



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU  
2016.

Utemeljitelj  
KRLEŽINIH DANA  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

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

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

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000979327

ISBN 978-953-347-128-0 (cjelina)  
ISBN 978-953-347-188-4 (dio 2.)

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

# KRLEŽINI DANI

## U OSIJEKU

### 2016.

HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE U INOZEMSTVU

Drugi dio

Priredio  
Branko Hećimović



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

ZAGREB – OSIJEK 2016.

*Odbor Krležinih dana*

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

*Recenzenti:*

Dubravko Jelčić  
Pavao Pavličić

Objavlivanje ove knjige potpomogli su  
Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske  
i Zaklada Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti

# HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE U INOZEMSTVU

Drugi dio





# OSJEČKI NIKOLA ŠUBIĆ ZRINJSKI U MAĐARSKOJ DRŽAVNOJ OPERI U BUDIMPEŠTI – 2016.

## PROSLOV

Promovirana označnica ZRINSKI – SIGET – 1566. istoznačni je zajednički nazivnik dvojnog jubileja, nasljedovan iz proslavljanja *Tristogodišnjice preslavnog junačtva Nikole Zrinjskog u Sigetu* u Hrvatskom saboru i diljem cijele zemlje, od 1. rujna 1866. nadalje. U zanosljivoj 2016. godini označnica primarno podrazumijeva međudržavno protokolirani mađarsko-hrvatski projekt obostranoga obilježavanja 450. obljetnice sudbonosne Sigetske bitke, njezina zaprisegnutog kapetana Nikole Šubića Zrinjskog, dotad najpoznatijega protuturskog bojovnika. Njegov posljednji junački čin – jurišni proboj iz Sigeta na živi zid Osmanlija na čelu preostalog korpusa odanih mu branitelja i viteška pogibija za krst časni i slobodu zlatnu uzdigla je Zrinskoga u *hrvatskog Leonidu* svoga vijeka i naroda koji širom svijeta sobom oličava nacionalni i opći kanon trojstva: *junaštvo, požrtvovnost i domoljublje*. Stoga je promemorijsko obilježavanje ovako važne obljetnice postojeće središnje programsko Povjerenstvo poticalo i predložilo, a Hrvatski sabor u suglasju s mađarskim parlamentom prihvatio i jednoglasno proglasio 2016. godinu *Spomengodinom Nikole Šubića Zrinjskog*. U njoj su, osobito tijekom rujna, listopada i studenoga, u obje stoljećima združene zemlje priređeni središnji znanstveni skupovi, proslave i druge obljetničke manifestacije. Njihovo je programiranje i održavanje poticalo, predlagalo i usklađivalo od 2015. godine uspostavljeno već rečeno središnje Povjerenstvo za obilježavanje 450. obljetnice Sigetske bitke, koje je imenovala Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti u Zagrebu na čelu s akademikom Zvonkom Kusićem, njezinim predsjednikom. U Mađarskoj je to činio obljetnički *Spomen – odbor “Zrinyi Miklós”*, koji potiče i usklađuje obljetničke programe planirane u Mađarskoj, i njegov predsjednik dr. János Hovári. Oba su povjerenstva blisko surađivala s ministarstvima kulture, a Ministarstvo ljudskih resursa (izvora prihoda) u Mađarskoj s veleposlanstvima obiju zemalja te s Mađarskim kulturnim centrom u Zagrebu, Zajednicom hrvatske manjine u Mađarskoj i s drugima, što je razvidno iz odaslanih proslavnih mailova i u tisku objavljenih programa.

## I. PROGRAMI OBILJEŽAVANJA 450. OBLJETNICE 2016.

Središnje obilježavanje 450. obljetnice ponajprije je upriličeno u samom Sigetu, upravo 7. rujna, na posljednji dan *podsjedanja, osvojenja i vazetja* Sigeta, kako iskazuju

suborci i svjedoci, dan podviga, koji je nakon punih 450 godina doznačen i oglašen *Danom narodnog spomena* na obje obljetnice: Sigetske bitke i Spomen-godine Zrinskog, proslavljen pod visokim pokroviteljstvom Jánoša Ádera, mađarskog predsjednika, i Kolinde Grabar-Kitarović, hrvatske predsjednice. Pod njihovim će se visokim pokroviteljstvom odvijati i vrhunski središnji kulturni događaj za nas u samoj Budimpešti: pozvano je i dogovoreno gostovanje te nastup osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta s opernim remek-djelom Ivana pl. Zajca *Nikola Šubić Zrinjski*, i to u Mađarskoj državnoj operi, u nedjelju 18. rujna u 18 sati! Akademijino Povjerenstvo bilo ga je planiralo (21. travnja), determiniralo (20. srpnja) te s hrvatskim Ministarstvom kulture i Mađarskom državnom operom koordiniralo, a Ministarstvo sredstvima omogućilo, i u slavlju ispratilo, zajedno s visokim pokroviteljima obljetnice.

Središnji međunarodni znanstveni skupovi u Hrvatskoj odvijali su se u suradnji i partnerstvu s Mađarskom, Italijom, Bosnom i Hercegovinom i Turskom u palači Hrvatske akademije, u istom znaku *Zrinjski – Siget – 1566*. u Pečuhu ili po svojim programima u Matici hrvatskoj, Društvu hrvatskih književnika, kao i na glazbeno-umjetničkim svečanostima pod pokroviteljstvom Sveučilišta u Zagrebu. Na temu Sigeta i mita o Zrinskom s obljetnički srodnim temama upriličeni su u obje zemlje posvuda i proslavni programi: svečane priredbe, koncerti i predavanja, akademije i manifestacije podizanja spomen-obilježja te nazivi trgova i ulica. Obuhvaćeni su u objelodanim preglednim tekstovima u tisku ili na mrežnim stranicama. Upućujemo na tri obavijesno-instruktivna pregleda:

1. Obilježavanje 450. obljetnice Sigetske bitke (“Hrvatski glasnik”, tjednik Hrvata u Mađarskoj, broj 35, str. 8-9, Budapest, 1. rujna 2016.);

2. Hrvatska i Mađarska zajednički slave 450. obljetnicu Sigetske bitke: Niz *manifestacija* (TPORTAL.HR, 2. rujna 2016.) i

3. Započinju središnje manifestacije u sklopu obilježavanja 450. obljetnice Sigetske bitke (Ministarstvo kulture, Središnji državni portal [www.gov.hr](http://www.gov.hr), 3. rujna 2016.).

## II. NAJAVA GOSTOVANJA U BUDIMPEŠTI

Najava gostovanja *koje je preporučilo Ministarstvo kulture, a Mađarski partneri rado prihvatili*, sadržana u naslovljenom izvješću *Opera osječkog Hrvatskoga narodnog kazališta Zrinjski predstavljena u mađarskoj javnosti*,<sup>1</sup> bilo je namijenjeno zapravo našim budućim gledateljima gostujuće predstave o kojima je brinula služba marketinga Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u suradnji s mađarskom Putničkom agencijom Ortran. U mađarskim medijima dojavljeno je izvješće dobro posjećene konferencije održane 31. kolovoza 2016. u Svečanom salonu Mađarske državne opere. A o samom gostovanju i operi, tradicionalnoj međusobnoj suradnji između prvoga i drugoga kazališta

<sup>1</sup> Darko Kovačević, “Glas Slavonije”, 6. rujna 2016.



u Hrvatskoj, Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i Osijeku, uobičajenoj u pripremi svakoga inozemnoga i velikoga gostovanja, dakle: o kompletiranju reprezentativnog ansambla, o solistima, orkestru i scensko-tehničkoj suorganizaciji s budimpeštanskom Operom – o svemu tome govorila su tri izvjestitelja: Gordan Grlić Radman, veleposlanik Republike Hrvatske u Mađarskoj, dr. János Hóvári, predsjednik Spomen-odbora za obilježavanje velike obljetnice “Zrínyi Miklós”, te Szilveszter Okovács, intendant Mađarske državne opere. Mađarskim je medijima, publici i izvjestiteljima bila dobrodošla i korisna trojezična hrvatsko-mađarsko-engleska programska knjižica kao vodič kroz predstavu: *Ivan pl. Zajc, Nikola Šubić Zrinjski (Zrínyi Miklós), glazbena tragedija u tri čina*, vrsno uređena i priređena (Ivana Šojat, Miroslav Špajh), objelodanjena 2016. uoči gostovanja u nakladi Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, u 800 primjeraka.<sup>2</sup>

Uz ostalo, veleposlanik Radman zapazio je: *Uistinu nije bilo lako pripremiti ovaj glomazni projekt slavne opere za ovu izvedbu. Ovako veliko djelo ne može se izvoditi preko noći baš svaki dan. Za njega su potrebne pripreme i planiranja*. Zaista je tako, od prve osječke izvedbe Zajčeve opere (Sarajevo 21. svibnja 1908.) pa do izvedbe s velikim uspjehom u Dubrovniku 29. travnja 2007. ukupno je bilo izvedeno 411 predstava (navod Antuna Petrušića)! Mnogo je usputnih postaja bilo do i između tih izvedaba s velikim uspjehom. Navesti nam je prvu postaju, tek zarođenu, s junačkom davorijom *U boj, u boj!, mač iz toka, braćo (i bane!)* Franje Markovića, pjesnika, uglazbljenu od Ivana pl. Zajca i prvi put izvedenu u Beču 23. svibnja 1866. u programu obilježavanja tristogodišnjice spomena na *preslavno junačтво neumrloga* Nikole Šubića Zrinjskog, upriličenom na društvenom koncertu akademskoga Čitaoničkog društva konviktorskog “Velebit” u Beču. Valja znati da je pitomac Marković društvu dao ime “Velebit” kao njegov suosnivač (1865.), a da je glazbotvorac Zajc bio viđeni društveni gost i suradnik. Od tada njegov je slavni domoljubni zbor zaživio, stekao popularnost i kao trajno ishodište odzvanjao posvuda u pjevačkim zborovima i u hrvatskom narodu. A o tri slavne gostujuće izvedbe Zajčeve opere za Domovinskog rata – u Zagrebu, Ludwigsburgu i Hamburgu 1991. godine – u sljedećem poglavlju.

### III. POSTAJE USPONA

#### 1. Tristota obljetnica Zrinjski – Siget – 1866. u Hrvatskoj

Predlažajući obilježavanja 300. obljetnice bili su Proslavni odbor Matice ilirske i Hrvatski sabor kao verifikator predloženih i planiranih programa. Oni su prepoznatljiva

<sup>2</sup> Programska knjižica sadrži: povijesni uvod, premijernu listu osoba u izvedbi opere *Nikola Šubić Zrinjski*, 23. studenoga 2012. redateljice Nine Kleflin te biografije: skladatelja Ivana pl. Zajca, Mladena Tutavca, dirigenta i solista Dalibora Hanzaleka, Berislava Puškarića, Domagoja Dorotića, Valentine Fijačko Kobić i Tamare Franetović - Felbinger.

prethodnica 450. obljetnice. A to su 1866.: osnovana Jugoslavenska (Hrvatska) akademija znanosti i umjetnosti izborom prvih akademika, predsjednika Akademije Franje Račkoga i trajnoga pokrovitelja Josipa Jurja Strossmayera, utemeljitelja njezine osnivačke zaklade (15. lipnja). Zatim biskupova zakladna temeljnica za osnutak Sveučilišta u Zagrebu od 21. listopada, popraćena vlastoručno pisanom *Darovnicom*, upućenom predsjedniku Hrvatskog sabora Mirku Šuhaju: *Zato ja, da se žrtva po sigetskom junaku učinjena djelotvorno u narodu našem proslavi, današnjim danom za sveučilište u Zagrebu polažem 50.000 for.*<sup>3</sup> Njemu su Akademija i Sveučilište zvijezde prve veličine. Matica je ilirska imenovala *Proslavni odbor* za veliku narodnu Tristogodišnjicu Sigetske bitke i junačke pogibije N. Š. Zrinskog (slavljeni od 1. rujna do 25. studenoga). Time je biskup Strossmayer ovjekovječio i 300. obljetnicu Nikole Zrinskoga, *koji je narodu našem dušom i tielom pripadao, da tako ime svoje i ime naroda svoga ovjekovječi kao njegov prvi dobrotvorac.*<sup>4</sup> U sjednici Hrvatskog sabora od 24. studenoga predložio je Proslavni odbor, a Sabor prihvatio, da bi pod vodstvom bana Josipa Šokčevića članovi Sabora korporativno pribivali 24. studenoga i *u svečanom odielu došli u kazalište pa slušali tamo slavnostnu predstavu o sigetskom junaku* u drami Theodora Körnera nanovo prevedenoj od Spire Dimitrovića Kotaranina s dopisanim epilogom drami Dimitrija Demetera, i to na Dan samostalnosti hrvatskoga glumišta.

U epilogu Vila slavi junački čin Nikole Zrinskoga, *a potom se u dnu pozornice, osvjetljen, javlja Grk Leonida, branitelj Atene kod Termopila, koji skida s čela lovor - vijenac i njime ovjenčava Zrinskoga, uz Demetrove stihove koji još uvijek, iz te 1866. zvuče posve ilirski:*

*slava njima, slava svim Hrvatom,  
Veliki su, brat kad drži s bratom*<sup>5</sup>

## 2. Gostovanje u Ludwigsburgu i Hamburgu 1991.

Glavni događaj, gostovanje Osječke opere s glazbenom tragedijom *Nikola Šubić Zrinjski*, odvijao se na gostovanju 5. i 6. listopada u Ludwigsburgu i 9. listopada 1991. u Hamburgu. Opera je nastupila osnažena solistima, pjevačima, članovima Baleta i orkestra Hrvatskoga narodnog kazališta iz Zagreba u paradigmatškoj izvedbi, uz izravnu

<sup>3</sup> U: Pretisak Matija Pavić — Milko Cepelić, *Josip Juraj Strossmayer biskup Bosansko - Djakovački i Srijemski god. 1850-1900*. Uredio i odgovara Petar Strgar, III izdanje, Đakovo 2013., str. 661.

<sup>4</sup> Isto, str. 571. – Valja upozoriti i na pozdravnu adresu Strossmayeru, potpisanu od 50 bečkih sveučilištaraca Hrvata u ime društva “Velebit”, kojim iskazuju biskupu svoje udivljenje *da je s tim darom za sveučilište podigao najveličanstveniji spomenik sigetskomu junaku*, str. 662-663.

<sup>5</sup> Nikola Batušić, *Zrinski i Frankopani u hrvatskoj drami, Krležini dani u Osijeku 1992., Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*. Priredio Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek – Zagreb 1993. str. 53-54.

pomoć i podršku akademika Vlatka Pavletića, vladina ministra za prosvjetu i kulturu. Nastupi su uslijedili poslije zajedničkih pokusa u partnerstvu sa zagrebačkom Operom i njezinim ravnateljem Jankom Kichlom, a opera je prethodno izvedena u Zagrebu 2. listopada u punom i uigranom sastavu. O samom gostovanju izjavio je Božidar Šnajder, pomoćnik intendanta Zvonimira Ivkovića: *Bilo je to prvo gostovanje jednoga hrvatskog ansambla u inozemstvu nakon proglašenja samostalnosti Hrvatske države.*

O tome, svome gostovanju i nastupu, Osječani su brzojavom iz Njemačke izravno izvijestili Hrvatski sabor sljedećim riječima: *Članovi Opere HNK u Osijeku, u suradnji sa članovima Opere i Baleta HNK u Zagrebu, s ponosom izvješćuju Hrvatski sabor o uspješnom izvođenju predstave Nikola Šubić Zrinjski u Ludwigsburgu i Hamburgu. Primljeni smo kao ambasadori naše napaćene i voljene domovine, a pozive za gostovanja po Njemačkoj prihvaćamo kao naš ratni i domoljubni zadatak. Istodobno pronosimo istinu o našoj domovini na način kazivanja umjetnika na pozornici, u brojnim susretima s ovdašnjim novinarima njemačkog tiska, radija i TV. Kao prvi hrvatski kazališni ansambl koji nastupa u inozemstvu u trenutku proglašavanja samostalne države Hrvatske, izražavamo našu podršku vašim odlukama u vjeri da pridonose trajnom miru u Lijepoj našoj Domovini.*<sup>6</sup>

Gostovanje u Hamburgu nije bilo planirano, ali je na osobnu zamolbu samog Gerda Albrechta, intendantu i dirigenta Državne opere, poslana telefaksom upućenu intendantu Zvonimiru Ivkoviću da želi i u svojoj Kongresnoj dvorani Državne opere (*Staatsoper*) vidjeti operu koja se izvodi s velikim uspjehom i ovacijama u Ludwigsburgu i u Hamburgu, pod povoljnim ugovorom. To je prihvaćeno, u napućenom teatru 9. listopada izvedeno i uz vrlo visoke stručne recenzije popraćeno, koje je i to gostovanje u Njemačkoj doživjelo. Iz oba grada osječko je Hrvatsko narodno kazalište ispraćeno ovacijama i velikom novinskom recepcijom kao popudbinom.<sup>7</sup> No uskoro, doći će *na zao glas*, i 16. studenoga 1991. biti nagrađeno od velikosrpskog agresora – smišljenim granatiranjem kazališne zgrade u Osijeku, a poslije izravnog avionskog raketiranja, zvijezde nisu nikad bile bliže opožarenom i uništenom gledalištu od 1985. obnovljenoga osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Hrvatska i mađarska te njemačka i srednjoeuropska kazališna javnost nije mu u obilježavanju 450. obljetnice Sigetske bitke okrenula leđa, dapače, prepoznala je u osječkom Hrvatskome narodnom kazalištu drugi Siget.

Među prvim jubilarnim obilježavanjima visoke obljetnice odvijat će se već 19. ožujka 2016. u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu *Pozdrav proljeću i Zrinskom*, svečani folklorni koncert HKUD-a Osijek 1862.: u čast 450. obljetnice Sigetske bitke

<sup>6</sup> Željko Hodonj, *Glazbeni poklisari domovine - Podrška Saboru*, "Večernji list", Zagreb, 11. listopada 1991.

<sup>7</sup> "Stuttgarter Zeitung" (*Osječka Opera sa Zrinjskim zapalila Ludwigsburg*); "Hamburger Abendblatt" i dr.). Izvornu građu i vrela sadrži Arhiv Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. – Usp. i knjigu *okrutno točna naslova: Ratni repertoar Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku 1991.-1994.* Priredio Ljubomir Stanojević, Osijek 1995., str 7-8.

i junačke smrti Nikole Šubića Zrinskog, kazivan je tekst njegove zakletve prije sudbomosne bitke i zorno otpjevan *U boj!* iz Zajčeve opere u obradi Duška Topića. U zboru i plesovima nastupit će i sestre blizanke Jana i Dora Doležal, koje će sve gledateljstvo svečane predstave opere u Budimpešti 18. rujna 2016. dočekati u istoj svečanoj slavonskoj nošnji, uz licitarska srca *Zrinjski* na bogatim slavonskim stolovima na zaključnom prijemu, upriličenom u organizaciji Veleposlanstva Republike Hrvatske.



Prizor iz opere *Nikola Šubić Zrinjski* u izvođenju Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku

#### IV. ISKAZI VODITELJA ANSAMBLA I UMJETNIKA HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Nastup u Mađarskoj državnoj operi povijesni je za osječko kazalište: *Trijumf u Budimpešti, Zrinjskom pljesak više od 2000 oduševljenih gledatelja*, ističu naslovnice.

*Sjajno, fenomenalno, impresivno, fantastično*, tim je riječima gledateljstvo pratilo visoku umjetničku razinu izvedbe i nagradilo gostovanje osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u Budimpešti za njegov sjajni doprinos obilježavanju 450. obljetnice bitke kod Sigeta u glavnom gradu Mađarske upravo operom Ivana pl. Zajca *Nikola Šubić Zrinjski* 18. rujna, kako je bilo najavljeno. I nije samo publika, koja je izvođače nagradila burnim i dugotrajnim pljeskom, bila ponosna, sretna i zadovoljna – nego i cijeli gostujući ansambl na čelu s intendantom Božidarom Šnajderom. U svojoj prvoj izjavi o priključivanju osječkoga kazališta obilježavanju 450. obljetnice Sigetske bitke i njezina junaka istoimenom operom *Nikola Šubić Zrinjski* (i to na pozornici Mađarske državne opere u Budimpešti!). *Bio je naglasio da će ono svakako ući u dugogodišnju povijest*

osječkog nacionalnog kazališta /.../. Velika je to čast, ali i potvrda kvalitete osječkog ansambla jer i druge hrvatske operne kuće na repertoaru imaju tu operu (30. kolovoza 2016.), da bi nakon njegova zanosna nastupa s ponosom zaključio: Vrlo sam emotivno doživio gostovanje u Mađarskoj državnoj operi. Kada sam čuo buran pljesak i oduševljenje publike i dok su mi čestitke stizale sa svih strana, mislio sam da sanjam. To je veliki iskorak za naše kazalište, golem uspjeh koji će biti zlatnim slovima upisan u povijest HNK u Osijeku.<sup>8</sup>

Zabilježen je i iskaz maestra Mladena Tutavca, dirigenta predstave – *Moji dojmovi: Prije svega, bila mi je čast, zajedno sa svima mojim kolegama – sudionicima predstave, predstavljati naše kazalište, naš grad, te domovinu Hrvatsku, u gradu koji slovi kao jedan od najeminentnijih svjetskih kulturnih i kazališnih središta. Bilo je posebno zadovoljstvo dirigitirati na jednoj tako velikoj, prekrasnoj i nadasve akustičnoj sceni ovoga kazališnog hrama. Odlična ekipa solista, naš zbor pojačan novim mladim osječkim snagama kao i izrazito kvalitetnim članovima zbora opere Hrvatskoga Narodnog kazališta iz Zagreba (Tamara Franetović-Felbinger, prvakinja opere) i Filip Sever, operni pjevač kao gost, a iz Splita (Valentina Fijačko Kobić, prvakinja opere), isto tako i orkestar popunjen izvrsnim glazbenicima iz Pečuha, Zagreba i Beograda, bili su posebna inspiracija i garancija zapažene vrsnoće te predstave. Od početka do kraja izvedba je predstave bila za sve nas pravi užitak te smo svi zajedno, štono kažu nogometaši, “ostavili srce na terenu”, da bismo dostojno predstavili svoju domovinu. U finalu predstave uslijedio je najsnažniji i najduži aplauz publike koji sam ikad čuo! Odgovorili smo mu ponovljenom izvedbom ansambla snažnim “U boj, u boj!”. Bila je to predstava za pamćenje, jedan od onih trenutaka u životu radi kojih se isplati živjeti.*

Oduševljenje nastupom nisu krili ni osječki operni umjetnici. Dalibor Hanzalek (Nikola Šubić Zrinjski): *Zapjevati u Mađarskoj državnoj operi bila je velika čast. Ansambl je dao sve od sebe. Osjećala se posebna sinergija, usklađenost orkestra i uspjeh nije izostao.* Tamara Franetović-Felbinger, prvakinja Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (njegova žena Eva) nije dala očekivanu izjavu – ali je svojim glasom ispunila dvoranu, a Valentina Fijačko Kobić (njihova kći Jelena) izjavila je kako je samo mjesto izvedbe bilo uistinu inspirativno, *tako da je pravi užitak bio nastupiti u Budimpešti večeras. Mi uvijek pokušavamo dati sve od sebe, a sad kad se stvori još jedna posebna atmosfera, taj ambijent nas je zbilja ponio, tako da bio je nekako obostrani užitak večeras.* Pridružio se Domagoj Dorotić, prvak opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku (Lovro Juranić), također je bio iznimno zadovoljan: *To je posebno zadovoljstvo nastupiti pred punim gledalištem. To je stvarno predivan doživljaj. S ekipom solista i svih kolega koji su bili i kao jedan disali, to je fantastičan doživljaj. Toliko je dugi pljesak bio da smo na kraju bis morali svirati. Tko zna što bi bilo još dalje da se zastor nije spustio. Ali stvar-*

<sup>8</sup> Darko Kovačević “Glas Slavonije”, 30. kolovoza 2016. str. 27 (u najavi) i Vesna Latinović, “Glas Slavonije”, 20. rujna 2016., str. 26

no jedan predivan doživljaj. I mislim da su svi stvarno iskreno uživali. A izuzetnima su se pokazali i Damir Fatović (veliki vezir Mehmed Sokolović), Slobodan Cvetičanin (Sulejmanov liječnik Levi) te Filip Sever, operni pjevač gost iz Zagreba (Gašpar Alapić). Nisu uživali samo gledatelji; opčinjeni i puni dojmova bili su i drugi izvođači. Zbog velebnosti samoga kazališnog zdanja svjetskih razmjera, njihovu je zadovoljstvu i sreći, nakon što su nestali trema i uzbuđenje, pridonijela i činjenica da u samom gledalištu od 1.261 sjedišta nije bilo ni jednoga praznog mjesta, kao i to da su gledatelji na kraju ustali, a ovacije i aplauzi su trajali i trajali, činilo se čitavu vječnost. No nikomu od njih nije bio problem nakon trosatne predstave stajati na pozornici i oduševljene gledatelje nagraditi bisom – pjesmom *U boj, u boj!*. Iako umorni i iscrpljeni, ponosno su energiju podijelili s publikom. Sve je to, eto, bilo motivirajuće i poticajno, a i na ovakvoj se pozornici ipak ne pjeva svaki dan, k tomu još i u tako svečarskom raspoloženju. A udarne arije, više nego izvrsna Valentina Fijačko Kobić, atraktivni duet i spomenuta završna scena ulaze u antologijske izvedbe hrvatskoga glazbenog teatra. Od tuda priznanje i nagrada publike pravim ovacijama.

## V. POKROVITELJI, VISOKI DUŽNOSNICI, UZVANICI

Gostovanje hrvatske opere Hrvatskoga narodnog kazališta iz Osijeka s *Nikolom Šubićem Zrinjskim* u okviru obilježavanja obljetnica Sigetske bitke i pogibije naslovnog junaka predstavljeno je pod visokim pokroviteljstvom mađarskog predsjednika Jánoša Ádera i hrvatske predsjednice Kolinde Grabar-Kitarović. Među najvišim mađarskim i hrvatskim visokim dužnosnicima i uzvanicima bili su: zamjenik mađarskog premijera Zsolt Semjén; bivši predsjednik Mađarske Pál Schmitt; ministar kulture Republike Hrvatske dr. sc. Zlatko Hasanbegović; zamjenica ministra kulture dr. sc. Ana Lederer; pomoćnica ministra kulture i zamjenica predsjednika Povjerenstava za obilježavanje 450. godišnjice Sigetske bitke i Spomen – godine Nikole Šubića Zrinjskog dr. sc. Iva Hraste-Sočo; veleposlanik Republike Hrvatske u Mađarskoj Gordan Grlić Radman te mađarski veleposlanik Jozsef Zoltan Magyar i drugi predstavnici diplomatskog zbora Republike Hrvatske u Mađarskoj, strani diplomatski predstavnici, visoki dužnosnici Republike Mađarske i predstavnici mađarskih kulturnih institucija. Ne znamo da su visoki dužnosnici i ugledni uzvanici bili ikad u našoj Hrvatskoj na jednom obljetničkom kazališnom spektaklu zastupljeniji i u kontakt sa svima neposredniji.

Zamjenik mađarskog premijera Zsolt Semjén istaknuo je kako je činjenica da su mađarski parlament i Hrvatski sabor 2016. godinu proglasili memorijalnom godinom, znakom dubokog suživota i prijateljstva dvaju naroda i dviju država, rekavši kako je junačka smrt Nikole Zrinjskog i njegovih suboraca jednako velik simbol kao i krv peštanskih momaka na ulicama Budimpešte 1956. godine, ili pak, hrvatskih junaka u Domovinskom ratu 1990-ih godina. Obje su države uvijek dijelile sudbinu. Naše prijatelj-



stvo seže u daleku prošlost do čina Mađarske da među prvima prizna Hrvatsku kao samostalnu državu. Prema tome, povijesna združenost ide od Zrinjskoga kao svjedoka da smo zajedno branili kršćansku Europu, a to nije bilo samo u prošlosti nego je i u sadašnjosti kao zalag za buduće nasljeđe. Ovom se operom pod visokim pokroviteljstvom predsjednika naših država podsjećamo da su Hrvati i Mađari i danas zajedno kao i prije 450 godina.<sup>9</sup>

Dogradonačelnik grada Osijeka Vladimir Ham dao je svoj pisani iskaz: *Doista je bila lijepa i velika ugoda nazočiti i doživjeti izvedbu opere Nikola Šubić Zrinjski u Mađarskoj državnoj operi u Budimpešti, jer svakoga tko svoju domovinu voli i cijeni to ispunjava neizmjenjnim ponosom. S jedne strane u Mađarskoj i ovom operom pokazati da je Nikola Šubić Zrinski prije svega bio Hrvat, junački velikan i Hrvatski domoljub, ali i prikazati umjetničke dosege Osijeka i osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta na jednoj uistinu renomiranoj svjetskoj opernoj sceni. Izvedba je naših solista i zbora, baletne skupine i orkestra bila nadasve na jednoj visokoj razini, nošena i velikom željom da svi dadu sve od sebe i da pred brojnom publikom, jer je ispunjeno kazalište smjestilo gotovo 1300 gledatelja, dakle da iskažu koliko se i umjetnošću domovina može voljeti. Meni je iznimno drago kao predstavniku osnivača HNK u Osijeku da se to gostovanje dogodilo ovdje i sada, u 450. obljetnici Sigetske bitke. Naravno, kao Grad zahvalni smo i Ministarstvu kulture na prilici da naš ansambl boravi u milijunskoj Budimpešti i tu operu prikaže, usudim se reći, upravo europskoj publici, jer bilo je puno ljudi koji nisu niti iz Mađarske niti iz Hrvatske. Doista je bilo lijepo vidjeti s kolikim je ponosom izvedba bila ispunila i Hrvate u Mađarskoj. Velika je to stvar i veliki je to dan bio i za Hrvatsku manjinu ovdje, koja je zaista iz svih krajeva Republike Mađarske doputovala u Budimpeštu, kako bi nazočila ovom obljetničkom opernom spektaklu.*<sup>10</sup>

Dragan Vulin, zamjenik župana Osječko baranjske županije: *Sigurno da je ovo jedno veliko priznanje našem kazalištu, njihovu radu i našem opernom ansamblu, jer ovdje ne predstavljamo samo naš grad Osijek nego osječki HNK predstavlja cijelu Republiku Hrvatsku, predstavlja kulturu Republike Hrvatske kao glavni smisao obilježavanja obljetnice Sigetske bitke i junaštva Nikole Šubića Zrinskog.*<sup>11</sup>

Nakraju, zaključimo: visoko podignuta hrvatska zastava koja je zavijorila na zgradi Mađarske državne opere u Budimpešti svečano je spuštena. Pravi operni spektakl na osječki način, ilustrativno iskazan u dojmovima s gostovanja, sačuvani u popratnoj dokumentaciji pod zajedničkim naslovom *Trijumf opernog kazališta u Budimpešti na osječki način*, već je sveden na povijesne stranice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i hrvatske operne umjetnosti. Iz njih je razvidno, kroz Nikolu Šubića Zrinskog, da čelnici dviju susjednih i prijateljskih država, Mađarske i Hrvatske, uistinu jednako

<sup>9</sup> Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Središnji državni portal, www.gov.hr, 19. rujna 2016.

<sup>10</sup> Iskaz od 20. rujna 2016., u mojem posjedu

<sup>11</sup> Republika.eu/stv, 21. rujna 2016.

## IVO VOJNOVIĆ U INOZEMSTVU

### UVOD

Povod je ovom tekstu i ovom prilogu za *Krležine dane 2016.*, koji sam nasloвила *Ivo Vojnović u inozemstvu*, višestruk, a jedan od njih je poziv da prije dosta godina osmislim Dom Iva Vojnovića u rodnom Dubrovniku. Detaljan izgled doma, dramaturgiju prolaza budućom Vojnovićevom kućom i skice prostorija te detaljne prijedloge predložila sam voditeljima Zavoda za obnovu, pa sam i dobila iznimne pohvale, ali se vodstvo Dubrovnika na tome zaustavilo: Grad nije htio imati ni Vojnovićevu kuću ni Vojnovićev dom. Drugi put s *figurom in absentia* susrela sam se kad me obitelj umjetničkoga fotografa Krešimira Tadića zamolila da napišem tekst za monografiju posvećenu njegovu stvaralaštvu i kad sam se suočila s činjenicom da su neke osobe, meni vrlo drage i bitne za povijest Igara, na izložbama o Igrama osamdesetih godina s fotografija jednostavno izbrisane. Slično se dogodilo kad sam prije više godina radila izložbu o Vojnoviću u Narodnoj knjižnici Dubrovnik, i kad sam se suočila s izgubljenim ili nestalim fotografijama i plakatima, programima, kao i kad sam ponovno, u kazalištu, autorski osmišljavala tri izložbe: o Igrama i Vojnoviću.

### 1. DRAMATURŠKE SILNICE EUROPSKE DRAMATIKE U VOJNOVIĆEVIM DRAMAMA

Dramsko stvaralaštvo Ivo Vojnović započeo je salonskom tročinskom komedijom *Psyche* (1889., tiskana 1890.), u kojoj se, napustivši dotad dominantan model njemačkih farsa i lakrdija, ugledao na romansku komediju običaja (P. Ferrari, E. Pailleron). S mjestom radnje u Beču, drama se temelji na romantičarskoj matrici, ali s naturalističkim elementima. Ustupljena mi fotografija u vlasništvu Luce Kušelj iz Cavtata na sličan način kao dramske osobe u Konteovoj drami *Psyche* prikazuje Iva Vojnovića dok ga slika Vlaho Bukovac.

Ta je dubrovačka duša, pokazana i u *Dubrovačkoj trilogiji*, skrivena i u jednoj drugoj Vojnovićevoj, tzv. kozmopolitskoj drami, koju sam kao musical namjeravala i na-



mjeravam postaviti na repertoar jednoga kazališta, kako sam kao dramaturginja prije više godina bila i zamislila. Sudbina Vojnovičeve drame *Gospođa sa suncokretom*, kao i sudbina njezine zagonetne junakinje, obavijena velom tajne od vremena njezina nastanka do prvih čitanja, premijernih i repriznih kazališnih, i čak filmskih izvedbi, istodobno je snažno povezana s Konteovom. Uprava zagrebačkoga kazališta šalje svoga dramaturga Iva Vojnovića (1857. – 1929.) u Veneciju kako bi u miru mogao napisati novu dramu, a vrlo brzo, za nekoliko mjeseci, godine 1911., Vojnović nudi Matici dalmatinskoj da će joj na objavljivanje dati *Gospogju sa suncokretom / Gospođu sa suncokretom*. Kad Vojnović potkraj 1911. dolazi u Zagreb, potpisuje ugovor s Maticom hrvatskom o izdanju drame, koja bi trebala objaviti tekst pod imenom Matice dalmatinske, kao potez zbližavanja hrvatskoga sjevera i juga. Međutim, Vojnović krši ugovor sklopljen s objema Maticama i svoju dramu tiska u beogradskoj književnoj reviji “Zvezda”, pa konsternirana uprava Matice hrvatske objavljuje *Gospođu* kao svoje izvanredno izdanje, nudeći Nazoru objavljivanje *Hrvatskih kraljeva* kao prvo zajedničko izdanje obiju Matice. O svojoj drami zapisuje i autor u intervjuu u zagrebačkome “Neues Tagblattu” 1912. godine, s nadnevkom 24. svibnja: *Oni koji su se bojali da će drama bez fantastične inscenacije mojeg opisa izgubiti u zanimljivosti, trebalo bi da vide što sam želio učiniti: prvu modernu scensku tragediju. Sad će valjda razumjeti zašto sam publici javno čitao ono što će moći naći u izdanju Matice hrvatske i što ni na jednoj pozornici svijeta ne može biti predstavljeno.*

Godine 1911. u zadarskom “Narodnom listu” izlazi Vojnovičeva lirska proza *Pismo iz Mletaka, zatim Ouverture – Prologue za dramu “Gospođa sa suncokretom”*, a 1912. godine 1. ožujka u tom je listu objavljen i jedan dramski ulomak. Osim Vojnovičevih pisama i drugih tekstova, taj je zadarski polutjednik od 1902. do 1918. objavio čak oko sto i pedeset vijesti o Vojnovičevu djelovanju i sudbini na brojnim pozornicama u zemlji i inozemstvu, čime je pridonio njegovoj ionako velikoj popularnosti. I nakon odlaska iz Zadra Vojnović navraća u taj grad od 1906. do 1912. u ulozi interpretatora vlastita djela, pa tako godine 1912. Zadranima čita svoju *kozmpolitsku dramu – Gospođa sa suncokretom*, nakon javnoga čitanja u zagrebačkom Glazbenom zavodu, koju je dovršio u Veneciji prosinca 1911., a za treće izdanje pripremio ju je u Dubrovniku 1914., gdje je tiskana u Tošovićevoj tiskari godine 1920., sa znatnim promjenama u trećemu činu. Zadranima su s oduševljenjem prihvatili književnika i djelo, nazivajući autorovo javno čitanje *dekadentističkoga* teksta s ravnotežom trivijalnih i književnoumjetničkih postupaka *secesijsko-simbolističkoga*, *ekspresionističkoga* sloga dramskoga mehanizma i figura (tajanstveni tamno-svijetli suncokretni spoj eksterijera i interijera, tajne ubojstva u Londonu i Veneciji, Grada i Žene) *izvanredno sugestivnim ... stvaranjem pred našim duhom: Osjetismo dubok neizbrisiv dojam ove mletačke noći, ognja i tajne. Sa pjesnikom proživismo i mi nekoliko sati u ‘Gradu živijeh Božanstava i mrtvijeh stvari’, gdje ljudsko srce čuje kucanje svoje i prepoznaje sebe*, zapisuje tim povodom Vinko Kisić.

Drama *Gospođa sa suncokretom* praižvedena je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 6. ožujka 1912., kao tad uobičajeno javno autorovo čitanje, ovaj put triptihona *San mletačke noći*, uz dojmljivu interpretaciju svih uloga Iva Vojnovića, nakon čega je uslijedio već legendarni Matošev recenzentski napad na navodno dvojbene estetičke vrijednosti drame. Vojnović se kozmopolitskom sadržaju vratio u toj drami, dakle, i kao zreo autor, predočivši dekadenciju aristokracije u mondenoj Veneciji klasičnom shemom kriminalističke priče, kinematografičnost koje pojačava kronološka inverzija događaja, a koja je, unatoč psihološkoj i dramaturškoj drukčijatosti te nepovoljnim kritikama, dobro prihvaćena u publike, posebno u inozemstvu, gdje je bila i predložak za istoimeni film.

Drama je u sezoni 1911. / 1912. dobila i Demetrovu nagradu koja se dodjeljivala od sezone 1907./1908. na inicijativu Društva hrvatskih književnika. Vrhunska glumačka podjela u režiji Josipa Bacha — Ančica Kernic (Ona), Ivo Raić (Vitale), Josip Štefanec (Goljukov), Ignacij Borštnik (Alvise), Josip Papić (Kraszemski), Milica Miličić (Kraljica) — nije uspjela smanjiti negativan naboj Matoševe kritike objavljene u “Koprivama” nakon javnoga čitanja, a zatim, nakon praižvedbe, u “Savremeniku”. Posmrtno je, godine 1914. u periodiku “Hrvatska”, broj 753, objavljena i Matoševa istoimena parodija.<sup>1</sup>

## 2. IVO VOJNOVIĆ NA INOZEMNIM POZORNICAMA I NA FILMU

*Gospođa sa suncokretom*, objavljena u »Jugu« 1912. kao *Gospogja sa suncokretom*, prikazivala se uspješno i na inozemnim pozornicama, pa tako i na poljskim scenama: godine 1913. vidjela ju je publika u Krakovu i Lavovu. U Krakovu je 5. travnja 1913. glavnu ulogu igrala prvakinja Irena Solska, a Malipiera tad popularni glumac Adventowicz. Kritika je naglasila privlačnost radnje, svladavanje kazališnoga zanata i modernitet kazališne tehnike, a ta je predstava doživjela pet izvedbi. Iste godine 2. lipnja u Lavovu se dogodila predstava s istom glavnom glumicom, ali s njezinim mužem Solskim, ravnateljem teatra, u ulozi Malipiera. Premda je lavovska kritika dramu ocijenila bizarnom, ali uz naglašavanje ljepote riječi i umješnost vođenja dijaloga, zanimljivo je da je poljska publika *Gospođu sa suncokretom* ipak primila toplije i neposrednije nego *Dubrovačku trilogiju*.

*Krhkost i iluzornost zbilje* europskoga teatra koji je slijedio nakon Prvoga svjetskoga rata u Vojnovićevu su se slučaju podudarili sa sudbinom jednoga filma koji stalno odgađa svoj dolazak u Hrvatsku. Jedan mali plakat, kazališni listić ili veći letak u kavanici, odnosno klubu Galerije Sesame u Dubrovniku u vlasništvu Mihovila Ercegovića, uokviren na bočnom zidu interijera Ulice Dantea Alighierija na dubrovačkim Pilama, već nekoliko desetljeća svjedoči da se *Gospođa sa suncokretom* prikazivala u Gradu

<sup>1</sup> Usp. Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela*, 7, 10. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (danas HAZU), Liber / Mladost, Zagreb 1973.

kao film u Kinu Bondino kazalište. Dubrovkinje i Dubrovčani pozivaju se na projekciju filma *Gospogja sa suncokretom*, najavljenoga kao *senzacionalan i vrlo efektan šlager po istoimenom djelu conte Ive Vojnovića!!! u glavnoj ulozi tajanstvene gospodje sa suncokretom vanredno dražesna i vrlo umiljata svjetska kino umjetnica Lucy Doraine Snimljeno u romantičnom Dubrovniku, Splitu i Sarajevu!!! Nebrojani neizrecivo divni i neopisivo lijepi snimci, kojima se ilustriraju nesavrjenije idilične krasote i divota romantičnog Dubrovnika, Splita i Sarajeva!!! Vrhunac napetosti. Tajanstveno umorstvo u jednoj maloj sobici i tragična smrt glavne junakinje nazvane "Gospođa sa suncokretom"!!! Duljina filma 2000 metara.*

Pišući o povijesti Bondina kazališta, Miljenko Foretić utvrđuje da se 1932. predlaže promjena kazališnoga interijera, a da se 1939. definitivno ustoličuje ton-kino u dvorani. O tadašnjim događanjima u Bondinu kazalištu govore i novinski zapisi: *U današnje dekadentno doba, kad mladež i šira publika ima smisla za čitanje samo kriminologije i erotičnog literarnog smeća... hram umjetnosti, naše kazalište, daje nam danomice i bez prekidanja glupe senzacije razvratnih kinematografskih "pustolovina".* Da je navedeni film zaista prikazan u tadašnjem dubrovačkom teatru, odnosno Kinu Bondino kazalište, svjedoče i dvije sačuvane *ulaznice za parter sa sjedalom. Red II br. 1 i br. 2. Block 158. Kontrolni kupon.*

Kako su filmski tragovi, odnosno kinopoetika toga vremena, a i neke povijesne koincidencije, u traženju filmskih izvora vodili prema češkoj kinematografiji, boraveći u Pragu od 1993. do 1996., istraživala sam taj slučaj filma snimljena prema Vojnovićevoj drami, odnosno autora predložka koji je i u rodnom Dubrovniku i u svim europskim gradovima u kojima je boravio mogao gledati kinopredstave, pa čak i projekcije o zrakoplovnim letovima tematski inkorporiranima u dramatsku figuraciju istinite priče o ženi-ubojici kojoj je Vojnović svjedočio u Veneciji, a o čemu svjedoče brojne usporedbe dramaturgije Vojnovićeva teksta s kinematografskom poetikom toga vremena. Kako u vrijeme moga boravka u Pragu još nije bila uspostavljena kulturna razmjena između Češke i Hrvatske, nije mi bilo dopušteno u Hrvatsku donijeti film koji sam nakon dugoga traženja i pronašla.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Uzgred spomenuto, Vojnovićeve su drame i u Narodnom divadlu u Pragu često izvođene. Prema teatrografskom izdanju *Soupis repertoáry Národního divadlo v Praze 1881 – 1983*, knj. 1 i 2, Narodní divadlo, Prag 1983., do godine njegove pojave uprizorena su sljedeća Vojnovićeva dramska djela:

*Ekvinokce.* Red. Josef Šmaha. Premijera: 23. 02. 1897. 5 izvedbi.

*Allons enfants.* Red. Gustav Smorantz. Premijera: 17. 06. 1911. 8 izvedbi.

*Soumrak.* Red. Gustav Schmoranz. Premijera: 17. 06. 1911. 8 izvedbi.

*Na terase.* Red. Gustav Schmoranz. Premijera: 17. 06. 1911. 8 izvedbi.

*Smrt matky Jugoviče.* Red. Jaroslav Kvapil. Premijera: 06. 12. 1912. 9 izvedbi.

*Allons enfants.* Red. Gustav Smorantz. Premijera: 14. 10. 1917. 16 izvedbi.

*Soumrak.* Red. Gustav Smorantz. Premijera: 14. 10. 1917. 16 izvedbi.

*Na terase.* Red. Gustav Smorantz. Premijera: 14. 10. 1917. 16 izvedbi.

Istraživanjem češke arhivske građe te ostavštine obitelji Vojnović utvrdila sam da je film nastao prema Vojnovićevoj drami *Gospođa sa suncokretom*, naslovljen *Die Dame mit den Sonnenblumen*, snimio Michael Curtiz, s lokacijama 1920. u Dubrovniku i Splitu, tj. da je riječ o austrijskom filmu u režiji mađarskoga redatelja Mihályja Kertésza, kasnije redatelja slavne *Casablance* pod amerikaniziranim imenom Michael Curtiz.

*Gospođa sa suncokretom*, koju sâm autor opisuje kao kinematografsku dramu, izazvala je veliko zanimanje u vrijeme nastanka te je bila prikazivana na pozornicama Budimpešte, Praga i Berlina. Pretpostavka je da je Michael Curtiz vidio jednu od izvedbi i zainteresirao se za njezino adaptiranje za film. Ta se pretpostavka potvrđuje nakon pisanja ovoga teksta za izlaganje na *Krležinim danima u Osijeku*: Ivan Trojan i Kispéter Hajnalka u zborniku *Krležini dani u Osijeku 2015.*, koji je promoviran na *Krležinim danima u Osijeku 2016.*, donose izvadak iz “Kazališnog lista” Mađarskoga narodnog kazališta u Budimpešti koji najavljuje mađarsku praiizvedbu Vojnovićeve Gospođe sa suncokretom 2. studenog 1912.<sup>3</sup> prema prijevodu Lászla Márkusa (Athenaeum, Budimpešta, druga polovica 1912. godine) samo nekoliko mjeseci nakon zagrebačke praiizvedbe 25. svibnja 1912.). U filmografiji Michaela Curtiza taj se naslov spominje dvaput: 1918., kad još radi filmove u Mađarskoj, i 1920., kad je napravio film istoga naslova za Sascha film iz Beča s glumcima Lucy Doraine, Antonom Tillerom, Ivanom Svetislavom Petrović i hrvatskim glumcem Ivom Badalićem. Dok ovaj prvi film još uvijek ostaje tajna (zna se samo da je Mihály Manó Kertész Kaminer, od 1926. i odlaska u Sjedinjene Američke Države Michael Curtiz, snimao taj film u Budimpešti nakon Prvoga svjetskog rata prema scenariju Ivána Siklósija koji je bio utemeljen na Vojnovićevoj mađarskoj *Dami sa suncokretom*), uz drugi nijemi film, iz 1920., danas se povezuju informacije o autorima i izvođačima; njegovo je prikazivanje u Zagrebu, Dubrovniku, Beogradu, Beču i Pragu dokumentirano i arhivirano u suvremenoj filmskoj kritici.

Hrvatska je obala u to vrijeme bila privlačna kao lokacija za snimanje srednjoeuropskih i njemačkih filmova, pa je u periodu od 1918. do 1941. snimljeno barem 50 igranih dugometražnih filmova, od čega 31 njemački, devet čehoslovačkih i osam austrijskih – a čak 42 u Dalmaciji (prema D. Kosanović 2011: 144). Osim filmske adaptacije drame Iva Vojnovića *Gospođa sa suncokretom* (1920.) najpoznatiji su nam danas *Gospodari*

---

*Smrt matky Jugoviča*. Red. Rudolf Deyl. Premijera: 30. 03. 1919. 12 izvedbi.

*Ekvinokce*. Red. Milan Svoboda. Premijera: 17. 02. 1927. 7 izvedbi.

*Soumrak*. Red. Zvonimir Rogoz. Premijera: 18. 12. 1929. 1 izvedba.

*Matine na počast Ivo Vojnoviće*. 08. 12. 1929.

*Smrt matky Jugoviča*. Red. Jaroslav Kvapil. Premijera: 30. 11. 1934. 10 izvedbi.

<sup>3</sup> Ivan Trojan, Kispéter Hajnalka, *Prijevod hrvatskih drama na mađarski jezik*, u: zbornik *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, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2016., str. 279.

*mora* (1922.) i *Potonuli svijet* (1922.) mađarskoga redatelja Sándora, budućega velikog britanskog producenta Alexandra Korde, i *Financije velikog vojvode* (1923.) slavnoga njemačkog redatelja Friedricha Wilhelma Murnaua.

Ivo Vojnović bio je prvi hrvatski dramski autor koji je reagirao na novi medijski krajolik na početku stoljeća u kojem je film imao veliku ulogu, uvodeći kinematografske elemente u sadržaj, opis scenskoga prostora i strukturu drame *Gospođa sa suncokretom* 1912. Vojnovićeva je kozmopolitsko-senzacionalistička drama o mladom mlatačkom avijatičaru Vitaleu Malipieru koji se zapleće u mrežu avantura i spletki fatalne pustolovke *s očima suncokreta*, *Gospođa sa suncokretom*, napisana 1911., a nadahnuta je istinitom pričom o grofici Mariji Tarnowskoj, kojoj je 1910. suđeno u Veneciji zbog *umorstva iz ljubavi*.

### 3. KONTE I IRONIJA SUDBINE

Ironija sudbine htjela je da Ivo Vojnović dvadesetih godina doživi usud svojih hotelskih dramskih figura iz *Gospođe sa suncokretom* i pri kraju života, 1922. godine, u vrijeme nastanka *Maškarata ispod kuplja* i poslije *Prologa nenapisane drame*, da se premjesti iz Gradu bližega grand hotela *Imperial*, koji ga je često ugošćivao, u hotel *Petku* u Gružu vlasnika Čeha Polačeka, gdje su se tadašnji beskućnici Ivo Vojnović i Katica Vojnović nakon majčina sprovoda smjestili na prvom katu. Vlasnik je Iva Vojnovića poslije ugestio besplatno u adaptiranoj hotelskoj sobici, u kojoj je ostao do zime 1926. / 1927., a Katica je Vojnović dobila smještaj na Pilama, u obitelji Lupi i Dabrović, gdje je davala satove pjevanja od ljeta 1923., kad je iz zagrebačkoga Kazališta dobila tri svoja, povremeno pohranjena, kufera, u kojima su nedostajale upravo note za pjevanje.

U to vrijeme Ivo Vojnović hodao je sam, u crnini, s polucilindrom, prolazeći Placom na putu prema Kavani, prema istom onom mjestu gdje je Branko Gavella na početku šezdesetih namjeravao, prema tvrdnji pouzdanih svjedoka i sudionika razgovora iz moje obitelji, na taraci Gradske kavane s pogledom prema moru, postaviti *Gospođu sa suncokretom* na Dubrovačkim ljetnim igrama. Premda Gavellina zamisao zbog njegova odlaska nije realizirana, zaljubljenici u kazalište na početku 21. stoljeća u toj su drami prepoznali elemente koji se podudaraju sa suvremenim nam doživljajem osjećajnosti svijeta, odnosno sa svenazočnom karnevalizacijom svijesti i stvarnosti, s jedne, te fenomenom dekadencije koja spaja Vojnovićev i naš teatar i *figuru in absentia*. U jednom kazalištu ili na nekom prostoru na otvorenom možda će napokon nastati naš *musical* ili kazališna predstava prema Vojnovićevoj drami *Gospođa sa suncokretom*, koja je svojim govorom *mrtvijeh stvari* i ljudi i vječnih simbola života i smrti, sunca i zaokreta, tmice i svjetla obilježila dvadesete godine prošloga stoljeća.

Izravne autobiografske i autopoeitičke referencije, i suvremene kazališne tehnike i metateatralizacija te kinematografizacija stvarnosti snažno su izražene i u petočinu

*Prologu nenapisane drame* (1929.; drama je nepotpuno izvedena u Dubrovniku 1925. u Vojnovičevoj režiji u Bundićevo kazalištu, a cjelovito u Kazalištu Marina Držića 1971.), koji se nerijetko drži njegovim najambicioznije zamišljenim djelom te književnom i životnom oporukom. Dramatičar Vojnović dovodi na kazališnu pozornicu cjelokupnu kinematografsku ekipu, i, u razgovoru s autorom i filmskim redateljem, izražava mišljenje o odnosu između kazališta i novoga medija. To, posljednje zanimljivije djelo Iva Vojnovića, povezano i s Pirandellovom dramaturgijom, najviše s dramom *Šest osoba traži autora*, što je vidljivo već u naslovu, *Prolog nenapisane drame*, pisano je neposredno nakon *Maškarata ispod kuplja*. *Prolog nenapisane drame*, književna i životna piščeva oporuka, nastao je tijekom otprilike godinu dana, od jeseni 1924. do istoga godišnjeg doba 1925. Vojnović je dramu prvotno zamislio u četiri čina (pojave), ali je poslije dodao i peti čin. Stvaran je u grču, sačuvan u više autografskih inačica, s dosta preinaka, brisanja i dopisivanja. (Vojnović je napisao još tzv. *Malu trilogiju*, dubrovački triptih. Objavljena je kao cjelina tek 1999. u piščevu gradu, povodu 70. godišnjice Vojnovičeve smrti, zaslugom Luka Paljetka, autora opsežne uvodne studije.)

Od fragmentarne praizvedbe 1925. do tiskanog izdanja 1929. izazvao je neznatno zanimanje. Kako je sam autor izjavio, *drama se služi svim pomagalima suvremene kazališne tehnike, u kojoj ima fantazije, groteske, baleta, kinematografa. To će biti uopće sinteza današnje pozorišne umjetnosti*. Praizvedba se ulomaka iz drame dogodila 2. travnja 1925. u Bundićevo (Bondinu) teatru kao glavna atrakcija glazbeno-recitativne Umjetničke večeri. U predstavi su sudjelovali prvaci dubrovačkoga kazališnog amaterizma i mlada Božena Begović, kći književnika Milana Begovića, koja je tad djelovala u Dubrovniku kao umjetnička voditeljica Dubrovačke diletantske pozorišne družine (od 1923. do 1925., 1927.), te je bila glumica i redateljica. U Dubrovniku je uvela i neke inozemne novitete, Schnitzlera i najnovije drame svojega oca, pa Čehova i Gogolja.

U opsežnoj bibliografiji o Vojnoviću Dubravka Jelčića, objavljenj 1996.,<sup>4</sup> u jedinici u kojoj se informira, prema vijesti iz jednoga dubrovačkoga glasila, o najavi da će se prvo uprizorenje *Prologa nenapisane drame* održati u Bondinu teatru u Dubrovniku 2. travnja 1925. i da će ga režirati autor, preinačeno je da će Vojnović navedenu dramu režirati istoga datuma u Budimpešti. Prema jednom novinskom zapisu, prvi je čin objavljen na njemačkom u Pragu. Gotovo istodobno Ivo Vojnović šalje početni tekst netom umirovljenu Josipu Bachu, starom prijatelju, da ga pročita s Ivom Raićem, uz popratno pismo ispovjedne intonacije. Vojnović se nadao da će cjeloviti *Prolog nenapisane drame* biti prikazan u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, pa se dopisivao s bivšim intendantom Josipom Bachom i novim ravnateljem Julijem Benešićem od kojega je dobio čak dobar novčani predujam. Vojnović je govorio i pisao

<sup>4</sup> Dubravko Jelčić, *Literatura o Ivi Vojnoviću*. "Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU", (Zagreb), 2(1996.), br. 3 / 5, str. 25-299.



kako za cjelovito izvođenje *Prologa nenapisane drame* ima ponuda iz Praga, Poljske, Njemačke i da je Reinhardt zainteresiran za upoznavanje s njegovim djelima u prijevodima. Za izvođenje je *Prologa nenapisane drame*, nakon objavljivanja u francuskom prijevodu, u pariškoj reviji "Mercure de France", koji je danas dostupan i na internetu, bio zainteresiran slavni redatelj Georges Pitoëff. Najavljeno je da će djelo ubrzo biti predstavljeno u ruskom kazalištu u Parizu. I letonsko se kazalište pripremalo za uprizorenje toga teksta. I iz Petrograda (Peterburga) stizale su vijesti da ga pripremaju izvesti. Berlinska filmska kuća »Ulfa« namjeravala je u proljeće 1930. u Dubrovniku i južnoj Dalmaciji snimiti film prema *Prologu nenapisane drame*, kao što je bila realizirana ekranizacija prema motivima *Gospođe sa suncokretom* 1923. godine u produkciji češke kompanije.

#### 4. PROLOG NOVOGA SVJETSKOGA KONTEKSTA: IVO VOJNOVIĆ U KAZALIŠTU DANAS I NEKAD

Praizvedba cjelovite Vojnovićeve drame u režiji mladoga Ivica Kunčevića dogodila se tek 20. veljače 1971. U kratkom vremenu, do 11. svibnja iste godine, *Prolog nenapisane drame* izveden je devet puta, uglavnom pred ispunjenim gledalištem Kazališta Marina Držića u Dubrovniku.

Četrdeset godina nakon toga Ivica Kunčević, koji se najviše proslavio režijom Vojnovićeve drame *Ekvinocij(o)* u Dubrovniku i u Zagrebu, za svojevrstan oproštaj od pozornice Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, prije odlaska u mirovinu i prije još pretpostavljeno velikoga broja predstava u *statusu aktivnoga i mladenačkoga umirovljenika* na pozornici središnje nacionalne kuće kojoj je bio posljednji zaposleni profesionalni redatelj, tj. hrvatski redatelj *na plaći* ili u stalnom angažmanu, odabrao je režirati Vojnovićevu dramu *Maškarate ispod kuplja*. Na prvi pogled razlog može biti prigodan. Premijerna izvedba Kunčevićeve predstave dogodila se 13. siječnja 2012. na velikoj haenkaovskoj pozornici devedeset godina nakon što je Vojnovićeva drama praizvedena u Pragu, 7. prosinca 1922., s velikim uspjehom, kako navodi Konte u brzojavu intendantu Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu (današnji naziv kazališta) Juliju Benešiću, upućenome iz Praga. Kad je napisao dramu, Ivo Vojnović (rođen 1857. u Dubrovniku) imao je šezdeset i pet godina, slično ili isto koliko ima i Kunčević kad se odlučuje postaviti upravo tu dramu (rođen je 1945. u Bartolovcima pokraj Varaždina) na pozornicu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Konte Ivo Vojnović dramu *Maškarate ispod kuplja* objavio je u "Kritici" 1922. i u knjizi u Zagrebu iste te, 1922. godine u Nakladi Kr. zemaljske tiskare, u Zabavnoj biblioteci urednika dr. Nikole Andrića, kao 310. knjigu u XXVI. kolu. Drama je u Hrvatskoj premijerno izvedena u Zagrebu, u Kunčevićevu današnjemu matičnome kazalištu, 3. srpnja 1924., u režiji legendarnoga Branka Gavella i u scenografiji Ljube Babića, pa i ta snažna redateljska osobnost može biti usporednica

i usporedljiva s Ivicom Kunčevićem. Godine 1922. (pa sve do 1928.) Vojnović boravi u Dubrovniku, u Hotelu Petka u Gružu. Mnogima je poveznica s rodnim Vojnovićevim i životnim Kunčevićevim boravištem u Dubrovniku ključ za povezivanje dvojice Dubrovčana gotovo istih imena. Današnjemu globalizacijskome svijetu gradnja identiteta samih autora Iva Vojnovića i Ivice Kunčevića i njihovih djela znatno je bliža nego onome prije nekoliko desetljeća. Vojnović i Kunčević cijeli život na neki način čeznu za Dubrovnikom i posvećuju mu najveći dio svoga spisateljskoga, tj. redateljskoga opusa, premda veći dio života provode izvan Grada. U kontekstu europeizacije ili pokušaja ovotrenutne i našedobne globalizacije hrvatske stvarnosti i kazališta treba napomenuti i da Vojnović svoju dramu posvećuje Pragu, ističući u tiskanome ukoričenu izdanju posvetu: *Praze / Mé Milence / Spisovatel*.<sup>5</sup>

Kunčevićev odabir Vojnovićeve drame podnaslovljene *tri časa jednog pokladnog scherza* kao prekretničke u vlastitoj karijeri zato se ne smije shvatiti lokalno, ni samo baštinski, već kao redateljeva anticipacija problema i fenomena koje tad, 2012., Hrvatsku čekaju ulaskom u Europsku uniju ili, kako neki misle, *ulaskom u Europu* (koje smo već odavno dio). Vojnović piše *Maškarate* u francuskoj Nici. O tome svjedoči i njegovo pismo Begoviću 27. ožujka 1922., u kojem ga izvješćuje: *Moja Maškarata napreduje. Još 1 čin*.<sup>6</sup> Da je u Nici okončao pisanje *Maškarata*, svjedoči pismo Benešiću iz Hotela Busby u Nici 24. travnja 1922.:

*Bićete primili moj zadnji čin «Maškarate». Ja sam zadovoljniji nego li Vi, ja sam održao svoju riječ bez “dogagajaja” da bi me zaustavili. Vi ćete odlučiti kada će se dati premijera. Koliko god bih želio da Vam čitam, e da shvate glumci ton i akcent, ostavljam ipak Vama slobodno da prikažete kako god hoćete. Želim samo da Raić bude režiser i «Pierrot». Što se štampanja tiče, cijenim da je bolje da djelo izagje koji dan ili dan poslije prestave. Literarni je dio velik i važan. Cijela stvar bi se mogla nazvati «novelodrama» toliko je toga sopstvenoga u opisima i zgradama.*<sup>7</sup>

Kunčevićev pristup složenu Vojnovićevu djelu, postavljenu na križištu hrvatske, francuske i češke te turske kulture s fokusom u Dubrovniku i Dubrovačkoj Republici mogao bi se nazvati imagološko-simboličkim ili simboleškim. Drama *Maškarate* ispod kuplja mogla bi biti oglednim primjerom imagoloških istraživanja, ispitivanja koja bi trebala istraživati reprezentacije i konstrukcije kolektivnih identiteta u književnosti. Određena stereotipskim i stereotipnim predodžbama, tema se te drame desetljećima u stručnim krugovima određivala u tematološkome krugu Vojnovićeve nostalgije za Dubrovačkom Republikom i kao nostalgičarski epilog *Dubrovačke trilo-*

<sup>5</sup> Ivo Vojnović, *Maškarate ispod kuplja*, Naklada Kr. zemaljske tiskare, Zagreb 1922., 104 str., str. 3. (nenumirirana).

<sup>6</sup> *Pisma Iva Vojnovića*, knjiga prva, priredio Tihomil Maštrović, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu – Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Zagreb – Dubrovnik 2009., str. 201.

<sup>7</sup> Ibid., str. 218. Tekst je citiran doslovce, nisu oduzimani ni dodavani interpunkcijski znakovi.



gije. Opsežna drama, međutim, koja se prostire na stotinjak tiskanih stranica, znatno je složenija, pa u svojoj tročinoj kompoziciji nudi slojevitou strukturu baziranu na neobičnim obrtima retrofleksije isprepletene s načelom pirandelizma. Dramaturg Ivica Kunčević retrofleksivnu multidisciplinarnost vidljivu u Vojnovićevu djelu, baziranu na povijesnim dokumentima Dubrovačke Republike i iskustvene svakodnevice prenesene iz završetka pisanja drame obilježena francuskim okvirom i cvjetnom Nedjeljom 1922. godine (*Nice, France, Nedjelja od Pomâ, 1922.* – tako piše na završetku tiskane knjige)<sup>8</sup> na događanje od 2 do 5 ura pobjed zadnjeg dana od poklada god. 185\*<sup>9</sup> pretvara u imagološku strukturu početka dvadeset i prvoga stoljeća, u kojoj se raznovrsni politički, teološki, medicinski i književni diskurzi, historizacija vremena na umoru početka dvadesetoga stoljeća s pogledom na drugu polovicu devetnaestoga stoljeća, pretvara u globalnu politizaciju, globalizaciju sa središtem u drami izgubljena ili umirućega identiteta. Pri tome Vojnovićevu naglašenu europeizaciju dubrovačke stvarnosti u izvankontekstualnome okviru (nastanak drame u francuskoj Nici, prva izvedba drame u češkome Pragu, hrvatska praizvedba u Zagrebu) i u tekstnim didaskalijskim smjernicama pogledâ na raznosmjerne zemljovidne i povijesne točke iz očišta dubrovačkoga potkuplja, tavana (iz kuća Nikšinićâ hrvatski Mediteran oblikuju Crkva i Zvonik, ali se pogled prostire prema turskome hanu na Pločama / jugoistočni dio Dubrovnika, pred Vratima od Ploča, dvije minute pješice udaljen od Straduna, nap. a. /, a sjećanje na rituale dubrovačke prošlosti povezane s Kneževim dvorom i pokladama prema običajima dvorskoga Versaillesa isprepleće se sa stvarnosti *dvoglava orla*, simbola Austro-Ugarske koji zamjenjuje Napoleonove simbole u sjedištu dubrovačke vlasti i moći – Kneževu dvoru) Kunčević pretvara u suptilno naznačenu agoniju zemalja, s naglaskom na Hrvatsku, oličenu simbolom Dubrovačke Republike, koje sa strahom i strepnjom *ulaze u Europu*. Kao što se Vojnovićev pogled prostire iz francuske rivijere na hrvatsku, pa na dubrovačku, pa ulazi u kuću Nikšinićâ i prošlost Praga i Dubrovnika koja umire u trenutku kad se Konte brine o bolesnoj i nepokretnoj majci, iz zagrebačke vizure Kunčevićev dramaturški pogled prostire se na Dubrovnik, pa na Dubrovačku Republiku, pa na dubrovačku diplomaciju i otvorenost prema Europi iz donekle klaustrofobične vizure dubrovačkih zidina, da bi se vratio intimnoj pozornici smrti spojenoj s pozornicom mogućega umiranja svakoga, pa i nacionalnoga identiteta za *više ciljeve* tzv. Europe. U križanjima hrvatskih, čeških, francuskih, pa čak i turskih nacionalnih identiteta, subjekata i priča Nice i Praga, Dubrovnika i Zagreba, paradoksalnim pogledima iz davne europske pozornice na novu u nadolazeću europsku stvarnost – otkriva se samo jedan od niz(a) snažnih dramaturških Kunčevićevih zahvata koji omogućuju čitanje i gledanje Vojnovićeve drame kao nama suvremene.

<sup>8</sup> Ibid., str. 103.

<sup>9</sup> Ibid., str. 5. (nenumirirana)

Drugi dramaturški zahvat zasniva se na Kunčevićевой preobrazbi mehanizma teatralizacije, tj. pirandelizacije stvarnosti koji je vidljiv u Vojnovićевой drami, često u stručnim razgovorima povezanog s pirandelizmom. Usporedba s Pirandellovom dramom *Šest osoba* traži autora, objavljenom u Firenci 1921. u izdavačkoj kući Bemporad, premijerno izvedenom 10. svibnja 1921. u rimskom Teatro Valle, a zatim 27. rujna iste godine u milanskom Teatro Manzoni, na međunarodnoj sceni 1922. u londonskome Stage Society, a 1923. u Francuskoj, vidljiva je već na površinskoj razini, u broju dramskih osoba koje traže autora, i u događaju iz mladosti sestara Nikšinić koji se skriva od javnosti, ali znatno više u autoironičnome Vojnovićevu pozivanju na vlastitu dramu, Konteovu *Dubrovačku trilogiju* i na stalnome stavljanju i skidanju karnevalskih maski. Vojnovićeva genijalnost počiva u ovoj drami na činjenici postavljanja višestrukih povijesnih i identitetnih maskiranih i maskovitih okvira u strukturu same drame: u maskama Gospogje Ane i Gospogje Jele oblikovane su maske vladika iz roda Prokulića i Ranjine, skrivene su maske stranaca i nedubrovčana u *nesvoje* zaljubljenih vladika, u maski Aninoj maska je Aničina, u Marinoj Gjivina, u Jerovoj Lerova i Pierrotova. Dvostrukom karnevalizacijom stvarnosti, karnevalizacijom prikazane dramske stvarnosti *zadnjeg dana od poklada*, *karnevalizacijom na kvadrat*, koja djeluje na sličan način kao reteatralizacija i deteatralizacija stvarnosti, kao mehanizam otkrivanja istine *u kazalištu u kazalištu*, autor Vojnović otkriva pravu istinu o bijedi i tuzi Dubrovnikâ bez maske, ali i o toplini suživota između zadnjih vladika i zadnjih pučanki.

Istodobno, u tekst postavlja četiri *maškarate*, nazvavši ih: *Maškarata "Gospođa Antikijeh"*, *Maškarata "Gospara Antikijeh"*, *"Maškarata Mladića (Pijerota, Paljača" itd.)*, *"Maškarata Mistična"*. Ako novi historicisti promatraju maskeratu kao oprimgjenje igre u kojoj se fikcija i fackija isprepleću kako bi se prikazala slika vladara<sup>10</sup> u funkciji proizvodnje i održavanja snage i moći, i ako izvorna maskerata ima platonistički prizvuk jer prikazuje prizore dobra kojemu sudionici teže i koje mogu dosegnuti, i ako je u rodnome razdoblju renesanse poprimila makijavelističke odrednice jer njezina struktura idealizira kronotop da bi bila službenicom opravdavanja moći koju slavi, u službi su koga ili čega Vojnovićeve maskerate, maškarate? Odgovor na to pitanje u svojoj bi složenosti vjerojatno djelomice opovrgnuo teze da se Konte isključivo nostalgčno odnosi prema starome Dubrovniku vlastelina i vladika, npr. kad se u prvome činu Gospogja Jele i Gospogja Ane pretvaraju u maškare *starih kundurica*, ili kad se u *Maškarati «Gospara Antikijeh»* izruguje gosparima iz vlastite *Dubrovačke trilogije*. Zato, premda tvrdimo da je demaskiranje Vojnovićevo vidljivo u *govoru mrtvih stvari*, a i možemo se složiti s tvrdnjom Matka Peića o prikazu pučkosti (*U potkrovlju, 'ispod kuplja', u sobi služinčadi jest kao u Chardinovoj slici 'sve od drva' te 'čisto prosto i golo'*. Vojnovićeva služavka *Gjive onako zasjela u prebiranju večernje mise sestra je Chardinove Doma-*

<sup>10</sup> Usp. Stephen Orgel, *The Poetics of Spectacle*, New Literary History, Vol. 2, No. 3, Performances in Drama, the Arts, and Society (Spring, 1971), The Johns Hopkins University Press, 367-389.

čice iz Louvrea),<sup>11</sup>sliku o Vojnoviću kao nostalgичnome rokoko ili baroknome piscu ili piscu kojega mogu razumjeti samo Dubrovčani pripisujemo stereotipima, predodžbama i nedostatnome poznavanju djela, opusa i korpusa. S takvim se stereotipnim predodžbama susreće i Vojnović, pa u pismu Milanu Begoviću iz dubrovačkoga Gruža 22. siječnja 1923. piše:

*O čudnome pak žongliranju s nazivima «barok» i «rokoko» dopuštam da bi se moglo donekle opravdano govoriti kad bi se Trilogija i Maškarate imale suditi po rococò-kostimima nekotjih dramskih lica. /.../ da li su dakle gje Mare i Pavle, i Ide, i Nikšinice, i Anice, pa Orsati, Dživi, Sabi, Lukše, D. Marini i Vuko, i Marko i Jero «e tutti quanti» pravi pravcati ljudi od kosti i od mesa, ili su tek pjesnička fikcija ili inkarnacija piščevih ideja – jer u prvome bi slučaju pjesnik bio «realista» a u drugome «romantičar ili simbolista» – a na kraju konca možda sve to ujedno, ali nikada i nipošto ni “barok”, ni “rococò” u onome smislu kako bi to N i p neispravno hoće da se ti nazovi<sup>12</sup> shvate i upotrijebe.<sup>13</sup>*

Pokazanim redateljskim potezima i cjelokupnom redateljskom koncepcijom Ivica Kunčević hrabro ulazi i u razgradnju predodžbi o kazalištu baštinskoga tipa, i o suvremenome kazalištu općenito i o Vojnoviću kao plakolikom slikaru Grada gospara, tumačeći Iva Vojnovića kao pisca novoga vremena, onakva pisca kakvim se opisuje i sâm Vojnović, u pismu Milanu Begoviću iz Hotela Petka u dubrovačkome Gružu 14. veljače 1923.:

*Dragi Begoviću!*

*Hvala na objelodanjenome pismu, samo Vi me nijeste razumjeli kad kažete da Polić nije izdaleka mislio da omalovaži rad i, itd, itd. pa logično prama tome da sam Vam za to poslao ono moje pismo. Nije mi palo ni na pamet da se protiv toga bunim, jer: 1°) pisac ne smije nikada da bude radi toga uvrijegjen a 2°) jer faktično Polić to nije mislio. Ja sam samo htio reagirati proti netočnoj klasifikaciji da sam «pjesnik novome vremenu u prkos», što nijesam nikada bio. Au contraire!*

*Vaš  
Ivo<sup>14</sup>*

*Maškarate ispod kuplja* Ivica Kunčević postavlja četvrti put: prvi put to se dogodilo 1976. u Zagrebu, u Dramskom kazalištu Gavella (ta ga predstava uvodi u širu hrvatsku

<sup>11</sup> Matko Peić, *Vojnović i likovne umjetnosti*, u: *O djelu Iva Vojnovića*. Radovi međunarodnog simpozija, priredio Frano Čale, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1981., str. 271-275. Citat s 275. str.

<sup>12</sup> Navodim doslovce, prema izvoru koji citiram u sljedećoj bilješci.

<sup>13</sup> *Pisma Iva Vojnovića*, knjiga prva, priredio Tihomil Maštrović, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu – Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Zagreb – Dubrovnik 2009., str. 202-203.

<sup>14</sup> Ibid., str. 203. Citat se navodi doslovce.

javnost i karijeru zagrebačkoga redatelja nakon što je sa svojim kolegama, studentima glume pa diplomiranim glumcima s Kazališne akademije u Zagrebu u nekoliko godina nakon studija režije stvorio zlatno razdoblje Kazališta Marina Držića u Dubrovniku; ta mu je predstava bila svojevrсна ulaznica u angažman kućnog redatelja toga kazališta, iz kojega sedam godina poslije prelazi u Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu; u toj predstavi ulogu Anice virtuozno je glumila Kunčevićeva današnja žena Biserka Ipša, zatim 1988. u Dubrovniku te ponovno 2007., ali u Crnoj Gori, u Kraljevskom pozorištu Zetski dom, s gotovo istom autorskom ekipom kao i u Hrvatskoj, u Zagrebu 2012.

Crni je krevet, koji zauzima središnje mjesto na pozornici zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u režiji Ivice Kunčevića, u scenografiji Ivice Prlendera, reminiscencija na postelju uz more u dubrovačkim Pilama u Kunčevićevoj predstavi *Tužna Jele* (scenograf Marin Gozze), nastaloj prema prozi Vojnoviću bliska hrvatskog autora Mata Vodopića. Priljubljen je uz veliki crni ormar, koji sliči ormaru iz Čehovljeva *Višnjika* (nastala 1903., praižvedena na Čehovljev rođendan 27. siječnja 1904.; u predstavi Rusa Ljubimova iz ormara ispadaju igračke brata Gajeva Ranjevskoga i sestre Ljubov Andrejevne Ranjevске).

Kao što Vojnović u svojoj drami *Maškarate ispod kuplja* iz 1922. sintetizira i revalorizira svoj dramski i životni opus, od Psyche iz 1889., Gundulićeva sna iz 1893., *Ekvinocija* iz 1895. do Dubrovačke trilogije iz 1902., *Gospođe sa suncokretom* iz 1911. i Imperatrix iz 1914., tako u režiji *Maškarata iz potkuplja* Ivica Kunčević sintetizira znakove, simbole i fenomene te najistaknutije glumce (iz) svojega redateljskoga opusa. U novohistoricističkome, imagološkome i simboleškome, ali i simboličnome smislu veliki crni ormar na pozornici središnje nacionalne kazališne kuće retrofleksijski je znak i simbol koji povezuje Kunčevićeve režije Čehova, s naglaskom na simbole propadanja vremena i simbola iz ormara u *Višnjiku* (režirao je Čehovljeve drame *Ivanov*, *Višnjik*, *Tri sestre*, *Ujak Vanja*). Veliki crni ormar, uvećanica starinskih dubrovačkih drvenih ormara, priljubljen je uz krevet bolesnice na umoru asociirajući na uspravan ili uspravljen lijes, ali i stvarajući asocijaciju na križ u trenutku svojega otvaranja.

U trenutku kad se ormar otvara, izvrsnom intervencijom scenografa Ivice Prlendera, pretvara se u prozor sličan dubrovačkom prozoru, *funjestri* dubrovačkih kuća, ali i u tzv. *vrata na koljeno* karakteristična za zgrade na Stradunu, a istodobno i u specifičan dubrovački dio namještaja – psihi, u kojoj prevladava zrcalo, što se simbolično preoblikuje, maskira i demaskira u priču o dubrovačkoj duši i o psihi svijeta. U trenutku kad se mlada Anica, simbol umiranja i propasti Dubrovačke Republike, ali i današnjega svijeta i odlaska jedne civilizacije, prisjeća života i žudi za ostvarenjem uspomena, u zrcalu ormara pojavljuju se lutke s maskama – simboli dubrovačkih vladika i ispražnjenih današnjih ljudi, tzv. manekena bez duša, u vodoravnom dijelu križa. U impostaciji propasti svijeta i dvije su dubrovačke vladike, Jele i Ane, postavljene simetrično, kao odrazi u zrcalu ili kao zrcalne figuracije crteža psihe česte u ispitivanju i istraživanju tajne psihâ

i u današnjem vremenu. Zrcalo ujedno simbolizira medije i umjetnosti našega vremena, od filma (Kunčevićeva režija u mnogobrojnim detaljima slijedi filmsku, od postavljanja nevidljive redateljske subjektivne kamere iza vrata smrti do kadriranja, montiranja i postavljanja neobičnih, pomaknutih i izmaknutih ili simetričnih i *čvrstih* rakursa i plana) do televizije i virtualne, internetske svrnosti. Istodobno, ormar sa zrcalom postaje *bural*, *burô* u kojemu se čuvaju stare i dragocjene stvari, zaštitni znak dubrovačkih kuća i simbol protoka vremena, koji ima i svoj odraz na pozornici – u konkretnome a kazališnome buralu, kazališnoj maski, metafori i znaku nekih Kunčevićevih režija (npr. *Dubrovačke trilogije* i *Dunda Maroja*).

Otvaranje i zatvaranje ormara ujedno je i znak pogleda u vrata smrti i dodira s tajanstvom onostranosti, pa nije slučajno što Kunčević za ulogu Jera, koji glumi Pierrota s bijelom maskom i kostimom smrti povezana s lutkom Pierrota na Aničinu krevetu, odabire Luku Dragića, koji u Kunčevićevu i Shakespeareovu *Hamletu*, drami o zastoru smrti, tumači naslovnu ulogu. Zlatne stolice i predmeti slave miješaju se s morskim i tamnim predmetima svakodnevnog uporabe, vezujući se za ormar, krevet i zrcalo smrti. U drugome metaforičkome i stvarnome otvaranju ormara *maškare* spajaju *maškarate* pučana iz *kupjerata* i vlastele iz saloče u ironičnim replikama i citatima iz *Dubrovačke trilogije*. U trećemu izlasku na scenu lutkari u crnome nose lutke i maske u rukama: u potpunoj pirandelizaciji stvarnosti i naglašavanjem mehanizma kazališta u kazalištu sintetiziraju Kunčevićev simbolistički i maniristički redateljski rukopis, ali i pokazujući da postaju statistima (pokazateljima) smrti u drami života, u životnoj drami.

Kunčević ključnu suradnju ostvaruje s glumcima. Osim spomenutoga Luke Dragića kao Jera i Pierrota, Kunčevićeva Hamleta, redatelj odabire vrhunsku ekipu glumica koje u maski smrti i u trenutku umiranja vrhunski uspijevaju ogoljeti glumačku masku do maske života te tako odnijeti pobjedu života i vedrine nad smrti i tragedijom unatoč tragedijskom i tragičnom trenutku odlaska s ovoga života koje prikazuje Vojnović. Veselje, vedrina i radost koje glumice donose na pozornicu smrti odnose pobjedu predstave života i ovu Kunčevićevu režiju ubrajaju u jednu od njegovih najboljih, životno sintetizirajućih.

U promjeni različitih i raznovremenih glumačkih vrhunaca, umjetnosti i životu posvećenih plesova, od linda do menueta, od gavote do poskočice, izmjenjuju se životna godišnja doba od proljeća do ljeta, jeseni i zime, u vrhunskoj suigri s glumačkim partnericama na sceni, s Kunčevićevom režijom, s Vojnovićem i publikom Doris Šarić Kukuljica, Ane Begić, Vanje Matujec, Alme Prica i Olge Pakalović. Vanja Matujec kao Gospogja Ane u predstavi unosi tešku a pogođenu, suptilnu i točnu suigru emocijama sjećanja, prošlosti, zadržavanja životnoga trenutka, ljubavi prema Anici i prema životu, skrivajući je fasciniranim pokretima vladike, ponosnim držanjem, glasom koji podrhtava i očima u kojima se zrcale treptaji nade za životom i ponosa zbog očuvanja identiteta.

Predstava *Maškarate ispod kuplja* u režiji Ivice Kunčevića, nastala prema antologijskome tekstu Iva Vojnovića, podnaslovljenome *tri časa jednog pokladnog scherza*,

premijerno izvedena 13. siječnja 2012. na velikoj pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta, postala je profesionalno zrcalo smjene jednoga i dolaska drugoga vremena, prešla je rub života i smrti, rub Europe i Hrvatske, i ušla u antologijske predstave hrvatskoga glumišta. To se isto dogodilo i s Kunčevićevom predstavom *Prikazivanje Dubravke ljeta gospodnjega MCMLXXIII.*, koja je premijerno izvedena 10. studenoga 1973. I u jednom i u drugome slučaju u pitanju su bili život ili smrt. Predznak politike 2012. godine pretvorio se u subjekt identiteta. Baština u uskome smislu, u značenju skrbi za vrt stare književnosti, pretvorila se u baštinu naše suvremenosti, u umjetnički, kazališni i egzistencijalni vrt različitih subjekata života koji trebamo živjeti da bismo učvrstili vlastiti identitet i mogli svijetu i sebi s Vojnovićevim slojevitim tekstovima u obzoru pokazati pravu baštinu – bogatstvo sebe i ispred i iza vrata, kreveta, zrcala i ormara.

## 5. UMJESTO ZAKLJUČKA: *FIGURA IN ABSENTIA* I INOZEMSTVO

Čini se kao da jedan od najboljih hrvatskih književnika, Dubrovčanin Ivo Vojnović, rođen 1857., a umro 1929., korača rubovima Shakespeareova svijeta – pozornice – grobišta razgrćući točke zastrtosti onostranoga, neprestano bolno klizeći trpnjom i boli blizine smrti i neostvarene, izmičuće sreće, usjedištujući svoju ljubav u predmetima **žudnje** i **čežnje**. U Gradu u koji se skrio pathos sjećanja, nostalgije i **života** u vječnoj prošlosti, ali prije svega stalna a slabo prepoznata poveznica vječnoga dubrovačkoga fenomena **što** spi trenutno ili stalno u *figuri in absentia* na inozemnim pozornicama i u suvremenoj hrvatskoj javnosti nedostatno poznatim prijevodima Vojnovićeva djela na strane jezike.

Ivo Vojnović autor je vjerojatno najopsežnije korespondencije među hrvatskim piscima (više od 2.350 pisama tiskanih u trima knjigama – *Pisma Iva Vojnovića*, Zagreb – Dubrovnik 2009.), kojom, uz opsežan dnevnik, vođen u bolnici u Zagrebu (rukopis u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu), očituje snažnu osobnost i stalna proturječja. Za Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu prevodio je s francuskoga, talijanskoga i njemačkoga jezika. I taj segment Vojnovićeva života i djela svjedoči o *figuri in absentia* koja ide „ruku pod ruku“ s naslovom i temom *Ivo Vojnović u inozemstvu*.

## BIBLIOGRAFIJA

### I. SEKUNDARNI IZVORI (KONZULTIRANI TEKSTOVI IVA VOJNOVIĆA)

1. *Rukopisi*. Znanstvena knjižnica u Dubrovniku: br. 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490. Opisao ih je Stjepan Kastropil: *Rukopisi Naučne biblioteke u Dubrovniku*, knj. 1., Zagreb 1954., str. 360-363.
2. *Geranium*. Crte iz dalmatinskog života. Napisao Sergij P. »Vienac«, XII., brojevi 1-11, Zagreb 1880.
3. *Perom i olovkom*. Crtice od Sergija P. Matica hrvatska, Zagreb 1884.
4. *Ksanta*. Pripovijeda Ivo Vojnović (Sergij P.), Matica hrvatska, Zagreb 1886.
5. *Psyche*. Komedija u tri čina. Matica hrvatska, Zagreb 1889.
6. *Ekvinocij*. Drama u četiri prikaza. Matica hrvatska, Zagreb 1895.
7. *Dubrovačka trilogija*. Matica hrvatska, Zagreb 1903.
8. *Novele* (I. knjiga: *Perom i olovkom*). Savremeni hrvatski pisci. Redovito izdanje Društva hrvatskih književnika, Zagreb 1910.
9. *Gospogja sa suncokretom*. San mletačke noći. Triptyhon. Izvanredno izdanje Matice hrvatske, Zagreb 1912.
10. *Akordi*. Izdao Nakladni zavod "Jug", Zagreb 1917.
11. *Imperatrix*. Misterija ostrva zaboravi u 5 pojava. Napisao Ivo Vojnović. Izdanje "Književnog juga", Zagreb 1918.
12. *Dubrovačka trilogija*. Predgovor napisao Mato Lisičar. Narodna knjižnica, Zagreb 1918.
13. *Geranium* (roman jedne osideličice). Savremeni hrvatski pisci. Urednik Julije Benešić. Redovito izdanje Društva hrvatskih književnika, Zagreb 1919.
14. *Stari grijesi*. Lapadska priča. Savremeni hrvatski pisci. Urednik Julije Benešić. Redovito izdanje Društva hrvatskih književnika. Zagreb, 1919. (Prvo izdanje, pod naslovom *Ksanta*, izdala je Matica hrvatska, Zagreb 1886.)
15. *Gospogja sa suncokretom*. San mletačke noći. Triptyhon. Dubrovačka biblioteka. Knjiga III. Izdanje knjižare J. Tošovića, Dubrovnik 1920.
16. *Maškarate ispod kuplja*. Tri časa jednog pokladnog scherza. Napisao Ivo Vojnović. Zabavna biblioteka. Uređuje dr. Nikola Andrić. Zagreb 1922.
17. *Ekvinocijo*. Drama u četiri čina. Napisao Ivo Vojnović. Treće definitivno izdanje. Dubrovačka biblioteka. Izdanje knjižare J. Tošovića, Dubrovnik 1922.
18. *Prolog nenapisane drame*. U pet pojava. Izdanje francusko-srpske knjižare A. M. Popovića, Beograd 1929. Prva i treća pojava objavljene su ranije u: "Srpski književni glasnik", 1925, br. 2 i 1926, br. 9, te "Novo doba" (Split), 1926, br. 296.



19. *Drame Iva Vojnovića: Ekvinocij / Dubrovačka trilogija*. Predgovor, komentari i rječnik: Vlatko Pavletić. Moja biblioteka. Jugoslavenski pisci. Urednik Branko Brajenović. Školska knjiga, Zagreb 1962.
20. *Pjesme, pripovijetke, drame*. Priredio i predgovor napisao Marijan Matković. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 55, Matica hrvatska, Zora, Zagreb 1964.
21. *Noć smrznutog cvijeća* (Drame, proza, pjesme; autor Ivo Vojnović). Izbor i predgovor Luko Paljetak. Mozaik knjiga (Biseri hrvatske književnosti), Zagreb 1997.
22. *Mala trilogija (Čudo sv. Vlaha, U zadnjem času, Kako je Blažena Gospa prošetala preko Place)*. Sastavio, protumačio i predgovorom popratio Luko Paljetak. Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Dubrovnik 1999.
23. *Izabrana djela I. (Lapadski soneti / Izabrane pripovijetke / Ekvinocijo)*. Priredio Luko Paljetak. Predgovor: Luko Paljetak. Stoljeća hrvatske književnosti. Matica hrvatska, Zagreb 2003.
24. *Izabrana djela II. (Dubrovačka trilogija / Maškarate ispod kuplja / Prolog nenapisane drame)*. Priredio Luko Paljetak. Predgovor: Luko Paljetak. Stoljeća hrvatske književnosti. Matica hrvatska, Zagreb 2003.
25. *Lapadski soneti*. Priredio Luko Paljetak. Pogovor: Luko Paljetak. Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Dubrovnik 2009.
26. *Pisma Iva Vojnovića*. Knjiga prva. Priredio Tomislav Maštrović. Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu – Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Zagreb – Dubrovnik 2009.
27. *Pisma Iva Vojnovića*. Knjiga druga. Priredio Tihomil Maštrović, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu – Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Zagreb – Dubrovnik 2009.
28. *Pisma Iva Vojnovića*. Knjiga treća. Priredio Tomislav Maštrović, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu – Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Zagreb – Dubrovnik 2009.
1. a. *Prologue d'un drame non écrit. Cinq visions*. Trad. du text serbocroate inédit par Philéals Lebesgue, "Mercure de France", 1929., Tom 215, No 751, str. 113-144; No 752, str. 383-421.

## II. KORIŠTENA LITERATURA O IVU VOJNOVIĆU

- Slavko Batušić, *Pogovor u: Božena Begović, Stih – Proza – Teatar*, Zagreb 1974., str. 143-163.
- Siniša Cvijetić, *Ivo Vojnović na zagrebačkoj pozornici*. "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 117-122.
- Mirko Deanović, *Sjećanje na gospara Iva*. "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 138-142.



- Olinko Delorko, *O Ivu Vojnoviću*. "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 143-151.
- Ivan Esih, *Vojnović u češkoj i poljskoj književnoj kulturi*. "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 102-122.
- Miljenko Foretić, *Ivo Vojnović i dubrovački kazališni život*. "Dubrovnik", Dubrovnik, 9 (1966.), br. 2, str. 60-72. i tamo navedena literatura.
- Miljenko Foretić, *Kazalište Marina Držića*. Dubrovnik (1944-) – *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, 1, priredio i uredio Branko Hećimović, Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1990., str. 641.
- Miljenko Foretić, *Dubrovački kazališni amaterizam između dva rata 1918-1941; Dubrovačka diletantska pozorišna družina, Dubrovnik 1923-1927; Dubrovačko kazališno društvo, Dubrovnik 1924-1936, 1940-1944*, u: *Repertoar hrvatskih kazališta*, 3, priredio i uredio Branko Hećimović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM, Zagreb 2002., str. 424-427, 438-441.
- Miljenko Foretić: *Dubrovačka diletantska pozorišna družina, Dubrovnik 1923-1927. Repertoar hrvatskih kazališta*, 3, Zagreb, 2002., str. 426-428.
- Miljenko Foretić, *O uprizorenju Prologa nenapisane drame, Dani hvarskog kazališta*, sv. XXIX., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Splitski književni krug, Zagreb – Split 2003., str. 117-130.
- Ivo Frangeš, *Vojnović između Šenoe i Flauberta*. "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 6-15.
- Branko Hećimović, *Smisao i anatomija Vojnovićeva Prologa nenapisane drame*. "Republika", 32 (1976), br. 5, str. 545-555, pretiskano u: *Zapisi o dramama Ive Vojnovića, 13 hrvatskih dramatičara*, Znanje, Zagreb 1976.
- Katarina Hraste, *Film i Prolog nenapisane drame*, u: *Intermedijalnost u Vojnovićevoj drami »Gospođa sa suncokretom«*, Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Dubrovnik 1996., str. 117-119.
- Nikola Ivanišin, *Ivo Vojnović i dubrovački slovinci*. "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 16-26.
- Dubravko Jelčić, *Literatura o Ivi Vojnoviću*. "Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU", (Zagreb), 2 (1996.), br. 3 / 5, str. 25–299.
- Stjepan Kastropil, *Ivo Vojnović kao pisac Dnevnika*. "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 90-101.
- Stjepan Kastropil, *Vojnovićeva 'Pastoralna simfonija'*. "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 44-62.
- V / inko / K / isić /: *Narodno pozorište. "Prolog nenapisane drame" Napisao Ivo Vojnović. Čitao pisac*, "Novo doba", 8 (1925.), br. 230, str. 4.
- Dejan Kosanović. *Kinematografija i film u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji 1918 – 1941*. Filmski centar Srbije, Beograd 2011.
- Dubravka Luković, *Uz premijeru "Ekvinocija"*. "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 168-169.

- Trpimir Macan: *Uz šesdesetgodišnjicu dubrovačke praižvedbe Vojnovićeva "Ekvinocija"*, "Vidik", Split, 10 (1963.), br. 23, str. 60-64.
- Vjekoslav Majcen, *The Film Version of Vojnović's Drama Gospođa sa suncokretom (The Lady with the Sunflower)*, "Hrvatski filmski ljetopis", 17/1999.; [http://www.hfs.hr/hfs/ljetopis\\_clanak\\_detail\\_e.asp?sif=151](http://www.hfs.hr/hfs/ljetopis_clanak_detail_e.asp?sif=151) (pregledano 15. listopada 2016.)
- Marijan Matković, *Ivo Vojnović*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 55, Matica hrvatska – Zora, Zagreb 1964., str. 18-30.
- Fani Muhoberac, *Vojnovićev Dubrovnik*. "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 27-43.
- Mira Muhoberac, *Gospođa sa suncokretom* Iva Vojnovića, *Dani hvarskog kazališta*, sv. XXIX., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Splitski književni krug, Zagreb – Split 2003., str. 107-116.
- Mira Muhoberac, *Kunčevićovo demaskiranje smrti predstavom života*, "Kazalište", 49 / 50, 5(2012.), Zagreb, str. 10-19.
- Ahmed Muradbegović, *Ivo Vojnović (1857–1929)*. "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 123-137.
- Stephen Orgel, *The Poetics of Spectacle*, "New Literary History", Vol. 2, No. 3, Performances in Drama, the Arts, and Society (Spring, 1971.), The Johns Hopkins University Press, 367-389.
- Darko Suvin, *Dramatika Iva Vojnovića (Geneza i struktura)*, "Dubrovnik", Dubrovnik, 20(1977.), 5-6, str. 370 & VI.
- Tomislav Šakić, *Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografije*; [https://www.hrstud.unizg.hr/download/repository/Pregled\\_povijesti\\_hrvatske\\_kinematografije.pdf](https://www.hrstud.unizg.hr/download/repository/Pregled_povijesti_hrvatske_kinematografije.pdf) (pregledano 9. listopada 2016.)
- Zora Špicer-Vinković, *Razgovor ugodni sa g. Ivom Vojnovićem. Njegov život i rad. Nova drama*. "Riječ", Zagreb, 6 (1925.), br. 165, str. 4.
- Emil Štampar, *O Vojnovićevoj "Dubrovačkoj trilogiji"*, "Dubrovnik", Dubrovnik, III., br. 3-4, 1957., str. 63-78.
- Ivan Trojan, Kispéter Hajnalka, *Prijevod hrvatskih drama na mađarski jezik, u: zbornik 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, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2016., str. 279.
- Dražen Vukov Colić, *Predstava režisera koji prvenstveno vjeruje kazalištu*, "Dubrovački vjesnik", 21 (1971.), br. 1063, str. 7; *Ivo Vojnović: "Prolog nenapisane drame". Praizvedba u dubrovačkom kazalištu*, "Vjesnik", 32 (1971.), br. 8632, str. 4.
- Mirko Žeželj, *Gospar Ivo*. Centar za informacije i publicitet, Zagreb 1977.
- O djelu Iva Vojnovića*. Radovi međunarodnog simpozija. Priredio Frano Čale. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (danas Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti), Zagreb 1981., str. 271-275.

## ENGLESKO RUHO KOSOROVA *POŽARA STRASTI*

Svima koji se bave hrvatskom dramskom književnošću lik i djelo Josipa Kosora (1879. – 1961.) nije potrebno posebno predstavljati. Tek ukratko, najpoznatiji kao dramatičar, bio je i prozaist i pjesnik – predložnik za Nobelovu nagradu. Za svoj rad bolje je kritike dobivao u inozemstvu nego u domovini, a njegov je opus u hrvatskoj književnoj povijesti ocijenjen kao nejednake kvalitete. Promijenio je u životu niz zanimanja, od pisara, tipografa, pjevača, poreznog ovrhovitelja, a njegov ga je avanturistički duh odveo diljem globusa: ne samo Europom, nego i u Sjevernu i Južnu Ameriku.<sup>1</sup> Drama *Požar strasti* Kosorovo je vjerojatno najpoznatije djelo, koje mu je donijelo književnu slavu i priznanje. Nastalo je tijekom 1910. godine u Beču te se u hrvatskoj književnosti smatra jednim od prvih dramskih tekstova s ekspresionističkim obilježjima. Prva je tri čina uz pomoć svojega mentora Stefana Zweiga Kosor s hrvatskog odmah prevodio na njemački, a četvrti je čin izravno napisan na njemačkom jeziku, na kojemu je djelo prvi put i objavljeno 1911. u Münchenu (*Brand der Leidenschaften*) te iste godine praizvedeno u zagrebačkom Hrvatskome narodnom kazalištu. *Požar strasti* drama je nagona i iskonskih poriva, a likovi iz dviju suprotstavljenih obitelji fungiraju kao simboli mitskog sukoba između dobra i zla. Tematizirajući emocionalne provalije i ponore u ljudima, koji se arogancijom i agresijom (neuspješno) koriste tek kao štitom, samozaštitom, djelo nije naišlo na simpatije zagrebačke kritike, no predstava je uspješno izvođena u europskim kazalištima. Prvo hrvatsko izdanje izašlo je godine 1912., kao Izvanredno izdanje Matice hrvatske, s podnaslovom *drama u 4 čina* i predgovorom Branimira Livadića. Svoje je englesko izdanje – pod naslovom *Passion's Furnace* – drama doživjela 1917. godine u knjizi *People of the Universe. Four Serbo-Croatian Plays*, u kojoj su objavljene još tri Kosorove drame: *The Woman (Žena)*, *Reconciliation (Pomirenje)* i *The Invincible Ship*

---

<sup>1</sup> Usp. Dubravko Jelčić, *Strast avanture ili avantura strasti: Josip Kosor – Prilog tezi o autohtonosti ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*, August Cesarec, Zagreb 1988. – djelo koje je nastalo više-godišnjim istraživanjem Kosorova životopisa, sačuvane ostavštine i cjelokupnoga opusa te njegove recepcije.

(*Nepobjediva lađa*).<sup>2</sup> Prema Kosorovu autobiografskom zapisu, drame je na prijevod uputio ugledni ezoteričar Dimitrije Mitrinović,<sup>3</sup> koji ga je i upoznao s bogatim poduzetnikom don Pablom Mitrovićem, u čijem se domu okupljala hrvatska i srpska politička emigracija, boemi, umjetnici i književnici, a čija će udovica Ivanka kasnije postati Kosorova supruga.<sup>4</sup>

Prijevod *Požara strasti* na engleski potpisuje Fanny Susan Copeland (27. rujna 1872. – 29. srpnja 1970.), osoba fascinantna životopisa, pionirka na polju razvijanja slovensko-engleskih prijateljskih veza te dobitnica visokog odlikovanja Order of the British Empire.<sup>5</sup> Rođena je u Irskoj (Birr Castle / Parsonstown), a odrastala je i školovala se u Škotskoj (njezin je otac dr. Ralph Copeland u Edinburghu radio kao profesor astronomije i kraljevski astronom), Londonu i Berlinu, gdje je studirala jezike i glazbu. Njemački i francuski usvojila je još kao djevojčica, a kasnije je ovladala i latinskim, talijanskim, danskim, norveškim, srpskim, hrvatskim i slovenskim, a prevodila je i s ruskoga i bugarskoga.<sup>6</sup> Jedno vrijeme živjela je u Kanadi i Americi. Tijekom Prvoga svjetskog rata, od 1915. do 1919., u Londonu je radila kao osobna tajnica Ante Trumbića, predsjednika Jugoslavenskog odbora. S vođama toga političkog tijela koje je okupljalo hrvatske, slovenske i srpske emigrante iz bivše Austro-Ugarske Monarhije s ciljem ujedinjenja austrougarskih južnoslavenskih zemalja u zajedničku državu sa Srbijom i Crnom Gorom, sastaje se i Kosor.<sup>7</sup> Fanny Copeland do Jugoslavenskog je odbora dovelo poznanstvo s violinistom ruskog porijekla Michaelom Zacharewitschem (1876. – 1953).<sup>8</sup>

<sup>2</sup> Objavio ih je nakladnik Hendersons, s adresom 66 Charing Cross Road – i danas po knjižarama (Foyle's) i antikvarijatima poznatoj londonskoj ulici.

<sup>3</sup> Član umjetničke grupe Plavi jahač koju su 1911. u Münchenu osnovali Vasilij Kandinski i Franz Marc.

<sup>4</sup> Josip Kosor, *Kratka autobiografija*. U: *Autobiografije hrvatskih pisaca*, prir. V. Brešić, AGM, Zagreb 1997., str. 585-586.

<sup>5</sup> Pojedine detalje iz njezina životopisa otkriva nam njezina neobjavljena rukopisna autobiografija na engleskome, čiji se primjerak pod naslovom *The Buzzing Fly* čuva u Royal Observatory u Edinburghu. Na uvid sam je dobila ljubaznošću gospodina Erica Percivala ([http://www.ericpercival.co.uk/Copeland/Fanny\\_Copeland.htm](http://www.ericpercival.co.uk/Copeland/Fanny_Copeland.htm)), na čemu mu najsrdačnije zahvaljujem. Vidi također Borut Batagelj, *Fanny S. Copeland*. U: *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, ur. Alenka Šelih i dr. Založba Tuma – SAZU, 2007., str. 125-128 te internetsku stranicu <http://www.gore-ljudje.net/informacije/57738/>.

<sup>6</sup> Kako doznajemo iz navedene rukopisne autobiografije, odrastala je pod očevim slavenofilskim utjecajem, a od njega je naslijedila i strast prema planinarenju, str. 33.

<sup>7</sup> Kako navodi u svojoj autobiografiji, u Londonu se za vrijeme Velikoga rata našao s Meštrovićem i Jugoslavenskim odborom, koji su mu dali preporučeno pismo za srpskog poslanika Spalajkovića u Petrogradu, gdje upoznaje Maksima Gorkoga. Vidi Josip Kosor, *Kratka autobiografija*. U: *Autobiografije hrvatskih pisaca*, prir. V. Brešić, AGM, Zagreb 1997., str. 583.

<sup>8</sup> Prema podacima dostupnima na <http://tonyseymour.com/pages/michael-zacharewitsch>, god. 1903. živio je u Londonu, na adresi 139 Fellows Road u Hampsteadu, četvrti u kojoj je kasnije stanovao i Kosor. Fanny Copeland održala je zajednički pjevački nastup sa Zacharewitschevom mladom sestrom Sonyom.

te je, zapisala je u autobiografiji *The Buzzing Fly* (str. 383), prevođenje postalo važan dio njezina rada u promicanju Jugoslavije, posebice Slovenije. Profesor Bogdan Popović naučio ju je srpski (u tri poduke po dva sata!) i nakon toga počela je prevoditi službene dokumente i korespondenciju. Prvi veliki prevoditeljski zadatak za Sloveniju bilo je prevođenje Vošnjakova *Bedema protiv Germanije* (*A Bulwark Against Germany*), a prvi je njezin prijevod djela o balkanskoj problematici bio rad na prijevodu drame *Osloboditelji*<sup>9</sup> – *a fine play*<sup>10</sup> – požeškoga književnika, kritičara, glumca, redatelja i prevoditelja Srđana Tucića, koja je 1919. izvedena u Abbey Theatreu u Dublinu, a 1920. u Surrey Theatreu u Londonu.<sup>11</sup> Tucić se u Londonu često susretao s Trumbićem i Marjanovićem u domu Ivana Meštrovića, a F. Copeland, bliska im u smislu ljevičarske ideološke i intelektualne orijentacije, prevodi i ekspresionističku dramu Milana Marjanovića *Tlavata*, prikazanu u ožujku 1926. u Triangle Theatreu na Broadwayu.<sup>12</sup> Za vrijeme pariške mirovne konferencije, od 1918. do 1920., bila je angažirana kao prevoditeljica delegacije Kraljevine SHS,<sup>13</sup> u poslovnom smislu povezana i s dr. Robertom Williamom Setonom-Watsonom (1879. – 1951.), povjesničarem, ljevičarskim političkim aktivistom i zagovor-

<sup>9</sup> Sergjan Tucić; *The Liberators. A Drama in Three Acts*. With a preface by R. W. Seton-Watson. Stratford-upon-Avon: The Shakespeare Head Press, 1918. Kako navodi Antonija Bogner-Šaban, *Osloboditelji* su prvo objavljeni u „Savremeniku“ u kolovozu 1914., a potom je drama, nakon povoljne ocjene Hermanna Bahra i Stefana Zweiga, 26. studenoga 1918. praižvedena u zagrebačkom kazalištu. Njezin proboj na dublinsku i londonsku pozornicu autorica rada tumači *približnim ideološkim ishodištem te autorski egzotičnom refleksijom na prekrajanje granica i stvaranje novih država u smislu političkih sila Antante* reguliranih sporazumom u Versaillesu (*Tucićeve drama Osloboditelji u Dublinu 1919. i Londonu 1920. U: Krležini dani u Osijeku 2015. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu. Prvi dio*. Priređivač Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2016., str. 70-71).

<sup>10</sup> Fanny S. Copeland, *The Buzzing Fly*, str. 384.

<sup>11</sup> U prijevodu F. Copeland objavljena je i Tucićeve studija *The Slav Nations* (Hodder and Stoughton, London – New York 1915. Published for the Daily Telegraph War Books), a prvotna zabrana objavljivanja i uprizorenja drame *Osloboditelji*, do koje je došlo iz političkih razloga, iako je za nju 1919. dobio svoju drugu Demetrovu nagradu, bila je poticaj na emigraciju, prvo u Pariz, a potom u London, gdje se u travnju 1914. uključio u djelovanje Jugoslavenskog odbora. S Milanom Marjanovićem uređivao je „Bulletin Yougoslave“ (1915. – 1917.), a u „Savremeniku“, „Obzoru“ i „Agramer Tagblattu“ tiskani su mu feljtoni o kazališnom i kulturnom životu u Londonu te pjesma *Na Temsi* (1914.). Zahvaljujući preporuci R. W. Seton-Watsona predavao je i slavenske jezike na istoimenoj katedri na londonskom King's Collegeu. God. 1918. preselio se u New York, gdje se bavio novinarstvom i prevođenjem. V. I. Trojan i R., Tucić, Srđan, u: HKE, sv. 4, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2012., str. 341. te Bogner-Šaban, *ibid.*

<sup>12</sup> Bogner-Šaban, *ibid.*, str. 74.

<sup>13</sup> Tijekom 1920-ih i 1930-ih objavljen je niz njezinih prijevoda usmjerenih na političku djelatnost južnoslavenskih naroda (Vošnjak, Čermelj, Rejčev), a god. 1939. objavila djelo *The Selkies: A Fantasy of the North / An opera with imaginary music*, Blackwell, Oxford.

nikom stvaranja samostalne države Jugoslavije nakon Prvoga svjetskog rata.<sup>14</sup> Upravo je na njegovu inicijativu do Fanny Copeland na redakciju došao engleski prijevod *Priča iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić, koji je prvo načinila Nada Brlić, najstarija autoričina kći. Iz korespondencije Ivane Brlić-Mažuranić s kćerkom Nadom te s bratom Želimirom Mažuranićem (1882. – 1941.), odvjetnikom, ministrom trgovine i industrije u vladi Kraljevine Jugoslavije, masonom i predsjednikom Senata Kraljevine Jugoslavije, vidljivo je da je autoričin mlađi brat, kao politički i društveno vrlo utjecajan čovjek, ulagao mnogo truda u objavljivanje sestrine zbirke bajki te njezinu promociju i plasiranje na engleskom tržištu. Godine 1922. Seton-Watson savjetovao mu je da postojeći, Nadin prijevod – inače još 1921. bezuspješno ponuđen za tisak nakladniku Buxtonu – redigira F. Copeland, koja je, međutim, bajke prevela iznova.<sup>15</sup> Na poticaj Setona-Watsona, Copelandova je na engleski prenijela i Vojnovićevu *Dubrovačku trilogiju*. Prvi je dio toga prijevoda otisnut u prvom svesku „The Slavonic Review“, književnom glasilu novoosnovane School of Slavonic Studies, a u tome su časopisu objavljeni i njezini prijevodi srpske balade o caru Lazaru i carici Milici, kao i slovenske nacionalne balade *The Battle of Sisek*, kako ju je pribilježio Valentin Vodnik.<sup>16</sup> Ubrzo nakon dolaska u Ljubljanu 1921. F. Copeland upoznala je slovenskoga književnika Vladimira Levstika te na engleski prevela i njegovo

<sup>14</sup> Presjek njegove političke karijere dao je Mladen Lojkić u članku *Tko je Robert William Seton-Watson – pravi otac Jugoslavije?* u kojemu navodi da je Setona-Watsona, još kao studenta Sveučilištu u Oxfordu, unovačila tajna elitistička masonska organizacija Milner Group, kojom je upravljala Velika loža Engleske. Zalagao se za razgradnju pangermanističke Austro-Ugarske Monarhije, tvorevine protivne viziji svijeta koja je trebala biti pod ravnanjem anglosaksonskih i judejskih masonskih elita. Prema autorovu tumačenju, Seton-Watson u Srbiji je vidio masonske saveznike Britanskog Imperija, dok su članovi Jugoslavenkog odbora, većinom masoni poput Meštrovića, Hinkovića, Potočnjaka, Trinajstića, Vošnjaka i dr.), koji su često boravili u Londonu, za Setona-Watsona bili tek marionete.

<sup>15</sup> *Priče iz davnine (Croatian Tales of Long Ago)* svjetlo su dana (s poznatim ilustracijama Vladimira Kirina) ugledale 1924. u New Yorku (Frederick A. Stokes) i u Londonu u izdanju George Allen & Unwin, ugledne nakladničke kuće u kojoj su djela objavljivali i, primjerice, Roald Dahl te J. R. R. Tolkien. Ivana Brlić-Mažuranić bila je vrlo zadovoljna i ilustracijama i novim prijevodom te ga obećaje donijeti kćeri, istaknuvši da je *vanredno točan, a imena jako lijepo i ukusno prevedena* – ipak, piše joj: *no tvoj prevod je bio mnogo karakterističniji, pa da se je dalo izpraviti bilo bi bolje* (Pismo Nadi, 22. ožujka 1923.). Vijest o engleskom izdanju *Priča* donijelo je četrdesetak novina i časopisa u Velikoj Britaniji, Americi, Kanadi, Australiji i Novom Zelandu. Korespondencija između Želimira Mažuranića i Ivane Brlić-Mažuranić (tijekom 1923. i 1924. godine) sačuvana je u ostavštini Želimira Mažuranića, Hrvatski državni arhiv u Zagrebu. Strojopisni prijepisi korespondencije Ivane Brlić-Mažuranić kćeri Nadi (vidi pisma Nadi od 22. rujna 1921., 25. veljače 1922., 22. ožujka i 26. studenoga 1923.) nalaze se u Rukopisnoj zbirci materijala o životu i radu Ivane Brlić-Mažuranić – Pisma kćeri Nadi, 1. dio (1900. – 1923.), Ostavština Ivane Brlić-Mažuranić, Arhiv Odsjeka za povijest hrvatske književnosti Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb.

<sup>16</sup> Fanny S. Copeland, *The Buzzing Fly*, str. 384.



glasovito *Gadje gnezdo / An Adder's Nest*,<sup>17</sup> koje tematizira slovenski narodni otpor za vrijeme Velikoga rata. U studenome iste godine imenovana je lektoricom za engleski jezik na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Ljubljani i na tome mjestu, u okviru kojeg je pokrenula i englesku knjižnicu, ostaje sve do njemačke okupacije u travnju 1941., kada odlazi u Italiju (Bibbiena, Arezzo). U Sloveniju se vratila 1953. i posljednjih je godina života stanovala u ljubljanskom hotelu „Slon“, gdje je i preminula u dobi od 98 godina.<sup>18</sup> Kao pasionirana planinarka, autorica je i dvaju planinarskih vodiča po slovenskim Alpama i Triglavu na engleskom<sup>19</sup> te mnogih članaka u domaćoj i engleskoj periodici kojima je popularizirala Sloveniju i Hrvatsku, prirodne ljepote i kulturu.<sup>20</sup>

\*\*\*

Detaljna i potpuna analiza prijevoda, tj. prijevodne kvalitete *Požara strasti*, uzela bi mnogo više prostora nego što je predviđeno za ovaj rad, stoga ćemo se usmjeriti samo na neka najznačajnija zapažanja. U okviru teorije i poetike prevođenja, pa i u samoj prijevodnoj praksi, susrećemo se s različitim poimanjem onoga što prijevod jest ili barem što bi trebao biti. Temeljna aporija proizlazi iz dvaju motrišta, od kojih zagovornici prvoga zastupaju mišljenje da prijevod ponajprije mora biti točan, makar bio i nezgrapan, a branitelji drugoga smatraju da je važno postići glatkoću čitljivosti, makar i nauštrb egzaktnosti značenja i preciznosti izraza.<sup>21</sup> Odredimo li književnost

---

<sup>17</sup> Fanny S. Copeland, *The Buzzing Fly*, str. 384. Podatak navodi i Frank Sodnikar u članku *Recent Yugoslav Literature*, „Books Abroad“, vol. 8, br. 1, January 1934, str. 25-27.

<sup>18</sup> Pretraživanjem interneta moguće je pronaći fotografiju upravo iz hotela „Slon“, kao i još neke – primjerice, jednu iz 1927. godine na kojoj je Fanny Copeland odjevena u hrvatsku narodnu nošnju te drugu sa slovenskim književnikom Otonom Župančičem na dubrovačkom kongresu 1933.

<sup>19</sup> U publikaciji *Beautiful Mountains in the Yugoslav Alps*, The Yugoslav Bureau, Split / 1931. / (prev. na slovenski 1985.) okuplja pjesme i priče u kojima tematizira planine. Ilustracije potpisuje Edo Deržaj, a u uvodu naznačeno je da su pojedini tekstovi već ranije objavljeni – npr. priča *The Cyclops* u „The London Mercury“, *The House in the Wood* u „The Near East and India“, *For a Piece of Chocolate*, *Of Triglav and His Great North Wall* i *The Expected Guest* u „Time and Tide“. *Drugi je vodič objavljen pod naslovom A Short Guide to the Slovene Alps (Jugoslavia) for British and American Tourists*, Kleinmayr & Bamberg, Ljubljana 1936.

<sup>20</sup> Primjerice: uz članak *Slovene myths* izdala je i dva prijevoda slovenskih bajki: *Zlatorog* i *Desetnica* („The Slavonic and East European Review“, vol. 11, br. 33, April 1933, str. 631-651.). O sinjskoj alki (*The Alka Tournament*) pisala je u „Discovery Magazine“, London, April 1937. (podatak prema članku Marian Wenzel: *Sinjska alka*, „Folklore“, vol. 71, br. 4, December 1960., str. 228-233.). Bila je dugogodišnja suradnica „Planinskega Vestnika“ a prilozima se javlja i u časopisima „The Alpine Journal“, „Time and Tide“, „Graphic“, „The Observer“, „European Commercial“, „Manchester Guardian“, „The London Mercury“, „The Near East and India“, „The Scotsman“, „Journal of British Astronomical Association“ i u reviji „Folk-Lore“ (usp. Borut Batagelj, str. 125-128).

<sup>21</sup> Višnja Machiedo, *Prizivajući svetog Jeronima*. U: *Poetike prevođenja*, „Kolo“, god. VIII, br. 3, str. 266-270; Zagreb, jesen 1998.

kao umjetnost riječi, dakle kao jedinstven oblik umjetničke ljudske djelatnosti koja poziva na međukulturni dijalog, za što je jedan od preduvjeta prevodilačka djelatnost, moguće je zapitati se je li prijevodom ikada moguće iz izvorne u ciljnu kulturu preneti upravo unikatnu dimenziju umjetničkog djela, upravo onu estetsku vrijednost koja ga i čini umjetničkim?<sup>22</sup> Shvatimo li pak svrhu prevoditeljskog rada u uspostavljanju prvotnog, univerzalnog jezično-kulturnoga jedinstva,<sup>23</sup> tada je već na prvi pogled jasno da pred prevoditeljicom *Požara strasti* nije bio nimalo jednostavan zadatak. Kosorova drama u prijevodnom je smislu itekako zahtjevan tekst, ponajprije zbog ekspresionističkog stila koji se očituje u razbijenoj, isprekidanoj sintaksi i eliptičnim rečenicama naglašeno emotivnog – energičnog i silovitog – diskursa, ali i zbog Kosorova osebujnog, često sirovog i nedotjeranog, jezičnog izričaja. Prijevod je, spomenuli smo ranije, objavljen 1917. – šest godina nakon njemačkog a pet nakon hrvatskog izdanja – pa možemo pretpostaviti da su prevoditeljici, s obzirom na to da je znala i njemački, bila na raspolaganju čak dva moguća polazišna predložka. Kolacioniranjem hrvatskoga izvornika i prijevoda, uočena su povremena ispuštanja pojedinih riječi, sintagmi ili rečenica u odnosu na hrvatski tekst, kao i nedosljednost u prevođenju istih riječi. Problemi se pojavljuju na nekoliko razina, od pravopisne, morfološke, sintaktičke, semantičke do stilske, a posebne zamke donose frazemi, uzrečice, poslovice, narodne izreke, poštalice, regionalizmi i dijalektizmi, dakle ono što pripada kulturno-povijesnom sloju teksta, a gdje je često vrlo teško pronaći odgovarajući lingvistički izraz u ciljnom jeziku. Problematični su najčešće izrazi koji se odnose na materijalnu i duhovnu kulturu, dakle terminologija vezana uz hranu, odjeću, floru i faunu, običaje, vjerovanja, društveni ustroj itd. Počnimo, međutim, od samog naslova drame, koji je preveden kao *Passion's Furnace*. Pitanje koje se odmah nameće jest zašto *furnace*, a ne jednostavno *fire* / na engleskom *požar*, *vatra* ili eventualno *flame* / *plamen*. Premda riječ *furnace*, koja u engleskom doslovno znači *peć* ili *talionica*, u kontekstu dramske radnje ima preneseno značenje koje se odnosi na mjesto uzavrelih strasti, vrlo vruće mjesto ili težak ispit, čini nam se da ipak nosi prejake konotacije na peć, kamin, tj. nešto što unutar sebe *kontejnira*, ograničava, obuzdava vatru te time sprječava njezino širenje do čega dolazi prilikom požara. S druge strane, poruka drame počiva na vitalističkoj filozofiji koja ne podržava pasivno podnošenje zla. Budući da se zlo, prema spomenutom svjetonazoru, ne može pobijediti dobrim, nego jedino nasilnim vraćanjem istom mjerom, tada bismo i požar iz naslova mogli shvatiti kao nešto što se

<sup>22</sup> S obzirom na činjenicu da umjetničko djelo nema klona, duplikata, Isidora Sekulić pita se je li prevođenje onda svojevrsna blasfemija. Je li prijevod čast za autora izvornika ili nametnik na ljepoti i originalnosti njegova ostvarenja? Je li (i) prijevodu svrha ljepota i prenošenje emocije ili on služi samo kao sredstvo za zbližavanje različitih naroda i kultura? Usp. Isidora Sekulić, *O prevodima*. U: *Sabrana dela Isidore Sekulić*. Knjiga 11, Stylos, Novi Sad 2003., str. 237.

<sup>23</sup> Dinko Telečan, *Kulturna zadaća prevodioca*. U: *Prevođenja kulturâ. Zagrebački prevodilački susret 2003.*, Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, Zagreb 2005., str. 11.



može ugasiti samo drugim požarom – što dovodi do samoizgaranja! U tom slučaju, prijevodno rješenje u vidu engleske riječi *furnace* dobiva daleko više smisla. Također, imajući na umu da je u izvorniku glavna imenica *strast*, koju atributno određuje *požar*, promišljati je moguće i o prevoditeljičinu odabiru posvojnog oblika (*possessive form*) za prijevod naslovne sintagme – *Passion's Furnace* – umjesto upotrebe fraze *of (of-pattern)* – *Furnace of Passion*. Premda oba oblika u nekim slučajevima imaju isto značenje, posesivan oblik u engleskome se obično upotrebljava za ljude i životinje, a *of-pattern* za neživo, pa bi se u ovom slučaju prijevodno značenje moglo shvatiti kao požar koji *pripada* strasti. Tek za usporedbu, napominjemo da je u Kosorovoj ostavštini u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatske književnosti HAZU u Zagrebu sačuvan i nepotpisan ruski prijevod u strojopisu gdje je naslov samo *Požar*, a strojopisnu inačicu francuskog prijevoda (Paris, Juillet, Août, 1922.) potpisuje Maurice Blanchard i ondje je naslov *Le Feu des Passions*. Na pravopisnoj razini, primjerice, pozornost privlači način prenošenja osobnih imena: prevoditeljica ih donosi bez dijakritika, s ponekom preinakom (primjerice, *Ilja* iz nepoznatog razloga postaje *Ilija*), uz napomene o izgovoru: ž kao zh (Ruža, napisana kao *Ruzha* > z = s u engleskoj riječi *treasure*), š kao s, č i ć kao ch, nj kao ny. Na razini sintakse najveći je propust zadržavanje strukture hrvatskoga rečeničnog poretka, što negativno utječe na glatkoću čitanja prijevoda, zatim lomljenje homogene rečenice izvornika na dvije ili više rečenica u ciljnom tekstu ili, pak, pogrešno prenošenje interpunkcijskih znakova, čime se mijenja rečenični smisao. Uspješnost prijenosa na semantičkoj razini ovisi o tome je li prevoditelj u ulozi čitatelja, recipijenta teksta, ispravno shvatio autora izvornika. Premda se kulture međusobno razlikuju, one također imaju i dodirne točke bez kojih prevođenje ne bi bilo moguće. Iz toga proizlaze dvije vrste prepreka: prve se pojavljuju na razini recepcije, kada je prevoditelj primatelj kulturnog sadržaja pošiljateljeve / autorove poruke, a druge su uočljive na razini produkcije, na kojoj sada prevoditelj postaje pošiljatelj, koji za kulturni sadržaj mora iznaći odgovarajući lingvistički izraz u ciljnom jeziku. To čini upotrebljavajući različite, ovisno o pojedinom slučaju, najprimjerenije tehnike koje uključuju posuđivanje, definiranje ili parafraziranje, doslovni prijevod, supstituciju, leksičku inovaciju, dodavanje ili ispuštanje.<sup>24</sup> Do nezgrapnosti pa i besmislenosti u ovome slučaju dolazi zbog nedovoljnog poznavanja bilo jezika izvornika bilo jezika na koji se prevodi. U drugom slučaju, može doći do proširivanja tj. dodavanja značenja u odnosu na izvornik, primjerice, nespecificirane *grane* u hrvatskom, u engleskom postaju *willows* (vrbe) ili u rečenici *sa ruha mu kaplje krv* ruho je dodatno, očito radi pojačavanja slikovitosti, određeno kao *bijelo* što u prijevodi glasi: *blood dripping from his white clothes*. *Selo* je katkad prevedeno kao *village*, a katkad kao *parish* (župa) ili *place* (mjesto). Frazologija je uglavnom dobro pogođena, pa je pri-

<sup>24</sup> Vladimir Ivir, *Translation of Culture and Culture of Translation*, “Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa”, vol. XLVII-XLVIII, Zagreb 2002. / 2003., str. 117-118.

mjerice uzrečica *Kud će kruška ispod debla*, prenesena engleskom inačicom *Chips of the old block, mekan kao lepinja* postalo je *soft as butter a što prije, to bolje – the sooner, the better*. Osobito su *škakljive* obilježene ili onomatopejske riječi koje nose ekspresivnu funkciju, a ta se funkcija engleskim prijevodom neobilježenim riječima gubi: *ala* (*indeed; oh*), *afirim* (*fine*), *ded* (ispušteno), *elem* (*of course*), *dado* (*father*), *baća* (*Daddy, cousin, brother, master*), *pendžer* (*window*), *dika sela* (*ornament of the parish*). U pojedinim je slučajevima prevoditeljica čak posegnula za opisnim pojašnjenjima, ne samo u tekstu samom, nego čak i fusnotama, npr. *opanci* nisu prevedeni, ali je u fusnoti objašnjeno da je riječ o kožnim cipelama koje nose svi južnoslavenski seljaci, dok su *gusle* (p)ostale singularno *gusla*. Uzvik *Živio* objašnjen je fusnotom kao ekvivalent engleskom *May they live!* i *Three cheers!* te preveden kao *Zivio* – bez dijakritika. Na značenjskoj razini uočavamo i grublje, nepotrebne primjere iznevjeravanja izvornika kao što su potpune preinake značenja ili postupci prevođenja množine jedninom ili obrnuto te tehnike ispuštanja, tj. sažimanja. Tako su *prijeporne njive* postale *newly-ploughed field* (nedavno izorana njiva), *jesenska kiša* dobila je engleski plural *the autumn rains*, *čudo božje* na jednom je mjestu prevedeno kao *it's queer*, a na drugome primjerenije i više u duhu izvornika s *a miracle*. *Salaš* je postao *dairy-farm* (mliječna farma), *kuga* je ublažena s *pestilence*, a *pšenica* je prevedena kao *maize* (kukuruz), umjesto *wheat*. Tročlani opis na izvorniku *nešto življim glasom* zamićen je jednom engleskom riječi *cheerily*, umjesto mogućeg *in a somewhat cheerful voice*, riječ *moji* – kojom se misli na članove obitelji – prevedena je kao *my people*, što daje konotacije na *moj narod*, umjesto na *moju obitelj* – *my family*. Izvorno hrvatsko *prokleta odoravanje* ublaženo je grafičkom cenzurom psovke *the d-----d trespassing*, a didaskalijsko *iz daljega iza pozornice* preneseno je neodređenim *from without*.

Što se društveno-političkog konteksta u okviru kojega je nastao prijevod te autorovih poveznica s anglosaksonskom kulturom tiče, iz Kosorove je autobiografije, kao i sačuvane korespondencije pohranjene u književnikovoj ostavštini u Arhivu Akademijina Odsjeka za povijest hrvatske književnosti a nedavno objavljene u ediciji Kosorovih *Djela*,<sup>25</sup> poznato da je London pohodio još za vrijeme Prvoga svjetskog rata djelujući u okviru Jugoslavenskog odbora.<sup>26</sup> No od 1923. godine, nakon vjenčanja s Ivankom,

<sup>25</sup> Iz nadnevak a i adrese iz sačuvanih pisama, ali i iz pisama drugih korespondenata (npr. Bože Lovrića), vidimo da je Kosor 1920-ih i početkom tridesetih godina prošloga stoljeća živio u Londonu, u četvrti Hampstead. Usp. Josip Kosor, *Iz korespondencije. Djela Josipa Kosora*, ur. D. Jelčić, prir. I. Matičević, sv. 12, Ex libris, Zagreb 2016.

<sup>26</sup> U ratni se London nakon 1914. vraća ponovno u studenome 1916., *ko u pučinu magle, koja ga je progutala*. Gradom se kreću mase vojske koja odlazi na front. Nižu se dojmovi iz Britanskog muzeja, Nacionalne galerije te Muzeja South Kensington, u kojemu traje iznimno posjećena Meštrovićeva izložba. Druži se s dr. Branom Petronijevićem, filozofom i profesorom beogradskog sveučilišta, episkopom Nikolajem Velimirovićem, dr. Nikom Županićem, frenologom i članom Jugoslavenskog odbora, zatim Dimitrijem Mitrinovićem kojega je prvi put upoznao u Münchenu preko slikara Ljube Babića, a preko Mitrinovića upoznaje i engleskog književnika Stephena Grahama

sve do početka Drugoga svjetskog rata, London mu, kada nije putovao, postaje stalna adresa, točnije Netherhall Gardens broj 13 u otmjenoj četvrti Hampstead u sjevernom dijelu grada. Ipak, njegove londonsko-imagološke impresije neposredno prije odlaska na prvo putovanje u čileanski Valparaíso godine 1925., gdje je njegova supruga kao pravna nasljednica pokojnog muža, imućnoga posjednika rudnika salitre, trebala potpisati vlasničko-upravljače ugovore, eufemistički rečeno nisu odviše laskave: *Gutajući bez volje, namrštena čela i bojažljivo stisnutih nosnica, čađu i maglu Londona i tupeći dušu i čula pučinom surih čađavih, monotonih no praktično zgruhamih kućetina; gustom prašumom tvornica, koja pruža ledeni, cinični, hipermoderni vidik inferna sadašnjem čovječanstvu; mozgajući uporno i ukleto o hipokriziji anglosaksonske rase, o njezinim svepolipskim, grabežno sveobujmljivim rukama... mozgajući stisnutih zubiju... o huraganskom ršumu udaraca, što treba da zavitla, zademoni, ucrni, usudnjedani nad grabežom, lupeštvom i vješalačkim, guillotinskim prorocima Jugoslavije – mišljah, mišljah, snatarih... da će mi biti suđeno, fatumski odmažđeno, da prokunjam, provegetišem, pročamim – poput polarnog medvjeda – bljavu, neapatitnu, nezimsku zimu u Londonu... kad li nas na jednoć prenu, trže brzovav iz Valparaisa... pao je u našu zagrljenu duševnu hampsteadsku tišinu kao iz bjesne ruke bačeni kamen u bistre kristalne valove rijeke, i ma da je London, okrabuljeni inferno – kapitalom, sveokeanskim mrežama, hipokrizijom, najdemoniskijom, najmajstorskijom političkom podvalom, prema kojoj je naša balijska, balkanska, zaplotnjačka podvala – balava drtesina – ipak, ipak, pedesetputa ipak, rađe bismo pročamili do kraja aprila u Londonu...<sup>27</sup> Jednako kritične stavove iznosi i u članku iz 1925.: *Engleska politika je crna magija koja opliće sve države i nacije. Kao što je engleski jezik isisao toliko jezika stranih rasa i ujezičio se, tako je Engleska isisala toliko nacija i dijelova kontinenta i održavila se, osilila, “udreadnohila se” i uokeanila. Pred engleskom politikom dršću ostale politike ko žaba i ptica pred fascini-rajućom silom zmijske. Engleski mentalitet obaje žrtvu ili protivnika, hipnotiše je, omota i proguta... Engleska vlada hipnozom, i krikovi protiv nje jesu krikovi somnambula...<sup>28</sup>**

Među spomenutom je korespondencijom sačuvano i nekoliko zanimljivih dopisa koje je Kosor primio od promotora svojih djela u Engleskoj i Sjedinjenim Američkim Državama. U siječnju 1921. piše mu ravnatelj londonskog kazališta The Everyman The-

---

te Pabla i Ivanku Mitrović. Dom supružnika Mitrović bio je otvoren svim izbjeglicama s prostora buduće Jugoslavije, čiju geografsku kartu don Pablo – na nagovor supruge, inače projugoslavenski orijentirane Dubrovkinje, slikarice – štampa o vlastitu trošku. Vidi Josip Kosor, *Kratka autobiografija*. U: *Autobiografije hrvatskih pisaca*, prir. V. Brešić, AGM, Zagreb 1997., str. 585-586.

<sup>27</sup> Josip Kosor, *Atlantikom i Pacifikom. Djela Josipa Kosora*, ur. D. Jelčić, prir. I. Matičević, sv. 8, Ex libris, Zagreb 2013., str. 9; 12; 203.

<sup>28</sup> Kvačuga, *Londonski teatar*. U: Josip Kosor, *Članci i feljtoni. Kritika o Josipu Kosoru. Djela Josipa Kosora*, ur. D. Jelčić, prir. I. Matičević, sv. 11, Ex libris, Zagreb 2016., str. 9. / Članak je prvo objavljen u časopisu “Comoedia”, Zagreb, br. 31; str. 15; 18-19; Zagreb, 28. ožujka 1925., s naznakom da je napisan u Londonu u martu 1925./

atre (u londonskom Hampsteadu) Norman MacDermott, obavještavajući ga da je *Požar strasti* bio na popisu izvedbi za veljaču, ali je odbor ipak odlučio u narednom tromjesečnom razdoblju – iz financijskih razloga – prednost dati izvedbama drama ni manje ni više nego Bernarda Shawa! U predgovoru engleskom izdanju Kosorove pjesničke zbirke *Beli plamenovi*, objavljene 1929. godine kao *White Flames* u vlastoručnom prijevodu samoga autora,<sup>29</sup> Kosorova supruga Ivanka (potpisana kao Ni Nula) spominje produkciju drame *Passion's Furnace* u kazalištu St. George's Hall u londonskoj ulici Regent. Predstavu je, doznajemo, izvelo International Dramatic Society (Međunarodno dramsko društvo) 1923. godine.<sup>30</sup> U pismu od 21. siječnja 1925. izvjesna Kitty Willoughby piše Kosoru na adresu Netherhall Gardens 13, detaljno mu javljajući uvjete u vezi s autorским pravima te postocima od bruto-prihoda pod kojima će se prihvatiti režije *Požara strasti* o vlastitu trošku u St. George's Hall u Langham Placeu 8. veljače iste godine. U vlastitu članku *Londonski teatar*, sam Kosor zabilježio je: *Zanimljivo je izvijestiti, kako je prošao Kosorov "Požar strasti" u International Teatru na 8. marta o. g. Kritika je pobjesnila, što taj komad nije dao dovoljno prilike publici, da se ismije i odmori od cifara i kombinacija. To je najgore prikazivanje, što ga je doživjela ova drama, i autor je kriv što ga nije zabranio za vremena no dopustio da dođe do kulturnog skandala, u kome je londonska kritika pokazala svoju legendarnu bijedu i analfabetško shvatanje pred Evropom. To nisu sudovi radnika pera, to su sudovi krojača, policista i whiskydrinker-a.*<sup>31</sup> Potom, na Dušni dan iste te 1925. u Netherhall Gardens kao Josephu Kosoru piše mu nepoznati pošiljatelj (nečitak potpis), a u zaglavlju pisma stoji *The Theatre Guild, New York City* – očito osoba preko koje je Kosor nastojao plasirati svoje drame na engleskom u Americi. Vrlo se pozitivno izrazio o Kosorovim dramama, napisavši: *Vaše rane drame bile su vrlo obećavajuće. Ako možete pisati o jednostavnim ljudima o kojima ste pisali u svojim prvim dramskim djelima, siguran sam da će se vaše drame izvoditi diljem svijeta. ... Vaše drame o seljacima su veličanstvene. Pokušat ću oživjeti interes za njih u kazalištu Guild.* Ipak, distribucija Kosorove knjige u tamošnjim knjižarama nije bila uspješna, jer, kako piše, u Americi je vrlo teško prodati tiskane drame. Iz Chicaga mu se u prvoj polovici 1930-ih javlja i čovjek po imenu Michael Price, koji radi na plasmanu

<sup>29</sup> Blanchard mu zahvaljuje na zbirci uz riječi: *S najvećim sam zanimanjem pročitao White Flames i smatram Vaš prijevod veličanstvenim. Uopće ne sumnjam da je ovaj rad koštao mnogo truda, ali od engleskoga književnog svijeta vjerojatno ćete dobiti tople komplimente.*, vidi Josip Kosor, *Iz korespondencije. Djela Josipa Kosora*, ur. D. Jelčić, prir. I. Matičević, sv. 12, Ex libris, Zagreb 2016., str. 32, 260.

<sup>30</sup> Ni Nula, *Introduction*. U: Josip Kosor, *White Flames. Poems translated from Serbo-Croatian*, The C. W. Daniel Company, 46 Bernard Street, London 1929., str. 5.

<sup>31</sup> Kvačuga, *Londonski teatar*. U: Josip Kosor, *Članci i feljtoni. Kritika o Josipu Kosoru. Djela Josipa Kosora*, ur. D. Jelčić, prir. I. Matičević, sv. 11, Ex libris, Zagreb 2016., str. 7-10. / Članak je prvo objavljen u časopisu „Comoedia“, Zagreb, br. 31; str. 15; 18-19; Zagreb, 28. ožujka 1925., s naznakom da je napisan u Londonu u martu 1925./

*People of the Universe* ne samo u američkim knjižarama i kazalištima, nego drame planira poslati i holivudskoj agenciji za filmove. U prosincu 1934. Price mu javlja o mogućem filmskom plagijatu *Požara strasti*, smatrajući da je Fox Movie Corporation dramu Caravan, uz poneke preinake, poput smještanja radnje u mađarsko selo, snimio upravo na temelju Kosorova teksta. U istom mu pismu javlja da je *The Invincible Ship* reklamirana u „Ilustrovanom listu“ te dostavljena svim glumcima, direktorima i poduzećima u Hollywoodu. Pobratim Božo Lovrić iz Praga mu, vjerojatno oko 1929., čestita: *Vrlo me veseli tvoj uspjeh u Engleskoj*, a u veljači i lipnju 1933. piše mu iz Beograda Rade Drainac, pozivajući ga da postane londonskim dopisnikom nezavisnog dnevnog lista “Pravde”: *Ima mnogo interesantnih stvari u Imperiji u kojoj nikad sunce ne zalazi. Kako bi bilo da nam redovno šaljete dopise kao što smo već ugovorili?... Glavno je da vi počnete da nas bombardujete sa onako kosorovski divnim člancima o idejama i životu Britanske Imperije. ... London je veliki i u njemu ima mnogo interesantnih stvari. Valjda u njemu pored “Intelidžens servisa” živi i neki interesantan pesnik, romanjez, kakva glumičica, ili pak kakav indijski fakir? Ima tamo dosta duhovnih fakira. Hajd Park opišite po letu, ili kakav književni klub. Opišite ono brodovlje i one ulice bede, kao i sve kvartove u kojima živi najveća sirotinja na svetu – londonska sirotinja.*<sup>32</sup> Početkom 1937. iz Nice javlja mu se prijatelj Maurice Blanchard u zagrebačku Esplanadu pišući mu kako *Požar strasti* nudi kinematografskim tvrtkama – no zasad uzaludno.<sup>33</sup>

Zahvaljujući prijevodima, ušao je Kosor i u neke preglede i studije na engleskom koji tematiziraju jugoslavensku književnu produkciju.<sup>34</sup> Nakon svega navedenoga, preo-

<sup>32</sup> Josip Kosor, *Iz korespondencije. Djela Josipa Kosora*, ur. D. Jelčić, prir. I. Matičević, sv. 12, Ex libris, Zagreb 2016., str. 174-175; 177.

<sup>33</sup> Blanchard pokušava Kosora nominirati za Nobelovu nagradu, a na francuski je preveo i dijelove *Belih plamenova / Flammes Blanches* (Pariz, 1923.), usp. Josip Kosor, *Iz korespondencije. Djela Josipa Kosora*, ur. D. Jelčić, prir. I. Matičević, sv. 12, Ex libris, Zagreb 2016., str. 257.

<sup>34</sup> U članku *Modern Yugoslav Literature* Milivoj S. Stanoyevich Kosora (Yosipa) vezuje uz Cankara (Tsankara) tj. simbolističku prozu (str. 106) („The North American Review“, vol. 217, br. 806, January 1923., str. 96-106.). Kako doznajemo iz osvrta na izdanje *Les Dramaturges Exotiques* Ernsta Rosea, njegov priređivač, belgijski novinar Camille Poupeye u prvome svesku, uz Čehova, Čapeka, O’Neillu, Shawa, Syngea i Pirandella, u kontekstu ekspresionizma obrađuje i Kosora („Books Abroad“, vol. 2, br. 1; January 1928., str. 27-28). Frank Sodnikar (*Recent Yugoslav Literature*, „Books Abroad“, vol. 8, br. 1, January 1934., str. 25-27) Kosora spominje uz Nazora, predstavljajući ga kao hrvatskog Gorkoga: *With his first collection of stories, Kosor became the Croat Gorky. He is a poet, dramatist and novelist and creates a peculiar style of realism, symbolism and lyricism. Four of his plays, People of the Universe, are translated into English. (Svojom prvm zbirkom priča, Kosor je postao hrvatski Gorki. On je pjesnik, dramatičar i romanopisac, koji stvara neobičan stil realizma, simbolizma i liricizma. Četiri njegove drame, People of the Universe, prevedene su na engleski.* Prev. A. B., str. 26). Nepotpisani prilog *Not in the Reviews. On Yugoslav Drama* („Books Abroad“, vol. 12, br. 1, Winter 1938., str. 36-43) o autoru donosi: *Josip Kosor has a strong feeling for the Balkan type, both in his primitive emotions and also in his evangelic conception of the patriarchal type devoted to the heavenly kingdom. (Josip Kosor posjeduje jak osjećaj za balkanski tip, kako u njegovim primitivnim osjećajima tako i u njegovoj evanđeoskoj predodžbi*



staje nam zapitati se zašto prijevod ove drame, s obzirom na to da ga potpisuje izvorna govornica engleskog, nije više u duhu ciljnoga jezika? Je li razlog u tome što se više i bolje služila slovenskim te srpskim jezikom nego hrvatskim, pa joj je to možda otežavalo posao? Iako bi, bez obzira na uistinu nezavidne prepreke s kojima se prevoditeljica susretala i borila, razina kvalitete prijevoda morala biti viša, možemo zaključiti da englesko ruho Kosorova *Požara strasti* ipak nije carevo novo ruho! Jer, Šoljanovim riječima, prijevod je uvijek izdaja izvornika! Moguće je stoga zaključiti da Kosorova prisutnost u engleskoj, ali i europskoj kulturi nije prošla nezapaženo, čemu u prilog govore i podaci da su njegove drame 2015. godine doživjele još jedno izdanje na engleskom, u obliku reprint izdanja nakladnika Forgotten Books. Također, 100 godina nakon prvog izdanja, 2011., reprint je objavljen i na njemačkom jeziku (Nabu Press).

## LITERATURA

Anon., *Not in the Reviews. On Yugoslav Drama*, „Books Abroad“, vol. 12, br. 1; Winter 1938., str. 36-43. (pristup putem <http://www.jstor.org>)

Borut Batagelj, *Fanny S. Copeland. U: Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Priredili Alenka Šelih i dr. Založba Tuma – SAZU, Ljubljana 2007., str. 125-128.

Antonija Bogner-Šaban, *Tucićeva drama Oslobođitelji u Dublinu 1919. i Londonu 1920. U: Krležini dani u Osijeku 2015. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu. Prvi dio*. Priredivač Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2016, str. 70-80.

Fanny S. Copeland, *Slovene myths*, „The Slavonic and East European Review“, vol. 11, br. 33; April 1933, str. 631-651. (pristup putem <http://www.jstor.org>)

---

*patrijarhalnog tipa posvećenog kraljevstvu nebeskom*. Prev. A. B., str. 40). Wayne S. Vucinich u pregledu *Modern Yugoslav Drama* („The American Slavic and East European Review“, vol. V, br. 12-13; May 1946., str. 1-18) ističe Krležu kao nedodirljivog u hrvatskoj književnosti, dok dramama Josipa Kosora – kojega također predstavlja kao hrvatskog Gorkog i autora *Passion's Furnace* – te dvojice Milana: Ogrizovića i Begovića, premda im ne odriče umjetničku profinjenost, nedostaje bliska poveznica s društvenom stvarnošću i odvažnost u suočavanju s korijenskim problemima suvremenih ideologija, str. 11. Prijevode navodi i Allardyce Nicoll u knjizi *English Drama 1900 – 1930. The beginnings of the modern period*, Cambridge University Press, 1974., str. 575; 617; 938. Spomenimo usput da su Kosorove drame na engleskom pobudile zanimanje i psihološke struke – liječnik P. Lionel Goitein (London) 1931. godine u „The Psychoanalytic Review“ (18; January 1, 1931: 251) objavio je rad *People of the Universe (Kosor). A Novel Approach in Dramatic Analysis*, koji počinje ovim riječima: *Of remarkable interest to psychologists is the little-known but amazing work of genius “People of the Universe”, a story told in four consecutive plays by the Croatian poet Kosor. (Za psihologe iznimno je zanimljivo malo poznato ali nevjerojatno djelo genija “People of the Universe”, priča ispričana u četiri drame u nizu koje je napisao hrvatski pisac Kosor.*, prev. A. B.), <http://search.proquest.com/openview/>, pristup 10. lipnja 2017.

- Fanny S. Copeland, *The Alka Tournament*, „Discovery Magazine“, London, April 1937. (članak navodimo prema: Marian Wenzel, *Sinjska alka*, „Folklore“, vol. 71, br. 4, December 1960., str. 228-233.) (pristup putem <http://www.jstor.org>)
- Fanny S. Copeland, *The Buzzing Fly. An Autobiography*. Rukopis autobiografije, Copeland Archive, Royal Observatory, Edinburgh.
- P. Lionel Goitein, *People of the Universe (Kosor). A Novel Approach in Dramatic Analysis*, „The Psychoanalytic Review“, br. 18; January 1, 1931, 251. (<http://search.proquest.com/openview/>, pristup 10. lipnja 2017.)
- Vladimir Ivir, *Translation of Culture and Culture of Translation*, „Studia Romanica et Anglicana Zagrabienasia“, vol. XLVII-XLVIII, Zagreb, 2002. / 2003., str. 117-125.
- Dubravko Jelčić, *Strast avanture ili avantura strasti: Josip Kosor – Prilog tezi o autohtonosti ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*, August Cesarec, Zagreb 1988.
- Josip Kosor, *Požar strasti*, Matica hrvatska, Zagreb 1912.
- Josip Kosor, *People of the Universe. Four Serbo-Croatian Plays by Josip Kosor*, Hendersons, London 1917., str. / 86 /-169.
- Josip Kosor, *White Flames. Poems translated from Serbo-Croatian*. The C. W. Daniel Company, London, 1929.
- Josip Kosor, *Požar strasti*, urednica Katica Čorkalo, Dukat, edicija za očuvanje umjetničkog i kulturnog blaga Slavonije, II kolo – knjiga II, Privlačica, Privlaka, 1987., str. 81.
- Josip Kosor, *Kratka autobiografija. U: Autobiografije hrvatskih pisaca*. Priredio Vinko Brešić. AGM, Zagreb 1997., str. 578-589.
- Josip Kosor, *Požar strasti*, priređivač Ivica Matičević, Matica hrvatska, Zagreb 2008., str. 139.
- Josip Kosor, *Atlantikom i Pacifikom. Djela Josipa Kosora*. Sv. 8. Urednik Dubravko Jelčić. Priređivač Ivica Matičević. Ex libris, Zagreb 2013.
- Kvačuga, *Londonski teatar. U: Josip Kosor, Članci i feljtoni. Kritika o Josipu Kosoru. Djela Josipa Kosora*. Sv. 11. Urednik Dubravko Jelčić. Priređivač Ivica Matičević. Ex libris, Zagreb 2016., str. 7-10.
- Josip Kosor, *Iz korespondencije. Djela Josipa Kosora*. Sv. 12. Urednik Dubravko Jelčić. Priređivač Ivica Matičević. Ex libris, Zagreb 2016.
- Mladen Lojkić, *Tko je Robert William Seton-Watson – pravi otac Jugoslavije?* <http://croative.net/tko-je-robert-william-seton-watson-pravi-otac-jugoslavije/> (pristup 2. lipnja 2017.)
- Višnja Machiedo, *Prizivajući svetog Jeronima. U: Poetike prevodenja*, „Kolo“, god. VIII, br. 3, str. 266-270; Zagreb, jesen 1998.
- Allardyce Nicoll, *English Drama 1900 – 1930. The beginnings of the modern period*. Cambridge University Press, 1974., str. 575; 617; 938.



- Ernst Rose, *Les Dramaturges Exotiques* by Camille Poupeye (Avec Préface par M. Lugné-Poe, Directeur du Théâtre de l'Oeuvre, Bruxelles, Editions de La Renaissance d'Occident, 1924.), „Books Abroad“, vol. 2, br. 1; January 1928., str. 27-28. (pristup putem <http://www.jstor.org>)
- Isidora Sekulić, *O prevodima*. U: *Sabrana dela Isidore Sekulić*. Knjiga 11, Stylos, Novi Sad, 2003., str. 237.
- Frank Sodnikar, *Recent Yugoslav Literature*, „Books Abroad“, vol. 8, br. 1; January 1934., str. 25-27. (pristup putem <http://www.jstor.org>)
- Milivoy S. Stanoyevich, *Modern Yugoslav Literature*, „The North American Review“, vol. 217, br. 806; January 1923., str. 96-106. (pristup putem <http://www.jstor.org>)
- Dinko Telečan, *Kulturna zadaća prevodioca*. U: *Prevođenja kulturâ. Zagrebački prevodilački susret 2003.*, Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, Zagreb 2005., str. 11-16.
- Ivan Trojan i R., *Tucić, Srdan*. U: HKE, sv. 4, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2012., str. 341.
- Wayne S. Vucinich, *Modern Yugoslav Drama*, „The American Slavic and East European Review“, vol. V, br. 12-13; May 1946., str. 1-18. (pristup putem <http://www.jstor.org>)
- Marian Wenzel, *Sinjska alka*, „Folklore“, vol. 71, br. 4, December 1960., str. 228-233.  
[http://www.ericpercival.co.uk/Copeland/Fanny\\_Copeland.htm](http://www.ericpercival.co.uk/Copeland/Fanny_Copeland.htm) (stranica posjećena 8. kolovoza 2016.)  
<http://www.gore-ljudje.net/informacije/57738/> (stranica posjećena 8. kolovoza 2016.)  
<http://tonyseymour.com/pages/michael-zacharewitsch> (stranica posjećena 30. lipnja 2017.)
- Ostavštine Josipa Kosora i Ivane Brlić-Mažuranić, Arhiv Odsjeka za povijest hrvatske književnosti Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- Ostavština Želimira Mažuranića, Državni arhiv, Zagreb.

## **GOSTOVANJA MARIJE RUŽIČKE-STROZZI I NINE VAVRE U PRAŠKOME NARODNOM KAZALIŠTU**

### **MARIJA RUŽIČKA STROZZI**

Povijest gostovanja stranih umjetnika na području današnje Češke Republike starija je od osnutka stalnih kazališnih ansambala i vezana je uz tradiciju koju su zasnovali stanovnici njemačkog porijekla ili njemački jezično orijentirani plemići.



Fotografija Marije Ružičke Strozzi u novnama „Zlatá Praha“, 1886.

U gradske dvorane i u kazališta u dvorcima dolazili su putujući ansambli – talijanski operni i njemački dramski – i za publiku su uvijek odigrali nekoliko komada. U vrijeme češkoga narodnog preporoda *njemački stil* počeli su imitirati Česi i ta je tradicija ušla u Privremeno kazalište (osnovano 1862.). No uloga gosta radikalno se promijenila kad je kao reprezentativna politička tribina češkog naroda bilo osnovano Kraljevsko češko zemaljsko i narodno kazalište u Pragu.<sup>1</sup> Gost je morao predstavljati smjer koji negira austro-ugarsku (njemačku) kulturnu orijentaciju i propagirati *slavenske* političke ideje. Sekundarna uloga gosta bilo je *punjenje* kazališne blagajne.

Među prvim gostima praškoga Narodnog kazališta bila je Marija markiza Ružička Strozzi,<sup>2</sup> koja je na praškoj pozornici nastupala dva puta, 1886. i 1894. Njezino gostovanje imalo je neke vrlo specifične znakove: uspješno je *konkurirala* zvijezdama svjetske klase – Sarah Bernhardt i Heleni Modrzejewskoj<sup>3</sup> – i ujedno otvarala vrata nepoznatim i udaljenim južnim Slavenima, koji su kasnije kao dramski gosti dominirali u Pragu. Kronološki, to su bili Hrvati iz Zagreba Andrija Fijan (1898.), Ljerka Šram (1902. i 1903.) i Nina Vavra (1904.). U međuvremenu je 1903. gostovanje u Narodnom kazalištu u Pragu započeo Ivo Raić pl. Lonjski (do 1905.), a trag Hrvata i svih stranaca angažiranih na istoj sceni završava Zvonimir Rogoz, koji je bio član drame praškoga Narodnog kazališta od 1929. do 1945.<sup>4</sup>

Marija Strozzi bila je specifičan gost i u drugom pogledu: ne zbog toga što je bila rodom iz Moravske, nego zato što se kao prva od svih stranih gostiju trudila naučiti češki jezik i namjeravala u Pragu dobiti angažman. Kao prva je također gostovala u drugom kazalištu (Brno) i njezin odnos prema Češkoj, odnosno *sjevernoj domovini*,<sup>5</sup> koju je kasnije nekoliko puta posjetila, bio je vrlo topao te je od početka prelazio kazališno polje i pojavio se kao unikatan primjer prekrasnih i bezvremenskih prijateljskih odnosa s članovima obitelji Frič. Prijateljstvo i poštivanje Marije Strozzi prešlo je i na službena mjesta, što je kulminiralo dodjelom najvišega čehoslovačkog odlikovanja i otkrićem spomen-ploče na njezinoj rodnoj kući. Zbog toga tekst prati djelatnost Marije Strozzi više-manje topografski, a ne kronološki.

---

<sup>1</sup> Narodno kazalište bilo je otvoreno 1881., kasnije je zgrada izgorjela i bila je opet otvorena 1883.

<sup>2</sup> Dalje u tekstu samo kao Marija Strozzi.

<sup>3</sup> Sarah Bernhardt gostovala je u Pragu 1888. i 1892., Helena Modrzejewska 1891.

<sup>4</sup> Pregled južnih Slavena – gostiju drame Narodnog kazališta u Pragu – zaključuje Slovenka iz Beograda Vela Nigrin (1903.). Od Hrvata je u praškome Narodnom kazalištu 1896. gostovala i zagrebačka pjevačica Leonija Brückl, a stalni angažman (1903.–1929.) dobila je rođena Zagrepčanka Gabrijela Horvat (Horvátová).

<sup>5</sup> *U mom srcu topla je ljubav za dvije domovine, Južna mi je bliža, dok je sjeverna jedna maglovita mila uspomena iz najranijeg djetinjstva.* – A. Kassowitz-Cvijić, *Marija Ružička-Strozzi*. Zagreb 1928., str. 28.

## RODNI GRAD LITOVEL I POVRATAK MARIJE MARKIZE STROZZI U HANU<sup>6</sup>

Jedina neosporna činjenica u životu Marije Strozzi jest datum i mjesto rođenja, ostale informacije vezane uz *djetinjstvo* i odlazak obitelji u Zagreb do danas su pune grešaka i besmislenih podataka.<sup>7</sup> Stvarnost nije bila romantična ni šarena: roditelji – otac Leopold Josef Růžička i majka Therezie Otilie – bili su rođeni (15. studenog 1824. i 3. prosinca 1825.) u Litovelu u obiteljima mlinara Františka Růžičke i šumara Jana Maulera.<sup>8</sup> Nakon vjenčanja 14. kolovoza 1849. naselili su se u kućici s dućanom s pekar-skim proizvodima u današnjoj ulici Palackého br. 94. Dana 3. kolovoza 1850. tamo im se rodila prva i jedina kći, koju je dan kasnije krstio kapelan František Prašivka kao Mariju Tereziju. Prisustvovali su kumovi, baka Terezija Maulerová i lončar Josef Zmund. Matični zapisi pokazuju da se u obitelji s tipično češkim prezimenom Růžička neočekivano govorilo njemački. U biografijama piše da su u Litovel došli njemački glumci, među kojima je bio Josip Freudenreich,<sup>9</sup> koji je za amaterskog violinista Růžičku dogovorio angažman u orkestru zagrebačkog kazališta. No čini se da je obitelj napustila Litovel tek 1852., a ne 1850., jer je kupoprodajni ugovor za kuću bio potpisan 4. svibnja 1852.,<sup>10</sup> a Růžička je izričito u ugovor stavio zahtjev za *slobodnim stanom* do 4. kolovoza iste godine.

<sup>6</sup> Hana je pokrajina u središnjoj Moravskoj, glavni grad je Olomouc.

<sup>7</sup> Izvorom mnogih bila je, nažalost, sama Marija Strozzi, koja je naprimjer širila ijest da joj je otac bio Poljak koji je u revoluciji 1848.–1849. izgubio oko i morao kao revolucionar pobjeći od progona u Moravsku itd. Informacije je primjerice napisala u biografiji namijenjenoj direktoru Narodnog kazališta u Pragu Šubertu, koji je sve naveo u svojoj knjizi *Moje vzpomínky (Moje uspomene)*. Česká grafická společnost „Unie“, Praha 1902., str. 169-176. Iste informacije nalazimo i u najopsežnoj monografiji Marije Růžičke Strozzi koju je napisala Antonija Kassowitz-Cvijić. Mnoge greške pojavljaju se u njezinim životopisima do danas, iako su već bile ispravljene 1935.–1936. u muzejskoj publikaciji u Litovelu (*Ročenka Městského muzea v Litovli 1936*. Priredio Karel Sedlák. Městské museum Litovel 1936., str. 9-59.).

<sup>8</sup> Djed Jan Mauler umro je 11. studenog 1850., baka Viktorija Růžičková još 12. svibnja 1849. Jedino baka Terezie rođ. Mrázková nije bila rodom iz Litovela, nego iz Horke nad Moravou blizu Olomouca.

<sup>9</sup> Otac J. Freudenreicha rodio se u Češkoj, možda u Brnu. J. Freudenreich je kao *stari obiteljski prijatelj* kasnije primijetio Marijin glumački talent i omogućio joj 2. siječnja 1868. prvi nastup u kazalištu.

<sup>10</sup> Kuću su kupili Antonín Zerha i njegova supruga Otýlie, platili su 1.280 forinti.



Rodna kuća Marije Ružičke Strozzi

Svi kontakti s Litovelom – čini se – bili su zauvijek potpuno prekinuti. *Završene* obiteljske veze u tom smislu osvjetljava i razočaranje koje je Marija Strozzi doživljela 29. studenog 1894., kada je u pratnji svog prijatelja Josefa Jana Friča posjetila Litovel. Sastala se s nekim članovima obitelji *s majčine strane*,<sup>11</sup> koji su, prema njezinom pratiocu, *imali malo razumijevanja za sudbinu njihove poznate nećakinje na njezinom pobjedničkom putu za umjetnošću.*<sup>12</sup> Sukob kulturnih krugova – svijeta *najveće slavenske tragetkinje* s prizemnim brigama stanovnika pokrajinskoga grada – doveo je Mariju Strozzi do odluke da nikad više ne posjeti Litovel.

Sudbina Leopolda Ružičke i njegove obitelji dalje je bila vezana s Hrvatskom, ali rodni grad ušao je u život njegove kćeri još nekoliko puta. Osim jednodnevnog posjeta došlo je do pismenog kontakta s predstavnicima grada, koji je trajao nekoliko godina i završio inicijativom lokalnih patriota i njezinih osobnih prijatelja koji su htjeli podsje-

<sup>11</sup> Vjerojatno su to bili majčina sestra Marie udana Frömlová i njezin suprug František.

<sup>12</sup> J. J. Frič, *Duše vzácná*. U: *Ročenka Městského muzea v Litovli 1936.*, str. 36.

titi na njezinu važnost u gradu. Povodom svojeg 85. rođendana 24. lipnja 1935. Marija Strozzi imenovana je počasnom građankom kraljevskoga grada Litovela, a 15. rujna 1935. u 10 sati otkrili su spomen-ploču na njezinoj rodnoj kući.<sup>13</sup> Akcija je imala općena-  
cionalni razmjor: telegrame su poslali primjerice ministar školstva i narodne prosvjete,  
zemaljski predsjednik Moravske, direktori kazališta, predstavnici različitih organizaci-  
ja itd., a o svemu je detaljno informirao tisak.



Spomen-ploča iz 1935.

Proslavu je *de facto* zaključilo izdanje muzejskoga godišnjaka s posebnim sadržajem,<sup>14</sup> gdje su joj posvećene 52 stranice (konkretno 7-59).<sup>15</sup> Najznačajniji su pri-  
lozi-uspomene Josefa Jana Friča *Duše vzácná (Duša rijetka)*,<sup>16</sup> dramatičarke-prijateljice

<sup>13</sup> Velika proslava detaljno je zabilježena u Godišnjaku Gradskog muzeja u Litovelu za 1936. u članku Josefa Husičke *Ljubav za ljubav*. Tekst na ploči: *Poznata tragetkinja / Češka i jugoslavenska rodoljubka / Marija markiza Růžička Strozzi / Rođena je u ovoj kući / 3. kolovoza 1850. / Postavio kraljevski grad Litovel 1935.*

<sup>14</sup> *Ročenka Městského muzea v Litovli 1936*. Městské museum Litovel 1936.

<sup>15</sup> Nije poznato kada je godišnjak bio objavljen, prva recenzija pojavila se u „Narodnim listima“ 13. srpnja 1936., str. 2.

<sup>16</sup> Čisto prijateljstvo uz odsutnost granica i barijera (dobna razlika, kulturne tradicije, mentalitet, spol itd.) za Mariju Ružičku Strozzi predstavlja obitelj Josefa Václava Friča. Od 1886. njezini članovi preuzimali su *patronat*: nakon smrti oca (1891.), majke (1893.), mlađeg brata Jana Ludvíka (1897.) i sestre Božene (1923.) kao posljednji prijatelj ostao je stariji sin Josef Jan Frič (1861.–1945.), kojega je Marija Strozzi nekoliko puta posjetila. Njegovu odanost potvrđuje *Památník ke dnům 3. VIII. a 15. IX. 1935 (Spomenik na dane 3. VIII. i 15. IX. 1935.)* koji je sastavila Olga Zielecká, a koji je Josef Jan poslao Mariji Ružički Strozzi *za Božić 1935.*. Sadržaj knjige, s posvetom *sjajnoj zvijezdi našeobitelji poklanja Josef*, su novinski izresci iz čehoslovačkog tiska, pokrajinskog i državnog, povezani s proslavom 85. rođendana; drugi dio sastoji se od dokumentacije proslave povezane s



Gabriele Preissove *Vzpomínka (Uspomena)*, glumca Rudolfa Deyla starijega *Vzpomínka (Uspomena)* i pjevačice Gabriele Horvátové *Naša ljubljena Štrocica*. Duša proslave<sup>17</sup> i uređenja godišnjaka bio je profesor gimnazije u Litovelu Karel Sedlák. Nažalost, njegov veliki rad nije dugo izdržao: spomen-ploča na rodnoj kući bila je uništena u vrijeme nacističke okupacije, no rodni grad na Mariju Strozzi nije zaboravio, za razliku od režima nakon 1945. koji nije želio spominjati tu veliku umjetnicu. Spomen-ploča na Marijinoj rodnoj kući ponovno je postavljena 2013.

## ZLATNI PRAG

Put Marije Strozzi do praškoga Narodnog kazališta odvijao se u nekoliko koraka, koje detaljno opisuje bivši direktor Narodnog kazališta František Adolf Šubert.<sup>18</sup> *Arhitekt* gostovanja postao je pjesnik i revolucionar Josef Václav Frič,<sup>19</sup> koji je živio od početka studenog 1873. do 4. siječnja 1877. u Zagrebu kao glavni urednik "Agramer Zeitunga". Novinar Frič *s monoklom na lijevom oku... sa svojim svjetskim iskustvom... / koji je / pisao i kazališne kritike*<sup>20</sup> vjerojatno je Mariju Strozzi upoznao kao veliku umjetnicu u kazalištu, ali je tek kasnije saznao da se rodila u Češkoj. Kontakti su se morali dogoditi izvan kruga ljudi povezanih s Češkom besedom u Zagrebu, u koju je Frič bio uključen kao suosnivač i vrlo agilna član, s obzirom na to da Marija Strozzi tada još nije znala češki.

---

otkrivanjem ploče. Osim toga u knjizi je kompletan tekst pozdravnih proslova *pokrovitelja* i službenih gostiju te podatci o misijama koje je 2. i 3. kolovoza 1935. o glumici emitirao praški radio.

<sup>17</sup> Njezin odjek potvrđuje, među ostalim, zahvalni tekst Marije Ružičke Strozzi kojim 12. kolovoza 1935. reagira na brzojavnu čestitku Ureda predsjednika Republike u ime predsjednika Tomáša Garriguea Masaryka.


<sup>18</sup> F. A. Šubert, *Moje vzpomínky*, str. 173-174.

<sup>19</sup> Josef Václav Frič bio je revolucionar europskog značaja: nakon izricanja presude na smrt i nekoliko godina zatvora napustio je Austriju i sudjelovao u europskom revolucionarnom procesu. U emigraciji je došao u osobni kontakt s Bakunjinom, Jelačićem, Kossuthom, Garibaldijem, Štúrom, Marxom itd. Dana 13. srpnja 1872. u vlaku je upoznao Ivana Mažuranića, koji ga je kasnije imenovao glavnim urednikom službenoga vladinog lista „Agramer Zeitung“. Frič je u Zagrebu napustio mržnju prema caru i Austro-Ugarskoj i počeo se boriti da se može vratiti u Prag, što se ostvarilo 1880. Ban Mažuranić je u Beču intenzivno intervenirao da se Frič može vratiti u domovinu.

<sup>20</sup> A. Kassowitz-Cvijić, *Marija Ružička-Strozzi*. Zagreb 1928., str. 17.



Zagreb dne 31-7-1901.



Uvažljivi gospodine!

Osobitom radošću odazivljem se Vašem cijenjenom pozivu, te Vam ovo šaljem životopisnu crticu, da ju uvrstite u Vaše najnovije djelo. Uvjeren sam, da će to opet biti remek-djelo na čast i dihu Vašu i milog mi češkog naroda.

Osobito me radije, da ste sjetili i mene, da mi dadeće mjesto u Vašem krasnom djelu.

Mam čest znanenovati  
s veskerou letou  
Oddana  
M. marqui: Strozzi - Ružička

*J. A. Šubert*

Pismo Marije Ružička Strozzi direktoru Narodnog kazališta Františku Adolfu Šubertu

Kad se Frič vratio u Prag, bilo je dograđeno i otvoreno Narodno kazalište kao politički simbol i tribina češkog naroda. Zahvaljujući njegovoj inicijativi, nakon što je preuzeo ulogu posrednika, Marija Strozzi poslala je pismo direktoru Šubertu...<sup>21</sup>

Pisama je moralo biti više jer dobro informirani Fričev sin Josef Jan prvi termin o kojem se govorilo smješta u siječanj 1886., kasnije spominje proljeće i na kraju optužuje direktora Šuberta, koji je na osnovi kazališnih spletki, *zbog blagajne* itd., odgodio ter-

<sup>21</sup> Pismo se ne nalazi u Šubertovoj ostavštini, ali Šubert ga spominje u knjizi *Moje vzpomínky* na str. 174.

min do najnepogodnijeg razdoblja odmora<sup>22</sup> iste godine. S obzirom na to da je definitivni poziv na gostovanje datiran 18. kolovoza, a realizacija je bila određena za 14 dana, možemo smatrati čudom da se gostovanje ostvarilo. Prvi put se Marija Strozzi pojavila na pozornici praškoga Narodnog kazališta u ponedjeljak, 30. kolovoza 1886. kao Fedora u istoimenoj predstavi Victoriena Sardoua. Gostovanje se nastavilo 2. i 5. rujna ulogom Klare u Ohnetovom *Vlasniku talionica*,<sup>23</sup> 6. rujna odigrala je naslovnu žensku ulogu u Shakespeareovom *Romeu i Juliji*, a sve je završila 10. rujna ulogom Eve u *Mageloni* Josefa Jiříja Kolára. Češki tisak gostovanje je vrlo intenzivno pratio, zabilježio je termin dolaska,<sup>24</sup> a također je unaprijed najavio<sup>25</sup> četiri nastupa u *različitim ulogama*. No izvorni pregled ne uključuje *Magelonu* nego *Priče kraljice navarske*. S tehničke je strane značajno da je glumica tijekom sezone 1885. / 86. odigrala u Zagrebu samo dva puta Federu i tri puta Klaru, štoviše, to su za nju u to doba bile prilično različite uloge.<sup>26</sup> Juliju nije igrala cijelu sezonu, a Eva u *Mageloni* je za nju bila premijera! Zadnju tragediju tadašnja je kritika obuhvatila najmanje, nažalost, nije poznato tko joj je tekst njoj namijenjen preveo na hrvatski jezik.

Dan prije prvog nastupa tisak prijateljski predviđa: *Njezini nastupi bit će iznimno interesantni i bojažljivo dodaje da razlika u jeziku valjda neće biti problem za razumijevanje, jer je hrvatski jezik vrlo blizak češkom, a osim toga je „Fedora“ sama vrlo dobro poznata.*<sup>27</sup> Realizirani nastupi donijeli su Mariji Strozzi veliki uspjeh, kritičari su ocjenjivali njezinu umjetnost, kao i razinu zagrebačkoga Narodnog kazališta, i ponavljali su želju da gledaoci s pozornice Narodnoga kazališta slavenske jezike čuju češće. Slijedi izbor fragmenta nekih recenzija: *... konstatiram da je gospođa Strozzi-Ružička predstavila junakinju Sardouove drame originalno i da je realizacija puna zanimljivih detalja. Umjetnica, koja pripada modernoj realističkoj školi, pogotovo je sretna u konverzacijskom tonu, dok se u strasti ističe određena umjerenost, što je za nas pomalo neobično.*<sup>28</sup>

*... nastup gospođe Ružičke-Strozzi u efektnoj drami G. Ohneta „Vlasnik talionica“ opet je umjetnici ponudio obilne prilike da pokaže svoju umjetnost u najboljem svjetlu. Igrala je ulogu Klare de Bealieu i opet je postigla značajan uspjeh izvrsnom snagom, koji je publika vrlo toplo prihvatila i obilnom, mjestimično i oduševljenom pohvalom, odlikovala. U drugoj polovici komada, gdje se iz hladnog ponosa Klare naglo budi ljubav prema Filipu, dirnuo je osobito topao, osjećajan ton u tumačenju ovog procesa*

<sup>22</sup> J. J. Frič, *Duše vzácná*. U: *Ročenka Městského muzea v Litovli 1936*. str. 28.

<sup>23</sup> 5. rujna predstava je počela u 15 sati, ostale priredbe počinjale su navečer u 19 sati.

<sup>24</sup> Marija Strozzi stigla je u Prag u pratnji supruga 27. kolovoza navečer. „Národní politika“ 28. kolovoza 1886., str. 2.; „Národní listy“ 1. 9. 1886., str. 2.

<sup>25</sup> „Národní politika“ 26. 8. 1886., str. 2.

<sup>26</sup> Fedora 15. 9. 1885. i 15. 4. 1886.; *Vlasnik talionica* 5. 10., 30. 12. 1885. i 24. 3. 1886.

<sup>27</sup> „Národní politika“ 29. 8. 1886., str. 2.

<sup>28</sup> „Národní listy“ 31. 8. 1886., str. 2.

koji je očito snažno djelovao na publiku. Sve u svemu, mislimo da ova uloga svjedoči o umjetničkoj individualnosti našeg gosta mnogo više nego njezina Fedora.<sup>29</sup>

... Napominjamo odmah na početku, da je bio sretan izbor koji je učinila hrvatska umjetnica, izabравši iz svog bogatog repertoara za svoj treći nastup na gostovanju ulogu Julije u Shakespeareovoj drami ljubavi. U ovu igru gospođa Ružička Strozzi unosi sve. Razumijevanje, temperament, slatki cvrkutavi ton i toplinu. Mislili smo doduše da će nam naš poštovani gost pokazati Juliju „talijansku“, koja fascinira uzbudljivom snagom ljubavi, odmah u prvom trenutku baca se u zagrljaj svog ljubavnika, „s kojim – prema Tiecku – pokušava ući u jedno stapanje i u svom srcu spaja toplinu strasti s naivnošćom djeteta“ – naš gost se ipak držao tradicije i kolorita punog nježnosti nacrtao nam je uzbudljivo pjesnički izgled nesretne ljubavnice, kako ga je stvorila u šekspirovskom entuzijazmu njemačka škola. Prizor na balkonu, ali još više scena u grobnici napravila je moćan dojam. U toj sceni osvojila je riječju koja oduševljava u beskrajnoj harmoniji ljubavi, u katastrofi je osvojila razornom tragikom.

Publika je kao na svakoj izvedbi hrvatskog gosta promatrala njegovu izvedbu napetom pozornošću i nagradila ga u svakoj sceni gromoglasnim pljeskom. Uzajamno djelovanje je u ovom trenutku bilo bolje nego u „Fedori“ i u Ohnetovoj drami.<sup>30</sup>

Kompleksnu i sistematičnu ocjenu nalazimo u recenzijama poznatoga češkog pjesnika Jaroslava Vrchlickog. U Sardouovoj Fedori njezina je gluma prirodna, bez najmanje sjene afektacije ili lažnog patosa i to vidi kao tajnu njezinog pjesničkog šarma. Tijelo umjetnice se činilo malo umorno, neke scene koje bi zahtijevale više žara i snage djelovale su više tugom i gracijom nego žestinom i nesputanošću izraza.<sup>31</sup> U Vlasniku talionica cijeni osnovni simpatični ton koji oscilira čak i u trenucima aristokratske oholosti. Klara je u poimanju gosta stvarno ono što se o drami kaže: zlatno srce sa željeznom glavom.<sup>32</sup> U ulozi Julije (Romeo i Julija) održava ravnotežu između naturalizma južnih umjetnika i bolesne sentimentalnosti njemačke škole; Julija nije germanski sentimentalni cvijetak, žalosna odmah u prvoj sceni bez ikakvih motiva, već zdrava, svježa djevojačka duša, nadahnuta tek rijetkom poezijom mladosti i ljubavi.<sup>33</sup> Eva u Mageloni bila je najmanje zahvalna od svih uloga u kojima je nastupala, ali ipak je igrala s istom marljivošću i istim uspjehom kao i sve prethodne briljantnije uloge.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> „Pražský denník“ 5. 9. 1886., str. 3.

<sup>30</sup> „Národní listy“ 9. 9. 1886., str. 3.

<sup>31</sup> „Hlas národa“ 241, 31. 8. 1886.

<sup>32</sup> „Hlas národa“ 245, 4. 9. 1886.

<sup>33</sup> „Hlas národa“ 248, 7. 9. 1886.

<sup>34</sup> „Hlas národa“ 253, 12. 9. 1886.

**Kr. české zem. divadlo v Praze**  
**Národní divadlo.**

V pondělí, 30. srpna. 168. hra v předpl.

Poprvé vystoupí tragická záhřebského  
Národního divadla

**pani Marie Růžičková-Strozzi.**

**F E D O R A.**

Drama o čtyřech jednáních.

Napsal V. Sardou. Přeložil B. Frida. Ve scéně uvedl  
regisseur p. J. Šmaha.

**Začátek o 7. hod. Konec po půl 10. hod.**

Osim nekoliko ocjena tisak je zabilježio iskrene i spontane reakcije publike, pa tako znamo, na primjer, da je kao *Fedora* bila nakon svakog čina šest do sedam puta bučno pozivana na pozornicu.<sup>35</sup> Pregnantno je uspjeh gostovanja rekapitulirao suradnik magazina „Humoristické listy“: *Uspjeh njen u Pragu je savršen. Ovdášnja kritika je ugledala u potpunom suglasju u gospođi Strozzi umjetnicu iznimno simpatičnu, njezina elegancija, njezin topli ton, njezina neafektirana i od izvještačenog patosa potpuno prazna deklamacija, kao i divna mimika, morali bi postići uspjeh u svim kazalištima. Naše Narodno kazalište dobilo je gostovanjem gospođe Ružičke-Strozzi u svakom slučaju na svojoj težini.*<sup>36</sup>

Njezin boravak u Pragu nije bio vezan samo s radom na pozornici – tisak nakon nekoliko dana informira javnost, da je / Marija Strozzi / posjetila i pogledala većinu povijesnih spomenika kraljevskog našeg glavnog grada ..., jučer poslijepodne je poduzela u pratnji svog supruga i g. Vojte Slukova, ... izlet u prašku okolicu, ...<sup>37</sup> Ostale pojedinosti, na primjer gdje je sa suprugom bila smještena, kakav je imala program do premijere itd. nisu poznate. Možemo samo pretpostavljati da se prije nastupa realiziralo u kazalištu nekoliko proba.

Najtopliji prijam Marija Strozzi dobila je u obitelji starog poznanika Josefa Václava Friča, *jednog od prvih dana rujna 1886.*<sup>38</sup> Nakon grozničavih priprema i ogromne zbrke došlo je do scene koja je sve sudionike zauvijek označila: *Gospođa markiza je ušla u očevoj pratnji. Ušla je s osmijehom i kao anđeo, tako nježno i tiho. Pozdravila je svojim prekrasnim glasom i ubrzala korak, da može poljubiti majčine izmorene ruke. Oči su*

<sup>35</sup> „Národní politika“ 1. 9. 1886., str. 2, „Pražský denník“ 1. 9. 1886., str. 3.

<sup>36</sup> „Humoristické listy“ 10. 9. 1886., str. 304.

<sup>37</sup> „Národní listy“ 1. 9. 1886., str. (2).

<sup>38</sup> J. J. Frič, *Duše vzácná*. U: *Ročenka Městského muzea v Litovli 1936.*, str. 28.

im se srele. Prvoj su se u tom trenu osvijetlile, kao da zovu život, a iz drugih, dubokih, tamnih očiju poštovane gospođe progovorila je ljubav. ... Bila je prvi put u Zlatnom Pragu i žarom mlade duše je proživljavala njezinu uzvišenu ljepotu. Progovarala je s vatrom o idejama i željama koje su ju doveli k nama i žarko o dojmovima o večerima proživljenima u svetištu češkog naroda. A osim toga, koliko je skromnosti bilo u njezinim riječima, kad se dotaknula svoje umjetnosti i koliko nježnosti u čežnji za vlastitim domom i djecom! ... Na rastanku joj je majka pomilovala ruke, kao što je činila kada je nekoga voljela. Strozzi je otišla. Mi smo pak šuteći znali da je danas došla među nas izvanredna duša. Bio je to lijep trenutak; lijep, kakvih je u životu malo.

Tijekom posljednjeg posjeta obitelji njenog prijatelja organizirali su glazbenu večer, a Josef Václav Frič tom je prigodom dobio srebrni pehar s posvetom.<sup>39</sup> Marija Strozzi bila je ponovo očarana kad su noću dalekozorom gledali zvijezde i Mjesec,<sup>40</sup> nakon čega su se morali rastati.

Gostovanje i boravak u Pragu bili su službeno završeni dan prije *prijateljskom večeri sa zanimljivim programom* u čast odlične hrvatske glumice-tragetkinje u Umjetničkoj besedi. U subotu 11. rujna u 8 sati<sup>41</sup> dobila je kao premiju Umjetničke besede prvu tiskanu reprodukciju slike kazališnog zastora koju je naslikao Vojtěch Hynais.<sup>42</sup> Točan termin njenog odlaska iz Praga nije poznat,<sup>43</sup> sigurno je da je još 14. rujna u Pragu datirala oglas-zahvalu u novinama<sup>44</sup> i da je napustila Češku puna dojmova i nade.

Dojmove iz *mog prekrasnog Zlatnog Praga* opisala je odmah u dijelu prvog pisma posvećenog Fričeovoj kćeri Boženi: *Nije fraza ako Vam kažem da ne živim više u Zagrebu; duh moj prebiva neprekidno u Pragu i budite uvjereni da kad ne bih imala obitelj ... Počela sam osjećati da sam Moravljanka i nemam na pameti ništa drugo nego Prag ...*<sup>45</sup>

<sup>39</sup> Najvrljijem patriotu i cjenjenom prijatelju gosp. J. V. Friču u znak duboke zahvalnosti Marija Ružička-Strozzi. Praga 12/9 1886. – J. J. Frič., *Duše vzácná*. U: *Ročenka Městského muzea v Litovli 1936.*, str. 28.

<sup>40</sup> Sinovi Josefa Václava Friča bili su vlasnici tvornice za proizvodnju različitih aparata i uređaja (među ostalima optičkih) i sami su bili veoma intenzivno zainteresirani za astronomiju.

<sup>41</sup> „Národní listy“ 11. 9. 1886., str. 3; „Národní listy“ 11. 9. 1886., str. 6.

<sup>42</sup> „Národní listy“ 12. 9. 1886., str. 3.

<sup>43</sup> Prvo poznato pismo Marije Ružičke-Strozzi iz Zagreba datirano je 19. rujna – J. J. Frič, *Duše vzácná*. U: *Ročenka Městského muzea v Litovli 1936.*, str. 31.

<sup>44</sup> *U svom nelakom rastanku s predragim i toplo gostoljubivim Pragom imam srdačnu potrebu izraziti svoju najveću hvalu: Poštovanoj publici za ljubazno prihvaćanje, počasnim družicama i drugovima u Thaliji za kolegijalnu potporu, češkom novinstvu za prijazne i ohrabrujuće recenzije, slavnoj intendanturi, direktorijatu i društvu Narodnog kazališta za primjernu susretljivost, Umjetničkoj besedi i Akademskom društvu za dojmjljiva priznanja, a svim ovdje stečenim rijetkim i nezaboravnim prijateljima za svu iskrenu pažnju. Lijepi trenuci proživljeni u Vašoj sredini ostat će mi zauvijek najutješnijom uspomenom. Živite dobro! Marija Ružička-Strozzi, član zagrebačkog Nar. kazališta. U Pragu, 14. rujna 1886. – „Národní politika“ 15. 9. 1886., str. 4.*

<sup>45</sup> J. J. Frič, *Duše vzácná*. U: *Ročenka Městského muzea v Litovli 1936.*, str. 31. Frič dalje piše da je



U Zagrebu je Marija Strozzi nastavila uspješnu glumačku karijeru i počela intenzivno učiti češki jezik. Boženi je o tome napisala: *naučit ću ga, moram ga naučiti* i na prvi pogled fantazmagorično nastavila: *Ne mogu i ne smijem čitati, ali gdje god hodam, govorim češki sama sa sobom*. Tokom sljedećih praznika (1887.) Marija Strozzi ponovno se pojavila u Pragu kao gost obitelji Frič. Kontakti su trajali i dalje: Frič je od 16. do 20. travnja 1889.<sup>46</sup> posjetio Zagreb i svaki je dan boravio u njezinom stanu, gdje su počeli pripremati repertoar za novo gostovanje. Marija Strozzi nije samo napredovala u učenju češkog jezika (*Češku Klaru poznam toliko dobro, da nju mogu igrati spavajuća; u sljedećih nekoliko dana moram igrati na hrvatskom i bojim se, da ću imati na jeziku češke riječi. Nikakav zadatak u životu nisam pratila s takvom ljubavom i strašću*),<sup>47</sup> nego je u istom vremenu, među ostalim, prevela na hrvatski češku i francusku dramu *Gazdina roba* i *Adriene Lecouvreur*, s kojima je kasnije gostovala u Pragu.<sup>48</sup>

Novo gostovanje u Pragu Marija Strozzi počela je pripremati 7. srpnja 1893., kad je napisala F. A. Šubertu, da je učini *sretnom, presretnom* i omogući joj *nastupiti u tom prekrasnom kazalištu Vašem*, i nastavlja da je od *Krasnog svog sna o angažmanu već odavno odustala* i želi da može *nastupiti u dvije češke uloge*.<sup>49</sup>

U odgovoru nalazimo obećanje, ali također, kao najraniji termin, proljeće sljedeće godine i uvjet da dolazak mora najaviti šest tjedana unaprijed. Marija Strozzi 16. ožujka 1894. piše da bi mogla doći krajem travnja ili početkom svibnja te predlaže repertoar: u svakom slučaju želi naslovne uloge u *Adriene Lecouvreur* i *Dami s kamelijama*, što nadopunjava Ibsenovom *Norom*, Dumasovom *Demi-monde (Polusvijetom)* i *Vlasnikom talionica*,<sup>50</sup> koje želi igrati češki.<sup>51</sup>

---

Marija Ružička Strozzi mjesec kasnije kao Fedora uspjela u Beogradu, gdje ju je primio kralj i odlikovao ordenom sv. Save, što povezuje s uspjehom praškog gostovanja i tako kritizira *praške odnose*.

<sup>46</sup> J. V. Frič, *Paměti*. III. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1963., str. 381.

<sup>47</sup> J. J. Frič, *Duše vzácná*. U: *Ročenka Městského muzea v Litovli 1936*. str. 32.

<sup>48</sup> J. J. Frič, *Duše vzácná*. U: *Ročenka Městského muzea v Litovli 1936*., str. 34. Treći prijevod bio je s talijanskog, Giacomettijeva *Marija Antoaneta*.

<sup>49</sup> Památník národního písemnictví Praha (PNP) – ostavština F. A. Šuberta – pismo Šubertu od 7. srpnja 1893. Šubert u memoarima (*Moje vzpomínky*) na str. 176 piše da nisu o angažmanu nikada govorili. Zbog toga se čini da je informacija u *Enciklopediji HNK* da su joj nudili angažman u Pragu pogrešna. *Enciklopedija HNK u Zagrebu 1894-1969*, Naprijed – HNK u Zagrebu, Zagreb 1969., str. 626.

<sup>50</sup> U pismu doslovno piše: *Što se tiče repertoara, slobodna sam navesti samo neke komade u kojih bih rado nastupila. Ako to ne odgovara Vašoj želji, molim Vas to / ponudu / smanjite*. PNP – ostavština F. A. Šuberta – pismo Šubertu od 16. 3. 1894.

<sup>51</sup> U sljedećem dijelu pisma pita može li nastupiti u nekim ulogama po tri ili četiri puta, dok bi posljednju ulogu u *Vlasniku talionica* ponovila češki bez honorara. Na samom kraju predlaže još dramu Gabrijele Preissove *Gazdina roba* na hrvatskom, jer ulogu mora tek naučiti, jer će je u Zagrebu igrati sljedeću sezonu.

Što se odigralo kasnije, nije poznato, možemo samo konstatirati da se gostovanje iz nepoznatih razloga realiziralo tek u studenom 1894.<sup>52</sup> Marija Strozzi u Prag je stigla 6. studenog, *nakon čega su odmah započele probe*.<sup>53</sup> Prva predstava bila je u petak, 9. studenog 1894. *Dama s kamelijama* Aleksandra Dumasa sina. Tisak je pisao o *velikoj navali* i dodao: *Sva su sjedala bila već u 10 sati dopodne rasprodana*.<sup>54</sup> I kritika, koja je marginalno pisala o *nedostatnoj suigri koja je dopuštala različite interpretacije*<sup>55</sup> bila je na kraju zadovoljna: *Izvedba gospođe Ružičke-Strozzi u „Dami s kamelijama“ bila je prihvaćena jednoglasnim priznanjem od publike i kritike. Širi se glas, da je gospođa Ružička-Strozzi u zadnje vrijeme dosegla u umjetnosti još mnogo više nego što je pokazala tijekom svog gostovanja u Narodnom kazalištu prije nekoliko godina*.<sup>56</sup>

Zbog uspjeha je i druga predstava iste igre 12. studenog bila opet rasprodana. Nakon trećeg nastupa u *Adrienne Lecouvreur* (15. studenog) i konstatacije kritike da je *nakon rezultata, koji je gospođa Ružička-Strozzi postigla moguće gledati unaprijed s najživljim interesom*,<sup>57</sup> reagirali su sljedeći dan telegramom intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu dr. Stjepan Miletić s direktorom drame Adamom Mandrovićem.<sup>58</sup>

Marija Strozzi 20. studenog nastavila je gostovanje na češkom jeziku, što je tisak unaprijed javio. Izabrala je glavnu ulogu u realističkom komadu *Gazdina roba* svoje prijateljice Gabrijele (Elle) Preissové<sup>59</sup> koji je napisan u dijalektu.<sup>60</sup> Možda su i zbog toga kritika i javnost bile pune očekivanja, a novine su unaprijed najavljivale, da ... *Već sam izvanredni fenomen, da će umjetnica druge nacionalnosti od češke igrati češku ulogu u Narodnom kazalištu na češkom jeziku, sigurno će učiniti sutrašnju predstavu gospođe Ružičke-Strozzi iznimno zanimljivom*.<sup>61</sup>

<sup>52</sup> U ostavštini direktora F. A. Šuberta u PNP nalazi se samo posjetnica s tekstem *Agram 9-9-894*.

<sup>53</sup> „Národní listy“ 5. 11. 1894., str. 3.

<sup>54</sup> „Národní listy“ 10. 11. 1894., str. 3, slično „Národní politika“ 10.11. 1894., str. 3.

<sup>55</sup> „Národní listy“ 12. 11. 1894., str. 3.

<sup>56</sup> „Národní politika“ 13. 11. 1894., str. /4/.

<sup>57</sup> „Národní politika“ 14. 11. 1894., str. /3/.

<sup>58</sup> *Radujemo se zbog sjajnog uspjeha naše umjetnice na Vašoj pozornici i bratski Vam zahvaljujemo. Molimo, da biste kod naše umjetnice bili tumač naše radosti. Zdravo! Živili! Miletić, Mandrović.* – „Národní politika“ 16.11. 1894., str. /3/. U odgovoru je 16. 11. Šubert napisao: *Sretan sam, da su sjajni uspjesi gostujućih predstava gospođe Ružičke-Strozzi posvjedočili, na kako visokom stupnju se nalazi dramska umjetnost bratskog naroda hrvatskog.* Isti dan je dr. Miletić reagirao: *Hvala zbog laskavog priznanja, otet sam lijepom svezom hrvatsko-češke umjetnosti. Miletić.* „Národní listy“ 17. 11. 1894., str. 3.

<sup>59</sup> Komad je bio kasnije pod istim nazivom u prijevodu Marije Ružičke-Strozzi odigran jednom (30. svibnja 1896. ) u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu.

<sup>60</sup> *Gazdina roba* napisana je na moravsko-slovačkom dijalektu. Vijest u novinama javlja da je Marija Ružička-Strozzi učila češki dvije godine, Josef Jan Frič piše da je to bilo od 1886., što bi značilo šest godina.

<sup>61</sup> „Národní politika“ 19. 11. 1894., str. 2.



Marija Strozzi je ulogu u dijalektu uspješno odigrala, predstavu je prihvatila kritika i autorica. Zadnja uloga Marije Strozzi na praškoj pozornici trebala je 22. studenog biti Klara u Ohnetovoj drami *Vlasnik talionica*, koju je trebala također odigrati češki, ali, kako piše tisak, *ovaj put pravim češkim jezikom*, što je značilo službenim, književnim. No planovi su se promijenili zbog toga što su sve karte za njezine predstave bile rasprodane. Tisak je mogao informirati javnost da će se odigrati još jedna predstava.<sup>62</sup>

Nije jasno koji je naslov bio u planu; sačuvano je samo pismo Marije Strozzi direktoru Šubertu od 23. studenog, u kojem reagira na njegov pitanje nepoznati memorandum. Glumica se zahvaljuje za ulogu Klare, no u istom trenutku moli da može završiti gostovanje drugom ozbiljnom ulogom, Marguaretom u *Dami s kamelijama*. No želja nije bila ispunjena i Marija Strozzi je zadnji put nastupila na praškoj pozornici 24. studenog kao Klara u *Vlasniku talionica*.

Kritika je na početku ocijenila da je ... *i kao Klara de Beaulieu u češkoj verziji gospođa Strozzi uspjela*, ali odmah je konstatirala: *Pokazalo se u isto vrijeme da u umjetničkoj praksi i najjača volja i najbolja sposobnost imaju svoje nepremostive granice. Gđa Strozzi se sigurno posvjedočila kao majstorica u crtanju unutarnjih duševnih procesa, a posebno je opet sjajno nadmašila njezina umjetnost poetirati riječ i izraz tako istinito i neupadljivo, bez ikakvih uputa gledatelju koji ne shvaća. U konverzacijskim dijelovima uloge nastale su međutim nerješive prepreke. Prvi zahtjev je ovdje tečnost, glatkoća i lakoća izgovora. Ta bojažljiva budnost, ta nervozna savjesnost kojom umjetnica reda zvukove jezika na koji nije navikla, mana je, a ne korist. I tu nema nikakve pomoći. Postoje samo neka sredstva koje umjetniku mogu ponuditi samo vrijeme, tok života i svakodnevno iskustvo, koje ne zamjenjuje nikakva dobra volja. To uključuje i živi jezik. Publika je prihvatila izvedbu gospođe Strozzi u glavnim značajkama tako plemenito provedenu, s dužnim poštovanjem i mnogo puta je zvala simpatičkog gosta pred zastor.*<sup>63</sup> *Slične riječi nalazimo istog dana u konkurentskom dnevniku: ... njezina sadašnja izvedba se opet svidjela onom umjetničkom i socijalnom otmjenošću i psihološkom dubinom, koje rijetka ova umjetnica posebno junakinje pariških salona tako izvrsno opisati zna. No u ovom se slučaju također potvrdila poslovice prema kojoj „dobročinstvo muči“, jer dobročinstvo, koje je nama ponuditi htjela, kad je ulogu ovaj put odigrala na češkom jeziku, narušilo je njezinu izvedbu u vrlo značajnoj mjeri. Neprestano traganje za pravom izvedbom i izgovorom češke riječi tištilo je kao metrička centa slobodni mentalni umjetničkin uzlet i nije joj dozvoljavalo svježije upravljanje laganim konverzacijskim salonskim govorom. Ipak publika je bila sjajnim načinom zahvalna za uzornu ovu susretljivost, dapače čak velikim trudom i iskazanom žrtvom.*<sup>64</sup>

<sup>62</sup> „Národní politika“ 21. 11. 1894., str. 3.

<sup>63</sup> „Národní listy“ 24. 11. 1894., str. 3.

<sup>64</sup> „Národní politika“ 24. 11. 1894., str. 3.

Velik uspjeh gostovanja promijenio se u razočaranje i to je sve skupa bilo glavni razlog zašto je Marija Strozzi 26. studenog<sup>65</sup> napustila zauvijek kao glumica Prag i vlakom u pratnji Josefa Jana Friča otputovala u Brno.<sup>66</sup> Njezino praško gostovanje i glumu je nakon nekoliko dana kompleksno ocijenio pisac R. J. Kronbauer: *Pristojan broj rijetkih i odličnih gostiju izmijenio se na našoj pozornici, zvijezde prvog reda,... sve to punim pravom ponovljamo o milom bratskom gostu, ali o nikome od njih se ne može reći, da se utisnuo tako duboko i u najintimniju dušu, kao umjetnost, narav i izgled gospođe Ružičke-Strozzi.*<sup>67</sup>

## MARIJA RUŽIČKA STROZZI U BRNU

Vijest da će Marija Strozzi 26. studenog doći na gostovanje u Brno i nastupiti dan kasnije kao Eva u Gazdinoj robi, a 28. studenog u *Dami s kamelijama*, pojavila se u novinama već 22. studenog.<sup>68</sup> Repertoar gostovanja bio je isti kao u Pragu, no glumičin uspjeh bio je još veći, jer *Nakon svakog čina / u Gazdinoj robi / bila je gromoglasno zvana. Nakon prvog čina cijenjenoj umjetnici predan je dragocjen nakit od čeških granata, nakon drugog čina puno buketa, vijenaca, košarica s cvijećem itd. Kazalište je bilo rasprodano.*<sup>69</sup> Istim stilom pisala je kritika i nakon *Dame s kamelijama: Majstorska izvedba rijetke slavenske umjetnice izazivala je mnogo puta gromoglasan pljesak nakon svakog čina na otvorenoj pozornici.*<sup>70</sup>

Marija Strozzi je 29. studenog posjetila u pratnji Josefa Jana Friča Litovel i 30. studenog odigrala je u Brnu u Kazalištu na Veveri zadnju predstavu na češkim pozornicama. Nakon predstave *Vlasnik talionica* otputovala je u Zagreb, gdje je temeljem uspjeha u Češkoj bila imenovana počasnim članom Hrvatskoga narodnog kazališta.<sup>71</sup>

<sup>65</sup> „Národní politika“ 26. 11. 1894., str. 2; „Moravská orlice“, 28. 11. 1894., str. 2 piše: *otputovala je jučer – vjerojatnijom se čini informacija da je to bilo 26. studenog, jer dan kasnije je već stajala u Brnu na pozornici.*

<sup>66</sup> Na kolodvor državnih željeznica došla je delegacija na čelu s direktorom Šubertom i ... *brzi vlak je napustio kolodvor punih petnaest minuta kasnije. „Doviđenja“, rekao je direktor Šubert iz duše našeg cjelokupnog kazališnog svijeta ... „Doviđenja“, uzviknula je umjetnica i vlak je odjurio s kolodvora. Do posljednjeg zavoja mogao se iz vlaka vidjeti buket koji maše ... „Doviđenja“... „Moravská orlice“, 28. 11. 1894., str. 2.*

<sup>67</sup> „Moravská orlice“, 28. 11. 1894., str. 2.

<sup>68</sup> „Moravská orlice“, 22. 11. 1894., str. 2.

<sup>69</sup> „Moravská orlice“, 27. 11. 1894., str. 2.

<sup>70</sup> „Národní listy“ 29. 11. 1894., str. 4. Nakon gostovanja uprava kazališta poslala je 30. studenog intendantu dr. Miletiću u zagrebačko Narodno kazalište brzojav. „Moravská orlice“ 30. 11. 1894., str. 2.

<sup>71</sup> Odgovor intendanta dr. Miletića od 2. prosinca 1894.: *Neizmjerno hvala za laskavo priznanje, koje je bilo našoj hrvatskoj umjetnici gospođi Ružički-Strozzi u njezinim gostujućim igrama iskazano. Primili smo ju danas s velikom pompom i imenovali počasnim članom našeg kazališta. Prijateljsko hvala i za čast, koja se iskazala hrvatskoj umjetnosti. Bratski pozdrav. Zdravo! Živio! – Miletić. „Národní politika“ 3. 12. 1894., str. 2.*

Najbolju ocjenu njezine glume dao je Josef Merhaut u vezi s *Gazdinom robom*, kad je detaljno i kompleksno opisao majstorsku umjetnost i karizmu: ... *I tako je naša egzotična Eva, krojačica, prvi pljesak koji je u našem kazalištu čula osvojila ne zbog svoje osobnosti, ne zbog nježnih obzira prema svojoj slavenskoj domovini, nego svojom velikom umjetnošću. To nije grandiozno u smislu starih estetika. Ne sija klasičnim pozama, ne zanosi hladno odmjerenom deklamacijom. No to je najčišća lirika kojom smo ikad od izvedbene umjetnosti bili ugrijani. Kao gost gospođa Strozzi nema ništa od onog pozerstva koncertnih titana koji putuju po svijetu da se pokazuju. Živi njezinim životom i krv svoju izlijeva u kazališna svoja stvorenja tako da se nigdje iz okvira igre ne istiskuje njezina ličnost. Nečega se kod gostovanja uvijek bojimo i s umjetničkog pogleda nismo time uvijek uzbuđeni: da se nenaviknut gost previše ističe iz cjeline, degradirajući sve na stafažu oko sebe – i da je zatim utisnut dojam umjetničkog djela koje se veže s njegovom ukupnom predstavom (a ne koncertom pojedinca). ... Njezina Eva živi sa svojom okolicom, cijelom svom dušom utapa se u njoj, bori se i umire: imate dubok dojam žene koja pati, a ne samo paradnu produkciju genijalne rutinerke. Glas gospođe Strozzi je po boji alt, prigušen na neki način, ali dopadljiv u tom tamnom prigušivanju kao glazba. I to je sva njezina umjetnost: prigušena u strasti, nenapadna u afektu, umjerena i prirodna, ali lirski ljubazna. Ono ne uništava, ali uzbuđuje i oduševljava, ne želi vikati, ali uvjerava, ne nameće se, nego skromnom svom poezijom otvara sva srca. Ovo je prava, visoka, topla umjetnost koja svojim tragom hvata život, ali dignutom rukom iz prašine pokazuje zvijezde i tjemenu ih dotiče. Gospođa Strozzi je pjesnikinja pozornice, a izražajan tekst gospođe Preiss delikatnim svojim nastupom produbila je i osvijetlila tako, da tako jak uspjeh „Gazdine robe“ nismo na našoj pozornici doživjeli. Dirljiv je bio nastup pokojne gospođe Anne Hübnerové, dirljiv nježnom svojom težnjom za savršenijim i boljim. Ali ona je tek tada isprobala svoja neiskusna krila. Savršena umjetnost zagrebačke umjetnice uzela je djelo gospođe Gabrijele Preiss na zrela svoja krila i u gotovom pokazala, koliko je u njoj moćne snage. Ali treba uistinu konstatirati još više: jučer na našoj pozornici u glumi gospođe Strozzi nije nadmašilo samo bolno Evino teturanje između ljubavi i ostalog svijeta...<sup>72</sup>*

## ODJECI

Usprkos pokušajima, novo gostovanje Marije Strozzi u Češkoj nikad se nije ostvarilo. Nekoliko puta pojavila se vijest da će gostovati ili biti angažirana u Brnu,<sup>73</sup> Iz razloga, koji su se nalazili izvan uprave kazališta i same umjetnice<sup>74</sup> nije došlo ni do

<sup>72</sup> „Moravská orlice“ 2. 12. 1894., str. 3.

<sup>73</sup> „Lidové noviny“ 24. 7. 1896., str. 4.; „Lidové noviny“ 23. 8. 1896., str. 4.; „Moravská orlice“ 25. 5. 1898., str. 1.

<sup>74</sup> A. Wenig: *Největší tragédka jugoslávská*. „Národní politika“ 3. 8. 1932., str. [1].

planiranih predstava Vojnovičeve *Smrti majke Jugovića* u praškome Gradskom kazalištu na Vinogradima.

No poznato je da je Marija Strozzi privatno posjetila Čehoslovačku 1927. i 1931. i da je boravila kod obitelji Frič u Pragu ili u zvjezdarnici na brdu Žalov kod Ondřejova. U vrijeme drugog boravka snimila je na praškom radiju gramofonsku ploču s monologom iz Vojnovičeve tragedije *Smrt majke Jugovića*. Kontakte s češkim glumcima Marija Strozzi je održavala i kad su gostovali u Zagrebu. Godine 1896. Otýlija Sklenářová-Malá čak je posjetila njezin stan i šokirana zabilježila: *Tu sam tek dobila živo sjećanje na udaljeni zavičaj, na Prag, na Češku; gospođa Strozzi čuva u svom salonu kao oltar uspomene od nas dovezene: vrpce s posvetama, košare sa suhim cvijećem, portrete. Objesila se povjerljivo o moje rame šapćući emotivno: „Češka, zlatna Češka, kako mi je tamo bilo lijepo – uzmite me tamo sa sobom!...”*<sup>75</sup> Godine 1930. gostovala je u jugoslavenskim kazalištima glumica Narodnog kazališta u Pragu Marija Hübnerová, koja je kasnije u razgovoru navela: *Ovdje imam još jednu uspomenu. Knjižica s posvetom Marije Strozzi-Ružičke. I ona me došla pogledati. Zamislite, ima 82 godine. A što taj Prag, zna li se kod nas da ona postoji... Velika umjetnica!*<sup>76</sup> Hübnerová je zvala Mariju Strozzi *izvanrednom umjetnicom i rijetkom ženom*,<sup>77</sup> što su kasnije koristili novinari kad su pisali razne članke i nekrologe. U sličnim situacijama se o Mariji Strozzi pisalo u češkim novinama kao o slavenskoj Sarah Bernhardt, Eleonori Duse i Ellen Terry.

Češki je tisak i dalje pratio umjetnički rad i uspjeh Marije Strozzi vezane s različitim proslavama. Zanimljivo je da se uvijek spominju njezine uloge u kontekstu ostalih gostiju i članova praškoga Narodnog kazališta – često se piše o ulozu u *Adrieni Lecouvreur* i *suparništvu u glumačkoj virtuoznosti*, vezanom uz ulogu u *Dami s kamelijama*, sa Sarah Bernhardt i Helenom Modrzejewskom,<sup>78</sup> koje su predstavljale konkurenciju svjetske klase.

Paradoksalno je da je najveće ocjene Marija Strozzi dobila na kraju svog života, kad je bila u mirovini. Na početku 1928.<sup>79</sup> bila je odlikovana najvišim čehoslovačkim odlikovanjem – Redom bijelog lava. Službena akcija odigrala se u Zagrebu prigodom obljetnice 60 godina umjetničkog djelovanja<sup>80</sup>, a odličje joj je umjesto predsjednika Masaryka uručio čehoslovački generalni konzul inž. Odon Pára, koji je sa suprugom

<sup>75</sup> „Národní listy“ 27. 6. 1896., str. 4.; 1894. u Zagrebu je gostovao glumac Narodnog kazališta Josef Šmaha, a 1899. i 1900. tri puta Marija Laudová-Hořicová. No o kontaktima s Marijom Strozzi nije ništa poznato.

<sup>76</sup> „Národní listy“ 29. 3. 1931., str. 2. Marija Strozzi tada je imala 80 godina.

<sup>77</sup> „Lidové noviny“ 30. 9. 1937., str. 7.

<sup>78</sup> „Zlatá Praha“ 1916. - 17., 16. 5. 1917., str. 396; „Zlatá Praha“ 1916. - 17., 27. 12. 1916., str. 156.

<sup>79</sup> Datum odlikovanja nije poznat, prva vijest je u novinama 6. siječnja. „Národní listy“ 6. 1. 1928., str. 3. Prije toga je češki tisak već 1914. slavio odlikovanje *zemljakinje* Zlatnim križem za zasluge s krunom, koji je dobila od cara Franja Josipa I., a 1920. srpski Orden svetog Save III. klase.

<sup>80</sup> „Národní listy“ 6. 1. 1928., str. 3.

i ostalim članovima konzulata posjetio Mariju Strozzi u njezinom zagrebačkom stanu gdje se održala *intimna proslava*.<sup>81</sup> U svim prilikama novine su istaknule njezino *češko porijeklo* i nezaboravno gostovanje u Narodnom kazalištu u Pragu 1886. i 1894. Zadnji uspjeh Marije Strozzi u Čehoslovačkoj bio je vezan s proslavom 85. godišnjice njenog rođenja, kad je 1937. ušla, kao jedina strankinja, među počasne članove praškoga Narodnog kazališta.<sup>82</sup>

Tisak je 1935. intenzivno pisao i o postavljanju spomen-ploče na njezinoj rodnoj kući u Litovelu, zadnje vijesti ticale su se njenoga zdravstvenog stanja, a nakon njene smrti češki tisak bio je ispunjen osmrtnicama i nekrolozima. No ime Strozzi nije bilo u Češkoj ni kasnije u Čehoslovačkoj zaboravljeno: 4. prosinca 1901. novine su prvi put predstavile češkoj publici ime kćeri Marije Strozzi, pjevačice Maje markize Strozzi, koja je kasnije u Pragu koncertirala nekoliko desetljeća.<sup>83</sup>

## NINA VAVRA

Boravak Nine Vavre u Pragu možemo gledati kao protutežu gostovanju Marije Strozzi: o njezinom gostovanju nije ništa poznato, možemo samo pretpostavljati da su u njezinim nastupima odigrali neku ulogu Ljerka Šram<sup>84</sup> ili tada u Pragu angažirani Ivo pl. Raić, njezin bivši školski drug iz Miletičeve Hrvatske dramske škole. Umjetničko gostovanje ne spominju u memoarima ni inače dobro informirani režiser Jaroslav Kvapil, najviše umjetnički povezan s Ivom Raićem, ni glumci Otylija Sklenářová-Malá i Rudolf Deyl stariji, koji je gostima Narodnoga kazališta u svojim knjigama posvetio nekoliko poglavlja.<sup>85</sup> Ni Nina Vavra nije gostovanje značajno komentirala unatoč svom uspjehu i činjenici da joj je to bilo prvo gostovanje izvan Hrvatske.<sup>86</sup> Poznato je samo

<sup>81</sup> „Národní politika“ 8. 1. 1928., str. /4/.

<sup>82</sup> Marija Ružička-Strozzi je postala peti član (prva je bila 1908. imenovana Otylija Sklenářová-Malá). Dosad je bilo nagrađeno samo osam umjetnika – [http://kultura.zpravy.idnes.cz/nd-cesnym-clenstvim-setri-dds-/divadlo.aspx?c=A010420\\_104008\\_divadlo\\_cfa](http://kultura.zpravy.idnes.cz/nd-cesnym-clenstvim-setri-dds-/divadlo.aspx?c=A010420_104008_divadlo_cfa).

<sup>83</sup> „Národní politika“ 4. 12. 1901., str. 5.

<sup>84</sup> Ljerka Šram je gostovala u Pragu 1902. i 1903.

<sup>85</sup> J. Kvapil. *O čem vím. Sto kapitol o lidech a dějích z mého života*. Orbis, Praha 1932.; O. Sklenářová-Malá. *Z mých vzpomínek*. F. Šimáček, Praha 1912.; A. Řeháková. *Otylie Sklenářová-Malá. Fragment životopisné studie*. Praha: vl. náklad, bez godine izdanja.; R. Deyl. *Jak jsem je znal*. J. R. Vilímek, Praha 1937.

<sup>86</sup> ...*Sa dvadeset i četiri godine pošla sam na svoje prvo gostovanje u inozemstvo. Igrala sam u Pragu, na češkom jeziku, glavnu žensku ulogu u „Čovjekovoj tragediji“ od Madasya... – „Novosti“ br. 289, 19.10. 1939., str. 14. Slične informacije u tom smislu nude sjećanja njezinog kasnijeg supruga Josipa Bacha koji je u memoarima napisao: O kazališnim praznicima 1904. pošao sam opet u Budimpeštu, Beč i Prag. U Pragu je upravo gostovala Vavra u Čovjekovoj tragediji na Narodnom divadlu. I tako sam gotovo svakih kazališnih ferija ili sam ili s Vavrom polazio u Budimpeštu, Beč, Prag i München, a svake sam sezone iznio i režirao po koje meni osobito drago djelo. – J. Bach, Autobiografija. U: „Forum“ 30 (1991), br. 9-10, str. 508-513. ISSN 00015-8445.*

da je Nina Vavra znala, za razliku od Marije Strozzi, prije dolaska češki jezik<sup>87</sup> i da je u Pragu prošla višednevnu *školu* glumice Otylije Sklenařove-Male, koja ju je privatno učila izgovoru.<sup>88</sup>



Nina Vavra kao Eva u *Čovjekovoj tragediji* Emmericha Madácha

Njezino gostovanje bilo je reducirano samo na jedan komad – *Čovjekovu tragediju*<sup>89</sup> Imre Madácha, u kojoj je glavnu ulogu Eve između 26. lipnja i 16. srpnja 1904. odigrala šest puta,<sup>90</sup> što se nikada nikome od gostiju praškoga Narodnog kazališta nije

<sup>87</sup> Otac Vojtěch Vavra, učitelj gospodarske struke, je bio rođen u Hrusicama. – M. Lipovac – F. Vondráček. *Češi Záhřebu – Záhřeb Čechům*. Rada české menšiny města Záhřebu, Zagreb 2009. str. 314. i I. Peklić. *Křiževačka tragetkinja Nina Vavra u hramu hrvatske Talije*. Gradska knjižnica „Franjo Marković“, Križevci 2010. str. 13.

<sup>88</sup> „Národní politika“ 30. 6. 1904. str. 17/.

<sup>89</sup> Češki *Tragedie člověka* – dramatička pjesma sa 3 čina u 14 slika, sa prologom i epilogom – „Národní politika“ 28. 6. 1904., str. 17/. Ivo Raić je odigrao 31 predstava (od 35) od 10.9. 1904. do 4.1. 1905.

<sup>90</sup> Nina Vavra je nakon godina greškom uvela: *Igrala sam tu ulogu u Pragu dvanaest puta...* („Novosti“ br. 289, 19. 10. 1939., str. 14), isto varljiv je podatak govoreći o 7 izvedbah, koji se pojavio 1924 godine (Milan Begović *Nina Vavra*. U: „Comoeidie“ 1924./25., br. 4, 3.11. 1924., str. 10.) i preuzeli su ga neki autori.



dogodilo! Uspjeh je bio još veći kad pogledamo da su između *njezinih* predstava bili realizirani nastupi poznatih čeških glumačkih zvijezda Leopolda Dostalove i Ize Grégrove. Njezin nastup bio je famozan, jer je ušla u devetu reprizu predstave,<sup>91</sup> šesnaesti dan od premijere koja se odigrala 10. lipnja 1904. U trenutku *premijere* Nine Vavre na praškoj pozornici njezina konkurencija imala je devet odigranih nastupa: Leopolda Dostalova pet (10., 11., 12., 20. i 21. lipnja), a Iza Grégrova četiri (15., 16., 19. i 23. lipnja), što je značilo da je svim abonentima, zainteresiranim gledaocima, kritičarima itd. predstava (čak u dvije verzije!) bila dobro poznata. I u trenutku kad su se gledaoci pripremali na praznike, Nina Vavra realizirala je šest nastupa (26. i 28. lipnja i 1., 3., 7. i 16. srpnja), među njih je *ušla* konkurencija, kako bi publika mogla uspoređivati...

Kronologiju nastupa Nine Vavre i češke konkurencije pokazuje sljedeći pregled:

dan	sat	Glumica	dan	sat	glumica
26.6.	19:00	<b>Nina Vavra</b>	7.7.	19:00	<b>Nina Vavra</b>
28.6.	19:00	<b>Nina Vavra</b>	10.7.	14:30	Iza Grégrová
30.6.	19:00	Leopolda Dostalová	10.7.	19:00	Leopolda Dostalová
1.7.	19:00	<b>Nina Vavra</b>	14.7.	19:00	Leopolda Dostalová
3.7.	14:30	<b>Nina Vavra</b>	16.7.	19:00	<b>Nina Vavra</b>
4.7.	19:00	Iza Grégrová			

Kritika je opisala uspješne nastupe *dragog i zanimljivog gosta*, naglasila češko porijeklo i igru na češkom jeziku, kao i činjenicu da je studirala ulogu Eve na *češki način* i da je *škola / gđe Sklenářove / bila prepoznatljiva osobito u atenskoj slici na ženi Miltijadovoj*. Novine su visoko ocjenjivale da je *išarala vlastitim gostovanjem novu izvedbu Madáchove dramske pjesme* i detaljno su karakterizirale glumu i ulogu: *Uzvišen lijep stas dragog gosta, lice plemenitog izraza, obilan fond glasa boje alta dobrodošle su fizičke prednosti za predstavnicu Eve iz raja, majku čovječanstva koju samo predstava naša veže više s izgledom uzvišenim, krupnim, sa znakovima robusne snage, nego s nježnim izgledom... Ako partija Eve daje priliku za procjenu umjetničkog fonda gosta, moramo priznati da je u izvedbi gđice Vavre svugdje vidljiv bio utjecaj dobre moderne škole, krute discipline kojom sigurno kontrolira svaki pokret i deklamaciji svojoj znati dodati poseban izraz.*

Kad je strog kritičar na kraju članka sažeo svoje dojmove, spomenuo je i glavni problem – češki jezik: *Iako je gđica Vavra vrlo brinula o pravilnom izgovoru čeških riječi, ipak se težnja njezina nije susrela svugdje s uspjehom; gdje patos vlada deklamacijom, tamo je odviknutost od češke riječi ostala najviše sakrivena, no u dijelovima koji se približavaju tonu konverzacijskomu smetao je češće ili krivi naglasak ili nedovoljno jasan i različit izgovor sibilanata*. Kritičar je dalje savjetovao da bi se

<sup>91</sup> Ivan Peklić greškom piše u Vavrinoj monografiji o trećoj izvedbi. – I. Peklić. *Križevačka tragedija Nina Vavra u hramu hrvatske Talije*, str. 177.



Ovi prioriteti istakli još više kad pažnja mladenačke umjetnice ne bi bila okrenuta uglavnom prema odvignutom jeziku, prema pravom zvučanju izgovaranih riječi; napeta ta pažnja do neke je mjere sputavala izvedbu koja bi se bez njega u mnogim mjestima uznesla na višu razinu, prema moćnijem paljenju plemenitog temperamenta, njegove znakove ni ova prirodna nevolja nije znala prikriti. a sve je završio željom da bi *Bilo zanimljivo vidjeti gospođicu u nekoj njezinoj ulozi paradnoj, ili klasičnog, ili modernog repertoara, ali hrvatski igranoj; tu bi pao od nje svaki trag sputanosti i bilo bi moguće preciznije i točnije procijeniti karakter i visinu njezine umjetničke potencije.*<sup>92</sup>

No za gledaoce su – čini se – jezični problemi bili samo sitnice jer su Nini Vavri omogućili više nastupa, čak i 3. srpnja poslijepodne u 14:30 sati, što je bilo vrijeme određeno samo za zvijezde koje je publika voljela i za prave majstore koji su znali u neatraktivno doba dana napuniti *kuću* i blagajnu. Kad je Nina Vavra nakon gostovanja napustila Prag, nije poznato, ne znamo ni kakve je imala dojmove. Bila je druga i dugo godina zadnja glumica koja je na praškoj sceni odigrala svoje predstave češki. Isto kao i Marija Strozzi, pokazala je visoku razinu hrvatske dramske umjetnosti i obogatila praški glumački stil. Ne postoje informacije je li se još kad vratila u Prag – Josip Bach to u memoarima nije isključio – nažalost, nikada više nije nastupila na praškoj pozornici. Možda je razlog bio neki protest ili bojkot zbog odlaska Ive Raića iz Praga ili nešto drugo... Neke kontakte s Čehoslovačkom Nina Vavra morala je održavati jer je najkasnije 1938. prevela na hrvatski jezik minimalno 12 čeških dramskih tekstova.<sup>93</sup> Pregled pokazuje da je njezin prevodilački rad bio sistematičan i da je trajao više-manje do njene smrti.

Točka na gostovanje ostala je trajna i lijepa uspomena – do danas sačuvana slika Nine Vavre u ulozi Eve, koja je bila snimljena u poznatom praškom ateljeu J. F. Langhans.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> „Národní politika“ 30. 6. 1904., str. 17/.

<sup>93</sup> Ivan Peklić, *Križevačka tragedkinja Nina Vavra u hramu hrvatske Talije*, str. 220-223. – Kronološki (po datu premijere u kazalištu) je prevela s češkoga: J. Kvapil, *Oblaci* (premijera 5. 1. 1905.); F. A. Šubert; *Žetva* (1. 4. 1905.); K. Čapek, R.U.R. (23. 12. 1924.); F. X. Svoboda, *Parni kotao* (22. 12. 1925.); K. Svoboda, *Za čajnim stoličem* (15. 5. 1926.), F. Langer; *Periferija* (10. 9. 1927.); K. Svoboda, *Amerikanski dvoboj* (1. 6. 1929.); F. Langer, *Konjička izvidnica* (16. 5. 1936.); F. Langer, *Broj 72* (30. 6. 1938.); E. Synek, *Velika stvar* (18. 9. 1938.); E. Synek, *Noćna služba* (25. 9. 1939.) i K. Čapek, *Majka* (19. 10. 1945.).

<sup>94</sup> Ivan Peklić sliku pogrešno opisuje kao *Slika 27. Nina Vavra u Krležinoj drami Adam i Eva* – Ivan Peklić, *Križevačka tragedkinja Nina Vavra u hramu hrvatske Talije*, str. 230. Donji dio slike (koji nije štampan u publikaciji) nosi logo praškoga ateljea. – HAZU – Nina Vavra. Zgrada ateljea se do danas nalazi u Pragu u Vodičkovoju ulici br. 37/707.

## TRI POVIJESNE HRVATSKE PJEVAČICE 19. STOLJEĆA – ILMA DE MURSKA, MATILDA MALLINGER I MILKA T(E)RNINA

Hrvatski operni pjevači, poglavito pjevačice, važan su segment naše kulturne povijesti. Najveći su ne samo nastupali u najvećim svjetskim opernim kućama nego su bili i sudionici nekih važnih događaja u opernom svijetu i zabilježeni su u svjetskim opernim enciklopedijama, leksikonima, priručnicima, knjigama o operi i pjevačima, upisali se u svjetsku opernu povijest i postali nezaobilazni segment svjetske kulture i civilizacije. Danas smo odabrali tri povijesne pjevačice 19. stoljeća – Ilmu de Mursku, Matildu Mallinger i Milku T(e)rninu.

### ILMA DE (di, von) MURSKA

**Ogulin, 6. veljače 1834. – München, 14. siječnja 1889.**

Tko je bila ta čudna hrvatska djevojka, kako je opisuje engleski muzički pisac i vokalni pedagog Herman Klein (1856.–1934.)<sup>1</sup>, hrvatski slavuj, kako su je prozvali u Beču, *kraljica pjesme*, kako su je zvali u Australiji, *lady of position*, kako ju je nazvao George Bernard Shaw,<sup>2</sup> pjevačica ujednačena glasa raspona od tri oktave, vrhunske muzikalnosti, savršene pjevačke tehnike koja joj je omogućavala da i najteže i najkompliciranije koloraturne ukrase izvodi besprijekornom točnošću, izvanredna glumica, koja je prva pronijela slavu hrvatskog pjevanja trima kontinentima? Spominje je ugledni talijanski muzikolog i vokalni pedagog Rodolfo Celetti (1917.–2004.)<sup>3</sup> u svojoj knjizi *La grana*

<sup>1</sup> ... *strange Croatian girl*, Klein, Herman, *Great Women-Singers of my Time*, London, George Routledge & Sons, LTD, Broadway House, 68-74 Carter Lane, E.C. 1931., poglavlje *ILMA DI MURSKA*, str. 82.

<sup>2</sup> *London Music in 1888-89 as heard by corno di bassetto* (later known as Bernard Shaw), London, Constable and Company Ltd 1939.

<sup>3</sup> Celetti, Rodolfo, *La grana della voce*, Baldini&Castoldi, Milano 2000.

della voce (što je vrlo teško prevesti, možda jednostavno *Glas*). Piše: *Austro-Ugarska je /.../ u 19. stoljeću dala osjetno veći broj povijesnih pjevačica /.../ Luccu, De Mursku, Kraussovu, Friccijevu, Singerovu, Teresu Stolz, Waldmannovu, Schumann-Heinkovu.*<sup>4</sup> Richard Somerset-Ward navodi da je u više od pola stoljeća Marchesi zaslužna za više primadona od bilo kojeg učitelja pjevanja prije ili poslije. Među njima je nekoliko najvećih imena epohe – Nellie Melba, Emma Calvé, Emma Eames, Mary Garden, Etelka Gerster, Ilma di Murska, Sybil Sanderson, Selma Kurz, Gabrielle Krauss i novozelandska sopranistica Frances Alda.<sup>5</sup> Dalje piše da su Melba i Eames najpoznatije jer ima njihovih snimaka, ali da je bilo još mnogo izvanrednih glasova kojima se Marchesi može pohvaliti, a jedna od prvih je Ilma di Murska, hrvatski sopran koja je kod nje učila kasnijih pedesetih i ranih šezdesetih godina 19. stoljeća.<sup>6</sup> I dalje posvećuje našoj umjetnici pola stranice, navodi da, iako je ispalo da je jedna od njezinih najpoznatijih uloga bila Senta, di Murska je bila poznata kao pjevačica s visokom koloraturom opsega glasa od tri oktave, koja je izazivala jaka uzbuđenja svojom *Kraljicom noći*, *Konstanzom*, *Lucijom*, *Aminom*, i s nekoliko Meyerbeerovih uloga (*Kraljicom Margaretom*, *Dinorah* i *Isabellom* u *Robertu Đavlu*). Prema svemu sudeći bila je ekscentrična dama, čak i za standard primadone, i vrlo ekstravagantna glumica – njezino utjelovljenje lude Lucije bilo je toliko prenatraglašeno da bi moglo biti smješljivo da nije bilo čudesne točnosti njezina pjevanja. Kao dodatak njezinom prirodnom talentu Marchesijeva ju je naučila tehnicu u koju se mogla potpuno pouzdati.<sup>7</sup> H. Sutherland Edwards napisao je Ilma di Murska pjevala je pasaže s najtežim ukrasima nepogrešivom sigurnošću; imala je takvu memoriju i toliko se nije voljela brinuti o pokusima da je često učila ulogu jednostavno

<sup>4</sup> *L'Austria-Ungheria /.../ diede, nell'Ottocento, un numero sensibilmente superiore di cantanti storiche /.../ la Lucca, la De Murska, la Krauss, la Fricci, la Singer, Teresa Stolz, la Waldmann, la Schumann-Heink, Celetti*, str. 100.

<sup>5</sup> *In the course of more than half a century, Marchesi /.../ was responsible /.../ for more prime donne than any other teacher before or since. They included many of the greatest names of the era – Nellie Melba, Emma Calvé, Emma Eames, Mary Garden /.../, Etelka Gerster, Ilma di Murska, Sybil Sanderson, Selma Kurz, Gabrielle Krauss and the New Zealand soprano Frances Alda. Somerset-Ward, Richard, Angels and Monsters, Male and Female sopranos in the Story of Opera, 1600. – 1900., Yale University press New Haven and London, 2004., str. 273.*

<sup>6</sup> *... but there were many other outstanding voices for which Marchesi could take credit. One of the first was Ilma di Murska, a Croatian soprano who studied with her in the late 1850s and early 1860s. Ibid*, str. 283-284.

<sup>7</sup> *Although one of her most famous roles turned out to be Senta, di Murska was renowned as a high-flying coloratura singer with a three octave range who generated huge excitement with her Queen of the Night, Konstanz, Lucia, Amina, and several Meyerbeer roles (Queen Marguerite, Dinorah, and Isabella in Robert le Diable). She was by all accounts, an eccentric lady, even by prima donna standards, and a most extravagant actress – her impersonification of the mad Lucia was so far over the top that it would have been risible had it not been for the wonderful accuracy of her singing. To add to her natural gifts, Marchesi had given her a technique in which she could have total confidence. Ibid*, str. 284.

ležeći u krevetu.<sup>8</sup> Tko je, dakle, bila ta vrlo čudna, osebjuna, *briljantna ali ekscentrična*<sup>9</sup> pjevačica superiornih vokalnih kvaliteta koja se i danas smatra *povijesnom*, što znači jednom među najvećima u povijesti glazbe, čija je slika u londonskoj National Portrait Gallery?

Ilma de Murska rođena je u Ogulinu 6. veljače 1834. i taj je datum, zaveden u Župnom uredu u Ogulinu pod br. 284, točan, iako – u još za njezina života 1888. u Londonu objavljenoj knjizi *The Prima Donna (Primadona)* u poglavlju *A Flight of Prime Donne (Uzlet primadona)* H. Sutherlanda Edwardsa<sup>10</sup> – stoji da je rođena čak 1843. godine. Eisenbergov *Veliki biografski leksikon njemačkih pozornica u 19. stoljeću* navodi da je rođena 1835., Thomsonov *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, 1946. i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980., navode godinu 1836.

Ilma, rođena kao Ema Pukšec, bila je kći upravnog kapetana Slunjske graničarske pukovnije Josipa Pukšeca i Krescensije od Broderotte von Treuenfels. Već je kao petogodišnje dijete pokazivala iznimnu glazbenu nadarenost, pa su joj roditelji omogućili da zarana počne učiti glasovir. Godine 1850. otac je zbog zasluga premješten u Zagreb te je dobio plemstvo s predikatom de Murski. U Zagrebu je Ilma učila pjevanje kod nastavnika pjevanja Hrvatskoga glazbenog zavoda Vatroslava Lichteneggera.<sup>11</sup> Godinu dana poslije udala se za krajiškog natporučnika Josipa Edera. Obitelj je premještena u Otočac, a Ilma je i dalje vježbala pjevanje. Godine 1857. odselili su se u Graz, gdje joj je kapelnik tamošnjega kazališta Josip Netzer prorekao blistavu karijeru. Trzavice među supružnicima nisu prestajale, Ilma je htjela biti pjevačica, a to je tada bilo nezamislivo za suprugu austrijskog časnika. Zaprijetila je samoubojstvom, čak je skočila u Muru – i Eder je popustio. Godine 1860. krenula je u Beč k poznatoj učiteljici pjevanja Mathilde Marchesi,<sup>12</sup> najboljoj učenici još slavnijega Manuela Garcije (1805. – 1906.).

---

<sup>8</sup> *Ilma di Murska sang the most difficult passages of ornamentation with unerring certainty; and she possessed such a memory, combined with such a dislike for the worry of rehearsals, that she would frequently learn her part by simply reading it over while she was lying in bed.* Henry Sutherland Edwards, *The Prima Donna*, 8. poglavlje *A Flight of Prime Donne*, London, 1888.; reprint New York: Da Capo, 1978., vol. 2, str. 217.

<sup>9</sup> *The brilliant but eccentric*, Klein str. 80.

<sup>10</sup> Henry Sutherland Edwards, *The Prima Donna – A Flight of Prime Donne*, London, 1888.; reprint New York: Da Capo, 1978., str. 215.

<sup>11</sup> Lichtenegger, Vatroslav (1809.–1885.), školovan na Konzervatoriju u Pragu. Prvi je harmonizirao Mihanovičevu pjesmu *Horvacka domovina* s melodijom Josipa Runjanina, buduću hrvatsku himnu *Lijepa naša domovina*.

<sup>12</sup> Marchesi, Mathilde (1821.–1913.), rođena Graumann, njemački mezzosopran. Pjevanje je učila u Beču i kod Manuela Garcije u Parizu. Debitirala je 1844. Njezina pjevačka karijera kratko je trajala. Nakon pet godina posvetila se podučavanju. Godine 1852. udala se za talijanskog baritona Salvatorea Marchesi de Castrone; 1881. otvorila je vlastitu pjevačku školu u Parizu. Prenijela je u 20. stoljeće osnove belkanta. Odgojila je mnoge velike i slavne pjevačice.

Brzo je napredovala, položila ispite za prijam na Konzervatorij, promijenila ime Ema u Ilma, zatajila da je udana i postala gospođica Ilma de (di) Murska. Marchesijeva je zbog intriga bila prisiljena otići u Pariz, a Ilma ju je slijedila. Govorilo se o nesvakidašnjim pjevačkim vrijednostima mademoiselle de Murske. To je zainteresiralo jednog talijanskog impresarija i on ju je angažirao za kazalište La Pergola u Firenzi, gdje je s golemim uspjehom debitirala 1862. u ulozi koja će postati krunskom u njezinu repertoaru – kao kraljica Marguerite de Valois u Meyerbeerovim *Hugenotima*. Čini se da je taj podatak koji navodi naš istaknuti etnomuzikolog i povjesničar Franjo Ksaver Kuhač (1834.–1911.) točan, iako neki leksikoni kao njezin debi navode uloge Flotowljeve Marte ili Amine u Bellinijevoj *Mjesečarki* i godinu 1863.

Podaci o pjevačkim počecima Ilme de Murske prilično su nepouzdana. U izdanju *Deutschsprachiges Theater in Budapest (Kazalište na njemačkom jeziku u Budimpešti)* Wolfganga Binala, objavljenom u Beču 1972., piše da je u ožujku 1861. došla iz Barcelone u Budimpeštu, a u “Areninu” feljtonu *Buran život Ilme Murske*<sup>13</sup> iz 1979. navodi se da je impresario pao u teškoće i predao je (čitaj: prodao) drugome – pjevaču Cresciju, koji ju je nesmiljeno iskorištavao i tjerao da pjeva gotovo danomice. Unatoč tome nizala je trijumfe u Italiji i Španjolskoj, gdje je nastupala u Teatru del Liceu u Barceloni. Od prevelikog je napora oboljela i došla u Zagreb roditeljima na oporavak. Prema svemu sudeći, u svoju se domovinu nije poslije vratila niti je ikada u njoj nastupila. Njezin je talent bio za velike pozornice. U mislima joj je bio Beč, a put do njega vodio je preko Budimpešte.

U spomenutom “Areninu” feljtonu čitamo da je Murska 1863. s velikim uspjehom gostovala u tamošnjem Njemačkom kazalištu u Donizettijevoj *Luciji di Lammermoor i Mjesečarki*, a Binal navodi da je 18. prosinca 1863. nastupila u Verdijevoj *Krabuljnome plesu* s Franzom Stegerom, tj. Franjom Stazićem, prvim hrvatskim pjevačem svjetskoga glasa, prvakom bečke Dvorske opere. Je li pjevala Ameliju ili Oscara? Vjerojatnije Oscara. Binal navodi da je došla iz Kraljevskoga dvorskog teatra u Barceloni i citira tisak koji je označuje kao *dragulj, pravi biser*. U Budimpešti je, prema Binalu, nastupala do 30. siječnja 1864. U Budimpešti je pjevala i u Narodnom kazalištu. Već 1864. nastupila je 12 puta. U dokumentima Narodnog kazališta u Budimpešti<sup>14</sup> za njezino gostovanje 1864. navodi se citat iz novina “Fővárosi Lapok” (“Stranice glavnoga grada”). Između ostalog piše da *joj pjev nije ujednačen ali je zarazno lijep i izražajan, katkada hladan i prazan, a sklonost prema kitnjastim fioriturama ponekad šteti cjelovitosti fraze*<sup>15</sup>, ali široka publika je zadivljena njezinim školovanjem izgrađenim glasom, čarom koloratura,

<sup>13</sup> *Buran život Ilme Murske*, “Arenina”, ožujak i travanj 1979.

<sup>14</sup> *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Budapest 1994.

<sup>15</sup> *Éneke nem egyenletes, majd elragadólag szép és kifejező, majd hideg és üres, a fioritúrák cifrasága iránti hajlama nem ritkán a dallam és hangkötés kárával esik azt elrongyolván*, “Fővárosi Lapok”, 1864., br. 37

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>16</sup>

Murska se u Narodno kazalište vraćala kao gost 1868., 1874. i 1880. godine. Pjevala je 12 uloga i imala 42 nastupa. Bila je Donizettijeva Lucia di Lammermoor i Linda di Chamounix, Bellinijeva Amina, Verdijev Oscar u *Krabuljnom plesu*, Gilda u *Rigolettu* i Leonora u *Trubaduru*, Rossinijeva Rosina u *Seviljskom brijauču*, Meyerbeerova Dinorah, Thomasova Ofelija u *Hamletu* i Philina u Mignon, Senta u Wagnerovu *Ukletom Holandezu* i Marta. Za njezino je gostovanje 1868. "Fővárosi Lapok" napisao: *Sada pjeva još majstorskiye. 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>17</sup>

Kuhač navodi da je Ilma de Murska u bečkoj Dvorskoj operi pjevala već 1863. Luciju, Martu i Isabellu u Meyerbeerovu *Robertu Đavlu*, ali u programskim ceduljama<sup>18</sup> toga godišta u bečkoj Nacionalnoj biblioteci Albertini nisam našla ime Murske u tim ulogama. Doduše, nekoliko cedulja nedostaje. Prema svemu sudeći, u lipnju i srpnju nije bilo predstava i sezona je počinjala 16. kolovoza. Kako bi dakle Murska pjevala u srpnju 1863.? Čini se stoga pouzdanijim kao njezin prvi bečki nastup uzeti *Trubadur* 16. kolovoza 1864. gdje se *Fräulein Ilma von Murska (Frln. Ilma v. Murska)* predstavlja kao gošća, članica kraljevskoga Dvorskog kazališta u Berlinu. Tako se obično pisalo na prvim nastupima poznatih pjevača u Dvorskoj operi. Murska je u bečkoj Dvorskoj operi nastupala od 1864. do 1873., u stalnom je *vrlo uspješnom angažmanu*<sup>19</sup> bila od 1. srpnja 1865. do 30. ožujka 1867. Pjevala je 17 uloga. Već spomenutima u djelima Donizettija, Verdija, Bellinija i Thomasa dodala je dvije Mozartove: Kraljicu noći u *Čarobnoj fruli* i Konstanzu u *Otmici iz saraja* te još dvije Meyerbeerove: Ines u *Afrikanki* i Katarinu Skavronsku, drugu ženu ruskog cara Petra Velikog, u *Sjevernoj zvijezdi*. Bila je 1866. kao Oscar sudionica prve izvedbe Verdijeva *Krabuljnog plesa* u njemačkom prijevodu. Uz to je 1868. bila i prva bečka Julija u Gounodovoj operi *Romeo i Julija*. Charles Go-

<sup>16</sup> ...a nagy közönséget mindig elbűvölendi bámulatosan kiképzett iskolájával, coloráturája bájával és azon könnyűséggel és biztossággal, mellyel a legnehezebb passageokat a gondolatnál gyorsabban futj meg. Lint májusi sugár: olytisztán, oly játszi könnyűséggel szárnyal hangja föl és le és e méresz röptében annyi műfogást, virágot, s bravourt tud alkalmazni, hogy a technikának e magas fejlettsége, e korlátlan uralom a torok felett minket inkább elkábit mint meghat. „Fővárosi Lapok“, 1864., br. 37.

<sup>17</sup> Most még mesteriebben énekel. Hangja könnyűden, tisztán folyik, s a legmagasabb fokokat i s biztosan érinti. Ha szívében is annyi költészet volna, minz a mennyi hajlékonyság ée kellem van a hangjában: akkor elrag dé művész nő lenne. "Fővárosi Lapok", god 1868., br 81.

<sup>18</sup> Programske cedulje bečke Dvorske opere od 1863. do 1873.

<sup>19</sup> *Unter den erfolgreichen Neuengagements finden wir den Koloratur Sopran Ilma von Murska (Ophelia in Thomas' "Hamlet")*, Marcel Prawy, *Die Wiener Oper*, Verlag Fritz Molden, 1969.



unod je došao u Beč da ravna izvedbom svoje opere, ali nije bio zadovoljan njezinim postignućem u toj ulozi. No, sudeći prema obilju njezinih slika, upravo iz te uloge u bečkome Kazališnome muzeju, ostali nisu bili toga mišljenja, jer ju je 1868. pjevala 16 puta. Godine 1873. bila je Ofelija u prvoj izvedbi Thomasova *Hamleta* u Beču. Nastupila je i u oratoriju *Stvaranje Josepha Haydna*. Imala je 229 opernih i 8 koncertnih nastupa.

Bečko razdoblje Ilme de Murske bilo je profesionalno briljantno. Bila je slavljena i primala je basnoslovne honorare. Međutim, isto je tako bila rasipna, zaduživala se, padala u ruke lihvarima i čak je zbog toga bila prisiljena voditi parnice. Bila je razmažena, svojeglava, mušičava i nepromišljena. Divili su se njezinoj zadivljujućoj pjevačkoj tehnici i svemu onome što čini vrhunskog umjetnika, ali i njoj kao ženi.

Murska je s velikim uspjehom pjevala u Berlinu, Parizu i Hamburgu, a onda je došao London. Možda su londonska kazališta Her Majesty's, Drury Lane i Covent Garden, u kojima je nastupala kao članica operne družine glasovitog Henryja Maplesona (1830.–1901.) znanog kao *Colonel*, bila još i veći svjedoci njezine umjetnosti. Počelo je 11. svibnja 1865. nastupom u njezinoj zacijelo najpoznatijoj kreaciji – Luciji di Lammermoor. Sjećajući se njezinih nastupa u toj ulozi, H. Sutherland Edwards napisao je: *Mnogo se divnih Lucija čulo u Londonu, ali je Ilma de Murska svakoga iznenadila izvornošću svoje interpretacije prizora ludila, i budući da je svu briljantnu glazbu uloge otpjevala na najsavršeniji mogući način, njezin je uspjeh, naravno, bio vrlo velik. Njezino utjelovljenje Lucije bila je jedna od senzacija operne sezone 1865. Ponovila je markantan dojam koji je ostavila u karakteru svoje Lucije kad je pjevala Kraljicu noći u Čarobnoj fruli te svojim pjevanjem i glumom u Meyerbeerovoj Dinorah. Nije bilo ništa neobičnijeg, ništa sanjarskijeg i istodobno ništa čarobnijeg na opernoj sceni od Dinorah Ilme de Murske. U Lindi di Chamounix i drugim koloraturnim ulogama sopranskog opernog repertoara bila je divna. Ali da bi se stekla potpuna spoznaja o posebnosti njezina talenta treba obratiti pozornost na već rečeno o njezinu osobitom uspjehu u interpretaciji neobičnog, nestvarnog.*<sup>20</sup>

I glasoviti engleski bariton Charles Santley (1834.–1922.), s kojim je 23. srpnja 1870. bila protagonistica prve izvedbe jedne Wagnerove opere u Londonu, *Ukletog Holandeza*,

<sup>20</sup> Plenty of admirable "Lucias" had already been heard in London. But Ilma De Murska surprised everyone by the originality of her performance in the scene of "Lucia's" madness; and as she also sang the brilliant music of the part in all possible perfection her success was naturally very great. Her impersonation of "Lucia" was one of the sensations of the 1865 opera season; and she renewed the marked impression which she had made in the character of "Lucia" by her singing in the part of "Astrafiammenta", and by her singing and acting conjointly in that of "Dinorah". Nothing more quaint, more fantastic, and in the same time more charming than Ilma De Murska's "Dinorah" has ever been seen on the operatic stage. In "Linda" and all the light soprano parts of the operatic repertory she was admirable. But a just idea of the special character of her talent can be formed for what has just been said as to her peculiar success in dealing with the fantastic., Henry Sutherland Edwards, *The Prima Donna – A Flight of Prime Donne*, London 1888; reprint New York: Da Capo, 1978., str. 216-217.

tada u talijanskom prijevodu *L'Olandese volante*, pod ravnanjem talijanskog violinista, skladatelja i dirigenta, Luigija Arditija (1822.–1903.) u kazalištu Drury Lane, ističe da je upravo u posebnosti njezina odnosa prema likovima koji u sebi sadrže nešto nestvarno bio velik uspjeh njezine Sente. Ta je njezina kvaliteta uzdizala do najvećih umjetničkih vrhunaca i druge uloge koje su u sebi sadržavale ista svojstva, poput heroína romantične opere koje su autori obdarili prizorima ludila. I Klein i Edwards slažu se da je Murska bila neusporediva u ulogama koje imaju u sebi izrazit pomak od stvarnosti, ali obojica isto tako ističu da je bila izvanredna u Meyerbeerovim operama. Edwards je napisao: *Bila je puna života, i svaka njezina kretnja, pa i pogled, imali su značenje. Ponekad bi pretjerivala, ali nikada nije bila hladna i nikada nije ostavila publiku hladnom. Čak je znala unijeti život u lik Marguerite de Valois u kojemu mnoge pjevačice vide tek pjevački automat.*<sup>21</sup>

Kraljica noći bila je još jedna od velikih kreacija ilme de Murske. Prema Kleinu, u njoj je ostavila još veći dojam nego na prvom nastupu u Luciji, na kojemu je pokazala fenomenalne glasovne kvalitete. Napisao je: *Slušao sam je nekoliko puta kao Kraljicu noći. U toj teškoj ulozi nijedna od pjevačica koje sam doživio – čak ni Marcella Sembrich – nije se približila Ilmi di Murskoj. Izniman glasovni opseg, savršeno ujednačen raspon od tri oktave, omogućavao joj je da s lakoćom dopre do visokog F. Ona je jednostavno rečeno u tome uživala, igrala se; svaki joj je ton bio čist, snažan, dramatski djelotvoran. I takav čist i zvučan bio je i u dvjema oktavama ispod; stvarajući tako savršenu ljestvicu triju oktava. Njezin izvanredan glas i čudesna tehnika zajedno s veličanstvenom deklamacijom davali su im (navodi dvije arije Kraljice noći) istinsku tragičnu moć i značenje, što je bila Mozartova namjera – a ne da ih se upotrebljava, kako se to često čini, kao vokalne vježbe.*<sup>22</sup> Poljska sopranistica Marcella Sembrich (1863.–1940.) jedan je od najvećih koloraturnih soprana svih vremena.

Ugovor s Maplesonom vezao je Mursku da nastupa u Londonu i Dublinu, no u tom je razdoblju pjevala i u Beču i gostovala u Moskvi. U kazalištu Drury Lane u Londonu pjevala je 1870. Gildu u *Rigolettu*, u Kraljevskom kazalištu u Dublinu Aminu u *Mjesečarki*, u Boljštoj teatru u Moskvi Elviru u *Puritancima* i Aminu. U rujnu 1871. opet je u Dublinu nastupila kao Amina. Godine 1872. priuštila je sebi mali predah, a već je u srpnju i kolovozu 1873. za vrijeme Svjetske izložbe u Beču pobudila golemo zanimanje svojom Ofelijom i Lucijom.

<sup>21</sup> Sutherland-Edwards, str. 219.

<sup>22</sup> *In the role of the Queen of the Night I heard her more than once. In that trying part no one – not even Marcella Sembrich – ever in my experience approached Ilma di Murska. The exceptionally lofty range of her voice enabled her to cope effortlessly with the octave leading to the F flat in alt. She simply revelled in it; making every note as clear, strong and dramatic, as pure and ringing in tone, as the two octaves below that; thus forming a wholly perfect 3-octave scale. Her extraordinary voice and marvellous technique combined, together with a superb declamatory method, to impart (navodi dvije arije Kraljice noći) the terrible tragic force and significance which Mozart intended these airs – too frequently treated as mere vocal exercises – to convey.* Klein, str. 85

Nakon blistave europske karijere, već na silaznoj putanji, Murska se 1873. otisnula preko oceana, pa je u studenome u Academy of Music u Philadelphiji pjevala Leonoru u *Trubaduru* i Aminu. Nastupila je i u drugim američkim gradovima, sve do San Francisca. Godine 1874. otišla je na Kubu i u Teatru Tacón u Havani (Gran teatro de la Habana) u siječnju pjevala Gildu. Godine 1875. otišla je na turneju u Australiju i ondje se 29. prosinca 1875. udala za uglednog pijanista Alfreda Andersona (1848.–1876.), koji je nakon ni tri mjeseca braka, 22. ožujka 1876., umro, i Murska je izgubila dobar dio svojega velikog imetka. No brzo se utješila i već je 15. svibnja u Dunedinu u Novom Zelandu sklopila brak s muževim prijateljem i kolegom, violinistom, pijanistom i orguljašem Johnom Thomasom Hillom, koji je nastupao pod imenom Strauss Illa. Navela je da ima 28 godina! (Teško su to mogli biti zakoniti brakovi jer joj je prvi suprug bio živ, op. a.) U Europu se vratila 1880. te je u travnju i svibnju gostovala u Budimpešti. U Kraljevskoj operi pjevala je Leonoru u *Trubaduru*. Engleski muzički kritičar i pisac Harold Rosenthal (1917.–1987.) u bilješci *Maplesonovih memoara*<sup>23</sup> napisao je da je u svibnju 1881. u Londonu pjevala Dinorah i Martu. Većina izvora navodi da je 1880. postala profesoricom pjevanja na National Conservatory u New Yorku, ali njezina pjevačka škola u Americi, prema svemu sudeći, nije odgovarala novim pjevačkim zahtjevima i ona se razočarana, tjelesno i duševno posve iscrpljena vratila u München kćeri Hermini Czedik von Bründelsberg. Ondje je umrla 14. siječnja 1889. zatraživši prethodno od kćeri da spali sva njezina pisma. Posljednja joj je želja bila da sama bude spaljena u Gothi i da joj pepeo bude pohranjen u žari. Kći ju je slijedila u smrt. Nekoliko dana poslije u Gothu je došao prvi i zakoniti suprug Ilme de Murske, tada već general auditor Eder, i uredio da se pepeo njegove žene i kćeri pohrani u bijelim žarama. Nije mu bilo dopušteno prenijeti ih u Beč.

Ilma de Murska bila je uistinu *briljantna ali ekscentrična*. Imala je savršeno pamćenje, uloge je često učila bez pomoći glasovira. Putovala je sa švicarskim newfoundlandskim psom za kojega se morao postavljati stol, jer je s njime objedovala. Pas ju je pratio i na pokuse, a skupa s njim na dugim ju je putovanjima pratila cijela menažerija: majmun, dvije papige i mačka angora.

Njezin je život za ono doba bio nedoličan, a danas bi bila zvijezda nad zvijezdama. Bila je sklona avanturama. Na poledini mnogih njezinih fotografija u bečkom Kazališnom muzeju piše da je bila senzacionalni koloraturni sopran, da je postigla silne uspjehe, ali i da se ponašala lakoumno i da je pokušala samoubojstvo u jezeru Starnberger. Do danas nije posve razjašnjeno od čega je umrla. Najvjerojatnije je bolovala od neizlječive malarije i vodene upale pluća. Suvremenici Ilme de Murske u Hrvatskoj u skladu s onodobnim svjetonazorima šturo su popratili njezinu smrt. “Obzor” je 19. siječnja zaključio nepotpisani nekrolog riječima: Njezin život ugasnuo je u mraku na opomenu mnogim, kako je pogibeljan lažljivi sjaj. Položimo na grob nesretnice vienac priznanja! Laka joj zemlja!<sup>24</sup>

<sup>23</sup> *The Mapleson Memoirs*, edited and annotated by Harold Rosenthal, Putnam London 1966., str. 145

<sup>24</sup> “Obzor” (30)1889. br. 17.

G. B. Shaw u *London Music in 1888-89 as heard by corno di bassetto* završio je 23. siječnja nekrolog umrloj divi riječima: *U svojim velikim danima bila je mala, vitka i krhka žena s finim manirama i finim ukusom a to se osjećalo u svemu što je radila na pozornici i što je dovelo do svih legenda o de Murskoj, počevši od tvrdnje da je bila lady of position. Kako bilo da bilo, bila je bez sumnje žena iznimne inteligencije i posebnog umjetničkog dara; i njezino umijeće u vokalnoj pirotehnici bilo je samo mali dio svega onoga što joj daje pravo na mjesto među najvećim opernim umjetnicima njezina vremena.*<sup>25</sup>

U svojoj knjizi *Great women-singers of my time* Klein je posvetio Ilmi de Murskoj cijelo poglavlje s naslovom *Briljantna ali ekscentrična* i napisao: *Dvanaest ili više godina ubrajala se u najveće koloraturne umjetnice jedne jedinstvene epohe; ne postavljajući se nikada kao suparnica Adeline Patti i Pauline Lucca, koje su prije nje došle u London, niti Christine Nilsson, koja je došla nekoliko sezona nakon nje; ponoseći se k tome mnoštvom obožavatelja koji su znali prepoznati vokalni genij kad bi ga čuli.*<sup>26</sup> *Da nije ostavila ništa u nasljedstvo, Ilma Di Murska ostavila je za sobom veliko ime. U doba kada pjevačke božice nisu bile rijetkost, osigurala je sebi istaknuto mjesto u Dvorani opernih uglednika.*<sup>27</sup>

Francuska sopranistica Blanche Marchesi (1863.–1940.) napisala je: *Ilma de Murska, jedna od prvih pjevačkih zvijezda moje majke, koja je ostvarila vrlo dugu i briljantnu karijeru u Engleskoj i Australiji, bila je jedna od onih ptica pjevica koje zaboravljaju saviti gnijezdo i jednostavno pjevaju dok se ne podigne oluja i zatekne ih bez zaklona.*<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> *In her great days here she was a small, slight, fragile woman, with a refinement of manner and delicacy of taste that made itself felt in everything she did on the stage, and that led to all the de Murska legends, beginning with the statement that she was a lady of position. However that may have been, she was unquestionably a woman of exceptional intelligence and peculiar artistic gifts; and her skill in vocal pyrotechnics was only a small part of her powers which give her a claim to a place among the greatest operatic artists of her day. Shaw's Music, vol. I, Dan H. Lawrence [ed.], London 1981., str. 552.*

<sup>26</sup> *For a dozen years or more she stood her ground with the greatest coloratura artists of a unique epoch; never posing as a rival of Adeline Patti or Pauline Lucca, who had both preceded her to London, nor of Christine Nilsson, who was to follow her after a couple of seasons; yet boasting quite a multitude of admirers who knew a vocal genius when they heard one. Klein, str. 80.*

<sup>27</sup> *If she bequeathed nothing else, Ilma di Murska left behind her a great name. At an epoch when song-goddesses were no rarity, she won for herself a prominent niche in the operatic Hall of Fame. Klein, str. 88.*

<sup>28</sup> *Ilma de Murska, one of my mother's first star pupils, who made a very long and brilliant career, ending in England and Australia, was one of those singing birds who forget to build a nest, and simply sing on till the storm arrives and finds them without shelter. Blanche Marchesi, Singer's Pilgrimage (Pjevačevo hodočašće), Da Capo Press, New York 1978., str. 113-114.*

## MATILDA (MATHILDE) MALLINGER

Graz, 17. veljače 1847. – Berlin, 20. travnja 1920.

Prva ljetna noć, 21. lipnja 1868. upisala je jednu hrvatsku umjetnicu u opernu povijest. Te su večeri u Kraljevskom dvorskom i nacionalnom teatru (Königliches Hof- und National-Theater) u Münchenu praizvedeni *Majstori pjevači (Die Meistersinger von Nürnberg)* Richarda Wagnera. U skladateljevoj nazočnosti i uz kraljevu prisutnost odvijala se svečana praizvedba pod ravnanjem istaknutog dirigenta Hansa von Bülowa (1830.–1894.), žestokog zagovornika Wagnerove umjetnosti, s članom berlinske Dvorske opere, bas-baritonom Franzom Betzom (1835.–1900.) u ulozi Hansa Sacha. Evu je pjevala 21-godišnja Zagrepčanka – Matilda Mallinger.

Matilda Mallinger rođena je 17. veljače 1847. u Grazu od oca Ivana, stražmeštra i potkapelnika Wimpfenove pukovnije u Zagrebu, i Marije rođ. Ferrari, kćeri kapelnika gradske građanske garde. Rodila se u Grazu, jer je otac baš u to vrijeme dobio kratkotrajan premještaj u štajerski glavni grad. Bila je još gotovo dojenče kada se obitelj vratila u Zagreb, u kojemu je provela djetinjstvo. Otac joj je podrijetlom Nijemac, baka po ocu Francuskinja, majka Slavonka talijanskog podrijetla. Ivan Mallinger naslijedio je punčevo mjesto vojnoga kapelnika, zatim je postao redoviti član gradskoga Kazališnog orkestra i učitelj klarineta u Glazbenom zavodu. Bio je virtuoz na svojem glazbalu, a skladao je i omanje skladbe. Opatička ulica, tada Nonnengasse, gdje su Mallingerovi stanovali, orila se od pjevanja djevojčice koju su nazivali slavujčekom i Matilda je s tek navršениh dvanaest godina primljena u pjevački tečaj Glazbenog zavoda kod Vatroslava Lichteneggera i uspješno ga završila 1863. godine.

Zagrebački tisak piše da *gospodična Mallingerova poziva na svoj Oprostni koncert pred odlazak na usavršavanje na konzervatorij u zlatnom Pragu – što joj je uspjelo nastojanjem ravnateljstva narodnog zem. glasb. zavoda, visokom podporom visokih zemaljskih oblasti i darežljivostju velikodušnih podupirateljah umjetnosti pievanja.*<sup>29</sup> U Pragu je odmah primljena na drugu godinu, učila je kod glasovitoga vokalnog pedagoga, talijanskog baritona i skladatelja Giovanni Battiste Gordigianija (1795.–1871.) i Franza Vogla, koji su, sudeći prema blistavoj karijeri njihove učenice, bili vrlo uspješni na tom području. Za godinu 1865. dobila je odličnu svjedodžbu i završila drugi razred kao najbolja studentica.

Nakon ispitnih produkcija gojenaca, kako su ih nazivali, praškoga Konzervatorija, koje su se održale 28. i 29. srpnja 1865., praška je “Politika” napisala da je *s gospodičnom Mallingerovom slavio g. prof. (Vogl.) da pravo rečemo, slavlje.*<sup>30</sup> Poslije koncerta koji je održala u Zagrebu 26. kolovoza iste godine i na kojem je pjevala arije iz opera

<sup>29</sup> “Narodne novine”, (29)1863., br. 210. od 16. 9. 1863.

<sup>30</sup> “Naše gore list”, (5) 1865., br. 23, str. 185 od 15. 8. 1865.

*Ljubav i zloba Lisinskoga te Lucrezije Borgije i Lucije di Lammermor Donizettija, kritičar časopisa „Naše gore list“, koji se potpisuje M., napisao je: Glas sam joj je zvučan i čist, ljubak, kao da joj iz srca dolazi, obsežan tako u visini kao i u nizini, što je pokazala pjevajući duboko H. U obće se vidi, da se je vježbala u visini, koju je i prije imala, te ju samo ugladila i učvrstila, da svaki glas najvećom sigurnošću udari, kao na instrumentu. Čurlik ima umjetan, a izgovor vrlo čist.<sup>31</sup> U znak zahvalnosti za potporu priredila je 17. studenoga 1865. oproštajni koncert.*

Iz Praga je Matilda Mallinger otišla na nastavak studija u Beč kod kraljevskoga dvorskog glazbenika i pjevačkog pedagoga, Richarda Levyja. U Beču ju je čuo kapelnik Dvorske opere u Münchenu Franz Lachner (1803.–1890.) i uz potporu Richarda Wagnera doveo u bavarsku prijestolnicu. Potpisala je ugovor na tri godine, od 1. listopada 1866. do 13. rujna 1869.

Prvi nastup Matilde Mallinger u Münchenu u naslovnoj ulozi Bellinijeve *Norme* 4. listopada 1866. bio je ravan senzaciji. Nije još navršila dvadeset godina, a pjevala je jednu od najtežih uloga u cjelokupnom sopranskom repertoaru. Novine kao da su se natjecale u pohvalama. “Pozor” 26. listopada prenosi pisanje novina “Morgenblatt” od 10. listopada: *Gospodična Mallinger ugodno je iznenadila svojim blagim glasom, izvrstnim načinom pjevanja i jasno zasvjedočenim umjetničkim zvanjem. Glas se sam po sebi istina nemože medju najjače brojiti, ali kako ljubko i čisto zvoni podaje mu sila obilnih zvukovah gradiva, da se čovjek samo divi njegovu što većemu uspjehu. Svaki glas izvadja lahko, a naročito joj je velika visina – ona je pjevala do tripud podkrižana des-a i odlikuje se riedkom kriepečinom i snagom. Sve što uobće može izvrstna škola stvoriti, stiče se u gospodični Mallingerovoj savršeno: pravilno i umjetno naobražen glas, čista intonacija, redovit prelaz iz jednoga u drugi glas i pravilna deklamacija sa jasnim izgovorom riečih. Koloratura i „Trileri“ njeni isto su tako pohvale vrijedni, kao i predavanje, kojim pokazuje skroz obćenitu glasbenu obrazovanost i talent pun ukusa.<sup>32</sup>*

Isti “Pozor” prenosi i pisanje novina “Unterhaltungsblatt” od 11. listopada: *Glas, tako čist kao zvono, tako umiljato liep sa riedkom visinom, sa neprikornim najbolju školu zasvjedočujućim skladom registrah; tehnika, koja bi staroj slavnoj umjetnici na čast služila, žarko čuvstvo, koje pokazuje pravo kazališno zvanje, fin ukus, bogat muzikalni dar, zanimivo vanjsko lice, to je bilo oružje, kojim si je pjevačica izvojevala neizmjernu dopadnost, te prednosti pribaviše prvoj njenoj predstavi pravo slavje. Doista – to je umjetnica po božjoj milosti.<sup>33</sup>*

A “Baierischer Courier” od 6. listopada, također prema “Pozoru”, zaključuje: *... ima u glasu i školi sve, čemu se je moći nadati od pjevačice prve vrsti, a i igra njena, iz koje se vidi, da vruće osjeća i lahko shvaća, izvrstna je. Občinstvo je bilo tim pojavom*

<sup>31</sup> “Naše gore list”, (5) 1865., br. 25, str. 202 od 9. 9. 1865.

<sup>32</sup> “Pozor” (41) 1866., br. 287, str. 1119-1120.

<sup>33</sup> Ibid.



sasvim elektrizirano. I Njeg. Veličanstva Ljudevit II. i Ljudevit I. prisustvovahu toj predstavi, te je prvi pratio također pjevačicu živahnim pljeskom.<sup>34</sup>

Za Normom je slijedila Elsa u *Lohengrinu* 16. lipnja 1867. na drugoj njemačkoj produkciji opere – praižvedba je bila u Weimaru 1850. i Elizabeta u *Tannhäuseru*. A onda je došao 21. lipnja 1868. bavorski kralj Ludwig Drugi., pružio je priliku svojem obožavanom Wagneru da u Münchenu praižvede svoje *Majstore pjevače*. Premijera se pomno pripremala, pozvani su pjevači iz Njemačke i Austrije. Bülow je dirigirao, a mladi austro-ugarski dirigent, budući dirigent *Prstena Nibelunga* kojim su 1876. počele Svečane igre u Bayreuthu, Hans Richter (1843.–1916.) uvježbao je zbor. Wagner je imao administrativnih neprilika. Osim toga nastao je i skandal jer je kralj želio da Wagner sjedi s njim u kraljevskoj loži, što je u to doba bilo nezamislivo. No sve te negativne okolnosti nisu umanjile velik uspjeh praižvedbe. Umjetnička je slava Matilde Mallinger rasla. Wagner i njegova supruga Cosima smatrali su tu praižvedbu najvećim trijumfom u skladateljevoj karijeri zahvaljujući poglavito Franzu Betzu, koji je došao iz Berlina, i mladoj münchenskoj primadoni koja je ne samo glasom nego i ljupkošću scenske pojave i igre bila utjelovljenje ideala njemačke djevojke. Bila je vitka i dražesna i kralj Ludwig naredio je da joj se izradi poprsje.

Nažalost, valja reći da se njezin odnos prema Hrvatskoj s vremenom bitno promijenio. Nije smatrala potrebnim odužiti se onima koji su joj omogućili školovanje u Pragu i u Beču. Za nastupe u Zagrebu 1873. tražila je tako velike honorare da Kazalište na to nije moglo pristati. Vrlo neugodno dopisivanje s upravom Kazališta i Zemaljskom vladom vodio je njezin suprug na njemačkome jeziku i naveo kako ona kao *rođena Njemica i tako odgojena ne vlada hrvatskim jezikom*.<sup>35</sup> I tako su dva oproštajna koncerta koja je priredila prije odlaska na angažman u München početkom rujna 1866. bili njezini posljednji nastupi u domovini. Tisak ju je tada nazivao *domorodkom* ne sluteći da će samo nekoliko godina poslije barunica Schimmelpfennig svome sluzi u Berlinu narediti da *ne prima nikakvih posjeta Hrvata*.<sup>36</sup>

Po svemu sudeći, bitan utjecaj na promjenu njezina ponašanja imao je njezin suprug, osiromašeni pruski barun Otto von Schimmelpfennig. Taj je čovjek pod umjetničkim imenom Düringsfeld glumio *prvog ljubavnika* u kazalištima u Leipzigu, Coburgu i Münchenu, a 1879. i 1880. bio je i upravitelj Residenztheatera u Berlinu. Pričalo se da ju je barun udostojio svoje ruke tek kada je postala slavna. U svakom slučaju dobro je raspolagao njezinim imetkom i djelujući kao njezin *poslovodja*, kako piše onodobni zagrebački tisak, sklapao je za nju vrlo dobre ugovore. Ali gospodin barun, kojemu je

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Prepiska Matilde Mallinger s Kraljevskom zemaljskom vladom, „Narodne novine“ (39) 1873., br. 38 od 15. 2. 1873.

<sup>36</sup> Antonija K. Cvijić, *Jedna hrvatska nevjernica*, „Jutarnji list“ (13) 1934., br. 4582, str. 21 od 1. 11. 1924.

očito novac bio na prvome mjestu u životu, postupio je vrlo nečasno kada je 1869. Matilda prekinula Münchenski angažman i prihvatila ponudu Dvorske opere u Berlinu, koja ju je imenovala kraljevskom pruskom komornom pjevačicom. Na dobrovoljnoj licitaciji prodao je njezino pokućstvo – ali uz to i darove bavarskoga kralja, skupocjeni glasovir i kraljevu veliku sliku. Sav je njemački tisak osudio taj čin, a Matilda se više nije mogla vratiti u stalni angažman u München nego samo gostovati.

Od svojega prvog nastupa u Berlinu 6. travnja 1869. u ulozi Else u *Lohengrinu* do godine 1882., kada se povukla sa scene, Matilda Mallinger bila je slavna primadona i protagonistica važnih događaja. Sudjelovala je u prvim berlinskim izvedbama Majstora pjevača 1870. i prvoj izvedbi *Aide* nakon praizvedbe u Kairu, premijere u Scali te izvedbe na Academy of Music u New Yorku 20. travnja 1874. Uz tenora Alberta Niemanna (1831.–1917.) i sopranisticu Pauline Lucca (1841.–1908.) bila je najistaknutija članica Berlinske opere. Eisenberg je ovako opisuje: *Njezin prekrasan, posebno zvučan, muzički sjajno školovan i temeljito usavršen sopran, bogat u izrazu, činio ju je jednom od najpozvanijih zastupnica dramatskih uloga. Gdjegod se pojavljivala u Wagnerovim ulogama u koje je unosila poseban poetski izraz, izazivala je najveće divljenje. Nije slovila samo kao istaknuti tumač lirskih uloga nego i visoko dramskih poput Leonore (Fidelio), Donne Anne (Don Giovanni) i Valentine (Hugenoti); čak je i u prikazivanju burleskno-komičnih likova slovila kao glazbena pojava prvog reda. S blagozvučnošću glasa čvrsto je bio povezan zanimljiv način pjevanja lišen svih izvještačenih efekata, usredotočen samo na unutarnji sadržaj. A takva je u skladu s pjevanjem bila i njezina igra.*<sup>37</sup> Richard Somerset-Ward u svojoj knjizi *Angels and Monsters (Anđeli i čudovišta)* napominje da zasluga za odličnu praizvedbu *Majstora pjevača* pripada i intendantu Dvorske opere Karlu von Perfallu, koji je imao u ansamblu dva fina soprana: Matildu Mallinger i Sophie Stehle.<sup>38</sup> O samoj Matildi piše: *Bila je 21. godišnja hrvatska pjevačica koja je došla u München iz Zagreba preko Praga i Beča. Debitirala je u Münchenu*

---

<sup>37</sup> *Ihre herlich schöne, besonders ansprechende, musikalisch-glänzend geschulte und gründlich durchbildete Sopranstimme, von seelenvollen Ausdruck, machte sie zu einer der berufsten Vertreterinnen dramatischer Partien, In ihren Wagnerrollen, deren Darstellung von besonderem poetischem Empfinden Ausdruck gab, genoß sie, wo sie immer auch erschien, größte Verehrung. Sie galt nicht nur als hervorragend in rein-lyrischen Partien, auch in hochdramatischen Rollen, wie „Fidelio“, „Donna Anna“, „Valentine“, ja selbst in der Darstellung burlesk-komischer Charaktere wurde sie mit Recht als eine musikalische Erscheinung allerersten Ranges bezeichnet. Mit dem süßen Wohl laut der Stimme verband sich ein fesselnder Vortrag, der alle erkünstelten Effekte verschmähte und nur den innern Gehalt der Rolle zum Ausdruck brachte, sowie ein Spiel, das mit dem Gesange stets in Harmonie verblieb. Ludwig Eisenberg's, Großes biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX Jahrhundert, Leipzig 1903., str. 635.*

<sup>38</sup> Sophie Stehle (1842.–1921.) bila je bavarska komorna pjevačica i dugogodišnja članica Opere u Münchenu, no prije bi se reklo da je riječ o Sophie Diez (ili Dietz), rođenoj Hartmann (1820.–1887.), također članici Kraljevskoga dvorskog i nacionalnog teatra u Münchenu, umjetnici vrlo duge, 40-godišnje karijere, koja je pjevala Magdalenu na praizvedbi *Majstora pjevača*.

*kao devetnaestogodišnjakinja u Normi! Već je pjevala Elzu a sad je kreirala najsimpatičniji i najprivlačniji od svih Wagnerovih ženskih likova. Njezin glas nije bio ni velik ni herojskog karaktera – u biti bila je lirski sopran – ali njezina je tehnika bila takva da je bez ikakva napora redovito pjevala i tako dramatski teške uloge kao što je Leonora u Fideliju i Valentina u Hugenotima. K tome je 1868. bila iznimno vitka i vrlo zgodna. Kralj Ludvig naredio je da joj se napravi kameno poprsje.*<sup>39</sup>

U doba djelovanja Matilde Mallinger u Berlinu, koje nije bilo bez sukoba, pa je i sam car Wilhelm morao intervenirati, dogodio se glasoviti spor između nje i Pauline Lucca. Austrijska sopranistica Pauline Lucca, koja je počela karijeru u zboru bečke Dvorske opere, došla je u Berlin 1861. na nagovor Giacomina Meyerbeera. Imala je opseg glasa od dvije i pol oktave i pjevala je s jednakim uspjehom sopranski i mezzosopranski repertoar. Nije bila osobito profinjena pjevačica, ali je bila izrazito snažna scenska ličnost, pa je svojim nastupom, u kojem su se naslućivali elementi verističke igre u Beču pobudila senzaciju kao Carmen. Posve je jasno da je između tako različitih, dapače oprečnih umjetničkih osobnosti, moralo biti sukoba. Svade i intrige bile su dio berlinske operne svakodnevice, no njihovo je suparništvo do vrhunca došlo u izvedbi *Figarova pira* 27. siječnja 1871., u kojoj su obje nastupale. Mallingerova je pjevala Groficu, Lucca Cherubina. Kada se na sceni pojavila Pauline Lucca, publika je počela fučkati, pa nije mogla ni otpjevati ariju. Nakon toga ta je Bečanka s talijanskim umjetničkim imenom prekinula angažman i otišla u Ameriku u potrazi za visokim honorarima. Matilda Mallinger ostala je pobjednica i postala apsolutna berlinska primadona. Godine 1875. Mallingerova je gostovala u bečkoj Dvorskoj operi. Pjevala je Elzu u *Lohengrinu* i gospođu Fluth u *Veselim ženama Windsorskim*.

No njezina blistava karijera nije dugo potrajala. Zimi 1881., zbog neprestane boli u vratu, izgubila je glas, istupila iz aktivnog članstva u kraljevskoj operi u Berlinu te je umirovljena. Namjeravala je godinu dana mirovati, i kad se oporavi, posvetiti se dramskoj umjetnosti. Nakon deset mjeseci glas joj se počeo vraćati, oporavila se, ali je odustala od ideje da se posveti dramu. Nije se više vratila ni u operu nego je nastupala na koncertima. Godine 1890. prihvatila je mjesto profesorice pjevanja na konzervatoriju u Pragu, ali se 1895. vratila u Berlin i nastavila pedagošku aktivnost na Eichelbergovu konzervatoriju. Njezina najpoznatija učenica bila je Lotte Lehmann (1888.–1926.).

Dana 20. veljače 1917. "Obzor" je u članku pod naslovom *Matilda Mallinger* prenio feljton iz pera Eugena Isolanija objavljen u berlinskom "Tagu" u povodu 70. obljetnice

<sup>39</sup> *She was a twenty-one-year-old Croatian singer who had come to München from Zagreb, via Prague and Vienna. Her debut role in München, at nineteen, had been Norma! She had already sang Elsa, and now she created the most sympathetic and appealing of all Wagner's womanfolk. Her voice was neither large nor heroic – essentially, she was a lyric soprano – but her technique was such that she regularly sang heavy roles such as Fidelio and Valentine without any appearance of strain. In 1868, moreover, she was exceptionally slender and very pretty. King Ludwig ordered a bust of her.* Somerset-Ward, Richard, *Angels and Monsters, Male and Female sopranos in the Story of Opera, 1600. – 1900.*, Yale University press New Haven and London, 2004., str. 247.

njezina života, u kojemu autor piše da obudovljela barunica provodi aktivan društveni život uživajući naklonost dvorskih krugova koja seže do same carice i da je vrlo cijenjena kao učiteljica pjevanja.<sup>40</sup>

Matilda Mallinger umrla je tri godine poslije toga, 20. travnja 1920. u Berlinu, u kojem je provela pola stoljeća. Premda je 1876. izrazila želju da priredi u Zagrebu nekoliko koncerata, nakon nemilih dopisivanja iz godine 1872. i 1873. odgovora nije dobila. Čini se da nitko nije žalio za *jednom hrvatskom nevjernicom*, kako ju je nakon njezine smrti nazvala Antonija K. Cvijić. Matilda Mallinger bila je dijete odgojeno u Zagrebu, iz Zagreba je krenula u svijet i postigla svjetsku slavu, u svim je opernim enciklopedijama i priručnicima navedena kao hrvatska umjetnica i jedna je od najvećih ličnosti koje je Hrvatska dala svijetu na glazbenome polju.

## MILKA TRNINA / TERNINA

**Dolnji Sip, Vezišće, 19. prosinca 1863. – Zagreb, 18. svibnja 1941.**

Prema izvatku iz Župne knjige rođenih u Križu, koja se čuva u Hrvatskome državnom arhivu, pod rednim brojem 88 zapisano je da je Katarina, kći Antuna Ternine i Franciske, rođene Jurković, rođena 19. prosinca 1863. u Doljnjem Sipu, mlinarskom otočiću u Vezišću u Moslavini, u današnjoj Općini Križ, pedesetak kilometara udaljenom od Zagreba. Majka ju je prozvala Milka, a u dokumentima o smrti roditelja navedeno je prezime Trnina, pa se u Hrvatskoj navodi kao Milka Trnina. Otac joj je rano umro, pa su je posvojili ujak Janko Jurković (1827. – 1889.), hrvatski književnik, pripovjedač, komediograf, kritičar i estetičar, Vladin savjetnik, i njegova žena Laura (1842. – 1925.) te doveli u Zagreb. Tetica, kako ju je Milka Trnina zvala, do svoje je smrti bila njezina najvjernija prijateljica i pratilja na putu slave.

Trnina je imala trinaest godina kad je nesvakidašnju ljepotu njezina glasa otkrila Ida Wimberger, privatna nastavnica pjevanja. Prvi je put javno nastupila na koncertu u Narodnom zemaljskom kazalištu 10. studenoga 1879. i odmah skrenula na sebe pozornost. Publika je bila fascinirana pjevanjem šesnaestogodišnje djevojke, a oduševljen je bio i August Šenoa (1838. – 1881.), najvažnija ličnost tadašnjega kulturnog života, koji je savjetovao ujaku da je pošalje na Konzervatorij u Beč Josephu Gänsbacheru (1829. – 1911.), zacijelo najboljem tadašnjem bečkom pjevačkom pedagogu. Na kraju prve godine bila je najbolja u njegovoj klasi, a na drugoj ju je počeo predstavljati najpoznatijim pjevačima onoga doba koje je pozivao u svoju kuću na glazbene matineeje. Velikoj prirodnoj nadarenosti Milka Trnina pridružila je veliku marljivost, predan i studiozan rad, a krasila ju je široka opća kultura i visoka inteligencija. Imala je, dakle, sve preduvjete za veliku karijeru.

<sup>40</sup> Matilda Mallinger, "Obzor" (58) 1917., br. 49 str. 1-2.

Dne 11. travnja 1882. Milka Trnina prvi je put stupila na pozornicu kao Amelija u Verdijevu *Krabuljnom plesu*. Tada se opera izvodila pod nazivom Čuvidski ples. Čuvida je maska za lice. Imala je tek nešto više od osamnaest godina! Zagrebački glazbeni krugovi bili su oduševljeni debijem jedne od najboljih učenica bečkoga Konzervatorija. Tisak nije štedio pohvala. Ivo Vojnović,<sup>41</sup> koji se potpisuje kao “I – ć”, objavio je u “Pozoru”, u rubrici Prosvjeta (Narodno kazalište), prilično dug osvrt na prvi nastup Milke Trnine u kojemu je, između ostalog, napisao: *Ne znamo da li je uloga Amelije, u kojoj se zahtijevaju ogromni glasovi i bučne strasti talijanske krvi, prikladna za debut učenice koja mora pokazati metodu i način pjevanja. Usprkos tomu, Amelija gospodične Trnine bijaše ako ne prava Amelija to pak vrlo ugodan i prijazan muzikalni pojav. Debutantica znala je na prvi mah steći simpatije gledalaca svojom impozantnom, upravo skulpturalnom vanjštinom kao i ukusnim toaletama. Glas joj ne dosiže doduše velike visine, ali se kreće u dubljim i srednjim glasovima ugodnim i mekim zvukom te znade lijepom vokalizacijom još većma istaknuti takvu vrsnoću. O načinu pjevanja ne možemo van samo hvale izreći, jer se svuda pojavljuje fina i ukusna škola njenih učitelja, tj. bečke metode, ali usto ima ta škola i prirodjenih mana, kao razvlačenje napjeva i neku hladnoću kojom kao da je cijela uloga zaodjenuta bila. I dalje: O igri gđice Trnine moramo iskreno reći da nas je iznenadila. Uza sav strah i tremu što ih je kao debutantica pretrpjati morala, i uza sve manire konzervatoristične škole, opaža se lijepo umjetničko kretanje koje se potpuno slaže sa cijelom krasnom vanjštinom. /.../ Pjevačica, koja je znala održati takvu pobjedu na dan svoga debuta, ne može pobuditi nego najljepše nade za budućnost, a iskreno čestitanje za sadašnji uspjeh.*<sup>42</sup>

Nakon njezina drugog nastupa 15. travnja Franjo Kuhač<sup>43</sup> napisao je, između ostalog, da je vanjski pojav mladjahne naše pjevačice krasan i impozantan, hrvatski izgovor divan, grlo njezino, pako, da je stvoreno za dramatične partije. *Altini ton (timbre) toga soprana je neobičan, slatkozvučan i kvantitativan. Takva vrst grla najviše odgovara ozbiljnim partijama, šta više, ja bih se usudio utvrditi, da su n.p. takva grla za partiju kakve kraljice mnogo sposobnija, nego tako zvani sjajni, tankozvučni soprani. Obseg glasa gospodjice u istinu je znamenit u svakome odjelu glasova, a samo grlo vrlo čisto,*

<sup>41</sup> Vojnović, Ivo (1857.–1929.), po struci pravnik, istaknuti hrvatski književnik, jedan od preteča hrvatske moderne. U hrvatsku dramsku književnost uveo je elemente neoromantizma i simbolizma. Od 1907. do 1911. bio je dramaturg Kraljevskoga zemaljskoga hrvatskog kazališta. Najpoznatija su mu djela drame *Ekvinocij* i *Dubrovačka trilogija*. Od 1881. do 1884. bio je glazbeni kritičar u zagrebačkom “Pozoru” (“Obzoru”).

<sup>42</sup> I – ć (Ivo Vojnović), Prosvjeta (Narodno kazalište, o prvom nastupu Milke Trnine), “Pozor”, (12) (1882.) br. 83.

<sup>43</sup> Kuhač, Franjo Ksaver (1834.–1911.), hrvatski etnomuzikolog, povjesničar i skladatelj. Muzičku akademiju završio je u Budimpešti. Nekoliko tjedana bio je učenik Franza Liszta u Weimaru. Zaslužan je za skupljanje narodnih napjeva koje je obradio i izdao u nekoliko zbirki što mu je pribavilo ugled i u inozemstvu. Djelovao je i kao glazbeni kritičar.

izgladjeno i do prilične savršenosti izvježbano; zapjev (sutonacija) je točan i siguran, a pjevanje korektno. Dakle, po naravi je obilato nadarena, a po školi izvrstno naobražena. Igra joj fina, čuvstvena i toliko umjerena, da će ljubitelji talijanskih prećeranosti bez dvojbe reći, da je odviše hladna; nu ja nasuprot tomu tvrdim, da je u njezinoj igri onaj pravi medium naći, koji estetičkoj čudi prija. /.../ Dopuštam, da je prilično smjelo bilo od naše mlade pjevačice, prvi put pred občinstvo stupiti u partiji koja iziskuje ne samo vještinu i sigurnost u pjevanju, već i rutinu u igri. Ali da, mladi orao, kad pokuša prvi put izletjeti, ne leti oko gnjezda kao vrabac već se diže odmah u oblake.<sup>44</sup> Oduševljeno je prihvaćena, ali angažman nije dobila. Vratila se u Beč, položila posljednji ispit iz pjevanja i kao najbolja apsolvantica Konzervatorija nagrađena je zlatnom medaljom i diplomom. Potpisala je ugovor s Operom u Leipzigu.

Trnina se 17. srpnja 1883. leipziškoj publici predstavila kao Elizabeta u Wagnerovu *Tannhäuseru*. Izvedbom je ravnao glasoviti njemački dirigent i skladatelj Artur Nikisch (1855. – 1922.). Elizabeta je bila jedna od najljepših uloga u njezinoj karijeri – pjevala ju je pred zagrebačkom publikom, u njoj je prvi put nastupila u Metropolitanu, nju je često birala za prvi nastup u nekoj opernoj kući, s njom se oprostila od Covent Gardena. U knjizi *Velike pjevačice mojega vremena* Herman Klein<sup>45</sup> je napisao: *Njezino prekrasno pjevanje u ovoj ulozi jedanput je opisano kao čudo suzdržljivosti i uviđavnosti – bez ijednog forsiranog ili loše postavljenog tona, bez trenutnog žrtvovanja kvalitete ili prave boje samo zato da bi se postigla efektna zvučnost. U posljednjim notama njezine molitve bilo je tonova koji uzbuđuju da je suza navirala u svako oko.*<sup>46</sup>

U leipziškoj Operi Milka Trnina uvrstila je u repertoar dvije nove velike uloge – Elzu u *Lohengrinu* i Paminu u Čarobnoj fruli. Zatim je 1884. otišla u Graz, u njemu provela dvije godine i stekla ugled prvakinja. Nizala je ulogu za ulogom, pokatkad je imala i devet nastupa u mjesecu. U svibnju 1885. gostovala je u Zagrebu, jedanput je pjevala Aidu i tri puta Valentinu u *Hugenotima* te nastupila na koncertu. U Zagrebu je u veljači 1886. dva puta pjevala Leonoru u *Trubaduru* i dva puta Aidu. Od publike u Grazu oprostila se 16. travnja 1886. Sentom u *Ukletom Holandežu*. Svladala je četrnaest novih uloga, među njima Rachel<sup>47</sup> u Halevyjevoj Židovki, Mozartovu Prvu

<sup>44</sup> Fr.(anjo) Š.(Ksaver) K.(uhač), Hrvatsko kazalište (o debiju Milke Trnine), "Vienac" (14) (1882) br.16, str. 250 i 251.

<sup>45</sup> Klein, Herman (1856. – 1934.), engleski glazbeni kritičar. Učio je pjevanje kod slavnog Manuela Garcije. Autor knjiga *Great Women-Singers of my Time*, 1931. i *The Golden Age of Opera*, 1933.

<sup>46</sup> *Her beautiful singing in this part was once described as a 'miracle of restraint and discretion – never a forced or ill-placed note, never a moment's sacrifice of quality or true colour for the sake of mere sonorousness of effect'. There was a pathetic ring in the last notes of her 'Prayer' that brought a tear to every eye. Herman Klein, Great Women-Singers of my Time, Poglavlje XII. Great Wagnerian Sopranos, IX. Milka Ternina, London, George Routledge & Sons, LTD, Broadway House, 68-74 Carter Lane, E.C.1931., str. 236.*

<sup>47</sup> Na njemačkome govornom području lik se naziva Recha.



damu Kraljice noći, Groficu i Donnu Annu, Wagnerovu Evu u *Majstorima pjevačima*, Berthu u Meyerbeerovu *Proroku*, Agathu u Weberovu *Strijelcu vilenjaku*, Leonoru u *Fideliju* i Micaelu u *Carmen*. Ukupno ih je bilo dvadeset i pet. Iz Graza je otišla u Bremen i dodala nove uloge, imeđu inima Thomasovu Mignon, Orlovskog u Šišmišu, Weberove Reziju u *Oberonu* i Eglantine u *Euryanthy*, Alice u Meyerbeerovu *Robertu Davlu* i Teresu u Berliozovu *Benvenuto Celliniju*. Obogatila je i zaokružila Wagnerov repertoar Brünnhildom u cijelom *Prstenu Nibelunga*, Ortrud u *Lohengrinu* te Brangänom i Izoldom u *Tristanu i Izoldi*. Pjevala je sve češće, i po jedanaest puta na mjesec. Osamdesetih i devedesetih godina imala je prosječno šezdesetak nastupa godišnje, 1895. čak i više od sedamdeset.

Nakon angažmana u Leipzigu, Grazu i Bremenu Milka Trnina došla je 1889. u München. U srpnju 1889. prvi je put nastupila u Kraljevskome dvorskom kazalištu. Pjevala je Valentinu u *Hugenotima*, *Ameliju u Krabuljnom plesu* i Elizabetu u *Tannhäuseru*. Uspjeh je bio senzacionalan. Ponudili su joj iznimno povoljan angažman, koji je prihvatila i počela 3. lipnja 1890. kao Elizabeta u *Tannhäuseru*, 12. lipnja pjevala je Leonoru. U sjećanjima na staro Münchensko kazalište Alfred Mensi Klarbach je napisao: *Već svojom visokom otmjenom pojavom kao da je bila odabrana za groficu Leonoru Florestan, čija je plemenitost duše prosijavala kroz sirotinjsko ruho Fidelija. Potresla je staro i mlado u velikoj ariji, a još više u prizoru u tamnici. Trebalo je čuti njezin uzvik Najprije ubij njegovu ženu! i njezino Ništa! kad nakon toga klone pa da se to nikada više ne zaboravi. Kako je znala prirodno i neusiljeno u prvim prizorima izbjegavati svaki kontakt s Marzellinom i Roccom koji bi im mogao odati njezin pravi spol.*<sup>48</sup>

U Münchenu je Milka Trnina dobila iznimno povoljan angažman i šest mjeseci poslije imenovana je kraljevskom bavarskom komornom pjevačicom. Imala je tek dvadeset i sedam godina! Publika ju je voljela, kritika visoko cijenila, dirigenti obožavali. Deset godina provedenih u Münchenu uvrstilo je Milku Trninu u sam vrh svjetske operne produkcije. Postala je senzacija nad senzacijama. Pjevala je u operama raznih autora, ali njezine interpretacije Wagnerovih likova izazivale su najviše pozornosti. U početku prihvaćane s rezervom, ubrzo su nailazile na neprikriveno oduševljenje i postale uzorom za buduće naraštaje. Zagrebački tisak prenio je da Münchenska kritika priznaje kako je *ona sada najbolja živuća interpretica heroičkih Wagnerovih opera*,<sup>49</sup> a sud Münchenske

<sup>48</sup> *Schon körperlich durch ihre hohe, vornehme Erscheinung vorzüglich für diese Gräfin Leonore Florestan geeignet, deren Seelenadel auch die ärmliche Verkleidung des Fidelio durchleuchtete, erschütterte sie alt und jung durch die große arie und besonders in Kerkerszene. Man muß ihren Aufschrei 'Töt' erst sein Weib!' und ihr 'Nichts!' bei ihrem Zusammenbrechen nachher gehört haben, um es nie mehr zu vergessen. Wie natürlich und ungezwungen wußte sie in der ersten Szenen allen Berührungen durch Marzeline und Rocco auszuweichen, welche diesen ihr wahres Geschlecht verraten hätten, Alfred von Mensi-Klarbach, Alt-Münchner Theater-Erinnerungen. 24 Bildnisse aus der Glanzzeit der Münchner Hofbühnen, München: Knorr & Hirth, 1923., str. 146-147.*

<sup>49</sup> "Prosvjeta", 1893., br. 19.

kritike, kad je riječ o Wagneru, bio je najmjerodavniji. Ali ona je istodobno pjevala Mozarta i radeći s Ernstom von Possartom,<sup>50</sup> prema vlastitim riječima, *preporodila je iz prašine Mozarta*.<sup>51</sup> Groficu u *Figarovu piru*, Fiordiligi u *Così fan tutte*, uz Leonoru u *Fideliju*, Elizabetu, Brünnhildu i Sentu ubrajala je u svoje najbolje uloge.<sup>52</sup> Prigodom obilježavanja stote obljetnice Mozartove smrti 1891. izvedbom *Idomenea*, koji je u Münchenu praižveden 1781., tumačila je lik Idamantea.

Trnina je bila posve u tijeku i sa suvremenim opernim strujanjima; nastupila je u nekoliko suvremenih opera. Tako je 10. listopada 1897. pjevala naslovnu ulogu na praižvedbi u Dvorskoj operi prve opere 26-godišnjega austrijskog skladatelja Alexandra von Zemlinskog (1871.–1942.) *Sareme*, za koju je sam napisao libreto prema drami *Die Rose vom Kaukasus* tada popularnoga njemačkog dramatičara Rudolfa von Gottschalla (1823.–1909.).

U sjećanjima na slavno vrijeme münchenske Dvorske opere Mensi Klarbach naziva Milku Trninu *istinskom aristokratkinjom svoje umjetnosti u izvornom grčkom značenju te riječi*.<sup>53</sup> Dalje piše: *Milka Trnina nije samo velika, možda najveća i svakako najharmoničnija umjetnica koju je Münchenska opera imala u posljednjih pola stoljeća nego i važan čovjek. Gledala je na svijet otvorenim očima i nije se rascjepkala ni izgubila. I tako je sačuvala visoku čudorednu ozbiljnost koja je od početka bila svojstvena njezinoj čvrstoj osobnosti*. Ne ćemo nikada više vidjeti njoj sličnu!<sup>54</sup>

Za vrijeme angažmana u Münchenu Milka Trnina se u siječnju 1896. otisnula prvi put preko oceana. Pjevala je u Bostonu, Albanyju, Philadelphiji, Baltimoreu i u Academy of Music u New Yorku. Nastupila je kao Brünnhilda u *Walküri* i *Siegfriedu*, Elizabeta u *Tannhäuseru*, Izolda, Elza u *Lohengrinu* i Leonora u *Fideliju*. Njezin angažman mnogi su glazbenici objavili kao najvažniji od svih koje je američki dirigent i skladatelj njemačkoga podrijetla Walter Damrosch (1862. – 1950.) zaključio. Isticali su da je Trnina mnogo mlađa od svih primadona koje su dolazile iz velikih opernih kuća u kojima se izvode Wagnerova djela te da dobiva najviše honorare od svih članova družine i ne namjerava u tom pogledu nešto popustiti.

<sup>50</sup> Possart, Ernst von (1841. – 1921.) došao je 1864. u münchensku Dvorsku operu kao karakterni glumac. Bio je zatim redatelj, od 1878. ravnatelj, a od 1895. intendant. Ostvario je sjajne predstave koje su proslavile Operu. 1901. osnovao je Prinz-Regenten-Theater kao svečanu pozornicu za izvedbe Wagnerovih opera.

<sup>51</sup> Ivo Raić, *Velike tradicije. Kod Milke Trnine*, "Hrvatska pozornica", br. 4, 22. 9. 1925., str. 51-54.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> *dieser im hellenischen Ursinne des Wortes, echten Aristokratin ihrer Kunst*, Alfred von Mensi-Klarbach, str. 147.

<sup>54</sup> *Milka Ternina ist aber nicht nur eine große, vielleicht die größte und sicher harmonischste Künstlerin, welcher die Münchner Oper in letzten Halbjahrhundert besessen, sonder auch ein bedeutender Mensch. Mit offenem Auge hat sie die Welt gesehen und hat sich nicht verloren. Davor hat sie die hohe sittliche Ernst bewahrt, der dieser an sich gefestigten Persönlichkeit von Anfang an eigen gewesen. 'Wir werden nimmer ihresgleichen seh'n!'* Alfred von Mensi-Klarbach, str. 153.

U osvajanje engleske publike Milka Trnina krenula je 1895. koncertom Beetho-  
ven – Wagner 25. travnja u Queen’s Hallu kojim je dirigirao Hermann Levi.<sup>55</sup> Klein je  
napisao: *Doveo je sa sobom kao vokalnu solisticu mladu hrvatsku sopranisticu, koja je  
već nekoliko godina bila miljenica Münchenske Dvorske opere i uživala znatan ugled  
kao interpretkinja Wagnerovih heroína. Njezino je ime bilo Milka Trnina.*<sup>56</sup> Klein tada  
još nije spoznao svu Trnininu veličinu. Pohvalio je njezin *sjajan glas* smatrajući je *pje-  
vačicom izvrsne inteligencije*<sup>57</sup> i očekivao je da će sve svoje kvalitete pokazati tek na  
sceni. I to se dogodilo 1898. u Covent Gardenu, kada je Maurice Grau<sup>58</sup> preuzeo upravu.  
Pjevala je Izoldu. Klein je napisao: *Tada je Trninin genij zabljesnuo u punom sjaju; i  
vjerujem da nas je malo bilo spremnih za izlaganje takvu bljesku. Tristan se te sezone  
već jedanput izveo sa Jeanom de Reszkeom i Nordicom u ulogama ljubavnika, i ponov-  
no s Milkom Trninom kao Izoldom. Umjetnost nove sopranistice – izvanredna toplina  
njezina glasa i rječitost njezina govora udružene sa zatamljenom strašću, intenzivnom,  
gorućom a ipak suspregnutom, koja je razotkrivala svu dušu žene – donijeli su novo i  
prekrasno iskustvo. Osobno nisam mogao ne osjetiti kako je od svih velikih Izolda koje  
sam slušao, ova bila najizvornija u koncepciji, najzbudljivija i najdirljivija u svojim  
ženskim značajkama, najjača u psihološkoj snazi. Sljedeće prigode ne samo da su po-  
tvrdile istinitost mojih dojmova nego i činjenicu da su ta osobita svojstva bila predom-  
inantni čimbenici u svakoj u dugačkom nizu Trnininih dojmljivih kreacija. Ukratko,  
bila je posve drukčija od svojih suvremenica, a ipak ravna najboljima među njima u  
glumačkoj veličanstvenosti, dok je većinu nadmašila u potpunoj čistoći glazbenog čara.  
Bez obzira kakva uloga bila, uvijek se potvrdila kao prvorazredna umjetnica.*<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Levi, Hermann (1839. – 1900.), njemački dirigent židovskog podrijetla. Dvadeset i četiri godine bio je prvi dirigent u Münchenu. Od osnutka Bayreuthskih svečanih igara 1876. djelovao je u Bayreuthu.

<sup>56</sup> *He brought with him as vocalist on this occasion a young Croatian soprano, who had for several years been a favourite at the Munich Court Opera and earned a considerable reputation as a delinator of the Wagner heroines. Her name was Milka Ternina. Herman Klein, Great Women-Singers of my Time, Poglavlje XII. Great Wagnerian Sopranos, IX. Milka Ternina, London, George Routledge & Sons, LTD, Broadway House, 68-74 Carter Lane, E.C. 1931,*

<sup>57</sup> *Fräulein Ternina has a splendid voice and is a singer of remarkable intelligence, Herman Klein, str. 231.*

<sup>58</sup> Grau, Maurice (1851. – 1907.) upravitelj Covent Gardena od 1897. do 1900. i Metropolitanu od 1892. do 1903. godine. Nakon financijskih promašaja svojih prethodnika preuzeo je upravu Meta i doveo najveće i najskuplje europske pjevače onoga doba, među njima i Milku Terninu, i tako razvio sustav zvijezda. To se razdoblje u Metropolitanu naziva *Golden Age of Opera* (Zlatno doba opere).

<sup>59</sup> *Now it was that the genius of the real Ternina emerged in full glory; and I think that very few of us were prepared for a display of such effulgence. Tristan had already been given once that season with Jean de Reszke and Nordica as the lovers, and it was repeated with Milka Ternina. The art of the new soprano – the extraordinary warmth of her voice and the eloquence of her diction, combined with a suppressed passion, intense, burning, yet reticent, that lay bare the whole soul of the woman – yielded a novel and delightful experience. Personally I could not help feeling that this*

Nema mnogo osvrta na prvi nastup Milke Trnine u Covent Gardenu 3. lipnja 1898. Zbog blagdana Duhova, gledalište nije bilo osobito popunjeno, a što je još gore, na predstavi je bilo nazočno malo vodećih kritičara. Ali tada je osvanuo u novinama "The Daily Chronicle" dulji prikaz koji je napisao književnik George Moore, poznati ljubitelj Wagnera, s naslovom Veliko operno ostvarenje (*Great Operatic Achievement*). Moore je među inim napisao: *Vidio sam barem dvije žene koje su pjevale i glumile ulogu tako dobro te se činilo da su postigle sve što ljudska priroda može postići... Dok je Sucherova<sup>60</sup> bila vihor, gospođica Trnina bila je žena, sublimacija ženstva, istina je, ali žena koju bi Tristan mogao ljubiti. Nije bila obična žena ali niti puka elementarna snaga. Bila je Izolda koja je došla iz Irske da se uda za kralja Markea i greškom je popila ljubavni napitak umjesto otrova... Iako je Jean de Reszke<sup>61</sup> pjevao tako dobro kao što je uvijek pjevao u životu, Trnina je bila pozivana na kraju trećega čina. Njezino se ime uzvikivalo sa svih strana gledališta, i nikada nisam čuo da se primadoni daje prednost nad tenorom, kad je pjevao Jean de Reszke. Izgledalo je kao da je kazalište lagano spoznavalo činjenicu da je postignuto savršeno utjelovljenje Izolde.<sup>62</sup> Takav su ushit izazvale sve Trninine kreacije u Londonu, one Wagnerovih junakinja i Beethovenove Leonore u *Fideliju* Na prvome Trnininom nastupu u Londonu skandiralo se njezino ime, na drugome se cijelo gledalište diglo aplaudirati. London ju je prigrlio i zavolio, i ta se ljubav sačuvala dugo nakon što je 1906. prestala nastupati. Novine "The Star" ustvrdile*

---

*was, of all the great Isoldas I had heard, the most original in conception, the most pathetic and touching in its womanly qualities, the strongest in psychological force. Subsequent opportunities were to confirm not only the truth of my impression, but the fact that those peculiar traits were the predominant factors in each of Ternina's striking gallery of impersonations. In a word, she was unlike any of her contemporaries, and yet equal to the best of them in histrionic grandeur, whilst surpassing most of them in sheer purity of musical charm. No matter what the type of rôle, she proved herself in all a supreme artist.* Herman Klein, str. 232-233.

<sup>60</sup> Sucher, Rose (1849. – 1927.), jedna od prvih pjevačica, koji su upoznali London s Wagnerom. Slovila je kao vjerojatno najveća predstavica nove njemačke (Wagnerove) umjetnosti.

<sup>61</sup> De Reszke, Jean (1850. – 1925.), pravim imenom Jan Mieczyslaw, poljski tenor. Karijeru je počeo kao bariton. Prvak pariške Opére, Covent Gardena i Metropolitana. Jedan od najvećih interpreta Wagnerovih likova svih vremena, osobito slavljn kao Tristan. Njegov brat Édouard (1853. – 1917.) jedan je od najvećih svjetskih basova.

<sup>62</sup> *I have seen at least two women sing and act the part so well that it seemed as if they had achieved all that human nature could achieve... Where Sucher was a whirlwind, Mlle. Ternina was a woman, a sublimation of womanhood, it is true, but a woman whom Tristan could love. She was neither an ordinary woman nor a mere elemental force; she was the Isolde who came from Ireland to wed King Mark, and she did drink the love potion in mistake for the death potion... Though Jean de Reszke sang as well as he had ever sung in his life, it was Ternina who was called at the end of the third Act. Her name was shouted from different parts of the house, and I have never heard the prima donna called in preference to the tenor when Jean de Reszke was singing. The house seemed to awaken slowly to the fact that the spectacle of a perfect incarnation of Isolde was being achieved.* Herman Klein, str. 234.

su da je *njezin osjećaj za ljepotu u pjevanju isto tako ubitačan kao i Melbin*,<sup>63</sup> nikada nijednog ružnog tona.<sup>64</sup> Usporedba s Nellie Melbom (1861. – 1931.), australskim koloraturnim sopranom, jednom od najvećih pjevačica svih vremena, čije je pjevanje pojam vokalnog savršenstva, potvrda je da Trnina nije bila samo veličanstvena umjetnica nego i vrhunski vokalist.

Isto je oduševljenje izazvala i njezina Tosca na prvoj izvedbi opere u Covent Gardenu 12. srpnja 1900. Obožavala je tu ulogu. Predavala joj se cijelim bićem i, prema vlastitim riječima, rad na njoj odnio joj je deset godina života. Osjetio je to instinktivno i Henry James kad je rekao da je razorno iskustvo slušati je pjevati u toj ulozi.<sup>65</sup> U svojoj knjizi Klein citira "The Times" koji piše: *Potresla je svoju publiku kao što ju se rijetko potrese. Njezin je stil na razini najboljih talijanskih uzora prošlosti.* Isto je tako: *Trnina veličanstvena Tosca bila je jedinstvena u svojoj osebujnoj ljepoti, svojim dramatskim kontrastima, neodoljivom zamahu tragičnog intenziteta od vrhunaca do vrhunaca.* Nijedna se Tosca nikada nije približila Trnininoj, *bio je Puccinijev vlastiti sud kad sam ga upitao posljednji put kad je došao u London. Od svih Talijana koje sam sreo Puccini je najmanje iskazivao svoje osjećaje, i osmijeh na njegovu licu bio je dragocijen. Ali njegovo je lice bilo upravo ozareno kad je poslije prve predstave Tosce izašao pred zastor između Trnine i Scottija usred prave bure oduševljenja.*<sup>66</sup> Isto spominje i Harold Rosenthal.<sup>67</sup> Puccini je doista bio oduševljen Trnininom Toscom. Ona je označila njegov nezaustavljiv prodor u operni svijet. Trnina se oprostila od Covent Gardena 28. svibnja 1906. Elizabetom, koju je možda ipak najviše voljela od svih svojih uloga. U Covent Gardenu je pjevala 10 uloga i imala 56 nastupa.

Godine 1898. Stjepan Miletić pozvao je Trninu na veliko gostovanje u Zagreb i u ožujku je otpjevala osam predstava: tri Elizabete u *Tannhäuseru*, dvije Leonore u *Trubaduru*, jednu Aidu, i što je najdragocjenije, predstavila je hrvatskoj publici Beet-

<sup>63</sup> Melba, Nelly (1861. – 1931.), australska koloraturna sopranistica, jedna od najvećih pjevačica svih vremena. Smatra se vokalnim fenomenom.

<sup>64</sup> *in singing, her sense of beauty is, in its way, as fastidious as Melba's – and she never makes an ugly sound.* "The Star", 10. 6. 1900.

<sup>65</sup> devastating experience, Anna Erskine, *Milka Ternina. First Metropolitan Tosca*, "Opera News", 2. 1. 1956.

<sup>66</sup> *She thrilled her audience as it is very rarely thrilled. Her style is that of the best Italian models of the past. (...) Ternina's magnificent Tosca was unique in its picturesque beauty, its dramatic contrasts, its irresistible sweep of tragic intensity from climax to climax. 'No other Tosca has ever approached Ternina's',* such was Puccini's own verdict when I put the question to him the last time he came to London. He was about the least demonstrative Italian I ever came across, and his smiles were worth treasuring. But his face was simply 'wreathed' in them when, at the end of the first performance of *Tosca*, he came before the curtain with *Ternina* on one side and *Scotti* on the other amid a veritable tempest of applause. Herman Klein, str. 236.

<sup>67</sup> *Puccini said she was the finest Tosca he ever saw.* Harold Rosenthal, *Opera at Covent Garden: A Short History* (London: Gollancz, 1967.), str. 68.

hovenova *Fidelija*. Teško je reći je li itko ikada u Zagrebu dočekan i ispraćen s toliko ljubavi i poštovanja i s tolikim počastima kao što je bila ona, je li se ikome priredilo takvo slavlje. Slavlje se ponavljalo, pisale su joj se pjesme i soneti, dodjeljivale povelje, a jedan je slap na glasovitim Plitvičkim jezerima dobio njezino ime.

Na Bayreuthskim svečanim igrama 1899. Trnina je pjevala Kundry u *Parsifalu*. Wagnerova udovica Cosima ponudila joj je taj zacijelo najsloženiji skladateljev lik u želji da vidi kako će ga prikazati najbolja interpretkinja Wagnerovih likova toga doba. Zagrebačke novine "Agramer Zeitung" prenijele su bayreuthski tisak koji je pisao da je Trnina bila *najzanimljivija pojava večeri, da pjeva demonsku Kundry s neobično podatnim glasom fantastično čarobne milozvučnosti ali ima malo prilike za igru*.<sup>68</sup> Premda je postigla uspjeh, Trnina nije više nastupila u Bayreuthu. Nakon pet otpjevanih Kundry u srpnju i kolovozu, u listopadu 1899. krenula je drugi put u Ameriku.

Godine 1900. Trnina je bila na vrhuncu, obožavana i slavljena, možda čak i kao prvi sopran svijeta. Ljeti je na Svečanim igrama u Münchenu pjevala Wagnerove Sentu, Ortrud, i Brünnhildu u cijelom *Prstenu Nibelunga*, Beethovenovu i Verdijevu Leonoru te Donizettijevu Lucreziju Borgiu. Stalni angažman u Münchenskoj Dvorskoj operi nije joj više bio potreban i, premda je stekla izniman položaj u njoj, od nje se oprostila i u njoj više nije nastupila. London i New York bili su u središtu njezina zanimanja.

Sezona 1899. / 1900. bila je zacijelo vrhunac karijere Mauricea Graua kao impresarija Metropolitan. Njegovo razdoblje bilo je *Zlatno doba opere (Golden Age of Opera)*. Među zvijezdama koje je doveo jedna od najsajnijih bila je Milka Trnina. Prvi je put nastupila u zgradi Meta 27. siječnja 1900. u svojoj omiljenoj ulozi Elizabete u *Tannhäuseru* i predstavila se, prema pisanju "The Timesa", kako prenosi Irving Kolodin u svojoj knjizi *The Metropolitan Opera 1883 – 1966*, kao *inteligentna umjetnica s glasom okruglim, milozvučnim, koji dira osjećaje*.<sup>69</sup> Pjevala je zatim Brünnhildu, Sieglindu, Izoldu, Sentu, Leonoru u *Fideliju* i Prvu damu Kraljice noći u Mozartovoj *Čarobnoj fruli*. A onda je 4. veljače 1901. bila prva Tosca Metropolitan. Kolodin je u istoj knjizi napisao je da je bila *gotovo uzvišena kao glumica, a vrlo izražajna kao vokalist*.<sup>70</sup> U ožujku 1901. pjevala je Santuzzu u *Cavalleriji rusticani*, koju je još 1896. bila uvrstila u repertoar na zahtjev Pietra Mascagnija. Veliko priznanje dočekalo ju je 23. prosinca 1901., kad je bila sudionica otvorenja sezone s *Tristanom i Izoldom*. U Metropolitan se vratila u prosincu 1903. godine. Na sam Badnjak čekao ju je velik izazov: Kundry u prvoj izvedbi *Parsi-*

<sup>68</sup> *Sie war die interessanteste Erscheinung heute Abends. Milka Ternina singt die dämonische Kundry mit ungemein biegsamer Stimme von phantastisch zauberhaftem Wohllaut, hat aber zu Spiel wenig Gelegenheit.*, "Agramer Zeitung", (52) 1899., br. 168 i 173.

<sup>69</sup> *full of intelligence, with a voice round, sweet and sympathetic*, Irving Kolodin, *The Metropolitan Opera 1883 – 1966*, Alfred A. Knopf, New York, 1968., str. 138

<sup>70</sup> *almost great as an actress and highly expressive as a vocalist*, *ibid*, str. 144.



fala izvan Bayreutha. Wagnerova udovica poduzela je sve kako bi spriječila tu izvedbu. Smatrala je da je svečani posvetni prikaz koji je njezin suprug posvetio njoj bio samo njezin i da se može izvoditi isključivo u Bayreuthu, u kazalištu za nj napravljenome, a to je bila i Wagnerova želja. Ali dvadeset godina nakon njegove smrti na tu se želju više nije trebalo obazirati – i *Parsifal* je trijumfalno izveden u Metropolitanu. Trnina je prekršila Cosiminu želju i bila je prva Kundry izvan Bayreutha. Kolodin je napisao: *Bila je izvanredna Kundry iako je njezin glas počeo pokazivati početak nesretnog stanja što će uskoro uzrokovati njezino povlačenje.*<sup>71</sup>

Nažalost, to se i dogodilo! Kada je bila na vrhuncu, kad je bila jedna od najslavljenijih i najcjenjenijih umjetnica svojega doba, početkom svibnja godine 1902. prehladila se na odmoru u Švicarskoj. Posljedica te prehlade bila je da bi joj zatreperio lični živac – *nervus facialis* – i podigao lijevi kraj usne. Stanje se s vremenom popravilo i bila je spremna nastaviti s nastupima. Posljednja izvedba *Sumraka bogova* 25. travnja 1904., kako piše Kolodin, *pružila je publici mogućnost da pokaže svoje osjećaje prema Trnini, čije je zdravstveno stanje učinilo njezin povratak dvojbenim. U Metropolitanu nije ponovno zapjevala.*<sup>72</sup> S ansamblom Metropolitana nastupila je 125 puta u 14 uloga, od toga 79 puta u zgradi. Najviše – 19 puta – pjevala je Toscu. Izoldu je pjevala 17 puta.

Nakon što je 28. svibnja 1906. otpjevala posljednju predstavu u Covent Gardenu, Trnina je krenula u München. Dana 14. kolovoza 1906. u Prinz-Regenten-Theatru pjevala je Elizabetu pod ravnanjem Richarda Straussa, 19. kolovoza Sieglindu i 1. rujna 1906. opet Sieglindu. Bio je to posljednji nastup velike TERNINE.

Karijera Milke Trnine trajala je čak i više od prosječnog trajanja velike karijere velikih umjetnica, od travnja 1882. do kolovoza 1906., dakle pune 24 godine. Ostvarila je 65 uloga i oko 1200 nastupa! U taj broj uključeni su i koncerti. Pjevala je i u Verdijevu *Requiemu* i Bachovoj *Muci po Mateju*. Pjevala je na hrvatskom, njemačkom, francuskom i talijanskom jeziku. Toliko nastupa u djelima tako različitih stilskih odrednica i različitih vokalnih zahtjeva dokaz je ne samo iznimne nadarenosti nego i savršenog vladanja pjevačkom tehnikom.

Tri je godine podučavala pjevanje na College of Music u New Yorku, a onda se 1913. definitivno preselila u Zagreb. Posljednji je put javno nastupila na dobrotvornom koncertu u zagrebačkoj katedrali 15. travnja 1916. Pjevala je *Ave Mariju* Luigija Cherubinija. Bila je počasni profesor na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji. Umrla je iznenada u Zagrebu 18. svibnja 1941.

Po njoj je dobila ime ugledna hrvatska glazbena nagrada.

<sup>71</sup> *Ternina was outstanding as Kundry, even if her voice showed the beginnings of the unhappy condition that would shortly cause her retirement. Ibid, str. 162.*

<sup>72</sup> *... provided an opportunity for the public to show its feeling for Ternina, whose health made her return doubtful. She did not sing at the Metropolitan again. Ibid, str. 166.*

Po snazi dramskog izraza uspoređivali su je s najvećim tragedkinjama onoga doba – Talijankom Eleonorom Duse (1859. – 1924.) i Francuskinjom Sarah Bernhardt (1844. – 1923.), po ljepoti pjevačkog umijeća s najslavnijim pjevačicama svih vremena.

Richard Somerset-Ward u svojoj knjizi *Angels and Monsters (Anđeli i čudovišta)*, pita se *tko je najveći wagnerijanski sopran prve generacije? I odgovara: Najviše njih dalo bi svoj glas za Lehmannovu,*<sup>73</sup> *iako bi se mogao naći jedan ili dva glasa za Hedwig Reicher-Kindermann /.../ Još su tada mnogi mislili da najveće pravo na to ima hrvatska sopranistica imenom Milka Ternina. Bila je četrnaest godina mlađa od Lehmannove i intenzivnije se od nje usredotočila na njemački i wagnerovski repertoar. /.../ Trnina nije ništa snimila – povukla se 1906. zbog posljedica paralize ličnog živca – i nemoguće je uspoređivati njezinu tehniku i interpretaciju s Lehmanninom, ali što je najviše privlačilo publiku bilo je njezino djelovanje. Imala je, naravno, dobru tehniku i vrlo dramatski glas ali ono što ju je izdvajalo bila je vatra koja je u njoj gorjela, koja bi se povremeno naglo razbuktala i natjerala slušatelje da se usprave na rubovima svojih sjedišta. Nije na prvi pogled bila osobito uzbudljiva osoba – bila je zapravo izravna i neotmjena – ali bilo je žestine u njezinoj interpretaciji koju izgleda nitko drugi nije imao. Možda je bolje od bilo koga drugog bila u stanju izraziti Izoldin zanos i patnju, Brünnhildin ushit i bijes – jer te su značajke (govorilo se) uvijek bile prisutne u njezinim interpretacijama, tinjajući u dugim odlomcima pripovjedanja i monologa da bi se zatim rasplamsale u trenucima velike drame.*<sup>74</sup>

Ludwig Eisenberg u svom je Velikom *biografskom leksikonu njemačke pozornice u 19. stoljeću napisao: Europska i prekooceanska kritika veliča njezina dostignuća biranim riječima i pokušava opisati: uzvišenost njezine pojave i geste, vatru koja bukti u*

<sup>73</sup> Lehmann, Lilli (1848. – 1929.), njemački sopran raskošna dramskog glasa i izvrsne tehnike neo-bično široka repertoara. Bila je jednako slavljena kao vrhunska interpretkinja Wagnerovih Brünnhilde i Izolde, ali i Bellinijeve Norme. Ostvarila je 170 uloga u 119 opera njemačkog, talijanskog i francuskog repertoara.

<sup>74</sup> *So who was the greatest Wagnerian soprano of the first generation? Most people would plump for Lehmann, though there might be one or two votes for Hedwig Reicher-Kindermann /.../. Yet there were many at the time who thought a Croatian soprano called Milka Ternina had a greater claim. She was fourteen years younger than Lehmann and she concentrated more intently on the German and Wagnerian repertoires than did Lehmann ... Ternina never recorded – she retired in 1906 as a result of a paralysis in her facial muscles – so it is impossible to compare her technique and performance with Lehmann's, but what attracted audiences to her was her attack. She had a fine technique, of course, and a very dramatic voice, but it was the fire that burned within, that burst out explosively once in a while, that made people sit on the edge of their seats. She was not a particularly impressive person to look at – she was rather plump and dowdy, in fact – but there was an edge to her performance that no one else appeared to have. More than anyone, perhaps, she was able to do justice to Isolde's extasy and agony, to Brünnhilde's joy and fury – because these qualities (it was said) were always present in her performance, smoldering through long passages of narration and soliloquy, bursting into flames at moments of great drama. Richard Somerset-Ward, *Angels and Monsters, Male and Female sopranos in the Story of Opera, 1600.–1900.*, Yale University press New Haven and London, 2004., str. 262-263.*

*nutrini njezinih likova i u trenutku provaljuje strastvenom snagom, moćne tonove, zanosni temperament, duboku osjećajnost, majstorsku glasovnu naobrazbu, njezin glas koji zatravljuje svojom ljepotom i njezinu često fascinantnu glumu. Ipak često čak ostaju ove hvalevrijedne kritičarske namjere samo pokušaji, jer se umjetnička osebnost Ternine teško može karakterizirati. Ostvarenja ove izvanredne pjevačice objave su savršene umjetnosti.<sup>75</sup>*

---

<sup>75</sup> *Die europäische wie die transatlantische Kritik rühmt ihre Leistungen mit beredten Worten und versucht: die Hoheit ihrer Erscheinung und Geste, das im innern ihrer Gestalten lodernde und im geeigneten Augenblick gewaltig, elementar durchbrechende Feuer der Leidenschaft zu schildern, sowie die mächtig ergreifenden Töne, das hinreißende Temperament, die tiefe Empfindung, die meisterhafte Stimmschulung, ihre ergreifend schöne Stimme und ihr oft faszinierendes Spiel. Doch gar oft bleiben diese löblichen, kritischen Absichten eben nur Versuche, denn die künstlerische Eigenart der Ternina kann man nur schwer charakterisieren. Die Schöpfungen dieser hervorragenden Sängerin sind Offenbarungen einer vollendeten Kunst. Ludwig Eisenberg's, :Großes biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX Jahrhundert, Leipzig 1903., str. 1029.*

## IŠČITANO IZ OSTAVŠTINA

Uvid u preko sedamdeset velikih i više stotina malih ostavština u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU poticaj je nastanku ovog teksta. I to s određenim razlogom osobne, ali i stručne naravi. Kroz niz godina zaposlenja u Zavodu HAZU ostavštine različitog opsega i sadržaja uvodile su me u svijet stvaralačkih nakana i sentimentalnih uspomena, pa su koncepti rukopisa, poneki nacrt privatnog / službenog pisma ili korespondencija koja nije bila za *javne* oči, bistrili *tajnim* silama vezana događanja često jednako bitna za razumijevanje dramsko / kazališne povijesti kao i ona autorskim potpisom odobrena i objelodanjena djela. Raznorodna građa ostavština kontekstualizirala je interesnu domenu i upoznavala me s ljudskim, često teškim nedoumicama i bojaznima o valjanosti i inovativnosti stvaralačkog svjetonazora, a privatne i *službeno* reprezentativne fotografije, shodno izboru bliskih rođaka i nasljednika, ili nedovršeni pa i stvaralački odbačeni nacrti likovnih umjetnika, davali su sadržajno razvrstanom, arhivistički evidentiranom, materijalu onu sinkretičnu dimenziju potrebnu za problematski kumulativnu rekonstrukciju autorski ciljanog interesa. Istraživački eros prekapanja po ostavštinama redovito je ujednačavao i spoznajno dopunjavao, ali i korigirao znanstvene i ine (stručne) zaključke koji u trendu aktualnih teorijski priznatih i formalno intrigantnih pristupa zaobilaze književnu / kazališnu *arheologiju* kao zastarjelu, *pozitivističku* metodu, pritom (namjerno) previđajući da prividno suhoparni, tzv. sekundarni motivski imputi mogu (i uglavnom) pružaju stilsku živost i životnost konačnom obliku teksta. Ne upuštajući se u potanje razglabanje neobično složene problematike koja, čini se, dalekosežno umanjuje mogućnost već i onako sve rjeđe zastupljenom objedinjavanju približne i međusobno uvjetovane književne, kazališne i muzikološke materije (neovisno o vremenskom razdoblju i društvenom kontekstu) zbog svojih *tradicionalnih* nazora i dugogodišnjega stjecanog iskustva, metodološki inicijalno ugrađenog u većinu mojih tekstova i knjiga, pokušat ću sažeto upozoriti na činjenice *izvučene iz zaborava* o tri hrvatska modernistička književnika i plesačici svjetske reputacije. Reaktiviranje podataka *iščitanih iz ostavština* ovaj put akcentira američko razdoblje Srgjana Tucića,

Milana Marjanovića i Adele Milčinović, a kulturološki se reflektira i na početak karijere Vjere Milčinović Tašamire, obilježene sinkroniziranim zalaganjem književne trojke na vlastitoj, ali istodobno i njezinoj integraciji u stilski i tematski nehomogeno i komercijalizirano kolanje umjetničkog života u New Yorku. Iako literarna ostvarenja iz američkih godina spomenutih pisaca umnogome ne odstupaju od njihove dotadašnje misaone i stilske pripadnosti europskim i nacionalnim modernističkim strujanjima, ipak u užem, poetičkom smislu, pokazuju njihovu spremnost i stvaralačku težnju za uklapanjem u transkontinentalnu sredinu.

Za razliku od prethodno objavljenih sintetičkih razmatranja<sup>1</sup> o tom u hrvatskoj kulturnoj povijesti jedinstvenom fenomenu, sada se dokumentiraju potankosti iz svakodnevice ove skupine političkih emigranata srodnomišljenika koje – analogno procesu egzistencijalne i intelektualne prilagodbe društveno drugačijim okolnostima i novom, uglavnom nepoznatom, jezičnom idiomu – kontekstualiziraju njihovu početnu stvaralačku i privatnu povezanost, a isto tako približavaju i razloge postupnog razdvajanja životnih putova. Odluku o smještanju privatnih detalja u fokus interesa donio je uvid u Marjanovićevu ostavštinu, rukopise Adele Milčinović i napose donaciju Vjere Milčinović Tašamire Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta. Zahvaljujući ovim sadržajno raznorodnim vrelima, opusi troje hrvatskih pisaca / dramatičara naposljetku su dobili svoje povijesno i kulturno zaokruženje. Umjetnički dometi Vjere Milčinović Tašamire potiču daljnja istraživanja, a rezultati se sukcesivno objavljuju u nacionalnoj i inozemnoj literaturi.

\*\*\*

Prijateljski pomažući Ivanu Meštroviću u administrativno složenom prebacivanju maloljetne Vjere Milčinović Tašamire brodom iz francuske luke Le Havre u New York kako bi se ponovno susrela s majkom Adelom, koja je nešto prije toga emigrirala u Ameriku, Srgjan Tucić zauvijek napušta europsko tlo 1919. godine. Duskora se Tuciću u New Yorku priključuje i Milan Marjanović, koji se, kao i njegov vršnjak i književno-idejni sumišljenik, odjeljuje od političke aktivnosti u londonskoj, odnosno pariškoj sekciji Jugoslavenkog odbora.

Implicitno književnom prodoru na europske kazališne pozornice, Tucić u početku s američke distance prati recepcijske odjeke uprizorenja svoje drame *Osloboditelji* u

---

<sup>1</sup> Antonija Bogner-Šaban, *Srgjan Tucić, Predgovor*. U: *Srgjan Tucić. Izabrana djela*. Stoljeća hrvatske književnosti. Matica hrvatska. Zagreb 2008., str. 9-49.

Antonija Bogner-Šaban, *Adela Milčinović: Uspjeh gospodina Crownenshielda (Mr. Crownenshield's Success)*. U: *Novi sadržaji starih tema. Studije i rasprave*. Kapitol. Zagreb 2007., str. 69-84; Antonija Bogner-Šaban, *Milan Marjanović – Dramatičar*. U: *Novi sadržaji starih tema. Studije i rasprave*. Kapitol. Zagreb 2007., str. 85-114.

Dublinu 1919. i Londonu 1920.,<sup>2</sup> potom prekida gotovo svaki privatni kontakt<sup>3</sup> sa starim krajem i gradi publicističku karijeru potpisujući svoje (novinske / časopisne) tekstove inicijalima ili pseudonimima koji su i dalje nedešifrirani i leže zabačeni u američkim arhivima.<sup>4</sup> Ova je Tucićeva životna dionica svedena na sporadično imensko spominjanje u američkoj i irskoj kazališnoj literaturi i dnevnom tisku, i to s evidentnim bibliografskim grješcima i nejasnim predodžbama o njegovu književnom stvaranju, uključujući i dramu *Osloboditelji*, te na nekoliko njegovih političkih i geostrateških analiza objavljenih u osvjet Drugoga svjetskog rata u zagrebačkom tisku. Stvaralačku protutežu čine Tucićevi politički spisi *The Slav Nations* i rasprava *Jugoslav aspirations*, koja je, kao i prethodno navedeno djelo, doživjela nekoliko ponovljenih, knjiški samostalnih izdanja.

Kriterije Tucićeva umjetničkog razmišljanja i društvenog kretanja iz prijateljski prisnog i približnog sudbinskog motrišta redefinira ostavština Milana Marjanovića,<sup>5</sup> osobito njegova korespondencija s članovima (zagrebačke) obitelji, a Tucićevo odlučno odjeljivanje od aktivnog sudjelovanja u radu Jugoslav Bureaua u Washingtonu D. C. neposredno po završetku Prvoga svjetskog rata svojevrsno apostrofirao Josip Badalić<sup>6</sup> u interludiju integriranom u jedan od svojih inozemnih putopisa, prisjećajući se srdačnog susreta s njim u New Yorku kasnih tridesetih godina minulog stoljeća, što je ujedno i posljednje autentično (literarno) svjedočanstvo o stvaralačkoj vokaciji, ali i Tucićevoj društvenoj distanciranosti (teški je srčani bolesnik) pred kraj života. Budući da ostaje

<sup>2</sup> Antonija Bogner-Šaban, *Tucićeva drama Osloboditelji u Dublinu 1919. i Londonu 1920.* U: *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, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2016., str. 70-80.

<sup>3</sup> Po svemu sudeći, Tucić kratkotrajno boravi u Zagrebu dvadesetih godina proteklog stoljeća, kada pregovara o suradnji u novinskom tisku, ali je osnovni razlog dolaska smrt njegove majke i obiteljski susret s najužim krugom rodbine. Pisma su pohranjena u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

<sup>4</sup> Gospođa Marija Bahlen, voditeljica press službe u Veleposlanstvu Sjedinjenih Američkih Država u Zagrebu, posebnim je putovima pokušavala istražiti Tucićevu političku i publicističku djelatnost u Washingtonu i New Yorku. Rekonstrukcija Tucićeve suradnje u novinama i časopisima kao i pregled njegovih eventualno objavljenih *američkih* književnih ostvarenja, nažalost, nije konkretizirana zbog pomanjkanja odgovarajućih dokumenata u državnim arhivima. Ipak, gospođa Bahlen našla je dokument koji potvrđuje da se o Tuciću brinuo jedan od njegovih nećaka koji je iz njihove zajednički rodne Požege tijekom svjetske ekonomske krize dvadesetih godina 20. stoljeća također emigrirao u Ameriku. Dokument je sada dijelom Tucićeve ostavštine pohranjene u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

<sup>5</sup> Glavnina ostavštine Milana Marjanovića pohranjena je arhivu Odsjeka za povijest hrvatske književnosti, a različite verzije dramskih tekstova iz američkog razdoblja dijelom su Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta.

<sup>6</sup> Josip Badalić, *Susret sa Srđanom Tucićem na Long Islandu.* U: *Prašina s puta.* Naprijed. Zagreb 1966., str. 66-95.



dosljedan svojoj odluci o konačnom prekidu kontakata s hrvatskim kazalištem poslije recenzentskog ismijavanja drame *Pod bičem života*, 1913., i novinski neprikrivenih aluzija o njegovoj homofiliji, svaki, pa i najmanji podatak o Tucićevom životu pridonosi boljem prozrijevanju njegovih karakternih odlika i stvaralačke putanje.

Ostavština Milana Marjanovića pruža posve drugačiji pogled na njegovu američku epizodu, posebice na uspjeh na newyorškoj kazališnoj sceni. Sponu između intelektualnih pregnuća dvaju dramatičara tvori Fanny Copeland, irska / velikobritanska pjesnikinja i salonska ljevičarka, prevoditeljica drame *Osloboditelj* na engleski jezik pod naslovom *The Liberators*. Branko Hećimović<sup>7</sup> i Dubravko Jelčić<sup>8</sup> sintetizirali su Tucićev dramski opus u nacionalnom / zagrebačkom kulturnom okruženju, a u reprezentativnoj ediciji *Stoljeća hrvatske književnosti*, u knjizi *Srgjan Tucić – Izabrana djela*<sup>9</sup> iz 2008., njihova su mjerodavna književno / kazališna gledišta upotpunjena procjenom Tucićeve europske i koliko je bilo moguće i američke djelatnosti. Nažalost, profesionalna veza- nost, a donekle i prijateljske sklonosti Fanny Copeland za Tuciće- vu, a zatim i Marjanoviće- vu književnu afirmaciju<sup>10</sup> nisu na vrijeme iskorištene, premda bi njezine spoznaje i pismena razmjena mišljenja s obojicom pisaca na relaciji London – Pariz i Dublin – New York umnogome olakšala tadašnje postavke i postavke u novije doba objavljene rasprave, tim više što je Copelandova lektor engleskog jezika na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, a zatim se nastanila u Bledu, gdje i umire 1970. godine. Poslije kronološki prvog spominjanja prevodilačkih zasluga Fanny Copeland<sup>11</sup> u hrvatskoj kulturnoj povi- jesti njezine takovrsne rezultate iz književnog i povijesnog aspekta tematiza i Ana Bati- nić (*Krležini dani u Osijeku 2016.*). Premda je u potonjem slučaju riječ o Josipu Kosoru, dramski su prijevodi Fanny Copeland u cjelini stanoviti spoznajni *barometar* o značenju i zastupljenosti hrvatskih pisaca u sklopu europske, pa i svjetske literature.

Unatoč tome što Copelandovu upoznaje kao sekretaricu Ante Trumbića i idejnu sljedbenicu utjecajnoga engleskog političara Setona Watsona još za sudjelovanja u sa-

<sup>7</sup> Branko Hećimović, *Srđan Tucić, autor Povratka*. U: *13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovićeva do Krležina doba*. Biblioteka itd. Znanje. Zagreb 1976., str. 103-120.

<sup>8</sup> Dubravko Jelčić, *Srđjan Tucić. U: Vallis aurea. Eseji i portreti*. Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb 1977., str. 223-250.

<sup>9</sup> Antonija Bogner-Šaban, *Srgjan Tucić – Izabrana djela*. U: *Stoljeća hrvatske književnosti*. Matica hrvatska. Zagreb 2008., str. 464.

<sup>10</sup> Indikacije o procesu prevodenja Tucićevih političkih i Marjanovićevih dramskih tekstova pruža Marjanoviće- va ostavština pohranjena u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

<sup>11</sup> Vidi o tome: Antonija Bogner-Šaban, *Srgjan Tucić – Izabrana djela*. U: *Stoljeća hrvatske književnosti*. Matica hrvatska. Zagreb 2008. Također: Antonija Bogner-Šaban, *Tucićeva drama Osloboditelj u Dublinu 1919. i Londonu 1920.* U: *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, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2016.

stancima Jugoslavenskog odboru u Londonu i Parizu (Watson zagovara izvedbu drame *Osloboditelji* u Drama League, literarnoj sekciji Abbey Theatrea u Dublinu, 1919.), Tucić se s njom profesionalno razilazi sredinom dvadesetih, nezadovoljan prijevodom drame *Niz strminu*, koja je bila najavljena kao premijera u kazalištima u Marylandu i Wisconsinu (podatak prema Marjanovićevoj korespondenciji bez pobližeg navođenja datuma i naziva kazališta).

Marjanović, za razliku od Tucića, respektira prevodilačke intervencije Fanny Copeland u svojim dramskim tekstovima jer je njegovo poznavanje *engleskog veoma skromno*, kako samokritično zapisuje u svojim pismima, a ovladanost njemačkim i francuskim jezikom nije mu u ovom slučaju od neke veće koristi.

U ostavštini Milana Marjanovića sačuvane su engleske verzije triptiha *Silnici (Tlavatá, Fra Ginepro, Colonel Duty)* i, premda su u međuvremenu sve tri jednočinke objavljene u časopisima,<sup>12</sup> odnosno zagrebačkim dnevnicima, nisu se nikad dokopale hrvatskih kazališnih pozornica. U snopu pisama upućenih supruzi u Zagreb Marjanović sa strepnjom razglaba o tematici i idejnom usmjerenju *Fra Ginepra* i *Colonel Dutyja*, a detaljno razrađuje dramaturšku formu *Tlavaté*. Njegovo uzbuđeno izještavanje o pojedinim fazama oblikovanja predstave i premijeri drame *Tlavatá* u Triangl Theatreu na Broadwayu 1926. premošćuje granice dvaju umjetničkih identiteta i pokazuje migraciju idejnog spektra u globalnom smislu. Potaknut spisateljskim ushitom i postignutim uspjehom predstave, Marjanović je sačuvao premijernu kazališnu cedulju *Tlavaté* i recepcijske komentare u newyorškim novinama, a u posebnom notesu zabilježio je datume daljnjih izvedbi svoga djela kao i iznose autorskih honorara isplaćene poslije svakog uprizorenja.

U kontekstu zanimanja za Marjanovićevu dramatiku, scenski zastupljena u Zagrebu i Osijeku (*Svagdašnjost, Ivičina karijera, Besposlen svijet*), triptih *Silnici* označava novu poetičku dionicu u njegovom opusu. Jednočinke *Fra Ginepro* i *Colonel Duty* tek su donekle motivski vezane za modernistički stilski kompleks, ali je zato *Tlavatá* buran zaokret prema ekspresionizmu, stoga Marjanovićevo napuštanje autoreferencijalnog spisateljskog senzibiliteta nedvoumno zaslužuje ozbiljnu znanstvenu i teatrološku analizu u nacionalnim književnim i kazališnim relacijama.

U raspravi *Milan Marjanović* Vinko Brešić<sup>13</sup> tek nuzgredice inkorporira dramski opus u druge vidove Marjanovićevog stvaranja, a prikaz kritičarskih gledišta zaključuje 1918. godinom. Premda Marjanovićevo razmatranje o kazališnoj problematici (npr. o Tucićevim dramama) niukoliko ne mijenjaju njegovog statusa jednog od vodećih modernističkih književnih

<sup>12</sup> Milan Marjanović, *Tlavatá. Jedan čin*. "Suvremenik", XX, 1. Zagreb, siječanj 1927., str. 13-26. Također: *Tlavatá. Tragička vizija*. Tiskara Merkantile. Zagreb 1927., str. 3. – 16. Anonimus (Milan Marjanović), *Fra Ginepro. Čin u tri scene*. "Vijenac", III, knj. V, 12. Zagreb, 24. prosinca 1925., str. 290-300. Anonimus (Milan Marjanović), *Jedna epizoda*. "Obzor", LXVI, 303. – 306. Zagreb, 9. – 12. Zagreb, 12. studenoga 1925., str. 6.

<sup>13</sup> Vinko Brešić, *Milan Marjanović, Predgovor*. U: *Milan Marjanović. Izabrana djela*. Priredio Vinko Brešić. Stoljeća hrvatske književnosti. Matica hrvatska. Zagreb 1998., str. 11-31.

kritičara, ona ipak specijalistički osvjetljavaju njegove tematski raznorodne interese. Ovom se prigodom zaustavljamo i ističemo samo tekstove nastale za Marjanovićeve boravke, ili inspirirane njegovim boravkom u New Yorku. Marjanović zauzeto i informirano izvještava, što privatno što javno, u “Hrvatskoj pozornici”<sup>14</sup> i “Vijenacu”,<sup>15</sup> o američkim dramatičarima, osobito ga oduševljava interes za djela O’ Neila u Europi, a potaknut vlastitim iskustvom upozorava i na autorsku ovisnost o prevodilačkoj kulturnoj i jezičnoj sposobnosti. I inače socijalno nastrojen protivnik je dominacije bečke centrale poduzeća Schubert, koja postavlja nesmiljene novčane uvjete piscima (apostrofirajući Vojnovića i Begovića) i koja isto tako, u smislu vlastitog profita, proizvoljno odlučuje o plasmanu pojedinog dramskog teksta. Marjanovićeve opservacije o zaštiti autorskih prava na inozemnom (tuzemnom) tržištu konkretan su prilog problematici itekako aktualne do najživlje suvremenosti.

Pretpostaviti je da Tucić i Marjanović nalaze u Adeli Milčinović praktičnu uzdanicu prvih profesionalnih koraka. Zaposlena na radiju kao spikerica u emisiji *The Voice of Amerika*, u slobodno vrijeme prenosi i iz usluge *iznajmljuje nezgrapnu šrajbmašinu* na kojoj njih dvojica, ali i ona na smjenu, dotjeruju tekstove i zatim je zamotanu u celofanski ovitak vraća u svoj stan (germanizmi i podaci iz Marjanovićeve pisama popraćeni su gorim opaskama na račun kišnih ili snjegovitih večeri i komplikacija u gradskom prijevozu).

Adela Milčinović, modernistička prozaistkinja i vatrena pobornica feminizma, izlagačica na kongresima u Italiji i Njemačkoj tijekom Prvoga svjetskog rata, inkognito je prebačena u Ameriku, u jeku skandala zbog nepromišljeno preuzetih dokumenata vezanih za pariško zasjedanje Jugoslavenskog odbora. Te burne okolnosti ne sputavaju njezinu neiscrpnu životnu energiju i spisateljski poriv, kako predmnijeva Dunja Detoni Dujmić u svom teorijski sjajno uglavljenom portretu u knjizi *Ljepša polovica književnosti*.<sup>16</sup>

Dijelom ostavštine Adele Milčinović drama je *Uspjeh gospodina Crownenshielda*<sup>17</sup> na engleskom jeziku, posvećena kćeri Vjeri Milčinović Tašamiri. Ova literarna inici-

<sup>14</sup> Milan Marjanović, *Theatralia iz New Yorka*. “Hrvatska pozornica”, sez. 1925. / 1926., 20. Zagreb, 18. ožujka 1926., str. 500-504.

<sup>15</sup> Milan Marjanović, *Tipovi umjetnika i umjetnost*. „Vijenac“, VI., knj. VI., 6. Zagreb, 15. ožujka 1926., str. 137.

Milan Marjanović, *Teatar i drama*. „Vijenac“, VI., knj. VI., 16. – 17. – 18. Zagreb, 10. rujna 1926., str. 445-457. Milan Marjanović, *O drami, bez teatra*. „Vijenac“, VI., knj. VI., 19. Zagreb, 1. listopada 1926., str. 283-285.

<sup>16</sup> Dunja Detoni Dujmić, *Adela Milčinović. Su-putnica*. U: *Ljepša polovica književnosti*. Biblioteka Pleter. Matica hrvatska. Zagreb 1998., str. 197-210.

<sup>17</sup> Drama *Uspjeh gospodina Crownenshielda (Mr. Crownenshild’s Success)* sačuvana je u dva isto-vjetna primjerka koji su pohranjeni u Muzejsko kazališnoj zbirici Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta. Strojopis drame ima 107 stanica. Na prvu stranicu jednog primjerka Adela Milčinović upisala je svoju kućnu adresu: 329 West 55th St. New York, N. Y., na kojoj stanuje od 1927. sa svojom kćeri Vjerom Milčinović Tašamirom, a u neposrednom susjedstvu živi i Srgjan Tucić. Podaci u: *Narodni kalendar Hrvata – Slovenaca – Srba (The National Croat – Slovene – Serb Organizations, Institutions, Business professional and Social Leaders in the United States and Canada)*. Urednik i izdavač Ivan Mladineo. New York 1927., str. 459.

jativa blijedi je odslik njezinih prozaistički tankočutnih junakinja,<sup>18</sup> a kako je nastala približno kada i Marjanovićeva *Tlavatá*, dvoje prijatelja i književnika zapravo podupiru Tašamirinu karijeru jer je ona u obje drame glavni protagonist, jedanput konkretizirana na sceni (Marjanovićeva indijanska princeza Tlavatá), a u drugoj je spisateljski plod majčinskih intimnih vizija o mukotrpnom uspinjanju plesačice po umjetničkoj ljestvici u moralno i materijalno pohlepnom kazališnom okruženju.

Budući da obrada ostavština često ovisi o izvanjskom poticaju koji se referira na njihov materijal, dvije neovisne situacije predstavljaju dodatno otkriće i pretpostavka su drugačijem smislu kulturne afirmacije američke četvorke. Tijekom ljeta 1986. u Odsjek za povijest hrvatskog kazališta nenajavljeno stiže Vjera Milčinović Tašamira i donosi kronološki sređenu donaciju koja zorno dokumentira njezino sljedbeništvo svjetski istaknutih stručnjaka i inovatora plesne umjetnosti, Emila Jacquesa Dalcrozea i Rudolfa Labana. Programske cedulje s nastupa u Americi i Europi i bogati izbor novinskih i časopisnih isječaka potvrđuje oduševljenje njezinim stilom euritmije, ali i činjenicu da je često bila plesачki nadahnuta skladbama hrvatskih autora. Za boravka u Zagrebu posve razumljivo Vjera Milčinović Tašamira posjećuje obiteljsku kuću krsnog kuma Ivana Meštrovića (danas Meštrovićev muzej u Mletačkoj ulici na Gornjem gradu), koji je odljev Tašamirine dječje glave ugradio u reljefni niz Zdenca života, a na pragu američke skulptorske karijere prevezao je brodom iz Marseillesa, zajedno s Tucićem, majci Adeli u New York 1919.

Desetak godina poslije donaciju, tada već Tašamirinu ostavštinu, istražuje Maja Đurinović, što rezultira njezinim tekstom u reprezentativnom francusko-engleskom izdanju *Feminine futures*, 2011.,<sup>19</sup> a zatim izlaže o bliskoj tematici na teatrološko-kazališnom skupu Krležini dani u Osijeku, 2016. Poveznice vremena i kulture time nisu iscrpljene jer datacije obiteljskih fotografija ukazuju na razvijenu društvenost Adele Milčinović, na susrete s opernim pjevačem Mukom de Jarićem, iliti Stjepanom Jarićem, koje su putovodič Marijani Pintar<sup>20</sup> prvo za jedinicu u Muzičkoj enciklopediji i potom za nastanak iscrpnog teksta u časopisu "Cantus" u kojem rekonstruirala slijed njegovih američkih kazališnih i koncertnih gostovanja.

Međuodnos arhiviranog materijala i posebnog vida koji održava kulturu kazališta i izvan matičnoga kulturnog i jezičnog idioma pokazuje i jedan događaj naoko u raskoraku s prethodnim razmatranjem. Riječ je o još jednoj ljudskoj sudbini i umjetničkoj

<sup>18</sup> Koliko je vezana za prozaistički izraz, pokazuje i nedovršeni prijevod njezine pripovijetke *Sjene* pod naslovom *The Echo from Beyond*. Prijevod je dijelom ostavštine Vjere Milčinović Tašamire pohranjene u Muzejsko kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta. Sačuvana su dva istovjetna primjerka prijevoda. Tekst ima 26 strojopisnih stranica.

<sup>19</sup> Maja Đurinović, *Tashamira Dances of reality und unreality*. U: *Feminine futures*. Dijon, studeni 2011., str. 394-399.

<sup>20</sup> Marijana Pintar, *Glas iz prošlosti. Zagonetno ime i život Muka de Jarića*. "Cantus", br. 119, Zagreb, veljača 2003., str. 68-72.

karijeri koja je mogla ostati zauvijek izgubljena za hrvatsku kazališnu povijest zbog krutoga ideološkog upletanja u područje umjetničkog izraza u određenim godinama.

Konkretno je riječ o Dragici Krog Radoš dramskoj glumici i subreti pred početak i tijekom Drugoga svjetskog rata u Zagrebu, Osijeku i Sarajevu, koja je zbog svoga svjetonazora i kazališne aktivnosti prošla dugogodišnju emigrantsku kalvariju, prvo u Europi, potom u Južnoj Americi, da bi naposljetku egzistencijalno utočište našla na Floridi u Sjedinjenim Američkim Državama.

Duboko vezana za obiteljske korijene i hrvatsku umjetničku tradiciju, gospođa Krog Radoš zagrebačkom i osječkom kazalištu poklanja koncertne glasovire, a Branko Hećimović<sup>21</sup> iz kazališno-povijesnih i profesionalnih pobuda piše monografiju o njezinom djelovanju. Iako drugačije profesije (etablirani menadžer), Damir Radoš, sin gospođe Krog Radoš, skrbno sudjeluje u zaokruženju moje priče o životnoj i umjetničkoj eksteritorijalnosti naših modernističkih pisaca. Naime, na jednoj od fotografija Adela Milčinić u naručju drži unuka, nastanjenog u za američke relacije neposrednom susjedstvu Radoševih na Floridi. Poslije brojnih uzalud poslanih e-mailova Damir Radoš putuje do kućnog praga spomenutog unuka Marka Taxe, koji, unatoč tome što je fakultetski profesor i nagrađivani pjesnik, odlučno odbija razgovor o svojim precima, a hrvatski jezik smatra egzotičnom nepoznanicom.

Po svemu sudeći, *arheološka* prekapanja ostavština često preoblikuju postojeće kriterije znanstvenih i stručnih zaključaka i donekle upravljaju odnosom prema njima. Diskurs nijeme komunikacije s takovrsnom građom generira drugačije nizove informacija koje mogu načelno ili pak praktično doprijeti do vrijednosno novih spoznaja.

---

<sup>21</sup> *Dragica Krog Radoš, glumica i subreta*. Priredio i uredio Branko Hećimović. ITG. Zagreb 2006.

## VERA MILČINOVIĆ TASHAMIRA: PLESNA UMJETNICA KOJA JE DONIJELA EUROPSKI, IZRAŽAJNI PLES U AMERIKU (ZVALI SU JE THE CROATIAN BEAUTY)

Zagreb, 20. kolovoza 1906. – Rodeo, CA, 24. ožujka 1995.

Na programu svečane inauguracije novog kazališta (Theatre de la Maison Internationale) u Parizu, 15. prosinca 1936. nalazimo imena dvije iznimne zagrebačke plesačice. U prvom, jedinstvenom kazališnom gala programu u 21 sat plesnu umjetnost zastupa Serge Lifar, ravnatelj Baleta Pariške opere, kao koreograf i jedan od troje plesača u praiizvedbi *Trijumfalni David*. Dvadesetogodišnja Mia Slavenska, koja je nekoliko mjeseci ranije, u srpnju te iste 1936. godine, u Berlinu privukla pozornost svjetske kritike i umjetničke elite, pleše Mikalu. I to je, koliko znamo, prvi nastup Slavenske u Parizu<sup>1</sup> koji je uzbudio publiku i imao snažan odjek u novinama.

Drugi dio svečanog programa, nešto kao noćna scena, počinje u 23 sata, i u tom specijalnom programu nastupa elita europske suvremene plesne scene, odnosno plesači tzv. njemačkoga izražajnog stila i tehnike plesanja: Alexander von Swaine, Alice Uhlen, Tashamira, Ruth Sorel i Georg Groke.

Tko je Tashamira?<sup>2</sup> *Plava, gipka, nježna plesačica i čistokrvna Hrvatica iz Jugoslavije. I njeno je ime hrvatsko.*<sup>3</sup> Umjetničko ime koje je Vera Milčinović u dogovoru s američkim menadžerom izabrala uistinu zvuči egzotično (iako je riječ samo o kombinaciji dva narodna imena *Taša* i *Mira*), i ne čudi iznenađenje Amerikanaca kad su umjesto očekivane *Japanke*<sup>4</sup> na sceni vidjeli *The Croatian Beauty*, izvanrednu plesačicu koja ne pleše orijentalne plesove stoljeća koja su minula, nego veoma moderan ples

<sup>1</sup> Nastupala je prije, tijekom svojih odlazaka na usavršavanje u Pariz, i u skupini Bronislave Nižinske, ali kao Mia Čorak.

<sup>2</sup> Veći dio korištenih i citiranih materijala dio je arhive Vere Milčinović Tashamire donirane Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

<sup>3</sup> „Boston Post“, 14. kolovoza 1930., prenio „Ženski list“, siječanj 1931.

<sup>4</sup> *Tashamira not Japanese Miss*, „Sunday Morning“, 15. kolovoza 1930.



koji je preteča stoljećima koja dolaze.<sup>5</sup> Znamo da je Tashamira, najavljena kao slavna hrvatska plesačica imala barem još dva solistička plesna nastupa u Parizu: 16. prosinca u Les Arhives Internationales de la Dance i 17. prosinca u Salle des concerts de l'école normale de musique. Francuske kritike su vrlo lijepe; naslov jednog osvrtu je: *Originalna, vibrantna*.

Zanimljivo je da se Tashamira i Slavenska ne (pre)poznaju, istina je da je Tashamira deset godina starija i da je napravila karijeru u Americi, ali u Pariz je došla iz Zagreba, a Slavenska je tek prije nekoliko mjeseci nastupila u Berlinu pod novim imenom (u Parizu je najavljuju kao Slawenska) i, gledajući godine i događanja, mora da su se nekako baš mimoilazile jer pri susretu iza kulisa za vrijeme pauze između dva programa razgovor počinju na francuskom, o čemu piše jugoslavenski dopisnik iz Pariza. Dakle, Tashamira dolazi do Slavenske i pita je francuski odakle je.

*Ja sam iz Jugoslavije, odgovara joj francuski gca Slavenska.*

*- Jugoslovenka? – samo uskliknu Tašamira, na našem jeziku.*

*Pogledaše se. Obe su govorile istim jezikom. Obe su iz Jugoslavije. Čak su obe iz Zagreba i šta više – iz iste ulice. Rasle su u istoj baletskoj školi ali ih je život bio rastavio. Tašamira je prešla Okean, proputovala Ameriku i vratila se u Europu. Gca Slavenska koju je Zagreb znao pod imenom Mie Čorak, prošla je preko jugoslovenskih bina, preko bečke škole, kroz Berlin za vreme Olimpijade, dok se nije zaustavila na plas Kliši, da joj to bude polazna tačka u carstvo slave. I našle su se posle toliko godina, na bini u Parizu, iza spuštene zavese, dok se sa one strane, jedva stišavao pljesak publike.<sup>6</sup>*

Kako Vera Milčinović potiče iz miljea zagrebačke napredne kulturne elite, iz obitelji književnika Andrije i Adele Milčinović,<sup>7</sup> (obitelj je u kumstvu sa znamenitim kiparom Ivanom Meštrovićem, prijateljuju s Ivom Kerdićem), domaće novine i časopisi nastojali su pratiti i obavještavati o Verinom uspjehu u Americi. Iz tih članaka (časopisi i novine “Svijet”, “Ženski list”, “Jugoslavenski forum”, “Kulisa”, “Jutarnji list”...) moguće je rekonstruirati tijek njezina umjetničkog razvoja: kako je od Čuće (a tako su je ovdje zvali), u najmanju ruku neobične, male cure koja je uvijek hodala u sandalama, postala dojmjljiva, uzbudljiva plesačica bezvremenske ljepote, Tashamira.

Vera Čučica (Čuća Milčinović) kako je Ivo Kerdić zabilježio naslov jednostrane brončane plakete iz 1914. (dimenzija: 22 x 16,5 cm), već je s tri godine, kao najmlađa sokolica privlačila pozornost ozbiljnom prisutnošću te skladom i ljepotom kretnji u ritmičkim vježbama. Prve profesionalne satove plesa imala je u baletnom studiju Marga-

<sup>5</sup> Isto.

<sup>6</sup> M. SV., “Vreme”, nedjelja, 7. veljače 1937.

<sup>7</sup> Adela Milčinović je bila vrlo angažirana, između ostalog i po pitanju društvenog statusa i uvažavanja žena, a zanimljivo je da je tijekom boravka u Njemačkoj, 1904., gledala nastup Isadore Duncan i o tome, prepoznajući spiritualnost i harmoniju modernog plesa, izvijestila zagrebačko čitateljstvo u *Pismu iz Monakova*, “Narodna novine”, LXX, 72. Zagreb, 29. ožujka 1904., str. 1-2.

rite Froman,<sup>8</sup> no to nije bilo ono što je ona očekivala od bavljenja plesom, te 1922., znači sa samo 16 godina, odlazi na plesno-ritmički studij u Hellerau, u poznatu školu Emila Jacques-Dalcroze, gdje pokazuje velik talent i već nakon godine dana nastupa na ljetnim Svečanim igrama (Festspiele). Kao i Mary Wigman deset godina prije nje, nastavak i potpunije plesno obrazovanje, oslobođeno glazbenog vodstva, pronašla je kod čuvenog učitelja i reformatora plesne umjetnosti Rudolfa Labana u Hamburgu. Za vrijeme trogodišnjeg studija kod Labana ona postaje članicom njegove Tanzbühne te gostuje po gradovima Njemačke i mnogim gradovima ostale Europe. Možemo pretpostaviti da je Verina zasluga da 1924. Tanzbühne dolazi u Jugoslaviju,<sup>9</sup> odnosno što je baš u Zagrebu trupa primljena s posebnim simpatijama i pažnjom.<sup>10</sup> Zanimljivo je da Tashamira u svom tekstu<sup>11</sup> o povijesti jugoslavenskog baleta spominje to Labanovo gostovanje, koje je tada uzburkalo i podijelilo kritiku, i kaže da je mnoge radove koji su poslije igrali u Berlinu Laban postavio u Zagrebu. Tom prigodom također citira Labana, koji se u svom članku za berlinski časopis "Schoenheit"<sup>12</sup> prisjeća nastupa u Jugoslaviji, i kako je tihi ples, duge plesne drame izvođene bez glazbene pratnje, bio prihvaćen kao nigdje drugdje; u Njemačkoj je tako nešto u to vrijeme bilo nemoguće izvoditi!

Cijelo gostovanje je bio toliko uspješno da je trupa ostala umjesto šest dana šest tjedana radeći na novom programu. Plesni teatar Rudolfa Labana potaknuo je zanimljiva, napredna promišljanja plesa i kritičke prikaze. *Ples* ovdje znači kretanje uopće; to je igra *par excellence*; sugestivna umjetnost koja izaziva tjelesnu rezonancu; prepoznat je stilizirani ekspresionizam, struktura malih formi i slobodne kompozicije izražaja pokretom i linijom tijela i udova. Sve su to postulati koje je Vera usvojila i – ubrzo napustivši Labanovu trupu - nastavila razvijati u samostalnim kreacijama i na osoban način.

U spomenutom tekstu Tashamira piše da je u Zagrebu otvorila školu koju su preuzeli drugi nastavnici i koja sada (1931.) *cvjeta*, međutim, riječ je o vrlo kratkom vremenskom roku, između turneje s Labanom i odlaska u Ameriku, i tu činjenicu trenutno ne možemo potkrijepiti, ali svakako je još trebamo još istražiti. Te 1925. vjerojatno već djeluje Jelisava Törne u *nauci o gibanju po Labanu*. Je li ona bila povezana s – tada još – Verom Milčinić?

<sup>8</sup> Nekadašnje članice Ballets Russes Sergeja Djagiljeva koja je 1921. stigla u Zagreb i preuzela balet.

<sup>9</sup> 1924. Tanzbühne gostuje u Zagrebu, Beogradu, Novom Sadu, Sarajevu i Osijeku.

<sup>10</sup> Rudolf Laban je, o čemu između ostalih, izvještava Kalman Mesarić u "Slobodnoj tribuni" od 24. V. 1924., kao gost Proljetnog salona (izložba koja je afirmirala mlade umjetnike i bila simbol nove i suvremene umjetnosti i pripadnosti europskom kulturnom krugu) 21. svibnja u Umjetničkom paviljonu održao predavanje uz plesnu prezentaciju o *novoj plesnoj umjetnosti* koja je samostalna umjetnost i koja može postojati i bez vanjskih poticaja ili ograničenja poput glazbe, radnje, sadržaja i kostima, a književna i kazališna kritika, posebno Kalman Mesarić i Josip Kulundžić prepoznaju u plesnom teatru oblik nove apsolutne umjetnosti.

<sup>11</sup> "Dance magazine", march 1931.

<sup>12</sup> No 1, 1926., Berlin.

S majkom (koja je potom djelovala u Iseljeničkom izaslanstvu) i sestrom Dešom, Vera se 1925. iseljava u Ameriku, u New York. Deša se posvećuje studiju primijenjene (dekorativne) umjetnosti, a Vera ispituje američku plesnu scenu.

Početak američke karijere Vere Milčinović osvijetlila nam je povjesničarka kazališta Antonija Bogner-Šaban<sup>13</sup> istražujući rad hrvatskog dramatičara Milana Marjanovića.<sup>14</sup>

Debi Vere Milčinović u Americi (još uvijek nije Tashamira) dogodio se uistinu vrlo rano: 23. ožujka 1926. u Triangle Theatreu, mjestu u Greenwich Villageu<sup>15</sup> poznatom po eksperimentalnom kazalištu. Program je imao sedam manjih cjelina, a Vera je nastupila u jednočinki Milana Marjanovića *Tlavatá* i u vlastitoj točki *Group of Dances* koja je uključivala tri plesa: *War (A descriptive dance without music)*, *Dance (Oriental)* (B. Christ) i *Slavic Dance* (A. Dvořak).

*Tlavatá* (Ancient Aztec Lyric Drama) imala je za temu žrtvu asteške princeze. Čini se da je bila riječ o multimedijskoj predstavi zasnovanoj na sprezi plesno-ritmičnih i likovno- svjetlosnih elemenata<sup>16</sup> (redateljica je bila Katheleen Kirkwood) te je bila idealna prilika za prezentaciju suptilnosti izražajnog plesa kakav je Vera donijela iz Europe. Glumila je na *miran, dostojanstven način*.

Svakako, Vera je primijećena te članak u "The New York Sun" od 5. travnja 1926., koji uključuje i razgovor s mladom plesačicom pompozno najavljuje: *Pojavila se europska plesačica – u nizu originalnih i dojmljivih plesnih brojevima... Iako je u inozemstvu po uzoru na Labana osnovano više od pedeset škole, Vera Milčinović je prva donijela ovu umjetnost u Ameriku.*<sup>17</sup> Vera svoju poziciju, znanje i umjetničke stavove predstavniče njemačkog izražajnoga plesa i tehnike potkrepljuje vrlo ozbiljnom izjavom:

*Laban se vrlo ozbiljno trudi postaviti ples na najvišu razinu. Ples mora govoriti vlastitim jezikom i mora biti u stanju izraziti pokretima ljudskog tijela svako iskustvo i reakciju duše. Laban smatra ples najsavršnijom i najsamostalnijom od svih umjetnosti jer on može ritmom pokreta izraziti glazbeni element, a položajem tijela slikovni i plastični element te varijacije ornamenta. On nam pruža istovremeno osjećaj prostora, s njegove tri dimenzije dubine, širine i visine, i osjećaj vremena.*

*Laban nastoji osloboditi ples svih slučajnih i izvanjskih dodataka. Jedini legitimni instrument kojim se umjetnost plesa treba izražavati je ljudsko tijelo. Taj instrument treba učiniti savršenim... Iz lošeg instrumenta čak niti veliki umjetnik ne može polučiti odgovarajući izražaj svoje umjetnosti. Tijelo mora biti izrađeno poput Stradivarijusove violine.*

<sup>13</sup> Antonija Bogner-Šaban, *Novi sadržaji starih tema*, Kapitol, Zagreb 2007.

<sup>14</sup> Boravio je u Americi 1925. – 1928.

<sup>15</sup> Dio teksta s letka / pozivnice M. Marjanovića.

<sup>16</sup> Clarence Taylor, *Triangle Theater in Fifth Bill of Season*. „Billboard Theatrical Digest and Show World Review“ 38, 15. New York, April 10th 1926, str. 35. i 49. a prenosi „Savremenik“, XX, 1. Zagreb, siječanj 1927., str. 46.

<sup>17</sup> Vera Milčinović, *Triangle's Sculptor of the Dance*, "The New York Sun", 5. IV. 1926.

No u ovom slučaju kreator instrumenta i umjetnik-violinist su ista osoba. Plesač ne bi smio biti tek puki interpretator nečijih misli, osjećaja i pokreta, tek lutka među stotinama drugih sličnih lutaka, koja se kreće prema zadanom obrascu. Plesač bi također trebao biti kreativan, interpretirajući svoj vlastiti unutarnji svijet svojim vlastitim instrumentom – svojim tijelom koje je sam izgradio, slično tome kako kipar stvara svoju skulpturu.

Laban je bio jedan od prvih zastupnika / ideje / da se ples može izvoditi kao samostalna umjetnost i bez glazbene pratnje. Tijelo posjeduje naročiti ritam, različit od ritma glazbe. Nije neophodno, a ponekad nije niti prikladno, miješati te dvije umjetnosti, i ne postoji razlog zbog kojeg bi umjetnost plesa trebalo podrediti glazbenoj umjetnosti. (Prevela Andreja Jeličić.)

“The New York Sun” od 5. 4. 1926. također bilježi da ju je tamo vidio poznati plesač Kosloff i odmah angažirao u svojim plesnim recitalima.

\*\*\*

U sezoni 1927. – 1928. Vera Milčinović je članica trupe Gertrude Hoffman koja je sa Schubertovom revijom *A Night in Spain* proputovala gotovo cijelu Ameriku.

God. 1929. priredila je više koncerata s poznatim europskim plesačem Hansom Wienerom.

Od jeseni 1929. nastupa samostalno pod *manegementom* Toma Weatherlyja, pa na njegov prijedlog stvara i uzima umjetničko ime Tashamira, pod kojim je prvi put nastupila u jesen 1930. u Broadwayskom kazalištu u muzičkoj reviji *Little Show* Toma Weatherlyja i WIMANA. Izvela je svoj ples *Passion* i dobila ovacije publike, nakon čega je bilo očito da moderni, kreativni ples ima otvoren put na Broadway. Uskoro na pozornici Music Box Theatrea Tashamira izvodi solo recital. Novine konstatiraju da je ona prva umjetnica iz Jugoslavije, ali i prva plesačica uopće, koja je zauzela tako odlično mjesto u Broadwayu, jer do tada moderni plesači nastupaju samo na koncertnim pozornicama. i vrlo teško dolaze do kazališnih scena.

Kritika također uvijek naglašava Tashamirin kostim, koji je uvijek malo umjetničko djelo njezine sestre Deše. Deša je i sama studirala ples (i bila Veri asistentica u školi Chalif u New Yorku). Pri kreaciji kostima dugo bi gledala sestru na djelu, proničući u plastiku i izražajnost njezinih pokreta, raspoloženje i atmosferu u cjelini.

## EKSPERIMENTI S TELEVIZIJOM

Drugi veliki događaj, još jedno *probijanje leda*, kojim je pridobila pažnju i poštovanje kritike i pozornost široke publike jest Tashamirin nastup na televiziji na Columbia Broadcasting Corporationu (TV stanica W2XAB Columbia Television Transmitter) 1931. Bila je to još eksperimentalna faza novog medija i velik izazov koji je ona uspjela

riješiti i čime je zapravo postala prva plesačica na američkoj televiziji.<sup>18</sup> Tashamira je, naime, prošla na audiciji jer je jedina uspjela prilagoditi svoj ples zahtjevima skućenog prostora projekcijske televizijske plahte, *nemogućeg za sliku kretanja!*, koncentracijom pokreta na gornji dio tijela, ruke i mimiku. Ona je svaki utorak navečer, i to 52 tjedna zaredom – što je pravi rekord,<sup>19</sup> imala svojih 15' plesnog programa uz pratnju na glasoviru baskijske kompozitorice Emiliane de Zubeldia, koja ju je često pratila i na gostovanjima.

Znameniti plesni kritičar „The New York Timesa“ John Martin promišlja tu prvu eksperimentalnu fazu televizijskog programa primitivnih uvjeta i probleme koji su bili pred plesačicom Tashamirom. Primjećuje da je sa zamjetnom mudrošću odabrala plesati rukama i torzom, i fascinantnom ekspresijom lica koja odražava raspoloženja... a stopala je ostavila mašti... Na kraju zaključuje: *Nema sumnje da su Tashamirine kompozicije i dobar ples i dobra televizija ...*<sup>20</sup>

## DANCES OF REALITY AND UNREALITY / PLESOVI STVARNOG I NESTVARNOG

Kao etablirana osebujna plesna umjetnica Tashamira daje mnoge plesne recitale koje često prati predavanjima (*lecture-demonstrations*) o modernom plesu, odnosno svojoj poetici. *Dances of Reality and Unreality* uključuju postulate njemačkoga plesnog ekspresionizma, poput autonomnosti plesa, unutarnjeg ritma i osobne logike tijela, koji onda može naći podršku u glazbi (često skladanoj po koreografiji i za koreografiju), ali i ne mora. Disanje, udar dlanom ili stopalom već je dovoljan zvuk... Ples je ritual, svečana igra, tijelo je živi, poetskom sintagmom njezinog učitelja Labana: *titrajući hram* umjetnosti.

S jedne strane kritika primjećuje gracioznost, toplinu, ljupku krhkost, vragoljasti humor (*Whim, The New York Pastel*)), specifičnu liriku, apstraktnu napetost, simboličnu senzualnost žudnje, s druge strane elementarnu snagu, animalnu nesputanost i pogansku strast. Ovo posljednje je posebno vezano uz arhetipsku motiviku folklornog plesa, koji je – prva od suvremenih plesnih umjetnika u Americi – uključila u svoj plesni program.

Ipak dominira suptilna, nenametljiva lirika. Tajanstvene fantazije poput vizualizacije sanja, emocija ili stanja (*Crystal, Beyond Night, Dreams*). Uvijek više dojam nego naracija. Više osobni, proživljeni, ljudski angažman nego društvenoaktivistički, što je

<sup>18</sup> Mitoma-Zimmer-Stieber, *Envisioning Dance on Film and Video*, Routledge, New York and London 2002, str. XXII. Navodi da je Through the Chrystal Ball prva polusatna potpuno plesna televizijska emisija američke produkcije iz 1949. Što je istina ako se ne računaju Tashamirine emisije koje su bile po 15'

<sup>19</sup> *The TV text is from: Brian Geoffrey Rose. Television and the performing arts: a handbook and reference guide to American Cultural Programming. First published in 1986., Greenwood Press, Inc.*

<sup>20</sup> John Martin, *Televizija kao medij* u „The New York Times“, 1. studenog 1931.

karakteristično za američki plesni modernizam,<sup>21</sup> što se također ogleda u dijelu njenog opusa inspiriranog crnačkom duhovnom glazbom (*Negro spirituals*).

Svakako, iz fotografija se već čini da je bila silno karizmatična, odnosno — kako su to vrijeme govorili — da posjeduje misteriozan ezoterični šarm koji drži gledatelja začaranim. Pisalo se i pričalo o magičnim zrakama koje struje iz njezinih ruku. Kritika također naglašava profinjeni smisao za arhitekturu plesne forme, strukturu kompozicije, ljepotu linija pokreta, savršeno discipliniranu i usklađenu muskulaturu, visoku tehniku, osobito ruku, gipkih prstiju i ramena, muzikalnost.

Kad se krajem 1935. vratila u domovinu, znalo se za njezine uspjehe. Uz to, u Zagrebu je u međuvremenu otvoren niz škola modernog plesa koje vode plesačice obrazovane u europskim školama.<sup>22</sup> Tashamira organizira gostovanja po Jugoslaviji. Daje komorne plesne večeri u Zagrebu (4. studenog 1935., 11. siječnja 1936.), Beogradu (3. prosinca i ponovno 6. veljače 1936.), Skoplju (13. prosinca), Rijeci (16. siječnja), Sisku (7. travnja 1936.) i ima odličan prijam kod zainteresirane publike koja puni dvorane. Ipak, dio kritike, vezan uz balet i nacionalno kazalište, prilično sumnja u ples kao filozofiju, odraz spiritualne čežnje i nemira, komentiranje duševnih raspoloženja i prikaz unutarnjeg ljudskog stanja držeći toliki interes publike *snobističkim divljenjem* svemu što je *moderno* i *novo*.<sup>23</sup> Lujo Šafranek Kavić će tako napisati u “Jutarnjem listu” od 6. studenog 1935.: *Budimo na čistu: sve što nam je sinoć pokazala naša u Americi afirmirana mlada sugrađanka, gđica VM.-Tashamira, predstavljajući se prvi puta zagrebačkoj publici nije bio ples, ali je bio svakako seriozno mišljena i znalački prikazana „scenska plastično-izražajna umjetnost“ koja zaslužuje puni interes i ozbiljno prosuđivanje.* Dakako Šafranek Kavić, kao kompozitor ima primjedbi i na glazbu, a najzanimljivija je njegova kritika umjetničke stilizacije folkloru jer joj se *iz američanske perspektive* desio *ne-mogući anakronizam, kako si je ona tako daleko preko mora zamišljala da stilizirana “Šestinčanka” pleše balkanske igre, makedonske orijentalizme!*

<sup>21</sup> Julia L. Foulkes, *Modern Bodies: Dance and American Modernism*, University of North Carolina Press, 2002, published in the Serbian language, „Clio“, Beograd 2008.

<sup>22</sup> U ostavštini Nevenke Perko, još jedne od zagrebačkih predstavnica plesnog modernizma, našla sam Tashamirinu sliku s posvetom te posjetnicu s porukom: *Srdačan uspijeh!*

<sup>23</sup> L. Šafranek-Kavić, *Hrvatsko narodno kazalište. Vera Milčinić-Tashamira*, „Jutarnji list“, Zagreb, 6. XI, 1935.





Drugi prepoznaju istinsku meloplastičku umjetnicu. Ona vlada pokretima svog treniranog tijela i harmonički ih veže u neke idejne ili misaone cjeline, koje plastički inkarnira ponesena ritmom i melosom. Plesovi Vere Milčinić su kao male pričiće bez riječi: priče za izravni vizualni i akustički prijem. Koji put je to balada, koji put nestašna invencija, ili opet izražava djetinju nevinost crnaca, one u Americi ponižene i vrijeđane rase, gdje se pod smiješkom i naivnošću djeteta često krije u posljednjoj konsekvenciji tuga i gorka nepravedna istina.<sup>24</sup>

Uz to je Tashamira angažirana u Narodnom kazalištu u Zagrebu u praižvedbama *Mladosti i Nikotine* 27. veljače 1936. To je samo mjesec dana nakon zabrane nastupa Miji Čorak i vjerojatno se Margarita Fromanova tako snašla postavljajući za drugu hrvatsku plesačicu Tashamiru baletne pantomime prema pričama Svatopluka Čeha, na glazbu Vítězslava Nováka, i uz dirigentsku podršku Krešimira Baranovića.

<sup>24</sup> M. Katić, *Tashamira*, "Novosti", Zagreb, 7. XI, 1935.

Krajem 1936. Tashamira se oprašta sa Zagrebom; neko vrijeme je još u Europi, a znamo da je sredinom prosinca u Parizu, gdje je dočeka kao zvijezda. Piše se o njezinoj originalnosti, živoj izražajnosti, spontanim kreacijama, zadivljujućem dramatskom osjećaju.

Po povratku u Ameriku nastavlja umjetničku i pedagoško-istraživačku aktivnost. U svibnju 1937. je na naslovnici američkoga stručnog časopisa "Dance". Nastupila je 1944. u okviru festivala Jacob's Pillow. Imala je veliku uspješnu turneju po Južnoj Americi (1947. – 1948.). Prošla je Ameriku plešući i dajući lekcije i radionice na koledžima, sveučilištima i u ženskim klubovima. Inaugurirala je Folk Dances of Many Nations, New School for Social Research, New York, gdje je održala brojna predavanja o plesovima različitih naroda. Godine 1960. nalazimo je u Rimu, gdje u Teatro de Castel S. Angelo ima prezentaciju radionice forme i tehnike modernog plesa.

\*\*\*

*The Dance Encyclopedia*, revised and enlarged edition, compiled and edited by Anatole Chujoy and P. W. Manchester, Simon and Schuster, New York, iz 1967. završava svoju bilješku o Tashamiri primjedbom da se povukla sa scene.

Kasnije sam saznala da je dolazila u Zagreb, održavala kontakt s Anom Maletić te gospodinom Mirnikom iz Arheološkog muzeja; i da je u ljeto 1986. svoje materijale diskretno predala u arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. I nestala<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Za datum i mjesto njezine smrti saznali smo pet godina kasnije, nakon dugog istraživanja, zahvaljujući angažmanu Vere Maletić, profesorice plesnog odsjeka na The Ohio State University.

## KAZALIŠNA RECEPCIJA MIROSLAVA KRLEŽE U POLJSKOJ

Miroslav Krleža – prisutan u poljskoj kulturi od tridesetih godina prošloga stoljeća – u Poljskoj je poznat ponajprije kao prozni pisac. S obzirom na broj prevedenih djela za vrijeme druge Jugoslavije, nesumnjivo je, uz Andrića, najveće ime ne samo hrvatske književnosti nego i svih književnosti naroda Jugoslavije. Poslije raspada komunizma i Jugoslavije te dotadašnjega državnog modela kulturne suradnje, Krleža će gotovo iščeznuti iz poljske emisije i recepcije hrvatske književnosti i zato je teško govoriti o recepciji njegova djela poslije osamostaljenja Hrvatske, ne samo u kazalištu nego i u cjelokupnoj recepciji. U ovome ću se članku pozabaviti emisijom i recepcijom kazališnih djela Miroslava Krleže (uzimajući u obzir i dramaturgije proznih tekstova autora *Glembajevih*).

Poljsku kazališnu recepciju djela Miroslava Krleže možemo podijeliti u dvije faze: prvu, međuratnu, i drugu, koja se odnosi na razdoblje Narodne Republike Poljske. Emitirana 24. veljače 1992., predstava *Blitwo, ojczyzno moja* (s naslovom *Blitvo, moja domovina*, koji je više nego očita aluzija na početak Mickiewiczzevog *Gospodina Tadije*), realizirana u kulturnom i prestižnom Teatru Telewizji (snimana 1991. prema proznom predlošku, romanu *Banket u Blitvi*, polj. *Bankiet w Blitwie*, prev. M. Krukowska, Warszawa 1968.), premda bi, prema godini snimanja, trebala biti dio trećeg razdoblja u hrvatsko-poljskim kulturnim vezama, ipak, s obzirom na duljinu produkcije kazališne predstave, plod je suradnje i dogovora iz doba druge Jugoslavije i Narodne Republike Poljske.

### MEĐURATNO RAZDOBLJE – VRIJEME NAJVEĆEG USPJEHA

Krleža se u međuratnom razdoblju pojavljuje u tridesetim godinama, prije svega kao dramatičar, za razliku od poslijeratnog razdoblja, u kojem je prisutan ponajprije kao prozni pisac. Zbirka novela pod naslovom *Hrvatski bog Mars* izašla je tek 1939. godine i zbog rata, koji je u Poljskoj izbio 1. rujna 1939., nije doživjela nikakvu recepciju. Prije toga, 1933., postavljena je na scenu drama *U agoniji* (koja je neko vrijeme konkurirala za inscenaciju s *Glembajevima* u prijevodu Stanisława Papierkowskog). Mnogošto o okolnostima uvođenja Krleže u poljsko kazalište može se saznati iz dnevnika *Osam godina u Varšavi*, čiji je autor,

Julije Benešić, uvelike zaslužan za recepciju hrvatskih pisaca, književnosti i kulture u međuratnoj Poljskoj. Njegova je pojava toliko važna za recepciju hrvatske književnosti da cijelo to razdoblje možemo nazvati Benešićevim dobom. Nijedan od dvaju postojećih prijevoda nije zadovoljio kazalištarce. Dramu *U agoniji* najprije je preveo Wiktor Bazielich, no, kao i u slučaju Papierkowskog, prijevod je ocijenjen negativno, ali upravo zahvaljujući tomu preradila ga je Zofia Nałkowska (u njezinoj verziji naslov je promijenjen u *Barunica Lenbach*, što je bila Benešićeva ideja),<sup>1</sup> poznata poljska spisateljica,<sup>2</sup> što je drami uvelike koristilo – ne samo s obzirom na umjetničku razinu prijevoda nego i zbog pozitivna utjecaja na recepciju predstave. Naime, Nałkowska i Benešić potrudili su se plasirati dramu i njezina autora u kulturnim časopisima međuratne Poljske. Predstava je imala čak 37 izvedaba (što je za onodobne prilike velik broj), popratilo ju je dvadesetak recenzija i s vremenom se pokazalo da je bila najveći Krležin uspjeh u Poljskoj. Nijedno od kasnije prevedenih i insceniranih djela nije doživjelo takvu recepciju. Nałkowska u jednom članku, punom entuzijazma naziva Krležu najvećim piscem Jugoslavije, piscem europskih razmjera, uspoređujući ga s Ivanom Meštrovićem, najcjenjenijim hrvatskim umjetnikom u Poljskoj. Naglašava aktualnost Krležinog stvaralaštva, koje prati najvažnije socijalne, psihološke i epistemološke probleme suvremenosti.<sup>3</sup> Detaljno je recepciju cjelokupne dramske književnosti na poljskim scenama od 1918. do 1939. analizirao Włodzimierz Kot, koji je utvrdio da su o drami pisala velika imena poljske književnosti: Tadeusz Boy-Żeleński, inače blistavi prevoditelj (smatra da je *Barunica Lenbach* inteligentan, dobro napisan komad s originalnom tehnikom, premda je forma drame nejasna i nedosljedna), Antoni Słonimski (najoštrije ocjenjuje predstavu ističući manjak akcije, anemičnost sukoba, slabu kazališnu realizaciju), Kazimierz Wierzyński (ograničava se na tvrdnju da bi trebalo prevesti cijeli ciklus *Glembajevih*). Ostali kritičari, uz sitnije primjedbe, izražavaju se pretežno pozitivno o predstavi.<sup>4</sup> Na hrvatskom jeziku analiza Kota može se naći u članku *Miroslav Krleža i poljsko kazalište*, u kojem je također predstavljena i poslijeratna recepcija kazališnih predstava, koja obuhvaća razdoblje do katovičkih *Glembajevih* iz 1975.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> J. Benešić, *Iza zastora. Osam godina u Varšavi. Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Zagreb 1981., str. 307.

<sup>2</sup> Zofia Nałkowska u međuratnom je razdoblju jedini pravi promotor – ne toliko hrvatske književnosti – koliko jednog autora – Miroslava Krleže. Ewa Kraskowska pisala je kako je Nałkowska nesumnjivo bila najviše pozicionirana žena u institucionalnim okvirima književnosti, jedina predstavica žena u Poljskoj akademiji književnosti (Polska Akademia Literatury, jedna od institucija poljskog književnog života Druge Republike Poljske, osnovana 1933. sa zadatkom promicanja i podizanja razine poljske književnosti), članica uprave Društva književnika (Związek Zawodowy Literatów Polskich, osnovan 1920.), aktivna članica poljskog PEN-a. Usp. E. Kraskowska, *Miejsce pisarza i pisarki w kulturze międzywojnia*, u: *Metamorfozy społeczne*, 4, *Kultura i społeczeństwo II Rzeczpospolitej*, red. W. Mędrzecki, A. Zawiszevska, Warszawa, str. 210.

<sup>3</sup> Z. Nałkowska, *Miroslav Krleža*, „Gazeta Polska”, 1933., nr 311, str. 3.

<sup>4</sup> W. Kot, *Dramat jugosłowiański na scenach polskich w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Pamiętnik Słowiański”, 1964., t. 14, str. 163-164.

<sup>5</sup> W. Kot, *Miroslav Krleža i poljsko kazalište*, u: *Dani Hvarskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 8, no. 1, travanj 1981., str. 376-390.

## RAZDOBLJE POSLIJE DRUGOGA SVJETSKOG RATA – NESKLAD IZMEĐU EMISIJE I RECEPCIJE

Novi prijevodi poslije Drugoga svjetskog rata pojavljuju se tek u drugoj polovini pedesetih godina, u razdoblju normalizacije bilateralnih poljsko-jugoslavenskih odnosa (1956. – 1962.). U cijelom poslijeratnom razdoblju Krleža postaje najprevođeniji i najkomentiraniji autor. Tijekom hladnog rata između Tita i Staljina – koji je počeo rezolucijom Informbiroa 1948., a završio potpisivanjem tzv. beogradske deklaracije 1954. – uveden je embargo na svaku vrstu poljsko-jugoslavenske suradnje. I prije, u kratkome trogodišnjem razdoblju od kraja Drugoga svjetskog rata do Rezolucije, kada je u Jugoslaviji trajao kratkotrajni socrealistički eksperiment i kada su Poljska i Jugoslavija bile prijateljske zemlje, jugoslavenska strana nije nudila Krležu za prevođenje jer se nije, čini se, *umjetnički* uklapao u novu estetiku; upravo je Krleža službeno na Trećem kongresu književnika u Ljubljani 1952. proglasio kraj te estetike. Prije Rezolucije poljska strana htjela je prevesti Krležu. Među ostalima, trudila se oko toga Nałkowska, koja je bila u Jugoslaviji s Aleksandrom Watom 1946. (u studenome kao članica poljske delegacije na Prvome kongresu Saveza književnika Jugoslavije). Godinu dana poslije objavila je u važnom društveno-književnom tjedniku „Kuźnica” članak u kojem Krležu opet naziva najvećim piscem Jugoslavije i uspoređuje, s obzirom na ugled i slavu, s Ivanom Meštrovićem, kao u već spomenutu članku iz 1933. U dnevniku poljske spisateljice, pisanome 1948., spominje se da je Krležu odbila tiskati izdavačka kuća „Czytelnik” (no već poslije Rezolucije, što znači da je bio u planu, a moguće je da je bio i preveden, ali ga nisu stigli tiskati prije prekida odnosa s Jugoslavijom).<sup>6</sup> U tom pogledu zanimljiv je također izvještaj Stanisława Korzeniowskog, kulturnog atašea poljskog veleposlanstva u Beogradu, koji se početkom 1947. čudio zašto Komitet za kulturu i umetnost ne predlaže za prevođenje Andrića i Krležu (nudio je Josipa Broza Tita, Edvarda Kardelja i Radovana Zogovića), čija djela nesumnjivo predstavljaju *veliku književnu vrijednost*, nagađajući da se iza toga vjerojatno kriju razlozi političke naravi (no čini se da su posrijedi bili i razlozi estetske prirode jer je u poljsku kulturu socrealizam ušao kasnije nego u jugoslavensku, tek potkraj četrdesetih godina, ali je i trajao dulje nego u Jugoslaviji. Prvih godina poslije rata, kada je u Jugoslaviji vladao socrealizam, ruska i općenito socrealistička umjetnost bila je predmet blagog ruganja u poljskim kulturnim krugovima).<sup>7</sup>

Tek poslije 1954. dolazi do obnove kulturne suradnje. Od 1958. do 1961. svake godine poljska publika upoznaje novo Krležino djelo: 1958. izlazi *Powrót Filipa Latinowicza / Povratak Filipa Latinovića*, 1959. u Teatru Novom u Lođu održana je prai-zvedba drame *Bank Glembay Ltd / Gospoda Glembajevi*, 1960. tiskano je prvo izdanje

<sup>6</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki 1945–1954*. Cz. 1: 1945.–1948. Opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner. Warszawa 2000., str. 397.

<sup>7</sup> S. Korzeniowski: *Raport nr 2 za okres od 1 stycznia do 15 lutego 1947 r.* Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych, z. 21, w. 748, t. 53.

romana *Na krawędzi rozumu / Na rubu pamięci* (drugo izdanje 1977.), a 1961. zbirka pripovjedaka pod naslovom *Świerszcz pod wodospadem i inne opowiadania / Cvrčak pod vodopadom i druge pripovijetke*. Godine 1964. u Teatru Telewiziji emitira se *Sprawa Bakrana (Kandydat śmierci) / Kandidat smrti*, 1968. izlazi *Bankiet w Blitwie / Banket u Blitvi* (drugo izdanje 1987.), zatim ponovno dolaze *Glembajevi*, najprije 1971. na televiziji, poslije, 1975., u Teatru Śląskom. Godine 1978. izlazi zbirka pripovjedaka *Tysiąc i jedna śmierć / Hiljadu i jedna smrt*, 1980. Teatr Polski iz Szczecina postavlja na scenu predstavu *Areteusz / Aretej ili legenda o svetoj Ancili Rajskoj Ptici*, 1981. Teatr Telewizije emitira *W agonii / U agoniji*, 1983. izdaju se *Ballady Pietrka Kerempuha / Balade Petrice Kerempuha*, 1984. *Dzienniki i eseje* (dnevnički zapisi i eseji), 1990. *Sztandary / Zastave*. Posljednje je novo Krležino djelo u poljskoj recepciji predstava *Blitwo, ojczyzno moja* realizirana u Teatru Telewiziji 1992. (svojevrсна adaptacija romana *Banket u Blitvi*).

### KRLEŽA NA TELEWIZIJI

Od svih kazališnih izvedaba nesumnjivo najveću, višemilijunsku publiku imale su televizijske izvedbe kulturnog Teatra Telewizije koji se bavio produkcijom i emitiranjem predstava koje nisu bile prikazivane uživo, već snimane, a njihova realizacija s vremenom je sve više sličila na filmsku produkciju sa za nju tipičnim ponavljanjem scena i montiranjem cijeloga materijala. Igrane su čak četiri Krležine predstave: *Sprawa Bakrana (Kandydat śmierci) / Kandidat smrti* 1964., *Bank Glembay / Glembajevi* 1971., *W agonii / U agoniji* 1981. i *Blitwo, ojczyzno moja* 1992. Emitiranje predstava u određenoj trenutku nije slučajnost: 1964. i 1971. obje su predstave dio *spektakla* povezanog sa službenim posjetom Josipa Broza Tita Poljskoj; posljednje dvije emisije također prate važna politička zbivanja: 1980. umire Tito, a 1981. poljska televizija emitira predstavu pod naslovom *U agoniji*, dok 1992. *Blitwa* prati raspad Jugoslavije. *Kandidat smrti* emitiran je dan prije Titova dolaska (posjet iz 1964.), što u recenziji spominje Szczepan Szarecki komplimentirajući autoru adaptacije Ivi Štivičiću na točnom izboru scena, a redatelju Janu Beranu što je predstavi dao *gotovo savršenu televizijsku formu*. Naglašava njegovu sposobnost komuniciranja s ansamblom i izvrsnu glumu. Najvažnijom se za kritičara pokazala idejna strana predstave. Naime, drama je posvećena *borbi jugoslavenskih komunista s predratnim režimom*.<sup>8</sup> Sasvim je drukčije ocijenjena predstava *Bank Glembay*, realizirana 1971. u Lođu. U varšavskome je "Ekranu" Konrad Eberhardt pisao o glumcima predbacujući im smiješnost i provincijalizam, zatim čitamo da se Krležina drama, unatoč tomu što je djelo istaknutoga jugoslavenskoga pisca te jedna od njegovih najpoznatijih drama, igrana u Jugoslaviji i u inozemstvu, pokazala zastarjelim

<sup>8</sup> S. Szarecki: *Oni wybrali ideę*. "Ekran", 1964., nr 27, str. 14.



djelom, u izvedbi bliskim groteski.<sup>9</sup> O Bojanu Stupici, redatelju i autoru scenografije, pisalo se da se previše drži tradicije te da gaji previše pijeteta prema autoru. Ocjene lodzkih kritičara mnogo su blaže, no njihov se glas, naravno, ne može usporediti s glasovima iz prijestolnice i časopisa koji su vodili glavnu riječ. Predstava *U agoniji* nastaje turbulentne 1981. Dramu je trebao režirati Lech Wojciechowski, koji je preveo dramu. No zbog njegove prerane smrti zamijenio ga je Jan Kulczyński. Potonji je u jednom osvrtu, objavljenom kao najava predstave, pisao da je riječ o psihološkoj drami koja prikazuje sudbinu austrijske aristokracije koja živi u Jugoslaviji poslije pada Austro-Ugarske i koja se ne može snaći u novoj situaciji. Kulczyński kaže da ga je fascinirala aktualnost teksta jer upravo sada mnogima prijete gubitak pozicija; riječ je dakle o ljudima koje povijest – kao i likove Krležinog djela – može izbaciti iz svog tijeka.<sup>10</sup> U navedenoj najavi vidljivo je ne samo nedovoljno poznavanje Krleže i njegove drame nego i snažan utjecaj društveno-političke situacije: vrijeme u kojem nastaje predstava vrhunac je pokreta Solidarnosti.

U recenziji posljednje poljske nove predstave Krležinog djela i ujedno produkcije Teatra Telewizji, komada *Blitwo, ojczyzno moja*, nastalog 1992., najvidljivija i najnaglašenija je promjena političkog konteksta i, uslijed toga, recepcije stvaralaštva autora romana *Banket u Blitvi*. Dorota Buchwald konstatira da se o njemu prije pisalo kao o predstavniku jugoslavenske književnosti, članu vodstva partije, danas se pak naglašavaju snažne i emocionalne veze Krleže s rodnom Hrvatskom, koja je uvijek zauzimala vrlo važno mjesto u njegovu stvaralaštvu.<sup>11</sup>

## KRLEŽA U DRAMSKIM KAZALIŠTIMA

Prije televizijske verzije, *Glembajevi* su bili realizirani 1959. godine u Lođu, u režiji Bojana Stupice, kao druga kazališna premijera hrvatske drame poslije Drugoga svjetskog rata (nakon Držićeva *Dunda Maroja*, koji je premijerno izveden u Teatru Zagłębie u Sosnowiecu 1958.). Jedan od kritičara, Stanisław Kaszyński, smatra je repertoarnom pogreškom, jer je motiv pada kapitalističkog društva navodno već odavno obrađen. Kaszyński je gledao predstavu u Beogradu, također u režiji Bojana Stupice, i utvrdio da je lodzka izvedba vjerna kopija beogradske izvedbe. Prigovara da je preduga, no hvaleći usput glumu Wiesławe Mazurkiewicz, koja je tumačila lik barunice Castelli.<sup>12</sup> Władysław Orłowski u lodzkim novina “Głos Robotniczy” pozitivno piše o predstavi,

<sup>9</sup> K. Eberhardt: *W luksusowym maglu*. „Ekran”, 1971., nr 6, str. 23.

<sup>10</sup> J. Kulczyński, *Przed premierą Teatru TV mówi Józef Kulczyński, reżyser spektaklu „W agonii”*. Zapisala G. Lenart. „Antena”, 1981., nr 17, str. 26.

<sup>11</sup> D. Buchwald, *Blitwo, ojczyzno moja według powieści Mirosława Krleży*, “Antena”, 1992., nr 9, str. 3.

<sup>12</sup> S. Kaszyński, *Skąd my to wszystko znamy?*, “Odgłosy”, 1959., nr 39, str. 7.

ipak primjećujući da je preduga i da je sve izravno rečeno.<sup>13</sup> Jerzy Zagórski u novinama “Kurier Polski” smatra temu neaktualnom, opet prigovara redatelju i hvali glumu, konstatirajući da je unatoč pogreškama predstava bila ambiciozna i kreativna.<sup>14</sup> Grzegorz Timofiejew u novinama “Głos Pracy”, kao i svi kritičari, vidi potrebu skraćivanja predstave koja traje četiri sata, nakon čega bi komad mogao zainteresirati ne samo lodzke teatromane. Premijeru opisuje kao zanimljivu, a temu, premda nije nova, kao još uvijek aktualnu.<sup>15</sup>

Nakon lodzkie premijere, koja je doživjela samo 14 izvedaba, sljedeću kazališnu premijeru trebalo je čekati čak 16 godina, do 1975. (u međuvremenu su igrane dvije spomenute televizijske predstave), kada su u Teatru Śląskom u Katowicama ponovno postavljeni *Glembajevi*, na katovičkom Festivalu dramaturgije socijalističkih zemalja. Kako saznajemo iz memoara njezina redatelja, Józefa Pare, tekst je uzeo u zadnji čas jer planirana za premijeru Brešanova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* nije dobila odobrenje za prikazivanje od *mjesnog fronta*, dakle Vojvodskog komiteta Poljske ujedinjene radničke stranke u Katowicama (koji je budući hit i najpoznatije dramsko djelo cjelokupne južnoslavenske dramske književnosti u Poljskoj ocijenio kao politički pogrešno i nemoguće za postavljanje na scenu). Jedan od kritičara, Jerzy Sokołowski, u stručnoj i opširnoj recenziji objavljenj u “Dialogu”, mjesečniku koji se specijalizirao za dramsku književnost, pisao je da se *Glembajevi*, izašli iz simbolizma i ekspresionizma, da se odlikuju književnom i dramskom zrelošću te zanimljivim psihološkim ulogama, premda idejno i poetički nisu dovoljno originalni, te da je značenje tog djela samo povijesno. Predstava je doživjela 35 izvedaba i uspjela je okupiti, unatoč lošijim kritikama te stalno naglašavanoj zastarjelosti, 14.692 gledatelja – ne računajući televizijsku publiku, najviše od svih Krležinih predstava.

Tu nimalo uspješnu kritičku recepciju Krleže u poljskim kazalištima završava *Aretej*, postavljen na scenu 1980. u Teatru Polskom u Szczecinu. Ovoga puta na premijeru je došao Dragan Marković, kulturni ataše jugoslavenskog veleposlanstva u Varšavi, predsjednik Odjela za kulturu grada Zagreba i književni kritičar Joza Puljizević iz “Večernjeg lista”. Mlake recenzije zasjenjuju nespornosti u ansamblu koji je pripremao predstavu. U intervjuu se redatelj Ante Jelaska žalio na probleme s komunikacijom unatoč pomoći prevoditeljice, a scenografkinja Barbara Jankowska rekla je da više voli raditi s redateljem koji nema gotovu koncepciju već se ta koncepcija rađa u dijalogu.<sup>16</sup> Puno se oštrije izrazio Jan Frycz, koji je izravno govorio o problemima u komunikaciji ansambla s redateljem. Prigovara mu da se vodio načelom točnog ilustriranja svega o čemu govori

<sup>13</sup> W. Orłowski, “Bank Glembay Ltd.,” “Głos Robotniczy”, 1959., nr 250, str. 3.

<sup>14</sup> J. Zagórski, *Nie ma pewniaków*, “Kurier Polski”, 1959., nr 228, str. 4.

<sup>15</sup> G. Timofiejew, *Jeszcze raz mieszczaństwo*, “Głos Pracy”, 1959., nr 224, str. 4.

<sup>16</sup> J. Wilanowska, *Przed premierą „Areteusza” w Teatrze Polskim*, „Głos Szczeciński”, 1980., nr 234, str. 3.

tekst, koji inače ima dosta kaotičnu fabulu. Primjećuje da se glumci ne osjećaju dobro, da nedostaje suglasje, nema definirane stilistike, svatko glumi nešto drugo. Na kraju recenzije komentira repertoarnu politiku i činjenicu da ona uopće ne prati društvena zbivanja.<sup>17</sup> Treba imati na umu da je predstava igrana u vrijeme uspona Solidarnosti 1980. Anna Krajewska u "Czasu" spominje sukob koji je izbio prije premijere, oko članstva u sindikatu, što je bilo objašnjenje čudnog osjećaja da glumci osim uloge glume još nešto.<sup>18</sup>

## KRLEŽA U IZVEDBI GOSTUJUĆIH KAZALIŠTA IZ RAZLIČITIH JUGOSLAVENSKIH REPUBLIKA

Puno su bolje kritike dobivale gostujuće predstave Krležinih djela u izvedbi kazališta iz Jugoslavije. U krakovskom Teatru Bagatela i varšavskom Teatru Rozmaitości 1985. nastupilo je Dramsko kazalište Gavelle s *Glembajevima*. Najjači dojam nakon tog gostovanja ostavio je Rade Šerbedžija, koji je tumačio ulogu Leona.

Iz intervjua s Petrom Šarčevićem, ravnateljem Drame u Hrvatskom narodnom kazalištu, koji je objavljen u najvažnijem kazališnom časopisu "Teatr", saznajemo o planiranom, ali neostvarenom projektu postavljanja na scenu još jedne *Golgote* u kazalištu u Bydgoszczu potkraj osamdesetih.<sup>19</sup>

## ZAKLJUČAK

Poljsku kazališnu recepciju Miroslava Krleže obilježava nesklad između emisije i recepcije, koji se uostalom ne odnosi samo na dramsko stvaralaštvo autora *Glembajevih*. Velik broj prijevoda Krležinih književnih tekstova nije popraćen dovoljno dobrim ocjenama koje bi potvrdile i obrazložile velik interes za tog pisca. U mnogim recenzijama u drugom razdoblju recepcije njihovi autori priznaju da je u pitanju pisac velikog formata, no prevedena i inscenirana djela nisu više aktualna u kontekstu u kojem se pojavljuju, te se u tome vidi jedan od glavnih razloga slabog prijma predstava i blago negativnih osvrta kritike. Najveću pozornost i zanimanje publike privukla je međuratna izvedba *U agoniji* (igrana pod naslovom *Barunica Lenbach*) te, u poslijeratnom razdoblju, *Kandidat smrti*, prikazan na televiziji, *Glembajevi* u Teatru Śląskom te gostovanje Dramskog kazališta Gavelle s istim tekstom. Recepcija kazališne kritike, najblaže rečeno, suzdržana je. Kritičari najviše prigovaraju poljskim izvedbama u realizacijama kojih često sudjeluju kazališni ljudi iz bivše Jugoslavije, predbacujući im ponajviše konzervativizam i pretjeranu privrženost tekstovnom predlošku. Ima i primjedaba na račun Krleže, koje se odnose na

<sup>17</sup> J. Frycz, „*Areteusz*”, czyli powtórka z losu, „Kurier Szczeeciński”, 1980., nr 238, str. 4–5;

<sup>18</sup> A. Krajewska, *Obok życia, obok sztuki*, „Czas”, 1980., nr 52, str. 21.

<sup>19</sup> „*Jest w czym wybierać*”. „Teatr”, 1988., nr 8, str. 31. [Intervjuirala je B. Osterloff].

poetiku njegovih djela. Za svestraniju ocjenu i pokušaj objašnjenja stanja stvari trebalo bi analizirati prijevode, od kojih je, primjerice, prijeratna verzija drame *U agoniji* izgubljena. Włodzimierz Kot upravo u kvaliteti prijevoda vidi jedan od glavnih razloga uspjeha prijeratne *Barunice Lenbach* i jedan od razloga, uz dezaktualizaciju problematike i promjenu sredstava umjetničkog izraza, stilistike i poetike dramaturgije, kako piše, *skromnog uspjeha Glembajevih* poslije rata.<sup>20</sup> Kazališne izvedbe te kazališne i scenske prijevode većinom nije moguće rekonstruirati. I da imamo prijevod drame, put do adaptacije dalek je. Izvedbu je nemoguće ocjenjivati na temelju samog prijevoda drame. U kazališnoj realizaciji on podliježe mnogim mijenama: od transformacija samoga teksta do uporabe estetskih i izražajnih sredstava samoga kazališta koja čine od kazališnog djela umjetnost u kojoj je riječ tek jedno od tvoriva. U ovome trenutku kao jedan od razloga neuspjeha Krleže kod poljske publike može se navesti nedovoljno osuvremenjivanje tekstovnog predloška u poljskim kazališnim produkcijama, teško objašnjiva pojava s obzirom na to da se u to vrijeme klasična djela nije tretiralo kao nedodirljivu svetinju, naprotiv, upravo se često prigovaralo da eksperimenti u poljskome kazalištu idu predaleko (to vrijedi i za poljski, i za strani repertoar). Čini se da je Krleža ipak stizao u poljsko kazalište ne kao izbor poljske kazališne sredine nego kao autor kojega je nudila ondašnja Jugoslavija u sklopu ondašnjih mehanizama kulturne suradnje i kojeg je jednostavno – trebalo postaviti na scenu.

### PREDSTAVE U POLJSKIM KAZALIŠTIMA, IZVEDBE POLJSKIH KAZALIŠTA

1. *Bank Glembay L. T. D. / Gospoda Glembajevi*. Prijevod Stanisław Papierkowski (nije postavljena na scenu).
2. *Baronowa Lenbach / U agoniji*. Prijevod Zofia Nałkowska. Teatr Mały. Warszawa. Premijera 3. 11. 1933. Režija Wiktor Biegański. (37 izvedbi).
3. (Broncel Z.) (b), *Miroslav Krleža: autor "Baronowej Lenbach"*. ABC, 1933., nr 322, str. 6; *Świetny pisarz Jugosławii przemówi do Warszawy ze sceny*. "Express Poranny", 1933., nr 308, str. 4; "*Baronowa Lenbach*". *Przedpremierą sensacyjnej sztuki jugosławiańskiej w Teatrze Małym*. "Express Poranny", 1933., nr 310, str. 6; Appenszlak J., "Nasz Przegląd", 1933., nr 322, str. 9; "*Baronowa Lenbach*". "Jutro Pracy", 1933., nr z 12. 11. 1933.; (Beylin K.) Kar. Beyl., "*Baronowa Lenbach*" *Krleży w Teatrze Małym*. "Dobry Wieczór – Kurier Czerwony", 1933., nr z 13. 11. 1933.; (Chorowiczowa A.) A. Ch., *Wieczory teatralne*. "Kurier

<sup>20</sup> Kot nije analizirao prijevode, međuratni je, piše, izgorio za vrijeme Varšavskog ustanka 1944., prijevod Stoberskog nije imao. Mislim da se može s jedne strane, bez analize, pretpostaviti da je prijevod Nałkowske bio jako dobar, ali s druge strane Stoberski je bio iskusan prevoditelj i autor tek svojevrsnog predloška za kazališnu obradu i teško je u njemu vidjeti glavnog krivca za neuspjeh. Kot ili nije znao ili nije smio napisati koji su pravi razlozi postavljanja Krleže na scenu Teatra Śląskog u zadnji čas.

- Polski”, 1933., nr 313, str. 5; Irzykowski K., *Sprawozdania teatralne*. “Robotnik”, 1933., nr 423, str. 4; Ixion., *Tragiczna niewolnica*. “Express Poranny”, 1933., nr z 20.11.1933; Kończyc T., “Kurier Warszawski” 1933., nr 312, str. 6 (wyd. wieczorne); Lewenstam L., *Teatr Mały*. “*Baronowa Lenbach*”. “Dzień Polski”, 1933., nr 261, str. 4; Piasecki S., “*Baronowa Lenbach*”. *Dramat Mirosława Krleży w Teatrze Małym*. ABC, 1933., nr 329, str. 6; *Premiera w Teatrze Małym*. „Co słyhać”, 1933., nr 5, str. 4; str. g., *Wieczory teatralne*. „Kurier Codzienny”, 1933, nr z 14. 11. 1933.; (Słonimski A.) as. „Wiadomości Literackie”, 1933., nr 51, str. 6; Syruczek W., „*Baronowa Lenbach*”. *Dramat Mirosława Krleży w Teatrze Małym*. “Express Poranny”, 1933., nr 316, str. 3; *Tylko jedna premiera słowiańska*. “Myśl i Czyn w Gospodarce, Polityce, Kulturze”, 1933., nr 2, str. 8; (Filochowski W.) W. F., “*Baronowa Lenbach*”. *Dramat M. Krleży w Teatrze Małym*. “Gazeta Warszawska”, 1933., nr 349, str. 4; (Rzymowski W.) W. R., “*Baronowa Lenbach*” w *Teatrze Małym*. “Kurier Poranny”, 1933., nr 12. 11. 1933.; (Zawistowski W.) W. Z., *Na scenach stolicy*. “Pion”, 1933., nr 8, str. 11; Wierzyński K., “Gazeta Polska”, 1933., nr 313, str. 5; Żeleński T., “*Baronowa Lenbach*”, *dramat w 2 aktach*. IKC, 1933., nr 318, str. 12. Kot Włodzimierz: *Dramat jugosłowiański na scenach polskich w 20-leciu międzywojennym*. “Pamiętnik Słowiański”, 1964., t. 14, str. 142–176.
4. *Bank Glembay Ltd / Gospoda Glembajevi*. Łódź. Teatr Nowy. Premijera 12.09.1959. Reżija Bojan Stupica. Prijevod Zygmunt Stoberski. (14 izvedbi).
  5. (B.a.) “*Bank Glembay Ltd.*” *Mirosława Krleży*. “Dialog”, 1959., nr 11, str. 181–184; Kaszyński Stanisław: *Skąd my to wszystko znamy?*. “Odgłosy”, 1959., nr 39, str. 7; Orłowski Władysław: “*Bank Glembay Ltd.*”. “Głos Robotniczy”, 1959., nr 250, str. 3; Panasewicz Jerzy: [?] “Ekspress Ilustrowany”, 1959., nr 231, str. 4; Timofiejew Grzegorz: *Jeszcze raz mieszczaństwo*. “Głos Pracy”, 1959., nr 224, str. 4; Zagórski Jerzy: *Nie ma pewniaków*. “Kurier Polski”, 1959., nr 228, str. 4; (B.a.) *Życie teatralne w kraju*. “Teatr” 1959., nr 22, str. 2.
  6. *Sprawa Bakrana (Kandydat śmierci) / Kandidat smrti*. Teatr Telewizji. 22. 06. 1964. Reżija Jan Beran. Adaptacija Ivo Štivičić. Prijevod Zygmunt Stoberski. B.B. (Bartoszewicz Bolesław): *Mirosław Krleża. Sprawa Bakrana*. “Radio i Telewizja” 1964, nr 26, str. 17; Szarecki Szczepan: *Oni wybrali ideę*. “Ekran”, 1964, nr 27, str. 14.
  7. *Bank Glembay / Gospoda Glembajevi*. Teatr Telewizji. 25.01.1971. Reżija i adaptacija Ryszard Sobolewski. Prijevod Zygmunt Stoberski.Bołtuć Irena: *Luty, czyli w pełni zimowego sezonu. Mirosław Krleża, “Bank Glembay”*. “Scena”, 1971, nr 2, str. 45; Eberhardt Konrad: *W luksusowym maglu*. “Ekran” 1971, nr 6, str. 23.
  8. *Bank Glembay / Gospoda Glembajevi*. Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego. Duża Scena. Premijera 30. 10. 1975. Reżija Józef Para. Prijevod Zygmunt

- Stoberski. (35 izvedbi, 14 692 gledatelja) Sokołowski Jerzy: *Festiwal w Katowicach*. „Dialog”, 1976., nr 1, str. 167–170.
9. *Areteusz / Aretej ili legenda o svetoj Ancili Rajskej Ptici*. Teatr Polski. Szczecin. Premijera 25. 10. 1980. Režija Ante Jelaska. (14 izvedbi, 4354 gledatelja). (B. a.) Premiery. „Scena”, 1981., nr 1, str. 41; (B. a.) Teatr. „Życie Literackie”, 1980., nr 48, str. 18; Frycz Jan: „*Areteusz*”, czyli powtórka z losu. „Kurier Szczeciński”, 1980., nr 238, str. 4–5; Krajewska Anna: *Obok życia, obok sztuki*. „Czas”, 1980., nr 52, str. 21; (?). *Polska prapremiera „Areteusza” M. Krleży*. „Głos Szczeciński” 1980., nr 235, str. 1; Wilanowska Jadwiga, *Przed premierą „Areteusza” w Teatrze Polskim*, „Głos Szczeciński”, 1980., nr 234, str. 3.
10. *W agonii / U agoniji*. Teatr Telewizji. Premijera 22. 06. 1981. Režija Jan Kulczyński. Prijevod Lech Wojciechowski. *Krleża w Telewizji*. „Ekran”, 1979., nr 48, str. 2. (Intervju Wiesławe Czapińskes L. Wojciechowskim, prevoditeljem *U agoniji*); Halbersztat Piotr: *Mirolav Krleża “W agonii”*. „Kultura”, 1981., nr 27, str. 13; Brzostowiecka Maria: „*W agonii*”. „Ekran”, 1981., nr 27, str. 10–11. (stg.) (Grzelecki Stanisław): *Wstrząsy i przemijania*. „Życie Warszawy”, 1981., nr 145, str. 7; juk (Kornhauser Julian): *Beztroska*. „Pismo”, 1981., nr 7, str. 136; Kulczyński Jan: *Przed premierą Teatru TV mówi Jan Kulczyński, reżyser spektaklu „W agonii”*. Zabilježila Grażyna Lenart. „Antena”, 1981., nr 17, str. 26;
11. *Blitwo, ojczyzno moja*. Teatr Telewizji. 24. 02. 1992. Adaptacija Tadeusz Nyczek. Režija Bogdan Hussakowski. Prijevod Maria Krukowska. Dorota Buchwald, *Blitwo, ojczyzno moja według powieści Mirolava Krleży*, „Antena”, 1992., nr 9, str. 3; Jacek Lutowski, „Rzeczpospolita” 1992, nr 44, str. 5.

## PREDSTAVE U POLJSKIM KAZALIŠTIMA U IZVEDBI GOSTUJUĆIH KAZALIŠTA

1. Duško Križanec (“Teatr 38”; Kraków, polovina srpnja 1963.). *Balade Petrice Kerempuha*. T. K. (Lovell Jerzy, pseud. Tomasz Klon): *Krleža i Križanec*. „Życie Literackie” 1963., nr 28, str. 10; „Życie Literackie” 1963., nr 29, str. 10.
2. Dramsko kazalište Gavela (Teatr Dramatyczny. Warszawa. 1. 12. 1970. i Olsztyn?). *Kraljevo*. Režija Dino Radojević. (B.a.) *Pokrótce*. “Teatr” 1970., nr 24, str. 25; (B. a. i b. n.) “Życie Warszawy”, 1970., nr 289, str. 4; (k) (b. n.) “Życie Warszawy”, 1970., nr 287, str. 4; Grodzicki August: *Kunszt gości z Zagrzebia*. “Życie Warszawy” 1970., nr 290, str. 6; Segiet Janusz [?]. “Gazeta Olsztyńska”, 1970., nr 212, str. 3; Szydłowski Roman: *Taniec życia i śmierci*. “Trybuna Ludu”, 1970., nr 336, str. 6; Szydłowski Roman: *Współczesny moralitet*. “Trybuna Ludu”, 1970., nr 337, str. 6; Zagórski Jerzy: *Misterium chorwackie*. “Kurier Polski”, 1970., nr 287, str. 3; “Słowo Powszechnie”, 1970., nr 289, str. 5.



3. Narodno pozorište Zenica (Teatr im. S. Jaracza. Łódź. 31. 05. 1979.). *Legenda*. Reżija Slobodan Unkovski. Bąbol Jerzy (?) "Dziennik Popularny" 1979., nr 131, str. 6; Kronika. Oprac. Irena Kellner. "Teatr", 1979., nr 16, str. 24; Panasewicz Jerzy: *Dramat w bezkresnej bieli*. „Głos Robotniczy”, 1979., nr 126, str. 3.
4. Dramsko kazalište Gavella (Teatr "Bagatela". Kraków. 11.12.1985., Teatr Rozmaitości. Warszawa. 8. i 9. 12. 1985.). *Rodzina Glembajów / Glembajevi*. Reżija Petar Veček. (B. a. i b. n.) „Echo Krakowa”, 1985., nr 241, str. 5; „Ekran” 1985, nr 50, str. 4; Lutomski Jacek: *Spotkanie teatru z Zagrzebia*. Czerń i biel. „Rzeczpospolita”, 1985., nr 290, str. 5; Kazimierczyk Barbara: *Teatralni goście z Zagrzebia i Issoudun*. „Odrodzenie”, 1986., nr 2, str. 10; Natanson Wojciech: *Wizyty teatrów zagranicznych*. „Życie Warszawy”, 1986., nr 1, str. 7.
5. Zagrebački glumački atelje ("Klub RE". Kraków. 12. 04. 2015., Teatr Śląski. Katowice. 14. 04. 2015., Teatr Nowy. Poznań. 15. 04. 2015.). *Glembajevi*. Reżija i adaptacija Željko Senečić.

**BIBLIOGRAFIJA TEKSTOVA O KRLEŽINU DRAMSKOM OPUSU,  
PREDSTAVAMA IZVOĐENIM U HRVATSKOJ I  
DRUGIM REPUBLIKAMA BIVŠE JUGOSLAVIJE**

1. Pavletić Vlatko: *Współczesna dramaturgia jugosłowiańska*. Prev. Zygmunt Stoberski. „Dialog” 1962., nr 6, str. 134–140.
2. Semil Małgorzata: *Festiwal w Novim Sadzie*. „Dialog”, 1971., nr 9, str. 160–164. (*Kraljevo*).
3. Zdybicka Daniela: *Wczesna twórczość dramatyczna Mirosława Krleży i jej modernistyczne piętno. W: Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych)*. Red. M. Bobrownicka. Kraków, Ossolineum, 1973., str. 137–149.
4. Wysińska Elżbieta: *XIX Festiwal Sterijino pozorje*. „Dialog”, 1974., nr 8, str. 151–154. (*Put u raj*).
5. Wysińska Elżbieta: *Dubrownik: plener i przestrzeń*. „Dialog” 1978., nr 12, str. 146–149. (*Aretej*).
6. djc [Ćirlić Dorota Jovanka]: *Oblicza teatru*. „Dialog”, 1979., nr 8, str. 159–161. (*Legenda*).
7. Paro Georgij: *Dubrovnik i przestrzeń sceniczna*. Prev. Elżbieta Kwaśniewska. „Dialog” 1979., nr 8, str. 99–100.
8. Sychowska-Kavedžija Jolanta: *Przemiany warsztatu dramaturgicznego Mirosława Krleży. W: Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku*. Red. Maria Bobrownicka. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, Ossolineum, 1979., str. 89–98.
9. Wysińska Elżbieta: *Dwugłos z Nowego Sadu*. „Dialog”, 1982., nr 5, str. 163–164. (*Golgota*).

10. Sieradzka Zofia: *Sterijino pozorje 1984*. „Teatr”, 1984., nr 10, str. 31–32. (*Glembajevi*).
11. Niesiołowski Jerzy: *W optyce rewolucji*. „Fakty”, 1985., nr 29, str. 11. (*Sprovod u Terezijenburgu*).
12. Frankowska Bożena: *Jugosłowiański Białystok*. „Kontrasty”, 1985., nr 1, str. 30–33. (*Glembajevi*).
13. Frankowska Bożena: *Spotkania w Mariborze*. „Odrodzenie”, 1985., nr 11, str. 10. (*Glembajevi*).
14. Csató Justyna: *Nowy Sad 1987*. „Dialog”, 1987., nr 9, str. 171–173. ( ).

## VREMEPLOV

U *Ljetopisu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti za godinu 2008.* u izvješću Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta piše da je Odsjek navedene godine *dosljedno svojim opredjeljenjima i dugogodišnjoj praksi nastavio /.../ prikupljati i preuzimati te sređivati i obrađivati raznovrsnu kazališnu građu, kao i teatrološka, dramska, glazbeno-scenska i baletna izdanja od različitih autora.*

U nabranjanju pohrana i donacija koje se po svojem značenju i opsegu posebno izdvajaju navodi se zatim i sljedeća:

*Dirigent Vladimir Benić donirao je Odsjeku pet svežnjeva s građom o Riječkoj muzičkoj sceni 1962.-1962., Festivalu opere Opatija 1962.-1969., Opernim sezonama Opatija – Pula – Rijeka 1978.-1984. i Opernom biennalu Ljubljana 1978.-1979., te sedamnaest svežnjeva o svojoj dirigentskoj djelatnosti od 1944. do 2004. u Skopju, Rijeci i Zagrebu, kao i kompletnu izložbu organiziranu prigodom 50. obljetnice njegova umjetničkog djelovanja te postavljenu u Zagrebu, 1998., i u Rijeci, 2000.<sup>1</sup>*

U doba kad povjerava građu o svom umjetničkom radu Odsjeku maestro Vladimir Benić<sup>2</sup> u osamdeset i šestoj je godini života. Upitno je da li je već tada pisao svoje

---

<sup>1</sup> *Ljetopis Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti za godinu 2008.* Knjiga 112. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 2009., str. 373.

<sup>2</sup> Vladimir Benić, dirigent (Zagreb, 3. 10. 1922. – 28. 4. 2017.). Studirao violinu na Muzičkoj akademiji u Zagrebu na kojoj je diplomirao dirigiranje 1947. Na studijskom usavršavanju kao student bio je 1944. godine u Salzburgu i na Salzburškim ljetnim svečanostima 1944. kod Clemensa Kraussa i Hansa Swarowskog, a kao dirigent stipendist Kulasove fondacije 1960. / 1961. u Clevelandu je kod George Szella. Profesionalni angažman otpočeo je u sezoni 1948. / 1949. kao operni korepetitor i dirigent u Skoplju, kamo odlazi na poziv Lovre pl. Matačića. Od 1950. je dirigent Opere u Rijeci, a njezin direktor je 1963. – 1968., 1977. – 1981. U Rijeci je osnovao Komorni orkestar Radio-stanice i Riječku muzičku scenu 1962. kojoj je zadatak bio izvoditi komorna glazbeno-scenska djela. Kao redovitu djelatnost opernog orkestra uveo je simfonijske koncerte te je vodio Simfonijski orkestar Narodnog kazališta “Ivan Zajc”. Pokrenuo je i vodio kao umjetnički ravnatelj i Operne sezone Opatija – Pula – Rijeka 1977. – 1981. Od 1983. do 1985. programski je ravnatelj KD-a Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, pa zatim ravnatelj opere zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta 1985. – 1988. U sljedećim godinama, od 1989. do 1992., kada je i ravnatelj riječke Opere, docent je na Muzičkoj akademiji u

memoarske zapise, i ako jest, s kojom namjerom – da samo sačuva spomen i podatke o sebi ili da ih objavi? Pouzdana činjenica je, međutim, da je nakon pada na obiteljskom brodiću u Puntu na otoku Krku 2012. i bolesti, koja ga je potom snašla, 2013. i 2014. godine nekoliko puta dolazio u Odsjek za povijest hrvatskog kazališta na zagrebačkom Gornjem gradu da bi u doniranoj građi provjeravao stanovite podatke ili da bi posudio dio vlastite dokumentacije, koji je zatim uredno vraćao. Tada očito završava svoj *Vremeplov* i daje ga računalno prepisati i isprintati te uvezati. Podijeljeni primjerci *Vremeplova* potiču neke od njegovih čitatelja, Beničevih prijatelja, štovatelja i znanaca, na razmišljanja i razgovore o mogućnostima objavljivanja tih memoara kao knjige, koji se konkretiziraju u razradi kad sâm Benić daje isprintati i uvezati drugu varijantu svojeg rukopisa, neznatno različitu od prve, pa se sad već raspravlja o potrebi redigiranja i lektoriranja izvornog teksta, koji bi obavio dugogodišnji Beničev suradnik u svojstvu ravnatelja Drame i intendanta riječkog kazališta te prijatelj Darko Gašparović,<sup>3</sup> a i traženju

---

Zagrebu. God. 1994. izabran je za predsjednika Upravnog odbora Fonda Lovro & Lilly Matačić. Kao dirigent i ravnatelj Operā nastojao je proširiti i obogatiti standardne repertoare te je u Rijeci, gdje tradicionalno dominira talijanska opera, izvodio popularne slavenske i hrvatske opere, a u Zagrebu djela izvan željeznog repertoara. Jubilarnu, 50. godišnjicu umjetničkog rada obilježio je ravnajući Simfonijskim orkestrom Hrvatske radiotelevizije u Koncertnoj dvorani Lisinski 1998. godine, gdje je postavljena i izložba o njegovom djelovanju. Kao dirigent opernih predstava i simfonijskih koncerata, sklon inače ostvarenjima romantike i 20. stoljeća, ali i propagiranju reprezentativne hrvatske glazbe u inozemstvu, gostovao je u mnogim kulturnim središtima Hrvatske i bivše Jugoslavije, a i u mnogim europskim zemljama, te u SAD-u, SSSR-u i Japanu.

Za svoj rad primio je više nagrada i priznanja, među kojima su Nagrada grada Rijeke, 1962., Nagrada Milka Trnina, 1967., Nagrada Vladimir Nazor za ravnanje izvedbom opere *Kavalir s ružom* Richarda Straussa, 1969., Nagrada za najbolju dirigentsku interpretaciju na opernom Biennalu u Ljubljani, 1978., i priznanje za najbolju dirigentsku kreaciju na glazbenom Annaleu u Osijeku, 1980.

<sup>3</sup> Dugogodišnji član Odbora Krležinih dana i ustrajni sudionik znanstvenih skupova osječke kazališno-teatrološke manifestacije, književni znanstvenik i teatrolog, književnik i kritičar Darko Gašparović (Zagreb, 24. 4. 1944. – Rijeka, 7. 1. 2017.) diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu komparativnu književnost i francuski jezik s književnošću 1969., a doktorirao 1986. Glavni je i odgovorni urednik časopisa “Prolog” od 1969. – 1971., zatim je inspicijent Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 1972. – 1974. Iste godine zauvijek se seli u Rijeku, gdje je dramaturg u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca 1974. – 1993. Potom je znanstveni asistent i docent na Pedagoškom / Filozofskom fakultetu, pa voditelj glumačke klase u dislociranom odjeljenju Akademije dramske umjetnosti iz Zagreba u Rijeci. 1989. umjetnički je voditelj Hrvatske drame Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca te u sezoni 1993. / 1994. cijeloga kazališta. 1993. – 1994. obavlja dužnost zamjenika gradonačelnika i pročelnik je Odjela za kulturu Rijeke. Od 1994. do 1998. intendant je Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, pa onda 1998. – 2001. viši asistent na Filozofskom fakultetu u Rijeci te docent i izvanredni profesor na Hrvatskim studijima u Zagrebu 1997. – 2003. Kao gost predaje od rujna 2003. do 22. lipnja 2005. na Odjelu za južnoslavenske studije Korejskog sveučilišta za strane studije u Seulu. Sveučilišnu karijeru nastavlja na Filozofskom fakultetu u Rijeci te završava kao redoviti profesor odlaskom u mirovinu 2010. Od 2014. član je suradnik Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Uređivao je više časopisa te priredio *Odabrana djela Andréa Gidea* u osam knjiga, 1980., i *Izabrana djela Janka Polića Kamova* za ediciju *Stoljeća hrvatske književnosti*, 2007. Za riječko kazalište

potpore za tiskanje od Grada Rijeke i tiskanju kod jednog tiskara u Rijeci.

Svoje zanimanje za istraživanje i predstavljanje umjetničkog rada Vladimira Benića, posebice njegove međunarodne karijere, temeljene na *Vremeplovu*, Gašparović iskazuje i prijavom priopćenja *Međunarodni puti maestra Vladimira Benića* za znanstveni skup Krležinih dana u Osijeku 2016.

No vrijeme nemilostivo teče. Darko Gašparović smrtno oboljuje i uskoro umire, a nekoliko mjeseci potom preminut će i Vladimir Benić.

\*\*\*

*Vremeplov* vjerojatno nikad neće biti objelodanjen u cijelosti, jer ga je trebalo, kako bi se sačuvala njegova sadržajna konzistentnost, redigirati u suradnji s autorom, a tri posljednja poglavlja nanovo napisati ili prepraviti. Benić, naime, u njima donekle iznevjerava dotadašnji kronološki slijed i autorsku kompetitivnost te se gubi u rasutom nabravanju i digresijama. No neovisno o tomu Benićevo *Vremeplov* ostat će vrijedna i zanimljiva glazbeno-scenska građa koju će ubuduće valjati često koristiti. Na to upućuje uostalom i *Proslov* za njegovo knjižno objavljivanje Darka Gašparovića, koji je u ostavštini svojega supruga pronašla Loredana Gašparović.

## PROSLOV

*Vladimir Benić, dirigent i dugogodišnji ravnatelj Operā riječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca i zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, rođen je 1922. u Zagrebu, i jedina je još živa legenda hrvatske glazbene umjetnosti u području dirigiranja iz generacije koja je stasala još za Drugoga svjetskog rata i svojim djelovanjem obilježila hrvatsku opernu i koncertnu glazbu druge polovice 20. stoljeća. U svojim memoarima evocira svoj dugi stvaralački život, od djetinjstva u obitelji gdje je od oca Krešimira, skladatelja i glazbenog kritičara, dobio prvi impuls i prva znanja za bavljenje glazbom, pa sve do poznih godina u kojima je još uvijek bio vrlo aktivan na području glazbenoga života.*

*Svoj je Vremeplov autor razdjelio u 13 poglavlja koja kronološki, uglavnom dokumentarno, ali i s ponekim umetcima emocionalno-intimnoga značaja, prate sve postaje*

---

dramatizirao je romane – Vježbanje života Nedjeljka Fabrija, 1990., i Vuci Milutina Cihlara Nehajeva, 1992., a za kazalište JAK u Malom Lošinjju adaptirao je starocresku *Muku*, 1994. Objavio je jedanaest knjiga: *Artaudova ideja kazališta i drugi eseji*, 1974., *Dramatica Krležiana*, 1977., 1989.<sup>2</sup>; *Pismo i scena*, 1982., *Kamov apsurd anarhija groteska*, 1988., *Barač – život za rafineriju*, 1994., *Frankapanski diptih*, 2002., *Kamov*, 2005., *Trag Koreje*, 2007., *Dubinski rez*, 2012., *Pismoto niz vekovite*, 2016. i *Zlatno runo*, 2016.

Od nagrada i priznanja koja je dobio posebno se ističu: Nagrada Dubravko Dujšin, 1992., Nagrada grada Rijeke, 2006., Nagrada Marko Fotez, 2012., Nagrada grada Rijeke za životno djelo 2015. i Svjetska nagrada za humanizam Ohridske humanističke akademije, 2016.

duga, bogata i dinamična umjetničkoga života. Velik je raspon skladatelja kojih je djela Benić interpretirao za dirigentskim pultom, od baroka do novije i suvremene glazbe, a također i popis brojnih naših i svjetskih dirigenata s kojima je surađivao, a nerijetko i prijateljvao, te orkestara i opernih solista. Sve je to razvidno iz cjelovita pregleda opernoga i simfonijskoga repertoara maestra Vladimira Benića koji sadrži 66 opera i baleta skladatelja raznih epoha, od baroka do suvremenoga doba, te simfonijska i koncertna djela šezdesetak autora, među kojima i niz hrvatskih skladatelja kojima je uvijek posvećivao posebnu pažnju: Ivan pl. Zajc, Vatroslav Lisinski, Jakov Gotovac, Krsto Odak, Krešimir Baranović, Blagoje Bersa, Natko Devčić, Božidar Kunc, Boris Papandopulo, Ruben Radica, Stjepan Šulek, Igor Kuljerić i drugi. Sjećanja započinju dojmljivo, navodom iz pera akademika Nedjeljka Fabrija o dirigentima kao posljednjim diktatorima koji će jedini nadživjeti sve tipove političkih diktatora. A završavaju znakovito, apodiktičkim posvjedočenjem onoga što je potpuno razvijeno kroza cijelu knjigu:

**U meni je uvijek bila prisutna volja i opredjeljenje da budem ono što ću postati kasnije – profesionalni glazbenik. O ničem drugom nisam niti razmišljao, a dakako taj glazbenik uvijek sam želio postati i biti dirigent.**

Djetinjstvo i mladost proživio je Vladimir Benić u doba kad je u građanskim obiteljima, kakva je bila i njegova, bilo uobičajeno, čak obvezatno da djeca uče glazbu, ponajviše, dakako, glasovir. Autor sjećanja sažeto i precizno opisuje svoje glazbeno naukovanje u rodnome gradu, od osnovne, preko srednje glazbene škole, do Muzičke akademije. Temeljni mu instrument bijaše violina, a studij dirigiranja započeo je 1942. Od prve pojave za dirigentskim pultom na produkciji Hrvatskoga državnog konzervatorija u dvorani Hrvatskoga glazbenog zavoda 11. prosinca 1944. pa do posljednjega javnoga nastupa kad je u Koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski 8. prosinca 2001. ostvario koncertnu izvedbu svoje omiljene opere Turandot Giacoma Puccinija uslijedio je neprekinuti niz opernih i koncertnih izvedbi kojima je maestro Benić zaokružio jedan bogati i plodotvoran umjetnički život dug umalo šest desetljeća. Sad je to jezgrovito i pregledno prikazano u Benićevu vremeplovu, kako je sam nazvao svoje literarno putovanje kroz život. Autoru je stalo da vjerodostojno i dokumentirano iznese činjenice, zašto se ne prepušta nikakvim sentimentalizmima niti emocijama. Ispisuje svoja sjećanja marom i preciznošću kroničara, pak stoga uskraćuje čitatelja za neke detalje koji bi bili i te kako zanimljivi. To se odnosi na opis susreta druženja s mnogim glazbenim umjetnicima, među kojima najvažnije mjesto zasigurno zauzima hrvatski dirigent svjetskoga glasa i značenja, Lovro pl. Matačić. Ipak, i u toj strogo suzdržanoj maniri i stilu, maestro Benić znade gdjekad razgaliti navođenjem ponekih šaljivih anegdota, kakva je primjerice ona o gostovanju glasovite sopranistice Raine Kabaivanske i nadmetanja triju kavalira za njenu naklonost poslije predstave, a bijahu to uz maestra nitko drugi nego dva uvažena akademika Nikola Batušić i Nedjeljko Fabrio. Takvi detalji dodaju malo pikantna začina inače ozbiljnome i faktografski utemeljenu štivu.



*Posebno je mjesto posvećeno mnogim susretima sa svjetski poznatim dirigentima, od Clemensa Kraussa kojega je upoznao kolovoza 1944. u Salzburgu na međunarodnome dirigentskom tečaju, do Riccarda Mutia i Lorina Maazela iz pozne životne dobi kad je više godina uspješno i savjesno obnašao dužnost predsjednika Fonda Lovro i Lili Matačić. A sve su te uzbudljive priče iz života jednog umjetnika popraćene fotodokumentacijom koja nas i vizualno vraća u davno prohujalo doba glazbenoga života u nas i u svijetu, ispunjeno izrazitom dinamikom i vitalizmom. A u tome i jest temeljna vrijednost prisjećanja maestra Vladimira Benića.*

Ovaj montažni tekstovni hommage Vladimiru Beniću, kojem je ipak, u suglasju s krovnom temom zbornika, glavna, ciljana tema Benićeve rad u inozemstvu, najbolje je osmisлити u nastavku izabranim autoreferencijalnim ulomcima o tom radu iz *Vremeplova* kojima se predstavlja i sâm *Vremeplov*.

## VREMEPLOV

*Dirigiranje kao glazbenu vještinu nije moguće naučiti samo iz knjiga ili bilo kakvih teoretskih tumačenja, potrebno je taj zanat iskovati u praksi koristeći iskustvo i znanje onih koji znaju više. A eto, imao sam za to mogućnost i prilike.*

*Tako sam u tom smislu još kao student imao priliku po prvi puta prisustvovati jednom dirigentskom tečaju, i to izvan Hrvatske. Dobio sam stipendiju za boravak u Salzburgu, bilo je to u kolovozu 1944. godine, a prisustvovao sam dirigentskom tečaju u okviru ljetnoga Salzburškog Festivala. Tečaj je vodio istaknuti bečki profesor i dirigent Hans Swarovsky, uz sudjelovanje salzburškog orkestra. Bilo nas je priličan broj polaznika iz raznih europskih zemalja, a posebno se sjećam dvojice nas iz Hrvatske: Berislav Klobučar i ja. Na programu tečaja bila su, dakako, većinom djela iz bečke klasike.*

*Sve skupa vrlo poučno i korisno, a poseban doživljaj bio je posjet velikog, iako tada već u godinama, skladatelja Richarda Straussa. Intervenirao je osobno kad je jedan od polaznika tečaja, dirigirajući orkestrom, lijevom i desnom rukom mahao uvijek jednako. Strauss je uzeo tešku veliku partituru i dao je mladom studentu u lijevu ruku, koji dakako nije mogao mahati na isti način s obje ruke.*

*Iz toga je slijedila pouka da se kod dirigiranja desnom rukom utvrđuje tempo i ritmička struktura skladbe, a lijevom rukom dinamika i njezine izražajne osobitosti.*

*Mi polaznici tečaja prisustvovali smo jedne večeri zatvorenoj generalnoj probi Straussove opere Die liebe der Danae, koja se zbog izuzetnih ratnih okolnosti davala kao kazališna predstava, ali bez publike u velikom Festspielhausu. Bila je to zapravo premijera te Straussove opere, koja se kao izvedba u javnosti pojavila tek mnogo kasnije.*

*Osim toga uz tečaj koji se održavao svakodnevno oko mjesec dana, bilo je u to vrijeme i više solističkih i simfonijskih koncerata. Na jednom koncertu dirigirao je Clemens*

*Krauss uz orkestar Bečke filharmonije, ravnajući djelima Richarda Straussa. Bio je poznat osobito kao interpret velikih Straussovih djela i kao jedan od najvećih europskih dirigentata tog vremena.*

*Boravak na dirigentskom tečaju u Salzburgu u kolovozu 1944. bio je značajan doživljaj i iskustvo na početku moje dirigentske i općenito glazbene izobrazbe.*

\*\*\*

*U rano proljeće 1947. godine sasvim neočekivano jedan je događaj u mnogo čemu utjecao na moj daljnji životni put. U pauzi jednog pokusa Simfonijskog radio orkestra kojim je ravnao Lovro pl. Matačić, a ja sam još bio član orkestra (u dvorani Češkog doma u Šubićevoj ulici), prišao mi je Maestro i upitao da li bih želio biti njegov učenik i s njim raditi, odnosno usavršavati se kao budući dirigent. Vjerojatno je bio doznao da sam student dirigiranja na Akademiji, a bilo mu je poznato i rodoslovlje obitelji Benić.*

*Razumije se da sam ovaj prijedlog odmah prihvatio i od tada sam svaki tjedan jedan ili dva puta prema dogovoru dolazio k njemu u stan u prolazu Tuškanac. Ti sastanci sastojali su se u tome da je Maestro, sjedeći uz glasovir, tumačio djela npr. Gluckova Orfeja, Mozartovu Čarobnu frulu, Mozartove i Beethovenove Simfonije, kasnije Wagnera i Brucknera, uvijek uz raščlambu povijesnih činjenica i idejnih i literarnih predložaka. Bio je pun znanja i iskustva, koje je volio tumačiti i prenositi na druge, sve na jedan ležeran i prijateljski način. Odmah moram reći da je mnoge pojmove o glazbi i dirigiranju, koje na Akademiji nisam do kraja uspio razumjeti, Matačić jednostavnim riječima sve objasnio.*

*Ovo zbivanje uvelike je utjecalo na moj daljnji životni put, otvorile su se nove spoznaje i mogućnosti. Te iste godine (1947.) diplomirao sam studij dirigiranja na Muzičkoj akademiji, pa sam bio slobodan, i to je bio pravi čas da svoje dirigentske ambicije ostvarim u praksi, koristim stečeno znanje i samostalno brinem o svojoj sudbini.*

*Nakon toga slijedi slučaj koji je u potpunosti obilježio mene kao osobu i moju dirigentsku profesiju, a bilo je to početkom 1948. godine.*

*Ovdje moram rastumačiti da se Matačić, nakon što je bio na robiji u Staroj Gradiški 1945.–1947., ponovno dirigentski aktivirao, u prvom redu u Zagrebu, gdje je opet boravio i dirigirao žive emisije s orkestrom na radiju, iako u prvo vrijeme anonimno, bez najave dirigenta.*

*Bile su mu tada ponuđene i druge mogućnosti, među ostalim odlazak u Split, ili u Skopje da preuzme vođenje i organizaciju Makedonske opere. Nekoliko je puta s tim u vezi Matačića posjetio Tošo Skalovski, tada ravnatelj skopske Opere, pa je na kraju Lovro pristao i odlučio se da ide u Skopje.*

*Prilikom tih posjeta Skalovskog, slučajno sam se jednom u stanu kod Matačića našao i ja.*

*U razgovoru koji se tom prilikom vodio Matačić me iznenada upita: A da li bi ti Vlado, pošao u Skopje? Iako sam bio iznenađen i nespreman na odluku, odmah sam prijedlog prihvatio. Bio sam slobodan, studij sam završio, pa eto prilike da se kao dirigent u jednom opernom kazalištu okušam i u praksi, i to još koristeći Matačićevo iskustvo.*

*Usljebile su pripreme, uzbuđenje, dogovori, a sam odlazak iz Zagreba u Skopje uslijedio je 1. veljače 1948. godine. Bila je to čitava ekspedicija Zagrepčana, osim Matačića sa suprugom Lilly i mene, istim vlakom došli su Ana Lipša (mezzosopran) i Mario Šimenc (tenor), pa je tamošnji solistički ansambl, uz domaće makedonske i nekoliko beogradskih solista, bio stalan i vrlo kvalitetan. Već postojeći orkestar bio je kompletan i vrlo dobar, naročito zbor sastavljen od mladih i svježih glasova.*

*Moj odlazak u Skopje upotpunio je moj otac Krešimir<sup>4</sup> koji se, nakon iznenadne smrti moje majke Vande u lipnju 1947. godine i nakon što su ga bez prava na penziju ili obrazloženja (!), odstranili iz službe na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, priključio putnicima za Skopje, pa mi je i u toj prilici bio od velike pomoći, a svojim savjetima usmjeravao me i pomagao mi.*

*Skopski teatar bio je već tada dobro organiziran, uz operni djelovao je i dramski ansambl u kojem je bilo nekoliko izvanrednih i poznatih glumaca, predstave su se odvijale tako reći svakodnevno i sve je bilo visoko profesionalno.*

*Matačićevim dolaskom opera je dobila nove poticaje i kvalitetu, kao redatelji opere djelovali su Vlado Habunek i slovenski redatelj Hinko Leskovšek, a gostovala je i Marijana Radev iz Zagreba. U takvoj sredini sam sazrijevao i ja kao osoba, a i trudio sam se da što više naučim i iskoristim pružene mogućnosti.*

*I dogodila se prilika! Prvu opernu predstavu u Skopskoj operi dirigirao sam 24. listopada 1948. godine, a iza toga slijedilo je još oko deset repriza. Bila je to opera I Pagliacci Ruggiera Leoncavalla. Bio je to moj prvi nastup kao već profesionalnog dirigenta, dakle moj službeni debi. Potom sam 13. veljače 1949. godine dirigirao simfonijski koncert s orkestrom opere (Mendelsson, Mozart, Weber), a često sam ravnao scenskom glazbom u opernim i nekim dramskim predstavama. Dakle, sve je počelo ozbiljno i uspješno.*

<sup>4</sup> Krešimir Benić, glazbeni kritičar i skladatelj (Karlovac, 28. 4. 1887. – Rijeka, 26. 7. 1961.). Klasičnu gimnaziju završio je u Karlovcu, pravo apsolvirao u Zagrebu, gdje je ujedno polazio i privatnu glazbenu školu Dragutina Kaisera. Kompoziciju je studirao 1910. – 1912. na Muzičkoj akademiji u Beču (Akademie für Musik und darstellende Kunst, kontrapunkt kod prof. H. Grädenera) i 1912. – 1914. na Konzervatoriju u Parizu (Concervatoire national de la musique et de la déclamation, kod Ch. M. Widora). Na nižoj i srednjoj školi Muzičke akademije u Zagrebu predavao je 1922. – 1924., zatim bio profesor glazbe na gimnazijama u Beogradu, Sušaku, Kragujevcu i Dubrovniku, gdje je 1937. osnovao privatnu muzičku školu. God. 1943.–1947. bio je knjižničar Hrvatskoga državnog konzervatorija (Muzička akademija) u Zagrebu, 1948.–1950. urednik Radio-stanice Skoplje, a od 1950. Radio stanice Rijeka. – Pisao je glazbene studije, prikaze i kritike, uglavnom o suvremenoj hrvatskoj glazbi, javljajući se već od 1910. i pseudonimom Koranski /.../ Među skladateljskim djelima ističe se *Muzika pejzaža*, koreografska poema u tri dijela (*Uvodni pejzaž*, *Plein-air*, *Noć u brdima*). N/ikša / Nj/irić/ *Hrvatski biografski leksikon*, 1, A –Bi, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1983., str. 649.

*Sredinom ljeta 1960. godine, u pauzi za vrijeme jednog pokusa na ljetnoj pozornici u Opatiji, prišao mi je Duško Marčelja, tada direktor riječke Opere, i dao mi jedan tiskani tekst na uvid. Bio je to natječaj The Cleveland Orchestra za dodjelu stipendije za sljedeću 1960.–1961. sezonu. Obavijest o natječaju za stipendiju poslala je ambasada Sjedinjenih Američkih Država u Zagreb kao informaciju, vjerojatno upućenu mnogim glazbenim ustanovama.*

*Tekst natječaja koji sam primio u prvi sam čas nezainteresirano i ne shvaćajući važnim pročitao, tek sam koji dan kasnije pažljivo proučio, te sam zaključio kako ne bi bilo loše da se ipak javim. Natječaj je sadržavao sve uvjete: ograničena dob života, školovanje, dosadašnja glazbena praksa itd., a dodjeljuje se svake sezone i to jednom kandidatu iz Sjedinjenih Država, a drugom iz ostalog dijela svijeta. Dakako, kad sam sve to pročitao, zaključio sam, iako ne vjerujući u konačan uspjeh, da se javim. Engleski u to vrijeme nisam znao ništa, pa sam uz prevoditelja sve potrebno dao prevesti na engleski jezik i redovnom poštom poslao ponudu. Uz to, za svaki slučaj počeo sam učiti engleski...*

*!..! Uz obavijest iz Clevelanda da je moja ponuda prihvaćena... (parafraza B. H.) bio sam obaviješten o svim organizacijskim pitanjima vezanim uz stipendiju, putu i boravku u Americi, zatim terminima, rasporedu pokusa, programima koncerta i drugo. Započele su opsežne i neuobičajene pripreme da se što bolje spremim za daleki put...*

*I krenuo sam!*

*Iz Zagreba sam krenuo zrakoplovom 21. listopada 1960. godine preko Pariza do New Yorka. U New Yorku, nakon dolaska rano ujutro bio sam sav zbunjen i neispavan, dočekalo me neugodno iznenađenje. Moja osobna prtljaga, imao sam jedan veliki kofer i u njemu sve od toaletnog pribora do košulja i odijela, nije stigao. Započela je, dakako, potraga, uobičajene formalnosti i taj izgubljeni kofer ipak je stigao u Cleveland, ali tek poslije osam dana.*

*Zrakoplov iz New Yorka za Cleveland letio je istoga dana, ali tek oko tri sata poslije podne. Moj pratilac, predstavnik agencije Columbia Artist, odveo me to prije podne u Carnegie Hall gdje je Leonard Bernstein upravo ravnao jednim od svojih poznatih koncerata za mladež, uz Njujoršku filharmoniju i popratno izlaganje. Mislim da je na rasporedu bila glazba impresionista, no svakako neočekivano veliki događaj. Tako sam proveo ugodno i korisno prije podne u New Yorku. Leonarda Bernsteina sreo sam opet, ali ovaj put direktno osobno, mnogo godina kasnije, 1984. godine, na prijemu u američkome Generalnom konzulatu na Tuškancu u Zagrebu, nakon koncerta na kojemu je ravnao Bavarskim radio orkestrom iz Münchena u dvorani Lisinski. Bio je to prijem u starome stilu, obilan i dugačak.*

*The Cleveland Symphony Orchestar jedan je od najboljih svjetskih orkestara. Njegov šef bio je tada Georg Szell, dirigent svjetskog ugleda, rođen u Mađarskoj, a odgojen*

u Beču. Spada u onu generaciju dirigenata koji, po svojem odgoju, pristupu glazbi i svjetonazoru, obilježavaju vrhunac glazbene umjetnosti dirigiranja polovicom dvadesetog stoljeća.

Georg Szell bio je osoba ogromnog znanja i poznavanja orkestralne literature, neprikosnoveni autoritet, vrhunski interpretator djela svih epoha, fenomenalnog sluha, a osobito se isticao tumačenjem suvremenih kompozicija velikog formata.

Szell me primio srdačno, iako malo službeno, ali takva je bio osoba, i odmah me uputio u posao. Koncertni program u nastupajućoj sezoni 60.-61. bio je opsežan i zanimljiv, a Szell mi je odmah rekao da sam dužan u sve programe u slučaju potreba uskočiti i dirigirati. Koji šok i koji veliki zadatak!

Srećom, imao sam na raspolaganju sve moguće i potrebne partiture iz njihove biblioteke, a dijelom sam imao i svoje koje su mi poslali iz Rijeke. Radio sam neumorno i s partiturama u ruci pratio sve pokuse i koncerte. Nekoliko dana nakon dolaska u Cleveland stao sam pred orkestar, morao sam se predstaviti u praksi, dirigirao sam simfonijsku pjesmu *Les Préludes*, Franza Liszta, kažu da je bilo dobro.

U Clevelandu sam svakodnevno prisustvovao svim pokusima orkestra, koje sam pratio partiturama, a ostatak vremena posvetio sam studiranju djela koja su bila na programu. Rad orkestra odvijao se u palači zvanoj Severance Hall, koncertnoj dvorani s ložama i balkonom, a smještenoj u zelenilu parka gdje su se nalazile mahom kulturne i sveučilišne ustanove.

Prvog siječnja 1961. godine nastupio sam na tzv. *Twilight* (sumrak) koncertu u okviru Kulas Foundation programa (zaklade koja dodjeljuje stipendije). Dirigirao sam *d-mol* simfoniju Césara Francka, imao sam uobičajene redovne pokuse, veliki publicitet i na kraju potvrdu svojih dirigentskih sposobnosti.

Dan poslije koncerta naš šef Szell, pozvao je mene i mog kolegu Davida Epsteina, također stipendista, ali iz Amerike, na ručak u svoju vilu gdje je stanovao sa suprugom /.../ /.../ Boravak u Americi bio je obogaćen i sudjelovanjem na turnejama orkestra. Tako sam imao prilike dva puta biti u New Yorku, zatim u Washingtonu, Detroitu i još nekim manjim gradovima. Putovalo se vlakom ili autobusima, putovanja su dosta dugo trajala, pa su muzičari kartajući kratili vrijeme, kao uvijek i svugdje.

Na jednom od posjeta New Yorku posjetio sam hrvatskog pijanista i skladatelja i svojega nekadašnjeg nastavnika na Muzičkoj akademiji u Zagrebu Božidara Kunca. Susret je bio više nego dirljiv, srdačan i pun emocija i sjećanja. Slučajno u njegovom stanu, koji se nalazi u centru New Yorka, susreo sam se i s njegovom sestrom Zinkom Kunc. Nju ću kasnije sresti još nekoliko puta u Zagrebu i u Opatiji.

Tijekom ovih posjeta New Yorku jednu sam večer otišao na predstavu u Metropolitan operu (stara zgrada) i platio ulaznicu jedan dolar. No važnije je da sam šecući za vrijeme odmora u jednoj prostoriji vidio sliku Milke Trnine, velike hrvatske operne primadone koja je u Metropolitanu pjevala još 1896. godine i kasnije. Bio sam vrlo ponosan.

\*\*\*

*Riječka opera u moje vrijeme često je gostovala u inozemstvu s kompletnim umjetničkim ansamblom, tehnikom i opremom. U Luxemburgu je opera bila oko 12 puta s raznim, uglavnom talijanskim belcanto repertoarom, zatim je tu bila Španjolska (Barcelona, Palma di Mallorca) i Italija (Siracusa na Siciliji), a više puta Trst, što je bilo osobito važno obzirom na antagonizam između Trsta i tadašnje Istre i Rijeke.*

*Posebno je bilo atraktivno uspješno gostovanje opere u Siracusi na Siciliji u rujnu 1967. godine. Luksuznim brodom Istra putovao je cijeli ansambl, na brodu je bila i tehnika i oprema, a nekolicina nas na brod je ukrkala vlastite automobile. Brod je bio opremljen svim potrebnim, klimatizacijom, čak i bazenom. Na njemu smo stanovali kao u hotelu za vrijeme čitavoga puta i gostovanja oko tjedan dana.*

*Davali smo tri predstave opera Trubadur i Knez Igor, te baletnu predstavu Giselle, sve na otvorenom u velikom prostoru grčkih iskopina u kamenu Latonie zvanim Dionizijevo uho. Bilo bi sve krasno da se nije dogodio neočekivani incident. Bariton grof Luna u Trubaduru javio se bolestan u podne na dan predstave. Kao direktor Opere morao sam spasiti predstavu i naći zamjenu. Učinio sam sve što sam mogao i morao, našao sam zamjenu, predstava je išla, ali krasan dan kasne jeseni, početak rujna, bio mi je upropašten.*

*Na tom gostovanju – putovanju – bila je i moja obitelj, supruga Vera<sup>5</sup> i sinčić Tomislav, imao je tada tri godine, pa je uživao skačući u bazen na brodu.*

*Sva gostovanja u inozemstvu u kojima sudjeluje kompletan ansambl jedne umjetničke ustanove, imaju i svoj društveno-politički značaj. Tako su i u ovoj prilici našem boravku i predstavama u Siracusi posvetili pažnju predstavnici talijanskog ministarstva kulture, kao i grada Siracuse. S naše strane na ovom su gostovanju bili prisutni Vlado Oluić, tada intendant Riječkog kazališta, kao i predstavnik Grada i Turističke zajednice Rijeke.*

\*\*\*

*Sve predstave i koncerte koje sam dirigirao ili im kumovao u realizaciji kao ravnatelj u Rijeci i u Zagrebu nije moguće ni potrebno nizati, ali spomenut ću dva gostovanja koja su imala izuzetnu vrijednost.*

*Gostovao sam kao dirigent u većini europskih zemalja, ponajviše u Italiji, zatim u Španjolskoj, Irskoj, Poljskoj, Njemačkoj, Austriji, tadašnjem Sovjetskom Savezu i drugima, ali želim posebno spomenuti gostovanje u Barceloni u siječnju 1969. godine. Dirigirao sam operu Život za cara Mihaila Glinke, uz ansambl Opere u Barceloni balet*

<sup>5</sup> Vera Kalan, balerina i koreografkinja (Sisak, 15. 11. 1930. – Rijeka, 15. 2. 1998.). Pod vodstvom Ane Roje školovala se u baletnom studiju Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, gdje je počela nastupati 1947. Od 1949. do umirovljenja 1971. solistica je, a zatim i koreografkinja Narodnog kazališta Ivana Zajca u Rijeci.



je koreografirala moja supruga Vera, a na čelu solista kao Ivan Susanim opet Tomislav Neralić. U ekipi gostiju se tada nalazio moj sin Tomislav, a imao je tek šest godina.

Barcelona je čudesan grad u kojem život počinje tek oko podneva, a traje do sitnih sati iza ponoći. Kažu da je jedan od najljepših gradova u Europi, pun je šarma i životnog veselja.

Predstava Glinkine opere imala je kolosalan uspjeh. drugoga jutra, odmah nakon izvedbe, oko šest dnevnih novina objelodanilo je kritike, sve jednu bolju od druge.

Hrvatski književnik Vinko Nikolić, tada u emigraciji, objavio je u časopisu "Hrvatska revija" osvrt na predstavu i izvatke sjajnih kritika. Također je pisao i naš Hrvat ing. Šimić, emigrant koji je u Barceloni osnovao i svoju obitelj, svi su morali naučiti govoriti perfektno hrvatski, a on je kao stručnjak inženjer postigao vrhunsku karijeru. On nam je posebno posvetio punu pažnju i često se s nama družio.

Iste godine 1969. u ožujku gostovao sam i boravio oko mjesec dana u Tokyu u Japanu, gdje sam dirigirao Puccinievu Toscu. Sama činjenica da sam bio u dalekoj zemlji na drugom kontinentu dovoljno je atraktivna da je spomenem. Dirigirao sam u velikoj dvorani Bunka Kaikan, uz izvrstan disciplinirani orkestar, a solisti sve Japanci, koji su pjevali na japanskom jeziku. Toscu sam inače dirigirao mnogo puta i u raznim prigodama, a pjevalo se na talijanskom, hrvatskom, makedonskom i eto i na japanskom jeziku.

\*\*\*

Moj američki šef iz Clevelanda Georg Szell, Europejac rođen u Mađarskoj, svake je sezone gostovao u Europi. Tako je jedne sezone gostovao u Beču, saznao sam termine i eto nas put Beča da ga posjetimo, po prvi puta nakon mog boravka u Americi.

Stanovao je u hotelu Sacher, a u dvorani Musikvereina upravo je držao pokus s Wiener Symphoniker orkestrom. Prisustvovao sam i pažljivo pratio taj pokus, bila je jedna Mozartova simfonija, što je na mene ostavilo nezaboravan dojam i pouku: kako jedan vrhunski dirigent radi s isto tako vrhunskim orkestrom. Ne mogu riječima opisati kakva je to bila suradnja u kojoj se orkestar i dirigent nadopunjuju u pogledu interpretacije i oblikovanja zvuka, u svim nepisanim detaljima. Treba to doživjeti i razumjeti.

\*\*\*

Moja dirigentska aktivnost u Rijeci, uz povremena gostovanja u europskim zemljama (Italija, Njemačka, SSSR, Luksemburg, Irska) kao i Harford (USA), odvijala se normalno i rutinski.

Neću navoditi sva mjesta i djela koja sam kao dirigent izvodio, kao ni termine (u posebnom notesu sve je to zabilježeno), ali spomenut ću posebno gostovanje u Firenzi, gdje sam 14. veljače 1973. godine dirigirao premijeru Leo Delibes: Coppelia i Igor Stravinski: Posvećenje proljeća, kao baletnu predstavu uz nekoliko repriza.

*Zbog štrajka orkestra koji su nazvali *asamblea assoluta*, nisam mogao započeti s planiranim pokusima, pa sam od Rijeke do Firenze morao putovati tri do četiri puta tamo i natrag. U Firenzi me stalno čekao apartman (Palazzo Benzi) u kojem sam odsje-  
dao, dok konačno štrajk nije prekinut i održane su probe i planirane predstave.*

*Partitura Stravinskog je toliko zahtjevna i komplicirana, da sam izuzetno mnogo vremena potrošio na studij i stalno održavanje kondicije. Sve je na kraju dobro prošlo uz nezaboravan boravak u prekrasnoj Firenzi.*

*Tom prilikom sam upoznao i dirigenta Riccarda Mutija koji je također čekao na probe i svoju predstavu *Un Nallo in Maschera*. Prisustvovao sam toj predstavi, koju je Muti dirigirao magistralno, osobito u oblikovanju tempa.*

\*\*\*

*U jesen 1980. godine održani su u Ukrajini Dani hrvatske kulture. Sudjelovalo je blizu sto umjetnika (posebni zrakoplov), kompletno dubrovačko kazalište, glumci, filma-  
ši, književnici, a od dirigenata smo sudjelovali Nikša Bareza i ja. Boravili smo u Kijevu, Odesi i Donjecku. U Donjecku sam dirigirao na simfonijskom koncertu 23. rujna 1980. godine s programom *Natko Devčić*, *Istarska suita*, *Papandopulo*, *Violinski koncert* i *Antonin Dvořak*, *Osma simfonija*. Solist na violini bio je *Josip Klima*. Bio je to osmodnevni boravak ispunjen ljepotom događaja i prijateljskim susretima s Ukrajincima.*

\*\*\*

*Gostovanja u inozemstvu, u kojima je sudjelovao cijeli operni ansambl i tehnička služba, bila su u tom mojem zagrebačkom razdoblju od posebne vrijednosti. Ona su značila u prvom redu afirmaciju zagrebačke Opere u europskim okvirima, a ansamblu i pojedincima članovima zbora, orkestra i tehnike priliku da upoznaju i proputuju zemlje zapadne Europe, što je u ono vrijeme bilo nezamislivo. Solisti su bili uglavnom domaći, a često vrlo kvalitetni strani gosti. Gostovali smo u Austriji (Salzburg), Luksemburgu, Njemačkoj, Ljubljani u nekoliko navrata, što je sve doprinijelo ugledu Opere i mene osobno.*

*Cijelo vrijeme mog zagrebačkog direktorovanja bilo je ispunjeno naporima za što većim umjetničkim rezultatima, ali i za što intenzivnijim radom u pogledu rasporeda pokusa i brojeva predstava, za što sam sve imao vrlo jasne poglede i iskustvo iz svog do-  
sadašnjeg rada prije odlaska u Zagreb i poznavajući ustroj mnogih europskih kazališta.*

\*\*\*

*Moja veza s Lovrom pl. Matačićem bila je neizravno posebno obilježena od 1994. godine pa nadalje, dakle u razdoblju kad nisam imao nikakve stalne dužnosti, a i di-*

*rigentska aktivnost za pultom je završila. Te sam godine na prijedlog Igora Kuljerića bio izabran za predsjednika Upravnog odbora Fonda Lovro i Lilly Matačić, koji je bio ustanovljen na temelju Matačićeve oporuke i imao je posebne zadatke, u prvom redu brigu o mladim darovitim hrvatskim dirigentima.*

Tijekom mojeg predsjednikovanja Fond je (parafrazirao B. H.) razvio znatnu djelatnost, svake četvrte godine Međunarodno natjecanje mladih dirigenata, dodjela stipendija hrvatskim studentima dirigiranja, razne tiskane publikacije te izložbe o Matačiću uz tumačenja i predavanja u gotovo svim gradovima u Hrvatskoj, kao i u Sloveniji, Makedoniji, Bosni i Hercegovini, Austriji, Italiji, Češkoj i Mađarskoj. Posebno moram spomenuti značaj i uspjeh izložbi koje na panoima prikazuju Matačićev rad i život, u Beču, Trstu, Pragu, Ljubljani i Berlinu. /.../

*U nizu izložbi posvećenih uspomeni na Matačića posebno izdvajam izložbu u Beču, gradu Lovrine prve mladosti, koja je održana u prostorijama Zaklade Hofmannstahl u središtu Beča. U nazočnosti hrvatskoga veleposlanika u Austriji Dražena Vukova Colića i brojnih gostiju iz hrvatskoga i austrijskoga kulturnog i javnog života izložba je otvorena 3. travnja 2003. godine i trajala sve do 30. lipnja iste godine.*

*Uz glazbeni program govorio sam i u toj prilici, a Matačićev životni put osvijetlio je i dr. Helmut Kroner, profesor Bečkoga sveučilišta za muziku, koji je osobno svjedočio i poznao Matačića. Pripreme, telefoni, dogovori i putovanja u Beč radi realizacije izložbe, trajali su mjesecima, no moja upornost u želji da ostvarim zadane ciljeve, dovela je do uspjeha.*

*Izložba u Berlinu bila je otvorena 18. travnja 2007. godine u zgradi hrvatskoga Veleposlanstva u nazočnosti velikoga broja prijatelja, uglavnom Hrvata, i uz prigodni glazbeni program, u kojemu je sudjelovala mezzosopranistica Tanja Šimić. Govorio sam o sadržaju izložbe i Matačićevoj ulozi u hrvatskoj kulturi, a cijelu izložbu predstavila je Jadranka Conrad, savjetnica za kulturu pri Veleposlanstvu Republike Hrvatske u Berlinu.*

Premda se ne može sa sigurnošću navesti koje je sve međunarodne pute *maestra Vladimira Benića* u svom priopćenju za znanstveni skup Krležinih dana u Osijeku 2016. namjeravao obuhvatiti i istražiti Darko Gašparović, moguće je ipak, na temelju čitanja *Vremeplova*, izdvojiti i klasificirati Benićeve *pute* u inozemstvu, pa i dodire s inozemstvom. Kao prvo tu su njegova studijska usavršavanja u Austriji i u SAD-u, potom osobna dirigentska gostovanja u inozemstvu, pa onda dirigentski nastupi s riječkom i zagrebačkom operom te ravnateljska putovanja i turneje, kontakti i veze, kao i osobna poznanstva.

Uz memoarski *Vremeplov*, potencijalni istraživač Benićevid *međunarodnih puta*, poticaj, dokumentarne izvore i argumente za svoj rad i ekspertizu moći će naći i u već uvodno spomenutoj Benićevoj donaciji Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

## **TRI NORE ČEKAJU BAALA KAO REPREZENTATIVNA BREZOVČEVA REŽIJA DEVEDESETIH**

### **1. UVOD**

Brezovčeva je profesionalna biografija vrlo bogata (vidi prilog A), a njegova je redateljska metoda vrlo specifična. Jedan je od rijetkih hrvatskih redatelja izrazito usmjerenih prema radu u inozemstvu te također jedan od rijetkih koji u svojim predstavama povezuje različite kulture, tekstove, kontekste i jezike. Njegove su predstave vrlo često koprodukcije, a glumci koji u njima glume pripadaju različitim nacijama i društvenim kontekstima.

Režije devedesetih godina su, u tom smislu, osobito zanimljive jer je Brezovec tada uglavnom radio u inozemstvu, i to na europskim rubovima, isprepletao u svojim djelima različite kulture, dubinski analizirao njihove neuralgične točke, pa sve to povezivao sa situacijom u bivšoj Jugoslaviji.

Ovom ću se prilikom baviti redateljevom predstavom *Tri Nore čekaju Baala* jer je, prema svim dosad spomenutim obilježjima, reprezentativna za Brezovčeve režije devedesetih (opći su podaci o predstavi u prilogu B). Predstavu ću, koliko je to moguće na temelju literature i intervju s Brankom Brezovcem i Gordanom Vnuk, opisati, obrazložiti detaljnije njezinu paradigmatičnost, pozabaviti se njezinom recepcijom te, nakraju, ukazati na probleme multikulturalnosti i interkulturalnosti koji iz toga proizlaze.

### **2. BREZOVČEVA REDATELJSKA METODA**

Prikaz glavnih obilježja Brezovčevog redateljskog rada relevantan je za daljnje izlaganje zato jer je riječ o vrlo osebujnom pristupu kazališnoj režiji koji je primijenjen i u predstavi *Tri Nore čekaju Baala*.

Kritika je temelj Brezovčeva teatra, kaže Marin Blažević smatrajući da se redatelj ironijski obračunava sa svim vladajućim ideologijama i krvlju koju one proljevaju.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Marin Blažević, *Bre3Zov2Ecl*, "Frakcija", 10-11, Zagreb, 1999., str. 30.

Tako je u devedesetima propitivao postjugoslavensku društvenu i političku situaciju s namjerom da je očudi. Brezovčevo je kazalište, upravo zbog velikog broja začudnih postupaka, teško čitati, a pogotovo uočiti u njemu kritički stav.

Redateljve predstave gledatelja će prvo *napasti* velikim brojem doživljaja i tako nastojati uznemiriti njegovu perceptivnu lijenost. Već se na toj prvoj razini publika prilično osipa. Na drugom nivou, kada ona polako pokušava izvlačiti smisao iz te goleme količine poticaja koje dobiva, Brezovec ga različitim postupcima razbija i relativizira. Ipak, kompetentan gledatelj može u zbrci raznovrsnih scenskih znakova očitati provodne motive, no redateljev stav s jasnom i nedvosmislenom porukom neće uspjeti uočiti. Brezovec ne želi biti generator novih istina i ideologija već želi poticati uvijek novu *kritičku kreaciju i umjetnost gledanja*.<sup>2</sup>

*U teatru Branka Brezovca stalan je i neupitan samo radikalnan kritički stav prema svakom usustavljanju i svakom poretku – estetičkom, etičkom, političkom ili nacionalnom – koji radi na svojoj nepromjenjivosti i pretendira na položaj dominantnog nalogodavačkog diskursa*.<sup>3</sup>

Postupci kojima redatelj Brezovec proizvodi temeljne učinke svoga kazališta jesu spajanje na prvi pogled nespojivih tekstova, odnosno predložaka, asocijativnost, autoreferencijalnost, multimedijalnost, kolažiranje i montaža.<sup>4</sup> Brezovčevo kazalište odupire se logocentričnoj tradiciji, a ansambl je skoro uvijek multikulturalan i / ili multinacionalan, pa se u redateljevim predstavama obično čuje više različitih jezika. Tijelo glumca u redateljevim predstavama obično je raspojasano, a rijetko disciplinirano.

*U oslobođenom prostoru, gotovo na rubu kaotične kineze i zaglušujuće kakofonije, kovitlaju se agresivna i izobličena tijela i sudaraju glasovi izvođača, a iz njih stvoreni energetski vrtlozi izvedbe usisavaju obuzete gledatelje-suigrače u posudu za “taljenje vatre i živo mesa” (Artaud), odakle se, paradoksalno, mogu spasiti samo ako se osmjele pogledati u (vlastito) svjetlo “reflektora kritičkog razuma” (Brecht)*.<sup>5</sup>

### 3. TRI NORE ČEKAJU BAALA

*Tri Nore čekaju Baala* predstava je koja na posve drugačiji način čita Ibsenovu *Noru*, a koju je Brezovec radio 1993. godine s Gordanom Vnuk kao dramaturginjom u Bergenu, u Norveškoj.<sup>6</sup> Spajala su se tri teksta – Čehovljev (*Tri sestre*), Ibsenov (*Nora*)

<sup>2</sup> Marin Blažević, *Bre3Zov2Ecl*, “Frakcija”, 10-11, Zagreb, 1999., str. 35.

<sup>3</sup> Marin Blažević, *Književnost (bez knjige) i kazalište (bez književnosti)*, “Umjetnost riječi”, 4, Zagreb, 2000., str. 252.

<sup>4</sup> Marin Blažević, *Bre3Zov2Ecl*, “Frakcija”, 10-11, Zagreb, 1999., str. 31.

<sup>5</sup> Marin Blažević, *Književnost (bez knjige) i kazalište (bez književnosti)*, “Umjetnost riječi”, 4, Zagreb, 2000., str. 253.

<sup>6</sup> Marin Blažević, *Razgovori o novom kazalištu 1*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 83.

i Brechtov (*Baal*) te se zato predstava zove *Tri Nore čekaju Baala*. Zadržane su sve mogućnosti interpretacije Norina lika – Nora kao frustrirana žena, kao emocionalno bogata žena, kao feministkinja. Nema odgovora na pitanje tko je ona i kako je mogla otići iz svoga doma u samo dvadeset i četiri sata. Predstava postavlja pitanje: može li Nora nakon što je napustila kuću sresti nekoga poput Baala, takvu mitsku figuru veću od svega ljudskog i bi li on bio rješenje za njezine probleme?

Nakon uvodnog dijela, gdje se očituje spajanje *Nore* i *Baala s Tri sestre*, slijedi prvi dio predstave nastao kroz rad s četiri norveške glumice. Od *Nore* je napravljen dvadesetominutni monolog, odnosno dramska poema koja liči na nekakvu veliku masturbaciju. Masturbaciju shvaćenu kao radikalno feminističko odbacivanje svakog kontakta s muškarcem.<sup>7</sup> Taj monolog govore naizmjenice sve glumice, a zapravo se odnosi na jedan lik, odnosno na Noru.

Nakon što je napustila kuću Nora se prisjeća svega što se dogodilo. Glumačka igra je vrlo hladna i suzdržana s ograničenim brojem gesti koje publika može zapamtiti jer će se one pojavljivati kasnije u nekim drugim kontekstima. Radikalnim kraćenjem teksta dobivaju se veliki emocionalni skokovi jer se između rečenica gube čitave stranice, nema stupnjevanog razvoja emocija. Kraj ima komični efekt jer je sve ubrzano, a vremenskog razmaka između dva pisma koja se pojavljuju u drami Nora gotovo da i nema.

Albanski su glumci, dok se odvijao taj monolog, samo sjedili i slušali monolog koji ne razumiju, prilično frustrirani jer ne znaju o čemu se radi i kako reagirati. Oni, koji govore samo albanski, u drugom su dijelu zaigrali *Baala*, dok su njihovom mizanscenom šetale norveške glumice izgovarajući *Noru*. Igru glumaca obilježavaju jake emocije i patos suprotstavljen hladnoj i suzdržanoj sjevernjačkoj igri glumica. Ipak, mora postojati dojam da je Nora srela Baala i moraju se uočiti sve mogućnosti takvog naprasnog spoja. Ravnoteža u igri Norvežanki i Albanaca mora postojati kako se predstava ne bi interpretirala ni kao feministička, a ni kao mačistička. Nijedna opcija ili tumačenje ne smiju biti prevladavajući.

Gledateljima koji su razumjeli samo norveški stvar je, stoga, izgledala kao Nora koja je zalupila vratima i, nakon što je ostavila muža, na cesti srela Baala. A Baal kada sretne ženu na cesti, a erotski je žedan, odmah je odvede svojoj kući. Nju, koja je došla iz građanskog društva, fascinira činjenica da postoji tako elementaran muškarac. Ono što norveška publika nije mogla shvatiti jest čitav niz sporednih likova iz *Baala*. Albanskom bi gledatelju predstava bila *Baal* uz gostujuće glumice, odnosno izgledala bi kao jedna od sporednih priča o Baalovim zavodničkim avanturama. Gledatelju koji bi slučajno znao oba jezika predstava bi bila apsurdna, odnosno besmislica.

Ovakvo bi se kazalište moglo nazvati teatrom slutnje jer tek slutnja omogućuje razumijevanje viđenoga, kaže Brezovec.<sup>8</sup> Ako gledatelj, dakle, želi nešto razumjeti, mora pristati na to da ne razumije cjelinu. Odnosno, u velikoj mjeri on može samo slutiti. U

<sup>7</sup> Marin Blažević, *Razgovori o novom kazalištu 1*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 84.

<sup>8</sup> Marin Blažević, *Razgovori o novom kazalištu 1*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 86.



slutnji ima neke ljepote, smatra Brezovec. Nijedna od njegovih predstava ipak nije zasnovana na slutnji iz koje gledatelj može zaključiti bilo što. Čovjek gleda kako se neki besmisao formulira pred njegovim očima, ali iz njega ne da ne može napraviti što hoće već ne može napraviti ništa. *Kad sam došao do ništa došao sam do ljepote*, kaže Mallarme. A i Kant je s bezinteresnim sviđanjem iskazao nešto slično, konstatira Brezovec. Ne treba pitati što znači ono što gledaš. To je struktura koja se ne može očitati. Redatelj je nešto strukturirao, a gledatelj o tome ne može reći ništa. Tako se iz predstave ne može iščitati nekakav konkretni društveni angažman ili politička poruka.

Polazi se, ustvari, kaže Gordana Vnuk u intervjuu, od teze da je čovjek bogat i da u njemu postoje brojne mogućnosti. Teatar bi trebao pokazati sve te mogućnosti, a ne da lik svede na jednu crtu kao što to uglavnom rade interpretativne režije. U tome se zapravo krije ideološki pristup. Neki redatelj, recimo, želi prikazati Hamleta kao modernog intelektualca, no stvar je u tome da se pokažu sve mogućnosti koje Hamlet nudi. Osnovno je pitanje: kako u teatru pokazati činjenicu da je jedan čovjek sastavljen od puno osoba koje su međusobno proturječne?

Brezovčeva je predstava *Tri Nore čekaju Baala* po svemu paradigmatična za njegove europske režije devedesetih. To je bilo vrijeme kada je redatelj, prema vlastitim riječima, najviše radio. Ne samo zato što je tada bio u najboljim godinama, već i zato što su bivši jugoslavenski prostori zbog ratnih zbivanja na neki način bili mezimče intelektualnoga Zapada, a tamo je u to vrijeme dosta režirao. Uvjeti rada bili su vrhunski, a bila su to i mjesta gdje se njegov tip teatra mogao raditi. Dosta snažni kazališni pogoni i prema svojem zamahu, i prema budžetu, i prema prostornim uvjetima.

No to je uvijek bio i rad na kazališnim i društvenim rubovima Europe. Brezovec se rado sjeća rada u Taškentu (Uzbekistan) i u Cardiffu (Wales). I Bergen je tada bio neka vrsta europske provincije ili, bolje rečeno, ruba. Posebno se ta rubnost odnosi na rad u Makedoniji, gdje je radio s Makedoncima, Albancima i Turcima. Je li to okretanje prema europskim rubovima namjerno ili nije, Brezovec ne zna točno objasniti, ali ostaje činjenica da je devedesetih godina uglavnom radio na takvim mjestima.

Pritom bi se uvijek bavio nekim od problema ili nekom neuralgičnom točkom društva i kulture u kojoj bi boravio, no nastojao je u njih ponirati duboko, a ne ostajati na razini provokacije. To je znalo i živcirati lokalnu publiku, koja se zasigurno, kaže redatelj, pitala: *Što on o tome zna?*

Tako se u Bergenu moralo raditi na *Nori* jer je to norveški, ali i europski kanonski tekst. Ibsen je vrlo čudan pisac, konstatira Brezovec. U njegovom je opusu i *Peer Gynt* zasnovan na norveškoj tradiciji, legendama i sagama s jedne, ali i *Nora*, s druge strane, u čijoj pozadini treperi feminizam. Feministički orijentirane norveške glumice radile su na predstavi s tradicionalno orijentiranim Albancima, što je namjerno izazvan sraz. Albanci su došli sami u Norvešku te su namjerno ostavili svoje supruge kod kuće. To je muška kultura koju smo suprotstavili ženama na rubu feminizma. Sve je govorilo u pri-

log tome da taj spoj kulturološki mora puknuti. A Albanci nisu znali zucnuti engleski. Kulturalni se aspekti i na takvim stvarima mogu otvoriti, i to baš stvaranjem napetosti koja se odražava i u samoj predstavi.

Tako su i relativno konzervativni Velšani trebali igrati brazilske Indijance. U Cardiffu je Brezovec 1989. godine režirao komad Christophera Hamptona *Divljaci* o brazilskim Indijancima koje uništavaju velike korporacije. Ta je situacija uspoređena s problemom velških rudara koji nestaju i gube svoj egzistencijalni prostor, što je dodatno povezano s nesrećom rudara u Aleksincu, u tadašnjoj Jugoslaviji. Radilo se zaista o istraživanju koje je išlo u dubinu, a redatelj je krenuo u potragu za nekim vrlo specifičnim društvenim problemima jer je, po njegovu mišljenju, najlakše površno snimiti situaciji u nekoj državi ili kulturi i onda provocirati, kao što neki redatelji danas rade.

Istodobno se baveći traumama, problemima i neuralgičnim točkama društava u kojima je radio, Brezovec u svojim predstavama zahvaća i situaciju u bivšoj Jugoslaviji i općenito na Balkanu često nalazeći paralele između jednih i drugih. Svojevrsni socio-kulturni paralelizam najbolje razotkriva i ilustrira nekoliko redateljevih europskih predstava.

Ranije spomenuta velška predstava *Divljaci* mogla bi se i ovako interpretirati: *zar se i nama ovdašnjima ne dešava da ljudske tragedije postaju tek popudbinom naših salonskih opijanja; na taj se način i u Jugoslaviji tih dana elaborirala nesreća aleksinačkih rudara.*<sup>9</sup> U dubljim slojevima predstave može se uočiti i referiranje na kolonijalizam prikriiven željom za stjecanjem znanja o mitovima i legendama *plemenitih divljaka*, na koji u želji da to znanje arhivira, pridonosi gubitku autentičnosti tzv. Trećeg svijeta.

Druga Brezovčeva velška predstava – *ElIEc2Tra3* iz 1997. godine – kao spoj Sofoklove *Elektre* te drame Eugenea O’Neilla *Elektri pristaje crnina*, bavi se problemom osvete ili, kako kaže Gordana Vnuk, počiva na osnovnom tragemu europske drame, a to je ubojstvo majke kako bi se osvetio otac.<sup>10</sup> No predstava postavlja pitanje gdje se danas očituju smisao i posljedica osvete. Ona završava projekcijom slike Radovana Karadžića i implicira zaključak da je osвета lanac koji se ne može prekinuti ako ga zločinac ne prekine sam.

Na sličan se način u predstavi *Emma, pokušaji*, koprodukciji iz 1996. godine, temeljenoj na Borgesovoj pripovijesti, postavlja pitanje o opravdanosti osvete za smrt otaca, pa se, u ironičnom kontekstu, projicira citat iz *Bespuća povijesne zbiljnosti* Franje Tuđmana.

Predstave *Bacchanalia* i *Cezar* na neki su način duologija.<sup>11</sup> *Bacchanalia*, nastala 1996. godine u makedonsko-švedskoj koprodukciji prema istoimenom tekstu Gorana

<sup>9</sup> Gordana Vnuk, *Politika kao izgovor za raspravu o metodi. Pokušaj analize redateljske metode Branka Brezovca na primjeru predstave Divljaci prikazane 1989. u Walesu*, “Gordogan”, 15-18, Zagreb, 2009., str. 159.

<sup>10</sup> Gordana Vnuk, *ElIEc2Tra3 predstava s tajnom*, “Frakcija”, 8, Zagreb, 1998., str. 20.

<sup>11</sup> Marin Blažević, *Bre3Zov2Ecl*, “Frakcija”, 10-11, Zagreb, 1999., str. 30.

Stefanovskog, na nov način čita mit o Bakhu, odnosno Dionizu.<sup>12</sup> To čitanje baca novo svjetlo na situaciju u bivšoj Jugoslaviji, Balkanu i Istočnoj Europi. Analizira prirodu nasilja i govori o sukobu racionalnog i iracionalnog, a posebno se bavi iracionalnošću nacionalizma.

*Cezar* (slovensko-hrvatsko-makedonska koprodukcija iz 1998. godine) jest pak na neki način produžetak predstave *Bacchanalia*, o čemu sam Brezovec u programskoj knjižici predstave kaže sljedeće: *!...! iracionalno bjesnilo koje je zavladao dojučerašnjim Balkanom u Bakanalijama, promeće se u Cezaru u ironičnu demistificirajuću igru koja govori o novim strukturama moći i financijsko-gangsterskim ritualima prikrivenim znanom retorikom, ali ovaj put u korist paradržavnih interesa.*<sup>13</sup> Ukratko, predstava se bavila posljedicama rata i novim strukturama moći.

I nakraju, predstava *Tri Nore čekaju Baala* možda bi se mogla tumačiti kroz postupak rada na predstavi u kojoj surađuju *hladni sjevernjaci* i *temperamentni južnjaci*, a međusobno se ne razumiju. Jesu li to zapravo zapadna Europa i njezin jugoistok, kulturološki okvalificiran kao Balkan, koji se međusobno nikako ne mogu razumjeti, a kada i surađuju, nastaje spoj koji kao cjelina nije razumljiv ni jednima ni drugima? Istodobno, je li njihova komunikacija ipak rješenje optimalno za oboje kao što je Baal možda rješenje za Noru koja je izašla iz svoga suzdržanoga i hladnoga građanskog doma u kojemu nije mogla naći sebe? Je li taj izlazak možda pokušaj da se razumije ono Drugo, strano i tuđe o kojemu se uglavnom razmišlja s puno predrasuda? Je li jedini način da zapadni svijet pronade sebe i shvati samog sebe zapravo izlazak iz sigurnosti svoga samopoimanja i susretne se s onim što smatra divljim, nepoznatim i tuđim?

#### 4. UMJESTO ZAKLJUČKA – PROBLEMI RECEPCIJE I INTERKULTURALIZAM

Za recepciju ove, ali i drugih Brezovčevih predstava, pa i širega zapadnoeuropskog viđenja teataru i kultura europskog jugoistoka znakovit je rad Knut Owe Arntzena, čije glavne teze ilustrira sljedeći citat (s mojim iscrtavanjima):

*Zanimljiv rezultat proizašao iz susreta između margine u bogatom području i vanjske margine, bio je projekt koji je organiziralo Bergensko međunarodno kazalište iz Bergena. Albanski glumci iz Albanskog narodnog kazališta iz bivše jugoslavenske republike Makedonije okupili su se u Bergenu, Norveška, kako bi stvorili predstavu zasnovanu na ideji susreta između Baala Bertolta Brechta i Nore odnosno Kuće lutaka Henrika Ibsena. Redatelj je bio Hrvat Branko Brezovec, a dramaturginja Gordana Vnuk. Za ljude iz bivše Jugoslavije dolazak u Bergen je u to vrijeme, 1993. godine, bio odmor od rata. Poanta predstave bila je pomiješati elemente tekstova Brechta i Ibsena u vrlo tje-*

<sup>12</sup> Goran Stefanovski, *Bacchanalia*, "Frakcija", 5, Zagreb, 1997., str. 32.

<sup>13</sup> Marin Blažević, *Bre3Zov2Ecl*, "Frakcija", 10-11, Zagreb, 1999., str. 30.

*lesni kazališni izraz*. Ponešto od toga bi ponekoga moglo navesti da razmišlja o starim kazališnim tradicijama Balkana iz drevnih vremena, a ponekoga o srednjoeuropskom ekspresionističkom prikazivanju velikodušnosti i okrutnosti. Tri Nore čekaju Baala bio je krajnji naslov predstave, a njezini su dijelovi prikazani na Santarchangelskom festivalu u Italiji, s druge strane Jadranskog mora i u situaciji koja je bila daleko više obilježena ratom koji se odvijao.<sup>14</sup>

Citirani tekst, na neki način, ukazuje na zapadnoeuropsku recepciju predstave *Tri Nore čekaju Baala*. U njemu sam, stoga, istaknula dvije stvari. Prva ukazuje na političku činjenicu da je rat u Hrvatskoj i u Bosni i Hercegovini u zapadnoj Europi percipiran kao balkanski rat s obzirom na to da napis sugerira da su se Albanci iz Makedonije, u kojoj nije bilo rata, došli u Norvešku od njega odmoriti.

Druga istaknuta rečenica daleko je znakovitija, a to je da se u očima zapadne Europe o Balkanu i njegovim kulturama razmišlja kao o nečemu što se prije svega temelji na tjelesnom, pa onda posredno i iskonskom, primitivnom i okrutnom.

Slijede treća i četvrta točka koje iz teksta proistječu, iako u njemu nisu direktno napisane. Predstave koje dolaze s onog teritorija koji zapadna Europa općenito naziva Balkanom a priori se tumače kroz ratnu optiku, pa je, kao četvrto, očito da se interpretator nije potrudio na dublji način pročitati predstavu.

O tome svjedoči i ono što je u intervjuu sasvim otvoreno rekao i Branko Brezovec: *Mi idemo u Strasbourg na festival sa predstavom Emma, pokušaji i onda na kraju imaš projekciju s Tuđmanovim citatom iz Bespuća povijesne zbiljnosti. I to je jedan citat o osveti. Oni su na nas nakon te predstave jako ružno gledali. Nisu bili u stanju prepoznati ironijski kontekst toga svega. Bolje bi bilo da smo to maknuli. Čim smo ušli u neki kontrapunkt s Tuđmanom, oni su mislili da mi podržavamo Tuđmana, a oni ga u Europi nisu mogli smisliti.*

Dakle, tu su predstavu optužili da priziva Tuđmanovu politiku, a *Baala* su (Albanska drama, Skoplje, 1992.) u Nizozemskoj pročitani kao podupiranje balkanskoga ratnog bjesnila.<sup>15</sup>

*Meni je jasno da direktori velikih festivala ne mogu imati vremena da u bitolskim Pečalbarima, recimo, traže sofisticirane odmake i dekodirajuće odvodne kanale; oni u predstavama s rubova Europe traže potvrdu za onu vrst dobrohotne ironije koju su prema maglama tih geografskih i kulturnih pojmova orijentacijski uspostavili.*<sup>16</sup>

Te Brezovčeve konstatacije jasno ukazuju na predrasude prema ljudima, kulturama i umjetničkim djelima koji dolaze s područja bivše Jugoslavije i Balkana u širem smislu.

<sup>14</sup> Knut Owe Arntzen, *Arts-Centres and Transnational Processes. U: Literature and the Fine Arts, Volume I*. Urednici Herbert Arlt i Donald G. Daviau. EOLSS Publishers Co Ltd, Oxford 2009., str. 337. (Prevela i istaknula Ozana Iveković.)

<sup>15</sup> Marin Blažević, *Razgovori o novom kazalištu I*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 87.

<sup>16</sup> Marin Blažević, *Razgovori o novom kazalištu I*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 88.

Ne nastoji ih se shvatiti individualno niti ih se pokušava razumjeti bez određenih shema i iskrivljenih vizura.

*Doista mislim da teatar koji radim jest po mnogo čemu poseban, pa i da mu je zbog toga bio otežan put u Europu, bilo zato što se nije znalo ili željelo odgovoriti na njegovu zahtjevnost na razini forme (dakle, uvijek je u prikrajku čučala apriorna sumnja, apodiktički odstup da mi, od tamo odakle smo došli, po definiciji, nismo u stanju proizvesti formalno tako redundantan, ali, ako dopustite, i autentičan teatar), bilo zato što se uvijek, a posebno devedesetih godina, u onome čime smo se predstavljali tragalo za političkom i ideološkom opterećenošću balkanskim nacionalizmima.<sup>17</sup>*

Brezovec priznaje da nikada nije napravio predstavu koja se ne bi, na suptilan način, referirala na društvene i političke prilike i kontekste. No protivi se pojednostavnjivanju zapadnjačke kritike, europskih direktora i producenata koji su u svim njegovim predstavama tražili potvrdu svojih vlastitih predrasuda.<sup>18</sup>

Očito je da je duh interkulturalizma, barem u devedesetim godinama, bio ipak samo fraza u još uvijek imperijalnoj svijesti zapadne Europe, što sugeriraju i neki kritičari europskih kazališnih projekata iz osamdesetih godina.

Tako se horizontalnom multikulturalizmu Brooka i Mnouchkine, koji se tek dekorativno koriste elementima drugih kultura, sasvim u skladu s njihovim površnim poznavanjem i shvaćanjem, suprotstavlja vertikalni multikulturalizam redatelja iz bivših jugoslavenskih republika. On je, prema mišljenju idejnih začetnika EUROKAZ-a, suprotstavljen horizontalnom multikulturalizmu.<sup>19</sup> Naime, redatelji poput Živadinova, ranog Taufera, Brezovca i Pašovića žive i poznaju kulturnu memoriju bivših jugoslavenskih prostora koju kombiniraju sa kazališnim znanjem i iskustvom zapadnoeuropskoga kazališta.<sup>20</sup>

Senker razlikuje multikulturalizam i interkulturalizam, pojmove koji se, u hrvatskoj inačici, mogu zamijeniti izrazima višekulturalnost i međukulturalnost.<sup>21</sup> Prema mišljenju Patricea Pavis a što ga Senker navodi, multikulturalne predstave su one gdje se raznovrsne kazališne tradicije tek susreću u višejezičnim predstavama. Interkulturalne su, pak, one gdje se različite kazališne tradicije prožimaju i miješaju, pa je katkada teško neku od njih prepoznati i identificirati. Zapravo multikulturalizam bi bio ekvivalent horizontalnom multikulturalizmu, a interkulturalizam vertikalnom multikulturalizmu.

Na drugome mjestu Patrice Pavis ističe da su projekti poput Brookove *Mahabharate* u današnjem globaliziranom kontekstu stvar prošlosti. Danas, drži autor, više ne možemo govoriti o kontaktu, odnosno razmjeni između kultura jer se danas više ne vjeruje

<sup>17</sup> Marin Blažević, *Razgovori o novom kazalištu I*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 85.

<sup>18</sup> Marin Blažević, *Razgovori o novom kazalištu I*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 87.

<sup>19</sup> Gordana Vnuk, *20 Years of Eurokaz*, Eurokaz, Zagreb 2006., str. 29.

<sup>20</sup> Gordana Vnuk, *20 Years of Eurokaz*, Eurokaz, Zagreb 2006., str. 27.

<sup>21</sup> Boris Senker, *Uvod u suvremenu teatrologiju II*, Leykam international, Zagreb 2013., str. 90-92.

u autentične nacionalne identitete ili kulture koje bi pripadale samo jednom narodu. Danas su identiteti multinacionalni i pomiješani, mizanscene mješavina različitih praksi, a dramski tekstovi već sami po sebi intertekstualni. Svaka je gesta citat neke druge geste, a tijela glumaca već su u svojoj pojavnosti često hibridna i pomiješana. Danas je, zapravo, zaključuje Pavis, svaka predstava automatski interkulturalna, zbog čega je taj fenomen teško istraživati i analizirati u suvremenom kontekstu.<sup>22</sup>

Očito je da, prema Pavisu, horizontalni multikulturalizam danas više ne postoji i da danas na pozornici možemo vidjeti samo interkulturalne predstave. Nasuprot tome, Brezovec smatra da je horizontalni multikulturalizam uvijek dominirao te da dominira i danas. Ako ništa drugo, a ono već zato što Zapad ne poznaje dobro tzv. male kulture i njihove dubinske specifičnosti. O teatru kao istinskoj katarzi i istinskoj ritualnosti u teatru tako će više znati balkanski kazališni umjetnici nego umjetničke elite intelektualnog Zapada, što je Brezovčev konkretno iskustvo s jedne od konkretnih diskusija koja se vodila između te dvije grupacije ljudi.

Ipak, o svojim će stavovima i gledištima većina žitelja Zapadne Europe razmišljati kao o nadmoćnima i *boljima* od onih koje bi Balkanci mogli imati. U njihovoj percepciji riječ balkansko znači nešto nazadno, primitivno, plemensko i barbarsko. Stoga Marija Todorova kaže: *Činjenicu da se Balkan opisuje kao "drugo" u odnosu na Europu ne treba posebno dokazivati. Za Balkan se zna reći da njegovi stanovnici ne mare za norme ponašanja koje vrijede za civilizirani svijet. Kao i svaka generalizacija, i ova počiva na redukcionizmu, no redukcionizam i stvaranje stereotipa o Balkanu poprimili su takve razmjere i snagu da taj diskurs zaslužuje, pa čak i zahtijeva, posebnu analizu.*<sup>23</sup>

Autorica je stoga i napisala knjigu *Imaginarni Balkan*, koja se bavi tim fenomenom te ga razmatra iz raznovrsnih kutova. Ta je knjiga jedan od najvažnijih priloga boljem razumijevanju područja koje se naziva Balkanom i / ili jugoistočnom Europom. I knjiga, kao i mnoga umjetnička djela, pa i predstava *Tri Nore čekaju Baala*, pozivnica su za istinski susret različitih društava i kultura. No pitanje je hoće li se tome pozivu itko istinski odazvati.

## LITERATURA

Knut Owe Arntzen, *Arts-Centres and Transnational Processes*. U: *Literature and the Fine Arts, Volume I*. Urednici Herbert Arlt i Donald G. Daviau. EOLSS Publishers Co Ltd, Oxford, 2009., str. 337.

M. Blažević, *Bre3Zov2Ecl*, "Frakcija", 10-11, Zagreb, 1999., str. 28-35.

M. Blažević, *Književnost (bez knjige) i kazalište (bez književnosti)*, "Umjetnost riječi", 4, Zagreb, 2000., str. 229-262.

<sup>22</sup> Patrice Pavis, *Intercultural Theatre today*, "Forum Modernes Theater", 25/1, Tübingen 2010., str. 14.

<sup>23</sup> Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, Naklada Ljevak, Zagreb 2015., str. 17.



- M. Blažević, *Razgovori o novom kazalištu 1*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 83-88.
- O. Iveković, *Intervju s Brankom Brezovcem*, 03.05.2017.
- O. Iveković, *Intervju s Gordanom Vnuk*, 18.04.2017.
- P. Pavis, *Intercultural Theatre today*, "Forum Modernes Theater", 25/1, Tübingen, 2010., str. 5-15.
- B. Senker, *Uvod u suvremenu teatrologiju II*, Leykam international, Zagreb 2013., str. 90-92.
- G. Stefanovski, *Bacchanalia*, "Frakcija", 5, Zagreb, 1997., str. 32.
- M. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Naklada Ljevak, Zagreb 2015., str. 17.
- G. Vnuk, *20 Years of Eurokaz*, Eurokaz, Zagreb 2006., str. 27-29.
- G. Vnuk, *ElIec2Tra3 predstava s tajnom*, "Frakcija", 8, Zagreb, 1998., str. 20-21.
- G. Vnuk, *Politika kao izgovor za raspravu o metodi. Pokušaj analize redateljske metode Branka Brezovca na primjeru predstave Divljaci prikazane 1989. u Walesu*, "Gordogan", 15-18, 2009., str. 154-160.

## PRILOZI

### PRILOG A. ŽIVOTOPIS BRANKA BREZOVCA

Branko Brezovec, rođen u Zagrebu 1955. godine, hrvatski je kazališni redatelj te redoviti profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Diplomirao je kazališnu režiju 1986. godine, a svoj umjetnički rad započeo je još kao petnaestogodišnjak. Osnovao je Kazališnu grupu *Coccolemmo*, jednu od najvažnijih alternativnih kazališnih skupina sedamdesetih i osamdesetih godina u bivšoj Jugoslaviji.

Predstava *Ormitha macarounada i nekoliko kuhara*, 1982. značila je prekretnicu u njegovom redateljskom radu jer je inaugurirala Brezovčevu *patent* dramaturgiju. Ona se sastoji u stvaranju novih značenja kombiniranjem različitih tekstova koji su na prvi pogled nespojivi.

Režira u kazalištima čitave bivše Jugoslavije i u inozemstvu (Velika Britanija, Uzbekistan, Norveška, Švedska, Francuska, Njemačka, Italija), radi u različitim žanrovima (opera, multimedijski spektakli, *metafizičke komedije*) te u multikulturalnim sredinama s Albancima, Turcima, Mađarima, Romima, Velšanima. U ratnom periodu devedesetih Brezovec radi na projektima povezivanja novonastalih zemalja koje su nekad gradile zajednički kulturni prostor. Upravo su te predstave u fokusu ovog rada.

Od 2000. do 2004. u zagrebačkom *Zagrebačkom kazalištu mladih* Brezovec režira velike spektakle kritički usmjerene na hrvatsku prošlost i sadašnjost. Njegovi međunarodni projekti uključuju dječju operu *Cinderella*, 2004. za Hamburšku operu, makedonko-talijansku koprodukciju Shakespeareova *Timona Atenjanina*, 2005., hrvatsko-tali-

jansku koprodukciju *W & T*, 2006. te *Okovanog Galilea*, 2009. u produkciji Laboratorio Nove i festivala Fabbrica Europa iz Firenze.

U Hrvatskoj radi predstave temeljene na Krležinim tekstovima *Gospoda Glembajevi* (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, 2007.), *U agoniji* (Teatar &TD, 2008.) te dvije verzije *Salome* (Kotor, 2010. i Zagreb, 2011.)

Najnoviji radovi uključuju predstavu *Travnička kronika* (NT Bitola, 2012.), spektakularnu adaptaciju romana Ive Andrića koja dodiruje civilizacijske, političke i emocionalne temelje balkanskih prostora; režiju Wagnerove opere *Leteći Holandez* (Splitsko ljeto, 2013.), dramaturgiju Musilova romana *Pomutnje gojenca Törlessa* (Eurokaz & Akademija dramske umjetnosti, 2014.), te dvije predstave *spektakularne klaustrofobije* – *Bife Titanik* (Eurokaz, 2015.) i *Medeja, semioklazam* (Eurokaz & Kraljevsko pozorište Zetski dom Cetinje, 2016.).

## **PRILOG B. PODACI O PREDSTAVI TRI NORE ČEKAJU BAALA**

**Autori:** Bertolt Brecht, Anton Pavlovič Čehov, Henrik Ibsen

**Redatelj:** Branko Brezovec

**Dramaturginja:** Gordana Vnuk

**Scenski pokret:** Jasna Brkljačić

**Oblikovanje zvuka:** Orhan Kadri

**Oblikovanje svjetla:** Asbjørn Johnsen

**Izvođači:** Abazi Refet, Heidi Goldmann, Ingvild Holm, Karoline Waal, Kerimi Vebi, Mjaku Bajrus, Nuredini Bekir, Nuredini Sefedin, Victoria H. Meirik

**Premijera:** 18.03.1993.

**Producent:** BIT Teatergarasjen

**Koproducenti:** Prosjektteateret, Eurokaz, Albanska drama – Skoplje

## INOZEMNA KUGLA (GLUMIŠTE): ZLATKO BURIĆ KIĆO I KUĆA EKSTREMNOGA MUZIČKOG KAZALIŠTA

*Od dana Kugla glumišta Indoš i ja imamo neki dijalog kroz rad, kroz projekte, u različitim stvarima povezanosti i s danskim umjetnicima.*

Zlatko Burić Kićo<sup>1</sup>

Nastojat ću dokumentirati inozemne uspjehe dva člana Kugla glumišta, odnosno kasnije Kugle: hrvatsko-danskoga glumca Zlatka Burića Kiće (Osijek, 13. svibnja 1953.), koji je ostao posvećen estetici tzv. meke frakcije Kugla glumišta, i multimedijjskoga umjetnika Damira Bartola Indoša (Zagreb, 11. srpnja 1957.), koji je ostao dosljedan tzv. tvrdoj frakciji Kugle.<sup>2</sup> Kao što je poznato, i Zlatko Burić Kićo i Damir Bartol Indoš proi-  
zlaže iz alternativnih glazbeno-kazališnih energija Kugla glumišta (1975.–1981. / 1982.).

Zlatko Burić Kićo jedan je od suosnivača Kugla glumišta,<sup>3</sup> a od 1982., nakon raspada kazališnih energija Kugla glumišta u *tvrdu* Indoševu Kuglu i meku frakciju (prvotna Kugla), živi i radi u Danskoj. Radi se o dvama konceptima, gdje D. Bartol Indoš (tzv. tvrda

<sup>1</sup> Iz razgovora s Anicom Vlašić Anić povodom premijere multimedijalne scenske izvedbe *Kabareta Tamne Zvijezde*, Teatar &TD, Zagreb, 9. ožujka 2015. (Burić Kićo, 2015a, http).

<sup>2</sup> O navodnoj negaciji tzv. meke i tvrde frakcije usp. razgovor s Kićom u: Marjanić 2014: 817–824. Usp. Vlašić-Anić 2001., 2004., 2009., 2012. Zahvaljujem Dragani Milutinović na pomoći oko dokumentacije vezane uz umjetničko i aktivističko djelovanje Zlatka Burića Kiće kao i samom umjetniku.

<sup>3</sup> Kao osnivači Kugla glumišta slove Zlatko Burić Kićo, Dunja Koproščec i Zoran Šilović, odnosno kako ih Indoš opisuje: Kićo – obrazovani hipi, sociolog i ljevičar, Šilo – filozof i krležijanski ljevičar te Dunja kao fanatična realizatorica lijevih ideja (usp. Indoš, u: Blažević 2007: 252). Branko Matan u nekrologu za Dunju Koproščec ističe da je *jedna od najvažnijih kreatorskih glava u grupi* (Matan 2009: 23).

frakcija) zastupa koncentraciju oko političkoga iskaza skupine Baader-Meinhof, kao što sâm Z. Burić promiče ideju *teatra da se ne igra* i genijalnog diletantizma, i to u okrilju heterogenih poetika. Etiku i estetiku Kugla glumišta Z. Burić je odredio konceptom kazališta kao socijalne situacije – idejom da djeluju kao kazalište kulturnih aktivista, ekstremno subverzivnog i alternativnog impulsa novog anarhizma, američke verzije hipi pokreta s političkim happeninzima, osviještene nove ljevice, i to na polazištima antipsihijatrije Ronald D. Lainga te teoriji i praksi situacionista. Zanimala ih je ideja ekstremnog ljevičarenja kroz ideje i akcije koje je provodio politički osviješteni dio američkoga pokreta događanja 60-ih, gdje Z. Burić Kićo spominje npr. knjigu *Do it! – Scenarios of the Revolution* (1970.) Jerryja Rubina, nadalje akcije Abbieja Hoffmana, manifestne političke scenarije Bijelih pantera, kratko – ideju da nova umjetnost ne smije kolaborirati s postojećom kulturom nego da umjetnost mora biti toliko bezgranično radikalna da je postojeće tržišne i kulturne strukture ne mogu prihvatiti (usp. Burić Kićo, u: Marjanić 2014: 728-729). Otvorenu dramaturgiju Kugla glumišta Z. Burić je koncipirao na konceptima srednjovjekovnih crkvenih procesija i mansija, dadaističkih i bajkovito-nadrealističkih kaotogenih slika i ekspresionističke dramaturgije kao i na preuzimanju cirkuskih i folklornih formi te idejama ambijentalnoga kazališta (ibid.: 817-824).

No, na mrežnoj stranici o essekerima dokumentirana je medijska nevidljivost (u smislu glavnih medija) Zlatka Burića Kiće, kao što je npr. bilo nekorektno da 80. obljetnicu Ive Štivičića u Društvu hrvatskih pisaca (prosina 2016.) nije *nekolikominutno* popratio HTV, iako još uvijek ta ista kuća dobro zarađuje na njegovim scenarijima i dramama. Naime, navedena mrežna stranica o essekerima, njezin leksikonski navod o Kići, kritički se obara na sredinu koja ga ne prepoznaje dovoljno:

*Ljubitelji hollywoodskog filma prisjetit će se tek nekolicine eksponiranih imena glumaca koji su svoje karijere započeli u Hrvatskoj, a planetarnu slavu ostvarili u tvornici snova na obroncima Los Angelesa. Najčešće će izdvojiti Radu Šerbedžiju, Gorana Višnjica i Miru Furlan. No, još jedna hrvatska zvijezda sve više sjaji na nebu iznad Hollywooda. Njegovo ime je Zlatko Burić, rođen je u Osijeku, a posljednju veliku ulogu ostvario je u blockbusteru – filmu katastrofe 2012.* (“Zlatko Burić. Biografija”, [http](http://)).

Nakon raspada tzv. meke frakcije Kugla glumišta (1981. / 1982.) Kićo odlazi u Dansku, gdje – kako bi preživio – obavlja fizičke poslove (pranje posuđa u restoranima i građevinski radovi, učenje jezika; riječ je, kako je često isticao, o tipičnoj imigrantskoj priči. Inače je u to doba u Danskoj postojala jaka post-punk i new wave scena, koju je karakterizirala izvedbena improvizacija i umjetnost performansa, što je upravo Kićinoj po / etici – koju je baštinio iz Kugla glumišta – apsolutno i odgovaralo (usp. “Zlatko Burić. Biografija”, [http](http://)). Tako je, primjerice, upoznao i Die Tödliche Doris, berlinsku *performans grupu* i glazbeni bend (Berlin, 1980.–1987.), koja je bila dio scene *Genijalnih diletanata*. Godine 1987. na kraće vrijeme vraća se u Zagreb, gdje je u Galeriji SC organizirao scenu performansa. Slijedi povratak u Kopenhagen.

Svakako bih željela istaknuti da su nedavno (4. – 18. veljače 2017.) Goethe-Institut i Močvara u Zagrebu u Pogonu Jedinstvo ugostili putujuću izložbu *Geniale Dilletanten (Genijalni diletanti)* – memorabilije sljedećih bendova – Einstürzende Neubauten, Die Tödliche Doris, Der Plan, Freiwillige Selbstkontrolle (F.S.K.), Palais Schaumburg, Ornament und Verbrechen, Deutsch Amerikanische Freundschaft (D.A.F.), a pritom je organiziran i popratni program koji je započeo koncertom Teha Tearda i Blixie Bargelda. Organizatori izložbe isticali su da je naziv *Geniale Dilletanten bio je namjerno pogrešno napisan* (umjesto Dilettanten; Dille – kopar, Tanten – tetke, op.prev.) *naziv koncerta koji je održan 4. rujna 1981. u berlinskom Tempodromu. Naslov je postao sinonim za kratko razdoblje umjetničkog procvata u Zapadnoj i Istočnoj Njemačkoj sredinom 80-ih godina, razdoblje u kojem se u svim vrstama umjetnosti krenulo novim putevima i tragalo za novim oblicima izraza* (Hina, 2017.).<sup>4</sup>

Ta zaista iznimna izložba (koja se zapravo može usporediti s našom izložbom *Osamdesete*, HDLU, Zagreb, kustosi: Branko Kostelnik i Feđa Vukić, 2015.) dokumentirala je da se, osim glazbe osamdesetih njemačke *underground* i kulturne scene, paralelno s novim valom odvijao i zamah slikarstva poznat kao neoekspresionizam *novih divljaka*, koji je, među ostalim, označio povratak figuraciji u slikarstvu, prenoseći agresivan punk. Nadalje, bio je dokumentiran i antimodni izričaj te scene koju je na samim počecima pokreta odjevno-performativno označila Claudia Skoda, kao što su dokumentirane i neke memorabilije njemačkoga dizajna 80-ih koji nije robovao estetici modernizma.

## DEVEDESETE ILI MIGRATIVE ART I *PUSHER*...

Kićine devedesete obilježile su, među ostalim, tendencije koncepta *Migrative art*.<sup>5</sup> Riječ je o umjetničkom pokretu koji je djelovao do 1992. do 1997., a okupio je antiratne umjetnike/ice u egzilu s područja bivše Jugoslavije kao i umjetnike iz Francuske i Belgije, umjetnike/ice ljevičarskoga i anarhističkoga usmjerenja, u okviru koje su se i umjetničkom akcijom borili za *Artistički teritorij*. Inicijatorica i organizatorica Ivana Momčilović, dramaturginja iz Beograda, uspjela je okupiti brojne jake osobnosti s područja bivše Jugoslavije – npr. navedenim pacifističkim energijama pridružili su se Vlada Divljan (Idoli), Sonja Savić, Rambo Amadeus, Helena Klakočar, pa je tako i među broj-

<sup>4</sup> I riječki multimedijalni umjetnik Krešo Kovačićek ističe rad Die Tödliche Doris koji su djelovali do 1981. do 1987. godine (usp. Marjanić 2014: 1390). Poznato je da su u videoperformansu *Chöre & Soli* (1984.) primijenili obrnuti *Kulešov efekt*; naime, u tom videoperformansu bend uvodi fotografije lica na koja su projicirana lica članova benda. Obrnuti *Kulešov efekt* mogao bi se objasniti senzacijom Jeana Geneta opisanom u *Zatočeniku ljubavi* koja se odnosi na plastičnost ljudske osobnosti i mogućnost (spontane ili voljne) zamjene identiteta i tijela. Usp. <http://friedrichstrasse.blogspot.com/2011/03/die-todliche-doris-chore-soli1983.html>

<sup>5</sup> O navedenoj umjetničkoj koncepciji trenutno piše Maja Marković. Usp. <http://phdconference2014.wixsite.com/dmr-ljubljana/programme-2016>

nim drugima, koje ovom prigodom ne navodim, bio i Zlatko Burić Kićo, kao migrant-umjetnik, te njegova buduća supruga Dragana Milutinović, tada suradnica u časopisu “Vreme”, koja mi je i dostavila podatke o tom umjetničko-aktivističkom konceptu.

Donosim ulomak iz materijala *Migrative arta* (1992. – 1997.) koji se umjetnošću borio protiv suvremenoga totemizma-nacionalizma označenoga zastavama kao političkim insignijama-totemima:

*Od 1992. kapitalna akcija kolektiva je osvajanje artistskog teritorija, kao umjetnički odgovor na čovjekovu bitku za granicu. Artistski teritoriji u vremenu i apstraktna tijela postavljena u realni socijalno-politički prostor. Skulptura s toplinom i temperaturom njezinih članova koji svojim kretanjem određuju njezine granice “So the border is the human soul”. Odgovarajući na totalnu okupaciju ex-Yu teritorija, grupa ex-Yu umjetnika osvojila je prvi umjetnički teritorij, lipnja 1992. Pisma umjetnika kao artistski teritorij br. 0 od tada okupljaju u Beneluxu 18 drugih teritorija. (iz e-poruka Dragane Milutinović)*

Donosim opis jednog performansa u okviru navedenoga koncepta *Migrative art* koji je objavljen kao dio nekrologa povodom smrti Sonje Savić (tekst: Zlatko Burić – iz knjige: Sonja Savić: *Otvorena stranica*. Intelekt, Valjevo: 2011.) – *Koncentracioni kultur-kamp u Luvain la Neuve,*







*Migrative Art / performans u glavnoj ulici Antwerpena, 1993.*

*Sonja (Savić) je s Belgijancima zauzela neki izlog, dečki u kožnim jaknama, ona eterična, živi muzički slikopis. T.I.G. (Telepatska internacionalna grupa) na trgu. Kolica iz samoposluge preparirana žicama viole. Mi pravimo ljude od brašna na pločniku i otpuhujemo ih. Dolazi Ciki i puno drugih koji su nam se pridružili: Boris Bakal kuha juhe od morskih algi, Mrđan Bajić predstavlja kofer emigranta, Jelica Radovanović crta po zidu napad sitnih životinja. Antun kljuca jedući juhu i sanja o najboljem nastupu Partibrejkersa. Rundek na gitari. Slovenski Beton dance zakucavaju se tijelima u zidove u plesu. Aleš s filmskim slikama Sarajeva. Ekipa košmar. Ivana Momčilović je držala paukove niti svih tih akcija Migrative arta.*

*... Iz tih aktivnosti kasnije se razvio Migrative art pokret umjetnika iz nekadašnje Jugoslavije i svemirskih suboraca drugih prostora u borbi protiv rata i nacionalizma... Ivana Momčilović bavila se nekim malim magijama, pa smo dobivali karte za Eurolines buseve, ili smo jeli u restoranima čije su gazde bile različitih nacionalnosti s naših prostora a, gle čuda, podržavali su umjetnički projekt. Pravio sam ležeće ljudske skulpture od brašna, praha paprike i lišća, a Sonja bi izigravala mangupa i čudila se gdje je nestala dramaturgija. Plesao sam s granama na rukavima, znao sam da joj se to sviđa. Postojala je priča o sovjetskom kozmonautu kojeg su zaboravili u svemiru nakon raspada države. Zakopavali smo skulpturice od tijesta u malim kutijicama. To je radila*

*Helena Klakočar u nekim šumama Beneluxa i dogovorili smo se da ćemo ih otkopati kada rat prestane. Među glavicama kelja Dejan Anđelković je radio Tatlinovu spiralu od šiblja. Sonja je počela rjeđe prisustvovati tim susretima...*

Zlatko Burić Kićo paralelno u tom razdoblju započinje i filmsku i televizijsku karijeru. Godine 1995. probija led u sedmoj umjetnosti kada dobiva jednu od vodećih uloga u danskom filmu *Pusher* (premijera 1996.) Nicolasa Windinga Refna ("Zlatko Burić. Biografija", <http>), na čemu će se ovdje završno i zadržati. Pritom će ulazak u filmsku ekipu *Pushera* umjetniku pomoći u probijanju i na kazališnoj sceni; naime, kada se pročulo o njegovu angažmanu u tom filmu, počeo je dobivati i kazališne angažmane, tako da je paralelno radio u etabliranim kazalištima, snimao filmove i TV serije te bio aktivan na alternativnoj sceni i organizirao susrete *Kugla meets Global Guaranty Orchestra* kao i na sceni *Migrative arta*. Dakle, uskoro dobiva i kazališni angažman, i to najprije u Kazalištu Betty Nansen (prva Kićina predstava na danskoj sceni bila je predstava *Paradis*, 1996., Betty Nansen Teatret, režija: Peter Langdal), a kasnije i u Danskom kraljevskom kazalištu.



Martin Tulinius: *The Tiger Lillies perform Hamlet*, 2012. Zlatko Burić Kićo u ulozi Klaudija.

Od brojnih kazališnih angažmana ovom prigodom izdvajam Kićin angažman kao Kludija u mjuziklu *The Tiger Lillies lilis Perform Hamlet* u režiji Martiina Tulinius (2012.), koji je, nažalost, preminuo 2016. godine. Naime, muzičko kazalište *Tiger Lillies perform Hamlet* zajednička je predstava danskog Theatre Republique i engleskoga kul-

tnog benda *Tiger Lillies* koji su se zajedno udružili u predstavi *Hamlet* u eksploziji glazbe, slika i novocirkuskih formi i kojom su gostovali i gostuju na svim kontinentima, uglavnom na festivalima, npr. u Kini (Macau, Hong Kong, Wuzhen), u Južnoj Koreji (Seoul), u Tajvanu (Taipei), u Kolumbiji (Bogota), Australiji (Perth), Meksiku, Kanadi, Australiji, Turskoj, Poljskoj, Švicarskoj, Nizozemskoj, Velikoj Britaniji, s izuzetkom naše scene.<sup>6</sup>

Nakon dugogodišnje suradnje s Kraljevskim danskim kazalištem u Kopenhagenu (Det Kongelige Teater), gdje je Kićo glumio npr. Stanleya Kowalskog (T. Williams, *Tramvaj zvan čežnja*, režija: Emil Hansen), Direktora cirkusa buha – uz još dvije uloge (M. A. Bulgakov, *Bijeg*, režija: Alexander Mørka-Eidem), Bartholoea (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Figarov pir*, režija: Linus Tumstör), Zlatko Burić Kićo prelazi u Theatre Republique (kazalište je utemeljeno 2009.), koje mu stilski bolje odgovara jer konceptijski nalikuje, kako zamjećuje, na &TD sedamdesetih.

Što se tiče lokalne scene, od kraja 1980-ih Zlatko Burić Kićo nastavlja suradnju s Damirom Bartolom Indošem, kao glumac i izvođač (npr. *Zeinimuro* – Narodno pozorište Subotica, NPS; Galerija SC, 1986.; remake navedene predstave-performansa 1991. RANS Moša Pijade, Zagreb; Franklin Furnace, New York;<sup>7</sup> *Magellan*, Narodno pozorište Subotica, NPS, 1989.; *Konjski rep*, 1993.; *Sin*, 1998.) te kao suautor projekata *Vilovanje* (Teatar &TD, 2006.; Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Selma Banich, Henning Frimann), *Zeleno, zeleno* (Teatar &TD, 2007.), *Knjiga mrtvih* (Eurokaz, 2009., režija: Zlatko Burić Kićo – posveta članovima i predstavama Kugla glumišta), dadaističkoga punk kabareta *Kabaret Tamne Zvijezde* (Teatar &TD, 2015.) i dr. Odnosno, Kićinim određenjem – *Kabaret Tamne Zvijezde novi je projekt nehijerarhijski strukturirane grupe autora – glazbenika, hodača, zapisivača, govornika – koja zajedničku izvedbu gradi na granici između bastardizirane forme kabareta, post-industrial post-men(o) pause punk koncerta i kazališne predstave*. (Iz najave predstave) Ukratko, kao izvođač postdramskoga kazališta nastavlja rad na poetici i etici bliskoj Kugla glumištu. Što se tiče Teatra &TD, na navedenoj je sceni ostvario zapaženu ulogu baruna Lenbacha (M. Krleža, *U agoniji*) u režiji Branka Brezovca kao što je nedavno nastupio u Brezovčevoj adaptaciji Andrićeve novele *Bife Titanik* (2016.).

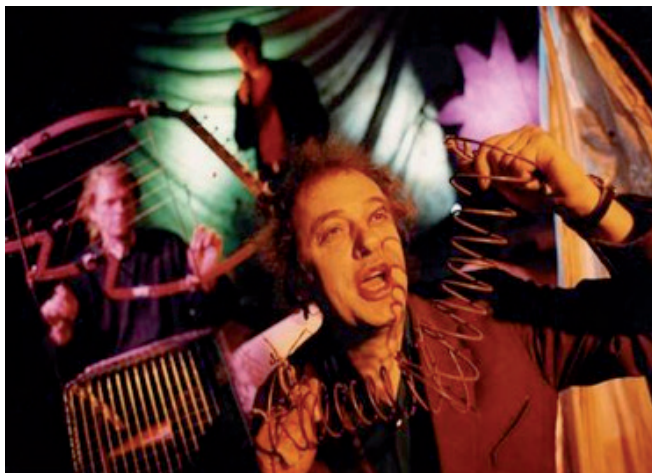
<sup>6</sup> Više o predstavi i njezinim gostovanjima usp. <http://republique.dk/en/tours/the-tiger-lillies-perform-hamlet/>.

<sup>7</sup> Što se tiče newyorške izvedbe predstave-performansa *Zeinimuro* (1991.), u razgovoru s Marinom Blaževićem Indoš se prisjeća da su *Zeinimuro* jednako tako izveli na u Kasselu na Documenti VIII (1987.) u alternativnoj sekciji. *Danima smo tamo kopali kanale u kojima je Duje Jurić radio slike. Predstava je bila izvedena na otvorenom. Na kraju se dogodilo da se najstrašniji rat kod nas odigravao u Slavoniji, na poljima žita. A predstavu smo izveli kasnije i u New Yorku (u Judson Memorial Church), pa se opet ukazao Croceov genij intuicije; usred predstave ljudi su počeli vikati da je počeo Ground War u Iraku, baš u trenutku kada sam počeo mahati ogromnom, najvećom mogućom istrغانom i izbušenom crnom zastavom ispod projekcije ratnih aviona u letu.* (Indoš, prema Blažević 2007: 279).

## GLAZBENI PERFORMANS: T.I.G. I GLOBAL GUARANTY ORCHESTRA MEETS KUGLA

Kao pjevač i umjetnik performansa Zlatko Burić Kićo djeluje u glazbenim performansima multimedijske grupe, odnosno kako se ponekad određuju – *psycho-avant-šlager kraut-jazz* bend T.I.G. (Telepatska internacionalna grupa = Telepatisk International Group), koju je suutemeljio 1993. god. u Kopenhagenu (Zlatko Burić Kićo, Henning Frimann i Jørgen Rasmussen), a s Damirom Bartolom Indošem i Peterom O. Jørgensom nastupa u multimedijском projektu *Global Guaranty Orchestra meets Kugla* (1995. – 1999.). U okviru projekta *Global Guaranty Orchestra meets Kugla* izveli su Indoševe predstave-performanse *Jedade, Jedade* (1995., Eurokaz, Zagreb), *Ratna kuhinja* (1996., Muzej suvremene umjetnosti, Roskild, Labyrint Kopenhagen; Eurokaz) i 1998. – *Sin* (Kopenhagen).

T.I.G. u početku djeluje kao *performans grupa*, a kasnije kao glazbena performans grupa-bend – multimedijска grupa, koja se igra popularnim žanrovima (pop, rock, narodna glazba, *dansk revy* muzika) u žanru neo / postadaističkoga punka.



T.I.G.8 Telepathic International Group

U tim glazbenim performansima, koji nastaju manipulacijom zvučnim objektima / instalacijama / skulpturama, Henning Frimann svira na samoizgrađenim instrumentima, u okviru čega se koristi kaširanim sudoperima, kolicima iz samoposluge, metalima itd. ukratko, odbačenim uporabnim predmetima i dijelovima glazbenih instrumenata. Prvi album pod nazivom grupe objavili su 2003., a drugi *Back in Town* 2014. godine.<sup>9</sup> Svirali su na najrazličitijim mjestima, pa tako i u danskom Ministarstvu vanjskih poslova, kao što su nastupali i na brojnim festivalima – što se tiče domaćih festivala, samo na

<sup>8</sup> Fotografije su preuzete s mrežne stranice: <https://myspace.com/43023058/videos>.

<sup>9</sup> Usp. podatke o albumima: <https://www.discogs.com/artist/2680610-Telepathic-International-Group>

PUF-u, zahvaljujući Branku Sušcu (njega spominjem s obzirom na to da je izlaganjem o PUF-u bio uključen u *Krležine dane* 2016. godine).<sup>10</sup>

I kratko o simbolici naziva grupe, kako to voli pojasniti Kićo: *telepatija* označava u programu grupe metodu, koncept *internacionalno* upućuje na način djelovanja te trojke, a *grupa* označava formu rada njihovih neo / post / dadaističkih izvedbi.

Ovom prigodom navodim njihov kabaret *Grad pjevajućeg plamena*, što su ga izveli na 18. PUF-u (Međunarodni kazališni festival, Pula, 2012.), u kojemu Henning Frimann posvećeno svira, bubnja na svojim zvučnim skulpturama, a Jørgen Rasmussen kao i Zlatko Burić Kićo u postdadaističkim kostimima (Kićo u kratkim crnim hlačicama i crnom sakou na kojemu je ovješeno plastično voće) glasovno prate taj dada bubanj – zvučnu skulpturu, instalaciju. Kićo pritom i povremeno iscrtava ritualne spirale, u simbolizaciji otvorene energije, na vlažnom, stjenovitom podu tunela-skloništa Zerostrasse. I kratko o referenci naslova kabareta s obzirom na to da je riječ o preuzetom naslovu SF pripovijetke *Grad pjevajućeg plamena* Clarka Ashtona Smitha. Naime, taj SF otvara svijet ekstatične estetičnosti kojoj je Zlatko Burić Kićo trajno posvećen još od kazališnoga kolektivizma Kugla glumišta.

U okviru Kićina rada na nezavisnoj sceni možemo izdvojiti da je otvorio *Orange scenu* na Roskild festivalu 2004. godine, kao gost grupe Iksheltashels (Søren Kjærgaard, Kresten Osgood). Sudjelovao je zatim na festivalu Mellemrum (Kopenhagen) 2004. godine gdje je izveo performans s Henningom Frimannom, te na Musketarfestivalu 2012. godine (s Draganom Milutinović i Emilom de Waalom). Suradivao je s velikim brojem danskih umjetnika na nezavisnim produkcijama – navodim neke, npr. Dan Mamostein, Martin Klapper, Mc Jabber, Bjørn Svin, Peter Laugusen, Peter Peter Shneiderman itd. Odnosno, kako često sami opisuju svoju poetiku:

*T.I.G. je grupa koja svira popularnu muziku s elementima teatra i performansa. Pučki (popularni?) u izrazu iliti formi T.I.G. rado referira na više "ozbiljnije slučajeve" – avangardnu improviziranu glazbu, film, music hall tradiciju, nasljeđe dadaizma posebice. U duhovnom bratstvu s berlinskim "genijalnim diletantima" 80-ih, naivnim an-*

---

<sup>10</sup> Na početku djelovanja nastupali su najčešće u zemljama Beneluxa i Istočnoj Evropi, i to najčešće u Sloveniji. Naime, tih su godina došli u kontakt s Markom Brecljem i njegovim kulturnim centrom u Kopru preko kojega su ušli u mrežu slovenskih klubova jer se u Hrvatskoj tada nije moglo nastupati (klupska scena tih ratnih godina nije postojala, odnosno kako se tada govorilo – bila je mrtva). Slovenija je imala organiziranu jaku mrežu aktivističkih klubova, i tih su godina članovi benda T.I.G. upoznali pojedince koji će kasnije osnovati Metelekovu (Ljubljana). Pročitajmo kako je Marko Vukušić opisao jedan njihov nastup u Močvari 2013. godine, na čijoj je sceni T.I.G., zahvaljujući prije svega Kornelu Šeperu, kreativno zastupljen: *Burić je u T.I.G-u zadužen za ponavljanje jednostavnih vokalnih dionica, te njegov glas funkcionira praktički kao udaraljkaški instrument. Tu je i bubnjar koji svira na improviziranom setu bubnjeva, čiji dijelovi su napravljeni između ostalog i od ostataka pokućstva. T.I.G. su u Močvari specijalno bili pojačani i Bicom iz kulture Sexe na gitari, tako da je za konosijere avangardnog rocka ova večer u Močvari bila prava mala svetkovina.* (Vukušić, 2013, http).



*gloameričkim psihodeličnim pjesmicama ranih 60-ih, saxom gospodina Teda Miltona, bilo kojim repetirajućim ritmovima bilo da dolazi od glavokristalizirajućih minimalista tipa Reich ili tupavo omamljenog garagea, T.I.G. voli pričati priče kroz dakako izluzane pomalo šlagereske balade sjeverne i pomalo istočne Europe. Bas bubanj je stari kofer, heathad košara iz dućana, a umjesto make-upa brkovi od mrkve.*

## **MOVIE STAAAR ILI O TOME KAKO JE FILM *PUSHER* JOŠ UVIJEK KULT U KIŠOVITOJ KRALJEVINI**

I završno o Zlatku Buriću Kiću i kao filmskom i televizijskom glumcu te ovom prigodom, što se tiče njegovih filmskih uloga, spominjem samo film *Pusher* Nicolasa Windinga Refna (1. dio 1996., 2. dio 2004. i 3. dio 2005.). Za glumu u navedenom filmu Kićo je dobitnik sljedećih nagrada: za najbolju mušku glavnu ulogu (*Diler 3*) na Festivalu Courmayer, film noir 2005. godine (Val Kilmer je bio predsjednik žirija, a na plakatu Festivala – Kićo i Ursula Anders); zatim, dobitnik je danske nagrade Bodil za drugu mušku ulogu u filmu *Pusher 1*, a 1997. dobitnik je i nagrade Axel i Magda Fuhrs Fond za unapređenje danskog jezika.

Odnosno, kako je vlastiti ulazak u filmsku priču *Pusher* kontekstualizirao sâm umjetnik – kako je audicija za prvi dio trilogije bila devedesetih, kada se mnogo izbjeglica iz bivše Jugoslavije naselilo u Skandinaviji, Danci su se bojali da ih se poslije neće moći riješiti te su im onemogućili integraciju – dali su im neku vrstu boravišne dozvole, ali nisu mogli dobiti azil, a s njim ni pristup institucijama koje pomažu imigrantima, kako nadalje kontekstualizira navedenu situaciju Kićo. To je bila posebno teška situacija za djecu, koja u Danskoj nisu mogla upisati školu. Zbog toga je udruga Dansk Flygtningehjælp pokrenula program nelegalne škole u kojoj se za izbjeglice održavala kakva-takva nastava. Predavači su bili stariji imigranti s područja bivše Jugoslavije koji su imali praktična ili teorijska znanja. Pritom je Zlatko Burić Kićo zajedno s jednom kolegicom djecu poučavao filmu i kazalištu, od koje je čuo za Refnovu audiciju na kojoj su se odmah, kako se prisjeća, posvađali, što je bila samo redateljska inscenacija audicije (Burić, 2015., [http](http://)).

Navodim još jednu od verzija upoznavanja iz jednoga od brojnih razgovora na navedenu temu: *Kad sam ranih 80-ih stigao u Dansku, vratio sam se u ono vrijeme silno interesantnoj glazbenoj performerskoj sceni u Kopenhagenu gdje neki ljudi još rade beznadežne i divne “eksperimentalne” filmove, sviraju na igračkama i slično. I dalje sam u tom miljeu kao i moji najbliži prijatelji i tamo sam imao prve nastupe. Dosta godina kasnije došao sam u kontakt s Nicolasom W. Refnom, u vrijeme kad sam radio u filmskoj radionici u Dansk Flygtningehjælp organizaciji što pomaže izbjeglicama, a on je tražio glumca za svoj prvi film i krug se zatvorio. Film “Pusher” još je uvijek kult u ovoj kišovitoj kraljevini.* (Burić, 2009., [http](http://)).

Ukratko, Zlatko Burić Kićo ostao je posvećen estetici Kugla glumišta, što pokazuje i povratak navedenoj estetici u *Kabaretu Tamne Zvijezde* (2016.) koji je odredio kao



autorsko djelo svih jedanaestero sudionika, a sebe samo kao kuhara u onome što je Jim Morrison nazvao *kuhinjom duše* (Burić, 2015., [http](http://)). Navedeno je demonstrirao i u ulozi Voditelja, direktora cirkusa u Bulgakovljevu *Bijegu*, predstavom kojom su polučili, kako navodi Kićo, mega-uspjeh, gdje je dobio apsolutnu slobodu u kreaciji cirkuskih inovacija krotitelja buha.<sup>11</sup>



Nicolas Winding Refn: Tony (Mads Mikkelsen) i Milo (Zlatko Burić): *Pusher II: With blood on my hands*, a Magnolia Pictures Release. © Magnolia Pictures.

## KIĆO – KUGLA GLUMIŠTE; INDOŠ – KUGLA

Zamjetno je da se u svim kasnijim segmentima kazališnoga rada Zlatko Burić Kićo vraća na kreativnu energiju Kugla glumišta kao što se Damir Bartol Indoš poziva na tvrdnu frakciju Kugle, što je vidljivo i u njegovu konceptu šahtofona, koji je koncipirao

<sup>11</sup> Kićo često navodi da je izdržao shizofreniju da opstane u svim tim različitim miljeima (od hollywoodske ekipe pri snimanju filma 2012 pa sve do zagrebačke Močvare) gdje svako pojedino polje zahtijeva i određeni habitus, gdje se habitus filmske zvijezde svakako razlikuje od habitusa na alternativnoj sceni. Dakle, paralelno je radio na predstavi kao npr. *My Fair Lady*, predstavu za elitističko kazalište, gdje kolege-glumci / ice drugačije komuniciraju, tako da sebe osobno određuje kao trostrukoga stranca, pri čemu je dodatno (u potenciji) u svakom tom miljeu dodatno stranac. Na navedenu *stranačku* poziciju podsjeća me Schechnerovo određenje interkulture avangarde, gdje ističe kako se avangarda okrenuta tradiciji i interkulturalna avangarda međusobno preklapaju s tom razlikom što interkulturalna avangarda ističe razdvajanje, lomove, svojstva kulturnih miješanja, a proizvodi djela na granici ili oko granica – političkih, geografskih, osobnih, žanrovskih i konceptualnih, pa tako Kićo, slično kao i Guillermo Gómez-Peña, navodi o tom dodatnom osjećaju bivanja strancem, odnosno riječima Guillerma Gómez-Peña, sljedeće: *Fizički živim između dviju kultura i dvije epohe. /.../ Kad god se nalazim SAD-u, imam pristup visokoj tehnologiji i stručnim informacijama. Kada prijeđem na meksičku stranu, utonem u jednu bogatu političku kulturu* (prema Schechner 1995: 17).

zajedno s Tanjom Vrvilom kao tandem pod nazivom Kuća ekstremnoga muzičkog kazališta. Naime, šahtofoni su, njegovim određenjem, instrumenti za proizvodnju zvuka napravljeni pod izazovom intonarumorija – muzičkih kutija Luigija Russola, futurističkoga izumitelja umjetnosti buke. Pritom, šahtofoni *nisu njihova replika, oni su samostalan, neovisan sistem za proizvodnju zvuka koji čine mreže opruga, šaht poklopci i njihove akustične limene kutije*. Ukratko, kako nadalje navodi Indoš, i *šahtofoni i intonarumoriji, kao praanalogni sintesajzeri, mišljeni su protu-instrumentalno, ali je s njima moguće raditi i u simbiozi različitih instrumentalno-vokalnih izvođenja*.

Šahtofoni su dio inozemnih uspjeha Kuće ekstremnoga muzičkog kazališta (D. B. Indoš i Tanja Vrvilo), njihove pentalogije *Svaka revolucija je bacanje kocke, Zagreb 1911.–1914. – Cefas* (2010.), *Američki atentator* (2013.), *Tosca 914* (2014.), *Fantom Planinšak* (2015.) i *Svaka revolucija je bacanje kocki, osim što* (2016.) – koja tematizira mogućnost cjelokupne *shizofrenizacije* društva na tragu postavki Deleuzea i Guattarija.<sup>12</sup> Tako je već predstava *Cefas* kao prvi dio navedene pentalogije – ostvarila sljedeća gostovanja: Studio Lowry Manchester, Lakeside Theatre Colchester, dok su npr. s projektom *Tosca 914* gostovali na Praškom kvadrijenalu (2015.), performansom *Šahtofonija rumorista* u Kopenhagenu (Vega), performansom *Ebola – nulti pacijent* u Beču (Schneideri, Beč, 2016.) kao i performansom *Ludbreške rode* (Ve.Sch., Beč, 2015.). Šahtofon – taj *muzički stroj* ili *kolektivni asamblaž* – D. B. Indoš i Tanja Vrvilo uvode u performansu / predstavi *Ratni stroj / Kriegspiel* (2011.) kao i u performansu / predstavi *Vodni rat* (2012.). Izvedbe na toj zvučnoj skulpturi povjesničari umjetnosti povezali su s prepariranim klavirom (1938.) Johna Cagea kao i pojedinim zvučnim performansima Georgea Brechta. Radi se, naime, o zvučnoj instalaciji koja je sastavljena od opruga, poklopaca za šahtove, automobilskih farova, mikrofona i nadzornih kamera. Indošev Š / šahtofon danas se čuva u zbirci Muzeja suvremene umjetnosti i donosi priču o njegovu konceptu postajanja čovjeka-šahtofona kao i razvijanja ideje shizofonije odvajanjem zvuka i slike od izvora, kao još jednim njegovim modusom pobune protiv heteronomije društva. Upravo su u predstavi *Cefas* D. B. Indoš i Tanja Vrvilo razvili metodu muzičkoga izvođenja teksta (riječ je o prevođenju teksta u muzičku formu). Tako su, što se tiče 2016. godine, s predstavom *Schachtophonia EZP* gostovali u Klagenfurtu – UNIKUM i u Beču – Schneideri.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> O kontekstualizaciji navedenih radova usp. Indoševu mrežnu stranicu <http://indos.mi2.hr/projects.htm>; Marjanić 2016a.

<sup>13</sup> Usp. <http://indos.mi2.hr/date02.htm>. Inače, sami su umjetnici, što se tiče inozemnih gostovanja, za ovu prigodu odabrali sljedeće lokacije:

Klang Arten Festival Linz, New York – Franklin Furnace, Kopenhagen *Cultural Capital of Europe* 1996., Roskilde Festival, Dartington Arts Coledge, Cardiff Summer Festival, Tacheles Berlin, Unikum Klagenfurt, Ebensee festival, Szene Beč, Euro-scene Leipzig, Unidram Festival Potsdam, Felix Meritis Amsterdam, London Film Makers Co-operative, Kulturhuset Stockholm, TanzQuartier Beč, Translacije Piotrkow, Wroclaw Festival, Studio Lowry Manchester, Lakeside Theatre

Pritom svojevrsni dodir između tzv. meke estetike Zlatka Burića i Kiše te tvrde frakcije D. B. Indoša pronalazim u glazbenim performansima jer poznato je da instrumenti u predstavama i performansima Damira Bartola Indoša nastaju od reciklažnog materijala, civilizacijskoga otpada, i pritom funkcioniraju kao zvučne instalacije, odnosno – kako ih sâm autor naziva - duhovno reciklirano smeće, a sâm Henning Frimann iz benda TIG, koji također surađuje s Indošem, svoju glazbu ostvaruje isto tako na odbačenim predmetima.

Instrument *šahtofon*, kao siromašni instrument u tom siromašnom kazalištu (na tragu Grotowskoga, koji je vlastite kazališne postavke razvijao u kontrapunktu s wagnerijanskim totalnim kazalištem), nastao je na temelju Indoševa bavljenja zvukom, gdje je u počecima (u fazi Kugle) radio instrumente od postindustrijskog otpada (kako ga naziva – *duhovno reciklirano smeće*), što je sve onda otvorilo i Indoševu suradnju s multimedijским glazbenicima (npr. multiinstrumentalist, kompozitor i umjetnik performansa Elliott Sharp, *free jazz* glazbenik Charles Gayle, Helge Hinteregger, koji je, među ostalim, poznat i po grlenom pjevanju; Emil Krištof, Zlatko Burić Kičo, Henning Frimann – istaknut po zvučnim skulpturama-bubnjevima, Ivan Marušić Klif, Igor Pavlica, Milan Manojlović, Miro Manojlović, Srđan Sacher, Roy Ashis, Damir Prica Kafka, ex-SexA, Alli Gaggl itd.).<sup>14</sup> Kao što navodi D. B. Indoš – poticaje za sviranje na *duhovno recikliranom smeću* pronašao je u improvizaciji instrumenta od gromobranskih žica što ga je izveo Nino Prišuta za predstavu *Kukuvija Drijemavica – Röens* (1985.), nadalje iz susreta sa zvučnim skulpturama *Global Guaranty Orchestra* (Kopenhagen, utemeljili: Henning Frimann i Pere Oliver Jørgens 1993. god.) i s načinom na koji koristi zvučnost gitare Elliott Sharp.

Od novijih projekata Kuće ekstremnoga muzičkog kazališta navodim šahtofon-predstavu *Svaka revolucija je bacanje kocki, osim što* (2016.) Kuće ekstremnoga muzičkog kazališta – Damira Bartola Indoša i Tanje Vrvilo (Perforacije – zagrebačko izdanje, 2016.).

Dva su konteksta navedene predstave-performansa; s jedne strane, predstava nastaje kao posveta Mallarméovoj poemi *Bacanje kocki nikad neće ukinuti slučaj* iz 1897. godine, a s druge i kao posveta humanitarnoj krizi.

Sama šahtofon-scena-instalacija evocira kamion slovačke kompanije HYZA u kojemu je nedavno 59 muškaraca, osam žena i četvero djece, svi redom prisilni imigranti iz Sirije, stradalo od gušenja pri pokušaju prijelaza jednog od europskih graničnih *bedema*. Riječ je o imigrantskoj priči, prisilnim imigrantima, koji su umrli gušenjem u tom kamionu četrdesetak kilometara nadomak Beča – nadomak svojega željenog

---

Colchester, Vega Kopenhagen, Wundergrund Festival Kopenhagen. Sva gostovanja vidljiva su na navedenoj mrežnoj stranici, stoga se i ne zadržavam detaljno na navedenim podacima. Usp. i popis inozemnih gostovanja Indoševa Kugle u: Blažević 2007: 240.

<sup>14</sup> Svakako je na Indoša izniman utjecaj ostavio i Artaudov koncept kazališta, za kojega režija znači *oblikovati metafiziku* od jezika, postupaka, dekora, glazbe itd.

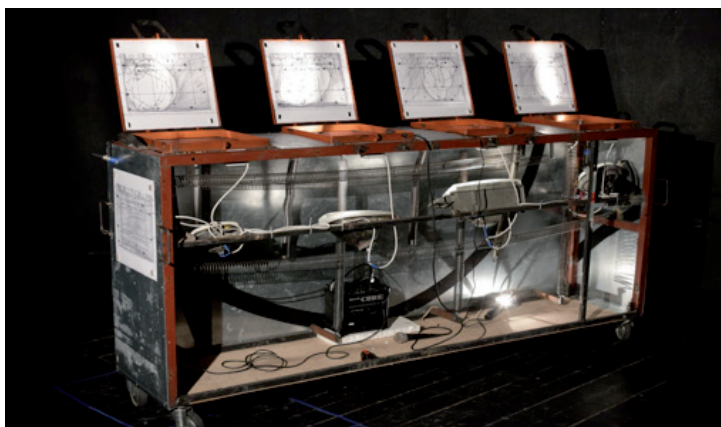
egzodusa zatvorenih granica, negdje u Mađarskoj, kako su prenijeli pojedini mediji. Ono što je pritom Kuću ekstremnoga muzičkog kazališta u svemu tome etički duboko uznemirilo stravična je podudarnost da je tvrtka HYZA na slovačkoj televiziji bila reklamirana antiimigrantskom rasističkom reklamom (<https://www.youtube.com/watch?v=Sp28kOZW66A>) tri mjeseca prije toga holokaustovskog događaja, koji je u svojoj stravi neizreciv (o tome da netko može zarađivati na tuđoj nesreći, o tome da žrtve mogu stradati prema proceduri konc-logora), odnosno, kojeg su protagonisti, kako to navodi Indoš, zli ljudi. Naime, reklama u prepoznatljivom rasističkom ključu, kao što su nekoć nacisti otvorili put iskorjenjivanju Židova njihovom zoomorfnom usporedbom sa štakorima, imigrante uspoređuje s pilicima gdje će imigranti-pilići sustavom slovačkoga nadzora i kazne biti deportirani, dok će u Slovačkoj, u slovačkoj obitelji, u slovačkoj kuhinji ostati samo *prava slovačka piletina / pravé slovenské kurča*. Indoš pritom ističe kako se strava toga nedavnog holokausta ističe u tome što je navedena reklama bila djelotvorna i svakodnevno reklamirana na slovačkoj televiziji, što je zagađivala mentalni prostor onih koji vjeruju u kategorije dobra i otvorenoga dlana (kako je to nedavno na 51. zagrebačkom salonu vizualnih umjetnosti na temu *Izazovi humanizmu* istaknuo Nikola Biliškov povodom govora o deset načela humanizma Ivana Supeka) tri mjeseca prije nego što se dogodilo navedeno gušenje imigranata, iako se radilo o drugima, isto tako, rekao bi dobroćudni Indoš, zlim ljudima koji su unajmili kamion tvrtke HYZA za ilegalni prijevoz imigranata i na čijim su mrtvim tijelima pritom i zaradili. Uostalom, Slovačka među prvima cinički objavljuje kako će primati samo kršćane kada se objavi raspodjela izbjeglica iz Sirije među članicama EU.

Nadalje, te neizrecive događaje-strave Kuća ekstremnoga muzičkog kazališta povezala je, među ostalim, fragmentima i zatvorska pisma Augusta Cesarca (1912.) i Ulrike Meinhoff (1973. – 1974.), gdje je inscenacija šahtofona jednako tako scenski rekapitulirala zatvorsku sobu Ulrike Meinhoff, kojoj je zatvorska struktura kazne oduzela zvukove, te je s vremenom podlegla iskustvima duševne patnje uslijed mučenja u samoći, tišini u potpunoj izolaciji i senzorne deprivacije zatvora; riječ je o torturi koja je poznata kao *mrtvi trakt* gdje se postupno gube sve govorne sposobnosti.<sup>15</sup>

Ovime nastojim zaokružiti ovu kratku priču o dvojici protagonista Kugla glumišta, koji su nastavili raditi na produkcijama u vlastitim lokalnim varijantama (Kičo na dansko-hrvatskoj sceni, Indoš na našoj), a pritom se susreću na inozemnim festivalima koji su orijentirani i na glazbeni performans kao varijantu postdramskoga kazališta. Tako

<sup>15</sup> S tom nekom *pneumom* nade upravo smo kustosica, multimedijaska umjetnica Marijana Stanić i ja otvorile katalog 51. zagrebačkoga salona vizualnih umjetnosti koji je strukturiran kao svojevrsni hermeneutički krug slike i riječi s autorskim autointerpretacijama vlastitih radova usmjerenih protiv diskriminatornih praksi u godini koja je numerički određena sljedećim brojkama humanitarne / izbjegličke krize i katastrofa: 125 milijuna osoba traži prijeko potrebnu pomoć, više od 60 milijuna ljudi prisilno je raseljeno, a 218 milijuna osoba u posljednja dva desetljeća pogođeno je katastrofama (Verhoosel, 2016., [http](http://)).

u Kopenhagenu na festivalu Wundergrund Tomorrow Gong izvode predstavu *Mao Tze* (Damir Bartol, Tanja Vrvilo, Dragana Milutinović, Soeren Kjærgaard, Henning Friemann) 2015. godine.<sup>16</sup>



D. B. Indoš / Tanja Vrvilo – Kuća ekstremnoga muzičkog kazališta, Š/šahtofon

#### DODACI: ZLATKO BURIĆ KIĆO, KAZALIŠNE ULOGE:

*Tiger Lillies perform Hamlet*, zajednička predstava danskog Theatre Republique i engleskoga kulturnog benda *Tiger Lillies*, 2012., režija: Martin Tulinus.

*My Fair Lady* (2010.–2011.), mjuzikl, Dansko kraljevsko kazalište, Kopenhagen, režija: Kaspar Holten, tadašnji ravnatelj nove opere u Kopenhagenu, a kasnije ravnatelj londonske Opere, dirigent David Firman (koji je npr. radio s Lizom Minnelli). Zlatko Burić Kićo kao Alfred Doolittle.

*Omstigning til paradis* (2006.) (*Tramvaj zvan čežnja*, Tennessee Williams), Dansko kraljevsko kazalište, režija: Emil Hansen. Zlatko Burić Kićo kao Stanley Kowalski (Marlon Brando u filmu *Elie Kazana*).

<sup>16</sup> Pritom bi bilo zanimljivo dokumentirati i utjecaje Kugla glumišta na cjelokupnu alternativnu scenu bivše države. Podsjećam tako da npr. Dobrivoj Žutinić u monografiji o NOS-u ističe kako je više članova NOS-a radilo u Kugla glumištu i Coccolemocu, te spominje kako je zajedno s Ivicom Novakovićem sudjelovao u jednoj od najvećih predstava *Kugle u Velikoj Gorici* i na snimanju diplomskog filma *Vlade Krušića*. (Žutinić, 2013: 33). Dobrivoj Žutinić jednako se tako prisjeća sudjelovanja u predstavi *Ubojstvo u lokalu* (1977.) Kugla glumišta, i pritom, među ostalim, ističe: *Kuglina predstava Ubojstvo u lokalu bila je tipična za jedan obzor problema za jedno situiranje kazališne igre i istraživanja kako su ga vidjeli Zlatko Burić Kićo i Zoran Šilović Šilo. Oni sami nisu krili da im je jedan od uzora Welfare State International koji je izvodio spektakle u Britaniji i drugdje. Oni su uprizoravali slavljia, vjenčanja i pogrebe, vrlo često koristeći baklje i vatromet. Koristili su razne lutke i raznovrsne muzičke instrumente* (ibid.: 34).

*Flugt (Bijeg)* (2004.) Mihail Bulgakov, Dansko kraljevsko kazalište – Turbinehallen scena, režija: Alexander Mørka-Eidem. Zlatko Burić Kićo kao voditelj cirkusa koji namješta trke buha... Nagrada Reumer za najbolju predstavu 2004. godine.

*Det bare maen*, The Full Monty, Juul – kazalište s 2000 mjesta, režija: Madeleine Roen.

*Jeppe på bjerger* (2002.), kazalište Aveny-T, adaptacija: Ole Bornedal, režija: Emmet Feigenberg.

*Projekt Guernica* (2002.), Kanonhallen, režija: Tim Feldmann. Zlatko Burić Kićo – jedini glumac među plesnim umjetnicima.

*Baby, Baby*, Kanon Hallen, 2004., režija: Tim Feldmann.

*Jorn* (Asker Jorn), kazalište Aveny-T, režija: Jan Hertz.

*Figaros bryllup*, (2004. /5.), Dansko kraljevsko kazalište, redatelj: Linus Tumstör. m.

*Hamlet* (2004.), u Hamletovom dvorcu u Helsingoru (Kronoborg slot), režija: Lars Romann Engel.

*Paradis*, 1996., Betty Nansen Teatret, režija: Peter Langdal.

*Filmske i televizijske uloge usp.* [http://www.imdb.com/name/nm0121519/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0121519/?ref_=fn_al_nm_1)

## LITERATURA

Marin Blažević, *Razgovori o novom kazalištu. 1.* CDU, Zagreb 2007.

“Zlatko Burić. Biografija”. (<http://essekeri.hr/bio/84-zlatko-buric>).

Zlatko Burić, 2009 “John Cusack privatno je antizvijezda”. (Razgovarala Marija Lokas) (<http://www.jutarnji.hr/spektakli/ups/zlatko-buric-john-cusack-privatno-je-antizvijezda/2867183/>).

Zlatko Burić, 2015. *U Danskoj sam prao suđe da preživim, a danas sam zvijezda.*

(Razgovarala Milena Zajović). “Večernji list” (<http://www.vecernji.hr/kazaliste/u-danskoj-sam-prao-sude-da-prezivim-a-danas-sam-zvijezda-994013>).

Zlatko Burić Kićo, 2015a. “Na granici bastardizirane forme kabareta, post-industrial post-men(o)pause punk koncerta i kazališne predstave”. (Razgovarala Anica Vlašić-Anić). <http://www.sczg.unizg.hr/naslovnica/vijest/2015-03-12-na-granici-bastardizirane-forme-kabareta-post-industrial-post-menopause-punk-koncerta-i-kazalisne-predstave/>).

Hina. 2017. Genijalni diletanti Najopsežniji pregled njemačkog ‘novog vala’ osamdesetih stiže u Zagreb u pratnji Blixeg Bargelda. “Jutarnji list”, 1. veljače 2017. (<http://www.jutarnji.hr/kultura/glazba/genijalni-diletanti-najopsezniji-pregled-njemackog-novog-vala-osamdesetih-stize-u-zagreb-u-pratnji-blixeg-bargelda/5582259/>).

“Intangible / Neopipljivo – hrvatska izložba na Praškom kvadrijenalu (18. – 28. 6. 2015)”. (<http://dizajn.hr/blog/intangible-hrvatska-izlozba-na-praskom-kvadrijenalu-18-26-6-2015/>).

Suzana Marjanić, *Deformacije/apstrakcije tijela D. B. Indoša*, “Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti” 17/18, Zagreb, 2000., str. 10–17.



- Suzana Marjanić, *Performativna glazba – od bruitizma do lesionizma: kolažno o žanru glazbenoga performansa na domaćim primjerima*, “Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja” 91, Zagreb, 2012., str. 14–29.
- Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga, Zagreb 2014.
- Suzana Marjanić, 2016. “Shizofona pentalogija”. (<http://plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1949>).
- Kuća ekstremnog muzičkog kazališta i Šahtofon*. U: *Srpski jezik, književnost, umjetnost. Zbornik radova 10. međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (29–31. 10. 2015)*. Knjiga 2, *Rock 'n' roll*. (ur. Dragan Bošković i Časlav Nikolić, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet), 2016a. str. 539–546.
- Branko Matan, *Smrt zagrebačke kontrakulturne legende Dunje Koproščec*, “Jutarnji list”, 8. siječnja 2009., str. 23.
- Richard Schechner, *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. Routledge, London, New York 1995.
- “Tiger Lillies perform Hamlet”. ([http://republique.dk/en/wp-content/uploads/sites/2/2013/08/REPUBLIQUE\\_TourPresentation2016\\_Hamlet\\_v9\\_DIGITAL.pdf](http://republique.dk/en/wp-content/uploads/sites/2/2013/08/REPUBLIQUE_TourPresentation2016_Hamlet_v9_DIGITAL.pdf))
- Verhoosel, Herve. 2016. “Choose Humanity: Make the Impossible Choice Possible!” (<http://www.ipsnews.net/2016/04/choose-humanity-make-the-impossible-choice-possible/>)
- Anica Vlašić-Anić, *Kugla glumište, Zagreb*. U: *Hrvatski slavistički kongres 2, 1999.*, Osijek. Zbornik radova / Drugi hrvatski slavistički kongres, Osijek, 14. – 18. rujna 1999. (ur. Dubravka Sesar, Ivana Vidović Bolt). Hrvatsko filološko društvo, Filozofski fakultet, Zagreb 2001., str. 659-665.
- Anica Vlašić-Anić, *Kafka, Kugla, Harms: mimikrija lijepog na poprištu estetike mučnine*. U: *Oko književnosti: osamdeset godina Aleksandra Flakera*. (ur. Josip Užarević). Disput, Zagreb 2004., str. 121-136.
- Anica Vlašić-Anić, *Žudnja za plemenitim kazalištem: Dunja Koproščec-Burić (1954.–2008.)*, “Zarez”, 250, 5. veljače 2009., str. 15-16.
- Anica Vlašić-Anić, *Kolektivno autorstvo: neslučajna “savršenost” Kuglinih “kao-da” ne /znatnih “nesavrešnosti”*, “Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost”, 51 / 52, Zagreb 2012., str. 84–103.
- Marko Vukušić, 2013. “Sjeme avangarde i dalje živi”. (<http://www.muzika.hr/clanak/44377/izvjestaji/sjeme-avangarde-i-dalje-zivi.aspx>).
- Dobrovojić Žutinić, *NOS – album Eksperimentalno omladinske scene* (ur. Rade Dragojević), Prosvjeta, Zagreb 2013.

## OD HRVATSKE BRIDGET JONES DO NOVOG PESIMIZMA

### RECEPCIJA HRVATSKIH AUTORICA NA POLJSKIM SCENAMA OD 1989. GODINE

Rasvjetljajući razloge posezanja za hrvatskim autorima, nužno je ponajprije razmotriti stanje u poljskim kazalištima nakon 1989. godine, kada se u njima pojavljuju i hrvatske autorice. Analiza teorijske i kritičke literature upućuje na dvije, međusobno povezane pojave. Jedna je od njih tendencija prisutna u poljskome teatru u posljednja dva desetljeća: premještanje fokusa s uže shvaćenoga političkog teatra (koji je u Poljskoj s hrvatske strane osobito uspješno predstavila Brešanova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*), a nakon potrage za kazalištem koje će biti sposobno voditi dijalog s novom stvarnošću, na širu i univerzalniju poziciju društveno angažiranog kazališta, kritičkog kazališta, *teatra koji angažira, tj. koji doista djeluje na gledatelja*.<sup>1</sup> O devedesetim godinama u poljskome teatru teatrolog i kritičar Piotr Gruszczyński izreći će:

*Do 1989. godine poljsko je kazalište bilo mjesto otpora, borbe za očuvanje nacionalnog identiteta i slobode duha. Kada se (s padom komunizma u Poljskoj 1989. godine) veliki san o slobodi napokon ostvario, teatar, koji je dotad predvodio povorku, neočekivano se pogubio. Izgubio je svoju povlaštenu poziciju mjesta na kojem se izravno ili s pomoću kompliciranoga sustava simbola i aluzija govorila istina i poticala borba protiv cenzure, za slobodu mišljenja i izražavanja, za demokraciju i neovisnost.*<sup>2</sup>

Već od 2003. godine poljski teatar bit će obilježen upravo takvim, kritičkim komadima: Gogoljeva *Revizora*, smještena u poljski gradić u kojem se zatvara rudnik, režirat će – kao svoj kazališni debi – danas priznati poljski redatelj i ravnatelj krakovskog Staroga nacionalnog kazališta Jan Klata, koji će 2004. godinu kazališno okruniti postavljanjem

<sup>1</sup> Izvor: Encyklopedia polskiego teatru. <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/286/teatr-polityczny>. Pristupljeno 2. svibnja 2017.

<sup>2</sup> P. Gruszczyński, *Lata dziewięćdziesiąte w polskim teatrze poszukującym*. (2001) <http://culture.pl/pl/arttykul/lata-dziewiecdziesiate-w-polskim-teatrze-poszukujacym>.

*Hamleta* u tranzicijsku Poljsku, u nekadašnje, napušteno gđanjsko brodogradilište. Potkraj 20. stoljeća i u prvim godinama 21. stoljeća, pak, pozornost će se poljskih redatelja nakratko zadržati na *balkanskom ratu* – kako se u medijima<sup>3</sup> jednim imenom nazivaju rat u Hrvatskoj, Bosni, a katkad i sukobi na Kosovu devedesetih godina. Nakon osuvremenjivanja i smještanja grčkih tragedija – *Antigone* 1994. u režiji Zbigniewa Brzoze u kontekst novoratrovskih zbivanja, među ostalim, i u kontekst razorenog Sarajeva,<sup>4</sup> te takozvane balkanske *Elektre* Warlikowskog 1997.,<sup>5</sup> utjecaj medijskih ratnih slika presudit će i u izboru hrvatskih tekstova za kazališta, među kojima se kao drama ratne traume<sup>6</sup> ističe *Zmijin svlak* Slobodana Šnajdera s čak tri premijere (u Varšavi i Szczecinu 1998. i u Krakovu 1999. godine) te adaptacija romana Vedrane Rudan *Uho, grlo, nož* (2005. godine u varšavskom Teatru Polonia). Ogleđa se to ne samo u repertoarnim izborima poljskih kazališta nego i u pozivima na gostovanja, poput *Fragile Tene* Štivičić i *Žabe* Dubravka Mihanovića na festivalu Demoludy u Olsztynu 2009., *Aleksandre Zec* i *Naše nasilje i vaše nasilje* Olivera Frlića 2015. i 2016. godine na festivalu u Bydgoszczu, ali i u izborima drama iz susjednih zemalja koje dotiču istodobno ratne teme – poput *Bureta baruta* Dejana Dukovskog.

Druga tendencija prisutna u izborima poljskih teatarā ženska je perspektiva. Unatoč sve većem broju žena redateljica, relativno je malo djela suvremenih poljskih dramatičarki postavljeno na scenu u posljednjih dvadesetak godina – vidljiva je dominacija autora – no teatri se ipak okreću problemu široko shvaćene ženske emancipacije.

Hrvatska književnost u poljskome književnom polisistemu funkcionira kao jedna od *malih* književnosti, no zahvaljujući posrednicima – napose prevoditeljima – i institucionalnoj suradnji tijekom razdoblja bivše Jugoslavije i PRL – (Polska Rzeczpospolita Ludowa, / Narodna Republika Poljska), kontinuirano je nazočna. Uzmu li se u obzir i kazališne razmjene i gostovanja, može se govoriti o čvrstim književnim i kazališnim vezama. Od 1989. do 2015. godine režirali su u Poljskoj hrvatski redatelji (ponajviše Jasmin Novljaković i Oliver Frlić), gostovala su hrvatska kazališta s desetak predstava,

<sup>3</sup> U poljskim enciklopedijskim izvorima terminom *wojny bałkańskie* označavaju se balkanski ratovi početkom 20. stoljeća. Međutim, u medijima će – i kad je bila riječ o tekstovima neposredno vezanima uz vijesti s hrvatskih i bosanskih bojišta i kad je riječ o književnim kritikama te kazališnim recenzijama – prevladavati naziv balkanski rat, odnosno rat na Balkanu. Ponegdje se čak javlja izraz III. balkanski rat.

<sup>4</sup> Riječ je o drugoj Brzozinoj inscenizaciji Sofoklove *Antigone*, u varšavskom Teatru Studio, 1998. V. Pawłowski Roman: *Antygona z Sarajewa*. "Gazeta Wyborcza", 4. 2. 1998. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/101925/antygona-z-sarajewa>, pristupljeno 18. 4. 2017.; KAROLINA: Gość niedzielnny nr 17, 26. 4. 1998., <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/101939/antygona-z-kosowa>; pristupljeno 18. travnja 2017.

<sup>5</sup> *Elektra* Warlikowskog i *Bzik tropikalny* Grzegorza Jarzyny premijerno su izvedene 18. 1. 1997., označavaju takozvani *siječanjski prevrat* u poljskome teatru, čime počinje novo razdoblje koje donosi duboke promjene vezane uz poetiku teatra.

<sup>6</sup> Termin Darka Lukića, *Drama ratne traume*. Meandarmedia, Zagreb, 2009.

a dva inozemna – slovensko i bosansko – s inscenacijama hrvatskih drama. U repertoare je uvršteno 17 djela, od čega su trećina djela hrvatskih autorica: riječ je o trima dramskim i trima proznim tekstovima: *Mrtvoj svadbi* Asje Srnc Todorović, *Ženi-bombi* Ivane Sajko i *Divi* Marijane Nole te o adaptacijama romana *Štefica Cvek u raljama života* Dubravke Ugrešić, *Uho, grlo, nož* Vedrane Rudan i *Darkroom* Rujane Jeger.

Riječ je o znatnoj promjeni u odnosu na razdoblje od 1944. do 1989. godine, kada su na poljskim scenama izvedena jedva dva djela hrvatskih autorica, iako je petnaestak autora bilo zastupljeno.<sup>7</sup> Dakako, ne treba zanemariti pritom činjenicu da se i broj hrvatskih dramatičarki na hrvatskoj književnoj i kazališnoj sceni 90-ih godina uvelike povećao. Međutim, sve veći interes za autorice potvrđuje i pregled prijevoda proze i poezije. Uz poslovično popularnoga Miru Gavrana, najprevođeniji su i najobjavljaniji pisci u Poljskoj Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić i Vedrana Rudan, no izdaju se i djela mlađe generacije spisateljica – poput Tatjane Gromače, Ivane Sajko ili pjesnikinje Dorte Jagić, čija je zbirka *Kauč na trgu* ovjenčana nagradom Europski pjesnik slobode u Gdanjsku 2014. godine.

Postavlja se, dakako, pitanje može li se govoriti o jedinstvenim kriterijima u izboru poljskih kazališta. Izbjegnemo li termin *žensko pismo*, odnosno *žensko dramsko pismo*, koje malo što govori o zajedničkim tematskim, poetskim i žanrovskim okosnicama spomenutih djela, ipak je moguće utvrditi dvije ključne točke koje se uglavnom odnose na tematske preokupacije: problem ženske emancipacije, samospoznaje i samoostvarenja, *traumu* ženskog tijela – od pritiska društvenih konvencija preko starenja do smrti. Takozvana *gender* točka gledišta ne ogleđa se samo u izboru tekstova namijenjenih sceni već i u znanstvenoj recepciji. Stoga, iako tekstove adaptirane za poljska kazališta ne možemo svrstati u *istu ladicu*, djela hrvatskih spisateljica izabrana su, čini se, prema istome ključu.

Od njih su čak tri teksta: *Štefica Cvek u raljama života*, *Uho, grlo, nož* i *Darkroom*, predstavljena u kazalištu Polonia te premijerno, 2005. i 2006. godine, izvedena u razmaku od samo nekoliko mjeseci. Taj varšavski teatar, prvi privatni teatar u Poljskoj, osnovala je Krystyna Janda, poljska kazališna i filmska glumica, a uzroke ovakva, u najmanju ruku začudna izbora za otvorenje novoga kazališta, djelima autorica koje pripadaju takozvanoj maloj književnosti, sama Janda objasniti će u svom intervjuu:

*Pročitala sam sve poljske romane koji se odnose na žene i koji su objavljeni posljednjih godina. Nisam našla nijedan koji bih mogla ni zamisliti na sceni. Čekam takav naslov.*<sup>8</sup>

Upućuje to i na strategiju kazališta Polonia, u kojem će se na sceni Fioletowe Pończochy (Ljubičaste najlonke), *namijenjenoj ženama i o ženama*, pojavljivati mnoge

<sup>7</sup> L. Małczak, *Croatia. Literatura i kultura chorwacka w Polsce 1944-1989*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

<sup>8</sup> K. Janda, *Zbulwersuję publiczność*, 2005., <http://teatrpolonia.pl/pr/244772/krystyna-janda-zbulwersuje-publicznosc>

adaptacije prozних tekstova autorica: većina predstava toga kazališta ne temelji se na dramskim predlošcima. Nije to, uostalom, usamljen slučaj u poljskoj kazališnoj praksi nakon 1989. godine. Teatrologinja Alina Sordyl ustvrđuje:

*Praksa adaptacije raznovrsnih književnih tekstova jedna je od važnih pojava koje se ističu u slici suvremenoga poljskog teatra nakon 1989. godine. Rad s dramskim tekstom, koji je donedavna bio temelj inscenacije u dramskome teatru, posve se promijenio. Analizi i interpretaciji ne podliježe više samo tekst, kojim se drama pretvara u predložak rada. Pojam adaptacije pojavljuje se na plakatima i programima predstava kao naziv posebne stvarateljske prakse uz režiju, inscenaciju, scenografiju, glazbenu obradu i označava uglavnom slaganje ili pisanje teksta za konkretnu predstavu na temelju već postojećih tekstova.<sup>9</sup>*

Poljski izbori svjedoče o još jednome fenomenu – želji da se ima autora *od krvi i mesa*, da se, dakle, objavljuju i postavljaju komadi suvremenih autora. Vojnovića, Marinkovića, Krleže – kojemu su u Poljskoj prevedena gotova sva djela, pa i *Dnevници* – u poljskim teatrima nema. Promjena je zasigurno uvelike uvjetovana i fenomenom festivalizacije kulture, gdje više nije dovoljno samo djelo nego i *medijska legitimacija*<sup>10</sup> pisca. Upoznavanje publike s književnošću i teatrom danas je dio marketinga koji obuhvaća i svojevrsnu integraciju s publikom, markiranje osobnog života i često provociranje ili skandaliziranje javnosti (primjerice, u slučaju Vedrane Rudan i njezina gostovanja u Poljskoj).

Međutim, izbore poljskih kazališta karakterizira i gotovo prkosna neovisnost u stvaranju repertoara, zasad ravnodušna prema kriterijima izvorne kulture i njezinim izborima, ali i prema inozemnim nagradama i ugledu pojedinih hrvatskih spisateljica. Izbor hrvatskih autorica u poljskim kazalištima potvrđuje tu tezu: ne bira se dosljedno ona koju izvorna kultura smatra izvrsnom i / ili kanonskom, kao ni ona koja je najizvođenija u ostalim europskim kazalištima. Primjerice, nijedna drama Tene Štivičić još nije ušla u repertoare poljskoga kazališta, kao što, osim u antologijama popraćenima prilično slabom – ili nikakvom – recepcijom, nisu prevedeni ni mnogi nagrađivani hrvatski dramatičari, poput Mate Matišića.

## DRAMATIZACIJE PROZNIH TEKSTOVA

Ciljna kultura već u prijevodu nužno kontaminira tekst vlastitim značenjima, a pri ulasku na pozornicu, u intersemiotičkome prijevodu, ponovno dodaje, oduzima i zamjenjuje značenja sukladno vlastitu razumijevanju, potrebama, iščekivanu ishodu u vlastitim publikama etc. Poljska u djela hrvatske kulture – ma koliko sličile zbog pripadnosti

<sup>9</sup> A. Sordyl, *Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym*. “Postscriptum polonistyczne”, 2(8), Katowice, 2011., str.43-44

<sup>10</sup> Termin Deana Dude, v. D. Duda, *Hrvatski književni bajkomat*. Disput, Zagreb 2010., str. 27

europskome kulturnom krugu, odnosa prema konstruktivnom nacionalnog identiteta, religije, sličnih tradicija itd., nužno unosi promjene. U adaptacijama i scenskim realizacijama romana očekivano je došlo do najviše promjena, no te se promjene ne mogu tumačiti isključivo složenosti preoblike proznoga teksta i njegove adaptacije za pozornicu. One su proizvod domestikacije koja može ući u sve sfere diskursa, međutim, u poljskim se prijevodima i kazališnim adaptacijama proznih tekstova najizrazitije pojavljuje u dvjema sferama:

kao eufemizacija u *sferi sacrum*, odnosno domestikacija u sferi omeđenoj tabuima koji proizlaze ponajprije iz poljske kulture te norma vezanih uz jezik kakav se *dopušta* u književnosti i kazalištu

u sferi regionalne i kulturološke *ukorijenjenosti*, gdje je udomaćivanje potaknuto potrebom da se djelo učini pristupačnijim i / ili prihvatljivijim gledatelju.

Primjer domestikacije u *sferi sacrum* najbolje opimjeruje prijevod i kazališna adaptacija romana *Uho, grlo, nož* Vedrane Rudan,<sup>11</sup> no to nije usamljen slučaj. Prevođenje vulgarizama i psovki u djelima hrvatskih autora zbog kulturoloških razlika predstavljalo je, primjerice, izazov i prevoditeljima i dramaturzima iznimno popularne i izvođene *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana*.<sup>12</sup>

Već sam plakat kojim će Krystyna Janda u svome kazalištu Polonia 2005. godine predstaviti monodramu na temelju romana *Uho, grlo, nož* Vedrane Rudan pokazuje politiku toga kazališta. Ilustracija kojom dominira ženska ruka, nametljivo, u crveno nalakiranih i dugih noktiju, koja nam pokazuje *srednji prst*, posve je u skladu s poetskom i tematskom okosnicom predstave, kao i dio provokativne marketinške kampanje, obilježene intervjuima s autoricom povodom premijere. Rudan je, osim o ženskoj emancipaciji, kritički i u svome specifičnom stilu govorila o temama zanimljivima Poljacima: raspadu Jugoslavije i vlasti u Hrvatskoj. Predstava, u kojoj je Janda eufemizirala i / ili izbacila većinu vulgarizama i psovki koji se mogu naći u prijevodu (*sic!*), te ih je znatno manje (a u prijevodu ih je, pak, mnogo manje negoli u originalu), ipak je doživljena kao iznimno *prosta i uvredljiva* – što je argument na kojem su se temeljile i negativne kritike Jandine kreacije. (Zanimljivo je koliko je poljska publika osjetljiva na sam jezik predstave, govorimo li pritom o samome tekstu: niz slučajeva u poljskome kazalištu pokazuje da poljski gledatelji kazalište ne doživljavaju kao mjesto na kojemu bi uporaba vulgarizama i psovki – bez obzira na njihovu ekspresivnu funkciju i umjetničku slobodu – bila opravdana. Piše o tome, i Maciej Nowak, kazališni kritičar, u svome feljtonu povodom poljske izvedbe drame *Bure baruta* makedonskog autora Dejana Dukovskog

<sup>11</sup> P. Pycia, *Przekraczając granice : problem przekładu wulgaryzmów i przekleństw*. “Przekłady Literatur Słowiańskich”, 3 / 1, Katowice, 2012., str. 135-148.

<sup>12</sup> L. Małczak, *Między polityką a estetyką – o recepcji i przekładzie Przedstawienia “Hamleta” we wsi Glucha Dolna Iwo Brešana*. “Przekłady Literatur Słowiańskich”, 3 / 1, Katowice, 2012., str. 75-96.



(2011. godine), s čije su premijere gledatelji masovno izlazili već nakon 15 minuta: *O specifičnosti poljske kazališne publike pisao je prije 40 godina i Konrad Swinarski: ona je /.../ skeptična i istodobno naivna. Skeptična, jer gleda i sluša s distancom, konfrontira kazalište s vlastitim životnim iskustvom. Naivna, jer kazalište shvaća ozbiljno, doživljava kao nešto što objektivno postoji* “. *Takav stav rađa pravednički bijes, koji ne preplavljuje samo kazališta, nego i cijeli naš javni dijalog. Sramota! Skandal! Nedopustivo! Želim da mi vrate novac!*<sup>13</sup>

Međutim, još su zanimljivije bile unesene promjene teksta na sadržajnoj razini. Rudaničina junakinja, Tonka Babić, sredovječna i frustrirana, ali dobrodržea pedesetogodišnjakinja, u Jandinoj adaptaciji gubi obilježja slobodoumne, neprilagođene feministice koja ostavlja muža zbog mlađeg ljubavnika. Naime, dopisujući tekst na samome kraju, Janda ubija muža, a Tonku Babić pretvara u žrtvu političkih igara i ratnu udovicu, koja je učinila sve kako bi spasila muža. Lik Tonke Babić tako dobiva posve nove obrise, što svakako nameće pitanje je li riječ o kulturološkim različitostima, svjesnoj prilagodbi postojećim društvenim normama, zbog kojih se na ženu i njezinu ulogu gleda drukčije negoli u izvornoj kulturi, a ženski se lik kao dramski subjekt mora drukčije pozicionirati, ili samo o unošenju elementa dramske napetosti i obrata na samome kraju monodrame.<sup>14</sup>

Roman Rujane Jeger *Darkroom*, također postavljen na sceni kazališta Polonia 2006. godine, primjer je posvemašnje domestikacije, odnosno transformacije. Redatelj Przemysław Wojcieszek, adaptirajući roman za scenu, posve je udomaćio radnju, smještajući je u Varšavu, izmjenom imena likova, kao i radnje, te ostavljajući samo, prema vlastitim riječima, nekoliko anegdota, tipove likova i naziv djela. Smatrao je, naime, kako poljskomu gledatelju nije potreban *egzotični* Balkan, već predstava o Poljskoj kakvu vidi s prozora.<sup>15</sup>

Redatelj, koji i sam za sebe tvrdi kako je snažno ukorijenjen u poljsku kulturu, autor je predstava poput *Made in Poland*, dobitnik nagrade Paszport Polityki za film, pripadnik mlađe generacije te poznat po stvaranju predstava i filmova kojima vodi živ dijalog s poljskom stvarnošću. U ovome se slučaju, stoga, teško može govoriti i o posrednoj recepciji teksta Rujane Jeger; sam je redatelj napomenuo kako je sam napisao *novi, posve poljski tekst*.

<sup>13</sup> M. Nowak, *Publika wychodzi z teatru*. “Krytyka polityczna online”, 11. 4. 2011. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/115023/publika-wychodzi-z-teatru-felieton-macieja-nowaka>. Pristupljeno 14. 1. 2017.

<sup>14</sup> O prijevodu i adaptaciji romana *Uho, grlo, nož* detaljno sam pisala u članku *Poljska Vedrana Rudan. O recepciji poljskoga prijevoda i kazališne adaptacije romana “Uho, grlo, nož” Vedrane Rudan. “Witkacy i drugi. Zagrebački polonistički doprinosi”*. Zbornik radova s međunarodnih znanstvenih konferencija *Kel ekspresjon grotesk : Witkacy između modernizma i postmodernizma i Zagrebački polonistički doprinosi. Treći Maličevići dani*, Zagreb, 22. – 24. listopada 2015. Zagreb, FF press. Filozofski fakultet, Odsjek za zapadnoslavenske jezike i književnosti, 2016., str. 46-53.

<sup>15</sup> D. Wyżyńska, Warszawa. *Setny Darkroom w Teatrze Polonia*. “Gazeta Wyborcza”, br. 69, Warszawa 2008. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/53087/warszawa-setny-darkroom-w-teatrze-polonia>, pristupljeno 12. 2. 2017.

Za razliku od ostalih predstava u Teatru Polonia koje su ušle u ciklus *Kobiety Europy* – (*Žene Europe*), ova će se usredotočiti na probleme muškaraca: jednoga nezaposlenog supruga, jednoga *gaya* i djeda konzervativca, koje uzdržava i s njima živi tridesetogodišnja Lenka – žena, prijateljica i unuka. Kritički intonirana prema društvu u tranziciji, i fokusirajući se na odnos djeda i mladog homoseksualca, predstava je dobila izvrsne kritike, no – prema Jandinim riječima – umalo što nije skinuta s kazališnih dasaka zbog političkih pritisaka nakon dolaska na vlast desno orijentirane poljske stranke PIS.

Scenska adaptacija *Štefice Cvek u raljama života* svakako je i posljedica odjeka djela Dubravke Ugrešić u Poljskoj – naime, prije prijevoda *Štefice Cvek* pojavili su se prijevodi drugih njezinih djela (*Forsiranje romana rijeke, Kultura laži, Američki fikcionar te Zabranjeno čitanje*). Iznimno popularna u Poljskoj, do danas su doživjela četrnaest izdanja, no spomenuti je roman izašao s dvadesetak godina zakašnjenja, što je zasigurno jedan od uzroka čestih usporedba s *chick-litom*. Glavnu su junakinju tako nazvali balkanskom, *našom*, hrvatskom Bridget Jones, ali i modernom Pepeljugom. Dvije scenske realizacije Ugrešić, jedna 2005. u kazalištu Polonia, u režiji Krystyne Jande i druga u Teatru Ludowom – Nowa Huta u Krakovu 2009., u režiji Mateusza Przyleckog, postavljene su kao komedije. Sudeći prema reakcijama kritičara, njihova realizacija nije zadržala ironijski odmak sadržan u tekstu i dovela je, pak, do banalnosti, te je i kvaliteta književne produkcije Ugrešić dovedena u pitanje.

*Ako Adam Michnik o Dubravki Ugrešić kaže: “Dubravka je utjelovljenje hrvatske ljepote u književnosti”, za dana i pri punoj svijesti, a ne tijekom malih noćnih razgovora, ako je na umu imao i “Šteficu Cvek u raljama života” iz pera te iste Ugrešić, i ako je predstava Mateusza Przyleckog “Štefica Cvek u raljama života” u samo 20 posto ostala vjerna književnomu predlošku – ja ne idem u Hrvatsku.*<sup>16</sup>

Čini se da je interpretacija Ugrešićkina romana, pošavši prema komediji, morala stereotipizirati likove, stoga u većini recenzija prevladava mišljenje kako je junakinja mlada žena koja podliježe trendovima, a u kritikama joj se pripisuje neuglednost i glupost:

*Štefica Cvek – 25-godišnja daktilografkinja – usamljena je i opsesivno traži ljubav. Postala je tipična žrtva uzora koje propagiraju masovni mediji. Čita šarene časopise za žene, slijedi modne trendove, živi prema diktatu savjeta koji se odnose na izgled i jelo, koje joj podmeću prijateljice, tisak i televizija. /.../ Krukówna spretno odaje nijanse svoga lika – njezina prosječna, nikakva junakinja, nasmijava nas, zabavlja, budeći i sažaljenje i sućut.*<sup>17</sup>

Svjedoče o tome i naslovi članaka vezani uz izvedbu u kazalištu Polonia, poput *Kobiety do wzięcia w teatrze u Jandy – Žene koje treba uzeti u Jandinu kazalištu; Vi-*

<sup>16</sup> P. Głowacki, *Niebo czytelniczek*, “Dziennik Polski online”, br. 268, 16. 10. 2009. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/82546/niebo-czytelniczek>, pristupljeno 12.5.2017.

<sup>17</sup> A. Sobańska/Markowska, *Kobiety do wzięcia w teatrze Jandy*, [www.tvp.pl](http://www.tvp.pl), 15. 10. 2005. V. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/18342/kobiety-do-wziecia-w-teatrze-u-jandy>, pristupljeno 3.4.2017.

*brator a sprawa polska / Vibrator i poljska stvar, Śtefcia, jej waga, lustro, kolorowe pisma i marzenia / Śtefca, njezina waga, ogledalo, šareni časopisi i snovi.* Istodobno su i muškarci, navodno, predstavom podvrgnuti kritici i stereotipizaciji. Naime, u predstavi jedan glumac igra pet muških likova, što će jedan od kritičara interpretirati kao *satiru na lijene frajere /.../ u stilu svi su oni isti*.<sup>18</sup>

Predstava prema tekstu Ugrešić ni u teatru Polonia ni u krakovskome kazalištu nije, dakle, postigla osobit uspjeh. Mnogo dulje su – i u skladu s boljim kritikama – na sceni Polonije ostale Vedrana Rudan i Rujana Jeger, od kojih je posljednja s repertoara sišla tek 2016. godine, nakon više od 200 izvedaba, a *Uho, grlo, nož* još se – već 12 godina – igra u istome kazalištu.

## DRAMA NA PAPIRU, DRAMA NA SCENI

Od 1989. godine u Poljskoj je prevedeno osam drama pet hrvatskih autorica: Ivane Sajko (*Žena-bomba*, polj. *Kobieta-bomba*), Asje Srnc Todorović (*Odbrojanje*, polj. *Odliczanie* i *Mrtva svadba*, polj. *Martwe wesele*), Lade Kaštelan (*Prije sna*, polj. *Zanim zaśniesz* i *Posljednja karika*, polj. *Ostatnie ogniwo*), Marijane Nole (*Diva*, polj. *Diwa*) i Tene Štivičić (*Fragile*, polj. *Ostrożnie, szkło* i *Nemreš pobjeć od nedjelje*, polj. *Nie uciekniesz od niedzieli*). Objavljeno ih je sedam – sve osim drame Asje Srnc Todorović, koje je prijevod rezultat izravne suradnje s kazalištem, a u kazalištima su postavljene, kao što je u uvodu već spomenuto, samo tri.

Recepcija je samih prijevoda iznimno slaba. Uz dramu Lade Kaštelan *Posljednja karika*, u prijevodu Dorote Jovanke Ćirlić, u časopisu “Dialog” iz 1999. godine (u tome je broju objavljena i Brešanova drama *Ledeno sjeme*) – uvršteni su prijevodi tekstova Slavenke Drakulić i Nenada Popovića, Dalibora Foretića i Borisa Senkera, od kojih se samo posljednji konkretno bavi hrvatskom dramaturgijom kraja 20. stoljeća,<sup>19</sup> a tekstova poljskih autora koji bi popratili prijevod same drame – nema. Godine 2008. objavljena je (u istome časopisu i prijevodu iste prevoditeljice) drama Tene Štivičić *Fragile*, no ni ona nije naišla na recepciju. Prijevod *Žene-bombe*, ponovno u “Dialogu” iz 2009., također neće biti popraćen tekstovima o samoj drami. *Nemreš pobjeć od nedjelje* Tene Štivičić, *Odbrojanje* Asje Srnc Todorović i *Prije sna* Lade Kaštelan, objavljene u antologiji *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku*<sup>20</sup> 2012. godine, proći će posve nezapaženo,

<sup>18</sup> J. R. Kowalczyk, *Satyra na leniwych chłopów*, Ryeczpospolita nr 255, 2005. V. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/17795/satyra-na-leniwych-chlopow>, pristupljeno 3.1.2017.

<sup>19</sup> B. Senker, *Teatr chorwacki w latach 1990-1994. Przel. Iwona Libucha*. “Dialog”, 12/1999, str. 54-56.

<sup>20</sup> Antologija je nastala po uzoru na antologiju hrvatske drame *Odbrojanje* u izboru Lea Rafolta na kroatistici Šleskoga sveučilišta. Kako su neke drame objavljene u hrvatskoj antologiji već bile prevedene, priređivači su ih zamijenili drugima – tako je u poljskome izboru objavljena i drama Marijane Nole *Diva*. V. *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku*. Tom 1 i 2. Wydawnictwo UŚ, Katowice 2012.

no u radijskome predstavljanju antologije bit će istaknuta i čitana *Diva* Marijane Nole. Ipak, kao što je spomenuto, drame će naići na interes znanstvenih, slavističkih krugova, koji će ih ubrzo popratiti interpretacijama i analizama prijevoda, uglavnom iz *gender* perspektive.

Ivana Sajko i njezino stvaralaštvo, s jedne strane zahvaljujući predstavi, a s druge i popularnosti stečenoj prijevodom romana *Rio bar* 2011. godine (što, pak, iznova potvrđuje tezu o poljskim izborima kao ogledalu interesa za *balkanski rat*) izazvali su znatno zanimanje slavista. U znanstvenoj recepciji ističe se interpretacija Gabriele Abrasowicz, koja drame *Žena-bomba* i *23. mačak* Ivane Sajko te *Prije sna* i *Posljednju kariku* Lade Kaštelan svrstava u *dramu majčinstva*:

*Djela suvremenih hrvatskih dramatičarki – Lade Kaštelan (Posljednja karika, 1994) i Prije sna, 2004) te Ivane Sajko (Žena-bomba, 2003. i 23. mačak, 1995.) nesumnjivo se upisuju u krug takozvane porođajne literature. One su ilustracija različitih, često netipičnih aspekata majčinstva.*<sup>21</sup>

Povezujući suvremene teorije iz psihologije i sociološke fenomene idealizacije trudnoće i majčinstva, autorica članka iznosi interpretaciju drame u rodnome ključu, no to – kako će se pokazati – neće biti i ključ za interpretaciju predstave.

Kazališna izvedba *Žene-bombe* naići će se u manjem teatru, izvan mainstrema velikih kazališta u važnijim poljskim gradskim središtima, u Olsztynu – u Teatru Stefana Jaracza. Njegova Scena Margines u medijima je okarakterizirana kao mlada scena, a Giovanni Castellanos, njezin tadašnji ravnatelj, reći će kako je riječ o kazalištu za *izbirljiva gledatelja*. Propagirat će ondje spomenuto *kritičko kazalište* – upravo ono koje angažira, ulazi u neposrednu interakciju, gotovo integraciju s publikom, *čija je ambicija da gledatelja isprovocira kako bi zauzeo stajalište vezano uz neki problem.*<sup>22</sup> Polonizirani Kolumbijac, koji se, iz želje da u Europi studira režiju, preselio u Poljsku, bio je učenik Kristiana Lupe, asistirao je Jerzyju Stuhru i Andrzejju Wajdi, a do 2009. – kada postavlja *Ženu-bombu* u sklopu festivala Demoludy, režirao je dvadesetak kazališnih komada, uključujući i *Sve o ženama* Mire Gavrana. Njegovu redateljsku karijeru karakterizira raznovrsnost izabranih tekstova – od adaptacija Mareka Hłaska, Gabriela Garcije Marqueza, poljskih i svjetskih klasika dramske književnosti, poput Mrožeka, Gogolja i Mameta do adaptacija dokumentaristike – poput *Mi djeca s kolodvora* Zoo Christiane F.

Najave i kritička recepcija predstave *Žena-bomba* vrtjet će se oko fenomena terorizma. Provedba ankete među gledateljima, u kojoj su postavljena pitanja poput: *ima li samoubojstvo opravdanje, biste li oduzeli vlastiti život i živote drugih*

<sup>21</sup> G. Abrasowicz, *Cielesność a psychyczno-duchowy wymiar macierzyństwa. Dramaty Lady Kaštelan i Ivany Sajko*. “Slavica Wratislaviensia” CLII, br. 3277, Wrocław 2011., str. 199.

<sup>22</sup> D. Szmyt, *Sztuka drażnienia*. “Teatr”, br. 11, 2010. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/106604/sztuka-draznienia>. Pristupljeno 13. 11. 2016.

ljudi zbog nekog višeg cilja ili kako biste proveli posljednjih 12 minuta života, stavila je težište na univerzalna pitanja, istiskujući pitanje odnosa društva prema ženi, očekivanja od njezine uloge u njemu, te odnos prema tijelu i tjelesnosti. Izborom kostima, pak, kontradiktorno, Castellanos u prvi plan stavlja žensko tijelo, no bez željena rezultata:

*Htjela bih napisati, da glumica koja igra glavnu ulogu izgleda kao "Bombašica", kip Anne Baumgart. Da zbog rascijepa naslovne junakinje na dva lika možemo govoriti o zatočenosti jedne od njih u gender diskursu – upozoravanjem na stereotip spolne i društvene uloge kakva joj je pripisana. Htjela bih, ali redatelj me lišio te mogućnosti. /.../ Suspens, koji uspijeva stvoriti autorica, proizlazi iz bliskosti susreta s trenutkom tragedije i iracionalne nade da će joj uspjeti umaknuti. Takvu temu ne može se na sceni prikazati banalnom integracijom s publikom niti modnim zahvatima pas szahida za svaku priliku u glamur verziji.*<sup>23</sup>

U scenskoj realizaciji, zaključujući prema recepcijskim tekstovima, Castellanosova *Žena-bomba* na Sceni Margines 2009. godine, podbacila je. Malobrojne će kritike doista pohvaliti tekst Sajko – no utvrdit će kako je riječ o redateljskome promašaju. Jedan je od razloga, čini se, i to što je – navodno iz tehničkih razloga na prvim izvedbama – izostao dio dramskoga teksta: *Trebalo je, izbjegavajući pritom patetiku, prenijeti činjenice iz teksta, dati prostor riječima, koje bi se same obranile. Kao u posljednjem razgovoru s vlastitim razumom u drami Sajko.*<sup>24</sup>

Na istome festivalu bit će izvedena i drama Tene Štivičić *Fragile* (polj. *Ostrożnie, szkło*), ali u sklopu gostovanja Slovenskoga mladinskog gledališća. Bit će to prva – i dosad posljednja – izvedba nekog djela Tene Štivičić u Poljskoj. Unatoč veliku interesu inozemne i domaće javnosti, nagradi Susan Blackbourn Smith, objavljenim prijevodima i priznanjima koje Štivičić dobiva u svijetu, poljska se kazališta za nju nisu zainteresirala. I ne samo to: na istome festivalu prvu će nagradu odnijeti upravo Castellanosova *Žena-bomba*.

Premijerom *Mrtve svadbe* Asje Srniec Todorović u krakovskom kazalištu Barakah, u režiji Anne Nowicke – dvadeset godina nakon njezine prve izvedbe u Hrvatskoj – 2012. godine, poljskoj će se javnosti predstaviti jedan od tekstova hrvatskoga *novog pesimizma*, kako ga definira Sanja Nikčević. Tekst Asje Srniec Todorović u teatar je stigao ravno iz ruku poljskih kroatista – no sama drama nije objavljena. Predstava se od nedavnih hrvatskih izvedaba ponajviše razlikuje shvaćanjem interakcije s publikom i scenskog prostora. Dok je prva izvedba, u režiji Božidara Violaća u Teatru ITD, bila jednako prilagođena manjoj sceni ITD-a, izvedbe koje su slijedile, jedna u režiji Vinka Radovičića na festivalu Zadar snova, smještena u prostore crkve sv. Nikole, te redateljice

<sup>23</sup> L. Łapicka, *Ostatnia rozmowa z własnym rozumem*. Teatr, 12/2010, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/85889/ostania-rozmowa-z-wlasnym-rozumem>. Pristupljeno 15. 4. 2017.

<sup>24</sup> Ibid.

Natalije Manojlović u varaždinskom Hrvatskom narodnom kazalištu, održale su se u većim prostorima. U poljskome kazalištu glumci će igrati na korak od gledatelja: *Od nas su tek koji centimetar. Umirili su izraz, igraju grimasama i pokretima prstiju, pripijaju se uza zidove kao da ih je tko na njima naslikao.*<sup>25</sup>

Može se, dakle, reći da je u slučaju *Mrtve svadbe* riječ o komornoj drami koja je na scenu stigla, među ostalim, i zato što je odgovarala kazališnomu prostoru u podrumskim prostorima. Dokaz su tomu i kostimi koji asociraju na prošlo stoljeće, usto vjerski obilježeni – Otac nosi kipu – što se uklapaju u lokaciju samoga kazališta, u nekadašnjoj židovskoj četvrti Krakova, poznatome Kazimierz.

Ipak, zanimljivo je da je drama i Manojlović i Nowicku potaknula na posebnu igru zvukom – u predstavi Natalije Manojlović duhački Kvartet Papandopulo uklopljen je kao glumački sastav – svadbeni trio, naglašavajući grotesknost miješanja mrtvih u ceremoniju svadbe. Nowicka se, pak, odmiče od groteske prema gotovo *hororu*, u predstavu uvodi zvukove koji izazivaju *osjećaj jeze*, tjeskobu i nelagodu, pojačavajući zvuk šuštanja haljina, uvodeći zvukove cvileža, pucketanja i *balkanske* glazbe.<sup>26</sup> I izvedba i recepcija *Mrtve svadbe* u Krakovu, dakle, u mnogočemu se podudaraju s recepcijom i hrvatskim izvedbama te drame. Samih je kritika vrlo malo – tek šest, i većina je pozitivnih, no iz toga se teško može iščitati stvarni uspjeh predstave, to prije što je relativno brzo – nakon dviju sezona – izašla iz repertoara kazališta Barakah.

Drama *Diva* Marijane Nole u Poljskoj je prvi put izvedena 31. svibnja 2015. u Teatru Żelaznom, a do redatelja Grzegorza Kempinskog drama je stigla – preko društvene mreže. Tražeći duodramu za glumice, Kempinski je objavio oglas na Facebooku, na koji se javila šleska kroatistica, jedna od redaktorica antologije Kroatywni i predložila mu *Divu*. Primjer je to koji najbolje oslikava putove koji nalaze *male* književnosti.

U poljskoj scenskoj realizaciji drame *Diva* Marijane Nole riječ je o zanimljivu spoju iskusne i priznate poljske filmske i kazališne glumice, uglavnom poznate poljskoj javnosti, prave poljske *Dive*, i mlade i popularne plesačice i koreografinje, Edyte Herbuś, koja je slavu stekla ponajprije *Plesom sa zvijezdama*, a kasnije je dobila i uloge u sapunicama, i čiji *lik i djelo* pune stranice žutoga tiska. Čini se da je koketiranje s medijima presudilo u slučaju poljske *Dive*, koja je u medijima predstavljena upravo kao predstava u kojoj će glumiti Edyta Herbuś, unatoč sloganu Teatra Żelaznog i redatelja Kempinskog: *Bacajte televizore kroz prozor i hajte u teatar*.

I dok je prije hrvatske premijere *Dive* u Žar-ptici autorica drame odlučno tražila da se u najavama ne odaje obrat u kojem se rivalstvo dviju glumica različitih generacija ra-

<sup>25</sup> Ł. Drewniak, *Zaślubiny z trupami*, “Dziennik Polski” nr 277, 2012, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/232354.html>, pristupljeno 1. 2. 2017.

<sup>26</sup> K. Podleszańska, *Martwe wesele. Wyrwane z chorwackiej antologii*, “Teatralia”, nr. 36, 2012. <http://teatrbarakah.com/barakah-wp/wp-content/uploads/2015/04/Martwe-wesele-Kaja-Podlesza%C5%84ska-Teatralia.pdf>, pristupljeno 1. 12. 2016.



zotkriva kao i sukob majke i kćeri, u Poljskoj je redatelj težište stavio upravo na potonji odnos. Zamjenjujući intertekstualne monologe iz Čehovljeva *Galeba* (konkretno, monolog Nine Zarječnaje o glumačkoj umjetnosti monologom Trepljeva koji se referira na njegov odnos s majkom), invertirajući pojedine replike i uvodeći koreografska rješenja – poput ritmički usklađenih pokreta glumica u pojedinim scenama – međugeneracijski sukob oko umjetnosti i shvaćanja teatra potiskuje se u drugi plan. Dokazuju to i recenzije predstave koje komentiraju bravuroznu izvedbu *obiteljske drame*.

O predstavi se pisalo više u tzv. pregledima, razgovorima s umjetnicima i izvješćima nakon premijere, no nekoliko kritičkih tekstova iznimno povoljno govori o predstavi: kao o tekstu koji *djeluje terapeutski*, koji je, s obzirom na paralelno otvaranje dvaju problema – odnosa prema umjetnosti i odnosa majke i kćeri – *univerzalan i posve razumljiv poljskoj publici*,<sup>27</sup> hvaleći izbor redatelja kad je riječ o izboru glumica i *asketskoj scenografiji*, kao i izbor teksta koji je *sjajno satkan od emocija i pravi izazov za glumce*.<sup>28</sup> Izvrsne kritike i mnogobrojne recenzije, koje su rezultirale gostovanjima predstave u drugim poljskim gradovima (Poznanju, Torunju, Kielcu, Lođu, etc.) i u inozemstvu (Švicarska) te uvrštavanjem i u repertoar varšavskoga Teatra Studio, pokazuju kako je poljska adaptacija postigla veći uspjeh negoli izvedba *Dive* u hrvatskome kazalištu Žar-ptica.

## ZAKLJUČAK

U svome članku o recepciji slovačke drame Lucyna Spyрка nalazi razloge njezinoj neprisutnosti u poljskim kazalištima (od 1990. do 2005. izvedene su samo dvije) u manjku prijevoda slovačkih drama.<sup>29</sup> Međutim, ta se tvrdnja, koja bi se naizgled mogla primijeniti na prisutnost tzv. malih slavenskih književnosti, utvrđuje neutemeljenom kad je riječ o hrvatskoj. Prijevodi hrvatskih drama, kojih je od 1989. dosad u cijelosti objavljeno 30-ak, ne računajući pritom fragmente u antologijama i časopisima – obuhvaćaju 15 drama autora nove hrvatske drame, tekstova nastalih potkraj osamdesetih i u devedesetima. Nažalost, prijevodi drama objavljuju se uglavnom u specijaliziranim časopisima poput “Dialoga”, kritička je recepcija tekstova slaba (znanstvene je recepcije znatno više), a kad su objavljeni u antologijama i drugim časopisima, teško dopiru do kazališnih ljudi. Do poljskih teataru drame hrvatskih autorica češće dolaze u sprezi sveučilišta s kazalištima, što pokazuje važnost prisutnosti malih filologija u institucionalnim okvirima i njihove funkcije kao ambasadora tih kultura. Hrvatska je drama u

<sup>27</sup> A. Petynia, *Dojrzałość kontra młodość* (2015). [http://www.teatralia.com.pl/dojrzalosc-kontra-mلودosc-diwa/](http://www.teatralia.com.pl/dojrzalosc-kontra-mلودosc-diwa/http://www.teatralia.com.pl/dojrzalosc-kontra-mلودosc-diwa/), pristup 8. 4. 2017.

<sup>28</sup> I. Burger, *Diwa – chichot przeznaczenia*, <http://www.kempinsky.pl/diwa-chichot-przeznaczenia/>, pristup 1. 5. 2017.

<sup>29</sup> L. Spyрка, *Polskie przekłady dramatu słowackiego w latach 1990 – 2005*, “Przekłady Literatur Słowiańskich”, br. 1(2009), Katowice, 2009., str. 187.

Poljskoj primljena u sklopu fenomena koji bi mogao metaforički opisati naslov drame Ivane Sajko – *žena-bomba*. Naime, interes za hrvatsku književnost često proizlazi iz poljskoga interesa za *Balkan*. Hrvatski autori predstavljaju se kao balkanski, postjugoslavenski, a u nekim slučajevima u tisku i kao srpski. Pritom je zanimljiva još jedna sličnost sa slovačkim primjerom: jedan od vodećih slovačkih dramatičara, Vilim Klimáček, u poljskome je tisku povremeno predstavljan kao češki autor.<sup>30</sup> Predodžba, dakle, kulture neke zemlje – kako u slučaju izjednačavanja slovačke i češke kulture, tako i u slučaju srpske, hrvatske i bosanske – nije se promijenila unatoč stvarnoj – i sada već davnoj – promjeni društvenopolitičkog i kulturnog konteksta.

Hrvatske autorice, unatoč otegotnim okolnostima, ipak nalaze svoje mjesto u poljskome književnom polisistemu unutar kruga ženskoga dramskog pisma, a kad je riječ o samome kazalištu, skladno prijanjaju uz tendencije u suvremenome poljskom teatru, koji se sve više okreće problemu žene kao zanemarena subjekta, svjedoka i žrtve društveno-političkih prilika, situirajući se u ono što poljska teatrologinja Ewelina Godlewska naziva krikom duž jezika, ljubavnim i melankoličnim diskursom upisanim u tijelo.

## BIBLIOGRAFIJA

### PREDSTAVE U POLJSKIM KAZALIŠTIMA I IZBOR IZ LITERATURE

1. Ugrešić, Dubravka: *Stefcia Ćwiek w szponach życia / Štefica Cvek u raljama života*. Premijera 29.10.2005. Teatr Polonia. Scena Fioletowe Pończochy. Varšava. Red. i adaptacija Krystyna Janda. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić. (A. Sobańska / Markowska, *Kobiety do więzienia w teatrze Jandy*, [www.tvp.pl](http://www.tvp.pl), 15.10.2005.; . R. Kowalczyk, *Satyra na leniwych chłopów*, Rzeczpospolita nr 255, 2005.; G. Józefczuk, *Szybki teatralny numer*. <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/30132.html>; M. Lenarciński, *Fabryka tandety*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/20579.html>(3.4.2015.); M. Lenarciński, *Przyjemne nieprzyjemności*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/22935.html>)

2. Rudan, Vedrana: *Ucho, gardło, nóż / Uho, grlo, nož*. Premijera 12.11.2005. Teatr Polonia. Scena Fioletowe Pończochy. Varšava. Red. i adaptacija Krystyna Janda. Prev. Grzegorz Brozowicz. (I. Czapska, *Wojna na dywanie*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/47830.html>; J. Derkaczew, *Krystyna Janda: Wyznanie w luksusowym bunkrze*. <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/18291.html>; J. Kowalczyk *Zwierzienia podczas bezsennej nocy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/142097.html>(14.2.2015.); E. Obrębowska-Piasecka, *Życ się nie chce*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/22562.html>)

3. Jeger, Rujana: *Darkroom / Darkroom*. Premijera 15.3.2006. Teatr Polonia. Varšava. Red. Przemysław Wojcieszek. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić. (D. Wyżyńska, *Warszawa. Setny Darkroom w Teatrze Polonia*. “Gazeta Wyborcza”, br. 69, Warszawa,

<sup>30</sup> Ibid, str. 194

2008.; I. Szymańska, Krystyna Janda: *Ta władza jest mściwa, nietolerancyjna, ale trudno milczeć*. „Co jest grane 24online”, 16.12.2016; I. Klimczak, *O religii i dewocji w Polsce*, „Głos Szczeciński”, 31.1.2011.; K. Zalewska, *Polonia czy Femina*, Teatr nr 3, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/54913/polonia-czy-femina>)

4 . Sajko, Ivana: *Kobieta-bomba / Žena-bomba*. Premijera 15.9.2009. Teatr im. Stefana Jaracza. Scena Margines. Olsztyn. Red. Giovanni Castellanos. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić. (G. Abrasowicz, *Cielesność a psychiczno-duchowy wymiar macierzyństwa. Dramaty Lady Kaštelan i Ivany Sajko*. „Slavica Wratislaviensis”, br. 153 (2011), s. 199 – 209; L. Łapicka, *Ostatnia rozmowa z własnym rozumem*. Teatr, 12/2010; D. Szmyt, *Sztuka drażnienia*. „Teatr”, br. 11, 2010. <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/106604/sztuka-draznienia>; J. Mazur, *Życie łatwe czy piękne*, Teatr nr. 11, 23.10.2010, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/106597/zycie-latwe-czy-piekne> )

5. Štivičić, Tena: *Ostrožnie! Szkło! / Fragile!* Premijera 16.9.2009. Slovensko mladinsko gledališče. III. Međunarodni festival Demoludy. Red. Matjaž Pongrac. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić.

6. Ugrešić, Dubravka: *Stefcia Ćwiek w szponach życia / Štefica Cvek u raljama života*. Premijera 14.10.2009. Teatr Ludowy. Scena Pod Ratuszem. Krakov-Nowa Huta. Red. Mateusz Przyłęcki. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić. Adaptacja Justyna Kowalska, Mateusz Przyłęcki. (P. Głowacki, *Niebo czytelniczek*, „Dziennik Polski online”, br. 268, 16.10.2009.; J. Targoń, *Trudne życie bohaterki*, Gayeta Wyborcza, Kraków nr 268 online, 16.10.2009, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/82524/trudne-zycie-bohaterki> )

7. Srnec-Todorović, Asja: *Martwe wesele / Mrtva svadba*. Premijera 9.11.2012. Teatr Barakah. Krakov. Red. Anna Nowicka. Prev. Agnieszka Cielesta, Leszek Małczak. (Ł. Drewniak, *Zaślubiny z trupami*, „Dziennik Polski” nr 277, 2012; . Podleszańska, *Martwe wesele. Wyrwane z chorwackiej antologii*, „Teatralia”, nr. 36, 2012.)

8. Nola, Marijana: *Diwa / Diva*. Premijera 30.5.2015. Teatr Żelazny. Katowice. Red. Grzegorz Kempinski. Prev. Weronika Aleksandrowicz, Adam Mroczkowski. (A. Petynia, *Dojrzałość kontra młodość* (2015). <http://www.teatralia.com.pl/dojrzalosc-kontra-mlodosc-diwa/>; I. Burger, *Diwa – chichot przeznaczenia*, <http://www.kempinsky.pl/diwa-chichot-przeznaczenia/>; M. Ciechowski, *Diwa nie ściemnia*. <https://wywiadozercia.wordpress.com/2016/03/16/edyta-herbus-nie-sciemniac-nie-udawac/>

## MEĐUNARODNI IZLETI HRVATSKOG LUTKARSTVA OD 1990-IH GODINA

### UVOD

U kratko vrijeme globalizacija, koja se kao zamisao odnosi na sažimanje svijeta, i na jačanje svijesti o svijetu kao cjelini,<sup>1</sup> proširila se tim sažetim svijetom, uronivši u sve pore društva. U njezinu razumijevanju, kako smatra John Tomlison,<sup>2</sup> ključnu ulogu odigrala je kultura, a djelovanje je bilo dvostrano. Dok je kultura otvarala vrata globalizaciji, globalizacija je rušila jezične i ostale barijere kulturi, otvorivši joj svijet na dlanu i pruživši brojne prilike i mogućnosti.<sup>3</sup> Kako već ide s promjenama, koje posljednjih desetljeća korijenski mijenjaju sliku i način funkcioniranja svijeta, ključem uspješnog spoja kulture i globalizacije pokazala se s jedne strane brza, s druge promišljena prilagodba. Dok brzina u pravilu osigurava nove publike i tržišta, promišljenost, odnosno potraga za srednjim putem između novine i vlastitih ideja, osigurava kvalitetu i identitet.

Bez obzira na prilagodbu, globalizacija, uostalom kao i sve druge velike društvene promjene, ne odgovara jednako svim porama društva i kulture. Jedno od područja koje je vrlo brzo prepoznalo prednosti globalizacije, prilagodivši joj vlastiti izraz, bilo je kazalište. U tom *globalizacijom promijenjenom kazalištu*, kako ističe Darko Lukić, *već je na prvi pogled uočljiv odmak od dramskoga teksta i scenskog govora prema tijelu i pokretu... ova promjena u velikoj (je) mjeri posljedica ne samo utjecaja neverbalnih kazališnih kultura nego i ustupak sve više internacionaliziranim publikama*

<sup>1</sup> R. Robertson u: D. Lukić, *Kazalište u svom okruženju*, Knjiga 2, *Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam International d.o.o., Zagreb 2011., 141.

<sup>2</sup> Vidjeti u: D. Lukić, *Kazalište u svom okruženju*, Knjiga 2, *Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam International d.o.o., Zagreb 2011., 144.

<sup>3</sup> Bez obzira na brojne skeptične i negativne poglede na globalizaciju, kako piše Darko Lukić, živimo u njeno vrijeme i toj je činjenici nemoguće izbjeći čak i kad bismo se uporno trudili ignorirati ili čak nijekati takvo stanje (D. Lukić, *Kazalište u svom okruženju*, Knjiga 2, *Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam International d.o.o., Zagreb 2011., 134).

kojima nepoznavanje govornog jezika može predstavljati prepreku u komuniciranju s kazališnom predstavom.<sup>4</sup>

Odmak od teksta i scenskog govora prema govoru tijela, lika, vizualnosti, zvuka... vrata globalizacije otvorio je posebice jednom aspektu kazališta – lutkarskom kazalištu. Razlog tomu jest činjenica da lutka progovara univerzalnim jezikom koji ignorira granice i podjele, zbližavajući i združujući publike bez obzira na nacionalnost, vjeru, jezik, boju kože ili stalež. No nije ona oduvijek progovarala na taj način, već se *univerzalizacija* dogodila u velikom lutkarskom *boomu* od prve polovice do sredine 20. stoljeća. U tom periodu lutkari su oslobodili lutku dotadašnjih utega i okova omogućivši joj da progovori sa samom sobom i svojom okolinom, na neki je način pretvorivši u pionirku globalizacije. Koliko su se i kako u tom prostoru otvorenosti snašli hrvatski lutkari na prijelazu iz 20. u 21. stoljeće?

Ovaj rad pokušat će uočiti jesu li lutkarska kazališta u Hrvatskoj prepoznala univerzalnost i bezgraničnost jezika lutke i od 1990-ih godina uzletjela na krilima globalizacije ili su zastala u razvoju, propustivši priliku širenja izvan uskih granica zadanih jezikom.

U prvom dijelu rad će se osvrnuti na uzlet lutkarstva do pozicije globalizacijskog pionira, da bi se potom usmjerio prema međunarodnim gostovanjima pet *velikih* lutkarskih kazališta od 1990-ih godina do danas. Riječ je o Gradskom kazalištu lutaka Split, Gradskom kazalištu lutaka Rijeka, Kazalištu lutaka Zadar, Zagrebačkom kazalištu lutaka i Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića iz Osijeka, koje, iako u imenu nema lutaka, ima ih u većini svojih predstava te se neformalno uzima kao peto lutkarsko kazalište.

Svjesni da na međunarodna gostovanja i sliku pojedinog kazališta utječu brojni aspekti, od ravnateljskih ideja o vođenju i volje za međunarodnom promidžbom do financija i marketinga, autori rada usmjerili su se na tek nekoliko aspekata, među kojima se ističu kvaliteta i prilagođenost predstave međunarodnoj publici. Njih će rad pokušati iščitati kroz međunarodno najuspješnije predstave odabranih kazališta, koje će provući društvenim kontekstom gostovanja uočavajući putem motive i zemlje u kojima su gostovale, tipove, tehnike i poetike te prilagođenost međunarodnim publikama. Iako će ovakva analiza dati tek dio slike prilagodbe hrvatskog lutkarstva globalizaciji, taj dio čini se bitnim, a sami rezultati ukazat će na trendove i odnos prema globalizaciji.

---

<sup>4</sup> D. Lukić, *Kazalište u svom okruženju, Knjiga 2, Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam International d.o.o., Zagreb 2011., 172.

## UZLET LUTKE U 20. STOLJEĆU

Iako lutka postoji otkad je svijeta, igračka i(li) idola,<sup>5</sup> veći dio svoje povijesti obitavala je na društvenim marginama, plešući po rubu kriminala i ilegale ili, u najboljem slučaju, bivajući umanjenom kopijom glumačkog i opernog teatra. Sve to u korijenu se promijenilo u tek nekoliko desetljeća 20. stoljeća, koliko je bilo dovoljno da lutkarstvo postane cijenjena umjetnost. Prvi ozbiljniji vjetar u leđa lutkarstvu su dali umjetnici s početka 20. stoljeća te prva avangarda, izvukavši ga iz sjene glumačkog teatra. Učinili su to probudivši u lutki nešto što je u njoj svih prijašnjih stoljeća spavalo – njezinu vlastitu osobnost, odnosno lutkovitost. U tom trenutku lutka je prestala biti umanjena kopija čovjeka i glumca, počela je razvijati vlastitu osobnost te stvarati vlastiti jezik koji i bez riječi progovara izgledom lutke, njezinim materijalom i načinom kretanja.

Čvrste umjetničke temelje kasnije su razvili veliki lutkarski pojedinci i(li) kazališta poput Richarda Teschnera, Geze Blattnera, Sergeja Obrazcova, Yvesa Jolyja, Jana Wilkowskog, bukureštanskog kazališta Țandarica predvođenog Margaretom Niculescu, Josefa Krofte... do neslučenih kreativnih visina, u potpunosti oslobodivši lutkovitost lutke te oživivši sve aspekte izvedbenog čina, čime su omogućili lutki da scenske likove, odnose, priče, zaplete i svjetove gradi, bez puno riječi, maštom, metaforom i porukom. Činila je to samom sobom i odnosom prema drugim lutkama, dijalogom sa svjetlom, bojom i scenom, zvukom i glazbom. U takvom svijetu izvedbene punoće i totalnog čina lutka se uspjela otrgnuti od *dominacije verbalnog elementa izvedbe, govornog dijela predstave – dramskog teksta*,<sup>6</sup> omotača koji europsko kazalište ne može u potpunosti svući sa sebe još od antike, a koji, postavljanjem riječi na izvedbeni pijedestal, reže krila ostalim elementima izvedbe.

Oslobodivši se vladavine riječi, lutkarska umjetnost uspjela je u onomu što glumačkom teatru dugo nije uspjelo – napraviti naglašeni odmak od dramskog kazališta, ujedno pronašavši univerzalni jezik komunikacije koji odlično pristaje globalizaciji i globalizacijom izmijenjenom kazalištu kraja 20. stoljeća sve do danas.

U isto vrijeme, dok je progresivni dio lutkarstva osvajao nezamislive kreativne širine, dobar dio lutkarskih kazališta i dalje je njegovao priču i tradicionalnu, dramsku strukturu, počesto zanemarujući posebnost lutke. No što se događalo s hrvatskim lutkarstvom?

<sup>5</sup> Korijene lutkarstva povjesničari i teoretičari lutkarstva vide dvojako – dok dio povjesničara predvođenih Charlesom Magninom porijeklo vidi u idolima, povjesničari poput Charlesa Nodiera skloniji su ideji lutke kao prvotne igračke. No zajednički im je stav da je lutka uz ljudski rod od njegovih početaka (vidjeti u: H. Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva, I. dio – od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2005., 21-31).

<sup>6</sup> D. Lukić, *Kazalište u svom okruženju, Knjiga 1, Kazališni identiteti*, Leykam International d.o.o., Zagreb 2010., 77.



## LOKALNA SLIKA GLOBALNIH PROMJENA

Kao i u drugim aspektima umjetnosti i društva, hrvatsko lutkarstvo kaskalo je za europskim autoritetima pa tako, dok su avangardisti prvih desetljeća radili kopernikanske obrate u poimanju lutke, u Hrvatskoj je lutkarstvo tek nastajalo. No krajem 1960-ih te u 1970-im godinama hrvatsko lutkarstvo doživjelo je velik uzlet nadovezavši se na europska stremljenja i poglede na lutku. Tako su 1978. godine Luko Paljetak i Branko Stojaković u Kazalištu lutaka Zadar postavili antologijsku predstavu *Postojani kositretni vojnik*, u kojoj je naslovni junak izgovorio tek nekoliko riječi i rečenica progovorivši prvenstveno vizualnošću – dinamičnom komunikacijom lutaka i žive scene. Silno moderan i svjež, Paljetak je cijelu lutkarsku scenu shvaćao kao veliku lutku, *zato što je u kazalištu lutaka sve podvrgnuto zakonu akcije, a ne statičnosti, zakonu kolektivnog čina, bez solista, logici mišljenja kojoj je verbalna razina tek polazište, a ne i cilj izričajnosti*.<sup>7</sup> Svoje ideje prenosio je na scenu obogativši je suvremenim razmišljanjima i redateljskim rješenjima.

Usljedio je 1982. godine najveći međunarodni uspjeh hrvatskog lutkarstva i jedan od najvećih kazališnih uspjeha općenito, predstava *Hamlet* Teatra &TD i autora Zlatka Boureka. Predstava je proputovala cijeli svijet, gostujući na pet kontinenata, u zoru globalizacije pokazavši smjer kojim bi hrvatsko lutkarstvo moglo krenuti želi li se ukrcati u globalizacijski vlak. Smjer je jednostavan – poznata priča dodatno ekonomizirana već u predlošku, tekstu *A Fifteen Minute Hamlet* Toma Stopparda, u kojemu riječi prestaju biti teret, potom dinamična radnja, izvedbeni pomak (u grotesku) i scenska novina – glumci koji glume na takozvanim *guzovozima*, Bourekovoj inačici japanske lutkarske tehnike *kuruma ningyo*.<sup>8</sup>

Je li hrvatsko lutkarstvo od 1990-ih godina nadalje prihvatilo izazov, uputivši se nešto nesigurnijim, no zato silno izazovnim i kreativnim putovima inovacije, ili se uspravilo u prostoru tradicije i dramskog teatra, pokazat će šetnja kroz gostovanja pet odabranih kazališta.

### GOSTOVANJA LUTKARSKIH KAZALIŠTA OD 1990. DO 2016. GODINE

Već prvi pogled na popis gostovanja pet odabranih hrvatskih lutkarskih kazališta ukazuje na neke zanimljivosti, poput nesklada u broju gostovanja među kazalištima. Dok se Gradsko kazalište Rijeka dosta naputovalo, zadržavši, koliko je moglo, kontinuitet putovanja od 1990. do 2016. godine, Kazalište lutaka Zadar znatno je rjeđe izlazilo izvan granica Hrvatske, od 1996. do 2010. godine ne zabilježivši nijedno gostovanje. Nadalje, kod svih pet kazališta uočljivo je da su vrlo rijetko putovala izvan Europe,

<sup>7</sup> L. Paljetak, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2007., 67.

<sup>8</sup> Vidjeti u: L. Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992., 88-90.

čemu je razlog, pretpostaviti je, materijalne prirode. Manjak novca jedan je i od razloga čvršće vezanosti uz regiju posljednjih godina. Drugi razlog, znatno indikativniji, činjenica je da dio regije čini sličnu jezičnu cjelinu. Također, manji dio gostovanja kazališta su realizirala dogovorenim turnejama i razmjenama predstava te na poziv matica iseljenika pojedinih zemalja. U takvim gostovanjima umjesto selektora, odnosno vanjskog odabira (po kvaliteti, konceptu, temi, razumljivosti...) predstavu bira sama kazališna kuća, što ne ukazuje na kvalitetu predstave, već na sposobnost marketinga. Zanimljiviji dio gostovanja čini i zastupljeniji dio – festivalska gostovanja na koja se u pravilu stiže tek nakon što se prođe festivalska selekcija. Zbog te *kvalitativne provjere*, naglasak u radu bit će upravo na festivalskim gostovanjima.

## GRADSKO KAZALIŠTE LUTAKA RIJEKA

Riječki lutkari izvan granica kreću 1993. godine,<sup>9</sup> a u njihovim kontinuiranim međunarodnim izletima brojnošću gostovanja izdvaja se nekoliko predstava.

Kronološki je prva predstava *Pinocchio*. Slavni Collodijev roman sceni, prostoru i vremenu prilagodila je Magdalena Lupi, a režirao ga je slovenski redatelj Edi Majaron. Predstava je od 1995. do 1997. godine gostovala na festivalima u Sloveniji (*Lutke 95*, međunarodni lutkarski festival, Ljubljana), Italiji (Međunarodni lutkarski festival, Perugia, i 2. međunarodni lutkarski festival, Verona), Albaniji (Međunarodni lutkarski festival, Tirana), Poljskoj (17. međunarodni lutkarski festival, Bielsko-Biala, Rzeszów, Oświęcim) i Iranu (6. međunarodni lutkarski festival, Teheran). Brojnosti međunarodnih gostovanja predstave pomogli su poznata priča, što olakšava razumijevanje bez obzira na jezik, njezino suvremeno ruho te međunarodno priznato ime redatelja – Edija Majarona.

Jedna od ključnih predstava novije povijesti Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Nadpodstolar Martin*, također je imala ponešto međunarodnih izleta, no mogla je puno više. Predstava u režiji Renea Medveška od 1998. do 2000. godine gostovala je u susjednim zemljama Bosni i Hercegovini (Mostar i Sarajevska zima, Sarajevo) i Sloveniji (9. lutkovni poletni pristan, Maribor i Lutke 98, međunarodni lutkarski festival, Ljubljana), potom Bugarskoj (Međunarodni lutkarski festival, Varna), egzotičnoj Finskoj (Međunarodni lutkarski festival, Kuusankoski) i Njemačkoj (festival UNIMA u Magdeburgu). Iako sadrži brojne elemente koji se nude gledateljima bez obzira na jezik i okruženje, poput izvedbene privlačnosti i toplog humora, *rječite* vizualnosti te spoja univerzalne priče i pripovjednog sloja snimljenog na vrpci (koji se prevodio ovisno o gostovanju), kratkom međunarodnom životu kumovao je odlazak glavnoga glumca Ranka Lipovšćaka iz postave i kazališta.

Predstavu *Damjanovo jezero* autor Anto Gardaš oblikovao je po svim pravilima narodne bajke stavivši naglasak na priču, odnosno riječi. Bez obzira na to, predstava je od

<sup>9</sup> Podatke o gostovanjima prikupilo je i ustupilo Gradsko kazalište lutaka Rijeka.

2002. do 2005. zabilježila više gostovanja, posebice u Rusiji. Dok su joj vrata festivala u Sloveniji (14. lutkovni poletni pristan, Maribor), Austriji (25. međunarodni lutkarski festival “Lutkarski dani”, Mistelbach), Rumunjskoj (3. međunarodni festival animacije, Cluj), Ukrajini (Međunarodni lutkarski festival Interlyal’ka 2004., Uzghorod), Srbiji i Crnoj Gori (10. međunarodni dječji festival, Subotica), Albaniji (Međunarodni lutkarski festival, Pogradec) otvorila poetičnost i vizualna ljepota predstave, za što je nagrađena i na 36. međunarodnom festivalu kazališta lutaka – PIF, gostovanja u Rusiji (Tula te Međunarodni lutkarski festival Ryazanske Smotrini 2003., Ryazan i Obraztscev festival, Moskva) predstavi je otvorio ruski redatelj Alexander Maximychev.

Slavni roman Lewisa Carrolla, *Alisu u zemlji čuda*, redatelj Zoran Mužić obogatio je crnim kazalištem, a za prepoznatljiv vizualni potpis zaslužna je Gordana Krebelj. Poznata priča uronjena u atraktivan lutkarski izričaj (upravo je Gradsko kazalište lutaka Rijeka rodno mjesto crnog teatra u Hrvatskoj) osigurao je predstavi solidnu međunarodnu karijeru te je od 1997. do 1999. bila u Sloveniji (8. lutkovni poletni pristan, Maribor) i Turskoj (Međunarodni lutkarski festival, Istanbul) te na miniturneji po talijanskim festivalima – Međunarodni dječji festival, Pontassieve-Firenze, Međunarodni lutkarski festival, Porto Sant’Elpidio i Međunarodni lutkarski festival, Pesaro.

Još jedna velika predstava Gradskoga kazališta Rijeka, Šuma *Striborova*, po pripovijetci Ivane Brlić-Mažuranić i u dramatizaciji i režiji Laryja Zappije, pronašla je ključ univerzalnosti. Iako je riječ bila prisutna, predstava je komunicirala s publikom prvenstveno univerzalnim jezikom predmeta poput sjekire, grane i remena, kojih se promišljena metaforičnost ulijevala u likove, karakterno ih oblikujući. Predstava je od 2006. do 2010. godine gostovala u Poljskoj (19. međunarodni kazališni festival Valise, Łomża), Češkoj (10. međunarodni lutkarski festival, Prag), Srbiji (15. međunarodni festival kazališta za djecu, Subotica, 12. međunarodni lutkarski festival Zlatna iskra, Kragujevac), BiH (Dani hrvatske kulture u BiH, Sarajevo i Čitluk), Sloveniji (Međunarodni lutkarski festival LUTKE, Ljubljana) i Litvi (19. međunarodni lutkarski festival u Kaunasu), ukazavši i na slavensko *prepoznavanje* u bajci.

Za razliku od Šume *Striborove*, *Romeo (i Giulietta)*, istoga redatelja, iako prava festivalska predstava, nije se naputovala te je od 2008. do 2010. godine gostovala samo u Sloveniji (Međunarodni lutkarski festival LUTKE 2008, Ljubljana), Poljskoj (44. međunarodni festival malih scena KONTRAPUNKT 2009., Szczecin) i Mađarskoj (Međunarodni lutkarski festival za odrasle, Pečuh), što se čini nedovoljnim, jer se predstava vrlo zgodno igrala tada novim medijem komunikacije – računalnim čitanjem, koje je jamčilo izvedbenu atraktivnost i svježinu ujedno otvarajući mogućnost prilagodbi raznim jezičnim prostorima.

Od drugih zanimljivih gostovanja Gradskoga kazališta lutaka Rijeka ističe se putovanje u Chengdu u dalekoj Kini na 21. svjetski kongres i festival UNIMA-e 2012. godine s predstavom *Slavuj*.

## GRADSKO KAZALIŠTE LUTAKA SPLIT

Splitski lutkari<sup>10</sup> zbog Domovinskog su rata međunarodno mirovali do sezone 1994. / 1995., a posebnost koja izdvaja to kazalište u odnosu na druga leži u činjenici da su na gostovanja često išli s lutkarskim predstavama za odrasle, vrlo rijetkom pojavom u hrvatskom lutkarstvu. Važan pečat tim gostovanjima dao je lutkarski umjetnik Zlatko Bourek, čije su vizualno prepoznatljive predstave *Kato, Kato, moje zlato* u režiji Vanče Kljakovića te *Sv. Juraj* u tandemu sa Sanjom Ivić dale svojevrsni međunarodni pečat Gradskom kazalištu lutaka Split kraja 20. stoljeća.

*Kato, Kato, moje zlato* Bourekov je ponovni susret sa Shakespeareom u kojemu, po uzoru na ranije spomenutog *Hamleta*, glumce postavlja na *guzovoze*. Predstava je od 1995. do 2000. godine gostovala na festivalima u Mađarskoj (Međunarodni lutkarski festival UNIMA-e, Budimpešta) i dalekom Meksiku (IX. međunarodni lutkarski festival, Mexico City), Bosni i Hercegovini (Mostarski lutkarski studeni 97., Mostar) te Bugarskoj (ZLATNI DELFIN, Varna, gostovanje u Sofiji u organizaciji veleposlanstva Republike Hrvatske).

*Sv. Juraj* oblikovan je u kombinaciji maski i ljudskih tijela, a od 1996. do 1999. zabilježio je gostovanja u Sloveniji (Međunarodni lutkarski festival LUTKE 97., Ljubljana), Češkoj (Prag), Mađarskoj (Festival u Segedinu, Budimpešti i *Nyírbátoru*) i Italiji (Ancona). Gostovanjima je svakako pridonio međunarodni ugled Zlatka Boureka i njegove vizualne posebnosti, zahvaljujući kojima se hrvatsko lutkarstvo ponovo predstavilo kao vizualno i tehnološki odmaknuto od tradicionalnih lutkarskih struja, no za razliku od *Hamleta*, izostao je element iznenađenja i svježine.

U novom tisućljeću Splićani su se međunarodno predstavili predstavom *Buratino* u režiji cijenjenoga bugarskog redatelja Slavča Malenova postavljenu u kod nas sve rjeđe viđenoj tehnici marionete. Taj nekad zaštitni znak splitskoga kazališta u posljednje je vrijeme zbog zahtjevnosti animiranja, gotovo u potpunosti nestao s naših pozornica te je uvijek dobrodošao. U međunarodnim očima, a predstava je od 2000. do 2002. godine gostovala u Austriji (Međunarodni festival St. Michael), Sloveniji (11. lutkovni poletni pristan, Maribor) i BiH (Mostarsko ljeto, Mostar), bio je to povratak Gradskoga kazališta lutaka Split tradiciji i predstavama namijenjenim djeci.

Predstavu *Lepeza mladosti* napisao je Jasen Boko prema japanskoj narodnoj priči, a režirao ju je Joško Juvančić. Osim temom, predstava je i vizualnošću uronila u japanski duh, obogaćena čudesima i fantastičnim bićima, odnosno stolnim lutkama. Ta sadržajna i vizualna pomaknutost u nama egzotičnu kulturu otvorila je predstavi od 2005. do 2007. godine vrata festivala u Srbiji (Međunarodni festival kazališta za djecu, Subotica), Poljskoj (Festival u Katowicama) i dalekom Iranu (24. Fajdr International Festival, Teheran). Nakon *Lepeze mladosti* kazalište je utišalo svoja međunarodna gostovanja te su izostale predstave s više međunarodnih crtica.

---

<sup>10</sup> Podatke o gostovanjima prikupilo je i ustupilo Gradsko kazalište lutaka Split.

## ZAGREBAČKO KAZALIŠTE LUTAKA

Međunarodni izleti Zagrebačkoga kazališta lutaka zbog tehničkih se razloga mogu pratiti od 1996. godine.<sup>11</sup> To se kazalište u ovih dvadeset godina izdvaja od drugih kazališta po nekoliko posebnosti. Većina gostovanja nije vezana za međunarodne festivale već je plod dogovorenih gostovanja uglavnom u regiji (predstave nisu trebale prolaziti selekciju nego je kazalište samo biralo koje će predstave igrati). Zagrebačko kazalište lutaka više je od drugih kazališta išlo po turnejama, posebice po regiji i među hrvatskim manjinama, ali i po, primjerice, Njemačkoj i Francuskoj. Nadalje, kazalište na gostovanja nije vodilo svoje nove predstave već je gostovalo s malim brojem predstava, među kojima se ističu tri naslova – *Umišljena mišica*, *Trnoružica* i *Čarobna frula*.

Produkcijski mala, jeftina i pokretna predstava *Umišljena mišica*, autorice Željke Turčinović, u režiji Zorana Mužića i tehničari stolnih lutaka, oblikovana je tradicionalno, s pričom u prvom planu, a međunarodno živi od 1997. do 2008. godine. U tih <sup>12</sup> godina bila je u Italiji, Sloveniji, BiH, Srbiji te na turnejama u Njemačkoj i austrijskom Gradišću.<sup>12</sup>

Redatelj Zvonko Festini Disneyevu je *Trnoružicu* jezično ekonomizirao, oslobodivši je viška teksta te obogativši crnim teatrom, na taj način zadržavši duh pomalo starinske lutkarske predstave. Od 2003. do 2007. godine predstava je gostovala u Bugarskoj (ZLATNI DUPIN, Varna), Češkoj (Festival u Pragu), Srbiji (Međunarodni festival kazališta za djecu, Subotica) i Austriji (turneja).

Iako traje punih 75 minuta, što je danas jako dugo za lutkarske predstave za djecu, *Čarobna frula* u režiji Krešimira Dolenčića našla je svoj put do međunarodnih pozornica. Tomu su kumovale slavna Mozartova opera (što potvrđuje nekoliko gostovanja na glazbenim festivalima), zanimljiva scenska igra na *guzovozima* i vizualna raskoš predstave. Od 2006. godine predstava je više puta gostovala u regiji, odnosno u Srbiji (Međunarodni festival kazališta za djecu, Subotica, Novosadske muzičke svečanosti, NOMUS, Novi Sad, Beogradske muzičke svečanosti), BiH (Dani kulture u Sarajevu, Dani Matice hrvatske, Mostarsko proljeće, 2006.) i Sloveniji (8. međunarodni lutkarski festival LUTKE '06., Ljubljana) da bi, nakon dulje pauze, 2015. godine gostovala u Turskoj (Ankara).

Zanimljiv međunarodni život ostvario je i autorski projekt Siniše Miletića *Apartman 21 a*, namijenjen odraslim gledateljima, koji je od 1999. do 2001. godine zabilježio gostovanja u Slovačkoj, Njemačkoj i Crnoj Gori (Kotor 2001.) te turneju po Francuskoj (1999. i 2000. godine).

Bez obzira na solidnu brojku gostovanja pojedinih predstava, činjenica je da su predstave Zagrebačkoga kazališta lutaka bile rijetke gošće međunarodnih festivala (s

<sup>11</sup> Podatke o gostovanjima prikupilo je i ustupilo Zagrebačko kazalište lutaka.

<sup>12</sup> Zbog tehničkih problema, autori nisu mogli doći do podatka je li riječ isključivo o dogovorenim turnejama ili je *Umišljena mišica* nastupila i na kojem festivalu.

izuzećem regije). Izostajanje s festivala, bez obzira na to leži li razlog u manjku festivalskih ambicija kazališta, nedovoljnoj kvaliteti predstava, produkcijskoj nemogućnosti..., na duge pruge odvaja kazalište od novih razmišljanja i pogleda na umjetnost kojom se bavi.

## KAZALIŠTE LUTAKA ZADAR

I dok je Zagrebačko kazalište lutaka skupilo tek ponešto međunarodnih turneja, gostujuća slika Kazališta lutaka Zadar<sup>13</sup> još je poroznija. Već na prvi pogled može se podijeliti u dvije vremenske skupine, između kojih se smjestila višegodišnja rupa. Prvu skupinu međunarodnih gostovanja čine klasici zadarskog i hrvatskog lutkarstva, ranije spomenuti *Postojani kositretni vojnik* Paljetka i Stojakovića, potom *Ribar Palunko i njegova žena* u režiji Edija Majarona te važne predstave za odrasle *Muka svete Margarite* u režiji Wiesława Hejna i *Judita* u režiji Marina Carića. Predstave su za vrijeme Domovinskog rata gostovale u Francuskoj, Švicarskoj, Njemačkoj i Italiji uglavnom u organizaciji zajednica Hrvata tih zemalja. Od festivalskih nastupa, *Ribar Palunko* gostovao je 1990. godine u Španjolskoj (Međunarodni festival, Barcelona), *Judita* 1992. godine u Sloveniji (Svjetski kongres UNIMA-e, Ljubljana), a *Zvezdan* 1996. godine u Mađarskoj (Svjetski kongres UNIMA-e, Budimpešta). Zanimljivo gostovanje Kazalište lutaka Zadar zabilježilo je 1995. godine, na festivalu u Cardiffu u Walesu s tri predstave – *Mala čarobnica*, *Zvezdan i Adam*, *Eva i...*

Nakon 1996. godine Zadrani nisu gostovali sve do 2010. godine, otkad gostuju uglavnom u susjedstvu. Zanimljivo je da je jedna od najboljih zadarskih predstava, *Koliko je duga jedna priča*, zabilježila tek jedno gostovanje, u Mađarskoj (Pečuh), dok su u potpunosti izostala gostovanja po regiji, gdje nema jezične barijere (predstava, što se može zaključiti već po naslovu, naglasak stavlja na pričanje priče i igranje istom). Budući da Kazalište lutaka Zadar uglavnom drži visoku kvalitativnu razinu svojih predstava, razloge izostanka brojnijih međunarodnih gostovanja treba potražiti izvan kazališnih dasaka – u politici samoga kazališta te u financijama.

## DJEČJE KAZALIŠTE BRANKA MIHALJEVIĆA U OSIJEKU

Šetnju međunarodnim gostovanjima zaokružuje Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku,<sup>14</sup> koje je, poput Gradskoga kazališta lutaka Rijeka, najviše radilo na svom međunarodnom identitetu. Od 1990. godine više je od svih drugih kazališta skupilo dogovorenih turneja te gostovanja po egzotičnim destinacijama, uz to ne zanemarujući festivale. Među predstavama ističu se tri bitno različite predstave koje su oblikovale sliku Dječjeg kazališta izvan granica Hrvatske.

<sup>13</sup> Podatke o gostovanjima prikupilo je i ustupilo Kazalište lutaka Zadar.

<sup>14</sup> Podatke o gostovanjima prikupili su autori teksta i Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku.



Prva je najdugovječnija predstava Dječjeg kazališta, *Zeko, Zriko i Janje*, autorskog tandema Branimir Mihaljević – Ivan Balog. Klasična je to paravanska predstava s javankama oblikovana kroz red dijaloga, red zabave te red pjesama koje su postigle status antologijskih, sve omotano simpatičnom patinom i tradicijom. Predstava je označila prvi dio međunarodnih izleta igrajući dosta po festivalima i turnejama u Austriji, Njemačkoj i Mađarskoj (u prostorima njemačkoga govornog područja izvođena je na njemačkom jeziku).

Prijelaz iz 20. u 21. stoljeće označila je jedna od najvažnijih predstava Dječjeg kazališta, *Djevojčica sa žigicama* u režiji Marina Carića. U toj velikoj ansambl-predstavi tekst je minimaliziran, a ključ komunikacije leži na dojmljivim lutkama i maskama, animiranim predmetima, vizualnoj atraktivnosti te napetoj atmosferi, sve univerzalnim i svima razumljivim oblicima komunikacije. Zbog dojmljivosti i razumljivosti, predstava je bila rezervirana za gostovanja u dalekim destinacijama te je 1997. gostovala na festivalu u Tajvanu s devet izvedbi, a 2004. godine na festivalu u Šangaju.

Dječje kazalište još je dvaput gostovalo na Tajvanu, 2009. godine s predstavom *Jaje Zlatka Krilića* te 2011. godine s glumačkom predstavom *Emil i detektivi*.

Sasvim drukčija predstava od *Djevojčice sa žigicama* jest *Anica i Danica*, mala predstava o naslovnim blizankama za jednu izvođačicu (Aleksandra Colnarić) u režiji Petronele Dušove. Laka pokretljivost i mali troškovi otvorili su predstavi vrata brojnih festivala posebice u prostorima njemačkoga govornog područja.

Trenutno, Dječje kazalište ima nekoliko aktualnih predstava koje već osvajaju međunarodne prostore ili tek kreću u njihovo osvajanje. Riječ je o jednoj od najnagrađivanijih hrvatskih lutkarskih predstava posljednjih godina *Deveta ovčica*, festivalskoj predstavi *Jonathanov let* i predstavi zanimljive estetike *Bijeli jelen*.

## ZAKLJUČAK

S pogledom u budućnost završava šetnja nedavnom prošlošću uz zaključak koji odvodi na početak priče. Nažalost, hrvatsko lutkarstvo uglavnom nije prihvatilo univerzalnu rječitost lutke niti je promišljeno stvaralo predstave za međunarodno tržište, a uspješne predstave više su rezultat sretnog slučaja ili agilnih ravnatelja i ravnateljica. S druge strane, neke predstave imale su velik potencijal, a zbog raznih razloga poput promjene glavnog glumca, ravnatelja, koncepta ili ideje kazališta... nisu proživjele međunarodni život kako su mogle. U situaciji kakva je bila posljednjih 25 godina u hrvatskom lutkarstvu dobitnim predstavama pokazale su se upravo one koje su komunikaciju pomaknule s riječi na druge izvedbene elemente, potom predstave univerzalne teme koje su se mogle jezično prilagoditi prostoru u kojem su igrale te *male* predstave, lako pokretljive i financijski nezahtjevne.

Za kraj treba izreći nadu da će lutkarska kazališta prepoznati potrebu naglašenije samoprezentacije na međunarodnim festivalima, gdje će imati priliku prezentirati vlastito viđenje lutkarstva i suočiti ga sa suvremenim stremljenjima. Ti međunarodni izleti

trebaju biti promišljeni i osmišljeni, predstave moraju zadovoljavati određene uvjete, među kojima se ističe upravo globalizacijski karakter – progovaranje univerzalnim jezikom lutke. Zatvaranjem u vlastiti kazališni prostor i sredinu domaći će se lutkari zatvoriti u vlastitim poetikama koje će već sutra pregaziti vrijeme što neumoljivo juri i melje. Iako završne riječi gledaju u budućnost, nažalost, neka su domaća lutkarska kazališta već osjetila na svojoj koži to tapkanje u mraku i potonuće u vlastitom samozadovoljstvu. I tim i ostalim kazalištima sad je pravo vrijeme otvoriti se prema van.

## LITERATURA I IZVORI

- H. Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva I. dio – od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2005.
- H. Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva II. dio – dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2007.
- Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*. Priredio Abdulah Seferović. Kazalište lutaka Zadar, Zadar 2001.
- L. Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992.
- D. Lukić, *Kazalište u svom okruženju, Knjiga 1, Kazališni identiteti*, Leykam International d.o.o., Zagreb 2010.
- D. Lukić, *Kazalište u svom okruženju, Knjiga 2, Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam International d.o.o., Zagreb 2011.
- L. Paljetak, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2007.
- A. Seferović, *Lutkari svete Margarite*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar 1997.
- Materijali iz arhiva kazališta: Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Gradsko kazalište lutaka Split, Kazalište lutaka Zadar, Zagrebačko kazalište lutaka
- Bilteni Hrvatskoga centra UNIMA “Lutkarstvo u Hrvatskoj / Puppetry in Croatia”, Hrvatski centar UNIMA, Zagreb 1994.–2010.

## NASTOJANJA *PARIŠKOGA KRUGA*

U ovom će priopćenju, ukratko i uglavnom na temelju elektroničke prepiske i pretraživanja interneta, biti riječi o nastojanjima manjega kruga ljudi u Parizu da francuskoj i svekolikoj frankofonoj akademskoj, književnoj i kazališnoj publici predstave, između ostalih, i hrvatske dramatičare.

Evo, ponajprije imena ljudi koji čine, kako ga ovdje posve neformalno nazivam – ali neki su od njih taj naziv i rado prihvatili – *Pariški krug*.

Tu su, ponajprije, profesori na slavističkim studijima Sveučilišta Pariz IV-Sorbona Paul-Louis Thomas i Sava Anđelković, koji su zajednički organizirali nekolicinu simpozija na kroatističke i južnoslavenske teme, a u sklopu nastave jezika upriličili niz studentskih izvedbi dramskih tekstova na južnoslavenskim jezicima koje proučavaju i podučavaju. Potom redatelj Miloš Lazin, koji izrađuje bibliografiju objavljenih i neobjavljenih prijevoda južnoslavenskih dramskih tekstova na francuski te nastoji zainteresirati kazališta i nakladnike za njih, a pokušava ih i sam dovesti do pozornice. Neobičan entuzijast Nicolas Raljević, koji začuđujućim tempom prevodi dramske tekstove na francuski – prijevodi su mu dostupni na internetu – a pokrenuo je i vlastiti nakladničku kuću. Napokon, mladi Yves-Alexandre Tripković, također prevoditelj, redatelj i nakladnik.

Počet ću sa stručnim i znanstvenim skupovima na Sveučilištu Pariz IV-Sorbona i s njihovim organizatorima.

Prisutan u francuskom akademskom životu od sredine 1970-ih godina, slavist Paul-Louis Thomas (r. 1954.)<sup>1</sup> sveučilišni je profesor na 13. odsjeku Sveučilišta Pariz IV-Sorbona od godine 1991. Diplomirao je rusistiku na Sveučilištu Paris VIII te bio lektor francuskoga jezika u Ivanovu, Moskvi, Temišvaru i Beogradu. Koristio je te boravke na istoku Europe prije svega radi upoznavanja prvo s ruskim jezikom, potom i s južnoslavenskim jezicima, napose govorima Niša i okolice, preusmjerivši se tako sa svoje prvotne uže specijalizacije na područje koje se službeno, u nastavnom programu 13. odsjeka, sada zove: Bosanski, crnogorski, hrvatski i srpski (BCHS) jezik i književnosti

<sup>1</sup> Podaci navedeni prema: <http://www.paris-sorbonne.fr/article/thomas-paul-louis?lettre=t> (posjećeno: 17. rujna 2017.).

(Langue et littératures bosniaques, croates, monténégrines et serbes [BCMS]). Dakle, jezik je jedan, *BCHS* – Thomas je i suautor njegove gramatike<sup>2</sup> – a književnosti su četiri, ali nije ovdje mjesto niti sam ja kompetentan za pokretanje rasprave o utemeljenosti ili neutemeljenosti takve kompromisne formulacije.

Sava Anđelković (Sava Marc Andjelkovic, r. 1948.)<sup>3</sup> diplomirao je jugoslavistiku u Beogradu, glumio u kazalištu i na filmu, a od 1994. do nedavnoga umirovljenja bio je lektor i predavač također na 13. odsjeku Sveučilišta Pariz IV-Sorbona. Posebno se bavio komediografijom Jovana Sterije Popovića, o kojemu je i objavio dvije knjige,<sup>4</sup> te je surađivao s Thomasom na organizaciji simpozija o kojima će ovdje biti riječi, kao i simpozijima o Steriji, Meši Selimoviću i Petru Petroviću Njegošu, kojima se ovdje neću baviti. Od dolaska na Sveučilište pri Odsjeku je uz Thomasovu potporu vodio *Srpsko-hrvatsko kazalište Atelje (l'Atelier théâtre de serbo-croate)*, kojemu je poslije u zagradi dodan i onaj BCMS – BCMS akronim i u kojemu su studenti uglavnom druge godine studija jezik(e) usvajali nastupajući u izvedbama dramskih i pjesničkih tekstova bosanskih, crnogorskih, hrvatskih i srpskih autora. S radom toga fakultetskog kazališta srpsku je čitateljsku publiku upoznao monografijom objavljenom u svojem rodnom gradu.<sup>5</sup>

Najambiciozniji zajednički projekt Paul-Louisa Thomasa i Sava Anđelkovića bio je niz simpozija na temu *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*.<sup>6</sup> Bilo je zamišljeno, ali ta se zamisao nije dokraja ostvarila, da se prvi i posljednji skup održe u Parizu, a između toga po jedan u svakoj od država iz naslova. Prvi je skup tako i održan u Parizu, zbornik s izvornim tekstovima objavljen u Novom Sadu, a s prijevodima na francuski u Parizu.<sup>7</sup> U uvodniku prvom zborniku, pod naslovom *Razumno je razumeti se i razumeti*, Sava Anđelković napisao je, između ostaloga, i ovo:

Simpozijum sa temom “*Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*” održan je 14. i 15. novembra 2003. u Parizu /.../. Ideju su podržali francusko Ministarstvo prosvete, Naučni savet Univerziteta Parzi IV-Sorbona, Doktor-

<sup>2</sup> Paul-Louis Thomas i Vladimir Osipov, *Grammaire du bosniaque, croate, monténégrin, serbe*, Institut d'études slaves, Paris 2012.

<sup>3</sup> Podaci navedeni prema: [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/ANDJELKOVI\\_Sava.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/ANDJELKOVI_Sava.pdf) (posjećeno 17. rujna 2017.).

<sup>4</sup> *Sterijinih 80 komičkih likova, Književna opština Vršac, Vršac 2003. i Dramaturgija Sterijinih komedija*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2012.

<sup>5</sup> *Komparativno pozorište Atelje teatra na Sorboni*, Kulturni centar “Ribnica”, Kraljevo 2012.

<sup>6</sup> Tada su Srbija i Crna Gora još bile u državnoj zajednici, pa su i u naslovu simpozija tretirane kao jedna država. Od 2006. to se, dakako, promijenilo.

<sup>7</sup> *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, prir. Sava Anđelković, Sterijino pozorje – Međunarodna asocijacija pozorišnih kritičara (AICT), Novi Sad 2004.; *Le théâtre d'aujourd'hui en Bosnie-Herzégovine, Croatie, Serbie et au Monténégro. Nationalisme et autisme*, sous la direction de Sava Anđelković et Paul-Louis Thomas, *Revue des études slaves*, t. LXXVII (2006), fasc. 1-2, Centre d'études slaves et Institut d'études slaves, Paris 2006. *Nacionalizam i autizam* naknadno su dodani kao podnaslov tek u francuskom zborniku.

ska škola istog Univerziteta, kao i sorbonski centar za istraživanja slovenskih književnosti i civilizacija.

Lista 40 potencijalnih i kontaktiranih pozorišnih teoretičara i praktičara – univerzitetskih predavača, teatrologa, pozorišnih recenzenata, urednika u izdavačkim kućama i periodici (21 iz eks-jugoslavenskih država, 17 iz Evrope i 2 iz SAD) svela se na po četiri zastupnika iz Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Srbije i Crne Gore, Francuske, kao i na jednog iz SAD). Pored “prostorne” uravnoteženosti, vodilo se računa i o različitoj generacijskoj pripadnosti zastupljenih izlagača.

Referenti su se bili obvezali da pripreme referate na francuskom ili engleskom jeziku, kao i na jednom od jezika koji su nastali iz srpskohrvatskog. /.../ Pre početka rada Simpozijuma većina referenata izrazila je želju da govori na materinjem jeziku, što je prihvaćeno /.../.

Pošto do ovog skupa nigde nije održan sličan simpozijum, i kako je jedan od ciljeva pariskog susreta bio da se poznavaoici nekadašnjeg dramskog opusa i najsavremenije dramske situacije iz novonastalih i novoimenovanih država, međusobno čuju i razmene informacije, njihova želja da se izraze na svom jeziku, a ne na jednom od službenih jezika ovog skupa, sve radi boljeg međusobnog razumevanja, bila je sasvim opravdana.<sup>8</sup>

Tekstove je u oba izdanja zbornika – i novosadskom, i pariškom – objavilo devet sudionica i osam sudionika. Uvodno predavanje održao je Naum Panovski, redatelj koji se iz Makedonije iselio u Sjedinjene Države, a završno kazališna kritičarka Irène Sadowska-Guillon. O hrvatskoj je dramskoj književnosti, osim u tim dvama predavanjima, bilo riječi u još pet priopćenja. Tako je Sibila Petlevski govorila o malim formama u novoj hrvatskoj drami, Sanja Nikčević o monodrami Slike Marijine Lydije Scheuermann-Hodak i ratnim temama, Nataša Govedić usporedila je dramske tekstove Ivane Sajko i Biljane Srbljanović, autorica koje su izvođene izvan granica svojih zemalja, Anđelković je u tekstu o prostoru u ratnim dramama govorio i o Šovagovićeveu Cigli, Šnajderovu Zmijinu svlaku te Šodanovoj *Zaštićenoj zoni*, a ja o smrti u suvremenoj hrvatskoj drami. Sva su objavljena priopćenja, bez obzira na zemlje iz kojih su autorice i autori dolazili i nacionalne dramske književnosti o kojima su govorili, bila razvrstana u tri tematska bloka: *Nasleđe i faktografski otisak savremenog*, *Rat i dramaturgija rata* te *Dramsko pismo danas – autori u okruženju, drame kao refleks okruženja*.

II međunarodni simpozijum o dramskom tekstu danas, kako glasi i naslov predgovora koji su supotpisali crnogorska redateljica, dramatičarka i profesorica Radmila Vojvodić te Savo Anđelković, održan je u Podgorici, 14. i 15. listopada 2004., a zbornik,

<sup>8</sup> Sava Anđelković, *Razumno je razumeti se i razumeti*, u: *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, str. 5-6. S Anđelkovićevim stavovima o jezicima koji su nastali iz srpskohrvatskog ili o novoimenovanim državama ovdje zaista nema smisla polemizirati. Bez obzira na to kakve su nakane imali organizatori i iz kojih su pobuda organizirali taj simpozij, kao i na to zbog čega i / ili radi čega je netko na njemu sudjelovao, pariški je simpozij bio na posve solidnoj znanstvenoj razini i koristan svim sudionicama i sudionicima.

s ukupno dvanaest tiskanih priopćenja, objavljen je sljedeće godine u istom gradu.<sup>9</sup> I u predgovoru i u organizaciji zbornika razvidi se manje, recimo tako, integracionističkih nakana negoli u predgovoru i organizaciji zbornika pariškoga skupa. Vojvodić i Anđelković ovako komentiraju crnogorski skup:

*Ako je I Međunarodni simpozijum univerzitetskih predavača, teatrologa i pozorišnih kritičara na temu "Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori" /.../ ispunio zadaću uspostavljanja ponovnog dijaloga između dramskih književnosti nekad jedinstvenog lingvističkog sistema srpskohrvatskog jezika, nastavkom u Podgorici /.../ potvrdio je ponovno uspostavljeni dijalog kao svrsishodan i višestruko dragocjen.*

*Bilo bi, dakako, pretenciozno zaključivati da su se ovakve dvije tribine pokazale i naročito podsticajnim za nova teatrološka istraživanja i pisanja, te za nova dramska pisanja (ostavimo takvoj, eventualnoj, kvalifikaciji prostora nakon trećeg, zagrebačkog susreta, planiranog za decembar 2005, zašto ne), ali je važno istaći da je, i među učesnicima i među aktivnim auditorijumom Simpozija, ostalo saglasje da je ovakav teatrološki projekat donio dobru formulu za prezentiranje savremenog dramskog stvaralaštva i da ostvaruje evidentan podsticaj na razmjenu i čitanje nove drame – kako za međuteatarsku saradnju, u svrhu publikovanja i ponude za scensko izvođenje, tako i kao svojevrsna promocija savremene drame za prevođenje na druge jezike.<sup>10</sup>*

Uvodno je predavanje održala prevoditeljica Mireille Robin, a završno redatelj Miloš Lazin, o kojemu će poslije biti više riječi. Po dva objavljena priopćenja našla su se u nacionalnim blokovima *Bosanskohercegovačka drama i Hrvatska drama*, četiri u skupnom bloku *Srpska i crnogorska drama* te još dva u jedinom – i problematično naslovljenom – nadnacionalnom bloku *Zapadnobalkanska drama srpskohrvatskog govornog područja*. U hrvatskom je bloku Darko Lukić govorio o problemu prevođenja i razumijevanja lokalnih specifičnih problema na primjeru nekoliko drama Ivana Vidića, a ja o *velikom svjetskom kazalištu u dnevnoj sobi* na primjerima drama *Dom od kiše* Pava Marinkovića i *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića. Mireille Robin, Sava Anđelković, Miloš Lazin i Tanja Miletić-Oručević, koji su se pozabavili *zapadnobalkanskom dramom srpskohrvatskog govornog područja*, dotaknuli su se, naravno, i hrvatskih autora, napose Slobodana Šnajdera, pa Filipa Šovagovića, Mire Gavrana i Ivane Sajko.

Trećemu je skupu domaćin, i to *preko reda*, bio Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, a suorganizatori Knjižnica i čitaonica

<sup>9</sup> *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori: Mogućnosti dramaturških čitanja*, prir. Sava Anđelković i Radmila Vojvodić, Univezitet Crne gore, Fakultet dramskih umjetnosti, Cetinje – Université Paris IV-Sorbonne, Centre de recherches sur les littératures et civilisations slaves, Paris – Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, Podgorica 2005.

<sup>10</sup> Radmila Vojvodić i Sava Anđelković, *II Međunarodni simpozijum o dramskom tekstu danas, u: Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori: Mogućnosti dramaturških čitanja*, str. 7.



Bogdana Ogrizovića iz Zagreba i Université Paris IV-Sorbonne. Od devet sudionika i šest sudionica, petero je bilo iz Hrvatske, četvero iz Bosne i Hercegovine, četvorica iz Francuske te po jedan iz Crne Gore i Sjedinjenih Država. Iz Srbije se nitko nije odazvao, a već je i u Podgoricu došao samo jedan sudionik iz Beograda, Gorčin Stojanović. Uvodnih i završnih predavanja nije bilo, nije bilo ni podjele u tematske ili nacionalne blokove. Radili smo kao nepodijeljen skup, u središtu su rasprava bili *govor drame* i *govor glume*, a zbornik s tekstovima objavljen je 2007.<sup>11</sup> Uvodnike smo napisali Paul-Louis Thomas i ja. Thomas se, pod naslovom *Pariz – Podgorica – Zagreb*, osvrnuo na sva tri dotad održana skupa, ponovio teze iz prvoga, Anđelkovićeve uvodnika, dodatno opravdao izostanak rasprava o slovenskoj i makedonskoj dramu ocjenom da *slovenski i makedonski, iako su bliski "našim jezicima", ne mogu biti jednako razumljivi govornicima i studentima bosanskoga, hrvatskoga i srpskoga ni pri izlaganju, ni pri čitanju.*<sup>12</sup> Pojasnio je i dvije glavne namjere tog niza simpozija. Prva je namjera bila, što je već rečeno, obnova prekinute komunikacije, a druga *da se uspoređi nedavna dramska (ne i kazališna) produkcija spomenutih prostora. Za autore koji su bili afirmirani prije raspada Jugoslavije, radilo se o uspoređbi prethodnog dramskog opusa, dramskog rada tijekom rata i u postkonfliktnom razdoblju: u kojoj mjeri njihovi tekstovi dopuštaju sagledavanje buđenja nacionalizma /.../, jesu li uopće, i iz kakve vizure, pristupili nacionalnim mitovima i problematici nacionalizma? Za mlađe autore koji su počeli pisati u vrijeme raspada Jugoslavije, nastojali smo istražiti koliko su sukobi i ratna politika obilježili njihovu poziciju u odnosu prema prethodnom dramskom korpusu kolega, koje su to zajedničke odlike, razlike ili odstupanja?*<sup>13</sup>

Ja sam pak u uvodniku *Treći međunarodni simpozij o dramskom tekstu danas* napisao da je nakon niza održanih simpozija – tekst je pisan nakon već održana četvrtoga, sarajevskog susreta – činjenica da je obnova prekinutoga međunarodnog dijaloga moguća izgubila draž novoga što je dobro ne toliko zbog toga što je i taj obnovljeni dijalog još jedna u nizu potvrda o prihvaćanju realnosti, uzajamnom uvažavanju i normalizaciji susjedskih odnosa koliko zbog toga što sama činjenica da je dijalog obnovljen više nije dostatna isprika za njegovo odvijanje. Nakon ovih susreta, naime, nitko više ne može ni ne smije reći: *Ma, nije važno o čemu razgovaramo! Važno je da se (ponovno) razgovara! Vrijednost će, nastavio sam, imati ne puka činjenica da razgovaramo nego činjenice o kojima razgovaramo i kompetencija kojom o njima razgovaramo.*<sup>14</sup>

<sup>11</sup> *Govor drame – govor glume. Zbornik radova sa simpozija Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, ur. Sava Anđelković i Boris Senker, Disput, Zagreb 2007.

<sup>12</sup> Paul-Louis Thomas, *Pariz – Podgorica – Zagreb*, u: *Govor drame – govor glume*, str. 8.

<sup>13</sup> Isto, str. 8-9.

<sup>14</sup> Boris Senker, *Treći međunarodni simpozij o dramskom tekstu danas*, u: *Govor drame – govor glume*, str. 5.

Dakako, hrvatska je drama u Zagrebu bila zastupljenija nego u Parizu i Podgorici. Lada Čale Feldman izlagala je o dvjema stranim dramatizacijama ključnih događaja u životu Oscara Wildea i o jednoj hrvatskoj drami, *Dandy, san glasvosječke noći*, u kojoj se Wilde uvodi u dramski svijet svoje Salome. Darko Lukić problematizirao je *ženski pogled na mušku stvar*, odnosno viđenje rata u dramama hrvatskih autorica Lade Kaštelan, Lydije Scheuermann-Hodak i Nine Nuić-Mitrović te duodrami *Olga i Lina* Pavla Pavličića. Sanja Nikčević govorila je o povratku političke drame na primjeru teksta *Kako ubiti predsjednika* Mire Gavrana, a Sibila Petlevski o novoj glumi u hrvatskom kazalištu. Ja sam usporedio dvije drame s glumicama kao glavnim likovima: *Nevjestu od vjetra* Slobodana Šnajdera i *Karolinu* Nojber Nebojše Romčevića. Govoreći o didaskalijama u suvremenim dramama s cijeloga BCHS područja, Sava Anđelković osvrtno se i na Šnajdera, Gavrana, Ivanu Sajko, Filipa Šovagovića te Miljenka Jergovića. U kratkom priopćenju o kliničkoj smrti hrvatske drame u *francuskoj dramskoj klinici*, Yves-Alexandre Tripković iznio je poražavajuće podatke o (ne)izvođenju i (ne)objavljivanju hrvatskih dramskih tekstova u Francuskoj od 1998. do 2006.

Posljednji skup, a nije trebao biti posljednji, održan je u Sarajevu, 15. i 16. prosinca 2006. Pet sudionica i jedanaest sudionika, od kojih je petero bilo iz Bosne i Hercegovine, po četvero iz Francuske i Hrvatske te po jedan iz Crne Gore, Makedonije i Srbije, bavilo se pitanjem vremena u suvremenim dramskim tekstovima, zbornik s priopćenjima objavljen je 2010.,<sup>15</sup> a iscrpan i obuhvatan teorijski uvod o *dramskom kronotopu* dao je Dževad Karahasan.<sup>16</sup>

Zaključujući niz, koji je, prema usmenim i neslužbenim obrazloženjima, prekinut zbog toga što francuski organizatori nisu uspjeli naći partnera u Srbiji, Almir Bašović mogao je u uvodniku *Četvrti međunarodni simpozij o dramskom tekstu danas. Od Pariza do Sarajeva* ustvrditi:

*Ako su barem u početku ovi susreti i razgovori o dramskom tekstu danas na prostorima Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Hrvatske i Srbije služili za uspostavu dijaloga ili obnavljanje pokidanih veza među kulturnim sredinama, u vezi s ovim posljednjim, sarajevskim skupom moglo bi se reći da je to već bio razgovor starih znanaca i sugovornika, kolegica i kolega koji su na ovom simpoziju nastavili svoje ranije započete razgovore o dramama na ovim prostorima, o čemu svjedoči i to što korpus u pojedinim tekstovima čine i drame autora koji su u međuvremenu, upravo zahvaljujući prethodnim simpozijima, otkriveni i u drugim sredinama.*<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *Drama i vrijeme – vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena. Zbornik radova sa IV simpozija Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj i Srbiji*, ur. Almir Bašović i Sava Anđelković, Dobra knjiga, Sarajevo 2010.

<sup>16</sup> Dževad Karahasan, *Pojam i tipovi dramskog kronotopa, u: Drama i vrijeme – vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*, str. 9-65.

<sup>17</sup> Almir Bašović, *Četvrti međunarodni simpozij o dramskom tekstu danas. Od Pariza do Sarajeva, u: Drama i vrijeme - vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*, str. 5.

Što se hrvatske drame tiče, bila je više nego dobro zastupljena. Darko Lukić govorio je o *Krovnoj udruzi* Ante Tomića i Ivica Ivaniševića, Jelena Lužina o vremenu u Šnajderovim dramama, posebice u drami o Josipu Brozu Titu *Kosti u kamenu*, a Muhamed Dželilović primijenio je svoje razlikovanje televizijskoga vremena i vremena u drami na Lukićev tekst *Važno je biti pozitivan*. U nekolicinu drama koje, razbijajući prevladavajuću šutnju, progovaraju o ratu i ratnim traumama, Nataša Govedić uvrstila je i *Ničijeg sina* Mate Matišića među *13 tekstova na BCHS jeziku*<sup>18</sup> iz kojih je Paul-Louis Thomas citirao primjerne glagolske oblike u didaskalijama, našli su se i *Žena-bomba* Ivane Sajko, *Zmijin svlak* Slobodana Šnajdera te *Cigla* Filipa Šovagovića, a Sava Anđelković pokazao je kako nastaju *vremenske pukotine*, kako pak *kompresije vremena* i u dramama *Prije sna* Lade Kaštelan te *Žena-bomba*. Napokon, Yves-Alexandre Tripković bavio se *vremenskim labirintom* u trilogiji *Zero* Milka Valenta, a Gordana Muzaferija *poigravanjem vremenom* u komediji *Sve o muškarcima* Mire Gavrana.

Kad je o imenima riječ, moglo bi se reći da ovaj niz od četiri skupa nije donio nikakvih iznenađenja, da nije proveo nikakvo *prevrednovanje svih vrijednosti*. Šnajder je bio i ostao dramatičar o kojemu se izvan Hrvatske i prije i poslije 1990-ih najviše govorilo. Nešto su veću pozornost teatrologa i kritičara privukli tekstovi Mire Gavrana, Ivane Sajko i Filipa Šovagovića, nešto manju Lada Kaštelan i Lydia Scheuermann-Hodak, a drugi, premda se i o njima govorilo, ipak su ostali duboko u njihovoj sjeni. Ako nešto iznenađuje, onda je to posvemašnji zaborav koji je prekrpio Ivu Brešana.

Od 23. do 25. listopada 2008. na Sveučilištu Pariz IV-Sorbona održan je još jedan simpozij u Thomasovoj i Anđelkovićevoj organizaciji, ovaj put kroatističko-teatrološki. Pridruživši se obilježavanju 500. obljetnice rođenja Marina Držića, pariški su domaćini okupili petnaestak sudionica i sudionika, mahom povjesničara hrvatske književnosti, teatrologa i prevodilaca, na međunarodnom znanstvenom skupu *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse (Marin Držić – écrivain phare de la Renaissance à Dubrovnik)*. Raspon tema bio je podosta širok – Držić nekad i sad, pojednostavnjeno rečeno – a pristupi različiti. Zlata Bojović analizirala je Držićeve dramske likove kao *nosiocice ideje epohe*, Slavica Stojan priopćila je što je o eventualnim poticajima Držiću pri imenovanju i karakterizaciji likova pronašla u *službenim dokumentima Dubrovačke Republike*, Slobodan Prosperov Novak nastavio je s istraživanjem svojih *figura straha* započetim već knjigom *Planeta Držić*, Tomislav Bogdan raspravljao je *Držićevu antipetrarkizmu*, a Leo Rafolt o *Držićevim koncepcijama tijela i tjelesnosti i istraživanju seksualnih alteriteta u ranom novovjekovlju*, povežavši sve s groteskom. Dunja Fališevac usredotočila se na *rezigniranog renesansnog “junaka” Tripčeta*, Lada Čale Feldman pak na *Dunda Maroja* kao iskaz *ljubavi prema geometriji*, a ja sam pokušao dovesti u vezu isti komediju s reformom, odnosno urbanizacijom karnevala u to doba. Svoja razmišljanja o

<sup>18</sup> Paul-Louis Thomas, *Glagolski oblici (“vremena”) u didaskalijama, u: Drama i vrijeme – vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*, str. 135.

problemima prevođenja Držića na talijanski, na primjeru *Dunda Maroja*, priopćile su Valnea Delbianco i Sanja Roić, a o mogućnostima i poteškoćama prevođenja na francuski govorio je Paul-Louis Thomas. Viktorija Franić Tomić pozabavila se *romansiranim biografijama* Marina Držića, a Jelena Lužina Držićem kao *protagonistom* dramskih tekstova, filmskim likom te modelom za dvije skulpture. Napokon, Zoran Bundyk dao je prikaz Držićeve, prema njegovoj ocjeni razmjerno slabe, zastupljenosti u hrvatskom školskom sustavu, a Dragana Čolić Biljanovski i Luka Kecman pobrojili su izvedbe Držićevih djela u Srbiji, odnosno Bosni i Hercegovini.

Na Sorboni je, da ponovim, od 1994. do umirovljenja Savo Anđelković vodio i *Srpsko-hrvatsko kazalište Atelje*. Od hrvatskih su dramskih tekstova studenti u njegovoj režiji prikazali Krležine Adama i Evu (1998.), Gavranovu *Noć bogova* (2003.), *Kažeš anđeo* Miljenka Jergovića (2006.), *Golu Europu* Milka Valenta (2014.) te *Teslu* Darka Lukića i Stevana Pešića (2015.). Fragmenti Šovagovićevih drama našli su se u programu priređenom za sudionice i sudionike prvoga skupa o *dramskom tekstu danas* 2003. Recital pjesama Vesne Parun izveden je pak 2008. Nakon Anđelkovićeva odlaska s Odsjeka, scensku je izvedbu fragmenata Mažuranićeva spjeva *Smrt Smail-age Čengića* 2016. režirao Yves-Alexandre Tripković, a prostor je ustupilo Veleposlanstvo Republike Hrvatske u Parizu.

Treći član *Pariškoga kruga* redatelj je Miloš Lazin (r. 1952).<sup>19</sup> Režiju je diplomirao na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, bio profesor glume na Akademiji umetnosti u Novom Sadu (1978.–1980.) te Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1982.–1990.), kao i umjetnički savjetnik Ateljea 212 (1985.–1987.). Na Umjetničkoj akademiji u Osijeku gostovao je također kao profesor glume u akademskoj godini 2006. / 2007. Do odlaska u Pariz, 1989., režirao je dvadesetak predstava u Srbiji, Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj, a u Parizu je pokrenuo kazalište Mappa Mundi.<sup>20</sup> Opširno pismo od 2. prosinca 2016., u kojem se Lazin zaista potrudio pružiti mi što više informacija o svojem doprinosu *Pariškom krugu*, kao i o doprinosu drugih ljudi, te o kontekstu njihova zauzimanja (i) za hrvatsku dramu, donosim u *Prilogu 1*, uz manja kraćenja, pa ovdje neću ponavljati ono što se iz njega, i to iz *prve ruke*, može saznati o recentnim zbivanjima vezanim uz recepciju hrvatske drame u Francuskoj. Umjesto toga, samo ću kratko izvijestiti o tom što sve sadrži dio o prijevodima na francuski hrvatskih dramskih tekstova u *Bibliografiji i sitografiji tekstova bosanskohercegovačkih, crnogorskih, hrvatskih, kosovskih, makedonskih, slovenskih i srpskih dramskih autora prevedenih na francuski (Bibliographie et sitographie des textes d'auteurs dramatiques de Bosnie-Herzégovine, Croatie, Kosovo, Macédoine, Monténégro, Serbie, Slovénie, traduits en français)* koju je Lazin izradio za Troisième bureau iz Grenobla

<sup>19</sup> Podaci prema: <http://www.audiofotoarhiv.com/Arhiv%20sajta/MilosLazin> (posjećeno 21. rujna 2017).

<sup>20</sup> Teatrografiju Lazinovih režija hrvatskih dramskih tekstova, na kojoj mu zahvaljujem, donosim u Prilogu 3.

te ju redovito ažurira.<sup>21</sup> U dopuni spomenutoga pisma, o *Bibliografiji* i njezinoj genezi napisao je ovo:

*Sve je počelo 2005, kada mi je sekretarica Troisième bureau-a zatražila spisak već prevedenih dramskih dela s jugoslovenskog kulturnog prostora kako bi članovi udruženja mogli da ih čitaju i steknu celovit uvid. Lista je tada zauzimala tri-četiri stranice i odnosila se gotovo isključivo na najskorije nastala dela i samim tim skorašnjije prevode. Tokom majskog festivala Regards croisés odlučili smo da je odštampanu punudimo i publici kao informaciju. Tridesetak primeraka je otišlo već prvog dana... Sekretarica odlučuje da spisak stavi na sajt TB-a. Tokom sledećih meseca stizale su sa različitih strana informacije o novim, meni nepoznatim prevodima. Tako smo počeli da bibliografiju proširujemo. Istovremeno sam shvatio da ona može postati prostor razmene svih zainteresovanih u Francuskoj za kazalište jugoslovenskog kulturnog prostora. Postupno sam počeo da istražujem postojanje starijih prevoda i otkrio da je interes oduvek postojao i da smo žrtve zablude da se "o našoj drami ništa ovde ne zna" i da ranije "ništa nije prevedeno". Pre 4-5 godina sam pomislio da bi, kako bi se zadovoljio sadašnji interes, trebalo otkriti kakav je interes u Francuskoj postojao ranije. Odatle odluka da se spisak prevoda "dopuni" spiskom radova na francuskom jeziku o drami i teatru "našeg" prostora. Prikupljajući informacije otkrih veliki broj tekstova na francuskom jeziku objavljivanih u Jugoslaviji, od dvadesetih godina pa do njenog raspada (trend se u manjoj meri nastavlja i danas, u novonastalim državama). Gotovo je neverovatno da skoro svi brojevi Anala Francuskog instituta u Zagrebu, Mosta, revije Le livre slovène postoje u francuskim, prevashodno pariškim bibliotekama, ali ne samo da ih niko ne čita već da niko za njih ni ne zna.*

*Nova faza je bilo uključivanje internet adresa, i članaka i prevoda dramskih dela. Kako se broj savremenih informacija na internetu povećavao, odlučio sam da bibliografiju pretvorim i u informativni prostor, za sve veći broj kazališnih reditelja koji se interesuju, i postavljaju, našu dramu. Skromno smatram da je bibliografija postala prostor pariškog kruga, panel za dalji rad njegovih aktera, ali i, što je još važnije, prostor za otvaranje tog kruga široj publici.<sup>22</sup>*

Nakon najnovijih dopuna (2017.), Lazinova *Bibliografija u PDF-u* ima 131 stranicu, a iz njegove je netom citirane dopune razvidno koje sve informacije donosi. Od te 131 stranice, na popis francuskih prijevoda dramskih tekstova s *jugoslavenskoga kulturnog prostora (l'espace culturel yougoslave)*, kako piše i u nadnaslovu *Bibliografije*, otpadaju 43 stranice (5–47), a uključeni su i tekstovi autora koji žive i djeluju u iseljeništvu.

<sup>21</sup> Bibliografija je dostupna na stranici: <http://www.troisiembureau.com/wp-content/uploads/2017/07/Bibliographie-le-the%CC%81a%CC%82tre-dans-lespace-culturel-yougoslave-final-2017.pdf> (posjećeno 16. rujna 2017). Uz informacije o prijevodima dramskih tekstova na francuski, donose se, u drugom dijelu, informacije o svim tekstovima, dakako na francuskom, koji se odnose na drame s jugoslavenskog kulturnog prostora.

<sup>22</sup> Pismo od 3. prosinca 2016.

Hrvatskim je autorima pripalo respektabilnih 11 stranica (od sredine 8. do sredine 19. stranice), zapravo i više jer se kao mjesto nastanka / objavljivanja tekstova Ivane Sajko navodi Njemačka, Radovana Ivšića dakako Francuska, a Tene Štivičić Velika Britanija.

Podaci u *Bibliografiji* razvrstani su u pet stupaca. U prvom se daju informacije o zemlji boravka, odnosno podrijetla autorice / autora i jeziku kojim piše, u drugom je ime i prezime autorice / autora, u trećem naslov djela na francuskom, u četvrtom su osnovni bibliografski podaci (godina nastanka ili objavljivanja teksta, godina nastanka ili objavljivanja prijevoda, nakladnik objavljenoga prijevoda, knjižnica ili pismo-hrana gdje je prijevod pohranjen) i sitografski podaci (internetska adresa na kojoj je prijevod ili njegov dio dostupan) i u petom, napokon, ime i prezime prevoditeljice / prevoditelja te godina nastanka prijevoda, ako se razlikuje od godine objavljivanja u prethodnom stupcu.

Lista hrvatskih autora podugačka je. Navest ću samo one koji su zastupljeni s najmanje tri prevedena naslova: Zvonimir Bajsić, Milan Begović, Marin Držić, Tomislav Durbešić, Miro Gavran (10 naslova, ali 14 prijevoda), Lada Kaštelan, Josip Kosor, Miroslav Krleža (11 naslova, ali 15 prijevoda), Ranko Marinković, Ivor Martinić, Barbara Matijević (u suautorstvu s Giuseppeom Chicom), Marijan Matković, Dubravko Mihanović, Nina Mitrović, Asja Srnc-Todorović (7 naslova), Slobodan Šnajder (6 naslova, ali 8 prijevoda) Filip Šovagović, Ivo Vojnović.

Povodi za nastanak tih prijevoda raznovrsni su – od objavljivanja cjelina ili dijelova u časopisima i antologijama do ispisa dijaloga za titlove pri gostovanju hrvatskih kazališta.

Lazin, što se već vidjelo, sudjeluje na stručnim i znanstvenim skupovima, a objavio je i poveći broj članaka, eseja i studija u francuskoj, srpskoj i drugoj periodici. Selektivnu bibliografiju njegovih tekstova donosim u *Prilogu 2*.

U posljednjem se stupcu Lazinove *Bibliografije*, tamo gdje su podaci o prevoditeljicama i prevoditeljima, jedno ime navodi tridesetak puta. To je ime Nicolasa Raljevića (r. 1963.), učitelja francuskog jezika u jednoj tehničkoj školi na periferiji Pariza.<sup>23</sup> Raljević iznimno brzim tempom prevodi hrvatske dramske tekstove na francuski te ih posredstvom neprofitne udruge *Maison d'Europe et d'Orient*, koja je godine 1985. utemeljena u Parizu radi upoznavanja francuske kulturne javnosti s kulturom istočnoeuropskih, srednjoazijskih i sredozemnih zemalja.<sup>24</sup> Ni na njegovoj listi prijevoda nema većih izne-

<sup>23</sup> Tako se predstavlja na svojem *profilu* dostupnom na: <https://fr.linkedin.com/in/nicolas-raljevic-b26555b0> (posjećeno 22. rujna 2017.). S te sam internetske stranice preuzeo i popis njegovih prijevoda, koji donosim u *Prilogu 4*. U pismu od 22. rujna o sebi mi je napisao još i ovo: *Rođen je u gradiću na periferiji Pariza, majka Francuskinja, otac podrijetlom iz mjesta Sali na Dugom otoku. Tamo je, za ljetnih mjeseci, i naučio hrvatski, a tek prošle godine pohađao je nastavu kod Paula-Louisa Thomasa na Sorboni. Studirao je povijest, predaje francuski i povijest na tehničkoj školi. Nakon Begovićevih komedija, u svojoj će nakladi Prozor objaviti Krležinu Golgotu, a već pola godine radi na prijevodu Dunda Maroja.*

<sup>24</sup> Usp.: <http://www.sildav.org/accueil-a-infos-pratiques/presentation-de-la-maison-deurope-et-dorient> (posjećeno 21. rujna 2017.).



nađenja. Na njoj su očekivana imena i naslovi, od Držićeva *Skupa*, preko Begovićevih i Krležinih, pa Marinkovićevih i Matkovićevih tekstova do Matišićeva *Ničijeg sina* i *Nevidljivih* Tene Štivičić. Malo slobodnije rečeno, Raljeviću je neproklamirani cilj prevesti na francuski *hrvatski dramski kanon*. Ne zadovoljavajući se samo ponudom na internetu, ove je godine pokrenuo i nakladničku kuću Prozor, u kojoj je dosad objavio svoje prijevode Krležine drame *Gospoda Glembajevi* i Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije*, a pred izlaskom su Begovićeve komedije *Amerikanska jahta u splitskoj luci* i *Venus Victrix*. Prije toga, u posebnom dvobroju časopisa “Le fantôme de la liberté – Fantom slobode” (2-3 / 2016), koji su zajednički objavile nakladničke kuće Durieux (Zagreb) i Theatroom (Pariz), tiskani su njegovi prijevodi Šnajderova *Kamova* i Kamovljeve *Tragedije mozgova*.

Znalcima na procjenu, donosim samo dva fragmenta iz Raljevićevih prijevoda *Skupa* i *Vučjaka*:

#### LA COMÉDIE DE L'AVARE

*LE VIEUX (seul) : Je ne sais pas ce que je vais faire, je ne suis pas tranquille avec ces domestiques, je suis un homme malheureux. Ne pas avoir d'or – un malheur ! L'avoir de cette manière - un malheur pire encore ! Depuis que j'ai découvert ce trésor, j'ai perdu ma sérénité, le sommeil m'a quitté, mes pensées m'oppressent, tout le mal s'est abattu sur moi, et je n'attends rien d'autre que quelqu'un m'égorge à cause de lui. Je ne peux pas le dévoiler, le taire est une souffrance infernale. Et pour mon malheur, il m'est plus cher que mon âme ! Tel je l'ai découvert dans une marmite, tel je le conserve aussi dans cette marmite ; cela me semble plus sûr. Ah, non, quelqu'un m'entend-t-il ? Ce n'est personne ! Qui trouverait la marmite dirait que c'est de l'huile ou des olives ou une chose de ce genre ; personne ne songerait à un trésor. Mais si je le gardais dans un coffre, qu'il soit tout de fer forgé, on penserait tout de suite à un trésor. Par la grâce de Dieu, tout me dit : va, et présente-toi à la maison ; la bonté s'égare devant l'or, l'or corrompt les hommes, mais fait le bonheur des voleurs, car l'or est un aimant. L'amour n'est pas l'amour, l'or est l'amour ; l'or dompte les vieilles et les jeunes, les belles et les laides, les saintes et les pécheresses, les profanes et les religieuses. C'est pour cela que maintenant des ânes couverts d'or deviennent des hommes savants car ils achètent leur titre avec leur or : tout leur esprit en eux est abondant, beau, riche, sage ; la première place revient aussi à l'or. Mais qu'est-ce que je fais et pourquoi je ne cours pas avant que l'un des miens ne me dérobe mon amour ? Qui est amoureux est suspicieux. Ah, qui est en haut ? Que faites-vous ? Ils se taisent à présent : cela ne me plaît pas. Que faites-vous là-haut ? L'è fatta ! Vous ne voulez pas ouvrir ? Je vous vois, je vous vois tous !*

## VUČJAK

### *Drame en trois actes avec un prélude et un interlude*

*HORVAT: Sortir, il faudrait sortir de toute cette boue ! J'ai été un illusionniste ! J'ai saisi tout cela de manière trop théâtrale ! Je me suis convaincu moi-même que j'allais m'allonger quelque part dans un vignoble et regarder comment les nuages volent au-dessus de ma tête ! Ah-ah ! Les nuages au-dessus de ma tête ! Comment peux-tu regarder les nuages au-dessus de ta tête quand tu portes l'enfer en toi-même ?*

Nakladništvom se bavi i najmlađi član Pariškoga kruga, redatelj, pisac i prevoditelj Yves-Alexandre Tripković (r. 1977.), ujedno i najpoznatiji hrvatskoj književnoj javnosti. Nakladnik Zigo / Katapult objavio mu je, naime, roman *Hermesov poučak* (Rijeka 2006.), koji je dobio književnu nagradu Slavić za najbolji prvijenac godine, potom mu je Durieux tiskao roman *Pariz nema jutro* (Zagreb 2007.), a 2008. dobio je i Nagradu Marin Držić za dramu *Krizantema*. Rođenjem Parižanin, Tripković je srednju školu završio u Zagrebu, a potom na Sveučilištu Pariz IV-Sorbona studirao slavistiku kod Paula-Louisa Thomasa i Save Anđelkovića. Okušao se u režiji, počevši s *Kreontovom Antigonom* Mire Gavrana (Théâtre de Nesle, Pariz 2005.), asistirao Anđelkoviću u režiji Valentove *Gole Europe* te Lukićeva i Pešićeva *Tesle*, a već sam spomenuo i njegovu samostalnu režiju *Smail-age*. Nakladničkoj kući, odnedavna i Web portalu, na početku je dao naziv Theatroom Noctuabundi, a poslije ga skratio na Theatroom.<sup>25</sup> Objavio je dosad dvije knjige Gavranovih drama – *Cinq drames: L'Antigone de Créon, Tchekhov a dit adieu à Tolstoï, Shakespeare et Elisabeth, Quand un comédien meurt, La Nuit des Dieux* (Pariz 2003.) i *Comment tuer le Président* (Pariz 2006.) – te jednu knjigu Milka Valenta – *L'Europe nue* (Pariz 2007.). Na portalu Theatroom Tripković je otvorio i rubriku *La collection NRJ* u kojoj je zasad dostupno devet Raljevićevih prijevoda.<sup>26</sup>

Kratkim pregledom Tripkovićeva rada, koji se dodiruje i preklapa s radom Thomasa, Anđelkovića, Lazina i Raljevića, završavam i ovaj prikaz *nastojanja Pariškoga kruga* na predstavljanju hrvatskih dramskih tekstova francuskoj i frankofonoj publici, prije svega kazališnim ljudima koji bi jednog dana i mogli posegnuti za ponuđenim tekstovima. Vrsnoću i uporabljivost prijevoda, razumije se, pozvani su ocijeniti s jedne strane naši i francuski jezikoslovci, s druge strane francuski i frankofoni dramaturzi, redatelji i glumci. Postavljati pitanje o motivima koji pokreću te ljudi, o ovim ili onim

<sup>25</sup> Usp.: <http://yatk-paris.wixsite.com/theatroom/piece-de-theatre> (posjećeno 22. rujna 2017.). Uzgred, oo iz naziva *Theatroom* grafički je izvedeno kao znak za beskonačnost: ∞.

<sup>26</sup> Usp.: <http://yatk-paris.wixsite.com/theatroom/lettres-cier> (posjećeno 22. rujna 2017.).

razlozima njihova bavljenja (i) hrvatskom dramatikom, bilo bi zapravo neumjesno.<sup>27</sup> Oni organiziraju znanstvene skupove, pozivaju (i) hrvatske znanstvenike i književnike u goste, predstavljaju im knjige – Tripković je, recimo, *glumio* Matoša na pariškom predstavljanju knjige *Proust u Veneciji*, *Matoš u Mlecima* Milane Vuković Runjić – prevode, prikupljaju prijevode, šalju o njima informacije, trude se da ti prijevodi budu dostupni što većem broju kompetentnih ljudi... Ukratko, čine mnogo za hrvatsku dramsku književnost i ostaje samo zahvaliti im na tom dugogodišnjem radu i nadati se da će on kad-tad biti nagrađen nekom zaista spomena vrijednom izvedbom naše drame na jednoj od gledanijih i viđenijih francuskih pozornica.

## PRILOG 1

From: Milos LAZIN /.../

Date: 2016-12-02 18:33 GMT+01:00

Subject: Re: molba

To: Boris Senker /.../

/.../

Hvala Vam na ovom interesu za “nastojanja pariškoga kruga”. Iskreno se nadam da će Vaša analiza odjeka hrvatske drame i kazališta u Francuskoj i frankofonskim zemljama upotpuniti spoznaju značaja i mesta hrvatskog teatra u Evropi. Jer, čini mi se, značaj jednog kazališta se meri naravno prevashodno njegovim odjekom u sopstvenoj sredini, ali i mnogo šire. Možda ovaj drugi više utiče na same kazalištarce no na “domaću” publiku ali bi sigurno trebalo da ima i mesta u teatrološkim analizama, čemu Krležini dani očigledno, i već drugu godinu zaredom, doprinose.

Potrudicu se da Vam ukratko opišem genezu svog skromnog doprinosa predstavljanja “naše drame i kazališta”. Da ne bih bio opširan, pomoći ću se trima dokumentima koje Vam šaljem u prilogu:

- moj CV.

- Bibliografija mojih radova, delimično dostupnih u istoj bibliografiji preko upisanih internet adresa (u daljem tekstu B-ML).

- PDF Antologije hrvatske drame koja je objavljena pre 4 godine i koju je priredila Nataša Govedić (u daljem tekstu ANT). /.../ Bibliografiju koja joj prethodi a koju sam ja priredio bih Vam savetovao da ne koristite jer ne samo da se zaustavlja na 2012. već sam u poslednje 4 godine izvršio brojne dopune celog prethodnog perioda, što možete videti u internet verziji.

---

<sup>27</sup> U privatnom dijelu pisma od 2. prosinca 2016., koji sam u dogovoru s njim u *Prilogu 1* izostavio, Miloš Lazin spomenuo je, prisjećajući se razgovora s Danilom Kišem *ljubav, zaljubljenost* kao jedan od važnih motiva. Zašto i ne ostati pri tom, koliko god neznanstveno to bilo?

Stoga bih Vas pozvao da bacite pogled na tu Bibliografiju koju uređujem za Troisième bureau iz Grenobla (u daljem tekstu ove poruke B-TB), koju, kao što znate, možete konsultovati na [www.troisiembureau.com/qui-sommes-nous/le-centre-de-ressources/](http://www.troisiembureau.com/qui-sommes-nous/le-centre-de-ressources/), ukoliko potom, na dnu te stranice, “kliknete” na “Télécharger la bibliographie”.

Stigao sam u Francusku početkom 1989, na godinu dana. Kada sam shvatio da taj boravak neće biti privremen i da u svojoj domovini (koja se vrlo brzo umnožila) neću moći nastaviti da radim, osnovao sam “pozorišnu firmu”, koja se, kao i sve u Francuskoj, zove “trupa” (*compagnie*), *Mappa Mundi*, iako je samo administrativna jedinica za pokušaj nalaženja para i produkciju (u postojećem francuskom kazališnom sustavu možete nešto i negde režirati jedino ukoliko ste i producent). Do prvih dotacija sam, na tom početku 1990-tih, relativno lako došao ali nisam mogao naći partnere da realizujem jedan tekst Bota Štrausa. Kada sam se 1993. požalio direktorici jednog ovdašnjeg festivala bez oklevanja me je upozorila da ja kao reditelj u Francuskoj mogu opstati jedino ukoliko u svojim predstavama budem govorio o mojoj zemlji, odnosno, kako je istakla – o ratu. Tako je 1996. nastala moja prva predstava, *Hotel Evropa*, prema romanu Vidosava Stevanovića, za koju sam napisao i “scenarij” te bio i producent i reditelj (B-ML, str. 1). Moj položaj emigranta (bolje reći, u tom trenutku, apatrida) je izvor i sledeće predstave: želeo sam da u to vreme velike debate o “multikulturalizmu” pokušam da napravim dvojezičnu, “multikulti” predstavu, sa dve glumice različitih porekla i jezika, Ines Fančović i Francuskinjom Denise Bonal. Slučaj je hteo da u potrazi teksta za tu “ideju” naletim u Beču na Šnajdera. On prihvata “narudžbu” ukoliko ja, opet kao producent, nađem pare. Tako je nastala *Ines & Denise*. Pisana je i probana u ogromnom kartezijskom manastiru kraj Avinjona pretvorenom u *Centre national des écritures du spectacle*, u bajkovitim uslovima (videti Šnajderov predgovor u S. Šnajder, *Bosanske drame*, Prometej, Zagreb, [2006,] str. 147-152) a praizvedena 1997. u okviru posleratne obnove sarajevskog MESS-a. Tokom sledeće dve sezone predstava je izvedena dvadesetak puta u desetak francuskih gradova (generalije o predstavi kao i prevod njenog teksta videti u Sanja Nikčević, *Antologija hrvatske poratne drame, 1996-2011*, Alfa, Zagreb, 2014, str. 151-184).

Zahvaljujući dvema pomenutim predstavama (za više o njima v. članak Irène Sadowske Guillon u referenci Andjelković/Thomas, B-TB/str. 86) stekao sam u francuskom kazališnom miljeu titulu “Monsieur Balkans” (“Balkan” je bio ovde tada odomaćen naziv za nestalu Jugoslaviju). Ja vrlo brzo, kako iz profesionalnih tako i iz ličnih, emigrantskih razloga, tu “titulu” prihvatam kao *funkciju*, neke vrste posrednika između dvaju kultura koje se, posebno na kazališnom planu, nedovoljno (bolje rečeno često nakaradno) poznaju. Tim pre što u Francuskoj na toj razmеди vekova raste interes za stranu dramu, zahvaljujući uspehu *In-Yer-Face* teatra (nakon dezanteresmana za strana dela koji je trajao više od decenije). Kad je “naša” drama u pitanju, važnu ulogu u

tom trenutku igra Međunarodni centar za kazališno prevođenje *Maison Antoine Vitez* (MAV), danas jedina francuska institucija (dotirana od države) koja ima novca da finansira prevođenje stranih drama (<http://www.maisonantoinevitez.com/>). Ta institucija pokreće krajem devedesetih rad na hrestomatiji *De l'Adriatique à la mer Noire*, za koju ja priređivačima dajem niz informacija i kad su u pitanju dramski tekstovi i kad su u pitanju uvodničari za teatre jugoslovenskog kulturnog prostora, ne odlučujući naravno lično ni o čemu (v. jedinicu Clévy/Dolmieu, B-TB/ str. 44). Ta knjiga, izašla 2001, [koja] se sadržajno može kritikovati a sama se osporava brdom štamparskih grešaka (jer niko od priređivača ili izdavača nije našao za shodno da izvrši korekcije), nije imala, koliko se sećam, velikog odjeka u javnosti, ali mogla bi da se uzme kao simboličan početak interesa za “našu” savremenu dramu u Francuskoj, posebno generaciju autora koja se tada tek pojavljivala. Istina je možda da nije knjiga odigrala prelomnu ulogu već njen pokretač, *Maison Antoine Vitez*, kao institucija koja je svojim budžetom i interesom privukla i podstakla prevodioce pa i ovdašnje kazalištarce.

Ja pak simultano, profitirajući od svoje uloge “posmatrača na neutralnom terenu” a privučen kvalitetom tekstova tada nedovoljno poznatih autora, pokušavam i da organizujem razmenu između pripadnika te mlade generacije iz novonastalih država: u Sarajevu, u francuskom centru André Malraux u jesen 2000. okupljam 6 mladih dramskih pisaca (Almir Imširević, Žanina Mirčevska, Enver Petrovci, Biljana Srbljanović, Filip Šovagović, Matjaž Zupančič) i dvadesetak “nezavisnih” kazališnih radnika iz 6 jugoslovenskih zemalja i Francuske (director MAV-a Laurent Muhleisen, glumac Comédie française, danas njen upravnik, Éric Ruf...) i tokom 3 dana organizujem čitanja i razmenu tekstova (v. .ref. Haubruge, B-TB/83.; obratite posebno pažnju na treću trećinu tog članka belgijskog novinara, od poglavlja “Le bleu de l'Adriatique nuance le noir chez Sovagovic PASCALE HAUBRUGE SARAJEVO”). Taj susret je bio i važna karika u pripremama knjige *De l'Adriatique à la mer Noire*.

Važnu ulogu u mojoj funkciji posrednika odigrala je prevodilac Mireille Robin (sigurno ključna osoba “pariškog kruga” prošle decenije). Tokom poslednje decenije prošlog veka se dokazala kao efikasni aktivista na plasmanu i prevođenju književnosti srpskohrvatskog jezika (preko 100 objavljenih knjiga). U tom svojstvu ju je 1993. tadašnji “literarni savetnik” Comédie française i urednik tromesečnog časopisa te kuće, *Les Cahiers*, Jean-Loup Rivière, zamolio da u okviru tematskog broja o ratu napravi blok o teatru bivše Jugoslavije usred oružanih sukoba (Robin, B-TB/85). To su bile prve informacije na francuskom o sudbini progonjenih glumaca i prvi prevodi. Mireille je imala pameti i kuraži da ne radi po ličnom nahođenju, pogotovu što dramsku književnost na srpskohrvatskom jeziku nije poznavala, već da se za savet obrati poznavaocima, kako te dramske književnosti tako i kazališnih prilika i uzusa sredine u kojoj bi ona trebalo da se “plasira”. Za broj časopisa *Comédie française* pomogao joj je Dragan Klaić. Potom sam imao tu sreću da je upoznam, angažujem kao prevodioca za *Ines & Denise* i budem

njen savetnik. Iz te saradnje nastalo je tridesetak prevoda, ne obavezno na moju inicijativu (kad je hrvatska drama u pitanju v. B-TB/7-15). Mireille je, kao i svi prevodioci na francuski do danas, morala da prevod uradi na lični rizik, bez honorara, kako bi se zainteresovali francuski pozorištnici koji u većini nisu govorili strane jezike a još manje su poznavali savremenu dramu jugoslovenskog kulturnog prostora.

Ova saradnja ne bi mogla biti efikasna da nije bilo dva udruženja, pariski izdavač l'Espace d'un instant (<http://www.sildav.org/>), čiji je direktor Dominique Dolmieu bio jedan od priređivača zbornika *De l'Adriatique à la mer Noire*, i koji se prvih godina delovanja (počev od 2002) gotovo isključivo posvetio objavljivanju savremenih dramskih tekstova "Balkana", te Troisième bureau iz Grenobla ([www.troisiembureau.com/](http://www.troisiembureau.com/)). TB se od kraja devedesetih posvetio afirmaciji savremene drame, kako u Grenoblu tako i u Francuskoj. Čini ga dvadesetak glumaca, reditelja, dramskih pisaca, univerzitetskih profesora. Njihov rad je najpre istraživački potom populizatorski, prevashodno javnim čitanjima odabраниh dramskih tekstova. Svakog maja već više od 15 godina organizuju festival, Regards croisés, na kojem tokom nedelju dana javnosti predstavljaju desetak dramskih pisaca, koliko francuskih toliko i stranih, čak prevashodno stranih. Festival je i mesto prave razmene jer pisci prisustvuju čitanju svojih drama. Dva festivalska izdanja, 2005. i 2006. su bila posvećena dramskim delima jugoslovenskog kulturnog prostora (ANT/280-281). Svemu je predhodilo oduševljenje jednim dramskim tekstom, *Mrtvom svadbom* Asje Srnec Todorović, koju je 1993. prevela Tatjana Aćimović te uspeła da za njega zainteresuje profesora glumačke škole pri Théâtre national de Bretagne u Rennes-u, koji je tekst sa svojim studentima i izveo 1994 (ANT/278). Prevod je objavljen 1998 (B-TB/14). Ali ovaj tekst je TB-u bio samo povod za ozbiljni istraživački rad na upoznavanju "naše" savremene drame u koji sam i ja uključen kao "savetnik" i u toj ulozi ostao praktično do danas. TB je našao načina da finasira prevode. Uspeli smo da ubedimo i Avinjonski festival da, 2006, organizuje u svom zvaničnom programu seriju čitanja (kad je hrvatska drama u pitanju v. ANT- 281, pod datumom 07/2006).

Nakon ekspanzije interesa, objavljenih knjiga i izvedenih tekstova u prvoj polovini 2000. javio se problem manjka prevodioca. Mireille je iz zdravstvenih razloga morala da se povuče i trebalo je naći nove, mlade, entuzijaste. Ta nova generacija je danas stasala. Mislim da sam doprineo vrbovanju par, kao Sara Perrin-Sarić, Karin Samardžija ili Christine Chalhoub...

Fenomen je naravno Nicolas Raljević, koji je postao jedan od stubova pariških "krugaša".

Potpuno ste u pravu što govorite o "krugu"! Jer u pitanju je *kolektivni rad*, iako "krug" čine ljudi koji se, van redovne razmene, čak i slabo poznaju. Delimo entuzijazam i veru o neophodnost našeg "zadatka". [...]

Naravno, dobar broj "krugaša" nisam u ovom popisu pomenuo (na primer Savu Andjelkovića) jer sam uveren da Vi njihov rad dobro poznajete. [...]



## PRILOG 2

Miloš LAZIN, bibliographie selective

“Moći i nemoći savremenih evropskih sustava pozorišne produkcije”, in *Kazalište*, Zagreb, n° 69/70, pp 82-95.

«L'atelier théâtral de Sava Andjelković à Paris», in Sava Andjelković, *Komparativno pozorište Atelje teatra na Sorboni*, Kulturni centar «Ribnica», Kraljevo, 2016, pp. 300-305.

«Le théâtre et l'écriture dramatique face aux guerres anti-yougoslaves des années 1990”, in Fiona McIntosh et Serge Rolet (éds.), *Écrire la guerre, écrire le conflit*, CEGES, éditions du conseil scientifique de l'Université de Lille 3, Villeneuve d'Ascq, 2016.

«Le théâtre dans l'espace culturel yougoslave. La Bibliographie du théâtre contemporain de Bosnie-Herzégovine, Croatie, Kosovo, Monténégro et Serbie, Slovénie, traduit en français”, (en collaboration avec Estelle Bretheau, Leslie Humblot, Cécile Corbery et Karine Samardžija), [www.troisiembureau.com/qui-sommes-nous/le-centre-de-ressources/](http://www.troisiembureau.com/qui-sommes-nous/le-centre-de-ressources/) Troisième bureau, Grenoble, 27 mai 2016, 107 p. (repris sur <http://serbica.u-bordeaux3.fr/index.php/bibliographie/theatre>).

“Pariska pozorišna radionica Save Anđelkovića”, in Sava Anđelković : *Komparativno pozorište. Atelje teatra na Sorboni*, Kulturni centar Ribnica – Kraljevo, 2012, pp. 246-249 (deuxième édition en 2016, pp. 296-299).

Nataša Govedić, en collaboration avec Dominique Dolmieu et Miloš Lazin : *Une parade de cirque. Anthologie des écritures théâtrales contemporaines de Croatie*, l'Espace d'un instant, Paris 2012, 295 p.

«Rose is a rose is a rose is a rose is a rose» d'Ivana Sajko, traduit du croate avec Sara Perrin-Sarić et Anne Madelain, in Nataša Govedić (éd.) : *Une parade de cirque. Anthologie des écritures théâtrales contemporaines de Croatie*, l'Espace d'un instant, Paris 2012, pp. 229-254.

«Bibliographie des textes dramatiques et des ouvrages de références concernant le théâtre de Croatie disponible en français» (avec la collaboration d'Estelle Bretheau, Cécile Corbery, Dominique Dolmieu, Leslie Humblot et Karine Samardžija), in Nataša Govedić (éd.) : *Une parade de cirque. Anthologie des écritures théâtrales contemporaines de Croatie*, l'Espace d'un instant, Paris, 2012, pp. 255-275.

«Nouveau drame des Balkans et d'ailleurs», in [www.serbica.fr/index.php?option=com\\_content &view=article&id=296&Itemid=170](http://www.serbica.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=296&Itemid=170), Le portail de littérature serbe en langue française, Université Michel de Montaigne – Bordeaux, 3 décembre 2011.

«Stage Patterns of World Views», in Sibila Petlevski et Goran Pavlič: *Spaces of Identity in the Performing Sphere*, Fraktura / Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, 2011, pp. 139-156.

“Vreme režije – režija vremena”, première version, in Bašović, Almir – Anđelković, Sava (éds.) : *Drama i vrijeme – vrijeme kao dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2010, pp. 85-104.

“Ustoličenje reditelja”, in Scena, Novi Sad, n° 4, 2009, pp. 46-67, [www.pozorje.org.rs/scena/scena409.pdf](http://www.pozorje.org.rs/scena/scena409.pdf).

«Bibliographie du théâtre contemporain de Bosnie-Herzégovine, Croatie, Kosovo, Monténégro et Serbie, Slovénie, traduit en français» (avec Estelle Bretheau, Leslie Humblot, Cécile Corbery et Karine Samardžija), <http://retors.net/IMG/pdf/tab.pdf>, mars 2009.

«La nouvelle écriture théâtrale des Balkans et d’ailleurs», version actualisée, <http://retors.net/spip.php?auteur52>, décembre 2008.

“Delopis, uz ‘Izabrana djela‘ Slobodana Šnajdera”, in Zarez, Zagreb, n° 245/6, 2008, pp 30-31, [www.zarez.hr/pages/245/temabroja2.html](http://www.zarez.hr/pages/245/temabroja2.html).

“Vreme režije – režija vremena”, deuxième version, in Scena, Novi Sad, n° 2-3, 2008, pp. 110-123, [www.pozorje.org.rs/scena/scena2308/21.htm](http://www.pozorje.org.rs/scena/scena2308/21.htm).

“Nova drama – nova gluma?” (dopunjena i proširena verzija), in Scena, Novi Sad, n° 1-2, 2007, pp. 94-104, [www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/16.htm](http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/16.htm).

“Nova drama – nova gluma?”, in Anđelković Sava, Senker Boris (éds.) : *Govor drame – govor glume*, Disput, Zagreb 2007, pp. 103-118.

«La nouvelle écriture théâtrale des Balkans et d’ailleurs», in *Cahier de théâtre. Jeu*, Montréal, n° 120, septembre 2006, pp. 70-76, [www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1113006/24398ac.pdf](http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1113006/24398ac.pdf).

«Bibliographie du théâtre de Bosnie-Herzégovine, Croatie, Monténégro et Serbie traduit en français» (avec Estelle Bretheau), in Thomas Paul-Louis – Anđelković Sava (éds.) : *Le théâtre d’aujourd’hui en Bosnie-Herzégovine, Croatie, Serbie et au Monténégro. Nationalisme et autisme*, Revue des études slaves, Institut d’études slaves, Paris, Tome LXXVII, fascicule 1-2, 2006, pp. 269-275, [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave\\_0080-2557\\_2006\\_num\\_77\\_1\\_7007](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_2006_num_77_1_7007).

«La guerre et la scène. Bref survol de la création théâtrale dans l’espace ex-yougoslave durant les quinze dernières années», in Laurent Richard et Marie Saur (éds.), *Šta ima ? Ex-Yougoslavie, d’un Etat à d’autres*, Guernica adpe-Toulouse, L’oeil électrique-Rennes, 2005, pp. 133-137.

“Nova drama – nova režija?”, in Anđelković Sava, Vojvodić Radmila (éds.) : *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori: mogućnosti dramaturških čitanja*, Univerzitet Crne Gore-Cetinje, Université Paris IV-Sorbonne, Crnogorsko narodno pozorište-Podgorica, 2005, pp. 112-121.

«La nouvelle écriture théâtrale», in *Regards croisés, Festival de théâtres, Balkan-Baltique 1*, Troisième Bureau, Grenoble 2005, p. 13.

“Slobodan Šnajder: Playwright”, in *Slavic and East European Performance*, New York, volume 23, n° 1, 2003, pp. 38-45.

“Slobodan Šnajder, un auteur dramatique”, préface in Šnajder, Slobodan, *La dépouille du serpent*, L’Espace d’un instant, Paris 2002, pp. 9-14.

«Inès et Denise: une rencontre bilingue», in Engelder, Rudi et Klaić, Dragan (éds.) : *Changer de vitesse*, Theater Instituut Nederland, Amsterdam 1998, pp. 109-111.

«Ines and Denise: a bilingual encounter», in Engelder, Rudi and Klaić, Dragan (éds.), *Shifting Gears*, Theater Instituut Nederland, Amsterdam 1998, pp. 99-101.

### PRILOG 3

Miloš LAZIN, mises en scène (selective)

Compagnie Mappa Mundi, Vitry sur Seine, direction artistique – Miloš Lazin, président de l’association – Jean-Pierre Vincent :

- 2012 \* Le Cinquième Évangile de Slobodan Šnajder, lecture-performance (Valognes et Caen, dans le cadre de festival Balkans-Transit, théâtre du Rond-Point et Maison d’Europe et d’Orient à Paris, festival Est-Ouest à Die).
- 2009 \* Les Failles, d’Asja Srnc-Todorović (Gare au Théâtre-Vitry sur Seine, dans le cadre de festival «Nous n’irons pas à Avignon», création mondiale).
- 2008 \* La Femme bombe, d’Ivana Sajko (Théâtre l’Aire libre – Saint Jacques de la Lande, Théâtre de l’Ephémère – Le Mans, Orléans – Scène d’Europe).
- 2007 \* Respire !, d’Asja Srnc-Todorović, avec les élèves de deuxième année de Faculté d’Art de l’Université Josip Juraj Strossmayer d’Osijek (Croatie),
- 1997-1999 \* Ines & Denise, spectacle bilingue d’après un texte commandé à Slobodan Šnajder, coproduction soutenue par la DRAC Ile de France, La Chartreuse de Villeneuve lèz Avignon... Création dans le cadre du Festival International de Théâtre-MESS, Sarajevo. Tournée en France.

### PRILOG 4

Nicolas RALJEVIĆ, prijevodi hrvatskih drama na francuski

2011:

*Gospoda Glembajevi*, Miroslav KRLEŽA

(Taj je prijevod – barem djelomično – bio iskorišten u listopadu 2012. godine u *Caroussel du Louvreu*, u koncertnoj izvedbi u sklopu hrvatskog festivala u francuskoj *Croatie, la voici*. Izveli su ga članovi Comedie Française).

2012:

*Amerikanska jahta u Spitskoj luci*, Milan BEGOVIĆ

*Leda*, Miroslav KRLEŽA

*Galicija*, Miroslav KRLEŽA

2013:

*Golgota*, Miroslav KRLEŽA

*Kamov. Smrtopis*, Slobodan ŠNAJDER

2014:

*Gogoljeva smrt*, Ulderiko DONADINI

*Gle, kako dan lijepo počinje*, Zvonimir BAJSIĆ

*Ničiji sin*, Mate MATIŠIĆ

*Tragedija mozgova*, Janko POLIĆ KAMOV

*Mamino srce*, Janko POLIĆ KAMOV

2015:

*Pred smrt*, Fran GALOVIĆ

*Nora danas*, Miro GAVRAN

*Bijelo*, Dubravko MIHANOVIĆ

*Kako je New-York dočekao Krista*, Ivan RAOS

*Povratak*, Srđan TUCIĆ

*Dubrovačka trilogija*, Ivo VOJNOVIĆ

*Heretik*, Ivan SUPEK

*Ubio sam Petra*, Vojislav KUZMANOVIĆ

*Vučjak*, Miroslav KRLEŽA

*Klempajevi*, Pavo MARINKOVIĆ

2016 :

*Pravednik*, Mirko BOŽIĆ

*Nemreš pobjeć od nedjelje*, Tena ŠTIVIČIĆ

*Skup*, Marin DRŽIĆ

*U pozadini*, Miroslav FELDMAN

*Nevidljivi*, Tena ŠTIVIČIĆ

*Dioklecijanova palača*, Antun ŠOLJAN

*Heraklo*, Marijan MATKOVIĆ  
*Mećava*, Pero BUDAK  
*Mali trg*, Milan GRGIĆ

2017:

*Ecce homo!*, Tito STROZZI\*

---

\* Prilozi su tiskani bez ikakvih pravopisnih i grafičko-likovnih intervencija

## GENERACIJA REDATELJA S KRAJA 20. STOLJEĆA

### DJELOVANJE U INOZEMSTVU

#### 1.

Tema ovoga rada jest djelovanje kazališnih redatelja Borne Baletića (1964.), Bobe Jelčića (1964.), Ozrena Prohića (1968.) i Roberta Raponje (1963.) u inozemstvu. Navedeni redatelji pripadaju istom naraštaju barem u dvostrukom smislu riječi: prema godinama rođenja i prema duhovnoj i inoj situaciji vremena u kojemu su odrastali, školovali se i formirali kao kazališni stvaraoci te u svakom drugom pogledu. Svi su studirali na Akademiji u Zagrebu kao đaci uglavnom istih učitelja (Georgij Paro, Božidar Violić, Kosta Spajić, Joško Juvančić i dr.). Školovali su se u ozračju raspada bivše države, a počeci njihove kazališne afirmacije padaju u vrijeme Domovinskog rata. Vrijeme njihove umjetničke afirmacije označuju raznoliki fenomeni u društvu, umjetnosti i filozofiji, pod imenom postmoderna.

Za njihov grupni portret pozadina je i Varaždin, odnosno Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Ti su redatelji obilježili 90-e godine 20. stoljeća u varaždinskom kazalištu, o čemu sam opširnije pisao u radu objavljenom u zborniku Krležini dani za 2014. godinu pod nazivom *Varaždinski kazališni fin de millénaire*. U 90-im godinama prošloga stoljeća i na prijelazu stoljeća oni su u Varaždinu zajedno režirali ukupno 14 predstava, a među njima i neke koje su obilježile hrvatsko glumište s kraja 20. stoljeća. Naprimjer: Borna Baletić režirao je *Kraljevo* i *Dvije legende (Kristofor Kolumbo i Michelangelo Buonarroti)* Miroslava Krleže; Ozren Prohić režirao je prema svojim dramtizacijama *Na rubu pameti* i *Hrvatski bog Mars* Miroslava Krleže te *Proces* Franza Kafke; Robert Raponja režirao je predstavu *Burleska o Grku* Andreja Hienga, a Bobo Jelčić *Woyzecka* Georga Büchnera i autorski projekt *Promatranja (Varaždinske priče)*, predstavu u kojoj je uglavnom definirao svoj redateljski postupak. *Burleska o Grku* bila je inače prva hrvatska kazališna izvedba koja je poslije priznanja države gostovala u inozemstvu na Danima slovenske drame u Kranju.



Iako pripadaju istom duhovnom i društvenom miljeu, svi ti redatelji izgradili su svoju manje ili više prepoznatljivu poetiku. Zajednička im je još jedna stvar: svi su se, kao i njihovi učitelji, posvetili pedagoškom radu na dramskim akademijama u Zagrebu i Osijeku.

## 2.

Ozren Prohić režirao je u inozemstvu (Bosna i Hercegovina, Srbija, Latvija i Njemačka) jedanaest opernih i dramskih predstava. On je ujedno i jedini iz ovog kruga redatelja koji se posvetio i opernoj režiji.<sup>1</sup> U operi *Mazeppa* sudjelovao je uz Prohića hrvatski autorski tim: Branko Lepen (scenograf), Petra Dončević (kostimografkinja), Maja Marjančić (koreografkinja) i Ivan Faktor (videoprojeksijski). U listu "Diena"<sup>2</sup> objavljen je članak u povodu premijere u kojem se, uz režiju, posebno ističe vizualni dio predstave i udio Ivana Faktora. U programskoj knjižici biografskim bilješkama predstavljeni su svi hrvatski sudionici, a tiskana je na latvijskom i engleskom jeziku. U bogatom kazališnom programu za operu *Così fan tutte* objavljen je neuobičajeno opširan razgovor s Prohićem koji je vodila glazbena dramaturginja Sandra Milankov. Jedna od glavnih značajki Prohićevih opernih režija jest promišljena aktualizacija, odnosno tzv. rekontekstualizacija. Izdajamo odgovore na pitanja gdje se i u kojem vremenu događa njegova inscenacija *Così fan tutte*. Razmišljajući koje bi vrijeme moglo biti adekvatno Mozartovom i Lorenza da Ponteovom (libretist) vremenu i njihovom viđenju, odlučio se za 1950-e godine. Zašto 1950-e? *Poznato je da su Mozart i da Ponte pisali djelo koje odgovara njihovom vremenu. Gledatelji stoga vide zrcalo svoga vremena; oni vide na pozornici stereotipe u kojima se sami često nalaze. Imam dojam da današnjica nema više ni jedno čulo za to. Mi živimo u vremenu neokonzervatizma, kojeg često nismo svjesni. Stoga su idealno vrijeme 50-te godine; one se isto tako tematiziraju u kinematografiji. U filmu 50-tih je sve idealno. To je jedan idealni crno-bijeli svijet. Problemi nastaju s izumom televizije u boji i ulaskom boje u život ljudi. U scenografiji se koristi ikonografija 1950-ih, a i kostimi odgovaraju stilu tih godina; kostimi su dosta komplicirani i elegantni, tako da podsjećaju na modu Mozartova doba. U povodu premijere Prohić je izjavio da svoju rekontekstualizaciju zasniva*

<sup>1</sup> Operne režije: A. Horozović, *Aska i vuk*, Narodno pozorište u Sarajevu, 2003., W.A. Mozart, *Figarov pir*, Narodno pozorište u Sarajevu, 2003., G. Rossini, *Seviljski brijač*, Narodno pozorište u Sarajevu, 2005., Nikola Šubić Zrinski, I. pl. Zajc, Narodno pozorište u Sarajevu, 2005., P. I. Čajkovski, *Mazeppa*, Latvijska nacionalna opera u Rigi, 2012., *Così fan tutte*, W. A. Mozart, Gradsko kazalište u Koblenzu, 2009., *Mileva*, A. Vrebalova, Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu, 2011. Dramske režije: G.E. Lessing, *Nathan mudri*, Narodno pozorište u Sarajevu, 2000., F. Šovagović, *Ptičice*, Narodno pozorište u Sarajevu, 2002., S. Plakalo, *Lutkino bespuće*, Sarajevski ratni teatar SARTR, 2005., A. P. Čehov, *Ujak Vanja*, Komorni teatar 55, Sarajevo, 2005.

<sup>2</sup> Inese Lūsina, *Opera kā jantājums sev*, 12. siječnja 2012.

i na dvostrukom moralu tih epoha. *Na van*, 50-e su bile godine sretnog življenja i perfektnih odnosa. Ali to je bila samo fasada. Naše vrijeme ponaša se drukčije nego npr. 70-ih i 80-ih godina, koje su bile bitno slobodnije, slično kao one neposredno poslije Drugoga svjetskog rata. Isti pristup kao u *Cosi fan tutte* imao je Prohić i u režiji *Seviljskog brijača* u Narodnom pozorištu u Sarajevu. U programskoj je knjižici Gradimir Gojer zapisao: *Prohićeva redateljska poetika /.../ baštini najbolja iskustva suvremenog opernog teatra u svijetu ... Prohićev redateljski rad mobilizatorski djeluje na naš ansambl... Figarov pir* u Prohićevoj režiji ocijenjen je kao velik i uspješan pothvat sarajevske opere. Maja Stanetti piše: *Troipolsatna premijera proletjela je brzinom svjetlosti /.../ Za to je ponajviše zaslužno munjevito suglasje tempa predstave, iznimno važno u glazbenom teatru, koje su osigurali redatelj Ozren Prohić i dirigent Mladen Tarbuk. Prohić je reinterpetirao svoj izvrsni prošlosezonski postav Figara u Osijeku, čistim potezima slikajući jedan svijet koji obavlja paučina scenografkinje Vanje Popović, ali u kojem još ima vremena za bujne spletku i dobru zabavu obligatnim asocijacijama na kasnija vremena i slične opasne veze. I kad likove dovodi do ruba karikature ... nikada im ne nedostaje topline malih ljudskih slabosti.*<sup>3</sup> Opera *Aska i vuk*, prema Bosiljki Peić Kempe, *ima sve adute da se održi na glazbenoj sceni kao trajna vrijednost. Redatelj Prohić je ostvario bajkovitu vizualizaciju radnje, dopunjenju nizom maštovitih i duhovitih detalja, koji su stvarali ugođaj laganosti i lepršavosti. I dalje: Prohić je redatelj s mnogo scenske mašte i sklon improvizacijama upravo zbog obilja ideja koje, poput slikara akvarela, ostvaruje brzim, sigurnim potezima /.../ Njegov redateljski talent upravo se ispoljava sigurnošću njegova intuitivnog pristupa, koji je energetski poticajan...*<sup>4</sup> U operi *Mileva* (opera po motivima iz života Mileve Marić Ajnštajn) ponovo su Prohićevi suradnici, kao i u mnogim dramskim predstavama u zemlji, Denis Šesnić (dizajn svjetla) i Ivan Faktor (videoprojeksije). Svjetlo i videoprojeksije u Prohićevim predstavama, pa tako i u *Milevi*, nisu puke vizualne senzacije; oni su upravo konstitutivni za duhovnost i smisao izvedbe. Aleksandra Vrebalova, mlada skladateljica, inače Novosađanka, magistrirala je i doktorirala u Americi, gdje je nagrađivana i gdje je stekla znatnu afirmaciju. Libreto je napisala Vida Ognjenović, prema vlastitoj drami *Mileva Ajnštajn*. Prohićeva režija ujedno je bila i praizvedba opere *Mileva*. Valja spomenuti da je novosadska izvedba opere *Mileva* gostovala i na Armel festivalu u Segedinu.

O režiji Šovagovićeve drame *Ptičica* Hrvoje Ivanković piše: *Strukturalnu neuravnoteženost Ptičica Prohić, naime, uzima kao legitiman i sustavan način razmišljanja, pronalazeći joj scenski pandan u kratkim, fragmentarnim slikama nabijenim gotovo dokumentarističkim stilom igre ... te razdvajanjem oštrim i naglim rezovima, što njego-*

<sup>3</sup> Maja Stanetti, *Neodoljive spletku prašnjavoga svijeta*, "Večernji list", 7. listopada 2003.

<sup>4</sup> Bosiljka Perić Kempe, *Mala dječja opera kojoj treba vjerovati*, "Slobodna Dalmacija", 9. ožujka 2003.

voj predstavi daje spontanost i životnost, iz kojih, zapravo, i izvire svi ključni nagoni impulsi Šovagovićevih drama. Kritičar ističe i atmosferu klaustrofobične scenske veselice gorkog predznaka.<sup>5</sup>

Neke predstave koje je Prohić režirao u hrvatskim kazalištima gostovale su u inozemstvu. Predstava *Hrvatski bog Mars* Miroslava Krleže Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu gostovala je u Mariboru, Tuzli i Sarajevu; predstava *Kralj Edip* Sofokla, također varaždinskoga kazališta, sudjelovala je na međunarodnom festivalu antičke drame u Stobiju, u Makedoniji. Predstava zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta *Heraklo / Alkestida* Euripida gostovala je na festivalu u Ludwigshaffenu, a opera *Januša* Leoša Janačeka u Brnu na Janačekovom festivalu. Predstava *Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova, Dramsko kazalište Gavella, gostuje u Pečuhu. U biti Prohićev pristup dramskim i opernim režijama ne razlikuje se. U programu Festspiele Ludwigshafen za predstavu *Heraklo / Alkestida*, u razgovoru Carolin Grein sa Sanjom Ivić za Prohićev redateljski koncept kaže se: *Njegov je koncept vrlo jasan i jednostavan. On nam je želio približiti Euripidovu priču, ne predočiti tekst kao arheološko putovanje u antičku Grčku, nego prikazati kao parabolu za sve ratove i sve probleme i odnose između muškarca i žena, unutar obitelji i između prijatelja.*

Prohić je odvjek jedne tradicije *odnosa prema tekstu*: sa svakim istinskim djelom možemo uspostaviti odnos kao da je stvoreno za nas, bez obzira na postorno-vremensku distancu i njegov kulturni okvir. Zadaća interpretacije ispunjava se u osjećaju gledatelja da se radi o *njegovoj stvari*. Rekao bih: *mea res agitur*. Taj pristup ne zastarijeva. Andreas Enghart o teatru danas piše: *I dalje je kazališni komad ishodište većine inscenacija, ali on ne mora biti središte svake produkcije /.../ Novi komadi mogu ali i ne moraju biti postdramatski /.../ Ovo nipošto ne znači povratak naturalističkoj psihologiji. Suvremeni komadi pokazuju često kako dramske tako i postdramatske elemente, i to u višeslojnoj konvergenciji (isticanje M.V.).<sup>6</sup> Suvremena kazališna režija ostaje **hermeneutički razgovor** u kojem su partneri tekst i redatelj.*

Robert Raponja režirao je u inozemstvu, u razdoblju od 1997. do 2014., čak trideset dramskih predstava: u Sloveniji, Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini, Francuskoj, Mađarskoj, Italiji i Rumunjskoj.<sup>7</sup> Prvo upada u oči da je Raponja promicatelj starije i

<sup>5</sup> Hrvoje Ivanković, *Uvjerljiv i autentičan bosanski štih zatvorske drame Filipa Šovagovića*, "Jutarnji list", 18. veljače 2002.

<sup>6</sup> Andreas Enghart, *Theater heute: Performances oder dramatisches Theater?*, u Enghart, *Das Theater der Gegenwart*, C. H. Beck, München 2013., str. 121-125.

<sup>7</sup> M. Gavran, *Ljubavi Georga Washingtona*, Hrvatsko narodno kazalište Mostar, 1997., D. Ives, *Nema veze*, Hrvatsko narodno kazalište Mostar, 1998., T. Dorst, *Fernando Krapp*, Hrvatsko narodno kazalište Mostar, 1998., *Autorski projekt S.O.S.*, Hrvatsko narodno kazalište Mostar, 1998., F. Schiller, *Razbojnici*, Slovensko ljudsko gledališče u Celju, 1998., J. S. Sinisterra, *Ay Carmela*, Sarajevski ratni teatar SARTR, 1999., M. Krleža, *U agoniji*, Hrvatsko narodno kazalište Mostar, 2000., N. Romčević, *Carolina Neuber*, Sarajevski ratni teatar SARTR, 2000., Z. Krilić, *To je raj*,

novije hrvatske dramatičke u inozemstvu; čak dvanaest naslova djela su hrvatskih autora (Držić, Krleža, Senker, Gavran, Šovagović, Lukić, Krilić). Nemamo podatke o odjeku Raponjinih režija izvan Hrvatske, međutim neka saznanja o tome naći ćemo u radu Borisa Senkera *Kako su Dundo i Leda osvojili Cluj – Napocu odnosno Kolozsvár* i osobito u prilogama tom radu (prijevodi četiriju kritika izvedbi *Dunda Maroja* i *Lede* u Cluju 2011., odnosno 2014.<sup>8</sup> Zanimljivo je da se Senkerovo pisanje o predstavama i prosudbe kritičara bitno razlikuju.

Robert Raponja održao je u inozemstvu i velik broj kazališnih radionica (Sibiu, Zrenjanin, MHAT Moskva, Napulj), a bio je i na *Erazmu* + u Cluju u svojstvu predavača. Razgranatu suradnju s inozemstvom ostvario je i svojom djelatnošću u Hrvatskoj, pa je tako još 1997. pokrenuo je u Puli Međunarodni kazališni festival mladih (MKTM) u sklopu kojeg je organizirao brojne kazališne radionice i ugostio ugledne kazališne pedagoge iz cijeloga svijeta. Na Umjetničkoj akademiji u Osijeku pokrenuo je zatim Međunarodni festival kazališnih akademija Dioniz (2007.), a sada je na Umjetničkoj akademiji u Osijeku i prodekan za međunarodnu i međuakademijsku suradnju.

Bobo Jelčić režirao je u Njemačkoj, Švicarskoj, Austriji te u Bosni i Hercegovini. U većem broju svojih autorskih projekata surađivao je s Natašom Rajković, kao suautoricom. Predstavu / projekt pod nazivom *Heimspiel* režirao je 2002. godine u Hannoveru. Projekt je rađen za Schauspielhausom u koprodukciji s festivalom Theaterformen, na kojem je premijerno izveden. Predstavu / projekt *X Wohnungen*, također 2002. godine, režirao je u Duisburgu. *Heimspiel* i *X Wohnungen* izvedeni su u Carrefour Theateru u Québecu, potom u Berlinu, Montrealu i Rotterdamu. *X Wohnungen* odigrao se u stanu 80-godišnje gđe

---

*lutko moja*, Sarajevski ratni teatar SARTR, 2000., D. Lukić, *Kraljice*, Produkcija Exponto festivala i Kulturno društvo B u Ljubljani, 2001., C. Pavese, *Otok*, Pigni na Korzici, 2001., B. Senker, *Glorijana*, Hrvatsko narodno kazalište u Pečuhu, 2002., N. Bukelić, *Jelena Savojska*, Centar za kulturu Tivat, 2002., F. Šovagović, *Ptičice*, Narodno pozorište Subotica, 2004., Aristofan, *Lizistrata*, Teatro stabile u Cagliariu, Italija, 2004., M. Gavran, *Sve o ženama*, Hrvatsko narodno kazalište Mostar, 2005., T. Partljić, *Čaj za dve*, Slovensko narodno gledališče Maribor, 2006., M. Žalica, *Zagrljenici*, Sarajevski ratni teatar SARTR, 2006., A. P. Čehov, *Prosidba*, Narodni teatar Radu Stanca Sibiu, Rumunjska, 2006., A. Nicolai, *Hamlet u pikantnom sosu*, Narodni teatar Radu Stanca Sibiu, Rumunjska, 2006., B. Senker, *Fritzspiel*, Narodno pozorište Subotica, 2007., A. Nicolai, *Hamlet u pikantnom sosu*, Narodno pozorište Subotica, 2009., C. Jones, *U plamenu*, Sarajevski ratni teatar SARTR, 2009., D. Lukić, *Love factory*, Narodni teatar Radu Stanca Sibiu, Rumunjska, 2009., B. Senker, *Kronovo (p)lutajuće glumište*, Narodno pozorište Toša Jovanović Zrenjanin, 2010., D. Kiš, *Grobница za Borisa Davidovića*, Mađarsko nacionalno kazalište u Cluju, 2010., M. Držić, *Dundo Maroje*, Mađarsko nacionalno kazalište u Cluju, 2012., M. Krleža, *Leda*, Mađarsko nacionalno kazalište u Cluju, 2014., Aristofan, *Lizistrata*, Narodno pozorište Tuzla, 2005., J. W. Goethe, *Ifigenija na Tauridi*, Narodno pozorište Tuzla, 2005.

<sup>8</sup> Rad je objavljen u zborniku *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, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2016., str. 7-22.

Jagatzky i poslije je rađen dva puta u Berlinu, u Buenos Airesu i u Freiburgu (Švicarska). Predstavu / projekt *Fast Sicher* Jelčić je režirao 2007. godine u Zürichu u Theater am Neumarkt. Početak Jelčićeve afirmacije u inozemstvu bilo je gostovanje predstave *Nesigurne priče* 2000-ite godine na Wiener Festwochen; predstavi su bili posvećeni pohvalni napisi u poznatom časopisu "Teater heute" i bečkom magazinu "Falter", koji ju je uvrstio na drugo mjesto top-liste kazališnih događaja sezone i ocijenio kao jedan od najzanimljivijih kazališnih događaja u Europi. Jelčićeva predstava *S druge strane*, rađena u Zagrebačkom kazalištu mladih 2006. godine gostovala je 11 puta u inozemstvu.

Dvojac Jelčić / Rajković u različitim prilikama ističu da inzistiraju na *komunikativnosti, interakciji, jednostavnosti glumačke igre, deateatralizaciji*. Njihove se predstave bave svijetom intime i privatnosti, lišene su politike i nasilja, međutim u pozadini priče uvijek se naziru suvremeni društveni problemi. Glede metode rada, ističu da se ona temelji na *dijalogu i međuodnosu sa izvođačima* tj. glumcima.

Shvaćanje kazališta dvojca Jelčić / Rajković ima ishodište u tezi da kazalište kao umjetnost ne konstituira literatura, nego *izvedba*. Od 1960-ih godina 20. stoljeća u kazalištu i drugim umjetnostima tendencija je da u prvom planu nije djelo nego *događaj* u kojem izvođači nisu sami već su uključeni gledatelji, slušatelji, recipienti. Jelčićeve predstave, bliske hepeningu i performansu, bave se *dramom svakodnevice* (Dalibor Foretić) i na svoj način estetiziraju svakodnevicu. Nije čudno da su stoga tako dobro primljene u kulturnom prostoru, poput Njemačke, s velikom tradicijom umjetnosti akcije i performansa, odnosno konceptualne umjetnosti. U njemačkoj filozofiji, od 1970-ih dolazi do obnove i širenja estetike povratkom na izvorno značenje grčke riječi *aisthesis* i preko obuhvatnog estetiziranja svakodnevice, svih područja stvarnosti. Viđeni predstavnici tzv. nove estetike jesu Gernot Böhme, Martin Seel i Erica Fischer-Lichte. Bobo Jelčić slijedi i ideje prerano preminuloga redatelja i umjetnika akcija Cristopha Schlingensiefela (1960.–2010.). Schlingensiefel je isticao npr. da s glumcima i drugim ljudima može raditi samo ako su u potpunosti istrgnuti iz svog normalnog, zaštićenoga životnog stanja ili *ako s njima može dogovoriti zajedničku pustolovinu*. U povodu njegovih predstava Carl Hagemann govori o izazovu *da se umjetničkim sredstvima intervenira u inscenaciju svakodnevice*.

Vrlo dobar uvid u Jelčićevu kazališnu praksu i poetiku pruža opširan razgovor (s Jelčićem i Natašom Rajković) u knjizi Marina Blaževića *Razgovori o novom kazalištu 2*.<sup>9</sup> Između ostaloga, u razgovoru je istaknuta i odlučujuća važnost rada na predstavi *Promatranja*, 1997. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu, gdje su *Varjačić i Borna Baletić, pa i glumci, pristali na rizik i pozvali nas da napravimo predstavu bez ikakva teksta kao predložka*.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Marin Blažević, *Razgovori o novom kazalištu 2*, CDU - Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007., str. 238-279.

<sup>10</sup> Isto, str. 273.

Četvrto ime u redateljskom krugu kojim se bavimo jest Borna Baletić. Doduše, režirao je u inozemstvu samo jednu predstavu (W. Shakespeare, *Komedija zablude*, *Teatrul National Cluj*, Rumunjska, 1997.), ali je različitim oblicima međunarodnog djelovanja utjecao na hrvatsko kazalište. Već 1993., kao dvadesetgodišnjak, postaje član Europskoga neformalnoga kazališnoga udruženja (Informal European Theatre meeting), a 1995. sudjeluje na osnivačkom kongresu Udruženja kazališnih redatelja Europe u Cambridgeu, u organizaciji Redateljske udruge Velike Britanije (The Directors Guild of Great Britain). Godine 1996. među osamnaest redatelja odabran je za sudjelovanje u Europskoj redateljskoj školi (European Directors School) u organizaciji kazališta The West Yorkshire Playhouse. U njegovom djelovanju kao profesora, prodekana i dekana Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu ističe se razvijena međunarodna suradnja i afirmacija te ustanove. Kao gostujući nastavnik predaje na Sveučilištu država Ohio (Ohio University) 2002. godine; 2014. režira Ovidijeve *Metamorfoze* na Akademiji Ferenc Liszt u Budimpešti; 2016. je gostujući predavač na Odjelu glume Kazališne akademije u Targu Muresu u Rumunjskoj; 2016. je predavač i Vip gost na 18. China Shanghai International Arts Festival. Od 2002. do danas organizirao je veći broj međunarodnih radionica na kojima su sudjelovali studenti Akademije dramske umjetnosti iz Zagreba kao i gostovanja njihovih ispitnih predstava u inozemstvu.

## ZAKLJUČAK

Naraštaj hrvatskih kazališnih redatelja o kojima je riječ ostvario je impresivan broj od oko 50 režija u inozemstvu i druge oblike međunarodne suradnje. Spoznaja o razmjeru i odjecima njihova djelovanja izvan zemlje nije dovoljno prisutna ni u užoj kazališnoj javnosti, a kamoli u hrvatskim medijima.



## HRVATSKO KAZALIŠTE U PEČUHU

### I.

Proces utemeljenja Hrvatskoga kazališta u Pečuhu, jedine profesionalne hrvatske kazališne institucije izvan granica Hrvatske,<sup>1</sup> osim kazališta u Bosni i Hercegovini, koja već četvrtinu stoljeća djeluje pretežito u prostoru u Aninoj ulici br. 17 u Pečuhu, ponajprije je vezan za ime Antuna Vidakovića.<sup>2</sup> Taj vrsni mađarsko-hrvatski koreograf čiji će početak umjetničke afirmacije obilježiti suradnja u Budimpešti s ponajboljim mađarskim koreografom u dvadesetom stoljeću, Antunom Kričkovićem, a nastaviti se dolaskom u Pečuh početkom sedamdesetih godina i radom unutar Folklornog ansambla Baranja, odnosno suradnjom s koreografom Imrom Eckom, utemeljiteljem Pečuškoga baletnog ansambla Soprianae (1961.–1966.), osamdesetih godina počinje osmišljavati formiranje profesionalne hrvatske kazališne družine u Pečuhu. Iako sredinom osamdesetih profesionalno izrazito aktivan, kao koreograf Ljetnoga kazališta u Pečuhu, predavač na umjetničkoj srednjoj školi u Pečuhu, voditelj i koreograf Folklornog ansambla Baranja, Vidaković 1985. godine inicira postavljanje Krležina *Kraljeva* na scenu Ljetnoga kazališta, na Tekiji u Pečuhu. Redatelj László Bagossy, ravnatelj Ljetnoga kazališta u

---

<sup>1</sup> Rad je napisan u sklopu znanstvenoga projekta *Politike identiteta i hrvatska drama od 1990. do 2016.* koji financira Hrvatska zaklada za znanost (broj projekta: IP-2016-06-4316, voditelj projekta: prof. dr. sc. Zlatko Kramarić).

<sup>2</sup> Antun Vidaković (Sentivan, 28. studeni 1947. – Pečuh, 9. prosinac 2015.) gimnaziju je završio u Budimpešti, a visoku školu u Pečuhu. Od 1971. do 1993. bio je voditelj i koreograf Folklornog ansambla Baranja. Sakupljao je pučku građu i postavio na pozornicu niz koreografija iz plesne baštine južnih Slavena u Mađarskoj. Od 1982. do 1994. u pečuškoj Umjetničkoj gimnaziji djeluje kao predavač plesa, istodobno je stalni koreograf Pečuških ljetnih igara i pečuškoga Malog kazališta. Godine 1992. utemeljuje Hrvatsko kazalište u Pečuhu čiji je umjetnički ravnatelj od 1995. godine. U prosincu 2009. odlazi u mirovinu s mjesta ravnatelja pečuškoga Hrvatskog kazališta. Nositelj je brojnih priznanja i nagrada: Srebrnoga križa za zasluge Republike Mađarske, Reda Danice Hrvatske s likom Marka Marulića, ordena Viteškog križa Republike Mađarske i dr. Dobitnik je i nagrade “Harangozó Gyula” 2013. godine.

Pečuhu, prihvaća Vidakovićevu ideju te iste godine režira *Kraljevo* na mađarskom jeziku. Tom prigodom i plesači iz Folklornog ansambla Baranja dobivaju uloge u predstavi te izgovaraju nekolicinu replika na hrvatskom jeziku. Tada i nastaje Vidakovićeva zamisao o postavljanju Krležina *Kraljeva* na profesionalnu pečušku scenu i na hrvatskom jeziku kao svojevrsnu ekspoziciju u drami o formiranju hrvatskoga profesionalnog kazališta u Pečuhu. Realizacija Vidakovićeve nakane zbila se čak pet godina nakon začetne ideje, no izrazito spektakularno, kazališno ambijentalno, kompleksno i apsolutno. Dana 27. srpnja 1990. na Otvorenoj pozornici u ulici Káptalan u produkciji Pečuškoga ljetnog kazališta i uz logističku podršku Hrvatskoga narodnog kazališta Osijek, odnosno tadašnjeg intendanta Zvonimira Ivkovića, izvedena je Krležina jednočinka, i ovoga puta u Bagossyjevoj režiji uz Vidakovićeva koreografska rješenja, i na mađarskom i na hrvatskom jeziku. Pozornicom je prodefiliralo oko stotinu i četrdeset izvođača, plesачa i glumaca mađarskoga Ljetnog kazališta te mađarskog i osječkoga nacionalnog kazališta koji su u predstavi i nosili značajnije uloge.<sup>3</sup> Tada aktualni intendant osječkog kazališta Zvonimir Ivković o premijernoj će izvedbi zapisati: *Dramatika Krležinog kraljevskog sajma uprizorena je u slikovitom dekoru otvorenog prostora oko pozornice i u okružju obližnjih ulica i trgova u kojima su iz povijesne memorije otrgnuti stari običaji i zanati. U gledališnom metežu okolišnog teatra u širokom zamahu bili su brojni statisti odjeveni u šarolike građanske i cirkuske kostime, prodavači kobasica, piva, slastica, sitne keramike, rukotvorina, krotitelji zmija i akrobati. Na kraju predstave koju je označio vatromet boja, blještavilo svjetla, uz naglašene zvučne efekte, pa potom strašnu miste-*

<sup>3</sup> Krleža, Miroslav, *Kraljevo*. Vašarski kaos povremeno sa strašnim, misterioznim tišinama. Dramska legenda. Preveo György Spiró. Ljetno kazalište, Pečuh. Pozornica u Káptalan ulici. Premijera: 27. VII. 1990.

Red. Bagossy László. Sc. Bachman Zoltán. Kost. Tresz Zsuzsa. Sc. glazba Kircsi László. Kor. Antun Vidaković.

Uloge: *Janez, sluga kod Pogrebnog zavoda za svečane pogrebe* – Jozo Matorić. *Štjef, utopljenik* – Valentin Vencel. *Anka, Janezov ideal* – Vlasta Ramljak. *Herkules, Ankin ljubavnik* – Velimir Čokljat. *Madam* – Ela Budić Halas. *Hajnal* – Anita Šmit. *Stella* – Ljiljana Demonja. *Margit* – Kornelija Kočiš. *Lola* – Judit Gömöri. *Jedna djevojka* – Judit Gömöri. *Dacar* – Helmut Heil. *Kumek Šestinčanin* – Augustin Halas. *Pijani kožar, Fakin, Izvikivač* – Gyula Bartus. *Kožareva žena* – Erzsébet Orovica. *Gospodin Blazina, slijepac* – Stipan Đurić. *Gazda Japica* – Béla Stenczer. *Gazdarica* – Erika Keszler. *Prvi gost, Služnik* – Nándor Balla. *Drugi gost* – Jenő Lődör. *Treći gost, kočijaš* – Gábor Kovács. *Turčin, Čarobnjak* – János Mikuli. *Mamica* – Renáta Pásztó. *Kočever, Židov* – András Tóth. *Makedonac, smetljak* – Bognár Attila. *Poslastičar* – Zoltán Csikós. *Kobasičar* – Béla Nyitrai. *Pekarica* – Judit Gömöri. *Konobarica* – Éva Vida. *Malograđanin* – Stanko Lukač. *Mesar* – Mišo Šarošac. *Bogalj* – Augustin Halas. *Planetarica* – Bagossy Laura. *Žene, građani, pjevači, fakini, glasovi* – Tibor Šarošac, Mišo Šarošac, Đuro Šarošac, Stanko Lukač, András Mészáros, János Sáfár, Valéria Farkas, Enikő Pusztai, Vera Šajnović, Andrea Gyarmati, Csaba Lőczy, Đuro Jerant, Jenő Lődör, Nada Belajski, Zoltán Donóval, Renáta Pásztó, Erzsébet Orovica, Laura Bagossy, László Háber. *Plesači* – Éva Bálint, József Bognár. *Sudjeluje* – Folklorni ansambl Baranja. *Orkestar*: Zsófia Bíró, Vjekoslav Filaković, János Sáfár, András Mészáros, Zoltán Szabó, Csaba Csányi, Dervar Franjo, Božanović Tomislav. Izvedeno je ukupno osam predstava.

rioznu tišinu, u raspojasano pučko kolo iz kojeg nema izlaza uključili su se i gledatelji. Oni su u toj nezaboravnoj pečuškoj ljetnoj noći, zajedno s glumcima još dugo vremena, gotovo u transu, izražavali svoj doživljaj predstave koja je, s prijevodom naslova na mađarski jezik, *Szentistvánnapi búcsú – Proštenje na dan sv. Stjepana, podsjećala na prvoga ugarskog kralja među čijim se nasljednicima nalaze zajednički hrvatsko-mađarski vladari.*<sup>4</sup>

Vizualno i auditivno atraktivna, slojevita izvedba koja crpi energiju iz osječkoga i pečuškoga dramskog, glazbenog i plesnog ansambla, ta prva profesionalna hrvatska predstava u Mađarskoj privukla je mnoštvo publika. Tri izvedbe privukle su više tisuća gledatelja, ponajviše pripadnika hrvatske nacionalne manjine u Mađarskoj, što je dodatno motiviralo i ojačalo težnju Antuna Vidakovića za utemeljenjem hrvatske profesionalne scene u Pečuhu. Pritom mu nesebičnu podršku daje mađarski redatelj László Bagossy, koji, i u funkciji ravnatelja Ljetnoga kazališta u Pečuhu, preuzima na sebe većinu produkcijskih i političko-diplomatskih aktivnosti te je uz Vidakovića najzaslužniji za postavljanje dvaju Krležinih *Kraljeva*, na mađarskom 1985., i hrvatskom i mađarskom jeziku 1990. godine. Suradnja Vidaković – Bagossy pri utemeljenju hrvatskog kazališta u Pečuhu nastavlja se na način da devedesetih godina Ljetno kazalište prelazi u stalnu kazališnu zgradu nevelikih dimenzija u Aninoj ulici br. 17 kako bi se komorne predstave ondje mogle igrati tijekom cijele godine te mijenja naziv u Malo kazalište. Početkom 1992. godine Vidaković upućuje zamolbu pečuškim gradskim vijećnicima i predsjedniku kulturnog vijeća Gáboru Csordásu da grad Pečuh službeno deklarira podršku utemeljenju hrvatskog kazališta te da odobreni prijedlog proslijedi nadležnom ministarstvu. Pečuško gradsko vijeće prihvaća Vidakovićevu zamolbu te hrvatsko kazalište započinje djelovati kao odjel u Malom kazalištu. Hrvatsko kazalište u Pečuhu službeno je utemeljeno 8. svibnja 1992., u budimskom kazalištu Várszínház. Umjetnički program pri utemeljenju oblikovan je tako da je u predvorju kazališta, uz recital poezije Zlatka Tomičića naslovljen *Hrvatska ljubavi moja*, u interpretaciji dramskih umjetnika osječkog Hrvatskoga narodnog kazališta Damira Lončara, Darka Milasa i Augustina Halasa, otvorena izložba fotografija Marina Topića o granatiranoj i spaljenoj zgradi osječkog kazališta tijekom srpske agresije na Hrvatsku. Na koncu je izvedena Brešanova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* u režiji Lászla Bagossyja i izvedbi ponajprije članova dramskog ansambla osječkog kazališta: Damira Lončara (Bukara), Ljiljane Kričke (Majkača), Darka Milasa (Škoko) i Augustina Halasa (Škunca). Uz Sanju Radmilović iz Zagreba (Anđa), u predstavi sudjeluju i članovi Folklornog ansambla Baranja.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Zvonimir Ivković, *Kazališne veze Osijeka i Pečuha*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek / Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Osijek 2012., str. 44-45.

<sup>5</sup> Usp. Ibid., str. 49-50.

Početno djelovanje Hrvatskog kazališta u sklopu Malog kazališta, zajedno s mađarskim odjelom Malog kazališta bilo je izrazito bremenito. Smjena Bagossyja s mjesta ravnatelja Malog kazališta i postavljanje Jánoša Mikulija, nedostatna financijska sredstva za ispunjenje Vidakovićeve programa koji se sastojao od dvije premijere godišnje uz formiranje i specifične putujuće družine koja bi igrala hrvatske predstave u selima u Mađarskoj s većinskom hrvatskom populacijom, nemogućnost razvijanja Hrvatskog kazališta unutar nefleksibilnoga novog vodstva Malog kazališta te najave pečuškoga gradskog vijeća o mogućnosti ukidanja Malog kazališta, odnosno njegova pripajanja Trećem kazalištu u Pečuhu zbog proračunskog deficita, prijetilo je ukidanju Hrvatskog kazališta netom nakon što je oformljeno. Sukobi su konačno riješeni 1995. godine, kada su svijest o važnosti profesionalnog kazališta na hrvatskom jeziku u Pečuhu iskazali hrvatski intelektualci iz Mađarske Ivica Đurok, Stjepan Filaković, Mišo Balaž, Đuro Franković, Dinko Šokčević i drugi, ali i vodeći mađarski intelektualci i umjetnici poput Zoltána Bachmanna, Jánoša Erdősa, Lászle Bükkösdija i Istvána Sárosija. Malo kazalište doista je spojeno s Trećim kazalištem, no Hrvatsko je kazalište dobilo samostalnost i mogućnost uporabe kazališne zgrade u Aninoj ulici. Od tog trenutka zapravo započinje profesionalizacija pečuškoga hrvatskog kazališta. Financijska konstrukcija izgrađena je uz pomoć državne i gradske subvencije te sponzorskih ugovora. U drugoj polovici devedesetih godina krenulo se u adaptaciju kazališne zgrade i nabavu tehničke opreme te izradu ljetne pozornice u dvorištu zgrade. Uprava kazališta na čelu s ravnateljem Vidakovićem uspostavlja suradnju s Narodnim kazalištem u Pečuhu kao i s nekolicinom kazališnih ustanova u Hrvatskoj, pri čemu će osječko Hrvatsko narodno kazalište zadržati primat pri pružanju potpore pečuškim kolegama sve do danas. Na Ljetnim igrama u organizaciji Hrvatskog kazališta nastupaju brojni mađarski i hrvatski kazališni umjetnici, čime Hrvatsko kazalište postaje važan segment kulturnog života grada Pečuha, a tijekom kazališne sezone pripremaju se i izvode dvije do tri premijere te se s najuspjelijom predstavom na hrvatskom jeziku obilaze ruralne sredine u Mađarskoj s pretežitom hrvatskom populacijom.

Upitan o kvaliteti repertoara u začetnoj fazi kazališta, odnosno o programskoj shemi, Antun Vidaković iskreno će odgovoriti u intervjuu objavljenom u monografiji *Osvajanje kazališta. 10 godina Hrvatskog kazališta u Pečuhu: Smatrali smo da se ne trebamo stidjeti pučkih komada. U odgoju i privlačenju publike to je vrlo važno. Također smo smatrali važnim da pridobijemo najmlađe, to jest djecu. Svake godine imamo na repertoaru dječje komade. Na samom početku bilo je vrlo važno, ali i sada imamo na repertoaru pučke komade, u prvom redu od Antuna Karagića, najistaknutijeg pisca takvih komada u Hrvata u Mađarskoj, a igrali smo i djela Ivana Petreša. Te komade su još naši stariji ljudi igrali na selu, naravno, mi smo ih izvodili na profesionalni način.*

*U početku smo najčešće s takvim pučkim komadima obilazili naša naselja, ali smo kao profesionalno kazalište uskoro prešli na izvođenje komedija i to od klasika; više puta smo odigrali Molièrea i ispostavilo se da i te komade vrlo dobro prima naša publika i na selu... Primili smo se obveze prikazivanja jedne ili dvije suvremene hrvatske ili čak mađarske predstave...<sup>6</sup>*

Pri početku rada dramski ansambl bio je sastavljen uz pomoć profesionalnih glumaca Joze Matorica, Stipana Đurića i Slavena Vidakovića kao svojevrsne okosnice oko koje se raspoređuju talentirani amateri, pretežito proistekli iz Folklornog ansambla Baranja. Dok u najzahtjevnijim umjetničkim komadima uprava kazališta nerijetko angažira glumce iz Hrvatske: Vlastu Ramljak, Damira Lončara, Velimira Čokljata, Darka Milasa, Slavka Brankova, Senku Bulić, Stanka Lukača, Stojana Matavulja, Krešimira Mikića i mnoge druge. Od redatelja pak, na samom početku Hrvatskom kazalištu priključio se Stjepan Filaković (*Rastatkinja*, *Božićna bajka*, *Čaruga...*), zatim očekivano i *kućni redatelj* László Bagossy, koji svake godine režira barem jednu predstavu, no angažirani su i hrvatski, ali i mađarski redatelji na pojedinačnim kazališnim projektima. Veliku pomoć kazalištu pri odabiru, prevođenju i lektoriranju dramskih tekstova daje i Odsjek za hrvatski jezik i književnost na pečuškom sveučilištu. Za nekolicinu vrijednih prijevoda suvremenih dramskih tekstova s hrvatskog na mađarski jezik, ali i obrnuto, zaslužna je mađarsko-hrvatska umjetnička udruga Csopor(t)-Horda osnovana 1995. godine u malom podravsko-hrvatskom selu Dravljanima. Udruga, čiji je umjetnički voditelj u početku Tahir Mujičić, u koprodukciji je s Hrvatskim kazalištem organizirala mnoštvo kulturnih programa, od kazališnih predstava do likovnih izložbi koje su upriličene ne samo u Aninoj ulici, već i u drugim pečuškim galerijama, ali i u Budimpešti, Sentandriji, Zagrebu, Šibeniku... Likovna je suradnja rezultirala otvaranjem Galerije Csopor(t)-Horda u zgradi kazališta koja danas, a uz pomoć brojnih izložbi recentnih europskih likovnih umjetnika, uživa međunarodnu prepoznatljivost i gotovo kulturni karakter.

Dopuniti uvodno poglavlje dodatnim informacijama o začetku i prvom desetljeću rada Hrvatskog kazališta u Pečuhu svakako je moguće uz konzultaciju knjiga i članaka napisanih rukom ponajprije Zvonimira Ivkovića,<sup>7</sup> a tada i Vlaste Ramljak,<sup>8</sup> Antuna

<sup>6</sup> Razgovor s Antunom Vidakovićem, U: *Osvajanje kazališta. 10 godina Hrvatskog kazališta u Pečuhu*, Ur. Dinko Šokčević, Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Pečuh 2002., str. 12-13.

<sup>7</sup> Zvonimir Ivković, *Kazališne veze Osijeka i Pečuha*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek / Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Osijek 2012., 359 str.; Zvonimir Ivković, *Gostovanja Hrvatskog kazališta Pečuh u Osijeku u kontekstu tiskovnih fascinacija, Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*. Priredio B. Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta / Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku / Filozofski fakultet Osijek, Zagreb / Osijek 2009., str. 252-262.

<sup>8</sup> Vlasta Ramljak, *Veze kazališnog Osijeka i kazališnog Pečuha od 1940 godine do najživlje suvremenosti*, Književna revija, br. 3-4, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2007., str. 119-155.

Vidakovića,<sup>9</sup> Slavena Vidakovića,<sup>10</sup> Dinka Šokčevića,<sup>11</sup> Bagossy Lászla,<sup>12</sup> Stipana Filakovića ml.<sup>13</sup> i dr.

## II.

Nakon presudnog za utemeljenje Hrvatskog kazališta u Pečuhu, produkcijski vrlo zahtjevnog Krležina *Kraljeva* 1990. godine, kazališna uprava odlučuje se za mnogo komornije predstave koje će nakon izvedaba u matičnom kazalištu lako tehnički prilagoditi skromnim zahtjevima kulturnih domova u selima nastanjenim pretežito hrvatskom populacijom. Tako će se proslaviti dan utemeljenja Hrvatskog kazališta u Pečuhu, 8. svibnja 1992., Brešanovom *Predstavom Hamleta u selu Mrđuša Donja* u režiji Lászla Bagossyja, premijerno izvedenom u budimskom kazalištu Várszínház. Brešanova groteskna tragedija u pet slika realizirana je uz pomoć kazališnih umjetnika: scenografa Leventea Bagossyja, kostimografkinje Zsuzse Tresz, scensku glazbu oblikovao je András Hevesi uz izvedbu Orkestra Baranja, dok je kazališni ravatelj Vidaković bio odgovoran za koreografska rješenja. Glumačka podjela: *Bukara* – Damir Lončar. *Majkača* – Ljiljana Krička. *Škoko* – Darko Milas. *Škunca* – Augustin Halas. *Puljo* – Valentin Venczel. *Anđa* – Sanja Radmilović. *Mačak* – Stanko Lukač. *Šimurina* – Stjepan Đurić. Predstava je odigrana ukupno osam puta, među ostalim i na pozornicama u Pečuhu i Zagrebu. Dalibor Foretić je u prikazu premijerne izvedbe naglasio važnost utemeljenja estetski promišljenije i relevantnije hrvatske kulturne ustanove u Mađarskoj u odnosu na rasprostranjeno i ustaljeno njegovanje isključivo folklornih sadržaja unutar hrvatske zajednice u Mađarskoj: ... *pečuško Hrvatsko kazalište svjedoči o gotovo kopernikanskom obratu u kulturnom životu naše manjine u Mađarskoj: ona se više ne zadovoljava samo urođeničkim njegovanjem vlastitog folklora, pa je formiranje teatra dokaz ne samo njezine probuđene samosvijesti, već i više duhovne razine njenih kulturnih potreba.*<sup>14</sup>

Kazalište u Pečuhu 20. studenog 1992. premijerno izvodi *Božićnu bajku* Mate Matišića izrađenu prema motivima drame Petera Turrinija *Josef und Maria*, a u režiji

<sup>9</sup> Razgovor s Antunom Vidakovićem (intervju), u: *Osvajanje kazališta. 10 godina Hrvatskog kazališta u Pečuhu*, Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Pečuh 2002., str. 5-16.

<sup>10</sup> *Dvojezični glumac. Razgovor sa Slavenom Vidakovićem, ravateljem Hrvatskog kazališta u Pečuhu* (intervju), u: *Dva jezika, dvije kulture – jedno kazalište. Dvadeset godina Hrvatskog kazališta Pečuh*, Hrvatsko kazalište Pečuh, 2012., str. 10-13.

<sup>11</sup> Dinko Šokčević, *Početak i uspon*, u: *Dva jezika, dvije kulture – jedno kazalište. Dvadeset godina Hrvatskog kazališta Pečuh*, Hrvatsko kazalište Pečuh, 2012., str. 15-16.

<sup>12</sup> *Sudbonosni susret ostvaren zahvaljujući Antigoni ili mađarsko-hrvatski redatelj László Bagossy stariji* (intervju), u: *Dva jezika, dvije kulture – jedno kazalište. Dvadeset godina Hrvatskog kazališta Pečuh*, Hrvatsko kazalište Pečuh, 2012., str. 17-20.

<sup>13</sup> Što meni znači HKP? (intervju sa Stjepanom Filakovićem), u: *Dva jezika, dvije kulture – jedno kazalište. Dvadeset godina Hrvatskog kazališta Pečuh*, Hrvatsko kazalište Pečuh, 2012., str. 21-23.

<sup>14</sup> „Danas“, 19. svibnja 1992.



Stipana Filakovića. Scenograf je predstave Levente Bagossy, a scensku je glazbu izradio Mate Matišić. U predstavi igraju Ružica Lorković i Ico Tomljenović. Tom je pak predstavom realizirana Vidakovićeva namisao o formiranju putujućega hrvatskog kazališta u Mađarskoj s obzirom na to da je od ukupno trideset i pet izvedaba, većina gostovanja, i to ponajviše u mađarskim ruralnim sredinama koje nastanjuje hrvatska populacija: Šikloš, Mohač, Vršenda, Olas, Katolj, Kašad, Pogan, Salanta, Semelj, Udvar, Starin, Lukovišće i dr.

Vidakovićeva opredijeljenost pak za pučki igrokaz kao svrhovitu formu pri privlačenju hrvatske manjinske publike u novoutemeljeno kazalište realizirana je postavljanjem *Rastatkinje* Antuna Karagića na pozornicu Hrvatskog kazališta u Pečuhu 9. travnja 1993. u režiji Stipana Filakovića. Koreograf na predstavi bio je Antun Vidaković, scenograf József Bognár, a glazbeno oblikovanje odradio je Vjekoslav Filaković. U predstavi glume: Stanko Lukač, Zorica Kalić, Sanja Radmilović, Ivo Grišnik, Jozo Matoric, Stipan Đurić, András Mészáros, Jelena Kiš Kolar, Eva Polgar, Ivo Grišnik, Đuro i Mišo Šarošac te Đuro Jerant. Poput Matišićeve *Božićene bajke*, predstava je izrazito uspješno odigrana u mnogim mađarskim selima nastanjenim Hrvatima. Redoviti pratitelj začetka jedine profesionalne hrvatske pozornice izvan Hrvatske Dalibor Foretić o premijeri je napisao: *U duhu Josipa Kozarca, Karagić sagledava rasap bunjevačkih sela... tipična je pučka drama, jednostavne radnje, plošnih likova, jasno uočljivih tipova, melodramatskog zapleta i pomalo, možda i svjesno, nedorečenog raspleta, u svemu, u toj konvenciji dramaturški prilično uzorito napisana. Redatelju Stipanu Filakoviću i dramaturgu Katji Bakiji ipak se s pravom učinilo da ta drama u izvornom obliku u današnje vrijeme neće imati onaj učinak kao nekada, pa su želeći istaći i danas aktualnu Karagićevu tendenciju, dramu temeljito preradili, unijeli u nju neke satirične i ironične žice, osnažili karakterne crte i dramske, prije svega komične konfrontacije između likova, snažnije naglašavajući i državnu represiju nad seljacima.*<sup>15</sup>

U deset kazališnih sezona Hrvatskog kazališta u Pečuhu premijerno je izvedeno tridesetak predstava na hrvatskom jeziku uz nekolicinu iznimnih plesnih produkcija ponajviše u sklopu Ljetnih igara u Aninoj ulici.<sup>16</sup>

15. 7. 1993. Ljetna pozornica Tettyje. **Tahir Mujičić – Boris Senker – Zoran Jurančić:** FRITZ I PJEVAČICA (praizvedba). Preveo Orsolya Gállos. Red. Želimir Mesarić.

<sup>15</sup> "Vjesnik", 10. travnja 1993.

<sup>16</sup> U rekonstrukciji repertoara korištene su sljedeće kratice: Red. – redatelj. Dir. – dirigent. Dram. – dramaturgija. Adap. romana – adaptacija romana. Sc. – scenograf. Kost. – kostimograf. Lik. oblikovanje – likovno oblikovanje. Obl. svjetla – oblikovatelj svjetla. Izrada lut. – izrada lutaka. Kor. – koreograf. Struč. suradnik – stručni suradnik. Surad. – suradnik. Sklad. – skladatelj. Gl. – glazba. Sc. glazba – scenska glazba. Gl. pratnja – glazbena pratnja. Asis. asistent. Asis. redatelja – asistent redatelja. Asis. scenografa – asistent scenografa. Asis. kostimografkinje – asistent kostimografkinje. Asis. koreografa – asistent koreografa. Jez. savjetnik – jezični savjetnik. Lek. – Lektor. Prod. – Produkcija.

Dir. András Hevesi. Sc. Zoltán Bachman. Kost. Nóra Cselényi. Kor. Antun Vidaković. Asis. koreografa **Éva Bálint**. Jez. savjetnik Katja Bakija.

13. 12. 1993. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Dubravko Jelačić Bužimski**: OSVAJANJE KAZALIŠTA. Red. i dram. Stipan Filaković. Sc. Zsolt Czakó. Kost. Zsuzsa Szabó. Kor. Éva Bálint. Sc. glazba Mate Matišić i Alan Bjelinski.

9. 7. 1994. Ruševine kod Tettyje, Otvorena pozornica. **Ivan Kušan**: ČARUGA. Raspjevani pučki igrokaz s pucanjem i umorstvom. Red. Stipan Filaković. Sc. Zoltán Bachman. Sc. glazba Davor Rocco. Kor. Antun Vidaković.

9. 4. 1995. MUKE GOSPODINA NAŠEGA ISUSA KRISTA. Pasijska igra. Red. Stipan Filaković. Kor. Antun Vidaković. Kost. Laura Bagossy. Izbor glazbe Ladislav Matušek. Izbor teksta Milica Klaić-Tarađija.

2. 5. 1995. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Polonca Kovač**: VRTIĆ KOD STARE KOZE. Prevela Ljubica Ostojić. Red., sc. i kost. Zorica Kalić. Maske i rekvizita Erzsébet Várady.

19. 12. 1995. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Antun Karagić**: KATICA. Pučki kazališni komad. Red. i sc. László Bagossy. Izbor kostima i sc. glazba Antun Vidaković. Kor. Antun Kričković.

19. 4. 1996. Hrvatsko kazalište Pečuh. Koprodukcija Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku i Hrvatsko kazalište Pečuh. **George Tabori**: MEIN KAMPF. Farsa. Preveo Nikica Petrak. Red. László Bagossy. Sc. János Erdős. Kost. Zsuzsa Szabó. Sc. glazba Zoltán Papp.

8. 6. 1996. Hrvatsko kazalište Pečuh. Ljetne igre u Aninoj ulici. BALET IMREA ECKA. Gl. S. **Szolokai**: BALADA UŽASA. **Z. Kodály**: SONATA. Red.-kor. Imre Eck. Kost. i sc. Ferenc Katona.

10. 7. 1996. Hrvatsko kazalište Pečuh. Ljetne igre u Aninoj ulici. **László Bükkösdí**: LAKRDIJAŠKE IGRE. Lutkarske erotske igre. Red. László Bükkösdí. Sc., kost. i lutke János Erdős. Sc. glazba: Zoltán Papp. Kor. **Éva Bálint**.

26. 11. 1996. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Dale Wasserman – Mitch Leigh**: ČOVJEK IZ MANCHE. Mjuzikl. Preveo Ivo Juriša. Red. László Bagossy. Sc. Zoltán Bachman. Kost. Laura Bagossy. Gl. pratnja Zoltán Papp. Kor. Antun Vidaković. Jez. savjetnik Leona Sabolek.

17. 4. 1997. Hrvatsko kazalište Pečuh. **H. Januszewska**: TIGRIĆ. Preveo Đuro Pavić. Red. Lajos Kós. Kor. **Éva Bálint**. Gl. Zoltán Papp. Kost., sc. i maske Lajos Kós.

2. 5. 1997. Pečuško narodno kazalište. Koprodukcija Narodnog kazališta u Pečuhu i Hrvatskog kazališta Pečuh. **Miro Gavran**: PACIJENT DOKTORA FREUDA. Drama. Prevela Janja Prodan. Red. Tamás Balikó. Sc. Horesnyi Balázs. Kost. Kitty Lauro.

20. 6. 1997. Hrvatsko kazalište Pečuh. Ljetne igre u Aninoj ulici. Plesne produkcije: 7-DNEVNI KONFLIKTI. Kor. Timea Papp. PROŠLOST. Kor. Gábor Hajzer. Gl. Attila Koszits. Dram. Gábor Bánky.

8. 9. 1997. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Nikolaj Vasiljevič Gogolj**: LUĐAKOVI ZA-  
PISI. Red. László Bagossy. Sc. i kost. Mejra Mujičić. Dram. Dubravko Jelačić Bužimski.  
Prod. Karina Čopo.

29. 9. 1997. **Molière**: ŠKRTAC. Red. i sc. László Bagossy. Asis. redatelja Zoltan  
Gatai. Kost. Laura Bagossy. Lek. Leona Sabolek.

6. 3. 1998. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Árpád Göncz**: MAĐARSKA MEDEJA. Dra-  
ma. (Drama na hrvatskom jeziku). Prevela Acija Alfrević. Red. László Bagossy (Péter  
Halásztóth). Surad. redatelja Zlatko Filaković. Sc. Zoltán Bachman. Kost. Laura Ba-  
gossy. Sc. glazba László Kircsi. Kor. Antun Vidaković.<sup>17</sup>

15. 4. 1998. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Ivan Petreš**: DVA BILA GAVRANA. Red.  
László Bagossy. Kor. Antun Kričković. Gl. Vjekoslav Filaković. Kost. Laura Bagossy.  
Sc. János Erdős. Jez. savjetnica Leona Sabolek.

20. 6. 1998. Hrvatsko kazalište Pečuh. Ljetne igre u Aninoj ulici. ŽARENJE. Plesna  
produkcija. Kor. Gábor Hajzer. Gl. Attila Koszits.

16. 10. 1998. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Baja Bećarac**: LUTKOVNI PANOPTI-  
KUM. Red. Tahir Mujičić. Kor. **Éva Bálint**. Gl. Miroslav Škoro. Sc. Zoltán Bachman.  
Kostimi, lutke Tahir Mujičić. Realizacija kostima i lutaka Laura Bagossy, Géza Nagy  
Kovács. Jez. savjetnik Ernest Barić.

20. 2. 1999. Hrvatsko kazalište Pečuh. **William Shakespeare**: MACBETH. Tra-  
gedija. Preveo Josip Torbarina. Red. László Bagossy. Kost. Zsuzsa Tresz. Sc. glazba  
Levente Bagossy. Sc. govor Tonko Lonza.

26. 2. 1999. Hrvatsko kazalište Pečuh. Koprodukcija Hrvatsko kazalište Pečuh i  
Kazališta Virovitica. **Ulderiko Donadini**: GOGOLJEVA SMRT / **Dubravko Jelačić  
Bužimski**: DONADINIJEVA SMRT. Red. Damir Mađarić. Sc. Tomica Hrupelj. Kost.  
Martina Karla Franić. Sklad. Igor Karlić. Obl. rasvjete Damir Gvojić.

25. 6. 1999. Hrvatsko kazalište Pečuh. Ljetne igre u Aninoj ulici. NISKI LET / DRUK-  
ČIJI STRAUSS. Plesna produkcija. Kor. **Gábor Hajzer**, **Ádám Fejes**. Gl. Attila Koszits.

14. 12. 1999. **Molière**: UMIŠLJENI BOLESNIK. Komedija. Preveo Mladen **Ški-  
ljan**. Red. i sc. László Bagossy. Kost. Laura Bagossy. Sc. glazba Zoltán Papp. Kor. **Éva  
Bálint**. Jez. savjetnik Ernest Barić.<sup>18</sup>

31. 5. 2000. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Mladen Širola**: DUGONJA, TRBONJA I VI-  
DONJA. Red., sc. Draško Zidar. Asis. redatelja Zoltan Gatai. Jez. savjetnik Ernest Barić.

23. 6. 2000. Hrvatsko kazalište Pečuh. Ljetne igre u Aninoj ulici. LJEPOTICE,  
VJEŠTICE / SLATKE GODINE. Plesna produkcija. Red. Dóra Uhrík. Kor., sc. Gábor  
Hajzer. Kost. Edit Hammer. Gl. Attila Koszits.

<sup>17</sup> Istoga dana izvedena je drama i na mađarskom jeziku. U ulozi Medeje alternirale su Vlasta Ramljak (hrvatska verzija) i Dóra Uhrík (mađarska verzija).

<sup>18</sup> 16. 3. 2000. Hrvatsko kazalište Pečuh premijerno izvodi predstavu Katalin Thuróczy: *Nekoć u Saint-Michelu* na mađarskom jeziku u režiji Lászla Bagossyja.

27. 10. 2000. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Katalin Thuróczy**: NEKOĆ U SAINT-MICHELU (na hrvatskom jeziku). Red. László Bagossy. Kost. Anna Györfly.

27. 1. 2001. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Boris Senker**: GLORIANA ILI ELIZABETA & ESSEX, KAZALIŠTE & SEKS. Praizvedba. Red., sc. Robert Raponja. Kost. Zsuzsa Tresz. Sc. glazba Arinka **Šegando** Blašković. Kor. **Éva** Bálint.

12. 7. 2001. Hrvatsko kazalište Pečuh. Ljetne igre u Aninoj ulici. ISKUŠENJE. Plezna Produkcija. Kor. i sc. Gábor Hajzer. Dram. Dóra Uhrik. Gl. Attila Koszits. Kost. Edit Hammer.

29. 3. 2001. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Don Miguel de Cervantes Saavedra**: ČUDNOVATO GLUMIŠTE. Preveo Milan Šenoa. Red. László Bagossy. Asis. redatelj Zoltan Gatai. Kor. **Éva** Bálint. Kost. Laura Bagossy. Jez. savjetnik Ernest Barić. Gl. Blaško Bošnjak, Tomo Udvarac, Kornel Kerekes. Realizacija scene Róbert Gajda.<sup>19</sup>

12. 1. 2002. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Pierre Gripari**: INSPEKTOR PSINA. Red. Pero Mioč. Asis. redatelj Zoltan Gatai. Sc. János Erdős. Kor. **Éva** Bálint. Kost. Laura Bagossy.<sup>20</sup>

8. 3. 2002. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Julijana Matanović**: ZAŠTO SAM VAM LAGALA. Monodrama. Dramatizacija romana Josip Cveniće. Red. Damir Munitić. Sc., kost. Damir Munitić i kolektiv. Video projekcije Danijel Dozet. Kor. **Éva** Bálint. Sc. glazba Legen, CD Seljačka buna.

12. 4. 2002. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Katalin Thuróczy**: KLOŠARI. Preveo Stjepan Blažetin. Red. László Bagossy. Asis. redatelj Zoltan Gatai. Sc. Gábor Kazinczy. Kost. Laura Bagossy. Gl. Kristóf Wéber. Sc. pokret **Éva** Bálint. Jez. savjetnik Ernest Barić.<sup>21</sup>

### III.<sup>22</sup>

Zadržimo se pred zaključak na nekolicini premijera Hrvatskog kazališta u Pečuhu zasnovanih na hrvatskom dramskom tekstu od 2003. godine, odnosno jedanaeste kazališne sezone toga profesionalnoga hrvatskog teatra izvan granica Republike Hrvatske. Od drame u dva čina Matka Sršena pod naslovom *Galop u prošlu budućnost* premijerno

<sup>19</sup> 12. 7. 2001. Hrvatsko kazalište Pečuh premijerno izvodi predstavu Marca Camolettija: *Sretan Rođendan* u režiji Pétera Telihaya na mađarskom jeziku.

<sup>20</sup> 27. 1. 2002. Hrvatsko kazalište Pečuh premijerno izvodi predstavu Istvána Sárosija: *Zloduh* na mađarskom jeziku u režiji Sándora N. Szabe.

<sup>21</sup> Potpunije podatke o predstavama, ponajprije vezane uz glumačke podjele pogledati u: *Osvajanje kazališta. 10 godina Hrvatskog kazališta u Pečuhu*, Ur. Dinko Šokčević, Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Pečuh 2002. i Ivković, Zvonimir: *Kazališne veze Osijeka i Pečuha*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek / Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Osijek 2012.

<sup>22</sup> Pojedini odlomci iz završnog poglavlja ovoga članka su prethodno objavljeni u: Trojan, Ivan: *Hrvatski dramski tekst na pozornici Hrvatskog kazališta u Pečuhu od 2003. godine*, Zbornik XI. međunarodni kroatistički znanstveni skup. Stjepan Blažetin, (ur.), Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, Pečuh 2013., str. 486-494.

izvedene 28. ožujka 2003. i komediole *Kvaka s vratima* Josipa Cvenića praižvedene u Pečuhu 12. studenog 2003. pa sve do misterija *Porodenje* Rejmonda Kuparea premijerno izvedenog 5. prosinca 2015. kako bismo detektirali i raščlanili temeljne umjetničke smjernice uprave kazališta, programske problematike, svrhe i cilja te hrvatske profesionalne kazališne kuće izvan prostora Republike Hrvatske tijekom cjelovita postojanja.<sup>23</sup> U promatranom razdoblju nakon Sršenova *Galopa u prošlu budućnost*, Hrvatsko kazalište Pečuh premijerno izvodi ili praižvodi dvadesetak izvorno hrvatskih dramskih tekstova ili pak dramatizacija pojedinih hrvatskih proza ili pak poezija. Ta brojka čini gotovo trećinu od ukupnog zbroja realiziranih programa na pozornici Hrvatskog kazališta Pečuh, u što uključujemo i predstave (uglavnom plesne) na ljetnoj pozornici.

Prvi hrvatski dramski tekst u jedanaestoj kazališnoj sezoni Hrvatskog kazališta Pečuh jest drama u dva čina *Galop u prošlu budućnost* hrvatskog redatelja, dramatičara i pjesnika Matka Sršena premijerno izvedena 28. ožujka 2003. Riječ je o svojevrsnoj preradbi Sršenova dramskog teksta *Galop* napisanog 1972. godine koji je izrađen kao jednočinka i prethodi, supostoji s jednočinkom pod naslovom *Neprijatelj*. Te dvije jednočinke razrađuju uzroke i posljedice gušenja Hrvatskog proljeća 1971. godine. Povezane su s likom Matije, studenta koji pod dojmom svjetskih šezdesetosmaških proglašava mladih protiv *establishmenta* započinje suživot sa svojom Ketu. U jeku sloma Hrvatskog proljeća Matija doživljava potpunu rezignaciju i depresiju. U *Neprijatelju* Matija je prikazan pred uhićenje u sceni s Ivanom, nešto starijim pripadnikom iste generacije, koji je silom prilika prešao na stranu vlasti. U Pečuhu dramski pisac postaje redateljem, razrađuje ponajviše prvu jednočinku, te ulogu Matije dodjeljuje Mladenu Vuliću, Ketu igra Diana Bolanča te se u drami pojavljuje i lik Srečka, kojeg utjelovljuje Marko Torjanac.

Dana 12. rujna 2003. bit će prikazana komediola *Kvaka s vratima* hrvatskog dramskog pisca Josipa Cvenića, Sršenova generacijskog, no ne i poetičkog suputnika. Predstava je rezultat suradnje pečuškoga hrvatskog teatra i Matice hrvatske u Osijeku koja je započela 2002. godine uprizorenjem dramatizacije romana Julijane Matanović naslovljenog *Zašto sam vam lagala* koji je za scensko izvođenje pripremio upravo Josip Cveniće. Zvonimir Ivković će zapisati kako Cveniće piše *Kvaku s vratima pod utjecajem postmoderne estetičke slobode s uporabom elemenata commedie dell' arte i teatra absurda... Privlačno i inspirativno scensko uprizorenje pojačava kompleksnost glume, plesa i pjevanja, songova sa citantnošću stihova Gundulićeva Osmana, arhetipske teme kola sreće, koji su lajtmotiv svake kvake s vratima*.<sup>24</sup> Komediolu režira Želimir Orešković, a podjela uloga razriješena je na

<sup>23</sup> Posljednja održana premijera predstave na hrvatskom jeziku u Hrvatskom kazalištu Pečuh zbila se 4. svibnja 2017. godine. Riječ je o komediji za djecu *Majstori* autora Dejana Fajfera i Gorana Smoljanovića i u režiji Gorana Smoljanovića.

<sup>24</sup> Zvonimir Ivković, *Kazališne veze Osijeka i Pečuha*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek / Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Osijek 2012., str. 60-61.

sljedeći način: *Putnica* — Vlasta Ramljak, *Detektiv* — Stipan Đurić, *Mrtvopuhalo* — Ivo Grišnik, *Pehist* — Slaven Vidaković, *Klaun* — Nela Kočiš i *Violinski ključ* — András Mészáros. Dramska lica pokušavaju ući u prostore određenih institucija poput perona, banke, zatvora, hotela i ambulante, neuspješno pokušavajući primiriti osobnu frustraciju svakodnevljem te im na koncu ostaje jedini mogući izbor – ulazak u Cirkus.

Usmjerenost Hrvatskog kazališta k djeci hrvatske manjine u Pečuhu i okolici prikazana je u obliku dječje predstave Čarobne *frulice* Mladena Širole, autora svezremenskih *Dugonje*, *Trbonje* i *Vidonje* također izvedene na pozornici Hrvatskog kazališta u Pečuhu. Realizirali su to nepretenciozno dramsko djelo mađarski redatelj László Bagossy, promicatelj i česti suradnik Hrvatskog kazališta u Pečuhu, scenograf Gábor Kazinczy, kostimografkinja Laura Bagossy te koreografkinja Éva Bálint. Tomiću je odigrao Slaven Vidaković, Tvrdića Ivo Grišnik, Mandu Éva Polgár, Suca Zoltán Gáta, Pustinjaka Erika Žarac i Trgovca Rafael Arčon. Premijera predstave bila je 23. travnja 2004.

Kulturološki upečatljiva manifestacija koja je svojevrsan vrijednosni ekvivalent prvoj profesionalnoj hrvatskoj premijeri u Mađarskoj, Krležinom *Kraljevu*, premijerno izvedenom na hrvatskom jeziku 27. srpnja 1990. u Pečuhu<sup>25</sup> i uz pomoć kojeg je utrt put osnutku Hrvatskog kazališta u Pečuh, zbila se 22. srpnja 2007. također u sklopu Pečuških ljetnih igara. Naime, tog je dana premijerno izrazito uspješno izvedena produkcijski zahtjevna komedija Marina Držića *Dundo Maroje* na mađarskom jeziku (prijevod Zoltána Csuke) u suradnji Pečuških ljetnih igara i Kazališta Sziglieti u Szolnoku u režiji priznatoga mađarskog redatelja Jánosa Szikora koji će potpisati i scenografiju predstave. Kostime je izradila Zsuzsa Tresz, glazbu Kristóf Weber, dok je scenski pokret oblikovao Antun Vidaković. Naslovnu ulogu odigrao je Péter Vallai.

Dana 6. svibnja 2005. praižvedena je u Pečuhu dramska *e-bajka* Davora Špišića pod naslovom *Misija: T*. Pošto je elektronička bajka nastavak suradnje osječke Matice hrvatske i pečuškoga Hrvatskog kazališta, u realizaciju projekta uključeni su isti ljudi koji su uspješno odradili Cvenićevu *Kvaku s vratima*. Želimir Orešković režirao je obje predstave. Glazbu je skladao Zoltán Papp, a pokret uobličila Éva Bálint. U Cvenićevoj komediji scenograf i kostimograf bio je Gábor Kazinczy, ujedno i scenograf u Špišićevoj *Misiji: T* gdje je kostime izradila Zsuzsa Tresz. Vanja (Stipan Đurić) iznimno je uspješan kreator kompjutorskih igara, a Keka (Vlasta Ramljak) jednako glamurozna vlasnica niza modnih salona i pobjednica fashion-pista. Njihovu sreću i uspjeh kvari to što nemaju djece. Jednoga se dana Vanjin virtualni junak, novi lik po imenu Tan / Tana (Nela Kočiš), materijalizira i osvaja novopečene roditelje. U Tanovoj / Taninoj se virtualnoj duši zbivaju čudni

<sup>25</sup> Dana 18. lipnja 1985. Ljetno kazalište u Pečuhu na pozornici na Tekijama u Pečuhu izvelo je na mađarskom jeziku Krležinu dramu *Kraljevo* (u prijevodu Györgya Spiróa) uz jasan autorski potpis Lászla Bagossya (redatelj) i Slavena Vidakovića (koreograf). U izvedbi je sudjelovalo mnogo značajnih imena pečuškog i kapošvarskog glumišta: Bori Labanz, László Juhász, Béla Stenczer, Ádám Krum)



procesu. Hoće li ih *roditelji* znati slijediti i cijeniti? U predstavi se pojavljuju i *Paloma, lutka iz izloga, jedno veliko plastično srce*, koju utjelovljuje Petra Grišnik, učitelj Oliver u izvedbi Ive Grišnika te *Hokler, diler plastičnih papuča i druge robe* u interpretaciji Slavena Vidakovića. *E-bajka Misija: T, Davora Špišića, govori o svijetu odraslih u kojem je stvarnost puna surogata, zapravo prividnog osjećaja sreće. Po uzoru na Spielbergova filmska ostvarenja nestvarnog svijeta, radnja predstave smještena je u svijet elektronski dirigranih čipova pomoću kojih je moguće zadovoljavati svaku ljudsku potrebu,*<sup>26</sup> zapisat će u *Kazališnim vezama Osijeka i Pečuha* Zvonimir Ivković.

Dana 3. lipnja 2006. programsko vijeće Hrvatskog kazališta u Pečuhu nastavlja realizaciju hrvatskih komediografskih tekstova s *Trenkom divljim crvenim baronom* autorskog trojca Tahira Mujčića, Borisa Senkera i Nine Škrabe i pod režijskom paskom Tahira Mujčića. Taj pučki igrokaz s *pievanjem i mudroslovljem*, posljednji u nizu navedenoga autorskog trojca, naručen je i praizveden 1984. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku za gostovanja po Slavoniji jer je kazališna kuća bila u adaptaciji. Pečušku dramaturgiju mitografije o legendarnom antijunaku, nesigurnom hrvatskom Don Juanu, s mnogo lascivnih prizora, karikiranih likova i dinamičnoga scenskoga tempa, Hrvatsko kazalište u Pečuhu prikazuje i u programu Osječkog ljeta kulture na pozornici u Tvrđi 2006. godine. Naslovnu ulogu nosi Slaven Vidaković.

Krležino djelo *Sprovod u Terezienburgu* premijerno je izvedeno u Pečuhu u Hrvatskom kazalištu 21. prosinca 2007. uz popriličan dramaturški utjecaj Sanje Ivić, koja je prilagodila Krležino djelo komornijoj izvedbi, u skladu s mogućnostima i opremljenosti pečuškoga kazališta, te ga je u suradnji s redateljem Tomislavom Pavkovićem naslovlila *Garnizon u Terezienburgu*. U izvedbi su sudjelovali većinom glumci iz tadašnjega dramskog ansambla zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta Božidar Orešković (Warronigg, pukovnik), Marinko Leš (Ramong Gejza, oberleutnant), Dušan Bučan (Kállay Bandi, oberleutnant), Vlasta Ramljak / Barbara Vicković (Olga Warronigg), a mjesto su kazalište predstavljali Slaven Vidaković (Fudsch-Hasegava, generalleutnant) i Stipan Đurić (Pei lin-Tsi, general).

Dana 6. studenog 2009. uslijedila je premijera dramskog teksta *Seks i glad* Josipa Cvenića, dramatičara kojeg pečuška publika pamti po komedioli Kvaka s vratima te prilagodbi proznog teksta Julijane Matanović pečuškoj pozornici. Predstava je realizirana u koprodukciji Hrvatskog kazališta u Pečuhu, Gradskoga kazališta "Joza Ivakić" iz Vinkovaca te Ogranka Matice hrvatske u Osijeku. Autor u suradnji s redateljem Damirom Mađarićem kroz međudnose četvoro mladih ljudi, odnosno dvaju parova, Marte (Petra Cicvarić) i Tonija (Stipan Đurić) te Lidije (Sanja Dodig) i Lea (Vladimir Andrić), propituje recentne društvene *pošasti*, višestruko potencirane skandalu naklonjenim medijima: bračna nevjera, voajerizam, pedofilija, nasilje itd. Stoga je, kao svojevrсно iskupljenje, na istu pozornicu kao i Cvenićevo *Seks i glad* već tjedan dana kasnije, 13.

<sup>26</sup> Ibid 22., str. 61.

studenog 2009., postavljena, rijetko viđena i na hrvatskim scenama, Vetranović – Ra-badanova *Betlehemska zvijezda*, predstava koja je svoju praizvedbu doživjela na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 1. siječnja 1942. da bi bila obnovljena na istoj sceni u jeku agresije na Hrvatsku 13. prosinca 1992. u režiji Petra Šarčevića. Stipan Filaković predstavu je režirao, dok je scenu oblikovao Gábor Kazinczy.

Usljedio je logični odabir novoga pučkog igrokaza kojim je Hrvatsko kazalište Pečuh obišlo mnoga mjesta u Mađarskoj u kojima živi hrvatska manjina. Riječ je o dramskom tekstu Ivice Jakobovića pod naslovom *Albin bircuz* koji slijedi prethodno odobravanje u publike osigurano prikazbom dramskoga djela hrvatsko-bačkog književnika Antuna Karađića *Pošteni varalica* te Budakovim *Klupkom*. Igrokaz je premijerno izveden 10. prosinca 2010., a režirao ga je Stipan Filaković. Glavnu rolu ponijet će Stipan Đurić.

U suglasju s biografskom poveznicom mladog Miroslava Krleže i pečuškoga sociokulturnog prostora Hrvatsko kazalište u Pečuhu 25. ožujka 2011. obilježava trideset godina od smrti najvažnijega hrvatskog književnika u 20. stoljeću i premijerno izvodi zanimljiv dramsko-plesni scenski uradak koji postavlja na scenu Slaven Vidaković. Scenski pokret osmišljava za tu prigodu mađarski koreograf Balázs Vincze, dobitnik nagrade Harangozó, a Stjepan Lukač izrezuje fragmente Krležinih proza koje tematiziraju ili se pak djelom dotiču Krležina boravka u Pečuhu, baš kao i sudjelovanja u stradanjima Prvoga svjetskog rata. U hibridnoj predstavi igraju Zsolt Lipics i Stipan Đurić.

Posljednja promatrana premijera pečuškoga Hrvatskog kazališta jest komedija Fadila Hadžića naslovljena *Državni lopov*, premijerno prikazana 10. veljače 2012. *Državni lopov* priča je o dva zatvorenika u istoj ćeliji: jedan je sitni lopov i ženidbeni varalica, a drugi *državni lopov* povlašten čak i u zatvoru. Kao treći lik pojavljuje se ne prebistar, ali dobroćudan zatvorski čuvar koji mašta o unapređenju. Tekst napisan 1977. godine na komičan način, pokazujući sliku socijalističkog društva i danas, nakon demokratskih promjena, ni u jednom segmentu ne gubi na svojoj aktualnosti. Predstavu režira Stipan Filaković, a naslovnu ulogu nosi Marko Komadina, ženidbenog varalicu Kikija Puškara utjelovljuje Goran Smoljanović, a čuvara zatvora Jozu Rafael Arčon.

Usljed žanrovskog, stilskog pluralizma i raznolikosti, eklektičnosti odabranih i izvedenih hrvatskih dramskih tekstova ili pak dramatiziranih proza i poezija hrvatskih autora na pozornici Hrvatskog kazališta u Pečuhu u posljednjih deset godina iznimno je teško jednim pogledom obuhvatiti i definirati programsku shemu u promatranom periodu. Činjenica jest da je umjetničko vodstvo Hrvatskog kazališta uvjeren u blisku povezanost produkcije i recepcije, izvrsno poznajući profil gledatelja kojima se pokušavaju obratiti. I prije no što se odluče za realizaciju pojedinog projekta, unaprijed određuju stanovitu vrstu recepcije tvoreći zatvorene predstave u kojima je u potpunosti unaprijed određen recepcijski tijek predstave. Primjerice, redatelj nekolicine iznimno popularnih predstava Hrvatskog kazališta u posljednjih petnaestak godina Stipan Filaković, u inter-

vjuu objavljenom u monografiji *Dva jezika, dvije kulture – jedno kazalište* na upit kojih se predstava rado sjeća, među inim istaknut će *Rastatkinju*: ...*jer sam naslutio da je za našu publiku najpoželjnije izvoditi pučke komedije i što sam bez ičije pomoći od dramskog teksta (dramaturškim, potom i režijskim postupkom) postavio pučku predstavu koja je imala veliki uspjeh ili pak Muke gospodina našega Isusa Krista – koja je odgovor na potrebe naših ljudi za predstavama s vjerskim sadržajem...*<sup>27</sup>

Hrvatsko kazalište u Pečuhu u posljednjih desetak godina, kada odabire hrvatski dramski tekst, uslijed svojevrsnog nepovjerenja u kazališnu kompetenciju gledatelja, jest kazalište u kojem očekivano ipak prevladavaju komediografski tekstovi, koji u većini slučajeva isključivo imaju zabavljачku funkciju. No, ono što se događa u tom vremenskom periodu s hrvatskim komičnim kazalištem u iznimnim se slučajevima preusmjeruje na hrvatsku kazališnu kuću u Pečuhu. Boris Senker među prvima će zapaziti kako se tranzicija unutar hrvatskih kazališta *otkriva kao ne samo proces društvenih promjena, već i prerusavanja, a prerusavanje jest prava domena komičnog kazališta*. I dok, po Senkerovu mišljenju, *hrvatsko komično kazalište posljednjih petnaestak godina eksperimentira s mogućim skupovima stereotipa, organiziranim kao mikro-društvo i to na način da pokušava identificirati glavne uloge na hrvatskoj poslijeratnoj i tranzicijskoj društvenoj sceni i podučiti one koji su se prihvatili ili domogli tih uloga kako se s njima nositi*.<sup>28</sup> Hrvatsko kazalište u Pečuhu tek u rijetkim slučajevima u posljednjih deset godina (Matko Sršen, *Galop u prošlu budućnost*; Tena Štivičić, *Nemoš pobjeć od nedjelje*) problematizira tranzicijske nedaće koje već dugi niz godina kušamo, a uslijed toga i modeliranje prijetućih svjetova i težnja za njihovim uništenjem kroz ironiju i smijeh onemogućeni su.<sup>29</sup>

No, nekoliko projekata u posljednjih desetak godina, koje je inicirao i u kojem je sudjelovao autorski tim Hrvatskog kazališta u Pečuhu, poput izvedbe Držićeva *Dunda Maroja* na mađarskom jeziku u suradnji Pečuških ljetnih igara i Kazališta Szigligeti u Szolnoku u režiji priznatoga mađarskog redatelja Jánosa Szikora ili pak komorna izvedba Krležina *Sprovoda u Terezienburgu* u dramaturškoj obradi Sanje Ivić i u režiji Tomislava Pavkovića, snažno će biti utisnuta u svijest gledatelja u čiju je spoznaju, motivaciju, stavove i sposobnosti potrebno imati itekako povjerenja te će jedino u tom slučaju *Ugovor o povjerenju* između gledatelja i pozornice biti pravovaljan i *plodonosan*.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Ibid. 12., str. 22.

<sup>28</sup> Boris Senker, *Stvaranje novih komičnih stereotipa na hrvatskoj poslijeratnoj / tranzicijskoj pozornici*, "Književna revija", god. 51., br. 1., Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2011., str. 53.

<sup>29</sup> Pregled repertoara Hrvatskog kazališta u Pečuhu od 1992. do 2012. godine dostupan je u : *Dva jezika, dvije kulture – jedno kazalište*, ur. László Juhász, Hrvatsko kazalište Pečuh, Pečuh, 2012. Elektroničko izdanje: <http://horvatszinhaz.hu/dvadesetgodina.pdf> (8. 9. 2017.).

<sup>30</sup> Usp. Marco De Marinis, *Razumijevanje kazališta. Obrisu nove teatrologije*, AGM, Zagreb 2006., str. 27-34.

## REPERTOAR 2012. / 2013. - 2016. / 2017.

21. 9. 2012. Hrvatsko kazalište Pečuh. **János Háý:** JOŠKO RAKIĆ, DANSKI KRALJEVIĆ. Tranzicijska priča. Preveo Ivan Tomek. Red. i dram. László Bagossy. Kost. Zsuzsa Tresz. Lik. oblikovanje Levente Bagossy. Jez. savjetnik Ernest Barić. Uloge: *Lujo Bukvić* – Robert Ugrina. *Joško Rakić* – Szlávén Vidákovics. *Pero Pavić* – Stipan Đurić. *Janjica* – Marica Fačko. *Marica* – Eva Polgar. *Janko Šonjić* – Rafael Arčon. *Andro Kunić* – Zoltán Gátaí. *Prvi seljak* – Gyula Béri. *Drugi seljak* – Dominik Süveges. *Seljanka Đurđica* – Kata Filaković<sup>31</sup>

17. 11. 2012. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Penčo Mančev i Ljubica Ostojić:** ZEČJA ŠKOLA. Dječja lutkarska predstava. Preveo Ana Vasung. Red., dram. obrada Petar Šurkalović. Prepjevala Ljubica Ostojić. Gl. Igor Karlić. Jez. savjetnik Katja Bakija. Izrada lut. i sc. Luči Vidanović. Sc. pokret Éva Bálint. Lik. oblikovanje Boris Čakširan. Kost. Branka Šurkalović. Uloge: *Makja zečica, Učiteljica* – Milica Sörösné Murinji. *Domar Mago, Lisac* – Goran Smoljanović. *Zečica Vesela* – Maja Lučić. *Zečica Mirna, Kukavica, Sova* – Marica Fačko. *Zečić Mimi* – Davor Kovač. *Zečić Petar* – Gyula Béri.

21. 3. 2013. Hrvatsko kazalište Pečuh. HOPA. REVIJA KLAUNOVA. Red. Orsolya Hollósi. Andrea Kiss. Izvođači: Orsolya Hollósi, Andrea Kiss, Dejan Fajfer.<sup>32</sup>

18. 10. 2013. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Antun Karagić:** SVIJEST. PUČKA IGRA. Red. i dram. Slaven Vidaković. Asis. redatelj: Gyula Beri. Sc., kost. Péter Fenyő. Lek. Dinko Sokčević. Izbor glazbe Csaba Čanji. Kor. Đuro Sarošac. Uloge: *Dida Marko, stari sluga kod Mate* – Stipan Đurić. *Mate Barić, trgovac hranom* – Zoltán Gataí. *Mara, njegova žena* – Eva Polgar. *Matini sinovi, Grgo* – Kristóf Petrinović, *Joso* – Goran Smoljanović. *Stipo Peić, zemljoposjednik* – Rafael Arcson. Roza, njegova žena – Milica Murinji Sörös. *Zlatica, njihova kćer* – Marica Fačko. *Bara, Grgina žena* – Anita Mandić. *Dr. Wild, općinski liječnik* – Dejan Fajfer. *Katica, sluškinja kod Mate* – Renata Balatinac. *Kantor* – Ákos Kolar. *Snaša Perka, pralja* – Anica Matoš. *Ciganski tamburaši, 1. ciganin* – Tomica Tarađija, *2. ciganin* – Marko Šafar, *3. ciganin* – Mirko Bošnjak.

6. 12. 2013. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Ljubica Ostojić:** UVIJEK MODERNA KAPICA. Dječja lutkarska predstava. Red., dram. i kost. Petar Šurkalović. Sc. Luči Vidanović. Autor glazbe Igor Karlić. Lek. Boris Kiš. Autor lut. Agata Freyer. Izrada lut. Ivica Bilek i Sandra Birjukov. Asis. redatelj: Kata Filaković. Uloge: *Glumac, Vuk* – Dejan Fajfer. *Glumica, Crvenkapica* – Natalia Rónai. *Glumica II, Baka, Lončanica* – Renata Balatinac. *Glumac, Zečić, Lovac* – Đula Beri.

<sup>31</sup> 23. 2. 2013. Hrvatsko kazalište Pečuh. György Schwajda: *Nincs többé iskola (Nema više škole)*. U izvedbi dječje pozornice Sziporka.

<sup>32</sup> 8. 11. 2013. Narodno kazalište Pečuh i Hrvatsko kazalište Pečuh. *Dobar, loš i visoki*. Baletna farsa divljeg zapada. Baletna je predstava igrana u: Budimpešti, u okviru X. Mađarskog Plesnog festivala u Győru, Vodenom kazalištu Szarvas, Osijeku, Tuzli, Zagrebu, Kazalištu Petőfi, Veszprému, Narodnom kazalištu Pečuh, Virovitici, Zalaegerszegu, Siófoku, Kulturnom domu Imre Kálmán.

16. 1. 2014. Koprodukcija Gustl teatra iz Zagreba i Hrvatskog kazališta Pečuh. **Ivan Goran Vitez, Zoran Lazić, Tonći Kožul:** CABARET NA CRNO. Red. Ivan Goran Vitez. Asis. redatelja Gyula Béri. Prod. Julia Martinović. Sklad. Mate Matišić. Kost. i lik. oblikovateljica Sara Lovrić Caparin. Ton majstor i obl. svjetla Aleksandar Bogojević. Fot. Martina Anišić. Izvođači: Robert Ugrina, Asim Ugljen, Petra Težak.<sup>33</sup>

25. 2. 2014. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Tena Štivičić:** NEMOŠ POBJEĆ OD NE-DJELJE. Red. Hrvoje Svalina. Kor. Anita Čanadi. Obl. svjetla Ivan Jurić. Izvođači: Ivan Lukić, Marica Grgurinović.

12. 12. 2014. Hrvatsko kazalište Pečuh. MALA PČELICA MAJA. Dječja lutkarska predstava. Red. Tatjana Bertok-Zupković. Lutke, obl. i izrada Ria Trdin. Sc., obl. i izrada Ria Trdin i Ivica Zupković. Glazba Tin Tonković. Uloge: *Maja (pčelica)* – Maja Lučić. *Kasandra (pčela)*, *Matica (pčela)*, *Marta (vilin konjić)*, *Magda (pauk)*, *Vilenjak* – Matea Grabić. *Pepi (zlatna mara)*, *Bob (sobna muha)*, *Komarac*, *Herkul (stonoga)* – Dejan Fajfer. *Karlo (balegar)*, *Slavko (bubamara)*, *Stršljen* – Goran Smoljanović.

8. 5. 2015. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Agathe Christie:** MIŠOLOVKA. Krimić. Red., dram. Ivan Funk. Sc., kost. Péter Fenyő. Asis. redatelja Gyula Béri. Uloge: *Mollie Ralston* – Petra Grišnik. *Giles Ralston* – Armin Čatić. *Christopher Wren* – Goran Smoljanović. *Gospođa Boyle* – Eva Polgar. *Major Metcalf* – Rafael Arčon. *Gospođica Casewell* – Ivana Perkunić. *Gospodin Paravicini* – Dejan Fajfer. *Narednik Trotter* – Slaven Vidaković.

5. 12. 2015. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Rajmund Kupareo:** POROĐENJE. MISTERIJ. Red. Stipan Filaković. Sc., kost. Péter Fenyő. Asis. redatelja Kata Filaković. Majstor tona Tamás Laurer. Majstor svjetla Béla Ilkagházi. Uloge: *Abidanab* – Goran Smoljanović. *Abigajila* – Renata Balatinac. *Marcijal* – Dejan Fajfer. *Izak* – Rafael Arčon. Sara – Eva Polgar. *Estera* – Anita Mandić. *Joel* – Zoltán Gátai. *Ahaz* – Ákos Kollár. *Glas anđela* – Vesna Haluga. *Glas djeteta* – Lara Đurković. Izbor glazbe Vjekoslav Filaković. Sudjeluje Pjevački zbor August Šenoa. Gajde Richárd Patkós. Orgulje László Cseh.

1. 4. 2016. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Margit Kaffka:** BOJE I GODINE. Drama s baletnim ulošcima. Red. Jasmin Novljaković. Adap. romana Josip Cveniće. Izbor glazbe Balázs Vincze. Kost. Zsuzsa Tresz. Snim. Damir Chytil. Sc. Zlatko Klauzlarić Atač. Kor. Balázs Vincze. Asis. redatelja Gyula Béri. Uloge: *Magda / Margit Kaffka* – Vlasta Ramljak. Plesači Pečuškog baleta: Írisz Nagy, Virág Zoé Hoffman, Lőrinc Soma Kerekes, Zsolt Molnár, Szilárd Tuboly.

30. 9. 2016. Koprodukcija Narodnog kazališta Pečuh i Hrvatskog kazališta Pečuh. **Ken Kesey i Dale Wasserman:** LET IZNAD KUKAVIČJEG GNIJEZDA. Plesna predstava. Red. i dram. Slaven Vidaković. Dram. Balázs Vincze. Kor. Balázs Vincze. Sklad. Benjámín Kovács. Sc. i kost. Péter Fenyő. Asis. koreografa Tünde Czebe. Ulo-

<sup>33</sup> 8. 2. 2014. Hrvatsko kazalište Pečuh. Eric Kastner: Emil i detektivi. Krimić. U izvedbi dječje pozornice Sziporka.

ge: McMurphy – Zsolt Molnár / Szilárd Tuboly. *Sestra Ratched* – Mónika Kócsy. Šef *Bromden* – Péter Koncz. *Candy Starr* – Katalin Ujvári. *Sandra* – Brigitta Vincze i dr.

4. 11. 2016. Hrvatsko kazalište Pečuh. **Zoltán Gátai**: MARICA. Red. Slaven Vidaković. Lek. Ivica Đurok. Izbor glazbe Čaba Čanji. Kor. Đuro Šarošac. Sc., Kost. Péter Fenyő. Asis. redatelja Gyula Béri. Majstor tona Tamás Laurer. Majstor svjetla Béla Ilkaházi. Uloge: Čika Marko – Stipan Đurić. *Marica* – Martina Stjepanović. *Aga* – Eva Polgar. *Anka* – Natalia Ronai. *Pavo* – Goran Smoljanović. *Štefa* – Rafael Arčon. *Francika* – Dejan Fajfer. *Mirko* – Krištof Petrinović. *Seoske djevojke* – Erzsébet Mudri, Andrea Grekša, Mirjana Šarošac. *Seoski momak* – Akoš Kollar. *Orkestar* – Tomica Taradija, Mirko Bošnjak, Marko Šafar

16. 12. 2016. Hrvatsko kazalište Pečuh. Po motivima J. Pehra i L. Spačila priredio **Petar Šurkalović**: GULIVER MEĐU LUTKAMA. Dječja lutkarska predstava. Red. i izbor glazbe Petar Šurkalović. Lik. oblikovanje i izrada lut. Vesna Balabanić. Asis. kreatora scene i lut. Ivan Fazekaš. Sklad. i tekst songova Davor Grzunov. Kor. Balázs Vincze. Lek. Jago Musa. Asis. redatelja Kata Filaković. Uloge: *Anica*, *Dapsi*, *Pas* – Maja Lučić Vuković. *Perica*, *Dobri lutak*, *Binski tehničar* – Dejan Fajfer. *Guliver*, *Čovjek iz gledališta* – Goran Smoljanović. *Beba* – Martina Stjepanović, *Zločko*, *Liječnik* – Selena Andrić.

4. 5. 2017. Hrvatsko kazalište Pečuh i Pečuško treće kazalište. **Dejan Fajfer, Goran Smoljanović**: MAJSTORI. Komedija za djecu. Red. Goran Smoljanović. Dram. Marta Maria Mekovec de Carvalho. Glazba Dejan Fajfer. Kost. Selena Gazda. Stručni surad. Saša Gerber. Vizualni identitet i oblikovanje Marin Seleš. Izvršni prod. Ana Šimić. Majstor tona Tamás Laurer. Majstor rasvjete Béla Ilkaházi. Uloge: Dejan Fajfer i Goran Smoljanović.

## LITERATURA

De Marinis, Marco: *Razumijevanje kazališta. Obrisi nove teatrologije*. AGM, Zagreb 2006., str. 27-34.

*Dva jezika, dvije kulture – jedno kazalište. Dvadeset godina Hrvatskog kazališta Pečuh*, Ur. László Juhász, Hrvatsko kazalište Pečuh, 2012.

Ivković, Zvonimir: *Gostovanja Hrvatskog kazališta Pečuh u Osijeku u kontekstu tiskovnih fascinacija, Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*. Priredio. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta / Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku / Filozofski fakultet Osijek, Zagreb / Osijek 2009., str. 252-262.

Ivković, Zvonimir: *Kazališne veze Osijeka i Pečuha*. Matica hrvatska – Ogranak Osijek / Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Osijek 2012.

Karagić, Antun: *Kazališni komadi i novele*. Ur. Đuro Franković. Frankovics és Társa Kiadói Bt. – Croatica Kht., Pečuh – Budimpešta 2003.



- Muzaferija, Gordana: *Kazališne igre Mire Gavrana*. Hrvatski centar ITI – UNESCO, Zagreb 2005.
- Osvajanje kazališta. 10 godina Hrvatskog kazališta u Pečuhu*. Urednik Dinko Šokčević, Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Pečuh 2002.
- Ramljak, Vlasta: *Veze kazališnog Osijeka i kazališnog Pečuha od 1940 godine do najživlje suvremenosti*. "Književna revija", br. 3-4, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2007., str. 119-155.
- Senker, Boris: *Stvaranje novih komičnih stereotipa na hrvatskoj poslijeratnoj / tranzicijskoj pozornici*. "Književna revija", god. 51., br. 1., Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2011., str. 53.
- Senker, Boris: *Vrijeme dijaloga nasuprot monologu*. U: Boris Senker: *Hrestomatija novije hrvatske drame*, II. dio (1941-1995), Disput, Zagreb 2001., str. 5-39.

## O ODJECIMA SPLITSKIH PREDSTAVA U INOZEMSTVU

Od svojih početaka splitsko je kazalište dio repertoarne politike gradilo na gostovanjima. U kronici splitskih kazališnih događanja takvih je događaja pozamašan broj, a nekima pripada i osobito mjesto!

Kada je riječ o kazališnim gostovanjima, svakako treba istaknuti manifestaciju Splitsko ljeto te Marulićeve dane – festival hrvatske drame i autorskog kazališta. Na njima su se, tijekom više desetljeća, igrale brojne predstave, od kojih su neke s vremenom postale zaštitnim znakovima i prepoznatljivim mjestima splitskih kazališnih zbivanja, ali i hrvatskoga glumišta općenito. I dok nije teško pobrojiti gostovanja na splitskoj pozornici, mnogo je teže apostrofirati splitske dramske predstave igrane izvan domaće pozornice. Posebno su rijetke predstave splitskoga kazališta / splitskih kazališta na pozornicama izvan geografskog prostora bivše države. Razlozi su tome brojni, a od onih težih to su jezične barijere, nemogućnost prilagodbe scenografskih rješenja drugim / drukčijim zahtjevima pozornica, materijalni izdatci i sl. To se posebno odnosi na dramska gostovanja, premda kronika bilježi podosta gostovanja splitske opere i baleta izvan matične kuće.

Svakako vrijedi istaknuti da je od svojih početaka splitsko kazalište gostovanja u bližim mjestima držalo jednom od svojih društvenih i kulturnih zadaća. Bilježe se tako gostovanja u Zagrebu, Beogradu, Sloveniji, Bosne i Hercegovine, Makedoniji, ali i u malim sredinama (Hvar, Korčula, Karlovac, Bihać, Mostar, Metković, Sinj, Opuzen, Šibenik, Varaždin, Ploče i dr.) te selima (Muć, Prgomet, Neorić, Dolac Donji i dr.), u kojima su gostovanja predstavljala prave male pučke svečanosti. Za ta su gostovanja uglavnom priređivani prilagođavani komadi (npr. *Smrt Smail-age* u Sinju). Balet i Opera, međutim, gostovali su češće, a i njihova kritička recepcija bila je znakovitija i poticajna za nove iskorake.

1. Splitska se Drama, uostalom kao i ostale dramske skupine hrvatskoga kazališta, ne može odveć pohvaliti iskoracima na inozemne pozornice. Slično je i s hrvatskim

dramskim autorima izuzev Krleže, Begovića, Brešana i Gavrana. Ipak, ne dvojeći o potrebi da se bude prepoznatljiv i u drugim sredinama, posljednjih je godina napravljen vrijedan iskorak. Znakovit je naime i autorski i redateljski nastup nekolicine domaćih imena koja su se predstavila inozemnoj kazališnoj javnosti. Koliko god kritička recepcija njihova inozemnog iskoraka bila skromna, vrijedna je makar kao prilog povijesti hrvatskoga glumišta. Od iskoraka kojima možemo konotirati predznak splitski, u radu ću podsjetiti na gostovanje splitske predstave *Zločin i kazna* na pozornici ruskog kazališta u Jaroslavu, na igranje Bošnjakovih komada na pozornici u Meksiku i u Čileu te na najnovije gostovanje s predstavom *Preobrazba* u režiji Ivana Plazibata u Češkoj, o čemu postoje makar i oskudni pisani tragovi. Ne smije se zaboraviti ni da su se u inozemstvu okušali i Arijana Čulina i Trpimir Jurkić, ali i da je (splitska) Šovagovićeva *Cigla* igrana u Francuskoj i Njemačkoj, a zabilježena su gostovanja i u Austriji, Švedskoj, Norveškoj, Rumunjskoj i drugdje. Ma koliko god nam se spomenuto može učiniti manjkavim za ozbiljnije razmatranje, ocjena da se splitsko kazalište *ustpostavilo kao rasadnik novog dramskog pisma te da počinje na sebe preuzimati ulogu promotora novog teksta poput nekih europskih kazališnih sredina*, ne čini nam se preuzetnom.<sup>1</sup> Navedeno ima pokriće i u inozemnoj recepciji splitskih predstava i predstava splitskih autora. Najprije splitske predstave *Zločin i kazna* u režiji Aleksandra Ogarjova, zatim predstave *Nosi nas rijeka* i *Otac* Elvise Bošnjaka u Meksiku i Čileu te Plazibatove predstave *Preobrazba* igrane u Pragu.

2. Premijera *Zločina i kazne* u splitskome Hrvatskom narodnom kazalištu bila je 27. veljače 2009. u dramaturškoj obradi i režiji Aleksandra Ogarjova, koji je za predstavu izabrao i glazbu, dok je prijevod priredila Nila Kuzmanić Svete. U kazališnom svijetu režiser (ali i glumac) Aleksandar Ogarjov poznato je ime, a splitska predstava nije i njegovo prvo pokazivanje hrvatskoj publici. Poznato je da je režirao Matišićev komad *Svećenikova djeca*, koji je kasnije igran i u zagrebačkoj Gavelli, a na Marulićevim danima dobio je i nagradu za najbolju režiju. U istom je kazalištu režirao i Puškinovu *Mećavu*. Režirao je također i Gavranov komad *Muš moje žene* te je u Splitu, 2007. godine, postavio Ionescovu *Čelavu pjevačicu*. Među poznatijim režijama u biografiju su mu upisane režije T. Manna, Puškina, Čehova i Gogolja, ali i Sadura, T. Williamsa i W. Allena te drugih autora. Zanimanje s kojim se predstava *Zločina i kazne* u Splitu čekala, ako je suditi po kritičkim odjecima, nije imala jednak vrijednosni odjek. Pače, obilježena je krajnostima: za jedne je bila *scensko čudo*,<sup>2</sup> za druge pak

<sup>1</sup> Jasen Boko, *Splitski val*, "Slobodna Dalmacija", 24. II. 2001.

<sup>2</sup> Isti, *Scensko čudo*, "Slobodna Dalmacija", 1. III. 2009., str. 20. Slične misli u detaljnijem kontekstu ponoviti će autor i u prikazu dramske predstave u časopisu "Kazalište" (*Roman tek polazište za predstavu*, "Kazalište", br. 37-38 / 2009., str. 22-27.)

preuzetna režija koja je jednostavno isključila psihologiju, a uključila patetiku.<sup>3</sup> Evo kratkog podsjećanja na ključne naglaske u recepciji splitske predstave.

U svojem osvrtu na predstavu Jasen Boko ističe da su rijetke predstave na splitskoj, ali i hrvatskim pozornicama u kojima *postoji suvisao redateljski rukopis* i produkcija iza koje stoji *netko tko zna i što i kako i zašto radi i iz kojih jasna redateljska vizija zrači u svakom segmentu predstave*.<sup>4</sup> Razlozi su to zašto Ogarovljeva (splitska) predstava ima atribucije *značajnog kazališnog dostignuća*, tim više što redateljska koncepcija nije zanemarila glumce kao što je to slučaj u mnogim pretencioznim predstavama. Za razliku od predstava kojima je, kako navodi Boko, isključivi cilj eksponiranje samog redatelja, u ovoj predstavi on je reducirao slojeve romana i iz njega uzeo ključnu ideju usredotočivši se na govor trojice glavnih protagonista: Raskoljnikova (Mijo Jurišić), istražitelja Porfirija Petroviča (Trpimir Jurkić) i Sonje Marmeladove (Andrea Mladinić). Dramska napetost građena na trokutu ubojica, istražitelj i prostitutka omogućila je redatelju Ogarjovu da *govor* drame optereti sadržajima bogate asocijativnosti koju roman uzdrži u svojem semantičkom obzoru, a istovremeno da je osnaži vizualno-auditivnim slojem u kojem su do punog izražaja došli scenografska i kostimografska te *virtuozna* svjetlosna rješenja upotpunjena suvislim izborom glazbe. Premda se moglo pretpostaviti da će koncentriranje predstave samo na raspravu trojice protagonista njezin govor učiniti manjkavim i statičnim, Boko navodi da je Ogarjov tome majstorski izbjegao zamjenjujući mizanscenu koreografijom te *neobičnim nizom dinamičnih scenskih pokreta* čije je uporište u samoj ideji predstave, legitimirajući se *rijetkom kombinacijom intelektualca, čovjeka s izuzetnim osjećajem za likovno i kvalitetnog redatelja koji posvećeno radi sa glumcem*. A upravo su glumci, nastavlja dalje Boko, bili jamci / nositelji umjetničke strane same predstave. Tako je Trpimir Jurkić (istražitelj Porfirije Petrović) *promišljenošću, suptilnošću, snagom, zavodljivošću, dikcijskom preciznošću* ostvario virtuoznu ulogu, jednu od *najboljih u svojoj karijeri*; u ulozi Raskoljnikova Mijo Jurišić se *glumački pronašao*, dok je Andrea Mladinić u liku Sonje Marmeladove uspjela *suptilno i glumački začudno realizirati kompleksni karakter*. Usve, riječima kritičara Jasena Boke, splitska je predstava *Zločina i kazne bez zamjerke*, dok je u kontekstu zbivanja na domaćim scenama ona *scensko čudo koje kombinira mudrost, znanje, glumačku kvalitetu i dojmljivu vizualnost*.<sup>5</sup>

Izraze Bokina oduševljenja Ogarovljevim *Zločinom i kaznom* ne dijeli međutim kritičarka Helena Braut. Ona ističe kako *Ogarovljev uradak s nizom odnjegovanih prizora i dobro vođenih dijaloga (solidna dramatisacija, na žalost, bez ostale obitelji Marmeladov i Raskoljnikov) možemo smatrati više nego pristojnim čitanjem toga klasika, koji će*

<sup>3</sup> Vlatko Perković, *Režija kao sadržaj*, u: *Dramsko djelo-kazališna izvedba*, OMH Split 2011., str. 267.

<sup>4</sup> Boko, isto.

<sup>5</sup> Prema Jasen Boko, *Scensko čudo*, "Slobodna Dalmacija", 1. III. 2009., str. 20. (Iz istog navoda uzete su parafraze u našem tekstu).

naći ne samo lektirsku publiku, možebitno su mladost i neiskustvo u glumačkom ansamblu oduzeli metafizičku snagu upisanu u predložak, pa predstava ostaje, u cijelosti, bez potrebnoga široka i dojmjljiva zamaha.<sup>6</sup> Podsjećajući na klasično djelo Dostojevskog s temom metafizičke nepravde iz koje je sam autor izlaz našao u vjeri, autorica podastire da je u splitskoj izvedbi naglasak stavljen na trojicu likova iz velike i slojevite romanescne kompozicije. Uz njih, naglasak je dramske kreacije građen na *snažnoj ugodajnosti ostvarenoj metafizički sugestibilnim slikama i likovno sofisticiranim* kao i redateljevim izborom glazbe, u čemu prepoznaje utjecaj redateljeva učitelja A. A. Vasiljeva. Naglašavajući da su redatelju posebno zanimljivi likovi Raskoljnikova, istražitelja Petroviča te bludnice Sonje, u osvrtu posebno apostrofira nekoliko nosivih i dramski pamtljivih slika poput Raskoljnikovljeva pranja krvavih ruku, Petrovičeva nervoznog i rastrzanog kretanja po sobi i Sonjina čitanja dijelova Lazarova uskrsnuća te slike zakopana Raskoljnikovljeva tijela u pijesku. Kada je riječ o glumačkim kreacijama, navodi da je Raskoljnikov (Mijo Jurišić) *prilično pravocrtan*, lik istražitelja Trpimir Jurkić izrazio je *plastično, intrigantno i promišljeno*, dok za ulogu Sonje u izvedbi A. Mladinić navodi da je *ekstatična* i *sva u visokom naboju*. U cijelosti, predstavom je Ogarjov *podcrtao slabost, nemoć i bezizglednost pojedinca da se odupre općoj egzistencijalnoj pokvarenosti društva*, što drami priskrbiljuje *svremenenu potencijalnu aktualnost* koju je redatelj Ogarjov uspio pokazati dramatizacijom Dostojevskijeva djela na splitskoj pozornici.<sup>7</sup>

Na splitsku predstavu osvrnula se i Mirjana Maroević ističući kako je Ogarovljeva dramatizacija predstave bila svedena *na samu srž psihološko-filozofskih dvojbi Dostojevskog utjelovljenih u liku siromašna studenta, koji ubija staru lihvarku radi više pravde, a zatim u mučnoj psihološkoj borbi s vlastitom savješću uz bezuvjetnu ljubav prostitutke Sonje Marmeladove i njezinu uzvišenu žrtvu pristaje na iskupljenje putem priznanja, patnje, suočavanja s veličinom grijeha i vjere*, u konačnici je *iznjedrila režijski ozbiljnu, a teatarski iznimno zanimljivu i živu predstavu*.<sup>8</sup> Premda je u njoj bilo, kako veli, *padova u tempu*, zadržala je *opći vrlo solidan dojam* kojemu su dojmjljivi i *zvučni svjetlosni efekti te vizualno i koloristički atraktivan scenski pokret* te scenografija i kostimografija uvećali dramski kolorit.<sup>9</sup>

Najcjelovitiji osvrt na predstavu ostavio je Vlatko Perković.<sup>10</sup> Teoretičar i praktičar kazališta, ali i glumac i dramski autor, Perković je nastojao ponuditi odgovor o splitskoj predstavi iz perspektive odnosa *dramskoga djela* (predložka) i *kazališne izvedbe / realizacije*. Na početku osvrtu podsjeća da je konačna inačica djela nastala desetak godina nakon Dostojevskijeva odsluženja kazne zbog *protudržavne* političke djelatnosti. Naime, motiv o

<sup>6</sup> Helena Braut, *Sugestivne slike trpeće savjesti*, "Vjesnik", 2. III. 2009., str.25.

<sup>7</sup> Isto; sve parafraze uzete su iz autoričina osvrtu.

<sup>8</sup> [www.matica.hr/vijenac/392/Tri%20lica%20pronašala%20Dostojevskog/](http://www.matica.hr/vijenac/392/Tri%20lica%20pronašala%20Dostojevskog/) (pristupljeno: 3. VI. 2016.)

<sup>9</sup> Isto.

<sup>10</sup> Vlatko Perković, *Režija kao sadržaj*, u: *Dramsko djelo—kazališna izvedba*, OMH Split 2011., str. 267.

zločincu koji opravdava pravo na zločin u ime viših društvenih ciljeva okosnica je romana i velike / složene teme u čijem se semantičkom polju zrcali mnogo pitanja osobne, političke i moralne naravi, poglavito nakon autorove spoznaje samoga sebe i odmaka od vlastitih zabluda te utjecanja Božjim moralnim zasadama koje rezultiraju iskrenim pokajanjem nad vlastitim činom i počinjenim zlom / grijehom. U neposrednom dodiru s prijestupnicima i ubojicama, s kojima se susretao u zatvoru, i njihovu suočavanju s Bogom kao izvorom nade i utjehe, osobnoj religioznoj dimenziji Dostojevski će priskrbiti dosta sadržaja pomoću kojih će izraziti njihovu muku. Ujedno mu je omogućilo da, osim opisa njihova svijeta, duboko prodre i u njihove svijesti i iz njihovih prostranstava istražuje tajne i *skrivenne razloge* postupaka i traumatičnih doživljaja.<sup>11</sup>

Perkovićevo je polazište da Dostojevski svoja dramska lica promatra *iznutra* te da mu njihov *vanjski svijet* u stvaralačkom smislu nije zanimljiv, zbog čega je samome djelu posve upitno pristupiti kao materijalu za *teatarsku egzibiciju*. Preuzetnost redatelja uradila je upravo to. Sklon *vanjskom kazališnom izrazu*, Ogarjov je predstavu temeljio na nizanju zanimljivih vizualnosti, rasporednim situacijama, paralelizmu vanjskog (tobože metafizičkog) zvukovlja s dramskim licem koje govori ono što ga njegov psihički naboj *sili da govori, a što dramski razvoj tek treba istražiti kao istinu povratka stvari*. Redateljski mu se postupak nudi kao *uporna težnja raznoraznim efektima i mizanscenskim pomicanjima, koja su u rezultatu nenametljiva i s pretenzijom da objasne* (osvijeste) ono što dramsko lice govori i osjeća. Stoga svaka redateljska zamisao nije gledatelju pružala razloge i povode da *zalazi u tajnovite psihičke procese Dostojevskijevih lica*, već suprotno; odvlačilo je pozornost od toga i bilo u funkciji isticanja umijeća režije. Posljedica takvog postupka bila je, po Perkoviću, da se režiju gledalo kao sadržaj predstave, a ne kao *muku osobe rastrgnute između svoje ideološke samoobmane i istine u Bogu*, što je nosiva misao na kojoj djelo gradi svoj dramski potencijal i dramaturšku podatnost. Naglašavajući da je karakter djela upravo takav, po Perkoviću ga je takvim trebalo i odigrati i prikazati. A ne *pokazivački*, kako je splitskom predstavom uradio Ogarjov. U protivnom, nije ga ni trebalo stavljati na repertoar, a ponajmanje *poništiti ga atraktivnom vizualnošću i zvukovnom ekspresijom*. U argumentaciji svojeg nadasve kritičkog stava spram splitske predstave Perković navodi primjer samog Raskoljnikova, izdvajajući scenu u kojoj se zalaže za Dostojevskijev prauzor kasnije Nietzscheove teorije *nadčovjeka* koji režija nije ni pokušala dovesti u svezu s procesom psihičke *kompensacije* njegova zabrinjavajućeg socijalnog statusa, nije mu otvorila ni prolaz u *zaklonište* zbog čina iza ideološke teze o pravu *izuzetnih* pojedinaca na odstup od normi. U takvoj situaciji, poentira Perković, *režija je jednostavno isključila psihologiju, a uključila patetiku*. Štoviše, nastavlja Perković, stavila se ispred zbivanja u Raskoljnikovu. U takvoj impostaciji glumcu (Miji Jurišiću) nije preostalo doli da ono što bi dramsko lice trebalo doživljavati *iznutra* uzvikuje kao *komentar* scenografskih, zvukovnih i mizanscenskih

<sup>11</sup> Prema istom izvoru.



dosjetki u funkciji *zamjena* stanja u nje-govom Raskoljnikovom, karakteriziranu usto i *nedostatnom jasnoćom glumčeva izričaja*.<sup>12</sup>

Efekt režije umjesto svraćanja *pozornosti na smisao istine govorenog* Perković vidi i u Sonjinom čitanju *Uznesenja Lazareva* iz Novog zavjeta... Čitajući taj tekst, koji religijskim zanosom u Raskoljnikovu budi Istinu i dosluh s Bogom, po Perkoviću preuzetni redatelj, nije dopustio da *dramske osobe iskažu mistični učinak vjere koji očovječuje čovjeka*. Odlučivši se naime za to da se Sonjin zanos iskaže sam – a na vrhuncu kada iz *knjige sukne plamen nakon što glumica pritisne dugme na knjizi* – Perković u tome vidi *čisti redateljski trik* koji je umjesto dramskog lica redatelj preuzeo na sebe, čime je gledatelj *izbačen* iz same predstave.<sup>13</sup>

Slično se dogodilo i u trećem primjeru koji Perković apostrofira, u slučaju sudskog istražitelja Porfirija Petroviča (igrao ga Trpimir Jurkić), koji Raskoljnikova *rafiniranom metodom* privodi do priznanja... On samome Raskoljnikovu pomaže da *do istine dođe u sučeljavanju s Bogom u sebi*. Riječ je o scenama u kojima se dvoje inteligenata, Porfirije Petrovič i Raskoljnikov, nadmeću. Iako je riječ o scenama u kojima do izražaja dolazi duboka psihološka nervatura Dostojevskijevih lica, Ogarjova to, kako ističe Perković, očito nije zanimalo. Umjesto da istražuje rađanje istražiteljskih podmetaljki i zamki u koje će upasti Raskoljnikov, redatelja je, nastavlja Perković, zanimala *zabavnost, teatraličnost, a nadasve inteligentna istraga*, a posljedica toga jest spoznaja da je glumcu Raskoljnikova *nadohvat ruku izmakla velika umjetnička izglednost*.<sup>14</sup>

U zaključku Perković podastire da je redatelj sredstvima režije težio tek *pokazivanju* onoga što je Dostojevski htio; dakle, nije težio da bude *jedno* s autorom, što ne mora značiti da je trebalo *isključiti suvremeni nadograđujuće semantički i njemu odgovarajući estetski zakorak*. Umjesto zaključka piscu osvrta nametnulo se pitanje je li redatelj takvih premisa i *najprikladnija osoba za uprizorenje Dostojevskijeva djela*, adresirajući očekivani odgovor na upravo samog kazališta.<sup>15</sup>

3. Neovisno o disonantnim tonovima u kritičkoj recepciji Ogarovljeve splitske predstave, ona se našla na festivalu kazališta u Rusiji. Bilo je to na jubilarnom *10. Međunarodnom kazališnom festivalu Fjodor Volkov* u Jaroslavu koji se odvijao od 3. do 11. studenoga iste godine, i na kojem se uglavnom izvode drame nastale na predlošcima klasičnih djela ruske književnosti. Splitska je predstava, najavljivano je u medijima, trebala otvoriti festival, osnovan još 1750. godine, koji nosi ime po svojem osnivaču, velikanu ruske kulture, redatelju i glumcu Fjodoru Volkovu (1729.–1763.). Inače grad Jaroslavl, udaljen 250 km od Moskve, poznat je po bogatoj prošlosti i kao takav uvršten je

<sup>12</sup> Isto.

<sup>13</sup> Isto.

<sup>14</sup> Perković, isto.

<sup>15</sup> Isto.

u UNESCO-ov popis svjetske kulturne baštine, a predstavlja dio tzv. zlatnog prstena od dvanaest drevnih gradova sjeveroistočno od Moskve izuzetno važnih u ruskoj povijesti. Ako je suditi po novinskim informacijama, splitsko je gostovanje bilo toliko uspješno da je novinar Pofuk u svojem napisu i mogao napisati: *Da je tako nešto napravio HNK Hajduk, danas bi ga na Rivi dočekalo pola Splita.*<sup>16</sup>

U ruskim je novinama splitska predstava dočekana kao iznenađenje i ocijenjena velikim postignućem. Ističući da se i hrvatski jezik upisao među jezike festivala, Tatjana Tihonovec u članku *Slučaj našeg vremena*<sup>17</sup> piše kako je *dijalog s klasikom očitovao duboko poštovanje prema svemu stranomu brzo se proširilo cijelom dvoranom i gledatelji su napeto slušali Dostojevskog u tuđoj kazališnoj maniri, na hrvatskom jeziku, jeziku koji se čini gotovo poznatim.* Autorica članka ističe da je splitsku predstavu teško i gotovo nemoguće opisati, ali je to ne prijeći da joj komplimentira dojmove *svijetle radosti i nevjerojatne ljepote*, ali ne one petersburške. Pozivajući se u objašnjenju na riječi Ahmatove, prema kojoj je zločin Dostojevskijeve knjige mogao proizići *jedino u petersburškim okolnostima* i gradskom okruženju *predodređenom za katastrofu*, hrvatska predstava uspjela je uvjeriti gledatelje i kritiku da se zločin može dogoditi svugdje, ne u siromaštvu, nego u *fantazijama sprženoga uma*. Za autoricu članka, splitska se predstava udaljila od predloška / romana i usredotočena je na – samo ubojstvo, koje se zbiva *metodično*, kao u kakvom *istraživačkom eksperimentu; Raskoljnikov – Jurišić ide, zariva sjekiru u staricu* (Mirjana Donadini), *mrlja se širi po leđima, ona lagano pada preko ormarića tako što samo noge vire, on kopa po sanduku izbacujući srebro... Zatim ubija sluškinju Lizavetu koja sličí ili na izbjeglicu ili na strankinju.*<sup>18</sup>

Opisujući dalje doživljaj predstave, autorica navodi de je već *!...! nakon te scene jasno da je Raskoljnikov izvan dobra i zla. Sve po Zaratustri*: Njegova je duša željna krvi, a ne pljačke. Poslušao je svoj bijedni razum te ubio i opljačkao..... *No to je i po Dostojevskom*: Sonja, kada sam ubio, nije mi trebao samo novac, nego i drugo....Mogu li prestupiti ili ne mogu?... Jesam li drhtavo stvorenje ili imam pravo? .... Samo sam pokušao...

*Zato scena ubojstva šokira svojim apsolutnim odsustvom patosa zločina. Sve do užasa nemarno. Raskoljnikov jako dugo pere ruke od kazališne krvi. I pere bez svakog kazališnog promišljanja. Mladi čovjek koji je odlučio teoriju provesti u djelo.*<sup>19</sup>

Takva dramska impostacija autorici je izraz suvremenog promišljanja Dostojevskijeve djela koje se nudi kao intelektualna i duhovna borba i *slučaj našega vremena, sa svojim poimanjima boli, nečiste savjesti, kazne...*<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Branimir Pofuk, *U pohodu na Rusiju sa splitskom Dostojevskim*, u: [www.jutarnji.hr/kultura/.../u-pohodu-na-rusiju-sa-splitskim-dostojevskim/3403559/](http://www.jutarnji.hr/kultura/.../u-pohodu-na-rusiju-sa-splitskim-dostojevskim/3403559/) (preuzeto: 6. VI. 2016.)

<sup>17</sup> Tatjana Tihonovec, *Slučaj našeg vremena*, u: VRH MOSKVA (23.XGM 2010.)

<sup>18</sup> Tihonovec, *isto*.

<sup>19</sup> Isto.

<sup>20</sup> Isto.

Autorica nadalje ističe da se s *Raskoljnikovim ovdje bore dvoje, kako bi i trebalo biti – Sonja i Porfirij Petrovič. Sonja – Andrea Mladinić apsolutna je djevojčica-tinejdžerica, u bijeloj haljinici, naivna, koja nedjeljom čita Lazara kao što djeca čitaju priče, dršćući od vjere u to što govori. Ona je moralna, bez utega sudbine, grijeha, jasnog života. I vjeruješ da takvu vjeru i pravednost možeš spasiti.*<sup>21</sup>

Posebno je autorici članka bio dramski upečatljiv lik Porfirija Petroviča u glumi Trpimira Jurkića. Priznajući da u životu nikada nije vidjela takvog Porfirija, u njegovoj blistavoj glumi on zapanjuje, zastrašuje, zabavlja, nasmijava. On beskonačno kruži oko *Raskoljnikova. Čas preskače uže, pa odjednom krene ubrzano hodati, pa se pretvara da je starac, pa odjednom plane vatra među nogama. Njegova igra očarava, ugađa i kada iznenada dobaci Raskoljnikovu kakvu hladnu, podrugljivu frazu. U uhvatiš se u misli da te je upetljao, naljutio, zbunio. Na pijesku, na sklopivi stolac stavio je termosicu, narezao kruh, očistio jaje i dao ga Raskoljnikovu, i o Nikolki je ležerno pričao, i o ubojstvu u teoriji, i tiho, gotovo suosjećajno se otvorio. A kad je odlazio, pažljivo slažući hranu, odjednom mu je pod nogama izbila vatra.*<sup>22</sup>

Slično se izražava i kada je riječ o Nikolki, koji je u toj predstavi kao kakav umjetnik... i pjeva i pleše... *Nikolka (sasvim mladi Nikša Arčanin) zaista jest umjetnik, kao što za takve govore u narodu. Kaje se, ogrnuvši se lijepom maramom, fasciniran svojim porivom, žonglira tom maramom kao cirkusant dovodeći do bijesa uz pratnju gudačkog kvarteta, koji izvodi Dubinušku. I ne može stati...*<sup>23</sup>

Autoričinim riječima, *sve te redateljske metafore mogle bi biti samo oštromne/duhovite zagonetke..., koje ponekad otkrivaju novi smisao obrazovanim gledateljima. (Ako je redatelj okusio strast zabranjene profesije.) Najvažnije je pitanje radi čega je sve ovo u predstavi i grozničavoj svijesti junaka. Raskoljnikovljeve muke, odluka da će okušati ubiti, njegov prvotni užas: sebe sam ubio..., a zatim sporo razvijanje priče prema nepodnošljivom životu s krivnjom – to i jest najdragocjenije u predstavi. Istovremeno, plačući i smijući se, sa Sonjom se propituje kakvo je to glumačko zadovoljstvo koje izbija iz njih poput grča pri porodu. I shvatiš: on pođe i stane pred ljude, kako mu je ona rekla. I kada to prođe, shvatiš, radi čega je postavljena ova predstava.*<sup>24</sup>

Nema sumnje da iz navedenih riječi izbija oduševljenje i priznanje splitskoj predstavi koja je ruskoj publici prikazala novo i drukčije čitanje Dostojevskog; umjesto autora s peters-burškim kontekstom, uvjerljivo je prikazala veliku temu romana u univerzalnom kontekstu, kao iskustvo i dramu našeg vremena. Istovremeno, da i naša kazališta imaju što ponuditi.

<sup>21</sup> Isto.

<sup>22</sup> Isto.

<sup>23</sup> Isto.

<sup>24</sup> Isto.

4. Iskorak na inozemne pozornice imao je i Elvis Bošnjak, bez sumnje jedan od najvažnijih domaćih dramskih autora. Na splitskoj pozornici, o čemu sam već pisao,<sup>25</sup> izvedeno je nekoliko predstava po njegovim dramskim tekstovima, od kojih su neke zavrijedile atribucije *najboljih predstava splitskog kazališta*, ali i hrvatskoga glumišta općenito. Odnosi se to na dramu / predstavu *Nosi nas rijeka*, praizvedenu 1. ožujka 2002., ocijenjenu i kao *vrhunac dramske sezone* u hrvatskome glumištu. Glas iznimne predstave, što je ocjena i kazališne kritike i publike, zacijelo je pripomogao da se predstava nađe i u Tampicu, u Meksiku, na 30. kongresu Međunarodnoga kazališnog instituta pod naslovom *Pernata zmija 2004. mitovi i rituali: izazovi suvremenom stvaralaštvu u 21. stoljeću*. Prikazana je *pred punom dvoranom Eksperimentalne scene novootvorenoga spektakularnoga kazališnog centra Metro* 4. lipnja 2004., u prijevodu Line Vengoechee i režiji Nenni Delmestre, s meksičkim glumcima.<sup>26</sup> U popratnim materijalima, na španjolskom, engleskom i francuskom jeziku, drama je prevedena kao *El río nos lleva / The river carry us / Le fleuve nous entraîne*, a igrana je u 18 sati.<sup>27</sup> Prije nego što je drama izvedena, kao scensko čitanje, Bošnjak je dao odgovor na pitanje što očekuje od njezine izvedbe: *Prije svega me zanima kako će potpuno različita kultura prihvatiti taj tekst, a jako me zanima i rad sa sedam meksičkih kolega glumaca. Što će njima značiti taj moj tekst i način pričanja priče, što će izvući iz te meditativnosti i škrтости izraza!? Nije me strah da će im priča biti nezanimljiva, jer takvih situacija ima svuda, arhetip je prepoznatljiv i postoji svuda. A što će Kongres i toliki broj gledatelja iz različitih zemalja značiti za moju dramu sad ne želim razmišljati. Idem raditi, bez velikih i posebnih očekivanja. Rezultate ćemo vidjeti kad sve završi i kad se vratimo.*<sup>28</sup> Sama predstava, kao i cijeli hrvatski nastup na festivalu bio je vrijedan i zapažen, o čemu svjedoči i osvrt Ž. C. (Želimir Ciglar), u kojem se navodi da je predsjednik svjetskog ITI-ja, uvaženi redatelj i izbornik Wiesbaden Biennalea, Manfred Beilharz, hrvatsku delegaciju ispratio riječima *Bravo, Hrvatska*, dok je dramaturg izraelskoga nacionalnoga kazališta *Habime*, dr. Gad Kaynar, nakon što je pregledao naše publikacije, *ustvrdio da će Hrvatski centar uzeti kao primjer uspješnog rada u Izraelu pri stvaranju svoga nacionalnog centra.*<sup>29</sup>

Bošnjak je igran i u Čileu, na Festivalu suvremene europske dramaturgije. On se tamošnjoj javnosti predstavio komadom *Otac*, u režiji jednog od najpoznatijih režisera, Hektora Noguere, o čemu je zapis ostavio “El Mercurio”, 2. IX. 2006., pod naslovom

<sup>25</sup> Usp. moju knjigu *Teatrološki ogleđi*, HSN, Zagreb 2016., str. 136-149.

<sup>26</sup> Jasen Boko, *Na krilima Quetzalcoatl*, “Vijenac”, Matica hrvatska, 269. [www.matica.hr/vijenac/269/Na%20krilima%20Quetzalcoatl/](http://www.matica.hr/vijenac/269/Na%20krilima%20Quetzalcoatl/) (preuzeto: 9. VI. 2016.)

<sup>27</sup> Usp. *Quetzalcoatl 2004*.

<sup>28</sup> Citirano prema Jasen Boko, *Nosi nas rijeka u Meksiku*, “Slobodna Dalmacija”, 30. V. 2004. (<http://www.slobodnadalmacija.com/20040527/kultura01.asp>)

<sup>29</sup> (Ž. C.) *Bravo, Hrvatska!* Istu informaciju donosi riječki “Novi list” u podlistku *Mediteran (Pohvala kazališnom izaslanstvu*, 20. VI. 2004.)

*Por muchos anos (Živio je mnogo godina).*<sup>30</sup> Kako se daje čitati iz bilješke, na istom festivalu, ali prije, igrani su i *Ladrillo* Filipa Šovagovića te Gavranov tekst *Čehov je Tolstoju rekao zbogom*. Potonji tekstovi hrvatskih autora, doznaje se iz popratne bilješke, toliko su se *svidjeli redateljima i glumcima da su zatražili prava izvođenja, tako da postoji vrlo velika vjerojatnost da će se zadržati na repertoaru ovdašnjih kazališta.*<sup>31</sup> Na istom festivalu organizirani su i okrugli sto-lovi i susreti s piscima, na kojima je i autor Bošnjak nastupio dva puta (*Escuela de Cine, Centro Cultural de Espana*), kao i na dvije kazališne radionice na sveučilištu Diego Portales i Finis Terae. Osim vijesti, podrobnijih informacija o tome nemamo!

I dok sam pregledavao dokumentaciju vezanu za splitska gostovanja na inozemnim pozornicama, dopala mi je u ruke vijestica o gostovanju splitske predstave *Preobrazba*, u režiji Ivana Plazibata u Češkoj.<sup>32</sup> Iako značajnije kao kulturološki podatak nego osvrt na umjetnički iskorak u drugoj sredini, podsjećamo na nekoliko riječi što ih je kritičarka Lenka Dombrovska napisala o predstavi. Pitajući se kako je djelo *praškog Nijemca* igrano u Splitu, kritičarka navodi da ga je redatelj i dramaturg Ivan Plazibat prilagodio svom jasnom i jednostavnom viđenju. Oglada se to u činjenici da je prikazao *uništeni odnos Gregora s njegovom rodbinom, pri čemu se od samog početka susrećemo s kafkijanskim panoptikumom (bilo na poslu ili kod kuće); svi od samog početka Gregora tlače, ali samo to ne privodi Gregorovu preobražaju. Zato je djelomično začuđujuća situacija u kojoj Gregor gledajući publiku doslovno zaključuje da je njegova grozovita transformacija rezultat bezosjećajnosti okolnog svijeta, što znači da on sam nije izabrao svoju sudbinu.*<sup>33</sup>

Kritičarka ističe da je redatelj više usredotočen na atmosferu nego na otkrivanje i tumačenje samoga Kafke. Zbog toga je *insistirao na stresnosti apsurdna i ekspresivnosti događanja*, a i scena je *pretežno zamračena i groteskna, s očiglednom težnjom da frustrira. Središnje lice, Gregorya Samsu, u odnosu na ostale gledamo s velikim čuđenjem. Glumac Nikša Arčanin, nakon transformacije u ružnog insekta, strovaljen je do samog dna. Njegovo tijelo je umjesto tvrde konstrukcije prekriveno kožom koja se ljušti. On ne može stajati na svojim nogama. Njegova detronizacija, čini se, ne može biti veća. Vrijeme predstave promiče vizualno maštovito i bez većih pomaka. Ukupan je dojam predstave da se praškom gledatelju bez jačeg naboja pokazuje Kafkin svijet u malom.*<sup>34</sup> Na kraju članka obavještava se češkog čitatelja da će zauzvrat splitskoj predstavi i praški Dramski klub gostovati u splitskom kazalištu s *Ledom* koju je režirao Ladislav Smoček.

<sup>30</sup> P. L. Herrea, *Por muchos anos*, "El Mercurio", 15. IX. 2008.

<sup>31</sup> Isto.

<sup>32</sup> Lenka Dombrovska, *Proměna v kostce / Brzi Preobražaj*, "Lidové Noviny" / "Narodne novine", Kultura, str. 7, 12. I. 2016.

<sup>33</sup> Isto.

<sup>34</sup> Isto.

Ukratko, koliko god navedeni odjeci bili skromni i nedostatni za cjelovitiji zaključak, uvjeravaju da naše kazalište ima što ponuditi inozemnoj publici. Predstave na koje smo podsjetili, a zacijelo ih je više od ovih nekoliko spomenutih splitskih, primjer su koji bi svakako trebalo slijediti. Vjerujem da ni (očekivani) rezultati neće izostati!



## TEATAR LERO IZVAN GRANICA

Iznjedren u gradu bogate i obvezujuće dramske baštine, sadržajnih kazališnih kronologija, umjetničkih praksi i etablirane ostavštine i iskustava Dubrovačkih ljetnih igara, Studentski teatar Lero nužno je dijelio u svojim formativnim godinama, nakon 1968., kada je i osnovan, repertoarni, ali i izvedbeni trag u koji je, stidljivo i sa zadržkom, entuzijazmom svojih članova i umjetničkih voditelja, ulazio i slijedio ga. Postupno postajući prepoznatljivim teatrom svojom nesputanom igrom i autentičnom scenskom poetikom i redateljskim rukopisima, ali i iznimno talentiranim generacijama s, i danas, važnim osobnostima hrvatskoga kazališta. Relativno brzo, usprkos svojoj izvaninstitucionalnoj organizacijskoj matrici i amaterskom ustroju, uspio je postati važnim dionikom dubrovačke kazališne svakodnevice i osvježavajući i rado gledani teatar u razude-nim prostorima hrvatskoga glumišta. Lerove predstave već krajem 70-ih, uz redovita odmjeravanja na hrvatskoj amaterskoj kazališnoj sceni, postaju dijelom repertoarnih izbora i onih središnjih profesionalnih hrvatskih i ne samo ljetnih umjetničkih festivala. Jednako tako, Lero biva pozivan na razne festivale tadašnje države, brojna gostovanja i nastupe, sustavno praćen, komentiran pa i hvaljen od tadašnje kazališne kritike. Svoj status u Dubrovniku Lero je izborio vitalnošću i energijom onih koje je okupljao, drugačijim predstavama od ostale, i ne samo lokalne, kazališne ponude te neposrednošću i spontanom uronjenošću u mentalitet podneblja koji ga je inspirativno provocirao i koji je, na svoj lerovski način, komentirao, pa onda i afirmirao.

Ovaj pregledni ispis izdvojenih petogodišnjih inozemnih avantura i gostovanja Studentskog teatra Lero čini važnu dionicu u gotovo polustoljetnoj povijesti toga dubrovačkoga alternativnog kazališta. Drugačijeg od sličnih svojim ustrojem i scenskom pojavnosti kojom se nametnuo. Ovaj opis i ispis gostovanja i inozemnih Lerovih nastupa, uz neizostavnu osnovnu faktografiju, nužno je subjektivan, jer je njihov autor potpisivao i kao redatelj i kao dramaturg sve predstave koje su ušle u ovaj kroničarski izbor. Scenograf i kostimograf bio je Marin Gozze, a ovisno o godinama, raznim školskim, student-skim i radnim obvezama, ali i okolnostima, mijenjao se glumački ansambl. Uspijevali smo tako, bez obzira na odabrane i igrane naslove, svojim izvedbama prepoznati vrije-

me, trag podneblja te i svoju teatarsku osobnost i scensku vlastitost i posebnost scenske poetike i rukopisa koji se, i ne samo u nijansama i određenoj nadobudnoj hrabrosti, skladno uklapao u naše teatarske alibije. Ali i tadašnje životne interese, talente, vještine, događene umjetničke avanture i moje i naše, pa onda i Lerove, mlade godine. Uz bilježenja izvedbi Lerovih predstava na europskim pozornicima, cijenim, nužno je možda i malo detaljnije pojasniti naslove, premijerne odjeke, pa i njihovu recepciju u hrvatskome kazališnom prostoru onda kada su nastajale. Zbog toga i suženi izbor tadašnje kazališne kritike, nekih novinskih najava (i odjava) koje su pratile premijere te sačuvanih osvrti kritičara objavljenih u inozemstvu i, na kraju, ispis podjela i drugih podataka o predstavama koje su ušle u ovaj, dijelom reducirani, pregled Lerovih gostujućih međunarodnih iskustava od 1989. do 1994. godine. Iz vremena kada je Teatar Lero bio izvan granica.

Činilo se važnim, pa i logičnim, u jednom trenutku Lerove kronologije, suprotstaviti, pa i prespitati i, u svakom slučaju, odvagnuti takve u Dubrovniku promišljane predstave, s aktualnom europskom praksom, posebice u suvremenom, pa onda i alternativnim kazališnim izričajima. Lero je imao tu sretnu mogućnost da u samom Dubrovniku aktivno provjeri svoju estetiku i pokušaje u međunarodnim izborima kazališnih gostovanja na Dubrovačkim ljetnim igrama. Tako je Studentski teatar Lero svoje predstave prikazivao u svim izdanjima Dubrovačkih dana mladog teatra 80-ih godina prošlog stoljeća. Ono što je te festivalske kazališne iskorake činilo izuzetno zanimljivim i, pokazalo se, važnim u novijoj povijesti hrvatskoga kazališta, bila su atraktivna gostovanja kazališta i kazališnih grupa koje su, uz suvremene scenske poetike i hrabra umjetnička promišljanja, reafirmirale ambijentalni teatar, onu festivalsku dramsku posebnost na kojoj se inzistiralo i uz koju se afirmirao teatar Igara već od prvih festivalskih sezona 1950. i kasnije. Dubrovački dani mladog teatra bili su osvježavajući kazališni vjetar koji je, u samo nekoliko godina svoga nažalost, kratkog trajanja, dubrovačka ljeta činio festivalskim međunarodnim susreštima intrigantnih avantura, pa i posljedica. U Dubrovniku su tako tih ljeta gostovali Els Comediants, Bread and Puppet, Divadlo na Provasku, Winston Tong's Company, California Theatre Ensembler Radeis, Teatro Stabile dei Pupi Siciliani, Teatar Roma Pralipe i mnogi drugi. Lero je, u tom međunarodnom festivalskom ozračju suvremenih kazališnih praksi, odigrao Witkiewiczove *Žohare*, Ivšićevu dramu *Vane*, Brechtovo *Pošto željezo?*. A Lerova prostorija u Ulici Ilije Sarake bila je i press-ured, i spavaonica, i dnevni boravak, i recepcija prvih godina Dubrovačkih dana mladog teatra. Posebnog je odjeka imao veliki međunarodni kazališni projekt Dubrovačkih dana mladog teatra 1980. godine na nekoliko otvorenih dubrovačkih prostora kao što je Park Gradac, bivša festivalska ljetna pozornica, uvala Pile i Kolorina. Zahtjevni kazališni projekt *Ljetno popodne ili što se dogodilo s Vlastom Hršak* okupio je zanimljive i poticajne kreativne energije umjetničkih grupa, ansambla i kazališta: Kugla glumište (inicijator i kreator projekta), Dogtroep

iz Amsterdama, Kazališna držina Coccolemocco, Teatar mladih alternativa i Studentski teatar Lero uz grupu Film. Premijera je bila 12. kolovoza 1980.

Prvo inozemno Lerovo gostovanje bilo je 1986. u sklopu kazališnog programa Biennala mladih Mediterana u Solunu. Na tome velikom međunarodnom okupljanju mladih umjetnika Lero je odigrao tri izvedbe predstave Noć u Domu Radost koju sam osmislio i režirao u Dubrovniku s izvedbama u tadašnjem Klubu mladih Zelena naranča. Polusatna koreografirana predstava bez teksta bila je idealnim povodom za takvu međunarodnu provjeru. *Oduvijek sam najviše volio teatar koji će u nekom posvećenom trenutku znati proizvesti osjećaje savršeno korespondentne stanju svijeta, pa bili oni iskazani riječima, ili samo usredotočeni na sebe onim svetim kovitlacem koji ne govori ništa, a toliko je nalik onoj imaginarnoj supstanci koju dosad nitko nije uspio fiziološki odrediti, a zove se ljudska duša. Mojaš je sa svojim glumicama uspio otkriti makar djelić te duše. Uspio je odrediti njeno vibriranje, njeno trajanje u vremenu i prostoru. Što je uspio bez ijedne riječi, utoliko bolje.* (Dalibor Foretić, *Prosjaji pravog teatra*, "Oko", Zagreb 14. – 28. 8. 1986.) i, čini se, upravo je takav Lerov izvedbeni rukopis, zbog interesa publike, ali i komornog scenskog prostora u skladišnom dijelu solunskoga kazališta, isprovocirao još dvije neplanirane izvedbe. Jednako tako, Lero je bio prisutan i na bijenalu koji je uslijedio 1988. godine u Bologni. Izvedba predstave *Žohari* Stanisława Witkiewicza u Teatru San Leonardo 16. prosinca te godine, pokazalo se kasnije, bilo je važno za dug put te predstave koju sam režirao u Dubrovniku s Lerovom premijernom izvedbom na sceni Kazališta Marina Držića. Bila je to predstava bez komunikacijskih barijera jer je kratki Witkacijev tekst bio tek, moglo bi se reći, *dramaturški izgovor*, pa i zagovor za izvedbu koja je lako birala adrese i, pokazalo se, publiku. Evo i nekoliko fragmenata tadašnje kazališne kritike: *Puko uprizorenje Žohara trajalo bi nekoliko minuta. Ali i tu paradoksalnu činjenicu Davor Mojaš preokreće u korist svoje predstave: moguće se time, pomalo gorko, i svima nama podsmjehuje – i neobuzdana, infantilna fantazija, dakle, uspješno može poslužiti kao temelj za konstrukciju zasebnog kazališnog svijeta koji učinkovito funkcionira prenoseći poruku što daleko nadilazi skromno polazište. Naime, u pitanju je slika društva i doslovce, scenografijom Marina Gozzea, zatvorena unutar tjeskobnih granica kaveza: unutra, u toku je spori, no nepovratni proces dekadencije, čak i degeneracije – sve ono što stiže izvana ne može biti protumačeno drugačije nego kao prijetnja.* (Boris B. Hrovat, *Društvo u kavezu*, "Večernji list", Zagreb, 20. 12. 1988.). / *Čini se da teatar Lero najviše zanima taj otvoreni prostor sna gdje je sve dopušteno i moguće, kao i u kazalištu, a ipak se i tu osjeća represija i potisnuta nada iz naše svakodnevice. Zatvoreni u kavezu (sjajna zamisao scenografa Marina Gozzea) članovi grupe nude nam mračne prizore iz svijeta koji podsjećaju na okružja Kafkinih pripovjedaka. Oni sadrže istu nerješivu zagonetku, dok lica prihvaćaju nasilje kao redovitu praksu i time ocrtavaju vrlo točno profesionalnom preciznošću prostor svačije nemogućnosti.* (Dubravka Vrgoč, *Kafkini prizori*, "Vjesnik", Zagreb,

21. 12. 1989.) / *Svaki pokušaj svođenja prizora iz ove predstave na jezik tradicionalnih kategorija neminovno banalizira neposrednost doživljaja i guši samu ideju projekta.* (Aleksandar Milosavljević, “Scena”, Novi Sad, 1988.). Dobre kritike i prijem kod publike učinile su tu Lerovu predstavu *vidljivijom* od nekih ranijih naslova. Njena, pokazalo se, aktualna poruka i intrigantna scenska poetika koja lako *dolazi do gledatelja* bili su preporučujući povod za brojna gostovanja koja su uslijedila te i iduće godine na festivalima tadašnje države, posebice onima koji su njegovali suvremene kazališne prakse. *Žohari* su igrani na BRAMS-u u Beogradu, zatim u Skoplju, Osijeku, Budvi, Ljubljani i drugdje.

### WITKACY S LEROVOM PUTOVNICOM

Lerove izvedbe *Žohara* vidjeli su mladi zaljubljenici u teatar i organizatori iz Londona u Bologni, ali i u Sisku i Beogradu. Ben Simms i Stage Left iz Londona organizirali su Lerovo gostovanje u Engleskoj od 5. do 23. lipnja 1989. Turneja je podrazumijevala nastupe u Londonu, Manchesteru i Coventryju. Očekujući prve izvedbe, živjeli smo na ladanjskom imanju (s jezerom i starim zdanjem praznih soba koje su nosile imena engleskih kraljica) Mr. Johna i Mrs. Janifer Raison. Neponovljivo iskustvo buđenja s vjevericama po stablima i poslijepodnevi čaj uz kamin kod Mr. Johna Raisona s njegovim velikim psima te s velikom sobom punom stolica, stalaka za note, glasovirom, čembalom i svim drugim potrebnim namještajem i rekvizitima za cijeli orkestar. Nevidljivih glazbenika i tajnovitog repertoara pohranjenog u notnim spisima po zaključanim ormarima. Dvije izvedbe u Teatru Green Room u Manchesteru, u zanimljivom kazališnom prostoru idealnom za *tamu koju su Žohari nudili* bile su izuzetno dobro primljene usprkos iznenađenju publike, koja, čini se, do tada nije vidjela tako radikalnu scensku fantaziju kojom smo Witkiewiczove likove uveli u svoj teatarski nesan. Spavali smo u Sedberth Collegeu i onda otputovali u London u Teatar Rosemary Branch (*Rosemary Branch 2 Shepperton Rd N1 (356 324) Old St tube Cockroaches presented by lero. Eksperimental theatr company from Yugoslavia in a show wich deals with the crises of a country coming to terms with its revolutionary past. 8pm.* – “City Limits Magazine”; London’s guide. June 8 – June 15 1990.). Lerove izvedbe najavljene su u londonskom “Time Outu” na stranicama o teatru kao *Fringe Show*. Igrali smo svakodnevno i ukupno pet predstava ovako, u kazališnom programu, najavljenih: *Cockroaces a play about revolution and change. Lero is one of Yugoslavias prime exponents of experimental theatre.* Svakodnevno smo, iz svojega londonskoga privremenog doma u blizini Victoria Stationa, putovali do Rosemary Brancha, a o uspješnosti nastupa svjedoči i, iz objektivnih razloga nerealizirana, ponuda vlasnika teatra da produžimo igranje predstave u tom teatru još tjedan dana. Precizno složena turneja i naše dubrovačke neodgodive obveze koje su čekale, od školskih i studentskih do iskorištenih dana godišnjih odmora, nisu nam do-

zvoljavale da se upustimo u dodatne angažmane. Raspored koji smo slijedili tjerao nas je na nova upoznavanja s engleskom publikom. Uslijedile su dvije izvedbe u Belgrave Theatreu u Coventryju, jednako zanimljivih odjeka među publikom, ali i kazališnim kritičarima i novinarima. U ovom sažetom itinereru Lerovih inozemnih nastupa, pa i ove, od ukupno tri, engleske turneje svjedoče i novinski zapisi koji su nas najavljivali i pratili: *Ogromni kavezi, bljeskajući svjetlosni efekti i glazba Marilyn Monroe, čine uvod u ugođaj kazališne skupine Lero, koja će nastupiti u Coventryju. Njihova predstava Žohari koristi nadolazeću katastrofu – invaziju kukaca – da bi se ispričala priča o teroru i prevratu. Lero govori o svojoj zemlji, ali u mjesecu kada su kineski studenti pregaženi tenkovima, ova predstava ne može biti više nego aktualna. Drama koju je napisao Stanisław Witkiewicz, ima samo 20 rečenica. Zato se radnja potencira pokretom, snažnim slikama i glazbom. Teatar Lero utemeljen je u Dubrovniku 1968. i pripada najistaknutijim jugoslavenskim eksperimentalnim i alternativnim teatarskim skupinama. Njihova izvedba drame Žohari proglašena je najboljom predstavom na Festivalu BRAMS prošle godine, a bit će prikazana povodom 100. obljetnice Trgovačke komore Coventryja. (On Stage-Yugoslav compan's tale of terror and turmoil, "Evening Telegraph", Coventry 19. 8. 1989.) – Naivno sam zamišljao kako će izvedba Žohara koju prikazuje kazališna skupina Lero u osnovi odgovarati originalu. No, nisam bio u pravu. Radnja se odvijala u velikom kavezu napravljenom od žičane ograde teniskog igrališta. Dva glavna lika, oba ženska: jedna fašistoidna kreatura u crnim kožnim čizmama i istaknutom kapom, koja je stalno stavljala i navlačila bijele rukavice i zlokobno palila cigarete; druga je je bila atraktivna ljepotica u oskudnoj crnoj opravi, koja je u jednom trenutku vođena unutar kaveza u krug na uzici. Žohari iz naslova bili su u narančastim (crvenim) kostimima i svaki s parom otrgnutih ruku velikih lutaka koje su njihali i okretali i na taj način stvarali predodžbu kukaca. Uz uzdahe, otkucaje srca, američkih popularnih šlagera, himni i marševa, radnja se nastavljala. Katastrofičnost prizora obogatila je hipnotička neobičnost izvedbe tako da ostaje pamtljiv čitav niz slika: preparirana lisica, plamenom baklje osvijetljene glave koje plešu, vamp žena koja promatra iz kaveza dok krv neprestano kapa u njenu crnu odjeću /.../ U Lerovoj izvedbi Žohara kralj i psi se ne pojavljuju, umjesto toga, žohari su ubijeni insekticidom u spreju (čiji je miris odmah ispunio gledalište), iako se na neki način pri kraju obnavljaju. Predstava je završila kratkom slikom osvijetljene lisice u kutu kaveza – slikom koja je ujedno i duboko enigmatična, ali potpuno luckasta. Bilo je kratko (45 min.), politički aludirajuće, krajnje ozbiljno i uznemiravajuće. Ipak, meni se sviđjelo. (Garry Kitchen, Pud-dogs and Kings, "Theatre Review", Manchester, srpanj / kolovoz 1989.).*

Od 10. do 26. veljače godine Lero je bio na turneji po Poljskoj. Dobio je poziv za sudjelovanje s predstavom *Žohari* u Krakovu na festivalu koji je i svojim 15. izdanjem propitivao suvremenu poljsku i europsku kazališnu praksu. Krakowskie Reminiscencje Teatralne osnovane su 1975. godine. Festival je specifičan zbog vrlo raznovrsnog programa,

što ga je činilo jednim od najcjenjenijih poljskih kazališnih manifestacija, kako u Poljskoj tako i u svijetu, a bio je usmjeren na fenomen studentskoga kazališta, vrlo važnog za kazalište i umjetničku scenu Poljske. Od samog početka zanimanje i fascinacija organizatora bili su usmjereni na fenomen studentskog kazališta, vrlo bitnog za poljsko kazalište 70-ih i 80-ih godina. Kasnije, kada festival vode Krzysztof Lipski i Alina Pięta, festival postaje najvažniji međunarodni pregled poljskog i svjetskoga alternativnoga kazališta. Tijekom svog postojanja na Festivalu su svoje premijere redovito prikazivala najpoznatija poljska alternativna kazališta: Teatr Ósmego Dnia, Akademia Ruchu, Teatr Mandala, Komuna Otwock, Teatr Biuro Podróży, Teatr Prowisorium i mnoga druga. Festival Krakowske Reminiscencje Teatralne od 15. do 18. rujna 1990. ugostio je Lera, koji je *Žohare* odigrao u dvorani studentskog centra za kulturu Jagiellonskog sveučilišta Rotonda. Lerova izvedba, u festivalskoj publikaciji, ovako je bila najavljena: *Žohari su kratki tekst sastavljen od 12 rečenica koji je napisao osmogodišnji Witkacy. Autor najavljuje dolazak Apokalipse kroz invaziju žohara koji napadaju uspavani grad. Tipična je to Witkacyjeva katastrofična vizija svijeta, koja će kasnije biti razvijena u romanima Rastanak sa jeseni i Nezasitnosti. Davor Mojaš koristi vrlo sugestivna sredstva da bi postigao vitkacovski efekt otuđenosti. Glavni element scenografije je kavez bez izlaza – metafora 20. stoljeća. Pojedinačne scene koje se odigravaju u unutrašnjosti i koje su spoj glazbe, teksta i pokreta postavljaju pitanja o razlogu kataklizme. Pred licem nasilja i ugroženosti utjelovljuje se ljudska alijenacija emocionalnih veza, jalovost ljudskog intelekta. Bilo je zanimljivo prikazati Witkiewiczza u sredini gdje je često igran, ali jednako inspirativno bilo je druženje s Teatrom Mandala i njegovim umjetničkim voditeljem Andrzejem Sadowskim, koji je sa svojim kazalištem Mandala prikazao predstavu *Traktat o manekenima* Brune Schulza i koji nam je bio domaćin. Tako smo, zahvaljujući osobnom pozivu Krzysztofa Lipskog, u Krakovu mogli usporediti lerovsku teatarsku praksu i avanturu s Witkacyjem s nastupima alternativnih poljskih kazališta iz Poznania, Katowica, Tarnowa, Lublina, Szczecina, Krakova te iz Narbonnea (Francuska), Arhusa (Danska), Vassaea (Finska), Kijeva (Ukrajina) i Londona (Engleska). Uz dva nastupa u Krakovu na Sceni I u Rotondi, Lero je *Žohare* odigrao i u Domu kulture u obližnjem gradu Kielce. Kada smo se vratili u Dubrovnik, umorne, zadovoljne, ali i iznenađene, dočeka nas je kratki članak u “Slobodnoj Dalmaciji”: *Poljska sredstva javnog informiranja, koja su s posebnom pažnjom pratila ovaj festival što preferira tzv. neliterarni teatar (teatar simbola), okarakterizirali su Lerov nastup kao najuspješniji u konkurenciji teatarskih grupa izvan Poljske, a uz Scenu plastičnu iz Lublina, kao ponajbolje ostvarenje ovog festivala. Lero je u Krakovu izveo još jednom Žohare, a gostovao je i u gradu Kielce. Ukupno dakle četiri izvedbe predstave koju je do sada vidjela publika Bologne, Londona, Manchestera i Coventryja.* (M. Jerinić, *Poljaci vole Lera*. “Slobodna Dalmacija”, Split, 15. 4. 1990.).*

Lerovo gostovanje u Beču sa *Žoharima* dogodilo se vrlo jednostavno i, pokazalo se, nakon dvosmjerne vrlo učinkovite korespondencije. Prijavili smo se na adresu festivala



Tanzsprache i izrazili želju za nastupom i vrlo brzo sve je bilo dogovoreno. Tanzsprache je, kako piše u festivalskoj programskoj knjižici, kazališno-plesni festival kojemu je cilj unaprjeđivati i predstavljati mladu austrijsku plesnu scenu obogaćenu impulsima širokoga međunarodnog programa. Središnji program festivala naslovljen je, pomalo ironično – *Pobjeda zapadnog sna /.../ U glorifikaciji njegovih vrijednosti i suzbijanja realnog odnosa nasilja, u Zapadnom snu se krije noćna mora koju je stvorila bijela kultura. Zapadni san i njegove muške fantazije, oslikavaju temelj ponižavanja žena. Njegove ideologije slobode se oslanjaju na prakticiranju strategija iskorištavanja i isključivanja stranca. Njegova utopija prouzročila je promjene životnih prostora.* – piše u festivalskoj objavi uz najavu i preporuku: *Ostaje vama i nama poželjeti jedan otvoreni i poticajni festival.* Der Sieg des westlichen Traums. u svom četvrtom izdanju u Beču okupio je od 31. siječnja do 24. veljače 1991. alternativna i eksperimentalna kazališta iz Italije, Finske, Nizozemske, Austrije, Jugoslavije te ukupno jedanaest grupa iz Beča i drugih austrijskih gradova s ciljanim festivalskim produkcijama u dosluhu s geslom kojim su se rukovodili Daniel Aschwanden i Harald Begusch, autori objavljenog programskog koncepta u katalogu koji je pratio intrigantna umjetnička susretništa u Beču tih dana bijelom od snijega. Studentski teatar Lero u dvorani Kulturnog centra WUK, bečkog okupljališta alternativnih umjetnika, 15. i 16. veljače prikazao je *Žohare* ili, kako su organizatori najavili, u engleskoj verziji *Cockroaces*, izazvavši zanimljive reakcije na koje sam, u brojnim razgovorima nakon izvedbi, pokušao objasniti i neke skrivene alibije predstave koja, kao i u sličnim inozemnim izvedbama, nije imala problema u komunikaciji s publikom. Istih večeri, prije i poslije Lerovih izvedbi, u susjednim dvorana WUK-a, svoje plesne performanse izveli su Akemi Takey (Japan) te Rose Brusses, Michaela Stankovsky i Helmut Neugebauer (Austrija). Festival su pratili i razgovori o predstavama, festivalskom konceptu i prikazanim umjetničkim poetikama.

## LEROV *JORDANO BRUNO* NA POKLISARSKOM PUTU

U proljeće 1991. na sceni Kazališta Marina Držića premijerno smo prikazali predstavu *Jordano Bruno* Igora Terentjeva. Bila je to još jedna Lerova praiizvedba na tragu nekih dotadašnjih posezanja za, kako su to neki nazvali, dramskim krhotinama velikih dramatičara ili manje znanim i rijetko igranim dramama ili dramskim minijaturama pisaca kojima je dramsko pismo bilo najčešće uzgredno. *Prvi dojam nakon odgledane Lerove predstave, u pravilu svake, dok zbunjena publika ne zna pljeskati ili ne, je li kraj ili nije, negdje u strahu da ne bude zaskočena, totalan je kaos, od smislenog, idejnog, osjećajnog, tjelesnog. Sjediš paraliziran ne znajući što misliti, što gdje smjestiti, uslijed tolikog emocionalnog naboja koji se širi s pozornice ka publici. /.../ Predstava Jordano Bruno, pedesetminutna, uvijek je na novi način uzbuđujuća igra lerovaca koja obiluje fascinantnim svjetlosnim efektima, scenskim rješenjima, zastrašujućim mrtvim svijetom*

prepariranih životinja, preživjelim ovjekovječenim bistama, viđenjima i doživljajima kratkog teksta Terentjeva bez čvrste logike i smislenosti, snažno podvučenog izvanrednim izborom glazbe Laicbaha. Lero nam je na svoj način, koji ne gubi od originalnosti niti svježine, prenio, za svakog ponaosob doživljeni svijet promijena, obezvrjeđivanja, nasilja, umjetnosti koja jedino preživljava, potpuno čista i u sukobu s vremenom. /.../ Možda je malo preduga ona igra, guranje s kuferima koja ne nalazi svoju smislenost u vremenskoj dužini, ili pak pojačavanju završne scene s odbacivanjem crvenih pasosa, odricanja i bijega ili dolaska i ulaska. – zapisala je Lidija Crnčević (“Dubrovački vjesnik”, 8. 6. 1991.) nakon Lerove premijere na maloj sceni Kazališta Marina Držića u Teatru Bursa. Pokazalo se da je ova, kao nijedna Lerova predstava ranije, anticipirala vjetrove rata koje su najavljivali, rasap bivše države, ali i ratne okolnosti Dubrovnika kojima smo svjedočili, stradanje Grada, pogibije, život bez struje i vode u neprijateljskom okruženju i opsadi koja je, usprkos granatiranju i razaranju, jačala duh i zajedništvo Grada i njegovih stanovnika. Činilo se kasnije, da smo i osobno iz predstave ušli u ratno svakodnevije već odigrano na sceni, ali sada stvarno i bolnije. S posljedicama koje će nas zaticati. Srpsko-crnogorska agresija na Dubrovnik, ratne okolnosti Grada, svakodnevna bombardiranja, život u skloništima, ruševine starih palača u povijesnoj jezgri, izgorjele kuće, pepeo i mrtvi golubovi bili su dio naše svakodnevne. Usprkos svemu, uspjeli smo u nekoliko dana u Lerovoj prostoriji i utočištu u Ulici Ilije Sarake, u ulici iza katedrale, napraviti predstavu *Shadow* po raznim Ionescovim tekstovima. U programskom letku predstave piše: *Predstava Shadow pripremljena je od 7. do 17. ožujka 1992.. Shadow je tek skica predstave koja nikada neće niti napravljena i izvedena. Shadow je rezultat odgovora na pitanje koje smo susretali na Stradunu tijekom policijskih satova, odlazaka u skloništa, po hranu, san, poljupce i rastajanja. Dok su nam se oduzimala najdraža grljenja susretala su nas nova...* Premijera je bila 18. ožujka 1992. u Teatru Bursa iz jednostavnog razloga što je taj scenski prostor Kazališta Marina Držića dobio struju preko agregata koji je električnom energijom opskrbljivao susjedne prostore gradskog poglavarstva. Bile su samo tri izvedbe u ranim poslijepodnevnim satima (jer je u 17 sati zbog štednje opadao napon struje, pa se nisu mogli koristiti reflektori u onoj mjeri nužnoj za izvedbu) pred punim gledalištem. U 18 sati počinjao je *policijski sat*. Suton bi se pretapao u noć. Još jednu punu molitvi i sasvim drugačijih slika. Kao stvarni odraz onih sličnih koje smo pokušali svojom predstavom otrgnuti sa stranica albuma tame i nesna koji nas je zaticao. Željeli smo odigrati još izvedbi, ali su muški članovi ansambla imali redovne vojne obveze, a i druga zaduženja tih ratnih dana grada. Bila je to prva kazališna predstava u ratnim okolnostima Dubrovnika. I upravo prvih dana ožujka stigao je poziv naših prijatelja iz Londona da pođemo iz Dubrovnika dok rat traje. Pristali smo, uz uvjet da u Englesku dođemo s predstavom *Jordano Bruno* ako je uspijemo obnoviti, jer nam se činilo da ona zorno prikazuje ratno stanje koje smo živjeli i koje smo svjedočili. Ben Simms i njegovi prijatelji uspjeli su organizirati gotovo jedno-

mjesečnu turneju, a zahvaljujući Borisu Grbinu, igrali smo i u Škotskoj. Sve se skladno uklopilo u misiju organizatora, ali i naših želja za izvedbama u inozemstvu, posebice u dosluhu s okolnostima koje takvoj turneji nisu išle u prilog. U nemogućim uvjetima hladne Lerove prostorije u Ulici Ilije Sarake obnovili smo predstavu i nužno promijenili gotovo pola ionako nevelikog ansambla. Obnavljajući predstavu, bili smo sve svjesniji njene intuitivne proročanske poruke, ali i našega teatarskog alibija koji je, godinu dana nakon premijere, dobio i svoj stvarni i bolni odraz u našim životima. Britanska Lerova turneja trajala je od 7. travnja do 2. svibnja 1992. (Liverpool, London, Glasgow) i, činilo nam se, s pravom Lerovom osobnom teatarskom iskaznicom u to vrijeme. Predstavom koja je zorno svjedočila vrijeme, podneblje i prostor koji smo dijelili i kojem smo bili i akteri i protagonisti.

U Liverpoolu smo nastupili na Brouhaha International Arts Festivalu, zanimljivom okupljanju kazališta iz Europe koja njeguju suvremeni, pa i eksperimentalni scenski izričaj. U ceremoniji otvaranja Festivala, u velikoj dvorani kazališta Liverpool Playhouse, izveli smo kratki program koji smo nazvali *Jabuka* uz taktove *Lijepe naše*. Bila je to, činilo se, nježna i poetska poruka ili mogući prolog izvedbama *Jordana Bruna* koje su uslijedile 11. i 17. travnja u istom prostoru. Kao kuriozum navest ću da je izvedba 15. travnja bila prekinuta zbog požara na tehničkim uređajima. Tijekom boravka u Liverpoolu primio nas je gradonačelnik, a dio lerovaca sudjelovao je u predstavi Teatra Jarmarcznog iz Poljske koju je režirao Jasmin Novljaković, naš prijatelj iz Siska i kazališta DASKA. Lerove izvedbe na sceni Liverpool Playhouse, pokazalo se, bile su možda i *najpomaknutije* i po svemu drugačije od ostaloga kazališnog rasporeda i festivalske ponude, ali i najmračnije i po svemu autentične, s obzirom na poruke i teme koje je predstava otvarala. Evo i osvrt na Lerove liverpoolske izvedbe *Jordana Bruna: Možda je to zbog toga što smo mi na zapadu toliko sigurni u našu okolinu i društveno okruženje, da nas teatar ove vrste šokira tako lako i učinkovito. Hrvatska skupina Teatar Lero nudi samo jamstva sudbini i strahu u snažnoj simboličkoj obrani koja je mračna i traži razmišljanje. Slike su intenzivne i uznemirujuće te se odnose na ljudsko očajavanje, uključujući i spoj koji prelazi granice od Dantea do Dartha Vadera i Zvijezde Smrti. Predstava izgleda gotovo kao optužba o načinu na koji se represivna društva raspadaju zbog unutarnjih previranja uz istovremeno ignoriranje tog raspada od strane onih koji su potpuno uvjereni u vlastitu samodojmljivu sigurnost. Ono što stvarno boli je činjenica kako mladi iz ove dubrovačke skupine ne uključuju bilo kakav oblik veselja u vlastitom dramskom putovanju, tkanje svega je naprosto tužno i užasavajuće mračno. Sve izgleda kao prijenos torture uma dok ocrtavaju vlastite pokušaje izbjegavanja jezovitih režima u kojima je tako dugo živio veći dio Istočne Europe. Snažno ističući dojam doma, u izvedbi se osjeća rezignacija koja je više zastražujuća od stvarnosti tih totalitarnih vladara. Ocrtavajući osobe bez lica, bez identiteta i nade, čizme i mučenja, glavni su čimbenici njihovih života. Uz apostrofranje stanja očaja i beznađa – i*

nama – predstava je uništavajuće dirljiva. (Lew Baxter, *Broadening Symblic Journey*, “Daily Post”, Liverpool 18. 4. 1992.). U nastavku Britanske turneje Lero je gostovao u Cambridgeu prikazavši *Jordana Bruna* u Cambridge Drama Centru. Evo najave Lerove predstave u Cambridgeu: *Prva kazališna skupina u Veliku Britaniju dolazi iz ratne Jugoslavije, večeras će izvesti predstavu u Cambridgeu. Teatar Lero dolazi iz Dubrovnika u Hrvatskoj i njihova predstava reflektirat će iskustva gorkog građanskog rata. Skupinu čini 10 članova, a ovu predstavu već su odigrali u Livepoolu, a na njihovom putu za London, Cambridge Youth Theatre uvjerio ih je da se zaustave u Cambridgeu. Skupina će predstavu prikazati u Dramskom centru u Covent Gardenu u 20 sati. Predstava Jordano Bruno utemeljena je na povijesnoj ličnosti, no prilagođena je kako bi održavala trenutne ratne okolnosti u njihovoj zemlji. Bit će to vrlo osobna predstava i vrlo jaka u odnosu na ono kroz što su oni prošli – kaže Jenny Culank, direktorica Cambridge Youth Theatra. (Drama group set fore one-night stand, “Cambridge Evenig News”. Cambridge 21. 4. 1992.).* Nakon izvedbe razgovaralo se o predstavi, o ratu, Hrvatskoj, o našim ratnoj svakodnevnici u Dubrovniku. Bio je to vrlo zanimljiv razgovor sa studentima i njihovim profesorima, koji su se posebno zanimali za tumačenja raznih simbola i slika koje smo ugradili u predstavu.

Središnji događaj, i po recepciji predstave, a i cijele Lerove turneje, bile su izvedbe u Londonu, u tada vrlo frekventnom i respektabilnom prostoru Watermans Arts Centra. Lerovi nastupi u Londonu znatno su ranije najavljivani, pa je bio očekivano velik interes za izvedbe *Jordana Bruna: Jordano Bruno, talijanski znanstvenik iz 16. stoljeća poznat je po svojem slobodnom mišljenju i novim idejama. U doba inkvizicije suđeno mu je po svojem slobodnom mišljenju i novim idejama. U doba inkvizicije suđeno mu je po punih šest godina da bi na kraju bio osuđen na smrt. Lero koristi Bruna zbog njegove simboličke vrijednosti, istražujući slobodoumlje, mogućnosti koje pruža i izbore koje dopušta ratni kontekst u Hrvatskoj. Teme su predstavljene kao san, nada u nadolazeće jutro, strah od buđenja. Predstava podastire one rane koje nisu posljedica metaka već psihološke noćne more življenja kroz užas vojnog napada. Ustanovljeni 1968. godine kao dio kazališnog studentskog pokreta političkog iskaza, Lero je djelovao u vrijeme Jugoslavije. Njihov inovativni eksperimentalni stil odveo ih je i na europske pozornice – u Italiju, Grčku i Njemačku. Teatar Lero nastupa u Watermansu ove godine nakon nastupa na Festivalu Brouhaha u Liverpoolu. – U vrijeme rata hrvatski su umjetnici koristili svoj dar na ulicama i u skloništima izvodeći ad-hoc cabaret za vojnike i građane. U Dubrovniku, odsječenome od ostatka svijeta bez električne energije i pitke vode, građani su se uspijevali zanimati i za umjetnost u stankama između zračnih napada. Watermans ima čast predstaviti ovog vikenda predstave i organizirati razgovor koji uključuje umjetnike iz raznih dijelova zemlje, u prvoj velikoj ratnoj retrospektivi koja se održava u Ujedinjenom Kraljevstvu. Program otvara londonska praiizvedba predstave Jordano Bruno Teatra Lero iz Dubrovnika, prve hrvatske kazališne družine koja je ovu zemlju posjetila otkad je rat u Hrvatskoj započeo. Nakon njihove izvedbe, u petak*

24. travnja 1992., slijedi *Retreat from fiction*, otvorena rasprava s umjetnicima i novinarima. U subotu, 25. travnja, *Watermans* predstavlja dvostruki program: Jordana Bruna nakon kojega slijedi predstava *Rain / Kiša Srđana Sorića iz Zagreba – koja je na ovogodišnjem Londonskom festivalu pantomime bila rasprodana u rekordnom roku*. Nakon izvedbe na sceni *Watermans Arts Centra* projiciran je film o ratnim stradanjima Dubrovnika koji smo bili donijeli, a zatim je održan razgovor s publikom i novinarima o ratu u Hrvatskoj. Nasuprot punom gledalištu na sceni su govorili: dr. Drago Štambuk, g. Chris Cviić, Davor Mojaš (kao redatelj prethodno odgledane *Lerove* predstave) i Malcom Hardy, predstavljen kao direktor udruge umjetnika *Visting Arts*. Razgovaralo se o ulozi umjetničkih ostvarenja i angažmana u ratu kroz praksu hrvatskih umjetnika. Bila je to prilika da se ispriča i dubrovačka *Lerova* ratna priča *pod granatama*, naši dani i duge hladne noći u skloništima, neki osobni doživljaji, ali i druga svjedočanstva. Kao novinar Hrvatskog radija, Radija Dubrovnika, imao sam i to iskustvo izvještavanja i svakodnevnih susreta s ratnom svakodnevicom, stradanjima, razaranjima, izbjeglicama, raspodjelom humanitarne pomoći, ali i prkosom i hrabrošću branitelja i stanovnika grada kojemu je oduvijek znakoviti simbol i znak bio barjak *Libertas*. Nakon londonskih izvedbi, zahvaljujući Mladenu Grbinu, koji je već do tada bio inicirao brojne akcije pomoći Hrvatskoj, gostovali smo u Glasgowu. Bilo je to po svemu posebno škotsko *Lerovo* iskustvo. Primio nas je gradonačelnik Glasgowa, g. Grbin bio je sjajan domaćin, a predstava odigrana na sceni velike dvorane Sveučilišta u Glasgowu otvorila je nove razgovore koje je izvedba *Jordana Bruna* isprovocirala, ali i osobna svjedočenja svakog člana *Lerove* kazališne skupine. Britanska turneja *Jordana Bruna* imala je jedinstven značaj, budući da su ratne okolnosti sužavale izbore putnih pravaca iz Dubrovnika prema bilo kojem drugom dijelu zemlje, a posebice u inozemstvo. Tako smo cijeli dan brodom putovali iz dubrovačke luke Gruž do Rijeke, dvama kombijima predstavništava dubrovačkih tvrtki u Rijeci do Ljubljane, zatim avionom do Londona. Na povratku smo, kod svojih prijatelja u kazalištu *Dr. Inat* u Puli, odigrali predstavu u *Domu hrvatske vojske* usprkos činjenici da je dio scenografije, umjesto u Ljubljani, završio na nekim drugim aerodromima. Uspjeli smo je dobiti tek negdje sredinom ljeta te ratne 1992. godine. Bile su to tek izdvojene tadašnje inozemne epizode *Studentskog teatra Lero*, znali smo se tada spominjati, na poklisarskom putu *Jordana Bruna*.

Festival *Fiuggi Platea Europa* bio je novo *Lerovo* kazališno svjedočenje. Gostovanje je organizirano inicijativom *Centra Assistenza Croata* iz Padove uz posebno zalaganje don Branka Sbutege, s kojim sam, nekoliko mjeseci ranije, u jeku granatiranja Dubrovnika neke detalje gostovanja dogovarao na taraci, a kada se intenzitet napada pojačao, u prostoriji za dnevni boravak između tri crkve na Boninovu. *Lerova* tajnica Ksenija Medović, zbog oglašene *opće opasnosti* i granatiranja Grada, nije uspjela iz Lapada doći na taj dogovoreni sastanak. S don Sbutegom sam razgovor o nastupu u *Fiuggi* i, na povratku u Hrvatsku, posjetu njegovom *Centru* u Padovi, zaključio večerom pripremlje-

nom za zbor koji je trebao te večeri pjevati u crkvi. Noć koja je slijedila proveo sam na Radiju Dubrovniku kao dežurni novinar sumirajući u kratkim ratnim izdanjima vijesti razmjere napada na Dubrovnik toga, još jednog, ratnog dana. Bilo je tako organizirano još jedno novo ciljano gostovanje s *Jordanom Brunom* od 20. do 26. srpnja 1992. u Fiuggi na festivalu koji je na rasporedu u 22 dana imao *petnaest kazališnih izvedaba (Il cartellone dellas prosa), pet baleta, dva koncerta s nastupima pjevača, osam koncerata klasične glazbe, jazz koncerte i dvije izložbe. To je program trećeg izdanja Međunarodnog festivala Fiuggiplateaeuropa koji ugošćuje preko stotinu umjetnika iz pet država: Engleske, Španjolske, Japana, SAD i Hrvatske.* U festivalskom katalogu, uz fotografiju iz predstava, Lerova izvedba u Teatro Comunale Fiuggi najavljena je naslovom *Kazalište pod bombama: Osobna želja i san o slobodi, o promjeni i o mogućnosti izbora nekog novog sna. Strah od buđenja. Jutarnje nadanje. Težnja za novim korakom k nepozнатom. Predstavi prethodi ružno ratno vrijeme, razaranja Dubrovnika, Hrvatske i stradanja njezinih ljudi. Tu su noćnu moru proživjeli sami glumci u proteklim mjesecima provedenim pod zračnim napadima nad njihovim rodnom gradom. Ovo je predstava zapis o osudi totalizma, kazališni umjetnički dokument o zločudnom proživljenom vremenu.*

Na poziv Hrvatskoga kazališta u Pečuhu, uz poseban angažman ravnatelja i osnivača tog kazališta u Mađarskoj Antuna Vidakovića, Lero je s *Jordanom Brunom* gostovao u Pečuhu 25. ožujka 1993. Bilo je to još jedno po svemu inspirativno kazališno iskustvo koje lerovci pamte po gostoljubivosti domaćina, emotivnoj izvedbi i dosluhu s publikom, ali i brojnim kompliciranim situacijama na povratku u Dubrovnik. Ali na to smo već bili navikli. Dovoljno je reći da nas je Jadrolinijin brod Liburnija, prepun putnika u riječkoj luci čekao gotovo jedan sat. Umjesto u Dubrovniku, iskrali smo se neplanirano u Splitu. Svaki odlazak na gostovanje tih ratnih godina iz Dubrovnika i povratak bili su avanture koje se ne zaboravljaju i koje, uz entuzijizam, volju i želju da se predstavom svjedoči, ostaju trajnim uspomena koje su nas bogatile i koje, kao i same izvedbe, susreti s kazališnim ljudima, poznanstva s gostoljubivim domaćinima i brojnim umjetničkim prepoznavanjima, ostaju dijelom našega, dubrovačkog pa onda i hrvatskoga ratnoga kazališnog iskustva.

### **STANJE LUNE KOJE JE TRAJALO**

Studentski teatar Lero 22. veljače 1994. na maloj sceni Kazališta Marina Držića u Teatru Bursa premijerno je prikazao predstavu *Stanje lune*. Predstava je igrana na Dubrovačkim ljetnim igrama (u tvrđavi Revelin), EUROKAZ-u, PUF-u, Festivalu kazališnih amatera Hrvatske u Puli na pozornici Istarskoga narodnog kazališta i na drugim scenama u Hrvatskoj. Odmah nakon premijere kazališni kritičar Jovica Popović oglosio se u Dnevniku Hrvatskog radija Radija Dubrovnika: *Stanje lune, nova Lerova predstava, dodirnula je onu graničnu crtu, mjesto gdje se graniče kazalište i*



performans. Možda je to za kazališne teoretičare ujedno i mjesto kraja ili samouništenja kazališta, mjesto gdje se pojava pretvara u svoje reducirano sjeme – tek u oblik slutnje što može biti, no kao i svaki iskon to je i mjesto uzbuđenja – uzbudljivo mjesto slobode mogućeg. (11. 3. 1994.). Kako bih pojasnio o kakvoj je predstavi riječ i koji su njeni povodi te kakve su njene nakane bile u danima (i noćima) nastajanja u još uvijek ratnim ranama ostavljenog Dubrovnika, navest ću još nekoliko izvoda iz osvrta i kritika koje su Stanje lune pratile: *Riječ je o još jednom u nizu zanimljivih autorskih projekata Davora Mojaša, prepoznatljivih po intrigantnoj prožetosti likovno savršeno komponiranih slika i fragmenata s vješto montiranom glazbenom kulisom koja upravo svojom eksplicitnošću uspostavlja osnovni kontekst (pa i strukturu) scenskog događanja. Stanje lune je spora, svjesno rastegnuta predstava – satkana od halucinantnih prizora što se odvijaju na vrlo uzanom pravolinijskom i plošnom prostoru igre koji dodatno ograničava ionako krajnje reducirani pokret. Sumračna, logikom noćne more sročena atmosfera i često disonantna znakovitost čine suvišnim svaku racionalizaciju ovog Lerovog projekta. Stanje lune je doista stanje – zblivanje obuzeto čulnostima i istovremeno isključivo usmjereno na čulni, osjetilni doživljaj. A upravo na tom nivou komunikacije jedino i jest moguće uspostaviti emotivnu vezu predstave sa stvarnošću iz koje polazi i nastaje. No, na taj, uvjetno rečeno, asocijativni tijek nisu ovdje kao u nekim sličnim Lerovim predstavama, vezani ironični pomaci što bi Stanje lune učinili naoko neobaveznom i komunikativnom scenskom fantazijom. Ironični pomak se ovdje događa na generalnom planu, na planu predstave u cjelini. Ta apoeteoza mraka, naime, koristi sve one prepoznatljive simbole kojima se već običava poetiziraju, no Stanje lune ne priča o ljubavnim noćima – ono projicira noć što izlazi iz dubine ljudske psihe i mašte i po tome je ova predstava, iako vizualno ljupka, pa povremeno čak i opčinjavajuća, znatno pesimističnija od svih Lerovih projekata koje smo do sada vidjeli. Mladi Lerov ansambl i ovom se prilikom istakao svojom profesionalnošću i discipliniranim kretanjem točno određenim koordinatama, u potpunosti se, gotovo do rastjelovljenosti, podređujući pripadajućem autorskom kontekstu. U cjelini gledano, i ovaj njihov nastup potvrdio je kako je slučaj Lero još uvijek najzanimljiviji i napouzdaniji rubni teatarski slučaj u Hrvatskoj. (Hrvoje Ivanković, Pod lunom straha, “Vjesnik”, Zagreb, 22. 8. 1994.) / Scenski projekt Stanje lune govori sugestivnom energijom glumaca i fascinatom redateljskom maštom o vremenu tragičnih stradanja. Bez riječi, članovi Teatra Lero naznačuju vizualno iznimno efektne slike očaja, straha, nostalgичnog sjećanja i tjeskobne stvarnosti. (Dubravka Vrgoč, Polemika s kazalištem, “Vjesnik”, Zagreb, 3. 7. 1994.) / U svojoj paučinstoj predstavi pri vrlo slaboj rasvjeti likovi s licem lutke koračali su, tražili, čekali, ulazili i prolazili kavezom. Likovi iz zaboravljenog grada. Glazba sa saksofonom zamjenjena je bukom Einsturzende Neubauten, zatim opet saksofon. I sve se dešava u mraku i polumraku. Tišina, nepokret, iz mraka se čuju zvona katedrale. Čeka se ishod... I nitko. I niotkud. I nikada... Iako sve riječi nakon ovog zvu-*

će banalno, nadajmo se da u stvarnosti kraj doista neće biti tako mračan kakav je bio u predstavi. (Ines Škifić, *Dubrovačko stanje lune*. “Glas Istre”, Pula 1995.) / Stanje lune, unatoč tehničkim manjkavostima koje ostavljam na dušu onima koji ovu grupu uporno zaobilaze, nalazi se u samom vrhu ovogodišnje produkcije, inteligencijom i preciznošću daleko ispred brojnih produkcija što ih je za posljednjih sezona nanizala naša središnja nacionalna kuća. To što ih klasifikatori nazivaju amaterima, a u svijetu su cjenjeniji nego kod nas, govori o tome tko su i gdje amateri. (Darko Lukić, *Na dnu dna*. “Feral”, Split 29. 8. 2004.) / U jednom mi se učinilo da prepoznajem Poev motiv jame i njihala. Prepoznavši, na kraju, u zvonima ona dubrovačka, iščitala sam globalnu poruku o skurilnosti, kmičnosti stanja Grada. (Giga Gračan, “Vijenac”, Zagreb, 13. 7. 1995.).

Predstavu smo radili, kao nijednu ranije, izravno se referirajući na vrijeme u kojem su nas zaticala stradanja ljudi, izgorjele gradske palače, ruševine, požari, grad pun pepela i mrtvih golubova. Nije bilo riječi kojima bi se moglo opisati doživljeno, strah, patnja, bol, ali i inat, želja i volja da se kazalištem odgovori *zlu vremenu*. Opet su nas naši prijatelji iz Londona, ekipa iz tada već bivše firme Stage Left, pozvali u London i prijavili na Festival Brouhaha u Liverpoolu. Bio je to grad u kojem smo bili i koji nas je, kao i prvi put, prihvatio onim samo kazalištu imanentnim empatijskim vezama. U programskoj festivalskoj knjižici ovako su bile najavljene dvije Lerove izvedbe: *Ovo je drugi posjet Teatra Lero Festivalu Brouhaha International – prvi se dogodio u vrijeme bombardiranja Dubrovnika 1992. godine. Drago nam je što ih možemo ugostiti ponovno s njihovom novom predstavom Stanje lune. Komad bez riječi priča priču o sanjaru koji se budi kako bi pronašao mračne sile kojima je okružen. Kroz simboliku i sugestiju Stanje lune ulazi u trag osobne sudbine u neljudskom svijetu*. Izvedbe je publika, ali i kritika primila vrlo emotivno: *Nadamo se da hrvatska skupina Teatar Lero ne utire put novom europskom teatru. Jer ako to čini, svi ćemo završiti gledajući maskirane likove koji se njišu u kutiji na zvukove minimalističke rock glazbe. Stanje lune predstava je o čovjeku koji sanja da bi, kad se probudi, pronašao zlo. Uz ovu predstavu suosjećat je lako. Nema dijaloga kao ni programa, koji bi ponešto objasnili. Zato se mora nagađati dok u polumraku prvo gledamo odsjaje lica likova od kojih su neki maskirani i njišu se u kutiji otvorenih stranica. Izvedba se nastavlja nizom scena, većinom u istoj kutiji i uvijek u polumraku. U jednom trenutku scena izgleda kao pogreb, većinom drugi likovi nose bijele maske koje im pokrivaju glave stapajući se s pozadinom. Glazba svira. Dvije žene opet s maskama, počinju jedna drugoj dirati lica, glazbena podloga Relax skupine Frankie Goes To Hollywood snažno svira, a zastava (ili jedro) se odmotava. Jesu li ti ljudi oni koji žale za nekim na pogrebu ili je to vjenčanje? Krvava košulja se objesi i tada otrgne. Svugdje je mrak. I tako se predstava nastavlja, no ne kao teatarska izvedba, već više kao oblik performancea kakvi se obično prikazuju u umjetničkim galerijama. Prikazana u sklopu Brouhaha međunarodnog umjetničkog festivala, predstava je mračna u bespomoćnosti osjećaja koji vjerojatno oslikavaju i nedavnu prošlost njenih sudionika. Izvedba je*

emocionalno snažna, potpuno je mračna, običnom gledatelju teško ju je razumjeti. Ali, nekolicina se ipak potrudila razumjeti je i shvatiti. (Philip Key, *Stanje lune*. Playhouse Studio. "Daily Post", Liverpool, 19. 6. 1994.). U programu svečanog otvaranja festivala, što je bila *praksa Brouhahe*, kao i svi ansambli okupljeni na festivalu izveli smo kratku scensku skicu *Jabuka*. Pred drugi festivalski nastup do zgrade kazališta prošetali smo glavnom liverpoolskom ulicom u crnim odijelima (kostimi iz predstave) prekriveni crnim velom. Taj smo ulični performance nazvali *Walking Black*.

Inozemna Lerova gostovanja s predstavama *Žohari*, *Jordano Bruno* i *Stanje lune* važne su dionice teatarske kronologije ovoga dubrovačkoga alternativnog kazališta koje je i svojim ustrojem, scenskom poetikom i suvremenim izvedbenim praksama otvaralo uvijek nove izazovne stranice i ne samo svoje kronologije. Svaka od navedenih predstava okupila je novu generaciju mladih, imala potpise istih ili sličnih umjetničkih ekipa, nudila inspirativne i provocirajuće izbore dramskih predložaka, ali i uvijek svoju jasnu posebnost i prepoznatljivost. Proces začet godinama ranije nastavljen je na sreću u kontinuitetu do danas i traje respektabilnih gotovo pedeset Lerovih godina. Uz navedene predstave, u istom razdoblju od 1988. do 1994. Studentski teatar Lero igrao je i ove predstave: *Sonata*, *Razgovor o uspomenu na događaje*, *Među nama*, *Proljeće*, *Večeras repriziramo*, *For You Blue ili samo jedna ostala*, *Scena učetvoro*, *Shadow*, *Elegija*, *Iz života jednog princa (U spomen Milana Milišića)*, *Slutnja* i *Valcer*. Predstavu *Valcer* počeli smo instinktivno i intuitivno pripremati odmah nakon premijere *Stanja lune*. Rad na toj predstavi, svakovečernje seanse na drugom katu zgrade u Ulici Ilije Sarake, tama u koju nas je predstava uvlačila, bol na koju nas je podsjećala i mučnina koju smo osjećali igrajući je naprosto su tražili odušak. Pomak. Distancu. Izgovor. Korekciju. Svjetlo. Nadu. Tako je nastala predstava *Valcer*. S četiri valcera Johanna Straussa. Od koji je jedan bio *Ruže s juga*.

## SPOMINJANE PREDSTAVE STUDENTSKOG TEATRA LERO

**Mojaš**, Davor: NOĆ U DOMU RADOST. Režija: Davor Mojaš. Scena i tehničko vodstvo: Mato Brnjić. Kostim i šminka: Salon Patak. Izrada kostima: Sanja and Co. Igraju: (Štićenice) Ksenija Glamočanin, Sanja Bender, Tamara Daničić, Ivana Lovrić, Ema Hadžiomerović, Sanja Čelebić, Ivana Galešić, Sanja Maslovar, Marilena Popović. Praizvedba u Klubu mladih Zelena naranča 18. veljače 1986.

**Witkiewicz**, Stanisław: ŽOHARI. Režija: Davor Mojaš. Scena i kostim: Marin Gozze. Prijevod: Dalibor Blažina. Glazbeni mix: Vjekoslav Zajec. Sudjeluju: Ksenija Glamočanin (Prva), Tomislava Lošić (Druga), Mirej Stanić, Maro Medić, Zoran Poljak, Marilena Popović, Ivona Prkačin, Dubravka Lošić, Stojan Glamočanin, Silva Lučić, Nataša Dangubić i Ostali. Glasovi: Doris Šarić, Andrija Tunjić, Maro Martinović, Igor

Hajdarhodžić – glumci Kazališta Marina Držića. Tehničko vodstvo: Mato Brnjić.  
Premijera u Kazališta Marina Držića 1988.

**Terentjev**, Igor: JORDANO BRUNO. Režija: Davor Mojaš. Scena: Marin Gozze. Kostim: Dubravka Lošić. Glazba: Laibach i Paola Dražić Zekić. Skulpture: Davor Ercegović. Izbor glazbe: Davor Mojaš. Instalacija Žuta ulica: Dubravka Lošić. Svjetla, make-up, rekvizita i životinje: Lerova zbirka: Dunda dodolo. Tehničko vodstvo: Mato Brnjić i Mateo Marić. Igraju: Ksenija Glamočanin, Nino Đula, Željana Sekondo, Stojan Glamočanin, Mare Dalmatin, Mireja Brzica, Mato Brnjić, Maruška Šeparović, Paola Dražić-Zekić.

Praizvedba u u Teatru Bursa Kazališta Marina Držića, proljeće 1991.

**Ionesco**, Eugène: SHADOW. Režija: Davor Mojaš. Scenografija: Sklonište L. Kostimi: Fundus Kazališta Marina Držića. Maske: Lero i Srđana. Tehničko vodstvo: Mato Brnjić. Svjetlo i ton: Mateo Marić. Igraju: Stojan Glamočanin, Ksenija Glamočanin, Zoran Poljak, Srđana Šimunović, Katarina Šošić, Marilena Popović. Osnovni elementi sustava predstave: Eugène Ionesco *Scena učetvoro*, prijevod D. Torjanca; Eugène Ionesco *Vođa*, prijevod D. Torjanca; Eugène Ionesco *Stolice*, prijevod R. Ivšić; *Uzbunjivanje u kriznim situacijama i ratnim okolnostima*, Centar za naučno istraživački film, Beograd; *Franks Theme*, Tom Waits.

Premijera u Teatru Bursa Kazališta Marina Držića 18. 4. 1992.

JABUKA. Scenski performance na svečanom otvorenju Međunarodnog kazališnog Festivala BROUHAHA u Liverpoolu. Izveli: Ksenija Glamočanin, Nino Đula, Željana Sekondo, Stojan Glamočanin, Mare Dalmatin, Mireja Brzica, Mato Brnjić, Maro Matana, Davor Mojaš, Maruška Šeparović.

Jedina izvedba 17. 4. 1992. Liverpool Playhouse.

**Mojaš**, Davor: STANJE LUNE. Redatelj: Davor Mojaš. Tehničko vodstvo – ton – svjetlo: Mateo Marić. Scenografija: Lunamat & Teo. Kostimi: Lerov ormar Zvezdoslav. Make up: Suza. Maske: Salon Elegija Giordana. Rekvizita: Lerov ormar Suton. Glazba: Einsturzende neue bauten, *Suite fur saxophon quartet* Fridolina Dallinger & Drugi zvukovi. Ostalo: Magla. Igraju: Dubravka Đivanović, Nike Miloslavić, Srđana Šimunović, Mireja Brzica, Maroje Kristović, Branka Bojanić, Ivan Škrabo, Nastasja Špilj, Deša Šehović, Nikolina Kakarigi.

Praizvedba u Teatru Bursa Kazališta Marina Držića 22. 2. 1994.

WALKING BLACK. Performance. Uvježbao na ulici: Lerov glumački hodajući ansambl iz predstave *Stanje lune*. Hodali s crnim velom: Dubravka Đivanović, Nike Miloslavić, Srđana Šimunović, Mireja Brzica, Maroje Kristović, Branka Bojanić, Ivan

Škrabo, Nastasja Špilj, Deša Šehović, Nikolina Kakarigi.  
Jedino izvođenje na ulicama Liverpoola 19. 7. 1994.

**Mojaš**, Davor: VALCER. Redatelj: Davor Mojaš. Glazba: Johann Strauss. Tehničko vodstvo-ton-svjetlo: Mateo Marić. Scenografija: Gertruda Rosen. Kostimi: Gaby Stern. Rekvizita: Dubrovnik Shopping Centers. Ostalo: Vjetar. Igraju: Dubravka Đivanović, Mireja Brzica, Nike Miloslavić, Srđana Šimunović, Danijela Alavanja, Nikolina Krampus, Nastasja Špilj.

Premijera u Dubrovniku u Klubu mladih Otok 27. 4. 1994., iako se valcer plakao i ranije.



Davor Mojaš, *Noć u Domu Radost*. Režija: Davor Mojaš, 1986.





Stanisław Witkiewicz, *Žohari*. Režija: Davor Mojaš, 1988.



Igor Terentjev, *Jordano Bruno*. Režija: Davor Mojaš, 1991.





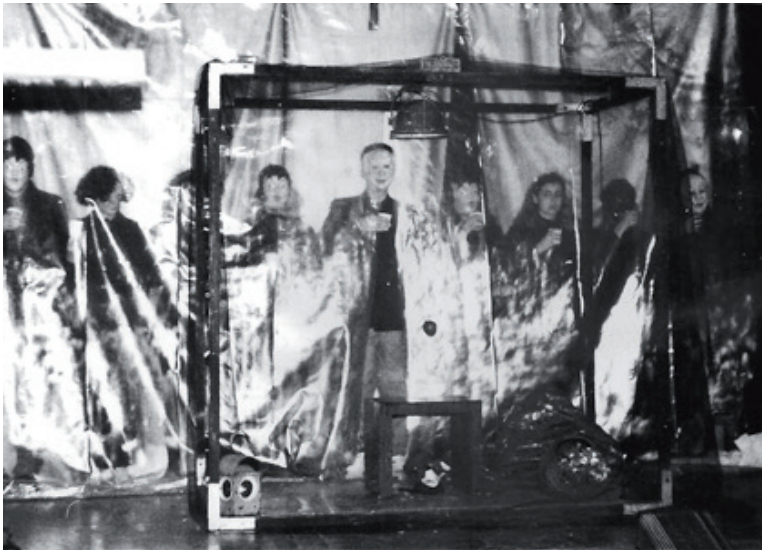
Eugène Ionesco, *Shadow*. Režija: Davor Mojaš, 1992.



Britanska turneja. Lerovci s domaćinima i organizatorima. Cambridge 1992.



Ulični performance *Walking Black*. Studentski teatar Lero. Liverpool 1994.



Davor Mojaš, *Stanje lune*. Režija: Davor Mojaš, 1994.



Davor Mojaš, *Valcer*. Režija: Davor Mojaš, 1994.

## INAT-OVA INOZEMNA PUTOVANJA

*Više od statistike, mene su na tom putu interesirali ljudi, ljudski odnosi, gibanja, pokreti, rasvjete, dinamika, klima. Ja sam gledao ruske crkve i - dopustite mi da budem sentimentaln - slušao šum vjetra u borovini i mislio o kulturnim problemima više, nego o statistikama (O putovanju uopće).*

Miroslav Krleža, *Izlet u Rusiju*

Govoriti o putovanjima pulskog Kazališta Dr. INAT u razdoblju od tri desetljeća nije jednostavan zadatak jer se ne može svesti na puko kronološko nizanje već pogubljenih i nedostupnih podataka o gostovanjima na svjetskim i domaćim festivalima u tridesetak zemalja na pet kontinenata, a o njima ne svjedoči ni popis primljenih nagrada. Nagrade nijemo skupljaju uredsku prašinu. I kao što je Krleža promišljao o nedostatnosti statistika da opišu viđeni život, tako su i putovanja neprevodivi jezik iskustva. Ovaj tekst počijem isprikom što, govoreći takvim jezikom, znanstveni diskurs mora na trenutak prepustiti mjesto razgovornom, kolokvijalnom, čak i vulgarnom, ali ne-posredovanom instrumentu prijenosa emocija, *sentimenta*, nepovratnog bogatstva trenutka i življene kazališne prakse.

Počnimo od početka, kako se kaže. Trideset i četiri godine postojanja Kazališta Dr. INAT svjedoče o društveno-ekonomskim, državnim i regionalnim promjenama, pomicanjima u kazališnim poimanjima stvaralaštva, smjenama generacija, što je, kako to nepobitno biva, stalan proces dugovječnijih umjetničkih projekata, i to ne samo onih smještenih, na sreću ili nažalost, u male, provincijalne sredine kao što je Pula, vukojebine bez konkurencije.

Bez lažne skromnosti, pulska kazališna scena sredinom osamdesetih nepovratno se mijenja pojavom Istarskoga Narodnoga Amaterskog Teatra (INAT), koji je mijenjao

imena od Dramske Grupe Samostalnih Privrednika preko Dramske radionice KUD-a Mate Balote do konačnog naziva Kazališta Dr. INAT 1985. godine. Podsjećam da je ansambl Istarskoga narodnoga kazališta raspušten još 1970., čime se profesionalni kazališni život Pule ugasio. Predstavom Hodanje prugom 1975. godine kao student beogradske Akademije dramskih umjetnosti s grupom pulskih kazalištaraca uprizorujem tekst Slobodana Šembera, ali se predstava nakon tri izvedbe skida s repertoara zbog toga što *počiva na nekakvoj egzistencijalističkoj filozofiji neprihvatljivoj i stranoj našem društvu*.<sup>1</sup> Bez obzira na prvobitne zabrane, Kazalište INAT stvara prve predstave i nastupa na domaćim i međunarodnim kazališnim festivalima, niže priznanja i nagrade. Od festivala kazališnih amatera bivše Jugoslavije preko BRAMS-a (Festivala eksperimentalnog kazališta u Beogradu), gdje su se našle i stasale i srodne grupe (sisačka Daska, dubrovački Lero i čakovečki Pinklec), pa do nastupa na festivalima profesionalnoga svjetskog teatra, gostovanja INAT-u postaju razlog postojanja, nužna motivacijska snaga, korisno vrelo iskustva i razmjene znanja da bi do trenutka pisanja monografije o dvadeset godina postojanja grupe Dubravke Lampalov, objavljene 2009. godine, inatovska putovanja brojila 26 izvedbi na pet kontinenata. Do današnjeg dana brojimo trideset i jedno gostovanje u dvadeset i osam zemalja. Navest ću nekoliko teza kojima objašnjavam važnost putovanja u stvaranju i recepciji svih četiri-pet velikih INAT-ovih predstava (*Ružičasti snovi, Proba orkestra, I cvrčci su utihnuli, Krugovi, Amanet*) i, uzročno-posljedično, važnost otvorenosti svijetu za organizaciju Međunarodnoga kazališnog festivala PUF-a koji se održava već dvadeset i tri godine.

## ČETIRI TEZE O PUTOVANJIMA

**Prva teza** koja se nameće jest teza da je INAT tijekom svog postojanja gostovanjima prezentirao hrvatsku kulturu po svijetu i da ta gostovanja popraćuju bezbrojne anegdote koje je kronološki teško navesti kad se pamćenje potucanja po kazališnim dvoranama oblikuje u mozaik epizoda. Jedna je ipak znakovita; kada je INAT prvi put išao na gostovanje u Čehoslovačku osamdesetih godina, na granici su se mogle vidjeti ograde i bodljikave žice, a u Olomoucu i Prostějovu vojnici ruske okupatorske vojske. Na takav se način krah istočnog bloka otkrivao INAT-u. Recepcija naših predstava fizičkoga neverbalnog teatra kretala se od šokova do pomame, te smo tako, primjerice za Čehoslovake, bili u to doba naprednija i otvorenija socijalistička država, pa su tekstilne radnice češkog Varteksa za mamurne INAT-ovce priredile modnu reviju u prostoru svoje tvornice, ali i privatnu u hotelskim sobama. Jugoslaveni su bili poželjni ženici! U Njemačkoj smo u lipnju 1991. godine igrali na jednom festivalu gdje smo nastupali svakoga dana u drugom gradu. Spavali smo u odmaralištu za oficire Bundes armije, što je bilo impresivno jer smo se brzo sprijateljili s mladim oficirima, pekli kobasice i pili

<sup>1</sup> D. Lampalov, *Kazalište Dr. INAT: 20 godina*, MEDIT, Pula 2000., str. 15.

pivo. Pozvani smo kao jugoslavenska kazališna grupa, kako smo prvog dana i najavljeni na festivalu, ali je tada proglašena nezavisnost Republike Hrvatske, o čemu su njemački mediji pisali, pa smo već drugog dana nastupili kao hrvatska trupa. Na trgu gdje smo nastupali netko je uzviknuo *Hrvatska!*. Vjerojatno je povijesno važna činjenica da smo prvo kazalište koje je gostovalo u Europi kao hrvatsko.

**Druga teza** je da je INAT svoju kazališnu poetiku, poglavito zasnovanu na neverbalnoj koreodrami, zastupao na gostovanjima kao kulturološku činjenicu mislećih stvaralačkih bića, ambasadora svoje zemlje, koja su svugdje bila dobro primana, od Azije, Afrike, Južne i Sjeverne Amerike do istočne i zapadne Europe. Gdje god smo bili, uvijek smo nešto naučili, i svi su mladi glumci ponešto iskusili, od općeg poimanja svijeta do poticaja za osobni umjetnički razvoj, i to u trenucima ekonomske krize, kad većina mladih ljudi nije imala prilike putovati. Bilo je trenutaka kad se od nas nije očekivalo da donosimo kazališne pomake, ali razbijali smo ustaljene kanone i stereotipe, što je jako važno, pogotovo za sliku Hrvatske kao male zemlje, bivše komunističke državice. Doduše, nekima su stereotipna mjesta bila neizbježna, pa je tako na gostovanju u Kopenhagenu poznata danska intelektualka za simboliku upotrebe crvene krabulje u predstavi *I cvrčci su utihnuli*, predstave o dekonstrukciji ideje roditeljstva, vidjela *borbu protiv komunista*. A bilo je i situacija kad je publika shvaćala da je riječ o *modernoj* suvremenoj predstavi, pa se zabezknula!

S druge strane, imali smo izuzetno dobro posjećene predstave. U Južnoj Koreji, 1999. godine, sala s 1.200 sjedećih mjesta bila je prekrcana, ispred dvorane stajale su tri kolone posjetitelja i čekale ulaz. Tamo smo igrali na dva festivala (Međunarodni kazališni festivali u gradovima Chonchon i Josu), a direktor festivala, komentirajući našu ratnu trilogiju, pokazao nam je trideset kilometara udaljen grad, dokud su došli Kinezi i Sjevernokorejci 1950. godine. Bio je prisutan i jedan stariji gospodin, koji je rekao: *Ja se još kao dijete sjećam te mutne situacije (okupacije)*. Zahvaljujući neverbalnom kazališnom izričaju, naše teme – teme rata, straha i društvenih rituala, koje su nas okupirale – nalazile su puteve do publike bez obzira na govorne, i kulturološke razlike. Raspitali su se kako živimo i radimo.

## SMIJEH, PIJANSTVA, KULTURNI ŠOKOVI

**Treća teza** jest teza razmjene, smijeha, pijančevanja, iskustava, kulturnih šokova. U Kneževinu Monako išli smo 2001. godine na Festival Le Mondial du Théâtre i, suprotno vjerovanjima, u mondenom Monaku moglo se naći mjesto za ispijanje kave za nekoliko kuna. Nastupali smo u tehnološki vrhunski opremljenoj kazališnoj dvorani iskopanoj u stijeni koja nosi ime princeze Grace Kelly. Nakon izvedbe ostali smo u festivalskom klubu i zapili se s jednim irskim ansamblom koji je nosio svoj viski, kao i mi svoje vino. S njima je bio i njihov gradonačelnik, kojega smo, nakon što smo se dobro ponapijali,



pitali ima li koga iz IRA-e u njihovu ansamblu te smo nudili povoljnu nabavu oružja, na što je on spremno odgovorio da *su svi iz IRA-e* tvrdeći da je vrlo moguće da je IRA oružje nabavljala i od Hrvata. Monako pamtim i po anegdoti o roženicama, istarskom tradicionalnom instrumentu, koje je od nas primio zamjenik kneza Raniera III., jer je kraljevska obitelj bila pokrovitelj festivala. Za mjesec dana stigla je u Pulu zahvalnica u kojoj knez *zahvaljuje na prekrasnim lulama*. Bili smo pozvani i na svečanu večeru povodom 700. obljetnice obitelji Grimaldi te sam otkrio da je princeza Caroline ljepša na slici nego uživo, a da njen brat Albert liči na nju, samo što nema kose. Bila je to užasna šminka i strašno dobra klopa, na jedan stol sa šest mjesta dolazila su tri konobara. Jednu našu glumicu najviše je fasciniralo tehnološko čudo rotirajuće samočisteće grijane toaletne daske u monaškom hotelu, danima je pričala o tome.

U Monaku su svake večeri dvije do tri kazališne grupe predstavljale svoju kulturu priređujući hranu svoje zemlje, tako da je bilo odličnih derneka. Kako smo nosili svoje domaće vino, radili smo istarsku supu. Monežani nisu bili oduševljeni vinom, ali kad su jeli naš istarski smeđi kruh natopljen crvenim vinom, svejedno su se napili, iako su mislili da im od kruha neće biti ništa. U Koreji smo 1999. imali generalku dva dana prije izvedbe, pa sam šefu tehnike, želeći mu zahvaliti, rekao: *Molim vas, probajte jedno naše piće, iz našeg kraja*. Korejci su pristojan narod pa je taj tehničar nakon mojeg nagovaranja naskap popio čašicu rakije i sljedeća ga dva dana nismo vidjeli te sam već mislio da smo ubili čovjeka. Reakcije na naš alkohol uvijek su bile standardan izvor smijeha, tako da je legendaran i taj pokušaj *ubojstva* korejskog tehničara rakijom. Uzgred, u Koreji nam se dogodilo da nastupamo dva sata nakon druge grupe, a imali smo scenu koju postavljamo minimalno 3 – 4 sata. Njihovi tehničari uspjeli su je postaviti za 20 minuta. To nigdje nismo doživjeli.

U Švedskoj su nam na aerodromu zaplijenili ampulice krvi kojima se postiže curenje krvi iz usta, rekvizit iz *Cvrčaka*, i moje plivadone. Cijeli smo dan plazili po malmövskim kazalištima da nađemo to što nam treba. Na kraju smo crvenom bojom punili kondome pa su glumci morali gristi kondome. Treba spomenuti da su na istu predstavu *Krugova*, koja tematizira nemogućnost izlaza iz hermetičnosti vlastita odgoja i društva, u Španjolskoj ljudi *umirali* od smijeha, a u Francuskoj se ni muha nije mogla čuti.

U Barceloni su nas pak organizatori vodili po mjestima gdje su snimani Almodóvarovi filmovi, u Kolumbiji smo hodali po Barranquilli i upoznali vinara koji je Gabrielu Marquesu prodavao vino, sjedili na stepenicama gdje je s prijateljima pio i dobacivao prolaznicima.

U Južnoj Americi smo bili triput, dvaput u Kolumbiji i jednom u Venezueli. Bili smo pozivani na ručkove i posjete k hrvatskoj ekonomskoj emigraciji izbjegloj nakon Drugoga svjetskog rata, političko-identitetski potpuno izgubljenoj. S terase jednog Zagrepčanina pogled je pucao na Caracas, grad od 4 milijuna stanovnika, dakle grad s ukupnim stanovništvom naše države. Kolumbiju naši glumci pamte po najzanimljivijim pričama; festival u Barranquilli organizira sveučilišni profesor Teobaldo Quillena, osobni prijatelj Gabriela

Marquesa, a jedna od volonterki festivala, naša domaćica, Betsabe Barrios Maldonado ostala je trudna s prvim sinom dok joj se muž, dogradonačnik Barranquille, još borio s gerilcima u kolumbijskim Andama. Da bi stigla do muža, hodala je puna četiri dana za jednim vojnikom u brda u visokom stadiju trudnoće. Ona i još par festivalskih volontera često odlaze u najgore kvartove, kamo su i nas vodili, a gdje živi puka sirotinja i djeca ne idu u školu, te besplatno drže tečajeve za nepismene. Zahvaljući Betsy, pili smo u kavani gdje se skupljaju i gerilci, predstavnici vlasti i narkomafija, svaki u svojem kutu.

Frane Meden, jedan od naših glumaca koji je tada možda imao 17 godina, tvrdi da je u Venezueli prvi put osjetio veliku razliku u bogatstvu. Kaže, *vidjeli smo slamove i bogate kvartove kako je Caracas na visini od 1500 metara, opasan brdima. Ljudi koji su nas ugostili u vili dobro čuvanoj trometarskim zidom i naoružanim čuvarima, vodili su nas na visoravan s koje se vidi cijeli grad. Slika je to koju ne zaboravljam, vidio sam što sve postoji na svijetu, kakvih sve balona, razmišljanja, načina i tradicija življenja postoji.* U Caracasu ga je u šetnji do kazališta, kad je zaostao da bi vezao cipelu, jedan dječak na biciklu opalio po ramenu. Zašto? Možda zato jer je bijelac, a kad si bijelac, to znači da si bogat. Sjeća se kad je prvi put probao kolumbijsku kavu s mlijekom i klinčićima i drugim začinima, kao i sarmu u palminom listu o kojoj postoji priča da su je robovi spremali tako što su skupljali ostatke mesa sa stolova robovlasnika...

U Venezueli smo bili pred Božić, temperature su bile iznad 45 stupnjeva, a na ulicama su se prodavali džemperi jer je bio zimski period. Kvart San Martin, u kojem smo boravili, jedan je od siromašnijih, tamo smo vidjeli zatvorene balkone s rešetkama na neboderima, izlozi svih trgovina bili su zaštićeni rešetkama, čak je ispred trgovine cipela prodavač sjedio i držao nonšalantno pušku na koljenima. Rečeno nam je da se krećemo u skupinama, uvijek po dvoje, a cura može biti i više. *Zašto?* Jer smo *gringos*. S druge strane, u Monte Carlu smo se šalili da s Monežanima konačno možemo biti srednja klasa, oni su bogati, a mi siromašni, pa kad se uzme prosjek – idealno je.

## POTVRDA KVALITETE I POZITIVNO ZATVOREN KRUG

U Bugarskoj, na Međunarodnom festivalu Vreme, 2005. godine, aplauz poslije predstave trajao je, možda malo pretjerujem, pola sata i spontano je prerastao u dernek uz pratnju tarabuka. U Tunisu, gdje smo gostovali na 4. Euro-mediteranskom festivalu mladih u Ariani iste godine, gledatelji imaju običaj prilaziti nakon predstave do pozornice i rukovati se s glumcima, što traje beskonačno ako je dobra izvedba. U Kanadi smo doživjeli totalne ovacije i ludilo (Festival international de théâtre amateur des Hautes-Laurentides, 2003.) na dodjeli nagrada holivudskog tipa, s najavljičima i pripadajućom pompom. U trenutku kad sam već revoltiran pomislio opsovati i otići, čujem da *prix meilleure production* dobiva INAT! I odlazim tada do gradonačelnika, koji mi uručuje nagradu i uz to jednu kovertu, a ja koji ne čitam pozorno ni dopise tek kasnije ustanovljujem da su u kuverti

i 2.000 tisuće kanadskih dolara za koje nisam uopće znao da su dio nagrade. To nam se strašno svidjelo! Naše su glumice bile kratko očišane za izvedbu *Cvrčaka*, a Kanadani su se strašno *palili* na njih i dečki su stalno jurili za njima, međutim naše su cure mogle popiti daleko više od njih, tako da su ih doslovno obarale s nogu.

Postalo nam je polako jasno da smo tijekom gostovanja, ne samo zahvaljujući nagradama, shvaćali koliko smo dobri da smo razmjenom znanja i iskustava na tim putovanjima postajali i još bolji kazališni stvaratelji i još bolji ljudi i da bez tih putovanja ne bi bilo ni INAT-a.

**Četvrta je teza** da su gostovanja stvarala INAT-ov razvojni put, koji je pozitivno zatvoren krug. Silinom spontane ljudske komunikacije dobru predstavu nije moguće ne prepoznati, što se pokazalo u Kopenhagenu devedesetih, a što ujedno dokazuje da su društvene mreže postojale i prije virtualnih i da su dobro funkcionirale. U devedesetima smo gostovali u Danskoj i Švedskoj dva-tri puta, tada je Kopenhagen bio proglašen europskom prijestolnicom kulture. Na prvoj predstavi, koja nije bila oglašena, bilo je petnaestak ljudi, a druga je bila rasprodana zbog usmenih predaja. Naši glumci dobro se još sjećaju izgleda sale u Kristijaniji koja je izvana djelovala kao drvena dvokatnica, potleušica ili bakin tavan, a unutra nas je čekala najmodernija tehnika, praktički NASA-in centar prema našim uvjetima rada, a kažu da je davnih šezdesetih tamo nastupao i mladi Bob Dylan.

U Pragu smo igrali dvaput na poziv Pavla Štoreka, dobrog prijatelja, koji nam je organizirao izvođenje na otvorenom prostoru u sklopu najveće psihijatrijske bolnice zvane Bohnice u Češkoj. Na kraju izvedbe nismo znali tko je pacijent, a tko publika. Pražani su te godine, 1998., bili naši gosti na pulskom PUF-u i strašno im se svidio naš tip kazališnog festivala te su i sami organizirali svoj festival (Čtyri dny uvadi – European Theatre Alternatives).

Nakon razmišljanja, nameće se jedan razvojni put, ciklus, mi smo putovali, sklapali prijateljstva, skupljali iskustva, znanja, klinci su dobivali osjećaj za svijet. Vraćali smo se nazad u svoju sredinu i pokrenuli međunarodni kazališni festival te ponovo počeli dovlačiti predstave, grupe, i time stvarati publiku senzibiliziranu za nova kazališna strujanja. Iz te dugogodišnje međunarodne kulturne suradnje koja ne uključuje samo gostovanja na festivalima, izrodio se svakogodišnji međunarodni projekt PUF-a, *Anno Domini*, organiziran uvijek u koprodukciji s nekom inozemnom kazališnom trupom. Otvarajući PUF, ovaj – kako ga je nazvala Suzana Marjanić – kazališni događaj izvođen samo jedanput na specifičnoj lokaciji, problematizira trenutne društveno-neuralgične točke. Prostor grada, njegove središnje ulice, ali i rubni zapušteni, derutni prostori bivših vojnih objekata, kao i upropaštena tvornička postrojenja *kazališnim činom* postaju ambijentalni svjedoci društvenih promjena. Gradski se prostor u kratkom isječku vremena izuzima iz konvencionalne upotrebe. Uzmite u obzir da je osamdesetih godina pulski gradski prostor bio markiran, ispred “Vjesnika,” danas Portarata, stajali su

radnici kooperanti iz Uljanika, šokantno je bilo muvati se po gradu, mogao si dobiti batine, ali kad se probio led nastupima na otvorenom u devedesetima s alternativnim kazalištem, moglo se nastupati svugdje po gradu. Zaštitni znak našeg festivala, apotropejska mačka, postala je svojevrsni brend među dizajnerima uz stalnu moju frazu da za bavljenje izvaninstitucionalnim kazalištem treba imati devet života.

## POVRATAK NA TEZU O OTKRIVANJU SVIJETA INAT-U

Na ranim putovanjima osamdesetih godina prošlog stoljeća pipali smo turbulentna politička previranja u istočnoj Europi predosjećajući nadolazeća. Kada je 1989. godine *puknula* Baršunasta revolucija u Čehoslovačkoj, igrali smo predstavu u Krakovu. Kako se trebalo vraćati preko Čehoslovačke, nismo znali hoćemo li uopće moći proći, preko Bugarske ili kako, jer preko granice se ipak moralo prijeći. U jednom gradu u Češkoj autobus je stajao dva sata, koliko je trebalo koloni demonstirana da prođu ulicom. Zanimljivo, dolaskom kapitalizma nešto se dogodilo i s poljskom kazališnom scenom. Poljaci su uvijek imali sjajan teatar, međutim, došla je demokracija i prvih godina kapitalizma sve su grupe počele raditi *komercijalu*, što je srozalo kvalitetu. Kasnijih se godina poljski teatar oporavio, ali promjena je bila frapantna. Nadalje, s ljudima iz organizacije festivala iz Egipta, gdje smo bili 2005. godine (Međunarodni festival eksperimentalnog kazališta u Kairu), ne možemo više stupiti u kontakt, vjerojatno ih je rat pomeo, kao i ljude iz Tunisa. Na tom smo festivalu vidjeli odličnu kazališnu grupu iz Libije koja bez Gadafijevog odobrenja nije uspjela doći na PUF bez obzira na pozive preko naše i njihove ambasade. Znači, cijeli jedan svijet prijateljstava je nestao...

Preko prijatelja i kolega saznavalo se više nego iz medija i s televizije. Igrali smo u Sarajevu *Probu orkestra*, 1996. godine, i ja sam se tresao od nerveze, jer jedno je bilo igrati predstavu u Puli o rađanju nacionalizma, a drugo u Sarajevu. Tom prilikom sjeli smo na *kafu* u Bašćaršiji s direktorom festivala, golubovi zoblju oko nas i lete, a jedan od trgovaca kaže *Jao, koliko smo ih pojeli*. Iz te jedne jedine rečenice shvatio sam bit rata u Bosni, suštinu tog grada.

S izraelskim umjetnicima imamo odlične odnose, radili smo u nekoliko navrata s njima koprodukcijски *Anno Domini*, prvog puta 2010., kasnije 2015. i iduće godine, a mi smo gostovali u Akri i Tel Avivu, gdje smo puno naučili od njih, ali to je potpuno drugačiji svijet, kod njih se umjetnici jako cijene. Na gostovanju u Izraelu 2010. godine posjetili smo Ein Hod, mjesto između Haife i Tel Aviva, u kojem živi zajednica umjetnika, i tamo sreli kiparicu Dinu Merhav, porijeklom iz Vinkovaca, koja izrađuje ogromne željezne životinje visine 6 - 7 metara. U Tel Avivu se više osjećam kod kuće nego u Zagrebu.

Pitanje koje se neizbježno nameće jest koliko smo se promijenili zbog tih putovanja. Prema riječima naše glumice Gordane Trajković, svako putovanje na kojem imaš dovoljno vremena da pitaš, da tražiš informacije, da upijaš kulturu, ali si tamo sa zadatkom,

i to sjajnim zadatkom, a taj je da dođeš izvesti predstavu, čini putovanje bogatijim spoznajama. *Okružen si domaćim ljudima, od njih saznaš više nego li od ijednoga turističkog vodiča. Mi smo bogati ljudi zahvaljujući tim putovanjima. Na povratku iz Kolumbije, krajem devedesetih, vratila sam se u Pulu suludo zaljubljena u kulturu, zemlju, jezik, kolorit i učila sam španjolski jezik danima. Treperila sam od iskustava s putovanja, od svega što sam vidjela, od prekrasnih ljudi, toliko da nisam mogla spavati. Svaku večer sam jedno desetak dana, negdje oko 23 sata, odlazila u šetnju po Lungo Maru, spuštala se do mora, potpuno rasterećena, slobodna, stavljala prst u more i imala osjećaj da sam onda ponovo tamo, da smo povezani morem.*

## OPET ŽICE

Znakovito je da se nakon trideset godina danas opet na sve strane dižu ograde, žice, čine to i Slovenija, Mađarska, granice ponovo postaju mjesta koja je neizvjesno prelaziti. Zatvara li se neki krug, što se događa? Putovanja, ne samo INAT-ovska nego i PUF-ovska gostovanja, doslovno su gaženje tih žica i ograda.

U metafori putovanja kao razvoja, uzimanja i davanja kao procesa, shvatili smo da je svijet velik i strašno malen. Znali smo godinama susretati prijateljske kazališne grupe na festivalima, užasno se obogatiš tim susretima i kad se vratiš i radiš na toj energiji, osjećaj svijeta nosi te i ostaje. Taj mentalni antipod, da je svijet velik i strašno malenu, uvjetovani su činjenicom da je međunarodna kazališna izvaninstitucionalna scena gusto premrežena i ako znaš da pripadaš anacionalnoj zajednici umjetnika, štovatelja, suradnika, nemaš osjećaj skučenosti. Jasno je da ti se tada otvaraju novi horizonti, znaš da je to pogonska i noseća ideja stvaranja za jedno kazalište kao što je Kazalište Dr. INAT, koje je imalo mogućnost tridesetak godina provoditi tu ideju.

Dokumentiranje i popis najvažnijih nagrada prepustio bih, na kraju, Dubravki Lampalov, koja u monografiji o INAT-u, između ostalog, sažima:

*Godine 2003. iz Kanade u arhivu INAT- a stižu novine "Le Choix des Gens d'ici" (19. septembre 2003.), koje na naslovnici donose vijest, za koju i ne treba znati francuski jezik: LA CROATIE ET LE MEXIQUE GRANDS GAGNANTS!. Festival international de theatre amateur des Hautes-Laurentides nagradio je predstavu I cvrčci su utihnuli s prix meilleure production. Iz Latvije, iste godine u prostorije INATA stiže i latvijski list "Zieme.llatvija" (2003. gada 19. junijs) na čijoj naslovnici velikim slovima piše: TALVILU IESAK HORVATU TEATRIS!, a u podnaslovu Pirmie starptautiskaja teatru festivala Talvils 2003. uzstajas viesi no Horvatijas – Kazalištes Dr. Inat teatris ar Branko Sušaca izradi Cikades klusešana. Uz, dakako, veliku fotografiju Cvrčaka. Na pozivnome festivalu autorskih projekata, na 5. Teatarskoj reviji evropske multikulturalne akcije u Rumi INAT-ovi Cvrčci osvajaju Tremovaču za najbolju predstavu u cjelini, Tremovaču za glumu (Šandor Slacki, Ela Poljarević, Frane Medan, Iva Radovan*

*i Mateja Omerzu) i – Tremovaču za najbolju scenografiju (Branko Sušac). Potom Cvrčci putuju na BITEF, gdje su iz Centra za kulturnu dekontaminaciju ispraćeni /.../ dugim, dugim aplauzom.. (S. Hribar, “Novi list”).*

*Divadlo INAT, Chorvatsko s predstavom Aj cvrčky stichli gostuju i na 4. Festivalovy dennik scenickej žatvy u listopadu 2001., a prije Češke, Cvrčci igraju u zagrebačkoj Tvornici kulture, nakon čega kazališna kritičarka Nataša Govedić za “Novi list” (26. ožujka 2001.) svjedoči: /.../ u prilog INAT-ovog jedinstvenog konceptualno–scenskog dara. /.../ I, tom prilikom, u tekstu Rađanje jedne na(ra)cije o Cvrčcima zaključuje: /.../ rađanje, tvrdi predstava, definitivno NIJE put nalaženja najdublje smisla. Ali kazalište, dodajem, kazalište bi to možda moglo biti. Sa sjeverne kolumbijske obale, iz grada Barranquilla stiže poziv tamošnjega organizatora Cvrčcima da dođu na Barranquilla International Drama School Festival. Na pozivnici komplimentiraju: We are looking forward to seeing your excellent artistic performance here in Barranquilla, Columbia! Barranquillanske novine “El Heraldo” (jueves 2 de noviembre de 2000) u velikome naslovnom članku na stranici “Culturales” objavljuje: El silencio de los cicadas /.../ es inminetemente visual, en donde el movimiento del cuerpo, el gesto y la actuación de los actores, apoyados por una banda sonora de gran fuerza interpretativa, reemplazan la palabra. /.../, a najveći je kompliment što su INAT-ovi Cicadasi u Barranquilli gostovali i godinu dana ranije, na bienalnome FITBA '99. (Festival internacional de teatro de Barranquilla). To gostovanje je list “El tempo Caribe” (jueves 20 de mayo de 1999.) pratilo opširnim tekstom naslova Teatro universal – de fiesta en Barranquilla plus velika fotografija 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 družina. 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.).<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> D. Lampalov, *Kazalište Dr. INAT: 20 godina*, MEDIT, Pula, 2000., str. 182.



## MEĐUNARODNA ISKUSTVA KAZALIŠNE DRUŽINE PINKLEC ČAKOVEC

### UVOD

Kazališna družina Pinklec počinje djelovati 1987. godine u Čakovcu, a tijekom svog tridesetogodišnjeg rada prolazi kroz različite organizacijske i programske oblike djelovanja. Čitavo vrijeme Kazališna družina Pinklec organizacijski je dio Centra za kulturu Čakovec. Ove je godine proslavila trideset godina djelovanja.

O programskim i organizacijskim počecima kazališne družine Igor Tretinjak piše: *...iza Pinkleca su tri burna kazališna desetljeća u kojima su rasli i razvijali se, mijenjali glumačke postavbe, scenski izraz i status: od amaterskog preko nezavisnog do profesionalnog kazališta. U svim fazama i promjenama Pinkleci su, zahvaljujući dvjema osobama, uspjeli postati i ostati višestruki kazališni fenomen, originalan i prepoznatljiv. Prva je osoba pokretač i glavni motor čakovečkog kazališta – Romano Bogdan, a druga otac teatra okrutnosti te jedan od začetnika suvremenog kazališnog izraza i totalnog teatra – Antonin Artaud (Igor Tretinjak 2017: 9).*

Nakon početaka i vraćanja Artaudu Pinkleci su proširivali repertoar pisaca, a pritom su uvijek bili prostorno i vremenski angažirani postavljajući pitanja i odgovarajući na njih svojim kazalištem

S obzirom na djelovanje Pinkleca, Igor Tretinjak dijeli rad Pinkleca na tri faze: prvu, koja je amaterska, drugu, koja je iskorak u djelovanje kao nezavisna kazališna družina, i treću, u kojoj Pinkleci imaju status profesionalnog kazališta. Na kreiranje programa uvijek je utjecao i organizacijski i materijalni status kazališta. Repertoarno je Kazališna družina Pinklec formirala svoju poetiku kroz predstave za djecu i predstave za odrasle oblikujući ih kroz glumački, lutkarski ili plesni izričaj.

Budući da je kontekst ovoga prikaza međunarodni, valja spomenuti da su još u prvoj, amaterskoj fazi, od 1987. do 1993. predstave *Algazy i Grummer*, *Maska crvene smrti*, *Ad oculum i Krvoskok* gostovale u tadašnjim republikama, a današnjim državama: Sloveniji, Srbiji, Bosni i Hercegovini. Izlaskom iz amaterizma, a ulaskom u nezavisne vode

mogućnost suradnje s međunarodnim institucijama, s jedne strane, postaje otvorenija, no s druge strane, ovisna o financijskim mogućnostima, pa onda često i neostvarena, te često ostaje na formalnoj razini poziva. Kazališna družina Pinklec u amaterskoj fazi istražuje mogućnosti kazališta, stvara lutkarske i glumačke predstave za djecu i odrasle te utire put profesionalizaciji. Bez obzira na to u kojem je obliku djelovala, do sada je premijerno izvela 70 predstava za djecu i odrasle, a njen je rad prikazan i valoriziran u znanstvenoj monografiji koja je izašla uz obljetničku tridesetu godinu djelovanja (Igor Tretinjak, 2017.). Međunarodno iskustvo i utjecaji bili su brojni, no, kao što smo spomenuli, put do gostovanja na inozemnim festivalima nije bio lagan jer su ga često pratile organizacijski / financijski problemi. *Naša je družina, kao sudionik, puno puta pozivana na eminentne kazališne događaje. Na neke nismo mogli otići iz financijskih razloga, i to možda ograničava naše produbljivanje iskustava, no kompliment je biti izabran jer to govori da dobro radimo...* (Romano Bogdan, u tekstu A. Ličanin, *Pripreme za Ameriku, "Međimurje"*, 29. listopada 2012.)

Veću pozornost valja svakako pridati gostovanjima Kazališne družine Pinklec koja su ostvarena u posljednjoj, trećoj fazi, od kada družina djeluje kao profesionalno kazalište za djecu i mlade.

## MEĐUNARODNA ISKUSTVA KAZALIŠNE DRUŽINE PINKLEC

Kazališna družina Pinklec reorganizirala se 2006. u javnu kazališnu družinu kao posebna ustrojstvenu jedinicu pri Centru za kulturu Čakovec, a njezin je umjetnički ravnatelj postao osnivač i dugogodišnji redatelj Romano Bogdan. Kao profesionalno kazalište družina se okreće predstavama za djecu i mlade, a važno je spomenuti da se produkcija nakon profesionalizacije proširuje te se i ostalim redateljima omogućuje rad na predstavama. Važno je spomenuti da tek u ovoj profesionalnoj fazi počinje sustavno financiranje grada, županije i Ministarstva kulture Republike Hrvatske. Pitanje financiranja važno je zbog planiranja i kreiranja repertoara, gostovanja i odlaska na festivale.

S profesionalizacijom Kazališne družine Pinklec otvaraju se, dakle, i mogućnosti planiranoga međunarodnog djelovanja koje se ostvaruje kroz sudjelovanja na međunarodnim festivalima, inozemnim izvedbama predstava i koprodukcijским projektima.

## SUDJELOVANJA NA MEĐUNARODNIM FESTIVALIMA

Kazališna predstava za djecu *A tko si ti* (redatelj Romano Bogdan) kao predstavica Republike Hrvatske sudjelovala je od 7. do 16. studenog 2013. na Europskom dječjem festivalu u Washington DC-u (Euro Kids festival). U osam izvedbi predstava je izvedena u National children museumu, Shakespeare theatreu, Francuskoj ambasadi i Kennedy centre u Washingtonu. Osim na gostovanju u SAD-u, predstava je izvedena i na međunarodnim festivalima u Hrvatskoj i inozemstvu: 18. Reviji lutkarskih kazališta, Rijeka

2013., Internacionalni lutkarski festival Teatrul Tandarica, Bukurešt 2014., Poletni lutkovnom pristanu u Mariboru, Sloveniji.

*U predstavi se po motivima iz bajke Neposlušno mače I. Bjeliševa, u dramatisaciji Romana Bogdana, propituju odnosi jednakosti i različitosti. Iz amorfnih mekih jastuka nastaje priča o likovima koji se međusobno prepoznaju. U tome prepoznavanju oni su po nečemu isti, a po nečemu različiti. To je prepoznavanje osmišljeno u scenskoj igri lutaka i glumaca, koji uvijek postaju netko drugi, igrajući se svojom formom, glasovima, jezikom i smislom. Igraju se Matko, Tina i Luka, mačkica, ježić, vjeverica, zečić, bukva, hrast, jablan... i jedno mače, koje je otišlo predaleko od kuće i zalutalo (<http://kdpinklec.com/a-tko-si-ti/>).*

Predstava je dobila i nagradu na domaćem 24. Susretu lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske, SLUK (Nagrada za najbolju animaciju Karolini Horvat) i međunarodnom festivalu 24. Međunarodni lutkarski festival Poletni lutkovni pristan, Maribor (Nagrada dječjeg žirija – “25 zlatih zvezdic”).

Kao najprikladniji način da se sažeto ali ipak prikladno predoče gostovanja Kazališne družine Pinklec, kao i inozemne koprodukcijske predstave, nudi se već primijenjeno rješenje prema kojem se kronološki iznose podaci o svakoj predstavi i njezinim inozemnim izvedbama zasebno, koji se popraćuju navodima iz literature i mrežnih izvora pa će se to rješenje koristiti i u nastavku.

Lutkarska predstava *Ptičica* (tekst, dramaturgija i režija Romano Bogdan) sudjelovala je na Poletnom lutkovnom pristanu, Maribor 2011., Festivalu ekološkog pozorišta, Bačka Palanka 2014., Internacionalnom lutkarskom festivalu Teatrul Tandarica, Bukurešt 2014., a selektirana je, ali zbog nedostatka novaca nije otišla na gostovanje, i za Istanbul International festival, Istanbul 2013.

*Naoko vrlo jednostavna priča o starcu i dječaku izgledala bi potpuno banalno kada bismo je riječima prepričali. Pinkleci je pričaju lutkama, bojama, glazbom i zvukovima, u maniri svoje kazališne estetike. I tu prestaje obična priča, a počinje začudni svijet lutkarskog kazališta. Svijet u kojem se gradi lirski odnos među likovima: ljudima i životinjama, priča o nekada i sada, zagađenom i čistom, dobrom i lošem. Priča bez riječi čije naoko nespojive dijelove spaja ljudska toplina koja se osjeća i potpuno je razumljiva u kazališnom / lutkarskom pripovijedanju do samog završetka. Na kraju u gradu ostaje svijetliti jedna svjetiljka. I zato predstava ima sretan završetak (<http://kdpinklec.com/2010-pticica/#prettyPhoto>).*

Na Festivalu ekološkog pozorišta u Bačkoj Palanci predstava je dobila Nagradu dječjeg žirija za najbolju predstavu.

Predstava *Klupica*, (režija Mario Kovač) sudjelovala je na festivalu Patosoffiranje, Smederevo 2014., gdje je osvojila nagradu publike za najbolju predstavu, te na Bobri festivalu u Ljubljani 2016.

*Za klupicu, koja je nadtema ove predstave, trebalo se izboriti i pomno je čuvati. A ona? Mijenjala je vlasnike iz godine u godinu. Iz generacije u generaciju. Imala je dio*

svakog od nas. I sve je podnosila – poput praznog papira na koji se pišu uspomene. Mario Kovač, redatelj predstave, rođeni je Međimurac što mu je sigurno pomoglo da ovim komadom životopisno prenese dio svoje prošlosti, kao i dio prošlosti većine mladih iz tog kraja. Kako izgleda Kovačeva Klupica, ta osebujna minijatura iz bezvremenske knjige svačijih uspomena? ... Odlična dramaturgija Jelene Kovačić koja progovara o tinejdžerskim problemima: prvim (ne)ostvarenim ljubavima, o prisilnom odrastanju, obiteljskim problemima s kojima se teško nositi, o želji za odlaskom u veći grad, o želji za slobodom i samostalnošću. Izravno, bez maski, pa i surovo. (Andreja Rambrot, <http://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2006>)

Predstava *Matilda* rađena u koprodukciji s Dječjim kazalištem Dubrava, Zagreb, (dramatizacija i režija Oliver Frlijić) sudjelovala je na Festivalu Pozorište Zvezdarište u Beogradu gdje je i nagrađena Prvom nagradom dječjeg žirija za najbolju predstavu i Prvom nagradom stručnog žirija za najbolju režiju.

*U brzom tempu, prolazeći kroz najvažnije epizode Dahlova romana, ova predstava govori o onome što je već odavno dio dječje svakodnevice – roditelji zaokupljeni poslom i egzistencijom, ali ovdje dovedeni do karikature i ekstrema. Ispod naoko duhovite površine, krije se priča o zanemarivanju djeteta. Na sreću, ovo je priča sa sretnim završetkom. Ono što ne dobiva u obitelji, Matilda će pronaći u liku učiteljice. I tu počinje jedna nova priča – priča o razumijevanju, potpori i ljubavi* (<http://kdpinklec.com/2010-matilda-prema-romanu-roalda-dahla>).

Predstava *Bremenski svirači* (redatelj Romano Bogdan) izvedena je 2016. na Kotor festu u Crnoj Gori. *Bremenski svirači Klasična je basna braće Grimm kao stvorena za formu mjuzikla čijim se elementima poigravaju četiri glazbeno nadarene životinje. Isluženi magarac Jure prestao je biti koristan svom gazdi mlinaru, te ga on otjera od kuće. Slična sudbina prijelila je i ostalim životinjama: lovačkog psa Rikija gazda je htio ubiti, ofucanu mačku Matildu utopiti u vodi, dok je pijetao Đurek trebao završiti u kipućem loncu. Zajedno postanu svirajući putujući glazbeni sastav koji svoju karijeru krene potražiti u dalekom gradu Bremenu. Kazališna družina Pinklec, u svom prepoznatljivom humorističnom stilu, ovu poznatu priču osvježava modernom perspektivom četiri dijalektalno (i dijametralno) različita karaktera. Tako je tovar Jure sasvim logično čakavac, pijetao kukuriče na kajkavskom dijalektu, maca se uvija finim štokavskim, a pas laje na slikovitom romskom jezičnom ćušpajzu. Četvero zabavljača u potrazi za kruhom vodi nas u nesvakidašnju glazbeno-scensku avanturu za sve uzraste* (<http://kdpinklec.com/bremenski-sviraci/>).

Predstava *Pola pola* (redateljica Renata Carola Gatica) izvedena je također 2016. na Kotor festu u Crnoj Gori. Predstava *...progovara o problemu razvoda iz perspektive djece koja to uskoro neće više biti jer im se približava pubertet, jer imaju svoje brige, svoje tajne, i težnje da se odcijepi od roditelja, te postanu samostalne ličnosti. Uz sve to, moraju se nositi s problemima i tajnama svojih roditelja. Pola-pola nastaje kao koprodukcija tri*

posve različita kazališta: Kazališne družine Pinklec, Teatra Exit i Teatra Poco Loco. Slijedeći tradicije traženja začudnosti, izravnosti, surovosti te istovremeno nježnosti u poruci koju šalje, predstava kroz bučnu punk glazbu vrišti: LJUBAV! Ljubav koja nam svima treba i ljubav kao spas. Predstava je namijenjena djeci od 11 godina naviše, onoj koja su doživjela razvod svojih roditelja, kao i onoj koja u svojoj blizini imaju prijatelja koji to proživljava. (<http://kdpinklec.com/pola-pola-premijera-nove-predstave/>).

Predstava nastala u koprodukciji s LOFT-om *S razlogom* (režija Morana Dolenc) 2017. sudjeluje na Poletnom lutkovnom festivalu u Mariboru. *Kažu da se u životu sve događa s razlogom. Mi smo odlučili provjeriti je li to uistinu tako. I onda smo krenuli na put, put života. Prvo su došli neki ljudi i mi smo odmah znali da je njihova uloga da budu tu, uz nas. A onda je došao Veljko, junak naše predstave. Veljko je bio i dobar i "zločkast", i ozbiljan i zaigran, i pametan i "glupkast", i sramežljiv i hrabar, i crn i bijel baš kao svatko od nas. Zašto onda junak? Zato što u trenutku rođenja svi postajemo junaci koji se bore s nedaćama, slave uspjehe, oplakuju izgubljeno, vesele se, ljube i grle, tuguju i boluju, plešu i vole i hodaju puteljkom koji je pun prepreka i izazova, a zove se ŽIVOT. Ponekad nam se događaju stvari koje izgledaju strašno, bolno i nepošteno, ali razmišljajući, shvatimo da bez savladavanja takvih prepreka nikad ne bismo otkrili svoje pravo JA i svoju svrhu na ovom svijetu. Crno i bijelo polako bojimo našom nijansom crvene boje koja nam daje život, snagu, borbenost, moć, sjaj i kola našim tijelom jer je ona unutarnji motor. I tako na našem putu koji se već poprilično crveni cijenimo svaki trenutak, uzimamo sve što nam se pruža, dišemo punim plućima i putujemo bez tereta, sretno i s razlogom* (<http://kdpinklec.com/s-razlogom-premijera>).

Na spomenutom je festivalu predstava dobila nagradu dječjeg žirija za najbolju predstavu.

Valja spomenuti da, osim profesionalne produkcije, Kazališna družina Pinklec u sklopu svojeg Dramskog studija Dada izvodi amaterske predstave koje gostuju kroz amatersku mrežu na međunarodnim amaterskim festivalima. Predstava *Zoo, Dječak vuk i tri prasice, Šta?* (režija Davor Dokleja) gostovala je na međunarodnim festivalima u Sloveniji, Srbiji, Crnoj Gori i Bosni i Hercegovini.

Osim na međunarodnim festivalima navedene i recenzentskim citatima predočene predstave često su gostovale u inozemstvu i na temelju izravnih poziva gostoprimaca te su tako izvođene i u Republici Mađarskoj, gdje su igrane za naše pomurske Hrvate u hrvatskim školama uz granicu, kao i u Smederevu, Bačkoj Palanci, Murskoj Soboti, Laškom, Lendavi, Kranju, Sarajevu i Trebinju. Moglo bi se reći da su pozivi na gostovanja uslijedili pod dojmom kvalitete predstava, a o dojmu što su ga izazvala kod djece u gledalištima govori i njihov interes i ponovni dolasci na predstave te prepoznavanje Pinkleca kao kazališta u kojem vole boraviti.

## MEĐUNARODNE KOPRODUKCIJE

Kao što se vidi iz prethodno opisanog, gostovanja i festivali vezani su prvenstveno uz države u kojima je lakše razumijevanje jezika predstava. No u novije vrijeme Kazališna družina Pinklec prijevodi svojih predstava na engleski jezik, plesnim predstavama i predstavama bez riječi gradi i neke nove i drukčije priče te je vidljivo da je njena prisutnost na sceni izvan hrvatskoga i srodnih jezičnih područja posljednjih godina veća nego ranije. No valja naglasiti da gostovanja zahtijevaju velike financijske izdatke (pogotovo troškove prijevoza scenografije i sl.) i vrlo često su razlog zbog kojeg se na kraju i ne otputuje u inozemstvo. Naime, festivali obično podmiruju troškove smještaja i boravka u njihovoj zemlji, a kazalište podmiruje troškove prijevoza. Jasno je onda da je vrlo teško ostvariti gostovanje koje iziskuje dugo i skupo putovanje sa scenografijom i rekvizitima.

Kazališna družina Pinklec je i u takvim uvjetima pronašla mogućnosti veće vidljivosti u inozemstvu i to pomoću međunarodnih koprodukcija. Na taj su način producirane tri predstave: *Vučje srce (Volčje srce)*, *The killer in me is the killer in you my love i A tko si ti? / Cine esti tu?*

Predstava *Vučje srce (Volčje srce)* međunarodna je koprodukcija sa Zavod federacijom Ljubljana (režija i glazba Peter Kus). Predstava je rađena u Centru za kulturu Čakovec 2015. i od onda do danas odigrana je tridesetak puta u Čakovcu i Sloveniji. Gostovala je i na Međunarodnom festivalu Bobri u Ljubljani 2016.

O predstavi: *Priča o vučjem odrastanju je priča o nama samima. Izvorni tekst nastao je po motivima istinitih zgoda vuka Slavca, kojeg su biolozi sa Sveučilišta u Ljubljani (u sklopu projekta Slowolf) pratili pomoću telemetrijskog ovratnika između lipnja 2011. i kolovoza 2012. Nakon toga su rekonstruirali njegovo putovanje od brda Slavnik u Sloveniji do planine Lessinia na sjeveru Italije. Važan zadatak ove predstave je razotkriti mističnu narav vuka, koja je u zapadnoj kulturi (posebno u dječjoj literaturi) predstavljena kao mračna, zlobna i krvoločna. Kroz priču saznajemo osnovne značajke vuka i njegovog odnosa prema čovjeku kako bi ga bolje razumjeli. Vuk lako postaje naš učitelj u što su bili sasvim sigurni sjeverno-američki Indijanci. Umjesto da uništimo vuka i ostalu divlju prirodu, pokušajmo u njoj otkriti izvor inspiracije. Optimizam priče o „Vučjem srcu“ predstavlja kontrast uništavanju prirode i našoj nesposobnosti suživota s njom ali i jednih s drugima – kataklizmi planeta koja se nazire na horizontu (<http://kdpinklec.com/vucje-srece-czk-premijera>).*

Predstava *A tko si ti? / Cine esti tu?* (režija Romano Bogdan) ponovo je postavljena u međunarodnoj koprodukciji s Teatrom Tandarica u Bukureštu. Premijera je bila 16. rujna 2015. u Teatru Tandarica. Predstava se radila te iste godine u lipnju u razdoblju od 3 tjedna. U rumunjskoj predstavi glumci su iz Teatra Tandarica u Bukureštu, a predstava na rumunjskom jeziku igra na brojnim festivalima i pozornicama u Rumunjskoj.



Rumunjska predstava gostovala je na Internacionalnom dječjem festivalu u Istanbulu 2016. i na International Theatre Festival for children and young people Seoul, Južna Koreja. Te iste 2016. predstava je odigrana u sklopu kineske turneje dvadesetak puta u kineskim kazalištima za djecu.

Najnovija je predstava nastala u koprodukciji s VRUM performing arts collective i Hrvatskim narodnim kazalištem u Varaždinu prema djelu Andri Beyelera *The killer in me is the killer in you my love* (koncept, režija i koreografija Sanja Tropp Frühwald i Till Frühwald), a izvođena je 2017. na Festivalu Bobri u Ljubljani.

*Pet likova prolazi kroz iste događaje ali kroz rašomonsku strukturu dramaturgije pred očima publike izlaze subjektivna svjedočanstva čime uviđamo koliko razlike može biti u individualnoj percepciji tih događaja. A tamo gdje riječ postaje nemoćna dosljedno prenijeti emociju, na scenu stupa pokret, koreografija, ples. Kao i u svom dosadašnjem radu, ekipa okupljena oko VRUM-a predvođena Sanjom Tropp Fruewhald, u potrazi je za stanjima kao polazišnom točkom za kreiranje fizičkog materijala od kojeg se onda „kroji“ nova scenska zbilja ili iluzija. Um, kroz ostarjele aktere, putem video materijala pamti jedno a tijelo, kroz žive mlade izvođače na pozornici, ima različito sjećanje. Ova predstava ne pokušava odgovoriti „Tko je u pravu?“ već želi približiti publici adolescentske dobi plesni scenski izraz te napraviti odmak od uobičajenih, dogmatskih scenskih uprizorenja koja im nameću životne „istine“ i „pravila“ (Mario Kovač, <http://kdpinklec.com/u-pripremi-nova-predstava-kazalisne-druzine-pinklec>)*

## ZAKLJUČAK

Kazališna družina Pinklec svojim repertoarom želi estetski odgajati putem umjetnosti, bez didaktiziranja i pedagogizacije, odgajati buduće generacije za etičke i estetske vrijednosti koje će nositi u sebi cijeli život. Kazališna družina Pinklec nastavlja i priprema te stvara daljnje kontakte radi prezentiranja svojeg kazališta u inozemstvu. U budućnosti se planiraju putovanja u Francusku na festival u Bordeauxu i u Beču, Austrija. Smatramo da je prisutnost hrvatskog kazališta za djecu i mlade na europskim i svjetskom pozornicama vrlo važna jer je i kazalište dio kulturnog identiteta koji možemo pokazati na inozemnim pozornicama. Veliki je problem, naravno financiranje takvih osmišljenih programa gostovanja. Za razliku od Hrvatske, druge zemlje puno izdašnije financiraju odlaske svojih dječjih kazališta na gostovanja u svijetu i time pokazuju vrijednost svoje kulture kao dijela svjetske kulture. Preko kazališnih predstava za djecu i mlade Hrvatska također može svijetu ponuditi svoju kvalitetnu kulturu. No to je potrebno provesti i kroz osmišljeni sustav financiranja.

## LITERATURA I MREŽNI IZVORI

Ličanin, Aleksandra (2012.) *Pripreme za Ameriku*. "Medimurje", 29. listopada 2012.

Tretinjak, Igor (2017.). *Fenomen Pinklec. Od rituala i igre. 30 prvih godina Kazališne družine Pinklec*. Centar za kulturu, Čakovec.

O predstavi *A tko si ti?*: <http://kdpinklec.com/a-tko-si-ti/>, preuzeto 1. 9. 2017.

O predstavi *Ptičica*: <http://kdpinklec.com/2010-pticica/#prettyPhoto>, preuzeto 1. 9. 2017.

O predstavi *Klupica*: Andreja Rambrot, <http://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2006>, preuzeto 1. 9. 2017.

O predstavi *Matilda*: <http://kdpinklec.com/2010-matilda-prema-romanu-roalda-dahla>, preuzeto 1. 9. 2017.

O predstavi *Bremenski svirači*: <http://kdpinklec.com/bremenski-sviraci/>, preuzeto 1. 9. 2017.

O predstavi *Pola pola*: <http://kdpinklec.com/pola-pola-premijera-nove-predstave/>, preuzeto 1. 9. 2017.

O predstavi *S razlogom*: <http://kdpinklec.com/s-razlogom-premijera>, preuzeto 1. 9. 2017.

O predstavi *Vučje srce*: <http://kdpinklec.com/vucje-srce-czk-premijera>, preuzeto 1. 9. 2017.

O predstavi *The killer in me is the killer in you my love*: Mario Kovač, <http://kdpinklec.com/u-pripremi-nova-predstava-kazalisne-druzine-pinklec>, preuzeto 1. 9. 2017.

## PUTOVANJE DJEVOJČICE SA ŽIGICAMA

Prvi put govorim na nekom znanstvenom skupu o vlastitom kazališnom radu.

Naime, u mom je izlaganju riječ o putovanjima (i recepciji) predstave *Djevojčica sa žigicama* premijerno izvedene 9. ožujka 1996. u Dječjem kazalištu (Branka Mihaljevića) u Osijeku.

Pišem o tome jer su mnogi autori predstave već i sami otputovali, *partili* – kako bi rekli u Dalmaciji, a mi ih još uvijek poput Penelopa čekamo.

Zorica Željko Šiš umro je 5. rujna 2013. (56 godina), a redatelj Marin Carić još 3. 12. 2000. (53 godine), puno prije negoli je predstava koju smo zajedno stvarali zadnji put odigrana.

\*\*\*

Budući da ću govoriti o *putovanju*, želim napomenuti kako se, prema nekim autorima, *osobito bogat simbolizam putovanja može sažeti u potragu za mirom, istinom, besmrtnošću, u potragu i otkriće duhovnog središta* (Chevalier, J. – Gheerbrant, A.: *Rječnik simbola*, Zagreb 1983., str. 545).

Tih je teških devedesetih godina i u svima nama bila prisutna, kao unutarnji imperativ, *potraga* – potraga za mirom, pa tako i potraga za unutarnjim duhovnim središtem ili sidrištem.

Putovanje predstave *Djevojčica sa žigicama* trajalo je gotovo 20 godina. Ta su putovanja imala nekoliko raznih faza i razina. Kao prvo, predstava se stvarala po parkovima, na rivama, u domovima, privremenim ili stalnim, u kojima je uža autorska ekipa (Marin Carić, Dubravka Carić, Zorica Željko) od 1992. pa do 1995. godine tragala za *pravom formom*. Isprva je bilo zamišljeno da se predstava odigra u Zagrebu u Gradskom kazalištu Komedija, u formi mjuzikla.<sup>1</sup>

No, nakon toga prvog kruga putovanja – kada smo se odlučili za *oblik priličan duši*

<sup>1</sup> Tadašnja je ideja bila da glazbene brojeve stvara Parni valjak, a za osmišljanje dramatizacije bilo je razgovora s Hrvojem Ivankovićem. No, s vremenom se odustalo od te ideje

*djela* – kako bi rekao Lukács, te kada smo u skladu s tim dogovorili da se predstava igra u Dječjem kazalištu u gradu Osijeku, koji je u to vrijeme bio izložen nesmiljenoj agresiji: predstava je i dalje *putovala*. Naime, pokusi se nisu trajno odvijali na istom mjestu, kako je to uobičajeno u kazališnoj praksi. Radili smo na predstavi putujući iz hladnih improviziranih prostora za pokuse do novoostvorene tople zgrade Dječjeg kazališta u centru Donjega grada, do zgrade koju Ljubomir Stanojević opisuje kao *čarobni topli i snoviti kazališni prostor* (“Glas Slavonije”, ožujak 1996.).

Treći krug putovanja, najvidljiviji javnosti, predstavljaju putovanja te predstave nakon odigrane premijere.

Ta su putovanja trajala od 1996. pa do 2005. godine. Predstava je obišla brojne gradove i festivale diljem Hrvatske, ali je putovala i po susjednim zemljama (Bosna i Hercegovina) i zemljama Europe, a pohodila je i druge kontinente.

### PUTOVANJA KAO POTRAGE

Putovanja podrazumijevaju i niz iskušenja koja prethode konačnom cilju – inicijaciji i individuaciji.

Slično je bilo i s našom predstavom, i to ne samo gledajući iz pozicije autora predstave već i iz pozicije zajednice i vremena u kojima je nastala. S jedne je strane *Djevojčica sa žigicama* bila nekima od autora predstave ključnom bajkom djetinjstva, pa je tako očito bila povezana s ključnim zbivanjima u nutрини njihovih bića.

S druge je strane nastala (kako sam već navela) u Osijeku, koncem ratnih stradanja; nastajala je u hladnim prostorima teatra u stanju transformacije, odnosno obnove. Bila je to iznimno hladna zima: siječanj, veljača i početak ožujka. Glumci su imali probe, zdušno i predano, u kaputima i s kapama na glavi, a snijeg je ometao i putovanje lutaka iz ateljea u blizini Zagreba u Osijek. Čekajući lutke, glumci su dva dana do premijere igrali s kartonskim kutijama na glavama, jer smo morali nešto smisliti kako bismo priveli realizaciju predstave koncu u dogovoreno vrijeme, a sve u iščekivanju *pravih lutaka*, koje su tek trebale svladati snježne ceste i prepreke, kao u svakoj pravoj bajci.

To simboličko putovanje, koje svaka bajka zagovara, bilo je važno i na planu inicijacije i afirmacije jednoga malog, ali značajnog ansambla, tek osvježena glumačkog ansambla (9 glumaca koji su odigrali u godinu dana 325 predstava),<sup>2</sup> tehničkog i administrativnog osoblja, ali i pune afirmacije ravnateljice i izvrsne producentice Jasminke Mesarić, koja je, kako će se pokazati nekoliko godina kasnije, nakon prijedanih nekoliko

<sup>2</sup> U vrijeme ratnih stradanja Osijeka od 1991. pa nadalje ravnateljica kazališta Jasminka Mesarić, koja nasljeđuje Ivana Baloga, obnavlja ansambl. U predstavi sudjeluje novoformirani ansambl: Đorđe Đukić, Inga Šarić, Tihomir Grljušić, Aleksandra Colnarić, Areta Gvozden, tada novozaposleni Ivica Lučić te već dobro etablirani glumci Zvezdana Čubra, Lidija Kundert i Ante Zubović, kao i djevojčice Lea Ban (premijera) i Lovorka Lučić (pretpremijera).

staza ili ravni, učinila iznimno mnogo na planu vidljivosti kazališta iz Hrvatske diljem Europe, pa i svijeta.

## ŽIGICA KAO ČAROBNI ŠTAPIĆ

Pišući o ovoj predstavi, ne možemo preskočiti simboliku *žigica*. Žigica predstavlja i štapić, štapić koji osvjetljava one oko sebe, štapić koji gori. Štapić je, naime, kao i štap, simbol moći i vidovitosti. Štapić u Kelta služi magiji transformacije. Potrebno je zamahnuti štapićem a da bi se okolnosti promijenile.

Predstava *Djevojčica sa žigicama*, u kojoj su se prepoznala mnoga djeca tadašnjeg Osijeka, pomicanjem štapića mijenjala je situaciju u kojoj su se mali gledatelji, ali i izvođači i autori, tada nalazili. Makar i kratkotrajno. Mijenjala je, transformirala osjećaj napuštenosti, siromaštva i samoće / izdvojenosti. (Na taj se način posredno mijenjala i situacija u teško stradalom Osijeku.)

Rad na ovoj predstavi bio je svojevrsna potraga za preobrazbom. Čarobni štapić, naime, mijenja oblik onoga što postoji: i završava u smrti ili ekstazi.

## PRVA PREMIJERA U NOVOJ KAZALIŠNOJ ZGRADI

No, vratimo se činjenicama: Premijera je bila ujedno i otvaranje obnovljenog kazališta, izvedeno pod ravnateljском palicom ili čarobnim štapićem Jasminke Mesarić, 8., odnosno 9. ožujka 1996., a uz pomoć Sanje Semenčić, mlade arhitektice.



Te je godine dakle obnovljena derutna zgrada kazališta i, kako piše Ljubomir Stanojević, nastao je *čarobni kazališni prostor* (“Glas Slavonije”, ožujak, 1996.).

Na otvorenju je govorio gradonačelnik Zlatko Kramarić, a bili su prisutni kazališni djelatnici i ravnatelji kazališta za djecu i lutkarskih kazališta iz Zagreba, Rijeke, Zadra i Splita, predstavnici kazališta iz Virovitice, Šibenskog kazališta, organizatori i predstavnici festivala Pifa, Unime, Ministarstva kulture, Kulturnog vijeća Grada Zagreba i Rijeke te predstavnici Zemaljskog vijeća Hrvata iz Mađarske. Obnova zgrade i kazališna premijera bila je, kako piše Ljubomir Stanojević: *teatarski doživljaj pun emocija i snovita iskaza nudi mnoge i mnogoznačne percepcije* (“Glas Slavonije”, 12. ožujka, 1996.).

## SIROMAŠTVO KAO RUŽAN SAN

Kreator lutaka, scenograf i kostimograf jest već spomenuti Željko Zorica Šiš. Nagrađivani autor glazbe veliko je ime tadašnje scene – Igor Savin, a režiju i dramaturgiju potpisuju Marin Carić i moja malenkost.

Ljubomir Stanojević opisuje predstavu kao *calderonovsko poimanje života kao sna, predstava priča čisto i nježno podjednako kazališno kao i vizualnim koloritom, te ističe kako važno mjesto imaju i scenski radnici koji su izašli na poklon* (“Glas Slavonije”, 12. ožujka, 1996.).

O predstavi u nekoliko navrata piše i Jakša Fiamengo. Njegov prvi članak o ovoj predstavi nosi naziv *Žigice za snove*. Fiamengo piše o fenomenu koji je i danas (nažalost) aktualan: *bilo bi dobro da (ova predstava prenese poruku) da siromaštvo bude i ostane zauvijek tek (ružan) san*.

## GLAZBA I NOVOFORMIRANI JEZIK PREDSTAVE

Gotovo svi teatrolozi, kazališni kritičari, ističu kako je riječ o *igri bez teksta, ali koja je rječitija od bilo koje riječi*. No, ova je konstatacija tek djelomično točna: predstava jest igrana bez teksta, tj. bez teksta na nekom od znanih jezika, ali su glumci ipak govorili izmišljenim jezikom, no jezikom koji je imao melodiju sličnu danskom jeziku. Glumci su, naime, uz pomoć redatelja učili melodije danskog jezika. Neke emocije, neka složena značenja, jezik ne može iskazati. Naše najkompleksnije, najdublje, najmaglovitije, pa možda baš zato najdragocjenije osjećaje – najčišće izražavamo bez riječi koja nosi određeno značenje. Možda se tek tonovima, uzdasima, melodijama, najbolje izražavamo. Baš smo zbog toga, poslije dugotrajnih nedoumica, Marin Carić i ja odlučili napraviti predstavu bez dobro nam znanog jezika.

Onih nekoliko nužnih rečenica bit će govoreno na nekom izmišljenom, snovitom jeziku. Doduše, trudili smo se da taj jezik bude blizak danskom: pa smo posudili audio i video kazete na danskom te pokušavali *skidati* tekstove, *ući* u tu specifičnu melodiju,



kako bi glumci poslije što lakše improvizirali neki nepostojeći, a opet nam dobro poznati jezik sna i bajke. Za danski smo se odlučili više zbog udaljenosti i, iz naše perspektive, *egzotičnosti* tog jezika, a možda manje zbog toga što je pisac Danac.

I glazba koju smo koristili bila je temeljena (što prepoznaje Dalibor Foretić) na starim pučkim danskim popijevkama, koje je kao predložak za svoj rad koristio Igor Savin.

## DRAMATIZACIJA – POGLED U SKROVITOST DUŠE

Što se dramatizacije tiče, dakle, kako sam već dijelom natuknula, put je bio poprilično kompleksan. Naime, već smo 1991. godine Marin i ja osmišljali uprizorenja te Andersenove bajke. Prvo je predstava zamišljena kao mjuzikl koji se trebao igrati u Gradskom kazalištu Komedija. Na dramatizaciji je u tom trenu radio i Hrvoje Ivanković. No, koliko god se trudili na različite načine osuvremeniti tu bajku (a za to su u to vrijeme postojali brojni razlozi, koje – držim – nije potrebno ni isticati), dojam unutar autorskog tima uvijek je bio sličan: bajka nam izmiče.

Iz tih smo razloga napravili skicu, zapravo kompletnu dramatizaciju *Djevojčice sa žigicama*, po kojoj je pripovjedač jedno od glavnih lica. On, naime, priča priču. No, nikako nismo bili zadovoljni. Iako smo znali da je pripovjedač važan, *da se mora čuti njegov glas*, čak nam je i njegov govor (zamišljenog pripovjedača) bio suviše konkretan. Umanjivao je probleme koje bajka nosi, *stvarnim* se govorom gubila snovitost bajke.

Naime, bajka je s jedne strane jednostavna, ali i iznimno složena i zahtjevna forma.

Bajka je, tvrdi Andersen, *pogled u skrovitost duše*. Ono što vrlo lako prepoznaju i veliki i mali. Većina Andersenovih bajki i priča polazi od postojećeg, svakodnevnog svijeta zbivanja. Bajka nam govori o problemu ljubavi, žudnje, neostvarivih želja, pa i smrti. Andersen vrlo dobro zna da su bajke vječne s obzirom na to da dotiču vječne, najintimnije i najbolnije ljudske probleme, ali pretpostavljaju čitanje obrazaca u ponašanju ljudi, tj. nepromjenjive oblike odnosa među bližnjima, otkrivajući arhetipske psihološke uzorke.

A ti problemi, nažalost, nisu manji kada smo djeca. Ključna je tema smrt, odlazak, konačno putovanje.

S vremenom se pokazalo kako je uistinu važno držati se one ravni koju bajka kao takva nosi: a to je logika arhetipa i / ili logika sna. Djetinjstvo jezika.

## SPECIFIČNA OSJEĆAJNOST LUTKARSKOG TEATRA

Odlučili smo, dakle, raditi lutkarsku predstavu. Lutkarski je teatar, naime, prostor apsolutne *kontrole*, ali baš zato i teatar čistog simbola. Simbol je znak po kojem se nešto spoznaje preko slikovitosti pojmova i ideja. Povodi koji pokreću simbole ne oblikuju ni lanac razuma ni lanac *cjeline*. Naša osjećajnost služi kao medij između svijeta predmeta i svijeta simbola. U svijetu lutkarskog teatra upravo je osjećajnost glavna vodilja,

osjećajnost koja je poticaj i svrha bavljenja umjetnošću uopće. No, osim što otvara mogućnost razolikih perspektiva, mogućnost oživotvorenja nadrealnog, lutkarski teatar u svakom svom segmentu, preko simbola, otvara prostor transcendencije.

Baš kao što to čine i snovi. Snovi, koji simboličkim govorom govore o biti života, snovi koji sačinjavaju velik i bitan dio našeg života. Svijet lutkarskog teatra nosi u sebi značaj svijeta snova. I kao što snovi predstavljaju paralelan i (barem) jednakopravan kozmos naspram svijeta realiteta, tako teatar lutaka predstavlja paralelni i jednakopravan kozmos naspram *teatra živog glumca*.

## KONAČNA ODLUKA – DRAMATIZACIJA U SLIKAMA

Odlučivši se dakle za to da jezik predstave ne bude hrvatski, već *ničiji*, odnosno *svačiji*, *univerzalni*, predstojalo nam je na drugačiji način zapisati dramaturgiju.

Zapisivali smo je crtežima.



U dugotrajnim druženjima, Marin i ja smo crtali, zajedno sa scenografom i autorom lutaka, Zoricom Željkom Šišom, tijekom predstave.

Odlučili smo povezati likove iz raznih Andersenovih bajki: pažljivo smo čitali Andersena i pokušali naći one likove koji se opetovano javljaju u njegovim bajkama, a koji će u našoj predstavi imati važne uloge: to je, između ostalih, bio lik Sanka, lik Balerine i Kositrenog vojnika. No, kako bismo još snažnije i jasnije povezali život djeteta u Osijeku te 1995. godine i djeteta iz Andersenova vremena, uključili smo kao jednu od lutaka i lik Batmana.

## SEMANTIKA ODABIRA LUTAKA

Odlučili smo se i za različite tipove lutki;

1. Koristili smo *Velike lutke*, u koje se glumac naprosto *uvuče*. Te su lutke bile namijenjene prikazivanju svijeta odraslih. Velikim je lutkama glumac povećan lutkom.

Nastojali smo, na taj način, obnoviti sjećanje, tj. oživiti viđenje odraslih iz dječje perspektive. Obnoviti dojmove, otiske razgovora s odraslima, koji se čine veliki i nedodirljivi. Takvima se čine, ljudi oko nje, i našoj djevojčici sa žigicama. Takve je lutke vrlo teško i fizički naporno animirati – treba nositi tu težinu, a, naravno, i usporavati i prilagođavati pokrete veličini lutke. Tu su ljudski pokreti povećani pokretima lutke. Glumci ih nose na sebi, skriveni su unutar lutke, na ramenima glumaca učvršćena je glava lutke.

2. Sanku, jednoj od najvažnijih figura u našoj predstavi, namijenili smo formu guignola, *lutke-rukavice*, koja se samo navuče na ruku i – već živi. To je najpokretljiviji i moguće *najtopliji* tip lutke, jer joj je lice najpodatnije i najizražajnije.

3. Djevojčica sa žigicama – lutka je *javajka*, kojoj se udovi animiraju štapovima, ali kojoj su oči vrlo izražajne. To su oči poput onih *živih* – s trepavicama i kopcima koji se sklapaju. To je lutka-citat, citat ilustracije originalnih Andersenovih zapisa.

4. Igrali smo se i *crnim teatrom*, u kojemu predmeti, kao pobunjeni, žive. Ta nam je vrst teatra pomogla u rješavanju scene *trpeze*. Tu Predmeti žive svojim životom, neovisno o pravilima naše *stvarnosti*.

5. Poigrali smo se i teatrom s *maskom* – gdje živ glumac na licu nosi masku (Balerina i Vojnik). Tu se pak susreću dva načela: živo i mrtvo, čovjek i predmet.

## PREDMET – LUTALICA

Svaki predmet može postati predmet-lutalica, može se u odnosu prema čovjeku preobraziti. Čovjek naime suosjeća sa živim bićima, ali zahvaljujući predmetima. Preobrazbe predmeta tvore igru, a pravila igre tvori čovjek. Od *ulaženja* u predmet, u lutku – do odvajanja od predmeta – nije daleko. To je lice i naličje iste stvari. Glumac je često u toj vrsti teatra sad lice, sad naličje.

Proces nastanka se razgolićuje, pokazuje se.

A takav nam je postupak koji upućuje na postojanje preobrazbe bio tada itekako potreban, potrebno je bilo osvijestiti kako su preobrazbe moguće i prisutne preobrazbe teških elemenata svakodnevice, svijeta realnosti, u elemente i logiku snova i simbola, svijeta koji stoji i traje *iza* svijeta svakodnevnih nedaća.

## SLIJEDEĆA FAZA PUTOVANJA: PREMIJERA I NAKON NJE

To je dakle bio dio putovanja koje smo (uspješno) prošli, prije iduće stanice koja uključuje gledatelje: nakon premijerne izvedbe, koja je uistinu odlično primljena, kako

od kritičara, tako i od malih i velikih gledatelja, *Djevojčica sa žigicama* krenula je dalje na put. (Sjećam se muka u gledalištu nakon zadnjeg prizora, u trenucima kada glumica-animatorica pokazuje svoje lice i grli Djevojčicu-lutku koja je ostala beživotno ležati na pozornici, dok druga Djevojčica-lutka odlazi u visinu u Bakinom naručju. Glazba je stala, pjevanje žive Djevojčice<sup>3</sup> je umuknulo, svjetla su se pogasila, a u gledalištu – tišina. Šiš, Marin i ja stiskali smo ruke u tremi i strahu – zašto šute? Zar je tako loše? No, tada je započeo dugotrajan aplauz. I dugo nije stao.)

Prva je, dakle, faza nakon premijere bilo organiziranje putovanja po festivalima diljem Hrvatske. No gostovanja su krenula i nepredvidljivim i nesamorasumljivim putanjama: predstava je igrana i na festivalima koji do tada nisu ugošćivali predstave za djecu.

1. Tako 23. lipnja 1996. *Djevojčica* putuje na deseti Eurokaz, festival novog kazališta. Vladimir Stojsavljević tada piše u najavi Eurokaza: *domaće boje brane Branko Brezovac, Ivica Buljan i bračni par Carić.*

O predstavi pišu eminentni kritičari i teatrolozi: Marija Grgičević – koja ističe kako predstavu *odlikuje logika sna*, zanimljive retke pišu i Dubravka Vrgoč, Ivana Šubarić, Lada Čale, Nataša Govedić, Hrvoje Ivanković...

2. Istaknula bih kako je te godine, 1996., u Dječjem kazalištu, zahvaljujući sjajnoj organizaciji i proaktivnosti ravnateljice Jasminke Mesarić, odigrano 325 predstava, od kojih oko 130 na gostovanjima, s ansamblom od samo 9 glumaca.

3. *Djevojčica* putuje i na 36. međunarodni festival u Šibeniku; pa u lipnju na 29. PIF, na kojem dobiva od međunarodnog žirija glavnu nagradu za sezonu 1996. *Djevojčica sa žigicama* proglašena je najboljom predstavom u cjelini.

4. Te iste godine, 1996. dobiva i nagradu HDDU-a, odnosno Nagradu hrvatskoga glumišta u kategoriji *Najbolja predstava za djecu i mladež*; dobiva priznanje Assiteja za posebno umjetničko dostignuće. Stiže joj i nagrada Grada Osijeka, kao i Povelja zahvalnosti Osječko-baranjske županije.

5. Godine 1997. na 16. SLUK-u predstava je nagrađena za najbolju režiju i glazbu, a dobila je i nagradu za najbolju predstavu u cjelini.<sup>4</sup>

6. Osim brojnih drugih gostovanja, ističem gostovanje u Splitu 1997. godine, kada ju je vidjelo 6.000 djece. Jakša Fiamengo bilježi: *ulaznice su jednostavno razgrabljene*. U povodu toga gostovanja Jasen Boko ističe i (kao da najavljuje daljnja putovanja *Djevojčice*) kako bi *ova predstava mogla imati lijepog uspjeha i izvan hrvatskih okvira* ("Slobodna Dalmacija", 14. ožujka 1997.).

7. I uistinu, te hladne 1997. godine predstava gostuje na Festivalu Sarajevska zima, također na *cičoj zimi* sarajevskih ulica i razrušenih kazališnih prostora. Glumci su smješteni po privatnim kućama.

Putovanje *Djevojčice* nastavlja se i idućih godina.

<sup>3</sup> Igrala ju je Lea Ban.

<sup>4</sup> 15. SLUK bio je izmješten iz Osijeka zbog ratne opasnosti.

## PUTOVANJA IZVAN HRVATSKE

Sljedeći su krug putovanja te predstave i izvan Hrvatske, što je zapravo i važna tema ovog priloga:

1. lipnja 1997. godine *Djevojčica sa žigicama* kreće na putovanja izvan Hrvatske: gostuje u Pragu na 1. Festivalu lutkarskog kazališta za djecu.

2. Slijedi Međunarodni festival za djecu i omladinu u Austriji. Tu je pozvana i *Djevojčica sa žigicama*. A izveden je i *Hamper* Renea Medveškeka te je nastupilo kazalište Mala scena s *Kraljevnom na zrnju graška*. *Djevojčica* je igrala s uspjehom u Waidhofenu početkom, točnije 5. i 6. listopada, 1997. godine.

3. Potkraj lipnja 1998. godine *Djevojčica sa žigicama* kao jedina predstava iz Hrvatske gostuje na Međunarodnom festivalu dječje umjetnosti u Hsing-Kangu u Tajvanu, što se podudara i s ponovnim izborom Jasminke Mesarić za ravnateljicu Dječjeg kazališta u Osijeku.<sup>5</sup>

Na festivalu u Tajvanu, piše Dalibor Foretić, *predstava je izazvala nepodijeljeno oduševljenje i odigrala je ukupno 9 izvedbi (Osječki lutkari Tajvanu otkrili Hrvatsku, „Novi list“, 10. srpnja, 1988., Prva hrvatska ekspedicija na otoku božice Matzu, „Glas Slavonije“, 10. srpnja 1998.)*.

Jedna je izvedba bila na samom otvorenju festivala, što je bila velika čast, a onda je igrana dva puta na dan tijekom ostalih dana festivala (u 10 h ujutro i u 18 h poslijepodne).

*Mnogo je djece gledalo predstavu iz daljine i s tribina sa strane (gledalište može primiti 1500 gledatelja). Ipak, svaka je predstava izazvala prave furore oduševljenja, piše Foretić. Bilo ih je koji su predstavu gledali po nekoliko puta, a mnogi su s nje izlazili sa suzama u očima (Osječki lutkari Tajvanu otkrili Hrvatsku, „Novi list“, 10. srpnja 1988.)*.

*Treba imati na pameti da je ovaj festival na Tajvanu svrstan u manifestacije od nacionalnog značaja i da su na njega organizirano dolazila djeca s cijeloga otoka, čak iz 400 km udaljenog glavnog grada Taipeia nastavlja Foretić (Osječki lutkari Tajvanu otkrili Hrvatsku, „Novi list“, 10. srpnja 1988.)*.

*Djevojčica* je pridonijela *povezivanja ovih dviju kultura* i, između ostalog, i tu je njezina iznimna vrijednost – drži Foretić (*Osječki lutkari Tajvanu otkrili Hrvatsku, „Novi list“, 10. srpnja 1988.)*.

*Organizatori i stručnjaci su bili oduševljeni i pozvali su Dječje kazalište iz Osijeka da dođe ponovno na gostovanje za dvije godine /.../ „Vaša je predstava izvrsna. Ona je najpopularnija na našem festivalu”, rekao je Daliboru Foretiću dr. Chen Chin-Huang, predsjednik zaklade za kulturu i obrazovanje i organizator festivala (Osječki lutkari Tajvanu otkrili Hrvatsku, „Novi list“, 10. srpnja 1988.)*.

<sup>5</sup> 1992. godine Jasminka Mesarić imenovana je ravnateljicom, u veljači 1998. godine birana je za novi mandat od 4 godine (“Novi list”, 20. veljače 1998., Ljubomir Stanojević).

4) 12. rujna 1998. u “Glasu Slavonije” Ljubomir Stanojević najavljuje gostovanje *Djevojčice sa žigicama* u Teheranu (*Klasici na dječjoj pozornici*, “Glas Slavonije”, 12. rujna 1998.).

Predstava je trebala igrati na Sedmom međunarodnom festivalu kazališta lutaka, koji se održava od 15. pa do 22. rujna. No, *Djevojčica* nažalost nije vidjela Teheran, zbog (kako je rečeno) velikih financijskih poteškoća.

### STANKA ILI MALA SMRT

Nakon povratka iz Tajvana, predstava neko vrijeme nije igrana. Lutke su bile oštećene, kako u svom pismu piše Jasminka Mesarić redateljskom paru.

No, ravnateljica najavljuje obnovu predstave, obnovu lutaka te rad s novim *glumicama*, djevojčicama koje predstavljaju vrlo važan dio predstave.

Tijekom pregovora i planiranja obnove predstave, predstavu pohodi smrt. Smrt koja je jednom od ključnih tema bajke.

Naime, 2000. godine umro je jedan od redatelja, Marin Carić. I čini se da je putovanje *Djevojčice sa žigicama*, nastale u Dječjem kazalištu u Osijeku, došlo svome koncu.

No, tomu ipak nije tako. Baš kao i u samoj predstavi – smrt nije kraj.

Smrt je, po Andersenu, sestra Sna. I o njoj ne treba šutjeti. *Djevojčica sa žigicama*, kao i mala sirena, u svom odlasku *ne oćutje ništa od smrti*. *Vidje rumene oblake nebeske, a govor im bijaše glazba* (Hans Christian Andersen, *Djevojčica sa žigicama*, Zagreb 1965.). Nadajmo se da je i s redateljem bilo slično.

Rječnik simbola kazuje i sljedeće: *Simboličko putovanje često se obavlja i post mortem*. Tibetanska knjiga mrtvih kaže: *i dalje je riječ o napredovanju duše u stanjima što produžuju stanja ljudske pojavnosti, budući da nadljudski cilj još nije dosegnut*.

(Chevalier, J. – Gheerbrant, A.: *Rječnik simbola*, Zagreb 1983., str. 545).

Možda je, dakle, slijedeći citirano, i za redatelja Carića to bio tek nastavak putovanja.

\*\*\*

U prilog tomu ide i činjenica kako se predstava nije ugasila.

Godine 2002. ravnateljica Mesarić ipak se odlučuje za obnovu predstave.

Bilo je i tada brojnih gostovanja, no držim kako je važno istaknuti putovanje 2004. godine, koje je predstavi (kao i kazalištu) donijelo niz vrijednih nagrada. Šangajski ured za kulturu i rad s mladima organizira lutkarski i dramski festival za djecu, te poziva *Djevojčicu sa žigicama* na Festival u Šangaj, koji se održavao od 14. pa do 26. srpnja 2004.





*Djevojčica sa žigicama* igrana je na lutkarskom festivalu. Predviđeno je da će predstava biti reprizirana u Šangaju, kako novine tada pišu, *čak 6 puta*. No, to nije bio točan broj. Predstava je na festivalu u Šangaju odigrana punih 8 puta.

Na tom je festivalu predstava *Djevojčica sa žigicama* dobila *zlatnu medalju* (Certificate of Excellence for outstanding performance *The Little Match Girl*).

Osim toga, a to nije malo ni nevažno: propagandni materijali, pa tako i plakat za *Djevojčicu sa žigicama*, bio je zaštitni znak tog festivala.<sup>6</sup>

\*\*\*

Za kraj ovog pregleda putovanja jedne predstave, istaknula bih i sljedeće:

Putovanja su potrage.

Transformacije.

Povratak izvorištu.

Teoretičari bajki govore o tome kako svaka bajka implicira putovanje koje se na određeni način zaokružuje: junak /inja kreće iz dobro poznatog prostora i nakon niza peripetija ili iskušenja vraća se na isto geografsko mjesto – promijenjena.

Tako se i *Djevojčica sa žigicama* vratila Osijeku i tu je boravila još nekoliko godina.

Putovanja kao duhovni napredak susrećemo u budizmu u obliku putova i prijelaza, a često su vidljiva i prikazivana pomakom duž osi svijeta.

Putovanje nam omogućuje nove uvide, stavlja nas u stanje začudnosti, ponovno viđenje u drugačijem svjetlu onoga što nam se činilo poznatim. Očuđavanje i novo viđenje

<sup>6</sup> Nakon tog, a i brojnih drugih uspjeha Dječjeg kazališta, Jasminka Mesarić 2004. godine bila je dobitnicom javnog priznanja za rad u području kulture grada Osijeka.

istog. Na putovanjima se spaja ono svakodnevno i racionalno s logikom djetinjstva i logikom snova.

Ponekad mi se čini kako su na određeni način Andersen i *Djevojčica sa žigicama* s razlogom bila s nama punih 20 godina, da se predstava s razlogom realizirala baš te 1996. godine i pratila sve nas (puna dva desetljeća) u našim osobnim i kolektivnim mijenama.

Mnogi više nisu na istome mjestu. Životnom, boravišnom ili radnom.

Stigli su do druge neke postaje. (Radne, boravišne ili životne.) Mnogi od nas, ali i kazalište samo, doživjelo je niz promjena.

I sada živi novim životom. Ovog puta bez prisutnosti nekih od glavnih aktera inicijacije i afirmacije te predstave.<sup>7</sup>

Ali će nam svima *Djevojčica sa žigicama* ostati kao svjedokinja (ako ne i zaštitni amblem) vremena u kojem smo se mijenjali, padali i rasli.

Ne-stajali.

## LITERATURA

Andersen, Hans Christian: *Djevojčica sa žigicama*. Preveo Josip Tabak. Mladost, Zagreb 1965.

Andersen, Hans Christian: *The Complete Illustrated Works of H. Ch. Andersen*, First published in Great Britain in 1889. by George Routledge and Sons Ltd under the title *Stories for the Household*. London 1994.

Biskupović, Alen: *San ili java?*, "KULISA.eu", 22. studenoga 2010.

Bošnjak, Narcisa: *Kada se ugase svjetla, nismo obvezni na maske*. "Glas Slavonije", 30. 04. i 1. 5. 2002., razgovor s Dubravkom Crnojević-Carić.

Bošnjak, Narcisa: *Rad u dječjem kazalištu više se ne doživljava kao tezga*. "Glas Slavonije", 12. 4. 2003., razgovor s Dubravkom Crnojević-Carić.

Bošnjak, Narcisa: *Velika čast za kazalište, grad i Hrvatsku*. "Glas Slavonije", 30. 05. 2004. razgovor s Jasminkom Mesarić.

Bošnjak, Narcisa: *S nama zlato dolazi iz Kine!* "Glas Slavonije", 28. 07. 2004.

Chevalier, J. – Gheerbrant, A.: *Rječnik simbola*. Ur. Branimir Donat. Nakladni zavod MH, Zagreb 1983.

Foretić, Dalibor: *Osječki lutkari Tajvanu otkrili Hrvatsku*, "Novi list", 10. srpnja 1988.

Foretić, Dalibor: *Prva hrvatska ekspedicija na otoku božice Matzu*. "Glas Slavonije", 10. srpnja 1998.

<sup>7</sup> Pa tako i bez tadašnje ravnateljice Jasminke Mesarić, koja je u međuvremenu otišla na drugo radno mjesto. No, hvala joj jer je i sada pomogla u realizaciji ovog izlaganja.

Zahvaljujem i Mirti Marić, koja je također pomogla u skupljanju građe, tj. članaka i zabilježaka koji su arhivirani u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića.

Lukács, György: *Duša i oblici*. Prevela Vera Stojić. Beograd 1973.

Mesarić, Jasminka: *Bili smo apsolutne zvijezde dvaju festivala*. "Glas Slavonije", srpanj 2004.

Stanojević, Ljubomir: *Smrt kao san topline*. "Novi list", 20. veljače 1998.

Stanojević, Ljubomir: *Klasici na dječjoj pozornici*. "Glas Slavonije", 12. 09. 1998.

Zekić, N.: *Predstava Djevojčica sa žigicama i Kresivo gostuje u Kini*. "Glas Slavonije", 15. 07. 2004.

## PRILOZI

OSOBNNA KARTA PREDSTAVE:

**H. C. Andersen "Djevojčica sa žigicama"**

(Dječje kazalište u Osijeku – Premijera: 9. 3. 1996.)

**SCENARIJ I REŽIJA: Dubravka i Marin Carić**

**LUTKE I SCENA: Željko Zorica**

**KOSTIMI: Željko Zorica i Mirjana Zagorec**

**GLAZBA: Igor Savin**

**KOREOGRAFIJA: Zaga Živković**

LICA: Djevojčica sa žigicama – **Aleksandra Colnarić**

Fotelja, Sanko, Peć, Batman, Pas, Sat – **Ivica Lučić**

Baka, Zločesti dječak, Pas, Klipan – **Lidija Kundert**

Gospodin, Mjesec, Pas – **Zvezdana Čubra**

Dimnjačar, Gospođa, Sat – **Tihomir Grljušić**

Kinez, Opatica, Komoda – **Ante Zubović**

Balerina, Učiteljica violine, Zločesti dječak – **Inga Šarić**

Debeljko, Pastirica, Opatica – **Areta Gvozden**

Kositreni vojnik – **Đorđe Đukić**

Djevojčica – **Lea Ban/ Lovorka Lučić / Ena Balić**

Inspicijent – Zdenka Kovaček

Svjetlo – Momčilo Labudović

Ton – Dražen Golubić

Tehničko vodstvo – Igor Elek

Scenski radnici – Siniša Ardalić, Zoran Grkinić, Alen Štern

Ravnateljica Dječjeg kazališta u Osijeku – **Jasminka Mesarić**

## KONFLIKTNI KRITERIJI ZAJEDNIŠTVA ILI KAKO ANTOLOGIZIRATI DRAMSKE PISCE

*Draga površino, ti si u stvari vodena, jer  
istovremeno govoriš i o dnu rijeke i o  
vjetru i o mjesecu, svaki puta mreškajući se  
na svoj način i svaki puta gledajući nas iz  
drugačijeg ugla.*

Nathan Hamilton, uvodičar i  
antologičar *Nove poezije u Velikoj  
Britaniji* pod nazivom *Dragi svijete*  
i svi u njemu, (2013.)

Grupirati umjetnike u korice antologija i govoriti o njihovom djelu pod zajedničkim koordinatama nužno je osuđeno na pristranosti, previde, promašaje, krive procjene i površnosti, već i zato što predstavljanje pojedinačnih poetika – koje k tome nisu same izabrale tvoriti zajednički kanon – stvara oko izabranih autora oktroirani ustav ili nametnuti sustav antologičareva vrednovanja. Kako veli Leo Rafolt (2007: 26):

*Jer i kriteriji koji antalogičarenje legitimiraju velikom se brzinom mijenjaju i pri tom su podložni različitim resemantizacijama – najčešće simboličkim. Antologije su, konačno, uvijek bile eksplozivni materijal, načelno korisne a potencijalno opasne, jer vrednuju ne vrednujući, jer kritički suprotstavljaju različite analitičke fenomene, a pri tom zgušnjavaju jedan veliki korpus na poetički ili estetički simptomatičnu ekipu odabranih.*

Antologije su u tom smislu jednako preskriptivne i reduktivne, baš kao i ideološki neizbježne, koliko su to i literarni kanoni ili književna djela koja dobivaju status preporučenog ili obaveznog čitanja (usp. Hernnstein-Smith, 1988.; Gates, 1992.;

Guillory, 1993.; Reed, 1996.; Said, 2001.). I koliko god se posljednjih tridesetak godina, zahvaljujući sustavnoj institucionalizaciji feminističkih i postkolonijalnih studija, status klasika raspao ili umnožio na konfliktne protukanone ili paralelne zbirke modelnih autora koji su izborili svoje pravo supostojanja u prostoru sveučilišnih institucija, činjenica je da ni u drugoj dekadi 21. stoljeća ne slabi potreba za novim vrstama *egzemplarnih selekcija* i njihova izrazito hijerarhijskog ocjenjivanja, organiziranja i sabiranja. I dalje se govori o *važnijim i manje važnim* ili naprosto (uvijek) iznova antologiziranim, nasuprot neantologiziranim ili premalo antologiziranim imenima, kao i *lako odredivim klasicima*, nasuprot onima kontroverznijeg statusa. Primjerice, *Leksikon Marina Držića* (usp. <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/kanon-knjizevni/>) uz natuknicu *kanon* bilježi razloge Držićeve kanonizacije oko koje priređivači nemaju sumnje:

*U hrvatskom ranonovovjekovlju kanonske je autore i kanonske opuse lako prepoznati, kao što je lako razlučiti koji su autori i koji opusi, odn. koji knjiž. stilovi, utjecali na oblikovanje hrvatskoga knjiž. kanona u tom razdoblju /.../ Dakle, osnovni je razlog Držićeve kanoniziranosti tematsko-motivska, žanrovska i svjetonazorska polivalentnost njegova dramskog stvaralaštva i njegove poetike, koji su usporedivi s dramaturgijom najpoznatijih eur. suvremenika. Tomu su zacijelo pripomogle pozitivne ocjene njegova stvaralaštva, koje se, kao reakcija na pokušaje diskreditiranja tal. slavista, posebice Artura Cronije, nižu od druge pol. XX. st. Osim što je držićologija dobila status posebne discipline unutar književnopov. istraživanja hrvatske ranonovovjekovne književnosti, Držićev je knjiž. opus postao prostorom testiranja najrazličitijih analitičkih paradigmi, ne samo tradicionalnih filoloških, književnokomparativnih, teatroloških i književnovijesnih, koje dominiraju do posljednjih desetljeća XX. st., nego i interdisciplinarnih književnoantropoloških i mikrohistoriografskih, u okviru kojih se Držićevo stvaralaštvo iznova afirmira, oživljava i kanonizira. O visokom stupnju kanoniziranosti svjedoči i velik broj izdanja njegovih djela /.../.*

Uzmemo li pak kao kriterij procjene Držićeva kanonskog statusa tekst Miroslava Krleže *O našem dramskom repertoaru* (1977. / 1948 /:136), situacija s klasikom baš nije tako neupitna, tim više jer ga procjenjuje književni autoritet enciklopedijske, koliko i suspisateljski prevrednovalačke ambicije:

*Iz Držićeva teksta promatra nas obraz renesansnog, zakrbuljenog, zbunjenog čovjeka, koji je čitavoga svog života bio poverissimo scrittore: pisarčić po solanama, svirač po crkvama i na gospodskim gozbama, ulični glumac i grofovski sluga. /.../ Držićev je teatar pomodna pojava, dakako kao što je u umjetnosti sve pomodno, ali bez obzira na tu talijansku, sijenešku, plautovsku, renesansnu maniru, kao očiti znamen vremena, Držićeve komedije dosegle su pravu stvaralačku svrhu: one su u prostoru i vremenu danas već davno prohujalih dana zaustavljeni glasovi živog pučkog govora, koji govori s pozornice isto onako vedro kao i prije četiri stotine godina.*

Tamo, dakle, gdje je za suvremene antologičare *Leksikona Marina Držića* bitna hibridnost i institucionalna diseminacija Držićeva opusa, za Krležu je bitna užestilska kvaliteta Držićeva pučkog jezika, bez ikakve potrebe da ga se komparativno pozicionira u međunarodnom kontekstu ili da ga se verificira žanrovskom srodnošću s *pomodnim* literarnim tendencijama srodnih europskih autorica i autora. Na ovom primjeru vidimo i da se kanon može podjednako uspostavljati izvana i iznutra (s obzirom na matičnu sredinu), ali i da neprestano ostaje otvoren problematizaciji, nadopisivanju, reviziji i osporavanju; baš kao i u slučaju autorskog opusa samog Miroslava Krleže – kao paralelno dekanonizatorskog ili ultrapolemičkog, ali isto tako i kao ultrakanonskog autora hrvatske književnosti. Izravno spisateljsko upletanje u akademski sustav vrednovanja književnih djela svakako je gesta strukturalnog promišljanja kriterija kanonske literarnosti, prisutna, primjerice, u kolumnama Miljenka Jergovića od 2001. godine objavljivanima u “Jutarnjem listu” pod nazivom *Subotnja matineja* i kasnije *Zaštitar manjina* ili u kolumnama *Opasne veze* Slobodana Šnajdera, sustavno objavljivanima u “Novom listu” te kasnije tiskanima u knjigama *Kardinalna greška*, 1999. i *Umrijeti pod zvijezdom*, 2005.

Pojedini antologičari, poput Borisa Senkera u njegovoj *Hrestomatiji novije hrvatske drame* (prvi i drugi dio), objavljenoj 2000. i 2001. godine, bore se protiv vrijednosne hijerarhizacije i antologičarske pristranosti uvrštavanjem velikog broja autora, dakle proširenim kriterijem kvantitativne inkluzivnosti, kao i namjernim izbjegavanjem jezika bilo kakve izravne estetičke i ideologijske valorizacije. Umjesto toga, Senker se drži prethodno sistematiziranih povijesti literarnih epoha i iznimno pedantne recepcije književnih djela. To je svakako jedan od legitimnih načina izmicanja *zatvorenoj* kanonizaciji književnih djela, ali i pristup koji malokad otvara kanon intenzivnijem dijalogu s literarnom zajednicom. Senker kao da antologičaru nastoji izmaknuti *interventno* autorstvo u korist stabilne uredničke distance. No čim antologičarski grupiramo umjetničku gradu, s otvaranjem skupa literarnih izabranika javlja se i mogućnost **generativne geste** ili proširivanja prethodnog opsega modelne književnosti, koju je šteta propustiti. O istome piše i poljski teoretičar Piotr Wilczek (2012: 1687): *Autor antologije neizbježno doprinosi kanonu, a ako pri tom još ima i akademski status Harolda Blooma, onda ne samo da doprinosi, nego doslovce i stvara literarni kanon.*

Treba li ovu inherenciju revizije nužno proglasiti opresivnom?

Možemo li antologizacijom preskočiti *nasilje* inovacije?

I možemo li se prihvatiti antologijske reprezentacije, a pritom izbjeci objektivizaciju i fetišizaciju pojedinoga literarnog djela?

Osim Senkerove inkluzivne, koliko i opsežne historizacije te korištenja studija recepcije kao produktivne antologizacijske metode, čini mi se da antologičari mogu inzistirati i na inzularnosti svakoga pojedinog autora, kao i na njezinim i njegovim specifičnim ili unikatnim pozicioniranjima prema službenom literarnom kanonu, politikama roda i politikama nacionalne identifikacije.



Nadalje, vjerujem da antologičarski posao ne bi trebao slijediti književnoteorijske trendove i mode (premda bi ih nesumnjivo trebao poznavati), na isti način na koji ih pomno prati, ali i prevrednuje, svako akademsko pismo koje pred sebe postavlja zahtjev inovativnog autorstva. Pojedini teoretičari, poput Rakefeta Sela-Sheffyja (2002.), smatraju da sastavljanje antologije, posebno međunarodne, zahtijeva od njezina autora ili autorice dodatnu kompetenciju za nadilaženje aktualnih trendovskih teorija i popularnih analitičkih diskurza, kao i elaboraciju kriterija koji se zalažu za dugotrajnost određene literarne reputacije. Drugim riječima, traži se ne samo uredničko i analitičko znanje nego dodatno **autorsko imaginiranje što originalnijeg problemskog konteksta**, koje prati i predstavlja antologičarsku vizuru. Rakefet Sela-Sheffy (2002: 145):

*Iz toga izlazi da pojedini pristupi reduciraju ideju kanona na primjenu uskog teorijskog pomodarstva. I tako će bitke između sukobljenih tvoraca ukusa puniti kulturno tržište koje ionako neumorno proizvodi ad hoc trendove, ne mareći je li stvorilo dugotrajnu vrijednost. U većini slučajeva, pobjednici ove neprestane bitke brzo padaju u zaborav, dok kanonizirana djela zadržavaju svoj orijentacijski položaj na kulturnom tržištu – i to bez obzira na njegove nestalnosti (dapače, djela često prežive čak i radikalne revolucije vrijednosti).*

U tom bih smislu istaknula da vjerojatno najlucidniji antologičarski uvodnik (u suvremenu britansku poeziju) potpisuje pjesnik Nathan Hamilton (2013.) pišući opetovano započeto pa prekinuto pismo vrlo različitim instancama. Citiram: *od dragih starih urednika, dragih Stranaca, drage NASA-e, dragih novih urednika koji su svjesni da nam trebaju nove ideje antologiziranja, dragih knjižara, dragog Picarda, drage Poezije, drage Olimpijade koju svi vole gledati i koja je općeprihvaćeni oblik sportskog antologiziranja – koliko i komičnog neuspjeha sagledavanja tko je doista u čemu najbolji, dragih sunca i mjeseca, dragog Rolanda Barthesa, dragog Eddieja Izzarda, dragih Zvezdanih staza...* i tako dalje, lanac se nastavlja namjernom arbitrarnošću, ali i namjernim naglašavanjem komike označavanja poezije mjerilima više ili niže kvalitete. Kao ni Boris Senker, ni Hamilton ne pristaje na ulogu autoriteta procjene. Umjesto toga, šali se s različitim oblicima kolabiranja očekivane diskurzivne izvedbe *suđenja* književnosti.

Proces predstavljanja domaćih autora u inozemnim izdavačkim projektima u mom iskustvu (usp. antologiju hrvatske drame koju urednički potpisujem: *Une parade de cirque: Anthologie des écritures théâtrales contemporaines de Croatie*, Paris: 2012., L'Éspace d'un instant) može se, dakle, boriti protiv hijerarhijskog mišljenja i prisilnog stupnjevanja kvalitete književnosti hamiltonovskom poetskom gestom, ali vjerujem da to možemo činiti i filozofskim fokusiranjem na određenu temu, žanr ili analitičko pitanje, odnosno možemo tekstove propustiti ne samo kroz filter postojećega kanonskog očekivanja i odmjeravanja nego i kroz filter problemskog te naglašeno kritičkog vrednovanja.

U predstavljanju domaće drame za francusku publiku, moj je izbor bio usredotočiti se na figuru klauna. Ne samo zato što manjinska književnost, poput hrvatske, u odnosu

na velike kolonijalne književnosti (poput francuske i engleske) uvijek ima klaunu ponešto gorkosimetrični status *kurioziteta* (prevodi nas se malo i rijetko), nego i zato što je hrvatska drama uistinu prepuna nekonvencionalnih klaunijada i njihovih provokativnih antijunaka. Njihove drame kreću već od Kamova i Mesarićeva *Clowna* iz 1922. godine, a bogato se nastavljaju u rukopisima, Krleže, Ivšića, Marinkovića, Brešana, Matišića, Šnajdera, Šovagovića, Ivane Sajko, Nine Mitrović, Ivana Vidića itd.

Činilo mi se da je klaun egzemplarni dramski subjekt hrvatske drame jer često i rado navlači masku izazivanja svekolikog poretka; ne samo države i crkve nego i samog kazališta. Riječima teoretičarke Barbare Babcock-Abrahams (1975: 155):

*Marginalne figure poput klauna često su povezane s tržnicama, raskršćima i drugim otvorenim mjestima koja se nalaze "negdje između" jasno definiranih socijalnih statusa i prostora ili se u njima raspadaju normativne strukture i obrasci – to su mjesta tranzicije, kretanja i uzimanja dozvola. I prostorno i vremenski, klaun narušava, a katkad i potpuno briše granicu između iluzije i realnosti. Klaun u stvari dovodi u sumnju sve unaprijed definirane i očekivane sustave razlikovanja između ponašanja i njegove reprezentacije.*

Klaun pritom čuva autonomiju svoje marginalne, svjesno izazivačke pozicije; baš kao i cirkusku *nesmirivost*, pa i ironijsku distancu unutar propisanih žanrovskih i društvenih kategorija. On je i tragičan i komičan, blizak i tamnoj groteski i mnogo suptilnijim, no ne i bitno svjetlijim vrstama humora. Katkad je Luda, katkad harlekin, katkad pometovska izjelica, katkad beketijanski filozof probušenih cipela, katkada liričan Pierrot. Slojevit je i iznimno otvoren ambivalencijama. U nas se pojavljuje i kao cirkuska umjetnica Glorija / Magdalena / Jagoda, baš kao i žena-bomba unutar društva terorističkog spektakla dramatičarke Ivane Sajko.

U svakome od navedenih klaunova, baš kao i u Dickensovu svjedočanstvu o životu najslavnijega britanskog klauna Grimaldija (usp. *Zapise Pickwickova kluba*, 1836.), klaun je i socijalna konfiguracija razdirana specifičnom vrstom stradanja. Nitko ga ne može kontrolirati, ali s time ide i bol nepripadanja. Za sve vrste klaunskih antijunaka stoga je bitan odnos prema svetom, koje se često manifestira kao *igra oko smrti* (da posudimo sintagmu dramatičara Marijana Matkovića).

U razgovoru s francuskim akademskim kolegama i izdavačem naišla sam na veliko razumijevanje i podršku za postavljanje analitičkog fokusa kroz pobunjeničku figuru klauna. Shvatila sam, nadalje, da ih nipošto ne zanima antologija kao kvazineutralno nizanje afirmiranih pisaca, kao i da su im poznate antologije koje su uredili Boris Senker na engleskom jeziku (*Different Voice: Eight Contemporary Croatian Plays*, Zagreb: ITI-Unesco, 2003.) te dvije antologije hrvatske drame na hrvatskom: Bokina *Nova hrvatska drama (izbor iz drame devedesetih)*, objavljena 2004. godine, te Rafoltovo *Od brojanje: Antologija suvremene hrvatske drame*, objavljena 2007. godine. Premda je u sve tri knjige prisutno iznimno kompleksno iskustvo pregovaranja, uspostave i elabora-

cije analitičkoteorijskih te neizbježno ideologijskih kriterija literarnog zajedništva, kao i sposobnost sagledavanja individualnosti okupljenih autorica i autora, interes francuskih izdavača nije išao prema još jednom okupljanju uglavnom slične grupe autora – sada na francuskom jeziku (u sve tri antologije pojavljuju se gotovo isti pisci), nego prema potrebi **daljnjeg problematiziranja** proteklog stoljeća dramskog pisanja u Hrvatskoj. Također, nipošto ih nije zanimao komercijalni aspekt drame i kriterij bulevarske popularnosti nekog pisca, niti rukopisi dramatičara koji igraju na prokušane narativne formule zabavljaštva, nego **inherentna eksperimentalnost** samih rukopisa – bilo na stilskoj, bilo na kompozicijskoj ili na nekoj drugoj konceptualnoj razini.

No i po pitanju eksperimentalnosti također možemo govoriti o konfliktnim kriterijima prioritiziranja autorskih korpusa. Možda smo kroz naglašavanje eksperimentalnosti izbjegli prioritiziranje prema učestalosti izvođenja i učestalosti citiranja, ali inovaciju nije moguće imenovati izvan tradicijskog okvira matične kulture koju djelo osporava, dakle opet je pred nama zamka implicitnog kanona domicilne dramske književnosti.

Dodatna je komplikacija što klauni molijerovskog teatra imaju drugačiju povijest od držičevskih klaunova, dakle u samom procesu imenovanja fokusa antologije potrebno je raditi i na komparaciji kulturnih konteksta. Inovativnost se, nadalje, u smislu naručiteljskog zahtjeva, može tumačiti i kao potreba jake revalorizacije kulturnog konteksta u kojem djelo nastaje, što uopće ne mora korespondirati s provokativnošću u novom kulturnom kontekstu, u kojem će se antologija čitati. Može se raspravljati i o ideologijskoj orijentaciji tekstova, ne na način da su neka djela *progresivnija* od drugih nego da su pojedini dramski pisci svjesni ideologijske strukture od koje su tekstovi sačinjeni i ulaze s njom u neku vrstu dijaloga, dok postoje i autori kojima u cijelosti promiče ideologijska zadanost i investiranost njihova rukopisa. Moram priznati da odrednicu dramsko i sama razumijem upravo s obzirom na njezin dionizijski potencijal sondiranja društvene kontroverze, a ne s obzirom na uprizorenje uvriježene doktrine mišljenja ili ponašanja.

Pa ako je u pravu Alan Schrift (2004: 192), koji kaže da će *antologija profunkcionirati samo ako se njezini dijelovi drže zajedno, ako međusobno podižu jedan drugoga i ako zajednički artikuliraju ne jednu tezu, nego nekoliko međusobno povezanih teza*, u pravu je i Christopher Leary (2010: 230), koji smatra da antologičarima mora poći za rukom osobita vrsta *balansiranja multipnim jedinstvom* okupljene grupe autora, bez koje čitatelj nema orijentacijsko uporište. Ovaj zahtjev ponovno može biti otežan tržišnom logikom same antologije, primjerice inzistiranjem naručitelja da zbog cijene izdanja ne prijedemo određeni broj prevedenih stranica i da (uzimajući u obzir sveučilišno-studentsku publiku antologije) pokušamo biti što raznovrsniji u pristupu piscima.

Kako onda postići da što više autora bude što složnije u *što provokativnijem* pitanju koje postavljaju?

Bojim se da pozivanje na teritorijalni ili etnonacionalni okvir publikacije iznimno slabo funkcionira kao *ljepilo* umjetničke antologije. Mnogi se književnici, naime, uopće

ne smatraju ni nositeljima *nacionalne kulture* ni nositeljima *nacionalne identifikacijske matrice*, već doživljavaju svoju vokaciju i tekstove kozmopolitski. Istovremeno im je i dalje važno da su njihovi tekstovi reprezentirani u međunarodnim zbornicima koji stvaraju kontekst predstavljanja hrvatskih dramskih tekstova, zbog čega pristaju na privremeni okvir nacionalnog korpusa. Problem mogu biti i pisci koji se deklarativno izjašnjavaju upravo kao autorizirani *nositelji* nacionalnog identiteta svoje književnosti, dok ih analitičkoteorijska struka ne smatra umjetnički značajnima. S tim sam se problemom susrela i kao antologičarka zbornika koji je međunarodnoj zajednici u Bologni 2015. godine predstavljao hrvatsku književnost za djecu i mlade: lobiji izdavača književnosti za djecu forsirali su kao *kanonske* vlastite nakladničke favorite, bez ikakvog truda da uspostave literarnoanalitičke i argumentacijske kriterije takve vrijednosne orijentacije. Važno je napomenuti i da međunarodnim čitateljima nije važno prepoznati *hrvatskost* nekog autora nego njegovu ili njezinu autorsku apartnost unutar mnogo širega međunarodnog konteksta (ne samo francuskog).

U svakom slučaju, antologija ostaje samo **privremena karta** predstavljanja izabrane literature, nikako ne njezin *defnirani* teritorij. Vjerujem da svi antologičari čeznu za novim edicijama svoje literarne kartografije, upravo zato da bi ih nadopunili novim uvidima. Osobno, rado bih antologiju hrvatske drame namijenjene francuskoj publici nadopunila autorima kao što su Tomislav Zajec, Dino Pešut i Marko Hrenović, kao što bih rado i elaborirala razlike između još nekih literarnih (posebice dramskih) i izvanliterarnih (posebice novocirkuskih) klaunova, kojima sam se u međuvremenu bavila. Zanimalo bi me proširiti raspravu i na klaunizaciju na razini jezika, prisutnu u dramama trojca Senker / Mujčić / Šrabe te u opusu Antuna Šoljana i Luke Paljetka. I dalje sam nezadovoljna što na tako osmišljeni okvir nisu pristajali ili ja nisam znala uklopiti intimističke autorske rukopise Lade Kaštelan i Dubravka Mihanovića, čiji dramski opus ulazi u kompleksni rad s osobnom i političkom traumom, čemu bi valjalo posvetiti zasebno antologijsko izdanje.

Prilikom razgovora s izdavačima razmišljala sam i o fokusu na hrvatske obrade Shakespeareovih tema i dramskih motiva, kojima također obilujemo i koje nas predstavljaju u kozmopolitskom svjetlu, ali frankofonoj je publici takvo očiste manje zanimljivo nego anglofonoj, zbog čega sam od toga odustala.

Zaključno, antologija oko svojih autora uvijek gradi osobito interpretacijsko (teorijsko i historiografsko) polje, u kojem tekstovi mogu biti i rezervoari kritičkog i rezervuari preskriptivnog mišljenja. Čak i kad je njihova pedagoška namjera u vremenu nastanka antologije jasno naznačena, kasnija korištenja antologije mogu dovesti do konzervatorske geste, umjesto čuvanja reformatorskog potencijala samih tekstova. I obrnuto. Možda bi stoga o antologijama kao izlaganjima vrlo različitih korpusa domaćih dramatičara na međunarodnom tržištu valjalo razmišljati kao o repertoarima koji zahtijevaju stalnu doradu. Kriterij uspješnosti antologije po meni bi trebao biti bliži njezinom inovativnom

nadopisivanju, a ne rigidnom ponavljanju jednom uspostavljene *međunarodne reprezentacije* književnih djela. Drugačije rečeno, antologija je živa ako poziva na daljnje promišljanje problema i na raspravu o djelima, a ne ako *utvrđuje* svoje diskurzivne zidine kako bi se izolirala. Time još jednom stižemo do nemogućnosti obuzdavanja književnosti nacionalnim geopolitičkim i povijesnim granicama, koliko god se antologije radile upravo iz potrebe *očuvanja nacionalnog identiteta*. Inzularnost autorskih rukopisa, međutim, pred međunarodnom će publikom uspostaviti mnogo više od preskriptivne državne egzemplarnosti i njezine *oficijelne kulture*. Autor / ica će zastupati umjetnički rizik, upravo zbog svoje posebnosti prepoznatljiv kao zajednički u kojoj god da ga se kulturi uprizori. Zbog toga i jest moguće da Shakespearea smatramo podjednako svojim koliko ga vlastitim smatraju i Englezi, i Nijemci, i Japanci. Paradoksalno, antologija računa sa širenjem područja borbe literarne iznimnosti, a ne s njezinim sužavanjem na nacionalne granice.

## LITERATURA

- Babcock-Abrahams, Barbara (1984.). *Arrange Me into Disorder: Fragments and Reflections on Ritual Clowning. Iz Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance*, ur. John J. MacAloon, str. 102-108, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia.
- Babcock-Abrahams, Barbara (1975.): *A Tolerated Margin of Mess: The Trickster and His Tales Reconsidered*. "Journal of the Folklore Institute", 11.3, 1975, str. 147-186.
- Boko, Jasen, ur. (2004.). *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, Znanje, Zagreb.
- Di Leo, Jeffrey (2004.). *On Anthologies: Politics and Pedagogy*, University of Nebraska Press.
- Gates, Henry Louis Jr. (1992.). *Loose Canons. Notes on the Culture Wars*, Oxford University Press, New York and Oxford.
- Guillory, J. (1993.). *Cultural capital: The problem of literary canon formation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Golding, Alan. "Anthologizing the Innovative." n.d. Web. 13 May 2010 ili <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/syllabi/readings/golding1.html>.
- Hamilton, Nathan (2013.). *Dear World and Everyone In It: New Poetry in the UK*, Bloodaxe Books Ltd, Tarsset.
- Hernstein-Smith, Barbara (1988.). *Contingencies of Values: Alternative Perspective for Critical Theory*. Mass: Harvard University Press, Cambridge.
- Leary, Christopher (2010.): *Composing the Anthology: An Exercise in Patchwriting by Christopher Leary*, "Writing Spaces: Readings on Writing", Volume 1, str. 225-234.
- Kagan, Zipora (2004.). *Homo Anthologicus: Micha Berdyczewski and the Anthological Genre iz The Anthology in Jewish Literature*, ur. David Stern, Oxford: Un. Press, str. 211-223. Oxford.

- Krleža, Miroslav (1977.). *Eseji i zapisi*, Školska knjiga i Svjetlost, Zagreb.
- Rafolt, Leo (2007.). *Odbrojanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb.
- Reed, W. L. (1996.). *Canonization and its discontents: Lessons from the Bible*, iz Raymond, J.C., ur., *English as a discipline or is there a plot in this play?*, University of Alabama Press, str. 119-142. Tuscaloosa.
- Said, E. (2001.). *Globalizing literary study* / Electronic version /. PMLA, Jan., no. 116, str. 64-68.
- Schrift, Alan (2004.). *Confessions of an Anthology Editor*, ur. Jeffrey DiLeo, iz *On Anthologies*. Un. of Nebraska Press, str. 186 – 205. Lincoln.
- Sela-Sheffy, Rakafet (2002.). *Canon Formation Revisited: Canon and Cultural Production* iz "Neohelicon XXIX" (2002.) 2, str. 141–159.
- Senker, Boris, ur. (2003.). *Different Voices. Eight Contemporary Croatian Plays*, Croatian Centre of ITI-UNESCO, Zagreb.
- Senker, Boris (2000.). *Hrestomatija novije hrvatske drame*, 1. dio, Disput, Zagreb.
- Senker, Boris (2001.). *Hrestomatija novije hrvatske drame*, 2. dio, Disput, Zagreb.
- Wilczek, Piotr (2012.). *The Literary Canon and Translation Polish Culture as a Case*, "Samaritanian Review", str. 1687-1692.



## GAVRANFEST, JEDINI KAZALIŠNI FESTIVAL POSVEĆEN ŽIVUĆEM PISCU IZVAN NJEGOVE VLASTITE ZEMLJE<sup>1</sup>

Od 2003. održava se GavranFest, kazališni festival na kojem se izvode samo predstave nastale prema djelima Mire Gavrana. Pokrenut je u Slovačkoj Trnavi, gdje su održana četiri (2003., 2004., 2006., 2009.), zatim se peti preselio u Poljsku (Krakov, 2013.), a šesti i sedmi održani su u Češkoj (Prag, 2016., 2017.). Činjenica da je u 14 godina održano sedam festivala (od toga šest međunarodnih), organiziranih u tri europske zemlje s različitim organizatorima, uz sudjelovanje devet europskih zemalja s 42 profesionalne predstave, zorno pokazuje četiri fenomena<sup>2</sup> koja ću u ovom tekstu pokušati dokazati.

Dva su fenomena vezana za festival, a druga dva za pisca. Prvo, to je jedini kontinuirani festival na svijetu posvećen živućem piscu izvan njegove zemlje na kojem se igraju samo djela tog pisca. Drugo, nastao je *odozdo*, iz potrebe i naporom samih kazališta i traje isključivo zbog te potrebe. Treće, upravo ovaj festival Gavrana potvrđuje kao dominantno srednjoeuropskog pisca. Četvrto, Gavran je danas postao klasik kojeg se interpretira i u redateljskom ključu, ali i koji privlači mlade kazalištarce i mladu publiku.

---

<sup>1</sup> U ovom su tekstu ostavljeni originalni nazivi kazališta, pa je tako ostavljena riječ koja označava kazalište na raznim jezicima: *divadlo* (slovački i češki), *gledališče* (slovenski), *pozorište* (srpski), *teatr* (poljski), *theater* (njemački), *théâtre* (francuski) te *scena* (razni jezici, uključujući i naš). To je zato da bi se moglo lakše provjeriti podatke i nastaviti istraživanje a sve su te riječi poznate u krugu recipijentata ovog teksta. Oblike koji nisu uobičajeni (npr: *Činohra* – drama) navela sam u originalu, ali uz prijevod u zagradi.

<sup>2</sup> Fenomen (grč.) doslovno znači pojava, dakle ono što se može promatrati. Budući da nas najčešće zanimaju one pojave koje izmiču pogledu, fenomeni ili pojave u znanosti neobrađeni su podaci koji kasnije služe za uobličavanje teorija.

## GAVRANFEST PUTUJE ILI OD TRNAVE PREKO KRAKOVA DO PRAGA

Michal Babiak, slovački sveučilišni profesor estetike, filologije i teatrologije iz Bratislave te kazališni i operni redatelj, režirao je 2003. u Divadlu Jána Palárika u Trnavi *Noć bogova* i shvatio da u tom trenutku u Slovačkoj istovremeno igra šest Gavranovih predstava. Suvremeno slovačko dramsko pismo bilo je osamdesetih doista u krizi i vrlo se rijetko postavljalo na scenama, a nisu puno bolje stajali ni dramski klasici, pa se tako Gavranovom rekordu približila samo sezona u kojoj su igrali tri Molièra!<sup>3</sup>

To je bila posljedica stanja u europskom kazalištu tog vremena u kojem je prvo vladalo redateljsko, a kasnije postmoderno kazalište. Oba su iz glavne struje protjerala i dramski tekst, i prepoznatljive likove, i logičnu priču, i katarzu, pa tako i publiku.<sup>4</sup> No, kazališta su i dalje imala potrebu za dramskim tekstovima koji imaju upravo te karakteristike, a kojima bi publiku vratili u kazalište.

Babiak je prepoznao Gavranovo dramsko pismo kao izlaz iz te krize, pa ga je kao praktičar rado režirao,<sup>5</sup> a kao teoretičar iznimno cijenio i prvi pisao o Gavranu kao postmodernom piscu koji zaokreće od moderne prema nekoj vrsti ironijskog vraćanja na emociju, uzvišeno i dirljivo.<sup>6</sup> Zato je zaključio da bi bilo dobro pokazati sve Gavranove predstave na jednome mjestu i tako suočiti kazalište svog vremena s Gavranom kao primjerom dobrog pisanja.

Ideju o GavranFestu prihvatio je ravnatelj kazališta Emil Nedièka, pa je 2003. održan prvi GavranFest, koji je do kraja slovačke avanture ostao u Divadlu Jána Palárika. Trnava je u Hrvatskoj malo mjesto pokraj Nove Gradiške (inače rodno mjesto Mire Gavrana), koje ima nekoliko stotina stanovnika, što nas može zvesti na krivu percepciju slovačke Trnave, grada od gotovo stotinu tisuća stanovnika, koji se nalazi 50 km od Bratislave, a sjedište je biskupije i često ga zovu *slovačkim Rimom*. Njihovo kazalište, Divadlo Jána Palárika, ugledno je kazalište, nosi ime slovačkog svećenika, dramatičara, novinara i prosvjetitelja iz 19. stoljeća, a nastalo je 50 godina prije zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta.

**Prvi GavranFest** održan je 24. i 25. veljače 2003. i u dva dana pokazao je pet od šest<sup>7</sup> Gavranovih predstava u Slovačkoj: *Noć bogova*, Divadlo Jána Palárika, Trnava;

<sup>3</sup> Zrinka Stričević Kovačević, Između dvije pozornice. *Slovačka drama i kazalište i hrvatsko-slovačke teatrološke veze*, Sveučilišna hrvatska naklada, Zagreb, 2017.

<sup>4</sup> Sanja Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana*, Leykam, Zagreb 2009., 28-44.

<sup>5</sup> Michal Babiak režirao je pet Gavranovih djela u Slovačkoj: *Noć bogova* i *Sve o ženama* 2003., *Sve o muškarcima*, praiizvedba u Divadlu Jána Palárika, Trnava 2006.; *Ljubavi Georgea Washingtona* u Divadlu V, Bratislava 2003., i *Sve o ženama* u Divadlu Apollo, Bratislava 2008.

<sup>6</sup> Michal Babiak, *Postmoderna u dramskom opusu Mire Gavrana*, „Kazalište“ 13-14 / 2003. Druga osoba koja je među prvima na taj način pisala o Gavranu bila je Gordana Muzaferija, koja je objavila monografsku teatrološku knjigu o njegovom dramskom pismu: Gordana Muzaferija, *Kazališne igre Mire Gavrana*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2005.

<sup>7</sup> Šesta predstava (*Sve o ženama iz Košica*) nije mogla biti uvrštena u program zbog bolesti glumica.

*Ljubavi Georgea Washingtona*, Divadlo V, Bratislava; *Ljubavi Georgea Washingtona*, Divadlo Jozefa Gregora Tajovského, Zvolen; *Muž moj žene*, Divadlo Jonáša Záborského i Divadlo Alexandra Duchnoviča, Prešov; *Traži se novi suprug*, Akadémia umení (Umjetnička akademija) iz Banske Bystrice. Organiziran je i okrugli stol o trenutačnoj poziciji dramskih pisaca u kazalištu Suvremena europska drama u kontekstu narodnih kazališta koji je okupio teatrologe i dramaturge iz nekoliko zemalja.

Prvi festival bio je neka vrst ekscesa, nastao iz ljubavi prema Gavranovom dramskom pismu i samog Babiaka i slovačkog kazališta u kojem je Gavran funkcionirao kao *domaći pisac*, kako je to napisao Ján Jankovič (profesor, prevoditelj i izdavač) u pogovoru druge knjige Gavranovih drama na slovačkom.<sup>8</sup> Upravo je on zaslužan i za prisutnost Mire Gavrana u Slovačkoj jer je u vlastitom prijevodu i vlastitoj izdavačkoj kući 2000. objavio knjigu sa sedam drama<sup>9</sup> da bi postavljanje u kazalištu započelo 2001. Do 2003. bilo ih je već šest, pa je tako festival bio neka vrst upozoravanja na fenomen. Shvativši da se odreda radi o kvalitetnim predstavama, kao i da je fenomen širi od Slovačke, organizatori su iduće godine organizirali drugi festival, koji je uspostavio pravi festivalski okvir koji djeluje do danas: uvedena je selekcija programa (Michal Babiak i Emil Nedička), postao je međunarodni, uvedeno je prevođenje gostujućih predstava uz pomoć titlova i započelo je obavezno gostovanje teatra iz Hrvatske.



Miro Gavran, *Noć bogova*. Prizor iz predstave. Divadlo Jána Palarika. Trnava, Slovačka 2003.

<sup>8</sup> Ján Jankovič, *Definitívne slovenský Gavran*, u: Miro Gavran: *Drámy a komédie 2*, Vydavateľstvo Jána Jankoviča, Bratislava, 2003., 182-184.

<sup>9</sup> Miro Gavran, *Dramy a komédie*, prijevod Ján Jankovič. Vydavateľstvo Jána Jankoviča, Bratislava 2000.

**Drugi GavranFest** održan je 20. – 22. listopada 2004., a selektori su izabrali sedam predstava šest kazališta iz pet zemalja (Slovačka, Poljska, Slovenija, Francuska i Hrvatska). Program je bio: *Sve o ženama*, Divadlo Jána Palárika, Trnava, i *Zaboravi Hollywood*, Slovenské komorné divadlo, Martin, iz Slovačke; *Čehov je Tolstoju rekao zbogom*, Théâtre Cheminas Paralleles i Ecole Florant, Pariz, Francuska; *Muž moje žene*, Teatr Ludowy, Krakov, Poljska; *Kreontova Antigona* i *Ljubavi Georgea Washingtona*, Slovensko ljudsko gledališče, Celje, Slovenija; *Kako ubiti predsjednika*, Teatar ITD, Zagreb, Hrvatska.

**Treći GavranFest** održan je nakon dvije godine, 21. – 24. listopada 2006., a od petnaest prijavljenih selektori su odabrali šest predstava iz četiri zemlje (Slovačka, Češka, Slovenija, Hrvatska). Na programu ih je otisnuto sedam jer je predstava *Kako ubiti predsjednika* njemačkog kazališta Theater...und so fort iz Münchena otkazala svoj nastup neposredno prije početka samog festivala. U izvedenom programu festivala tri su predstave bile iz Slovačke (*Sve o muškarcima*, Divadlo Jána Palárika, Trnava; *Traži se novi suprug*, Divadlo WEST, Bratislava i *Kad umire glumac* Divadlo Jonáša Záborského, Prešovo), zatim po jedna iz Češke (*Ljubavi Georgea Washingtona*, Národní divadlo, Brno), Slovenije (*Sve o ženama*, Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana) i Hrvatske (*Zabranjeno smijanje*, Teatar Gavran, Zagreb).



Miro Gavran, *Sve o muškarcima*. Prizor iz predstave. Studio divadlo dva, Pag, Češka 2009.

**Četvrti GavranFest** organiziran je nakon tri godine, 23. – 27. veljače 2009., s pet predstava iz pet zemalja (Slovačka, Češka, Poljska, Austrija, Hrvatska), a kako su Babiak i Nedička prestali surađivati, festival je preuzeo ravnatelj kazališta Emil Nedička,

koji je za 2009. bio i organizator i selektor. Program je bio: *Papučari*, Teatar Gavran, Zagreb, Hrvatska; *Sve o ženama*, Studio DVA, Prag, Češka; *Sve o muškarcima*, Teatr Ludowy, Krakov, Poljska; *Zaboravi Hollywood*, Theater Brett, Beč, Austrija; *Sve o muškarcima*, Divadlo Jána Palárika, Trnava, Slovačka.

Onda je nastalo malo zatišje jer je Trnava odustala od daljnje organizacije, ali se upravo zbog toga pokazala prava narav fenomena tog festivala. Poljski Teatr Ludowy iz Krakova igrao je 2001. – 2011. čak pet Gavranovih naslova s kojima je imao preko 1.000 izvedbi,<sup>10</sup> a nastupio je na drugom i četvrtom GavranFestu, pa je vodstvo kazališta (Jacek Strama, ravnatelj i ugledni glumac, i Anna Wierzychowska-Woźniak, dramaturginja) odlučilo preuzeti organizaciju festivala. Teatr Ludowy,<sup>11</sup> jedno je od najvećih krakovskih kazališta s tri scene, velika je u novoizgrađenoj zgradi u radničkom predgrađu Nova Huta u neoklasicističkom stilu, a dvije su male. Jedna od njih zove se Scena pod Ratuszem, jer se nalazi u podnožju zvonika gradske vijećnice (Ratusz) na glavnom trgu, dakle najljepšem mjestu u Krakovu. Upravo na toj sceni održan je šestodnevni **peti GavranFest** 26. lipnja – 1. srpnja 2013. Organizatori su bili i selektori, pa su pozvali šest predstava iz tri zemlje (Poljska, Češka, Hrvatska). Zatvaranje festivala bilo je i obilježavanje odnosno proslava ulaska Hrvatske u Europsku uniju (1. srpnja 2013.).<sup>12</sup> U programu petog festivala iz Poljske su bili *Hotel Babilon* i *Sve o ženama*, Teatr Ludowy, Krakov; *Sve o ženama*, Teatr Nowy, Lođ, i *Muž moje žene* Scena Poniedziałek, Szczecin; iz Češke *Ljubavi Georgea Washingtona*, Divadlo LA'MY, Prag; a iz Hrvatske *Pacijent doktora Freuda*, Teatar Gavran, Zagreb.

Nakon dvogodišnje pauze festival se opet preselio, ovaj put u Češku, u Prag, jer je Karoch František, poznati češki filmski i televizijski producent, vidio jedan od festivala i oduševio se idejom te ga organizirao uz pomoć Udruge Lastavica, Divladla Troniček i Divadla Járy Cimrmana, gdje se program i održavao. To je maleno, ali kultno kazalište nazvano prema fiktivnom liku (Jára Cimrman) kojeg su kao parodiju super češkog genija koji sve zna o svim područjima života šezdesetih godina izmislila trojica glumaca Jiří Šebánek (koji je uskoro odustao), Ladislav Smoljak i Zdeněk Svěrák (dobitnik Oscara za kulturni film *Kolja*). Bila je to svojevrсна duhovita pobuna mladih protiv sistema i kazališta jer su pod njegovim imenom pisali i igrali kabaretske komade apsurdna ali i subverzivne komade, kojima su se rugali svemu, a ponajviše Česima. I Divadlo Járy Cimrmana i sam Jára postali su izrazito popularni, objavljena je i knjiga *Járinih drama*,<sup>13</sup> a

<sup>10</sup> To su: *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* 2003., *Muž moje žene* 2004., *Sve o ženama* 2006. *Sve o muškarcima* 2008., *Hotel Babilon* 2011.

<sup>11</sup> <http://ludowy.pl/> (pristup 5.10.2017.)

<sup>12</sup> Mira Muhoberac, *Peti GavranFest – u Europi za Europu*, “Vijenac”, 27. 06. 2013.

<sup>13</sup> Njegove su drame prevedene i na hrvatski: Jára Cimrman / Zdeněk Svěrák / Ladislav Smoljak, *Kazalište Járe Cimrmana*, prevela Katica Ivanković. Disput, Zagreb 2004.,

2005. Jára je proglašen *najčehom*. Da mu slava ne tamni, dokazuje Zdeněk Svěrák, koji i dan danas u tom kazalištu igra Járine komade.

Takvo je kazalište ugostilo **šesti GavranFest** koji se održao 4. – 8. travnja 2016. u Pragu, a selektor František Karoch odabrao je sedam predstava iz dvije zemlje (Češka i Hrvatska). Festival je prvi put imao i svečanu premijeru: *Sve o ženama*, Divadlo A. Dvořáka, Příbram, a iz Češke su još bile *Lutka*, Dvorni divadlo, Hlohovec, i tri predstave iz Praga uz *Zabranjeno smijanje*, 3D Company, te dvije predstave Komorne drame (Komorni činohra), *Noć bogova* i *Pacijent doktora Freuda*. Iz Zagreba su došle dvije predstave Teatra Gavran *Hotel Babilon* i *Sladoled*.

GavranFest i iduće je godine nastavio živjeti u Pragu, pa se tako **sedmi Gavranfest** održao 5. – 10. travnja 2017. s time da se uz udrugu Lastavica i direktora festivala Nenada Bojića u organizaciju uključio i Studio DVA, kazalište s preko 600 mjesta u samom centru grada Praga koje na repertoaru ima redovito uspješnice, pa tako i Gavranove *Sve o ženama* (2007.) i *Sve o muškarcima* (2008.), koje su i danas žive i rasprodane.<sup>14</sup> František Karoch, i dalje producent i selektor festivala, odabrao je šest predstava, pet kazališta iz četiri zemlje (Slovačka, Češka, Srbija, Hrvatska), a strane su predstave, kao i uvijek, titlovene za domaću publiku. U programu se proslavila i 500. izvedba predstave *Sve o muškarcima*, Studia DVA, a iz Praga je bila i predstava *Čehov vs. Tolstoj*, 3D Company. Iz Slovačke je došla predstava *Sve o ženama*, Divadlo Diva, Bratislava; iz Srbije *Teško je reći zbogom*, Putujući teatar Vihor, Beograd, te dvije predstave iz Zagreba Teatra Gavran *Pivo* i *Sladoled*. Predstavljena je i knjiga Gavranovih drama na češkom<sup>15</sup> te je održan razgovor s piscem i okrugli stol na temu Miro Gavran, kazališni pisac u europskom i svjetskom kontekstu na Filozofskom fakultetu Karlovog sveučilišta (Universita Karlove). Organizatori planiraju nastaviti s festivalom.

## NE SAMO U EUROPI, JEDINI U SVIJETU!

Kao osoba koja nekoliko desetljeća intenzivno prati suvremenu američku i europsku dramu od drugog izdanja GavranFesta, tvrdim da je jedini takav u europskom kulturnom krugu (Europa i Sjeverna Amerika). Za ovaj tekst provela sam dodatno istraživanje i izvan Europe i to ne samo kroz baze podataka pojedinih zemalja ili kazališnih udruga nego i ekstenzivnom anketom među članovima Međunarodne udruge kazališnih kritičara<sup>16</sup> koja okuplja aktivne kritičare i pokriva cijeli svijet. Ono je pokazalo ne samo da sam u pravu nego pravu veličinu fenomena.

<sup>14</sup> <https://www.studiodva.cz/program-2/> Gavranove predstave su bile rasprodane u rujnu 2017. (pristup 5.10.2017.)

<sup>15</sup> Miro Gavran, *Šest komedii z Chorvatska*, preveli Jaroslav Otčenášek i František Karoch. Zagreb 2016.,

<sup>16</sup> <http://aict-iatc.org/en/> AICT/IACT, International Organization of Theatre Critics je krovna međunarodna udruga kazališnih kritičara osnovana 1926. koja okuplja preko osamdeset članica zemalja i još dvadesetak individualnih članova iz zemalja koji nemaju nacionalnu sekciju.



Postoje brojni festivali posvećeni suvremenoj drami ili dramskom pismu kao takvom, ali osim Shakespearea jako je teško naći pisca, bilo klasika, bilo suvremenog, kojem je doista posvećen cijeli festival čak i kad nosi njegovo ime.

Što se klasika tiče (ili preminulih pisaca koji se cijene u vlastitoj zemlji), ni Međunarodni kazališni festival A. P. Čehov u Moskvi pokrenut 1992. ne igra samo njegova djela,<sup>17</sup> kao ni jedan od poznatijih kanadskih festivala,<sup>18</sup> The Shaw Festival, koji nosi ime G. B. Shawa (1856.–1950.)<sup>19</sup> od 1962. u Niagari on the Lake (Ontario).<sup>20</sup> Mi imamo Marulićeve dane, a u okruženju susjedi organiziraju Sterijino pozorje (Jovan Sterija Popović) u Srbiji i Festival Petar Kočić u Republici Srpskoj, koji se zovu po klasicima književnosti svojih naroda i pokrenuti su za poticanje dramskog pisma, ali ne igraju samo djela tih pisaca. Tako je i u drugim zemljama: kolumbijski El Festival de autores colombianos y latinoamericanos Enriquea Buenaventura (Festival kolumbijskih i latinoameričkih pisaca) posvećen je suvremenim piscima, iako nosi ime njihovoga uglednog dramatičara Enriquea Bonaventue (1925. – 2003.) po kojem je nazvano i veliko kazalište u gradu Kali. Festival u američkom Kansasu nazvan je prema njihovom piscu Williamu Ingeu (1913. – 1973.) pokrenut je 1981., da *bi slavio dostignuća uglednih nacionalnih pisaca*.<sup>21</sup> O'Neill Theatre Centre (Waterford, Connecticut) u spomen na Eugenea O'Neill (1888. – 1953.) bavi se razvojem novih tekstova u ljetnim mjesecima i funkcionira kao festivalska kolonija. Signature Theatre u New Yorku kazalište je osnovano 1991. s idejom da cijelu sezonu posveti jednom živućem američkom piscu, što su radili do 2000., kad su počeli igrati *mješovite sezone*.<sup>22</sup>

Vrlo je malo preminulih autora koji imaju svoj festival. Rūdolfs Blaumanis (1863.–1908.), začetnik realizma u Latviji, imao je od 1999. svake tri godine festival posvećen svojim djelima u kazalištu Valmiera *drāmas Teātrīs* iz Valmiera, ali je uskoro prerastao u klasičan tip festivala.<sup>23</sup> U Mumbaiju su nedavno pokrenuti festivali posvećeni dvojici velikih indijskih pisaca: Shankaru Sheshu (1933. – 1981.) i Adyji Rangacharyji (1904.–1984.). Prvome je sin 2016. obilježio rođendan s dvije izvedbe drame, što je 2017. preraslo u festival, a drugome je bio posvećen festival 2017. The multilingual theatre fe-

<sup>17</sup> <https://www.chekhovfest.ru/en/fest/> (pristup 5.10.2017.)

<sup>18</sup> Čehov je klasik kojem se često posvećuju pojedinačna događanja, osobito na američkim sveučilištima i koja se nazivaju festivalima, iako to nisu u europskom smislu riječi jer nemaju ni kontinuitet a ni doseg izvan učionica. Npr. Chekov Festival u svibnju 2017. u New Yorku u organizaciji Russian Art Center i suradnji s Columbia University <http://rusскиymir.ru/en/news/222267/> (pristup 5. 10. 2017.)

<sup>19</sup> Ne treba zaboraviti da je Kanada nastala kao unija britanskih kolonija, pa se Shaw ne smatra strancem nego dijelom kanadske kulture.

<sup>20</sup> <http://www.shawfest.com/> (pristup 5.10.2017.) (pristup 5.10.2017.)

<sup>21</sup> <http://ingecenter.org/festival/> (pristup 5.10.2017.)

<sup>22</sup> <https://www.signaturetheatre.org/shows-and-events/Past-Shows.aspx> (pristup 5.10.2017.)

<sup>23</sup> <http://vdt.lv/lv/> (pristup 5.10.2017.)

stival Shriranga Rangotsav nazvan prema njegovom pseudonimu. Tako što se preminulih klasika tiče, Hrvatska zapravo predvodi jer imamo čak dva festivala posvećena Miroslavu Krleži (1893.–1981.) koja doista igraju samo njegova djela: Festival Miroslav Krleža (Krležin Gvozd) od 2011. i Noći s Krležom (Dramsko kazalište Gavella) od 2017.

Suvremeni pisci mogu dobiti predstavu na onim festivalima posvećenim drami, ponekad i sezonu, kao što je radio njujorški Signature theatre, ili kao što je program posvećen suvremenom japanskom piscu Minoru Betsuyaku (1937.) u proljeće ove godine u Tokyju. Festival doista posvećen isključivo radu nekoga živućeg domaćeg pisca, koji je i u naslovu festivala pronašla sam samo u Kanadi i Rumunjskoj, ali oba su nedavno pokrenuta i nije sigurno koliko će trajati.

Norman Foster (1949.) kanadski je pisac (često zvan kanadski Neil Simon ili Alan Ayckbourn) koji je igran po cijelom svijetu, a 2016. je pokrenut The Foster Festival, humor with heart,<sup>24</sup> na kojem se igraju samo njegova djela kao ljetno događanje u St. Catharines kraj Niagare (Ontario). Planira se održati i 2017. i već se primaju rezervacije, ali još nije objavljen program.<sup>25</sup>

Drugi je pisac Rumunj Matei Vişniec (1956.), koji živi u Francuskoj, ali ga jako cijene i u njegovoj rodnoj zemlji. Nacionalni teatar iz Temišvara (Teatrul national Timisoara) 1996. organizirao je jednokratni festival s 12 predstava prema njegovim tekstovima, a prema njemu je nazvano gradsko kazalište u rumunjskom gradu Suceavi.<sup>26</sup> U tom su kazalištu 2017. pokrenuti prvi Kazališni dani Matei Vişniec (Festivalului Zilele Teatrului Matei Vişniec), ponovno s 12 predstava iz Rumunjske i Moldavije.<sup>27</sup>

Tu su i još dva zanimljiva autora sa svjetskom recepcijom i brojnim djelima. Nikolai Koljada (1957.), dramatičar iz Kazahstana, imao je 1994. festival posvećen svojim djelima u Ekaterinburgu, gdje je 2002. sam autor pokrenuo Koljada Teatre u kojem, osim vlastitih, igra i druge dramske tekstove.

Meksikanac Tomás Urtusástegui (1933.)<sup>28</sup> vrlo je plodan i vrlo igran pisac. U njegovoj zemlji posvećena mu je bila jedna godina festivala u meksičkom mjestu Ecatepec de Morelos (2002.), ali i dva festivalska izdanja izvan njegove zemlje: Festival de Teatro Mexicano (Festival meksičkog teatra) u Casi Latini (Latinska kuća) u Utrechtu (Nizozemska) 1996. i festival na Kubi (Habana) 2002. Na svakom od tih festivalskih događanja bilo je desetak njegovih djela. No, ni on nema kontinuirani festival ni u svojoj zemlji ni izvan nje.

<sup>24</sup> *Humor with hart*, doslovno znači *humor sa srcem*, ali to aludira na Fosterova djela koja izazivaju smijeh i emocije. Vrlo slično kao i Gavranova!

<sup>25</sup> <https://www.fosterfestival.com/site/past-seasons-comedy-festival> (pristup 5. 10. 2017.)

<sup>26</sup> <https://www.teatrulmateivisniec.ro/ro/program/> (pristup 5. 10. 2017.)

<sup>27</sup> <http://www.obiectivdesuceava.ro/local/programul-festivalului-zilele-teatrului-matei-visniec/> (pristup 5. 10. 2017.)

<sup>28</sup> <http://www.tomasurtusastegui.com/CURRICULUM%202009.pdf> (pristup 5. 10. 2017.)

Dakle, Miro Gavran (1961. najmlađi od navedene trojice!) jedini je živi pisac na svijetu koji ima kazališni festival posvećen isključivo svojim djelima koji djeluje kontinuirano izvan njegove domovine.<sup>29</sup> Osim toga, ovo je istraživanje potvrdilo još jednu činjenicu. Unatoč tome što je festivala posvećenih kako klasicima tako i suvremenim piscima malo, a i neizvjesne su njihove daljnje sudbine, činjenica da su pokretani posljednjih nekoliko godina znači da na svjetskom planu jača svijet o važnosti pisaca u kazalištu.

## FESTIVAL NASTAO *ODOZDO*, IZ POTREBE KAZALIŠTA ZA PROMJENOM

U europskome kulturnom krugu festivali nastaju iz neke ideje i misije. Oni najčešće potiču žanrove (komedija, satira, itd.), poetiku (festivali *novog*, eksperimentalnog, itd. kazališta), profesiju unutar kazališta (glumci / Festival glumca, pisci / Marulićevi dani) ili vrstu kazališne umjetnosti (ples / Tjedan suvremenog plesa, lutke / PIF, itd), a ponekad i temu (Subversive festival, Queer festival). Festivali doista potiču ono što stave u naslov i vrlo su važni ne samo za kulturnu ponudu nekoga grada ili zemlje nego upravo za taj segment koji žele razvijati.

Oni najveći i najvažniji najčešće žele biti pokazatelji dosega tzv. visoke (važne, značajne) kulture u tom trenutku i određenog smjerokaza. Oni će pokazati ili producirati *visokokulturna događanja*, kako kažu na stranici Dubrovačkih ljetnih igara, ili dovesti *najbolje europske predstave*, kako tvrdi Međunarodni festival europskog kazališta u Zagrebu. I prvi i drugi festivali nastaju iz inicijative umjetnika, ali uz potporu državnog novca, koja je uglavnom pristojna (a u drugoj kategoriji i obilata, čak i uz otvaranje radnih mjesta) i, što je najvažnije, kontinuirana. Jednom kad festival uđe u državni proračun, tamo i ostaje. Zato većina važnih europskih kazališnih festivala nastaje *odozgo*, svi su zapravo *državni* festivali i cijela kulturna javnost dijeli taj osjećaj njihove važnosti (čak i kad se ne slažu s njihovim izborom programa ili poetikom) za profesiju, kulturu u cjelini i državu samu. Njihovo gašenje izazvalo bi kulturni skandal prve vrste.

Bez te potpore, *odozdo*, nastaju lokalna događanja na privatnu inicijativu kojima se želi malo obogatiti kazališna, kulturna ili turistička ponuda grada (najčešće ljetna). Oni su važni za prostor u kojem djeluju, ali nemaju umjetničku misiju i viziju – ni razvoja, ni pokazatelja, ni smjerokaza – pa zato traju dok ima interesa lokalne zajednice za njih. Ministarstvo kulture pomaže ih simbolično ili nikako, a njihovo gašenje ne bi se ni primijetilo u javnosti izvan te zajednice.

<sup>29</sup> Tu sam informaciju javno kazivala, ali tek kad je objavljena 2009., postala je opće prihvaćena kao činjenica koju prenosi čak i "Jutarnji list" iz Hine vijesti. Vidi: <http://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/7-gavranfest-ponovni-podsjetnik-da-je-miro-gavran-jedini-zivuci-europski-dramaticar-kojemu-je-izvan-domovine-posvecen-kazaliski-festival/5821943/> „7. GAVRANFEST Hina: „Ponovni podsjetnik da je Miro Gavran jedini živi europski dramatičar kojemu je izvan domovine posvećen kazališni festival“, Jutarnji list, 27. 03. 2017. (pristup 5. 10. 2017.)

GavranFest je potpuno drugačija priča i to je drugi njegov fenomen. On nastaje kao što nastaju lokalna događanja (*odozdo*), ali ima značaj ovog tipa *državnog* festivala jer postoji jaka umjetnička misija i vizija. On opstaje unatoč tome što nema ni obilate ni kontinuirane državne dotacije i još se seli iz grada u grad te ga preuzimaju različiti organizatori.

Potporna države (i domaćina i Hrvatske) bila je nikakva ili simbolična, tu nema izdašnih dotacija ministarstava (na programima se Ministarstvo rijetko spominje). Iako postoji njegova posredna pomoć (npr. kad ministarstvo jedne zemlje potpomogne dolazak nekog teatra na festival), nema redovnih dotacija, novootvorenih radnih mjesta za organizaciju, nema zarade. Na programima su ponekad otisnuti privatni sponzori, ali je većina predstava okrenuta publici.

No, ovaj festival ima misiju koju je Babiak pokrenuo i koja se prenosi iz zemlje u zemlju. Naime, festival nastaje iz potrebe kazališta kao takvog, iz potrebe onih koji su Gavrana igrali / režirali / gledali / prevodili pa i čitali / gledali, i doista vole njegove predstave kao što sam gore pokazala u opisu programa festivala. Iako su to komorne predstave (od jednog do četiri lica, što je uglavnom posljedica financijskih ograničenja), sve su to profesionalne produkcije s vrsnim glumcima (neki su doista prave kazališne, filmske i TV zvijezde!). Većinom se radi o državnim i uglednim kazalištima, ali su te predstave nekako na rubu glavnog repertoara, svjesno postavljene da privuku publiku i doista su mnoge od pozvanih predstava bile dugovječne uspješnice.

Čini mi se kao da su i sudjelovanjem na festivalu i organizacijom tog festivala svi željeli javno pokazati da su njihove predstave doista kvalitetne, a da nije riječ o *podilaženju publici*, kako se to često prezirno kvalificira. Također su željeli upozoriti da je usred redateljskog i postdramskog teatra, koji još uvijek vlada na velikim i glavnim scenama (i na većini onih spomenutih velikih europskih festivala koji su obilno subvencionirani), a koji je otjerao publiku iz kazališta, upravo Gavranovo dramsko djelo put kojim bi kazalište moglo ići jer u sebi nosi napetu priču, likove koje prepoznajemo i emociju koju proživljavamo zajedno s likovima, a na kraju većine djela i pročistimo u klasičnoj katarzi, a sve skupa afirmira nam temeljne vrijednosti. Koliko god suvremeno kazalište posljednjih pedeset godina istjerivalo sve to s glavnih scena i iz tzv. glavne struje (tvrdeći da je to sve skupa i konzervativno, i nazadno, i nadiđeno) to je temelj kazališta bilo dvije i pol tisuće godina i očito je da kazalište bez tih elemenata ne može živjeti.<sup>30</sup>

To znači da je ona prvotna Babiakova misija i vizija bila ispravna i da je zaživjela te da i dalje živi, odnosno da ovaj festival želi poticati dramsko pismo i mijenjati kazalište oko sebe. Upravo zato, iako nema zapisanog manifesta festivala, iako nema velikih riječi, iako nema novca, štafeta se prenosi iz zemlje u zemlju i tko god se prihvati orga-

---

<sup>30</sup> Upravo zbog te potrebe, u Pragu osim desetak državno subvencioniranih velikih kazališta koja njeguju uglavnom redateljsko kazalište postoji preko osamdeset tzv. komercijalnih teataru koji rade predstave za publiku, stvarajući mali Broadway u srcu Europe.

nizacije, radi to na izrazito profesionalan način – od selekcije do popratnog programa ili prijevoda predstava na jezik domaćina. A malo prije spomenuti festivali posvećeni piscima pokretani u posljednjih nekoliko godina potvrđuju da su Babiak i svi oni koji taj festival održavaju na životu – u pravu. Izgleda da nova promjena u kazalištu ide *odozdo*, kao neki otpor postojećoj poetici: ne iz velikih manifesta i pobuna nego uz afirmaciju onoga što volimo i za čim imamo potrebu. GavranFest skromno, na rubovima, ali uporno, ide iz zemlje u zemlju.

## SREDNJOEUROPSKI PISAC SLAVENSKE DUŠE

Na festivalu je od početka gostovalo devet zemalja (Češka, Poljska, Slovačka, Hrvatska, Slovenija, Srbija, Austrija, Francuska, Njemačka), Gavran je igran doslovno po cijelom svijetu od Japana do Indije, ali me uvijek intrigiralo zašto su baš u tim zemljama (Slovačka, Poljska, Češka), i to još samoinicijativno, organizirali festival. Brojke su mi pokazale mogući odgovor jer organizatorske zemlje imaju najviše Gavranovih premijera, preko 20! Poljska ima 29 premijere i tri knjige drama sa 16 prevedenih drama, Češka 23 premijere i tri knjige prevedenih drama sa 17 ukupno prevedenih tekstova, a Slovačka 20 premijera i četiri objavljene knjige drama s 22 prevedene drame.<sup>31</sup> Gavran je u tim zemljama toliko prihvaćen kao pisac da će u Slovačkoj praizvesti dramu *Sve o muškarcima*, Trnava, 2006., a drama Kuća iz snova bit će prvi put – objavljena – na poljskom 2017.! Postoje još tri zemlje s velikim brojem premijera, one bivše Jugoslavije (BiH 22, Srbija 18, Slovenija 18). Ako možemo pretpostaviti da zemlje iz bivše Jugoslavije razumiju okruženje Gavranovih drama, ipak je zanimljivo da su navedene zemlje još i više posezale za Gavranom. Kad se pogleda tih šest zemalja, očito je Gavran srednjoeuropski pisac, i to ovoga slavenskog dijela urbane srednje Europe, pa po toj slavenskoj liniji i Rusija ima visok broj premijera (13).

Iznesenu tezu najbolje potvrđuje broj premijera u drugim zemljama jer ostale Europske zemlje imaju manje od 10 premijera (Bugarska, Mađarska, Albanija po osam, Njemačka sedam, Francuska pet, Litva šest, Italija i Rumunjska po četiri, Austrija i Grčka po tri, Belgija dvije i Nizozemska jednu), uostalom kao i zemlje izvan Europe (Indija 12, Brazil i Čile dvije, Argentina i Japan jednu). Naravno da će budućnost sigurno povećati brojeve premijera u ovim zemljama te dodati druge zemlje, ali postoji nešto u Gavranovim dramama što korespondira upravo sa slavenskom centralnom Europom.<sup>32</sup>

Očito su Mađari bili u pravu kada su mu 1999. godine dodijelili Nagradu Central European Time za najboljega srednjoeuropskog pisca godine te nagradu Europ-

<sup>31</sup> Sve četiri knjige objavio je Jan Janković (2000. sedam drama, 2003. šest drama, 2007. četiri drame i 2016. pet drama.

<sup>32</sup> Brojke o Gavranovim premijerama mogu se provjeriti na njegovoj mrežnoj stranici <http://www.mirogavran.com/> ali ja sam koristila popis objavljenih i izvedenih drama objavljen u knjizi: Miro Gavran, *Odabrane komedije*, Matica hrvatska, Zagreb 2017.

ski krug za afirmaciju europskih vrijednosti u svojim tekstovima 2003. U prilog toj tezi govori i činjenica da je član akademija znanosti i umjetnosti tri zemlje: Hrvatske, Rusije i Bugarske (Slavjanska akademija u gradu Varni). Zato ne čudi da je na sedmom GavranFestu češki slavist Jaroslav Otčenášek organizirao okrugli stol upravo na tu temu: Miro Gavran kao kazališni autor u europskom i svjetskom kontekstu i okupio međunarodnu ekipu teatrologa. Prevoditelj i profesor Tihomir Glowatzky iz Njemačke govorio je o načinu prevođenja i transponiranja Gavranovih likova i situacija u njemački jezik, poljski profesori slavisti Magdalena Dyras i Boguslav Zieliński govorili su o prijevodima na poljski i tumačenju Gavranovih drama u Poljskoj te o političkoj dimenziji Gavranovih drama, profesorica i teatrologinja iz Hrvatske Sanja Nikčević o fenomenu Mire Gavrana, a domaćini Jaroslav Otčenášek o Gavranu kao srednjoeuropskom piscu te Kristina Čepkova, dramaturg predstave *Čehov vs. Tolstoj* o načinu na koji su dramaturški obradili originalni tekst. Tako se nakon četrnaest godina zatvorio krug koji je pokrenuo Michal Babiak kad je organizirao festival nego i okrugli stol Suvremena europska drama u kontekstu narodnih kazališta na kojem je želio upozoriti na važnost drame u kazalištu i pozicionirati Gavrana kao europskog pisca. Sedam izdanja festivala pokazalo je da je u pravu.

## **SEDMI FESTIVAL ILI GAVRAN KAO KLASIK KOJI PRIVLAČI MLADE**

Na sedmom festivalu u Pragu pokazao se ne samo kazališni potencijal Gavranovih tekstova nego se potvrdio i onaj zadnji fenomen spomenut u uvodu: da je Gavran posao klasik koji privlači mlade.

Četiri viđene predstave bile su klasično postavljene iz poštivanja teksta i s odličnim glumačkim izvedbama, što je nekako uobičajeno za izvedbe Gavranovih drama. Uz hrvatske izvedbe *Sladoleda* (Mladena Gavran i Ana Vilenica u režiji Borisa Svrtana) i *Piva* (Zlatko Ožbolt i Jakov Gavran u režiji Helene Buljan), Slovačko kazalište iz Bratislave Diva izvelo je svoju uspješnicu *Sve o ženama* (režija Minim F. Otzow), a beogradski Putujući teatar Vihor *Teško je reći zbogom* u režiji Marije Lipovski i s tri mlada glumca: Ivanom Mihailovićem, Ninom Janković i, kao glavnom glumicom, Nevenom Ristić, koju hrvatska publika poznaje iz TV serija. Na sve je četiri predstave publika odlično reagirala, ispunila je kazališta od 400 do 600 mjesta te pratila titlove na češkom za hrvatske i beogradsku predstavu.

No, dvije su predstave pokazale široku paletu mogućnosti postavljanja Gavrana. U predstavi kazališta suorganizatora, Studio DVA *Sve o muškarcima*, koja je na repertoaru punih devet godina i na festivalu je proslavila 500 (petstotu izvedbu), igraju tri kazališne i filmske zvijezde: Maroš Kramár, Filip Blažek i Michal Slaný, te inače slovački glumac koji glumi u obje zemlje. On je rekao da je za života samo jednom igrao 100 izvedbi, i to *Bube u uhu* u Narodnom divadlu, te da je ovo jedinstven slučaj i u Češkoj



i Slovačkoj da predstava i tako dugo traje i ima toliko puno izvedbi. Predstava traje tri i pol sata, publika se neprestano smijala i pljeskala, a nakraju je na nogama pljeskala iz sve snage, što Amerikanci zovu *standing ovations!* Predstavu je režirala Jána Janekova postavivši je klasično, a onda su tri glumca dodala puni sat vremena programa u stilu između kabareta i *stand upa*: vicevi o plavušama, parodiranje političara i lokalnih zvijezda, štosovi na račun Slovaka i Čeha, politički nekorektna parodija raznih društvenih manjina... Budući da glumci taj dodatni repertoar povremeno i mijenjaju (kako se mijenja politička i javna scena). u publici je bilo i onih koji su predstavu već vidjeli, ali su došli vidjeti što će novo Maroš Kramár, kao glavni zabavljač, izvesti. Iako se redateljica nije složila s tolikim dodatnim *punjenjem*, ova predstava dokazuje snagu Gavranovog teksta jer, unatoč svim tim *štosovima* i lokaliziranim pričama, predstava je i dalje zadržala osnovnu Gavranovu priču i emociju. Dakle, Gavrana se glumački može *odvući* u stand up a da i dalje ostane Gavran!

No, ovaj je festival pokazao da je Gavran postao klasik jer je njegov tekst izdržao i potpuno drugu vrst pristupa – redateljsko kazalište. Praško kazalište 3D Company okuplja mlade kazalištarce, a oni su na festivalu pokazali svoju novu predstavu *Čehov versus Tolstoj ili bračni test* koju igraju u Divadlu *Járy Cimrmana*. To je Gavranova drama *Čehov je Tolstoju rekao zbogom*, koju je mladi redatelj Jakub *Šmíd* postavio kao križanac teatra apsurdna i Virginije Woolf. Radnju je smjestio u nedefinirano, ali suvremeno vrijeme, koje može biti i nakon neke kataklizme (poput Godota), a može iskazivati samo zapuštenost današnjih likova. Naime, Tolstoj i Sofija izgledaju kao dva vampira, očito nekad ugledni i važni (njezina krznena šubara ili njegova fina ljubičasta košulja), a sada prašni i zapušteni s crnim kolobarima oko očiju, pozivaju mlade parove i figurativno im sišu krv. No, napad Tolstoja i Sofije na mladi par Čehova i Olgu nije režiran u stilu ruske glume Gavranovog teksta ili teatra apsurdna nego u stilu američkog komada *Tko se boji Virginije Woolf* Edwarda Albeeja, vrlo duhovito s odličnim glumačkim (Tomáš Kobr, Jiří Böhm, Diana Šoltýsová i Natálie Řehořová) i redateljskim rješenjima. Npr. budući da se predstava igra na sceni s publikom koja sjedi blizu glumaca, redatelj je razigrao gledalište tako da je ono *glumilo* jezero pa se Čehov silno duhovito *kupao* u njemu.



Miro Gavran, *Čehov vs Tolstoj*. Prizor iz predstave. 3D Company, Prag 2017.

Međutim, najveća redateljska intervencija jest pretapanje Gavranova djela s *Galebom* jer je redatelj u scenama između Olge i Čehova umjesto Gavranovog teksta uzeo dijaloge Trepljova i Nine iz *Galeba*. To na prvi pogled izgleda kao dobra dosjetka jer Olga u komadu priprema *Galeba* kojeg je Čehov napisao, međutim redatelj je želio i postigao nešto drugo. U Gavrana je Čehov mladi pisac koji piše s lakoćom i ne pristaje na *nemoralnu ponudu* prodaje svog talenta Tolstoju, a Olga mlada talentirana glumica. Njihov brak doista je testiran jer ih oboje domaćina pokušaju zavesti, ali oni izdrže test i odu ostavivši dvoje starih da traže nove žrtve. Mladi u Gavranovom komadu pobjeđuju, a znamo da su se i kasnije ostvarili kao umjetnici: Olga Knipper Čehov postala je velika glumica, a Čehov književni klasik. U ovoj predstavi redatelj je Čehova i Olgu poistovjetio s neuspješnim piscem Trepljovim i neuspješnom glumicom Ninom i, kad se nakraju ubije Trepljov, to je i Čehovljeva smrt jer u ovoj predstavi mladi nisu izdržali pritisak starijih. Naravno da se taj tip predstave igra na sceni pred pedesetak gledatelja i da neće imati 500 izvedbi, ali pokazuje snagu Gavranovog teksta da podnese i redateljske reinterpretacije.

Osim 3D Company, na festivalu je bila još jedna vrlo mlada kazališna ekipa, u beogradskoj predstavi *Teško je reći zbogom*. No, oni su slijedili Gavranov tekst vrlo fino pogodivši emociju i ton predstave koja govori o raskidu i osveti žene, ali nikad ne prelazeći u grotesku s jedne ili horor s druge strane. Ta dva primjera dokazuju da Gavranovi tekstovi privlače i mlade bilo da ga postavljaju iz poštovanja teksta bilo da ga reinterpretiraju. Koliko god ovo drugo samom piscu bilo ponekad zazorno, to je dokaz statusa klasika.

## ZAKLJUČAK

U ovom sam tekstu, nadam se, uspjela dokazati postavljene teze o četiri fenomena GavranFesta. Prvi: GavranFest je jedini festival posvećen živućem piscu izvan njegove zemlje koji igra samo njegove tekstove. Drugi: festival je nastao *odozdo*, ali iz potrebe kazališta, i ima misiju i viziju kao svi veliki festivali jer je pobuna protiv postojeće poetike i želi pokazati da je temelj kazališta kvalitetno dramsko pismo. Treći: Gavran je srednjoeuropski pisac jer je najviše igran upravo u slavenskim zemljama srednje Europe. Četvrti: Gavran je postao klasik jer privlači i mlade kazališne umjetnike bilo da ga igraju slijedeći njegove ideje bilo da ga redateljski reinterpetiraju!

## POLITIKA LJUBAVI U INOZEMNIM DRAMAMA IVANE SAJKO

### ŠTO JE LJUBAV?

Pluralnošću i sadržajnošću, koncept ljubavi iznimno je inspirativan i zastupljen u najširoj kulturi: osim što je intrigirao mislioce i umjetnike od najranijih vremena, nezaobilazna je tema svakodnevne komunikacije.<sup>1</sup> Pojam ljubavi u suvremenom kontekstu određuje se uglavnom kao osjećajna privrženost, putena privlačnost, duhovna veza, prijateljstvo, odanost, velika sklonost ili interes za nešto. Ipak, u osnovi se pojam prije svega tiče strastvene i tjelesne veze između žene i muškarca, zatim se tiče privrženosti što je jedni za druge osjećaju članovi obitelji ili prijateljske zajednice, a ljubavlju se određuje i sklonost prema pojavama kao što su znanost ili umjetnost. Suvremena je filozofija također posvećena tematiziranju pojma ljubavi, što se dijelom može uočiti i u interesu francuskog filozofa Alaina Badioua.<sup>2</sup> Za Badioua je ljubav – uz znanost (ili matem), umjetnost (ili poem) i politiku (političku invenciju) – jedan od četiri uvjeta filozofije kao djelatnosti s čvrstim logičkim uporištem.<sup>3</sup> U njegovom je pristupu i matematika ontologija,<sup>4</sup> a filozofija uspostavlja koncepte – događaje i subjekte – iz kojih se mogu razaznati istine. Badiou pri definiranju kategorija istine, bivanja i procesa tvorbe subjekta poseže u vlastito matematičko obrazovanje (posebno

<sup>1</sup> Rad je napisan u sklopu znanstvenoga projekta *Politike identiteta i hrvatska drama od 1990. do 2016.* koji financira Hrvatska zaklada za znanost (broj projekta: IP-2016-06-4316, voditelj projekta: prof. dr. sc. Zlatko Kramarić).

<sup>2</sup> Usporedi A. Badiou (2001., 2007., 2008., 2011., 2016.). Na filozofske teze Alaina Badiou izrijekom se poziva i Ivana Sajko u drami *Rose is a rose is a rose*. O tome više u nastavku.

<sup>3</sup> U kasnijem eseju (2015., prijevod 2016.) *Metafizika stvarne sreće*, Badiou pak svaku filozofiju određuje kao metafiziku stvarne sreće: *svaka filozofija, pogotovo ako je utemeljena na kompleksnim znanstvenim spoznajama, inovativnim umjetničkim djelima, revolucionarnim politikama i intenzivnim ljubavima, jest metafizika sreće.* (A. Badiou 2016: 12)

<sup>4</sup> Badiou zaoštrava tezu: *čak ni prastaro pitanje o bitku-kao-takvome nije isključivo filozofijsko pitanje: pitanje je to s polja matematike* (A. Badiou 2001: 9).

se ističe Zermelo – Fraenkelova teorija skupova, ali i druge matematičke kategorije što ih uzima za temelj uspostave ontologije), zatim u politiku ljevice, poznate mu pod utjecajem seminara što ih je slušao kod Louissa Althussera, te u psihoanalitičke teorije iz seminara Jacquesa Lacana. Prvo opsežnije tematiziranje ljubavi Badiou je iznio u knjizi *Conditions*, 1992., a uslijedio je urednički zbornik *De l'amour*, 1999., koji, uz radove Charlesa Méla, Alaina Grosricharda, Brigitte Jaques, Jacquesa Roubauda, zaključuje njegov članak *La scène du Deux*, odnosno *Scena za Dvoje*. Knjiga *Pohvala ljubavi / Eloge d'amour*, 2009., je zapravo intervju što ga je s Badiouom vodio Nicolas Truonga, u hrvatskom prijevodu objavljena je 2011. godine.

## LJUBAV KAO JEDAN OD ČETIRI UVJETA FILOZOFIJE

Prema Badiouu, treba razlikovati četiri uvjeta filozofije što su nužno u međuooodnosu do te mjere da izostanak jednog uvjeta vodi k raspadu cijeloga sustava. Ti uvjeti filozofije jesu: matem, poem, politička invencija i ljubav, što su zapravo četiri vrste generičkih procedura koje određuju i razvrstavaju sve ostale procedure koje mogu proizvesti istine. Istina se ispostavlja ključnim pojmom Badiouove ontologije. Istina bi se trebala pokazati najučinkovitijom za bilo koju vrstu filozofske kritike unutar znanosti, umjetnosti (posebno književnosti), politike... s tim što ne treba izgubiti iz vida to da se istina ne događa unutar filozofije općenito nego u njezina četiri uvjeta, pa i istine su, prema Badiouu, ujedno višestruke i univerzalne, odnosno sama istina (ili generička procedura) nije isto što i gomilanje znanja na temelju njihova *događajnog izvora*. Njegovim riječima: *paradoksalno je u istini to da je ona u isti mah novina, dakle nešto rijetko, iznimno, i da je, dotičući sam bitak onoga čega je istina ona istodobno i ono najtrajnije, najbliskije, u ontološkom smislu, prvobitnome stanju stvari*. (A. Badiou 2001: 17). Filozofija je utemeljena na istinama što ih na pojedinačan i jedinstven način proizvode znanost, ljubav, umjetnost i politika, a uloga filozofije je u tome da prepoznaje istinu i organizira mjesto susreta međusobno nesuglasnih i heterogenih istina: filozofija istinu izlaže, pokazuje i objavljuje njezino postojanje. Istina postaje vidljiva jedino u slučaju da je nadopunjena *događajem*.<sup>5</sup> Sam događaj izlučen je iz znanja i odrediv tek naknadno, retroaktivno.<sup>6</sup> Prema Badiouu, imenovanje događaja zadatak je subjekta koji je zapravo

<sup>5</sup> *Taj dodatak nije ni imenljiv ni predočiv sredstvima toga stanja (njegovim ustrojem, uspostavljenim jezikom koji imenuje njegove pojmove itd.). On se upisuje nekim posebnim imenovanjem, uprizorenjem jednog označitelja više. Upravo će učinci u situaciji tog uprizorenja jednog imena-više biti osnovom generičke procedure i ukloniti neizvjesnost istine situacije*. (A. Badiou 2001: 17)

<sup>6</sup> Sličnu tezu zastupa i Derrida u čitanju *Deklaracije o neovisnosti* kada kaže da se svi izumi mogu prepoznati tek poslije događaja, a povijest njihove uključivosti već uvijek lovi *sadašnjost* čina izmišljaja. Aporija vremena i aporija prava za Derridu dolaze zajedno u relaciji odgađanja između protoka vremena i ljudskog izuma, Derridino čitanje *Deklaracije* upućuje na to da u pravu postoji nedostatak u smislu vremena te se institucionalizacija pokušava ispuniti pomoću opravdanja nasilja prava. Vidi više Peternai 2005.

subjekt događaja, a nakon imenovanja događaja javit će se istina. Sama filozofija mora izbjeći težnju za *ušavljivanjem* ili *prišivanjem* s bilo kojom individualnom istinom, jer je to dovodi do stanja odgode, kaže Badiou tvrdeći da filozofija treba *okupiti sva dodatna imena*, ali ne u smislu međusobna zbrajanja nego dopuštajući njihovo slobodno kolanje.

## SCENA ZA DVOJE

Badiou kaže: */s/vojim bih jezikom kazao da ljubav promiče kao mnoštvenost bez imena, ili generičku, istinu o razlici između spolova, istinu koja dakako izmiče znanju, posebno znanju onih koji se ljube. Ljubav je proizvođenje, u odanosti spram događaja-susreta, istine o Dvome.* (A. Badiou 2001: 64). Naime, Badiou razlikuje tri glavne koncepcije ljubavi što se javljaju u povijesti filozofije: prva je romantična koncepcija što je orijentirana na *ekstazu susreta*; zatim slijedi komercijalna ili pravna koncepcija što je utemeljena kroz ugovor;<sup>7</sup> i posljednja, treća koncepcija ljubavi jest skeptična – ona koja ljubav shvaća kao puku iluziju. Postavljajući pitanje: što je svijet kada ga promatramo kroz druge, a ne nužno kroz sebe? Badiou nudi novu koncepciju ljubavi, utemeljenu na psihoanalizi,<sup>8</sup> koja uključuje izgradnju istine te on u svom pristupu kategoriju *jednog* zamjenjuje *scenom za Dvoje*. Budući da je riječ o metodološkom osloncu za dramski tekst, moglo bi biti interesantno osvrnuti se na značenja pojma scene. Naime, o sceni govorimo kao o kazališnom, dekoriranom, prostoru na kojem se izvodi predstava (pozornica ili bina); scena je dio radnje drame ili filma; zatim, scena može biti sinonim za kazalište ili dramsku umjetnost uopće; ali također scena je ono otkriveno pogledu, prikazano pred očima, pa i žučna prepirka ili svađa. Ukratko, Badiouova koncepcija ljubavi je kazališna, dramska koncepcija, ili barem priziva elemente drame i kazališta.

Prema Badiouu, današnjica je ugrozila koncept ljubavi – koja u načelu treba pružiti životu intenzitet i smisao – i stoga ju je potrebno redefinirati. Te ugroze, ili neprijatelji, ljubavi jesu i elementarna težnja k ljubavi kao kategoriji lišenoj svakoga rizika, ali i sam gubitak značaja ljubavi.<sup>9</sup> Svojevrсна *sigurna* koncepcija ljubavi ili ljubav lišena rizika teži k tomu da već unaprijed eliminira razočaranje u ljubavi (što prema Badiouu obećavaju agencije za dogovaranje ljubavnih susreta), a drugo se – gubitak značaja lju-

<sup>7</sup> *Ugovor između dviju slobodnih osoba koje izjavljuju da se vole, ali pomno kontroliraju jednakost odnosa, sistem uzajamnih prednosti itd.* (A. Badiou 2011: 26)

<sup>8</sup> Psihoanalizu Badiou smatra jedinim istinskim modernim pokušajem utemeljenja koncepta ljubavi pozivajući se na Lacanove teze, a tvorbu subjekta vidi kao vrstu *logičke dedukcije Dvoga* na temelju muškog i ženskog spola – to ženu određuju kao *ne-cijelu*, a muškarca kao *okrnjenog*, dok je ljubav djelovanje tog Dvoga, paradoksalnog stoga što pripada ne-odnosu: *Ona je 'prilaženje' Dvomu kao takvome. Začeta u događaju jednog susreta (onome "iznenadnom" koje već Platon tako uporno naglašava), ljubav zacrtava beskonačno ili nedovršivo iskustvo čime se Dvoje već nepopravno ogrješuje o zakon jednog.* (A. Badiou 2001: 63)

<sup>9</sup> *dva neprijatelja ljubavi: sigurnost ugovora osiguranja i komfor ograničenih užitaka.* (A. Badiou 2011: 14).



bavi – javlja kao inačica hedonizma (*figura uživanja*), svojevrsna *pseudoveza*<sup>10</sup> iz koje je neposredno i autentično iskustvo drugoga isključeno. Njegova *nova* definicija ljubavi uključuje dvostruki proces. Prvo treba ustanoviti razliku (naprimjer onu među spolovima) te odvojiti, razdvojiti ili raščlaniti elemente, da bi sljedeći korak bio korak susreta. Susret, kojem Badiou pridaje status događaja, poprima nužno slučajan ili neizvjestan oblik: *susretu dajem na pomalo metafizički način status događaja, odnosno nečega što ne ulazi u neposredan zakon stvari. Postoji bezbroj primjera u književnosti ili umjetnosti koji predstavljaju tu početnu točku.* (A. Badiou 2011: 32).

### TRIOLOGIJA O NEPOSLOHU

Jedan od takvih primjera iz književnosti jest niz drama Ivane Sajko (Zagreb 1975., hrvatska dramatičarka i dramaturginja). Ivana Sajko, prema Lederer, 2004., uz Tomislava Zajeca, Tenu Štivičić, Dubravka Mihanovića, Doru Delbianco, Anu Prolić, Ninu Mitrović, rođene u drugom dijelu sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, pripada petoj generaciji hrvatskih dramatičara. Nastavljajući poetiku prethodnog naraštaja što se odlikuje uključivanjem elemenata suvremenih književnih teorija, nekonvencionalnom pristupu dramskom prostoru i vremenu te posljedičnom diskontinuitetu, razaranjem uzročno-posljedične logike i fabule te cjelovitosti i suvislosti likova, fragmentiziranjem, kolažiranjem, montažom, otvorenim završetkom,<sup>11</sup> Sajko na formalnom planu, u strukturi i kompoziciji, radi nove pomake do njezinog potpunog napuštanja. Poigravanje, propitivanje i eksperimentiranje s dramskom formom Gospić, 2008., određuje kao jednu od najvažnijih stilskih odrednica Ivane Sajko uočavajući u tom smislu njezinu evoluciju od poštivanja dramske forme u ranijim tekstovima do njezina problematiziranja i konačno potpunog negiranja i dekonstruiranja.<sup>12</sup> Uočavajući elemente postdramske poetike, Gospić također upozorava na metatekstualne strategije, inovativnu ulogu didaskalijskog teksta i uvođenje autorskog ja kao lika,<sup>13</sup> što je isključeno iz tradicionalnih dramskih tekstova. Najčešće potpuno izostaju osnovni elementi drame (radnja, likovi, prostorne i vremenske koordinate i drugo). Didaskalije su bez indikativnih uputa za scensku rea-

<sup>10</sup> *uza slatku vodicu šansona, ljubavi bez ljubavi, bez istine i susreta.* (A. Badiou 2001: 38).

<sup>11</sup> Usporedi A. Gospić (2008.), D. Vrgoč (1997).

<sup>12</sup> *Smaknuta lica* (2001.) vs. *Žena-bomba* (2004.), gdje dolazi do gubitka uvriježenih hijerarhijskih vrijednosti osnovnih elemenata drame.

<sup>13</sup> A. Gospić se poziva na L. Č. Feldman, prema kojoj fiktionalna dvojica iskustvene književnice preuzima višestruke funkcije. *Metafiktionalni iskazi spisateljice pretaču se u iskaze koji pripadaju naslovnoj junakinji i kroz čiju se svijest uglavnom prelamaju iskazi drugih likova (likovi su ovako najavljeni: žena-bomba, bezimeni političar, njegovi tjelohranitelji i ljubavnica, bog i zbor anđela, jedan crv, Mona Lisa, dvadeset mojih prijatelja, moja majka i ja). Osim toga tekst je isprešaran i različitim montažnim sekvencama citatno-dokumentarnog materijala – novinskih članaka, istraživanja i tekstova iz međunarodnih centara za borbu protiv terorizma.* (A. Gospić 2008: 475)

lizaciju, uvedene su kao *metatekstualno razobličavanje strategija pisanja što rezultira i doslovnim uvođenjem autorskog ja* (A. Gospić 2008: 469), a čime je njihova dramaturška funkcija proširena. D. Đurić, 2008., drame Ivane Sajko određuje kao dio postdramskog teatra i naziva ih eksperimentalnim – tvrdeći da eksperimentalne književne prakse, u kojima jezik nije transparentan a linearno pripovijedanje izostaje ostaju marginalizirane – kao prakse što s margina nacionalnog kanona progovaraju kao opozicija, propitujući prevladavajuće vrijednosne sustave.<sup>14</sup> Iz njezine vizure takve drame mogu biti jedino inozemne ili izmještene.<sup>15</sup> Više drama Ivane Sajko nastalo je po narudžbi za *inozemne* festivale, gdje su doživjele svoju premijeru: drama *Rose is a rose is a rose* naručena je za festival Steirischer Herbst 2008. godine i premijerno je izvedena u režiji kazališne skupine Wunderbaum u Grazu 2008.; drama *Prizori s jabukom* naručena je i premijerno je izvedena u Stadtheater Bern 2009. godine; dok je *Uvod u disjunkciju* naručen za festival Steirischer Herbst 2010. godine.

## RAZDVAJANJE

Drama *Uvod u disjunkciju* već naslovom najavljuje razdvajanje ili razdruživanje. Riječ je o fragmentima, minidijalogima što se odvijaju između JA i TI, ali u kojima se komunikacija ne uspijeva uspostaviti, gdje nema govora o susretu ili sjedinjenju nego isključivo o udaljavanju, odjeljivanju, razjedinjenju. Ona svoje želje ne izriče naglas i očekuje da se one podrazumijevaju, no on ih ne čuje i ne podrazumijeva.

JA: *Htjela bih da vodimo ljubav.*

TI: *Reci mi to naglas.*

JA: *Ponavljam u sebi.*

TI: *Ne čujem.*

JA: *Valjda znaš?*

(I. Sajko 2011 :9)

Slično je i u sceni nesigurnosti poslije pijanog poljupca ili rastanak nakon tjelesnog kontakta i očekivanje, ali ne i realizacija budućeg razgovora: *Toliko su daleko da se ne čuju kako vrište na odlasku. Ona se ne osvrće i on je ne prati pogledom. Pale cigarete ili provjeravaju mobitele. Geste su nemaštovite, no boli ih kurac, je li tako?* (I. Sajko 2011: 10). Sve navedeno jesu blijedi pokušaji tog da se razbiju oklopi i uspostavi bliskost između dvoje, no ti su pokušaji neuspješni. Kada konačno oklopi napuknu i izbije krv –

<sup>14</sup> Postdramsko se kazalište, prema teoretičaru Hans-Thies Lehmannu, javilo u zadnjem desetljeću dvadesetog stoljeća, s razgradnjom formalnih elemenata dramskoga teksta te jezikom u smislu autonomnoga kazališnog elementa neovisnog o likovima. Vidi više Lehmann.

<sup>15</sup> *Da bi eksperimentalne spisateljske prakse bile moguće, spisateljice iz tranzicijskih, postsocijalističkih zemalja poput Srbije i Hrvatske, moraju ili da rade izvan svog kulturnog konteksta (u slučaju Ivane Sajko) ili da konstruišu, feminističkom terminologijom rečeno, "bezdedan prostor" (u slučaju autorki okupljenih oko Ažinove škole poezije i teorije).* (D. Đurić 2008: 54).

Zagrljeni leže pod šankom i uklanjaju krv s obraza. Scena je predivna. Nalikuje ljubavi. (I. Sajko 2011: 11) – izostaje želja da se čak i sama scena upamti. Tu *predivnu scenu što nalikuje ljubavi* moguće je čitati u smislu intertekstualne relacije spram Badioua i njegove koncepcije ljubavi kao *scene za Dvoje*, no kod Sajko nije riječ o ljubavi, nego i eksplicitno i implicitno o nečemu što na ljubav tek nalikuje, podsjeća ili izgleda kao ljubav. Da bi se ljubav realizirala, izostaje za to potrebna akcija u smislu komunikacije, ali izostaje i namjera. Riječ je o slučajnosti.

TI: Čekam da mi se javiš.

JA: Čekam da me nazoveš.

TI: Što da ti kažem?

JA: Ne moramo pričati.

/.../

TI: Zašto si tako sjebana?

JA: Zašto si takav kreten?

TI: Zašto mi ga ne popušiš?

JA: Zašto me ne ...?

TI: Ni ti mene.

JA: Zašto si onda tu?

TI: Slučajno.

(I. Sajko 2011: 10)

Scena nije ljubavna nego *obična: Obična scena nakon ponoći*. (I. Sajko 2011: 11). Konačno, zadnja replika: *TI: Lijepa si. / JA: Mogao si mi to reći*. (I. Sajko 2011:12) iznova potvrđuje izostanak komunikacije među subjektima, potencijalnim partnerima, odnosno, riječima Badioua, između JA i TI nema susreta.

## ISTOZVUČNOST KROZ PARTITURU

Drama *Rose is a rose is a rose is a rose* podnaslovljena je kao partitura, a formalna podjela na dramske likove izostaje. Likovi jesu naznačeni kao: *Ja i ti. On i ona. Ponekad mi. Ponekad oni*. (I. Sajko 2011: 17), jednako kao i mjesto radnje *Na pozornici. Na pleznom podiju. Na ulici. Na desetom katu stambenog nebodera*. (I. Sajko 2011: 17), i vrijeme radnje *Upravo sad. I puno kasnije. I poslije. U sjećanju*. I. Sajko (2011: 17), dok u didaskalijama donosi svojevrstnu autopoeitiku: *Rose is je ljubavni motiv. Htjela sam pisati o ljubavi uvjerena da je to – i umjetnički i politički – subverzivna tema potpuno izvan sistema i izvan ekonomije. Izvan riječi. Ljubav je, čini mi se, gotovo uvijek priča o nedostatku ljubavi. U suprotnom prelazi u kič ili propovijed. Htjela sam pisati o ljubavi, ali ne kroz religiozne i melodramatske modele, već iz onoga što ostaje kad se maknu i dobro sročena tragična priča i Poslanice Korinćanima Sv. Pavla. Ostaje pokušaj. Stanje naslućivanja. Potreba za ljubavlju. Tekstualna i fizička. To bi bila tema. Pokušaj pisanja. Pokušaj izricanja ljubavi.*

*I meni i likovima pripao bi isti tekst.* (I. Sajko 2011: 15) U jednakoj, autopoetičkoj maniri Sajko dalje pojašnjava iznevjeravanje uvriježenoga ljubavnog leksika, ali i okretanje od autoreferencijalnosti prema ispovjednom tonu. U drami bitno određenoj ponavljanjima, intertekstualnošću (*Poslanica Korinćanima*, Gertrude Stein) i autoreferencijalnošću, didaskalije donose upozorenje na jaz između izraza i sadržaja, raskorak između smisla i tempa, nesporazum između riječi i emocija..., a ti su elementi u tekstu odjelotvoreni rečenicama *oštrih rubova*. Ljubavni diskurs – kao osjećajna privrženost, putena privlačnost, duhovna veza, prijateljstvo, odanost, velika sklonost ili interes prema nečemu – donesen je u inverziji i gotovo je ubilački, ratni:

*Vodili su ljubav kao da se tuku.*

*Zatim su se još dugo hvalili modricama i dodirivali ožiljke.*

– *Pojeo sam joj jezik.*

– *Iskopala sam mu oči.*

– *Probola sam mu bubnjiće.*

– *Zaokrenuo sam joj vratom.*

– *Oderala sam mu kožu.*

– *Slomio sam joj kosti.*

I. Sajko (2011: 17)

Svaka komunikacija između Dvoje već je unaprijed kontaminirana izostankom elementarnog povjerenja:

– *Ako te pitam – lagat ćeš mi.*

– *Ako ti odgovorim – nećeš mi vjerovati.*

– *Ako mi slažeš – neću to znati.*

– *Ako nećeš znati – mogu ti i priznati.*

– *Ako mi priznaš – mislit ću da varaš.*

– *Ako mi ne vjeruješ – nemoj me ni pitati.*

(I. Sajko 2011: 19)

Ljubav je ovdje prikazana u kategoriji čuda, nešto što se događa rijetko, uglavnom drugom i ne ugodno već prije kao biblijska najezda skakavaca.

## DISJUNKCIJA KAO ISTINA LJUBAVNE SITUACIJE

Sajko u dramu *Rose is a rose is a rose is a rose* intertekstualno uključuje Badiouove teze, i to u smislu aksioma:

(*Nekoliko aksioma prema tekstu Alainea Badioua: "Što je ljubav?"*, objavljenom u *Conditions, Editions du Seuil*, 1992).

*Postoje dvije pozicije iskustva.*

*Dvije pozicije u apsolutnoj disjunktiji.*

*Od latinskog disiungere: razvezati, rastaviti, razdružiti.*

Ne postoji treća pozicija.  
 (Tako piše Alain Badiou.)  
 – Postojiš ti i postojim ja.  
 – Postoji rascjep i postoji susret.  
 – Susret ne ukida rascjep.  
 – Susret g potvrđuje.  
 Ljubav rascijepa Dvoje u odnosu na jedno.  
 U tom jednom ostaju dvoje.  
 Između je praznina.  
 – To znači da nikada nećeš znati što sam mislio.  
 – To znači da nikada nećeš znati što sam razumjela.  
 Disjunkcija je istina ljubavne situacije.  
 (I. Sajko 2011: 24)

Scena za Dvoje ili ljubav nije tek susret i zatvoreni odnosi između dviju osoba, to je konstrukcija, život koji se gradi ne više s gledišta Jednoga, već s gledišta Dvoga. (A. Badiou 2011: 32), što može značiti i to da će u slučaju izostanka susreta u smislu etape strukture događaja što čini ljubav izostati i prerastanje slučajnosti i neizvjesnosti susreta u trajanje. U dramama Ivane Sajko ljubav je prikazana u smislu razjedinjenja i razdruživanja, dok susret Dvoje ne donosi sjedinjenje ni trajanje nego međusobno uništenje: diskurs ljubavi izjednačen je s diskursom rata: *Scena oslikava poziv na oružje*. (I. Sajko 2011: 25); prikazan kao suparništvo: *Susret ne ukida rascjep*. (I. Sajko 2014: 24) u kojem svatko pokušava tek osigurati vlastitu poziciju; ljubav kao okršaj i borba do krvi i kosti.

## LITERATURA

- A. Badiou, *Manifest za filozofiju*. Prev. Gordana V. Popović. Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2001.
- A. Badiou, *Being and Event*. Prev. Oliver Feltham. Continuum 2007.
- A. Badiou, *Conditions*, prev. Steven Corcoran, Continuum 2008.
- A. Badiou & N. Truong, *Pohvala ljubavi*. Prev. Martina Kramer. Meandarmedia, Zagreb, 2011.
- A. Badiou, *Metafizika stvarne sreće*. Prev. Antonia Banović, Dorotea-Dora Held. Multimedijalni institut, Zagreb 2016.
- D. Đurić, *Poetsko, političko i autorefleksivno u postdramskim tekstovima Ivane Sajko i eksperimentalnoj pesničkoj praksi Ažinove škole poezije, U: Teorije i politike roda. Rodni identiteti u književnostima i kulturama jugoistočne Evrope*. Ur. Tatjana Rosić, Institut za književnost i umetnost. Beograd 2008., str. 53-65.

- S. Jottkandt, *Love. U: Alain Badiou. Key Concepts*. Ur. A. J. Bartlett i Justin Clemens. Acumen 2010., str. 73-82.
- A. Gospić, *Istraživanje dramske forme u dramama Ivane Sajko*. U: "Croatica et Slavica Iadertina" 4(4), 2005., str. 467-477. Preuzeto s <http://hrcak.srce.hr/32719>
- E. Kaufman, *Why the Family is Beautiful (Lacan Against Badiou)*. U: "Diacritics", 32. 3-4, 2002., str.135-151.
- A. Lederer, *Vrijeme osobne povijesti Ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Naklada Ljevak, Zagreb 2004.
- H. Lehmann, *Postdramsko kazalište*. Centar za dramsku umjetnost / Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb – Beograd 2004.
- K. Peternai Andrić, *Učinci književnosti. Performativna koncepcija pripovjednog teksta*. Disput, Zagreb 2005.
- E. Pluth, *Badiou. A Philosophy of the New*. Polity 2010.
- L. Rafolt, *Odbrojavanje-Antologija suvremene hrvatske drame* (predgovor), Zagrebačka slavistička škola, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb 2007.
- G. Riera, (ur.), *Alain Badiou: philosophy and its conditions*, SUNY Albany, N.Y. 2005.
- I. Sajko, *Trilogija o neposluhu*, Meandarmedia, Zagreb 2011.
- D. Vrgoč, *Nova hrvatska drama: primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina*, U: "Kolo", VII, 2, 1997., str. 125-181.
- S. Žižek, *Ljubi svojega susjeda? Ne, hvala!*, U: "Treći program hrvatskog radija", 63/64, 2002., str. 162-175.



## POSTMODERNISTIČKA VARIJANTA KRLEŽINE DRAME *GOSPODA GLEMBAJEVI*

Venko Andonovski, svestrani pisac (pjesnik, novelist, romanopisac, filmski scenarist, kritičar, teoretičar književnosti, esejist, prevoditelj, antologičar, kolumnist) i sveučilišni profesor novije hrvatske književnosti te teorije književnosti na Filološkom fakultetu Sveučilišta u Skoplju, nije prvi makedonski dramatičar koji je posegnuo za tekstom nekoga hrvatskog autora kako bi ga premrežio u skladu s teorijskim pojmovnikom Mihaila Bahtina. U središte svoga interesa u drami *Genetika pasa (Gospoda GlembaevSKI)* uveo je antologijsko djelo Miroslava Krleže *Gospoda Glembajevi* (drama u tri čina) koje je imalo svoju skopsku premijeru početkom tridesetih prošloga stoljeća (B. Pavlovski, 2002: 235-260).

Drama *Genetika pasa (Gospoda GlembaevSKI)* praižvedena je u Dramskom teatru u Skoplju, 11. travnja 2012. godine u režiji Dejana Projkovskog, a ostali dramski tekstovi ovim redoslijedom: *Hadski stroj (Адска машина, 1994.)*, *Pobuna u staračkom domu (Бунт во домот на старци, 1994.)*, *Slavenski kovčeg (Словенскиот ковчег, 1998.)*, *Candide u zemlji čuda (Кандид во земјата на чудата, 2000.)*, *Crne lutkice (Црни куклички, 2001.)*, *Pupak svijeta (Папокот на светот, 2004.)*, *Cinegonda u Karlalandu (Кинегонда во Карлаленд, 2009.)*, *Granica (Граница, 2009.)*, *Olovo na jastuku (Оловона перница, 2011.)*, *Za svakog ima po jedna (За секого има по една, 2012.)*, *Karenjina made in Macedonia (Каренина made in Macedonia, 2014.)*, *Gospodar kukavice (Господарот на кукавицата, 2015.)*, *Job (Јов, 2016.)* (V. Andonovski 2016: 199-200). Teatrografiji treba pridružiti i *Sveticu u tami / Majku Terezu / (Светица во темнината / Мајка Тереза /, 2010.)* koja je i prvi Andonovskijev dramski tekst uprizoren na hrvatskim scenama.

Gotovo trećina dramskoga opusa Venka Andonovskog dostupna je zainteresiranim čitateljima i istraživačima na hrvatskom jeziku. Objavljeni su sljedeći tekstovi *Pobuna u staračkom domu / preventivna drama /* (B. Pavlovski 2000: 101-157) te *Za svakoga ima po jedna (crna komedija)*, *Olovo na jastuku*, *Granica (Balkanska drama u sedam slika s jednim krevetom i jednom granicom)* i *Genetika pasa (Gospoda GlembaevSKI)* (V. Andonovski 2015.). Autorove drame prevedene su na deset jezika.

\*\*\*

Kazališna publika mogla je u zagrebačkom Dramskom kazalištu Gavella vidjeti u prvoj deceniji ovoga milenija, 2006., gostovanje skopskoga Dramskoga teatra s predstavom *Candide u zemlji čuda* u režiji Saše Milenkovskog te *Genetiku pasa (Gospoda GlembaevSKI)* 2016. godine. Premijera *Svetice u tami* održana je 22. listopada 2016. u Kulturnom centru Trešnjevka. Riječ je o drami koja tematizira život i rad misionarke Majke Tereze koju je 4. rujna 2016. papa Franjo proglasio sveticom. U naslovnoj ulozi nastupa Kostadinka Velkovska. Režiju je potpisala Ivana Peroš.

Od četiri autorova romana dva su prevedena na hrvatski jezik i objavljena u izdanju zagrebačkoga Algoritma: *Pupak svijeta*, 2012. i *Vještica*, 2016. Makedonska izdanja tih metafikcionalnih romana ostvarili su izuzetno visoke tiraže: *Pupak svijeta* prodan je u 12.000, a *Vještica* u 8.000 primjeraka.

Za svoja prozna i dramska djela doslovno je dobio sve bitne makedonske književne nagrade. Za dramski rad dobio je više puta najcjenjeniju makedonsku teatarsku nagradu Vojdan Černodrinski, koja nosi ime po začetniku makedonske dramske književnosti i kazališta Vojdanu Pop Georgievu Černodrinskom (1975.–1951.) i dodjeljuje se svake godine na nacionalnom kazališnom festivalu u Prilepu.

Objavio je devet književno-teorijskih, esejističkih i kritičkih djela. Hrvatskoj kulturnoj javnosti predstavio se monografskim djelom *Matoševa zvona (Matešvite dzvona)*, 2013.) koje je objavila Matica hrvatska. Predstavljajući knjige u Društvu hrvatskih književnika 2014. godine bio je prof. dr. Ante Stamać, kod kojega je autor započeo zagrebačku dionicu svoga poslijediplomskoga studija koju je okončao obranom magistarskoga rada na Sveučilištu u Skoplju, gdje je stekao i doktorat znanosti s temom *Struktura makedonskoga realističnog romana (Структурата на македонскиот реалистичен роман, 1997.)*.

\*\*\*

Andonovskijev prethodnik u intertekstualnom odnosu prema nekom hrvatskom dramskom tekstu bio je Vasil Iljoski (B. Pavlovski 2000: 09-117), makedonski dramatičar koji je počeo djelovati dvadesetih godina dvadesetoga stoljeća, odnosno u *razdoblju realističkih koncepcija* (B. Pavlovski 2004: 781-783). Spomenuti autor otkrio je u razgovoru s piscem, novinarom i enciklopedistom Jovanom Pavlovskim da mu je *Novela od Stanca* bila poticajna za oblikovanje lika Arse iz *Gazde Teodosa (Чорбаџи Теодос, 1937.)*, prve makedonske komedije (karaktera), jer je nastojao *ostvariti nešto slično onom što izvode bezbrižni besposličari, dubrovački bogataški sinovi* u Držićevom tekstu (J. Павловски 1979: 23).

Praizvedba Iljoskijeve komedije održana je s golemim uspjehom 1937. godine na pozornici ondašnjega skopskog *Narodnoga pozorišta kralja Aleksandra I.* S vremenom je postala autorov paradigmatični dramski tekst koji se uprizoruje do današnjih dana.

Na unutarnjoj stranici korica knjižnoga izdanja *Genetike pasa (Gospode GlembaevSKI)* saznajemo da je autor *pisao svoj dramski tekst u razdoblju 2010. / 2011. te da ovaj tekst nudi dijagnozu našega vremena, ukazujući na put zla i novca te koliko nas oni mogu onečovječiti* (V. Andonovski, 2012.).

O dramu *Genetika pasa (Gospoda GlembaevSKI)* napisala je Mira Muhoberac inicijalni tekst u hrvatskoj teatrologiji pod naslovom *Četiri drame Venka Andonovskog* u već spomenutom zagrebačkom izdanju *izabраних drama i komedija* (V. Andonovski, 2015: 283-306). Već sam podnaslov Andonovskijeve drame ukazuje na to da ćemo se suočiti sa sasvim drugačijim načinom pisanja u *Genetici pasa (Gospoda GlembaevSKI)* negoli je Krležina dramaturška poetika. Postupci postmodernističkoga načina pisanja temeljne su odlike Andonovskijevih prozних djela (knjige novela *Feske* i goteske te romana *Azbuka za neposlušne*, *Pupak svijeta*, *Vještica* i *Matematičareva kći*), ali i dijela njegova dramskog opusa. Njegova prozna djela i nekoliko dramskih tekstova predstavljaju paradigmatične tekstove makedonske metafizičke proze, odnosno postmodernistički oblikovanih dramskih tekstova koji su najavljeni u sedamdesetima dvadesetoga stoljeća djelom *Jane Zadrogaz / Narodna fantazija s pjevanjem / (Jane Задрогаз / Народна фантазија со пеење /, 1974.)* Gorana Stefanovskog i *Kako vam drago: ostavka jednoga ministra unutrašnjih poslova ili dosada na samom vrhu najviše vlasti (Како што милувате: оставка на еден министер за внатрешни работи или досага на самиот врв на највисоката власт, 1974.)* Kole Čašule, a u prozi s romanom Jovana Pavlovskog i Angela Bikova *Sok iz prostate (Сокот од простата, 1991.)*.

Andonovskijeva je drama s obzirom na motivsko-tematske aspekte u zrcalnom odnosu spram sasvim određenih Krležinih tekstova, među kojima su se na popisu Mire Muhoberac zatekli *Genealogija Glembajevih*, *O Glembajevima*, *Gospoda Glembajevi*, ali i *Leda* te i *U agoniji* (2015: 299-300). Svi navedeni tekstualni izvori u njenoj raspravi izuzetno su poticajni za daljnja istraživanja intertekstualnih odnosa među spomenutim tekstovima.

Bez obzira na ponuđeni širi izbor *premrženih* Krležinih tekstova s kojima je u intertekstualnom odnosu *Genetika pasa (Gospoda GlembaevSKI)*, ipak su Krležina *Gospoda Glembajevi* u temeljnom zcalnom odnosu prema Andonovskijevom dramskom tekstu, što se ogleda na više razina, a najuočljivija je u postupku preuzimanjem Krležinih glavnih likova usporedivih s likovima *Gospode Glembajevih* ili s poredbenim proširenjem i na pojedine Krležine likove koji pripadaju i nekim drugim tekstovima, što je sveobuhvatno istražila, ponovno, Mira Muhoberac navevši da je *Andonovskijev Ignjat (59) deset godina mlađi od Krležina Ignjata Glembaja (69), /.../, a Gosp. Renate (41), druga Ignjatova žena, usporediva je s Barunicom Castelli-Glembaj (45), /.../, Maksim (21), njegov sin iz drugog braka i pretendent na mjesto predsjednika Korporacije, svojevrsan je balkanski blizanac navodno europskom Krležinu Oliveru Glembaju (17), /.../. Evuška (22), Maksimova žena, /.../, deminutivna je ili eufimistička imenjakinja Krležine*

*Eve iz Adama i Eve i Eve iz Vučjaka /.../ Sara (30), Ignjatova kći iz prvog braka, pandan je Krležinoj Alice iz Genealogije Glembajevih, Leoneovoj utopljenoj ili samoubijenoj sestri, /.../ i Sestri Angeliki Glembay (29), /.../ Dr. Robert Veljanovski (44), /.../, može se usporediti s Krležinim Dr. iuris Pubom Fabriczy-Glembajem (28), /.../ Leone (37) /.../, identitetno djelomice spojen i s Krležinim Dr. Altmannom. Preuzvišeni vladika (46) djelomičan je zrcalni spoj Krležina Silberbrandta (39) i Titusa Andronikusa Fabriczy-Glembaja (69). Umjesto Krležina Ulanskoga Oberlieutenanta von Ballocsanszkoga (24) makedonski autor uvodi u preljubničku dramu njemačkoga biznismena Petera Müllera (50), /.../ Slaven (25), /.../ i Temjan (28), novinar, Slavenov prijatelj, izašli su iz glembajevskih novina, ... / U drami se pojavljuje i Sluškinja (32), spoj Krležine, Ignjatove sluškinje Anite Fanike Canjeg, /.../ Privatni detektiv (45) sukus je svih Krležinih dramskih osoba i gotovo stalnih pratitelja suvremenih brakova. Albert (48), luđak – ljudožder, /.../, uvod(e)ći u dramu i nezaobilaznu poveznicu s filmom: Kad Jaganjci utihnu, s dr. Hannibalom Lecterom u kreaciji Anthonyja Hopkinsa. (M. Muhoberac 2015: 300-301).*

\*\*\*

Znatno izravnije Andonovskijevo intertekstualno pozivanje na Krležinu dramu možemo uočiti u trima replikama teksta koje izgovaraju Leone, Sara i Maksim ovim redoslijedom.

Prva je Leoneova replika iz šestog prizora *trećeg čina*: *dana drugog koju izgovara u knjižnici Glembajevih gdje Razgledava knjige* i ironično komentira:

*LEONE: Nisu ni otvorene. Poput djevica. Deset tisuća knjiga. Kupio ih je moj otac. U želji za stvaranjem plave krvi. Preko noći. A u kući žive same džukele. No, našao sam i nešto zanimljivo: dvadeset bilježnica, u koje je različitim rukopisima prepisana jedna ista knjiga – Gospoda Glemajevi Miroslava Krleže. (V. Andonovski, 2015: 243).*

Spomenutih *dvadeset bilježnica* ukazuje na motive pisanja, grafologije pisma te funkcije pisama i prepisivanja teksta, odnosno vjerodostojnosti autorskoga izvornika koji su stalni motivi u autorovim romanima *Azbuka za neposlužne* i *Pupku svijeta*, pa ne začuđuje da su se zatekli i u ovom dramskom tekstu sa sasvim određenim dramaturškim učinkom, odnosno funkcijom u dramskoj radnji, i to na nekoliko motivskih razina. Presudnu ulogu motiv pisanja zadobiva u dramskim situacijama u kojima Sara izražava svoje kompleksno psihofizičko stanje u dijalogu sa svojim aktantom Preuzvišenim vladikom kojem podastire dokaze (pisane naravi) o njegovoj manipulativnoj naravi, referirajući se istodobno na svoje umnožene prijepise Krležine drame koji takvim postupanjem, umnožavanjem, zrcale preobražaje pojedinačnih trauma u neotklonjivo stanje jastvene odsutnosti u stvarnom / dramskom kontekstu:

*SARA: Da, ja. Dvanaest puta sam je prepisala, poslije nesreće. Prepisala sam je da bih postala netko drugi. Da pobjegnem od boli. Kažu da rukopis otkriva čovjekove karakterne crte. Ja sam dvanaest ličnosti. Preuzvišeni, isto koliko ima likova u toj drami*

*o nesreći što donosi novac. Prvo sam analizirala likove. Zatim, pošto sam im proučila psihologiju, počela sam ju prepisivati. Jednom kao da sam Ignjat, drugi put kao da sam barunica Castelli, i tako redom. Dok nismo dobili dvanaest različitih verzija iste knjige. Dvanaest različitih stupnjeva boli! Onom tko zna čitati rukopise, to je jasno. I zato, sa sigurnošću Vam kažem – Vi ste napisali pismo. (V. Andonovski 2015: 254).*

Kad Sara govori o uzrocima svojih *dvanaest različitih stupnjeva boli*, ne referira se isključivo na uzroke koji se kriju u nerazjašnenoj pogibiji njena zaručnika i trajnom prikrivanju istine o maminoj smrti u kojima su izvršne uloge odigrali otac Ignjat te Maksim, njen polubrat, već i na tematizaciju semantike teksta pisanoga vlastitom rukom, u koju nas je gotovo nedostižnom kompetencijom tumačenja uveo Roland Barthes u *Varijacijama o pismu* (R. Barthes 2004: 27-95).

Treća je Maksimova replika, Ignjatova sina iz drugoga braka s gospođom Renate u *Genetici pasa (Gospodi GlembaevSKI)* koji je poprilično preoblikovani Oliver, koji je pak u Krležinoj *Gospodi Glembajevima* sporedna dramska funkcija potekla iz braka Ignjata s barunicom Castelli, u kojoj taj budući *GlembaevSKI* mahnito priziva glembajevsko podrijetlo kao preduvjet za završni stupanj oblikovanja lika koji se beskrupulozno prilagođava nadolazećem dobu što se simbolički internacionalizira / globalizira (uvođenjem Petera Müllera u dramsku radnju), ali i kanibalizira (Albertovim likom). Ta dva nova dramska lica dramaturgijski su osmišljena i funkcionalizirana, i motivski opravdana jer signaliziraju ideju nadolazećih zakona društvenoga i ostalih tipova ophođenja koji promiču sve veći broj alijenacijskih aspekata i osoba / likova u nagoviještenom globalizacijskom svemiru otuđenih ili korporacijski usustavljenih ljudi. Müllerov lik priziva kroz intertekstualnu igru lik Nijemca Hermana Klause iz drame *Divlje meso (Диво месо, 1979)* Gorana Stefanovskog koji stiže neposredno pred početak Drugoga svjetskog rata u inspeksijsko-poslovni posjet kako bi u skopskoj četvrti Debar Maalo proširio prostor predstavništva svoje tvrtke, stvarno i simbolički, bez obzira na razorene živote dviju obitelji: jedne makedonske (Andrejević), a druge židovske (Hercog), u kojoj se ženski lik zove Sara. Andonovskijev Müller simbolički je u funkciji potpunoga nerazumijevanja Drugog / Drugih, što je jedan od najprisutnijih i najdramatičnijih fenomena i u zbiljskom kontekstu.

Maksim kao najagresivniji i možda fizički najdinamičniji dramski lik, gotovo mahnit (ne samo od kokaina!), lišen mudrosti, jer da bi postigao *maksimum*, nedostaje mu *um*, po Ignjatovom humornom kalamburu, sušta je suprotnost Leoneovom već viđenom uzmicanju i ograđivanju od glembajevštine, u obje drame, zbog čega urla na sav glas da upravo želi postati i biti trajno i samo Glembaj, što izgovara u replici iz četvrtoga prizora trećega čina: trećega dana:

*MAKSIM: (Riče najglasnije što može, kao ranjena životinja.) Želim biti Glembaaaaaaaj!!! Ne želim ništa drugo, osim da sam Glembaj!!!*

Ne osvrće se uopće na upozorenje gospođe Renate, svoje majke, koja ga pokušava smiriti ovakvim upozorenjem:

*RENATE: Glembaj se na rađa. Glembaj se postaje, sinko. Jednog dana postat ćeš Glembaj. Da bi se bilo Glembaj znači samo imati Glembajev novac.* (V. Andonovski, 2015: 261).

\*\*\*

*Sufiksadni morfem -ski* (M. Muhoberac 2015: ) doista je znakoviti element kojim se doslovno širi stvarni kontekst novoga tipa poretka svemoći (tranzicijskoga i korporacijskoga) s nesagledivim i neizvjesnim učincima na društvo. Naslijeđene negativne karakterne osobine postaju preduvjet za beskompromisno osvajanje pozicija u svim smjerovima bez obzira na posljedice koje ostavljaju za sobom. Poimanje svijeta, u najširem smislu, i načini djelovanja u njemu temelje se sve učestalije na ponašanju koje nema nikakvog obzira i odnosa prema pozitivnim moralnim načelima.

Aktancijalni odnosi između glavnih likova, Ignjata i Leonea, odvijaju se na gotovo krležijanskoj crti neslaganja koje je u Andonovskijevoj dramskoj radnji utemeljeno na izravnoj sinovljevoj konstataciji da je otac od Alberta naručio ubojstvo svoje prve supruge. Bez obzira na moguće motivske podudarnosti, zanimljiviji su novi motivacijski sadržaji koji utječu na odeđene promjene u njihovim odnosima i karakterizacijama. U tom je smislu najizrazitija Leoneova psihijatrijska intervencija kojom spašava oca od hospitalizacije u duševnoj bolnici zbog urotičkih namjera gđe. Renate, Maksima i dr. Veljanovskog, koji ga žele proglasiti umobolnim nakon što je obznanio namjeru da će svoj imetak uložiti u osnivanje pučke kuhinje za sirotinju. Ali, ni taj motiv svojevrsnoga zalaganja za vlastitoga oca, a protiv kanceroznoga tkiva dijela obitelji i suradnika, nije spriječio opetovano suočavanje s istim tipom Ignjatove smrti. Spomenuti motiv sprečavanja hospitalizacije poslužio je Andonovskom za dramski motivirano odgađanje Ignjatove smrti i proširivanje dramske radnje koja se odlikuje povećanjem broja sudionika-uzročnika patrijarhove smrti te svojevrsnim ublažavanjem isključivo Leoneove krivnje za očevu smrt.

Vjerojatno se zbog takve karakterizacijske strategije i preoblikovane dramske radnje Leone pojavljuje u *Genetici pasa (Gospodi GlembaevSKI)* tek u petom prizoru *drugoga čina: drugoga dana*, a ne na u samom uvodu drame kao u Krležinome dramskom djelu. Andonovski uvodi Leonea u dramsku radnju ritmički brzim nizom kratkih dramskih situacija u kojima će biti sve prisutniji do kraja trećega dana, odnosno kroz dio drugoga i tijekom trećega čina koji se odigrava trećega dana, a ne kao kod Krleže u znatno kraćem odsječku vremena:

*(Ulazi Maksim.)*

*MAKSIM: Stigao je došljak, oče.*

*IGNJAT: Došljak?*

*MAKSIM: (Ostavlja vrata pritvorenima.) Došao je Leone.*

*(Muk. Ignjat podiže oči prema Maksimu.)*



*Dr. VELJANOVSKI: Ovo nije dobar znak.*

*(Ulazi Leone. Spušta kufer. Dugokos čovjek, poput umjetnika, s tamnim podočnjacima, kao Edgar Allan Poe.)*

*LEONE: Dobar dan, gospodo Glembajevi.*

*(Gleda u svoga oca.)*

*LEONE: Ignjate. Želio bih Vam reći oče, ali me nešto sprečava. Imena često ne odgovaraju stvarima koje označavaju. Želim Vam dobro zdravlje. (V. Andonovski 2015: 233)*

Pošto Maksim inzistira na tome da Leone potpiše obrazac o svom nenajavljenom dolasku u glembajevski dom i naznači koliko dana namjerava u njemu ostati, Ignjat staje na Leoneovu stranu, iako će usuprot svemu dugoočekivani sin okončati još jednu dramsku situaciju na sebi svojstveni način – ironijskim potpisivanjem.

*IGNJAT: To je nedopustivo! Dr. Veljanovski, Maksime, saberite se! Leone nije stranac!*

*LEONE: Ne Ignjate – ja sam stranac. Postoji neki stranac u meni kojega ne poznajem. A sumnjam da ga i Vi poznajete.*

*MAKSIM. (Uporno.) Potpišite, Leone!*

*LEONE: Nisu se promijenile mnoge stvari u ovoj kući za ovih dvadesetak godina. No, to je to: nota bene, kao što je rekao dr. Robert. Evo, potpisujem. (V. Andonovski 2015: 235)*

Već u sljedećih nekoliko dramskih situacija po Leoneovom dolasku razaznaje se da je Sari, svojoj sestri, Krležinoj Angeliki, bratski odan, dok je prema drugim likovima stupnjevito antagonistički nastrojen, ovisno o značajevima njihovih dramskih funkcija koje se veoma intenzivno iskazuju svojim učestalim i intenzivnim seksualnim i erotskim aktivnostima na planu *dramske geometrije* (P. Žinestje 1984.).

Gospođa Renate, Ignjatova zakonita supruga, održava ljubavne odnose s Prečasnim (vladikom), dr. Veljanovskim i Peterom Müllerom, bivšim ljubavnikom iz bečkih dana koji se sada u Glembajevoj kući pojavio kao motivirajući investitor u tvornicu sokova koji bi se trebali, po Maksimu, proizvoditi od umjetnih sastojaka. Maksimova supruga Evuška ljubi s bulevarskim novinarom Slavenom, dok Maksim napastuje Služavku, slikaricu i samohranu majku, glembajevski izbačenu na ulicu s djetetom. Sarina seksualnost iskazana u odnosima s Prečasnim i polubratom Maksimom zadire u sferu perverznoća.

Dramatičar razrješava u dijelu dramske radnje dramatski izazovan motiv Leoneova srodstva s Ignjatom po kojem su *brat i sin* jer nije dotada u obitelji nikada riješena zagonetka o njegovom pradjedu, odnosno majčinom svekru koji je navodno silovao pokojnu Ignjatovu suprugu. Ta enigma prepuna napetosti razriješena je u dramskoj radnji objašnjenjem da je cijeli slučaj bio proizvod Ignjatove želje da provjeri moralnu podobnost vlastite supruge, pa joj je slao anonimna pisma, koja je umjesto njega pisao njen budući

plaćeni ubojica Albert, koji je pak intermedijjski citatni lik oblikovan prema dr. Hannibalu Lecteru iz filma *Kad jaganjci utihnu*, u kojem je Oscarom nagrađenu ulogu 1991. maestralno odglumio Anthony Hopkins.

Leoneovo studiranje i bavljenje psihijatrijom motivirano je spoznajnom željom za otkrivanjem krivca za smrt svoje majke jer je život *besmislen bez istine* (V. Andonovski 2015.). Nekoliko dramskih situacija u kojima Leone i Ignjat dijalogiziraju na temu pokojničine smrti svojevrstni je uvod u kulminaciju i rasplet dramske radnje jer počinje demaskiranje koje je poslužilo prikrivanju nepovoljnih obiteljskih odnosa iz prošlosti.

LEONE: *Ti si ubio mamu.*

(Muk.)

LEONE: *Pogledaj istini u oči, bit će ti lakše.*

IGNJAT: *Kojoj istini?! Odakle ti znaš što je istina?! Svi vi znate što je istina o meni, samo ju ja ne znam?!*

LEONE: *Ti ne bi razdijelio sve što imaš da nemaš nekakav skriven razlog. Kaješ se zbog majčinoga ubojstva!*

(Ignjat uzima viski i pali cigaru.)

IGNJAT: *Platio sam tom čovjeku koji ju je ubio. Nisam mu naštetio: sud ga je oslobodio zbog ludila.*

LEONE: *Kakav glembaevski cinizam – nisi naštetio ubojici! A je li on: molim te, slučajno naštetio mojoj majci?!*

IGNJAT: *Ti ne znaš ništa o svojoj majci, Leone! (Drži se za grudnu kost, trlja se.) Sad me pitaj zašto sam to učinio, kad već želiš znati sve!* (V. Andonovski 2015: 266).

Motivski niz otkrivanja istina vodi preko anonimnih pisama što ih je po Ignjatovu nalogu pisao Albert koji se zaljubio u neznanku predodređenu za navedeno ubojstvo. Ignjatova ljubomora bila je neopravdana, a upućeno pismo uz dar (haljinu) prepoznala je kao suprugove. Naime, u pismu je zelene leptire opisao kao crvene koji *simboliziraju njegovu vatrenu strast pema meni zato što je daltonizam bio njegov* a ne pisca pisama. (V. Andonovski 2015: 272).

Motiv Ignjatove smrti počinje dijalogom između oca i Leonea o Albertu, ali i očevoj mračnoj ulozi u majčinom ubojstvu te ucjenama koje su uslijedile majčinim posljednjim pismom u kojem se skrivala istina o tajni s obzirom na obiteljske veze o kojima iskazuje određenu sumnju najstariji glembajevski potomak kad kaže:

LEONE: *Jer u njemu piše da ti je sin brat.*

(Ignjat se hvata za srce. Ustaje i gnjevno govori.)

IGNJAT: *Mora se okončati ta genetika pasa! Ovo su Glembajevi! Ovo je Imperija Glembajevih! (Gledajući prema portretu.) Ona ne počinje od njega, od njegovih velikih testisa, počinje od mene!*

(Ignjat tetura. Uzima nož za otvaranje pisama s komode. Teturajući dolazi do portreta i zabija mu nož u čelo. Para ga, a s druge strane portreta pada na pod pismo.

Zatim se okreće, drži se za grudni koš i počinje krkljati. Iza paravana izlaze Sara i Maksim. Sara s poderanom odjećom. Maksim sa spuštenim hlačama.)

SARA: Želim vidjeti mamu. Odmah.

(Ignjat pada kad ugleda Saru i Maksima. Leone pritrčava, kleči pored njega. Ignjat se muči nešto reći, i samo krklja.)

LEONE: Je li mama bila mlađa od djeda 22 godine?

(Ignjat umire. Sara vrišteći istrčava iz sobe. Maksim gleda blijedo.)

MAKSIM: Umro ti je brat?

LEONE: Umro ti je otac, budalo.

MAKSIM: Idem po liječnika! Netko mora konstatirati smrt!

(Maksim istrčava. Leone odlazi do portreta Staroga. Podiže sakriveno pismo. Vadi ga i otvara. Čita. Spušta se na koljena i polaže glavu na pod. Zatim ustaje i odlazi do gramofona. Pušta "Don Giovannija" i sjeda u stolicu Ignjata Glembaja.)

U raspletu radnje, a na temelju dnevnika koji je nasiljem iznudila Sara od gđe. Renate, objelodanjena je istina o podrijetlu Leonea i Sare i pomisli njihove pokojne mame da se zaljubi ponovno u čovjeka kojemu sam darovala dvoje prelijepo djece i u nastavku Reći ću mu koliko ga volim i da sam izmislila priču o svekru, koji je doista bio slab prema mladim ženama. (V. Andonovski 2015: 273 i 274).

Ovakav rasplet i s takvim sredstvima, ali i postupcima, tipičan je za dramaturgiju Venka Andonovskog, koji nastoji uspostaviti prepoznatljiv način pisanja što se odlikuje razvijenim dramskim radnjama i fabulama te uobičajenim metacitatima od kojih su u *Genetici pasa (Gospodi GlembaevSKI)* funkcionalno upotrijebljeni motivi leptira iz romana *Vještica*, karnevala iz druge knjige *Pupka svijeta (Ključanice)* koja se referira intertekstualno na *Šalu*, 1975. Milana Kundere, darovanja novca siromašnima iz *Svetice u tami*, ali i završni komentari Ignjatova odlaska sa životne pozornice koje izgovaraju prvo Krležin Leone, a potom Andonovskijev.

LEONE: Od prvoga dana kada sam počeo misliti, ne radim drugo nego se borim protiv Glembaja u samome sebi! To i jest najstrašnije u mojoj vlastitoj sudbini: ja sam čisti, nepatvoreni, stopostotni Glembaj! Sva ta moja mržnja na Glembajevu nije ništa drugo nego mržnja na samoga sebe. U Glembajevima ja sâm sebe gledam kao u ogledalu! (M. Krleža 1973: 289).

LEONE: Za jedan dan ostario sam kao svemir. Ja više ne želim biti nečiji sin, ne želim biti nečiji brat, ne želim biti ničiji! Želim biti samorođen, čist, nevin, ponovno rođen u rosi kao vilin konjic!

Samo je intertekstualni odnos mogao proizvesti ovakvu Leoneovu ontološku poziciju proizašlu iz vlastite autorske spoznaje teksta i njene interpretacije.

\*\*\*

Uočljivi razlikovni strukturni elementi ogledaju se na kompozicijskoj razini, oblikovanju vremena i prostora (tri dana i znatno više prostora). Dramska radnja strukturirana je od većega broja relativno kratkih prizora u kojima se vrlo dinamično izmjenjuju dramske situacije s manjim brojem dramskih likova. Na taj način postignuto je ubrzanije odvijanje dramske radnje utemeljeno na učestalijim motivskim promjenama i primjetno kraćim didaskalijama koje na nekim mjestima u Krležinom dramskom djelu imaju gotovo esejistički karakter. Za razliku od Krležinih karakterizacijskih postupaka koji svoju osnovu imaju često u didaskalijskim dionicama, kod Venka Andonovskoga takvoga oblikovnog postupka gotovo nema. Dramsko djelo makedonskoga autora određena je vrsta čitateljsko-stvaralačkoga sjećanja paradigmatске drame u Krležinom dramskom opusu. Ta odlika ili, možda bolje rečeno, taj postupak, očekivaniji u metafizičkoj prozi, našao je svoju funkciju i u dramskom pismu kod pisca koji je već pokazao suvereno poznavanje i ostvarivanje najrazličitijih postupaka u takvom načinu pisanja. A spomenuti brzi ritam odvijanja dramske radnje u *Genetici pasa (Gospodi GlembaevSKI)* oznaka je dobroga dijela postmodernističkim načinom napisanih dramskih tekstova koji slijede dramaturška / scenaristička iskustva filmskih i televizijskih produkcija. U prilog toj tvrdnji ide organizacija dramskoga prostora koja se temelji na umnažanju različitih mjesta scenskoga zbivanja i podliježe dinamičkom preslagivanju u skladu s tijekom dramske radnje, što je bilo naglašeno u skopskoj izvedbi u kojoj su se pojavljivali i dvorazinski oganizirani segmentirani manji prostori u kojima su se istodobno odvijali odgovarajući dramski prizori, odnosno dramske situacije.

\*\*\*

Antologijski Krležin dramski predložak i memorijski izazov radikalno je prestrukturiran u dramskom raspletu *Genetike pasa (Gospode GlembaevSKI)* jer nakon svih otkrića obiteljskih i poslovnih tajni postoji i sasvim se izravno obznanjuje da se nalazimo nakon završetka jedne poslovne dionice pred novim početkom Korporacije Minerali i rude, koja ima ironijsku skraćenicu MIR, na čelu s onim kojim, kao što smo mogli zamijetiti u jednoj od Ignjatovih replika, nedostaje samo um da bi bio maksimum, a ne samo, ponovno ironično, Maksim. Venko Andonovski upokojio je ili poubijao neke likove iz svoje drame prije dramskoga raspleta u kojem je razriješio radnju dovođenjem Maksima na vlast i svojevrsnom potvrdom Leoneove replike s početka Krležine drame u kojoj se kaže *Mutno je sve to u nama, /.../, nevjerojatno mutno.*

\*\*\*

Krležina drama počinje valcerom *Geshichten aus dem Wienerwalde* J. Straussa i nastavlja se Beethovenovom *Mondschein sonatom*. U Andonovskijevoj drami Ignjat

sluša Mozartovu operu *Don Giovanni* od prvoga prizora u prvom činu, a nastavljaju je slušati Maksim, nakon ubojstva Temjana, te Leone, nakon očeve smrti, na kraju šestoga prizora u *trećem činu: trećega dan* (V. Andonovski 2015: 271). Mira Muhoberac tumači takav izbor glazbe u *Genetici pasa (Gospoda GlembaevSKI)* kao proširenje *na književno i filozofsko značenje* (M. Muhoberac 2015: 303).

No, izbor glazbe nije ograničen samo na Mozartovu operu jer sadržava i *Lili Marlen* kao i limenu glazbu pod prozorima te karnevalske ritmizirane uzvike (*Meso, meso, meso!*) ljudi pod maskama koji sudjeluju u tradicijskom babarskom obredu što se i danas odlikuju izražavanjem neobuzdanih erotičkih i seksualnih aluzija. Spomenuti tradicijski glazbeni motiv kontrastivni je glazbeni paralelizam koji svojim erotskim i seksualnim sadržajima predstavlja karnevalizacijski odnos prema stvarnim kontekstima u teško određivom vremenskom periodu. A po svemu i nije tako izrazito kontrastivan prema središnjem liku Mozartove opere koji je navodno tijekom svoga života zaveo više od dvije tisuće dama, od kojih se u jednoj njegovoj ariji spominje brojka od 1.800 žena. Osim toga glavni lik opere ne uzmiče pred smrću jer bi kompromisima poljuljao svoj integritet i nadaleko poznati identitet. Izbor *Don Giovannija (Don Huana)* kao da je simbolički nagovještaj na seksualno-erotskom planu u Andonovskijevoj drami u kojoj se ostvaruju različite seksualne veze među dramskim likovima (supružničke, ljubavničke i gotovo incestuozne) na crti od društveno i etički prihvatljivih do perverzних (sadističkih). A na samom svršetku drame, na oproštaju brata i sestre, Leonea i Sare, dominiraju Jaka svjetlost i anđeoska glazba (V. Andonovski, 2015: 281) koja je u skladu s ozračjem koje okružuje sestru i brata na rastanku u samostanskim prostorima.

\*\*\*

Memorijska zaliha pročitanih djela i vladanje osmišljenim postmodernističkim načinom pisanja rezultirala je *Genetikom pasa (Gospodom GlembaevSKI)* kojom Venko Andonovski nastoji (re)aktualizirati Krležinu dramu *Gospoda Glembajevi* na takav način da joj potvrđuje trajnu vrijednost u širem okviru negoli je to samo hrvatska književnost. To je svojevrsni hommage Krležinoj književnoj veličini i značaju te istodobno znak fascinacije makedonskoga pisca koji je postao nezaobilaznim u nacionalnim i internacionalnim relacijama. Intrigantni (su)odnos između *Genetike pasa (Gospode GlembaevSKI)* i *Gospode Glembajevih* odvija se na izuzetno mnogo dramaturških razina i pretpostavlja znatno opširniju analizu od ovako kratkoga opisa manjeg broja izdvojenih aspekata koji su ukazali na izvjesne sličnosti i razlike. Miroslav Krleža dobio je u svakom slučaju u Venku Andonovskom, danas jednom od najcjenjenijih makedonskih pisaca, dostojnoga čitatelja, tumača i sugovornika.

## LITERATURA

M. Krleža, *Gospoda Glembajevi* (drama u tri čina), Drame, sv. IV. Matica hrvatska, Zagreb 1973., str. 19-297.

J. Павловски, Бев со нив, Центар за информирање и издавачка дејност “Полог”. Тетово, 1979., str. 23.

P. Žinestje (Ginestier), *Dramska geometrija* (Moderna teorija drame). Prevela Mirjana Miočinović. Prosveta, Beograd 1984., str. 118-151.

B. Pavlovski, *Antologija nove makedonske drame*, preveo s makedonskoga Borislav Pavlovski, ITI-UNESCO, Zagreb 2000., str. 101-157.

B. Pavlovski, *Držičevi tragovi u makedonskoj drami i kazalištu* (U tri ata te s prologom i epilogom). Krležini dani u Osijeku 1998., Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu. Drugi dio. Priredili Nikola Batušić i Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku i Pedagoški fakultet, Osijek, 2000., str. 109-117.

B. Pavlovski, *Krleža na makedonskim pozornicama*. Krležini dani u Osijeku 2001., Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija. Drugi dio. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku i Pedagoški fakultet. Zagreb – Osijek 2002., str. 235-260.

B. Pavlovski, *Književnost; Kazalište*, Hrvatska enciklopedija, sv. 6., Leksikografski zavod “Miroslav Krleža”, Zagreb 2004., str. 78-783.

R. Barthes, *Užitak u tekstu koji slijedi Varijacije o pismu*. Preveli Zvonimir Mrkonjić i Vanda Mikšić. Meandar, Zagreb 2004.

V. Andonovski, *Pupak svijeta*. Preveo s makedonskoga Borislav Pavlovski. Algoritam, Zagreb 2012.

V. Andonovski, *Matoševa zvona*. S makedonskoga preveo Borislav Pavlovski. Matica hrvatska, Zagreb 2013.

V. Andonovski, *Genetika pasa, Drame i komedije*. S makedonskoga preveo Borislav Pavlovski. Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 2015., str. 187-281.

M. Muhoberac, *Četiri drame Venka Andonovskog*. Vidi: Venko Andonovski, *Genetika pasa (Gospoda Glembaevski)*, Drame i komedije. Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 2015., str. 283-306.

V. Andonovski, *Vještica*. Preveo s makedonskoga Borislav Pavlovski. Algoritam, Zagreb 2016.

Андоновски, Венко. *Sa seкого има по една; Господарот на кукавицата*. НУ Театар Комедија – Скопје, Скопје 2016.



## MULTIKULTURALNOST KAZALIŠTA NA PRIMJERU DRAME *CRNI KRUH* DAVORA ŠPIŠIĆA

### UVOD

Davor Špišić rođen je 1961. u Osijeku. Nagrađivani je dramatičar i prozaik čije je djelovanje započelo u vrijeme za Slavoniju burnih 90-ih godina prošloga stoljeća. Njegova biobibliografija uključuje dramska djela *Dobrodošli u rat!* (1992.), *Rubnosti* (1993.), *Godina dobre berbe* (1998.), *Emilija noću*, *Kraljevi kraja*, *Mama Luna*, *Jug 2*, *Dry Inn*, *Kaćuše*, *Berlin*, *Charlie*, *Karaoke show* (2004.), *Medena*, *Alabama* (2008.), *Galeb 2* (2010.), *Vrtlar* (2010.), *Zvijezda Danica*, *Crne oči* (2012.), *Nulti sat*, *Zimske gume* te brojne scenske igre za djecu. Za dramski je rad nagrađivan više puta, od čega je važno spomenuti 3. nagradu Marin Držić za 2001. godinu za *Jug 2* i 1. nagradu Marin Držić za 2008. godinu za *Alabamu*. Domaće nagrade za dramski i prozni rad kao i i inozemne nagrade – poput nagrade na natječaju Narodnog pozorišta Subotica za novu dramu 2010. koju je Špišić dobio za *Galeb 2* – svjedoče o pozitivnoj recepciji Špišićeva rada kod publike i kritike, a kvalitetu potvrđuju i izvedbe i praizvedbe na inozemnim pozornicama.

Među Špišićeva dramska djela koja su izvedena u inozemstvu ubrajaju se *Misija T* u Hrvatskom kazalištu u Pečuhu 2005. godine, *Vrtlar* 2010. godine u Narodnom pozorištu Tuzla u koprodukciji s Gradskim kazalištem Joza Ivakić Vinkovci, *Karaoke show* prvi put izvedena u West Yorkshire Playhouse u Leedsu 2005. kao komorno čitanje te ponovno 2013. u Londonu, Ujedinjeno Kraljevstvo, u izvedbi Honey tongued Theatre Company, režija Gary Wright, te je u susjednoj Srbiji, u Subotici, izveden Špišićev *Galeb 2* u Narodnom pozorištu na sceni Jadran (4. ožujak 2012.), što je bila i praizvedba predstave u režiji Nikole Zavišića. Najnoviji Špišićev inozemno izvedeni tekst jest *Crni kruh*. *Crni kruh* praizveden je 20. studenog 2014. u produkciji kazališne kuće Theater TKO iz Kölna u režiji Nade Kokotović i prijevodu Mirjane i Klaus Wittmanna pod naslovom *Schwarzbrot*.

Rad daje tek malen uvid u dramsko stvaralaštvo Davora Špišića s posebnim naglaskom na posljednje dramsko djelo, *Crni kruh*, koje je prevedeno na njemački jezik i praizvedeno 20. studenog 2014. u *off-teatru* TKO u Kölnu u režiji Nade Kokotović, prijevodu Mirjane i Klaus

Wittmana i s Anitom Schmidt, Osječankom i suprugom Davora Špišića u glavnoj ulozi. Drama *Crni kruh* prikaz je različitih perspektiva trenutno vrlo aktualnoga globalnog problema ilegalnih useljenika, u ovom slučaju ilegalne *gastarbajterice* Vere u Njemačkoj koju pokušava vlastima izručiti i potom deportirati policajac Trajo, koji je također useljenik. U tom se konkretnom slučaju multikulturalnost kazališta može promatrati iz više perspektiva i na više razina. Ponajprije, radi se o izvorno hrvatskom tekstu koji je preveden na njemački jezik i praižveden u Njemačkoj s multinacionalnim ansamblom. S druge se pak strane sam tekst bavi multikulturalnošću u suvremenom svijetu, odnosno problemima te iste multikulturalnosti.

Time izvedba samog teksta na pozornici u multikulturalnom i multinacionalnom okruženju postaje mjestom heterotopije,<sup>1</sup> da posudimo Foucaultov pojam, mjestom *dru-gosti*. Cilj je pokazati kako Špišić stvara efekt zrcaljenja društva na više razina te kazalište prestaje imitirati život i društvo u smislu mimeze i počinje ga simulirati stvarajući pritom alternativne svjetove i odmaka od njih koji potom omogućuju preispitivanje stvarnosti. Analiza će pokazati kako heterotopija nastaje na relaciji publika – izvedba / tekst – okruženje, u međuodnosima likova te u odnosu lik – dramsko okruženje.

## O HETEROTOPIJI, GLOBALIZACIJI, KAZALIŠTU I MULTIKULTURALNOSTI

Heterotopije su, prema Michelu Foucaultu, *protumjesta koja imaju čudnovatu osobinu da su u odnosu sa svim drugim položajima, ali na takav način da sumnjiče, neutraliziraju ili izvrću skup odnosa koji potonji označuju, zrcale ili odražavaju*.<sup>2</sup> Za razliku od utopija, heterotopije su mjesta koja postoje u zbiljskom svijetu, a kao primjer Foucault navodi, između ostalog, npr. groblja ili pak kazališta, a Vladimir Biti pobliže opisuje kao *one diskriminirane monstruozne zone u koje je racionalno društvo pomnijivim obzidanjem pohranilo svoju zazornu izvanjskost*.<sup>3</sup> Upravo kazalište Foucault navodi kao izvrstan primjer heterotopije jer je sposobno u jednom realnom prostoru suprotstaviti nekoliko prostora, nekoliko mjesta koja su sama po sebi nekompatibilna. Stoga teatar na pozornicu postavlja jedan za drugim cijeli niz mjesta koja su si međusobno strana.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Pojam heterotopije razvija Michel Foucault u članku *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* (orig. *Des Espace Autres*, 1967.). Foucault problematizira dimenziju prostora i iznosi tezu kako, s obzirom da smo ustvrdili kako je svemir beskonačan, prostor u našoj epohi uzima formu relacije među položajima (smještanjima). Iz toga izvodi kako su heterotopije, kako im se i iz etimologije razaznaje, mjesta (položaji, smještanja) koja stupaju u odnos s drugim položajima na način da preispituju, neutraliziraju ili prokreću skup odnosa koji se u njima očituju kao označeni, odraženi i odražavajući. Dakle, heterotopije su neka vrsta materijalizirane (stvarne) utopije (utopija je za Foucaulta nešto što je izvan realnoga mjesta), a možemo ih imenovati protu-smještanjima.

<sup>2</sup> M. Foucault, *O drugim prostorima*. Preveo Stipe Grgas. "Glasje", 6, 1996., str. 8-14, str. 10.

<sup>3</sup> V. Biti, *Performativni obrat teorije pripovijedanja*. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Urednik Vladimir Biti. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2002., str. 7-32, str. 26.

<sup>4</sup> *capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves*

Formiranjem heterotopija nastaje zrcalo koje omogućuje da recipijent gledajući u njega, bude odmaknut od svoga mjesta jer se vidi u zrcalu, a nakon što se suoči s pogledom u zrcalu spušta pogled kako bi rekonstruirao sebe gdje u stvarnosti jest. Teza je rada da Špišićev komad čija je radnja smještena u Njemačku, u sadašnjost, prevođenjem na njemački jezik i postavljanjem na scenu pred njemačkom publikom stvara niz heterotopija tražeći od društva preispitivanje etičkih i moralnih principa posredovanjem medija kazališta.

Dan Rebellato u knjizi *Theatre and Globalization* u današnjem vremenu razlikuje pojmove lokalizacije i kozmopolitizacije koji se pojavljuju kao komplementarni pojmovi globalizaciji, posebice u području kazališta.<sup>5</sup> Lokalizaciju se nikako ne smije shvatiti kao suprotnost globalizaciji, već tako treba shvatiti kozmopolitizaciju.<sup>6</sup> Kozmopolitizam Rebellato objašnjava kao uvjerenje da sva ljudska bića bez obzira na međusobne razlike pripadaju jednoj zajednici i da su jednako vrijedna.<sup>7</sup> Kozmopolitizam, dakle, uvelike počiva na našim pojedinačnim etičkim prosudbama. Kakvu ulogu u tome igra kazalište, pita se nadalje Rebellato i pokušava dati sljedeći odgovor: upravo je kazalište medij primjeren i adekvatan za preispitivanje etičkih prosudbi jer se / a / *cosmopolitan ethical principle is founded on both the autonomy of the individual will and the universal community of beings, and in a theatre audience we can have a very sharp sense of being both ourselves and a part of a larger community.*<sup>8</sup> Iskustvo i percepcija, odnosno recepcija umjetnosti, u našem slučaju kazališta i kazališne izvedbe, omogućuje našem razumu, kao i heterotopija u Foucaultovom smislu, da se odvoji i udalji od pojedinačnog i specifičnog te da osjeti pripadnost većoj zajednici jer podrazumijeva zajednički doživljaj: *What we are encountering here is the universal structure of the mind in an unusually pure form: in aesthetic experience we momentarily disengage from the particular set of concepts that each of us has and we experience our common humanity.*<sup>9</sup> Rebellato citira Chaudhuri i izvlači sljedeći zaključak: *‘the theatre is a space of creative reinscription, a space where meaning, like deterritorialized identity, is not merely made*

---

*incompatible. Thus it is that the theater brings onto the rectangle of the stage, one after the other, a whole series of places that are foreign to one another.* M. Foucault, *Of Other Spaces*, “Diacritics”, 16. 1. 1986., str. 22-27, str. 25

<sup>5</sup> D. Rebellato, *Theatre and Globalization*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009., str. 51.

<sup>6</sup> Ibid., str. 59.

<sup>7</sup> Ibid., str. 60: *a belief that all human beings, regardless of their differences, are members of a single community and all worthy of equal moral regard. Cosmopolitanism also entails a commitment to enriching and deepening that global ethical community.*

<sup>8</sup> Ibid., str. 72: *kozmpolitski etički princip zasniva na autonomiji individualne volje kao i na univerzalnoj zajednici bića, te u kazališnoj publici može postojati snažan osjećaj individualizma s jedne strane i zajedništva s druge.* (Prevela S. N. za potrebe ovog rada.)

<sup>9</sup> D. Rebellato, *Theatre and Globalization*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009., str. 84: *Ono što ovdje doživljavamo je univerzalna struktura uma u neobično čistoj formi: u estetskom doživljaju / iskustvu odmah se odvajamo od partikularnog niza koncepata koji svatko od nas ima i doživljavamo našu zajedničku ljudskost.* (Prevela S. N.)

*but remade, negotiated out of silence, stasis and incomprehension./.../’ The play in performance has a dual structure: we both watch what we see and imagine it differently. This is notably different from the localized form of theatre /.../ which demands that what we see could not be done differently, because it has no meaning anywhere else. In the gaps between the play and the performance lies cosmopolitan politics.<sup>10</sup>*

Taj jaz između dramskog teksta i svake pojedine izvedbe opet omogućuje stvaranje heterotopije, jednog *drugog* mjesta i svijeta, jednog *drugog* doživljaja. Medij teatra stoga je vrlo adekvatan za kreativnu preradu sadržaja; svakom se izvedbom rađa novo iskustvo različito od prethodnog, a prostor između dramskog teksta i izvedbe otvara se za kozmopolitizaciju, odmak i repozicioniranje u stvarnosti. Nadalje, Rustom Bharucha naglašava kako kazalište ne nudi samo praktične načine za razumijevanje drugih kultura, i to posebice onih različitih od naše (misleći pritom na inozemne, one izvan granica naše vlastite države), već i određen put interakcije s tim kulturama kroz specifične discipline i diskurse teatra.<sup>11</sup> Iako je globalizacija, prema Rustomu Bharuchi, u određenoj mjeri homogenizirajuća i pokazuje antidemokratske tendencije i težnje da sve pretvori u robu i komercijalizira,<sup>12</sup> istodobno ima i učinke emancipacije u sferi umjetnosti, primjerice oslobađanje od nacionalnog i kolektivnog.<sup>13</sup>

Međutim, potrebno je naglasiti kako heterotopija nije utopija, odnosno ne predstavlja uvijek pozitivno, idealno mjesto. P. Johnston tvrdi kako su heterotopije uznemirujuća mjesta: */ they / draw us out of ourselves in peculiar ways; they display and inaugurate a difference, and challenge the space in which we may feel at home. These emplacements exist out of step and meddle with our sense of interiority. There is no pure form of heterotopia, but different combinations, each reverberating with all the others ... but their relationships clash and create further disturbing spatio-temporal units.<sup>14</sup>*

<sup>10</sup> Ibid., str. 78: *‘kazalište je prostor kreativne reinskripcije, prostor gdje značenje, kao i deteritorijaliziran identitet koji ne samo da se stvara, nego rekreira iznova svaki puta, proizlazi iz tišine, staze / zastoja i neshvaćanja /.../’ Drama u izvedbi ima dualnu strukturu: istodobno gledamo ono što vidimo i zamišljamo to drukčije. to je znatno drugačije od lokaliziranog oblika kazališta /.../ koje zahtijeva da ono što vidimo nije moglo biti postavljeno drugačije jer drugdje nema nikakvo značenje. u prazninama između drame i izvedbe leže načela kozmopolitizma. (Prevela S. N.)*

<sup>11</sup> R. Bharucha, *The Politics of Culture. Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Oxford University Press, New Delhi 2001., str. 5.

<sup>12</sup> To je ustvrdio i Rebellato, posebice vezano uz mjuzikle.

<sup>13</sup> R. Bharucha, *The Politics of Culture. Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Oxford University Press, New Delhi 2001., str. 31.

<sup>14</sup> P. Johnson, *Unravelling Foucault’s “Different Spaces”, “History of the Human Sciences”, 19 / 4, London – New Delhi, 2006., str. 75-90, str. 84: / koja nas / izvlače iz nas samih na čudne načine: oni pokazuju i iniciraju razliku i propituju ona mjesta na kojima bismo se mogli osjećati kao kod kuće. Ta pozicioniranja nisu u skladu s vremenom / kontekstom i remete naš osjećaj unutrašnjosti. ne postoji čisti oblik heterotopije, već njene različite kombinacije, od kojih svaka reflektira sa svim drugima... ali njihove veze se sudaraju i stvaraju uznemirujuće prostorno-vremenske jedinice.*

U Špišićevu *Crnom kruhu* radnja drame smještena je u Njemačku, i sama je prazvedba komada postavljena u Njemačkoj, što stvara heterotopiju. Konstrukt mjesta, odnosno države Njemačke, koje je prisutno u stvarnom svijetu izvan kazališta, i jezična tvorevina Njemačke u dramskom djelu zrale se. Istovremeno se te dvije slike pobijaju jer ono što je prikazano kroz Verine riječi na početku i u prvom dijelu komada zapravo ne odgovara stvarnosti. Paralelnu heterotopiju stvaraju i sami likovi, fizički prisutni u društvu, ali istodobno izolirani iz njega. I jesu i nisu tu. Njemačka se razotkriva kao mjesto iluzije, a naglašava se nestalni, poljuljani identitet migranata.

### ŠPIŠIĆEV CRNI KRUH

Iako i u Špišićevu *Galebu 2* multikulturalnost, odnosno različitost kulturnih pripadnosti supružnika koji su u fokusu komada igra važnu ulogu u razvoju dramske radnje,<sup>15</sup> Špišićev je Crni kruh puno reprezentativniji primjer za igranu i stvarnu multikulturalnost stvarajući tako heterotopiju i unutar dramskog teksta i pri kazališnoj izvedbi.

Špišić je nakon premijere *Crnog kruha* u Kölnu za Deutsche Welle rekao: *Usprkos sve-mu, ja vjerujem u multikulturalnost. To ne može biti... to ne smije biti tek utopija.*<sup>16</sup> Svjesno ili ne, Špišić ne stvara tako utopiju multikulturalnosti već heterotopiju. Joanna Tompkins tvrdi: *when audiences perceive heterotopia in theatre, they are presented with a sample of what spatial, structural, and political options might be tried out for evaluation, whether or not they are accepted as actual possibilities. Even rejecting selections affords the opportunity for audiences to decide which options are a step too far. Heterotopic theatre that is engaged politically – and aesthetically – offers a model for (re)fashioning the present and the future.*<sup>17</sup>

---

(Prevela S. N.).

<sup>15</sup> U *Galebu 2* je u fokusu obitelj Zorica – otac je umirovljeni časnik na Titovom brodu, majka je Židovka koja radi u mesnom kombinatu, kći je tinejdžerica; radnja se događa krajem 80-ih godina prošloga stoljeća. Da se radi o braku osuđenom na propast, naznačava Špišić vrlo rano prikazom epizode iz prošlosti u kojoj su mladi supružnici sušta suprotnost – on je ljubomoran, naprasit i surov, ona je nježna i odmjerena. Nakon te kratke epizode koja pokazuje Ljubin ljubomorni ispad, Špišić ubrzava vrijeme i prebacuje čitatelja / gledatelja desetak godina kasnije i ubrzo postaje jasno da se stvari nisu promijenile. Ona želi za svoju dvadesetu godišnjicu braka ići u operu. On joj to omogućava, no zbog svoje nagle čudi, izaziva scenu u foajeu, zbog čega su izbačeni pod pauzom. U krug mesnog kombinata gdje Rahela još uvijek radi ubrzo se doseljavaju otac i sin Kohn iz Izraela jer je otac veterinar i dobio je posao u kombinatu. Zbog financijskih pogodnosti za obje obitelji, Kohnovi se usele u Ljubinu i Rahelinu kuću. Naposljedku Rahela odlučuje poći za veterinarom Ari-jelom u Izrael. I ostavlja Ljubu i njihovu već odraslu kćer. Nema gorčine. Ljubu i Rahelu je možda na početku i vezala ljubav, ali su razlike među njima bile prevelike. Može li se govoriti o kulturnim razlikama ili jednostavno o osobnim razlikama, ostaje znakovito da se Rahela zaljubila upravo u Židova, pripadnika kulture koju i sama dijeli.

<sup>16</sup> N. Rujević, "Multikulturalnost ne smije biti tek utopija", <http://www.dw.com/hr/multikulturalnost-ne-smije-biti-tek-utopija/a-18077906>, 21. 11. 2014.

<sup>17</sup> J. Tompkins, *Theatre's Heterotopias. Performance and the Cultural Politics of Space*, Palgrave

Slično kao Rebellato, Chadhuri i Bharucha, i Tompkins tako smatra kazalište mjestom koje omogućuje etičko i moralno preispitivanje stvarnosti. Stoga je opravdana interpretacija da Špišićev najnoviji komad poziva na toleranciju kulturnih različitosti, antirasizam i antiksenufobiju. Zanimljivo je spomenuti da je komad nastao uoči najžešćih valova migrantske krize u posljednje vrijeme, s jedne strane (godine 2014.), i da je praizveden u Njemačkoj, u kojoj je tijekom posljednjih desetak godina oživjela jedna nova struja tzv. postmigrantskog teatra<sup>18</sup> koji također tematizira društvenu integraciju, pluralnost kultura i suživot različitih etniciteta na određenom prostoru.

U *Crnom kruhu* upoznajemo Hrvaticu Veru, koja radi *na crno* u Njemačkoj u jednoj pekari, i policajca Traju, koji je mora uhititi i deportirati u slučaju da ne surađuje s njemačkim vlastima u prokazivanju drugih neprijavljenih radnika. Trajo je također imigrant u Njemačkoj, dolazi iz bivše Jugoslavije, gdje je diplomirao glumu, i Rom je po nacionalnosti, što ima golem utjecaj na njegov život. On svoje etničko obilježje nosi izvana, na boji kože, dok Vera može proći *ispod radara* jer se po vanjskom izgledu ne razlikuje od većine autohtonog stanovništva, no ona je ilegalka. Oboje su u tuđoj zemlji i nesretni su: Vera je daleko od obitelji, za koju je primorana financijski brinuti jer ima tri sina koja mora školovati, a muž nema posao. S druge pak strane, Trajo pokušava uzalud postići da ga okolina *podnosi* obavljajući posao policajca, jer je svjestan da zbog svog vanjskog izgleda nikad neće postići poštovanje i uvažavanje. No, čini se da ni njegov cijenjeni posao ne pomaže u njegovoj integraciji jer ga prvi put vidimo u situaciji gdje briše s kacige pljuvačku i trule krumpire.

Važno je napomenuti kako je na premijernoj izvedbi u predstavu utkan i treći lik, koji je tvorevina redateljice Nade Kokotović, a to je, uz Veru i Traju, uloga, odnosno lik Njemačke koja *ne može uvijek razumjeti strance, malo je na njihovoj strani, malo*

---

Macmillan, Basingstoke-New York, 2014., str. 7: *kada publike iskuse heterotopije u kazalištu bivaju suočene s prostornim, strukturalnim i političkim opcijama koje se mogu ponuditi za procjenu / evaluaciju, bez obzira na to jesu li prihvaćene kao stvarne mogućnosti. čak i odbijanje izbora omogućuje publikama da odluče koje opcije odlaze predaleko. heterotopsko kazalište koje je politički i estetički angažirano, nudi model za (re)kreiranje sadašnjosti i budućnosti.* (Prevela S. N. )

<sup>18</sup> Postmigrantski teatar podrazumijeva kazalište druge i treće generacije doseljenika. Termin je to kojim se Shermin Langhoff koristi za teatar u kojem se spajaju politika i estetika te poimanje migracija, migranata, društva i hibridnosti kultura. O fenomenu postmigrantskog teatra, posebice onog u Njemačkoj, osim Shermin Langhoff (*Die Herkunft spielt keine Rolle – „Postmigrantisches“ Theater im Ballhaus Naunynstraße*. Intervju s Katharinom Donath, 2011., <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all>, posljednji pristup 31. 12. 2016.), pisali su primjerice i M. Güsewell, *„JTB schafft Deutschland ab“: Postmigrantisches, politisches Theater im Jugendtheaterbüro Berlin (JTB), LIT, Berlin, 2014., zatim A. Sharifi, Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen. U: Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis. Urednik Wolfgang Schneider, (transcript), Bielefeld, 2011., te S. Sappelt, Theater der Migrant/innen, U: Interkulturelle Literatur in Deutschland. Urednik Carmine Chiellino, Metzler Verlag, Stuttgart 2000., str. 275-92, i dr.*



*ih ismijava*.<sup>19</sup> U dramskom tekstu tog lika nema, a u izvedbi je taj lik utjelovila mlada glumica njemačke nacionalnosti Anna Simmerling.<sup>20</sup> Analiza u ovom radu temeljit će se na dostupnome objavljenom dramskom tekstu, a prema potrebi će se ukazati na bitne elemente praiizvedbe.

Kroz Veru i Traju komad otkriva dva goruća problema: ilegalne imigrante koji borave i rade u Njemačkoj na crno te istovremeno i legalne doseljenike koji imaju respektabilan položaj u zajednici i svejedno se ne uspijevaju potpuno integrirati. Ono što je strano ostaje izopćeno u očima domaćih, a i među samim izopćenicima postoji diskriminacija na nacionalnoj i etničkoj razini. Tako Vera i Trajo pričaju o drugim nacijama. Trajo za Turke kaže: *Lele, šašavog naroda! Nikad ne jauču dok ih mlatimo, ovi Turci ni da pisnu. Dobro je to, tako mi bude jednostavnije ispuniti normu. Lud narod što su uopće dolazili ovamo. A Vijetnamac je najgori. Ma, nisam ga još ni taknuo, tek sam pendrek otkopčao, a on odmah urla kao da mu kožu gulim. /.../ Danima ne dođem sebi nakon deportiranja Vijetnamaca... /.../ Žuti mravi, kaže moj šef.*<sup>21</sup> Istodobno Vera za svoje ilegalne suradnice kaže: *Bilo je divno dok me nije otkucala jedna drolja rumunjska. Nije im dosta što nam ruše cijene satnice, nego još i cinkaju. Te Rumunjke, ukrajinke, Moldavke... oči bi rođenoj majci iskopale za prekovremeni sat.*<sup>22</sup> I Trajo i Vera izražavaju ksenofobiju stvarajući tako paralelni krug netrpeljivosti prema *drugome* bez obzira na to što su u istoj situaciji.

Oprostorenje heterotopije kroz sliku Njemačke kao primjera idealnoga društvenog poretka u Špišićevu se komadu ostvaruje isključivo jezičnim konstruktima. Unutar Špišićeva komada Njemačka je i u Verinim i u Trajinim očima obećana zemlja. Vera kaže: *Njemačke pošte su najbrže na svijetu, nema boljih. /.../ I to u Njemačkoj, zemlji discipline i reda.*<sup>23</sup> No, ta slika ostaje samo iluzija jer taj ideal nigdje u komadu nije oprmjeren bilo kakvim događajem koji bi posvjedočio o savršenom društvenom uređenju, zemlji meda i mlijeka, ostvarenih snova i slično. Naprotiv, Veru ubrzo stvarnost osvijesti kada ona i Trajo tijekom deportacije stanu na odmorištu na autocesti: VERA: */.../ Bolje da ovakve rupe zatvarate nego što lovite pošten svijet. U šta se ova Njemačka pretvorila, moj Bože!* / TRAJO: *Dobra je ona kakvog se tu smrada navuklo.*<sup>24</sup> Istovremeno se sudaraju dvije predodžbe o jednom prostoru stvarajući tako dva simultana i suprotstavljena

<sup>19</sup> N. Rujević: "Multikulturalnost ne smije biti tek utopija", <http://www.dw.com/hr/multikulturalnost-ne-smije-biti-tek-utopija/a-18077906>, 21.11. 2014.

<sup>20</sup> Simmerling je praiizvedbu odradila u visokom stupnju trudnoće, za što je dobila veliku naklonost publike te bi bilo zanimljivo istražiti je li njena trudnoća imala veze pri odabiru za ulogu ili je to bila čista slučajnost. Ima li njena trudnoća dublju simboliku za izvedbu, ostaje pitati redateljicu Nadu Kokotović.

<sup>21</sup> D. Špišić, *Crni kruh*, <http://drame.hr/hr/drame/359-crni-kruh>, posljednji pristup 31. 12. 2016.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

svijeta – mjesto i *protumjesto*, od kojih su oba i iluzija i stvarnost, i umjetno stvoreni konstrukt ideala i realna država sa svim svojim problemima. Heterotopija je to koja nastaje i unutar dramskog teksta, a istodobno se pretače i u kazališnu dvoranu jer publika postaje toga svjesna.

Nakon što Trajo nepopustljivo ustraje na Verinom uhićenju, odnosno kasnije na njenoj deportaciji, Vera u bijesu i prema njemu izražava mržnju na nacionalnoj, odnosno etničkoj osnovi: *Njen otpor grize ga jače od kiseline. VERA: Odakle si, crnjo? U tom času kao da mu je užareni žarač u srce zabila. Pogradi je za kosu. Jedva se svladava... /.../ VERA: Biće... biće da si neki Arapin ili iz tih krajeva bogu iza nogu... Zato i jesi tako vrijedan, jel tako, moraš se dobro gazdama uvući u dupe. /.../ kako peglaš tuđinke, bolje nego neki Švabo rođeni.*<sup>25</sup>

Vera konstantno preispituje Trajin identitet. Izolira ga iz svijeta u koji se nastoji utočiti te tako nastoji razbiti njegovu iluziju o pripadnosti. Ruši njegov konstruirani svijet i uvlači ga u svoj u kojem je on uljez zbog svoje boje kože. Jer ona, iako ne pripada u Njemačku s obzirom na neposjedovanje radne i boravišne dozvole, ona tamo pripada po boji svoje kože, dok Trajo odskače na temelju toga, a pripada s obzirom na administrativne formalnosti. Time ga ona uvlači u taj za njega negativan paralelni zastrašujući svijet iz kojega on želi pobjeći. Najprije to čini iz prkosa i inata, potom kako bi se povezala s njim na osnovi istih problema, a postiže na kraju da se Trajina iluzija o potpunosti integriranosti u društvo potpuno raspline. Tek tijekom deportacije Trajo Veri otkriva svoje podrijetlo isprovociran time što ga je u razgovoru s mužem nazvala Arapinom: *VERA: /.../ vozi me jedan Arapin, da vidiš što taj poštuje propise na cesti, čudo jedno, a ne kao oni Turci kad se vraćaju, ciglu na gas... /.../ TRAJO: Nisam Arapin. /.../ VERA: Pa, golube, ne znam koji si, ali čisti Švabo baš i nisi. / TRAJO: S Balkana sam, kao i ti. /.../ Rođen sam u Skopju. Ja sam Rom. Možemo i na tvom jeziku dalje... / VERA: Cigan, opa, igra mečka. Još ćeš mi i u dlan gledat.*<sup>26</sup>

Verina borba da dokaže da pripada u Njemačku i da nije s Balkana čini se kao da ima samo financijsko uporište. Ona tvrdi: *Koji crni Schengen?! Sve je ovo sad moja država, i Njemačka je moja država, i sve...!*<sup>27</sup> Ona je, za razliku od Traje, svjesna svog identiteta, ali se odbija pozicionirati na isti prostor kao i Trajo: *VERA: Rekla sam ti već da ja nisam s Balkana.*<sup>28</sup> Dok se još pokušava izvući od uhićenja i deportacije, Vera se pokušava umjetno identificirati sa zemljom u kojoj trenutno živi, no eurocentrični diskurs Njemačke se mijenja i malo-pomalo zrcalo otkriva drugačiju sliku. Otkriva se jedan *drugi* posve nesavršeni prostor za život koji *drugima, drugačijima* nije nimalo naklonjen.

Na takve je prostore Trajo nailazio i ranije, pa i na samom Balkanu, zbog svoje romske nacionalnosti: *TRAJO: Nemaš pojma kako je kad ti kožu četkama ribaju. Onim*

---

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

žičanim četkama, za pod. Klinci u trećem osnovne. Cijeli razred. I dečki i cure. Drpili letke od podvornika, skinuli me do gola, pa sve viču: 'Sad ćemo okupat Traju! Koža mu je prljava! Mama ga rodila u katranu! Trljajte, djecoooo!' /.../ Naravno, mene su izbacili iz škole. Nisam imao pravo upisa godinu dana. Nigdje u Makedoniji.<sup>29</sup> Pripovijeda potom kako je nakon upisao i diplomirao glumu u Beogradu: *Došao sam na prijemni, stao pred komisiju, a jedan od njih, inače slavni redatelj, šapne drugom: 'Ovaj niger je idealan za Otela, ne treba mu nimalo tena stavljat'. Čuo sam ga dobro što je rekao. Cerekali su se i gledali me posprdno.*<sup>30</sup> Međutim, na vrlo je slično iskustvo naišao i u Njemačkoj, u civiliziranom svijetu, navodno toliko različitom od Balkana: *Mogao sam svaki dan igrati krezube Cigane otimače djece, pijane meksičke silovatelje, islamske teroriste, džeparoše u metroima, konjokradice...! /.../ kao mi smo tolerantni, nas ne zanima boja kože, samo se vi opustite, svjetski smo ljudi... a istovremeno ti bacaju napoj kao za svinju. Egzotičnu svinju. Nude ti da budeš vlastita karikatura, da pljuneš sam sebi u lice, da gaziš po svom porijeklu i sjeni svoje matere...! /.../ A znaš šta je najgore? Recimo, upadne policija u autobus, neka racija bezvezna, ljudi milijardu unutra, jedan drugom na glavi, a oni nepogrešivo odmah na mene, vadi legitimaciju.*<sup>31</sup>

Postoji, dakle, temeljna razlika između Vere i Traje koja ih, barem kako to na početku izgleda, čini nepomirljivima: Vera ne želi pripadati već se želi vratiti obitelji, no ne može iz financijskih razloga, prisiljena je živjeti u tuđini i zarađivati novac ilegalno. Trajo je, s druge strane, već jednom napustio mjesto gdje je percipiran kao *drugi, drugačiji* u nadi da će naći mjesto u civiliziranom svijetu. Iako očajnički želi tu pripadati, ne uspijeva.

Iako naizgled u suprotnim svjetovima, na različitim razinama društva, na *drugom* mjestu, Vera i Trajo dijele zajednički prostor koji je pak suprotan ostatku integriranog društva. Zrcale se tako Vera i Trajo jedno u drugome, a svijet koji prikazuju na pozornici se zrcali u stvarnom svijetu, a publika je sada u obama tim svjetovima. Stvaraju se predodžbe o obećanim zemljama i ubrzo se ruše. Trajo i Vera stvaraju identifikacijske konstrukte za druge i oni su uvijek pejorativni, a sami su u poziciji da se protiv toga bore. Stvara se tako i začarani krug u koji pada i publika. Sudaraju se dihotomije *vlastito* i *drugo*, njemačko i ono iz ostatka svijeta (u ovom slučaju Balkan); društvo s jedne strane dopušta marginalizaciju drugih kultura tako što onemogućuje Traji napredovanje: *Jučer me je pozvao u kancelariju i važno objavio: 'Čini mi se Trajo, da bi od tebe još mogao ispasti pravi njemački policajac. Pratim ja tebe godinama. Samo tako nastavi, momče!' I hoću, matere mi moje.*<sup>32</sup> Međutim, to se napredovanje nikada ne dogodi. S druge strane, Špišić kritizira takvu marginalizaciju ironičnom opaskom da je makedonski Rom

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid.

Trajo čitao Brechta dok njegov šef, pravi Nijemac, nije i ne zna ništa o fundamentalnom dijelu vlastite kulture.

Nema identifikacije konkretnog mjesta radnje osim naznaka da se radnja odvija negdje u okolici Berlina jer se u tekstu spominje kako Verina pekarnica dostavlja kruh čak do tamo. Nadalje, identifikacija subjekta s mjestom se u Verinom slučaju pokušava postići ponavljanjem kako je Njemačka pojam reda, rada i discipline. Ona se jezično konstruira kao obećana zemlja, gotovo mitizirana, dok se iluzija ne raspline pod navalom stvarnog života kada Trajo mora provesti zakon.

Isprepletanje heterotopija koje su, svatko za sebe, stvorilo i Vera i Trajo i njihovo identificiranje svijeta *drugosti* kao zajedničkog ostvaruje se uslijed prepoznavanja zajedničkih kulturnih elemenata. Tijekom komada Vera pjevuši pjesmu koju na kraju Trajo identificira kao pjesmu koju mu je pjevala majka: *TRAJO: Otkud znaš tu pjesmu? / VERA: Čula sam jednom u nekim svatovima... i ostala mi u uhu. Divna je. / TRAJO: To mi je majka uvijek pjevala. / VERA: Svijet je mali. / TRAJO: Premali.*<sup>33</sup> Njihovi se odvojeni svjetovi spajaju u jedan, prepoznaju oboje da dijele iste probleme unatoč različitim pozicijama u društvu. Trajin je položaj administrativno i zakonski prihvatljiv i on legalno boravi i radi u Njemačkoj, no zbog svoje boje kože i dalje nije doista prihvaćen, dok je Vera legalno neprihvatljiva, a to je čini i društveno neprihvatljivom.

Simulaciji umjesto imitaciji života u izvedbi pridonosi činjenica da Traju doista i igra makedonski Rom u kölnskoj praiizvedbi, a Veru Hrvatica, osječka glumica i Špišićeva supruga Anita Schmidt. Time likovi ne ostaju samo na razini lutaka trbuhozboraca koji posuđuju glas od glumaca već su djelomično uživljeni u ulogu, autentični su i autentizirani svojim realnim podrijetlom. Tako je i u izvedbi Trajo pred kraj progovorio na srpskom i romskom shvativši da, unatoč pokušajima integracije, nikad tamo neće pripadati. Budući da se zaljubljuju, Vera ga moli da je pusti, a on to i čini. Dramski tekst na hrvatskom jeziku završava tragično: on u motelskoj sobi doživljava srčani udar, a Vera je prepuštena sama sebi. Ostatak kraja je otvoren.

## ZAKLJUČNE MISLI

Špišićev je dramski tekst i njegova praiizvedba u Njemačkoj čvorište i realne i igrane multikulturalnosti; mjesto je to ujedno i kazališne igre i života. Time je stvorena heterotopija kulture *drugog* koju nas Špišić poziva da prihvatimo, bez obzira o kojoj se kulturi radilo, bilo istočnoj, bilo zapadnoj. U današnjem je globaliziranom, odnosno kozmpolitskom svijetu hibridnost kulture uobičajena pojava, a vjerojatno će s vremenom i prevladati zbog sve učestalijih i brojnijih migracija među velikim rasnim i etničkim skupinama, no ostaje pitanje do koje će mjere uspjeti integracija *druge* u matičnu kulturu. Do koje će generacije sezati osjećaj nepripadanja unatoč rođenju?

---

<sup>33</sup> Ibid.

Vrijednost kazališne umjetnosti u kontekstu globalizacije leži u razmjeni kulturnih razlika kroz afirmativnu funkciju kozmopolitizacije, multikulturalnosti i interkulturalnosti kazališta; kroz stvaranje heterotopije svakom adaptacijom ili prijevodom djela kako bi se napravio odmak i sagledala vlastita slika o sebi: *It is only through the process of exchanging differences, not only through specific cultural languages but the contexts supporting them, that another, more reflexive realization of 'universality' can be produced and shared through creative consensus and dialogue.*<sup>34</sup>

Uloga je kazališta kao posrednika i prenositelja golema stoga što publika kao recipijent u kazalištu kroz svaku novu izvedbu i reinscenaciju, prijevod, lokalizaciju, adaptaciju itd. može prepoznati vlastitu transformiranu estetiku, vlastiti prostor i vrijeme, vlastiti duh, vlastiti sustav, odnosno vlastitu kulturu.<sup>35</sup> Stoga kazališna kultura svojom univerzalnošću, mogućnošću prevođenja i lokalizacije, odnosno multikulturalnošću i transkulturalnošću, svojim univerzalnim jezikom i funkcijom pridonosi identificiranju, istraživanju, preispitivanju i naposljetku vrednovanju biti čovječanstva, a svaka izvedba, posebice multikulturalna i multinacionalna, jedan je korak bliže tom cilju. Tompkins tvrdi, heterotopija kazališta čini i više od toga: *it is a technique for exploring theatrical space that enacts a laboratory in which other spaces – and therefore other possibilities for socio-political alternatives to the existing order – can be performed in greater detail than Foucault's conventional definition of theatre as heterotopic. This enactment of space in performance has the capacity to demonstrate the rethinking and reordering of space, power, and knowledge by locating world-making spaces and places tangibly, albeit transiently.*<sup>36</sup>

Praizvedbom Špišićeva Crnog kruha u Kölnu nastala je direktna veza između dramskog teksta i kazališne izvedbe i dramskog mjesta radnje, odnosno njemačkoga grada i Njemačke. Publika je svoj intelektualni odraz i refleksiju na predstavu te vlastito afektivno iskustvo predstave po izlasku iz kazališne dvorane neizbježno pretočila u stvarni svijet. Neminovno je izašla promijenjena doživjevši *drugo* iskustvo, proboravivši na *drugom* prostoru. Dramski prostor i mjesto izvođenja generirali su dublje, *drugo* i odmaknuto značenje koje poziva na preispitivanje i repozicioniranje vlastitog svijeta i doživljaja u stvarnosti. Igrani, izvedbeni prostor i njegove društveno-političke implikacije stvorile su tako heterotopiju multikulturalnosti koja iziskuje reinterpretaciju društvene politike, etike, ali i individualne savjesti.

---

<sup>34</sup> R. Bharucha, *The Politics of Culture. Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, Oxford University Press, New Delhi 2001., str. 46: *jedino kroz proces razmjene razlika, a ne samo kroz specifične kulturne jezike već kontekste koji ih podržavaju, je moguće stvoriti drugačiju, reflektivniju realizaciju univerzalnosti i podijeliti je kroz kreativni konsenzus i dijalog.* (Prevela S. N.)

<sup>35</sup> D. Rebellato, *Theatre and Globalization*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009., str. 78.

<sup>36</sup> J. Tompkins, *Theatre's Heterotopias. Performance and the Cultural Politics of Space*. Palgrave Macmillan, Basingstoke – New York 2014., str. 6.





## **PRILOZI**

## KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2016.

Iz godine u godinu postaje sve očitije da kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani u Osijeku nije više što je bila ranije. Ono što ju je nekad krasilo i obilježavalo te ustrojstveno činilo jedinstvenom i privlačnom tijekom posljednjih godina se rastače, reducira i samo formalno ustaljuje. Latentne neizvjesnosti u vezi s novčanim mogućnostima njezina trodnevnoga ili četverodnevnog trajanja, koje u posljednjim godinama redovito okončavaju prvom i jedino provedivom solucijom, izbor predstava za kazališnu smotru prema raspoloživim financijskim uvjetima, a ne prema opredjeljenju za određena izvedbena ostvarenja na temelju njihova umjetničkog dosega ili inovativnosti, na kratkotrajnost sveden boravak izvođača predstava i referenata na znanstvenim skupovima bez mogućnosti druženja i potpunijeg praćenja Dana, skromna propaganda i slab odjek u javnim informativnim medijima, zamorenost i zasićenost organizatora, utemeljitelja i suutemeljitelja Krležinih dana, glavni su svakako uzroci, ali ne i jedini, za njihovo izbljeđivanje. Nužne su, ako se Krležini dani i dalje žele održavati, promjene i novine te veći angažman i potpora svih onih o kojima ovise ili će ovisiti, kao i onih koji ih organiziraju i vode. A da ima razloga da se i dalje održavaju, argument su, u uvjetima u kojima su ostvareni, i XXVII. Krležini dani upriličeni u Osijeku od 12. do 14. prosinca 2016.

Prvi korak u XXVII. Krležine dane učinjen je, sat prije njihova službenog otvaranja u 20 sati 12. prosinca, uvodnom predstavom kazališne smotre, u foyeru kazališne zgrade u prizemlju, gdje je otvorena izložba *Naš Shakespeare* Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, koja je prethodno već, u Danima otvorenih vrata Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, bila postavljena u Narodnom domu na Gornjem gradu u Zagrebu. Izložbu posvećenu 400 obljetnici smrti Williama Shakespearea, čija je tragedija *Romeo i Julija* u njemačkoj verziji izvedena na hrvatskom jeziku već 1841. godine u Zagrebu, otvorili su intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Božidar Šnajder i njena autorica dr. sc. Martina Petranović, koja ju je zamislila i realizirala kao predodžbu o velikoj receptivnoj nazočnosti Shakespearea u hrvatskoj kazališnoj kulturi i tradiciji te o muzejsko-arhivskoj potkrepi te zastupljenosti u teatarskoj riznici Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta.

Sam čin otvaranja Krležinih dana prošao je neposredno potom, kao i obično, bez ikakve pompe i bez ikakvih govora. Osječko kazalište, utemeljitelj Krležinih dana i njihov glavni organizator i domaćin izvelo je pustolovnu komediju *Vitez slavonske ravni* u režiji Dražena Ferencine i dramaturgiji i dramaturgiji Ane Prolić istoimenog romana Marije Jurić Zagorke.

Dvodnevni znanstveni skup *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, drugi dio, započeo je sljedećeg dana, 13. prosinca, u 9 sati, u Svečanoj dvorani Filozofskog fakulteta pozdravnim govorima pokrovitelja i potpornika Krležinih dana i njihova utemeljitelja i suutemeljitelja.

Pod dojmom tematski raznovrsnih i poticajnih priopćenja znanstvenog skupa *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, održanog 2015., te razgovora koji su se vodili u slobodno vrijeme tijekom Krležinih dana te godine, kao i još više učvršćenog uvjerenja o opsežnosti i složenosti tek načete krovne teme, koja je, uz povijesnu dimenziju, tranzicijom i globalizacijom stekla i posve nove umjetničke i ustrojstvene konotacije, Odbor Krležinih dana odlučio je da krovna tema i 2016. bude ponovno *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu* i to oglasio na kraju druge sesije znanstvenog skupa 9. prosinca 2015.

Za znanstveni skup *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, drugi dio, najavljeno je tiskanim programom Krležinih dana u Osijeku 2016. 26 priopćenja. Među prijavljenim autorima priopćenja bio je i član Odbora Krležinih dana Darko Gašparović,<sup>1</sup> koji je u međuvremenu obolio i uskoro umro. Ime pak Davora Mojaša i naslov njegova referata nisu otisnuti jer je unaprijed dogovoreno da će napisati referat, iako na skup, zbog već prethodno preuzetih obveza, nije mogao doći. Od 26 programom najavljenih referata na znanstvenom skupu podneseno je 19, a njihovi su autori i koautori: Ana Batinić, Antonija Bogner-Šaban, Ivan Bošković, Dubravka Crnojević-Carić, Maja Đurinović, Petra Gverić Katana, Livija Kroflin, Leszek Małczak, Stanislav Marijanović, Suzana Marjanić, Mira Muhoberac, Sanja Nikčević, Sonja Novak, Alexandr Orošnjak, Borislav Pavlovski, Kristina Peternai Andrić, Boris Senker, Igor Tretinjak, Ivan Trojan i Marijan Varjačić.

Zbog zgusnutosti programa, sastavljenog od kazališne smotre, znanstvenog skupa i popratnih događaja, Odbor Krležinih dana ponovno je odlučio, kao i prethodne godine, da vijenac ispred spomenika Miroslavu Krleži u Perivoju kralja Držislava položi delegacija Krležinih dana, što je ona u vremenu trajanja prve sesije znanstvenog skupa i učinila.

U predvečerje istog dana, 13. prosinca u 18 sati, na programu je bilo predstavljanje novih teatroloških izdanja u kazališnom foyeru na prvom katu. Akademik Boris Senker prvo je predstavio knjigu Darka Lukića *Uvod u primijenjeno kazalište. Čije je kazalište?*, a zatim monografiju *Histrion ili autobiografija glumca*. U nastavku predstavljanja

<sup>1</sup> Vidi priopćenje u ovom zborniku: Vladimir Benić, Darko Gašparović, Branko Hećimović, *Vremeplov*, str.

novih teatroloških izdanja o zborniku *Krležini dani u Osijeku 2015.*, *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, prvi dio, govorio je njegov priređivač dr. sc. Branko Hećimović.

Drugi dan osječke kazališno-teatrološke manifestacije okončan je nastupom Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu, koje je u izboru, adaptaciji i režiji Georgija Para izvelo *Balade Petrice Kerempuha* Miroslava Krleže aktualizirajući njihove teme i motive u sadašnjosti, kao i jedinstvenu opstojnost autorove kajkavštine kreativno ponikle na starim varijantama kajkavskog jezika te svoje repertoarno opredjeljenje za kajkavske dramske tekstove.

Druga sesija znanstvenog skupa, održana u srijedu 14. prosinca, jednim unaprijed opravdanim i tri nepredviđena izostanka najavljenih referenata, iznevjerila je intencije Odbora Krležinih dana da se na njoj predoče inozemna gostovanja i nastupi na međunarodnim festivalima četiri teatarska ansambla, iznimna po svojim razvojnim putevima i ustrojstvima, istraživačkim htijenjima i dosezima. Riječ je, naravno, o Studentskom kazalištu Lero, Dubrovnik, Daski, Sisak, Dr. Inatu, Pula, i Kazališnoj družini Pinklec, Čakovec. Namjera Odbora bila je da ih se referatskim sudjelovanjem njihovih dugogodišnjih organizacijskih i umjetničkih predvodnika kontekstualizira u hrvatsku kazališnu povijest i povijesna istraživanja, koja su još uvijek pretežno usredotočena na profesionalne teatarske institucije metropolske lokacije ili regionalne dugotrajnijega profesionalnog postojanja.

Kao posljednju predstavu kazališne smotre XXVII. Krležinih dana u Osijeku 2016. ansambl Kazališta Marina Držića, Dubrovnik, izveo je društveno-političku dramu Rade Jarka *Duša od krumpira* s tematikom iz dubrovačkog života nekoliko godina poslije Drugoga svjetskog rata. Potpuniji i cjelovitiji uvid u protekle Krležine dane i znanstveni skup, ostvarit će se, međutim, istom ovim zbornikom.

## REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2016.

Na kazališnoj smotri Krležinih dana u Osijeku 2016. nastupila su tri kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu i Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik izvedeći tri dramaturgizacije, dvije prozih djela i jednu balada.

Izvedbe s te kazališne smotre teatrografski su obrađene po već ustaljenim načelima primijenjenim u prethodnim zbornicima.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Dramat. – dramaturgizacija. Dram. – dramaturg. Sc. – scenograf. Obl. svjetla – oblikovatelj svjetla. Kost. – kostimograf. Sc. pokret – scenski pokret. Kor. – koreograf. As. redatelja – asistent redatelja.

**Jurić Zagorka**, Marija: VITEZ SLAVONSKE RAVNI. Pustolovna komedija.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Dražen Ferenčina. Dramat. i dram. Ana Prolić. Autor glazbe Igor Karlić. Sc. Igor Vasiljev. Kost. Mirjana Zagorec. Obl. svjetla Ivo Nižić. Sc. pokret Alen Čelić. Kor. Vuk Ognjenović. As. redatelja Petra Bernarda Blašković.



Marija Jurić Zagorka: *Vitez slavonske ravni*. Prizor iz izvedbe. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Izvođači: *Carica Marija Terezija, austro-ugarska kraljica* – Jasna Odorčić. *Weber* – Vladimir Tintor. *Carska dama (Gabrijela), grofica, jedna od dvorskih dama na Bečkom dvoru* – P. Bernarda Blašković. *Mladi grof (Ervin), pripadnik zlatne (plemičke) mladeži* – Vjekoslav Janković. *Joško Ficulin, pandur iz Tvrđe* – Miroslav Čabraja. *Grof Pejačević, vlasnik dvorca u Retfali* – Draško Zidar. *Grofica Pejačević, grofova supruga* – Sandra Lončarić Tankosić. *Magda Pejačević, njihova kći* – Ivana Gudelj. *Hela Pejačević, Magdina sestrična* – Ivana Soldo Čabraja. *Krasanka* – Matea Grabić. *Grof Valentić* – Ivan Čaćić. *Zorislav Movrović, provizor u dvorcu grofa Pejačevića* – Duško Modrinić. *Dragomir Orlić, vitez* – Matija Kačan. *Vrač, vitezova desna ruka* – Davor Panić. *Gašo, sluga u dvorcu grofa Pejačevića* – Antonio Jakupčević. *Stojan Varnica, razbojnik koji hara i gospodari Slavonijom* – Aleksandar Bogdanović. *Atanacko, Varnicina desna ruka* – Aljoša Čepel. *Stana Varnica, majka razbojnika Stojana Varnice* – Radoslava Mrkšić. *Sluškinja u dvorcu grofa Pejačevića* – Dina Vojnović. *Pjevačica na dvoru grofa Pejačevića* – Nives Celzijus / Dina Vojnović. *Dame i gospoda na dvoru* – Snježana Horvat / Marijana Witovsky, Ivona Pruti / Sara Epifany Erceg, Vanja Dušić / V. Ognjenović, Mislav Šimić, Zrinka Stilinović. *Radnici na Bečkom dvoru* – Filip Hozjak, Davor Solanović, Danijel Novoselac. *Dvorjanin* – Zorislav Štark. *Kuhar Zvonimir Ivanović. Pomoćne sluškinje na dvoru* – S. Horvat / M. Witovskym, I. Pruti / S. Epifany Erceg, Z. Stilinović. *Razbojnici* – F. Hozjak, Davor Solanović, Domagoj Mrkonjić, Krešimir Jelić, D. Novoselac. *Dvorski glazbenici* – Ioan Pauna (violina), Vilim Škrebilin (violina), Irena Kranjčević (violloncello), Kristina Tomljanović (flauta). *Timariteljica* – Tajana Milohanić / Denita Hajdarević. *Pas* – Gaia. *Konj* – Kviki.

12. 12. 2016. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.



Marija Jurić Zagorka: *Vitez slavonske ravni*. Prizor iz izvedbe. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



**Krleža**, Miroslav: BALADE PETRICE KEREMPUHA.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.

Zebral, adapteral i na teatrum postavil – Georgij Paro. Dramaturk – Marijan Varjačić. Teatrum zrihtal – Aljoša Paro. Igralce oblekla – Jadranka Tomić. Mužiku napisal i igralce popevati naščil – Vid Novak Kralj. Tance skup složila – Hana Hegedušić. Postavljanju pomagal – Zdenko Brlek. Pri obleki pomagala – Žarka Krpan. Larfe napravil – Ivan Duić.



Miroslav Krleža: *Balade Petrice Kerempuha*. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Gospon z kolicami za na plac – Ljubomir Kerekeš. Gospon z biciklinom – Zdenko Brlek.

Komad spelavaju, po redu kak dojdu: *Gospon z biciklinom* – Z. Brlek. *Gospon z kolicami za na plac* – Ljubomir Kerekeš. *Gospica z črlenim makom za škrlakom* – H. Hegedušić. *Gospa z lisičjim krznom* – Sunčana Zelenika Konjević. *Gospa z dečinskim kolicam* – Ljiljana Bogojević. *Petrica Kerempuh* – Jan Kerekeš.

13. 12. 2016. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.



Miroslav Krleža: *Balade Petrice Kerempuha*. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.

**Jarak**, Rade: *DUŠE OD KRUMPIRA*. Kronisterija jednog rujanskog dana 1949. u Dubrovnik.

Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Red. Ozren Prohić. Sc. pokret – Zrinka Lukčec. Sc. Dubravka Lošić. Kost. Petra Dančević. Autor glazbe Paola Dražić Zekić. Obl. svjetla Zoran Mihanović. Video projekcije Ivan Faktor.

Izvođači: *Mirko Bradarić* – Romano Nikolić. *Damir Bradarić, njegov otac* – Frane Perišin. *Marija Bradarić, rođ. Markiza de Bona, Mirkova majka* – Glorija Šoletić. *Petrunjela Kisić, udana Bolanča, Mirkova rodica* – Nika Burdelez. *Alberto Bolanča, Petrunjelin suprug, admiral HRM* – Hrvoje Sebastijan. *Mile Močibob* – Branimir Vidić. *Viktor Bradarić, Mirkov dundo* – Edi Jertec. *Ore Gleđ, Mirkova sestra* – Mirej Stanić. *Marijuća, sluškinja* – Izmira Brautović. *Jele, kuharica* – Nina Hladilo. *KNOJevac* – Zdeslav Čotić. *Glasovi djevojčica* – Antonia Šurković i Paula Mojaš, polaznice dramske radionice Doma Marina Držića.

14. 12. 2016. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.



Rade Jarak: *Duša od krumpira*. Prizor iz izvedbe. Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik.



Rade Jarak: *Duša od krumpira*. Prizor iz izvedbe. Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

## NAPOMENA

Od dvadeset i šest priopćenja najavljenih programom *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, drugi dio, u ovom su zborniku objavljena dvadeset i četiri. Njima su pridodana još dva. Namjesto Gašparovićeve, naslovljenog *Međunarodni puti maestra Vladimira Benića*, tiskan je montažni hommage *Vremeplov*, kojeg su autori Vladimir Benić, Darko Gašparović i Branko Hećimović, a u zbornik je uvršten i referat Davora Mojaša, koji je autor pravodobno prijavio i predao, ali ga nije mogao doći prezentirati na znanstvenom skupu.

Prilikom priređivanja zbornika obavljene su, u odnosu na program znanstvenog skupa, neke preinake u redosljedu tekstova kako bi se on preciznije uskladio sa željenom kronologijom tema.

Nastojeći održati kontinuitet edicije zbornika i primjene istovrsnih pravopisnih konvencija i grafičko-likovnih rješenja, u zborniku su, kao i u prethodnima, korištena ustaljena redaktorska i lektorska načela navedena u uputama sudionicima znanstvenog skupa za pisanje referata.

B. H.

## KAZALO IMENA

- Abazi, Refet 148  
Abrasowicz, Gabriela 174, 179  
Aćimović, Tatjana 206  
Áder, János 8, 14  
Adwentowicz, glumac 18  
Ahmatova, Ana Andrejevna 244  
Akemi Takey 255  
Alavanja, Danijela 265  
Albee, Edward 321  
Albrecht, Gerd 11  
Alda, Frances 71  
Aleksandar I., Karađorđević 334  
Aleksandrowicz, Weronika 179  
Alfirević, Acija 227  
Allen, George 38  
Allen, Woody 239  
Almodóvar, Pedro 273  
Althusser, Louis 325  
Anders, Ursula 158  
Andersen, Hans Christian 291-293, 296, 298, 299  
Anderson, Alfred 77  
Andonovski, Venko 333-344  
Andrić, Ivo 113, 115, 148, 155  
Andrić, Nikola 23, 31  
Andrić, Selena 236  
Andrić, Vladimir 231  
Anđelković, Dejan 154  
Anđelković, Sava 191-198, 202, 204, 206-208  
Anišić, Martina 235  
Antonijević, Nebojša – Anton 153  
Arčanin, Nikša 245, 247  
Arčon, Rafael 230, 232, 234-236  
Ardalić, Siniša 299  
Arditi, Luigi 76  
Aristofan 216  
Arlt, Herbert 144, 147  
Arntzen, Knut Ove 143, 144, 147  
Artaud, Antonin 127, 139, 161, 279  
Aschwanden, Daniel 255  
Ashis, Roy 161  
Ayckbourn, Alan 316  
Babcock-Abrahams, Barbara 304, 307  
Babiak, Michal 310, 311, 318-320  
Babić, Ljubo 23, 42  
Bach, Johann Sebastian 93  
Bach, Josip 18, 22, 66, 69  
Bachman, Zoltán 220, 222, 226, 227  
Badalić, Ivo 20  
Badalić, Josip 98  
Badiou, Alain 324-326, 330, 331, 329  
Bagossy, László 219-224, 226-228, 230, 234  
Bagossy, Levente 224, 225, 227, 234  
Bagossy, Laura 220, 226-228, 230  
Bahlen, Marija 98  
Bahr, Hermann 37  
Bajić, Mrđan 153  
Bajsić, Zvonimir 200, 210  
Bakal, Boris 153  
Bakija, Katja 225, 226, 234  
Bakunjin, Mihail Aleksandrovič 54  
Balabanić, Vesna 236  
Balatinac, Renata 234  
Balázs, Horesnyi 226  
Balázs, Vincze 232, 235, 236  
Baláž, Mišo 222  
Baletić, Borna 212, 217, 218  
Balić, Ena 299

Balikó, Tamás 226  
 Bálint, Éva 220, 226-228, 230, 234  
 Balla, Nándor 220  
 Balog, Ivan 189, 288  
 Ban, Lea 288, 294, 299  
 Banich, Selma 155  
 Bánky, Gábor 226  
 Banović, Antonia 331  
 Baranović, Krešimir 111, 128  
 Barbieri, Marija 7  
 Bareza, Nikša 136  
 Bargeld, Blixa 151, 164  
 Barić, Ernest 227, 228, 234  
 Barrios Maldonado, Betsabe 274  
 Barthes, Roland 303, 337, 344  
 Bartlett, A. J. 332  
 Bartoszewicz, Bolesław 121  
 Bašović, Almir 196, 208  
 Batagelj, Borut 36, 39, 46  
 Batinić, Ana 35, 99, 359  
 Batašić, Nikola 10, 128, 344  
 Batašić, Slavko 32  
 Baumgart, Anna 175  
 Baxter, Lew 258  
 Bazielič, Wiktor 114  
 Beaumarchais 155  
 Bećarac, Baja 227  
 Beethoven, Ludwig van 89, 91, 92, 130, 342  
 Begić, Ana 29  
 Begović, Božena 22, 32  
 Begović, Milan 22, 24, 27, 46, 67, 101, 200, 201, 210, 239  
 Begusch, Harald 255  
 Beilharz, Manfred 246  
 Belajski, Nada 220  
 Bellini, Vincenzo 73, 74, 80, 94  
 Bender, Sanja 263  
 Benešić, Julije 22-24, 31, 114  
 Benić, Krešimir 127, 131  
 Benić, Tomislav 134, 135  
 Benić, Vladimir 125- 131, 137, 359, 366  
 Beran, Jan 116, 121  
 Berlioz, Hector 87  
 Bernhardt, Sarah 50, 65, 94  
 Bernstein, Leonard 132  
 Bersa, Blagoje 28  
 Béri, Gyula 234- 236  
 Bertok-Zupković, Tatjana 235  
 Betz, Franz 79, 81  
 Beyeler, Andri 285  
 Beylin, Karolina 120  
 Bharucha, Rustom 348, 350, 355  
 Biegański, Wiktor 120  
 Bikov, Angel 335  
 Bilek, Ivica 234  
 Biliškov, Nikola 162  
 Bilosnić, Ivan – Bic 157  
 Binal, Wolfgang 73  
 Birjukov, Sandra 234  
 Bíró, Zsófia 220  
 Biskupović, Alen 298  
 Biti, Vladimir 346  
 Bjelinski, Alan 226  
 Bjelišev, Ivan 281  
 Blanchard, Maurice 41, 44, 45  
 Blašković, Petra Bernarda 361, 362  
 Blattner, Géza 182  
 Blaumanis, Rūdolfs 315  
 Blažek, Filip 320  
 Blažetin, Stjepan 228  
 Blažević, Marin 138-141, 143-145, 147, 149, 155, 161, 164, 217  
 Blažina, Dalibor 263  
 Bloom, Harold 302  
 Bobrownicka, Maria 123  
 Bogdan, Romano 279-282, 284  
 Bogdan, Tomislav 197  
 Bognár, Attila 220  
 Bognár, Józef 225  
 Bogner-Šaban, Antonija 37, 46, 96-99, 107, 359  
 Bogojević, Aleksandar 235  
 Bogojević, Ljiljana 363  
 Böhm, Jiří 321  
 Böhme, Gernot 217  
 Bojanić, Branka 264  
 Bojić, Nenad 314  
 Bojović, Zlata 197  
 Boko, Jasen 186, 239, 240, 246, 294, 304, 307  
 Bolanča, Dijana 229  
 Bohtuč, Irena 121  
 Bonal, Denise 204  
 Borges, Jorge Luis 142  
 Bornedal, Ole 164  
 Borštnik, Ignacij 18  
 Bošković, Dragan 165  
 Bošković, Ivan 238, 359  
 Bošnjak, Blaško 228  
 Bošnjak, Elvis 239, 246, 247



Bošnjak, Mirko 234, 236  
 Bošnjak, Narcisa 298  
 Bourek, Zlatko 183, 186  
 Boy-Želeński, Tadeusz 114, 121  
 Božanović, Tomislav 220  
 Božić, Mirko 210  
 Brajenović, Branko 32  
 Brando, Marlon 163  
 Brankov, Slavko 223  
 Braut, Helena 240, 241  
 Brautović, Izmira 364  
 Breclj, Marko 157  
 Brecht, Bertolt 139, 140, 144, 148, 250, 354  
 Brecht, George 160  
 Brešan, Ivo 118, 166, 170, 173, 197, 221, 224, 239, 304  
 Brešić, Vinko 36, 47, 100  
 Bretheau, Estelle 207, 208  
 Brezovec, Branko 138-139, 141-148, 155, 294  
 Brkljačić, Jasna 148  
 Brlek, Zdenko 363  
 Brlić, Nada 38  
 Brlić-Mažuranić, Ivana 38, 48, 185  
 Brnjić, Mato 263, 264  
 Broncel, Zdzisław 120  
 Brook, Peter 145, 146  
 Broz, Josip – Tito 115, 116, 197  
 Brozowicz, Grzegorz 178  
 Brückl, Leonija 50  
 Bruckner, Anton 130  
 Brusses, Rose 255  
 Brzica, Mireja 264, 265  
 Brzostowiecka, Maria 122  
 Brzoza, Zbigniew 167  
 Büchner, Georg 212  
 Buchwald, Dorota 117, 122  
 Bućan, Dušan 231  
 Budak, Pero 211, 232  
 Buđić Halas, Ela 220  
 Buenaventura, Enrique 315  
 Bukelić, N. 216  
 Bükkösi, László 222, 226  
 Bukovac, Vlaho 16  
 Bulgakov, Mihail Afanasjevič 155, 159, 164, 215  
 Bulić, Senka 223  
 Bülow, Hans von 79, 81  
 Buljan, Helena 320  
 Buljan, Ivica 294  
 Bundyk, Zoran 198  
 Burdelez, Nika 364  
 Burger, Izabeli 177, 179  
 Burić, Zlatko – Kićo 149-152, 155-159, 161-164  
 Cage, John 160  
 Calvé, Emma 71  
 Camoletti, Marc 228  
 Cankar, Ivan 45  
 Carić, Marin 188, 189, 287, 290, 291, 292, 294, 296, 299  
 Carroll, Lewis 185  
 Castellanos, Giovanni 174, 175, 179  
 Celletti, Rodolfo 70, 71  
 Celzijus, Nives 362  
 Cepelić, Milko 10  
 Cesarec, August 35, 47, 162  
 Chalhoub, Christine 206  
 Charadin, Jean-Baptiste Siméon 26  
 Chaudhuri, Una 348, 350  
 Cherubini, Luigi 93  
 Chevalier, Jean 287, 296, 298  
 Chico, Giuseppe 200  
 Chiellino, Carmine 350  
 Chin-Huang, Chen 295  
 Chorowiczowa, Anna 121  
 Christiane F. 174  
 Christie, Agatha 235  
 Chujoy, Anatole 112  
 Chytil, Damir 235  
 Cicvarić, Petra 231  
 Ciechowski, M. 179  
 Cielesta, Agnieszka 179  
 Ciglar, Želimir 246  
 Cihlar Nehajev, Milutin 127  
 Clemens, Justin 332  
 Collodi, Carlo 184  
 Colnarić, Aleksandra 189, 288, 299  
 Conrad, Jadranka 137  
 Copeland, Fanny Susan 36-39, 46-48, 99, 100  
 Copeland, Ralph 36  
 Corbery, Cécile 207, 208  
 Corcoran, Steven 331  
 Crnčević, Lidija 256  
 Crnojević-Carić, Dubravka 287, 294, 299, 359  
 Csányi, Csaba 220, 234  
 Csató, Justyna 124  
 Cseh, László 235  
 Cselényi, Nóra 226  
 Csikós, Zoltán 220

- Csordás, Gábor 221  
 Csuka, Zoltán 230  
 Culank, Jenny 258  
 Curtiz, Michael 20  
 Cusack, John 164  
 Cveniĉ, Josip 228-231, 235  
 Cvetiĉanin, Slobodan 14  
 Cviic, Christopher 259  
 Cvijetiĉ, Siniša 32  
 Czakó, Zsolt 226  
 Czapińska, Wiesława 122  
 Czapska, Iza 178  
 Czebe, Tünde 235  
 Czedik von Bründelsberg, Hermina 77
- Ćabraja, Miroslav 362  
 Ćajkovski, Pjotr Iljiĉ 213  
 Ćakširan, Boris 234  
 Ćale, Frano 27, 34  
 Ćale Feldman, Lada 196, 197, 327  
 Ćale, Lada 294  
 Ćanadi, Anita 235  
 Ćapek, Karel 45, 69  
 Ćašule, Kole 335  
 Ćech, Svatopluk 111  
 Ćehov, Anton Pavloviĉ 22, 28, 45, 139, 148, 177, 213, 216, 239, 322  
 Ćelebiĉ, Sanja 263  
 Ćeliĉ, Alen 361  
 Ćepkova, Kristina 320  
 Ćepl, Aljoša 362  
 Ćermelj, Lavo 37  
 Ćernodrinski, Vojdan Pop Georgiev 334  
 Ćokljat, Velimir 220, 223  
 Ćoliĉ Biljanovski, Dragana 198  
 Ćopo, Karina 227  
 Ćorak-Slavenska, Mia 104, 105, 111  
 Ćorkalo, Katica 47  
 Ćotiĉ, Zdeslav 364  
 Ćubra, Zvezdana 288, 299  
 Ćulina, Arijana 239
- Ćaciĉ, Ivan 362  
 Ćatiĉ, Armin 235  
 Ćirliĉ, Dorota Jovanka 123, 173, 178, 179
- Da Ponte, Lorenzo 213  
 Dahl, Roald 38  
 Dallinger, Fridolin 264
- Dalmatin, Mare 264  
 Damrosch, Walter 88  
 Danĉeviĉ, Petra 364  
 Dangubiĉ, Nataša 263  
 Daniĉiĉ, Tamara 263  
 Dante Alighieri 257  
 Daviau, Donald G. 144, 147  
 De Marinis, Marco 233, 236  
 Deanoviĉ, Mirko 32  
 Delbianco, Dora 327  
 Delbianco, Valnea 198  
 Deleuze, Gilles 160  
 Delibes, Léo 135  
 Delmestre, Nenni 246  
 Delorko, Olinko 33  
 Demeter, Dimitrija 10  
 Demonja, Ljiljana 220  
 Der Plan, grupa 151  
 Derkaczew, Joanna 178  
 Derrida, Jacques 325  
 Dervar, Franjo 220  
 Deržaj, Edo 39  
 Detoni-Dujmiĉ, Dunja 101  
 Deutsch Amerikanische Freundschaft (D.A.F.), grupa 151  
 Devĉiĉ, Natko 128, 136  
 Deyl, Rudolf Sr. 20, 54, 66  
 Di Leo, Jeffrey 307, 308  
 Dickens, Charles 304  
 Die Tödliche Doris, grupa 150  
 Diez, Sophie 82  
 Dimitroviĉ Kotaranin, Spiro 10  
 Divljan, Vlada 151  
 Djagilev, Sergej Pavloviĉ 106  
 Dodig, Sanja 231  
 Dokleja, Davor 283  
 Dolenc, Morana 283  
 Dolenciĉ, Krešimir 187  
 Dolmieu, Dominique 206, 207  
 Dombrovska, Lenka 247  
 Donadini, Mirjana 244  
 Donadini, Ulderiko 210, 227  
 Donat, Branimir 298  
 Donath, Katarina 350  
 Donĉeviĉ, Petra 213  
 Donizetti, Gaetano 73, 74, 80, 92  
 Donovál, Zoltán 220  
 Doraine, Lucy 19, 20  
 Dorotiĉ, Domagoj 9, 13

Dorst, Tankred 215  
 Dostalová, Leopolda 68  
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 241-245  
 Dozet, Danijel 228  
 Dragić, Luka 29  
 Dragojević, Rade 165  
 Drainac, Rade 45  
 Drakulić, Slavenka 168, 173  
 Dražić Zekić, Paola 264, 364  
 Drewniak, Łukasz 176  
 Držić, Marin 117, 197, 198, 200, 201, 210, 216,  
 230, 233, 301, 302, 334, 344, 360, 361, 364  
 Duda, Dean 169  
 Duić, Ivan 363  
 Dujšin, Dubravko 127  
 Dukić, Đorđe 288, 299  
 Dukovski, Dejan 167, 170  
 Dumas, Alexandre (sin) 60, 61  
 Duncan, Isadora 105  
 Durbešić, Tomislav 200  
 Düringsfeld, Otto vidi Schimmelpfennig, Otto von  
 Duse, Eleonora 65, 94  
 Dušić, Vanja 362  
 Dušová, Petronela 189  
 Dvořák, Antonín 136  
 Dylan, Bob 275  
 Dyras, Magdalena 320  
  
 Dželilović, Muhamed 197  
  
 Đivanović, Dubravka 264, 265  
 Đula, Nino 264  
 Đurić, Dubravka 328, 331  
 Đurić, Stipan 220, 223-225, 230-232, 234, 236  
 Đurinović, Maja 102, 104, 359  
 Đurković, Lara 235  
 Đurok, Ivica 222, 236  
  
 Eames, Emma 71  
 Eberhardt, Konrad 116, 117, 121  
 Eck, Imre 219, 226  
 Eder, Josip 72, 77  
 Einstürzende Neubauten, grupa 151, 264  
 Eisenberg, Ludwig 72, 82, 94, 95  
 Elek, Igor 299  
 Engel, Lars Romann 164  
 Engländer, Rudi 209  
 Englhart, Andreas 215  
 Epifany Erceg, Sara 362  
  
 Epstein, David 133  
 Ercegović, Davor 264  
 Ercegović, Mihovil 18  
 Erdős, János 222, 226-228  
 Erskine, Anna 19  
 Erzsébet Orovica 220  
 Erzsébet, Várady 226  
 Esih, Ivan 33  
 Euripid 215  
  
 Fabrio, Nedjeljko 127, 128  
 Fačko, Marica 234  
 Fajfer, Dejan 229, 234-236  
 Faktor, Ivan 213, 214, 364  
 Fališevac, Dunja 197  
 Fančović, Ines 204  
 Farkas, Valéria 220  
 Fatović, Damir 14  
 Fazekas, Ivan 236  
 Feigenberg, Emmet 164  
 Fejes, Ádám 227  
 Feldman, Miroslav 210  
 Feldmann, Tim 164  
 Feltham, Oliver 331  
 Fenyő, Péter 235, 236  
 Ferenčina, Dražen 359, 361  
 Ferrari, Paolo 16  
 Fiamengo, Jakša 290, 294  
 Fijačko Kobić, Valentina 9, 13, 14  
 Fijan, Andrija 50  
 Filaković, Kata 234-236  
 Filaković, Stjepan 222-226, 232, 235  
 Filaković, Vjekoslav 220, 225, 227, 235  
 Filaković, Zlatko 227  
 Filochowski, Waclaw 121  
 Firman, David 163  
 Fischer-Lichte, Erika 217  
 Flaker, Aleksandar 165  
 Flaubert, Gustave 33  
 Flotow, Friedrich von 73  
 Foretić, Dalibor 173, 217, 224, 225, 251, 291,  
 295, 298  
 Foretić, Miljenko 19, 33  
 Foster, Norman 316  
 Fotez, Marko 127  
 Foucault, Michel 346, 347  
 Foulkes, Julia L. 110  
 Fraenkel, Abraham 325  
 Franck, César 133

Franetović-Felbinger, Tamara 9, 13  
 Frangeš, Ivo 33  
 Franić, Martina Karla 227  
 Franić Tomić, Viktoria 198  
 Frankie Goes To Hollywood, grupa 262  
 Franković, Đuro 222  
 Frankowska, Božena 124  
 Freiwillige Selbstkontrolle (F.S.K.), grupa 151  
 Freudenreich, Josip, ml. 51  
 Freyer, Agata 234  
 Fricci, Antonietta 71  
 Frič, Božena 53, 59  
 Frič, Jan Ludvík 53  
 Frič, Josef Jan 52, 53, 55, 56, 58-61, 63  
 Frič, Josef Václav 53-55, 58-60  
 Frimann, Henning 155-157, 161, 163  
 Frljić, Oliver 167, 282  
 Froman, Margarita 105, 111  
 Frömlová, Marie 52  
 Frühwald, Till 285  
 Frycz, Jan 118, 119, 122  
 Funk, Ivan 235  
 Furlan, Mira 150  
  
 Gaddafi, Muammar 276  
 Gaggi, Ali 161  
 Gajda, Róbert 228  
 Galešić, Ivana 263  
 Gállos, Orsolya 225  
 Galović, Fran 210  
 Gänzbacher, Josef 84  
 García, Manuel 72, 86  
 García Márquez, Gabriel 174, 273  
 Gardaš, Anto 184  
 Garden, Mary 71  
 Garibaldi, Giuseppe 54  
 Gašparović, Darko 125-127, 137, 359, 366  
 Gašparović, Loredana 127  
 Gáta, Zoltan 227, 228, 230, 234-236  
 Gates, Henry Louis Jr. 300, 307  
 Gatica, Renata Carola 282  
 Gavella, Branko 21, 23  
 Gavran, Jakov 320  
 Gavran, Miro 168, 174, 194, 196-198, 200, 202,  
 210, 215, 216, 226, 239, 247, 309-312, 314,  
 316-323  
 Gavran, Mladena 320  
 Gayle, Charles 161  
 Gazda, Selena 236  
  
 Genet, Jean 151  
 Gerber, Saša 236  
 Gerster, Etelka 71  
 Gheerbrant, Alain 287, 296, 298  
 Giacometti, Paolo 60  
 Gide, André 126  
 Ginestier, Paul 339, 344  
 Glamočanin, Ksenija 263, 264  
 Glamočanin, Stojan 263, 264  
 Glinka, Mihail Ivanovič 134, 135  
 Głowacki, Paweł 172, 179  
 Glowatzky, Tihomir 320  
 Gluck, Christoph Willibald 130  
 Godlewska, Ewelina 178  
 Goethe, Johann Wolfgang 216  
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 22, 166, 174, 227, 239  
 Goitein, P. Lionel 46, 47  
 Gojer, Gradimir 214  
 Golding, Alan 307  
 Goldmann, Heidi 148  
 Golubić, Dražen 299  
 Gómez-Peña, Guillermo 159  
 Gömöri, Judit 220  
 Göncz, Árpád 227  
 Gordigiani, Giovanni Battista 79  
 Gorki, Maksim 36, 45, 46  
 Gospić, Ana 327, 332  
 Gotovac, Jakov 128  
 Gottschall, Rudolf von 88  
 Gounod, Charles 74  
 Govedić, Nataša 193, 197, 203, 207, 278, 294,  
 300  
 Gozze, Marin 28, 249, 251, 263, 264  
 Grabar-Kitarović, Kolinda 8, 14  
 Grabić, Matea 235, 362  
 Gračan, Giga 262  
 Grädener, Hermann 131  
 Graham, Stephen 42  
 Grau, Maurice 89, 92  
 Grbin, Boris 257  
 Grbin, Mladen 259  
 Grégrová, Iza 68  
 Grein, Carolin 215  
 Grekša, Andrea 236  
 Grgas, Stipe 346  
 Grgičević, Marija 294  
 Grgić, Milan 211  
 Grgurinović, Marica 235  
 Grimm, J. i W. 282

Gripari, Pierre 228  
 Grišnik, Ivo 225, 230, 231  
 Grišnik, Petra 231, 235  
 Grkinić, Zoran 299  
 Grlić Radman, Gordan 9, 14  
 Grljušić, Tihomir 288  
 Grodzicki, August 122  
 Groke, Georg 104  
 Gromača, Tatjana 168  
 Grosrichard, Alain 325  
 Grotowski, Jerzy 161  
 Gruszczyński, Piotr 166  
 Grzelecki, Stanisław 122  
 Grzunov, Davor 236  
 Guattari, Félix 160  
 Gudelj, Ivana 362  
 Guillory, John 300, 307  
 Güsewell, Marie 350  
 Gverić Katana, Petra 166, 359  
 Gvojić, Damir 227  
 Gvozden, Areta 288, 299  
 Gyarmati, Andrea 220  
 Györfly, Anna 228  
 Gyula, Bartus 220

Háber, László 220  
 Habunek, Vladimir 131  
 Hadžić, Fadil 232  
 Hadžiomerović, Ema 263  
 Hagemann, Carl 217  
 Hajdarević, Đenita 362  
 Hajdarhodžić, Igor 263, 264  
 Hajzer, Gábor 226-228  
 Halas, Augustin 220, 221, 224  
 Halásztóth, Péter 227  
 Halbersztat, Piotr 122  
 Halévy, Fromental 86  
 Haluga, Vesna 235  
 Ham, Vladimir 15  
 Hamilton, Nathan 300, 303, 307  
 Hammer, Edit 227, 228  
 Hampton, Christopher 142  
 Hansen, Emil 155, 163  
 Hanzalek, Dalibor 9, 13  
 Hardy, Malcom 259  
 Harms, Danil Ivanovič 165  
 Hasanbegović, Zlatko 14  
 Háý, János 234  
 Haydn, Joseph 75

Hećimović, Branko 10, 20, 33, 34, 37, 46, 98, 99,  
 103, 125, 132, 137, 216, 223, 236, 344, 358,  
 359, 360, 361, 366  
 Hegedušić, Hana 363  
 Heil, Helmut 220  
 Hejn, Wiesław 188  
 Held, Dorotea-Dora 331  
 Herbuš, Edyta 176  
 Herrnstein-Smith, Barbara 300, 307  
 Herrea, P. L. 247  
 Hertz, Jan 164  
 Hevesi, András 224, 226  
 Hieng, Andrej 212  
 Hill, John Thomas 77  
 Hinković, Hinko 38  
 Hinteregger, Helge 161  
 Hladilo, Nina 364  
 Hlasko, Marek 174  
 Hodonj, Željko 11  
 Hoffman, Abbie 150  
 Hoffman, Virág Zoé 235  
 Hoffmann, Gertrude 108  
 Holm, Ingvild 148  
 Hollósi, Orsolya 234  
 Holten, Kaspar 163  
 Hopkins, Anthony 336, 340  
 Hóvári, János 7, 9  
 Horvat, Gabrijela 50, 54  
 Horvat, Karolina 281  
 Horvat, Snježana 362  
 Horvátová, Gabriela vidi Horvat, Gabrijela  
 Hozjak, Filip 362  
 Hraste, Katarina 33  
 Hraste-Sočo, Iva 14  
 Hrenović, Marko 306  
 Hribar, Svjetlana 278  
 Hrovat, Boris B. 251  
 Hrupelj, Tomica 227  
 Hübnerová, Anna 64  
 Hübnerová, Marie 65  
 Humblot, Leslie 207, 208  
 Husička, Josef 53  
 Hussakowski, Bogdan 122  
 Hynais, Vojtěch 59

Ibsen, Henrik 60, 139, 141, 144, 148  
 Ilkaházi, Béla 236  
 Iljoski, Vasil 334  
 Imširević, Almir 205

Indoš, Damir Bartol 149, 155, 156, 159-164  
Inge, William 315  
Ionesco, Eugène 239, 256, 264, 267  
Ipša, Biserka 28  
Irzykowski, Karol 121  
Isolani, Eugen 83  
Ivakić, Joza 345  
Ivanišević, Ivica 197  
Ivanišin, Nikola 33  
Ivanković, Hrvoje 214, 215, 261, 294  
Ivanković, Katica 313  
Ivanović, Zvonimir 362  
Iveković, Ozana 138, 144, 147  
Ives, D. 215  
Ivić, Sanja 186, 215, 231, 233  
Ivir, Vladimir 41, 47  
Ivković, Zvonimir 11, 220, 221, 223, 228, 229,  
231, 236  
Ivšić, Radovan 200, 250, 264, 304  
Izzard, Eddie 303

Jagić, Dorta 168  
Jakobović, Ivica  
Jakupčević, Antonio 362  
James, Henry 91  
Janaček, Leoš 215  
Janda, Krystyna 168, 170-172, 178  
Janekova, Jána 321  
Janković, Ján 311, 319  
Janković, Nina 320  
Janković, Vjekoslav 362  
Jankowska, Barbara 118  
Januszewska, Hanna 226  
Jarak, Rade 360, 364, 365  
Jarić, Muk de 102  
Jarzyna, Grzegorz 167  
Jaques, Brigitte 325  
Jaques-Dalcroze, Émile 102, 106  
Jeger, Rujana 168, 171, 173, 178  
Jelačić, Josip 54  
Jelačić Bužimski, Dubravko 226, 227  
Jelaska, Ante 118, 122  
Jelčić, Bobo 212, 216, 217  
Jelčić, Dubravko 22, 33, 35, 42-45, 47, 99  
Jeličić, Andreja 108  
Jelić, Krešimir 362  
Jerant, Đuro 220, 225  
Jergović, Miljenko 196, 198, 302  
Jerinić, Mato 254

Jertec, Edi 364  
Johnsen, Asbjørn 148  
Johnson, Peter 348  
Joly, Yves 182  
Jones, Charlotte 216  
Jørgens, Peter Oliver 156, 161  
Jöttkandt, Sigi 332  
Józefczuk, Grzegorz 178  
Juhász, László 230, 233, 236  
Juranić, Lovro 13  
Juranić, Zoran 225  
Jurić, Duje 155  
Jurić, Ivan 235  
Jurić, Marija – Zagorka 359, 361, 362  
Juriša, Ivo 226  
Jurišić, Mijo 240-242, 244  
Jurkić, Trpimir 239-241, 243, 245  
Jurković, Janko 84  
Jurković, Laura 84  
Jurkowski, Henryk 182, 190  
Juvančić, Joško 212

Kabaivanska, Raina 128  
Kačan, Matija 362  
Kadri, Orhan 148  
Kaffka, Margit 235  
Kafka, Franz 165, 212, 247  
Kagan, Zipora 307  
Kaiser, Dragutin 131  
Kakarigi, Nikolina 264, 265  
Kalan-Benić, Vera 134, 135  
Kalić, Zorica 225, 226  
Kandinski, Vasilij 36  
Kant, Immanuel 141  
Karadžić, Radovan 142  
Karagić, Antun 222, 225, 226, 232, 234, 236  
Karahasan, Dževad 196  
Kardelj, Edvard 115  
Karlić, Igor 227, 234, 361  
Karoč, František 313, 314  
Kassowitz-Cvijić, Antonija 50, 51, 54, 81, 84  
Kästner, Erich 235  
Kastropil, Stjepan 31, 33  
Kaszyński, Stanisław 117, 121  
Kaštelan, Lada 173, 174, 179, 196, 197, 200, 306  
Katić, M. 111  
Katona, Ferenc 226  
Kaufman, Eleanor 332  
Kauzlarić-Atač, Zlatko 235



Kaynar, Gad 246  
 Kazan, Elia 163  
 Kazimierczyk, Barbara 123  
 Kazinczy, Gábor 228, 230, 232  
 Kecman, Luka 198  
 Kellner, Irena 123  
 Kelly, Grace 272  
 Kempinski, Grzegorz 176, 179  
 Kerdić, Ivo 105  
 Kerekes, Kornel 228  
 Kerekes, Soma 235  
 Kerekeš, Jan 363  
 Kerekeš, Ljubomir 363  
 Kerimi, Vebi 148  
 Kernic, Ančica 18  
 Kertész, Mihály vidi Curtiz, Michael  
 Kesey, Ken 235  
 Keszler, Erika 220  
 Key, Philip 263  
 Kichl, Janko 11  
 Kilmer, Val 158  
 Kirchner, Hanna 115  
 Kircsi, László 220, 227  
 Kirin, Vladimir 38  
 Kirkwood, Katheleen 107  
 Kisić, Vinko 17, 33  
 Kispéter, Hajnalka 20, 34  
 Kiss, Andrea 234  
 Kiš, Boris 234  
 Kiš, Danilo 216  
 Kiš Kolar, Jelena 225  
 Kitchen, Garry 253  
 Kjærgaard, Søren 157, 163  
 Klaić, Dragan 205, 209  
 Klaić-Tarađija, Milica 226  
 Klakočar, Helena 151, 154  
 Klapper, Martin 157  
 Klata, Jan 166  
 Kleflin, Nina 9  
 Klein, Herman 70, 72, 76, 78, 86, 89-91  
 Klima, Josip 136  
 Klimáček, Vilim 178  
 Klimczak, I. 179  
 Klobučar, Berislav 129  
 Klon, Tomasz vidi Lovell, Jerzy  
 Kljaković, Vanča 186  
 Knipper-Čehova, Olga Leonardovna 321  
 Knopf, Alfred A. 92  
 Kobr, Tomáš 321  
 Kocsis, Nela 230  
 Kócsy, Mónika 236  
 Kočić, Petar 315  
 Kočiš, Kornelija 220  
 Kodály, Zoltán 226  
 Kokotović, Nada 345, 346, 350  
 Kollár, Ákos 234, 236  
 Kolár, Josef Jiří 56  
 Kolodin, Irving 92, 93  
 Koljada, Nikolai 316  
 Komadina, Marko 232  
 Koncz, Péter 236  
 Kończyc, Tadeusz 121  
 Koproľec, Dunja 149, 165  
 Korda, Alexander 21  
 Körner, Theodor 10  
 Kornhauser, Julian 122  
 Korzeniowski, Stanisław 115  
 Kós, Lajos 226  
 Kosanović, Dejan 20, 33  
 Kosor, Josip 35-37, 40-48, 99, 200  
 Kossuth, Lajos 54  
 Kostelnik, Branko 151  
 Koszits, Attila 226-228  
 Kot, Włodzimierz 114, 115, 120, 121  
 Kovács, Benjámín 235  
 Kovács, Gábor 220  
 Kovač, Davor 234  
 Kovač, Mario 281, 282, 285, 286  
 Kovač, Polonca 226  
 Kovaček, Zdenka 299  
 Kovačević, Darko 8, 13  
 Kovačićek, Krešo 151  
 Kovačić, Jelena 282  
 Kowalczyk, J. R. 173, 178  
 Kowalska, Justyna 179  
 Kozarac, Josip 225  
 Kožul, Tonči 235  
 Krajewska, Anna 119, 122  
 Kramár, Maroš 320, 321  
 Kramarić, Zlatko 219, 290, 324  
 Kramer, Martina 331  
 Krampus, Nikolina 265  
 Kranjčević, Irena 362  
 Kraskowska, Ewa 114  
 Krauss, Clemens 125, 129, 130  
 Krauss, Gabrielle 71  
 Krebelj, Gordana 185  
 Krička, Ljiljana 221, 224

Kričković, Antun 219, 226, 227  
 Krilić, Zlatko 189, 215, 216  
 Kristović, Maroje 264  
 Krištof, Emil 161  
 Križanec, Duško 122  
 Krleža, Miroslav 46, 99, 113-123, 148, 155, 169, 198, 200, 201, 209, 210, 212, 215, 216, 219-221, 224, 230-232, 239, 270, 301, 302, 304, 308, 316, 333, 335, 336, 342-344, 358-360, 361-364  
 Kroflin, Livija 180, 183, 190, 359  
 Krofta, Josef 182  
 Krog-Radoš, Dragica 103  
 Kronbauer, Rudolf Jaroslav 63  
 Krones, Helmut 137  
 Krpan, Žarka 363  
 Krukowska, Marija 113, 122  
 Krum, Ádám 230  
 Krušić, Vlado 163  
 Kuhač, Franjo Ksaver 73, 74, 84, 86  
 Kulczyński, Jan 117, 122  
 Kulundžić, Josip 106  
 Kuljerić, Igor 128, 137  
 Kunc, Božidar 128, 133  
 Kunc-Milanov, Zinka 133  
 Kunčević, Ivica 23-30, 34  
 Kundera, Milan 341  
 Kundert, Lidija 288, 299  
 Kupareo, Rajmund 229, 235  
 Kurz, Selma 71  
 Kus, Peter 284  
 Kusić, Zvonko 7  
 Kušan, Ivan 226  
 Kušelj, Luca 16  
 Kuzmanić Svete, Nila 239  
 Kuzmanović, Vojislav 210  
 Kvačuga vidi Kosor, Josip  
 Kvapil, Jaroslav 19, 20, 66, 69  
 Kwaśniewska, Elżbieta 123  
  
 Laban, Rudolf von 102, 106, 107, 109  
 Labanz, Bori 230  
 Labudović, Momčilo 299  
 Lacan, Jacques 325  
 Lachner, Franz 80  
 Laibach, grupa 264  
 Langhoff, Shermin 350  
 Laing, Ronald David 150  
 Lampalov, Dubravka 271, 277  
  
 Langdal, Peter 154, 164  
 Langer, František 69  
 Langhans, Jan F. 69  
 Ľapicka, L. 175, 179  
 Latinović, Vesna 13  
 Laudová-Hořicová, Marie 65  
 Laugusen, Peter 157  
 Laurer, Tamás 236  
 Lauro, Kitty 226  
 Lawrence, Dan H. 78  
 Lazić, Zoran 235  
 Lazin, Miloš 191, 194, 198, 200-203, 207, 209  
 Leary, Christopher 305, 307  
 Lederer, Ana 14, 327, 332  
 Legen, grupa 228  
 Lehmann, Hans-Thies 328, 332  
 Lehmann, Lilli 94  
 Lehmann, Lotte 83  
 Leigh, Mitch 226  
 Lenarciński, Michał 178  
 Lenart, Grażyna 122  
 Leoncavallo, Ruggero 131  
 Lepen, Branko 213  
 Leskovšek, Hinko 131  
 Lessing, Gotthold Ephraim 213  
 Leš, Marinko 231  
 Levi, Hermann 89  
 Levstik, Vladimir 38  
 Levy, Richard 80  
 Lewenstam, Ludomir 121  
 Lichtenegger, Vatroslav 72, 79  
 Ličanin, Aleksandra 280, 286  
 Lifar, Serge 104  
 Lipics, Zsolt 232  
 Lipovac, Marijan 67  
 Lipovski, Marija 320  
 Lipovščak, Ranko 184  
 Lipski, Krzysztof 254  
 Lipša, Ana 131  
 Lisičar, Mato 31  
 Lisinski, Vatroslav 80, 128  
 Liszt, Franz 85, 133  
 Livadić, Branimir 35  
 Lőczy, Csaba 220  
 Lődör, Jenő 220  
 Lojkić, Mladen 38, 47  
 Lokas, Marija 164  
 Lončar, Damir 221, 223, 224  
 Lončarić Tankosić, Sandra 362

Lonza, Tonko 227  
 Lorković, Ružica 224  
 Lošić, Dubravka 263, 264  
 Lošić, Tomislava 263  
 Lovell, Jerzy 122  
 Lovrić, Božo 42, 45  
 Lovrić, Ivana 263  
 Lovrić Caparin, Sara 235  
 Lucca, Pauline 71, 78, 82, 83  
 Lučić, Ivica 288, 299  
 Lučić, Lovorka 288, 299  
 Lučić, Maja 234-236  
 Lučić, Silva 263  
 Ludwig II. Bavarski 81, 83  
 Lugné-Poe, Aurélien François Marie 48  
 Lukács, György 288, 299  
 Lukač, Stanko 220, 223-225  
 Lukač, Stjepan 232  
 Lukčec, Zrinka 364  
 Lukić, Darko 167, 180-182, 190, 194, 196-198,  
 202, 216, 262, 359  
 Lukić, Ivan 235  
 Luković, Dubravka 33  
 Lupa, Krystian 174  
 Lupi, Magdalena 184  
 Lüsina, Inese 213  
 Lutomski, Jacek 122, 123  
 Lužina, Jelena 197, 198  
  
 Ljubimov, Jurij Petrovič 28  
  
 Maazel, Lorin 129  
 MacAloon, John J. 307  
 Macan, Trpimir 34  
 MacDermott, Norman 44  
 Machiedo, Višnja 39, 47  
 Madách, Imre 67, 68  
 Madelain, Anne 207  
 Mađarić, Damir 227, 231  
 Magnin, Charles 182  
 Magyar, József Zoltán 14  
 Majaron, Edi 184, 188  
 Majcen, Vjekoslav 34  
 Małczak, Leszek 113, 168, 170, 179, 359  
 Malenov, Slavčo 186  
 Maletić, Ana 112  
 Maletić, Vera 112  
 Mallarmé, Stéphane 141, 161  
 Mallinger, Ivan 79  
 Mallinger, Matilda 70, 79-84  
 Mamet, David 174  
 Mamostein, Dan 157  
 Manchester, P. W. 112  
 Mančev, Penčo 234  
 Mandić, Anita 234, 253  
 Mandrović, Adam 61  
 Mann, Thomas 239  
 Manojlović, Milan 161  
 Manojlović, Miro 161  
 Manojlović, Natalija 176  
 Mapleson, James Henry 75-77  
 Marc, Franz 36  
 Marchesi, Blanche 71, 78  
 Marchesi, Mathilde 72  
 Marchesi, Salvatore 72  
 Marčelja, Duško 132  
 Marić, Mateo 264, 265  
 Marić, Mirta 298  
 Marijanović, Stanislav 7, 359  
 Marinković, Pavo 194, 210  
 Marinković, Ranko 169, 200, 201, 304  
 Marjančić, Maja 213  
 Marjanić, Suzana 149, 150, 160, 164, 165, 275,  
 359  
 Marjanović, Milan 37, 97-102, 107  
 Marković, Dragan 118  
 Marković, Franjo 9  
 Marković, Maja 151  
 Márkus, László 20  
 Maroević, Mirjana 241  
 Martinić, Ivor 200  
 Martinović, Julia 235  
 Martin, John 109  
 Martinović, Maro 263  
 Marušić, Ivan – Klif 161  
 Marx, Karl 54  
 Masaryk, Tomáš Garrigue 54, 65  
 Mascagni, Pietro 92  
 Maslovar, Sanja 263  
 Maštrović, Tihomil 24, 27, 32  
 Matačić, Lilly 131  
 Matačić, Lovro pl. 125, 128, 130, 131, 136, 137  
 Matan, Branko 149, 165  
 Matana, Maro 264  
 Matanović, Julijana 228, 229, 231  
 Matavulj, Stojan 223  
 Matičević, Ivica 42-45, 47  
 Matijević, Barbara 200

Matišić, Mate 169, 197, 201, 210, 224-226, 235, 239, 304  
 Matković, Marijan 32, 34, 200, 201, 211, 304  
 Matoric, Jozo 220, 223, 225  
 Matoš, Anica 234  
 Matoš, Antun Gustav 18  
 Matujec, Vanja 29  
 Matušek, Ladislav 226  
 Mauler, Jan 51  
 Maulerová, Terezija 51  
 Maximychev, Alexander 185  
 Mazur, J. 179  
 Mazurkiewicz, Wiesława 117  
 Mažuranić, Ivan 54, 198  
 Mažuranić, Želimir 38, 48  
 McIntosh, Fiona 207  
 Mc Jabber 157  
 Meden, Frane 274, 277  
 Medić, Maro 263  
 Medović, Ksenija 259  
 Mędrzecki, Włodzimierz 114  
 Medvešek, Rene 184, 295  
 Meinhof, Ulrik 162  
 Meirik, Victoria H. 148  
 Mekovec de Carvalho, Marta Maria 236  
 Méli, Charles 326  
 Melba, Nellie 71, 91  
 Mendelssohn, Felix 131  
 Mensi von Klarbach, Alfred 87, 88  
 Merhaut, Josef 64  
 Merhav, Dina 276  
 Mesarić, Jasminka 288, 289, 294-297, 298, 299  
 Mesarić, Kalman 106, 304  
 Mesarić, Želimir 225  
 Mészáros, András 220, 225, 230  
 Meštrović, Ivan 36-38, 42, 97, 102, 105, 114, 115  
 Meyerbeer, Giacomo 71, 73-76, 83, 87  
 Michnik, Adam 172  
 Mickiewicz, Adam 113  
 Mihailović, Ivan 320  
 Mihaljević, Branimir 189  
 Mihaljević, Branko 287, 294, 298  
 Mihanović, Antun 72  
 Mihanović, Dubravko 167, 200, 210, 306, 327  
 Mihanović, Zoran 364  
 Mikić, Krešimir 223  
 Mikkelsen, Mads 159  
 Mikšić, Vanda 344  
 Mikuli, János 220, 222  
 Milankov, Sandra 213  
 Milas, Darko 221, 223, 224  
 Milčinović, Adela 97, 101-103, 105  
 Milčinović, Andrija 105  
 Milčinović, Deša 107, 108  
 Milčinović, Vera – Tashamira 97, 101, 102, 104-112  
 Milenkovski, Saša 334  
 Miletić, Siniša 187  
 Miletić, Stjepan 61, 63, 66, 91  
 Miletić-Oručević, Tanja 194  
 Miličić, Milica 18  
 Milohanić, Tajana 362  
 Milosavljević, Aleksandar 252  
 Miloslavić, Nike 264, 265  
 Milton, Ted 158  
 Milutinović, Dragana 149, 152, 157, 163  
 Minelli, Liza 163  
 Minoru Betsuyaku 316  
 Mioč, Pero 228  
 Miočinović, Mirjana 344  
 Mirčevska, Žanina 205  
 Mirmnik, Ivan 112  
 Mitoma, Judy 109  
 Mitrinović, Dimitrije 36, 42  
 Mitrović, Pablo 36, 43  
 Mitrović-Kosor, Ivanka 36, 42-44  
 Mjaku, Bajrush 148  
 Mladineo, Ivan 101  
 Mladinić, Andrea 240, 241, 245  
 Mnouchkine, Ariane 145  
 Modrinić, Duško 362  
 Modrzejewska, Helena 50, 65  
 Mojaš, Davor 249, 251, 254, 259, 261, 263-269, 359, 366  
 Mojaš, Paula 364  
 Molière 223, 227, 310  
 Molnár, Zsolt 235, 236  
 Momčilović, Ivana 151, 153  
 Monroe, Marilyn 253  
 Moore, George 90  
 Mørka-Eidem, Alexander 155, 164  
 Morrison, James Douglas 159  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 74, 76, 86, 88, 92, 130, 131, 187, 213, 343  
 Mrázková, Terezie 51  
 Mrkonjić, Domagoj 362  
 Mrkonjić, Zvonimir 344  
 Mroczkowski, Adam 179

Mrožek, Sławomir 174  
 Mudri, Erzsébet 236  
 Muhoberac, Fani 34  
 Muhoberac, Mira 16, 34, 313, 335, 336, 338, 343, 344, 359  
 Mujičić, Mejra 227  
 Mujičić, Tahir 223, 225, 227, 231, 306  
 Munitić, Damir 228  
 Muradbegović, Ahmed 34  
 Murnau, Friedrich Wilhelm 21  
 Murska, Ilma de 70-78  
 Musa, Jago 236  
 Musil, Robert 148  
 Muti, Riccardo 129, 136  
 Muzaferija, Gordana 197, 237, 310  
 Mužić, Zoran 185, 187

Nagy, Írisz 235  
 Nagy Kovács, Géza 227  
 Nałkowska, Zofia 114, 115, 120  
 Natanson, Wojciech 123  
 Nazor, Vladimir 17, 45, 126  
 Nedielka, Emil 310-312  
 Neralić, Tomislav 135  
 Netzer, Josip 72  
 Neugebauer, Helmut 255  
 Ni Nula vidi Mitrović-Kosor, Ivanka  
 Nicolai, Aldo 216  
 Nicoll, Allardyce 46, 47  
 Niculescu, Margareta 182  
 Niemann, Albert 82  
 Niesiobędzki, Jerzy 124  
 Nietzsche, Friedrich 242  
 Nigrin, Vela 50  
 Nikčević, Sanja 175, 194, 196, 204, 309, 310, 320, 359  
 Nikisch, Arthur 86  
 Nikolić, Časlav 165  
 Nikolić, Romano 364  
 Nikolić, Vinko 135  
 Nilsson, Christina 78  
 Nižić, Ivo 361  
 Nižinska, Bronislava Fominična 104  
 Nodier, Charles 182  
 Noguera, Héctor 247  
 Nola, Marijana 168, 173, 174, 176, 179  
 Nordica, Lillian 89  
 Novak, Sonja 345, 347, 349, 350, 359  
 Novák, Vítězslav 111

Novak Kralj, Vid 363  
 Novaković, Ivica 163  
 Novljaković, Jasmin 167, 235, 257  
 Novoselac, Danijel 362  
 Nowak, Maciej 170, 171  
 Nowicka, Anna 175, 176, 179  
 Nuić-Mitrović, Nina 196, 200, 304, 327  
 Nuredini, Bekir 148  
 Nuredini, Sefedin 148  
 Nyczek, Tadeusz 122  
 Nyitrai, Béla 220

Njirić, Nikša 131

Obrazcov, Sergej Vladimirovič 182  
 Obrębowska-Piasecka, Ewa 178  
 Odak, Krsto 128  
 Odorčić, Jasna 362  
 O'Neill, Eugene 45, 101, 142, 315  
 Ogarjov, Aleksandar 239-243  
 Ognjenović, Vida 214  
 Ognjenović, Vuk 361, 362  
 Ogrizović, Milan 46  
 Ohnet, Georges 56, 57, 62  
 Ókovács, Szilveszter 9  
 Oluić, Vlado 134  
 Omerzu, Mateja 278  
 Orešković, Božidar 231  
 Orešković, Želimir 229, 230  
 Orgel, Stephen 26, 34  
 Orłowski, Władysław 118, 121  
 Ornament und Verbrechen, grupa 151  
 Orošnjak, Alexandr 49, 359  
 Osgood, Kresten 157  
 Osipov, Vladimir 192  
 Osterloff, Barbary 119  
 Ostojčić, Ljubica 226, 234  
 Otčenášek, Jaroslav 314, 320  
 Otzow, Minim F. 320  
 Ovidije Nazon, Publije 218  
 Ožbolt, Zlatko 320

Pailleron, Édouard 16  
 Pakalović, Olga 29  
 Palais Schaumburg, grupa 151  
 Palárik, Ján 312  
 Paljetak, Luko 22, 32, 183, 188, 190, 306  
 Panasewicz, Jerzy 121, 123  
 Panić, Davor 362

Panovski, Naum 193  
 Papandopulo, Boris 128, 136  
 Papić, Josip 18  
 Papierkowski, Stanisław 113, 114, 120  
 Papp, Timea 226  
 Papp, Zoltán 226, 227, 230  
 Para, Józef 118, 122  
 Pára, Odon 65  
 Parni valjak, grupa 287  
 Paro, Aljoša 363  
 Paro, Georgij 123, 212, 360, 363  
 Partljič, Tone 216  
 Parun, Vesna 198  
 Pásztó, Renáta 220  
 Pašović, Haris 145  
 Patkós, Richárd 235  
 Patti, Adelina 78  
 Pauna, Ioan 362  
 Pavese, Cesare 216  
 Pavić, Đuro 226  
 Pavić, Matija 10  
 Pavis, Patrice 145-147  
 Pavković, Tomislav 231, 233  
 Pavletić, Vlatko 11, 32, 123  
 Pavlica, Igor 161  
 Pavličić, Pavao 196  
 Pavlić, Goran 207  
 Pavlovski, Borislav 333, 359  
 Pavlovski, Jovan 334, 335, 344  
 Pawłowski, Roman 167  
 Pehar, Jozef 236  
 Peić, Matko 26, 27  
 Peić Kempe, Bosiljki 214  
 Peklić, Ivan 67-69  
 Percival, Eric 36  
 Perfall, Karl von 82  
 Perišin, Frane 364  
 Perko, Nevenka 110  
 Perković, Vlatko 240-243  
 Perkunić, Ivana 235  
 Peroš, Ivana 334  
 Perrin-Sarić, Sara 206, 207  
 Pešić, Stevan 198, 202  
 Pešut, Dino 306  
 Petar II. Petrović Njegoš 192  
 Peternai Andrić, Kristina 324, 325, 332, 359  
 Petlevski, Sibila 193, 196, 207  
 Petranović, Martina 358  
 Petrak, Nikica 226  
 Petreš, Ivan 222, 227  
 Petrinović, Kristóf 234, 236  
 Petronijević, Branislav 42  
 Petrovci, Enver 205  
 Petrović, Svetislav Ivan 20  
 Petrušić, Antun 9  
 Petynia, Anna 177, 179  
 Piasecki, Sergiusz 121  
 Pięta, Alina 254  
 Pintar, Marijana 102  
 Pirandello, Luigi 22, 26, 45  
 Pitoëff, Georges 23  
 Plakalo, Safet 213  
 Platon 326  
 Plazibat, Ivan 239, 247  
 Pluth, Ed 332  
 Podleszańska, Kaja 176  
 Pofuk, Branimir 244  
 Polgár, Éva 225, 230, 234-236  
 Polić Kamov, Janko 126, 201, 210, 304  
 Poljak, Zoran 263, 264  
 Poljarević, Ela 277  
 Pongrac, Matjaž 179  
 Popović, Bogdan 37  
 Popović, Gordana V. 331  
 Popović, Jovan Sterija 192, 315  
 Popović, Jovica 260  
 Popović, Marilena 263, 264  
 Popović, Nenad 173  
 Popović, Vanja 214  
 Possart, Ernst von 88  
 Potočnjak, Franko 38  
 Poupeye, Camille 45, 48  
 Prašivka, František 51  
 Prawy, Marcel 74  
 Preissová, Gabriela 54, 60, 61, 64  
 Prica, Alma 29  
 Prica, Damir – Capri 161  
 Price, Michael 44, 45  
 Prišuta, Nino 161  
 Prkačin, Ivona 263  
 Prlender, Ivica 28  
 Prodán, Janja 226  
 Prohić, Ozren 212-215, 364  
 Projkovski, Dejan 333  
 Prolić, Ana 327, 359, 361  
 Prosperov Novak, Slobodan 197  
 Pruti, Ivona 362  
 Przyłęcki, Mateusz 172, 179



- Puccini, Giacomo 91, 128, 135  
 Pukšec, Ema *vidi* Murska, Ilma de  
 Pukšec, Josip 72  
 Puljizević, Jozo 118  
 Pusztai, Enikő 220  
 Puškarić, Berislav 9  
 Puškin, Aleksandr Sergejevič 239  
 Pycia, Paulina 170
- Quillena, Teobaldo 273, 278
- Rabadan, Vojmil 232  
 Rački, Franjo 10  
 Radev, Marijana 131  
 Radica, Ruben 128  
 Radmilović, Sanja 221, 224, 225  
 Radojević, Dino 122  
 Radoš, Damir 103  
 Radovan, Iva 277  
 Radovanović, Jelica 153  
 Radovčić, Vinko 175  
 Rafolt, Leo 173, 197, 300, 304, 308, 332  
 Raić Lonjski, Ivo 18, 22, 24, 50, 66, 67, 69, 88  
 Raison, Jennifer 252  
 Raison, John 252  
 Rajković, Nataša 216, 217  
 Rajević, Nicolas 191, 200-202, 206, 209  
 Rambo Amadeus 151  
 Rambrot, Andreja 282, 286  
 Ramljak, Vlasta 220, 223, 227, 230, 231, 235,  
 237  
 Rangacharya, Adya 315  
 Raos, Ivan 210  
 Raponja, Robert 212, 215, 216, 228  
 Rasmussen, Jørgen 156, 157  
 Raymond, J. C. 308  
 Rebellato, Dan 347, 348, 350, 355  
 Reed, W. L. 308  
 Refn, Nicolas Winding 154, 158, 159  
 Řeháková, Anna 66  
 Řehořová, Natálie 321  
 Reich, Steve 158  
 Reicher-Kindermann, Hedwig 94  
 Reinhardt, Max 23  
 Reszke, Édouard de 90  
 Reszke, Jean de 89, 90  
 Richard, Laurent 208  
 Richter, Hans 81  
 Riera, Gabriel 332
- Ristić, Nevena 320  
 Rivière, Jean-Loup 205  
 Robin, Mireille 194, 205, 206  
 Rocco, Davor 226  
 Roen, Madeleine 164  
 Rogoz, Zvonimir 20, 50  
 Roić, Sanja 198  
 Roje, Ana 134  
 Rolet, Serge 207  
 Romčević, Nebojša 196, 215  
 Rónai, Natalia 234, 236  
 Rose, Ernst 45, 48  
 Rosen, Gertruda 265  
 Rosenthal, Harold 77, 91  
 Rosić, Tatjana 331  
 Rossini, Gioacchino 74, 213  
 Roubaud, Jacques 325  
 Rubin, Jerry 150  
 Rudan, Vedrana 167- 171, 173, 178  
 Ruf, Éric 205  
 Rujević, Nemanja 349, 351  
 Rundek, Darko 153  
 Runjanin, Josip 72  
 Russolo, Luigi 160  
 Růžička, František 51  
 Růžička, Leopold Josef 51, 52  
 Ružička-Strozzi, Marija 49-67, 69  
 Růžičková, Viktorija 51  
 Rzymowski, Wincenty 121
- Sabolek, Leona 226, 227  
 Sacher, Srđan 161  
 Sadowska-Guillon, Irène 193, 204  
 Sadowski, Andrzej 254  
 Sadur, Nina Mikhailovna 239  
 Sáfár, János 220  
 Said, Edward W. 301, 308  
 Sajko, Ivana 168, 173, 174, 178, 179, 193, 194,  
 196, 197, 200, 207, 209, 304, 324, 327, 328-  
 332  
 Samardžija, Karin 206-208  
 Sanderson, Sibyl 71  
 Sanja and Co. 263  
 Santley, Charles 75  
 Sappelt, Sven 350  
 Sardou, Victorien 56, 57  
 Sárosi, István 222, 228  
 Saur, Marie 208  
 Savić, Sonja 151-153

Savin, Igor 291, 299  
 Sbutega, Branko 259  
 Schechner, Richard 159, 165  
 Scheuermann-Hodak, Lydia 193, 196, 197  
 Schiller, Friedrich 215  
 Schimmelpfennig, Otto von 81  
 Schlingensief, Christoph 217  
 Schmidt, Anita 346, 354  
 Schmitt, Pál 14  
 Schmoranz, Gustav 19  
 Schneider, Wolfgang 350  
 Schnitzler, Arthur 22  
 Schrift, Alan 305, 308  
 Schulz, Bruno 254  
 Schumann-Heink, Ernestine 71  
 Scotti, Antonio 91  
 Sebastijan, Hrvoje 364  
 Sedativ ex Apoteka (SexA), grupa 157, 161  
 Sedlák, Karel 51, 54  
 Seel, Martin 217  
 Seferović, Abdulah 190  
 Segiet, Janusz 122  
 Sekondo, Željana 264  
 Sekulić, Isidora 40, 48  
 Sela-Sheffy, Rakefet 303, 308  
 Seleš, Marin 236  
 Selimović, Meša 192  
 Sembrich, Marcella 76  
 Semenčić, Sanja 289  
 Semil, Małgorzata 123  
 Semjén, Zsolt 14  
 Senečić, Željko 123  
 Senker, Boris 145, 147, 173, 191, 195, 203, 208,  
 216, 225, 228, 231, 233, 237, 302, 304, 306,  
 308, 359  
 Sergij P. vidi Vojnović, Ivo  
 Sesar, Dubravka 165  
 Seton-Watson, Robert William 37, 38, 47, 99  
 Sever, Filip 13, 14  
 Shakespeare, William 29, 30, 56, 57, 148, 186,  
 218, 227, 306, 358  
 Sharifi, Azadeh 350  
 Sharp, Elliott 161  
 Shaw, George Bernard 44, 45, 70, 78, 315  
 Shesh, Shankar 315  
 Shneiderman, Peter Peter 157  
 Sieradzka, Zofia 123  
 Siklósi, Iván 20  
 Simmerling, Anna 351  
 Simms, Ben 252, 256  
 Simon, Neil 316  
 Sinisterra, José Sanchis 215  
 Skalovski, Todor 130  
 Sklenářová-Malá, Otilie 65-68  
 Skoda, Claudia 151  
 Slacki, Šandor 277  
 Slaný, Michal 320  
 Słonimski, Antoni 114, 121  
 Slukov, Vojta 58  
 Smith, Clark Ashton 157  
 Smoček, Ladislav 248  
 Smoljak, Ladislav 313  
 Smoljanović, Goran 229, 232, 234-236  
 Sobańska-Markowska, Anna 172, 178  
 Sobolewski, Ryszard 121  
 Sodnikar, Frank 39, 45, 48  
 Sofoklo 142, 167, 215  
 Sokołowski, Jerzy 118, 122  
 Solanović, Davor 362  
 Soldo Čabraja, Ivana 362  
 Solska, Irena 18  
 Solski, Ludwik 18  
 Somerset-Ward, Richard 71, 82, 83, 94  
 Sordyl, Alina 169  
 Sorel, Ruth Elly Abramovitsch 104  
 Sorić, Srđan 259  
 Sörösné Murinji, Milica 234  
 Spačil, Leo 236  
 Spajić, Kosta 212  
 Spalajković, Miroslav 36  
 Spielberg, Steven 231  
 Spiró, György 220, 230  
 Spyrka, Lucyna 177  
 Srbljanović, Biljana 193, 205  
 Srnec Todorović, Asja 168, 173, 175, 179, 200,  
 206, 209  
 Sršen, Matko 229, 233  
 Staljin, Josif Visarionovič 115  
 Stamać, Ante 334  
 Stanetti, Maja 214  
 Stanić, Marijana 162  
 Stanić, Mirej 263, 364  
 Stankovsky, Michaela 255  
 Stanojević, Ljubomir 288, 290, 295, 296, 299  
 Stanojević, Ljubomir 11  
 Stanoyevich, Milivoy Stoyan 45, 48  
 Stazić, Franjo 73  
 Stefanovski, Goran 143, 147, 335, 337

Steger, Franz vidi Stazić, Franjo  
 Stehle, Sophie 82  
 Stein, Gertrude 330  
 Stenczer, Béla 220, 230  
 Stern, David 307  
 Stern, Gaby 265  
 Stevanović, Vidosav 204  
 Stieber, Dale Ann 109  
 Stilinović, Zrinka 362  
 Stjepanović, Martina 236  
 Stoberski, Zygmunt 120-123  
 Stojaković, Branko 183, 188  
 Stojan, Slavica 197  
 Stojić, Vera 299  
 Stokes, Frederick A. 38  
 Stolz, Teresa 71  
 Stoppard, Tom 183  
 Stojavljević, Vladimir 294  
 Strama, Jacek 313  
 Strauß, Botho 204  
 Strauss Illa vidi Hill, John Thomas  
 Strauss, Johann ml. 263, 265, 342  
 Strauss, Richard 93, 126, 129, 130  
 Stravinski, Igor 135, 136  
 Strgar, Petar 10  
 Stričević-Kovačević, Zrinka 310  
 Strossmayer, Josip Juraj 10  
 Strozzi, Tito 211  
 Strozzi-Pečić, Maja 66  
 Stuhr, Jerzy 174  
 Stupica, Bojan 117, 121  
 Sucher, Rose 90  
 Supek, Ivan 162, 210  
 Sušac, Branko 157, 270, 277, 278  
 Sutherland Edwards, Henry 71, 72, 75, 76  
 Süveges, Dominik 234  
 Suvin, Darko 34  
 Svalina, Hrvoje 235  
 Svěrák, Zdeněk 313, 314  
 Svin, Bjørn 157  
 Svoboda, František Xaver 69  
 Svoboda, Karel 69  
 Svoboda, Milan 20  
 Svrtan, Boris 320  
 Swaine, Alexander von 104  
 Swarowsky, Hans 125, 129  
 Swinarski, Konrad 171  
 Sychowska-Kavedžija, Jolanta 123  
 Synek, Emil 69  
 Synge, John Millington 45  
 Syruczek, Waclaw 121  
 Szabó, Sándor N. 228  
 Szabó, Zoltán 220  
 Szabó, Zsuzsa 226  
 Szarecki, Szczepan 116, 121  
 Szell, George 125, 132, 133, 135  
 Szikor, János 230, 233  
 Szmyt, D. 174, 179  
 Szolokai, S. 226  
 Szydłowski, Roman 122  
 Szymańska, Izabela 179  
 Šafar, Marko 234, 236  
 Šafranek-Kavić, Lujo 110  
 Šajnović, Vera 220  
 Šakić, Tomislav 34  
 Šarčević, Petar 119, 232  
 Šarić, Inga 288, 299  
 Šarić-Kukuljica, Doris 29, 151, 263  
 Šarošac, Đuro 220, 225, 234, 236  
 Šarošac, Mirjana 236  
 Šarošac, Mišo 220, 225  
 Šarošac, Tibor 220  
 Šebánek, Jiří 313  
 Šegando-Blašković, Arinka 228  
 Šehović, Deša 264, 265  
 Šelih, Alenka 36, 46  
 Šember, Slobodan 271  
 Šenoa, August 33, 84  
 Šenoa, Milan 228  
 Šeparović, Maruška 264  
 Šeper, Kornel 157  
 Šerbedžija, Rade 119, 150  
 Šesnić, Denis 214  
 Šilović, Zoran – Šilo 149, 163  
 Šimáček, František 66  
 Šimenc, Mario 131  
 Šimić, Ana 236  
 Šimić, Mislav 362  
 Šimić, Tanja 137  
 Šimunović, Srdana 264, 265  
 Širola, Mladen 227, 230  
 Škifić, Ines 262  
 Škiljan, Mladen 227  
 Škoro, Miroslav 227  
 Škrabe, Nino 231, 306  
 Škrabo, Ivan 264  
 Škrebliin, Vilim 362

Šmaha, Josef 19, 65  
 Šmíd, Jakub 321  
 Šmit, Anita 220  
 Šnajder, Božidar 11, 12, 358  
 Šnajder, Slobodan 167, 193, 194, 106, 197, 200, 201, 204, 208-210, 302, 304  
 Šodan, Damir 193  
 Šojat, Ivana 9  
 Šokčević, Dinko 222-224, 228, 237  
 Šokčević, Josip 10  
 Šoletić, Glorija 364  
 Šoltýsová, Diana 321  
 Šoljan, Antun 46, 210, 306  
 Šošić, Katarina 264  
 Šovagović, Filip 193, 194, 196-198, 200, 205, 213-216, 239, 247, 304  
 Špajh, Miroslav 9  
 Špicer-Vinković, Zora 34  
 Špilj, Nastasja 264, 265  
 Špišić, Davor 230, 231, 345, 346, 349-351, 353-355  
 Šram, Ljerka 50, 66  
 Štambuk, Drago 259  
 Štampar, Emil 34  
 Štark, Zorislav 362  
 Štefanec, Josip 18  
 Štern, Alen 299  
 Štivičić, Ivo 116, 121, 150  
 Štivičić, Tena 167, 169, 173, 175, 179, 200, 201, 210, 233, 235, 327  
 Štorek, Pavel 275  
 Štúr, L'udovít 54  
 Šubarić, Ivana 294  
 Šubert, František Adolf 51, 54, 55, 60, 61, 63, 69  
 Šubić Zrinjski, Nikola 7-15  
 Šuhaj, Mirko 10  
 Šulek, Stjepan 128  
 Šurkalović, Branka 234  
 Šurkalović, Petar 234, 236  
 Šurković, Antonia 364  
  
 Tabak, Josip 298  
 Tabori, George 226  
 Tadić, Krešimir 16  
 Taradija, Tomica 234, 236  
 Tarbuk, Mladen 214  
 Targoń, Joanna 179  
 Tarnowska, Maria 21  
 Taufer, Vito 145  
  
 Taylor, Clarence 107  
 Teardo, Teho 151  
 Telećan, Dinko 40, 48  
 Telihay, Péter 228  
 Terentiev, Igor 256, 264, 266  
 Ternina, Antun 84  
 Ternina, Franciska 84  
 Terry, Ellen Alicia 65  
 Teschner, Richard 182  
 Težak, Petra 235  
 The Tiger Lillies, grupa 154, 155, 163, 165  
 Thomas, Ambroise 74, 75  
 Thomas, Paul-Louis 191, 192, 195, 197, 198, 200, 202, 204, 208  
 Thompson, Oscar 72  
 Thuróczy, Katalin 227, 228  
 Tieck, Johann Ludwig 57  
 Tihonovec, Tatjana 244  
 Tiller, Anton 20  
 Timofejew, Grzegorz 118, 121  
 Tintor, Vladimir 362  
 Todorova, Marija 146, 147  
 Tolkien, J. R. R. 38  
 Tomek, Ivan 234  
 Tomičić, Zlatko 221  
 Tomić, Ante 197  
 Tomić, Jadranka 363  
 Tomić, Tatjana 270  
 Tomlison, John 180  
 Tomljanović, Kristina 362  
 Tomljenović, Ico 224  
 Tompkins, Joanna 349, 350, 355  
 Tonković, Tin 235  
 Topić, Duško 12  
 Topić, Marin 221  
 Torbarina, Josip 227  
 Torjanac, Dubravko 264  
 Torjanac, Marko 229  
 Tóth, András 220  
 Trajković, Gordana 276  
 Trdin, Ria 235  
 Tresz, Zsuzsa 220, 224, 227, 228, 230, 234, 235  
 Tretinjak, Igor 180, 279, 280, 286, 359  
 Trinajstić, Dinko 38  
 Tripković, Yves-Alexandre 191, 196-198, 202, 203  
 Trnina, Milka 70, 84-95, 126, 133  
 Trojan, Ivan 20, 34, 37, 48, 219, 228, 359  
 Tropp Frühwald, Sanja 285

Trumbić, Ante 36, 37, 99  
 Truong, Nicolas 325  
 Tuboly, Szilárd 235, 236  
 Tucić, Srđan 37, 46, 48, 96-102, 210  
 Tuđman, Franjo 143, 144  
 Tulinius, Martin 145, 163  
 Tumstör, Linus 155, 164  
 Tunjić, Andrija 263  
 Turčinović, Željka 187  
 Turrini, Peter 224  
 Tutavac, Mladen 9, 13  
  
 Udvarac, Tomo 228  
 Ugljen, Asim 235  
 Ugrešić, Dubravka 168, 172, 173, 178, 179  
 Ugrina, Robert 234, 235  
 Uhlen, Alice 104  
 Uhrík, Dóra 227, 228  
 Ujvári, Katalin 235  
 Unkovski, Slobodan 123  
 Urtusástegui, Tomás 316  
 Užarević, Josip 165  
  
 Valent, Milko 197, 198, 202  
 Vallai, Péter 230  
 Varjačić, Marijan 212, 217, 359, 363  
 Vasiljev, Aleksandar Aleksandrovič 241  
 Vasiljev, Igor 361  
 Vasung, Ana 234  
 Vavra, Nina 50, 66-69  
 Vavra, Vojtěch 67  
 Veček, Petar 123  
 Velimirović, Nikolaj 42  
 Velkovska, Kostadinka 334  
 Venczel, Valentin 220, 224  
 Vengoechea, Lina 246  
 Verdi, Giuseppe 73, 74, 84, 92, 93  
 Verhoosel, Herve 165  
 Vetranović, Mavro 232  
 Vicković, Barbara 231  
 Vída, Éva 220  
 Vidaković, Antun 219-222, 224-227, 230, 260  
 Vidaković, Slaven 223, 224, 230, 231, 234, 235  
 Vidanović, Luči 234  
 Vidić, Branimir 364  
 Vidić, Ivan 194, 304  
 Vidović Bolt, Ivana 165  
 Vilenica, Ana 320  
 Vilímek, Josef Richard 66  
  
 Vincze, Brigitta 236  
 Violać, Božidar 175, 212  
 Višniec, Matei 316  
 Višnjić, Goran 150  
 Vitez, Ivan-Goran 235  
 Vlašić-Anić, Anica 149, 164, 165  
 Vnuk, Gordana 138, 139, 141, 142, 145, 147, 148  
 Vodnik, Valentin 38  
 Vodopić, Mato 28  
 Vogl, Franz 79  
 Vojnović, Dina 362  
 Vojnović, Ivo 16-34, 38, 65, 84, 99, 101, 169,  
 200, 201, 210  
 Vojnović, Katica 21  
 Vojvodić, Radmila 193, 194, 208  
 Volkov, Fjodor Grigorjevič 243  
 Vondráček, Franjo 67  
 Vošnjak, Bogumil 37, 38  
 Vrchlický, Jaroslav 57  
 Vrebalov, Aleksandra 213, 214  
 Vrgoč, Dubravka 251, 261, 294, 332  
 Vrvilo, Tanja 155, 160, 161, 163  
 Vucinich, Wayne S. 46, 48  
 Vukić, Fedá 151  
 Vukov Colić, Dražen 34, 137  
 Vuković Runjić, Milana 203  
 Vukušić, Marko 157, 165  
 Vulić, Mladen 229  
 Vulin, Dragan 15  
  
 Waal, Emil de 157  
 Waal, Karoline 148  
 Wagner, Cosima 81, 92, 93  
 Wagner, Richard 74, 75, 79-83, 86-90, 92-94,  
 130, 148  
 Waits, Tom 264  
 Wajda, Andrzej 174  
 Waldmann, Maria 71  
 Warlikowski, Krzysztof 167  
 Wasserman, Dale 226, 235  
 Wat, Aleksander 115  
 Weatherly, Tom 108  
 Weber, Carl Maria von 87, 131  
 Wéber, Kristóf 228, 230  
 Wenig, Adolf 64  
 Wenzel, Marian 39, 47, 48  
 Widor, Charles-Marie 131  
 Wiener, Hans 108  
 Wierzchowska-Woźniak, Anna 313

Wierzyński, Kazimierz 114, 121  
 Wigman, Mary 106  
 Wilanowska, Jadwiga 118, 122  
 Wilczek, Piotr 302, 308  
 Wilde, Oscar 196  
 Wilkowski, Jan 182  
 Williams, Tennessee 163, 239  
 Willoughby, Kitty 44  
 Wiman, Dwight Deere 108  
 Wimberger, Ida 84  
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy 250-254, 263, 266  
 Witovsky, Marijana 362  
 Wittmann, Klaus 345  
 Wittmann, Mirjana 345  
 Wojciechowski, Lech 117, 122  
 Wojcieszek, Przemysław 171, 178  
 Woolf, Virginia 321  
 Wysińska, Elżbieta 123, 124  
 Wyspiański, Stanisław 122  
 Wyżyńska, Dorota 171, 178  
  
 Zacharewitsch, Michael 36, 48  
 Zacharewitsch, Sonya 36  
 Zagorec, Mirjana 299, 361  
 Zagórski, Jerzy 118, 121, 123  
 Zajc, Ivan 8, 9, 12, 128, 213  
 Zajec, Tomislav 306, 327  
 Zajec, Vjekoslav 263  
 Zajović, Milena 164  
 Zalewska, Kalina 179  
 Zappia, Lary 185  
 Zavišić, Nikola 345  
  
 Zawistowski, Władysław 121  
 Zawiszewska, Agata 114  
 Zdybicka, Daniela 123  
 Zekić, N. 299  
 Zelenika Konjević, Sunčana 363  
 Zemlinsky, Alexander von 88  
 Zerha, Antonín 51  
 Zerha, Otýlie 51  
 Zermelo, Ernst 325  
 Zidar, Draško 227, 362  
 Zielecká Olga 53  
 Zieliński, Bogusław 320  
 Zimmer, Elizabeth 109  
 Zmund, Josef 51  
 Zogović, Radovan 115  
 Zorica, Željko – Šiš 287, 292, 294, 299  
 Zubeldia, Emiliana de 109  
 Zubović, Ante 288, 299  
 Zupančič, Matjaž 205  
 Zupković, Ivica 235  
 Zweig, Stefan 35, 37  
  
 Žalica, Miodrag 216  
 Žarac, Erika 230  
 Žeželj, Mirko 34  
 Živadinov, Dragan 145  
 Živković, Zaga 299  
 Žižek, Slavoj 332  
 Župančič, Oton 39  
 Županič, Niko 42  
 Žutinić, Dobrivoj 163, 165



## 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-seven years, from 1990 to 2015, twenty-seven 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**, 2006).

jek / 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, part one, 2015; The Croatian drama and theatre abroad, part two, 2016), and twenty-seven proceedings of the conference published.

Like the proceedings of *Krleža's Days in Osijek – the Croatian drama and theatre abroad*, part one, published in 2016, the proceedings of *Krleža's Days in Osijek – the Croatian drama and theatre abroad*, part two, show in what way was the conference topic understudied, what results and insights were gained during the conference, and what are the future research challenges. Moreover, each of the 26 research papers written by literary and theatre scholars, literary critics, musicologist, and theatre penmen and artists, opened up one or more unique and specific problems related to reconstruction and revision of national theatre history and contemporary theatre. This can already be noticed in Stanislav Marijanović's opening paper, focused on the Budapest guest performance of the Croatian National Theatre in Osijek with Ivan Pl. Zajc's opera on Croatian Leonidas, in the year of the 450th international commemoration of the Siege of Sziget and death of Nikola Šubić Zrinski.

Mira Muhoberac considers the reception of Ivo Vojnović's plays in international theatres and movies, especially in the Czech Republic and Hungary, while Ana Batinić studies the English translation of Josip Kosor's *Passion's Furnace* published in *People of the Universe. Four Serbo-Croatian Plays*, Henderson, London, 1917. Alexandr Orošnjak researched various archival documents, mostly in the Czech Republic, to complement the knowledge of Maria Ružička Strozzi and Nina Vavra's guest performances in the National theatre in Prague, and of their relations to the Czech Republic and Czech culture.

Unlike Croatian actors, whose participation in international theatres was often restrained because of the language barrier, numerous Croatian opera singers, who sang on the (original) language of the libretto, wrote their names in the world opera history. Marija Barbieri studies the careers of three such opera singers – Ilma de Murska, Matilda Mallinger, and Milka T(e)rnina. Antonija Bogner Šaban's paper shows how diligent archival research allows one to reconstruct the work of entire literary and theatre generation of Croatian emigrants in America, and to connect that generation to the next one, after the Second World War. The archival records on Vera Milčinović Tashamira kept

in the Division for the History of Croatian Theatre were one of the incentives to Maja Durinović's paper on the career of dancer who brought European, expressive dance to America.

Claiming Miroslav Krleža's presence in Polish culture since the 1930s, Leszek Małczak follows the reception of Krleža's plays in Polish theatres, especially in The Telewizji Theatre, stressing the particular social and political context. Somewhat different is the mosaic homage to maestro Vladimir BeniĆ, the conductor and Opera director of Croatian National Theatre Ivan pl. Zajc in Rijeka and the Croatian National Theatre in Zagreb, which includes the excerpts from maestro's unpublished memoirs *The Time Travel*, as well as its *Foreword* by Darko Gašparović and notes by Branko Hećimović.

Ozana Iveković studies the productions of Branko Brezovec, one of Croatia's most controversial directors, in West European countries, analysing his *patent* dramaturgy of numerous juxtaposed texts that interrelate and comment one another. Suzana Marjanic documents the international career of two members of former Kugla glumište: a Croatian and Danish postdramatic actor, performer and singer Zlatko Burić KiĆo, and Damir Bartol Indoš and his House of Extreme Music Theatre. Petra Gverić Katana considers the reception of Croatian female writers in Polish theatres, and Livija Kroflin and Igor Tretinjak the international guest performances of Croatian Puppetry from 1990 on, connected to the rise of European puppetry in the 20th century.

Boris Senker considers the group of people in Paris who are trying to present playwrights from South Slavic countries, including Croatia, to academic, literary and theatre community in France. For example, professors of Slavic language and literature at the Sorbonne University, Paul-Louis Thomas and Sava Marc Andjelkovic, co-organized several conferences (on Marin Držić, and on contemporary drama in Bosnia and Herzegovina, Montenegro, Croatia and Serbia), and included the student productions of plays in South Slavic languages in the university courses. Director Miloš Lazin is composing a bibliography of plays translated in French and working on their publication, while Nicolas Raļjevic persistently translates plays, publishes them, and places them on the Internet.

Marijan Varjačić studies the generation of Croatian stage directors (Borna Baletić, Bobo Jelčić, Robert Raponja and Ozren Prohić) at the turn of the 20th century and detects their shared formative characteristics in education and working on theatre academies, as well as in Varaždin theatre, and documents their international productions. Ivan Trojan focuses on the Croatian Theatre in Pécs and the productions of Croatian plays or dramatizations, placing special emphasis on Držić's *Uncle Maroje* in Hungarian, in coproduction with Pécs Summer Games and Theatre Szigligeti in Szolnok, and on the chamber production of Miroslav Krleža's *Funeral at Therezienburg*.

Following his interest in Split theatre history, Split contemporary theatre and Split playwrights, Ivan Bošković studies occasional international guest performances of Split Drama and productions of Elvis Bošnjak's plays in Mexico and Chile.

Davor Mojaš's paper on international guest performances of Lero theatre, and Branko Sušec's paper on INAT theatre international guest performances, attempt to incorporate the poetic and practice of those two theatres, and of many others close to their performative, mainly postdramatic strategies (such as Romano Bogdan's Pinklec), in Croatian theatre history.

The auto-referential approach of Davor Mojaš and Branko Sušac is also present in Dubravka Crnojević Carić's paper on the international performances and reception of *The Little Match Girl* produced by Children's theatre in Osijek, and adopted for stage and directed by Dubravka Crnojević Carić herself. Furthermore, personal experience is also the starting point of Nataša Govedić, who explains her criteria for the selection of Croatian plays in French under the title *Une parade du cirque: Anthologie des écritures théâtrales contemporaines de Croaties*, Paris 2012. At the same time, she emphasises the conflicting criteria in giving priorities to certain writers.

Sanja Nikčević writes about the GavranFest – the only theatre festival dedicated to a living author out of his native country which makes GavranFest unique, just like the fact that it was founded in Slovakia, and later moved to Poland and the Czech Republic, that only productions based on Gavran's plays are included in the festival selection, and that so far festival included productions from ten different countries. Several plays of Ivana Sajko were ordered by international theatre festivals (*Rose is a rose is a rose*, *Scenes with an apple*, *Disjunction*) and their topic is love in a globalized world: that and the politics of love, methodologically grounded in Alain Badiou's philosophic concepts of love, is analysed by Kristina Peternai Andrić. In "The postmodernist remake of Miroslav Krleža" Boris Pavlovski reveals in what way contemporary Macedonian writer Venko Andonovski in *Canine genetics (The GlembajvSKI)* remodelled Krleža's canonical play *The Glembays*, grounding the modifications in Bahtin's theories. Finally, the last paper in the proceedings studies the topic which is rather unknown not only to wider theatre audience but to theatre community as well – the multicultural quality of Davor Šipišić's plays *Karaoke show*, *The Swan and Black Bread*, sometimes produced on international stages.

The first and second proceedings with the same research topic compose a unique whole, and present an important contribution to theatre and drama research in Croatia, not though as a final world, but as an invitation for further research.

# SADRŽAJ

## HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE U INOZEMSTVU

### Drugi dio

Stanislav Marijanović: Osječki <i>Nikola Šubić Zrinjski</i> u mađarskoj Državnoj Operi u Budimpešti – 2016. ....	7
Mira Muhoberac: Ivo Vojnović u inozemstvu.....	16
Ana Batinić: Englesko ruho Kosorova <i>Požara strasti</i> .....	35
Alexandr Orošnjak: Gostovanja Marije Ružičke-Strozzi i Nine Vavre u praškome Narodnom kazalištu .....	49
Marija Barbieri: Tri povijesne hrvatske pjevačice 19. stoljeća – Ilma De Murska, Matilda Mallinger i Milka T(e)rnina .....	70
Antonija Bogner-Šaban: Iščitano iz ostavština .....	96
Maja Đurinović: Vera Milčinović Tashamira: Plesna umjetnica koja je donijela europski, izražajni ples u Ameriku (Zvali su je The Croatian Beauty) .....	104
Leszek Małczak: Kazališna recepcija Miroslava Krležu u Poljskoj .....	113
Vladimir Benić, Darko Gašparović, Branko Hećimović: <i>Vremeplov</i> .....	125
Ozana Iveković: <i>Tri Nore čekaju Baala</i> kao reprezentativna Brezovčeva režija devedesetih.....	138
Suzana Marjanić: Inozemna Kugla (Glumište): Zlatko Burić Kićo i Kuća ekstremnoga muzičkog kazališta .....	149
Petra Gverić Katana: Od hrvatske Bridget Jones do novog pesimizma – Recepcija hrvatskih autorica na poljskim scenama od 1989. godine .....	166
Livija Kroflin i Igor Tretinjak: Međunarodni izleti hrvatskog lutkarstva od 1990-ih godina .....	180
Boris Senker: Nastojanja pariškoga kruga.....	191
Marijan Varjačić: Generacija redatelja s kraja 20. stoljeća – Djelovanje u inozemstvu.....	212
Ivan Trojan: Hrvatsko kazalište Pečuhu .....	219

Ivan Bošković: O odjecima splitskih predstava u inozemstvu .....	238
Davor Mojaš: Teatar Lero izvan granica .....	249
Branko Sušac u suradnji s Tatjanom Tomić: Inat-ova inozemna putovanja .....	270
Romano Bogdan: Međunarodna iskustva Kazališne družine Pinklec Čakovec .....	279
Dubravka Crnojević-Carić: Putovanje <i>Djevojčice sa žigicama</i> .....	287
Nataša Govedić: Konflikti kriteriji zajedništva ili kako antologizirati dramske pisce .....	300
Sanja Nikčević: Gavranfest, jedini kazališni festival posvećen živućem piscu izvan vlastite zemlje .....	309
Kristina Peternai Andrić: Politika ljubavi u inozemnim dramama Ivane Sajko.....	324
Borislav Pavlovski: Postmodernistička varijanta Krležine drame <i>Gospoda Glembajevi</i> .....	333
Sonja Novak: Multikulturalnost kazališta na primjeru drame <i>Crni Kruh</i> Davora Špišića.....	345

## PRILOZI

Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2016. ....	358
Branko Hećimović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2016. ....	361
B. H.: Napomena .....	366
Anamarija Žugić: Kazalo imena .....	367
Summary .....	387





*Za nakladnike:*  
Božidar Šnajder  
prof. dr. sc. Loretana Farkaš  
akademik Pavao Rudan

*Na naslovnici:*  
Gledalište Mađarske državne opere u Budimpešti u kojoj je Hrvatsko narodno kazalište, Osijek izvelo Zajčevu operu Nikola Šubić Zrinski

*Likovno uređenje:*  
Branko Hećimović

*Lektura:*  
Maja Silov Tovernić

*Korektura:*  
Branko Hećimović

*Unos u računalo:*  
Tatjana Skendrović

*Grafički urednik:*  
Ranko Muhek

*Tisak:*  
Stega Tisak d.o.o.

*Naklada:*  
400 primjeraka

*Tiskanje dovršeno:*  
studeni 2017.

