedenim djelima. Međutim, među malobrojnim je piscima koji se ljubazno odaziva intervjuima, tiskanim, radijskim ili televizijskim, rado razgovara o svojim djelima i ne mistificira svoj posao, često naglašavajući da ga radi najbolje što može i da je sretan što se bavi poslom koji ga raduje. Novi mediji nisu mu strani i stoga je moguće podatke o izvedbama pronaći i na internetskim stranicama,<sup>5</sup> a aktivan je i na društvenim mrežama.

O tajni Gavranovog uspjeha više se puta govorilo s polazišta književne teorije i teatrologije, a manje se osvrtao na posve nefilološku i neteatrološku dimenziju inozemnog uspjeha. Zato nije naodmet ponoviti tvrdnju Ane Lederer napisanu još 2001. prema kojoj je, uz autoričine implicirane isprike zbog služenja *grubim tržišnim rječnikom*, Miro Gavran *najrentabilniji hrvatski izvozni dramski proizvod*.<sup>6</sup> Sigurno je da inozemnom recepcijom svojih dramskih djela Gavran daleko nadmašuje ostale suvremene hrvatske dramatičare,<sup>7</sup> a sve je više indikacija, globalizaciji usprkos, da ulazi i u red najizvođenijih hrvatskih dramatičara uopće. Razloge razmjerno široko otvorenom putu Gavranovih drama u inozemstvo valja stoga tražiti u nekoliko raznorodnih područja koja bi se mogla sažeti kao kvaliteta njegovih dramskih tekstova samih po sebi, načini njihova proboja u inozemstvu te, donekle, društvena klima zemalja u kojima su njegova djela najizvođenija. Posljednji razlog u bližoj je vezi sa slavenskim zemljama, u kojima su se Gavranovi dramski tekstovi pojavili sredinom i krajem osamdesetih godina 20. stoljeća, kad su političke okolnosti dovele do zasićenja i kazalište i njegovu publiku. Gavran je,

<sup>3</sup> <http://www.mirogavran.com/published> (pristupljeno 15. 02. 2016.). Usp. broj izvedaba po pojedinim zemljama: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Miro\\_Gavran#Broj\\_kazali.C5.A1nih\\_produkcija\\_u\\_razdoblju\\_od\\_1983.\\_do\\_2016.\\_godine](https://hr.wikipedia.org/wiki/Miro_Gavran#Broj_kazali.C5.A1nih_produkcija_u_razdoblju_od_1983._do_2016._godine) (pristupljeno 18. 07. 2016.)

<sup>4</sup> Miro Gavran, *Književnost i kazalište. Eseji, razgovori, zapisi i nostalgična prisjećanja*, Naklada Ljevak, Zagreb 2008., str. 52.

<sup>5</sup> Osim ITI-ja, međunarodnog i hrvatskog, podaci o piscu i dramskim tekstovima, dostupni su i na stranici <http://www.doollee.com/PlaywrightsG/gavran-miro.html> (pristupljeno 18. 07. 2016.)

<sup>6</sup> Ana Lederer, *Partiture za glumce*, u: Miro Gavran, *Odabrane drame*, Mozaik knjiga, Zagreb 2001., str. 430.

<sup>7</sup> Usp. Martina Petranović, *Crveni vitez je Vitez u crvenome ili inozemna recepcija suvremene hrvatske drame*, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova IX. Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodima: emisija i recepcija*, Književni krug, Split 2007., str. 321-347.

kako tvrdi i Michal Babiak, unio svježinu u kulturni život Slovačke, Poljske i Češke, ali i drugih zemalja.<sup>8</sup> Za ostale zemlje, koje su i brojnije i posve različitih kazališnih tradicija od hrvatske, zacijelo su presudni bili vješto napisani dramski komadi koje glumci rado igraju, gledatelji rado gledaju, a redatelji rado režiraju.

Ako se prije dvadesetak godina i moglo reći da Miro Gavran piše samo dramske komade ali ne i manifestne tekstove metaliterarne i metateatarske elaboracije, pisac je demantirao takve prosudbe. U intervjuima je nerijetko govorio da se zalaže za tzv. glumački teatar,<sup>9</sup> iskazujući svoju sklonost kazalištu u kojemu su najvažniji glumci i publika, posredovanjem dramskog teksta natopljenog i humorom i emocijama koji će pripomoći i glumačkoj izvedbi i pozornosti gledatelja. Tako Gavran doživljava ključ svoga međunarodnog uspjeha, a u tim se sažetcima kadšto provuče i nešto ironije zbog učestalih novinarskih pitanja o propulzivnosti agenata. S druge strane, sam priznaje da je samo s nekolicinom uspio ostvariti dobru suradnju, a da je većina bila zadužena istovremeno i za nekoliko stotina drugih pisaca. Nadalje, u nekim zemljama obaveza je pisca da ima agenta i ugovor za izvedbu ili tisak može se potpisati samo njihovim posredovanjem.

Čini se da je prave agente Miro Gavran pronalazio u svojim prevoditeljima koji su mu se sami javljali i predlagali prijevode jer su im se Gavranovi tekstovi sviđjeli i procijenili su da bi se mogli sviđjeti i široj kulturnoj sredini tih zemalja. Neke prevoditelje angažirala su kazališta, čak i bez konzultacija s piscem. U tu kategoriju mogu se ubrojiti različiti izbori drama i antologije na stranim jezicima. Do 2000. godine Gavranove su drame pronalazile svoje mjesto u prevedenim izborima dramskih tekstova koje su sastavljali hrvatski stručnjaci – poput *Hrestomatije poslijeratne hrvatske drame na talijanskom*, 1989. Ranka Marinkovića, Branka Hećimovića i Nikole Batušića, Hećimovićeve *Antologije hrvatske jednočinke na esperantu*, 1997., engleskog zbornika *Hrvatska radiodrama u devedesetima*, 1999. Hrvoja Ivankovića i Mate Matišića, makedonske *Antologije hrvatske drame* Sanje Nikčević, 2002. ili antologije *Different Voices* Borisa Senkera, 2003.

Budući da je inozemna recepcija Gavranovih dramskih djela iznimno opsežna tema koja bi zahtijevala zasebnu knjigu, vrijedi ukazati na nekoliko ključnih mjesta koja su bila presudna u iscertavanju osebuje i nadasve prostrane karte zemalja u kojima je Miro Gavran ostavio traga na kazališnim pozornicama. Manje se do sada govorilo o počecima, a više se naglašavalo Gavranovo umrežavanje s prevoditeljima, izdavačima i kazalištima. U Gavranovom slučaju, izuzev naravi njegovih dramskih komada, čini se da su presudnu ulogu imali prijevodi na engleski i ostale jezike te činjenica da su njegov talent rano uočili još i profesori na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Inozemna

<sup>8</sup> Michal Babiak, *Teme hrvatske i slovačke drame devedesetih*, „Kazalište“, 17-18, Zagreb 2004., str. 135-137.

<sup>9</sup> Miro Gavran, *Književnost i kazalište*, str. 37.

receptija Gavranovih dramskih djela na neki je način, iako je Hrvatska tada još bila u sastavu bivše države, započela još za vrijeme piščeva studija dramaturgije. Naime, Gavranov profesor i teatrolog Nikola Batušić, a u toj prigodi i urednik jednog broja novosadskog časopisa “Scena”, koji se imao baviti suvremenim kazalištem, svom je tadašnjem studentu ponudio da mu objavi u tom broju *Kreontovu Antigonu*,<sup>10</sup> praižvedenu 1983. u zagrebačkom Dramskom kazalištu Gavella. Gavran je u tom izboru bio najmlađi pisac sa samo dvadeset i tri godine, dok je najstariji dramatičar bio Ivo Brešan, a objavljena su i djela Luke Paljetka, Ivana Bakmaza, Ninoslava Škrabe – Tahira Mujičića – Borisa Senkera, Dubravka Jelačića Bužimskog i Davora Slamniga. Gavranovu dramu objavljenu u časopisu pročitao je Tone Partljič, tadašnji predsjednik Društva pisaca Slovenije i dramaturg Slovenskoga narodnog gledališča u Mariboru, te je *Kreontova Antigona* u tom kazalištu doživjela 1985. svoju prvu premijeru izvan granica Hrvatske. Nakon povoljnih reakcija, u novosadskoj je “Sceni” 1986. objavljena i *Noć bogova*, koja je iznimno uspješno primljena i igrana u nekoliko kazališta u Crnoj Gori, Sloveniji i Srbiji te Bosni i Hercegovini. Uslijedilo je objavljivanje *Ljubavi Georgea Washingtona*, “Scena”, 1989. te ponovno uspješne premijere. Sve to pridonijelo je da se u posebnom broju “Scene” druge dvije drame objave i na engleskom jeziku.

Zagrebačku predstavu *Kreontove Antigone* 1985. je u Dramsko kazalište Gavella došao vidjeti nizozemski glumac i redatelj Hubert Fermin te je tri godine poslije, 1988., drama izvedena u Ro Theateru u Rotterdamu. Zahvaljujući postojećim prijevodima iz “Scene”, slijedio je niz premijera. Godine 1990. najprije su izvedene *Ljubavi Georgea Washingtona* u Teatru Polskom u Bydgoszczu, Poljska, a potom, zahvaljujući stipendijskom boravku Kreše Dolenčića u SAD-u i interesu redatelja Roberta McNamare, Gavranova dramska djela doživjela su prve prekooceanske izvedbe: na Festivalu europske drame 1991. *Noć bogova* te *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* u Scena Theateru u Washingtonu D. C. Tada tridesetogodišnji pisac imao je iza sebe već premijere na pozornicama bivše države, Nizozemske, Poljske i SAD-a, iste godine objavljen je izbor njegovih drama na engleskom jeziku,<sup>11</sup> no sve je zastalo devedesetih godina, tijekom Domovinskog rata i poslije njegova završetka.

Unatoč tome, devedesetih godina Gavran je ipak prikupio još osamnaest inozemnih premijera (Bugarska, Slovenija, Bosna i Hercegovina, Srbija, SAD, Mađarska, Australija i Engleska). U tom nizu svakako valja istaknuti predstavu *Pacijent doktora Freuda* 1997. u Hrvatskom kazalištu u Pečuhu, postavljenu dvojezično, s dvije različite glumačke postavbe i istim redateljem, Tamásom Balikóm, te premijeru *Kraljeva i konju-*

<sup>10</sup> “Scena”, br. 2, Novi Sad 1984. Pogovor toj drami napisala je tadašnja studentica dramaturgije Dubravka Vrgoč.

<sup>11</sup> Miro Gavran, *Plays (George Washington’s Love, Chekhov Says Good-Bye to Tolstoy, Royalty and Rogues, Creon’s Antigone, Night of the Gods)*, prevele Ellen Elias Bursac i Vidosava Jankovic, Durieux – The Bridge, Zagreb 1991.

šara 1999. u Centru Eugenea O'Neilla u Waterfordu u SAD-u, u kojoj je ulogu Maruna tumačio John Seitz, dvostruki dobitnik nagrade Obie (Off-Broadway Theater Award) s ostalim američkim kolegama te u režiji Nine Kleflin.<sup>12</sup> Nakon samo dva mjeseca Gavran je 1999. dobio u Budimpešti nagradu Central European Time za najboljega srednjoeuropskog pisca za tu godinu. Zahvaljujući toj nagradi, Gavranu se javilo desetak kazališnih i književnih agenata koji su nudili plasman njegovih djela na inozemnim tržištima, ali nisu svi bili odgovarajuće agilni u prosljeđivanju informacija zainteresiranim kazalištima, zbog čega su vjerojatno izostale mnoge moguće premijere.

Gavranfest pokrenut je 2003. godine u Slovačkoj kao jedini kazališni festival u Europi koji je posvećen izvedbama djela živućeg autora izvan njegove zemlje rođenja. U Kazalištu Jana Palarika u slovačkoj Trnavi 2003. godine pokrenut je Gavranfest, 2013. festival je održan u Teatru Ludowom u Krakovu u Poljskoj,<sup>13</sup> a 2016. u Češkoj. Selektori i pokretači Gavranfesta su Emil Nedička, ravnatelj kazališta, i Michal Babiak, kazališni redatelj i sveučilišni profesor iz Bratislave, a potom su taj posao obavljali ravnatelj Teatra Ludowog Jacek Strama i Anna Wierzychowska Wozniak, dramaturginja toga kazališta. Organizatori najnovijeg izdanja festivala bili su glasovito Žižkovske divadlo Jaryja Cimrmana, Udruga Lastavica te Kazalište Troniček iz Praga, a selektor i producent František Karoch. Do sada je Gavranfest održan šest puta u trinaest godina (2003., 2004., 2006., 2009., 2013. u Poljskoj i 2016. u Češkoj), a Miro Gavran postao je u Slovačkoj najigraniji dramski autor. U tom su pothvatu iznimne zasluge slovačkoga prevoditelja Jana Jankoviča, koji je na vlastitu inicijativu preveo veći broj pojedinih Gavranovih drama, što je i prva Gavranova samostalna knjiga prevedenih drama objavljena u inozemstvu.<sup>14</sup> Jankovič je prijevode objavio 2000. u knjizi *Drame i komedije*,<sup>15</sup> a slovačka su ih kazališta zdušno prigrlila pa je uslijedilo dvadesetak premijera u toj zemlji (Bratislava, Zvolen, Trnava, Prešovo, Košice, Trenčín, Martin...). Da su veze sa Slovačkom i dalje jake, svjedoči i podatak da mu je na slovačkom jeziku do sada objavljeno šest dramskih i prozних knjiga, a sedma je u pripremi. Godine 2016. dobio je i Srebrnu medalju slovačkog Ministarstva vanjskih poslova i europskih integracija za unaprjeđenje kazališnih i književnih slovačko-hrvatskih veza.

Sredina prvog desetljeća novog stoljeća i tisućljeća Gavranu je donijela i nove oblike proboja na inozemne pozornice. Nagrada Europskoga kruga za afirmaciju europskih

<sup>12</sup> *Royalty and Rogues*, 1999 National Playwrights Conference, pogramska knjižica.

<sup>13</sup> U Teatru Ludowom godinama se igra nekoliko Gavranovih drama s približno 1.100 repriza.

<sup>14</sup> Uz još dvije nove knjige na slovačkom, slijedili su izbori iz Gavranovog opusa na češkom, poljskom, francuskom, albanskom, srpskom, arapskom i bugarskom.

<sup>15</sup> Miro Gavran, *Drámy a komédie*, Izdanja Jana Jankoviča, Bratislava 2000. U knjizi su objavljene drame *Kad umire glumac*, *Shakespeare i Elizabeta*, *Ljubavi Georgea Washingtona*, *Muž moje žene*, *Otelo sa Suska*, *Traži se novi suprug* i *Pacijent doktora Freuda*.

vrijednosti dobio je 2003.,<sup>16</sup> a osim što mu je na frankfurtskom sajmu knjiga 2005. roman *Judita* predstavljen na čak deset jezika,<sup>17</sup> i njegova su se dramska djela našla u probranom društvu. U proljeće 2007. godine ugledna je njemačka izdavačka kuća Anton Hiersemann iz Stuttgarta, koja proteklih šezdesetak godina svake treće godine objavljuje izbor najboljih svjetskih dramatičara, uvrstila tri Gavranova dramska teksta u svoj izbor, a to su *Kreontova Antigona*, *Ljubavi Georgea Washingtona* i *Noć bogova*.<sup>18</sup> Među uvrštenim autorima još su Jon Fosse, Peter Handke, Elfriede Jelinek, Sławomir Mrożek, Yasmina Reza, Tom Stoppard i George Tabori. Iste je godine premijerno izvedena drama *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* u Parizu u Teatru Silvia Monfort<sup>19</sup> igrana pedeset dana zaredom uz izvrstan odjek u kritici, a Roseau Theater iz Avignona postavio je *Kreontovu Antigonu* koja je sljedećih pet godina izvođena na ljetnom festivalu, svake dvadeset puta.<sup>20</sup> Član Ruske akademije književnosti Gavran je postao 2014., dobrim dijelom zahvaljujući i bogatoj kazališnoj produkciji svojih drama. Naime, u Moskvi se prikazuje nekoliko predstava nastalih prema njegovim dramama, a u cijeloj Rusiji igra ih se desetak, uključujući i gradove kao što su Novosibirsk, Novokuznjek i Petropavlovsk.

Zanimljivo je da je Gavran hrvatski pisac kojemu su djela premijerno izvođena i u zemljama od kojih se to recepcijski manje očekuje, poput Grčke, Brazila ili Indije. Indijska recepcija svoje korijene ima zahvaliti antologiji Borisa Senkera *Different Voices*, u kojoj je objavljena Gavranova drama *Kad umire glumac*. Gotovo odmah izvedena je na marathiju u Centru izvedbenih umjetnosti u Puni, 2004., a potom i na engleskom u Teatru Unit u Mumbaiju u režiji istaknutog indijskog redatelja Satyadeva Dubeya, koji je glumio Toma, a ulogu Eve tumačila je zvijezda *bolivudskih* filmova Sonali Kulkarni.<sup>21</sup> Budući da je doživjela veliku popularnost, prokrčen je put na indijsko kazališno tržište, pa su potom uslijedile premijere *Sve o ženama*, *Muž moje žene*, *Zaboravi Hollywood*, *Noć bogova* i *Lutka* u raznim indijskim gradovima.

Miro Gavran jedini je hrvatski pisac koji ima svoj klub obožavatelja, pokrenut u rodnoj mu Novoj Gradiški, gradu koji ima posebno mjesto u piščevu životu. Naime, taj grad ima privilegij pretpremijerno vidjeti svaku novu predstavu Teatra Gavran. Simbioza pisca i grada nije nevažna ni kao mjesto održavanja ovogodišnjega međunarodnog znanstvenog skupa posvećenog Miri Gavranu, a koji je okupio hrvatske i strane tea-

<sup>16</sup> Godine 2016. Miro Gavran nominiran je za Andersenovu nagradu.

<sup>17</sup> Riječ je o prijevodima na ruski, francuski, njemački, slovenski, slovački, engleski i norveški. *Croatian Authors and Publishers at the 57th International Book Fair Frankfurt*, Zagreb 2005.

<sup>18</sup> *Der Schauspielführer. Der Inhalt der wichtigsten zeitgenössischen Theaterstücke aus aller Welt. Das Schauspiel von 2000 bis 2003*, sv. 20, Anton Hiersemann Verlag, Stuttgart 2007.

<sup>19</sup> Tolstoja je tumačio ugledni francuski glumac Jean-Claude Drouot.

<sup>20</sup> Usp. <http://www.roseautheatre.org/spip.php?article13> i <http://www.festival-avignon.com/fr/> (pristupljeno 18. 07. 2016.)

<sup>21</sup> Miro Gavran, *U međunarodnoj konkurenciji*, "Hrvatsko glumište", 21-22, Zagreb 2004.

trologe, kazalištarce i kritičare. Posebna stavka u međunarodnoj recepciji Gavranovih dramskih djela jesu i znanstveni radovi kojima su autori strani znanstvenici i stručnjaci, poput Michala Babiaka, Jolante Dziube, Alice Kulihove ili Galine Georgijevne Tiapko, koji su sudjelovali na hrvatskim znanstvenim skupovima izvještavajući o recepciji Gavranovih djela u svojim sredinama. Bosanskohercegovačka teatrologinja Gordana Muzaferija objavila je 2005. u Hrvatskom centru ITI knjigu *Kazališne igre Mire Gavrana* u kojoj je analizirala cjelokupan dotadašnji Gavranov dramski opus afirmirajući ga kao znanstveno relevantnu dramatološku temu.

Proboju Gavranovih dramskih tekstova nesumnjivo pridonosi i Teatar Gavran, privatno kazalište kojemu je Miro Gavran umjetnički, a supruga Mladena organizacijski voditelj.<sup>22</sup> Teatar Gavran u suvremenoj je Hrvatskoj jedino kazalište u rukama pisca, što barem u povijesti europskog kazališta nije bilo neobično, posebice uzmu li se u obzir najveći dramatičari, poput Shakespearea i Molièrea. Dajući si u zadatak istodobno sudjelovati u zagrebačkome kazališnom životu te obilaziti sve gradove i mjesta u Hrvatskoj u kojima postoji želja i potreba za njihovim kazalištem, Gavranovi ne zanemaruju ni inozemstvo, pa dio bogate inozemne recepcije vjerojatno duguju i gostovanjima u Austriji, Mađarskoj, Srbiji, Slovačkoj, Belgiji, Češkoj, Poljskoj i Bosni i Hercegovini.

Među najizvođenijim Gavranovim dramskim djelima s dvoznamenkastim brojem inozemnih premijera<sup>23</sup> ističu se – redom od najizvođenijih prema manje izvođenima – *Sve o ženama*, *Ljubavi Georgea Washingtona*, *Noć bogova*, *Muž moje žene*, *Sve o muškarcima*, *Kreontova Antigona*, *Čehov je Tolstoju rekao zbogom*,<sup>24</sup> *Pacijent doktora Freuda* i *Lutka*.<sup>25</sup> Nešto su manje izvođena djela s manje od deset premijera kao što su *Kako ubiti predsjednika*, *Kad umire glumac*, *Traži se novi suprug* te *Shakespeare i Elizabeta*. Do tri premijere imala su Gavranova djela *Zaboravi Hollywood*, *Veseli četverokut*, *Zabranjeno smijanje*, *Urotnici*, *Parovi*, *Tajna Grete Garbo*, *Povratak muža moje žene*, *Hotel Babilon* i *Papučari*,<sup>26</sup> a zasad po jednu premijeru imali su *Pandorina kutijica*, *Vozači za sva vremena*, *Veliki zavodnik*, *Otelo sa Suska*, *Kraljevi i konjušari*, *Najduži dan Marije Terezije*, *Teško je reći zbogom* te *Sladoled*. Najizvođeniji dramski tekstovi svoju visoku kategoriju duguju i godinama nastanka, pa valja istaknuti da su, primjerice, *Kreontova Antigona* i *Noć bogova* svoj inozemni put započele sredinom osamdesetih godina, a *Ljubavi Georgea Washingtona* krajem toga desetljeća, te da njihova recepcija kontinuirano traje i ne zaustavlja se ni posljednjih godina. Komad *Sve*

<sup>22</sup> Usp. <http://www.teatar-gavran.hr/gavranfest> (pristupljeno 15. 02. 2016.)

<sup>23</sup> Uvršteni su podaci zaključno s 18. srpnja 2016.

<sup>24</sup> Najnovija premijera planira se za rujan 2016. u Pragu.

<sup>25</sup> Jedanaesta premijera *Lutke* planirana je za 24. kolovoza 2016. u kazalištu Bådteatret u Kopenhagenu.

<sup>26</sup> U Litvi je 2013. prema Gavranovoj komediji *Papučari* snimljen film *Kako ukrasti ženu* koji je u prvom mjesecu prikazivanja vidjelo više od stotinu tisuća gledatelja.



o ženama svoj je međunarodni put započeo u novom tisućljeću dobivši svoj parnjak u komadu *Sve o muškarcima* nekoliko godina poslije. U novom je tisućljeću međunarodni uspjeh stvarao i dramski tekst *Čehov je Tolstoju rekao zbogom*.

Sanja Nikčević Gavranove je dramske tekstove podijelila u tri tematska ciklusa: teme vlasti i moći, teme ljubavi i teme umjetnosti, najčešće književnosti i kazališta,<sup>27</sup> no analiza Gavranovih inozemnih uspješnica ne pokazuje znatnu prevlast kojega od tematskih ciklusa, posebice kad je riječ o najizvođenijim djelima – jedno je nadahnuto reinterpetacijom povijesti, drugo je u području muško-ženskih odnosa – no čini se da su se u inozemstvo teže probijali Gavranovih dramski tekstovi koji se bave kazalištem, iako su nekoliko puta izvedeni i *Kad umire glumac* i *Zaboravi Hollywood*. Zanimljivo, potonje nisu izvođene u Los Angelesu ni u SAD-u – njima je intrigantnije bilo *Sve o ženama* i *Lutka*. Dramski tekstovi Mire Gavrana uglavnom se bave općeljudskim temama, pa i u tome valja tražiti razloge uspjeha navedenih predstava, kao i razloge neizvođenja ili slabijeg izvođenja tekstova koji se tiču lokalne sredine, poput *Deložacije*, ili koje su dijalektalno obilježene, poput *Hotela Babilon* (Slovenija i Poljska), ili su za sada neizvedene *Najluđe predstave na svijetu*.

Najveći je broj predstava rađenih po predlošku Gavranovih dramskih tekstova izvedeno u Poljskoj,<sup>28</sup> Bosni i Hercegovini, Slovačkoj, Češkoj i Sloveniji. Desetak izvedaba bilo je u Indiji, SAD-u, Rusiji i Srbiji, nešto manje u Njemačkoj, Francuskoj i Bugarskoj, a s po nekoliko premijera na popisu su Grčka, Albanija, Italija, Latvija, Litva, Kosovo, Rumunjska i Austrija. Još valja spomenuti i Nizozemsku kao prvu inozemnu kazališnu premijeru *Kreontove Antigone*, ali i Makedoniju, Rumunjsku, Mađarsku i Belgiju, kao i udaljenu Australiju, Čile, Brazil, Argentinu i Japan.

O pojedinim inozemnim predstavama rađenim po vlastitim dramskim tekstovima Miro Gavran ne govori mnogo, nije kritičan, nego radije podastire podatke o još jednoj i još jednoj premijeri. Rado će načelno pohvaliti poljske, američke i ruske glumce zbog njihova sagorijevanja u predstavi i radosti igre,<sup>29</sup> ali neće se požaliti da ga konkretan netko nije razumio: *I, u pravilu, na domjenku nakon premijere, prilaze mi ljudi iz te zemlje, iz toga grada, nerijetko mi zahvale što su zahvaljujući mojem kazališnom tekstu saznali nešto više o hrvatskom pogledu na život i hrvatskom kazalištu. Uvijek sam u tim trenucima zbunjen i ne znam što bih im odgovorio, jer sam uvjeren da je upravo viđena predstava puno više njihova nego moja te da sam ja saznao više o njima i njihovu razumijevanju kazališta, nego što su oni saznali o mojem pogledu na teatar*. Duboko

<sup>27</sup> Sanja Nikčević, *Miro Gavran – temelj dobrog kazališta*, “Dometi”, 1-4, Rijeka 2000.

<sup>28</sup> Usp. Jolanta Dziuba, *Drame Mire Gavrana iz zbirke Razotkrivanja i njihova percepcija u Poljskoj*. U: *Krležini dani u Osijeku 1998. – Hrvatska dramska književnost i kazalite 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., str. 222-230.

<sup>29</sup> Miro Gavran, *Književnost i kazalište*, str. 12.

svjestan da je njegov dramski tekst samo predložak predstavi koja više govori o kulturi u kojoj je nastajala nego o kulturi u kojoj je pisan dramski tekst kao i da ta predstava više govori o stranom pogledu na kazalište nego o piščevom,<sup>30</sup> odabrat će posve drukčiju poziciju. Ovaj međunarodno iznimno vidljiv pisac, koji je proputovao dosta svijeta, a nikad nije napisao putopis, radije će reći da mu je posao hobi. Ponovit će ne jedanput da je oduvijek volio knjige, kazalište i pisanje, a dodat će i da rado putuje na svoje inozemne premijere, iako ne na svaku, uglavnom zato što ne može stići običi cijelu zemaljsku kuglu: *Jedina istinska korist od svega toga je što sam zahvaljujući svemu tome proputovao dosta svijeta i upoznao puno zanimljivih ljudi. A mislim da je to za mene kao pisca bilo dobro jer sam na taj način stekao uvid u brojne različite kulturne sredine i osobnosti, ili jednostavnije rečeno malo se proširilo i moje životno iskustvo.*<sup>31</sup> Broj inozemnih premijera nastalih prema Gavranovim dramskim djelima u posljednjih se trideset godina nezaustavljivo povećava. Primjerice, njegova su djela 2015. doživjela dvadeset i pet premijera, od kojih su samo dvije bile u Hrvatskoj – a u inozemstvu čak dvadeset i tri.

---

<sup>30</sup> Isto, str. 73.

<sup>31</sup> Isto, str. 37.

## UTJECAJ INTERPRETACIJE NA PREVOĐENJENA PRIMJERU PRIJEVODA MONOLOGA *ŽENA-BOMBA* IVANE SAJKO

### 1. Uvod

Književno se prevođenje pojavljuje kao složen proces u prevoditeljskoj praksi, proces koji traži osobitu širinu i dubinu poznavanja jezika, kulture i povijesti iz kojih nastaje izvorno djelo, kao i onih u koje se prevodi. Takva složena prevoditeljska aktivnost u istoj je mjeri zagonetno primamljiva i s teorijskog stajališta. Od mnogih vidova proučavanja, u ovom će se radu usredotočiti na ulogu interpretacije u književnom prevođenju.

U radu će se usporediti hrvatski original monodrame *Žena-bomba* autorice Ivane Sajko s istim djelom u njemačkom prijevodu Alide Bremer. Tražit će se relevantni odmaci između izvornika i prijevoda koji će se potom sustavno prikazati i objasniti pomoću unaprijed pripremljene interpretativne podloge. Takav će prikaz pojasniti suodnos književnog prevođenja i interpretacije kao pratećeg procesa pri izboru jezičnih struktura.

### 2. *Žena-bomba* Ivane Sajko

Monolog *Žena-bomba* Ivane Sajko drugi je dio istoimene trilogije u kojoj 2008. godine Ana Gospić prepoznaje odmak od dramske forme kao i tendencije takozvane suvremene hrvatske drame. Pozivajući se na teorijsko-povijesnu analizu Dubravke Vrgoč Gospić, uz već postojeće dramske odmake poput diskontinuiteta, nekonzistentnosti, fragmentarnosti i destabilizacije dramske forme, fabule i likova, ističe i inovacije u *ne više-dramsk/om/* (A. Gospić 2008: 468) smjeru. Otvorenost takve dramske tvorevine pridonosi i otvorenosti njezine interpretacije. Gospić na primjeru trećeg dijela trilogije *Arhetip: Medeja* primjećuje: *U ovoj već posvema post-drami dolazi do različitih razina raslojavanja lica, udvajanja odnosa lik – uloga i njegove razgradnje sa posve fragmentarnim i proturječnim iskazima što rezultira ne samo višestrukim umnažanjima značenja, već i njihovu izmicanju.* (A. Gospić 2008: 474)

Interpretativna će višeslojnost monologa *Žena-bomba* za potrebe analize biti podijeljena u tri glavne kategorije: terorizam kao prijetnja postojećoj društveno-političkoj strukturi zemalja takozvane zapadne kulture, pisanje kao čin na rubu normalnog i ludila ili agresije te postmoderna zbilja raspršena u fragmentarnosti i intertekstualnosti. Pritom treba napomenuti da žena samoubojica u tekstu napada političara, muškarca, što zadire i u privatni, muško-ženski odnos. Kako monolog započinje otkucavanjem bombe, to jest završetkom odnosa (a ne njegovim početkom ili vrhuncem) te se prikazuje iz jedne, ženske pozicije, poći će se od pretpostavke da se taj odnos u velikoj mjeri raspršuje i ostvaruje u ostalim tematskim okosnicama i ne nudi dovoljno polazišnih točaka za zasebnu analizu.

Tekst *Žena-bomba* nastaje kao rezultat kratke ankete koju autorica šalje svojim prijateljima, poznanicima i obitelji. Ivana Sajko postavlja im pitanje: *Što bi učinio da imaš dvanaest minuta i trideset i šest sekundi?* (I. Sajko 2005: 30) Na temelju zaprimljenih odgovora promišlja tih zadnjih dvadesetak minuta u životu žene samoubojice. Teroristički se čin razmatra iz vrlo osobnog i emocionalnog pristupa. Pritom autorica ne nameće ni odgovore ni rješenja već slaže povijesne podatke, slike, ideje i osjećaje u mozaik. Takvo nekonvencionalno proučavanje određene teme karakteristično je za sva tri monologa u zbirci *Žena-bomba* i omogućuje autorici stvaranje takozvanih minskih polja te se protivi unificiranom ili ekskluzivnom čitanju teksta. (S. Jug, S. Novak, 2014.)

Prvi interpretativni sloj koji treba proučiti jest kritika društva. S jedne strane to je kritika zapadnjačkog nametanja moći jer je odluka samoubojice *individualan otpor prema superiornom nasilju* (I. Sajko 2005: 22). S druge strane stoji kritika ideološke zaludenosti pojedinaca, kao u primjeru kada se pojašnjava kako samoubojice *vjeruju u neku višu svrhu, da na neki način donose očišćenje, savršenstvo* (I. Sajko 2005: 45). Agresivnost samoubilačkog napada dobiva na težini i postiže svoj cilj u određenim društvenim uvjetima, uvjetima u kojima može relativno lako razarati pasivno i nezaštićeno tkivo društva. U tom je smislu tekst kritika kapitalističkog društva u kojem pojedinac ima vlast nad pasivnom većinom: *Kažu da si vlasnik natečenog crvenog gumba* (I. Sajko 2005: 24). Upravo prešućeni konsenzus većine, to jest njeno nedjelovanje, potvrđuje moć pojedinca koji se nameće. Prikrivena se kompenzacija nemoći (drugim riječima, nemogućnost djelovanja u društvu) očituje u konzumerizmu koji mediji ističu i potiču, primjerice viješću da je istaknuti političar *poveo tjelohranitelja i razmaženu ljubavnicu* (I. Sajko 2005: 25). Čovjek u masi postaje anoniman, potrošna roba: *Osjeća se zanijekanom. Potisnutom u stranu* (I. Sajko 2005: 38). Žena je samoubojica prema tome simbol za mehanizaciju ljudskog tijela koja je ujedno rezultat upravo kapitalističkog i industrijaliziranog društva. Ona za sebe tvrdi: *Meljem trgati gulim sjeckam / Ja sam Multipractic* (I. Sajko 2005: 40). Autorica ukazuje na imanentnost društveno-političkih pitanja koja se prešućuju jer su nepoželjna i neugodna. Njihovo je prešućivanje sustavno ugrađeno u način razmišljanja prosječnog čovjeka: *Naučili smo biti skromni i dobri: ništa tražiti i ništa dobiti* (I. Sajko 2005: 42). Lažna sigurnost u koju se uljuljao čovjek

zahvaljujući raznim distrakcijama, poput javnih parada i prikaza veselja i moći kakvo se organizira i u tekstu, uzrokuje nedovoljno razvijenu svijest o aktualnim društvenim događanjima u svijetu, kao i činjenici da je cijeli razvoj čovječanstva obilježen ratovima koji i dalje predstavljaju prijetnju: *Kolone civila i vojnika vuku se od kuta do kuta* (I. Sajko 2005: 23).

Promišljanje samoubojičnih posljednjih trenutaka u obliku ženskog monologa u tekst unosi i element autoreferencijalnosti (L. Rafolt 2011: 196-8). U tom smislu autorica promišlja i svoje pisanje: *Ponekad me plaše vlastite rečenice*. (I. Sajko 2005: 23) Prijetnja samoubojice u tom je značenju i kreativan razvoj misli koji je uvijek u određenom omjeru iracionalan i koji je nemoguće kontrolirati. Tekst je istodobno i fikcionalan i stvaran, on je i pasivan i prijeteći, osobito za autoricu samu: *U mojoj se glavi raspuknuo nuklearni oblak*. (I. Sajko 2005: 23) Pisanje se autorice tako kreće između nemoći (očajnim uzvicima), ludila (nepovezanim slikama i radnjama) i verbalne agresije (psovka). Intenzivan i oštar dojam teksta postiže se osim toga i stvaranjem oprečnih slika, osjećaja i opisa, kao na primjeru jednog od odgovora na autoričinu anketu: *Siguran sam da je u pogledu žene-bombe nešto neopisivo zavodljivo*. (I. Sajko 2005: 39) Da upravo takav intenzivan dojam autorica želi postići, potvrđuje primjerice njen intervju za časopis „Tema“ pod nazivom *Na jesen ću virusom napasti hrvatska kazališta*. (E. Popović 2004: 4-12) Sajko pisanjem i doslovnim borbom svojih misli pokušava postići inovativnost: *Zamišljam ljude koji čitaju tekst koji još nije napisan*. (I. Sajko 2005: 23) Promatrajući proces pisanja kao proces napuštanja normalnog i otkrivanja onog izvan ustaljenih granica i normi, postavlja sebi i samoubojici pitanje: *Koji je, onda trenutak kada sve postaje nenormalno?* (I. Sajko 2005: 52) U tekstu nema odgovora, ali sama misaona borba nudi element dramatičnosti i aktualnosti. Ta se dramatičnost ne postiže tradicionalnim dramskim tehnikama, kako primjećuje i Gospić, već oštrim sažetim jezikom, nabijenim trenutcima vlastite borbe, pretapanjem granica između autorskog ja, samoubojice i njezine mete: *Eksploziv mi je pod grudima / prilijepljen uz kralježnicu / uguran u maternicu / rodit ću*. (I. Sajko 2005: 47)

Nijedna izrečena misao ne razvija se samostalno ili dokraja. Nijedna aktivnost ne vodi smislenom i jedinstvenom završetku. Tekst je raspršen u fragmentarnosti i intertekstualnosti pozivajući se istodobno na biblijski inspirirane božanstvene vizije ili istaknute kulturne enigme, poput Mona Lise. U tipično postmodernom ozračju autorica potencira raspršenost značenja i doživljava te se okreće metaforičnosti teksta i slikovitosti jezičnih izraza kako bi postigla jačinu izrečene kritike. To se odnosi na kritiku senzacionalističkog društva kao u primjeru: *Televizija prenosi razgaljene zastavice i vilice rastegnute u zanosu* (I. Sajko 2005: 33) ili nemogućnost suosjećanja u konzumerističkom i materijalističkom svjetonazoru na primjeru psa kojega pregazi politička povorka: *Tijelo psa razlijeva se po pločniku kao kajgana*. (I. Sajko 2005: 34) Subjekt je teksta neuhvatljiv. On je ujedno samoubojica, anketirani pojedinci, društvo sa svojim propisima, povijest sa svojim činjenicama kao i sama autorica. Postavlja se pitanje interpretacije kulture i

kriterijā njezina vrednovanja kroz pogled *izvana*, pogled samoubojice koja napada postojeći kulturni poredak, ali i kroz začuđeni pogled iznutra na lomljenje vlastite kulture, primjerice kada se opisuje vizija polomljenih kupida: *Narumenjeni dječaci bez spolovila leže porazbacani unaokolo poput polupane keramike*. (I. Sajko 2005: 23). Neuhvatljivost subjekta rezultat je odustajanja od dubljeg psihološkog portretiranja likova, dok se ujedno raspisuju njihove detaljne i intimne misli.

Tekst *Žena-bomba* razrađuje posljednje minute u životu žene samoubojice pri čemu se rabi snažan aluzivan jezik kako bi se razbila jednoznačnost i formulaičnost jezičnih struktura. Odgonetanje njegove višeznačnosti započinje istodobnim promišljanjem o aktualnim društvenim pitanjima i osobnim ili spisateljskim dvojbama. Kao rezultat toga tekst je djelomično nekoherentan i snažno metaforičan, što ga čini plodnim tlom za raznolika interpretacijska polazišta, od općih međuljudskih odnosa do političkih, kreativnih, svjetonazorskih i kulturoloških pitanja.

### 3. Interpretacija i prevođenje – teorijski pregled

Prevođenje književnih djela oduvijek se smatralo posebnim oblikom prevođenja, što je vidljivo i u njegovu znatno jačem povezivanju s književnom teorijom nego s lingvistikom. Razlog tome leži u činjenici da je lingvistička analiza prijevoda književnih djela ukazivala na niz *nedosljednosti*, odnosno odmak od originala, što se lingvističkim okvirom nije moglo zadovoljavajuće objasniti. Nažalost, poseban status književnog prevođenja nije mu donio i poseban ugled ili vrijednost već se ono zbog spomenutog čestog odmak od originala dugo smatralo i nazivalo prijevarom<sup>1</sup> ili nečim manjkavim. Naime, upravo bi usporedbom originala i prijevoda ti odmaci isplivali na površinu i bili ocijenjeni kao *proizvodi s greškom*. Tek je tzv. *cultural turn* skrenuo pozornost s lingvističkog na kulturološki vid prevođenja (toliko bitan u književnosti), a sve je jače uvažavanje subjektivnosti prevoditelja konačno čisti jezični izričaj prijevoda stavilo u drugi (ili treći, četvrti) plan.

Značenje nije nešto što jednostavno postoji neovisno o čitatelju, već je ono struktura koju svatko iznova i samostalno stvara pri čitanju bilo kojeg teksta, pa tako i književnog djela. Svaki postupak čitanja predstavlja jedinstvenu recepciju teksta i isto tako jedinstven postupak stvaranja predodžbe o pročitanoj materijalu – mogli bismo reći da svatko od nas tekst interpretira na svoj, subjektivan način. Jednako kao i čitatelj, i prevoditelj kao specifična vrsta čitatelja na jedinstven i subjektivan način recipira tekst, no uz to ima i zadatak stvoreno značenje prenijeti u ciljni jezik za ciljnog čitatelja.

Subjektivnost u interpretaciji teksta prosječnog čitatelja općenito ne predstavlja problem: upravo su višestruke mogućnosti interpretacije književnog djela ono što ga čini

<sup>1</sup> Poznata je izreka *Traduttoretraditore* koja u slobodnom prijevodu znači *Prevoditelj – izdajica*.

zanimljivim i odvaja od dokumentarnosti povijesnih analiza ili biografija.<sup>2</sup> No ta ista subjektivnost može predstavljati problem za prevoditelja kojemu je cilj zadržati stupanj interpretativne otvorenosti izvornika i u prijevodu. To znači da bi on pri odabiru prijevodne inačice trebao nastojati u prijevodu ne formulirati određenu interpretaciju izvornika već čitatelju omogućiti da on samostalno stvori svoju vlastitu interpretaciju. Razdvojiti pak interpretaciju od prevođenja gotovo je nemoguće jer prevoditelj tekst doživljava na određen način, a taj način ovisi o njegovu predznanju, stavovima i cilju. Osim toga, u književnosti postoji niz informacija koje su u tekstu izražene tek implicitno – njih je često nemoguće jednoznačno recipirati pa je interpretacija nužna.

Kako bi se dosljedno mogao proučiti utjecaj interpretacije na prijevod, potrebno je najprije objektivno odrediti signale koji u prijevodu ukazuju na izmjene u odnosu na izvornik, pri čemu je najprije potrebno definirati oprečne pojmove: doslovan i nedoslovan prijevod. Doslovnim prevodom smatramo sve prevoditeljske postupke koji omogućuju izravno oblikovanje ciljnog prijevoda rekonstruiranjem izvornika (usp. G. Thome 2012: 244)<sup>3</sup>. Suprotno tome, nedoslovnim prevodom označavaju se svi postupci koji vode sintaktičkoj i / ili semantičkoj promjeni u odnosu na izvorni tekst (G. Thome, 2012.). Nedoslovni prevodi općenito proizlaze iz tzv. međujezičnih konfliktnih situacija – asimetrija na sintaktičkom, leksičkom, frazeološkom ili sociokulturološkom planu. U takvim slučajevima prevoditelj između više mogućnosti mora odabrati onu koju smatra najprikladnijom za konkretnu prevodnu situaciju te takav prijevod dobiva status svjesne prevoditeljske odluke (W. Wilss 1992: 64). Doslovan prijevod<sup>4</sup> vremenski je učinkovitiji i stoga možemo pretpostaviti da se prevoditelj njime koristi kad god je to moguće, odnosno nedoslovan prijevod i odmak od izvornika zaista predstavljaju svjesnu prevoditeljsku odluku (W. Wilss 1992: 63).<sup>5</sup> Za razliku od odmaka u prijevodu koji nastaju zbog strukturalnih razlika između polaznog i ciljnog jezika, postoje i fakultativne izmjene koje prevoditelj svjesno unosi u ciljni tekst, a koje s jezičnog stajališta

<sup>2</sup> Prema konvenciji polivalentnosti, sudionici u književnom sustavu imaju slobodu ophoditi se s tekstovima ocijenjenim kao književnima na način koji je optimalan za njihove potrebe, sposobnosti, motivacije i intencije. Usp. [http://www.walt.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ4/tepe/tepeSite/mim/editionMIM/a08\\_jk\\_system/jk\\_system321.htm](http://www.walt.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ4/tepe/tepeSite/mim/editionMIM/a08_jk_system/jk_system321.htm).

<sup>3</sup> Više o problematici određenja ovog pojma i njegovim različitim definicijama u različitim prevoditeljskim školama vidi Thome (2012: 244 i slj.).

<sup>4</sup> Razlika između doslovnog prevođenja i prevođenja riječ po riječ bila bi u tome što doslovno prevođenje preuzima sintaktička pravila ciljnog jezika, dok prevođenje riječ po riječ zadržava red riječi izvornika (Thome 2012: 247).

<sup>5</sup> Doslovno se prevođenje još i danas u prevoditeljskoj znanosti uvelike smatra neprikladnom prevoditeljskom strategijom koja vodi izradi grubog prijevoda koji je zatim potrebno dodatno doraditi, no činjenica je da je ona dominantna i vremenski najučinkovitija strategija, koju praktičari često preporučuju, u nekim slučajevima i kao jedinu prikladnu strategiju (W. Thome 2012: 248). Više o doslovnim prevoditeljskim postupcima u W. Thome (2012.).

nisu nužne. Pri tome prevoditelj u obzir uzima različite (kulturološke, pragmatičke, sociološke i dr.) čimbenike na osnovi kojih donosi prevoditeljsku odluku. Gore spomenute odmake do kojih dolazi kod nedoslovnog prijevoda možemo definirati kao odstupanja od stanja ekvivalentnosti, dok ekvivalenciju definiramo kao značenjski odnos dvaju izraza kod kojih postoje minimalne razlike u značenjskoj strukturi (usp. Manakin, 2004., prema Panasiuku, 2005.).<sup>6</sup> Ekvivalencija nije homogen pojam već se može stupnjevati od potpune ekvivalencije do njezina potpunog izostanka, drugim riječima ona u sebi u različitom stupnju povezuje jednakost, sličnost i različitost izvornika i prijevoda.

#### 4. Analiza prijevoda

Analiza polazi od usporedbe monologa *Žena-bomba* autorice Ivane Sajko s njegovim prijevodom na njemački jezik. Pri tome u prvom redu polazimo od slučajeva jezičnog i stilskog odmaka od izvornika, tj. od primjera u kojima je vidljivo nedoslovno prevođenje na ciljni jezik koje pak nije uzrokovano razlikama između jezičnih sustava izvornog i ciljnog jezika, odnosno nije obvezno već je rezultat prevoditeljske odluke. U analizu nisu uključeni primjeri odstupanja koji su prouzrokovani jezičnim različitostima, točnije slučajevima u kojima njemački jezik zbog svoje strukture ne nudi mogućnost doslovnog prijevoda ili bi takav prijevod iz pragmatičkih razloga bio neprikladan već su uključene samo strukture i izrazi u kojima prepoznamo svjesnu i namjernu ili nesvjesnu interpretaciju izvornika.

Kao dodatna provjera na primjerima nedoslovnog prijevoda primijenjen je postupak testiranja mogućnosti doslovnog prijevoda – oblikovan je doslovan prijevod te je analizirana njegova prihvatljivost u ciljnom jeziku. Pri tome se nastojalo ostati što bliže površini teksta, ali se istovremeno nastojalo i uzeti u obzir prikladnost prijevoda. Kao kontrolni postupak za određivanje doslovnog prijevoda i razlika između izvornika i prijevoda korišten je postupak povratnog prijevoda na izvorni jezik.

S obzirom na niz različitih odmaka u prijevodu najprije ih je potrebno kategorizirati prema vrsti odmaka, odnosno prema vrsti primijenjene prijevodne strategije. Budući da za analizu interpretacije nisu korisne sve kategorije strategija (npr. različite kategorije doslovnog prijevoda ili gramatičke strategije), analiza polazi od strategija koje se, prema Schreiberu (1995.) mogu kategorizirati kao strategije u području semantike. Schreiber (1995: 221) u ovoj skupini razlikuje sljedeće strategije:

1. semantičko posuđivanje – pri prijevodu se sadržaj izvornika vjerno prenosi u ciljni tekst

<sup>6</sup> Pojam ekvivalencije dugo je bio u središtu prevoditeljskih teorija te je označavao paralelizam u smislu uspoređivanja razlika u strukturi i rječniku različitih jezika, a da se pri tome u obzir ne uzmu mogućnosti koje jezici nude za izricanje određene poruke i postizanje određenog cilja. Fokusiranjem na funkcionalističke pristupe u prevođenju taj je pojam izgubio na važnosti. Općenito se smatra da zbog neizomorfnosti jezika jezična ekvivalencija zapravo nikada nije moguća, no zato je moguća funkcionalna ekvivalencija koja je manje vezana uz jezične oblike kojima se izriče.



2. modulacija – promjena perspektive eksplicitnim naglašavanjem drugih elemenata sadržaja (npr. *Zaspao je. – Er döste ein.* (hrv. *Zadrijemao je.*)

3. eksplikacija / implikacija – povećanje ili snižavanje stupnja eksplicitnosti (npr. Sudac je označio kraj utakmice. – *Der Schiedsrichter pfiß ab.* (hrv. Sudac je *odzviždao.*))

4. mutacija – promjena denotativnog sadržaja u korist drugog izraza (npr. Zanimjekao ju je. – *Er hat sie abgeschrieben.* (hrv. *Otpisao ju je.*)

Prva strategija predstavlja doslovan prijevod i iz tog razloga nije uzeta u obzir pri analizi. Što se tiče ostalih navedenih kategorija, teoretičari se slažu da modulacija predstavlja onu strategiju koja od prevoditelja zahtijeva stvarne prevoditeljske kompetencije jer uzrokuje izmjene u prijevodu i na gramatičkom i na semantičkom, odnosno kognitivnom planu (usp. K. Bednarova-Gibova 2012: 44) te je najzanimljivija i istovremeno najopširnija kategorija strategija. Osim navedenoga, bitno je naglasiti da su strategije redukcija i ekspanzija – smanjenje ili povećanje broja riječi u prijevodu koje M. Schreiber (1995.) u svojoj kategorizaciji navodi kao gramatičke strategije – također ugrađene u kategoriju modulacije u onim situacijama kada povećanje ili smanjenje broja riječi dovodi do semantičke promjene značenja i nije gramatički uvjetovano.

#### 4.1. Modulacija

Strategija modulacije najučestalija je semantička strategija u analiziranom prijevodu. Vinay i Darbelnet (1995: 249-254) razlikuju 10 podvrsta modulacije izvedenih iz tradicionalnih jezičnih retoričkih sredstava. Kao što je već objašnjeno, kod te se strategije radi o promjeni perspektive na određen predmet, radnju, temu i sl. Pri analizi uočene su različite podvrste koje su dijelom vezane uz razne metonimijske odnose, a koje su spomenuli već i Vinay i Darbelnet (1995.); npr. dio za cjelinu, apstraktno za konkretno ili opće za pojedinačno. U nastavku slijedi usporedba izvornika i prijevoda te analiza moguće interpretacije izvornika i učinka koji u čitatelju izaziva njemački prijevod, odnosno čitateljeve interpretacije prijevoda.

1) *Kolone civila i vojnika vuku se od kuta do kuta.* (I. Sajko 2005: 23)

*Kolonnen von Zivilisten und Soldaten schleppen sich von einer **Zimmerecke** in die andere.* (I. Sajko 2008: 22) (hrv. *od kuta do kuta sobe*)

Autorica upućuje na sveprisutnost ratnih zbivanja u svijetu, kao i neprestane prijetnje izbijanja rata i na europskom tlu, to jest *u vlastitom dvorištu*. No, ne smije se zaboraviti da se vizija odvija u sobi, a prijetnja je opisana kao vrlo aktualna i neposredna. U tom smislu treba promatrati i odabir prevoditeljice da naglasi *Zimmerecke* (kut sobe, a ne samo kut), što vizualno ukazuje na činjenicu da je vojska simbolično u neposrednoj blizini, u ovom slučaju kroči po autoričinoj sobi. Ovakvom formulacijom prevoditeljica scenu čini kohezivnijom jer eksplicitnije povezuje ratna zbivanja s mjestom ratovanja – svojom sobom.

2) *smijulji nam se kao da je živa* (I. Sajko 2005: 26)  
*sie lächelt, als würde sie leben* (I. Sajko 2008: 25) (hrv. *smješka se*)

Nakon što je obavio zadatak političar komentira Mona Lisin portret, pri čemu primjećuje da se ona smijulji. Tu će sliku autorica kasnije razraditi u *plaženje jezika i prijezir* (I. Sajko 2005: 26-27). Takvo promatranje Mona Lisinog portreta polazi od neuhvatljivosti umjetnosti, kao i kritičkog potencijala koji u njoj leži. Mona Lisa prema tome nije objekt koji se kupuje ulaznicom već i idejno-društveni kompleks koji je nastao iz vlastitog vremena i u odnosu na vlastito vrijeme. Smijuljenje služi kao uvod u potpuno buntovno shvaćanje portreta kakav se razvija nakon toga (Mona Lisa prestaje biti pasivnim predmetom promatranja i pokazuje buntovno lice – škripi zubima, pljuje po ljudima i belji se). U prijevodu se izvorni glagol koji nosi negativne konotacije (smijuljenje znači podsmijavanje<sup>7</sup>, a podsmijeh označava *zloban osmijeh praćen često podrugljivom i uvredljivom grimasom ili riječju*)<sup>8</sup> zamjenjuje neutralnim (smješkati se), čime se gubi ta dimenzija čitanja rečenice i Mona Lisa se samo tajanstveno smješka onako kako to čini i inače jer je i poznata po svom zagonetnom osmijehu. Njemački prijevod *Smješka se kao da je živa* njezinu osmijehu daje samo živost, no izvornik *Smijulji se kao da je živa* Mona Lisi daje i karakterne crte – ona je zlobna i podrugljiva i više ne predstavlja samo predmet koji mora trpjeti komentare i djela gledatelja već postaje aktivnim sudionikom interakcije, i to agresivnim.

3) *Njihovi hroptavi izdisaji kotrljaju perje i komadiće gelera po izrovanom podu.* (I. Sajko 2005: 23)

*Ihre röchelnden Atemzüge bringen die Federn und Granatsplitter auf dem durchpflügten Boden zum Tanzen.* (I. Sajko 2008: 22) (hrv. *učiniti da zapleše*)

Autorica u djelu opisuje *spaljeni jad ratnog krajolika* (I. Sajko 2005: 23). Pritom opisuje i umorne starce koji bivaju zanemareni i ostavljeni zajedno s ostalim oštećenim predmetima. Slika starosti dodatno se pojačava činjenicom da njihovo ritmično disanje pomiče predmete po podu. Dok se u originalu podrazumijevaju izmjene udisaja i izdisaja, prevoditeljica se koristi frazom koja u doslovnom prijevodu glasi *učiniti da nešto zapleše* kako bi naglasila upravo ritmičnost disanja i kretanja perja i gelera koja djeluje sablasno, poput opomene i najave drugih sličnih sudbina. Ta izmjena mijenja konkretan izraz *kotrljati* – radnju koju si čitatelj može predočiti jer predstavlja konkretnu fizičku aktivnost – u idiomatski izraz koji ima estetsku vrijednost, no radnju istovremeno čini apstraktnijom (čitatelj više ne može zamisliti konkretnu aktivnost) i naglašava rezultat radnje – ples perja i gelera. Ta naglašenija apstraktnost radnje dodatno naglašava sablasnost cijele scene.

4) ... *nabili su je /bombu/ u mene /prikopčali zakucali prilijepili ugurali* (I. Sajko 2005: 49)

<sup>7</sup> <http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search>.

<sup>8</sup> [http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=eVxgXxA%3D](http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=eVxgXxA%3D).

... sie wurde mir **eingeführt** / *angeschlossen, angenagelt, aufgeklebt, reingedrückt* (I. Sajko 2008: 43) (hrv. uvesti)

Sama žena-bomba vrhunac je konzumerističkog svjetonazora u kojemu se konzumira samo ljudsko biće u određene svrhe. Ljudsko tijelo postaje medij, naprava u koju se upisuju određeni cilj i način uništenja. Dok rečenica u izvorniku označuje nasilno umetanje eksplozivne naprave koje čini neka treća, nedefinirana, ali očito snažnija i veća sila, prevoditeljica mijenja konotaciju odabirom glagola *eingeführt*, koji naznačuje medicinsko umetanje i / ili ugradnju (Duden riječ *einführen* definira kao *oprezno i po pravilima ugurati nešto u ili kroz otvor*).<sup>9</sup> Značenje se time ciljano fokusira na medicinske procese na ljudskom tijelu pri kojima tijelo u pravilu postaje nesvjestan i nemoćan objekt. Konotacija opreznog uvođenja nečega (npr. sonde) u ljudsko tijelo time gubi na važnosti jer situaciji ne daje element veće pažljivosti prema biću u koje se nešto umeće već samo u prvi plan stavlja ljudsku (žensku) bespomoćnost, osobito ako u obzir uzmemo da se ovdje u tijelo uvodi bomba. U ovom primjeru dakle prevoditeljica strategijom modulacije mijenja perspektivu i konotaciju glagola od grubog i agresivnog nabijanja do na prvi pogled pažljivog, ali zapravo podjednako grubog i usto klinički i planski preciznog čina uvođenja predmeta u tijelo.

Neke od uočenih varijanti modulacije vezani su uz specifičnosti jezične kombinacije njemačkog i hrvatskog jezika, npr. kombiniranje svršenih i nesvršenih oblika:

5) *Debela i napuhnuta, **bacakala se po bolničkim pločicama***. (I. Sajko 2005: 47)

*Dick und aufgebläht **warf sie sich auf den gefliesten Boden***. (I. Sajko 2008: 43) (hrv. *bacila se*)

S druge je strane moguće uočiti i svjesne prevoditeljske odluke u tom području, npr. u sljedećem primjeru:

6) ... *kažu da si vlasnik **natečenog crvenog gumba*** (I. Sajko 2005: 24)

... *man sagt, dass du im Besitz des **schwellenden roten Knopfs** bist* (I. Sajko 2008: 24) (hrv. *koji natiče*)

Političar, meta žene samoubojice, okarakteriziran je u više navrata u monologu kao slavan, ponosan, pomodan, tašt i rastrošan. On je nadalje *gospodar, VIP, dobrotvor, đubre* (I. Sajko 2005: 24). Mistična slika političara, izgrađena djelomično osobnim iskustvom, drugim dijelom putem medija ili tračeva, kulminira u politički aluzivnoj slici o *velikom crvenom gumbu* kojim se može uništiti svijet, a koji simbolično predstavlja prevlast bogate i utjecajne skupine ljudi nad većinom. Ekonomska i politička ovisnost o vlasniku *crvenog gumba* ugrožava sigurnost stanovništva. Prevoditeljica u svom prijevodu bira nesvršeni oblik glagola (*gumb koji natiče* u odnosu na izvorni natečeni gumb), što nije nužno jer njemački jezik nudi ekvivalentan svršeni oblik (*angeschwollen*), no birajući nesvršeni oblik, prevoditeljica intenzivira prijetnju koju crveni gumb predstavlja.

<sup>9</sup> *vorsichtig, sachgerecht in eine Öffnung, durch eine Öffnung in etwas schieben*. <http://www.duden.de/rechtschreibung/einfuehren>, 30.12.2015.

U situaciji kada je nešto nateklo to predstavlja konačnu fazu naticanja i suočeni smo s rezultatom završenog procesa, kada pak govorimo da nešto natiče, onda smo usred tog procesa i ne znamo koliko će on trajati, odnosno ne znamo do kojeg će stupnja predmet nateći. Tako je prijetnja u prijevodu intenzivirana zbog čitateljeva neznanja o tome kada će proces naticanja završiti i kojom će veličinom gumba rezultirati, preciznije koliko će velika biti prijetnja koju crveni gumb simbolizira.

## 4.2 Mutacija

Mutacija predstavlja izmjenu denotativne strane izraza i, za razliku od modulacije, ne mijenja samo perspektivu u odnosu na sadržaj već ga potpuno mijenja. U primjerima se ne radi o ekstremnim izmjenama (npr. crno u bijelo) jer bi one predstavljale značajan odmak od onoga što prevođenje predstavlja te bi ciljni tekst odvele u smjeru adaptacije. Slijedi nekoliko primjera te strategije i interpretacije provedene izmjene.

7) ... *no sunce je još uvijek **zapiknuto** svuda.* (I. Sajko 2005: 22)

..., *aber die Sonne ist noch überall **präsent*** (I. Sajko 2008: 22) (hrv. prisutno)

U pokušaju oponašanja romantičnog izražaja autorica piše ljubavnu poruku kao ekstreman odmak i bijeg od apokaliptičnih vizija koje ju proganjaju. No i u poruci o ljubavi, alpskoj prirodi i proljeću pojavljuju se jaki izrazi koji nisu uobičajeni, a iskazuju autoričino stanje svijesti. Tako primjerice snježni vrhovi toliko bliješte da ih se ne može gledati (22), a sunce je zapiknuto posvuda. Ukazuje se na žarku, nesnosnu prisutnost izvora svjetla i topline, kao i na proces zadiranja (zapiknuti). Iskaz se može čitati kao neizdrživost naoko idiličnog trenutka. U prijevodu se odabirom izraza *sunce je prisutno* gubi ta značenjska razina.

## 4.3 Eksplikacija i implikacija

Eksplikacija je strategija kod koje se značenje koje je u izvorniku manje-više implicitno u prijevodu dovodi u prvi plan i jasno prikazuje čitatelju. Na taj se način čitatelju olakšava razumijevanje teksta time što mu se ne daje mogućnost, odnosno sloboda da sam zaključi na što neki dio teksta aludira, već mu se aluzija prezentira jasno i glasno, bez mogućnosti pogrešnog ili alternativnog razumijevanja teksta. Takvi su postupci vidljivi u primjerima koji slijede.

8) *Narumenjeni dječaci bez spolovila leže porazbacani unaokolo poput **polupane keramike**.* (I. Sajko 2005: 23)

*Rotgeschminkte Jungen ohne Genitalien liegen herum, verstreut wie **Keramikscherben**.* (I. Sajko 2008: 22) (hrv. krhotine keramike)

U izvornom tekstu opisuje se autoričina apokaliptična vizija svijeta u kojoj dolazi do postmodernoga stapanja u jedan prizor smješten u njezinoj sobi. U istom se prizoru tako pojavljuju kisele kiše, anđeli, granata, kerubini i vojska (*Navlašim zavjese. U sobi mi pada kisela kiša, anđeli i granate.*). To su motivi koji zastupaju aktualne probleme na

svjetskoj razini – od ekoloških do političkih. Motiv polupane keramike pritom upućuje na fragmentarnost zbilje i nesagledivost svih utjecaja i posljedica. Naglašavanjem da su po podu razbacane *krhotine polupane keramike* prevoditeljica dodatno intenzivira dojam fragmentarnosti. Usto riječ *krhotine* predstavlja i konkretizaciju opisa situacije: riječ keramika već i u izvorniku predstavlja metonimiju (keramika označava predmet od keramike, a ne materijal keramiku), a prijevod sliku pomoću jezične formulacije eksplicitno vraća s više na nižu razinu apstrakcije – čitatelj jasno zamišlja krhotine po podu, no u izvorniku to čini zbog vlastitog znanja o svijetu, a u prijevodu zbog eksplicitnog korištenja riječi *Keramikscherben*.

9) *Čitam obavijest agenta koji mi pokazuje da je jedno kazalište odustalo od prikazivanja moje drame „Rebro kao zeleni zidovi“ budući da se između teksta i prijetećeg rata na Bliskom istoku stvaraju neželjene metafore...* (I. Sajko 2005: 22)

*Ich lese gerade die Mitteilung meines Agenten, der mir schreibt, dass ein Theater die Aufführung meines Stücks RIPPEN / WÄNDE gestoppt hat, weil zwischen dem Text und dem drohenden Krieg im Nahen Osten unerwünschte Verbindungen auftauchen ...* (I. Sajko 2005: 21) (*hrv. neželjene poveznice*)

Pisanje kao čin kreativnosti i tekst kao poticaj kreativnosti osobito su značajni u dramskom pismu Ivane Sajko. Ugrađivanje takozvanih *minskih polja* koja aktiviraju značenja događa se u prvom redu preko višeznačnih izraza i metafora. Metafore stoga imaju posebno mjesto u autoričinom tekstu i nisu samo pojam za stilsko sredstvo već za način čitanja teksta. Stvaranje neželjenih metafora na Bliskom istoku tako se odnosi u prvom redu na politički neželjena značenja i neugodna pitanja koja s njima dolaze ruku pod ruku. U prijevodu se gubi referenca na metaforičnost teksta. Prevoditeljica formulaciju *između teksta i rata se stvaraju metafore* eksplicitno objašnjava ciljnom čitatelju koristeći se izrazom *Verbindungen* (*hrv. poveznice*) i time u prvi plan stavlja jedno od značenja riječi metafora, a to je skrivena usporedba.<sup>10</sup> I izvorno bi se značenje moglo interpretirati na sličan način jer, iako izraz *metafora* u hrvatskom značenju primarno označava izraz slikovitog i prenesenog značenja, njegovo kombiniranje s prijedlogom između ipak naglasak stavlja na gore navedeno značenje usporedbe. Prevoditeljica je odlučila čitatelju pojasniti o čemu se radi.

10) *Osjeća se zanijekanom. Potisnutom u stranu.* (I. Sajko 2005: 38 i slj.)

*Sie fühlt sich abgeschrieben. Abgedrängt.* (I. Sajko 2008: 35) (*hrv. potisnuta*)

Misli autorice, čiji se monolog u tekstu isprepliće i na mjestima stapa sa samoubojičinim, opisuju stanje njezina lika i borbu između različitih stavova. U trenutku nedostatka autoričine kreativnosti samoubojica ne progovara, što autorica tumači kao znak ljutnje i nesuradnje. Rečenica kontekstualno nosi poruku autorske blokade koja se predstavlja kao problem lika. Navedeni prijevod predstavlja strategiju implikacije, odnosno proces suprotan gore opisanoj eksplikaciji: sadržaj koji je u izvorniku eksplicitno

<sup>10</sup> <http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search>, 13.10.2015.

izražen u prijevodu pada u drugi plan. Primjera ove strategije u analiziranom je tekstu tek nekoliko i u većini se slučajeva radi o izostavljanju nekog od elemenata izvorne formulacije, čime prijevod postaje nešto manje točan, specifičan i eksplicitan. Takva je situacija vidljiva i u primjeru 12) gdje prevoditeljica izostavlja izraz *u stranu* te time njezin prijevod postaje nešto općenitiji.

#### 4.4 Adaptacija

Strategija adaptacije do sada nije spomenuta, no ona također predstavlja proces na koji znatno utječe interpretacija sadržaja izvornika. Schreiber (1995.) klasificira je u skupini strategija prevođenja elemenata okruženja (Umfeldübersetzung), a Vinay i Darbelnet (1995: 39) nazivaju je ekstremnim sredstvom prevođenja. Radi se o postupku kod kojeg se izvornik iz pragmatičkih ili kulturoloških razloga mijenja i prilagođava ciljnoj kulturi jer bi doslovan prijevod izazvao nesporazum, pogrešan dojam i pogrešnu reakciju čitatelja. Ovdje možemo govoriti o prevođenju pozdrava, tradicija, oblika ponašanja, ali i konkretnih realija kao što su npr. institucije, blagdani, sportovi i sl.

Pri analizi su se kao osnovni element adaptacije pokazali vulgarizmi. Naime, među različitim kulturama postoji različit prag tolerancije, odnosno otvorenosti prema psovka. Tako je općenito poznato da jezici Balkana raspolažu širokim repertoarom psovki, koje relativno često upotrebljavaju, ne nužno radi pogrde već i kao element humora. Istraživanja pokazuju da njemačko govorno područje nije u jednakoj mjeri otvoreno za psovke i da u prijevodu *vulgarnijih* književnih djela dio psovki bude izostavljen ili ublažen. Takav je slučaj i u prijevodu *Žene-bombe*: od (samo) tri psovke u izvorniku u prijevodu je jedna potpuno izbačena, druga prevedena nevulgarnom parafrazom, a treća blažom psovkom. Zanimljivo je da se javlja jedan slučaj kompenzacije gdje je izvorna fraza *Miči se!* (I. Sajko 2005: 50) prevedena psovkom *Verpiss dich!* (I. Sajko 2005: 45) u nastojanju da se očuva povremeno vulgaran ton izvornika stoga što I. Sajko bira intenzivnije izraze u svojim djelima kako bi *osnažila* jezik.

Još jedan primjer adaptacije jest sljedeća prilagodba:

11) *ja sam Multipractic!* (I. Sajko 2005: 40)

*ich bin eine Moulinex!* (I. Sajko 2008: 36)

Kritika konzumerističkog društva u djelu kulminira u konačnoj pretvorbi žene u ženu- bombu. Ona postaje naprava s određenom svrhom upotrebe i rokom trajanja. U ovom se primjeru uspoređuje s kućanskim aparatom. Pritom se bira naziv aparata koji je istodobno svakodnevan, medijski eksponiran i višeznačan. Kako bi čitatelj pod upotrijebljenim aparatom (koji zapravo predstavlja brand, a označava sve aparate te vrste) shvatio što je autorica htjela reći, ona je odabrala aparat koji je poznat u čitateljevu kulturnom krugu. Navedeni je model uređaja u našoj kulturi postao do te mjere poznat da je došao do stupnja gdje svojim imenom označava sve multifunkcionalne kuhinjske aparate te je u pismu prilagođen hrvatskom jeziku (multipraktik). Kako bi u ciljnom je-

ziku sačuvala asocijacije povezane sa spomenutim aparatom, prevoditeljica je odabrala drugu robnu marku koja je na njemačkome govornom području poznatija, što je u ovom slučaju Moulinex. Na taj način ciljni čitatelj sigurno brže i lakše shvaća kritiku konzumerizma koju donosi odabir konkretnog branda, a ne općeg izraza.

#### 4.5 Ostalo

Pri analizi je uočeno nekoliko zanimljivih primjera interpretacije vidljive u prijevodu, a koji se pak ne mogu klasificirati u gore navedene prevoditeljske strategije. Zapravo se radi o doslovnom prevođenju, dakle ne postoji odmak od izvornika, no radi se o formulacijama koje su u izvorniku dvosmislene, a to obilježje nije moguće očuvati u prijevodu te prevoditeljica svojim odabirom prijevoda pokazuje i svoju interpretaciju teksta, odnosno interpretaciju koju želi prezentirati čitatelju.

12) *moja je bomba ritam mašina* (I. Sajko 2005: 47)

*meine Bombe ist eine Rhythmusmaschine* (I. Sajko 2008: 42)

U značenjskom minskom polju, koje autorica ugrađuje u svoj tekst, na aktivaciju jedne višeznačnosti nadovezuju se druge. Time se aktivira tekst kao mašina koja zadaje ritam. S druge strane tekst izgovara samoubojica koja je *zapaljivi patent/.../ obavijena /.../žicama i selotejpom* (I. Sajko 2005: 47), tj. ona postaje strojem, potrošnom robom, njezina bomba daje ritam svim ostalim mašinama, što ponovno ukazuje na problem društva i objektivizaciju i potlačenost žene. Ovaj stav potvrđuje i uvodni tekst autorice u kojemu opisuje kako se za zadatak samoubojice biraju žene narušenog društvenog statusa (I. Sajko 2005: 46). Dvosmislenost izraza ne zadržava se u prijevodu, prevoditeljica naime u njemačkom jeziku nema mogućnost izražavanja obaju značenjskih inačica jednim izrazom kao u izvorniku te zbog toga mora odabrati između dva značenja. Ona odabire izraz *Rhythmusmaschine* (hrv. ritam mašina) koji u njemačkom jeziku već postoji te time žrtvuje otvorenost teksta i ciljnom čitatelju ne ostavlja mogućnost da samostalno interpretira tekst. Kao što je gore već spomenuto, ovdje se radi o svjesnom odabiru prevoditeljice, no nužnost je biranja jezično uvjetovana.

13) *Ubija me glava!* (I. Sajko 2005: 49)

*Mein Kopf tötet mich* (I. Sajko 2008: 44)

U trenutku slabosti samoubojica se koleba oko vlastitog cilja i bori se sa svojim mislima. Približujući se histeričnom stanju svijesti, tuži se na bolove. Ti se bolovi mogu dijelom svesti na biološki uzrokovane čimbenike, a dijelom simbolično predstavljaju opasnost zadiranja u područje ludila koje je postavljeno kao cilj. U tom smislu to nije samo glavobolja koja šteti subjektu, već je doslovno glava, to jest revolucionaran, nesputan oblik misli koji iz nje izlaze, razlog zbog kojeg je život subjekta u opasnosti. Na ranijem mjestu autorica navodi: *Mi nismo iste, već samo opasno blizu: ona ulazi u moju glavu i ja u njezinu. Ona je bomba koju neću baciti.* (I. Sajko 2005: 39) Prevoditeljica u tom smislu doslovno prevodi frazu i prenosi poruku da je opasnost u autoričinoj glavi.

Na prvi pogled analiza ovog doslovnog prijevoda povela je u pogrešnom smjeru imajući na umu da je izvornik dvoznačan i da s jedne strane izražava standardno značenje glagola ubijati – nekome oduzeti život, a s druge prenosi žargonsko značenje prema kojem izvorna rečenica označava jaku glavobolju koja ometa normalno funkcioniranje.

## 5. Zaključak

Na temelju triju interpretacijskih okosnica: terorizma i kritike društva, pisanja i postmoderne zbilje prikazala se otvorenost i slojevitost monologa *Žena-bomba*. Ta otvorenost postaje i izazov i problem kada je riječ o prevoditeljskoj praksi jer ona neminovno ulazi u područje interpretacije i adaptacije teksta za određeno jezično-kulturološko okružje. Sve tri spomenute okosnice pojašnjavaju izbor određenih mjesta u prijevodu gdje postoje odmaci od izvornika.

Analiza pokazuje važnost interpretacije izvornika te neraskidivu povezanost ovog procesa s procesom prevođenja. Rezultati interpretacije najbolje su vidljivi na mjestima u kojima u prijevodu postoji odmak od izvornika jer ona eksplicitno izražavaju i čitatelju prenose prevoditeljevu verziju značenja. Različite strategije primijenjene pri prevođenju omogućuju prevoditelju izražavanje različitih značenjskih inačica. Najučestalija strategija u analiziranom je prijevodu modulacija. U odmacima je vidljivo da prevoditeljica poznaje i prati poetiku autorice Ivane Sajko, zbog čega jezične promjene ne dovode do promjene stila ili općeg značenja izvornog teksta. Vidljivo je nastojanje prevoditeljice da očuva slikovitost i istovremenu agresivnost izvornika održavanjem ravnoteže između ublažavanja i pojačavanja izvornih formulacija.

## 6. Popis literature

### 6.1 Primarna literatura

Ivana Sajko, *Žena-bomba*. U: *Žena-bomba*. Meandar, Zagreb 2005., str. 18-65.

Ivana Sajko, *Bombenfrau*. U: *Archetyp: Medea, Bombenfrau, Europa. Trilogie*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2008., str. 19-56.

### 6.2 Sekundarna literatura

Klaudia Bednarova-Gibova, *Translation Procedures in the Non-literary and Literary Compared*. Prešovska Univerzita v Prešove 2012.

Helena Guimaraes, Eduarda Mota, *The role of comparative stylistics in translators' training*. U: *Studies in Contrastive Linguistics. Proceedings of the 4th International Contrastive Linguistics Conference Santiago de Compostela*. Priređivači Mourón Figueroa, Cristina, Teresa Iciar Moralejo Gárate, Universidade de Santiago de Compostela 2005.

Ana Gospić, *Istraživanje dramske forme u dramama Ivane Sajko*, u: "Croatica et Slavica Iadertina", Zadar 2008., str. 467-477.



- Stephanie Jug, Sonja Novak, *Antipoetika Ivane Sajko: Što ludilo, revolucija i pisanje imaju zajedničko?* U: “/sic” br. 1 2014., DOI:10.15291/SIC/1.5.LC.9
- Igor Panasiuk, *Kulturelle Aspekte der Übersetzung: Anwendung des ethnopsycholinguistischen Lakunen-Modells auf die Analyse und Übersetzung literarischer Texte*. Lit Verlag, Münster 2005.
- Edo Popović, *Intervju s Ivanom Sajko. Na jesen ću virusom napasti hrvatska kazališta*. U: “Tema” 1 8 / 9 2004., str. 4–12.
- Leo Rafolt, *Fiziološko-hormonalna opremljenost za terorizam i rađanje. Ivana Sajko “Žena-bomba”*. U: Leo Rafolt, *Priučeni na tumačenje. Deset čitanja*. Zagrebačka slavistička škola, Zagreb 2011., 187-206.
- Michael Schreiber, *Übersetzungsverfahren: Klassifikation und didaktische Anwendung*. U: Priređivači Eberhard Fleischmann, Wladimir Kutz, Peter A. Schmitt, *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Narr, Tübingen 1997., 219-226.
- Gisela Thome, *Übersetzen als interkulturelles und interlinguales Handeln. Theorien – Methodologie – Ausbildung*. Frank & Timme Verlag, Berlin 2012.
- Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Comparative Stylistics of French and English*. John Benjamins, Amsterdam / Philadelphia 1995.
- Wolfram Wilss, *Übersetzungsfertigkeit: Annäherung an einen komplexen übersetzungspraktischen Begriff*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1992.

### 6.3 Elektroničkiki izvori

[http://www.walt.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ4/tepe/tepeSite/mim/editionMIM/a08\\_jk\\_system/jk\\_system321.htm](http://www.walt.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ4/tepe/tepeSite/mim/editionMIM/a08_jk_system/jk_system321.htm)

## DRAME TENE ŠTIVIČIĆ NA MEĐUNARODNOJ SCENI

Započet ću kratkim, ali indikativnim citatom. *Imala je samo osam godina kada je napisala svoju prvu pjesmicu, a u devetoj započela i prvi roman, a već danas Tena Štivičić jedna je od vodećih hrvatskih spisateljica mlađe generacije, o čemu ponajbolje svjedoči priznanje koje je dobila u Londonu* (I. Mikulek, 2006: 38), stoji u uvodniku jednoga intervjua s autoricom nakon što su je londonsko kazalište Royal Court Theatre i postaja BBC, kao jedinu strankinju, uvrstili među pedeset najtalentiranijih i najperspektivnijih mladih pisaca u Velikoj Britaniji koji će, prema njihovoj prosudbi, obilježiti britansko kazalište u idućih pedeset godina. Usprkos stanovitoj nemušnosti formulacije prema kojoj je u Hrvatskoj suvremeni dramski autor uspješan tek kada za to dobije inozemnu potvrdu te usprkos tome što je pitanje uspjeha danas, kako ističe i sama autorica, prilično *kompromitirano* (T. Štivičić u D. Silobrčić, 2015: 54) labavim i propusnim medijskim kriterijima uspješnosti kojima gotovo svakodnevno svjedočimo, u slučaju Tene Štivičić ipak nema spora da je doista riječ o jednoj od međunarodno najprisutnijih suvremenih hrvatskih dramskih spisateljica i da njezin uspjeh nije tek medijski plasirana konstrukcija nego realan rezultat dugogodišnjeg rada i višegodišnje prisutnosti na međunarodnoj kazališnoj sceni koji zavrjeđuje temeljitiju teatrološku studiju no što je to dosad bio slučaj.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Iako već godinama ne živi u Hrvatskoj, Tena Štivičić zadržala je čvrste veze s hrvatskom kulturnom i kazališnom sredinom, a razmjerno je često zastupljena i u medijima, bilo izravno kao kolumnistica (najprije u časopisu “Zaposlena”, od 2015. u “Telegramu”), bilo posredno kroz članke u kojima se gotovo redovito izvještava(lo) o njezinim većim inozemnim uspjesima. Kada je riječ o medijskoj *pokrivenosti* međunarodnoga kazališnoga uspjeha Tene Štivičić, posebno su se izdvojila dva događaja – prvi je njezin proboj na srpsku kazališnu scenu početkom novoga tisućljeća, kada je tek započinjalo ponovno igranje hrvatskih autora u Srbiji nakon Domovinskoga rata, te izvedba drame *3 Winters* na pozornici britanskoga nacionalnoga kazališta kao dokaz priznanja na jednoj od najneprobojnijih inozemnih kazališnih sredina i, dakako, nagrada koju je osvojila za navedeni dramski tekst.

## Međunarodna usavršavanja i suradnje

Krenimo stoga s možda suhoparnom, ali nužnom faktografijom. Tena Štivičić diplomirala je dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, 2001., da bi svoj obrazovni put odmah potom nastavila u međunarodnom okružju i magistrirala dramsko pismo na Goldsmiths Collegeu u Londonu, 2004. U međuvremenu, svoje je obrazovne (i) spisateljske vidike proširivala i višekratnim sudjelovanjima na različitim međunarodnim radionicama i susretima za pisce, kao što su europski susret pisaca Interplay u Poljskoj, 2000., svjetski susret pisaca Interplay u Australiji, 2001. ili Radionica mladih europskih dramatičara u Bonnu, 2002., stječući znanje o odlikama dramskoga pisma i kazališnoga izričaja u različitim kulturama te upoznavajući kazališne ljude koji će (pri) pomoći prvim međunarodnim izvedbama njezinih djela. Primjerice, u Varšavi je upoznala švicarsku redateljicu Ursinu Greuel i ponudila joj na čitanje *engleski prijevod* svoje drame *Nemreš pobjeć od nedjelje*, što je u konačnici dovelo do švicarske izvedbe spomenute drame. Kad je pak riječ o australskome Interplayu, u okviru razmatranja suvremene hrvatske drame u inozemstvu možda je najzanimljivije spomenuti recepcijski i kulturološki nesporazum oko jednoga lika Tene Štivičić iz njezinoga dramskoga teksta za djecu *Parsifal*, nesporazum do kojeg je došlo zbog stereotipa i predrasuda o novijoj hrvatskoj povijesti i kulturi – još 2001. godine pojedinim je polaznicima međunarodne radionice bilo neshvatljivo da lik Crvenoga viteza u drami *Parsifal* ne mora *nužno* biti autoričin podsvjesni odgovor na rat u Hrvatskoj ili simbol komunizma. *Dode mi da vrišnem*, zapisala je tada u svom australskom dnevniku Tena Štivičić. *Ne, nije. Crveni vitez je simbol viteza u crvenom.* (T. Štivičić, 2001: 70)

Tijekom cijele karijere Tena Štivičić nastavila je sudjelovati na međunarodnim radionicama i odazivati se brojnim međunarodnim pozivima, bez obzira na činjenicu je li odlazila na višemjesečni boravak u Biel u Švicarskoj kao gošća-umjetnica, 2004. ili je poziciju polaznika zamijenila pozicijom voditelja na radionici za dramske pisce u Barceloni, 2015. Neki od međunarodnih projekata u kojima je participirala bili su vezani uz njoj, od 2003. godine, domicilnu britansku sredinu ili, možda točnije rečeno, London – poput zajedničkog pisanja radio-drame *We are water / Voda smo* preko interneta u kojem je sudjelovalo 11 pisaca iz različitih dijelova svijeta, 2003.,<sup>2</sup> čitanja drama međunarodnih pisaca u londonskom kazalištu Hampstead Theatre, 2004.,<sup>3</sup> jednogodišnjeg Future Perfect

<sup>2</sup> Drama je emitirana na BBC-u i na internetu 31. svibnja 2003. Osim Tene Štivičić, sudjelovali su pisci iz Australije, Novoga Zelanda, Južnoafričke Republike, Indije, Islanda, Kenije, Singapura, Perua i Šri Lanke.

<sup>3</sup> U sklopu programa International Writers Play Readings, koji se održavao od 25. do 26. rujna 2004., 24. rujna 2004. pročitana je njezina drama *Fragile!*, poznata i pod naslovom *We come in peace / Dolazimo u miru* u režiji Natashe Betteridge. Tekstove je predstavila skupina Firerisers Theatre Company, a suradnici na projektu bili su i Birmingham Repertory Theatre Company, Hampstead Theatre, Culture 2000 i Interplay. Pisci čija su djela odabrana za čitanje su na programskoj cedulji bili najavljeni kao *najzbudljiviji mladi dramatičari iz cijeloga svijeta*.

programa za mlade perspektivne pisce po izboru kazališne družine Paines Plough, 2005., pisanja drame na temu izbora u sklopu projekta Broken Voices / Slomljeni glasovi skupine New Company, 2005.,<sup>4</sup> projekta London Eye nastalog u sklopu poznate kampanje Make Poverty History / Učinite siromaštvo prošlošću, 2005., programa The Fifty / Pedeset u sklopu projekta kazališta Royal Court Theatre i postaje BBC, 2006.,<sup>5</sup> ili pisanja drame o aktualnoj novinskoj temi eutanazije u roku od sedam dana u sklopu projekta Present: Tense 2, 2006.<sup>6</sup>

Drugu skupinu čine međunarodni projekti vezani za nešto širi europski spisateljski kontekst. Godine 2007. Tena Štivičić sudjelovala je u međunarodnom obilježavanju 300. obljetnice rođenja dramatičara Carla Goldonija napisavši za projekt pod zajedničkim imenom *Goldoni Terminus* svoju jednočinu inačicu njegovog teksta *Avanture Camille i Harlekina*. Na projektu su još surađivali i pisci iz Portugala i Italije, a predstava koja je trebala prikazati modernu Veneciju u raljama globalizacije i konzumerizma izvedena je u Rijeci, na Venecijanskome bijenalu, u Lisabonu i na Sardiniji. Godine 2009., na zadanu temu europskoga identiteta i susreta različitih kultura, Tena Štivičić je po narudžbi Zagrebačkog kazališta mladih napisala dramu *Sedam dana u Zagrebu* koja je izvođena kao dio međunarodnoga projekta Europske kazališne konvencije pod nazivom Orient Express i u kojem su, osim Hrvatske, sudjelovala kazališta iz Turske, Rumunjske, Srbije, Slovenije i Njemačke te pisci iz spomenutih zemalja koji se smatraju priznatima ne samo u nacionalnim nego i u europskim okvirima. Nastale predstave izvođene su u vlaku i na željezničkim kolodvorima u 11 gradova i 6 zemalja. Naposljetku, godine 2013. je zajedno s još troje europskih pisaca iz Poljske, Njemačke i Velike Britanije, Małgorzatom Sikorskom-Miszczuk, Lutzom Hübnerom i Steveom Watersom, napisala četverojezičnu dramu *Europa* koja se bavi različitim multikulturalnim pitanjima današnjice i mogućnostima i licima interkulturalnog dijaloga. Predstava je izvedena u koprodukciji kazališta iz navedenih zemalja (Repertoarno kazalište Birmingham, Državno kazalište Dresden,

<sup>4</sup> Skupina New Company je od osam pisaca za koje je držala da predstavljaju *osam najzbudljivijih mladih pisaca na svijetu* naručila tekstove na temu izbora u zemlji iz koje pojedini pisac dolazi, a Tena Štivičić napisala je duhovit komad *Nine tenths / Devet desetina* koji temu obrađuje kroz sučeljene stavove konzervativnih roditelja intelektualaca i suvremenim, konzumerističkim prilikama prilagodljivije kćeri. Sve tekstove izvodilo je petero glumaca, cijela predstava trajala je oko dva sata, a svaki komad između deset i dvadeset minuta. U projektu su, osim Tene Štivičić, sudjelovali autori iz Argentine, Irske, Sjedinjenih Američkih Država, Iraka, Rumunjske i Ukrajine. Znameniti kritičar Michael Billington je u prikazu predstave izdvojio i tekst Tene Štivičić okarakteriziravši ga kao *britku društvenu komediju* (M. Billington, 2005.).

<sup>5</sup> Tom prigodom Tena Štivičić uvrštena je među pedeset najperspektivnijih mladih pisaca u Velikoj Britaniji i dobila je priliku pohađati radionicu pisanja u trajanju od godinu dana. Program je pokrenut povodom pedesete obljetnice kazališta Royal Court Theatre. Za sudjelovanje u projektu pedeset britanskih kazališta nominiralo je jednoga pisca, a kazalište Sheffield Crucible nominiralo je Tenu Štivičić.

<sup>6</sup> Predstava je izvedena 5. veljače 2006. u kazalištu The Old Red Lion Theatre u Londonu.

Poljsko kazalište Bydgoszcz i Zagrebačko kazalište mladih) s međunarodnim glumačkim ansamblom i autorskim timom i bila je dio projekta Četiri grada, četiri priče.

Sve spomenute primjere povezuje autoričina spremnost na sudjelovanje u međunarodnim projektima s autorima, umjetničkim timovima i izvođačima iz različitih kultura i tradicija, a ta se autorska otvorenost umjetničkim poticajima i partnerstvima iz cijeloga svijeta te međunarodno relevantnoj tematici provlači od samih početaka njezinoga javnoga spisateljskoga djelovanja. Navedenu tvrdnju, osim već jezgrovito predočene autorske putanje, potvrđuju napokon i autoričine izjave tijekom posljednjih petnaestak godina koje su se od prvih možda još i ne dokraja sasvim jasno artikuliranih ideja o izlasku iz strogih nacionalnih okvira i uskoga hrvatskoga kazališnog prostora – s kojim se nije nikada mogla do kraja poistovjetiti u odnosu na širi svjetski kontekst, bilo na razini tematike dramskoga pisma, bilo na razini njegove recepcije i u praktičnom tržišno-izvedbenom i u metaforičnom receptivnom smislu – naposljetku formulirale kroz svjesnu želju za postizanjem dvojezičnosti i nadraštanjem strogih granica nacionalnoga identiteta kao nečeg što dramskoga autora u globaliziranome 21. stoljeću može tek nepotrebno sputavati. Već je 2003. godine, prilikom rasprava o uprizorenju svoje drame *Dvije* u Beogradu, istaknula da *svi danas razmišljamo u nekom europskom kontekstu, i jasno je da više nije dovoljno svoditi stvari na vlastitu malenu sredinu i tržište*. (T. Štivičić u I. Lasić, 2003: 67) Svoje je mišljenje potvrdila i dvanaest godina kasnije: *Ja sam uvijek htjela pisati u širim okvirima nego što je to naša zemlja ili naše zemlje. Privlačila me ideja internacionalnoga kazališta ili filma*. (T. Štivičić u D. Silobričić, 2015: 54)

Osim autoričine dvojezičnosti i činjenice da su neke od njezinih najuspjelijih drama napisane izvorno na engleskom jeziku (*Fireflies, Fragile!, Invisible, 3 Winters*), i / ili da se bave širom problematikom europske multikulturalnosti (iako ne uvijek posve bez dodira s nacionalnom tematikom), autoričinu ideju svojevrsnoga dvostrukog identiteta potvrdila je i sama praksa. Primjerice, uglednu nagradu Susan Smith Blackburn Prize za najbolju spisateljicu na engleskom jeziku Tena Štivičić je osvojila za dramu o hrvatskoj obitelji i hrvatskoj povijesti napisanu izvorno na engleskom jeziku i praižvedenu u engleskom nacionalnom kazalištu, a u biografskim podacima navedena je i kao hrvatska i kao britanska autorica, što ona nesumnjivo i jest – ili kako to ona voli istaknuti *londonska*, s obzirom na to da je London kao multikulturalna sredina istodobno i vrlo različit od ostatka Velike Britanije.<sup>7</sup> Premda je i u domaćim i u stranim medijima uglav-

<sup>7</sup> *Danas se na sve strane mnogo govori o raznim pripadnostima i identitetima, pogotovo nacionalnim, a meni se čini da oznake nisu važne i da te kategorije nisu stabilne ni nepromjenjive. Mislim da nas najviše određuje naše najbliže okruženje, dakle, grad, odnosno, pitanje je li neposredna sredina urbana, je li prohodna, cirkuliraju li kroz nju razni vanjski utjecaji ili je zatvorena i zabačena. Je li internacionalna i multikulturalna /.../ Zato ne bih baš rekla da sam (i) engleska spisateljica ili pak britanska nego, ako ću najpreciznije, londonska. Jer taj London je kao neka zemlja za sebe i on i cijela Britanija itekako su utjecali na mene u smislu tema kojima se bavim. Osim toga, njihova kulturna scena i kazališna tradicija utjecale su i na moj dramski izraz.* (T. Štivičić u T. Barbarić, 2015.).

nom najavljuju kao hrvatsku spisateljicu, sama je autorica više puta naglasila da ju je multikulturni London bitno formirao i osobno i profesionalno i da joj se čini logičnim da ako živi i piše u Londonu, unutar te kulture i sredine i za tu kulturu i sredinu, treba pisati i na jeziku te kulture i sredine. U analizi i prosudbi opusa Tene Štivičić stoga ipak treba voditi računa i o stanovitom prijelomu koji se, unatoč njezinom učestalom i raznovrsnom sudjelovanju na domaćoj sceni, dogodio s autoričinim odlaskom i preseljenjem u London i početkom pisanja na engleskome jeziku.

### Međunarodne izvedbe drama

Osim kroz navedene međunarodne radioničke, koautorske i koprodukcijske projekte, međunarodna vidljivost Tene Štivičić, dakako, mjeri se u prvom redu izvedbama njezinih dramskih djela diljem Europe.<sup>8</sup> Od 2001., kada je u kazalištu Raum Dreiunddreissig (ili kraće: Raum33) u Baselu u Švicarskoj, te 2002., kada je u Mestnom gledališću ljubljanskom u Ljubljani u Sloveniji izvedena njezina drama *Nemreš pobjeđ od nedjelje* pa do danas, kada se kao njezin najveći međunarodni uspjeh izdvaja praizvedba drame *3 Winters* u londonskome kazalištu National Theatre 2014. godine, drame Tene Štivičić, osim u Hrvatskoj, izvedene su u više europskih zemalja, tako da je gotovo svake godine izvedena barem jedna njezina drama, ponekad i više njih, a ponekad i više različitih uprizorenja iste drame. Tena Štivičić je stoga ne samo međunarodno izvođena dramska spisateljica već i spisateljica kojoj djela na međunarodnoj sceni ne doživljavaju samo praizvedbe nego i višestruke scenske reinterpretacije istoga teksta, što je približava međunarodno izvođenim suvremenim hrvatskim autorima kao što su Slobodan Šnajder, Miro Gavran ili Ivana Sajko, a izdvaja je od određenoga kruga suvremenih hrvatskih dramatičara čiji radovi često zažive na međunarodnoj (pa i domaćoj) sceni samo jedanput. Njezini se dramski tekstovi pritom podjednako često izvode u zemljama bivše Jugoslavije, u Sloveniji, Bosni i Hercegovini, Srbiji i Crnoj Gori, o kojima nakon raspada Jugoslavije u devedesetim godinama 20. stoljeća također govorimo kao o inozemstvu, i u ostalim europskim državama kao što su Švicarska, Njemačka, Austrija, Velika Britanija, Italija, Portugal, Poljska, Bugarska, te u Turskoj. Veći broj različitih redateljskih uprizorenja iste drame (konkretno, možemo govoriti o čak 8 njemačkih uprizorenja *Krijesnica* i 3 uprizorenja drame *Fragile!*), ali i različitih dramskih tekstova, djela Tene Štivičić imala su na njemačkome govornom području, osobito u samoj Njemačkoj, zatim u Srbiji, Crnoj Gori i Sloveniji, te dakako u Velikoj Britaniji, u kojoj autorica živi već više od jednoga desetljeća i na čijem jeziku je izvorno napisano više poslije međunarodno izvođenih djela. Kad je riječ o ponavljanju, posebno upada u oči i interes pojedinih kazališta za djela Tene Štivičić, u prvom redu beogradskog Ateljea 212, koji je dosad izveo tri različite drame Tene Štivičić. Najprije su to bile *Dvije*, ujedno i prva suvreme-

<sup>8</sup> Radiodramske izvedbe neće biti predmet ovoga rada.

na hrvatska drama mladoga hrvatskoga dramatičara izvedena u Srbiji nakon raspada Jugoslavije,<sup>9</sup> potom *Nemreš pobjeć od nedjelje*, obje izvedene na hrvatskome, odnosno na zagrebačkome slengu, i naposljetku *Krijesnice* igrane u prijevodu pod nazivom *Svici*, sve tri u vrijeme umjetničkoga ravnateljstva Svetozara Cvetkovića. Kad su u pitanju naslovi, valja reći da su sve drame Tene Štivičić, ne računamo li dvije drame za djecu i mlade, *Parsifal* i *Pssst!* (obje izvedene samo u Zagrebu), imale međunarodni odjek, odnosno sve su izvođene na međunarodnoj sceni (*Nemreš pobjeć od nedjelje*, *Dvije*, *Fragile!*, *Krijesnice*, *Invisible*, *Europa*, *Sedam dana u Zagrebu*, *3 Winters*). Štoviše, mnoge su njezine drame prvi put izvedene upravo na međunarodnoj sceni, a pojedine svoje hrvatsko uprizorenje i dalje čekaju: neke su najprije izvedene u Hrvatskoj a poslije u inozemstvu (*Nedjelja*, *Krijesnice*), neke najprije u inozemstvu a poslije u Hrvatskoj (*Dvije* su praižvedene u Srbiji, *Fragile!* u Sloveniji, *Invisible* i *3 Winters* u Velikoj Britaniji), a neke, zasad, samo u inozemstvu (primjerice, *Invisible* i *3 Winters*).<sup>10</sup> Kada je riječ o geografskoj distribuciji naslova, u najviše je različitih zemalja igrana drama *Fragile!* (igrana je u 6 država – Sloveniji, Velikoj Britaniji, Njemačkoj, Hrvatskoj, Turskoj i Austriji), a kada je riječ o frekventnosti naslova, najveći su broj različitih kazališnih uprizorenja imale drama *Krijesnice* (čak 11, izvedena je u 4 države – Hrvatskoj, Srbiji, Njemačkoj i Bugarskoj, odnosno pet ako pridodamo i radijsku obradu u Velikoj Britaniji) i drama *Fragile!* (izvedena je u 8 kazališnih i 2 radiodramske produkcije). Zamjetnoj kazališnoj distribuciji i frekventnosti dvaju spomenutih naslova nesumnjivo je pridonijelo više faktora kao što su činjenica da su obje izvorno napisane na engleskom jeziku, koji se u današnje vrijeme ipak nametnuo kao svojevrsna *lingua franca*, da su tiskane u knjigama i / ili časopisima na različitim jezicima (primjerice, izvođenost *Krijesnica* u Njemačkoj nesumnjivo je omogućilo / olakšalo / potaknulo tiskanje drame u uglednome njemačkom kazališnom časopisu “Theater Heute”, a drame *Fragile!* kao zasebne knjige na engleskome i u izboru hrvatske drame na njemačkome, mađarskome i španjolskome, što bi tek moglo potaknuti neke izvedbe), da su pojedine izvedbe, poput Pograjčeve slovenske režije teksta *Fragile!*, postigle golem uspjeh i gostovale na brojnim međunarodnim festivalima (Italija, Slovačka, Belgija, Poljska, Mađarska, Makedonija, Hrvatska), te posljednje, ali ne i najmanje važno, da se obje bave internacionalno zanimljivim, a trenutno i vrlo aktualnim, pa donekle i pomalo *trendovskim* temama migracije, multi-

<sup>9</sup> Prvi hrvatski dramski tekst izveden u Beogradu nakon raspada Jugoslavije bio je *Zmijin svlak* Slobodana Šnajdera u Centru za kulturnu dekontaminaciju u režiji Bojana Đorđeva u travnju 2001. godine, a 25. veljače 2003. je u Ateljeu 212 u režiji Tanje Mandić Rigonat igrana dramatizacija romana *Uho, grlo, nož* Vedrane Rudan. Posebnost izvedbe teksta Tene Štivičić bila je u tome što je to bio prvi dramski tekst jednog mladoga hrvatskoga dramskog autora i što je u realizaciji predstave dijelom sudjelovao i hrvatski autorski tim, odnosno redateljica Snježana Banović.

<sup>10</sup> U trenucima pisanja članka najavljena je izvedba teksta *3 zime* u Mestnom gledališću ljubljanskom u Sloveniji u režiji Barbare Hieng Samobor te u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u režiji Ivice Buljana.

kulturalnosti, globalizacije i konzumerizma, temama uopće karakterističnim i za velik dio novijega opusa Tene Štivičić. Iako brojke i suhi podaci nisu nužno vjerodostojan pokazatelj relevantnosti nečijega rada, nije naodmet spomenuti da je često riječ o predstavama koje su nerijetko osvajale nagrade za najbolji tekst ili predstavu u cjelini (*Fragile!*) i koje su se na repertoarima pojedinih kazališta zadržale i po nekoliko godina: *Dvije* su bile na repertoaru Ateljea 212 četiri godine i čini se da su mnogo bolje primljene nego hrvatska izvedba i u publici i u samome kazalištu, kao uostalom i *Nedjelja*, koja se na repertoaru Mestnog gledališča ljubljanskog zadržala 4 godine, ili *Fragile!*, koji se u Slovenskom mladinskom gledališču izvodio 3 godine; drama *3 Winters* je dva mjeseca gotovo svakodnevno punila gledalište National Theatrea u Londonu.

Drame Tene Štivičić igrane su u kazalištima doista različitih profila, od manjih pokrajinskih kazališta preko studentskih, amaterskih, nezavisnih,<sup>11</sup> *off* ili međunarodnih skupina formiranih oko pojedinog projekta do renomiranih institucionalnih gradskih i nacionalnih kazališnih kuća. Takva raspodjela zacijelo je dijelom ovisila o samoj tematici i strukturi pojedinoga dramskoga teksta. Tena Štivičić spisateljsku karijeru započela je dramskim tekstovima manjega opsega, odnosno broja likova / izvođača pa i potrebne scenske opreme (*Nedjelja*), da bi u zasad posljednjem tekstu ostvarila ansambl predstavu s većim brojem likova / izvođača i daleko širim vremenskim i povijesnim dijapazonom radnje čija scenska realizacija podrazumijeva i nešto veću scenu i složeniju scensku aparaturu (*3 Winters*). Pojednostavnjeno se stoga donekle može govoriti i o *prirodnome* putu od manjih kazališta, studentskih i amaterskih predstava ili komornih scena većih državnih ili gradskih kazališta do pozornice (engleskog i hrvatskog) nacionalnoga teatra. Tematika i struktura pojedinih njezinih tekstova, napose *Nedjelje*, u kojoj nastupaju samo dva lika / glumca, pokazala se prikladna za studentske<sup>12</sup> ili komorne produkcije nametnuvši se i kao predstava za mlade glumce i redatelje,<sup>13</sup> pa i publiku (iako ne nužno i ne uvijek), te kao prigoda za ponajprije glumačke interpretacije.

Pojedini su se tekstovi, poput migrantskom tematikom nadahnutih drama *Fragile!* i *Invisible*, pokazali zanimljivima za kazališta koja se bave određenom tematikom ili tipom kazališnoga izričaja, odnosno apeliraju na jasno definiranu vrstu kazališne publike. Kao primjer može poslužiti izvedba teksta *Fragile!* u koprodukciji londonskoga kazališta Arcola Theatre i skupine Cherub Company. Arcola Theatre jedno je od manjih ali uglednijih londonskih *off* West End kazališta koje teži istraživačkom kazalištu i internacionalnoj kazališnoj tematici, a skupina Cherub Company je, osim propitivanja

<sup>11</sup> Primjerice, jednu njemačku premijeru *Krijesnica* izveo je kazališni ansambl Visoke evangeličke škole iz Hannovera 2009. godine, a skupina Tollhaus Theatre Compagnie iz Münchena koja je 2014. izvela *Krijesnice* je nezavisna kazališna skupina.

<sup>12</sup> U Švicarskoj je *Nedjelja* izvedena u suradnji s glumačkom školom iz Berna i igrali su je mladi glumci, polaznici škole. Tekst često odabiru i razne glumačke akademije za svoje ispitne predstave.

<sup>13</sup> Novi glumački naraštaj kazališta Statt-Theater Vegesack iz Bremena je za svoju prvu premijeru odabrao tekst *Krijesnice*.



nekonvencionanih kazališnih izričaja, posvećena izvedbi nebritanskih dramskih djela, autorskim i izvođačkim timovima sastavljenim od pripadnika različitih društvenih, kulturnih, etničkih i nacionalnih skupina, međunarodnim turnejama, predstavljanju kulture i problematike manjinskih i marginaliziranih društvenih skupina koje nisu adekvatno zastupljene u britanskome kazalištu i britanskoj kazališnoj tradiciji te stvaranju nove kazališne publike upravo uključivanjem spomenutih društvenih skupina u kazalište. Isti tekst izveden je i u produkciji kölnskoga Kazališta TKO Nade Kokotović i Nedje Osmana, koje – osim tradicije plesnoga i komornoga te transžanrovskoga kazališnoga izričaja – njeguje izvedbe predstava koje tematiziraju život i probleme različitih nacionalnih i jezičnih zajednica u Europi i Njemačkoj te problematiku povezanu s prostorom bivše Jugoslavije, odnosno autore koji dolaze s toga područja (pa su u istom kazalištu, primjerice, igrani i komadi suvremene srpske dramatičarke Biljane Srbljanović i makedonskoga dramatičara Gorana Stefanovskog). Riječ je o kazalištu koje se programski nastoji baviti aktualnim problemima društva poput globalizacije, terorizma, svjetskih oružanih sukoba, zatim ksenofobijom, društvenom, vjerskom i kulturnom tolerancijom, virtualnom stvarnosti i srodnim temama suvremene svakodnevice, neovisno o geografskim granica, pa mu tekstovi Tene Štivičić u tom pogledu prirodno pristaju. Na repertoaru austrijskoga Tiroler Landestheatera drama *Fragile!* našla se u kazališnoj sezoni u cjelini posvećenoj problematici kulturnih identiteta. Također, dramu *Invisible* autorica je razvijala u suradnji sa skupinom Transport Theatre koju čini međunarodni autorski i izvođački tim osobito senzibiliziran za temu migracije i posvećen ideji stvaranja kazališta koje *ne poznaje granice*.

Sami kazališni prostori u kojima su izvođene njezine drame nisu uvijek bili specijalizirani kazališni prostori i institucionalne pozornice nego, zbog naravi tekstova i pojedinih produkcija i pronađeni, izvankazališni prostori, od kazališta u tavernama i pabovima (Taverne Odyssee u Münchenu) preko kolodvora (*Sedam dana u Zagrebu*) do hotelskih predvorja (Göbel Hotels Arena u Rotenburgu). Poneki put je i struktura prostora pridonijela odabiru komada i povratno obogatila komad, kao pri izvedbi *Krijesnica* u foajeu Göbel Hotels Arena u Rotenburgu, 2010. kojeg je staklena arhitektura pridonijela atmosferi komada i radnje koja se zbiva u zračnoj luci.

Drama Tene Štivičić prihvaćali su se redatelji različitih naraštaja i umjetničkih prosedea, iskusni i afirmirani poput Janusza Kice, koji je režirao praiizvedbe *Krijesnica* i *Europe*, ili Vladimira Ljuckanova, koji je režirao bugarsku izvedbu *Krijesnica*, mladi redatelji na početku redateljske karijere (Tea Gjergjizi, Miha Golob),<sup>14</sup> radikalni eksperimentatori poput Matjaža Pograjca u slovenskoj praiizvedbi drame *Fragile!* ili Andréa Rößlera u njemačkoj izvedbi istog teksta, redatelji koji su više puta režirali hr-

<sup>14</sup> Zagrebačka praiizvedba *Nedjelje* ujedno je bila i diplomski ispit redateljice Tee Gjergjizi, a u Sloveniji je dramu režirao tada apsolvent režije Miha Golob.

vatske autore, poput Tanje Mandić Rigonat u Srbiji,<sup>15</sup> ili redatelji skloni *kontinentalnim* i *istočnoeuropskim* autorima poput Michaela Gielete, koji je režirao londonsku premijeru komada *Fragile!*,<sup>16</sup> i Howarda Daviesa, koji je režirao londonsku praizvedbu drame *3 Winters*.<sup>17</sup> U većini slučajeva režiju su potpisivali inozemni autorski timovi, uz tek povremena gostovanja hrvatskih redatelja ili suradnika na inozemnim produkcijama te je, primjerice, predstavu *Dvije* u Ateljeu 212 režirala Snježana Banović, *Nedjelju* u istom kazalištu Maja Šimić, a u Zrenjaninu Slađana Kilibarda, dok je predstavu *Dvije* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Mostaru režirao Dražen Ferenčina. Tea Gjergjizi, Snježana Banović i Janusz Kica po dva su puta režirali tekstove Tene Štivičić, bilo u Hrvatskoj, bilo izvan nje.

Sliku međunarodne prisutnosti djela Tene Štivičić dopunjuju i mnoga gostovanja hrvatskih ili inozemnih predstava prema njezinim djelima na različitim međunarodnim festivalima, na kojima su izvedbe njezinih drama ponekad imale i počasno mjesto: primjerice, predstava *Krijesnice* u režiji J. Kice otvorila je Festival nove europske drame u Wiesbadenu. Tena Štivičić za svoj je dramski rad osvojila i više međunarodnih nagrada, među kojima se posebice izdvajaju Europska autorska nagrada i Nagrada za inovativni tekst na Heidelberger Stückemarktu za dramu *Fragile! 2008.*, te već spomenuta nagrada Susan Smith Blackburn Prize, koja se dodjeljuje dramskim spisateljicama s engleskoga govornog područja, za dramu *3 Winters*, 2015. Također, njezine su drame osvajale i nagrade publike i žirija na različitim festivalima u zemlji i inozemstvu. Već je naveden prijevod drame *Krijesnice* na njemački jezik u časopisu "Theater Heute" i njegova uloga u diseminaciji toga teksta na njemačkome govornom području, a jednako je važan i prijevod njezine drame *Fragile!* u uglednome poljskome kazališnom časopisu "Dialog" (koji se dosad, međutim, nije materijalizirao kroz kazališnu izvedbu u Poljskoj), kao što su važne i pojedinačne knjige njezinih drama na engleskome jeziku, njih čak četiri – *Fragile!*, *Invisible*, *Europa* i *3 Winters* – i to u izdanju uglednih nakladnika kao što su Bloomsbury Methuen Drama ili Nick Hern Books.<sup>18</sup> Na koncu, valja spomenuti i tiskane izbore suvremene hrvatske drame na stranim jezicima, u koje su gotovo redom

<sup>15</sup> Osim *Krijesnica*, režirala je i monodramsku adaptaciju romana *Uho, grlo, nož* Vedrane Rudan, također u Ateljeu 212.

<sup>16</sup> U njegovoj biografiji stoji da se istaknuo upravo režijama kojima je kontinentalne europske pisce predstavio britanskoj / londonskoj publici, a nerijetko režira i diljem Europe i svijeta, kako dramske, tako i operne naslove.

<sup>17</sup> Na nekoliko mjesta u prikazima predstave *3 Winters* može se naići na podatak da je redatelj Howard Davies sklon uprizorivanju tekstova iz *Istočne Europe*, a iz popisa njegovih kazališnih režija vidljivo je da je režirao istaknute ruske autore / klasike kao što su Anton Pavlovič Čehov, Mihail Bulgakov i Maksim Gorki.

<sup>18</sup> *Fragile!*, Nick Hern Books, London 2007.; *Invisible*, Nick Hern Books, London 2011.; *Europa*, Bloomsbury Methuen Drama, London, New Delhi, New York, Sidney 2013.; *3 Winters*, Nick Hern Books, London 2015.

uvrštavane i drame Tene Štivičić, a koji su ili bili osnova nekih prošlih ili mogu biti poticaj nekim budućim međunarodnim izvedbama njezinih drama. U izboru hrvatske drame na poljskom jeziku, 2012., Tena Štivičić zastupljena je dramom *Nemreš pobjeđ od nedjelje*,<sup>19</sup> a osobitu pozornost antologičara i priređivača dobila je drama *Fragile!* uvrštena u izbore hrvatske drame na čak tri jezika – njemačkom, 2009., mađarskom, 2012. i španjolskom jeziku, 2013.<sup>20</sup> Međunarodnu prisutnost i izvođenost Tene Štivičić su zacijelo omogućili i povremeni izlasci u druge medije, osim kazališnoga, a to su radiodramske izvedbe njezinih drama (Hrvatski radio, Radio Zagreb, BBC, radijske postaje u Slovačkoj i Njemačkoj), kao i suradnja s televizijom i na filmu.

### Mehanizmi proboja na međunarodnu scenu

O mehanizmima proboja Tene Štivičić na međunarodnu scenu već je ponešto rečeno prilikom razmatranja drugih tema, pri čemu je istaknuta važnost sudjelovanja na međunarodnim susretima, radionicama i projektima, gostovanja predstava na festivalima,<sup>21</sup> prijevoda drama na strane jezike u časopisima, autorskim zbirka drama i izborima iz nacionalne dramatike, činjenica da su mnogi dramski tekstovi Tene Štivičić izvorno napisani na engleskom jeziku, što im bitno povećava receptivni doseg, a tome svakako treba pridodati i sustav profesionalnih književnih agenata, kao i dosad nespomenuta koncertna čitanja drama kao što je primjerice čitanje drama u New Yorku, u kazalištu Martin E. Segal Theatre 2010. godine,<sup>22</sup> ili u Londonu, u produkciji kazališta Honey-Tongued Theatre Productions 2013. godine.<sup>23</sup>

Iako se to na prvi pogled može učiniti drukčijim, Tena Štivičić više je puta isticala kako je njezin proboj na međunarodnu scenu bio postupan, polagan i nimalo jednostavan, osobito kada je riječ o britanskome i posebice londonskome kazalištu, u kojem vlada golema konkurencija i mnoštvo pisaca iz svih dijelova svijeta koji traže svoju

<sup>19</sup> *Kroatywni: dramaty chorwackie po 1990 roku: wybór tekstów*, ur. Leszek Małczak, Anna Ruttar i Małgorzata Stanisł, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.

<sup>20</sup> *Eine Verdammte Glückliche Familie*, ur. Walter Kooz, Kaiser Verlag, Wien 2009.; Ivan Trojan, *Tranzit: Kortárs horvát drámák antológiája*, ur. Ágoston, Zoltán, Jelenkor, Pécs 2012. i Darko Lukić, *Siete dramas croatas contemporaneos*, ur. Nikolina Židek, Biblos, Buenos Aires 2013.

<sup>21</sup> Primjerice, prijevod i izvedba *Krijesnica* u Wiesbadenu u režiji Tobiasa Materne dogovoreni su nakon gostovanja predstave Zagrebačkog kazališta mladih na festivalu u Wiesbadenu.

<sup>22</sup> Čitanje je ostvareno u sklopu hrvatsko-američke dramske razmjene, na inicijativu Ivana Talijančića, redatelja hrvatskoga porijekla koji živi u New Yorku, te kritičara Jasena Boke, pod nazivom *Novi glasovi u hrvatskoj drami s ciljem predstavljanja suvremene hrvatske drame*. Osim Tene Štivičić, predstavljena je i Ivana Sajko.

<sup>23</sup> Čitanje je ostvareno u sklopu Festivala hrvatske drame u Londonu koje je kao svoj prvi londonski projekt organiziralo kazalište Honey-Tongued, čiji je umjetnički ravnatelj Filip Krenus i čiji je programatski cilj predstaviti Velikoj Britaniji manje ili nedovoljno poznate autore / tekstove iz jugoistočne Europe. Osim teksta Tene Štivičić *Invisible* koncertno su izvedeni i tekstovi Ivora Martinića, Davora Špišića i Vlatke Vorkapić.

scensku priliku, pa je njezin scenski uspjeh i tim vredniji. Osim kvalitete dramskoga pisma i intrigantnosti tematike, međunarodni proboj nesumnjivo je i pitanje osobnoga autorskog i kolegijalnog angažmana. Vrijedi izdvojiti nekoliko primjera kako bi se razmotrili mogući kanali međunarodne recepcije suvremenoga hrvatskoga kazališnoga pisma. Već je rečeno na koji je način došlo do švicarske izvedbe *Nedjelje*, ali se vrijedi vratiti i izvedbi drame *Dvije* u Ateljeu 212 do koje je došlo nakon što je poznata srpska spisateljica Biljana Srbljanović pročitala navedeni dramski tekst i preporučila ga umjetničkomeravnatelju Ateljea Svetozaru Cvetkoviću, koji je već duže vrijeme tražio adekvatan tekst nekog mlađega hrvatskog autora. Ateljeu 212 prethodno su nuđeni i tekstovi Lade Kaštelan, Asje Srnc Todorović i Ivana Vidića, ali bez vidljivih scenskih rezultata.<sup>24</sup> Ista je drama Tene Štivičić, *Dvije*, dospjela do Mostara 2005.<sup>25</sup> zahvaljujući dvjema studenticama glume, Heleni Kovačić i Marijani Mikulić, koje su, gledajući predstavu Ateljea 212, prepoznale atraktivne ženske uloge i aktualnu temu i poželjele zaigrati u njoj, a predstava je ujedno bila i njihov diplomski ispit. S redateljem Matjažem Pograjcem, s kojim se upoznala na međunarodnim scenarističkim radionicama imaginarnearkemije u Grožnjanu, autorica je dugo razgovarala / pregovarala o zajedničkoj suradnji, da bi odluka naposljetku pala na tekst *Fragile!*, koji je u Pograjčevoj multimedijskoj redateljskoj interpretaciji, što kombinira kazalište, film i animaciju, dobio možda najizraženiju redateljsku nadgradnju. Isti tekst probio se i do jednog od najpoznatijih britanskih *fringe* kazališta, Arcola Theatra, nakon što je Tena Štivičić na jednom putovanju upoznala direktoricu toga kazališta, koja je Turkinja i koju je dramski tretman života imigranata u Londonu odmah privukao (T. Štivičić u N. Ožegović, 2007.). Neke tekstove odabirali su redatelji koji su potom različitim stupnjem intervencija interpretirali dramski tekst od onih koji su ga vjerno slijedili stavljajući naglasak upravo na tekst, do onih koji su ga prekrajali ili radikalnije kazališno nadopisivali; od onih kojima je to bio prvi susret sa suvremenim hrvatskim dramskim autorom / pismom (većina) do onih koji su ga već promicali u određenoj sredini (Tanja Mandić Rigonat u Srbiji). U Velikoj Britaniji putovi do kazališta spisateljici su se otvarali i zahvaljujući preporukama profesora s fakulteta (*Fragile!*), natječajima, stipendijama i nagradama, a od inicijalnoga dogovora do konačne realizacije projekta znale su u prosjeku proći i do dvije godine. U Bugarskoj su *Krijesnice* došle do Kazališta mladih Nikolaj Binev zahvaljujući višegodišnjoj zajedničkoj suradnji toga kazališta i Društva prevoditelja u sklopu kojega glumci dobivaju na čitanje prijevode dijelova pojedinih suvremenih svjetskih drama.

<sup>24</sup> Redateljica Snježana Banović navodi da je u više navrata nudila tekstove navedenih autora Ateljeu 212, ali da do izvedbe nije došlo.

<sup>25</sup> Prethodno su u Hrvatskome narodnom kazalištu u Mostaru primjerice igrani tekstovi suvremenih hrvatskih pisaca Jasena Boke *Kazališni sat*, 1997., Vanče Kljakovića *Giči-giči*, 1998. i *Teštamenat*, 2004., Mire Gavrana *Ljubavi Georgea Washingtona*, 1998., Tanje Radović *Noćna gušterica*, 2002. i Darka Lukića *Nada iz ormara*, 2004.

## Recepcija

Kada se govori o recepciji drama Tene Štivičić na međunarodnoj sceni, nedvojbeno je da je svaka pojedina izvedba predstavila odabranu dramu u novome svjetlu otkrivajući u tekstu ili dajući tekstu ponešto novo, i u cjelini i u zasebnim segmentima predstave, bilo redateljskim i dramaturškim naglascima, rezovima ili modifikacijama, glumačkom podjelom, izvedbenim stilom, vizualnošću predstave, multimedijским interpolacijama i postupcima, prostorom izvedbe, raznovrsnim kulturološkim akcentima i nijansama... Promotrimo nekoliko primjera, od prvih inozemnih izvedbi nadalje.

U odnosu na zagrebačku praizvedbu *Nedjelje*, 2000., švicarska izvedba iz 2001. godine istaknula je neke sumornije i ozbiljnije akcente toga dramskoga teksta, pa i pojedine socijalne momente. Slovenska je izvedba 2002. godine stavila naglasak na univerzalnu ljubavnu priču, a redatelj se dodatno usredotočio na formu, odnosno na prepletanje monoloških i dijaloških dijelova teksta, te je metaforu putovanja mladoga para kroz život sublimirao u scenografiji koje središnji dio čini automobil.<sup>26</sup> U Sloveniji su *Nedjelju* tumačili mladi glumci na početku karijere i igran je *slengovski* prijevod Alje Predan (prijevod koji je kritika pozdravila kao posebnu kvalitetu predstave), a beogradska izvedba 2006. godine igrana je na izvornome zagrebačkome slengu i u nešto starijoj glumačkoj podjeli, pa je primjerice Njega tumačio ravnatelj kazališta u kojem je predstava igrana (i, dakako, poznati glumac) Svetozar Cvetković, a Nju afirmirana glumica Aleksandra Janković. Za razliku od slovenske izvedbe, u kojoj je posebnu pozornost redatelja privukla forma usporedne monološke vizije istih događaja iz vizure ženskog i muškog lika, za izvedbu *Nedjelje* u Zrenjaninu 2011. godine redateljica Slađana Kilibarda nastojala je monološke dijelove, uz pomoć autorice, što je moguće više dijalogizirati vjerujući da će to učiniti predstavu dinamičnijom i zanimljivijom publici. Također, nakon prvobitnih razmišljanja o igranju teksta na hrvatskome (kao što je to učinjeno u Beogradu pet godina ranije), zbog poteškoća glumaca u svladavanju jezika, tekst je ipak preveden i adaptiran, no ostala je usmjerenost na različitim generacijama bliske svakodnevne probleme ljubavnih odnosa.

Uz neizostavnu ratnu tematiku, jedna od tema koja je u posljednja dva i pol desetljeća više puta pobuđivala zanimanje inozemnih kazališta za suvremene hrvatske dramske testove bila je tema ekonomske ili političke emigracije i izbjeglištva, pa su u inozemstvu više puta izvođeni tekstovi, primjerice, Mate Matišića ili Darka Lukića, u kojima se dramski obrađuje spomenuta problematika.<sup>27</sup> Na sličnom se tragu može promatrati i međunarodna recepcija drame *Fragile!* Tene Štivičić koja također obrađuje i dalje vrlo aktualnu i univerzalnu tematiku (e)migracije i multikulturalnosti suvremenoga društva

<sup>26</sup> Scenografsko rješenje je mnogim kritičarima bilo i najveći manjak predstave.

<sup>27</sup> O tome usp. moj rad *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.

objedinjujući atmosferu ratnih i poratnih devedesetih godina 20. stoljeća i nultih godina 21. stoljeća na području bivše Jugoslavije te suvremenog trenutka multikulturalnoga europskog velegrada (Londona). Dramska lica *Fragile!* u London nisu došla samo iz nerazvijenih ili postkomunističkih zemalja kao što su države bivše Jugoslavije i Istočne Europe nego i iz Zapadne Europe, pa čak i s druge Zemljine polutke, čineći možda manje važnim, iako zacijelo ne i nevažnim, odakle i kamo dolaze tuđinci / došljaci, pozicionirajući tako *Fragile!* kao priču o krhkosti identiteta i otuđenosti suvremene jedinice u globaliziranome i multikulturalnome svijetu uopće. To je naglasila i redateljica vizija praizvedbe u Sloveniji obogativši je i *velikobratovskim* pitanjem medijski posredovane, kreirane i manipulirane stvarnosti i istine te konstrukcije identiteta: tekst je prvi put scenski izveo ansambl Slovenskog mladinskog gledališča iz Ljubljane u režiji Matjaža Pograjca, 2005., a predstava je hvaljena i u Sloveniji i u Hrvatskoj, kako zbog autoričine precizne psihološke, socijalne i lingvističke studije emigrantskog života u Londonu, tako i zbog inovativne, multimedijske režije u kojoj se međusobno prepleću i nadopunjuju kazališna i filmska umjetnost. Redatelja M. Pograjca tekstu su, kako navodi, privukle dvije stvari – s jedne strane tematika emigranata, gubitka i konstrukcije identiteta, medijske manipulacije istine, jezičnoga mnogoglasja i osjećaja krhkosti i otuđenosti bliskog suvremenom gledatelju, s druge strane formalna mogućnost da se tekst, u kojem je prepoznao mnoge odlike filmskoga scenarija, oblikuje sučeljavanjem filmskih i kazališnih izražajnih sredstava, što je i ostvareno, a da pritom, kako je napomenuo redatelj, nije riječ o hibridnom, već ljubavnom odnosu u kojem se film koristi kazalištem i obrnuto (M. Pograjca u G. Butala, 2005.). O predstavi najavljenom kao *filmsko-kazališna predstava (filmsko-gledališka predstava)* upravo se zbog toga govorilo kao o jednoj od prijelomnih u tadašnjem slovenskom kazalištu.

Snažan redateljski pečat izvedbi drame *Fragile!* dala je i redateljica Corinna Sommerhäuser u Osnabrücku 2009. godine smjestivši predstavu u okruženje ledenosivih ploha i kosina kojima se likovi kreću praćeni čvrstim i monotonim zvukom elektroničke glazbe (Brutalga Square, DJ Koze) i zaslijepljeni jarkim svjetlom. Ipak, od više njemačkih scenskih inačica komada *Fragile!* najviše je pozornosti izazvala predstava u režiji Andréa Röblera u Stuttgartu 2011. godine. Posebnu je pozornost plijenilo njegovo prostorno rješenje – jarkim svjetlom obasjano prostrano bijelo stubište po kojem se likovi uspinju i padaju prizivajući simboliku društvenoga / moralnoga uspona i pada i nalaženja mjesta na socijalnoj ljestvici, ali i pomno stiliziran i koreografin scenski pokret, frontalno obraćanje izvođača / likova publici, konfrontiranje likova s njihovim izgubljenim snovima preko videozida te glazba Murata Parlaka koja varira od popa preko soula do završne mjuzikalske skladbe *Somewhere* Leonarda Bernsteina koja je karakterizirala likove, komentirala radnju i naposljetku (ironično) poentirala predstavu. Za Röblerovu režiju karakteristično je i to što je, za razliku od mnogih redatelja koje je u *Fragile!*, kao i u ostalim tekstovima Tene Štivičić, osobito intrigirala jezična i govorna diferenciranost njezinih likova i na užoj razini karakterizacije lika i na široj kulturo-

loškoj razini, zanemario pa i odbacio jezične probleme likova te izgadio rečenice kao da su likovi migranata potpuno savladali strani jezik (A. Braun, 2011.). Pojedininim je kritičarima takav tretman govora zasmetao smatrajući da zanemaruje bitnu dimenziju teksta i likova (V. Großkreutz, 2011.), a poneke je upravo izbacivanje pojedinačnoga i konkretnoga iz teksta (s referencama na ratove na prostoru Balkana), premještanje radnje u svojevrsnu nigdinu i uopćavanje izbjegličke problematike (A. Braun, 2011.) te akcentuiranje političke komponente ratova i neljudske strane europske politike u vrijeme nakon pada Berlinskoga zida i tranzicije (E. Majer, 2011.) osobito zaintrigiralo.

Iz velikog broja njemačkih uprizorenja drame *Krijesnice* izdvojila se wiesbadenska predstava u režiji Tobiasa Materne 2009. godine, nedugo nakon gostovanja predstave *Krijesnice* Zagrebačkoga kazališta mladih na festivalu u Wiesbadenu, nužno nametnuvši i stanovite usporedbe. Pritom se osobito ističe činjenica da je redatelj Tobiasa Materna tekst Tene Štivičić bitno preradio i skratio, neki su kritičari rekli – i suviše (E. Magel, 2009.), oduzevši mu ozbiljnost koju je u svojoj režiji potencirao J. Kica, odnosno kafkijansku atmosferu autoričina izvornika (J. von Sternburg, 2009.), te naglasio komični potencijal, kazališni geg i *slapstick*, zaigranost i bezazlenost (S. Sojitrawalla, 2009.).

U Bugarskoj su 2012. godine *Krijesnice* igrane pod naslovom *Zračna luka*, i to zato što je redatelju Vladimiru Ljuckanovu izvorni naziv djelovao suviše smireno i pastoralno te se odlučio za naslov<sup>28</sup> koji prema njegovoj prosudbi u sebi ima više dinamike i pobuđuje brojnije asocijacije. Razlozi koji su i redatelje i glumce privukli tekstu brojni su i raznovrsni, a neki od njih su uvjerenje da tekst nudi mogućnost za zanimljivo redateljsko i scenografsko rješenje (stilizirana zračna luka), živopisni likovi, ideja o zračnoj luci kao mikrosvijetu te značenjski potentna dramska situacija – iznenadni i nepredvidiv događaj poput zastoja u zračnoj luci – koja prisiljava likove da stanu, zagledaju se u sebe i razmisle što žele i kamo idu te žele li doista tamo i stići, razotkrivajući istinske žudnje, strahove, pa i suštinu ljudskog bića. Redatelj je kao posebnu kvalitetu teksta istaknuo i vješto balansiranje autorice na rubu tragičnog i komičnog dodavši kako se publika u dvorani gotovo cijelo vrijeme izvedbe smije. Sam tekst redatelj je samostalno doradivao, skrativši neke prizore, a nadopisujući druge te modificirajući nacionalnosti pojedinih likova, nastojeći slijediti duh autoričinih smjernica i ideja, i njezinoga istančanoga senzibiliteta za suvremenu zbilju (V. Ljuckanov u J. Georgiev, 2013.). *Zračna luka* pritom nije uzeta doslovno već je shvaćena i prikazana kao simboličko raskrižje putova i mjesto suočavanja čovjeka sa samim sobom.<sup>29</sup>

U dramskom rukopisu Tene Štivičić, što je možda i jedan od razloga njezine višegodišnje međunarodne vidljivosti i prisutnosti, kazalište, kritika i / ili publika nerijetko su prepoznavale znakove novoga i drukčijega dramskog senzibiliteta. U povodu švicarske

<sup>28</sup> Bez autoričine suglasnosti.

<sup>29</sup> Predstava je nominirana za uglednu bugarsku nagradu ASKEER za scenografiju i za najbolju sporednu mušku ulogu. Za prijevode s bugarskog zahvaljujem prevoditeljici Diani Glasnovoj.

izvedbe *Nedjelje* kritika je, primjerice, zaključila da drama Tene Štivičić izvanrednom preciznošću dočarava svakodnevicu i način razmišljanja pripadnika novoga naraštaja, tzv. *generacije Y*, koja potječe od roditelja šezdesetosaša, koja se nikada nije morala boriti za preživljavanje, koja je odrasla na spoznaji da je sve relativno, da ljubav završava raskidom i da se svjetsko siromaštvo ne može riješiti demonstracijama te čiji pripadnici djeluju i konzervativno i reakcionarno u isti mah jer su s dvadeset godina prividno već sve isprobali i izlaz pokušavaju pronaći u pragmatizmu (P. Forter, 2001.). Prilikom uprizorenja *Nedjelje* u Beogradu pet godina kasnije, srpska kazališna kritika zaključila je da drame Tene Štivičić spadaju u pravac svojevrsnog *novog sentimentalizma* koji je smijenio trend *novoga brutalizma*, odnosno da bi njezini dramski tekstovi, zbog kombinacije šarma, cinizma, aktualnosti i komediografskog potencijala te zbog toga što precizno uobličavaju i odgovaraju na duh vremena na društvenoj i individualnoj razini, trebali biti kazališni *mainstream* (A. Tasić, 2006: 32). Kada je riječ o recepciji, većinu izvedbi *Nedjelje*, čini se, povezuje i uvjerenje da, iako likove uglavnom tumače mlađi glumci i govore o problemima mladoga para, tekst zapravo govori o problematici parova neovisno o dobnim skupinama i generacijama, zbog čega na njega reagiraju pripadnici različitih naraštaja u publici.

Dramu *Dvije* Tene Štivičić kazalište Atelje 212 odabralo je jer – obrađujući obrasce ponašanja i mentalne obrasce generacije koja je stasala u doba postkomunističke tranzicije i globalizacije – obrađuje svim tranzicijskim zemljama vrlo blisku tematiku, stupa u dijalog sa suvremenim vremenom i s gorućim problemima mlađeg i srednjeg naraštaja te sondira socijalnu sliku sredine u kojoj je nastala (V. Strugar, 2003.), a da se kvaliteta drame pritom ne iscrpljuje samo u prepoznavanju i u tom svojevrsnom *kulturološkom sloju* već obiluje preciznim psihološkim nijansiranjem likova (I. Medenica, 2003.), duhovitim dijalozima i dramaturški je spretno oblikovana. Ipak, motive uprizorenja, mišljenje kritike i razloge dobrog odaziva publike možda je najbolje sažeo Goran Cvetković za 2. program Radio Beograda, zapisavši: *To je grad danas, to je Zagreb danas, to je Beograd danas, to je Evropa danas!* (G. Cvetković, 2003.). U tom su ga kontekstu srodnosti (post)tranzicijskih društava i mentaliteta u zemljama bivše Jugoslavije sagledale i redateljice i glumice Radmila Božović i Gorana Marković, koje su 2015. godine postavile *Dvije* u Crnoj Gori adaptiravši tekst tako da su radnju smjestile u suvremenu Podgoricu. Crnogorska izvedba još jednog teksta Tene Štivičić, *Sedam dana u Zagrebu*, izvedenog pod naslovom *Sedam dana* u Gradskom pozorištu u Podgorici, nekoliko godina ranije bila je najavljena u gotovo identičnome tonu, točnije s uvjerenjem da je riječ o tekstu koji progovara o temi relevantnoj za sve ljude koji žive u urbanim sredinama, neovisno o tome događa li se radnja u *Zagrebu, Beogradu, Podgorici, Berlinu ili Londonu* (A. Stojanović u D. Tripković, 2012.), a glumci su naglasili sreću što mogu igrati u *generacijskoj* predstavi koja se tematski i senzibilitetom poklopila s njihovim intimnim odabirima i razmišljanjima, za razliku od brojnih drugih tekstova u kojima su nastupali.

Zbog precizne analize psihološkoga stanja likova, pojedini su kritičari uz poetiku Tene Štivičić katkad vezali i pojam *surovoga intimizma*, a prilikom slovenske praizved-



be drame *Fragile!* naglašeno je da njezin dramski tekst oblikuje vlastitu poetiku, daleko mekšu od tada dominantne poetike *in yer face theatrea*, odnosno da to više nije godinama kazališno eksploatiran svijet *krvi i sperme* (B. Lukan, 2005: 9). Nakon britanske izvedbe drame *Invisible*, s kojom se hrvatska publika mogla upoznati tek preko teksta objavljenog u zbirci njezinih drama (*Nevidljivi*, Zagreb 2015.), a govori također o životu imigranata u Londonu te o sudaru ne samo različitih tradicija, nasljeđa, svjetonazora, kultura i svjetova nego i o sudaru individualnih očekivanja / snova i društvene zbilje, kritika je Tenu Štivičić ponovno apostrofirala kao spisateljica koja će obilježiti jedno kazališno razdoblje, u prvom redu zbog toga što temu koja se smatra možda najvažnijom temom današnjice – migraciju – obrađuje precizno, odvažno i nimalo senzacionalistički, stavljajući u prvi plan priču a ne društvenu studiju (J. Russel, 2011.), kao i gotovo kriminalističko-detektivsku žanrovsku formu određenu dramaturškim zahvatom retrospektivnog odmotavanja radnje.<sup>30</sup>

Usljed izvedbi njezinih drama izvan Hrvatske i hrvatsko se kazalište na neki način trebalo početi suočavati s pojedinim temama. Jedna od takvih tema je izvođenje hrvatskih suvremenih autora u Srbiji i Crnoj Gori, odnosno srpskih u Hrvatskoj. Izvedba *Dvije* u Beogradu specifična je zbog toga što je, kako je već rečeno, to jedan od prvih hrvatskih tekstova izvedenih na sceni beogradskoga kazališta nakon Domovinskoga rata, odnosno što je izvedba ostvarena u kontekstu višegodišnjih napora Ateljea 212 da se u njemu postavi neki suvremeni hrvatski dramski tekst i da se ponovno uspostavi suradnja s hrvatskim kazalištem, ali i zbog toga što je izveden u originalu, na zagrebačkome slengu, i to na inzistiranje Ateljea, iako se sama autorica pribojavala ne toliko reakcija publike nego ponajprije hoće li tekst gledateljima biti razumljiv, što se poslije pokazalo neosnovanim strahom. Za razliku od ranijega uprizorenja *Nedjelje* u Švicarskoj i Sloveniji, beogradska izvedba drame *Dvije* u hrvatskim je medijima i javnosti izazvala mnogo više zanimanja, pa i politički i ideološki intoniranih polemika ponajprije iz smjera Zagreba / Hrvatske, iako sama autorica oko toga nije nimalo dvojila, pozivajući se i na kvalitetu odabranoga kazališta i na aspekt tržišta: *Meni je osobno najbitnije da mi jedno dobro kazalište, a Atelje 212 to jest, postavi predstavu, jer to je zapravo najbolji oblik agenture. Zato mislim da je svaki izlazak izvan granica Hrvatske dobar i poželjan.* (T. Štivičić u I. Lasić, 2003: 67) Pitanje pak koje se postavljalo u beogradskoj kritici bilo je pitanje uzajamnosti: hoće li i hrvatsko / zagrebačko kazalište pokazati interes za srpske suvremene autore, odnosno uvjerenje da bi tekstovi Biljane Srbljanović i Milene Marković jednako dobro komunicirali sa zagrebačkom publikom kao i tekst Tene Štivičić s beogradskom. Drugu su temu aktualizirala upravo gostovanja

<sup>30</sup> Dramu *Invisible* Tena Štivičić razvijala je u suradnji s već spomenutom međunarodno orijentiranom skupinom Transport Theatre, no ujedno i skupinom koja posebnu pozornost pridaje i scen-skome pokretu i vizualnom izričaju unutar kazališne predstave te su njihova izvedba, profinjena koreografija i scenografska rješenja usklađena s idejom drame dodatno podcrtali kvalitete teksta.

međunarodnih izvedbi njezinih djela u Hrvatskoj i usporedbe s hrvatskim izvedbama. Predstava *Dvije* Ateljea 212 gostovala je 2004. godine na 14. Marulićevim danima u Splitu i osvojila prvu nagradu publike, a nakon gostovanja Pograjčeve multimedijalne interpretacije drame *Fragile!* na 30. Danima satire u Zagrebu 2006. godine kritika je zaključila kako je rečena predstava pokazala da suvremeno hrvatsko kazalište nema problem s nedostatkom kvalitetnih domaćih dramskih tekstova, kao što se katkad moglo čuti u pojedinim raspravama o suvremenom hrvatskom kazalištu, već s nedostatkom redatelja koji ih znaju postaviti na scenu u dosluhu s kazališnim izričajem koji zahtijeva 21. stoljeće (J. Boko, 2006.), odnosno kazališta koja su spremna upustiti se u avanturu postavljanja aktualnih, pa i društveno provokativnih dramskih tekstova suvremenih hrvatskih autora (B. Munjin, 2006.).

### 3 zime

Od svih međunarodnih uspjeha Tene Štivičić nesumnjivo je najviše pozornosti izazvalo uprizorenje njezine drame *3 Winters*, odnosno u prijevodu na hrvatski, *3 zime*, u kazalištu National Theatre u Londonu 2014. godine. Više argumenata govori u prilog takvome zaključku. Drama se na repertoaru nacionalnoga kazališta kontinuirano izvodila dva i pol mjeseca, što je za tamošnje prilike dugo, stekavši pritom i naklonost publike i pohvale većega dijela kritike, a autorica je osim toga za navedeni dramski tekst, kao što znamo, nagrađena i prestižnom svjetskom nagradom. Tekst je objavljen na engleskom jeziku, a možda najveće priznanje odaje podatak da isto kazalište, čini se, u budućnosti planira izvedbu još jednog, novoga dramskog teksta Tene Štivičić.

Iako je riječ o tekstu izvorno napisanom na engleskom jeziku (pri čemu nije nevažno da je struktura komada nastajala na oba jezika usporedno) i iako je riječ o autorici koja već dulje vrijeme ne živi u Hrvatskoj nego u Londonu i piše o temama koje se ne mogu smatrati isključivo hrvatskima / nacionalnima, već upravo suprotno, nadnacionalnim i multikulturalnim i po nekim obilježjima možda karakterističnijim za sredinu u kojoj sada živi nego onu iz koje je potekla, *3 zime* posebne su upravo zbog toga što sagledavaju sudbinu jedne obitelji iz ženske vizure, ali na pozadini ključnih povijesnih trenutaka i događanja upravo u Hrvatskoj. Poznato je da tzv. manje kulture i jezici (kao što je hrvatska) u okviru bivših imperijalnih kultura i trenutno ekonomski i politički utjecajnijih država kao što je Velika Britanija dobivaju vrlo malo prostora, a i tada s upitnom količinom (ne)razumijevanja, i to obično onda kada je pojedina zemlja u pojačanom medijskom fokusu ne toliko zbog literarnih koliko zbog izvanliterarnih razloga kao što su ratni sukobi, humanitarne krize ili kršenja ljudskih prava. S obzirom na to da je Hrvatska iz faze te vrste medijskoga fokusa ipak izašla, kao što ističe i sama autorica (T. Štivičić u S. Hribar, 2014.), interes pokazan za dramski uobličenu povijest i kulturu Hrvatske (i to iz ženskoga kuta) čini se tim značajnijim – jer to zasigurno jest dio razloga zbog kojih je redatelj Howard Davies prigrlio *3 zime*. Štoviše, kazališni

prikaz hrvatske povijesti potkrijepljen je i ubacivanjem dostupnoga dokumentarnoga materijala iz hrvatske povijesti u videoprojkcijama Jona Driscolla koje prožimaju dije-love interijera i života kuće u kojoj se i oko koje se odvija radnja. Takvoj prosudbi bila je sklona i kritika, ponekad poistovjećujući Hrvatsku s metaforom *postkomunističke Istočne Europe*, iako je iz brojnih oglada posve jasno da navedeno mišljenje tek parcijalno zahvaća motive i odlike predstave u cjelini. Ocjenu najbližu autoričinim željama / namjerama dao je već spominjani ugledni kritičar Michael Billington ustvrdivši da je riječ o kvalitetno napisanom tekstu koji pokazuje na koji način povijesna zbivanja i vladajući društveno-politički uvjeti mogu oblikovati osobne odnose i sudbinu jedne obitelji, napose njezinih ženskih članova, koji su u tekstu Tene Štivičić središnji nositelji radnje i fokusa (M. Billington, 2014.). Sudeći prema podacima dostupnim u kazališnim prikazima, čini se da je i publiku najviše privuklo upravo prepletanje intimnog i javnog, pa i (ne)poznavanje i (ne)razumijevanje hrvatske povijesti nije uzeto kao presudno za recepciju jasno izražene dramske ideje, ali je izraženo uvjerenje da komad može pridonijeti boljem razumijevanju jedne većini gledatelja nedovoljno poznate sredine. Pojedini kritičari istaknuli su i činjenicu da je taj tekst izveden u kontekstu internacionalizacije repertoara National Theatrea općenito, primjerice tekstovima koji se bave Filipinima i Indijom (F. Mountford, 2014.), a zanimljiva je i usporedba viđenoga na sceni i prikazane povijesne situacije s aktualnim događajima u Ujedinjenome Kraljevstvu, odnosno opaska da britanska publika može naučiti mnogo iz predstave / teksta, imajući na umu škotski separatizam (Q. Letts, 2014.). Dakako, dio kritike dijelom se, čini se, teško otima imaginarnom konceptu Balkana (M. Todorova) i uopće stereotipnom i ideologiziranom shvaćanju hrvatske povijesti u analizi predstave u cjelini i teksta zasebno.<sup>31</sup>

### **Lokalno i univerzalno, pojedinačno i opće**

Kad bismo ukratko željeli sažeti međunarodnu recepciju dramskih djela Tene Štivičić, mogli bismo reći da je inozemna kazališta privukla, s jedne strane, autoričina zaokupljenost intimnim, ljubavnim, prijateljskim i obiteljskim međuodnosima likova, s druge strane, činjenica da kroz tu intimu vješto ali nenametljivo prelama socijalnu i povijesnu situaciju svoje sredine i svoga vremena a da pritom lokalno nije u opreci s univerzalnim, zbog čega se priče njezinih likova, bez obzira na to govore li o ljubavnim usponima i padovima, o nesnalaženju različitih naraštaja, napose mladih, u postkomunističkoj tranzicijskoj zbilji, o svakodnevnici ekonomskih i političkih migranata i ratnih

<sup>31</sup> Tako primjerice kritika Michaela Coveneya govori o *brutalno mačističkom društvu i duboko ukorijenjenoj povezanosti s katoličkom crkvom i, dakako, s nacizmom*, kao i o upisanosti nacionalne politike u svijest i svakodnevicu Hrvata i Srba, uz zaključak da tekst / predstava osvjetljava dio svijeta o kojima londonska kazališna publika / javnost zna toliko malo – *Balkan* (M. Coveney, 2014.). Dio kritičara protumačio je likove Tene Štivičić i kao utjelovljenja pojedinih aspekata hrvatske nacionalnosti (E. Cory Wright, 2014.).

izbjeglica u multikulturalnom i globaliziranom društvu, o sveopćem osjećaju otuđenosti i nestabilnosti, promjenjivosti i fluidnosti identiteta u suvremenom svijetu u kojem se granice stalno premještaju ili o sudbinama žene kao nositeljice radnje u različitim društvenopolitičkim okolnostima, mogu odvijati / igrati u gotovo bilo kojem gradu, bilo gdje u svijetu.

U svim dramama Tene Štivičić jednu od središnjih *uloga* igra jezik kojim govore njezini likovi, što je i prirodno za spisateljicu koja redovito ističe da likovi žive u jeziku kojim govore i da taj jezik čini bitan aspekt njihove osobnosti nerijetko uvjetujući i samo razvijanje radnje, a taj aspekt njezinoga dramskog pisma osobito je došao do izražaja u dramama koje se bave multikulturalnim i višejezičnim sredinama te u predstavama koje su igrale kazališne skupine čije članove karakterizira i različito kulturološko i jezično nasljeđe. Stoga i ne iznenađuje što je posebna stavka u kritičkim valorizacijama i recepciji njezinoga rada često bilo upravo autoričino umijeće suptilnog profiliranja likova njihovim govorom, na nivou jezika skupine, obrazovanja, profesije, socijalnoga sloja, regije, nacionalne pripadnosti ili stupnja ovladavanja nematerinskim (uglavnom engleskim) jezikom. Također, redovito se ističu njezina dramaturška vještina, nenametljivo, bešavno spajanje općeg društveno-povijesnoga i individualnoga te duhovitost, smisao za humor i blagi cinizam, kao i umijeće da o društveno aktualnim, relevantnim i složenim temama piše bez kičaste patetike i lažnoga sentimentalizma, ali i bez spisateljskoga intelektualističkoga dociranja i plošne didaktičnosti.

Započela sam citatom, pa bih citatom i završila. Kada joj je u razgovoru uoči švicarske premijere drame *Nemreš pobjeć od nedjelje*, prve međunarodne izvedbe neke njezine drame, Jasen Boko postavio pitanje kako vidi svoju spisateljsku budućnost (sugeriravši pritom da je u Hrvatskoj od pisanja za kazalište gotovo nemoguće živjeti), Tena Štivičić odgovorila mu je mladenački spremno i zaneseno: *Uostalom, tko zna? Možda bude uspješan proboj na svjetsku scenu? Pa, ne mogu sebi već sada postaviti cilj da budem osrednja.* (T. Štivičić u J. Boko, 2001.). Petnaestak godina kasnije može se samo dodati kako međunarodna recepcija dramskoga pisma Tene Štivičić nedvojbeno pokazuje da je riječ o autorici koja je sve samo ne osrednja.

## LITERATURA

- Barbarić, Tina (2015.), “Zarobljeni smo u svijetu korporativne pljačke“, <http://www.express.hr/artis/zarobljeni-smo-u-svijetu-korporativne-pljacke-1752#>
- Billington, Michael (2005.), “Broken Voices“, <http://www.theguardian.com/stage/2005/mar/31/theatre1>
- Billington, Michael (2014.), “3 Winters review – Croatian family drama pierces the fog of history“, <http://www.theguardian.com/stage/2014/dec/04/3-winters-lyttelton-london-review>
- Boko, Jasen (2001.), *Ne volim krv, znoj i spermu (razgovor s Tenom Štivičić)*, “Slobodna Dalmacija”, Split, god. LVII, br. 18093, “Forum”, 05. 06., str. 2.

- Boko, Jasen (2006.), *Gosti iz galaksije*, "Slobodna Dalmacija", Split, 29. 04.
- Braun, Adrienne (2011.), *Streifzug durch die Unterwelt*, "Stuttgarter Zeitung", Stuttgart, 02. 05.
- Butala, Gregor (2005.), *Pozor, krhki ljudi!*, "Dnevnik", 27. 12.
- Cory Wright, Ella (2014.), "Culture Whisper Review: 'Three Winters'", <http://www.culturewhisper.com/whisper/view/id/3107>
- Coveney, Michael (2014.), "3 Winters (National Theatre, Lyttelton", [http://www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/3-winters-national-theatre\\_36649.html](http://www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/3-winters-national-theatre_36649.html)
- Cvetković, Goran (2003.), *Sapunica – mera stvari*, *Radio Beograd*, II. program, Beograd, 30. 04.
- Forster, Priska (2001.), *Ewiger Koller am Sonntag*, "Basler Zeitung", Basel, 16. – 17. 06.
- Georgiev, Jordan (2013.), *Владимир Люцканов: В извънредните събития лъсва истинската същност на всеки от нас*, 30. 09., <http://www.fakel.bg/index.php?t=3076>
- Großkreutz, Verena (2011.), "Die Treppe und der Steilwand-Blues", [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5564:fragile-andre-roessler-holt-tena-tivii-stueck-in-stuttgart-ins-abstrakt-kuehle&catid=39&Itemid=100190](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5564:fragile-andre-roessler-holt-tena-tivii-stueck-in-stuttgart-ins-abstrakt-kuehle&catid=39&Itemid=100190)
- Hribar, Svjetlana (2014.), *Priča o četiri generacije žena jedne zagrebačke obitelji (razgovor s Tenom Štivičić)*, "Novi list", god. LXVIII, br. 21904, "Mediteran", god. XIX, br. 989, Rijeka, 09. 11., str. 2-3.
- Lasić, Igor (2003.), *Kult pljuvanja*, "Feral Tribune", Split, br. 916, 05. 04., str. 67.
- Letts, Quentin (2014.), "Croatia is still sore from history and as one character puts it – it is a colony again", <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2860124/Croatia-sore-history-one-character-puts-colony-QUENTIN-LETTS-reviews-3-Winters.html>
- Lukan, Blaž (2005.), *Dom v srcu*, "Delo", Ljubljana, 29. 12., str. 9.
- Magel, Eva-Maria (2009.), *Das Leben ist ein Flughafen*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", Frankfurt, 09. 03.
- Majer, Elisabeth (2011.), *Verwundete Seelen*, "Esslinger Zeitung", Esslingen am Neckar, 02. 05.
- Medenica, Ivan (2003.), *Zagreb u Beogradu*, "Vreme", Beograd, br. 645, 15. 05.
- Mikulek, Isabella (2006.), *Zavela Engleze svojim dramama*, "Arena", Zagreb, br. 2364, 06. 04., str. 38-39.
- Mountford, Fiona (2014.), "3 Winters, National's Lyttelton – theatre review", <http://www.standard.co.uk/goingout/theatre/3-winters-nationals-lyttelton-theatre-review-9902553.html>
- Munjjin, Bojan (2006.), *Daske za lijes*, "Feral Tribune", Split, 15. 06.
- Ožegović, Nina (2007.), *Tena Štivičić – emigrantski život hrvatske spisateljice*, "Nacional", Zagreb, br. 622, 16. 10., str. 84-88.
- Russel, Josh (2011.), "Review: Invisible by Tena Štivičić & Transport Theatre @ New Wolsey Theatre, Ipswich!", <http://ip1zine.com/showoff/media/5165>

- Silobrčić, Dobroslav (2015.), *U Londonu sam počela boksati. To je sjajan sport*, "Jutarnji list", Zagreb, 01. 08., str. 54-55.
- Sojitrwalla, Shirin (2009.), *Endstation Abflughalle*, "Theater der Zeit", Berlin, travanj
- Sternburg, Judith von (2009.), *Festsitzen im Nirgendwo*, "Frankfurter Rundschau", Frankfurt, 09. 03.
- Strugar, Vukica (2003.), *Dvije za njih dve*, "Večernje novosti", Beograd, 04. 03.
- Štivičić, Tena (2001.), *Zeleni crnci i crveni vitezovi*, "Feral Tribune", Zagreb, 11. 08., str. 68-70.
- Tasić, Ana (2006.), *Aktuelno, šarmantno*, "Politika", Beograd, 09. 04., str. 32.
- Tripković, Dragana (2012.), *Premijera predstave Sedam dana u Gradskom pozorištu*, <http://www.vijesti.me/caffe/premijera-predstave-sedam-dana-u-gradskom-pozoristu-94348>

## POPIS IZVEDBI

- Tena Štivičić: NEMREŠ POBJEĆ OD NEDJELJE!  
Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, Hrvatska.  
Red. Tea Gjergjizi. Sc. i kost. Tena Štivičić i Tea Gjergjizi. Obl. svjetla Aleksandar Čavlek.  
26. 04. 2000.
- Tena Štivičić: DEM SONNTAG ENTKOMMST DU NICHT (NEMREŠ POBJEĆ OD NEDJELJE!).  
Raum33, Basel, Švicarska i Hochschule für Musik und Theater, Bern, Švicarska.  
Red. Ursina Greuel.  
07. 06. 2001. Bern.  
14. 06. 2001. Basel.
- Tena Štivičić: PARSIFAL.  
Mala scena, Zagreb, Hrvatska.  
Red. Ivica Šimić.  
14. 09. 2001.
- Tena Štivičić: SPET TA NEDELJA! (NEMREŠ POBJEĆ OD NEDJELJE!).  
Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana, Slovenija.  
Red. i sc. Miha Golob. Prev. Alja Predan. Kost. Maja Ljubotina.  
25. 10. 2002. Mala scena.
- Tena Štivičić: DVIJE.  
Atelje 212, Beograd, Srbija.  
Red. Snježana Banović. Sc. i kost. Slavica Radović.  
29. 04. 2003. Teatar u podrumu.

Tena Štivičić: DVIJE.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, Hrvatska.

Red. Tea Gjergjizi Agejev. Sc. Vesna Režić. Kost. Mirjana Zagorec. Sc. glazba Maja Žarković. Obl. svjetla Zoran Mihanović.

18. 11. 2003. Scena Habunek.

Tena Štivičić: PSSST!

Gradsko kazalište Trešnja, Zagreb, Hrvatska.

Red. Željko Vukmirica. Sc. i video Ivan Marušić Klif. Kost. Marija Šarić Ban. Sc. glazba Zdravko Šljivac. Kor. Jelena Vukmirica.

01. 02. 2004.

Tena Štivičić: DVIJE.

Hrvatsko narodno kazalište, Mostar, Bosna i Hercegovina.

Red. Dražen Ferencina.

01. 04. 2005.

Tena Štivičić: NEMREŠ POBJEĆ OD NEDJELJE.

Atelje 212, Beograd, Srbija.

Red. Maja Šimić. Sc. Marija Jevtić. Kost. Snežana Pešić Rajić. Sc. glazba Anja Djordjević.

30. 03. 2006. Teatar u podrumu.

Tena Štivičić: NINE TENTHS.

New Company, London, Velika Britanija.

29. 03. – 23. 04. 2005. Tristan Bates Theatre.

U sklopu međunarodnog projekta Broken Voices.

Tena Štivičić: FRAGILE!

Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, Slovenija.

Red. Matjaž Pograjc. Sc. Sandi Mikluž. Kost. Mateja Benedetti. Makete Dare Kragelj, Mateja Benedetti i Sandi Mikluž. Filmska režija Blaž Švent.

27. 12. 2005.

Tena Štivičić: FRAGILE!

Cherub Company i Arcola Theatre, London, Velika Britanija.

Red. Michael Gieleta.

04. 09. 2007.

Tena Štivičić: Krijesnice.

Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, Hrvatska.

Red. Janusz Kica. Sc. Slavica Radović. Kost. Doris Kristić. Sc. glazba Stanko Juzbašić.

27. 10. 2007.

Tena Štivičić: FRAGIL! (FRAGILE!).  
Theater TKO, Köln, Njemačka.  
Red. Nedjo Osman. Sc. i kost. Nada Kokotović.  
05. 10. 2007. Theater Tiefrot.

Tena Štivičić: FELIX.  
King's Head Theatre i Zeitgeist Theatre, London, Velika Britanija.  
Red. Psyche Stott.  
22. 01. 2008. King's Head Theatre.

Tena Štivičić: SVICI (KRIJESNICE).  
Atelje 212, Beograd, Srbija.  
Red. Tanja Mandić Rigonat. Sc. Aleksandar Denić. Kost. Milena JNK. Sc. glazba Anja Đorđević.  
03. 04. 2008.

Tena Štivičić: FUNKENFLUG (KRIJESNICE).  
Kleinen Haus des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, Wiesbaden, Njemačka.  
Red. Tobias Materna. Sc. i kost. Martina Stoian.  
07. 03. 2009.

Tena Štivičić: SEDAM DANA U ZAGREBU.  
Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, Hrvatska.  
Red. Tijana Zinajić.  
06. 06. 2009. Novi Sad. 13.–16. 06. 2009. Zagreb. 20. 06. 2009. Ljubljana. 21. 06. 2009. Nova Gorica. 10. i 11. 06. 2009. Stuttgart.  
U sklopu međunarodnog projekta Europske kazališne konvencije Orient Express.

Tena Štivičić: FRAGILE!  
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, Hrvatska.  
Red. Snježana Banović. Sc. Numen. Kost. Dženisa Pecotić.  
16. 10. 2009.

Tena Štivičić: FUNKENFLUG (KRIJESNICE).  
Theaterensemble der Evangelischen Fachhochschule, Hannover, Njemačka.  
16. 12. 2009. Theatersaal der Fakultät V der FH Hannover.

Tena Štivičić: FRAGILE!  
Theater Osnabrück/Städtische Bühne Osnabrück, Osnabrück, Njemačka.  
Red. Corinna Sommerhäuser. Sc. Tobias Flemming. Kost. Alisa Senen. Video Thorsten Alich.  
04. 09. 2009.



Tena Štivičić: NEMREŠ POBJEĆ OD NEDJELJE!

Ludens teatar, Koprivnica, Hrvatska.

Red. i sc. Dario Harjaček. Kost. Marita Čopo. Obl. svjetla Zdravko Stolnik.

13. 02. 2010. Kazalište Vidra.

Tena Štivičić: FUNKENFLUG (KRIJESNICE).

Bühnlein Brilliant, Köln, Njemačka.

Red. Corinna Nilson.

10. 09. 2010. Bürgerhaus Kalk.

Tena Štivičić: FUNKENFLUG (KRIJESNICE).

Statt-Theater Vegesack, Bremen, Njemačka.

Red. Ulrich Hatscher-Wölfl.

07. 10. 2010.

Tena Štivičić: FUNKENFLUG (KRIJESNICE).

Theaterverein Kulisse Rotenburg, Rotenburg, Njemačka.

Red. Tina Bärmann.

23. 10. 2010. Foyer der Göbel Hotels Arena.

Tena Štivičić: FRAGILE!

Staatsschauspiel Stuttgart, Stuttgart, Njemačka.

Red. André Röbler. Sc. i kost. Tine Becker. Sc. glazba Murat Parlak. Video Elmar Szücs.

30. 04. 2011. Kammertheater.

Tena Štivičić: NE'MOŠ POBEĆ' OD NEDELJE (NEMREŠ POBJEĆ OD NEDJELJE).

Narodno pozorište Toša Jovanović, Zrenjanin, Srbija.

Red., sc. i kost. Slađana Kilibarda.

15. 10. 2011.

Tena Štivičić: INVISIBLE (NEVIDLJIVI).

Transport Theatre, London i New Wolsey Theatre, Ipswich, Velika Britanija.

Red. Douglas Rintoul. Kor. Darren Johnston. Sc. Hayley Grindle. Obl. svjetla Katherine Williams. Sc. gl. Emma Laxton.

13. 10. 2011. New Wolsey Theatre.

Tena Štivičić: FUNKENFLUG (KRIJESNICE).

Heiglhoftheater, Munchen, Njemačka.

Red. Guido Versteegen. Obl. svjetla i zvuka Michael Böckling.

05. 11. 2011. Taverne Odyssee.

Tena Štivičić: SEDAM DANA.

Gradsko kazalište, Podgorica, Crna Gora.

Red. Alisa Stojanović. Sc. Darko Nedeljković. Kost. Jelisaveta Tatić Čaturilo. Sc. glazba Ivan Brkljačić.

03. 10. 2012. Scena DODEST. Kulturno informativni centar Budo Tomović.

Tena Štivičić: ZRAČNA LUKA (KRIJESNICE).

Kazalište mladih Nikolaj Binev, Sofija, Bugarska.

Red. Vladimir Ljuckanov. Prev. Rusanka Ljapova. Sc. i kost. Elena Ivanova. Kor. Tatjana Sokolova.

07. 11. 2012.

Tena Štivičić: KIRILGAN (FRAGILE!).

Tiyatro Karakutu, Istanbul, Turska.

Red. Ceylan Dizdar-Egemen Sancak.

2012.

Tena Štivičić: FRAGILE!

Tiroler Landestheater, Innsbruck, Austrija.

Red. Sylvia Richter. Sc. i kost. Dietmar Teßmann.

03. 03. 2013.

Tena Štivičić: INVISIBLE (NEVIDLJIVI).

Honey-Tongued Theatre Productions, London, Velika Britanija.

Red. Eyal Israel.

15. 04. 2013. Koncertna izvedba u sklopu Festivala Hrvatske drame u Londonu.

Tena Štivičić – Małgorzata Sikorska-Miszczuk – Lutz Hübner – Steve Waters: EUROPA.

Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, Hrvatska. Teatr Polski, Bydgoszcz, Poljska. Staatstheater Dresden, Dresden, Njemačka. Birmingham Repertory Theatre, Birmingham, Velika Britanija.

Red. Janusz Kica. Sc. Ivana Radenović i Numen. Kost. Doris Kristić. Obl. svjetla Paul Simon Bond. Sc. gl. Stefan Milosz Weglowski.

25. 04. 2013.

Tena Štivičić: FUNKENFLUG (KRIJESNICE).

Ludwig Börne Schule, Frankfurt, Njemačka.

2013.

Tena Štivičić: FUNKENFLUG (KRIJESNICE).

Tollhaus Theater Compagnie, München, Njemačka.  
Red. Christian Auras. Sc. Anton Demarczyk. Kost. Anna Verena Ruth. Obl. svjetla Jo Hübner.  
24. 04. 2014. Kleine Bühne. Pasinger Fabrik.

Tena Štivičić: 3 WINTERS (3 ZIME).  
National Theatre, London, Velika Britanija.  
Red. Howard Davies. Sc. Tim Hatley. Sc. glazba Dominic Muldowney. Video projekcije Jon Driscoll.  
03. 12. 2014. Lyttelton Theatre.

Tena Štivičić: DVIJE.  
NVO Prazan prostor i Radmila Božović, Podgorica, Crna Gora.  
Red. Radmila Božović i Gorana Marković.  
02. 04. 2015. Scena DODEST. Kulturno informativni centar Budo Tomović.

Tena Štivičić: TRI ZIME.  
Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana, Slovenija.  
Red. Barbara Hieng Samobor. Dram. Eva Mahkovic. Sc. Darjan Mihajlović Cerar. Kost. Leo Kulaš. Obl. maske Barbara Pavlin. Sc. glazba Drago Ivanuša.  
21. 04. 2016.

Tena Štivičić: TRI ZIME.  
Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, Hrvatska.  
Red. Ivica Buljan. Sc. Aleksandar Denić. Kost. Ana Savić-Gecan. Dram. Mirna Rustemović. Obl. svjetla Sonda4. Obl. videa i fotografije Toni Soprano.  
30. 04. 2016.

## HRVATSKI KAZALIŠNI KOMADI NA SCENAMA GRAZA

Kazališna kultura u Grazu, drugom po veličini gradu u Austriji, ima tradiciju od gotovo četiri stoljeća. Opere su se izvodile već u 17. stoljeću, ali 30-ih godina 18. stoljeću jedna je zgrada bila osposobljena za stalne operne izvedbe. 1776. godine bilo je otvoreno Nacionalno kazalište ili Staležno kazalište na Freiheitsplatzu, mjestu gdje se danas nalazi Dramsko kazalište Graza (Schauspielhaus Graz), koje je nekoliko puta obnovljano. Zahvaljujući odličnom glasu koji je uživala opera u Grazu, suvremenom repertoaru i, kao posljedica toga, velikoj potpori Marije Terezije, ta je zgrada udomaćila i operu i kazalište. 1823. zgrada je potpuno izgorjela, a dvije godine kasnije je opet otvorena kao Zemaljsko kazalište. Najpoznatiji tadašnji glumac bio je Johann Nepomuk Nestroy, podrijetlom iz Graza. 1864. godine opera je dobila svoju kuću, takozvanu Thaliju, na trgu gdje se i danas nalazi opera (Opernplatz). Današnji oblik s 1.200 gledateljskih mjesta opera je dobila 1899. kada je bila svečano otvorena Schillerovim *Wilhelmom Tellom*. Na mjestu starog kazališta ostalo je Gradsko kazalište, govorni teatar koji je poslije Prvoga svjetskog rata bio preimenovan u Schauspielhaus Graz, koji danas ima tri scene (za 550, 150 i 50 gledatelja). Obje kuće, koje se vode pod nazivom Gradske scene (tome pripada i Kazalište mladih, Next liberty), danas predstavljaju središte kazališne kulture Savezne Zemlje Štajerske i južnoistočne Austrije. Početkom sezone 2015. / 2016. godine Dramsko je kazalište kao jedino austrijsko kazalište pristupilo udruženju European Theatre Convention. Iz te produkcije je Camusov *Nesporazum* bio nominiran za Nestroyevu nagradu.

Graz je ostavio mnogo tragova u hrvatskoj književnosti – od Matije Mažuranića (*Putopisi*), Augusta Šenoe (*Čuvaj se senjske ruke*) do Ferićeva *Kalendaru Maja* i dr. Pretpostavljajući da je bilo i obratnog sudjelovanja, ovdje se istražuje koliko i kako je hrvatska, i to kazališna literatura, utjecala na teatarski život u Grazu. U daljnjem će se tekstu iznijeti rezultati i zaključci istraživanja u kazališnom arhivu u Grazu koje nije sustavno pokrivalo kronologiju prošlih sto godina; epizodno su razmatrani periodi kada su se mogli očekivati rezultati.

Prvi istraženi period vrijeme je modernizma prije Prvoga svjetskog rata, ukratko poslije 1900. godine pa do samog predvečerja i izbivanja rata. Odlazak relegiranih studenata nakon protesta u Zagrebu sredinom devedesetih godina odrazio se u većim sveučilišnim gradovima Habsburške Monarhije, prije svega u Beču, u manjem broju i u Grazu. Ni najpoznatiji redatelj u prvome desetljeću poslije 1900. godine, Milan Begović, koji je radio kao redatelj u Hamburgu i Beču, nije službeno niti boravio ni gostovao u Grazu, a kasnije ni Milan Ogrizović, koji je uoči i poslije Prvoga svjetskog rata boravio, između ostalog, u Beču i Bečkom Novom Mjestu. Privlačnost Graza, bliskoga hrvatskim studentima krajem 19., početkom 20. stoljeća, ali teškog provincijskog središta naglašene njemačke kulture, znatno zaostaje za glavnim gradom Bečom s mnogostranim mogućnostima blistave svjetske metropole. No hrvatski studenti ipak nisu potpuno zanemarili Graz: na Sveučilištu u Grazu (Karl-Franzens-Universität) prije Prvoga svjetskog rata studirali su naprimjer Matija Mažuranić, Vladimir Nazor, Josip Eugen Tomić, Ante Tresić Pavičić i Vladimir Vidrić, a poslije rata tu je doktorirao Ivo Andrić. Drukčiju sliku ostavljaju kazališni pisci i dramaturzi, jer o njima u tom periodu u Grazu nema nikakvih vijesti. Repertoar kazališta u Grazu između 1907. i 1914. godine – osim tadašnjih austrijskih kazališnih komada – sadržava i njemačke, engleske i francuske klasike (npr. Schiller, Goethe, Kotzebue, Shakespeare, Molière). Velik dio zauzimaju komedije i narodni kazališni komadi štajerske i bečke provenijencije, a ponekad su se prikazivale suvremene drame bečke moderne. S približavanjem rata, a pogotovo s njegovim početkom, primjećuje se tematsko zaoštavanje: rat, ratni izvještaji i patriotske teme zauzimaju scenu. Južnoslavenska stvarnost, iako samo na kazališnim daskama, očigledno je bila nezamisliva jer se taj teritorij smatrao neprijateljskim i izgubljenim dijelom vlastitog imperija. O daljnim uzrocima se mogu izraziti samo pretpostavke: tadašnje hrvatske drame tematizirale su vlastitu povijest i identitet, ekonomske i socijalne probleme, što je upravo proturječilo interesima austrijske javnosti<sup>1</sup> ili njoj nije bilo zanimljivo.<sup>2</sup> Hrvatske drame nisu bile prevedene na njemački, jer je s hrvatske strane borba za vlastiti jezik u teatru bila politički dominantna, a s austrijske strane kolonijalistički stav prema podanicima i pobunjenicima nije gajio dublji interes za njih. Opće studije o tome kako se zaraćene kulture odnose jedna prema drugoj mogle bi potvrditi takvu tezu. Zbog očiglednog nepostojanja hrvatskih kazališnih komada na tadašnjim scenama u Grazu, poratno doba nije dalje razmatrano.

Vrlo se indikativnim pokazao period Drugoga svjetskog rata, jer u vrijeme Nezavisne Države Hrvatske hrvatsko kazalište se potrudilo očitovati da odgovara prilagođenim

<sup>1</sup> O strukturi i raspoloženju tadašnje publike u Grazu nema, nažalost, znanstvenih radova, ali iz repertoara se može zaključiti da je bila manje otvorena prema novinama nego publika Beča, tada svjetske metropole.

<sup>2</sup> Ove bi teze trebalo provjeriti u repertoarima bečkih kazališta toga vremena što nije bio u okviru ovoga rada.

ideološkim zahtjevima nacionalsocijalističke kulturne politike te potkrijepiti *ulazak Nezavisne Države Hrvatske u zajednicu slobodnih i kulturnih europskih zemalja u duhu novog poredka*.<sup>3</sup> O tome svjedoči gostovanje zagrebačkog Hrvatskoga državnog kazališta u svibnju 1943. u Beču, ali i uska suradnja s drugim austrijskim i njemačkim kazalištima (v. Banović 2012: 43-48). Iako u kazališnom arhivu u Grazu o tome ima malo tragova, barem je sljedeće nedvojbeno: da je *skupina od 19 novinara i umjetnika iz NDH putovala po Reichu i to na poziv ministra Reicha Goebbelsa* koja je, između ostalog, bila svečano dočekana i u Grazu.<sup>4</sup> Te dojmove stečene gostovanjem ujesen 1941. godine ti su hrvatski pisci, umjetnici i glazbenici zabilježili u antologiji pod naslovom *Vidjeli smo Njemačku*. Za hrvatske radnike i dobrovoljce u Reichu pojedini članovi kazališta nastupili su u rujnu 1942. godine u raznim većim gradovima te u Grazu i izveli su djela Tijardovića, Asića i Paljetka (Banović 2012: 43). U svibnju i lipnju 1942. izvedena je i drama *Väterchen Stanić (Starčić Stanić)* Gena Senečića (1907. – 1992.), književnika i diplomata u službi Nezavisne Države Hrvatske, u njemačkoj obradi Freda Altena; o recepciji, međutim, nema podataka. Kulturna suradnja, čak kada se radilo o *neutralnim* starijim komadima, bila je označena nacionalsocijalističkom ideologijom te je služila dokazivanju produbljene povezanosti između hrvatskog i njemačkog naroda – austrijski se narod nakon *Anschluss-a* / pripojenja u vlastitom shvaćanju pribrojio posljednjem. Iako je Beč bio nezaobilazno mjesto, Graz sa svojom izrazitom njemačkom kulturom bio je idealno mjesto za takva ostvarenja.

Istraživanje perioda nakon Drugoga svjetskog rata dalo je pozitivan rezultat, iako samo u šire shvaćenom teatarskom kontekstu, ne samo na području drame. U lipnju 1950. godine Slovensko nacionalno kazalište, Ljubljana gostovalo je s operom *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca koja je iz prijašnjih gostovanja u ratu bila ne samo poznata, već i čuvena.<sup>5</sup> Radilo se, kako to potvrđuju austrijske novine iz toga vremena, o prvom gostovanju *umjetnika iz Jugoslavije*,<sup>6</sup> u okviru čega je bio prikazan i balet *Ohridska legenda* s glazbom Stevana Hristića. Za gostovanja ljubljanskoga kazališta u Grazu opera je dva dana bila rasprodana; publika je ushićeno slavila predstave koje je organiziralo *Austrijsko-jugoslavensko društvo za njegu kulturnih i privrednih odnosa*. Sam događaj se smatrao vrlo bitnim za zbližavanje dviju nekad zaraćenih država, jer je riječ o tome *kako je prvi put u vrijeme u koje u Europi postoje Željezne zavjese velika umjetnička institucija jugoslavenske susjedne zemlje poslala odlične reprezentante u*

<sup>3</sup> HAZU fasc. 1943., Program proslave druge obljetnice Nezavisne Države Hrvatske, cit. prema Banović 2012., str. 40, fusnota 91.

<sup>4</sup> Op. cit., 42. Banović navodi čak imena kazališnih umjetnika, među njima: Mato Grković, Ivan Mirjev, Lovro Matačić i Liga Doroghy. "Kleine Zeitung", novine kojima je od 1938. bilo nametnuto fašističko jednoulje, izvjestile su o tome čitatelje 19. 08. 1941.

<sup>5</sup> V. Banović 2012., str. I. s reprodukcijama i 47. gdje ona spominje da je Gotovac za svoju operu pod naslovom *Ero der Schelm* (u režiji T. Strozzi) u svibnju 1943. dobio lovor-vijenac grada Beča.

<sup>6</sup> *ein erstes Gastspiel von Künstlern aus Jugoslawien*. U: Ahne 1950.

*Austriju*.<sup>7</sup> Članci naglašavaju politički aspekt (škakljivih odnosa, osobito sa Slovencima, još neizlječenih rana itd.) i nadu da će pomoću kulture opet *vladati razum*,<sup>8</sup> da će se ljudi kroz glazbu zbližiti i svladati posljedice rata. Iako se primjećuje fascinacija egzotikom romske i druge glazbe (*Ohridska legenda*), u novinama dominira odjek na operu Jakova Gotovca koja se percipira kao nešto kulturno blisko. Naglašavaju se, naime, dvije činjenice: 1. Gotovčev *Ero* pripada uspješnom repertoaru zapadnih opernih kuća, a time se pribraja vlastitom kulturnom krugu; 2. *Ero* se smatra *južnim rođakom Ulenspiegela* (Ahne), odnosno rođakom likova iz srednjovjekovnih narodnih karnevalskih igara Hansa Sachsa (R.W.) koje posjeduju nepokolebljivu aktualnost. Narodnost i jednostavnost radnje podcrtavaju međunarodnu razumljivost i prihvatljivost, a kao najbitnija opća crta tih članaka jest to da se *Ero* pribraja zapadnjačkoj kulturi. To se može potvrditi i ushićenjem *hrvatskim kostimima* (R. W.; b. a., *J. Gotovac: "Ero der Schelm"...*, "Kleine Zeitung", 3. 6. 1950.). Ahne, koji u svojem osvrtu *Eru* kontekstualizira u europskim operama, bavi se osim toga i scenografijom i glazbenim realizacijama raznih pjevača koje vrlo diferencirano ocjenjuje; on zaključuje da se radi o *krajnje animirajućem i estetskom ostvarenju*.

1965. godine prikazane su dvije hrvatske drame u Dramskom kazalištu u Grazu, koje je tisak vrlo različito komentirao. Na ljetnim igrama koje su završile sezonu 1964. / 1965. izvedena je njemačka premijera Krležine drame *Gospoda Glembajevi* u prijevodu Mile Dora i režiji Rolfa Hasselbrinka. Dok se o tom događaju vrlo malo može naći u tisku, veliku je pozornost privukla njemačka premijera *Pravednika* Mirka Božića početkom sljedeće sezone, istog prevoditelja i režisera u istom kazalištu. Ne samo regionalni tisak, već austrijski uopće, ali i hrvatski i njemački listovi ocijenili su dramu tadašnjega generalnog intendanta zagrebačkog Hrvatskoga narodnog kazališta i njezinu izvedbu vrlo pohvalno. Svi osim jednog kritičara (b.a., *Bozic und die unbewältigte Vergangenheit*, "Neue Front", 02. 10. 1965.) naglašavaju da je prednost te drame, koja obrađuje tada tek nedavnu ratnu prošlost, izbjegavanje osuđivanja zaraćenih strana. Ona upravo prikazuje egzistencijalnu i psihološku problematiku krivnje u ratu uopće, a ratne okolnosti radnje služe kao dramaturško sredstvo kojim se stvara uvjerljiva situacija. Osobito se hvale zasluge režije koja je radnju koncentrirala na osnovnu ljudsku dilemu, scenografiju Roberta Jahrena s prikazom Picassove *Guernice*, a najviše se naglašava impozantno glumačko dostignuće Hansa Fabera kao Suca. Izvedba Božićeve drame, koja se već 1962. emitirala kao radiodrama na Radio-televiziji Bremen, smatrala se tada velikim korakom u zbližavanju Austrije i Jugoslavije. To potvrđuju njemačke, ali i

<sup>7</sup> *zum erstmalig seit der Zeit, in der es in Europa 'Eiserne Vorhänge' gibt, ein großes Kulturinstitut des jugoslawischen Nachbarlandes hervorragende Repräsentanten nach Österreich entsandt hatte.* (n.a., "Kleine Zeitung", 3.6.1950.)

<sup>8</sup> "Gebot der Vernunft", op. cit.

hrvatske novine,<sup>9</sup> koje ushićeno izvješćuju o Božićevoj izvedbi u Grazu. Pitanje je zašto su Krležina i Božićeva drama naišle na tako različit odjek. Očigledno su *Glembajeve* shvatili kao dramu o degeneraciji, specifičnoj hrvatskoj kulturi (b. a., *Die geschundene Gerechtigkeit*, "Neue Zeit", 25. 9. 1965.) i nisu našli toliko vlastitoga u njoj, dok je *Pravednik* zapravo svojim izvanvremenskim i općim pitanjima omogućio nadnacionalno i natkulturalno tumačenje.

1966. godine gostovala je zagrebačka Nacionalna opera u povodu Ljetnih igara u Grazu pod motom *Graz kao vrata prema Istoku*. Ona je izvela dvije ruske opere: *Pikovu damu* Čajkovskog, po uzoru na Puškinovu pripovijetku, i Borodinovu operu *Knez Igor slabog dramatskog sadržaja*,<sup>10</sup> u kojoj se obrađuje *Pjesma o Igorovom pohodu*, do danas osporavan tekst koji je od ključnog značenja za rusku kulturu. Izvedbe u Grazu prethodile su gostovanju Zagrepčana na Bečkim svečanim igrama dva tjedna kasnije i, između ostalog, možda i zbog toga, bile su praćene s velikom pažnjom. Djelomično opširni novinski članci prikazuju vrlo različite percepcije publike, pri čemu se i austrijski i hrvatski odjeci razlikuju. Izvedbu *Pikove dame* u režiji Koste Spaića i *Kneza Igora* u režiji Nanda Roje smatraju uspješnom po glazbi solista, osobito zbora, koji izrazito hvale,<sup>11</sup> po orkestru i dirigentima, a i po scenografiji (R. P.; b.a., *Zweimal Nationaloper Zagreb in Graz*, "Volksstimme", 1. 7. 1966.). Ali upravo u solistima Kaufmann vidi slabosti tih izvedbi, a posebno naglašava staromodnost Spaićeve koncepcije, dok Rojinu (koja, po njemu, također nije nešto izuzetno) hvali zato što je ipak zanimljivija i stiliziranija. Izbor navedenih opera ocjenjuju različito: dok je to za Kaufmanna, očigledno odličnoga poznavatelja opere, dobra odluka prikazati u Europi rijetko postavljene opere, Vujica 1966. kritizira izbor *Pikove dame* zbog neuvjerljivog i neaktualnog libreta, ali hvali drugu operu upravo zbog korekcije stereotipa o ruskim operama. Haysen 1966. u svojem kratkom nacrtu naglašava proturječnost izvedbi: *izuzetni glazbeni nivo u kontrastu je s prilično antikviranim stilom režije koji je glasove i zborove povremeno lišio učinka*. Sve se te kritike u detaljima bave glazbenim, scenografskim, glumačkim i drugim aspektima, pri čemu Vujica ističe oskudnost i nelogičnost scenografije. Hrvatski tisak daje detaljan pregled austrijskih novinarskih kritika (Cindrić, Reiching 20. 6., 26. 6. i 29. 6. 1966.), ali i sam ocjenjuje izvedbe vrlo pozitivno (Reiching 19. 6. 1966., *Ovacije u Grazu, Zagrebački umjetnici izazvali su beskrajno oduševljenje*). Posebno se naglašava činjenica da su zagrebački umjetnici pozvani na festival i da su u tolikoj mjeri zastupljeni; osim tih opera navodi se nastup filharmonije, Zagrebačkog kvarteta i opet izvedba Božićeva *Pravednika*. Cindrić hvali u "Vjesniku" *Kneza Igora*, o kojemu se može govoriti samo u superlativima, dok *Pikovu damu* kritizira zbog nekih vrlo diskuti-

<sup>9</sup> V. Reiching u "Vjesniku", "Večernjem listu" i članak bez autora u "Telegramu", 8.10.1965..

<sup>10</sup> *in dem der dramatische Gehalt sehr gering ist*, List 1966.

<sup>11</sup> Kaufmann, 1966., spominje čak da ga je Karajan angažirao u Salzburgu, što je bilo ogromno priznanje.



*bilnih redateljskih i scenografskih rješenja*. Novine – austrijske kao i hrvatske, odnosno jugoslavenske – komentiraju ove izvedbe pod umjetničkim aspektima; politički komentari kakvi su bili početkom 50-ih godina rijetko se nalaze, ali u nadi da će *uspostaviti što bolje i prisnije odnose s kazališnim životom susjednih zemalja* (Reiching, 3. 7. 1966.).

Na kraju ćemo usmjeriti pogled na najnovije vrijeme u kojemu se susrećemo i s kazališnim komadima u različitim konstelacijama. Kao opća crta može se primijetiti da je riječ o eksperimentalnim kazališnim produkcijama koje su ostvarene međunarodnom suradnjom, a ne u čisto nacionalnim produkcijama. 2008. godine na Štajerskoj jeseni, avangardističkom festivalu u Grazu, prikazana je drama *Rose is a rose is a rose is a rose* i performans *I poor and one 0* Ivane Sajko. Dvije godine nakon toga ona je sudjelovala u Pensottijevoj *Enciklopediji neživljenoga života*, također na Štajerskoj jeseni, na što se nećemo dalje obazirati. Oliver Frlić je kao redatelj postavio dvije drame u Dramskom kazalištu: u sezoni 2012. / 2013. *Where do you go to, my lovely?*, a u sezoni 2014. / 2015. Büchnerova *Woyzecka*. Između tih termina, u ožujku 2013. gostovalo je Zagrebačko kazalište mladih s *Yellow line* autorica Juli Zeh i Charlotte Roos<sup>12</sup> u režiji Ivice Buljana.

Štajerska jesen je avangardistički koncipiran festival s tradicijom koji će 2017. godine slaviti pedesetogodišnjicu. Taj međunarodni i regionalni festival spaja različite suvremene umjetnosti kao što su kazalište, glazba, ples, performans, likovna umjetnost, književnost, arhitektura i teorija umjetnosti te želi prikazati umjetnost u procesu nastajanja; svake godine on ima posebnu temu. Štajerska jesen je *produktivno koristila* geografski položaj Graza, *neposrednu blizinu Slovenije, Hrvatske, srednjo- i istočnoeuropskog prostora, dugo prije otvaranja granica*.<sup>13</sup> *Rose is a rose...* jest avangardni kazališni tekst na temu ljubavi (ne rata kao u prijašnjim tekstovima Ivane Sajko), pozivajući se na pjesmu *Sacred Emily* Gertrude Stein, i bio je naručen za festival. Radi se o obliku performansa u kojem je sama Sajko sa svojim kolektivom BADco na sceni interpretirala glasove teksta. On ne pokazuje tradicionalnu podjelu likova / uloga već se u njemu susreću glasovi neposredno, ali uvijek drugačije (*Ja i ti. On i ona. Ponekad i mi. Ponekad oni. Ali uvijek isti*).<sup>14</sup> Time se označava osnovna situacija ljubavi u kojoj nema stapanja likova već prevladava disfunkcija: *Postojiš ti i postojim ja. / Postoji rascijep i postoji susret. / Susret ne ukida rascijep. / Susret ga potvrđuje*.<sup>15</sup> Ivana Sajko ovdje formalno semantizira ključnu tematiku i pokazuje da je disfunkcija osnovno stanje u ljubavnoj, u svakodnevnoj, a pogotovo u ratnoj komunikaciji. Dok obje predstave u dnevnom tisku Graza odnosno Austrije pogotovo nisu ostavile tragove, poznati njemački kazališni časopis “Theater heute“ govori o tome kako je performans kao scenski esej ostao *ne-*

<sup>12</sup> Ta je drama, u režiji Jan Stephana Schmiedinga, najavljena za sezonu 2016. / 2017. u Dramskom kazalištu (premijera 22.09.2016.).

<sup>13</sup> Homepage: <http://www.steirischerherbst.at/deutsch/Festival> [05.12.2015]

<sup>14</sup> Citirano prema Jakiša 2012: 278.

<sup>15</sup> Op. cit.

*potrebno kompliciran i suh.*<sup>16</sup> Ta izvedba, kao i ostali, gore navedeni tekstovi pripada postdramatskom teatru u kojem su svi glasovi i dijelovi drame (scenografija, gestika, mimika, zvuk i tekst) ravnopravni. Sajko kao i Frljić i Buljan shvaćaju kazalište kao izrazito političku instancu koja je usko povezana sa stvarnošću i tematizira aktualna društvena pitanja. U tom kontekstu treba vidjeti njihove izvedbe u Grazu i aktualizaciju Büchnerova *Woyzecka*, kojega Frljić tumači kao lik-metaforu društvenih odnosa u kojem postoji fatalna dijalektika između žrtve i počinitelja, tj. pozicija koje se izmjenjuju.<sup>17</sup> Buljan u komediji *Yellow Line* prikazuje prazan život današnjih ljudi okupljenih oko konzumerizma i užitaka, u kontrastu s problemima (ekonomskih) izbjeglica.

Aktualna teatarska scena u Grazu – tu nije uključena živa slobodna scena u kojoj djeluju i *kazalištarci* iz Bosne i Hercegovine kao i iz Srbije – pokazuje velik interes za nove teatarske produkcije i novi kazališni izraz iz drugih zemalja. To obuhvaća i političke teme, ali ne usko nacionalne provenijencije, već opće vrijednosti, bitne i za Austrijance. Prijevod tekstova na njemački koji se izvodi na sceni očigledno nije više isključiv preduvjet za te izvedbe, jer se često prikazuju u originalu, s titlovima na engleskom ili njemačkom ili čak na više jezika. Ovako gledano, kazališna je scena danas globalizirana više nego ikad prije, jer teatarski izraz i tematska relevantnost puno su jače naglašeni te određuju recepciju i uspjeh.

## LITERATURA

- (b.a.), *Bozic und die unbewältigte Vergangenheit*, “Neue Front”, Wien 2. 10. 1965.
- (b.a.), *Der Gerechte*, “Die Presse”, Wien 4. 10. 1965.
- (b.a.), *Die geschundene Gerechtigkeit. Deutschsprachige Erstaufführung des Stückes “Der Gerechte” von Mirko Bozic im Grazer Schauspielhaus*, “Neue Zeit”, Graz 25. 9. 1965.
- (b.a.), *Ero, der Schelm. Jugoslawisches Operngastspiel*, “Die Wahrheit”, Graz 2. 6. 1950.
- (b.a.), *J. Gotovac: “Ero, der Schelm”. Laibacher Oper in Graz*, “Kleine Zeitung”, Graz 3. 6. 1950.
- (b.a.), *Kroatische Künstler auf der Durchreise in Graz*, “Kleine Zeitung”, Graz 19. 8. 1941.
- (b.a.), *Nova era Udruženih pozornica Graza*, “Telegram”, Zagreb 8. 10. 1965.
- (b.a.), *Operngäste von der Drau. Im Grazer Opernhaus*, “Neue Zeit”, Graz 29. 1. 1957.
- (b.a.), *P(athét)ique Dame. Gastspiel der Zagreber Oper*, “Kleine Zeitung”, Graz 26. 6. 1966.
- (b.a.), *Sieg der Tanzkunst. Das zweite jugoslawische Gastspiel*, “Presse”, Wien 3. 6. 1950.
- (b.a.), *Vorbereitungen im Opernhaus. Jugoslawische Bühnenarbeiter bauen auf*, “Presse”, Wien 1. 6. 1950.

<sup>16</sup> Behrendt 2008: 59.

<sup>17</sup> Program, str. 13.

- (b.a.), *Zagreber Oper in Graz*, "Volksblatt", Graz 28. 6. 1966.
- (b.a.), *Zweimal Nationaloper Zagreb in Graz*, "Volksstimme", Graz 1. 7. 1966.
- (b.a.), *Woyzeck von Georg Büchner; Schauspielhaus Graz*, Program, Graz 2015.
- R. Ahne, *Nationaltheater Ljubljana in Graz. Slowenische Stagione fand herzlichste Aufnahme*, "Das Steirerblatt", Graz 4. 6. 1950., str. 4.
- S. Banović, *Država i njezino kazalište. Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941.–1945.*, Profil, Zagreb 2012.
- E. Behrendt, *Murder stuff und andere Menschheitsträume*, "Theater heute", 49 / 12, Berlin 2008., str. 59-61.
- I. Buljan (redatelj), *Yellow Line. Einmaliges Gastspiel auf der Probephöhne!* 2015., URL: <http://www.schauspielhaus-graz.com/play-detail/yellow-line> [02. 12. 2015.].
- S. Burghardt, *Der Westen kolonisiert Südosteuropa*, 2015., URL: [www.deutschlandradio-kultur.de/regisseur-oliver-frljic-der-westen-kolonialisiert.2159.de.html?dram:article\\_id=319965](http://www.deutschlandradio-kultur.de/regisseur-oliver-frljic-der-westen-kolonialisiert.2159.de.html?dram:article_id=319965) [02. 12. 2015.].
- P. Cindrić, *Veliki uspjeh i mala opomena*, "Vjesnik", Zagreb 30. 6. 1966., str. 4.
- K. Colberg, *Unrecht – gerecht gesehen*, "Volkszeitung", Klagenfurt 2. 10. 1965.
- K. Colberg, *Erschrecken vor dem Unrecht. Mirko Božić: Der Gerechte*, "Donaukurier", Ingolstadt 1.10.1965., "Frankfurter Neue Presse", Frankfurt am Main 9. 10. 1965., "Südkurier", Konstanz 7. 10. 1965., "Nationalzeitung", Basel 15. 10. 1965., "Badische Zeitung", Freiburg 10. 10. 1965.
- K. H. Haysen, *Gastspiel der Agramer Oper in Graz*, "Wiener Zeitung", Wien 26. 7. 1966.
- K. H. Haysen, *Vom weiten Land einer gemarterten Seele. "Der Gerechte" von Mirko Božić: Deutschsprachige Erstaufführung*, "Kleine Zeitung", Graz 25. 9. 1965.
- O. Frljić, *Oliver Frljic, Schauspielhaus Graz, Biographie*, 2015, URL: [www.schauspielhaus-graz.com/team-detail/oliver-frljic](http://www.schauspielhaus-graz.com/team-detail/oliver-frljic) [02. 12. 2015].
- T. Irmer, *Dampflok in die Grotteske. Beim Borstnikovo-Festival in Maribor steigt die Krisenstimmung*, "Theater heute", 55 / 2, Berlin 2014., str. 53-55.
- M. Jakiša, *Ivana Sajkos Theater der Disjunktion(en): Rose is a rose is a rose is a rose und Prizori s jabukom*. U: *Jugoslawien-Libanon. Verhandlungen von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen*. Priredivači Miranda Jakiša / Andreas Pflictsch. Kadmos, Berlin 2012., str. 275-295.
- H. Kaufmann, *Oper aus Jugoslawien*, "Neue Zeit", Graz 3. 6. 1950.
- H. Kaufmann, *Die erste Opernbrücke von Agram nach Graz. "Pique Dame" von Tschai-kowskij und "Fürst Igor" von Borodin als Import bei den Grazer Sommerspielen*, "Neue Zeit", Graz 28. 6. 1966., str. 4.
- R. Klaus, *Das Dilemma eines Humanisten. Grazer Schauspielhaus: Erstaufführung eines "Gerechten" von Mirko Bozic*, "Kurier", 29. 9. 1965.

- A. Kohlmann, *Straßenszenen und Bonustracks*, "Theater heute" 53 / 8-9, Berlin 2012., str. 66-67.
- R. List, *Die Zagreber Nationaloper in Graz. "Pique Dame" von Tschaikowskij und "Fürst Igor" von Borodin als Gesamtgastspiel*, "Südost-Tagespost", Graz 28. 6. 1966., str. 7.
- M. M., *M. Horvat i filharmoničari. Ljetne igre u Grazu*, "Večernji list", Zagreb 24. 6. 1966.
- G. Obzyna, *Der Teufelskreis von Schuld und Sühne. Grazer Schauspielhaus: Interessante Erstaufführung eines Dalmatiners*, "Express", Wien 25. 9. 1965.
- R. P., *Die Zagreber Nationaloper in Graz*, "Tagespost", Graz 28. 6. 1966.
- A. Quickert, *Patchwork Europa*, "Theater heute", 54 / 7, Berlin 2013., str. 44-49.
- A. Quickert, *Innbrünstige Gebete*, "Theater heute", 55 / 8-9, Berlin 2014., str. 76-77.
- W. R., *Ero der Schelm*, "Die Wahrheit", Graz 3. 6. 1950.
- A. Reiching, *Naši operni solisti – užitak za uho*, "Vjesnik", Zagreb 3. 7. 1966.
- A. Reiching, *Ovacije u Grazu. "Knez Igor" i "Pikova Dama" u izvedbi Zagrebačke opere*, "Večernji list", Zagreb 29. 6. 1966.
- A. Reiching, *"Pravednik" u Grazu*, "Večernji list", Zagreb 2. 10. 1965.
- A. Reiching, *Susret znanosti i umjetnosti*, "Vjesnik", Zagreb 3. 10. 1965.
- A. Reiching, *Zagrebački umjetnici izazvali oduševljenje bez kraja*, "Večernji list", Zagreb 26. 6. 1966.
- A. Reiching, *Zagrepčani u Grazu. Nastup Zagrebačke filharmonije danas i sutra*, "Večernji list", Zagreb 20. 6. 1966.
- H. Schneiber, *Generalprobe für Wien. Die Nationaloper Zagreb gastierte bei den Grazer Sommerspielen*, "Volksstimme", Wien 28. 6. 1966.
- S. Stammen, *Wer, wenn nicht ich?*, "Theater heute", 56 / 6, Berlin 2015., str. 6-9.
- L. Sträter, *Jugoslawisches in Graz. Stücke von Božić und Krleža erstaufgeführt*, "V-Z Schleswig-Holsteinische Volkszeitung", Kiel 2. 10. 1965.
- M. Vogel, *Neues in alten "Kostümen". Eine Entdeckung in Graz: "Der Gerechte" des Jugoslawen Mirko Bozic*, "Rundschau", Wien 30. 9. 1965.
- P. Vujica, *Fürst Igors Eroberung von Graz. Das zweite Gastspiel der Zagreber Oper*, "Kleine Zeitung", Graz 28. 6. 1966., str. 16.
- R. W., "Ero der Schelm", "Die Wahrheit", Graz 3. 6. 1950.

## PRIJEVODI HRVATSKIH DRAMA NA MAĐARSKI JEZIK

### 1.

Istraživanje objavljenih knjiga prijevoda hrvatskih dramskih tekstova na mađarski jezik od početka 20. stoljeća do danas provedeno je u dvije temeljne mađarske nacionalne biblioteke, odnosno jednom katalogu koji prikuplja podatke o svim publikacijama koje se mogu pronaći na prostoru Mađarske u Mađarskoj nacionalnoj biblioteci Szechenyi,<sup>1</sup> Biblioteci glavnoga grada Szabo Ervin<sup>2</sup> i u Mađarskome zajedničkom državnom katalogu.<sup>3</sup> Pokušalo se pronaći sve uknjižene hrvatske dramske tekstove prevedene na mađarski jezik ne vodeći računa, u ovoj prigodi, o pojedinačnim prijevodima hrvatskih drama koji su poslužili pri inscenaciji predstave određenog mađarskoga nacionalnog ili amaterskog kazališta kao ni o prevedenim hrvatskim dramama objavljenim u časopisima na mađarskom jeziku. Pri sastavljanju popisa vodilo se računa o autoru dramskog teksta, samoj drami, prevoditelju, izdavaču te godini izdanja prijevoda. U popis su uključena i imena autora predgovora ili pogovora ako su pridodani određenoj knjizi hrvatskih drama na mađarskom jeziku. U sljedećim fazama istraživanja popisat će se svi objavljeni hrvatski dramski tekstovi na mađarskom jeziku te će se provjeriti u kojoj su se mjeri naponi prevoditelja i izdavača isplatili u smislu realizacije, odnosno uprizorenja prevedene drame na jednoj od mađarskih profesionalnih ili amaterskih pozornica.

U hrvatskoj teatrologiji u određenoj mjeri je razriješena problematika premijernih izvedaba u Mađarskoj očekivano najprevođenijega hrvatskog dramatičara tijekom 20. stoljeća – Miroslava Krleže – posebice u vrsnim teatrološko-komparatističkim studijama Istvána Lőkösa<sup>4</sup> i Istvána Pótha<sup>5</sup> koje su znale biti putokaz i u ovom istraživanju.

<sup>1</sup> Orszagos Szechenyi Konyvtar; [www.oszk.hr](http://www.oszk.hr).

<sup>2</sup> Fovarosi Szabo Ervin Konyvtar; [www.fszek.hu](http://www.fszek.hu).

<sup>3</sup> Magyar Orszagos Kozos Katalogus; [www.mokka.hu](http://www.mokka.hu).

<sup>4</sup> Lőkös, István, *Hrvatsko-mađarske književne veze: rasprave i članci*. Matica hrvatska, Zagreb 1998.; Lőkös, István, *Miroslav Krleža (1893 – 1981)*, Debrecen 1983.

<sup>5</sup> Póth, István, *Hrvatska drama na mađarskoj pozornici (Od Ive Vojnovića do Ive Brešana)*. Hrvat-

No, činjenica jest da je uslijed svojevrzne opsjednutosti mađarske kulturne javnosti Miroslavom Krležom, kada govorimo o hrvatsko-mađarskim dramsko-kazališnim vezama, pri znanstvenom prosuđivanju hrvatske drame na mađarskom govornom području – zatumljen ili zaboravljen čitav niz hrvatskih dramatičara čiji su dramski tekstovi dostupni kako širem mađarskom čitateljstvu, ravnateljima drama mađarskih kazališnih kuća ili pak zainteresiranim komparatistima, teatrolozima i dramatolozima, poglavito kad je riječ o hrvatskim dramskim tekstovima prevedenim i objavljenim od devedesetih godina naovamo. Stoga u fokusu zadržavamo uglavnom te dramske tekstove, ili pak neistražene detalje vezane uz ranije prevedene hrvatske drame na mađarski jezik, a ne želeći suhoparno prenijeti isključivo pozitivistički zapis o hrvatskim dramama prevedenim na mađarski jezik i konačno uknjiženim.

## 2.

Prvo izdanje hrvatske drame prevedene na mađarski jezik u 20. stoljeću naslovljeno je *Oszi vihar* i objavljeno je u Budimpešti 1907. godine. Riječ je Vojnovićevom *Ekvinociju*, koji su na mađarski preveli Mihajlo Liposčak i Maria Biondić. Pisac je druge prevedene i uknjižene hrvatske drame isti autor, no ovoga puta riječ je o *Gospođi sa suncokretom*. Prijevod, a netom kasnije i mađarska praizvedba tog Vojnovićeva dramskog teksta pobudila je mnogo veći interes mađarske, ali i hrvatske kulturne javnosti. Stoga bi se dobro bilo podsjetiti i iskazati pokoju novinu vezanu uz reperkusije prijevoda Lászla Márkusa Vojnovićeva triptihona *Gospođa sa suncokretom. San mletačke noći* u izvanrednom izdanje Matice hrvatske u Zagrebu 1912. godine. Markus će svoj prijevod nasloviti *Dama sa suncokretom. Venecijanski san u tri čina*. U sljedećih više od stotinu godina, uza sva tehnološka pomagala, ne postoji prijevod bilo koje hrvatske drame na mađarski jezik koji ukoričen iz tiska izlazi hitrije u odnosu na izvornik. Prijevod Lászla Márkusa objavljen je u izdanju Athenaeuma u Budimpešti u drugoj polovici 1912. godine. Stoga je i drama koja je scenski praizvedena u Zagrebu 25. svibnja 1912. na repertoaru Mađarskoga narodnog kazališta u Budimpešti u subotu, 2. studenog 1912. godine. U posjedu smo kazališnog lista Mađarskog narodnog kazališta (“Szinhazi het”) iz listopada 1912. godine koji donosi obavijest o premijeri, podjelu i opis dramske radnje u činovima.

---

sko kazalište, Zemaljska samouprava Hrvata u Mađarskoj, Glavnogradska samouprava, Hrvatska samouprava, Pečuh 1997.

# SORRENTO-KÁVÉHÁZ

VI. TERÉZ-KÖRUT 19. SZÁM.  
GARAI ÁRMIN, kávész.

Esténként a Ferenc Ferdinánd által  
kifüzetett

**RÁCZ GYULA**  
teljes zenekarával hangversenyez.  
Változatos színházi vacsora.



## A szerencse fia.

Komédia 4 felvonásban. Írta: Drégely Gábor.  
Varga, szabómester . . . . . Körmeny J.  
Irén, leánya . . . . . Bóthory G.  
Szentagh Márton, tanár . . . . . Doby Ferenc  
Kormos Antal . . . . . Csontos Gyula  
Epreskerti Reiner Marcel, udv. tan. Vágó Béla  
Stefánia, a felesége . . . . . Forrai Rózsá  
Gáltkay Dénes, a h. é. v. igazgatója Réthely Lajos  
Lili, leánya . . . . . Rónay Lici

Színház után a NEW-YORK kávéházba  
megyünk.

Csak egyszer, egyetlen egyszer kóstolja  
meg a SZÁNTÓI SAVANYUVIZET!



## Rablólovag.

Színjáté 3 felvonásban. Írta: Bíró Lajos.

Személyek:

Ferenc gróf . . . . . Törzs  
László gróf . . . . . Sebestyén  
Stefi gróf . . . . . Z. Molnár  
Emma grófnő . . . . . Haraszthy  
Margit grófnő . . . . . T. Forrai  
Viktor gróf . . . . . Tarnai  
Mihály gróf . . . . . Réthely  
Anna . . . . . R. Gombaszöghy  
Galambos . . . . . Kürthy  
Kürth . . . . . Csontos

Színház után a NEW-YORK kávéházba  
megyünk.



## A napraforgós hölgy.

Színjáté 3 felvonásban. Írta: Vojnovits Ivo, Fordította:  
Márkus László.

Személyek:

Vitale Malipier . . . . . Csontos  
Aloise Caudan . . . . . Vágó  
Galjuiov herceg . . . . . Táray  
Dr. Krasemsky . . . . . Sebestyén  
Jekaterinsky . . . . . Pártos  
Óreg orosz . . . . . Körmeny  
Lord Abeed . . . . . Császár  
A nő . . . . . Gombaszöghy  
I. öreg hölgy . . . . . Tanayné  
II. " . . . . . Pappné  
A fehér plörös . . . . . Rónay Lici  
A fekete plörös . . . . . Makkay G.  
Czolconda királynője . . . . . Haraszthy M.  
Orosz diáklány . . . . . Zikó

zlik önnek a vacsora

SZÁNTÓI SAVANYUVIZ nétkül?

I. felvonás. Vitale Malipier herceg hat évi kalandozás után, miután matróz fiú volt, s később Svécis aviatikus lett, visszaérkezik Velencébe, hogy átvegye az ősi vagyont. Itt egy elegáns szállodában találkozik egy asszonnyal, Jekaterinsky grófnővel, aki nagyon hasonlít valakihez: egy angol leányhoz, akivel négy éve rettenetes kalandja volt.

II. felvonás. Most lejátszódik a színpadon Vitalenek ez az emléke: A Londonba vetődött matrózfiút egy leány becsalja egy idegen lakásba, ahol egy meggyilkolt férfi hullája van elrejtve. A férfit a leány gyilkolta meg, s Vitalet azért csalja egy randevu sűrűge alatt oda, hogy rázárván az ajtót, egyedül hagyja a halottat, s olyan szint adjon a dolognak, mintha a fiú volna a gyilkos. Vitale azonban kimenekül a csapdából.

III. felvonás. A darab a velencei szállodában folytatódik: Vitale megismeri Jekaterinsky grófnőben a londoni leányt, aki most gazdag és nagyon szerelmes egy fiatal orosz arisztokratába. Vitale leszámol a nővel, aki látja, hogy most boldogsága küszöbén akad eléje multja nagy bűnének tanuja, s látva, hogy vége mindennek, megöli magát.

Csak egyszer, egyetlen egyszer kóstolja meg  
a SZÁNTÓI SAVANYUVIZET!

Izvadak iz "Kazališnog lista" Mađarskoga narodnog kazališta u Budimpešti koji najavljuje mađarsku praizvedbu Vojnovičeve *Gospođe sa suncokretom* 2. studenoga 1912.

Već će Matoš iste godine u svom poznatom animozitetu spram autora i drame pisati o Vojnoviću kao prijetvornom marketinškom stručnjaku: *Vojnovićeva Gospoda sa suncokretom je najveći noviji naš dramski uspjeh, koji se postignuo više neliterarnim, reklamskim, no literarnim sredstvima. Ta je drama znamenita kao prvo djelo običnog literarnog industrijalizma u nas, kao prva prava naša velika književnička spekulacija... Prije je radio samo za umjetnost, sad piše samo za pare, i to je najžalosnija pojava kod te drame. Dosele je hrvatskog pisca karakterisao idealizam, to jest rad za ideju. Postane li slučaj Vojnović tipski, odsele će hrvatski pisac raditi samo za novac, prestat će biti idealista i postat će trgovac, industrijalac. Desi li se to odista, hrvatskoj knjizi, hrvatskoj kulturi je odzvonilo. Tješimo se da ostali hrvatski pisci neće poput Iva conte Vojnovića fabrikovati nehrvatske komade za izvoz u inozemstvo...*<sup>6</sup> Prateći sadržaj Matoševih rečenica i poznavajući proces nastanka same drame vezan uz autorov boravak u Veneciji, promidžbene Vojnovićeve čitalačke nastupe, doista se može zaključiti da je riječ o pomno osmišljenom proizvodu koji je ponajveću vrijednost dosegao dvadesetih godina 20. stoljeća. Naime, u istim tjednima kad se opetovano uprizoruje Vojnovićeva drama prikazuje se na mađarskoj pozornici i drama Carla Rösslera *Frankfurtovci* u kojoj jednu od sporednih uloga ima Mihály Manó Kertész Kaminer, od 1926. godine, odlaskom u Ameriku, poznat kao Michael Curtiz, redatelj više od stotinu igranih filmova od kojih je najprepoznatljiviji ciklus pustolovnih filmova s Errolom Flynnom u tridesetim godinama, zatim u četrdesetim *Morski vuk*, 1941., *Mildred Pierce*, 1945. i *Casablanca*, 1942., za čiju je režiju Kertész dobio Oskara. Po završetku Prvog svjetskog rata Mihály će po scenariju Ivána Siklósija temeljenog na Vojnovićevoj mađarskoj *Dami sa suncokretom* režirati istoimeni film. U Mihályjevoj filmografiji, taj se naslov spominje dva puta: 1918., kada on još snima filmove u Budimpešti, te 1920., u produkciji Sascha filmske industrije iz Beča kad je u jednoj od glavnih uloga hrvatski glumac Ivo Badalić uz, primjerice, Lucy Doraine, rođenu kao Ilonu Kovács, Kertészovu suprugu od 1918. do 1923. godine. Za nijemi film nastao po Vojnovićevoj drami iz 1920. godine pouzdano se znaju podaci o autorima i izvođačima te su njegove projekcije u Zagrebu, Dubrovniku, Beogradu, Beču i Pragu dokumentirane u arhivima suvremene svjetske filmske kritike.<sup>7</sup> Budimpeštanska, ranija Kertészova *Dama sa suncokretom*, ako je i postojala, do danas nije pronađena. Inicijator svih tih događaja bio je László Márkus, odnosno njegov prijevod Vojnovićeva dramskog djela.

<sup>6</sup> "Hrvatsko kolo", VII., Zagreb, 1912., str. 470-475.

<sup>7</sup> *Die Dame mit den Sonnenblumen (The Sunflower Lady)* \* Alternate Title: *Giftblumen (Poison Flowers)* P: Alexander Kolowrat (Sascha-Filmindustrie AG / Bosna-Film AG) – Silent – B/W – 104 min. – FD: November/1919-April/1920 (?) – EP: Wien, 15/VI/1920 - RD: Wien, 15/X/1920 S: Michael Curtiz and Iván Siklósi / PL: *Gospoda sa suncokretom* (1912.) by Ivo Vojnovic / Cn: Gustav Ucicky C: Lucy Doraine – Anton Tiller – Ivan Petrovich – Ralf Max Ostermann – Ivo Badalić; Preuzeto s: [http://www.filmintezet.hu/hirek/kertesz/MichaelCurtiz\\_EuropeanFilmography.pdf](http://www.filmintezet.hu/hirek/kertesz/MichaelCurtiz_EuropeanFilmography.pdf) (20. 8. 2016.)



### 3.

Ostajući unutar prostora iste umjetnosti, valja zapaziti da je pri iscrpnoj raščlambi hrvatsko-mađarskih književnih, kulturnih i kulturoloških veza s obzirom na biobibliografiju Miroslava Krleže, pozornosti proučavatelja često izmicao Krležin scenarij *Put u raj* po kojem je Mario Fanelli 1970. godine snimio dugometražni hrvatski film. Vodeći mađarski prevoditelj hrvatske književnosti u istraženom periodu Zoltán Csuka preveo je Krležin scenarij 1971. godine i on je objavljen u izdanju Europe u Budimpešti. A manje je poznato i da je u istog nakladnika 1959. godine Csuka objavio prijevod na mađarski jezik *Dunda Maroja* uz iscrpan pogovor zakratko napuštajući prostore predstavljanja Krležina lika i djela mađarskoj javnosti.

Također, manje je poznato da su u novom tisućljeću dva izbora iz suvremene hrvatske drame prevedena na mađarski jezik.<sup>8</sup> Prvi je onaj Tahira Mujičića koji je skoncentriran na dramske tekstove samog izbornika drama, te njegovih suautora Borisa Senkera i Nine Škrabe. Objavljen je izbor 2011. pod pokroviteljstvom Hrvatskoga kazališta u Pečuhu i mađarsko-hrvatske kulturne udruge Csopor(t)-Horda, koju je inicirao Antun Karagić, mađarsko-hrvatski dramatičar i jedan od osnivača Hrvatskoga kazališta u Pečuhu te Tahir Mujičić. U kazališnoj zgradi otvorena je i istoimena galerija te se uskoro primarna djelatnost vezana uz područje likovne kulture širi na prevođenje dramskih tekstova hrvatskih i mađarskih autora. Suradnja Hrvatskoga kazališta u Pečuhu i hrvatskih dramatičara, koja je rezultirala Csopor(t)-Hordom, započela je 1996. objavom prijevoda Orsolyja Gállosa dramskog teksta Tahira Mujičića & Borisa Senkera: *Fritz i pjevačica* te Kavane „Torso“ trojca Senker – Mujičić – Škrabe na mađarski jezik.

*Tranzit* je naslov drugog izbora iz suvremene hrvatske drame objavljenog 2012. godine u izdanju Jelenkora iz Pečuha i sadržava sljedeće dramske tekstove: Filip Šovagović – *Cigla*, Tomislav Zajec – *Atentatori*, Elvis Bošnjak – *Nosi nas rijeka*, Davor Špišić – *Jug 2*, Ivan Vidić – *Veliki bijeli zec*, Dubravko Mihanović – *Žaba*, Ivana Sajko – *Žena-bomba*, Mate Matišić – *Sinovi umiru prvi*, Miro Gavran – *Nora danas*, Tena Štivičić – *Fragile*, Boris Senker – *(P)lutajuće glumište majstora Krona*. Drame su preveli komparatisti, vrsni mađarski poznavatelji hrvatske književnosti: Gábor Csordás, István Ladányi, Zoltán Medve i Viktoria Radics.

*Tranzit* je produkt kulturološkoga i književno-znanstvenoga međunarodnog projekta Baranya&Slavonia kojeg je nositelj Katedra za hrvatsku književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, koja pronalazi partnere u Katedri za mađarski jezik i književnost bajske Visoke škole József Eötvös te u najutjecajnijoj

<sup>8</sup> Prethodni izbor načinjen je 1968. godine u knjizi *Sebzett madár: mai szerb és horvát drámák* u kojoj pronalazimo hrvatske drame prevedene na mađarski jezik: *Aretej* Miroslava Krleže, *Ranjena ptica* Marijana Matkovića i *Pravednik* Mirka Božića. U istom su izboru prevedene i objavljene drame srpskih autora: *Haleluja!* (Đorđe Lebović), *Savonarola i njegovi prijatelji* (Jovan Hristić) i *Dugi život kralja Osvalda* (Velimir Lukić).

mađarskoj izdavačkoj kući – Jelenkor iz Pečuha. Projekt je osmišljen i realiziran kao stručnoistraživački rad hrvatskih i mađarskih književnih znanstvenika i teatrologa koji pokušavaju objektivno prikazati recentna događanja na kulturnim pozornicama obiju država, s ponekom glasnom naznakom na regionalni prostor, preko objavljenih izabranih djela i antologija mađarskih književnika na hrvatskom jeziku i obrnuto, obuhvaćajući prozu, poeziju i dramu te najbolje hrvatske i mađarske književno-kritičke i publicističke radove.

Tijekom trajanja projekta suradnici su realizirali čak devet knjižnih projekata u kojima su predstavljeni vrhovi suvremene mađarske i hrvatske književnosti prevedeni na jezik susjeda. Riječ je o sljedećim naslovima:

*Jelencore. Antologija suvremenog mađarskog pjesništva* (pr. Zoltán Ágoston);<sup>9</sup>

*Kronika melankolije. Antologija hrvatskih postmodernih pjesnika* (pr. Goran Rem);<sup>10</sup>

*Valoviti Balaton. Antologija suvremene mađarske novele* (pr. Zoltán Ágoston);<sup>11</sup>

*I Drava teče... Slavonska kratka proza* (pr. Helena Sablić Tomić);<sup>12</sup>

*Tradicija, jezik, pripovijedanje. O individualnim kanonima suvremene mađarske (kratke) proze* (a. Zoltán Medve);<sup>13</sup>

*Suvremena hrvatska književnost. Poezija i kratka proza od 1968. do danas* (pr. Helena Sablić Tomić i Goran Rem);<sup>14</sup>

*Od rituala do medija. Mađarska drama na prijelazu tisućljeća* (a. Péter P. Müller);<sup>15</sup>

*Tranzit. Izbor iz suvremene hrvatske dramske produkcije* (pr. Ivan Trojan).<sup>16</sup>

Sljedeća razina književne mađarsko-hrvatske suradnje vezana je uz dramatologiju. Uvaženom mađarskom teatrologu i dramatologu Péteru P. Mülleru bit će prevedeno na hrvatski i objavljeno u knjizi *Od rituala do medija. Mađarska drama na prijelazu tisućljeća* jedanaest izvrsnih eseja u kojima će progovoriti o poteškoćama dramatičarskog zanata u suvremenoj Mađarskoj, mogućnostima za vrednovanje dramskog teksta preko objave u kulturnim časopisima, o važnosti kazališnih radionica za nastanak nove mađarske drame te će preko portreta dramatičara upozoriti na ona imena koja predstavljaju najkvalitetniji sloj mađarske dramske književnosti posljednjih nekoliko desetljeća: Péter Nádas, György Spiró, Péter Kárpáti, Lajos Parti Nagy, László Garaczi, László Darvasi i dr.

<sup>9</sup> Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2003.

<sup>10</sup> *A melankólia krónikája*, Jelekor Alapyitvany, Pecs 2003.

<sup>11</sup> Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2005.

<sup>12</sup> *És a Dráva csak folyt*, Jelekor Alapyitvany, Pecs 2005.

<sup>13</sup> Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2008.

<sup>14</sup> *Kortars horvat irodalom- költészet es rövidtörténet 1968-tól najpjainking*, Jelekor Alapyitvany, Pecs 2009.

<sup>15</sup> Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2009.

<sup>16</sup> Jelekor Alapyitvany, Pecs 2012.

S druge pak strane pripremljen je i predgovorno obrazložen za mađarsku javnost hrvatski suvremeni dramski tekst, bez vezivanja uz jednu ili pretežitu dramatiku u razdoblju od 1995. do 2010. godine. Kroz projekt *Slavonia-Baranya* težilo se ravnopravnoj snimci stanja književne i književno-znanstvene produkcije u dvije susjedne zemlje. Svojevrsno *sukobljavanje* suvremene hrvatske i mađarske književnosti daje poseban poticaj boljem upoznavanju i jačanju veza između dviju povijesno i kulturno bliskih nacija. Boljem oku nije promaklo da je projekt osmišljen na rubovima dvaju nacionalnih prostora. Udaljenost od Budimpešte i Zagreba, progovaranje iz pozicije rubnog unutar svoje političko-kulturne zajednice, katkad dozvoljava i ponajbolji, objektivan osvrt na temeljne suvremene kulturološke preokupacije sredine, pripremljene hrvatskom i mađarskom čitatelju za promišljanje i usporedbu. Ako ništa drugo, tada barem jedan drugačiji, konkurentan pogled na promišljanja središta, pogled koji pronalazi srodnost upravo zbog prebivanja u sličnim geografskim uvjetima. Opisanim se projektima postupno brišu političko-administrativne barijere i dopušta se uživljavanje u samo ishodište – kulturu.

#### **Knjige prijevoda hrvatskih drama na mađarski jezik:**

Autor	Ivo Vojnović
Naslov izvornika	<i>Ekvinocij</i>
Naslov na mađarskom	<i>Őszi vihar</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Őszi vihar</i> (128 str.)
Prevoditelji	Mihajlo Liposčak Maria Biondić
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1907.

Autor	Ivo Vojnović
Naslov izvornika	<i>Gospođa sa suncokretom</i>
Naslov na mađarskom	<i>A napraforgós hölgy: egy velencei álmom három felvonásban</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Napraforgós hölgy</i> (95 str.)
Prevoditelj	Márkus László
Izdavač	Atheneum, Modern Könyvtár 198-200
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1912.

Autor	Miroslav Krleža
Naslov izvornika	<i>Glembajevi</i>
Naslov na mađarskom	<i>A Glembay család</i>

Naslov izdanja (broj stranica)	<i>A Glembay család</i> (263 str.)
Prevoditelj	Dudás Kálmán
Izdavač	Új Magyar Könyvkiadó
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1956.

Autor	Miroslav Krleža
Naslov izvornika	<i>Gospoda Glembajevi</i>
Naslov na mađarskom	<i>A Glembay Ltd.</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>A Glembay Ltd.</i> (141 str.)
Autor pogovora	Dudás Kálmán
Prevoditelj	Dudás Kálmán
Izdavač	Európa
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1958.

Autor	Marin Držić
Naslov izvornika	<i>Dundo Maroje</i>
Naslov na mađarskom	<i>Dundo Maroje: vígjáték</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Dundo Maroje</i> (152 str.)
Autor pogovora	Csuka Zoltán
Prevoditelji	Csuka Zoltán Vujicsics D. Sztoján
Izdavač	Világirodalmi kiskönyvtár, Európa, Szegedi Ny.
Mjesto izdanja	Szeged
Godina izdanja	1959.

Autor	Ranko Marinković
Naslov izvornika	<i>Glorija. Mirakl u šest slika</i>
Naslov na mađarskom	<i>Glória: Mirákulum 6 képben</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Glória: Mirákulum 6 képben</i> (107 str.)
Prevoditelji	Vujicsics D. Sztoján Csuka Zoltán
Izdavač	Pécsi Nemzeti Színház
Mjesto izdanja	Pečuh
Godina izdanja	1961.

Autor	Marijan Matković
Naslov izvornika	<i>Vášar snova</i>
Naslov na mađarskom	<i>Álomvásár</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Álomvásár</i> (129 str.)
Prevoditelji	Csuka Zoltán, Vujicsics D. Sztoján
Izdavač	Színháztud. Int. Világszínház sorozat
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1962. [!1964.]

Autor	Miroslav Krleža
Naslov izvornika	<i>Aretej ili legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici</i>
Naslov na mađarskom	<i>Areteus avagy Legenda Szent Ancilláról, a mennyei madárról</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Areteus avagy Legenda Szent Ancilláról, a mennyei madárról</i> (187 str.)
Prevoditelji	Csuka Zoltán Vujicsics D. Sztoján
Izdavač	Színháztud. Int. Világszínház sorozat
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1964.

Autor	Miroslav Krleža
Naslov izvornika	<i>Glembajevi</i>
Naslov na mađarskom	<i>A Glembayak</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Miroslav Krleža válogatott művei</i> <sup>17</sup> (309 str.)
Prevoditelj	Dudás Kálmán
Izdavač	Forum
Mjesto izdanja	Novi Sad
Godina izdanja	1964.

Autor	Marijan Matković
Naslov izvornika	<i>Ranjena ptica</i>
Naslov na mađarskom	<i>Sebzett madár</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Sebzett madár</i> (157 str.)
Prevoditelji	Csuka Zoltán Vujicsics D. Sztoján
Izdavač	Színháztud. Int. Világszínház sorozat
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1965.

<sup>17</sup> *Izabrana djela Miroslava Krleže.*

Autor	Miroslav Krleža
Naslov izvornika	<b><i>Gospoda Glembajevi</i></b>
Naslov na mađarskom	<b><i>A Glembayak drámák</i></b>
Naslov izdanja (broj stranica)	<b><i>Miroslav Krleža válogatott művei</i></b> (U knjizi i fragmenti <i>Zastava, Povratka Filipa Latinovića i Izleta u Rusiju</i> te izabrane pjesme i eseji)
Urednik/prireditelj	Hadrovics László, Németh István
Prevoditelj drame	Dudás Kálmán
Izdavač	Európa
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1965.

Autor	Miroslav Krleža
Naslov izvornika	<b><i>Glembajevi (Gospoda Glembajevi, U agoniji, Leda)</i></b>
Naslov na mađarskom	<b><i>A Glembayak (A Glembay LTD, Agónia, Léda)</i></b>
Naslov izdanja (broj stranica)	<b><i>A Glembayak: drámák</i></b> (521 str.)
Prevoditelj	Dudás Kálmán
Izdavač	Európa, Forum
Mjesto izdanja	Budimpešta, Novi Sad
Godina izdanja	1965. [!1966.]

Autori	Miroslav Krleža, Marijan Matković, Mirko Božić (i srpski autori: Đorđe Lebović, Jovan Hristić, Velimir Lukić)
Naslov izvornika	1. <b><i>Aretej</i></b> (Miroslav Krleža), 2. <b><i>Ranjena ptica</i></b> (Marijan Matković), 3. <b><i>Pravednik</i></b> (Mirko Božić), / 4. <b><i>Haleluja!</i></b> (Đorđe Lebović), 5. <b><i>Savonarola i njegovi prijatelji</i></b> (Jovan Hristić), 6. <b><i>Dugi život kralja Osvalda</i></b> (Velimir Lukić)/
Naslov na mađarskom	1. <b><i>Aretaeus</i></b> (Miroslav Krleža), 2. <b><i>Sebzett madár</i></b> (Marijan Matkovic), 3. <b><i>Az igazságtevő</i></b> (Mirko Bozic), / 4. <b><i>Halleluja!</i></b> (Dorđe Lebovic), 5. <b><i>Savonarola és barátai</i></b> (Jovan Hristic), 6. <b><i>Oswald király hosszú élete</i></b> (Velimir Lukic)
Naslov izdanja (broj stranica)	<b><i>Sebzett madár: mai szerb és horvát drámák</i></b> <sup>18</sup> (474 str.)
Autor pogovora	Almási Miklós
Prevoditelji	Csuka Zoltán Vujicsics D. Sztoján
Izdavač	Európa Könyvkiadó
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1968.

<sup>18</sup> *Ranjena ptica: srpska i hrvatska drama danas.*

Autor	Miroslav Krleža
Naslov izvornika	<i>Tri drame: Vučjak, U logoru, Golgota</i>
Naslov na mađarskom	<i>Kálvária: dráma 5 felvonásban</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Kálvária: dráma 5 felvonásban</i> (142 str.)
Autor pogovora	Csuka Zoltán
Prevoditelj	Csuka Zoltán
Izdavač	Magyar Helikon
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1970.

Autor	Miroslav Krleža
Naslov izvornika	<i>Put u raj (scenarij)</i>
Naslov na mađarskom	<i>Út a paradicsomba (forgatókönyv)</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Út a paradicsomba</i> (133 str.)
Prevoditelj	Csuka Zoltán
Izdavač	Európa, Modern könyvtár D. 210
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1971.

Autor	Miroslav Krleža
Naslov izvornika	Drame: 1. <i>Kraljevo</i> , 2. <i>Michelangelo Buonarroti</i> , 3. <i>Golgota</i> , 4. <i>U logoru</i> , 5. <i>Gospoda Glembajevi</i> , 6. <i>U agoniji</i> , 7. <i>Leda</i>
Naslov na mađarskom	Drámák: 1. Szentistvánnapi búcsú, 2. <i>Michelangelo Buonarroti</i> , 3. <i>Kálvária</i> , 4. <i>Galícia</i> , 5. <i>A Glembay Ltd.</i> , 6. <i>Agónia</i> , 7. <i>Léda (A Glembay Ltd: az első felvonás kiegészítése; Agónia: a második felvonás módosított befejezése és a harmadik felvonás)</i>
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Drámák</i> (595 str.)
Urednik/prireditelj	Osztoivits Levente
Prevoditelji	Csuka Zoltán Dudás Kálmán Spiró György
Izdavač	Európa
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	1980.

Autori	Tahir Mujičić, Boris Senker, Nino Škrabe
Naslov izvornika	<b><i>Fritz i pjevačica</i></b> (Tahir Mujičić, Boris Senker), <b><i>Kavana Torso</i></b> (Tahir Mujičić, Boris Senker, Nino Škrabe)
Naslov na mađarskom	<b><i>A kadét</i></b> (Tahir Mujičić, Boris Senker), <b><i>Torzó kávéház</i></b> (Tahir Mujičić, Boris Senker, Nino Škrabe)
Naslov izdanja (broj stranica)	<b><i>Torzó kávéház: A kadét</i></b> , (217 str.)
Prevoditelj	Gállos Orsolya
Izdavač	Horvát Színház
Mjesto izdanja	Pečuh
Godina izdanja	1996.

Autor	Miro Gavran
Naslov izvornika	<b><i>Pacijent doktora Freuda</i></b>
Naslov na mađarskom	<b><i>Freud doktor páciense</i></b>
Naslov izdanja (broj stranica)	<b><i>Freud doktor páciense</i></b> (100 str.)
Prevoditelj	Prodán Ágnes
Izdavač	Magyarországi Horvátok Országos Önkormányzata
Mjesto izdanja	Pečuh
Godina izdanja	1997.

Autor	Miroslav Krleža
Naslov izvornika	<b><i>Glembajevi</i></b>
Naslov na mađarskom	<b><i>A Glembay család</i></b>
Naslov izdanja (broj stranica)	<b><i>A Glembay család</i></b> (240 str.)
Prevoditelj	Dudás Kálmán
Izdavač	Magyar Könyvklub (Klub klasszikusok)
Mjesto izdanja	Budimpešta
Godina izdanja	2000.

Autor	Tahir Mujičić, Boris Senker, Nino Škrabe
Naslov na mađarskom	<b><i>Kortárs horvát dráma magyarul</i></b>
Naslov izdanja (broj stranica)	<b><i>Kortárs horvát dráma magyarul</i></b> (199+1 str.)
Urednik/prireditelj	Vidákovics Antal, Gyurok János, Bože Čović
Prevoditelj	Ksenija Detoni et al.
Izdavač	Pécsi Horvát Színház Csoport(t)-Horda
Mjesto izdanja	Pečuh, Zagreb
Godina izdanja	2011.



Autor	Filip Šovagović, Tomislav Zajec, Elvis Bošnjak, Davor Špišić, Ivan Vidić, Dubravko Mihanović, Ivana Sajko, Mate Matišić, Miro Gavran, Tena Štivičić, Boris Senker
Naslov izvornika	<i>Cigla</i> (Filip Šovagović), <i>Atentatori</i> (Tomislav Zajec), <i>Nosi nas rijeka</i> (Elvis Bošnjak), <i>Jug 2</i> (Davor Špišić), <i>Veliki bijeli zec</i> (Ivan Vidić), <i>Žaba</i> (Dubravko Mihanović), <i>Žena-bomba</i> (Ivana Sajko), <i>Sinovi umiru prvi</i> (Mate Matišić), <i>Nora danas</i> (Miro Gavran), <i>Fragile!</i> (Tena Štivičić), <i>(P)lutajuće glumište majstora Krona</i> (Boris Senker)
Naslov na mađarskom	<i>Cigla – unalmas dráma</i> (Filip Šovagović), <i>Merénylők</i> (Tomislav Zajec), <i>Visz minket a folyó</i> (Elvis Bošnjak), <i>Dél 2</i> (Davor Špišić), <i>A nagy fehér nyúl</i> (Ivan Vidić), <i>Béka</i> (Dubravko Mihanović), <i>A bomba-nő</i> (Ivana Sajko), <i>A fiak halnak meg előbb</i> (Mate Matišić), <i>Nóra ma</i> (Miro Gavran), <i>Fragile!</i> (Tena Štivičić), <i>Kronosz mester (té)bolygó színtársulata</i> (Boris Senker)
Naslov izdanja (broj stranica)	<i>Tranzit: kortárs horvát drámák antológiája</i> <sup>19</sup> (323 str.)
Prireditelj i autor predgovora	Ivan Trojan
Prevoditelji	Csordás Gábor Ladányi István Medve Zoltán Radics Viktoria
Izdavač	Jelenkor Alapítvány
Mjesto izdanja	Pečuh
Godina izdanja	2012.

<sup>19</sup> *Tranzit: izbor iz suvremene hrvatske drame.*

## HRVATSKA DRAMATIKA U ARGENTINI

### Pozitivan primjer promicanja hrvatske dramatike u inozemstvu

U posljednjih deset godina Hrvatski centar ITI aktivno promiče hrvatsku dramatiku u zemljama španjolskoga govornog područja. Počeo je sudjelovanjem na Festivalu europske dramatike u Čileu od 2005. do 2009. godine na kojem se predstavilo sveukupno sedmero hrvatskih dramatičara.<sup>1</sup> Kasnije se promidžba hrvatske dramatike preselila u jedan od glavnih svjetskih kazališnih centara, Buenos Aires.

Promidžba hrvatske dramatike u Argentini aktivno je započela 2009. godine gostovanjem prof. Darka Lukića na Međunarodnome kazališnom festivalu u Buenos Airesu FIBA s dramom *Vampiri*.<sup>2</sup> Unutar programa Babilon organizirano je koncertno čitanje drame na hrvatskom jeziku u izvedbi studenata hrvatskog jezika na Sveučilištu u Buenos Airesu, a gledatelji su mogli pratiti tekst u španjolskom prijevodu<sup>3</sup> koji im je u pisanom obliku uručen na ulazu u dvoranu. Tom prigodom ostvareni su prvi kontakti s osobama iz kazališnog svijeta u Buenos Airesu. Prije svega, ostvaren je kontakt s Robertom Aguirreom, kazališnim redateljem i vlasnikom kazališta Teatro de Repertorio te članom Državnoga kazališnog instituta. Već taj prvi susret iskorišten je za upoznavanje Darka Lukića s kazališnom scenom u Buenos Airesu.

Dobri kontakti ostvareni 2009. bili su povod da se Darka Lukića ponovo pozove u Buenos Aires da održi radionicu interaktivne dramaturgije unutar Međunarodnoga kazališnog festivala FIBA 2011. te da se još bolje upozna s kazališnom scenom Buenos Airesa. Osim što su održane radionice i predavanja, pokrenuti su prvi razgovori oko

---

<sup>1</sup> Na Festivalu su sudjelovali: Filip Šovagović s dramom *Cigla* 2005. godine; Elvis Bošnjak s dramom *Otac* 2006. godine; Ivan Vidić s tekstom *Groznica* i Dubravko Mihanović s tekstom *Žaba*, 2007. godine; Ivana Sajko s dramama *Europa* i *Žena-bomba*, 2008. godine te Lana Šarić s dramom *Neboder* i Ivor Martinić s dramom *Ovdje piše naslov drame o Anti*, 2009. godine. Sudjelovanje na Festivalu organizirano je u suradnji s Veleposlanstvom Republike Hrvatske u Santiagu.

<sup>2</sup> [http://festivalesanteriores.buenosaires.gov.ar/fiba/home09/web/es/press/news\\_full/v/id/86.html](http://festivalesanteriores.buenosaires.gov.ar/fiba/home09/web/es/press/news_full/v/id/86.html)

<sup>3</sup> Dramu je prevela autorica ovog teksta.

mogućnosti razvijanja kazališne suradnje između dviju zemalja, prije svega u smislu objavljivanja antologija hrvatske drame u Argentini i argentinske drame u Hrvatskoj. Nakon dvogodišnje suradnje i razmjene za takvu su ideju itekako stvoreni preduvjeti. Darko Lukić, tada već dobro upoznat s kazališnom scenom u Buenos Airesu, odabrao je sedam dramskih tekstova hrvatskih dramatičara srednje i mlađe generacije koje je prevela autorica ovog teksta. Dakako, valjalo je naći izdavača, za što se pobrinuo Roberto Aguirre, te je s argentinske strane odabrao izdavačku kuću Biblos, koja ima posebnu biblioteku posvećenu suvremenoj drami i teoriji drame. Tu se ukazala potreba za institucionalnom podrškom te se promidžbi s hrvatske strane priključio Hrvatski centar ITI, a poseban senzibilitet pokazala je njegova predsjednica Željka Turčinović. Željka Turčinović osigurala je financiranje projekta s hrvatske strane uz podršku Ministarstva kulture, dok je Roberto Aguirre osigurao financiranje projekta s argentinske strane uz pomoć Programa Sur Ministarstva vanjskih poslova i bogoštovlja Argentinske Republike za promicanje prijevoda argentinskih autora na strane jezike.

Nakon dvije godine rada na odabiru, financiranju i prijevodu, rezultat toga projekta kulturne razmjene postao je vidljiv 2013. godine. Tada je u listopadu organiziran Tjedan hrvatske drame i kazališta koji je obuhvatio predstavljanje knjige *Sedam suvremenih hrvatskih drama*<sup>4</sup> u prijevodu autorice ovog teksta, te u izboru i s predgovorom Darka Lukića, koju je tiskala izdavačka kuća Editorial Biblos iz Buenos Airesa. Predstavljanje za kazališne dramaturge, redatelje i producente održano je 8. listopada u sjedištu Argentoresa (Argentinske udruge autora)<sup>5</sup> kao i u eteru, u vrlo popularnoj radijskoj emisiji Teatro al Sur u kojoj je Darko Lukić predstavio knjigu i odgovarao na pitanja slušatelja. U centru Argentores održano je i koncertno čitanje teksta *Žena-bomba* Ivane Sajko, a premijera tog teksta u režiji Roberta Aguirrea održana je 11. listopada u kazalištu El Cubo.<sup>6</sup> Predstava je tijekom prve polovice 2014. uvrštena u redovni repertoar kazališta El Extranjero u Buenos Airesu.<sup>7</sup> U sklopu Tjedna hrvatske drame i kazališta održana su i tri predavanja. Na Državnom sveučilišnom institutu za umjetnost (IUNA) i na Gradskoj školi za dramske umjetnosti (EMAD) na odsjecima dramaturgije i dramske pedagogije, Darko Lukić održao je predavanja o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu, a Željka Turčinović predstavila je ukupnu djelatnost Hrvatskog centra ITI i časopisa "Kazalište" te je na odsjecima za plesne umjetnosti i koreografiju održala predavanja o stanju plesne umjetnosti u Hrvatskoj i predstavila časopis "Kretanja." U Kulturnom centru za surad-

<sup>4</sup> U knjizi *Sedam suvremenih hrvatskih drama* objavljeni su sljedeći tekstovi: *Stranci* Darka Lukića, *Žaba* Dubravka Mihanovića, *Komšilik naglavačke* Nine Mitrović, *Moj sin samo malo sporije hoda* Ivora Martinića, *Žena - bomba* Ivane Sajko, *Fragile* Tene Štivičić te *Spasjeni* Tomislava Zajeca.

<sup>5</sup> [http://www.noticias-de-literatura.paginadigital.com.ar/Literatura/Eventos/2110/Siete\\_dramas\\_croatas\\_contemporaneos.htm](http://www.noticias-de-literatura.paginadigital.com.ar/Literatura/Eventos/2110/Siete_dramas_croatas_contemporaneos.htm)

<sup>6</sup> <http://www.lanacion.com.ar/1627199-sintesis>

<sup>7</sup> <http://elextranjeroteatro.com/plays/view/87/name:LA-MUJER-BOMBA-de-Ivana-Sajko>

nju Floreal Gorini Darko Lukić i Željka Turčinović održali su predavanje argentinskim dramaturzima i kazališnim djelatnicima na temu Hrvatsko kazalište danas.

Kako se suradnja temeljila na recipročnosti, u studenome 2014. godine objavljena je knjiga *Šest argentinskih drama* u odabiru Roberta Aguirrea koju je izdao Hrvatski centar ITI u biblioteci Mansioni.<sup>8</sup> Knjiga je predstavljena u Zagrebačkom kazalištu mladih uz koncertno čitanje drame *Jesi li tu?* Javiera Daultea u režiji argentinske redateljice s hrvatskom adresom Renate Carole Gaticice.

Knjiga *Sedam suvremenih hrvatskih drama* dobila je 2014. priznanje Teatro del Mundo Kulturnog centra Ricardo Rojas iz Buenos Airesa za urednički rad.<sup>9</sup> Ta, 2014. godina pokazala se ključnom za daljnji razvoj i promicanje hrvatske dramatike u Argentini. S obzirom na aktivnost i na Tjedan hrvatske drame Hrvatski centar ITI pozvan je da sudjeluje na Međunarodnom festivalu dramatike Europa + Amerika. Festival je održan od 15. do 30. studenoga 2014. u Buenos Airesu, a uz Hrvatsku su sudjelovale Austrija, Njemačka, Španjolska, Švicarska, Francuska, Italija, Velika Britanija te iz Latinske Amerike Brazil i Urugvaj. Organizatori Festivala su europski kulturni centri i veleposlanstva zemalja sudionica u Argentini, EUNIC (mreža kulturnih instituta EU) te argentinski partneri – najbolja neovisna kazališta Buenos Airesa: Apacheta Sala / Estudio, El Camarín de las Musas, Elefante – Club Teatro, Hasta Trilce, La Carpintería Teatro, Teatro del Abasto, Timbre 4. Hrvatski centar ITI sudjelovao je na Festivalu uz podršku Zaklade Hrvatska kuća – Croatia House.

Prema programu, tijekom Festivala svaka zemlja predstavljena je jednom kazališnom predstavom koja se odigrala dva puta. Hrvatska je predstavljena izvedbom drame Ivora Martinića *Moj sin samo malo sporije hoda*, premijerno izvedene 21. studenoga 2014. u kazalištu Apacheta Sala / Estudio, u režiji Guillerma Cacacea. S obzirom na zanimanje redatelja za opus Ivora Martinića, Hrvatska je bila jedina zemlja koja je imala i dodatno koncertno čitanje teksta *Drama o Mirjani i ovima oko nje*. Ivor Martinić prisustvovao je predstavama te je nakon svake izvedbe organiziran susret autora s redateljem i glumcima, ali i razgovor s publikom. Martinić je sudjelovao i na tribini Škole za gledatelje koja ima oko 3.000 polaznika godišnje i u kojoj se obrazuje kazališna publika. Funkcionira kao godišnji tečaj te se tijekom godine obrađuju razni dramski tekstovi i organizira se gledanje predstava. U tom smislu odgajaju se generacije kazališne publike u Buenos Airesu, s posebnim naglaskom na nezavisna kazališta.

Sukladno programu i konceptu Festivala, predstava Ivora Martinića kasnije je uvrštena u repertoar kazališta u kojem je postavljena, te je bilo predviđeno da se tijekom 2015. godine odigra još dvadeset izvedbi. Međutim, zbog velikog interesa publike, izvođenje je produženo do kraja 2016. godine. Već polovicom 2015. bile su rasprodane sve predstave do kraja godine, a sama predstava postigla je velik uspjeh i s pravom je prozvana fenomenom nezavisnog kazališta.

<sup>8</sup> <http://www.hciti.hr/hr/predstavljanje-knjige-6-argentinskih-drama-2946>

<sup>9</sup> <http://www.centrocultural.coop/blogs/aica/2014/11/17/premios-teatro-del-mundo-2014/>

Predstava je osvojila prestižnu nagradu ACE Društva kazališnih kritičara Argentine za najbolju predstavu nezavisnog kazališta. Bila je nominirana u šest kategorija, a osim nagrade za najbolju predstavu dobila je i nagradu za najboljeg redatelja (Guillermo Cacace) i najbolju glavnu glumicu (Paula Fernández Mbarak).

Zatim su se nagrade počele nizati. Dobila je priznanja Teatro del Mundo za 2015. godinu u kategoriji glumica (Pilar Boyle i Paula Fernández Mbarak), glumca (Juan Tupac Soler), scenografije (Albelda Alberto), prijevoda (Nikolina Židek), a glavnu nagradu Teatro del Mundo dobio je redatelj Guillermo Cacace za režiju i adaptaciju.<sup>10</sup>

Također je proglašena najboljom nezavisnom produkcijom na natječaju Radio France Internationale (RFI) – Radio Cultura Award<sup>11</sup> Francuskog veleposlanstva u Buenos Airesu koje nagrađuje i potiče umjetničke projekte raznih disciplina. Na natječaju je sudjelovalo više od 1.500 umjetnika s produkcijama iz područja dramskog kazališta, plesa, kazališta za djecu te lutkarskih i raznih ostalih scenskih izvedbi.

Predstava je nominirana i za nagradu María Guerrero u kategoriji režije (Guillermo Cacace) i sporedne glumice (Pilar Boyle),<sup>12</sup> zatim za nagradu Florencio Sánchez – u kategoriji režije (Guillermo Cacace) i debitantske muške uloge (Juan Tupac Soler) te glavne ženske uloge – Paula Fernández Mbarak; kao i za nagradu Luisa Vehil za sporednu žensku ulogu (Pilar Boyle), debitantsku mušku ulogu (Juan Andrés Romanazzi) i režiju (Guillermo Cacace).

*Moj sin samo malo sporije hoda*, osim što je osvojila sve ovogodišnje kazališne nagrade u Argentini ili je nominirana za njih, već je gostovala na Međunarodnom kazališnom festivalu FIBA 2015., te u Urugvaju i Čileu. Taj uspjeh pobudio je zanimanje za postavljanjem teksta na scenu u kazalištima u Montevideu (Urugvaj), Ciudad de México (Meksiko) i Madridu (Španjolska). No, ni to nije sve. S obzirom na uspjeh teksta u Buenos Airesu, Martinića je Martin E. Segal Theatre Center iz New Yorka pozvao da sudjeluje na Međunarodnom dramskom festivalu World Voices 2016. godine koji se održava u sklopu Festivala međunarodne književnosti World Voices Američkog PEN Centra.<sup>13</sup> Segal Center organizira dramska čitanja šestero najpriznatijih dramatičara na svijetu iz šest regija prema klasifikaciji Ujedinjenih naroda.

Promidžba hrvatske dramatike u Argentini nastavlja se 2016. godine na sljedećem izdanju Međunarodnog festivala Europa + Amerika. Ovoga puta izvest će se drama *Trebalo bi prošetati psa* Tomislava Zajeca, u režiji Matíasa Sendóna u kazalištu Elefan-

<sup>10</sup> <http://www.danzanet.com/index.php/revista-danzanet/premios-teatro-del-mundo>

<sup>11</sup> RFI je francuski radio koji se emitira diljem svijeta na francuskom jeziku i dvanaest drugih jezika, a bavi se aktualnim događanjima u svijetu. Radio Cultura je samostalna lokalna postaja, specijalizirana za argentinski kulturni život. Dvije su se postaje 2012. udružile, a nagradu sponzorira Francusko veleposlanstvo u Argentini, uz potporu donjeg doma Kongresa Argentinske Republike.

<sup>12</sup> <http://www.lanacion.com.ar/1893703-se-entregaron-los-maria-guerrero>

<sup>13</sup> <http://thesegalcenter.org/event/pen-world-voices-international-play-festival-2016-ivor-martinic-my-son-just-walks-a-bit-slower/>

te. Tijekom Festivala predstaviti će se i publikacija *Teatro croata*, koja je objavljena radi predstavljanja na XVI. Međunarodnom salonu kazališne knjige u Madridu, o čemu se govori u nastavku teksta.

### **Odjek promidžbe hrvatske dramatike u Argentini – širenje na ostale zemlje španjolskoga govornog područja**

Kao što je već ranije napomenuto, Buenos Aires je jedna od svjetskih kazališnih prijestolnica u kojoj se tijekom vikenda održava oko tristo predstava istovremeno.<sup>14</sup> Uspjeh u kazalištu u Buenos Airesu budi i zanimanje ostalih velikih kulturnih centara zemalja španjolskoga govornog područja, kao što je Madrid.

Stoga je na temelju uspjeha HCITI-ja u promicanju hrvatske drame u Argentini, a posebice priznanja koje je dobila knjiga *Sedam suvremenih hrvatskih drama*, španjolska Udruga dramskih pisaca (Asociación de Autores de Teatro – AAT) uputila poziv HCITI-ju za sudjelovanje na XVI. Međunarodnom salonu kazališne knjige u Madridu. Salon se održao od 6. do 8. studenoga u Centru za suvremeno stvaralaštvo Matadero,<sup>15</sup> u jednoj od 48 zgrada bivše klaonice i stočne tržnice Madrida. Matadero je u funkciji polivalentnog kulturnog centra od 2006. godine, a tamo se nalazi i jedno kino te dvije velike kazališne dvorane kojima se koristi najvažnije španjolsko dramsko kazalište Teatro Español.

Moto Salona je *Drama se i čita*, te je to jedan od rijetkih specijaliziranih sajmova koji su posvećeni isključivo kazališnoj knjizi, s područja teorije drame, povijesti kazališta i dramatike. Time se i prepoznaje važnost objavljivanja dramskih tekstova u obliku knjige. Pozivom na Salon HCITI je prepoznao mogućnost daljnje promidžbe hrvatske dramatike na španjolskome govornom području te je za tu prigodu izdao i publikaciju *Teatro croata* u kojoj je objavljeno još pet drama suvremenih hrvatskih autora na španjolskom jeziku u prijevodu autorice ovog teksta.

HCITI su na Salonu predstavile Željka Turčinović, predsjednica HCITI-ja i Nikolina Židek, prevoditeljica. Predstavio se s dvije knjige, *Sedam suvremenih hrvatskih drama*, izdanom u Argentini 2013., te publikacijom *Teatro croata*, tiskanom za tu prigodu. Na predstavljanju su izneseni dotadašnji uspjesi promidžbe hrvatske dramatike u zemljama španjolskoga govornog područja. Ona se, osim na pomnom odabiru, kvaliteti dramskih tekstova i njihovog prijevoda, zasniva i na uzvratnoj suradnji sa zemljama u kojima se hrvatska dramatika promiče. Stoga je HCITI predstavio i svoje programe za međunarodnu kulturnu suradnju: biblioteku Mansioni, Međunarodnu dramsku koloniju Groznjan i Croatian Theatre Showcase.

<sup>14</sup> Prema podacima Ministarstva kulture Grada Buenos Airesa, Buenos Aires ima sveukupno 199 kazališta i 235 dvorana, u što se ubrajaju javna, komercijalna i neovisna kazališta. Komercijalnih kazališta ima 28 te 35 dvorana, koje ugošćuju najveći dio gledatelja. Procjenjuje se da se u Buenos Airesu tijekom vikenda izvede oko 300 kazališnih predstava.

<sup>15</sup> <http://www.mataderomadrid.org>

Nakon predstavljanja na kojem su bili prisutni predstavnici najvažnijih izdavačkih kuća specijaliziranih za kazališnu knjigu, u sklopu i izvan Salona održano je nekoliko sastanaka te je dogovorena suradnja sa španjolskim partnerima, upravo na temelju recipročnosti.

S Udrugom dramskih pisaca i partnerskom izdavačkom kućom Antígona dogovorena je suradnja u smislu izdavanja izbora hrvatskih drama u Španjolskoj (oko 7 autora) po odabiru hrvatskog antologičara, a urednik izdavačke kuće Antígona Ignacio Pajón Leyra izrazio je interes za odvojenim objavljivanjem jedne drame Ivora Martinića. Suradnja bi se temeljila na recipročnosti, odnosno u biblioteci Mansioni HCITI-ja objavila bi se i antologija španjolskih drama po odabiru španjolskog antologičara.

S druge strane, Udruga kazališnih redatelja (ADE – Asociación de Directores de Escena) predložila je da se hrvatska dramatika predstavi u njihovom časopisu “ADE – Teatro,” te da se objavi knjiga jednoga hrvatskog dramatičara s dva teksta u biblioteci Literatura Dramática. Iskazana je namjera da ta suradnja ne ostane na samo jednom autoru. ADE ima vrlo bogatu i raznovrsnu izdavačku djelatnost. Časopis “ADE – Teatro”<sup>16</sup> izdaje se četiri puta godišnje, ima dobru tiražu i distribuciju te svoje pretplatnike (španjolske kazališne redatelje i producente, akademije dramskih umjetnosti te kazališta). Kao i HCITI, ima, između ostalog, i specijaliziranu biblioteku Literatura Dramática (Dramska književnost),<sup>17</sup> u kojoj je do sada objavio 91 naslov. U biblioteci se objavljuju i antologije, ali češće knjige, u kojima se tiskaju po dva dramska teksta jednoga stranog autora. ADE je, kao i HCITI, jamac kvalitete tekstova koji se objelodanjuje, kako u časopisu tako i u biblioteci.

Dogovorena je i suradnja sa Španjolskim dramskim centrom (Centro Dramático Nacional, CDN):<sup>18</sup> predstavljanje 3 hrvatska dramatičara unutar programa Una mirada al mundo te predstavljanje španjolskih dramatičara na HCITI-jevoj međunarodnoj koloniji u Grožnjanu tijekom 2017. godine. Tijekom tjedan dana autor će raditi na tekstu sa španjolskim redateljem i glumcima te će se nakraju održati koncertno čitanje u maloj dvorani kazališta Valle – Inclán.

To veliko zanimanje španjolskih izdavača i kazališnih institucija potvrđuje kvalitete i rezultata dosadašnje promidžbe hrvatske dramatike na španjolskome govornom području, ali i izazov. Naravno, kao i dosadašnji uspjesi, i ta će suradnja biti plod dugogodišnjega ustrajnog i uglavnom nevidljivog rada u kojemu se vidi samo krajnji, ali pozitivan ishod promicanja hrvatske dramatike u svijetu kojemu je, osim entuzijazma, potrebna i institucionalna podrška.

<sup>16</sup> <http://www.adeteatro.com/revista.php>

<sup>17</sup> [http://www.adeteatro.com/publicaciones\\_por\\_serie.php?serie=1](http://www.adeteatro.com/publicaciones_por_serie.php?serie=1)

<sup>18</sup> Prva državna institucija za kazališnu produkciju koju je 1978. osnovao Državni institut za scenske umjetnosti i glazbu (*Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música* (INAEM)) pod Ministarstvom obrazovanja, kulture i sporta.

Dosadašnji rezultati promicanja hrvatske drame na španjolskom jeziku pokazali su da zemlje toga govornog područja redovno prate uspješne predstave i projekte u drugim zemljama. Uspjeh ili nagrada u jednoj zemlji za sobom povlači poziv na festivale i u kazališta u drugim zemljama u kojima se govori španjolski jezik.

### **Umjesto zaključka: ključ uspjeha**

Umjesto zaključka dajemo sažetak do sada postignutih uspjeha u području promicanja hrvatske dramatike u Argentini, ali i na španjolskome govornom području općenito. Od 2009. do 2015. odigrane su dvije predstave u Buenos Airesu: *Žena-bomba* Ivane Sajko i *Moj sin samo malo sporije hoda* Ivora Martinića (na redovnom repertoaru od ožujka 2015. do lipnja 2017.). Izdane su dvije knjige s ukupno dvanaest hrvatskih drama na španjolskom jeziku. Tijekom 2016. godine predviđena je izvedba teksta *Treballo bi prošetati psa* Tomislava Zajeca u sklopu II. Međunarodnog festivala dramatike Europa + Amerika u Buenos Airesu. U Španjolskoj bi se u studenome 2016. u sklopu sljedećeg Salona kazališne knjige trebala predstaviti (treća) antologija hrvatske dramatike na španjolskom jeziku, a u Urugvaju i Meksiku premijerno će se izvesti *Moj sin samo malo sporije hoda* Ivora Martinića.

Osim toga i hrvatska se kazališna publika zahvaljujući uzvratnoj suradnji obogaćuje antologijama argentinske, španjolske i ine drame.

A ključ uspjeha je sljedeći: kombinacija ustrajnosti, osobnih kontakata i početnog entuzijazma Darka Lukića i prevoditeljice Nikoline Židek, a potom institucionalna podrška, prije svega predsjednice Hrvatskog centra ITI Željke Turčinović u ključnom trenutku te bilateralna suradnja na temelju recipročnosti. I, napokon, nesumnjiva kvaliteta dramskih tekstova, koje je Darko Lukić pomno odabrao za prvu antologiju dobro poznavajući argentinsku kazališnu scenu, te njihovih prijevoda na španjolski jezik. Tekstovi tiskani u obliku knjige postaju dostupni široj publici i ostaju budućim naraštajima te u konačnici dopijevaju u prave ruke. A uspjeh u jednoj zemlji otvara vrata u drugim zemljama španjolskoga govornog područja.



## MEĐUNARODNA RECEPCIJA MONODRAME *SLIKE MARIJINE* LYDIJE SCHEUERMANN HODAK

### UVOD

Lydia Scheuermann Hodak hrvatska je književnica, prevoditeljica za njemački jezik i profesorica informatike, rođena u Srijemu, koja je svoj život provela u okolici Osijeka, a danas živi i radi u Osijeku. U svom bogatom književnom opusu, koji je započeo oko devedesetih, do sada je objavila drame: *Slike Marijine*, *Eva nije Adam*, *Žurim, dolazi mi moja maserka*, *Kosturi u ormaru* i *Scarlet O'Hara se zabunila*; prozna djela: *Zmija oko vrata I. i II.*, *Žena u svilenom košulji* te zbirku kratkih priča *Frezije i još ponešto*, a napisala je i tri scenarija za film: *I kormorani u ritu su nesretni*, *Prevoditeljica* i *Korak po korak*. Djela su joj prevedena, izvedena i izdana na hrvatskom, arapskom, engleskom, farsiju, francuskom, mađarskom, njemačkom, rumunjskom, ruskom i španjolskom jeziku, drame su nominirane i nagrađivane na festivalima širom svijeta te uvrštene u nastavni program kolegija drame u SAD-u, Argentini i Egiptu. Osim toga, bile su predmet znanstvenih istraživanja u Hrvatskoj, Crnoj Gori, Mađarskoj, Kanadi i Južnoj Africi, medijska recepcija djela doživjela je isključivo pozitivne reakcije, a autorica je primila i različita priznanja i zahvale za svoje djelovanje i promicanje teme ženske patnje kao žrtve rata koju joj je 2006. godine dodijelio Zastupnički dom Missourija, SAD, i 2011. godine Udruga Braniteljice Domovinskog rata Vukovarsko-srijemske županije. Zanimljivo je kako monodrama *Slike Marijine*, koja je obišla svijet, i to kroz praktično kazališno polje, literarno polje kroz prijevode i znanstveno polje kroz teorijske radove, u Hrvatskoj nije pobudila veće zanimanje, napose u kazalištu.

### **O čemu govori Lydija Scheuermann Hodak**

**ili**

### **autentična ratna iskustva drugih**

Ratne su godine u Hrvatskoj usprkos dosadašnjim uvjerenjima bile iznimno bogate na literarnom planu, o čemu svjedoče dvije monografije: *Hrvatsko ratno pismo* urednice

Dubravke Oraić Tolić, *Slavonsko ratno pismo* Gorana Rema i dvije antologije: *Antologija hrvatske ratne drame* i *Antologija hrvatske ratne komedije* Sanje Nikčević. Razlozi zbog kojih su autori pisali bili su različiti. Jedni su pisali jer im je to bio posao, drugi kako bi dokumentirali, a treći u terapeutske svrhe.<sup>1</sup> Koji god razlog bio, krajnji učinak je dokumentaristički čin događanja koja su zahvatila Hrvatsku početkom devedesetih i to je iznimno važno. Andreas Huyssen ustvrdio je da – ako memoriju razumijemo kao osobnu i kolektivnu realnost – moramo shvatiti da se prošlost ne nalazi jednostavno u memoriji već da ju je nužno artikulirati kako bi postala memorija. *Sjećanje oblikuje naše veze s prošlosti, a načini na koje pamtimo određuju naš identitet. Kao pojedinci i društva trebamo prošlost kako bi konstruirali i učvrstili svoju tradiciju, formirali sadašnji identitet te stvorili viziju budućnosti.*<sup>2</sup> Kako je za sve države nužno stvarati kolektivni i nacionalni identitet, nužno je i razumijevati prošlost, u čemu je pomogla reprezentacija pomoću povijesti. Vlade, naprimjer, stvaraju kolektivne memorije pomoću spomenika, reprezentacije događaja, prisjećanja i slično. Upravo tako i književnici stvaraju spomenike i prisjećanja kako bi i sebi i čitateljima pomogli razumjeti svijet oko sebe, a time i učvrstili sadašnji identitet i stvorili putove za viziju budućnosti.

Poljak-Rehlicki u svom radu na temu ženske ratne traume navodi kako je u tom stvaranju došlo i do razlikovanja između *muškog* i *ženskog pisma*.<sup>3</sup> Muškarci su, za razliku od žena, bili skloni kronološkom, objektivnom prepričavanju događaja kako bi precizno identificirali krivce i žrtve i spriječili padanje u zaborav, dok su žene govorile o strahotama rata koje su preživjele kao majke i žene, a ne kao *pripadnice nacije*.<sup>4</sup> Sličan zaključak izvela je i Helena Sablić Tomić, koja je u svojoj knjizi *Gola u snu* opisala specifičnosti ženskog ratnog pisma opisujući ga kao *prostor opažanja, samo spoznavanja, prikazivanja rata i njegovih posljedica*.<sup>5</sup> Neke od ženskih autorica pisale su dokumentaristička djela u obliku dnevnika, neke su događaje literarizirale, a autorice poput Slavenke Drakulić u *Kao da me nema* i Lydije Scheuermann Hodak u *Slikama Marijinim* donosile *autentična iskustva rata drugih žena*.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> *Kao i smijeh u ratu, i dramsko smijanje ratu obrambeni je mehanizam. Pisanje komedija jedan je od načina preživljavanja, očuvanja zdravog razuma, ali i dobre duše. Teoretičari će objasniti da humor može imati funkciju olakšanja i oslobađanja negativnih emocija, što pomaže zdravlju psihe. A i spomenuta afirmacija temeljenih ljudskih vrijednosti društva nužna je za očuvanje zdravog razuma.* Vidi detaljnije o ulozi komedije u ratu u Sanja Nikčević, *Može li se smijati ratu?* U: *Antologija hrvatske ratne komedije (1991-1997)*, Privlačica, Vinkovci 2013., str. 5-10.

<sup>2</sup> Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York 1995., str. 249.

<sup>3</sup> Jasna Poljak Rehlicki, *Ključ za preživljavanje: ženska ratna trauma u monodrami Slike Marijine*. U: *Size Zero / Mala mjera II: Ženski lik u književnom tekstu*, Institut za crnogorski jezik i književnost, Podgorica 2011., str. 87.

<sup>4</sup> Renata Jambrešić Kirin, *Spolno obilježena pripovijedanja o ratu*. U: "Narodna umjetnost", br. 1., Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1996., str. 25-40.

<sup>5</sup> Helena Sablić Tomić, *Gola u snu – O ženskom književnom identitetu*, Znanje, Zagreb 2005., str. 152.

<sup>6</sup> Jasna Poljak Rehlicki, *Ključ za preživljavanje: ženska ratna trauma u monodrami Slike Marijine*.

Usprkos proplamsaju ženskog pisma u ratnim i poratnim godinama, zanimljiv je zaključak Helene Sablić Tomić kako je rijetko pisano iz pozicije žene kao žrtve muške agresije.<sup>7</sup> Pojašnjenjem tog problema pozabavila se Andrea Zlatar u knjizi *Tijelo, tekst, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Ljevak, Zagreb 2004., u kojoj zaključuje kako je progovaranje o proživljenim traumama dio socijalnih predrasuda i tabua, a pogotovo progovaranje o silovanjima.<sup>8</sup> U ovom aspektu posebno je zanimljiva monodrama Lydije Scheuermann Hodak *Slike Marijine* koja donosi autentična iskustva rata drugih žena povezanih upravo s problematikom silovanja. Marija se mora pomiriti sama sa sobom kako bi se mogla pomiriti sa životom i prihvatiti činjenicu da su i ona i kći bile silovane te da produkt tog silovanja, njezina unuka, istovremeno predstavlja i problem i rješenje.

### Lydia Scheuermann Hodak *Slike Marijine*

Monodrama *Slike Marijine* nastala je prema istinitom događaju koji je autorici preporučala starica, seoska babica koja je zajedno s dvije žene protjerana iz rodnog mjesta kroz minsko polje prema Osijeku. Radnja priče otvara se sa scenom u kojoj Marija, pedesetogodišnjakinja, stoji sama u bolničkoj sobi ispred štafelaja. Iz bolničkog razglasa čuje se metalni, službeni glas koji je obavještava da je njezina kćer Lucija rodila prekrasno dijete o kojem se nema tko brinuti jer je kći preminula na porodu, a nesuđeni zet Mato i njegova obitelj su ubijeni. Glas joj nadalje poručuje kako joj nitko neće zamjeriti i kako svi razumiju njezinu poziciju i status prognanice u ovoj situaciji te kako bi davanje bebe na posvajanje bilo vjerojatno najbolje rješenje. Marija samo mora potpisati papire... *Iznenadili biste se kako je malena lijepa beba, mala, crna, minijturna beba. Trebali biste je vidjeti. Slična je vašoj kćeri, zapravo je i vama slična.* (Marija oklijeva.) *Mislili smo da je možda, ipak, najlogičnije, da je vi uzmete, naravno ako možete. Jer, i vi ste sad' prognanica.* (Stanka.) *Ali, osim vas, ona nikoga nema i ako je vi ne možete uzeti, usvojenje je jedini izlaz... Da je barem živ njezin otac, ali i vaš nesuđeni zet je isto stradao... I njegova obitelj, kako smo čuli...* (Marija sjeda na krevet držeći kruto, nesvjesno papire u krilu, "sluša"... ) *Usvojenje je za malenu vjerojatno najbolje rješenje. Trebate samo potpisati pristanak na usvojenje. Po zakonu ste vi staratelj. Ona sada nikoga nema osim vas.* (Stanka.)...<sup>9</sup> Međutim, Marija nije spremna. Iako je fizički proglašena zdravom i treba napustiti bolnicu, nešto je zadržava i sprječava u donošenju odluke o posvajanju.

U svojevrsnom tijeku Marijine svijesti počinju nadirati sjećanja o prethodnim događajima. Saznajemo kako su Marija i Lucija živjele u malome slavonskom selu koje su

---

U: *Size Zero / Mala mjera II: Ženski lik u književnom tekstu*, Institut za crnogorski jezik i književnost, Podgorica, 2011., str. 88.

<sup>7</sup> Helena Sablić Tomić, *Gola u snu – O ženskom književnom identitetu*, Znanje, Zagreb 2005., str. 152.

<sup>8</sup> Andrea Zlatar, *Tijelo, tekst, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Ljevak, Zagreb 2004.

<sup>9</sup> Lydija Hodak Scheuermann, *Slike Marijine*, Grafika, Osijek 1999., str. 6.

jednog dana okupirale srpske paravojne postrojbe i JNA. Nedugo nakon početka okupacije Lucija se pojavljuje na trijemu okrvavljene haljine i izgrebenih ruku i nogu te gušeći se u suzama vodi majku do Matine kuće u kojoj ga pronalaze ubijenog s velikim slovom -U- ispisanim njegovom krvlju preko zida. Nakon što mučnine otkriju kako je Lucija trudna, Marija, iako svjesna istine, potiskuje surovu stvarnost i odlučuje vjerovati kako je dijete Matino. U negiranju istine prolazi vrijeme te ista sudbina zadesi i Mariju, nakon čega ih trudne protjeruju u Osijek preko minskih polja. Na okrutnom putu Marija pobaci, a Lucija umire u osječkoj bolnici nakon poroda. Radnja se vraća u sadašnjost te saznajemo kako Mariju liječi psihologinja Ksenija, i sama prognanica, koja je vodi na putu prema ozdravljenju, prihvaćanju istine i oprost.

### **Zašto i komu govori Lydija Scheuermann Hodak ili glasnogovornica *nijemih***

Monodrama *Slike Marijine* je snažna dramska priča kojom se autorica obraća svim žrtvama rata pokušavajući im likom Marije dati glas kako bi se suočile sa svojim traumama. Naime, Ann Cubilie u svojoj knjizi *Žene svjedoci terora* zaključuje kako djeca rođena kao rezultat pomno osmišljene ratne strategije silovanja<sup>10</sup> postaju živi podsjetnici *mučenja svojih majki*.<sup>11</sup> Pri tome se događa da bol koju osobe direktno izložene takvom teroru i dovodi do situacija u kojim osoba ostaje *nijema*<sup>12</sup> – nije sposobna komunicirati o proživljenom ni prihvatiti vlastitu traumu ili traumu sebi bliskih, kao što je slučaj s Marijom, koja negira realnost kćerine trudnoće. Taj laički, ali točan, zaključak Lydije Scheuermann Hodak potvrdu nalazi u radu Inge Agger, koja uvodi termin *the perspective of dissociation and victimization*<sup>13</sup> (perspektiva disocijacije<sup>14</sup> i viktimizacije<sup>15</sup>). Upravo taj termin objašnjava i opravdava Marijinu reakciju na silovanje kćeri. Disocijacija Mariji

<sup>10</sup> Karadžić je naprimjer u Bosni potpisao naredbu sljedećeg sadržaja: *Silujte majke obitelji, da razorimo obitelji. Ako neki stari musliman izbac iz kuće obeščašćenu djevojku, to nam ništa ne pomaže. Treba silovati majke obitelji, kako bi se time razorile cijele obitelji*. Vidi: Lydija Scheuermann Hodak, *Body, Memory, Biography*. U: *Žena u svilenom košulji*, Grafika, Osijek 2007., str. 109.

<sup>11</sup> Ann Cubilie, *Women Witnessing Terror: Testimony and the Cultural Politics of Human Rights*, Fordham University press, New York 2005.

<sup>12</sup> Scheuermann Hodak u svojim je osobnim manuskriptima zapisala da kad je bol toliko duboka osoba ostaje nijema.

<sup>13</sup> Inge Agger, *The Blue Room: Trauma and Testimony Among Refugee Women. A Psycho-Social Exploration*, Zed Books, London 1992., str. 12.

<sup>14</sup> Patološka disocijacija nastaje kao posljedica velike traume koju je osobi iznimno teško podnijeti. Svijest se *rascijepi*, odnosno dijelovi svijesti se razdvoje kako bi jedan dio te ličnosti ostao netaknut i bio sposoban za normalan život te kako bi pomogao oštećenome dijelu da preživi traumu koja se dogodila. Primjeri takvih velikih trauma su fizičko ili seksualno nasilje, svjedočenje velikoj okrutnosti, emocionalno zlostavljanje, preživljavanje prirodnih katastrofa, nasilnih situacija i slično. Vidi: Danka Marić, dipl. psiholog *Disocijacija u službi samoobrane*, <http://www.promente.hr/psihologija-svakodnevnog-zivljenja/krive-i-prave-slike-boga/#.VmNAvPk veHs>

<sup>15</sup> Viktimizacija je proces nastanka određenog stanja kod osoba koje posredovanjem određenoga ljudskog djelovanja postaju žrtve.

služi kao obrambeni mehanizam u situaciji u kojoj se našla, kao oblik isključivanja iz realnosti koja joj je ponudila neprihvatljive izbore. Stanje rata predstavlja svijet izokrenutih vrijednosti, ništa što je jučer bilo normalno danas više nije. Dojučerašnji susjedi i prijatelji postaju svirepi mučitelji i ubojice. Takav preokret u stvarnosti rezultira sukobljavanjem dvije vizure svijeta, realne i irealne, zbunjujući sudionike. Realno (svakodnevica, razgovori, druženja, odlazak u trgovinu...) zamijenjeno je irealnim (ubojstva, mučenja, paleži, ponižavanja...), koje postaje realno i svakodnevno. Činjenica o reverzibilnosti svjetova već je dovoljni poticaj da se osobe povuku i zatvore u vlastiti unutarnji svijet sazdan od sretnih sjećanja koja se u ratnoj situaciji čine potpuno irealna. Kada se takvom psihološkom stanju doda i fizička bol koju sudionici ratnih događaja iskuse, poput Marije i njezine kćeri, akteri se suočavaju s poteškoćama izražavanja psihičke boli, što dodatno produbljuje patologiju koja rezultira hipotezom Elaine Scarry – *fizička bol nema glasa te aktivno uništava jezik*.<sup>16</sup> Upravo se u ovom zaključku pronalazi važnost monodrame Lydije Scheuermann Hodak.

Prema riječima Milice Banjanin, traume nam govore o *istini ili atipičnoj stvarnosti*<sup>17</sup> s kojima se normalno ne susrećemo ili im nemamo pristup. Artikulacija i prihvaćanje takvih događaja iznimno su kompleksni i zbog toga Marija ne može prihvatiti istinu o kćerinoj trudnoći. Međutim, mogućnost ozdravljenja skriva se upravo u prihvaćanju istine, u pristupu jeziku, koji je u traumatičnom iskustvu postao nijem.<sup>18</sup> Scheuermann Hodak u svojoj monodrami radi upravo to. Prikazuje način na koji će Marijina nijemost postati jezik. Sredstvo ponovnog formiranja uništenog jezika za Mariju je slikanje. Na samom početku Marija na štafelaju slika djevojku: *Uz prozor slikarski stalak i nezavršena slika. Sasvim svijetlim tonovima naslikana silueta djevojke u ljetnoj haljini široke suknje, malo zaljuljane vjetrom. Tonovi i linije stapaju se s obzorom, rijeka i nebo u pozadini. Najtamnija na slici kosa. Lice nejasno. Sivi i blijedi tonovi*.<sup>19</sup> Njezina slika nema lice, na njoj je djevojka u ljetnoj haljini, rijeka, nebo i pozadina – nedefinirana slika koja tek treba poprimiti svoje pravo značenje kad Marija prihvati realnost događaja vezanog uz Luciju. Drugi oblik podrške koji Marija prima jest savjetovanje psihologinje Ksenije, koja joj objašnjava značenje slikanja u njezinom procesu ozdravljenja, povezujući proces s ponovnim formiranjem uništenog jezika: *Slikajte, to je najbolje rješenje. I budite sretni da se možete izraziti slikom. Povlači potez kistom. Kaže moja psihologinja. Vi ste sretni, jer imate svoj izraz, vi ne morate tražiti riječi, vi se prepoznajete u*

<sup>16</sup> Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and the Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York 1985., str. 3.

<sup>17</sup> Milica Banjanin, *From Trauma to Text: Lydia Scheuermann Hodak's Scream*. U: "Slavic Almanac", "The South African Journal for Slavic, Central and East European Studies", vol. 11., br. 1., Unisa Press, 2009., str. 7.

<sup>18</sup> Isto., str. 7.

<sup>19</sup> Lydija Hodak Scheuermann, *Slike Marijine*, Grafika, Osijek 1999., str. 5.

*slici, pronalazite sebe... Slikajte ono što najviše želite, što ste uvijek željeli naslikati. Svatko od nas nosi u sebi svoju životnu sliku. Trebate je samo pozvati. izgovoriti. Sve nam se čini manje strašnim kad je izgovoreno, kad se do kraja suočimo sa svojim osjećajima i mislima.*<sup>20</sup> Marija pomoću psihologinje i terapijskog slikanja postupno dolazi do ozdravljenja koje leži u njoj samoj, to jest do trenutka kada je sebi sposobna priznati što se zapravo dogodilo toga kobnog dana. Put ozdravljenja nije brz ni lak, pa se Marija bori sama sa sobom sukobljujući svoje realne i irealne svjetove sve dok od siline udara simbolički zidovi ne puknu, a poplava se spoznaje rasipa u crvenoj boji po platnu, po Lucijinoj haljini: *Završi ispovijed, prilazi slici, uzima kist, zamišljeno gleda boju, izabire crvenu. Miješa boju. Najprije vuče nekoliko tankih crta, poput ogrebotina po rukama i nogama djevojke na slici. Zatim naglo, nesvjesno debelim kistom slika velike krvave mrlje po haljini.*<sup>21</sup>

Osim što je u monodrami pružila terapijski okvir za Mariju, Scheuermann Hodak postala je i glasnogovornica *nijemih*. Banjanin u svom radu zaključuje kako iznimna važnost djela leži u afirmaciji činjenice kako ono što se dogodilo Mariji i Luciji (pa i svim ostalim žrtvama) ne može i ne smije biti *svedeno na tišinu*.<sup>22</sup> Iako se u dramskom izrazu, to jest u samom činu pisanja, radi o svjedočanstvu s odgođenim djelovanjem, to ne utječe na važnost svjedočenja. Čak suprotno, upravo ta intimna distanca jest način na koji umjetnost vodi do ozdravljenja<sup>23</sup> jer se gledatelj / čitatelj može bolje povezati s predstavljenim događanjima u drami nego što bi mogao reagirati u stvarnoj situaciji. Na taj način, autorica kroz monodramu liječi i tijelo i povijest dajući glas *nijemim* sudionicima, prikazujući načine ozdravljenja i istovremeno upozoravajući gledatelje / čitatelje na nasljeđe i užase prošlosti, posljedice u sadašnjosti i opasnosti u budućnosti.

### **Hrvatska naspram svijeta ili subverzija naspram afirmacije**

*Slike Marijine* Lydije Scheuermann Hodak najznačajnije su djelo u dramskom opusu autorice. Kako bih potkrijepio ovaj navod, prilažem i bibliografski popis kazališnih izvedbi monodrame u Hrvatskoj i u inozemstvu, objavljenih izdanja u Hrvatskoj i u inozemstvu, teorijskih radova te sveučilišta na kojima je monodrama uvrštena u nastavni kurikulum.

#### **Izvedbe u Hrvatskoj**

1. Privatna produkcija, redateljica Vlasta Knezović, 24. srpnja 1999.

<sup>20</sup> Isto., str. 7-8.

<sup>21</sup> Lydija Hodak Scheuermann, *Slike Marijine*, Grafika, Osijek 1999., str. 32.

<sup>22</sup> Milica Banjanin, *From Trauma to Text: Lydia Scheuermann Hodak's Scream*. U: "Slavic Almanac", "The South African Journal for Slavic, Central and East European Studies", vol. 11., br. 1., Unisa Press, 2009., str. 7.

<sup>23</sup> Isto.

2. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, redatelj Slaven Špišić, 17. travnja 2004.
3. Hrvatski radio, redatelj Želimir Mesarić, 10. veljače 2007.
4. Umjetnička organizacija *Točka na i*, r. Iva Srnec, Zagreb, 18. studenog 2012.

### **Izvedbe u svijetu**

1. Festival Who Wants To Be a Woman Tomorrow (javno čitanje autorice), Braunschweig, Njemačka, 2000.
2. Theatar Moaser, redatelj Bulat Atabajev, Teheran, Iran 2000.
3. Festival Act In, redatelj Gisela Wahlberg, Luxemburg 2003.
4. Nacionalni teatar Kordoba, redatelj Cheté Cavagliatto, Argentina 2004.
5. Al Arabi theatre group, redatelj Shayea Al Shayea, Kuvajt 2005.
6. Little Theatre Rode Island College, redatelj Naum Panovski, SAD 2006.
7. Upstream Theatre, redatelj Philip Boehm, SAD 2006. (6 nominacija za nagradu Kevin Kline Awards)
8. Hrvatsko narodno kazalište, Mostar, redatelj Suzana Hetrich, Bosna i Hercegovina 2007.
9. Nacionalno kazalište Kairo, redatelj Azza El-Husseini, Egipat 2007. (Nagrada Azza El Husseini za glumu i režiju na Festivalu arapskih redateljica 2007.)
10. Nacionalno kazalište Damask, redatelj Manuel Jiji, Damask, Sirija 2008.

### **Objavljeno**

1. *Marija's Pictures*, prevela Nina Kay Antoljak, Grafika Osijek, Osijek, 1995., privatna naklada
2. *Slike Marijine*, "Književna revija", br. 1-2., Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek, 1996.
3. *Marijas Bilder*, prevela Susana Dundović, Bad Kissingen, Heiligenhof, Njemačka 1997.
4. *Slike Marijine*, Grafika Osijek, Osijek 1999., privatna naklada
5. *Marijas Bilder*, Gerhard Hess Verlag, Ulm, Njemačka 2000.
6. *Maria's Pictures*, *PAJ – A Journal of Performance and Art*, br. 77., MIT Press, Cambridge 2004.
7. Arapski prijevod Sana Selaha *Slike Marijine* uvršten u antologiju *Zbirka suvremenih drama*, Kairo, Egipat 2007.
8. *Slike Marijine* u zbirci *Žene ljubavi i ratovi*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2009.
9. *Slike Marijine*, objavljene u sklopu Nikčević, Sanja *Antologija hrvatske poratne drame 1996-2011.*, Alfa, Zagreb 2014.

### **Teorijski tekstovi**

1. Milica Banjanin, *From Trauma to Text: Lydia Scheuermann Hodak's Scream*. U: "Slavic Almanac", "The South African Journal for Slavic, Central and East European Studies", vol. 11., br. 1., Unisa Press, 2009., str. 1-18.
2. Grozdana Cvitan, *Dramsko u književnim djelima Lydije Scheuermann Hodak*. U: *Krležini dani 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., str. 239-246.
3. Sanja Nikčević, *Zarobljena scena – odjeci rata. Slučaj Slika Marijinih*. U: *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2004., str. 81-93.
4. Sanja Nikčević, *Rape as War Strategy - A Drama from Croatia*, „PAJ – A Journal of Performance and Art“, 77., MIT Press, Cambridge 2004., str. 110-115.
5. Jasna Poljak Rehlicki, *Ključ za preživljavanje: ženska ratna trauma u monodrami Slike Marijine*. U: *Size Zero / Mala mjera II: Ženski lik u književnom tekstu*, Institut za crnogorski jezik i književnost, Podgorica 2011., str. 87-97.
6. Kukorelli Katalin, *Kommunikation als Mittel der Konfliktaustragung in Monodrama von Lydia Scheuermann Hodak* Marijas Bilder. U: *Grenzüberschreitungen*, beiträge der I. Miskolcer Germanistischen Konferenz 2008., Publicationes Universitatis Miskolciensis, Sectio Philosophica, br. 14., 2009., str. 267-277.
7. Philip Boehm, *Transacting Drama*. U: *6TH Symposium on Translation, Terminology and Interpretation in Cuba and Canada*, CTIC, Canada 2006.
8. <http://www.cttic.org/ACTI/2006/papers/Boehm.pdf>

### **Nastavni kurikulum**

1. Sveučilište Princeton (Princeton University), New Jersey, SAD
2. Sveučilište George Washington (George Washington University), St. Louis, Missouri, SAD
3. Rhode Island Colledge, Providence, Rhode Island, SAD
4. Kazališna akademija Medida & Medida, Cordoba, Argentina
5. Kazališna akademija Aleksandrija, Egipat
6. Sveučilište Države Južne Karoline (University of South Carolina) – Lancaster, South Carolina, SAD

Iz popisa je razvidno kako je broj postavljanja u svijetu uvelike nadmašio broj postavljanja u Hrvatskoj. U Hrvatskoj pronalazimo jednu privatnu produkciju 1999. godine



koja nije imala službenu premijeru u Zagrebu i odigrana je tek nekoliko puta, jednu produkciju na Maloj sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 2004. koja je, unatoč odličnom odjeku publike, a i pohvalama kritike, igrala vrlo rijetko.<sup>24</sup> Slijedi još izvedba na Hrvatskom radiju 2007. godine te izvedba u produkciji umjetničke organizacije Točka na i 2012. godine., čija je premijera postavljena u Napretkovom kulturnom centru u Zagrebu, a redateljica Iva Srnec i glumica Ivana Rodin u tom su trenutku bile dvije neafirmirane umjetnice.

S druge strane, na svjetskoj sceni monodrama je doživjela brojne izvedbe i javna čitanja – 2000. godine Njemačka, 2000. godine Iran, 2003. godine Luksemburg, 2004. godine Argentina, 2005. godine Kuvajt, 2006., dva postavljanja u SAD-u (od kojih je ono u produkciji Upstream Theatrea bilo nominirano za nagradu Kevin Kline Awards u 6 kategorija),<sup>25</sup> 2007. godine Bosna i Hercegovina, 2007. godine Egipat (gdje je osvojila nagradu Azza El Husseinija za glumu i režiju na Festivalu arapskih redateljica), 2008. godine Sirija, a prema autoričinim riječima interes za postavljanje ne jenjava te je primila brojne upite za daljnja postavljanja širom svijeta.

Zanimljivo je da se, unatoč velikom nerazmjeru u postavljanju monodrame u Hrvatskoj i svijetu, jedna činjenica nameće kao zajednički nazivnik – pohvale kritike i monodrami i izvedbama. Daniel Higgins u “KDHX Theatre Reviewu” piše kako se u monodrami koja se bavi ratnim silovanjima majke i kćeri očekuje žučljiva kritika i propovijed koja će preplaviti publiku pravedničkom gorčinom, međutim sa zadovoljstvom zaključuje kako ničega od navedenog u monodrami nema opisujući je kao snažnu i užasavajuću u sadržaju s obzirnom i životno afirmirajućom porukom. U jednako pozitivnom tonu nastavlja se i procjena glumačkih kreacija Linde Kennedy u ulozi Marije koju opisuje kao glumicu koja je bila u stanju portretirati žrtvu s finim dodirima jednostavne humanosti pomiješane s patnjom i prihvaćanjem.<sup>26</sup> Poput Higginsa, i Judith Newmark u članku od 11. siječnja 2006. piše kako se *Slike Marijine* mogu svrstati bok uz bok s pričama o holokaustu hvaleći Lindu Kennedy u ulozi Marije. Glumica je morala pokriti teški emocionalni teritorij, što zahtijeva izvođača koji posjeduje posebni osjećaj. Linda Kennedy postigla je da monodrama živi u njezinom glasu – kotrljajućem, dubokom, isprekidanom tradicionalnim napjevima, ali Kennedy je uspjela još i više, uspjela je stvoriti jezik iznad značenja, jezik posebnog stila, ritma i tona. Veliku ulogu u tome je

<sup>24</sup> Od osječke premijere 17. travnja 2004. godine pa do kraja godine predstava je odigrana ukupno 10 puta. Od toga samo dva puta u Osijeku te na gostovanjima na Pasijskoj baštini u Vukovaru, Orašju, Našicama, Belom Manastiru, Đakovu i Požegi.

<sup>25</sup> Kevin Kline Awards nagrada je utemeljena 2006. godine kako bi se odalo priznanje izvanrednim uspjesima u profesionalnom kazalištu. Ime je dobila u čast Kevina Klinea, žitelja St. Louisa koji je dobitnik Tony nagrada i Oskara, [https://en.wikipedia.org/wiki/Kevin\\_Kline\\_Awards](https://en.wikipedia.org/wiki/Kevin_Kline_Awards)

<sup>26</sup> Daniel Higgins, *KDHX Theatre Review Marija's Pictures*

<sup>b</sup>[http://www.upstreamtheater.org/docs/MarijaReview\\_KDHX.htm](http://www.upstreamtheater.org/docs/MarijaReview_KDHX.htm)

igrao i sjajan prijevod Nine Antoljak. Paul Friswold u članku od 25. listopada 2006.<sup>27</sup> piše kako je u monodrami Lydije Scheuermann Hodak užas postao svakodnevicu. U malome hrvatskom gradu počinjene su neizrecive strahote, a preživjeli moraju naći načina za nošenje s doživljenim. Friswold oduševljeno poziva publiku na nove izvedbe najavljujući da će vidjeti kako se ljudski duh može regenerirati i kako je svjedočenje ponovnom rađanju duše bolje od ičega što ih čeka tu večer. Deanna Jent u članku od 1. studenoga 2006.<sup>28</sup> upozorava kako monodrama predstavlja impresionistički portret termina kolateralne žrtve. Govoreći dalje o tekstu, zaključuje kako Marija predstavlja sve žene koje su izgubile svoju djecu, žene koje su silovane te sve vrste preživjelih iz prošlih i sadašnjih ratova. O izvedbi procjenjuje kako je Elizabeth Birkenmeier zadivljujuća u ulozi Marijine kćeri Lucije nazivajući je nevidljivom prisutnošću koja tiho klizi preko scene i uvjerljivo prikazuje niz složenih emocija. Kritiku zaključuje riječima: *to je priča koja nije jedinstvena jednoj obitelji ili jednom ratu, to je priča koja se nastavlja negdje u svijetu čak i u ovom trenutku dok čitate ove riječi.*<sup>29</sup> Poput inozemne recepcije, i hrvatska je kritika objeručke prigrlila tekst i predstavu. Sanja Nikčević u "Vijencu" piše kako je to iznimno kvalitetna i potresna monodrama o sudbini silovanih žena u Domovinskom ratu koja ne spominje riječ silovanje i ne pokazuje eksplicitno nasilje. *To nije priča o zlu, nego o tome da se zlo može pobijediti jedino oprostom. Ne nastavljanjem zla, nego prihvaćanjem i oprostom koji jedini može prekinuti liniju zla.*<sup>30</sup>

U čemu je onda problem monodrame Lydije Scheuermann Hodak *Slike Marijine*? Zašto hrvatska književna i kazališna scena nije prepoznala potencijal dramskog pisma za scensko izvođenje, društveni, terapijski i dokumentaristički potencijal? Tim se problemom pozabavilo nekoliko znanstvenika poput Sanje Nikčević, Jasne Poljak Rehlicki i Milice Banjanin.<sup>31</sup> Nikčević u svom radu pod naslovom *Zarobljena scena – odjeci rata. Slučaj Slika Marijinih.*<sup>32</sup> navodi nekoliko razloga zbog kojih je monodrama odbijana u hrvatskim kazalištima.

Prvi razlog temelji se na redateljskom protjerivanju emotivnih komada iz kazališta koji se radije odlučuju za intelektualne i / ili metaforičke komade. Osim toga, monodrama se nije ni uklapala u vladajući trend *nove europske drame* koja poznaje i priznaje samo djela ispunjena okrutnim scenama, neviđenim nasiljem i emotivno praznim likovima, objektima spomenutog nasilja koji se nalaze na dnu društvenog poretka u nedefi-

<sup>27</sup> Paul Friswold, *Through the Past Darkly* <http://www.riverfronttimes.com/stlouis/through-the-past-darkly/Content?oid=2490596>

<sup>28</sup> Deanna Jent, *Harm's Way* <http://www.riverfronttimes.com/stlouis/harms-way/Content?oid=2480148>

<sup>29</sup> Isto.

<sup>30</sup> Sanja Nikčević, *Žena koja prašta*, „Vijenac“, 489., Matica hrvatska Zagreb, Zagreb 29.11.2012.

<sup>31</sup> Točni podaci o tekstovima sadržani su u bibliografskom popisu vezanom uz *Slike Marijine*.

<sup>32</sup> Sanja Nikčević, *Zarobljena scena – odjeci rata. Slučaj Slika Marijinih*. U: *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2004., str. 81-93.

niranom vremenu i prostoru.<sup>33</sup> Drugi razlog temelji se na činjenici da hrvatsko kazalište nije željelo postavljati ratne drame, i to zbog nekoliko razloga: *suviše snažne realnosti koju prikazuju, želje za zaboravom i psihološkim osjećajem krivice preživjelih*.<sup>34</sup> Treći razlog temelji se na činjenici da ta monodrama nije odgovarala ni jednoj vladajućoj političkoj opciji. Jedna je željela da se rat što prije zaboravi, a druga je inzistirala na vječnom pamćenju rata. Time monodrama prvima ne odgovara jer, iako se nigdje izričito ne spominju krivci i žrtve, poprilično je jasno tko je tu tko. Druga strana nije mogla prihvatiti činjenicu da se ne govori jasno i precizno tko je krivac, a tko žrtva te činjenicu da Marija oprašta i prihvaća dijete začeto silovanjem koje je počinio agresor i ubojica ljubavi Lucijinog života.<sup>35</sup> To su razlozi zbog kojih ovu dramu u Hrvatskoj nitko nije htio postaviti, decidirano tvrdi Nikčević,<sup>36</sup> a na slične opasnosti od političkih, religijskih i državnih pritisaka, koji možda brane / modificiraju / reinterpetiraju artikulaciju memorije upozoravao je i Andreas Huyssen opominjući društvo kako se time prošli događaji zauvijek *brišu iz memorije*,<sup>37</sup> aludirajući na cenzuru.

### Zaključak

Monodrama Lydije Scheuermann Hodak *Slike Marijine* zanimljivo je, iskreno i kvalitetno dramsko djelo koje progovara o ratnim užasima ne koristeći se pri tome nasiljem kao efektom šoka već uspijeva priču ispričati kroz čistu emociju i afirmaciju glavne junakinje. Kako se evidentno vidi iz bibliografskog i teatrografskog popisa sadržanog u radu, monodrama osim navedenog posjeduje i brojne potencijale koje su kazališta, festivali, kritika, izdavačke kuće, znanstvenici i sveučilišta u svijetu prepoznali i objeručke prihvatili. Društvena vrijednost očituje se u poticanju na razmišljanje, preispitivanju nas samih i održavanju sjećanja koja služe kao opomena za budućnost, istovremeno djelujući na stvaranje kolektivne memorije i dokumentarističkog nasljeđa prošlosti kako bi konstruirali i učvrstili našu tradiciju, formirali sadašnji identitet te stvorili viziju budućnosti. Terapeutski potencijal je također velik jer nas upozorava da rješenje ratnih užasa nije šutnja, ni osobe ni društva, jer šutnja rezultira stvaranjem i gomilanjem različitih patologija. Upravo takvo djelo, koje predstavlja glasnogovornika svih *nijemih*,

<sup>33</sup> Detaljno o tome piše Sanja Nikčević, *Zarobljena scena – odjeci rata. Slučaj Slika Marijinih*. U: *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2004., str. 89., a detaljno o trendu nove europske drame u svoje dvije knjige *Nova europska drama ili velika obmana*, Meandar, Zagreb 2005. i *Nova europska drama ili velika obmana II.*, Leykam International, Zagreb 2009.

<sup>34</sup> Sanja Nikčević, *Zarobljena scena – odjeci rata. Slučaj Slika Marijinih*. U: *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2004., str. 90-91.

<sup>35</sup> Isto., str. 91-92.

<sup>36</sup> Isto., str. 92.

<sup>37</sup> Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York, 1995., str. 3.

može kroz različite medije pridonijeti razrješenju, dati do znanja žrtvama da nisu same i pokazati im da se svatko mora pomiriti sa sobom da bi se pomirio s drugima.

U Hrvatskoj, nažalost, za razliku od međunarodne scene, još uvijek sve ostaje na šutnji jer imamo problem politikantstva koje se nameće kazalištu i modernističke trendove u kazalištu i literaturi. Međutim, situacija se u posljednje vrijeme poboljšava. Drama s ratnom tematikom koja govori o žrtvama rata i oprost 260 dana Marijana Gubine u izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, nominirana je u šest kategorija za Nagradu hrvatskog glumišta 2015. godine, a osvojila je dvije nagrade – kao najbolja predstava u cjelini i za najbolji praizvedeni suvremeni hrvatski dramski tekst ili najbolju dramatizaciju, koju je dobila Ana Prolić za dramatizaciju istoimenog romana. U istočnoj Hrvatskoj organiziraju se simpoziji posvećeni Domovinskom ratu, a znanstvenici pišu o literarnom stvaranju u Domovinskom ratu iz nekih novih vizura afirmirajući ga. Nadam se da će kroz ove pomake u kazalištu i znanosti i *Slike Marijine* doživjeti revalorizaciju unutar granica Hrvatske, dobiti zaslužan prostor kao što je to slučaj u svijetu i dopustiti joj da progovori u ime onih koji ne mogu.

## LITERATURA

1. Inge Agger, *The Blue Room: Trauma and Testimony Among Refugee Women. A Psycho-Social Exploration*, Zed Books, London 1992.
2. Milica Banjanin, *From Trauma to Text: Lydia Scheuermann Hodak's Scream*. U: "Slavic Almanac", *The South African Journal for Slavic, Central and East European Studies*, vol. 11., br. 1., Unisa Press 2009.
3. Ann Cubilie, *Women Witnessing Terror: Testimony and the Cultural Politics of Human Rights*, Fordham University press, New York 2005.
4. Paul Friswold, *Through the Past Darkly* <http://www.riverfronttimes.com/stlouis/through-the-past-darkly/Content?oid=2490596> (1. studenog 2015.)
5. Daniel Higgins, *KDHX Theatre Review Marija's Pictures* [http://www.upstreamtheater.org/docs/MarijaReview\\_KDHX.htm](http://www.upstreamtheater.org/docs/MarijaReview_KDHX.htm) (1. studenog 2015.)
6. Lydija Hodak Scheuermann, *Slike Marijine*, Grafika, Osijek 1999.
7. Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York 1995.
8. Renata Jambrešić Kirin, *Spolno obilježena pripovijedanja o ratu*. U: "Narodna umjetnost", br. 1., Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb 1996.
9. Deanna Jent, *Harm's Way* <http://www.riverfronttimes.com/stlouis/harms-way/Content?oid=2480148> (1. studenog 2015.)
10. Kevin Kline Awards [https://en.wikipedia.org/wiki/Kevin\\_Kline\\_Awards](https://en.wikipedia.org/wiki/Kevin_Kline_Awards) (1. studenog 2015.)

11. Danka Marić, *Disocijacija u službi samoobrane*, <http://www.promente.hr/psihologija-svako-dnevnog-zivljenja/krive-i-prave-slike-boga-2/#.VmNAvPkveHs> (1. studenog 2015.)
12. Sanja Nikčević, *Može li se smijati ratu?*. U: *Antologija hrvatske ratne komedije (1991-1997.)*, Privlačica, Vinkovci 2013.
13. Sanja Nikčević, *Žena koja prašta*, „Vijenac“, 489., Matica hrvatska Zagreb, Zagreb 29.11.2012.
14. Sanja Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana II.*, Leykam International, Zagreb 2009.
15. Sanja Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana*, Meandar, Zagreb 2005.
16. Sanja Nikčević, *Zarobljena scena – odjeci rata. Shućaj Slika Marijinih*. U: *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2004.
17. Jasna Poljak Rehlicki, *Ključ za preživljavanje: ženska ratna trauma u monodrami Slike Marijine*. U: *Size Zero / Mala mjera II: Ženski lik u književnom tekstu*, Institut za crnogorski jezik i književnost, Podgorica 2011.
18. Helena Sablić Tomić, *Gola u snu – O ženskom književnom identitetu*, Znanje, Zagreb 2005.
19. Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and the Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York 1985.
20. Lydija Scheuermann *Hodak, Body, Memory, Biography*. U: *Žena u svilenj košulji*, Grafika, Osijek 2007.
21. Andrea Zlatar, *Tijelo, tekst, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Ljevak, Zagreb 2004.



# PRILOZI





## KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2015.

Spoznaja da je kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani tijekom svojeg 25-godišnjeg postojanja često problematizirala veze i odnose hrvatske drame i kazališta s inozemstvom i da su se sudionici znanstvenih skupova bavili širokim spektrom istraživanja izvođenja hrvatskih dramskih i glazbenoscenskih djela, kao i djelovanjem mnogobrojnih hrvatskih izvedbenih umjetnika izvan domovine, te kreativnom nazočnošću stranaca u našem teatru, a da se ipak ta evolucijski konstitutivna, plodonosna interakcija nije smišljenije usustavila u cjelovitije i preglednije povijesno i teorijsko razmatranje, navela je Odbor Krležinih dana da odluči da krovna tema XXVI. Krležinih dana u Osijeku bude *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*.

Kako bi se potencijalnim sudionicima znanstvenog skupa približila sadržajnost i smjerodajnost krovne teme, uz pozive za sudjelovanje na skupu priložen je za orijentaciju i popis mogućih tema. No već i prve prijave priopćenja pokazale su da su predmnijevani gabariti krovne teme mnogo širi i otvoreniji, a konačni program skupa ne samo da učvršćuje stečeno uvjerenje o tome nego navodi Odbor Krležinih dana da i na svom sastanku, zadnjeg dana znanstvenog zasjedanja, 9. prosinca 2015., zaključi da će se i znanstveni skup sljedeće, 2016. godine, posvetiti istoj krovnoj temi – *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*.

Kao što su i zakazani, XXVI. Krležini dani u Osijeku 2015. započeli su 7. prosinca, na sto i osmu godišnjicu početka djelovanja osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u domicilnoj sredini, i trajali su zaključno do 9. prosinca. Ono što je prije nekoliko godina, kad je odvijanje kazališne smotre skraćeno s četiri na tri izvedbe, a znanstvenog skupa s tri na dvije sesije, prihvaćeno kao privremeno rješenje u novčanoj krizi, ustalilo se, nažalost, već kao uobičajeno.

Prije prve izvedbe kazališne smotre, izvedbe dramatizacije romana Janka Matka *Moć zemlje* u režiji Želimira Mesarića i izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, upriličeno je otvaranje izložbe *Foto Tonka i kazalište* Galerije Klovioćevi dvori i Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Ta izložba temeljila se na izboru eksponata s velike retrospektivne

izložbe *Foto Tonka*, istih suorganizatora, otvorene u Klovićevim dvorima u Zagrebu 30. siječnja 2015. Izbor eksponata za osječku izložbu obavila je autorica retrospektive, koja je s ravnateljem Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Miroslavom Čabrajom i govorila na njezinom otvaranju.

Dvodnevni znanstveni skup *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu* otpočeo je u utorak, ujutro, 8. prosinca, u Svečanoj dvorani Filozofskog fakulteta. Radnom dijelu skupa prethodili su pozdravi i dobrodošlice predstavnika Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i domaćina zasjedanja, Filozofskog fakulteta, Osijek, zamjenika ministra kulture Vladimira Stojšavljevića, akademika Borisa Senkera, intendanta Božidara Šnajdera i prodekanice prof. dr. sc. Marije Omazić. Za znanstveni skup *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu* prihvaćeno je 28 izlaganja, od kojih je na skupu podneseno 26. Budući da se redosljed referenata tiskan u programu Krležinih dana u Osijeku 2015. morao, kao i uvijek dosad, prilagođavati tijekom skupa nepredviđenim obvezama njegovih sudionika, to se i ovaj put imena autora i koautora priopćenja navode abecednim slijedom: Snježana Banović, Alen Biskupović, Antonija Bogner-Šaban, Ivan Bošković, Sanja Cimer, Maja Đurinović, Darko Gašparović, Renate Hansen-Kokoruš, Stephanie Jug, Vjera Katalinić, Ana Lederer, Lucija Ljubić, Leszek Małczak, Suzana Marjanić, Mira Muhoberac, Sanja Nikčević, Alexandr Orošnjak, Martina Petranović, Višnja Rogošić, Boris Senker, Slobodan Šnajder, Zlata Šundalić, Ivan Trojan, Marijan Varjačić, Danijela Weber Kapusta, Nikolina Židek i Tomislav Žigmanov.

Zgusnutost programa zbog smanjenog trajanja Krležinih dana navela je Odbor Krležinih dana da se odustane od dotadašnjih ceremonija polaganja vijenca ispred spomenika Miroslavu Krleži u Perivoju kralja Držislava, koje su se sastojale od prigodnih recitala u izvođenju članova Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, studenata Filozofskog fakulteta ili Umjetničke akademije, te govora nekog od istaknutijih nazočnika, ponajčešće krležologa, i da namjesto toga samo delegacija Krležinih dana položi vijenac pred spomenik hrvatskoga književnog velikana, kako je i učinjeno – članovi delegacije bili su prof. dr. sc. Antonija Bogner-Šaban, Miroslav Čabraja i prof. dr. sc. Darko Gašparović.

U predvečerje istog dana u kazališnom foyeru na prvom katu održano je predstavljanje dvaju novih izdanja – zbornika *Krležini dani u Osijeku 2014.*, *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj dramati i kazalištu* i zbirke *trpkih komedija*, kako ih je podnaslovno nazvao sâm autor Miro Gavran, *Suze i smijeh*. O prvom novitetu govorili su prof. dr. sc. Stanislav Marijanović i priređivač zbornika dr. sc. Branko Hećimović, koji je posebno naglasio dokumentarno i kulturalno značenje i vrijednost tog izdanja koje, osim priopćenja s dvadeset i petog jubilarnog znanstvenog skupa i uobičajenih zborničkih priloga, sadrži i dodatak *Dvadeset i pet godina Krležinih dana* u kojem je tiskana i bibliografija svih i teatrografija kazališnih smotri popraćenih odgovarajućim kazalima te razvojni pregled Krležinih dana i informativni prikaz izlož-

bi i predstavljanja novih teatroloških i dramskih izdanja u sklopu njihova održavanja. Gavranovu pak knjigu *trpkih komedija* predstavio je, uz autora, prof., dr. sc. Alen Biskupović.

Nakon predstavljanja navedenih izdanja održana je i druga i ujedno i posljednja izvedba kazališne smotre. Kazalište Virovitica izvelo je u režiji Dražena Ferenčine *Legendu o sv. Muhli Mate Matišića*.

Druga sesija znanstvenog skupa, 9. prosinca, koja se izostankom treće dogovarane, ali nerealizirane izvedbe kazališne smotre prometnula u završni čin XXVI. Krležinih dana, nadovezala se na razinu prve, otkrivajući obradama još neistraženih tema, kao i primjenom metodologija, povijesno-dokumentarnim i teorijskim pristupom intrigantno bogatstvo i kulturalni raspon krovne teme.

## REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2015.

Prvi put u povijesti Krležinih dana u Osijeku kazališna smotra 2015. godine imala je na svojem repertoaru svega dvije predstave. Jednu reprizu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i jednu virovitičkog kazališta. Nedostatno, svakako, da se održi i privuče pozornost osječkih ljubitelja kazališta na Krležine dane.

Dvije predstave prikazane na više nego skromnoj kazališnoj smotri Krležinih dana u Osijeku 2015. teatrografski su obrađene po već ustaljenim načelima prethodnih zbornika.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Dram. – dramaturg. Sc. – scenograf. Kost. – kostimograf. As. scenografa – asistent scenografa. As. kostimografa – asistent kostimografkinje. Obl. svjetla – oblikovatelj svjetla. Vid. projekcija – video projekcija. Jez. adaptacija – jezična adaptacija. Jez. savjetnik – jezični savjetnik.

**Matko**, Janko: MOĆ ZEMLJE. Drama.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. i dram. Želimir Mesarić. Sc. Davor Antolić. Kost. Danica Dedijer. Obl. svjetla Saša Mondecar. Vid. projekcije Willem Miličević i Vice Rossini. Jez. adaptorica Ana Cvenić. Izbor glazbe Igor Valeri i Želimir Mesarić. As. kostimografkinje Paola Rilović.

Izvođači: *Matija pl. Jurić* – Davor Panić. *Eva pl. Jurić* – Ljiljana Krička Mitrović. *Jela* – Ivana Gudelj. *Vera* – Matea Grabić. *Edo pl. Pušić* – Duško Modrinić. *Ivo Marković* – Antonio Jakupšić. *Josa Krnečić* – Aleksandar Bogdanović. *Janja Krnečić* – Anita Schmidt. *Drago* – Aljoša Čepl. *Duro* – Ivan Čaćić. *Tereza Krnečić* – Radoslava Mrkšić. *Stjepan Šimatić* – Vjekoslav Janković. *Mara* – Antonija Pintarić. *Ana pl. Jolić* – Jasna Odorčić. *Kata Perović* – Petra Bošković. *Franjo Ilijanić* – Mario Rade. *Dr. Pisarčić* – Miroslav Čabreja. *Miško Brozović* – Zorislav Štark. *Ivan Kovačić* – Damir Baković. *Franca Šimatić* – Ivana Medić. *Božidar Krnečić* – Nikola Pavišić.

7. 12. 2015. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.



Janko Matko: *Moć zemlje*. Prizor iz izvedbe. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Janko Matko: *Moć zemlje*. *Jela* – Ivana Gudelj. *Matija pl. Jurić* – Davor Panić. *Eva pl. Jurić* – Ljiljana Krička Mitrović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Janko Matko: *Moć zemlje*. Prizor iz izvedbe. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

**Matišić, Mate:** LEGENDA O SV. MUHLI.

Kazalište Virovitica, Virovitica.

Red. Dražen Ferenčina. Dram. Ana Prolić. Sc. Igor Vasiljev. As. scenografa Isidora Spasić. Kost. Marita Čop. Autor glazbe Igor Karlić. Obl. svjetla Damir Gvojić. Jez. savjetnik – Ivica Pucar.

Izvođači: *Fra Muhlo* – Draško Zidar. *Fra Anđelko* – Mijo Pavelko. *Ferdinand* – Mladen Kovačić. *Lucija* – Vlasta Golub. *Kazimir* – Rade Radolović. *Bogoslav* – Igor Golub. *Amalija* – Blanka Bart. *Evica* – Lana Gojak. *Tvrtko* – Goran Koši.

8. 12. 2015. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Mate Matišić: *Legenda o sv. Muhli*. *Fra Muhlo* – Draško Zidar. *Ferdinand* – Mladen Kovačić. Kazalište Virovitica.



Mate Matišić: *Legenda o sv. Muhli*. *Fra Anđelko* – Mijo Pavelko. *Tvrko* – Goran Koši. *Ferdinand* – Mladen Kovačić. Kazalište Virovitica.

## NAPOMENA

Od dvadeset i sedam priopćenja najavljena programom znanstvenog skupa *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, prvi dio, u ovom su zborniku objavljena dvadeset i četiri, od kojih su tri napisana u koautorstvu.

Redoslijed priopćenja podudara se s redoslijedom tiskanim u programu, koji se temelji na kronologiji predmeta tema.

Kako bi se održao kontinuitet priređivanja zbornika i primjena istovrsnih, pravopisnih konvencija i grafičko-likovnih rješenja u zborniku su korištena već u prethodnim zbornicima ustaljena redaktorska i lektorska načela navedena u uputama za pisanje referata.

B. H.



## KAZALO IMENA

- Abramov, Z. 146  
Ady, Endre 18  
Afrić, Vjekoslav 187  
Agbaba, Zvonimir 128, 132, 133  
Agger, Inge 300, 308  
Ágoston, Zoltán 251, 282  
Aguirre, Roberto 290, 291, 292  
Ahne, Richard 270, 271, 275  
Alaupović, Tugomir 124  
Albelda, Alberto 293  
Albert, Júlia 13  
Alessi, Rino 179, 180  
Alich, Thorsten 264  
Almási, Miklós 286  
Al-Shayea, Shayea 303  
Alten, Fred 270  
Amidžić, Vlado 45  
Anderson, Alfred 67  
Anderson, Marian 100  
Andrejev, Leonid Nikolajevič 75  
Andrić, Ivo 269  
Andrić, Nikola 51, 52, 58  
Angjelinović, Grga 89  
Anouilh, Jean 137, 146, 147, 148, 150  
Antolić, Čedo 205  
Antolić, Davor 316  
Aristofan 8  
Aristotel 157, 201  
Árok, Ferenc 38, 39, 44  
Artaud, Antonin 214, 215, 217  
Asić, Jelka 34  
Asić, Milan 34, 37, 270  
Augustinčić, Aleksandar 128, 133  
Auras, Christian 267  
Aylmer, Felix 79, 80  
Baarová, Lída 92  
Babiak, Michal 220, 222, 224  
Babić, Goran 118-121  
Babić-Jovanović, Milica 45  
Bach, Josip 71  
Bačlija, Katarina 37  
Badalić, Ivo 280  
Badalić, Josip 72  
Badnjarević, Jasna 44  
Bahník, František 97  
Bahr, Hermann 70  
Bakal, Ivana 123, 134  
Bakarić, Tomislav 203  
Baker, Paul 141  
Bakmaz, Ivan 221  
Baković, Damir 316  
Balikó, Tamás 221  
Balla, Szabolcs 12  
Ban, Hrvoslav 173  
Banović, Miljenko 99  
Banović, Snježana 122, 134, 187, 247,  
250, 252, 262, 264, 270, 275, 314

Banjanin, Milica 301, 302, 304, 306, 308  
 Baracijus, Zoltan 39  
 Baranović, Krešimir 98, 128, 130, 132  
 Barbarić, Tina 245, 260  
 Barbieri, Marija 61, 62, 63, 64, 68, 69,  
 180  
 Bareza, Nikša 146  
 Barić, Daniel 51  
 Bärmann, Tina 265  
 Barnes, Dick 155, 156  
 Barreson Svedsen, Halcon 77  
 Bart, Blanka 318  
 Bartók, Béla 123  
 Bašić, Mladen 123, 124, 132, 133, 134  
 Bašić, Relja 124  
 Batušić, Nikola 51, 53, 122, 134, 158,  
 159, 220, 221  
 Batušić, Slavko 51, 53  
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron  
 de 174  
 Becker, Tine 265  
 Beckett, Samuel 8, 12, 43, 123, 149, 150  
 Bednarova-Gibova, Klaudia 233, 240  
 Beethoven, Ludwig van 102  
 Begović, Milan 91, 94, 173, 269  
 Behrendt, Eva 274, 275  
 Belamarić, Miro 133  
 Bellini, Vincenzo 63, 68  
 Belmont, August 68  
 Benedetti, Mateja 263  
 Beneš, Edvard 90  
 Benoît-Lévy, Jean 104  
 Berček, Aleksandar 187  
 Bernardić, Dragutin 129  
 Bernhard, Thomas 189  
 Bernstein, Leonard 254  
 Bersa, Blagoje 180  
 Bettelheim, Caroline 62, 64  
 Betteridge, Natasha 243  
 Bezjak, Maja 99, 124  
 Bidjin-Horvat, Nevenka 129, 130  
 Billington, Michael 244, 259, 260, 261  
 Biondić, Maria 278, 283  
 Birch-Pfeiffer, Charlotte 50  
 Birkenmeier, Elizabeth 306  
 Biskupović, Alen 297, 314, 315  
 Biškupić, Božo 218  
 Bjeli, Jelica 42, 43  
 Bláha, Josef 85  
 Blašković, Franci 207  
 Boban, Ivica 174  
 Bobinac, Marijan 158  
 Böckling, Michael 265  
 Bode, Andreas 178  
 Bodolai, Balázs 12, 15, 24  
 Boehm, Philip 303, 304  
 Bogdan, Romano 206  
 Bogdán, Zsolt 8, 12, 13, 15, 17, 19, 20,  
 21, 22, 24, 26, 28  
 Bogdan, Zvonko 37  
 Bogdanović, Aleksandar 316  
 Bogdanović, Zagorka 42, 43  
 Bogner-Šaban, Antonija 70, 147, 314  
 Bogović, Mirko 33  
 Boko, Jasen 251, 252, 254, 260  
 Boldin, Dragutin 99  
 Bond, Edward 138, 142  
 Bor, Jan 87, 90, 91  
 Borczuch (Borčuh), Michał 174  
 Borčić, Jozo 99  
 Borodin, Aleksandr Porfirevič 125, 128,  
 133, 272, 275, 276  
 Borojević, Nebojša 206, 207, 217  
 Boros, Levente 8  
 Borský, Vladimír 94  
 Boškov, Živojin 41, 47  
 Bošković, Ivan 158, 314  
 Bošković, Petra 316  
 Bošnjak, Elvis 281, 289, 290  
 Bouhy, Jacques 68  
 Bourek, Zlatko 144, 145  
 Boyd, Ernest 74

Boyle, Pilar 293  
 Božić, Ivan 34, 42  
 Božić, Mirko 271, 272, 274, 275, 276,  
 281, 286  
 Božović, Radmila 256, 267  
 Bradanović, Roko 92  
 Bradić, Srećko 178  
 Brajković, Massimo 8, 12, 13, 17  
 Brambilla, Ulisse 53, 54, 55, 58, 59  
 Brandolin, Mario 176  
 Braun, Adrienne 255, 261  
 Brecht, Bertolt 8, 123, 149, 157, 186, 215  
 Brečić, Petar 159  
 Bremer, Alida 227  
 Brešan, Ivo 108, 112, 113, 118-121,  
 158-166, 221, 277  
 Brezovec, Branko 183  
 Brille, Alexander 183  
 Britten, Benjamin 123, 133  
 Brkanović, Ivan 123, 124  
 Brkljačić, Ivan 266  
 Brod, Max 83  
 Brojboiu, Carmencita 8, 12, 13, 17  
 Broks 53  
 Brom, Ladislav 94  
 Brook, Peter 153, 155, 156, 157  
 Brooks, William 65  
 Broz Tito, Josip 122, 124, 127, 133, 162  
 Bruckner, Ferdinand 150  
 Brunius, Palle 143  
 Bruno, Giordano 138  
 Büchner, Georg 8, 174, 273, 274, 275  
 Budak, Mile 173  
 Budak, Pero 137  
 Bukvić, Amir 173, 204  
 Bulgakov, Mihail Afanasjevič 250  
 Buljan, Ivica 247, 267, 273, 274, 275  
 Buljovčić, Josip 32, 33, 37, 47  
 Burghardt, Susanne 275  
 Butala, Gregor 254, 261  
 Buzási, András 13  
 Cacace, Guillermo 293  
 Calderón de la Barca, Pedro 150  
 Camus, Albert 8, 149, 151, 268  
 Canessa, Francesco 144  
 Cankar, Ivan 82  
 Car Prijjić, Milka 50  
 Caragiale, Ion Luca 8, 21  
 Carlson, Marvin 215  
 Carnegie, Andrew 68  
 Caro, Annibale 139  
 Carpinteri, Lino 139  
 Carrey, Denis 141  
 Carroll, Brendan G. 179  
 Casson, Lewis 80  
 Cavagliatto, Cheté 303  
 Ceccherini, Tito 145  
 Chrzanowska, Hanna 106  
 Churchill, Winston 124  
 Cianchi, Gianni 176  
 Cimer, Sanja 227, 314  
 Cindrić, Pavao 51, 53, 97, 132, 134, 272,  
 275  
 Cintolesi, Octavio 99, 133  
 Ciprian, George 87  
 Ciulli, Roberto 183, 184, 185, 188, 190,  
 192, 193  
 Cless, Downing 149  
 Clug, Edward 178, 182  
 Clurman, Harold 150  
 Colberg, Klaus 164, 275  
 Colum, Padraic 73  
 Cooper, Frederick 80  
 Copeland, Fanny Susan 72, 74, 76, 77  
 Cory Wright, Ella 259, 261  
 Coveney, Michael 259, 261  
 Csordás, Gábor 281, 289  
 Csuka, Zoltán 12, 38, 281, 284-287  
 Csutak, Réka 13, 19, 21  
 Cubilie, Ann 300, 308  
 Curtis, John 66  
 Curtiz, Michael 280

- Cvejanov, Milan 41  
 Cveniċ, Ana 316  
 Cvetkoviċ, Goran 256, 261  
 Cvetkoviċ, Svetozar 247, 252, 253  
 Cvitan, Grozdana 304  
 Czedik von Bründelsberg, Hermina 61,  
 68  
 Czehe, Gusztáv 38
- Čabreja, Miroslav 314, 316  
 Čajkovski, Pjotr Iljiċ 180, 272, 275, 276  
 Čale, Frano 35, 47  
 Čale-Feldman, Lada 158  
 Čáp, František 94  
 Čapek, Karel 83, 87, 91, 95  
 Čavlek, Aleksandar 262  
 Čehov, Anton Pavloviċ 8, 75, 138, 149,  
 174, 176, 250  
 Čepl, Aljoša 316  
 Černý, František 84, 85  
 Černý, Jindřich 95  
 Čorak-Slavenska, Mia 98-105  
 Čordaš, M. 39, 47  
 Čoviċ, Bože 288  
 Črnko, Josip 53  
 Čupić, Radoje 44  
 Čačić, Ivan 316
- Ćirilov, Jovan 44, 48  
 Ćopo, Marita 265, 318
- Dale, Jim 149  
 Dallamano, Piero 145  
 D'Annunzio, Gabriele 75  
 Darbelnet, Jean 233, 238, 241  
 Darvasi, László 282  
 Daulte, Javier 292  
 Davidoff, C. 77  
 Davies, David 155  
 Davies, Howard 250, 258, 267  
 Davis, Carl 182
- Deák, František 149  
 Deane, Derek 182  
 Debussy, Claude 178  
 Dedijer, Danica 316  
 Delaney, Shelagh 147  
 Delivanti, Cyril 80  
 Demarczyk, Anton 267  
 Dendy, Mike 141  
 Denić, Aleksandar 264, 267  
 Denić, Miomir 45  
 Detoni, Ksenija 288  
 Devčić, Natko 123  
 Deželiċ, Berislav 33  
 Dežman, Bianca 129  
 Dežman, Milivoj 71  
 Dibbell, Jane 149  
 Dietrich, Margret 53  
 Dillon, Sean 150  
 Dimény, Áron 13  
 Dimović, Đuro 89  
 Dimović, Milan 147  
 Dinješ Gros, Katarina 31  
 Dizdar, Ceylan 266  
 Djordjevic, Anja 263  
 Dobrijeviċ, Ljuba 99  
 Dobrijeviċ, Petar 99  
 Dolan, Michael 78  
 Dolenčić, Krešimir 178, 221  
 Dolmieu, Dominique 202  
 Donizetti, Gaetano 63, 68  
 Dor, Milo 159, 160, 161, 162, 163, 166,  
 271  
 Doraine, Lucy 280  
 Dorčić, Nataša 193  
 Doriċ, Radoslav Zlatan 39  
 Doroghy, Liga 270  
 Doroslovac, Milutin *vidi* Dor, Milo  
 Dostal, Karel 85  
 Dostojevski, Fjodor Mihajloviċ 82, 87,  
 169  
 Douglas, Michael 156

Dragun, Silvana 204  
 Drakulić, Slavenka 298  
 Drašković, Boro 43  
 Drašković, Ilija 37  
 Drexel, Joseph 68  
 Driscoll, Jon 259, 267  
 Dričić, Božidar 93  
 Drouot, Jean-Claude 223  
 Dryak, Václav (Veno) 92  
 Držić, Marin 7, 8, 9, 12, 14, 20, 23, 31-49,  
 95, 111, 113, 118-121, 137, 138,  
 139, 146, 149, 173, 284  
 Duato, Nacho 182  
 Dubey, Satyadev 223  
 Dubois, Lepold 101  
 Dudás, Kálmán 13, 284-288  
 Dudley, Robert 141  
 Dumas, Alexandre (sin) 90  
 Dundovič, Susana 303  
 Dunlop, Frank 149  
 Dürrenmatt, Friedrich 165  
 Dustmann, Luise 64  
 Dvořák, Antonín 91  
 Dziuba, Jolanta 224, 225  
  
 Doković, Milan 94  
 Đorđev, Bojan 247  
 Đorđević, Anja 264  
 Đorđević, Iva 209  
 Đukić, Miodrag 43  
 Đurinović, Maja 98, 105, 314  
 Đurkin, Radojka 34  
  
 Ebermann, Wolf 141  
 Eden, Anthony 124  
 Eder, Jakob 62  
 Eder, Joseph 61  
 Eis, Joel 149  
 Eisenberg, Ludwig 66  
 El-Husseini, Azza 303, 305  
  
 Elias-Bursać, Ellen 221  
 Engelmüller, Karel 81, 82  
 Ennquist 63  
 Eranović, Pere 199  
 Erdos, Thomas 141  
 Eshil 150, 175  
 Esmond, Grattan 78  
 Etterich 52  
 Euripid 149, 174  
  
 Faber, Hans 271  
 Fanelli, Mario 281  
 Faraguna, Mariano 139  
 Farajpour, Mehdi 208  
 Farkas, Loránd 12, 26  
 Farrell, Paul 78  
 Felbinger, Tamara 179  
 Fellini, Federico 213  
 Ferber, Edna 124  
 Ferenc, Judit 22  
 Ferenczy, Franz 64  
 Ferenčina, Dražen 250, 263, 315, 318  
 Feretti 66  
 Ferić, Zoran 268  
 Fermin, Hubert 221  
 Fernández Mbarak, Paula 293  
 Feydeau, Georges 149  
 Filip, vojvoda od Edinburgha 124  
 Filippi, Piero 144  
 Fischer, Otokar 86, 90  
 Fitz-Simon, Christopher 75, 78  
 Flaten, David 150  
 Fleis, Rita 39, 48  
 Fleischmann, Eberhard 241  
 Flemming, Tobias 264  
 Flotow, Friedrich von 63, 68  
 Flynn, Errol 130, 280  
 Fogarasi, Alpár 13  
 Foley, Allan James (Signor Foli) 63  
 Ford, John 149  
 Foretić, Dalibor 185-189

Foretić, Silvio 178  
 Forman, Miloš 39  
 Forte, Dieter 138  
 Forter, Priska 256, 261  
 Fosse, Jon 223  
 Foster, Hal 213, 217  
 Fotez, Marko 33, 34, 35, 37, 38, 40, 41,  
 45, 47, 48, 94, 95, 96, 111, 112  
 Franc, Tugomir 133  
 Francl, Rudolf 129  
 Franck, Elisabeth 130  
 Franjo Asiški 72  
 Frejka, Jiří 87  
 French-Müllén, Eileen 78  
 Friel, Brian 8  
 Friswold, Paul 306, 308  
 Frljić, Oliver 273, 274, 275  
 Froman, Margarita 98, 100, 101, 103,  
 128,  
 129, 131, 132  
 Frunžā, Victor Ioan 8  
 Funke, Michael 183  
  
 Gaal, Roberta 141  
 Gaće, Nadežda 184  
 Gadamer, Hans-Georg 154  
 Gállos, Orsolya 281, 288  
 Garaczi, László 282  
 Garcia, Victor 151  
 García Lorca, Federico 137  
 Gardoni, Italo 63  
 Gašparović, Darko 159, 183, 314  
 Gašparović, Stanko 146, 147  
 Gatica, Renata Carola 292  
 Gavella, Branko 91, 143, 147  
 Gavran, Miro 31, 48, 159, 218-226, 246,  
 252, 281, 288, 289, 314, 315  
 Gavran, Mladena 224  
 Genet, Jean 149, 150  
 Georgiev, Jordan 255, 261  
 Gergely, Sándor 96  
 Gergely, Zsuzsa 16  
 Gieleta, Michael 250, 263  
 Gielgud, John 142  
 Giraudoux, Jean 146  
 Gjergjizi Agejev, Tea 249, 250, 262, 263  
 Glasnova, Diana 255  
 Glassl, Nikola 144  
 Glavašević, Siniša 199, 205  
 Godlewski, Carl 101  
 Goebbels, Joseph 92, 270  
 Goecke, Marco 182  
 Goethe, Johann Wolfgang von 86, 91,  
 124,  
 186, 187, 269  
 Goff, Lewin 143  
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 86, 150, 173  
 Gojak, Lana 318  
 Golar, Cvetko 93  
 Goldoni, Carlo 8, 124, 132, 133, 138,  
 170,  
 173, 244  
 Golob, Miha 249, 262  
 Golub, Igor 318  
 Golub, Ivan 218  
 Golub, Vlasta 318  
 Goritz-Pavelić, Mercedes 99  
 Gorki, Maksim 250  
 Gorman, Eric 78  
 Gospić, Ana 227, 229, 240  
 Gostič, Josip 131  
 Gotcheff, Ljudmil 133, 134  
 Gotovac, Jakov 123, 125, 128, 130, 132,  
 133, 138, 270, 271, 274  
 Gotovac, Pero 99  
 Götz, František 82, 84, 85, 91, 94  
 Götzová, Joža 84, 85, 90  
 Gounod, Charles 146  
 Govedić, Nataša 202  
 Grabbe, Christian Dietrich 138  
 Grabić, Matea 316  
 Graf, Milan 130, 134

Grant, Jane 126  
 Grassi, Paolo 124  
 Gregory, Augusta (Lady Gregory) 73, 75  
 Greuel, Ursina 243, 262  
 Grey, Lindsay 80  
 Grgičević, Marija 140, 146  
 Grillparzer, Franz 91  
 Grimme, Karl Maria 164  
 Grindle, Hayley 265  
 Grisogono, Prvislav 93  
 Grković, Mato 270  
 Grlić, Rajko 187  
 Gross, Mirjana 51  
 Großkreutz, Verena 255, 261  
 Grotowski, Jerzy 151, 156  
 Grozdanić, Miljenko 124, 133  
 Grum, Slavko 173  
 Gubaš Štifanić, Feodora 215, 216  
 Guberina, Špiro 43  
 Gubina, Marijan 199, 205, 308  
 Gudelj, Ivana 316, 317  
 Guez, Gilbert 140  
 Guimaraes, Helena 240  
 Gundulić, Ivan 33  
 Gurdijev, Georgij Ivanovič 155  
 Gutenberg, Johann 132  
 Guteša 53  
 Gvojić, Damir 318  
 Gye, Frederick 62  
 Györgyjakab, Enikő 8, 12, 13, 15, 17, 20,  
 21, 28, 29  
 Gyitry, Philip 78  
 Gyurok, János (Đurok, Ivica) 288  
  
 Habunek, Vladimir 123, 136, 147  
 Hadrovics, László 286  
 Hadžić, Fadil 118, 119  
 Hahnl, Hans Heinz 163  
 Hajdarhodžić, Izet 140, 146  
 Hajdušković, Hristina 41  
 Halprin, Ann 141  
  
 Halvorsen, Johan 77  
 Hamilton, Frank 66  
 Hammerstein, Oscar 128  
 Handke, Peter 185, 223  
 Hansen-Kokoruš, Renate 268, 314  
 Hanžek, Janja 147  
 Harjaček, Dario 265  
 Harmoš, Oskar 99  
 Hartford, Fred 78  
 Hartmann, Nicolai 154  
 Hasselbrink, Rolf 271  
 Hašek, Jaroslav 83  
 Hatházi, András 8, 12, 13, 15, 17, 18, 20,  
 21, 29  
 Hatley, Tim 267  
 Hatscher-Wölfl, Ulrich 265  
 Hayden, Christene 78  
 Hays, David 142  
 Haysen, Karl Hans 272, 275  
 Hećimović, Branko 50, 70, 99, 123, 186,  
 220, 304, 313, 314, 316  
 Helmrath, Michael 178  
 Herceg, Đuka 99  
 Hetrich, Suzana 303  
 Heydrich, Reinhard 92  
 Heyme, Hansgünther 174  
 Hieng Samobor, Barbara 247, 267  
 Higgins, Daniel 305, 308  
 Hilar, Karel Hugo 81-87, 89, 90  
 Hilbert, Jaroslav 87  
 Hill, John 67  
 Himmel 52  
 Hiort af Ornäs, Ingrid 50  
 Hirsch, Rudolf 63  
 Hitler, Adolf 90  
 Hlávka, Miloš 91  
 Hobbes, Thomas 106  
 Hofmann, Günter 185  
 Hollmann, Hans 183, 189, 190  
 Hopkins, D. J. 208  
 Horniman, Annie 73

Horvat, Geza 39  
 Horvat, Milan 144, 145  
 Horváth, Zoltán 13  
 Hribar, Svjetlana 258, 261  
 Hristić, Jovan 149, 281, 286  
 Hristić, Stevan 132, 270  
 Hübner, Jo 267  
 Hübner, Lutz 244, 266  
 Hübner, Zygmunt 106, 109, 110, 113  
 Hudzik, Jan P. 106  
 Huppert, Hugo 161  
 Hurt, Jaroslav 95  
 Huska, Mirko 34, 35  
 Huyssen, Andreas 298, 307, 308

Ibert, Jacques 123  
 Ibsen, Henrik 8, 91, 147  
 Iličić, Juriša 41  
 Ilić, Anđelka 99  
 Inkret, Andrej 43  
 Ionesco, Eugène 8, 123, 149  
 Irmer, Thomas 275  
 Iskoldoff, Eugene 125-128  
 Israel, Eyal 266  
 Ivanac, Ivica 137  
 Ivanković, Hrvoje 220  
 Ivanova, Elena 266  
 Ivanuša, Drago 267  
 Ivanji, Andrej 189  
 Ives, David 150

Jablanovec, Bojan 178  
 Jaguš, Marijan 99  
 Jahren, Robert 271  
 Jakiša, Miranda 273, 275  
 Jakovljević, Ilija 183, 199, 205  
 Jakšić, Dušan 42  
 Jakupšić, Antonio 316  
 Jambrešić Kirin, Renata 298, 308  
 James, Anatole 80  
 James, Ralph 149

Janáček, Leoš 180  
 Jančikin, Mihajlo 34  
 Jankovič, Jan 222  
 Janković, Aleksandra 253  
 Janković, Vidosava 221  
 Janković, Vjekoslav 316  
 János, Albert 38  
 Jarnević, Dragojla 69  
 Jarry, Alfred 8  
 Jeftić Ničeva Kostić, Milena (Milena  
     JNK)  
     264  
 Jegorova, Ljuba 101  
 Jelačić Bužimski, Dubravko 221  
 Jelčić, Dubravko 70, 72  
 Jelinčić, Frano 99  
 Jelinek, Elfriede 223  
 Jelisić, Đorđe 43  
 Jent, Deanna 306, 308  
 Jevtić, Marija 263  
 Jiji, Manuel 303  
 Jirásek, Alois 86, 96  
 Johnston, Darren 265  
 Johnstone, Keith 142  
 Jošić Gajin, Gordana 44  
 Jovanović, Milorad 99  
 Jug, Stephanie 227, 228, 241, 314  
 Juranić, Zoran 178  
 Jurić Zagorka, Marija 69  
 Jurinac, Srebrenka 133  
 Jusić, Đelo 39  
 Juzbašić, Stanko 263

Kadlec, Rudolf 89  
 Kaegi, Dieter 180  
 Kafka, Franz 83  
 Kagel, Mauricio 178  
 Kahl, Kurt 160  
 Kamenova, Anna 77  
 Karácsonyi, Zsolt 18  
 Karagić, Antun 281



Karahasan, Dževad 43  
 Karajan, Herbert von 133, 272  
 Karakaš, Damir 204  
 Karasek, Emil 34  
 Karlić, Igor 318  
 Karoch, František 222  
 Kárpáti, Péter 282  
 Kastl, Sonja 99, 129, 130  
 Kaštelan, Lada 170, 203, 204, 252  
 Katalinić, Blaženka 42, 49  
 Katalinić, Vjera 61, 64, 65, 314  
 Kathrein, Karin 161  
 Kaucká, Ludvika *vidi* Rogoz-Kaucká,  
 Ludvika  
 Kauzlarić, Vesna 146  
 Kavanagh, Peter 75, 77  
 Kay-Antoljak, Nina H. 303, 306  
 Kató, Emőke 8, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 25,  
 30  
 Kaufman, George Simon 124  
 Kaufmann, Harald 272, 275  
 Kelemen, Milko 133  
 Kennedy, Linda 305  
 Kent, Stephen 150  
 Kerekeš, Ljubomir 203  
 Kersten, Wolfgang 147  
 Kertész, Mihály *vidi* Curtiz, Michael  
 Ketig, Tomislav 43  
 Kézdi, Imola 12, 15, 26  
 Kica, Janusz 249, 250, 255, 263, 266  
 Kiesler, Hedy *vidi* Lamarr, Hedy  
 Kilibarda, Slađana 250, 253, 265  
 Kirbos, Maks 100, 104  
 Kirby, Michael 151  
 Kirkwood, Eveline Mary  
 (Kirkwood-Hackett, Madam) 78  
 Kisch, Egon Erwin 83  
 Kispéter, Hajnalka 277  
 Kiš, Danilo 8, 14, 20  
 Klarić, Mirka 124, 144  
 Klaus, Rudolf U. 160, 275  
 Kleflin, Nina 222  
 Klein, Herman 64, 65  
 Kleist, Heinrich von 91  
 Klicpera, Václav Kliment 91  
 Kline, Kevin 305  
 Kljaković, Vanča 252  
 Knezović, Vlasta 302  
 Kohlmann, Alexander 276  
 Kohout, Eduard 81, 82, 85  
 Kokić, Kazimir 99  
 Kokotović, Nada 249, 264  
 Kolašinac, Stanko 33  
 Köllő, Csongor 12  
 Kolowrat, Alexander 280  
 Komanov, Dodi 171  
 Komnenović, Sava 45  
 Konanović, Olga 99  
 Konjović, Jovan 41, 45  
 Konjović, Petar 71  
 Kootz, Walter 251  
 Kopunović, Geza 35, 36, 37  
 Korica, Miklós 39  
 Koršunovas, Oskaras 174  
 Korvin, Matija 7  
 Kosor, Josip 33  
 Kostinčer-Bregovac, Inge 128, 132, 133,  
 144  
 Koši, Goran 318, 319  
 Košuta, Leo 37  
 Kott, Jan 150  
 Kotzebue, August von 269  
 Kovács, Ilona *vidi* Doraine, Lucy  
 Kovács, Kinga 8  
 Kovačević, Eržika 37  
 Kovačić, Helena 252  
 Kovačić, Mladen 318, 319  
 Kovalik, Bálazs 181  
 Kraemer, F. W. 93  
 Kragelj, Dare 263  
 Krajnov, Jugoslav 44  
 Kraljević, Ante 33, 41

Kranjčević, Silvije Strahimir 191  
 Kraus, Gertrud 101  
 Krauss, Gabriela 62, 64  
 Krenus, Filip 251  
 Krička Mitrović, Ljiljana 316, 317  
 Krilić, Zlatko 118, 119  
 Kristić, Doris 263, 266  
 Krizmanić, Ivica 133, 134  
 Krleža, Miroslav 7, 8, 9, 12, 13, 16, 17, 18, 20, 21, 27, 39, 70, 90, 95, 113, 118-121, 146, 149, 151, 170, 173, 174, 176, 187, 214, 216, 271, 272, 277, 278, 281, 283-288  
 Kroetz, Franz Xaver 8  
 Kroll, Joseph 62  
 Kronbauerová, Jarmila 91  
 Kšesinska, Matilda 101  
 Kukorelli, Katalin 304  
 Kulaš, Leo 267  
 Kulihova, Alica 224  
 Kulkarni, Sonali 223  
 Kunc, Božidar 101  
 Kunčević, Ivica 43, 44, 47, 143  
 Kutz, Wladimir 241  
 Kvapil, Jaroslav 90

Laban, Rudolf von 103  
 Labiche, Eugène 150  
 Labrović, Siniša 216  
 Laczkó Vass, Róbert 12  
 Laczó, Júlia 13  
 Ladányi, István 281, 289  
 Lakićević, Ognjen 112  
 Lamarr, Hedy 93  
 Lampalov-Malešević, Dubravka 206, 208-211, 214, 217  
 Lang, W. 164  
 Langer, František 83, 86  
 Lanović, Zlata 99  
 Lapine, James 150  
 Lapuhin, Viktor 174

Larchet, George 78  
 Lasić, Igor 245, 257, 261  
 Lasseaux, Marcel 104  
 Laurenčić, Jozo 36, 43, 44  
 Laxton, Emma 265  
 Lazin, Miloš 202  
 Lebović, Đorđe 281, 286  
 Lečić, Branislav 187  
 Lederer, Ana 123, 134, 144, 167, 219, 314  
 Leidecker 66  
 Lenac 53  
 Lendvai, Lajčo 34, 35, 46  
 Lenormand, Henri-René 75  
 Leoncavallo, Ruggero 128  
 Lesić, Vilim 52  
 Lessac, Michael 142  
 Lester Jones, E. 80  
 Letts, Quentin 259, 261  
 Lewin, John 150  
 Lhotka, Fran 128, 130, 132, 133  
 Lhotka, Nenad 99, 129, 130  
 Lichtenegger, Vatroslav 61  
 Lifar, Serge 103, 104  
 Linkers, Eduard 85  
 Lipińska, Olga 112  
 Liposčak, Mihajlo 278, 283  
 List, Rudolf 276  
 Locatelli, Domenico 66  
 Löffler, Sigrid 189  
 Lőkös, István 277  
 Lom, Stanislav 87, 89, 91  
 Lovrak, Mato 111  
 Lovrić, Božo 93  
 Lubinski, Tankret 93  
 Lucca, Pauline 64, 66  
 Lucić, Predrag 204  
 Lukan, Blaž 257, 261  
 Lukić, Darko 172, 204, 251, 252, 253, 290, 291, 292, 296  
 Lukić, Velimir 281, 286

- Lully, Jean-Baptiste 169  
Lunaček, Vladimir 71
- Ljapova, Rusanka 266  
Ljubić, Lucija 218, 314  
Ljubotina, Maja 262  
Ljuckanov, Vladimir 249, 255, 266
- Madách, Imre 8  
Magel, Eva-Maria 255, 261  
Magelli, Paolo 194  
Mahen, Jiří 95, 96  
Mahkovic, Eva 267  
Majdzik, Katarzyna 202  
Majer, Elisabeth 255, 261  
Majnarić, Stanko 147  
Maksić, Stevan 42  
Maksimović, Stevan 45  
Małczak, Leszek 106, 107, 108, 202, 251, 314  
Maliha, Jaroslav *vidi* Rogoz, Zvonimir  
Manakin, Vladimir N. 232  
Mandić, Igor 218  
Mandić, Josef 92  
Mandić Rignonat, Tanja 247, 250, 252, 264  
Mandrović, Adam 52  
Manen, Hans van 182  
Manini, Omar 176  
Manojlović, Predrag (Miki) 187  
Mapleson, James Henry 62, 63  
Marceau, Marcel 141  
Marchesi, Mathilda 62  
Marcus, George 217  
Marenić, Vlada 43  
Maretzek, Max 65, 66  
Mari 66  
Marić, Danka 300, 309  
Marija Terezija 268  
Marijanović, Stanislav 314  
Marinković, Pavao 203  
Marinković, Ranko 124, 137, 173, 174, 220, 284  
Marjanić, Suzana 206, 207, 208, 214-217, 314  
Marjanović, Branko 93  
Marjanović, Milan 71, 72, 74, 78  
Marki, Bela 33  
Markovac, Pavao 102  
Marković, Franjo 69  
Marković, Gorana 256, 267  
Marković, Milena 257  
Marković, Vjera 99, 129  
Márkus, László 278, 280, 283  
Marlowe, Christopher 8  
Martinić, Ivor 251, 290-293, 295, 296  
Martyn, Edward 73  
Marušić Klif, Ivan 263  
Masaryk, Tomáš Garrigue 83  
Massine, Léonide 104  
Mäßmayer, Moritz 62  
Matačić, Lovro pl. 100, 104, 270  
Mataija, Mirjana 48  
Materna, Tobias 251, 255, 264  
Matišić, Mate 199, 201, 204, 220, 253, 281, 289, 315, 318, 319  
Matko, Janko 313, 316, 317, 318  
Matković, Marijan 112, 118-121, 123, 281, 285, 286  
Matoš, Antun Gustav 280  
Maugham, William Somerset 87, 90  
Maurigh, Stefania 176  
Mažuranić, Matija 268, 269  
McCormick, F. J. 78  
McCoy, Horace 174  
McNamara, Robert 221  
Meckel, Arnold 100, 103  
Medek, Rudolf 90  
Medenica, Ivan 256, 261  
Medić, Ivana 316  
Medve, Zoltán 281, 282, 289  
Medvešek, Rene 199

Menotti, Gian Carlo 123  
 Mercé y Luque, Antonia (La Argentina) 100  
 Merković, Lazar 32, 37, 48  
 Mesarić, Želimir 303, 313, 316  
 Meštrović, Ivan 71, 72  
 Meštrović, Mate 72  
 Meyer-Wehlack, Benno 183  
 Meyerbeer, Giacomo 62, 63, 68  
 Meyers Thurber, Jeannette *vidi* Thurber, Jeanette  
 Michelangelo Buonarroti 154  
 Midžor, Slavko 147  
 Mihajlović, Bone 44  
 Mihajlović Cerar, Darjan 267  
 Mihalić, Slavko 112  
 Mihaljević, Branko 111, 118-121  
 Mihanović, Branko 172, 176  
 Mihanović, Dubravko 204, 281, 289, 290, 291  
 Mihanović, Zoran 263  
 Mikluš, Sandi 263  
 Miković, Milan 32  
 Mikulek, Isabella 242, 261  
 Mikulić, Marijana 252  
 Milčinović Tashamira, Vera 99  
 Milenković, Radoslav 44  
 Miletić, Stjepan 148, 155  
 Miletić Oručević, Tanja 194  
 Miličević, Willem 316  
 Miller, Arthur 146, 147  
 Milosavljević, Dragoljub 43  
 Milosavljević, Vladica 187  
 Milošević, Aleksandar 169  
 Milošević, Mata 36  
 Milovan, Irena 99  
 Milovanov, Vlada 33, 48  
 Minotis, Aleksis 124  
 Mioč, Pero 111, 118-121  
 Mirjev, Ivan 270  
 Mirosavljević, Jovan 45, 48  
 Mitić, Nikola 42  
 Mitrović, Nina 204, 291  
 Mlakar, Pia 128, 130  
 Mlakar, Pino 128, 130  
 Modrinić, Duško 316  
 Mofčan, Juraj 99  
 Mojaš, Davor 206  
 Molière, 8, 33, 86, 136, 137, 138, 141, 149, 150, 169, 224, 269  
 Molnár, Ferenc 8  
 Molnár, Levente 12, 15, 24, 26  
 Mondecar, Saša 316  
 Moralejo Gárate, Teresa Iciar 240  
 Morand, Paul 104  
 Mota, Eduarda 240  
 Mountford, Fiona 259, 261  
 Mourón Figueroa, Cristina 240  
 Mowbray, Alan 80  
 Mowbray, Lilian 80  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 62, 64, 138, 147  
 Mrkonjić, Zvonimir 147, 158, 159  
 Mrkšić, Radoslava 316  
 Mrožek, Sławomir 8, 223  
 Mucha, Alphonse 83  
 Mugur, Vlad 8  
 Muhoberac, Fani 136, 141, 142, 147  
 Muhoberac, Mira 136, 314  
 Muhoberac, Vesna 136  
 Muhoberac, Vlaho 136  
 Mujičić, Tahir 221, 281, 288  
 Mujić, Leo 182  
 Muldowney, Dominic 267  
 Müller, Martino 178  
 Müller, Péter P. 282  
 Munjin, Bojan 258, 261  
 Murray, Thomas Cornelius 74  
 Murska, Ilma de (Ema Pukšec) 61-69  
 Musset, Alfred de 138, 149  
 Muzaferija, Gordana 224  
 Mužljaj, Zdenka 34

Myers, Fred 217  
 Nadarević, Mustafa 43, 44, 47, 174  
 Nádas, Péter 282  
 Nánay, István 14  
 Naranča, Ludmila 99  
 Napiontkowa, Maria 111  
 Nasková, Růžena 85  
 Naumović, Mira 45  
 Nazor, Vladimir 269  
 Nedeljković, Darko 266  
 Nedička, Emil 222  
 Németh, István 286  
 Neralić, Tomislav 129, 144  
 Nestroy, Johann Nepomuk 268  
 Netzer, Joseph 61  
 Neumann, Stanislav 85, 92  
 Neville, John 137  
 Newmark, Judith 305  
 Nezval, Vítězslav 89  
 Nikčević, Sanja 196, 197, 202, 220, 225,  
 298, 303, 304, 306, 307, 309, 314  
 Nikiforova, Olga 174  
 Nikolaidi, Elena 124  
 Nikolić, Darinka 44, 49  
 Nilson, Corinna 265  
 Nižinska, Bronislava 102  
 Nižinski, obitelj 99  
 Norris, Rufus 198  
 Norweg, Karolina 52  
 Novak, Lina 128  
 Novak, Petra 217  
 Novak, Slobodan Prosperov 48  
 Novak, Sonja 228, 241  
 Novák, Vojta 86, 87, 90, 92  
 Novaković, Oliver 41, 43, 44, 47, 49  
 Nový, Oldřich 95  
 Nowak, Maciej 110  
 Numen 264, 266  
 Nušić, Branislav 71, 89, 90, 94, 95  
 Nyíró, József 91  
 Obaldia, René de 138  
 Obzyna, Gertrude 276  
 O'Casey, Seán 73, 138  
 O'Connor, Louis 78  
 O'Donovan, Fred 75, 78  
 Odorčić, Jasna 316  
 O'Neill, Eugene 75, 87, 141, 222  
 Ognjanović, Aleksandar 42, 43, 46  
 Ogrizović, Milan 51, 89, 93, 173, 174,  
 269  
 Olivier, Laurence 153  
 Omazić, Marija 314  
 Oraić Tolić, Dubravka 298  
 Orbán, Attila 13  
 Ormai, Josip 33, 44  
 Orošnjak, Alexandr 81, 314  
 Orr, Shelley 208  
 Ortolani, Olivier 156  
 Osborne, John 138  
 Oscar, H. 80  
 Osman, Nedjo 249, 264  
 Ostermann, Max Ralph 280  
 Osztoivits, Levente 287  
 Ožegović, Nina 252, 261  
 Pajón Leyra, Ignacio 295  
 Paljetak, Luko 218, 221, 270  
 Panasiuk, Igor 232, 241  
 Pandur, Tomaz 175, 176  
 Panić, Davor 316, 317  
 Pannain, Guido 144  
 Panovski, Naum 303  
 Papandopulo, Boris 132  
 Pargner, Birgit 50  
 Parlak, Murat 254, 265  
 Paro, Georgij 147, 148, 150-157  
 Parti Nagy, Lajos 282  
 Partljič, Tone 221  
 Paryla, Karl 160-165  
 Paryla, Stephan 160, 162, 164, 165  
 Pasarić, Irena 181

Pašić, Feliks 49  
 Pašić, Nikola 72  
 Pataki, László  
 Patti, Adelina 64  
 Pauker, Loretta 141  
 Paulić, Karola (Draga) 136  
 Paulik, Franjo 129  
 Pavelić-Weinert, Vanda 123  
 Pavelko, Mijo 318, 319  
 Pavišić, Nikola 316  
 Pavlin, Barbara 267  
 Pavlina, Stjepan 33  
 Pavlova, Ana 103  
 Pavlović, Dragoljub 41  
 Pavlovski, Boris 70  
 Pawlik, Peter 179  
 Pecotić, Dženisa 264  
 Pejačević, Dora 69  
 Pekarek 53  
 Pensotti, Mariano 273  
 Perenčević, Maša 34, 35  
 Perko, Nevenka 101  
 Perović, Stjepan 111  
 Pešek, Ladislav 88, 89  
 Pešić Rajić, Snežana 263  
 Petlevski, Sibila 204  
 Petranović, Martina 70, 123, 134, 219,  
 242, 314  
 Petrik, Pal 37  
 Petrovich, Iván 280  
 Petrović Pecija, Petar S. 90, 95, 96  
 Peymann, Claus 189  
 Pflitsch, Andreas 275  
 Philipe, Gérard 124  
 Pintarić, Antonija 316  
 Pinter, Harold 149  
 Pirandello, Luigi 8, 75, 86, 91, 148, 150  
 Piša, Antonín Matěj 87  
 Pištalo, Boško 37  
 Pištalo, Danica 37  
 Plakolb, Ludwig 162  
 Planchon, Roger 141  
 Plaović, Radomir 94  
 Pluta, Ekkehard 180  
 Podkovac, Zvonimir 99, 105  
 Pograjc, Matjaž 247, 249, 252, 254, 258,  
 263  
 Poka, Eva 39  
 Pokorná, J. 95  
 Polić Kamov, Janko 184  
 Poljak Rehlicki, Jasna 298, 304, 306, 308  
 Poljaković, Matija 34, 35, 36, 48  
 Poljarević, Ela 209  
 Popović, Dimitrije 218  
 Popović, Edo 229, 241  
 Popović, Stevo 33  
 Popović, V. 40, 41, 47, 49  
 Póth, István 277  
 Poulenc, Francis 102, 178, 179  
 Prebil, Žarko 99  
 Predan, Alja 262  
 Prelčec, Zvonimir 133, 144  
 Preobraženska, Olga Josifovna 101  
 Prodán, Ágnes 288  
 Prohić, Ozren 175, 180  
 Prokofjev, Sergej Sergejevič 123, 125,  
 128, 131, 133, 137  
 Prolić, Ana 308, 318  
 Prossnitz, Gisela 132, 133, 134  
 Prost, P. 138  
 Průcha, Jaroslav 82  
 Przystawski, Tadeusz 112  
 Pucar, Ivica 318  
 Puhovski, Đuro 147  
 Pukšec, Ema *vidi* Murska, Ilma de  
 Půlpánová, Božena 91  
 Purcărete, Silviu 8  
 Puškin, Aleksandr Sergejevič 272  
 Putjata, Boris 82  
 Putnik, Jovan 36, 42  
 Quickert, Anja 276

Quillena, Teobaldo 211  
 Rabadan, Vojmil 37, 110, 111, 118-121  
 Rabin, Ester 50  
 Racine, Jean 141  
 Rackov, Ivanka 32, 34, 36, 49  
 Radaković, Zorica 203  
 Rade, Mario 316  
 Radenović, Ivana 266  
 Radev, Gregor 133  
 Radev, Marijana 123, 133  
 Radics, Viktoria 281, 289  
 Radić, Mladen 215, 217  
 Radojević, Dino 146, 147, 184, 185  
 Radolović, Rade 318  
 Radović, Slavica 262, 263  
 Radović, Tanja 252  
 Radović, Vesna 39  
 Rafovt, Leo 48, 229, 241  
 Rahmanjinov, Sergej Vasiljevič 133  
 Raić, Ivo 100  
 Raine, Jack 80  
 Raponja, Robert 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20  
 Raškaj, Slava 69  
 Rauck, Christophe 174  
 Ravasi, Ljubica 41, 43  
 Ravel, Maurice 123, 214  
 Razora, Lazar *vidi* Merković, Lazar  
 Rea, Tom P. 143  
 Recci, Paolo 144  
 Rees, Joan Vivian 79, 80  
 Reiching, Aleksandar 272, 273, 276  
 Rem, Goran 282, 298  
 Remec, Alojzij 95  
 Rešetar, Milan 37  
 Reynolds, Paige 74  
 Reza, Yasmina 223  
 Režić, Vesna 263  
 Richardt 66  
 Richter, Sylvia 266  
 Rilović, Paola 316  
 Rimanić, Mirjan 217  
 Rimski-Korsakov, Nikolaj Andrejevič 102  
 Rinaldi, Mario 145  
 Rintoul, Douglas 265  
 Ristić, Ljubiša 184  
 Ristić, Marko 127, 133  
 Ristovski, Ljubica 32, 49  
 Robinson, Lennox 73, 75, 77  
 Rodin, Ivana 305  
 Rogošić, Višnja 314  
 Rogoz, Zvonimir 81-97  
 Rogoz-Kaucká, Ludvika 81, 93, 97  
 Rogozová-Kocourková, Libuše 95  
 Rojc, Karlo 214  
 Roje, Ana 99  
 Roje, Ferdinand (Nando) 123, 125, 127, 131, 133, 272  
 Roksandić, Duško 51, 111, 118-121, 131, 133  
 Romanazzi, Juan Andrés 293  
 Ronan, Kerry 78  
 Roos, Charlotte 273  
 Rosi-Galli 66  
 Rossi, Arcangelo 62  
 Rossini, Gioachino 63, 179  
 Rossini, Vice 316  
 Röbller, André 249, 254, 265  
 Rössler, Carl 280  
 Rotar, Boris 207  
 Roubalová, M. 85, 92  
 Rubin, Emanuel 68  
 Rubinstein, Ida 100  
 Rudan, Vedrana 247, 250  
 Russel, Josh 257, 261  
 Rustemović, Mirna 267  
 Ruth, Anna Verena 267  
 Ruttar, Anna 202, 251  
 Rutte, Miroslav 82  
 Ruždjak, Vladimir 129

Ruždjak Podolski, Dora 175  
 Ružička, Leopold 61  
 Ružička-Strozzi, Marija 61  
 Ružić, Igor 210, 217

Sablić Tomić, Helena 282, 298, 299, 309  
 Sachs, Hans 271  
 Sachs, Milan 123, 125, 128  
 Sajko, Ivana 200, 201, 204, 227-230,  
 232-241, 246, 251, 273, 274, 275,  
 281, 289, 290, 291, 296  
 Salat, Lehel 12  
 Salvi, Matteo 65  
 Salvini, Guido 139  
 Sancak, Egemen 266  
 Sarner, Alex 80  
 Sartre, Jean-Paul 149  
 Sauguet, Henri 123  
 Savić-Gecan, Ana 267  
 Savin, Dragutin 124  
 Sbutega, Branko 205  
 Scarlatti, Domenico 133  
 Scarry, Elaine 301, 309  
 Schaefer, Hans Georg 140  
 Schaffer, Eva 189  
 Schechner, Richard 141  
 Schehadé, Georges 137  
 Scheinpflugová, Olga 91  
 Scheuermann Hodak, Lydia 200, 203,  
 297-302, 304, 306-309  
 Schiller, Friedrich 268, 269  
 Schmidt, Anita 316  
 Schmieding, Jan Stephan 273  
 Schmitt, Florent 123  
 Schmitt, Peter A. 241  
 Schneiber, Herbert 276  
 Schneider, Alan 143, 150  
 Schnitzler, Arthur 75, 150  
 Scholz, Uwe 182  
 Schönthan, Franz von 138  
 Schönthan, Paul von 138

Schreiber, Michael 232, 233, 238, 241  
 Schroeter, Werner 183  
 Schumann, Peter 151  
 Scott, Harold 80  
 Sedláček, Stanislav 96  
 Seifert, Jaroslav 83  
 Seitz, John 222  
 Selah, San 303  
 Selem, Petar 159  
 Seletković, Krešimir 178  
 Sendón, Matías 293  
 Senečić, Geno 270  
 Senen, Alisa 264  
 Senker, Boris 7, 51, 158, 220, 221, 223,  
 281, 288, 289, 314  
 Serban, Andrei 8  
 Serlio, Sebastiano 138  
 Sertić, Ivica 99, 129, 130  
 Sertić, Ladislav 99  
 Seton-Watson, Robert William 73, 74  
 Shakespeare, William 8, 33, 86, 96, 131,  
 138, 149, 150, 158-165, 174, 175,  
 224, 269  
 Shapiro, Sam 150  
 Shaw, George Bernard 75, 87, 97  
 Shearer, Moira 104  
 Shields, Arthur 78  
 Siklósi, Iván 280  
 Sikorska-Miszczuk, Małgorzata 244, 266  
 Silobrčić, Dobroslav 242, 245, 262  
 Simon Bond, Paula 266  
 Sinkó, Ferenc 8, 12, 13, 17  
 Skenderević, Ana 35  
 Skok, Petar 136  
 Skovrán, Tünde 13  
 Slacki, Šandor 214  
 Slamnig, Davor 221  
 Smetana, Bedřich 40  
 Smith, Christopher 156  
 Smith, Sebastian 80  
 Smolík, František 92



Sofoklo 137, 175  
 Sohre, James 180  
 Sojitravalla, Shirin 255, 262  
 Sokolova, Tatjana 266  
 Sokolović, Badema 124  
 Sokolović Bertok, Semka 43  
 Solga, Kim 208  
 Solmar, Alexander 96  
 Sommerhäuser, Corinna 254, 264  
 Sonda4 267  
 Sondheim, Stephen 150  
 Soprano, Toni 267  
 Spaić, Aleksandra 147  
 Spaić, Kosta 136-147, 173, 272  
 Spaitz, Alexander von 136  
 Spasić, Isidora 318  
 Spasojević, Predrag 214, 215  
 Spiró, György 282, 287  
 Srbljanović, Biljana 249, 252, 257  
 Sremčević, Đorđe 33  
 Srnec, Iva 303, 305  
 Srnec Todorović, Asja 202, 203, 204, 252  
 Stahuljak, Višnja 111, 118-121  
 Staljin, Josif Visarionovič 124  
 Stammen, Silvia 276  
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 157  
 Stanisiz, Małgorzata 251  
 Steber, Eleanor 124  
 Stefanovski, Goran 249  
 Stein, Gertrude 273  
 Stepan-Bašić, Zlata 99, 129  
 Stephens, James 74  
 Sternburg, Judith von 255, 262  
 Stewart, Nell 78  
 Stipriaan Pritchett, Rinske van 50  
 Stoian, Martina 264  
 Stojanović, Aleksandar 37  
 Stojanović, Alisa 256, 266  
 Stojsavljević, Vladimir 314  
 Stolnik, Zdravko 265  
 Stoppard, Tom 223  
 Stott, Psyche 264  
 Strakosch, Max 66  
 Strama, Jacek 222  
 Sträter, L. 276  
 Strauß, Botho 174  
 Strauss, Richard 133  
 Stravinski, Igor 102, 123, 133, 178  
 Stražičić, Stjepan 39  
 Strehler, Giorgio 124  
 Strindberg, August 8, 75, 90, 149  
 Strojil, Vladimír M. 91  
 Strozzi, Tito 111, 118-121, 146, 147, 270  
 Strugar, Vukica 256, 262  
 Stupica, Bojan 36, 38, 40, 47, 48, 113,  
 124, 133, 146, 173  
 Stupica, Mira 36, 47, 49, 124  
 Sudermann, Hermann 89, 91  
 Sulić, Veseljko 99  
 Supilo, Frano 72  
 Sušac, Branko 206, 207, 209, 210, 211,  
 213-217  
 Sutherland Edwards, Henry 64  
 Suttner, Bertha von 69  
 Sviták, Jan 93, 94  
 Swinney, Ion 80  
 Swisher, Viola Hegyi 101  
 Swoboda, Brigitte 162, 163  
 Synge, John Millington 73  
 Szabo, Agneza 51  
 Szabó, István 38  
 Szabó, Réka 20  
 Szikora, János 174  
 Szücs, Elmar 265  
 Szücs, Ervin 8, 12, 13, 17, 19, 21, 30  
 Šafařovič, Jaroslav 81  
 Šafranek-Kavić, Lujo 98, 101  
 Šalajić, Stevan 41, 44, 47  
 Šalda, František Xaver 89  
 Šamberk, František Ferdinand 90  
 Šarčević, Petar 32, 49

Šarić, Lana 290  
 Šarić Ban, Marija 263  
 Šembera, Slobodan 207  
 Šenoa, August 268  
 Šimić, Ivica 262  
 Šimić, Maja 250, 263  
 Šimunić, Katja 203  
 Širola, Božidar 98  
 Šístek, Vojtěch 77  
 Škrabe, Nino 203, 221, 281, 288  
 Šljivac, Zdravko 263  
 Šnajder, Božidar 314  
 Šnajder, Slobodan 112, 183-190, 192,  
 194, 199, 200, 203, 205, 246  
 Šobota, Radomir 41, 44  
 Šodan, Damir 203, 204  
 Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič 132, 144  
 Šošić, Davor 147  
 Šovagović, Filip 203, 281, 289, 290  
 Šparemblek, Milko 99, 129  
 Špišić, Davor 251, 281, 289  
 Špišić, Slaven 303  
 Šrámek, Vladimír 96  
 Štark, Zorislav 316  
 Štefánek, Milan Rastislav 94  
 Štěpánek, Zdeněk 85  
 Štěpničková, Jiřina 83  
 Štivičić, Tena 200, 201, 204, 242-267,  
 281, 289, 291  
 Štorek, Pavel 208  
 Šukić, Andrija 128  
 Šulek, Stjepan 123  
 Šundalić, Zlata 31, 314  
 Švent, Blaž 263  
  
 Tabori, George 8, 223  
 Tadić, Jorjo 37  
 Talijančić, Ivan 251  
 Tamberlik, Enrico 66  
 Tasić, Ana 256, 262  
 Tasić, Marko 45  
  
 Tatarin, Milovan 48  
 Tatić, Branko 41  
 Tatić Čuturilo, Jelisaveta 266  
 Taufer, Vito 176  
 Taylor, Gordon 141  
 Teodorović, Nikola 45  
 Terschánszki, Éva 12  
 Teßmann, Dietmar 266  
 Testa, Francesca Natali 66  
 Thiemann, Albrecht 180  
 Thomas, Ambroise 63, 68, 180  
 Thomasberger, Erika 162  
 Thome, Gisela 231, 241  
 Thurber, Jeanette 68  
 Tiapko, Galina Georgijevna 224  
 Tietjens, Thérèse 62  
 Tijardović, Ivo 99, 133, 173, 270  
 Tiller, Anton 280  
 Tirso de Molina 173  
 Todorova, Marija 259  
 Tokarz, Bożena 108  
 Toller, Ernst 75  
 Tolstoj, Lav Nikolajevič 87, 175  
 Tomek, Johanna 183  
 Tomić, Josip Eugen 269  
 Tompa, Gábor 8  
 Tompa, Kamilo 123  
 Torres, Rosana 175  
 Tošić, Milan 41  
 Trajković, Gordana 211  
 Trčak, Štefica 99  
 Trenkewitz, Georg 161, 162, 163, 165,  
 166  
 Tresić Pavičić, Ante 269  
 Trilling, Ossia 141  
 Tripković, Dragana 256, 262  
 Trnina, Milka 68  
 Trojan, Ivan 202, 251, 277, 282, 289, 314  
 Trumbić, Ante 72  
 Tucić, Srgjan 70-78, 80  
 Tuminas, Rimas 174

Tupac Soler, Juan 293  
 Turčinović, Željka 291, 292, 294, 296  
 Turkalj, Nenad 131

Ucicky, Gustav 280  
 Unkovski, Slobodan 185, 186, 187, 190  
 Urban, Jaroslav 95  
 Uspenski, Pjotr Demjanovič 155  
 Ustinov, Peter 146

Vachek, Emil 87  
 Vahtangov, Jevgenij Bagrationovič 174  
 Vaić, Đorđe 128  
 Valent, Milko 199, 201-204  
 Valeri, Igor 316  
 Valleta, Luigi 145  
 Vančura, Vladislav 89  
 Vanderbilt, William 68  
 Varga, Csilla 12  
 Varjačić, Marijan 148, 152, 154, 156, 314  
 Vasile, Salanța 13  
 Vasilev, Orlin 96  
 Vasiljev, Igor 318  
 Váta, Loránd 12, 15, 24  
 Veček, Petar 143, 185, 186, 187, 192  
 Vega, Lope de 86, 91, 146  
 Verdi, Giuseppe 63, 125, 133, 147, 180, 181  
 Verstegen, Guido 265  
 Vešović, Katarina 190  
 Vetési, Nándor 13  
 Vidákovics, Antal 288  
 Vidan, Ivo 158  
 Vidić, Ivan 198, 201, 203, 252, 281, 289, 290  
 Vidnyánszky, Attila 14  
 Vidošević, Vjekoslav 38  
 Vidović, Dea 217  
 Vidrić, Vladimir 269  
 Vilar, Jean 124  
 Villet, Hugh 141

Vinay, Jean-Paul 233, 238, 241  
 Vincek, Boris 213, 217  
 Vindis, Andrea 13  
 Viola, Gábor 12  
 Violić, Božidar 158  
 Visconti, Luchino 140  
 Visky, András 8, 9, 10, 12, 13, 14  
 Vizzani 66  
 Vnuk, Gordana 178  
 Vodák, Jindřich 82  
 Vogel, M. 276  
 Vojnović, Ivo 70, 71, 89, 90, 93, 112, 277-280, 283  
 Vojnović, Milan 49  
 Vorkapić, Vlatka 251  
 Voženilek, Zlatko 99  
 Vrchlická, Eva 91  
 Vrchlický, Jaroslav 91  
 Vrgoč, Dubravka 221, 227  
 Vrkljan, Irena 183  
 Vrtipraški, Pero 34  
 Vučenović, Zlatko 92  
 Vujanić, Antun 99, 100, 101, 103  
 Vujica, Peter 272, 276  
 Vujicsics, Sztoján D. (Vujičić, Stojan) 284, 285, 286  
 Vukmirica, Jelena 263  
 Vukmirica, Željko 263  
 Vuljević, Ivo 132, 133  
 Vydra, Václav 83, 85, 86, 92

Wagner, Rainer 180  
 Wagner, Richard 63, 68, 132, 180  
 Wahlberg, Gisela 303  
 Waidmann 52  
 Walter, Gustav 62  
 Waters, Steve 244, 266  
 Wearing, John Peter 128, 135  
 Weber, Manfred 183  
 Weber-Kapusta, Danijela 50, 52, 55, 59, 314

Weglowski, Stefan Milosz 266  
Weiss, Jozefina 100  
Welch, Robert 75, 77  
Wellenkamp, Vasco 173, 182  
Werich, Jan 94  
Werner, Vilém 91  
West, Valerie 141, 142  
Wheeler, Paul 141  
Wieden, Lilly von 101  
Wierzchowska, Anna 222  
Wilde, Oscar 86  
Williams, Katherine 265  
Wilss, Wolfram 231, 241  
Wuttke, Martin 174

Yeats, William Butler 73, 74, 75

Zagorec, Mirjana 263  
Zajc, Ivan pl. 144  
Zajec, Tomislav 281, 289, 291, 293, 296  
Zalepugin, Saša 139

Zdravković, Svetolik 161, 162, 163  
Zdybel, Jolanta 106  
Zdybel, Lech 106  
Zeh, Juli 273  
Zellner, Leopold Aleksandar 62  
Zidar, Draško 318, 319  
Zinajić, Tijana 264  
Zlatar Violić, Andrea 299, 309  
Zlatović, Aleksandar 39  
Zweig, Stefan 10, 70

Žagars, Andrejs 180  
Žarković, Maja 263  
Žebre, Demetrij 128  
Žedrinski, Vladimir 128  
Židek, Nikolina 251, 290, 293, 294, 296,  
314  
Žigmanov, Tomislav 314  
Žunec, Noni 129  
Žungul, Zvonko 37  
Župa, Ivan 160

## SUMMARY

The theatre and scholarly event **Krleža's Days in Osijek** was founded in 1987 when a splendid monument to Miroslav Krleža, a work of Zagreb sculptress Marija Ujević, was erected in Osijek. However, it was not until 1990 that **Krleža's Days in Osijek** took their present form of the theatre conference dealing in the Croatian dramatic literature and theatre as well as the theatre related exhibitions and promotions of recently published plays and academic works. It was at this point that the Department of Theatre Studies, Institute for the Literature and Theatre Studies of the Croatian Academy of Sciences and Arts, today the Department of Croatian Theatre History, Institute for the History of the Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb and the Faculty of Education, today the Faculty of Philosophy in Osijek joined with the Croatian National Theatre in Osijek in co-organising the **Krleža's Days in Osijek**. Throughout the twenty-six years, from 1990 to 2015, twenty-six 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; Croatian and foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics, part two, 2012; 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; The Croatian drama and theatre abroad, 2015),** and twenty-six proceedings of the conference published.

The proceedings of *Krleža's Days in Osijek – the Croatian drama and theatre abroad* include twenty-four academic papers, chronology, repertoire of seen theatre productions, editor's note, index and summary. The two opening papers deal with the ever appealing topic of playwright Marin Držić. Boris Senker discusses Robert Raponja's productions of Držić's *Uncle Maroje* (2011) and Krleža's *Leda* (2014) in the Hungarian theatre Koloszváry Állami Magyar Színház in Romania, while Zlata Šundalić and Katarina Dinješ Gros focus on productions of Držić's plays in Vojvodina (Subotica, Sombor and Novi Sad) from 1946 to 2005.

Daniela Weber Kapusta considers the well-known protest of Croatian actor's against German theatre in Zagreb on 24th November 1860, studying the newspaper reports published in Austrian daily paper *Innsbrucker Nachrichten* and Romanian daily paper *Kronstädter Zeitung* according to newspaper article published in Polish *Czas*. Music scholar, Vjera Katalinić, traces the artistic and personal biography of Croatian soprano opera singer, impresario and pedagogue, Ilma de Murska, both in Europe and worldwide. Antonija Bogner Šaban examines the European context of Abbey Theatre production of Srgjan Tucić's *Liberators* in Dublin 1919. The following two papers depict the successful foreign careers of two Croatian theatre artists: Alexandr Orošnjak follows the career of actor and director Zvonimir Rogoz in Czechoslovakia, while on the other hand, Maja Đurinović focuses on reasons for which famous Croatian ballet dancer Mia Čorak Slavenska decided to leave Croatia and continue her dancing career abroad.

Concentrating on the period of prolific cultural and political exchanges between Poland and Croatia (1944-1989), Leszek Małczak concludes that some thirty Croatian plays were produced in Poland, the most popular being Ivo Brešan's *The Performance of Hamlet in Mrduša Donja*. Snježana Banović discusses the tour of Zagreb Opera and Ballet Company in London 1955 as a part of new Yugoslav politics in the 1950s. Studying stage director Kosta Spaić, Mira Muhoberac outlines his foreign productions, Croatian productions performed abroad, and translations, as well as international accomplishments during his artistic management of Dubrovnik Summer Festival and professorship at the Academy of Drama Arts in Zagreb. Marijan Varjačić outlines the American career of another Croatian stage director, Georgij Paro, who lectured stage direction,

acting and dramatic literature, and produced 37 plays in the United States (1966- 2011).

Studying meticulously the production of Ivo Brešan's *The Performance of Hamlet in Mrduša Donja* in Vienna Volkstheater in 1980, Ivan Bošković reaches a conclusion that the play was perceived as a political statement, and production as a cultural event. Ana Lederer discusses the foreign successes of the Croatian National Theatre in Zagreb, during her artistic management, from 2005 to 2013, including both guest performances and co-productions. Darko Gašparović interprets and compares two German productions of Slobodan Šnajder's play *Croatian Faust*, one staged by Roberto Ciulli and the other by Hans Hollmann. Furthermore, Slobodan Šnajder relies on his personal experience to write about several international productions of his play *Snake skin* in Tubingen, Copenhagen, Mulheim, Oslo, Krakow, Warsaw, Dublin, Veroli and Belgrade. Examining the productions of Croatian war plays Sanja Nikčević argues that almost 35 war plays were internationally presented, whether as festival or guest performances, foreign productions or translations. Suzana Marjanić studies the international tours of Pula alternative theatre, Dr. INAT, and concludes that for some Croatian theatre companies Zagreb seems farther away than, say, Caracas. Analysing the international productions, translations, publications and festivals, Lucija Ljubić analyses the worldwide presence of Croatian playwright Miro Gavran. Studying German translations of Ivana Sajko's *Woman-bomb* Sanja Cimer and Stephanie Jug focus on the influence that different interpretations of linguistic content have on literary translations and consequently on theatre audience. Martina Petranović examines the international reception of playwright Tena Štivić from 2001 till today.

Renate Hansen Kokoruš argues that only a small number of Croatian plays and productions were performed in Graz, most recent being Ivana Sajko's play *Rose is a rose...* and guest productions of Oliver Frljić and of Zagreb Youth Theatre. Nikolina Židek reports on the promotion of contemporary Croatian plays in Argentina, from stage readings of Darko Lukić's *Vampires* in 2009 to productions of Ivana Sajko and Ivor Martinić, the Croatian playwrights' Week, and the Spanish edition of seven contemporary Croatian plays. In comparison to Miroslav Krleža's popularity in Hungary, Ivan Trojan comments on the Hungarian translations of other Croatian playwrights, such as translation of Ivo Vojnović's play *A Lady with the Sunflower* and two recent selections of contemporary Croatian drama. Alen Biskupović studies foreign productions of Lydija Scheuermann Hodak's play *Maria's Pictures*, the play about victims of rape during war, arguing that its social, therapeutic and documentary values were better understood abroad than at home.

The diversity and abundance of topics covered by the proceedings prove that the conference main subject – *Croatian drama and theatre abroad* – was more than well-grounded. It is therefore not a surprise that the following conference continues on the same path.





# SADRŽAJ

## HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE U INOZEMSTVU

### Prvi dio

Boris Senker: Kako su Dundo i Leda osvojili Cluj-Napocu, odnosno Kolosvár.....	7
Zlata Šundalić i Katarina Dinješ Gros: Komedije Marina Držića na vojvođanskoj kazališnoj sceni.....	31
Danijela Weber-Kapusta: 24. 11. 1860. Protjerivanje njemačkih glumaca iz zagrebačkoga kazališta u svjetlu strane novinske kritike .....	49
Vjera Katalinić: Ilma de Murska – avanturistica čudesnoga glasa .....	61
Antonija Bogner-Šaban: Tucićeva drama <i>Osloboditelji</i> u Dublinu 1919. i Londonu 1920. ....	70
Alexandr Orošnjak: Zvonimir Rogoz u Čehoslovačkoj .....	81
Maja Đurinović: Mia Čorak Slavenska: o zvijezdama i trnju (i kako je Jugoslavija nepoćudnoj plesačici platila pariški debi).....	98
Leszek Małczak: Nemreš pobjeć od politike ili hrvatska drama i kazalište u Poljskoj od 1944. – 1989. ....	106
Snježana Banović: Inozemna gostovanja zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta 1950-ih godina .....	122
Mira Muhoberac: Kosta Spaić u inozemstvu.....	136
Marijan Varjačić: Dvostruki život Georgija Pare.....	148
Ivan Bošković: O odcjecima Brešanove <i>Predstave Hamleta u selu Mrduša</i> <i>Donja</i> u austrijskim medijima.....	158
Ana Lederer: Inozemna recepcija Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (2005. – 2013.: gostovanja, koprodukcije).....	167
Darko Gašparović: Recepcija Šnajderova <i>Hrvatskog Fausta</i> u njemačkome govornom području .....	183
Slobodan Šnajder: Mač i somun .....	192
Sanja Nikčević: Odjeci hrvatske drame s temom Domovinskog rata u inozemstvu....	196
Suzana Marjanić: Kazalište Dr. Inat – pulsko kazalište okrutnosti na inozemnim festivalima ili o tome kako Zagreb može biti udaljeniji od Caracasa.....	206
Lucija Ljubić: Drame Mire Gavrana u inozemstvu .....	218
Stephanie Jug i Sanja Cimer: Utjecaj interpretacije na prevođenje na primjeru prijevoda monologa <i>Žena-bomba</i> Ivane Sajko .....	227

Martina Petranović: Drame Tene Štivičić na međunarodnoj sceni.....	242
Renate Hansen-Kokoruš: Hrvatski kazališni komadi na scenama Graza.....	268
Ivan Trojan i Kispeter Hajnalka: Prijevodi hrvatskih drama na mađarski jezik .....	277
Nikolina Židek: Hrvatska dramatika u Argentini. Pozitivan primjer promicanja hrvatske dramatike u inozemstvu.....	290
Alen Biskupović: Međunarodna recepcija monodrame <i>Slike Marijine</i> Lydije Scheuermann Hodak.....	297
PRILOZI	
Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2015.....	313
Branko Hećimović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2015.....	316
B. H.: Napomena .....	320
Anamarija Žugić: Kazalo imena.....	321
Summary .....	341



*Za nakladnike:*  
Božidar Šnajder  
prof. dr. sc. Loretana Farkaš  
akademik Pavao Rudan

*Na naslovnici:*  
Prizor iz izvedbe: Marin Držić, *Uncle M from Dubrovnik*,  
UCSB Theatre Santa Barbara, Kalifornija. Redatelj Georgij Paro

*Likovno uređenje:*  
Branko Hećimović

*Lektura:*  
Maja Silov Tovernić

*Korektura:*  
Branko Hećimović

*Unos u računalu:*  
Tatjana Skendrović

*Grafički urednik:*  
Ranko Muhek

*Tisak i prijelom:*  
Tiskara Zelina d.d.

*Naklada:*  
250 primjeraka

*Tiskanje dovršeno:*  
prosinac 2016.

Adresa uredništva:  
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti,  
kazališta i glazbe HAZU  
Opatička 18  
telefon: 4895-302