



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU
2017.

Utemeljitelj
KRLEŽINIH DANA
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

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

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

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001013012.

ISBN 978-953-347-236-2 (cjelina)
ISBN 978-953-347-239-3 (dio 1.)

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

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2017.

REDATELJI I GLUMCI HRVATSKOGA KAZALIŠTA

Prvi dio

Priredili
Martina Petranović
Boris Senker
Anamarija Žugić



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 2018.

Odbor Krležinih dana

Antonija Bogner-Šaban, Nedjeljko Fabrio,
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

REDATELJI I GLUMCI HRVATSKOGA KAZALIŠTA

Prvi dio



JEZIK I PSIHOLOGIJSKO OSJEĆANJE LICA U CIKLUSU *GLEMBAJEVIH*

Bilo koja Krležina drama uvrštena u repertoar sigurno zagrije svaki ozbiljniji ansambl i kreativno ga pokrene. Krleža se sa svojim dramama pojavio kad su na sceni još uvijek vladali veliki glumci romantičarskoga stila. Nije se međutim mogla ignorirati činjenica da stiže nova generacija glumaca kojoj je upravo Krležin stil i jezik nudio ono nešto čime su na najbolji način mogli reagirati na dotadašnju deklamatorsku romantičarsku epohu čije je vrijeme prolazilo.

Krležine drame ponudile su visoku literarnu razinu i donijele niz opservacija iz područja umjetnosti, filozofije, psihologije te predstavile likove sa *šlifom*, profinjene, meditativne i *špreherski* raspoložene. Time su pred glumačke ansamble postavile zahtjeve više kulture i otvorile pitanja jednog novog pristupa rečeničnoj strukturi. Pomoću njegove složene dugačke rečenice glumac je mogao razviti bravuroznu tehniku govora. Za razliku od scenskoga govora romantičarskog razdoblja koje je obilovalo psihološki nepripremljenim mehaničkim pauzama, a koje su služile za uzimanje daha, i općenitim emocionalnim zanosom glume, s Krležom i njegovom frazom scenski je govor morao doživjeti promjene. Trebalo je govoriti brzo, ali s logičnim ritmom i precizno razrađenim emotivnim poticajima, održavajući konkretne scenske odnose. Proučavanje navedenih pitanja na originalnom domaćem tekstu a ne više toliko na prijevodima, na kojima je teatar uglavnom temeljio svoj repertoar, svakako je unaprijedilo glumu te otvorilo nove i drukčije mogućnosti igre.

Krležine drame pred glumca su postavile složena stanja i odnose među licima, sa živim temperamentnim ljudskim motivima u svojim sudbinama. To je i danas ostalo privlačno novim glumačkim naraštajima.

Mnogo je stranica napisano o Krležinu jeziku, o jeziku njegovih lica, o dubioznom poniranju u psihologiju svake ličnosti i o specifičnostima jezika kojim govore pojedina lica. Neki će reći da sva njegova lica govore slično, da su karakteri samo varijante Krležinih opservacija. Ali preciznijom analizom uočiti ćemo velike razlike u jeziku pojedinih lica. Svako od njih ima svoj osobni vokabular iz kojega možemo prepoznati

karakterne osobine, profesionalne karakteristike, devijacije i navike, sklonosti i afinitete prema određenim riječima, socijalnu pozadinu, društvenu pripadnost, vrijeme u kojem živi, prostor u kojem se kreće, različite utjecaje nauke, umjetnosti, filozofije, pa čak i govorne mane i vrline ako ih ima i niz drugih tajni koje čine govornu partituru. Vokabular nekog lica njegova je osobna karta s podacima. Jezik otkriva sudbinu karaktera. Jezik je most pomoću kojeg ulazimo u svijet svakog pojedinog lica.

Riječ izgovorena na sceni ili scenski govor ne može biti samo majstorstvo dikcije. To je bitni element koji glumca potiče i vodi kroz govornu radnju. Scenski je govor disciplina kojom ćemo signalizirati govorno ponašanje lica.

Govorna radnja

Govorna radnja na sceni jedan je dovršen proces umjetničke transpozicije govornog ponašanja lica.

Da bi svladao neku od velikih uloga iz galerije Krležinih lica, glumac treba imati i glasovnu snagu. Drugim riječima, mora imati sposobnost da i glasom otkrije jezične specifičnosti lica koje tumači, kako bi za njega pronašao odgovarajuću govornu radnju te kako bi svladao različite ritmove i tempa koja su ugrađena u strukturu rečenice. Upravo je glumac odgovoran za tu govornu partituru, on je njezin stvaralac.

Krležu se igralo i tumačilo na razne načine. I sama sam bila sudionikom raznih pristupa i tumačenja; od Lj. Ristića, D. Radojevića, K. Spaića do G. Para. Ponekad se ulazilo u šablone, neki su redatelji inzistirali na agramerskom akcentu, pretjerivalo se u salonskoj konverzaciji, intelektualnosti razgovora. Sve takve i slične upute zarobile bi glumca i ograničile njegovu imaginaciju i slobodu.

Glumac u dobroj suradnji s redateljem treba pronaći čvrste točke i koordinate za govor svakog lica ponaosob, pronaći smisao problema s kojim se ono bavi, otkriti svijet njegovih misli, sve to usvojiti i s nenametljivom ali besprijekornom dikcijom proći taj rečenični slalom, i to s lakoćom. Kako bi dosljedno pratio liniju karaktera, glumac mora proučiti sklop rečenica koje izgovara, njihovu strukturu, ne previdjeti ona odmorišta koja kao zamke vrebaju između tijekova misli, uočiti riječi koje se ponavljaju, razmisliti o interpunkcijama koje su također određeni signal i znak, analizirati način razmišljanja i ponašanja lica koje tumači i, na kraju, potruditi se da se ništa od tih dragocjenosti do kojih je došao putem ne izgubi.

Scenska atmosfera – opća atmosfera smrti

Sve ono što se događa u obitelji Glembayevih mogli bismo reći da se događa u agoniji, što je i naslov jedne od drama iz ciklusa. Opća atmosfera u kojoj se odvijaju sve tri drame u znaku su agonije, predsmrti i smrti. Tu će se događati ubojstva, samoubojstva, prerane smrti, logične staračke smrti, dakle sve varijante smrti. Krleža bi rekao: *Smrt pleše svoj Totenvalzer među Glembayevima i oni više nemaju moći da joj se suprotstave.*

Smrt. Propadanje fizičko, moralno. Moralni pad. Kao pojedinci žestoko se opiru smrti, ali ne mogu ništa protiv nje.

Ignjat Glembay na kraju prvog čina kaže: *Hörst du Fabriczy? Es donnert! Horst du? To su bila moja križa jutros. Es donnert! Ja sam znao da se nešto sprema!*¹

To što Glembay govori mnogo je više u literarnom smislu od konkretne situacije scenskoga zbivanja. To je slutnja skore smrti.

U prvome činu glavni je događaj o kojem se priča smrt jedne žene s djetetom. O njemu Puba sarkastično govori: (...) *skočiti iz trećeg kata, i to još s djetetom u ruci - à la Madonna*², tu je i smrt još jedne pregažene žene. U trećem činu smrt Ignjata Glembaya; Fabriczy, Altman i Silberbrandt trivijalno govore o smrti. Leone slika mrtvacu i muči se oko brade, tu je još smrt Castellece, a i katastrofu firme Glembay možemo promatrati pod okriljem opće atmosfere smrti.

Možemo odmah uočiti da tekst obiluje događajima iz prošlosti koji se tretiraju na sceni. Ono što vidimo posljedice su nekih dramskih zbivanja kojima nismo nazočili. Pa ipak nas to uzbuđuje, jer podaci iz prošlosti pokreću sukobe koji uznemiravaju lica, pokreću njihove nerve i lavinu riječi koje dovode do prenamaganosti emocija. Tu erupciju emocija mogla bi zaustaviti jedino pauza jer daljnji dramski tijek u protivnom završi fizičkim obračunom, odnosno smrću. Ovaj dramaturški postupak Krleža razvija do virtuoziteta.

Riječ

Riječ kod Krleže toliko je dinamična pri scenskom postupku da i sama postaje scenski postupak – ona je akcija, ona je radnja. Krleža majstorski pronalazi centar misli, odnosno riječ koja se propinje do simbola lika. Ona postaje pokretač zbivanja i sukoba u raznim pravcima.

U *Agoniji* u prvom činu Lenbach govori Lauri: *Svi vi radite, naravna stvar, svi vi radite, a ja, ja se samo kartam i pijem! Raditi! Treba raditi! Komično! Kako raditi? Što raditi? A eigentlich, ako se pravo uzme: što bih mogao ja da radim? Da budem palir na novogradnji kakvog židovskog arhitekta, kao oberst Trautner? Stoji tamo od pet ujutro do devet naveče na blatu i vapnu, wie auf einem Feldherrnhügel, und erteilt seine Ordre's de bataille: ciglarima i kočijašima. Und verdient monatlich zwei tausend zwei hundert, also weniger als ich bei meinem Juden! Kao bivši Kavallerie-Oberstlieutenant mogao bih postati eventualno nekakav bolji ober, tako, neka vrsta maître d'hôtel-a! A gdje ima ovdje takvih hotela, gdje bi jedan Kavallerie-Oberstlieutenant mogao biti maître d'hôtel? Pa sve kada bih i bio danas negdje nekakav ober, zar bi time bilo što riješeno?*³

¹ Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*. U: *Glembajevi*, knj. 2, Suvremena naklada, Zagreb 1945., str. 59.

² Isto, str. 32.

³ Miroslav Krleža, *U agoniji*. U: *Glembajevi*, knj. 2, Suvremena naklada, Zagreb 1945., str. 146.

Ovo Lenbachovo poigravanje i žongliranje s riječju *raditi* dovodi smisao toga pojma u naročitu poziciju. Lenbach, neradnik, ironizira pojam *raditi* i to u Laurinom radnom prostoru, što naravno pokreće novi val negativnih osjećanja kod nje i daje još žešći zamah dramskom sukobu.

Što povezuje Lauru i Lenbacha? Povezuje ih svakako stanje agonije, s time da njezina agonija traje dulje. A razliku između njih ne treba gledati dijagnostički u psihopatološkom smislu, nego u razlici njihovih inteligencija. Laura je inteligentna žena koja logično misli i postupa, ali je stalno u povišenoj temperaturi čije stupnjeve mazohistički održava inzistirajući kako na Lenbachovoj i Križovčevoj, tako i na svojoj krivnji. Kada dođe do kraja ona zna da može odabrati ludilo ili smrt. Inteligentno se odlučuje za smrt.

Laura: Holandezi svirali su tog večera nekakav nordijski kvartet. Program sam izgubila, ali se sjećam, u tom nordijskom kvartetu dugo su plakali violina i čelo. Čelo je imao čovječiji glas, a violina plakala je kao žena. Ta su se dva motiva tražila, dugo su se tražila, u svilenom tremolu kantilene. Ta kantilena prati me već tri ove naše godine, i ono večer na koncertu ja sam sjedila uz tebe, ja sam tebe tako strašno trebala, ja sam te tražila i, sjećam se, ja sam u tremi i polutmini dvorane osjećala tvoje tijelo, tebe, tebe, i ja nisam mogla da se savladam, ja sam pružila ruku za tobom i ja sam te pogledala. U onaj moment, u dvorani, dogodilo se između nas sve što je uopće moglo da se između tebe i mene dogodi. Ti si bio osvjetljen; poludesno od tebe, dva reda pred nama, sjedila je jedna meni nepoznata žena; ti si s njom koketirao. Sve je to bila samo nijansa, jedna prolazna nijansa, i ta se nijansa rasplinula, ja sam na nju zaboravila, a sada, sada mi je jasno da je to bilo zapravo sve! Onaj tvoj pogled, onaj tvoj pogled u oku one tuđe žene, moja kretnja za tobom, to je bilo to!⁴

Lenbach umire brzo, grubo, ostavljajući iza sebe trag osvete. On i tim činom kažnjava Lauru.

U trenutku kada dođe do točke samospoznaje, Lenbach sam sebi priznaje istinu o sebi promatrajući svoj sat. Tu je on gotovo pjesnik, pa kaže: *Nikada gospodin Lenbach nije mislio da će spasti na jednu plehnatu Omega uru! Alles verspielt und versetzt! Skandalozno sve to stoji za Lenbacha oko jedne plehnate Omega!*⁵ Zatim pusti uru da padne, stakalce se razbije, on podiže tu razbitu uru i kaže: *Das ist schon das Letzte vom Letzten. Eine Blechuhr!*⁶

To je trenutak susreta sa samim sobom. Ta ura otkucala je njegov posljednji tik-tak. A samo trenutak prije toga laže, maže, puži, plazi, pa kasnije i njegovo samoubojstvo izgleda kao laž. On očajnički preklinje i moli za malo dostojanstva, a kad prijeti, to su panične intonacije očajnika u strahu pred krajem. On nije u stanju stojeći dočekati svoj moralni pad, nije u stanju ubiti se trijezan. Puca u sebe pijan i u afektu.

⁴ Krleža, *U agoniji*, str. 211.

⁵ Isto, str. 148-149.

⁶ Ibid.

Možemo spomenuti još jedan Lenbachov pjesnički uzlet, onaj u kojemu govori o derbiju i konjima: *Ali vani kod Mautnera, doktore, imao sam pod rukom jučer jednu bestiju: ein Wunder! Ein reines Wunder, mein Ehrenwort! Prekrasan egzemplar; dlaka mu se prelijeva u boju lihtkapucinera, kao onaj proljetni Laurin kostim, ako se sjećate; inteligentna bestija, s malo mađžarskim anšlagom: dugi ašgrau rep, oči: ovakve! Sjajne, crne, prekrasne oči, wörtlich: leuchtende Augen! Pametna, plemenita glava, konkavna, upravo akademski konkavna, kao anatomski egzemplar lubanje! Kao da je od gipsa, tako konkavna, gornja čeljust s finim ovalnim mladim zubalom! A, prekrasno! A da vidite anatomiju tih zglobova; osjeća se láva u svakoj žilici! Osjećate u svakoj kretnji, u svakoj nijansi nozdrve, kako zvjerk njuši plohu tratine. Ona upravo upija prostor u sebe! Čisti Haupttreffer!⁷*

Laura je razapeta između Lenbacha koji ju vuče dolje i Križovca koji je svojevrsna nada i šansa da se podigne. On stalno izmiče. Ona je neprekidno u strahu da će ostati bez njega, služi se svim sredstvima, ženskom profinjenošću, ljubomorom, koristi inteligenciju kojom nastoji zadržati Križovca. Kad joj to ne polazi za rukom, kao i Lenbach, puca u sebe, ali svjesno i definitivno, jer to je jedini način da se ne sroza još dublje.

I Laura i Lenbach bore se za djelić onog nekadašnjeg života, onog sjaja, pa kad shvate da ni to malo ne mogu vratiti ne pristaju na bijedu, ne pristaju na samoću, na poniženje i oduzimaju si život i to im je zajedničko.

Krleža daje puno podataka o psihološkom samoosjećanju lica. Lenbach kaže: *Ja sam malo u kacnjameru.*⁸ Laura govori: *Mene boli glava, ja sam uzbuđena već godina-ma, a Križovec: Ljubim ruku, draga Laura! Kako ste? Dobar večer! Nešto mi izgledate blijedi i umorni? Migrena, nervi, široko, mnogo posla? Da, to je ovaj prokleti široko, u ovom strašnom gradu! Ja samo gledam ulične plinske svjetiljke, to je jedini simptom za taj naš grozni široko! Ja ne znam, jeste li primijetili, naše plinske svjetiljke gore nekakvim intenzivnim blijedozelenkastim sjajem kada duva jugovina. Oko svake lampe osjeća se upravo fosforna kružnica, kao da sam vjetar plamti oko njih. To je siguran simptom glavobolje! Ta rasvjeta, te vaše bolte, taj neprozračeni prostor, sve to guši čovjeka! Sasvim ste blijedi, izmučeni! Ljubim ruke!*⁹

Ovaj Križovčev gotovo poetski tekst izgovoren u neprimjerenom trenutku govori o tome koliko je dosade ušlo s Križovcem, njegov je ritam spor, koči radnju. Ali njegov usporavajući tempo ne utječe na vanjski tempo govora, koji mora biti tehnički besprijekoran, brz, bez zastajkivanja.

Svako lice živi svojim vlastitim unutarnjim životom, a unutarnji ritam očituje se u rečenici po nivou misli koje izražava, čvrsto ograničene kvalitetom inteligencije, ali i količinom nervne rastrojenosti.

⁷ Krleža, *U agoniji*, str. 159.

⁸ Isto, str. 155.

⁹ Ibid.

Ako, primjerice, usporedimo Križovca i Leonea, vidimo da su intelektualno izjednačeni, visokoobrazovani, riječi kojima se služe iste su, ali su njihov tijek i smisao drukčiji. Kod Križovca su riječi samo riječi, a kod Leonea su smisao i radnja.

Krleža nas kroz opsežne komentare i indicacije uvodi u psihofizička samoosjećanja likova, što se onda u govornom tekstu temeljito razrađuje kroz unutarnje vibracije.

Kad Glembay u kasne noćne sate zahtijeva kavu i led i kad ga Leone pita koja mu je to cigara noćas i što dr. Altman kaže za njegovo srce, to već određuje njegovo psihofizičko samoosjećanje koje će dr. Altman u 3. činu i medicinski ustvrditi i okvalificirati kao arteriosklerozu.

Krležina indicacija za Leonea glasi: *Igra ruku i živaca oko te lule abnormalno je intenzivna*.¹⁰ Ona će nas pripremiti na to da je on überspannt, što će mu se mnogo puta u komadu i reći. Sam kaže da ga je, čim se vratio u glembajevsku sredinu, ponovno spopala njegova migrena, što također govori o njegovu stanju, a spominje se upotreba neke vodice od tibetantske trave koja raste na Mount Everestu.

Angelika svoje samoosjećanje određuje kad kaže Leoneu: *Ja sam svakog dana sve manje nemirna*¹¹, iako će upravo ta njezina ocjena same sebe govoriti nešto sasvim drugo u njoj. U predgovornom tekstu pisac ju je označio rečenicom: *Ona je vitka, otmjena i dekorativna, bez ijedne kapi krvi u obrazima*.¹²

Puba – na njegovo samoosjećanje uvelike će utjecati njegova šepava noga i njegovo izgovaranje glasa *er*.

Njegov otac *Fabriczy* sam će odrediti svoje stanje: *Moja sedamdeseta, dragi doktore, navinuta je kao kakva švicarska Präzisionsuhr!*¹³, a to je izgovoreno nad odrom starog Glembaya, nad odrom vršnjaka.

Altmanovo psihofizičko osjećanje nije u tekstu određeno, ali ga zato jedna indicacija određuje: (...) *gotovo grbav, sa savršanim geradehalterom pod kaputom: to ga smeta u kretanju*.¹⁴

Krleža prati svoja lica iz scene u scenu kroz psihička i fizička samoosjećanja. Prvi čin završit će Glembay: *To su bila moja križa jutros*.¹⁵ Drugi čin zatim će završiti lažnim navođenjem svojega stanja: *Boli me glava, migrena*¹⁶, koje izgovara Castallica i samrt-nim hropcem starog Glembaya kojeg je udarila kap.

¹⁰ Krleža, *Gospoda Glembajevi*, str. 8.

¹¹ Isto, str. 12.

¹² Isto, str. 8.

¹³ Isto, str. 113.

¹⁴ Isto, str. 27.

¹⁵ Isto, str. 59.

¹⁶ Isto, str. 100.

Pri kraju drame pisac za Castellicu kaže: (...) *njene su kretnje abnormalne, ona je u tolikoj mjeri izvan sebe, da u prvi momenat čini dojam luđakinje.*¹⁷ Angelika stoji kao lutka u kabinetu voštanih figura, a Leone ima *suha usta*.

U *Ledi*, *Klanfar*, čim se pojavi, nakon par replika kaže da je gladan, a zatim dodaje da je u putnoj groznici. Napomenom da su mu kretnje nervozne a geste uznemirene¹⁸ dobit ćemo jasnu informaciju o njegovu ponašanju koje će odrediti skokoviti i euforični tempo i ritam njegova lika.

Vitez Oliver Urban kao posljednji samoubojica u obitelji kao da je pokupio sve glem-bajevske poroke i grijehove. Smrt je u njemu prisutna puno prije njegove fizičke smrti. Ona pustoši njegovim mozgom. Agonija se u njemu odrazila u nekom višem smislu kao posljedica bolesti čitave jedne klase.

Dalibor Foretić u knjizi *Borba sa stvarima* o Urbanu je zapisao: *Ne možemo li ga prepoznati kao jednog od mnogih intelektualaca našeg vremena, koji svoj duh i ideje stavlja u službu onome tko dobro plati, intelektualna kurva koja svjesno prodaje svoj duh? Nije slučajno što se Oliver na kraju trećeg čina Lede nalazi sjedinjen s animiranim damama zajedničkim sloganom: oputovati bilo kamo, samo oputovati, skončati anonimno negdje u Kanadi kao stjuard spavaćih kola, izmoždena duha, tupo buljeći preda se...*¹⁹

Dok su u *Agoniji* lica zatvorena u moralne norme društva, još uvijek su ljudi. U *Ledi* su to već kreature koje je pisac stavio u *jednu karnevalsku noć* a dramu nazvao komedijom. Suština je svih lica tragedija, a za publiku komedija.

Melita ima nekoliko smjerova u određenju same sebe. Prema *Klanfaru* je dama, prema *Urbanu* razmaženo dijete. Njezine su reakcije skokovite od afekta u kojemu sva drhti potresena, na rubu živčanih konvulzija, do prijetvornosti. To će najbolje pokazati u sceni s *Klanfarom* u trenutku najžešće prepirke, kada u ruku uzima telefonsku slušalicu i u sekundi se *prekobicne* te povede razgovor po svim pravilima etikete. Iz kaosa s *Klanfarom* ona se u sekundi izbalansira u snobizam, u konverzaciju, u frazu, u izvještačenu glumu.

Klara će o svojem samoosjećanju sve reći u sceni s *Urbanom*: *Ja nemam karaktera da nešto počnem, pa ni liječiti se. Da nešto počnem, ja sam prestara. Što bih ja još mogla početi? Ja znam svoje stanje, kakvo je, dobro! Da Aurel nije ne znam kakav talent, to ja znam. Da me vara s raznim drugim ženama, i to znam. Da su te ljubavne igre uvijek riskantne i da u tim igrama može da nastane uvijek romantičan fait accompli, i to znam. Da nemam više glasa, da se vratim operi, sve ja to znam, dragi moj Urban, i što ja imam od toga da sve to znam? Ustala je i polagano kao slomljena vraća se spram*

¹⁷ Krleža, *Gospoda Glem-bajevi*, str. 134.

¹⁸ Miroslav Krleža, *Leda*. U: *Glem-bajevi*, knj. 2, Suвременa naklada, Zagreb 1945., str. 245.

¹⁹ Dalibor Foretić, *Borba sa stvarima: Krležin teatar 1972–1986.: bilješke kazališnog suputnika*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1986., str. 149-150.

otomana. *Ja sam legitimna gospođa jednog slikara, koji ima svoj ugled, svoju karijeru, svjou novogradnju, svoje izložbene kataloge, ja uz te kataloge i tu novogradnju imam neku pravnu garanciju, i ja danas više nemam snage da ostanem sama i da počnem za sebe sama bez te pravne garancije. Ja sam se dosta naplakala po hladnim atelierima u koje se cijedila kišnica.*²⁰

U Ledi se kao opća atmosfera nameće prostitucija kao način preživljavanja, bilo da se radi o intelektualnoj prostituciji (Urban) ili umjetničkoj (Aurel) ili prostituciji nekadašnjih aristokrata (*ja sam stupila u ovaj Klanfarski brak na kompromisnoj bazi*²¹ – Melita) ili o onoj Klarinoj prostituciji u braku iz interesa: (...) *tu postoje za mene pravne garancije.*²²

Sva su lica određena svojim podrijetlom, svojim socijalnim statusom, obrazovanjem, inteligencijom, senzibilitetom, obilježena neurotičnim ponašanjem. Bolesno su opsjednuta tjelesnom požudom. Svi se oni oslobađaju svoje unutarnje napetosti (privremeno ili definitivno), gomilom riječi i rečenica kojima zadiru jedni u druge, ranjavaju se, uznemiruju, uglavnom uvijek u nekom borbenom stavu.

Bogati jezični kolorit nadopunjuje se njemačkim, a ima i mnogo pojmova izrečenih na francuskom, latinskom, mađarskom i ruskom.

Njemački je bio službeni jezik srednjoeuropske monarhije, u Zagrebu Krležina djetinjstva njemački je bio drugi govorni jezik bankara, trgovaca i građana. Bio je uključen u srednjoškolsku naobrazbu, a i studiralo se po austrijskim zavodima, pa je logično da se uz hrvatski govorio i njemački, odnosno *agramerski*. Krleža je njemački doživljavao kao dio svojeg okruženja i, logično, koristio ga u pisanju i to od onog Küchen-deutsch do visokog stila književnosti. Književno oblikujući likove u dramskom opusu Krleže ih ocrta društveno i psihološki, pa se ovisno o toj društvenoj pripadnosti služe čas hrvatskim, čas njemačkim. Koliko se god kritički osvrtao na utjecaj austrijske i njemačke politike na hrvatsko biće, njemački jezik ostavio je kao jedno moguće komunikacijsko sredstvo.

Poznato je da se dr. Bratoljub Klaić zdušno borio protiv agramerizma jer ga nikada, kako sam kaže, nije uspio sistematizirati. To je išlo tako daleko da je još u početku svojeg nastavničkog djelovanja otišao do samog Krleže i pitao ga što on o tome misli. Krleža je odgovorio: *Što sam pisao štokavski igrajte štokavski, što sam pisao kajkavski igrajte kajkavski, ali morate znati da tog agramerskog kakav se govori s moje scene nikada nije ni bilo. Konačno što se tiče njemačkog ili ga brišite ili ga prevedite. Tko danas još govori njemački? A te njemačke rečenice ionako nemaju utjecaj na radnju.*

²⁰ Krleža, *Leda*, str. 276.

²¹ Isto, str. 230.

²² Isto, str. 277.

Kad je, ohrabren Krležinim komentaram, Klaić došao na prvu čitaču probu *Lede* s lektorskom knjigom u ruci dočekao ga je Gavella: *Je, po kaj si ti sim došel? Valda da opet protestiraš proti agramerskog jezika! Ali tu za tebe nema posla. Tu bum ja delal kaj bum ja štel! Na, evo ti sto dinara, odi lepo v Kazališnu kavanu, tam si popij dve kave, jednu za tebe i jednu za mene, a Leda te se niš ne tiče. Ja bum to uredil s upravom drame, ne buš niš zgubil od svog honorara.*

I do danas je to ostalo otvoreno pitanje i izazov za svakog redatelja.

Još nešto o licima koja su izvan ove jezične šeme.

Madeleine Petrovna – Kad sam radila tu ulogu s prof. Parom, učinila sam nešto na svoju ruku i ponudila to režiseru kao svoj prilog našoj dobroj suradnji. Krleža je dao uputu: (...) govori jakim ruskim akcentim, ali ne previše utrirano (franc. outré – pretjerano). Ali što to znači?

Zvučalo mi je preopćenito. Madeleinine rečenice bile su mi pretočne, preknjiževne, preispravne. Je li moguće da netko tako dobro nauči strani jezik u novoj sredini a nije lingvist, da ne napravi ni jednu gramatičku pogrešku, da ne *bubne* ni jedan krivi padež i da je sintaktički sve besprijekorno? A da ja pokušam cijeli tekst prevesti na ruski da vidim kako to zvuči, naravno, osim onih njemačkih i francuskih fraza koje sam s razlogom ostavila netaknute jer su dobar začim ruskom? Obratila sam se gospođi, pravoj Ruskinji koja živi u Zagrebu dvadesetak godina i sigurno ima taj problem. Kad je tekst bio preveden uočila sam da se sve razumije. Nevjerojatno, kao da se govori na hrvatskom, da je sve jasno i da se nema potrebe vraćati na staro. Ali ja nisam znala ruski, pa sam počela uzimati satove ruskog kako bih poradila na izgovoru, na toj mekoći, te sam sama radila na ulozi, jer me redatelj još nije trebao na probi. Sa strahom sam došla na prvu *aranžirku* s ovako pripremljenim i nastudiranim tekstom, kao u operi. Zamolila sam profesora da poslušaj moj prijedlog uloge i da bude strpljiv. I krenula sam, bacila se na glavu, razveselila kolege i scena je profunkcionirala, zaigrali smo i to na prvoj *aranžirku*.

Paro se oduševio, a naročito mi je bilo drago što je tu moju obradu blagosloвила jezična suradnica dr. Škavić i to je tako ostalo. Uza sve, pitala me za dopuštenje može li tu moju šemu preporučiti i ponuditi kad se *Agonija* bude radila negdje drugdje.

Dakle, nije ni Krleža tako *zabetoniran* po pitanju jezika. Jezik je živi organizam i treba mu omogućiti da diše.

Na pitanje kako biste sami definirali Glembayeve, Predrag Matvejević dobio je ovakav odgovor od Krleže, zapisan u knjizi *Razgovori s Miroslavom Krležom*. *Uobičajilo se danas da se o likovima iz trilogije o Gospodi Glembajevima govori kao o nitkovima, zločincima, o bludnicima, a ja sam se usudio već davno skromno primijetiti da smo kojom srećom imali našu građansku klasu na visini ove tako odiozne glembajevštine, naslijedili bismo bili jednu zamjernu civilizaciju, što na žalost nije bio slučaj. Glembajevi su neka vrsta dekorativnog panoa, naslikanog po motivu jedne građanske civilizacije*

na odlasku, u agoniju, i imaju karakter poetskog lirskog poniranja u sve elemente takozvane psihološke drame. Položiti težište na problematiku upravo te psihološke dramatičke, to bi zapravo bio zadatak analiza na temu glembajevštine.²³

Pa povjerujmo Krleži!

LITERATURA

Dalibor Foretić, *Borba sa stvarima: Krležin teatar 1972–1986.: bilješke kazališnog suputnika*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1986.

Bratoljub Klaić, *Između jezikoslovlja i nauke o književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb 1972.

Miroslav Krleža, *Glembajevi*, knj. 2, Suvremena naklada, Zagreb 1945.

Krležijana, 3 sv. Glavni urednik Velimir Visković. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb 1993. – 1999.

Predrag Matvejević, *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Naprijed, Zagreb 1971.

Borislav Mihajlović, *Portreti*, Nolit, Beograd 1988.

²³ Predrag Matvejević, *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Naprijed, Zagreb 1971., str. 94-95.

OKO NAŠEG ARETEJA

Proteklo je gotovo punih jedanaest godina otkako sam u Dramskom kazalištu Gave-lla postavljao Krležina *Areteja*. Osim praizvedbe 1959. godine, do naše predstave *Aretej* nije igran u Zagrebu. Iako je moje dramaturško i redateljsko viđenje *Areteja* bilo smjela adaptacija Krležina djela, vjerujem da naša predstava nije – kako to mi, kazalištarci, znamo reći – *propala* nego bi se mogla označiti kao stanovita uspješnica. Za svoj rad na njoj kao redatelj, scenograf, dramaturg i glumac dobio sam izuzetno mi dragu Nagradu Grada Zagreba. Zapis koji slijedi datira iz vremena kada se rađala naša predstava, dovršio sam ga uoči premijere, a ovdje je prenesen bez ikakvih izmjena.

Do *Areteja* Krleža dugo nije pisao dramske tekstove. Njegova muza od teatra zamukla je još 1930. godine kada je praizvedena *Leda*. Poslije *Lede* počinje maštati o drami kojoj bi središnji lik bio Juraj Križanić. *Historijska drama Juraj Križanić* bila je čak najavljena u repertoaru HNK-a u Zagrebu za sezonu 1933./34. Nikada ta drama o jednoj od najintragantnijih povijesnih ličnosti u Hrvata nije napisana, kao ni roman koji je trebala objaviti Minerva. No sudbina Jurja Križanića kao bljesak pojavljuje se u *Baladama Petrice Kerempuha*. U prvom izdanju tiskanom u Viru kod Domžala 1936. godine u posljednjoj baladi s nazivom *Planetarijom* Krleža pjeva:

*Precoprat se to hotel naš Križanič je Jurko
Zylekel reverendu i horvacko surko.
V Siberiji zavijal je taj vok za Uralom
Zmlela ga je Volga kak pekleni malom.*

Već drugo izdanje *Balada* (1946.) ne poznaje *Zmlela ga je Volga* nego *Zmlela ga je megla*. Naime, 1945. Krleža se *miri* s Partijom jer kako mu ono kazaše Josip Broz na njihovoj šetnji u Mikulićima u predvečerje Drugoga svjetskog rata: *Partija, Krleža, bez tebe može, ali ne znam kako ćeš ti bez partije?!* Hamletovsko pitanje, što li? No, bilo kako bilo, *Volga, Volga mat radnaja* bijaše jedna od popularnijih partizanskih pjesama i očito je mnogima zasmetalo što se u *Planetarijumu* spominje u negativnom kontekstu, pa je i Volgu progutala, *zmlela megla*.

Križanićeva i Aretejeva sudbina počinje Krležu opsjedati potkraj tridesetih godina kada se suočava s vijestima o prevlasti totalitarne prakse na svjetskoj političkoj sceni, s jedne strane Hitlerova nacizma, a s druge staljinističkih montiranih procesa i čistki, nestajanja čitavih naroda sa zemaljske karte.

Mučni Krležu i proganja Juraj Križanić i u *beskrajno dugim jesenskim noćima 1942. u Radišinoj 14 na četvrtom spratu*. Krleža ga vidi kao kralja Leara koji kao sumanut obilazi Moskvu jer se tamo može studirati filozofija, a njemu je dosta *katakombskog Rima* i dosta mu je samog Pape bez čijeg znanja odlazi u nepoznato. I dan-danas je tajna zašto je Juraj Križanić iznenada carskim ukazom progнан u Sibir. Sam piše da ga je neki visoki gospodin nešto upitao, a on je odgovorio *neku glupu riječ* koja ga je stajala izгона u Sibir, odnosno Tobolsk, glavni grad Sibira. U *Pogovoru za dvije drame o Areteju i o Jurju Križaniću* Krleža piše: *Poslije sedamnaestogodišnjeg sibirskog progonstva njegov starački razbarušeni learski finale u Tobolsku javlja mi se kao pogrebna pratnja u ovim dugim noćima, sa glasom vjetra i urlikom sirena; koliko god mi je Križanić intimno poznat kao jeziva luda starina; koliko god ga intimno, naročito za posljednjih godina, slijedim u najskrivenijim mislima, on se sve više gubi pred likom Aretejevim. Nezavisno od moje subjektivne volje, u snu i na javi, Aretej mi izgovara razne neprijatne i tvrdoglave stvari kao duh koji se povampirio na ovoj, nadasve istinitoj spiritističkoj seansi. Ja znam, oba fantoma, Križanića i Areteja, trebalo bi prikazati na daskama istodobno, jer zapravo nisu važni individualno ni jedan ni drugi, nego ova moja vlastita pozornica ovdje.*

Do 1959. godine, kada je Krležina vlastita pozornica s *Aretejem* kao protagonistom zaživjela, prošlo je još sedamnaest godina, baš koliko Križanićevo progonstvo u Tobolsku. Dugo zatočena u njemu, Krležina spiritistička seansa s glumcima zagrebačkog HNK-a ugledala je svjetlost pozornice 28. prosinca 1959. Ta je večer, kako kazuju svjedoci događaja, promijenila sud o Krleži. Od *Areteja* Krležu se više ne doživljava kao pisca ideološki determiniranog na liniji komunizma, nego kao umjetnika koji se cijelim svojim umjetničkim bićem otima političkim stegama kojima je sam sebe sputavao probijajući se teško, ali sigurno do umjetničke čistoće (Dubravko Jelčić).

Konačno, Krleža nam u *Pogovoru za dvije drame* sugerira: nisu važni, gospodo, ni Križanić ni Aretej nego ja; ovo je drama o meni, o mome životu, o trogloditima koji me okružuju i od kojih se želim distancirati. Poglavljenik mu nudi brda i doline, nudi suradnju bez *politike*, a Krleža neće, odbija. Decidirano. Nije vjerovao ni drugoj strani. Kada ga Đilas, jedan od Titovih Kaja Anicija, poslije rata pita: *Zašto, Krleža, nisi došao u partizane?* Krleža odgovara: *Bilo mi je svejedno hoće li me ubiti Đido ili Dido!* Đilas, mrtavhladan odgovori Krleži: *Pa znaš da i bih 1941. i 1942., možda poslije ne bih!* Krleža se nauživao i tjeskobe i straha; svega toga u *Areteju* ima do mile volje. Nisu bili u pravu oni koji su nakon praizvedbe rogoBORILI da *Aretej* nema snagu scenske ekspresije te da je riječ o eruditskoj drami za čitanje. Bit će da su se mnogi iz ondašnje državne vrhuške prepoznali. Konačno, to je još bilo zlatno doba Rankovićeve zloglasne Udbe.

Sâm Krleža u razgovoru s Čengićem (u knjizi *S Krležom iz dana u dan*), a zašto ne vjerovati tome svjedočenju, kaže: *Pa ja u Zagrebu nisam nikoga imao tko je sa mnom htio govoriti 1941. Ne samo od partije, nego i od ne-partije. Ljudi su imali staklene oči kad bi me negdje sreli. Na ulici su trčali lijevo i desno, isparavali na drugu stranu Ilice da me ne sretnu. Bio sam šugava ovca.* U Vranešićev sanatorij smjestio se Krleža potkraj ljeta 1941. kad su ga jedne noći ljudi Dide Kvaternika htjeli oteti i likvidirati. General Slavko Štancer, zapovjednik hrvatskog domobranstva, grmi protiv *Hrvatskog boga Marsa: Tisuće domobrana gore na nebu doživjeli su sada apoteozu da se konačno Hrvati – vojnici časno bore za svoju slobodnu Hrvatsku, a mi smo dvadeset tri godine morali hodati pokunjeni, spuštene glave u sramoti, jer sve knjižare ovoga grada bile su pune knjiga toga tipa koji je sebi uzeo kao životni zadatak da osramoti definitivno i kompromitira vojničku čast hrvatskog naroda, ali je Poglavnik sa svojim štapom ili žezlom rastjerao tu gamad.* Rekla bi Klara Anita iliti Sveta Ancila u *Areteju: Grub je kao volujska cokula.* Takvih je bilo uvijek i nisu samo lajali. Mnogi su išli i dalje, palili su knjige, a zna se: kad se pale knjige, pucaju i ljudske kosti. Posljednji su put Krležine knjige ritualno palili šešeljevci pred desetak godina ispred zgrade *Politike* u Beogradu uz pjesmu poznatu iz Vukovara: *Druže Slobo šalji nam salate, bit će mesa...*

No, vratimo se *Areteju*. Aretej, Grk iz Kapadokije, arhijatar (glavni liječnik) na dvoru imperatora Ilirika, što je on nama danas? Što nam govori, na što nas upozorava? Kad Krleža piše *Areteja* dva su totalitarna režima na djelu: fašizam i komunizam. I danas se u nas vode jalove rasprave o tome koji je od njih imao *humanije* lice. Suludo. Vijeće Europe priprema i deklaraciju o osudi komunističkog terora, a *naši dečki i puce* bi to, naravno, trebali podržati.

Aretej danas ponovno otvara ključno pitanje o smislu povijesti. Grčki su filozofi mislili da povijest oponaša kružno kretanje u prirodi, a Rousseau da se povijest kreće linijom čovjekova napretka. Znači, čovjek stvara povijest, ali nema svijest o kaosu koji proizvodi, u koji upada i čija je žrtva. U *Areteju* Apatrid A i Apatrid B, desperaderi i emigranti, ovako rezoniraju: *Uopće, teško je znati tko je koga ubio. Oni koji su ubijali jučer, tih više nema, upravo kao ni onih koje su pobili, a oni koji ubijaju danas tih neće biti sutra, ti neće imati pojma kako su ubijali i palili na lomačama nas danas, i uopće teško je znati tko je koga ubio i zašto, i tko je živ a tko mrtav.*

Prisjetimo se i one Karla Marxa: *Tko ne poznaje svoju povijest, zaslužuje da je još jedanput ponovi...* I to je poruka *Areteja*. Ništa se bitno ne mijenja, sve se ponavlja, vrtimo se kao majmuni u krug. I čuvena Galenova misao o savršenstvu ljudske ruke sadrži zadržku, jedan a *ipak* koji sugerira da i taj novi krug u koji ulazimo nije ništa drugo nego novo majmunsko oponašanje i ponavljanje prethodnoga. Zar globalizam kao novi totalitarizam nije majmunski slijed jednoumlja na globalnoj razini? Aretej je, odnosno Krleža, prepoznao ljudsku glupost kao svemirsku silu koja pokreće svijet, a u srazu s njome čovjek/pojedinac nema nikakve šanse.

Aretej govori i o Krležinoj osobnoj sudbini, o njegovim bliskim prijateljima i njihovim teškim sudbinama. Čuo sam od onih koji *sve znaju* da je Krleža pišući zadnju verziju *Areteja* mislio na dr. Vranešića. Ne treba zaboraviti ni Andriju Hebranga i Augusta Cesarca, Gutu – kako ga je Krleža zvao od milja. Cesarec je sigurno bio njegova najveća slabost i tlapnja. Razmišljajući o prvom prizoru ove predstave *Areteja* koja počinje Krležinom ispovijedi o njegovoj pozornici u Radišinoj, na pamet mi je došla posljednja Cesarčeva pozornica – Kerestinec i njegov krik uparan noktima u zid tamnice: *Živjela sovjetska Hrvatska!* Imao sam viziju mladića koji tu parolu ispisuje na zid do trenutka kad ga ubiju gestapovci. No zbog ponora neznanja i gluposti koje danas caruju i onih opica koje bi to shvatile kao provokaciju odlučio sam se za riječ SLOBODA. SLOBODA pokriva sve humanističke ideje.

U razgovorima sa svojim suvremenicima Krleža se često vraćao na svoja tri nesretna prijatelja. Imam dojam da je iskreno i teško patio zbog njihovih strašnih sudbina i osjećaja krivnje što im nije mogao pomoći. Naročito se to odnosilo na Hebranga u čijem je stanu u Beogradu proveo posljednju zajedničku večer ne znajući da ga više nikad neće vidjeti; u ranu zoru Hebrang je odveden u nepoznato. Kako kaže Krleža, Hebrangovu je sudbinu zapečatila jedna dramatična sjednica Politbiroa na Dedinju i neki Van der Blooten, Europljanin. Kao i u *Areteju*, u slučaju Hebrang radilo se o PISMU. Razlika je samo u tome što ga je potpisao Staljin. U *Areteju* jedan od Apatrida kaže: *Ma tko još vjeruje u te procese?*, a drugi odgovara: *Možda ne vjeruju, ali istina je to da zbog njih pucaju kosti od Areteja pa sve do Morgensa.*

Sâm Krleža, prema pisanju Josipa Šentije u knjizi *S Krležom poslije '71*, kaže: *Često mi dolaze na um pojave umrlih prijatelja i znanaca... Žive u meni. Cesarec na primjer. Cesarec je u mene bio zaljubljen. Bio mi je jedno vrijeme privržen. Ali bio je egzaltiran, fanatičan... Nakon prvog boravka u Moskvi vratio se oduševljen raznim doživljajima, a osobito je bio oduševljen što je na Crvenom trgu vidio autentičnog crvenog policajca. Susret s tim crvenim policajcem kod Lenjinova mauzoleja bio je za nj jedinstven doživljaj. Za njega je to bilo nešto mistično. Razočarano me gledao kad sam to okvalificirao kao najobičnije infantilno zanesenjaštvo. Napokon, sovjetska policija je samo policija, govorio sam. Ali on to nije shvaćao. Kad sam rekao da su moskovski procesi stoposto negativni, sramotni i da su manifestacija najordinarnijeg terora, a to je bilo 1936., Cesarec je bio razočaran. Derviš nad dervišima, to je bio Cesarec. Godinama su me sumnjičili i zapravo smatrali otpadnikom i opasnim intelektualnim trovačem.*

Eto, tako Krleža o sebi. A što je drugo Aretej nego trovač, tako sam sebe i naziva, ali i staje u obranu onih koji se bave sramotama. I koja je uloga pjesnika u policijskoj državi kao i u vrijeme progona kršćana? Naravno, ponižavajuća, što je i Krleža iskusio u svome vremenu. Mnogi Krležini suvremenici, a neke sam i sam poznao, zamjerali su mu što je u svojim djelima prigovarao drugima, a šutio kada su se naši *apatridi* – prognanici nakon Drugoga svjetskog rata – rasuli svijetom, mnogi bili u kazamatima jugo-

slavenskim, ali i bez suda osuđivani na smrt. Svega toga ima i u *Areteju* kao i brojnih Krležinih prijevora s uobičajenim pogledima na život i čovjeka. U *Areteju* je prevladao Krležin defetizam. Njegova je slika svijeta, prošlosti i budućnosti, mračna. Kako govori jedno lice u drami: *Još uvijek vlada Jupiter, sin noći i tmine, i sve je još uvijek orfejska pjesma prokletstava, a jedina svjetlost među nama samo je iluzija da će na kraju ovog noćurna ipak svanuti*. Rekao bih da i Krležina – Aretejeva negacija negacije uvijek u sebi ima i ono *a ipak!*

Svaki je susret s Krležinim tekstom ili, kako bi to lijepo rekao Branko Hećimović, *s planetom Krleža* – uzbudljiv. I, koliko god nam se čini da smo to već negdje vidjeli i čuli, otkrivanje tog *planeta* je izazovno i neizvjesno. Sâm Krleža nikada nije bio zadovoljan kako su ga redatelji tumačili i predstavljali publici. Danas, kad ga nema, pogotovo nakon što je i postmoderna s njegovim tekstovima učinila što je učinila, s manje straha i kompleksa i mladi naraštaji postavljaju njegova djela u kazalištu. Sâm je Krleža rekao da bi predstava trajala 24 sata kad bi se igrao integralni tekst *Areteja* i da bi u kazalište trebalo donijeti *grahzelja*. Dakle, tešku hranu. *Aretej* je težak komad. Moji suradnici i ja pokušali smo ga učiniti gledljivim za suvremenu publiku brižljivo nastojeći da se ne izgubi ona njegova duboka humanistička poruka i čežnja Krležina za nekim boljim svijetom. Usprkos svemu, pa i vlastitoj skepsi.

VOJNOVIĆ I RAIĆ

Dramatika i kulturni dignitet Iva Vojnovića snažno se rasprostire i dugotrajno povezuje glumačko i redateljsko djelovanje Ive Raića (Zagreb, 1881. – 1931.). Postojano oživljavanje Vojnovićeva književnog svijeta pokazuje Raićevo stilski nijansirano promišljanje modernizma na scenskom području. Njihovo prijateljsko i umjetničko usklađivanje počinje još u doba Raićeva blistavog tumačenja Pierotta u Beissierovoj / Costinoj drami-pantomimi *Povijest jednog Pierrota* u Pragu 1905. i ne prekida se sve do Vojnovićeve smrti 1929.

U apostrofiranje usklika Hermana Banga: *Potučen si od hrvatskog dječaka*¹, upućenog čuvenom glumcu Josefu Kainzu poslije Raićeva tumačenja Osvalda u Ibsenovim *Sablastima*, Vojnović unosi svoj dobro poznati, visoko razvijeni senzibilitet, ali osvjetljava i Raićevo kazališno iskustvo stečeno tijekom njegova inozemnog desetljeća (1900. – 1909.). Vojnovićevo oduševljenje reflektira se i na Josipa Bacha, ravnatelja Drame, odnosno njegovo predano programsko zalaganje za unošenje postulata modernizma u zagrebačko kazalište. Poslije konačnog situiranja u Zagrebu 1909. (pristupno tumačenje Pierrota u Beissierovoj / Costinoj *Povijesti jednog Pierrota* i Osvalda u Ibsenovim *Sablastima*) Vojnović *kroničar njegove mladosti*² i nominalni dramaturg spoznaje Raićeve osobite kvalitete – prozrijevanje atmosfere, tzv. *stimmunga* djela, vješto vođenje dijaloga i psihološki zaokruženo, individualizirano dotjerano tumačenje uloge, osobito značajno za *fin de siècleovsko* viđenje kulturne stvarnosti. Nakon Didringove drame *Opasna igra* i Shakespeareova *Korjolana* i *Hamleta*, 1909. i 1910., kojima je ugradio redateljsku modernost na hrvatsku pozornicu, Raić ne napušta glumu shvaćajući komplementarnost njihova izraza kao mogućnost svojega jednakovrijednog poimanja kazališta.

Prvi profesionalni susret s Vojnovićevom dramatikom Raićev je glumački nastup u *Dubrovačkoj trilogiji* 11. studenoga 1910. Prema Josipu Lešiću³, u Bachovoj više literar-

¹ /Ivo Vojnović/, *Novi članovi drame. Ivo Raić pl. Lonjski*, „Hrvatska pozornica“, 1, 2, Zagreb, 5. rujna 1909., str. 1.

² Nikola Batušić, *Prve režije Ive Raića u Zagrebu*, „Prolog“, VI, 19-20, Zagreb, 1974., str. 8.

³ Josip Lešić, *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861 – 1941)*, Sterijino pozorje, „Dnevnik“, Novi Sad 1986., str. 71.

no-dramaturški nego redateljsko-interpretativnoj inscenaciji *Dubrovačke trilogije*, Raić u prvom dijelu, *Allons enfants!*, donosi idejni modalitet gospara Pala, a u trećem njezinu dijelu, *Na taraci*, pripada mu Marko pl. Tuduzi. Recenzentski se uočava intermotivska povezanost *Dubrovačke trilogije*, koja se prvi put izvodi u ingerenciji jednog redatelja (1903. *Allons enfants!* režira Andrija Fijan, *Sjene*, odnosno *Suton* Gavro Savić, a zatim se *Allons enfants!* postavlja kao samostalna predstava 1906.), i veliča se neprolazno povijesno i kulturno značenje dubrovačkoga književnog kruga. Zbog zaokupljenosti Vojnovićevim prodorom modernističkog nostalgičnog viđenja specifične materije, osvjedočene ključnom dramom *Ekvinocij* iz 1895., previđa se Bachovo redateljsko povjerenje u novu glumačku generaciju (Josip Štefanac, Franjo Sotošek, Josip Papić, Vera Hrzić, Stjepan Bojničić) sposobnu odgovoriti na transformativno-interpretativne zahtjeve aktualnoga književnog i kazališnog svjetonazora. Recepcija je usmjerena na Orsata i realističko-psihološku dominantnost Andrije Fijana te na razlikovnost u tumačenju Mare Nikšine i gospođe Mare Marije Ružičke Strozzi, pa se, u odnosu na opravdane zasluge čelnih nositelja dramskog ansambla, Raićevo sudjelovanje i sudjelovanje njegovih vršnjaka (osim imenski) ne spominje u prikazima predstave.

Budući da s Josipom Bachom dijeli sve učestalije premijerne naslove, i to pretežno u komediografskoj domeni, i da tek potvrđuje status *novopečenog* redatelja, kako ga podsmješljivo naziva dio kazališnih kritičara (na tom umjetničkom polju prihvaćen je tek nakon postave Hofmannstahlove *Elektre* iz 1910., realizirane u neorealističkom stilu *fin de siècle*ovske obnove antičke književnosti), fizionomiju svojih pogleda Raić posvemašnje pokazuje u Vojnovićevoj drami *Gospođa sa suncokretom* 25. svibnja 1912. Premda je idejnu emotivnost Vojnovićeve dramatike prethodno upoznao u inscenaciji *Dubrovačke trilogije*, *prisutnost dvije živosti – tegobnu svijest o životu duboko skrivenom, ali isto tako i duboko značajnom, i slike živosti života, koja transparentno treperi nad tom unutarnjom, uvijek prisutnom žižom*⁴, u *Gospođi sa suncokretom*, objektiviziranu secesijsko-simboličkim slogom dramskog mehanizma i figura (tamno-svijetli eksterijeri i interijeri, tajna ubojstva, mistika relacije muškarac – žena) i lokacijski prenesenu iz Dubrovnika u Veneciju, Raić deklarira izdvojenošću psihofizičkih svojstava Vitalea Malipiera, njezina središnjeg, dramaturški povezujućeg junaka.

Iako se već prethodno susreo s poetički približnim svjetovima, u Begovićevoj neizvedenoj, mladenačkoj jednočinki *Gospođa sreća ili Pierrota srce*, a Pierrot u Beissierovoj / Costinoj drami-pantomimi *Povijest jednog Pierrota* ocrtao je Raićeve umjetničke sklonosti, Vojnovićeva drama *Gospođa sa suncokretom* idejno i praktički sažima fizionomiju Raićevih glumačkih načela. Koloritne nijanse modernizma toliko drage žute boje, boje suncokreta, i isto tako za modernizam tipično unošenje aktualnih teh-

⁴ Branko Gavella, *Šesti put pred Vojnovićevom „Dubrovačkom trilogijom“*. U: *Književnost i kazalište*. Priređivači Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Viočić. Biblioteka Kolo 8, Kolo Matice hrvatske. Zagreb 1970., str. 65.

ničkih dostignuća (kod Begovića prestižnost automobila, kod Vojnovića *aviatorski raid* oko Afrike) svojim opsjenarsko-realističkim simbolima u okruženju dekadentne *živosti* Venecije koja svojim posjetiteljima pruža doživljaj unutarnjeg poslanja i tragičnog obračuna sa samim sobom, predestinira Vitalea Malipiera, već po antitetičnom suzvučju njegova imena, na emocionalno nestajanje, zapravo pretapanje njegova bića u čeznutljivu neizvjesnost budućega trajanja. Vojnović spominje⁵ u korespondenciji i posvetom drame⁶ *Gospođa sa suncokretom* konkretizira da mu je Raić inspiracija za oblikovanje Vitalea Malipiera i šalje mu na čitanje dijelove triptiha. Intimno egzaltirani Vojnović kazališnom slikaru-izvođaču Emanuelu Trnki *donosi nacрте, određuje boju novih dekoracija i sugerira stimmung*⁷ Bachove režije *Gospođe sa suncokretom*, koja bi i bez nametanja, popraćenog novinskim pjesmuljcima-rugalicama, svojim osvjetljenjem, rasporedom dekora (hotelsko predvorje u pozadini sa siluetama građevina u Veneciji pd mjesecinom) odgovarajuće obrazložila motivske smjernice djela.

Poetika drame *Gospođa sa suncokretom* sučeljava često divergentna stajališta koja, u osnovi, pokazuju živo kolanje ideja proizašlih iz drugačijeg razmišljanja o društvenoj i kulturnoj transpoziciji literarne misli na kazališnu scenu. Homofobski iritiranog Matoša izvedba drame podsjeća na *monstruoznosti u kakvom Grand-Guignolu i na užase modernog kazališta od lutaka*, što ne priječi njegovu glazbenu ćutilnost te zapaža da je *glasovir bio na pozornici i žice iza kulisa*⁸, a da dojam početnog prizora (hotelsko predvorje ispunjeno secesijskim posobljem i vazama s cvijećem) izravno uvodi u dramsku radnju.

Slijedom modernističkog razdvajanja književne i kazališne kategorije Livadić otvara pitanje literarnog značenja Vojnovićeve drame i njezina scenskog prikaza. Neposredno po Vojnovićevu čitanju teksta *Gospođa sa suncokretom* u Hrvatskom glazbenom zavodu, 12. siječnja 1912., Branimir Livadić iskazuje bojazan da *didaskalijske instrukcije o milieu i događajima ne dopuštaju njezin slobodni scenski razvoj*.⁹ Livadićeva revizija mišljenja nakon premijere ide u prilog pozoričkog učinka jer Vojnovićeve *pleinair slike bez pozorišnoga svijetla nemaju života i slika se reda do slike, svaka za sebe puna ljepote i zamamnost, tako da gledaocu ne pada ni na um da pita: kako i odakle i zašto*

⁵ *Pisma Iva Vojnovića*, knj. II. Priređivač Tihomil Maštrović. Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu; Matica hrvatska, Ogranak Dubrovnik. Zagreb – Dubrovnik 2009., str. 61-62.

⁶ Nije na odmet podsjetiti da je i Milan Begović jednočinku *Gospođa sreća ili Pierrotovo srce* namijenio Ivi Raiću. Takve spisateljske posvete neobično su učestale u razdoblju modernizma i iskazuju drugačiju povezanost pisca, književnog djela i scenske (kazališne) izvedbe. Vojnovićeva i Begovićeva posveta dodatno svjedoče spisateljsko pronicanje u umjetničke afinitete Ive Raića.

⁷ *Gospođa sa suncokretom*, „Ilustrirani kazališni list. Kr. hrvat. Zemaljsko kazalište“, Zagreb, 1912., str. 6-7.

⁸ Antun Gustav Matoš, *Gospođa sa suncokretom*, „Savremenik“, VII, 6, Zagreb, lipanj 1912., str. 378 i 382.

⁹ Id /Branimir Livadić/, *Gospođa sa suncokretom (San mletačke noći)*, „Obzor“, LIII, 11, Zagreb, 13. siječnja 1912., str. 2.

*i čemu upravo tako, nego naprosto radosno prima i sretan je, što je baš tako sve tako liepo i nikako drugačije.*¹⁰



Ivo Raić – Vitale Malipiero, Anka Kernic – *Ona*.
Gospođa sa suncokretom, HNK u Zagrebu, 1912.

¹⁰ Id /Branimir Livadić/, *Premijera „Gospođe sa suncokretom“*, „Obzor“, LIII, 146, Zagreb, 29. svibnja 1912., str. 1-2.

Priključivši se uhodanoj eliti modernističkih kritičara (Matoš, Nehajev, Livadić, Ogrizović, Parmačević), Branko Gavella postavlja tvrdnju da estetsku vrijednost dramskog djela treba promišljati tek nakon njegove scenske realizacije. Postavku o scenskoj artikulaciji Vojnovićeve drame *Gospođa sa suncokretom* zasniva na *unutarnjoj obvezi šifre – II*¹¹ iz godina *kulturnih i kazališnih referata*¹² u „Agramer Tagblattu“, u godinama koje tek najavljuju njegovo redateljsko pronicanje u Vojnovićevu dramaturgiju. Premda u početku dvoji u Vojnovićevo gomilanje motiva analognih Goetheu, Hauptmannu, Poeu i Dostojevskom, kao i u topos Wildeove i Straussove *Salome*, Gavella priznaje da *odgovor donosi i dokumentira sjajan uspjeh uprizorenja (...) koje su (...) gledatelji pratili s tjeskobnom napetošću, sve dok to uzbuđenje nakon drugog čina nije prešlo u zaglušujući pljesak autoru i glumcima*. Gavella zatim ulazi u dramaturšku srž Vojnovićeva tripiha tvrdeći da *samoniklost dramskog središta nije Gospođa sa suncokretom nego Vitale Malipiero koji je u interpretaciji g. Raića dosegao ono najteže u glumačkom djelovanju. On je svoj lik gradio sintetski na njegovim pojedinim karakternim crtama, na pozornicu je došao kao Vitale, i sve što je zatim činio i izgovarao bila je potkrijepa i logičan razvoj te osobnosti. Lagoda njegovog ulaska i pritom ipak čuvanje neznatne distance koja Vitalea dijeli od njegove okoline; predosjećaj tragičnog u provom susretu s Njom i naposljetku grandiozno uvođenje snoviđenje, bili su približno najistaknutiji trenuci prvoga čina. Ton drevne mudrosti, senzitivnost, neuglađenost mladenačke gestikulacije, zatumljeno uzbuđenje koje zatim prerasta u užas, pojedini su najdojmljiviji prijelazi u drugom činu. Ipak vrhunac umijeća postignut je u trećem činu. Činilo se da se u Vitalevim očima zrcali tragedija prošlosti, a svojim je izgledom postaran za mnogo godina. Na našoj pozornici rijetko se kada vidjelo takvo postignuće oblikovano do pojedinosti, a koje je svojom životnošću tvorilo jedinstvenost.*¹³

Gavellu i nadalje kritičarski zanima scenska egzistencija Vitalea Malipiera i konstatira tri godine poslije premijere Vojnovićeve *Gospođe sa suncokretom* da je *Raić poznatu uspješnicu (Glanzleistung) pomoću novih poteza još popunio i produbio. U drugome je činu novim tonom umjetničkim i samo po sebi razumljivom prirodnošću ostvario tragiku mlade duše.*¹⁴ Nepodijeljeno kritičarsko priznanje modernističkoj stilizaciji Vitalea Malipiera, osobito Gavelline kritičarske analize koja će sljedećih godina u kazališnoj praksi uroditi njihovom vrhunski usklađenom redateljsko-glumačkom suradnjom, postaje svojevrsna estetska prekretnica u Raićevoj karijeri. Vojnovićev Vitale Malipiero konstanta je Raićevih umjetničkih gledišta, uloga kojoj se vraćao i kojom je

¹¹ Branko Gavella, *Uvod*. U: *Književnost i kazalište*, str. 65.

¹² Isto, str. 41.

¹³ - II - /Branko Gavella/, *Die Dame mit Sonnenblume*, „Agramer Tagblatt“, XXVII, 12, Zagreb, 28. svibnja 1912., str. 5-6.

¹⁴ - II - /Branko Gavella/, *Nationaltheater*, „Agramer Tagblatt“, XXX, 2, Zagreb, 4. siječnja 1915., str. 6.

procjenjivao svoje domete u različitim sredinama (Osijek, Split, Sarajevo) sve do 1927. godine. Stoga je Vojnovićev Vitale Malipiero u *Gospođi sa suncokretom*, podjednako kao i Ibsenov Osvald u *Sablastima*, signifikantni modus Raićeva glumačkog modernizma.

Režija Vojnovićeve drame *Smrt majke Jugovića*, 27. listopada 1918., podrazumijeva Raićevu sraslost sa stilskim nejedinstvom suvremenog kazališta, a istodobno je i stanoviti poetički presedan u njegovu području interesa. Baveći se dotad mahom djelima u kojima je provodnik zbivanja modulacija scenskog govora i psihološka uvjerljivost glumca, Vojnovićeva *Smrt majke Jugovića* izravno ga uključuje u ideologizaciju društva. Poslije popodnevnog uprizorenja opere *Porin* Lisinskog, uvečer slijedi premijera Vojnovićeve *Smrti majke Jugovića*, vrhunac proslave novostvorene Države SHS. U uzavrelom ozračju, koje treba pogodno uravnotežiti nacionalne osjećaje s Vojnovićevim političkim ambicijama, *Smrt majke Jugovića* šalje nedosmislenu poruku o veličanstvenom herojstvu srpskog naroda nakon (izgubljenog) boja na Kosovu. Stoga su ambijentalni prizori u pojedinim dijelovima (pjevanjima) drame u pozadini, premda prirodne izmjenne dana i noći, zlačane jutarnje boje, crvenilo zalazećeg sunca i sablasna snoviđenja uz tresak gromova i olujnu kišu, kao i spomen Salomine osvete, konstrukcijski povezuju i uvjetuju dinamiku radnje. Otklonu od dubinskih poruka drame *Smrt majke Jugovića* pridonosi znakovito raspoloženje u kazalištu (sviranje srpske, hrvatske i slovenske himne, zatim češke himne i *Marseljeze*; gledatelji su odjeveni u narodne nošnje triju konstitutivnih naroda SHS-a), a potiče je i Vojnović, obuzet uzbuđenjem, te je nakon *dugotrajnog izazivanja progovorio iz svoje lože otprilike ovako: Lani sam kazao: Još nas vrug nije odnio! A danas Vam gospodo, kažem: Ma jeste li vidjeli, kako ih je vrug odnio.*¹⁵

Iz aspekta prijašnjeg iskustva (*Dubrovačka trilogija*, *Gospođa sa suncokretom*) Raić inscenaciju drame *Smrt majke Jugovića* gradi na tijesnoj povezanosti modernističkog senzibiliteta i Vojnovićeve *projekcije osobnih bjegova i preokupacija njegova nastojanja da u književnom stvaralaštvu nađe smirenje i utočište, ideale i simbole, ali isto tako i satisfakciju za vlastitu psihičku nestabilnost, te mogućnost za osobne narcisoidne ambicije.*¹⁶ Oprezno i u naznakama, još Livadić spominje neke od Vojnovićevih ljudskih i stvaralačkih karakteristika koje, ovdje ugrađene u pjesnički jezik, oblikovan prema stilu i ritmu narodne pjesme, *uvlače u svijet naših misli i osjećaja (...) dok nam pozornica daje slike, odbljeske i odraze života, sintezu sukoba i duševnih preloma mjesto njihova direktnog izražaja (...)* Razumljivo glumci žrtvuju sebe pjesmi, a taj se stil savršeno stapao sa tragičnom uznositošću gdje. *Ružičke Strozzi* (Majka Jugovića), *mirnom ljepotom*

¹⁵ bj., *Smrt majke Jugovića. Sinoćnja izvedba Vojnovićeve drame. Velika narodna slava. Pjesnikova riječ*, „Jutarnji list“, VII, 2475, Zagreb, 28. listopada 1918., str. 2.

¹⁶ Branko Hećimović, *Zapisci o dramama Ive Vojnovića*. U: *13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Biblioteka itd., Zagreb 1976., str. 15.

*glume Ljerke Trauttner (Anđelija) i ekstatičnim radosnim glasom Ele Hafner (Djevojka Kosovka) u trećoj pjesmi.*¹⁷

Atributi glumačkih i redateljskih ostvarenja, produbljavaње i variranje modernističkih stilema te organizacijska podudarnost s intendantom Nikolom Andrićem po visokoj kvalifikaciji i neupitnoj pripadnosti kazalištu¹⁸ Ivi Raiću donose mjesto ravnatelja Drame 18. srpnja 1920. Premda se u tim godinama postupno odvaja od djela isključivo modernističkih odlika (Vojnovićeva drama *Smrt majke Jugovića*, zatim *Osloboditelji* Srgjana Tucića), svoj ravnateljski početak Raić afirmira režijom Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije*, koja je odlučni pokazatelj njegovih kulturnih i društvenih, pa i nacionalno uzdignutih mjerila.

Inscenacija *Dubrovačke trilogije*, 1. rujna 1920., ujedno i otvorenje dvadeset i pete jubilarne sezone u novoj kazališnoj zgradi, u osnovi ujedinjuje činjenicu o presudnom životu dramske moderne na hrvatskoj pozornici i jedinstvenu prigodu Raićeva redateljskog definiranja Vojnovićeva suptilnoga književnog izričaja. Praizvedba *Ekvinocija* 1895., estetska i idejna vertikalna Miletićeva shvaćanja novog stilskog razdoblja neizbježno najavljuje *Dubrovačku trilogiju* i Vojnovićevo ispitivanje vlastitog bitka izraslog iz uvijek izoštrenog pogleda na njemu blisku okolinu. Iako sudjeluje u Bachovoj režiji tog poetički imperativnog djela 1910. godine i pritom je kulturno i praktično upućen u motivski i idejni modalitet, pa i recepcijski isprepleteni kontinuitet *Dubrovačke trilogije*, Raić ovaj put redateljski zastupa načelo da izazov može stvarati tradiciju, a tradicija može poslužiti izazovu. Antitetičnost te tvrdnje proizlazi iz Raićeva nastojanja da artificialno u najboljem smislu riječi podredi *prirodnom*, odnosno da poetološki realistične označnice *Dubrovačke trilogije* dovede do kulturnog standarda. Snažno oslonjen na tematsku zadanost Vojnovićeve drame, Raić pokreće *cjelokupni dramski personal – osim Papića i Vavre – a sinoćna predstava je plod jedne naše umjetničke tradicije, savjesnog umjetničkog nastojanja i umjetničkih sposobnosti, kojima se ponosimo.*¹⁹ Poimanje modernističkog stila, dominantnost redatelja i glumački konkretna koordinacija izvedbe (Gospar Vlaho – *Allons enfants!* i Marko pl. Tudizi – *Na taraci*) vitalne su konstante Raićeve inscenacije. *U Allons enfantsu!, vjeran u detalje g. Raić dao nam je jedan interieur pun ukusa, štimunga i gospodstva. U njemu se razvija bolna predstava – umiranje jedne velike epohe i jedne velike slave (...) koja pred zvucima Marseljeze iščezava hladni ponos u ništavilo*, a tu strukturnu dvojnost Begović uviđa ne samo u scenskom prostoru Vojnovićeva djela nego i u glumačkom odgovoru na redateljevu uživljenost u dramska

¹⁷ Id. /Branimir Livadić/, *Ivo Vojnović: Smrt majke Jugovića. (Dramska pjesma u tri pjevanja)*, „Obzor“, LIX, 248, Zagreb, 3. studenoga 1918., str. 3.

¹⁸ Milan Begović, *Zagrebačko pozorište*, „Srpski književni glasnik“, Nova serija, knj. 1, 5, Beograd, 1. studenoga 1920., str. 378.

¹⁹ m. b. /Milan Begović/, *Početak jubilarne sezone. Ivo Vojnović: „Dubrovačka trilogija“*, „Novosti“, XIV, 192, Zagreb, 2. rujna 1920. str. 1-2.

zbivanja. Raićeve dramaturške i psihološke instrukcije *urodile su precizno i uzorno izrađenim izgovorom, izrazom lica i kretnjama* svih interpretata, osobito u potresnom, dramski virtuoznom prizoru kada se iznutra razorena Deša Zlate Markovac i Orsat Franje Sotošeka apatično opraštaju od prošlosti. Rafiniranost, ali i ekonomičnost redateljskog postupka prenosi se i na *Suton*, gdje *izraz umornosti i dostojanstva* vladike dubrovačke Beneše Marije Ružičke-Strozzi potiče Begovića na uzastopne kritičarske usklike: *Bože moj, kako ta žena govori! Kakav glas! Kakva toplina! Kakva otmenost!* Tragičnost njezinih kćeri povezuje Pavla Anke Krnic *puna uvjerljive boli i očajne okrutnosti prema samoj sebi i svojoj ljubavi*²⁰. Sliku pustopašnosti i frivolnosti vanjskoga svijeta i nepromjenjivost osjećaja tuge i osobne nemoći donosi *Suton*. Te poetičke opreke trećeg dijela Vojnovićeve drame Raić ističe sudjelovanjem operetnog ansambla koji uklopljen u scensku radnju anticipira umnožavanje izražajnih sredstava modernističkog kazališta. Stilsko mjerilo Raićeve režije *Dubrovačke trilogije* okrenuto je glumačkom umijeću i stvaranju nostalgičnog ugođaja te u redateljskoj i u scensko-izvedbenoj podlozi konkretizira pojam *Zusammenkunstwerk* kao estetski najviše postignuće modernizma.

Sljedećih godina nevoljko, ali hrabro Raić se približava ekspresionizmu preko Ibse- novih i Strindbergovih drama, Maeterlinckova simbolizma i Pirandellove dramaturgije, blizak je i udaljen od središta Krležina opusa u inscenaciji drame *U logoru*, 1920., i *Vučjaka*, 1924. (polemički odnos pisca i izvođača kroz godine se postupno smiruje – *Michelangelo Bounarroti, Adam i Eva*, 1925., *Leda*, 1930.), a koji u strukturnom i spoznajnom smislu prevladava u Raićevoj stvaralačkoj završnici (Tito Strozzi, *Ecce homo!*; Kulundžić, *Ponoć i Škorpion*; Miroslav Feldman, *Vožnja*).

Unatoč očevitim poetičkim mijenama Raić se ustrajno vraća onim dramskim svjetovima koji osvjetljavaju njegov osobni senzibilitet i daju značenje njegovu kazališnom diskursu. Takav tipološko sigurni prostor pruža mu drama *Maškarate iz potkuplja*, 3. srpnja 1924., kada ponovno zaranja u Vojnovićev melankoličnim znamenjem opisani Dubrovnik. Gavella je u režiji *i ovaj put stao na moderno stanovište, da on može – kao centar teatra – da stvori jednu od triju glavnih momenata na sceni (literatura – gluma – inscenografija) koja djelu eventualno može da fali. Ili barem da sva tri momenta dovede u ravnotežu*²¹. Kulundžićev zaključak o intelektualnoj i kreativnoj perspektivi Gavelline režije obuhvaća i Babićev doživljaj dekora, zasnovan na ravnoteži između stvarnosti i apstrakcije, na ravnoteži između ideje i materijalnog oblika predmeta, protegnut od simbolične sjenke Zelenaca nad Kneževom palačom na početku *tri časa jednog pokladnog scherza* do duhovne, a opet realističke, atmosfere *žutog salona* dubrovačke vladike

²⁰ m. b., *Početak jubilarne sezone*, str. 1-2.

²¹ Josip Kulundžić, *Zagrebačka premijera Vojnovićevog scherza „Maškarate ispod kuplja“*, „Comœdia“, sez. 1924./1925., III, 5, Beograd – Zagreb, 2. rujna 1924., str. 11. Isti: *Die Maskeraden aus der Dachkammer. Erstaußführung im Zagreber Nationaltheater*, „Zagreber Tagblatt“, XXXIX, 153, Zagreb, 4. srpnja 1924., str. 3.

i siromaškog *potkuplja*, gdje gasne život tuberkulozne Anice. Nadgarderobijer Rudolf Kichl izrađuje kostime, Oskar Jozefović aranžira pučku glazbu za metaforički prizor s maškarama, a osobito se dotjeruje sustav osvjetljenja, pa se u dramskom finalu naziru u sutonu sunca konture kipa sv. Vlaha i krovovi kuća na Stradunu.

Premda prepoznatljivost Vojnovičeve ideje o Dubrovniku kao dominantnom tematskom i dramskom potencijalu argumentira u režiji *Dubrovačke trilogije* iz 1950. i zatim svoje približavanje srži piščeve poetike analitično obrazlaže u tekstu *Šesti put pred Vojnovičevom „Dubrovačkom trilogijom“*²², Gavella već u *Maškaratama iz potkuplja* pokušava razriješiti neke svoje teoretsko-interpretativne dvojbe, urasle u vlastitu zaokupljenost ovim književnim i umjetničkim kompleksom. Materijalnu fizionomiju drame *Maškarata iz potkuplja* Gavella *mise-en-scèneski* predočava u suigri s prošlošću Republike, a oživljenost i doživljenost zastupljenih osoba fiksira na temelju uvjerenja u umjetničku samosvojnost njezinih aktera (Jele – M. Mihičić; Ane – M. Ružička-Strozzi; Gjive – M. Dimitrijević; Mare – N. Vavra, Anica – V. Podgorska). Jednakom među njima, Ivi Raiću, dodjeljuje ulogu Jere, koji u finalu *trećeg časa* drame proturječnost tihe sjete, ispraznost nade i tragediju vladika Nikšinica, ali i vlastitu, sabija u emocionalno proživljeni prizor samrtnog hropca sluškinje Anice Vike Podgorske. Stapanje iluzije i realnosti očito je tematski predestinirano Raiću i Podgorskoj, što će maestralno glumački ostvariti, zahvaljujući i opet Gavelli, u Begovićevo *Pustolovu pred vratima* 1926.

Zbog promjene stilskih interesa postupno se zanemaruje Raićev modernistički izražajni modus, ali on ostaje, do svojih zadnjih karijernih nastupa, vezan za Vojnovičevo dramsko stvaralaštvo, jasno prožet miteleuropskom tradicijom i univerzalnošću baštine glumačkih i redateljskih gledišta. I poslije završenog umjetničkog slijeda u realizaciji Vojnovičeve dramatike u rasponu od *Dubrovačke trilogije* 1910. do *Maškarata iz potkuplja* 1924. Raić je privržen piščevu opusu te oscilantnu sudbinu Vitalea Malipiera redovito tumači na gostovanjima i sljedećih godina. Usklađenost Vojnovičevih i Raićevih umjetničkih nazora pokazuje vrhunski ostvareno emotivno, intelektualno i stilsko jedinstvo između književnika i interpreta njegovih djela, što je izdvojena posebnost u glumačkoj i redateljskoj razradi modernizma na nacionalnoj (zagrebačkoj) pozornici. U slijedu od početnih Miletićevih i Bachovih režija Vojnovičeva predočenja zamaštanog i realnog Dubrovnika do Gavellina studioznog pronicanja u taj poetološki kompleks, Raićev udjel u kazališnom i razvojno spoznajnome smislu kontekstualizira trajnost i osmišljenost toga procesa i estetski je izdvojen i umjetnički zaokruženi korektiv, pa i stanoviti vodič kroz stilsku bujnost hrvatskog modernizma.

²² Gavella, *Šesti put pred Vojnovičevom „Dubrovačkom trilogijom“*, str. 64-67. Vidi bilješku 4.

GLUMAČKA UMJETNOST U OSJEČKOJ KAZALIŠNOJ KRITICI

Povijest Osijeka kao multikulturalnog središta triju naroda počinje 1687. godine, kada je austrijska vojska protjerala Turke iz utvrde Esseg. S obzirom na geografski položaj Osijeka i mogućnosti novih prodiranja Turaka, dinastija Habsburg odlučila je Osijek pretvoriti u važno vojno središte za obranu Beča. Osijek je tako 1690. godine dobio municipalna prava, a ubrzo nakon toga austrijske vlasti osnivaju nova naselja na području Osijeka – Gornji grad (1692.) te Donji grad (1698.). Kako bi se stvorila živa obrana od Turaka, Beč je odlučio provesti naseljavanje austrijskog i njemačkog stanovništva. Takva odluka rezultirala je činjenicom da su stanovništvo Osijeka činili pretežito Nijemci, a kako bi potaknula različite grane gospodarske djelatnosti u Osijeku, vlast u Beču odlučila je u Osijeku naseliti i trgovce, zanatlije i činovnike iz južne Njemačke i Austrije te su im dodijeljena građanska prava. Njemački je jezik u Osijeku postao međuetnička komunikacijska osnova koju su prihvatili i južni Slaveni i Mađari, a zanimljivu primjedbu o jeziku napisao je 1777. godine barun Taube: *U Osijeku i Petrovaradinu ne čuje se gotovo ništa osim njemačkog. Kako tamo, tako i u Sremskom Karlovcu, Zemunu i tako dalje se misa po izboru drži na njemačkom i ilirskom. U Zemunu i drugim mjestima izvode se njemačke predstave. Prilikom uvježbavanja vojske svih regimenti, bile one slavonske, njemačke ili mađarske, naredbe se izdaju na njemačkom jeziku. U vojnim okruzima graničnih regimenti, u kojima služi puno njemačkih časnika, također se svi javni poslovi obavljaju na njemačkom jeziku. Tako je njemački korak po korak postao uobičajeni jezik kulturnog svijeta.*¹

Poslije dovršetka osječke Tvrde 1719. godine, nakon vojnika u grad ubrzo dolaze i njemačke putujuće družine. Družine su bile nužne za pristiglo njemačko stanovništvo u Osijeku jer su Nijemcima služile kao potvrda vlastitog identiteta, a i njemačka nacija imala je čvrsto vjerovanje u odgojnu zadaću kazališta: *Ništa ne može bolje prezentirati neki grad od njegovog kazališta. Kazalište je najprecizniji gradimetar za obrazovni*

¹ Josef Müller, *Syrmien. Slawonien – Bosnien. Verlorene Heimat deutscher Bauern*, „Donau-schwäbische Beiträge“, 39, Pannonia, Freilassing, 1961., str. 20.

nivo stanovništva.² Njemačko kazalište u Osijeku isprva živi kao kazalište putujućih njemačkih kazališnih družina³ pod okriljem gradskih i vojnih vlasti u dvorišnim, krilnim i gornjim prostorima Generalatske vojarne u Tvrdi. Godine 1866. prelazi u raskošnu zgradu Društva gornjogradskog kasina i kazališta pod nazivom građansko gornjogradsko Dioničarsko kazalište slobodnog i kraljevskog grada Osijeka.⁴

Međutim, suprotno njemačkom uvjerenju o obrazovnoj funkciji kazališta, njemačke putujuće družine koje su gostovale u Osijeku bile su skromnijih dosega. Okarakterizirane su nepostojanjem glumačkog ansambla u današnjem smislu riječi, a činili su ih glumci koji su se slučajno okupili u družini, s različitim umjetničkim kvalitetama i bez iskustva zajedničke igre. Uloge su bile tipske, mijenjale su se svakih deset godina, a njihov repertoar sastojao se uglavnom od opereta i komedija (grubih lakrdija, detektivskih komedija i farsi)⁵ s ciljem zabave i materijalnog probitka.⁶ Za svaku novu sezonu direktori družina biraju većinom nove glumce, funkcija režije nije razvijena, a kostimi i tehnička sredstva okarakterizirani su minimalizmom.⁷ Slabost repertoara družina koje su posjećivale Osijek dokazuje i činjenica koju u svom istraživanju otkriva Vlado Obad. Obad navodi kako su se družine u najavama hvalile da su komadi s repertoara s najvećim uspjehom izvođeni na bečkim pozornicama, ali su s namjerom prešućivali da se ne radi o glavnoj bečkoj pozornici već o raznim pozornicama iz bečkog predgra-

² Vlado Obad, *Njemačke putujuće družine na pozornici osječkog kazališta*. U: *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija, praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. 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 2008., str. 31.

³ Dragan Mucić, *Njemačko kazalište u Osijeku u prvoj polovici XIX. stoljeća*. U: *Zbornik Pedagoškog fakulteta: humanističke i društvene znanosti*. Priređivač Jože Pogačnik. Pedagoški fakultet Sveučilišta u Osijeku. Osijek 1985.

⁴ Stanislav Marijanović, *Njemački teatar u Osijeku – Kazališni plakati i almanasi*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987. – 1990. – 1991. – Krležino kazalište danas, zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Zavod za književnost i teatrologiju HAZU; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški fakultet Osijek. Osijek – Zagreb 1992., str. 134.

⁵ Detaljno o njemačkom kazalištu pisao je Vlado Obad u nekoliko radova: Vlado Obad, *Slavonische Presse*. U: *Regionalpresse Österreich-Ungarns und die urbane Kultur*. Feldmann Verlag. Wien 2007.; Vlado Obad, *Njemački teatar u Osijeku u svjetlu kazališne kritike*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987. – 1990. – 1991. – Krležino kazalište danas, zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Zavod za književnost i teatrologiju HAZU; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški fakultet Osijek. Osijek – Zagreb 1992. I Vlado Obad, *Njemačke putujuće družine na pozornici osječkog kazališta*. U: *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija, praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. 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 2008.

⁶ Antonija Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, AGM, Zagreb 1997., str. 16.

⁷ Vlado Obad, *Slavonische Presse*, str. 144-150.

đa.⁸ Jednako tako iz kritika se, unatoč popularnosti i velikoj posjećenosti, stječe malo drugačija slika: ... *gospodin direktor Barta dao je najbolje što je mogao kako bi priskrbio zadovoljstvo Osječana...*⁹, a osječka publika zasigurno ne posjećuje kazalište zbog toga što raspolaže *prvoklasnim glumačkim snagama*¹⁰, pa ni zbog scenografije i kostimografije, koja u svojoj *skromnosti nije prešla granice provincijske scene*¹¹. Njemačko kazalište tako je za sobom ostavilo dva oprečna rezultata. S jedne strane izvršilo je kulturnu misiju na stranom, ali svima razumljivom jeziku, stvorilo je publiku, zbližilo je s kazalištem te je u Osijek donijelo dašak europskih kazališnih tekovina. Međutim, o sustavnom i umjetnički promišljenom kazališnom životu, koji je proistekao iz različitih silnica osječke sredine, može se govoriti tek poslije osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta 1907. godine.¹²

Kontekst njemačkih putujućih družina i usustavljanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku iznimno je važan iz dva aspekta: razumijevanja relacije odnosa između kritičara i glumaca te razumijevanja zahtjeva koje su osječki kazališni kritičari stavljali pred osječke glumce. Najveći dio kritike svih osječkih kritičara posvećen je glumačkim ostvarenjima. To ne čudi iz nekoliko razloga. Glumci su bili ti koji su pronosili hrvatsku riječ sa scene u vrijeme stvaranja nacionalnog osjećaja, tvore neizostavni element na kojem se temelji izvedba, a i fizički su izravno izloženi publici. Osim toga, svi osječki kritičari iznimno su skloni glumcima, a pisanje o glumcima, pogotovo na početku djelovanja kazališta, obilježeno je gotovo ekstatičnim tonovima. Ubrzo nakon početne euforije tonovi se smiruju, pa – iako je oduševljenje često i dalje prisutno – često i negativno progovaraju o glumačkim kreacijama, ali ponovo s određenom dozom sklonosti, a glumačke nedostatke pokušavaju i opravdati. Razlog takve emotivne veze između kritičara i ansambla može se pronaći u činjenici da su glumci bili ti koji su direktno djelovali kao instrument razvoja hrvatske nacionalne svijesti koja se razvijala i rasla zajedno s Hrvatskim narodnim kazalištem u Osijeku. Jednom kada je ta veza između kritike i glumaca uspostavljena bilo ju je teško iskorijeniti – ostala je prisutna sve do tridesetih godina 20. stoljeća.

Stav kritičara prema glumcima možda je ponajbolje opisao Ivan Krnic: *Ne smijemo zaboraviti da glumci čine kazalište, na njima se temelji kazalište i oni su najvažniji, ne uprava. Zato je kritičareva obveza poticanje razvoja umjetnika bilo to kroz ne preja-*

⁸ Obad, *Slavonische Presse*, str. 148-149.

⁹ *Herr Director Barta hat sein Möglichstes geboten, um sich die Zufriedenheit der Esegger zu erwerben...* Vidi: *Theater*, „Slavonische Presse“, 69, Osijek, 23. 3. 1902., str. 5-6.

¹⁰ *Theater*, „Slavonische Presse“, 71, Osijek, 27. 3. 1907., str. 4.

¹¹ Ibid.

¹² Antonija Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište*. U: *Povijest Osijeka 2: Od turskog do suvremenog Osijeka*. Priređivač Ive Mažuran [et. al.]. Zavod za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti Osijek; Školska knjiga. Osijek – Zagreb 1996., str. 247.

ku hvalu kad je zaslužio ili kroz pokudu, kada se ova ne može izbjeći.¹³ Toga su se svi osječki kritičari načelno i držali. Znali su često vrlo emotivno, subjektivno i poetično progovarati o glumačkim ostvarenjima: (...) sva divlja, neukročena i pustopašna ćud kapetana Siniše, ali u kojem se krio dobar i iskren karakter, našla je efektnog interpreta u gospodinu Jasniću. Topla, meka, kao kristal čista bila je gđica Vujić u ulozi kontese Nere, naglašeni kontrast neobuzdanom ratniku Siniši. Njih dvoje bili su glavni nosioci i oni su svoje uloge apsolvirali s velikim uspjehom.¹⁴ Međutim, jednako tako znali su vrlo kritično nastupati spram loših kreacija: Ali i kod naših glumaca je nedostajalo razumijevanja. Naturalističke drame ne bi trebale biti ništa više doli svakodnevice u kojoj se ne događa ništa neobično, već samo jedan povod koji će karaktere dovesti do eksplozije. Prilikom izvedbe Kočijaša Henschela na našoj se sceni nije dogodilo ništa neobično, a iz svega se da zaključiti da su sudionici izvedbe mislili kako će bedastim prepuštanjem doći najbliže Hauptmanovoj srži... Nesumnjivo je jučer na našoj sceni došlo do zastrañivanja jer je cijela izvedba odavala dojam kako sudionici poimaju naturalizam kao da nemaju nikakav drugi zadatak osim da pojedinim likovima komada utisnu svoje vlastite karaktere, ali još više od toga, da se spram karaktera pojedinih likova drže potpuno pasivno. Gospodin Milovanović kao kočijaš Henschel i gospođa Dragutinović kao Hanne pošli su od točke da je izrađivanje uloge ovdje sporedna stvar i cijela je izvedba odisala monotonim, jednobojnim govorom... Cijela srž Hauptmannove drame naturalističkog pravca sastoji se od ocrtavanja situacija, ali situacije se moraju i ocrtati.¹⁵

Često su ipak, i nakon takvih, negativnih prosudbi, tražili opravdanja za ansambl promišljajući o mogućim uzrocima kao što su bili kriva podjela, režija, neiskustvo glumca, kratko vrijeme za probe, bolest... Pokazali su se nedostatci, koji prate svako novo djelo, kada se mora silom prilika naučiti za 14 dana¹⁶ ili: Mnogo veće priznanje zaslužuje njegova požrtvovnost, koja je omogućila, da se predstava uopće održi. Treba naime znati, da je g. Tanhofer ležao bolestan i da je iz kreveta došao na pozornicu i odigrao fizički napornu ulogu, ne vodeći računa o posljedicama, koje je mogao imati od toga¹⁷.

Jedna od sustavnih boljki proizišla iz činjenice da je u Osijeku kazalište otvoreno s ansamblom koji su činili lokalni amateri, pokoji putujući glumac i nekolicina iskusnijih koje je Nikola Andrić privukao iz Praga¹⁸ jest nepostojanje kontinuiteta razvoja scenske suigre u ansamblu i sustavnog razvijanja govorne i glasovne kulture glumaca, a situa-

¹³ Ivan Krnic, *Kroatisches Theater*, „Die Drau“, 81, Osijek, 11. 4. 1910., str. 2-3.

¹⁴ Ernest Dirnbach, *Grička vještica*, „Hrvatski list“, 56, Osijek, 25. 2. 1939., str. 15.

¹⁵ O. P., *Kroatisches Theater*, „Die Drau“, 99, Osijek, 4. 4. 1916., str. 5-6.

¹⁶ Ernest Dirnbach, *Početak kazališne sezone u Osijeku*, „Hrvatski list“, 79, Osijek, 20. 3. 1934., str. 7.

¹⁷ Ernest Dirnbach, *Obnova kazališne sezone u Osijeku*, „Hrvatski list“, 298, Osijek, 28. 10. 1933., str. 7.

¹⁸ Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, str. 16.

cija se značajno ne mijenja ni u sljedećih dvadesetak godina. Nakon prvotnih uspjeha i zanosa, kazalište ubrzo upada u probleme. Nerazjašnjen konflikt između Nikole Andrića i Hrvatskoga kazališnog društva dovodi do velikog razdora u kazalištu te Andrić nakraju odlazi s mjesta intendanta, na kojem ga zamjenjuje Žarko Savić.¹⁹ Ni on se ne može pohvaliti velikim uspjehom. Osijek nije mogao izdržavati kazališnu družinu cijele sezone te kazalište odlazi na turneju po Bosni i Slavoniji. U sezoni 1910./1911. osječko Hrvatsko narodno kazalište ponovo zapada u veliku krizu. Vladimir Treščec, intendant zagrebačkoga kazališta, oživljava Miletićevu ideju o osnivanju Pokrajinskog kazališta u Hrvatskoj (na čelu s Mihajlom Markovićem) u kojem bi zagrebački glumci išli na gostovanja te tako osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu uzeli velik dio terena za gostovanja i financijski dohodak. Kazalište manje-više uspješno djeluje do sezone 1918./1919., kada dolazi do raspada Austro-Ugarske i stvaranja nove države SHS. Novonastali uvjeti rezultiraju ukidanjem subvencija, a o bezizlaznosti situacije najbolje govori raspuštanje Hrvatskoga kazališnog društva, koje je dvanaest godina kontinuirano radilo na uzdržavanju i opstanku osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Kako gradska općina nije imala ni volje ni financija učiniti to, kratkotrajno rješenje nalaze u privatnom zakupu kazališta Steve Kovjanića na čelu s Đurom Prejcem. Međutim, ni on ne može izdržati financijsku zahtjevnost te kazalište iznenada prelazi u državne ruke.

Nova sezona u državnim rukama obilježena je novom velikom krizom. U Osijek na mjesto dramaturga dolazi Mirko Dečak, koji pokreće oštre sukobe u kazalištu. Optužen da je pisao pohvalne kritike o predstavama HNK-a, favorizirao određene glumce te to anonimno objavljivao u „Hrvatskom listu“, ulazi u sukob s ansamblom, što rezultira ostavkama velikog broja osječkih najkvalitetnijih glumaca. Sukob se nastavlja kroz idućih deset godina. Sukobi i novo smanjenje subvencije dovode do ponovnih velikih problema i odlaska Milčinića s pozicije intendanta. Situacija je toliko teška da su glumci prisiljeni osnivati manje grupe i igrati po raznim prostorima u Osijeku kako bi preživjeli.²⁰

Pod intendanturom Pavela Golije počinju najteži dani osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta. Ponovo dolazi do smanjenja subvencije, podizanja zajmova i teške borbe za financijski i umjetnički opstanak, što rezultira novim napuštanjem glumaca i ostanom HNK-a Osijek bez uprave. Novim intendantom imenovan je Petar Konjović, koji je uspio smanjiti dugove kazališta raspuštajući operetni ansambl²¹ te je omogućio kakvo-

¹⁹ Dragan Mucić, *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 1941*. Matica hrvatska, Ogranak Osijek; Filozofski fakultet Osijek. Osijek 2010., str. 96-109.

²⁰ Tomislav Tanhofer osniva Intimni teatar, a Josip Plemenčić Varijete kazalište. Vidi: Mucić, *Prvih četrdeset godina*, str. 220.

²¹ Spoznaja da je osječko Hrvatsko narodno kazalište pretvoreno u putujuću družinu teško pada Osječanima, a ukidanje Opere i Operete još teže. Posao kazališta tada preuzimaju kazališni dobrovoljci redom izrasli iz Hrvatskoga pjevačkog i glazbenog društva Kuhač koje je u razdoblju 1928. – 1936. godine ostvarilo niz uspješnih operetnih izvedbi. Svojim kontinuiranim djelovanjem očuvali su

takvo normalno funkcioniranje, ali to je bila samo privremena mjera koja nije mogla spasiti kazalište. Rješenje za opstanak nalazi se u osnivanju kazališta za sjeverne oblasti koje se sastoji od članova dramskog ansambla osječkog i novosadskog kazališta.²²

Ministarstvo prosvjete u Beogradu, 27. ožujka 1928., nastavlja kulturno-umjetničku devastaciju osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta započetu još 1920., kada je iz imena izbačen pridjev hrvatski, ostavljajući u nazivu samo Narodno kazalište. Tog datuma osječko Hrvatsko narodno kazalište dobiva funkciju pokrajinskog i prisiljeno je opsluživati Vojvodinu i Srijem te Split kao Narodno kazalište za Primorsku banovinu, čime je Drama osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta pretvorena u putujuću družinu. Pravi povratak u matični grad slijedi tek 28. siječnja 1934., kada Ministarstvo prosvjete ukida Narodno kazalište kao pokrajinsko kazalište Savske i Primorske banovine.²³

Takav kontekst djelovanja kazališta u kojem su se neprekidno smjenjivale uprave, dokidale subvencije, mijenjale funkcije i uloge osječkoga kazališta ne pridonosi stabilnosti i usustavljanju ni ostvarivanju nužno potrebne uhodanosti ansambla i napredovanja u glumačkim tehnikama i vještinama. Prateći kontinuirano djelovanje ansambla, osječki su kritičari element govora i glasa poimali kao osnovne materijale glumčeva stvaranja, osnovna sredstva glumačkog izraza, to jest temeljne oblike komunikacije između glumca i publike. U tim elementima nisu štedjeli pohvala kad su to glumci evidentno zaslužili: *Kod njega smo se divili živosti njegove igre, svježini glasa, bogatstvu komičkih sredstava, mimici i, što se mora posebno istaknuti, jasnoći, točnosti, sigurnosti i čvrstoj dikciji. Govorio ili pjevao, svako je slovo izgovarao toliko jasno da smo ga čuli, svaku je rečenicu ili stih tako naglašavao da se smisao odmah shvaćao...*²⁴ Jednako tako nisu ih štedjeli ni u pokudama: *... Predstava je uopće bila dobra samo što pretežni dio našeg općinstva nije razumio većinu naših glumaca..., ... i sam kazališni izjavitelj nije razumio dobar dio onoga, što se je na pozornici govorilo, premda je sjedio posve naprijed u parteru. Dikcija nije osobito jaka strana naših glumaca. Uvjereni smo da će se kod druge predstave i na to paziti, kao i na kvantitet pojedinih vokala, te nećemo više čuti, da se npr. <ki, ka> izgovara kratko umjesto dugo*²⁵ Velik problem glumcima evidentno su predstavljale i drame koje su pisane na različitim dijalektima, što se često

glazbenu tradiciju u Osijeku, pa je Osijek postao jedno od hrvatskih operetnih središta. Vidi: Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, str. 91. Opširno o tridesetim godinama pisala je i u radu *Osječke kazališne tridesete*. U: *Krležini dani u Osijeku 1993. – Krleža i naše doba*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški fakultet Osijek. Osijek – Zagreb 1995.

²² Mucić, *Prvih četrdeset godina*, str. 239.

²³ O krizi osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta detaljno su pisali: Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, str. 36-118, i Mucić, *Prvih četrdeset godina*, str. 237-261.

²⁴ Krnić, *Kroatisches Theater*, str. 5.

²⁵ Ivan Krstitelj Švrljuga, *Hrvatsko narodno kazalište*, „Narodna obrana“, 94, Osijek, 26. 4. 1909., str. 1.

očitalo u kritikama: *Treba još napomenuti da pojedini akteri ne znaju kako treba naglašavati riječi pisane u dijalektu, pa bi bilo bolje da uzimaju naglasak književnog jezika, a zbog kolorita da ostave samo ikavicu, jer se krivim naglaskom riječ nagrdi i neugodno zvuči.*²⁶

Osim toga, osječko Hrvatsko narodno kazalište kao jednu od glavnih zadaća trebalo je pronositi dugo čekanu hrvatsku riječ sa scene, a u kazalište su išli svi građani Osijeka, uključujući i obvezne odlaske učenika. Upravo iz tog razloga osječki su kritičari kontinuirano posebnu pažnju posvećivali poznavanju i pravilnom korištenju hrvatskog jezika na sceni: *Kraljević – g. Grom – koga smo odmah s početka sa simpatijom susretali valja bezuvjetno da nauči hrvatski; bez toga nikako neće moći napredovati. Na hrvatskoj se pozornici mora hrvatski govoriti, to budi jednom za vazda rečeno.*²⁷ Pogotovo je izražena kontinuirana prisutnost zamjeranja uporabe ekavštine i njemačkog jezika na sceni te gramatičkih nepravilnosti: *Ovom zgodom moramo istaći manu koja se uvriježila u ansamblu. Jezik kojim se govori na našoj pozornici daleko je od gramatičke pravilnosti. Svako govori svojim naglaskom. To pogotovo neugodno strši u klasičnim djelima.*²⁸ Međutim, kritika Franje Bartola Babića otkriva u čemu je srž problema, pa – osim o nepostojanju sustavnog bavljenja jezikom – piše kako se glumci ne uspijevaju riješiti svojih privatnih naglasaka jer dolaze iz različitih krajeva, a i igrali su u različitim kazalištima: *I čistoći jezika valjalo bi posvetiti više pažnje. Tako je jedan glumac neprestano govorio htjeo mjesto htio ili ekavski hteo. Isto tako ne kaže se gdje nego gdje, a ni riječ činovnik ne naglašuje se u hrvatskim krajevima onako kako je neki glumci naglašuju. (Ovo im se potonje ne može mnogo ni zamjeriti, jer su osječki glumci iz raznih krajeva, a i djelovali su na drugim pozornicama gdje se riječi drugčije naglašuju).*²⁹

Opsesija hrvatskim jezikom išla je toliko daleko da su kritičari u novinama objavljivali najavni tekst s dijelovima drame i označenim naglascima na problematičnim riječima kako bi pomogli glumcima u pripremi: *Mi smo u našem listu od prošlog četvrtka i petka donijeli kratak sadržaj Dubravke te smo i nekoja ljepša mjesta doslovno ispisali. U zaključnom refrainu: O lijepa, o draga, o slatka slóbodo, postavili smo namjerice i naglasak na ovu posljednju riječ, jer smo bili unaprijed uvjereni, da će ju glumci krivo naglasiti, ako ih se na to ne upozori. Badava nam trud.*³⁰

Još jedan element koji se pokazao kao sveprisutan jest naučenost teksta. Taj problem provlači se, kao i govor i glas, od osnutka osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta sve do kraja ovog istraživanja i, jednako kao govor i glas, nikada nije bio svladan dokraja. Često će se tako u kritikama naći ironičan prigovor kako se od šaptača nisu čuli glumci:

²⁶ F. B., *Naše selo*, „Hrvatski list“, 120, Osijek, 24. 5. 1942., str. 31.

²⁷ Dragan Melkus, *Kasimir Delavigne Ljudevit XI.*, „Hrvatska obrana“, 6, Osijek, 9. 1. 1915., str. 4.

²⁸ Ernest Dirnbach, *Spletka i ljubav*, „Hrvatski list“, 65, Osijek, 5. 3. 1935., str. 10-11.

²⁹ F. B., *Eksperiment profesora Ewansa*, „Hrvatski list“, 121, Osijek, 4. 5. 1937., str. 15.

³⁰ Ivan Krstitelj Švrlljuga, *Dubravka*, „Narodna obrana“, 225, Osijek, 4. 10. 1909., str. 3.

Zato valja prije svega naučiti uloge, ovako je šaptalac bio odviše glasan³¹, a kada su, nakon višestrukih upozoravanja, glumci naposljetku i prihvatili savjet, kritika je ironično završena riječima: *Šaptaoca se nije čulo...*³²

Uz navedene elemente, kritičari su od glumaca zahtijevali i napredovanje u glumačkim tehnikama te kontinuirano usavršavanje u promjenama estetičkih pristupa glumi, a posebno su na početku isticali nužnost odstupanja od glumačkih tehnika romantizma i prelazak na modernu: *Bilo bi poželjno da se gospodin Badalić pokuša odučiti od primjene romantičarskih tehnika glume i počne stremiti oživljavanju svojih novih uloga u scenskom duhu moderne...*³³ Međutim, problem koji se pri tome javljao jest da su glumci, nakon što su odbacili romantizam i prešli na modernu, primjenjivali jednaku glumačku tehniku bez obzira na epohu izvornika ili redateljski koncept. Tako su na primjer prilikom igranja romantičarskog teksta koji je postavljen u izvornoj konvenciji igrali u maniri moderne, što je narušavalo koncept: *Gospodin Gavrilović u liku Keana nije dovoljno razvio strast. Ovakvom romantičarskom komadu ne pristaju moderni nazori. Nužno je ugraditi više snage, isticati strast, strast koja je tu kako bi prikazala svoje vrijeme i duh. Ne želim patetiku, ali želim više igre. Romantičarski komad ne može se igrati u maniri modernog...*³⁴

Na početku tridesetih godina 20. stoljeća osječko Hrvatsko narodno kazalište ponovo doživljava i financijski i umjetnički procvat koji će trajati sve do naprasnog prekida u sezoni 1940./1941. zbog II. svjetskog rata. Ratna zbivanja uzimaju maha i situacija u Osijeku postaje sve teža – suočen je s bombardiranjima angloameričkih saveznika, vlada nestašica hrane, vode i struje, pa tako novine već 1944. godine donose obavijesti o ograničavanju potrošnje električne energije zbog kojeg se prekida rad kazališta: *Upozoravaju se posjetioci kazališta da zbog ograničenja struje do daljega neće biti kazališnih predstava – Uprava kazališta.*³⁵ Ubrzo nakon toga, 13. travnja 1945., pred slom Nezavisne Države Hrvatske, izlazi kratka obavijest o obustavljanju rada kazališta do daljnjeg: *Obavješćuju se posjetioci kazališta da su kazališne predstave iz tehničkih razloga obustavljene do daljnjeg*³⁶, što je i zadnja vijest o kazalištu u „Hrvatskom listu“ do završetka rata.³⁷

³¹ Dragan Melkus, *Zauzeće tvrđave*, „Hrvatska obrana“, 31, Osijek, 9. 2. 1915., str. 2.

³² Dragan Melkus, *Govor ptica*, „Hrvatska obrana“, 289, Osijek, 3. 12. 1914., str. 3.

³³ -y-, *Ignis Sanat*, „Slavonische Presse“, 7, Osijek, 11. 1. 1910., str. 4.

³⁴ Krnic, *Kroatisches Theater*, str. 6.

³⁵ *Iz Hrvatskog narodnoga kazališta*, „Hrvatski list“, 278, Osijek, 30. 11. 1944., str. 4.

³⁶ *Hrvatsko narodno kazalište*, „Hrvatski list“, 76, Osijek, 13. 4. 1945., str. 3.

³⁷ Pregled nastanka i razvoja osječkog HNK-a donosi i Ivan Flod, *Osječko kazalište od 1907. do 1941. U: Spomen knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku*. Narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1957., str. 73-114.

Godina 1934. tako donosi velike promjene u organizacijskom i umjetničkom smislu, a intendant postaje Tomislav Tanhofer, koji će osječku dramu odvesti *do njezinih povijesnih vrhunaca* uvrštavajući na program simbolizam i ekspresionizam i ne zaboravljajući pri tome hrvatske pisce poput Begovića i Feldmana. Prisutan je i pluralizam redateljskih usmjerenja, a na sceni se prelamaju dva estetička pristupa glumi: realizam pomiješan sa psihologiziranjem (Aleksandar Gavrilović i Joso Martinčević) i pokušaji prenošenja njemačke scenske škole (Slavko Leitner i Zora Vuksan-Barlović). Cjelokupna situacija tako predstavlja *poticajno ozračje za sve članove ansambla*, što se očituje i u kazališnoj kritici.³⁸ S obzirom na kontekst usustavljivanja kazališta i svijesti o nacionalnom osjećaju, čini se kako su i članovi ansambla svladali osnovne elemente glumačke tehnike. Jednako tako i u kritici više nema stalnih borbi i komentara o uporabi hrvatskog jezika, čime se otvara više prostora za detaljnije opise svih elemenata glumačke umjetnosti, a napose kroz motive i djelovanje lika u radnji: *Gđa Zlata Nikolić je u ovoj ulozi dala Gigu Barićevu s mnogo iskrenosti u odnosu prema Marku, podcrtavajući svu nježnost, odanost i vjernost čovjeku, koji ipak nastupa s brutalnošću i neprikrivenim egoizmom mužjaka, otelovski ljubomornog muža i pravog nevjernog Tome. Sve one prijelaze i momentane promjene u razgovoru s mužem, prikazala je u svim nijansama, sa svim glumačkim detaljima, proživljavajući kako radosne trenutke izazvane časovitim raspoloženjem Marka Barića i nadom u sretan završetak, tako i one bolne peripetije, gdje je za doživljavanje potrebna intuicija tražetkinje. Dobro su istaknute i razlike u shvaćanju ljubavi između muškarca i žene, koje i dovode do katastrofe. Uloga gđe Nikolić bila je rezultat studija solidne scenske umjetnice, koja je u našem kazalištu svojom mnogostranošću i uspjelim kreacijama došla u red dramskih prvakinja.*³⁹

Međusobna isprepletenost glumačke umjetnosti i kazališne kritike evidentna je i izvan okvira uobičajene uzajamne korelacije. Pojava žanra kazališne kritike u Osijeku, ali i glumačke umjetnosti, usko je povezana s kontekstom razvoja nacionalne svijesti i razvoja osječkoga kazališta, pa su tako i glumci i kritičari ispunjavali zajedničku funkciju – funkciju afirmacije hrvatske riječi na sceni, u drami i u govoru. Uvjetovani time, a i činjenicom kako se osječko Hrvatsko narodno kazalište tridesetak godina borilo da usustavi ansambl, svoju poziciju i funkciju, i kritičari su se isprva spram glumačkih kreacija postavljali objektivno, ali s naglašenom dozom sklonosti i pomirbenim tonom. S obzirom na važnost govora i glasa, koje su poimali kao temeljne oblike glumačkog stvaralaštva, a što se opet zrcalilo i u korelaciji s razvojem nacionalne svijesti, kritika se u dijelu koji se bavio glumačkim ostvarenjima ponajviše koncentrirala na navedene elemente uz naglasak na ispravno korištenje hrvatskog jezika. Time su na određeni način zakinuti ostali elementi glumačke umjetnosti i u kritici, ali i kod glumaca. Situacija se napokon mijenja kada u tridesetim godinama osječko kazalište kreće uzlaznom puta-

³⁸ Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, str. 59-60.

³⁹ F. B., *Bez trećeg*, „Hrvatski list“, 287, Osijek, 16. 10. 1941., str. 22.

njom – ansambl se usustavio, pojavljuje se pluralizam redateljske misli sa suvremenim europskim tekovinama, osjećaj nacionalne svijesti stvoren je u dovoljnoj mjeri da ga se ne mora kontinuirano naglašavati, a time i glumci i kazališna kritika dobivaju novi prostor. Glumci za usavršavanje različitih estetskih pristupa glumi i temeljnih tehnika, a kritika mjesto za detaljniju analizu svih elemenata glumačke umjetnosti. Nažalost, uzlet je kratka vijeka te početkom četrdesetih godina biva naprasno prekinut II. svjetskim ratom i obustavom rada kazališta.

LITERATURA

- Theater*, „Slavonische Presse“, 71, Osijek, 27. 3. 1907., str. 4.
- Theater*, „Slavonische Presse“, 69, Osijek, 23. 3. 1902., str. 5-6.
- F. B., *Bez trećeg*, „Hrvatski list“, 287, Osijek, 16. 10. 1941., str. 22.
- F. B., *Naše selo*, „Hrvatski list“, 120, Osijek, 24. 5. 1942., str. 31.
- F. B., *Eksperiment profesora Ewansa*, „Hrvatski list“, 121, Osijek, 4. 5. 1937., str. 15.
- Antonija Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište*. U: *Povijest Osijeka 2: Od turskog do suvremenog Osijeka*. Priređivač Ive Mažuran [et. al.]. Zavod za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti Osijek; Školska knjiga. Osijek – Zagreb 1996.
- Antonija Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, AGM, Zagreb 1997.
- Antonija Bogner-Šaban, „Osječke kazališne tridesete“. U: *Krležini dani u Osijeku 1993. – Krleža i naše doba*. Priređivač Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški fakultet Osijek. Osijek – Zagreb 1995.
- Ernest Dirnbach, *Grička vještica*, „Hrvatski list“, 56, Osijek, 25. 2. 1939., str. 15.
- Ernest Dirnbach, *Obnova kazališne sezone u Osijeku*, „Hrvatski list“, 298, Osijek, 28. 10. 1933., str. 7.
- Ernest Dirnbach, *Početak kazališne sezone u Osijeku*, „Hrvatski list“, 79, Osijek, 20. 3. 1934., str. 7.
- Ernest Dirnbach, *Spletka i ljubav*, „Hrvatski list“, 65, Osijek, 5. 3. 1935., str. 10-11.
- Ivan Flod, „Osječko kazalište od 1907. do 1941.“ U: *Spomen knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku*. Narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1957.
- Hrvatsko narodno kazalište*, „Hrvatski list“, 76, Osijek, 13. 4. 1945., str. 3.
- Ivan Krnic, *Kroatisches Theater*, „Die Drau“, 81, Osijek, 11. 4. 1910., str. 2-3.
- Ivan Krnic, *Kroatisches Theater*, „Die Drau“, 265, Osijek, 21. 11. 1910., str. 6.
- Ivan Krnic, *Kroatisches Theater*, „Die Drau“, 63, Osijek, 17. 3. 1911., str. 5.

- Ivan Krstitelj Švrljuga, *Dubravka*, „Narodna obrana“, 225, Osijek, 4. 10. 1909., str. 3.
- Ivan Krstitelj Švrljuga, *Hrvatsko narodno kazalište*, „Narodna obrana“, 94, Osijek, 26. 4. 1909., str. 1.
- Iz Hrvatskog narodnoga kazališta*, „Hrvatski list“, 278, Osijek, 30. 11. 1944., str. 4.
- Stanislav Marijanović, *Njemački teatar u Osijeku – Kazališni plakati i almanasi*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987. – 1990. – 1991. – Krležino kazalište danas, zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Priređivač Branko Hećimović. Zavod za književnost i teatrologiju HAZU; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški fakultet Osijek. Osijek – Zagreb 1992.
- Dragan Melkus, *Govor ptica*, „Hrvatska obrana“, 289, Osijek, 3. 12. 1914., str. 3.
- Dragan Melkus, *Kasimir Delavigne Ljudevit XI.*, „Hrvatska obrana“, 6, Osijek, 9. 1. 1915., str. 4.
- Dragan Melkus, *Zauzeće tvrđave*, „Hrvatska obrana“, 31, Osijek, 9. 2. 1915., str. 2.
- Dragan Mucić, *Njemačko kazalište u Osijeku u prvoj polovici XIX. stoljeća*. U: *Zbornik Pedagoškog fakulteta: humanističke i društvene znanosti*. Priređivač Jože Pogačnik. Pedagoški fakultet Sveučilišta u Osijeku. Osijek 1985.
- Dragan Mucić, *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 1941.* Matica hrvatska, Ogranak Osijek; Filozofski fakultet Osijek. Osijek 2010.
- Josef Müller, *Syrmien. Slawonien – Bosnien. Verlorene Heimat deutscher Bauern*, „Donauschwäbische Beiträge“, 39, Pannonia, Freilassing, 1961., str. 20.
- Vlado Obad, *Njemačke putujuće družine na pozornici osječkog kazališta*. U: *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija, praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. 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 2008.
- Vlado Obad, *Njemački teatar u Osijeku u svjetlu kazališne kritike*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987. – 1990. – 1991. – Krležino kazalište danas, zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Priređivač Branko Hećimović. Zavod za književnost i teatrologiju HAZU; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški fakultet Osijek. Osijek – Zagreb 1992.
- Vlado Obad, *Slavonische Presse*. U: *Regionalpresse Österreich-Ungarns und die urbane Kultur*. Feldmann Verlag. Wien 2007.
- O. P., *Kroatisches Theater*, „Die Drau“, 99, Osijek, 4. 4. 1916., str. 5-6.
- y-, *Ignis Sanat*, „Slavonische Presse“, 7, Osijek, 11. 1. 1910., str. 4.

REŽIJE DJELA MARINA DRŽIĆA

1

Režije Držićevih dramskih tekstova, od praižvedaba za njegova života do niza uprizorenja povodom obilježavanja pretpostavljene petstote obljetnice njegova rođenja 2008., načelno se mogu razvrstavati i prikazati s nekoliko teatrološki podjednako legitimnih stajališta.

Prvo je među njima stajalište *autora*, dakle pojedinih redatelja koji su organizirali i umjetnički vodili scenske interpretacije Držićevih tekstova. S tog bi se stajališta – prvo rekonstrukcijom *Držićevih redateljsko inscenatorskih načela*, koju je, iščitavajući implicitne i eksplicitne scenske upute u njegovim tekstovima, proveo Nikola Batušić¹, pa potom kraćim pregledom rada izabranih redatelja, primjerice Marka Foteza, Branka Gavella, Mladena Škiljana, Koste Spaića, Bojana Stupice, Joška Juvančića, Ivica Kunčevića, Krešimira Dolenčića – obuhvatile barem najvažnije režije Držićevih tekstova u hrvatskom kazalištu i dio režija u drugim kazališnim sredinama.

Drugo je stajalište *mjesta* izvedbe, odnosno kazališne ustanove, grada ili države, te izvedbenoga prostora koji može biti zatvoren, otvoren, *ambijent*... S tog bi se stajališta, recimo, prikazale režije na Dubrovačkim ljetnim igrama i u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku, u Hrvatskom narodnom kazalištu i Dramskom kazalištu Gavella pa i na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu te u drugim kazalištima i kazališnim središtima u kojima Držićeva djela nisu bila samo zgodimično uprizorena.

Treće stajalište s kojega se može govoriti o režijama polazi od dramskoga *teksta* kao predložka izvedbi. S njega bi se pregledno pratila povijest redateljskih interpretacija koliko-toliko često izvođenih Držićevih komedija i pastorala *Dundo Maroje*, *Skup*, *Tripče de Utolče (Mande)*, *Tirena*, *Novela od Stanca*, *Grižula (Plakir)* i zanemarene tragedije *Hekuba*...

¹ Usp. Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1987., str. 62-68.

Četvrto je, napokon, stajalište *kronološko*. S tog se stajališta, slijedeći teatrografske podatke o izvedbama Držićevih djela², ponajbolje može analizirati i tumačiti promjene u zanimanju profesionalnih i amaterskih kazališta i glumačkih družina za Držića i pojedine njegove tekstove u gotovo stoljeće i četvrt njegove ponovne prisutnosti na kazališnim pozornicama.

Peto stajalište, napokon, a s njega ću ovdje odabrane režije sažeto i prikazati, uzima u obzir i *autora* režije, i *mjesto*, odnosno prostor izvedbe, i režirani *tekst*, i *kronologiju* izvedaba, te pokušava niz po nečemu primjernih kazališnih izvedaba Držićevih tekstova, koje je ne prevelik skup redatelja ostvario na nekolicini izvedbenih mjesta ključnih za naš kazališni život, razvrstati u koliko-toliko koherentne skupine. Dakako da će tim pregledom biti obuhvaćen samo nadasve malen dio desetak i desetaka predstava ostvarenih prema integralnim, kraćenim, adaptiranim ili dopunjenim tekstovima Marina Držića.

S ovdje odabranog stajališta moraju se prvo razmotriti već spomenuta *Držićeva redateljsko-inscenatorska načela* u pretpostavljenom radu s članovima družina koje su od 1548. do 1559. izvele sve njegove tekstove³ i neimenovanim *arkitektima* (scenografima) što su ih opremili. Kao renesansni kazališni čovjek u pravom smislu te riječi, Držić svoj dramski rad, napose onaj u prozi, nije držao književnim te nije ni računao s čitateljima koji ne bi pripadali najužem krugu suradnika na predstavama. Zapisivao je – vjerojatno i u komedijama koje nisu sačuvane ni u tiskanim knjigama ni u autografima, nego u kasnijim prijepisima – replike pojedinih likova i najvažnije scenske upute radi toga da i njemu i tim suradnicima pisani tekst bude podsjetnik kojim će se svi koristiti u procesu pripremanja predstave i koji će nakon njezine jedine izvedbe za ciljanu publiku toj kulturnoj sredini prestati biti zanimljiv.⁴

² Popis izvedaba djela Marina Držića u Hrvatskoj od prve (i jedine) izvedbe u XIX. stoljeću do 2007. izradile su Lucija Ljubić i Martina Petranović: *Izvedbe djela Marina Držića u Hrvatskoj*. U: *Leksikon Marina Držića*. Urednici Slobodan P. Novak i dr. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb 2008., str. 909-927. Podatke o izvedbama i njihovim sudionicima navodim prema tom popisu.

³ Kazališni povjesničari raspolazu s premalo dokumenata da bi sa sigurnošću mogli ustvrditi kakva je publika, kad i gdje imala prigodu i povlasticu prisustvovati izvedbi – u jednom primjeru, *Tirene*, i ponovljenim izvedbama – pojedinih Držićevih djela. Ipak, na temelju izravnih izjava ili koliko-toliko odgonetljivih aluzija u prolozima te relevantne arhivske građe, predlažu se različite, tek u malobrojnim primjerima i dokraja podudarne kronologije tih izvedaba. Nakon istraživanja za *Leksikon Marina Držića*, Milovan Tatarin predložio je ovu kronologiju: 1548.: *Pomet* (poklade), *Tirena* (poklade); 1549.: *Tirena* (poklade); 1550.: *Novela od Stanca* (pir); 1551.: *Tirena* (pir), *Venere i Adon* (pir), *Dundo Maroje* (poklade); 1552.: *Pjerin* (pir); ?1553.: *Tripće de Utoleče* (privatna predstava), *Arkulin* (privatna predstava); 1554.: *Džuho Krpeta* (pir); ?1555.: *Skup* (pir); 1556.: *Grižula* (pir); 1559.: *Hekuba* (?). (Usp. Milovan Tatarin, *Čudan ti je animao čovjek. Rasprave o Marinu Držiću*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik 2011., str. 41-84.)

⁴ Kako je razvidno iz prethodne bilješke, jedina je iznimka *Tirena*, za koju Tatarin pretpostavlja da je izvođena 1548., 1549. i 1551.

Budući da je tijekom rada izravno i usmeno komunicirao s glumcima i suradnicima, koji zapravo nisu bili čitatelji njegova teksta nego njegovi korisnici pa možda i svojevrsni *koautori*⁵, mnoge potankosti nije trebao zapisivati. Trima je dramskim tekstovima u stihu – *Tireni, Ljubavi Venere i Adona* te *Noveli od Stanca* – naknadno, priređujući ih na tisak u Veneciji 1551., u dvjema nedavno pronađenim knjigama⁶, dao status književnih djela te je vjerojatno tek za tu prigodu sročio i scenske upute ne bi li sada i znatno širem krugu čitatelja, među kojima su se mogli naći i članovi neke nove glumišne družine što će negdje drugdje ili u budućnosti izvesti koji od ta tri teksta, dao što bolje prostorne koordinate za svoje dramske radnje. Uređenje pozorničkoga prostora, to jest njegova razdioba na dva-tri dubinska plana, sukladno renesansnim *Serlijevim načelima*, a ne na niz *mansija* ili *kupališnih kabina* prema načelima srednjovjekovnoga i humanističkog teatra, kako je ustvrdio Batušić⁷, zatim propisana uporaba pojedinih rekvizita i kostima u nekom prizoru, o čemu se obavijesti dobivaju uglavnom iz implicitnih scenskih uputa, te, napokon, prekidanje govorne realizacije dijaloga glazbom, pjesmom i plesom – to je, manje-više sve što se o Držiću kao *redatelju i inscenatoru* vlastitih tekstova može saznati pomnim iščitavanjem malobrojnih eksplicitnih i brojnijih implicitnih scenskih uputa. O govornoj, mimičkoj i gestičkoj interpretaciji njegovih komedija, pastoralna i tragedije *Hekuba* možemo samo nagađati⁸, jednako kao i o podjeli uloga. Tako zasad bez odgovora ostaju i iznimno zanimljiva teatrologijsko-sociologijska pitanja, primjerice pitanje o tom koji je član glumačke družine na javnoj (o pokladama) ili privatnoj (na piru) izvedbi Držićeva teksta tumačio neki lik, na kakvu je glasu u zajednici bio i kakve je sve asocijacije u gledateljima moglo izazvati stapanje njima dobro znanoga sugrađanina s dramskim likom, koji je, napose u komedijama, jamačno imao svima prepoznatljive crte ove ili one društvene skupine ili ovoga ili onog istaknutijeg pojedinca te zagovarao ovaj ili onaj sustav vrijednosti.

2

Bolje se, dakako, mogu rekonstruirati novije režije, počevši od uprizorenja *Stanca* kao *vesele igre* u zajedničkom programu s Gundulićevom *Dubravkom* 2. i 9. siječnja

⁵ Valja se samo prisjetiti glasovita i često citirana mjesta iz *Prologa* (drugog) *Dundu Maroju: I ne scijen'te da se je vele truda, ulja, knjige i ingvasta oko ove komedije stratilo: šes Pometnika u šes dana ju su zđeli i sklopili*.

⁶ Usp. Ennio Stipčević, *Otkrivena prva izdanja Držićevih djela u Milanu*. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Urednici Nikola Batušić i Dunja Fališevac. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb 2008., str. 854-859.

⁷ Usp. Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, str. 63.

⁸ U jednom od svojih *ranih radova*, Pavao Pavličić ukazao je na potrebu pomnijega proučavanja stihova u Držićevim kazališnim tekstovima, kao i odnosa stihova i proze. Takva bi analiza vjerojatno omogućila i prepoznavanje signala za način njihova glasovnog ostvarenja – govorom, recitiranjem (ritmičkim skandiranjem) ili pjevanjem (usp. Pavao Pavličić, *Razine upotrebe stiha u Držićevu Grižuli*. U: *Poetika manirizma*, August Cesarec, Zagreb 1988., str. 180-191).

1895., kada je tadašnjem intendantu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i redatelju te dvostruke predstave Stjepanu Miletiću bilo najvažnije da na pozornici stvori ugođaj renesansne mediteranske noći, kako ju je XIX. stoljeće idilično shvaćalo – moglo bi se zapravo reći: kako je XIX. stoljeće u nju projiciralo svoju predodžbu idiličnoga života – noći u kojoj gradska mladež ismijava postarijeg došljaka iz ruralnoga zaleđa. U *Hrvatskom glumištu* o prvoj je izvedbi Držića u novije doba Miletić zapisao samo ovo: *Pozorište je glavni trg starog Dubrovnika, koji je bio u nas historijski vjerno imitiran. Sadržaj komedije kratak je: veseli noćni skitalice-plemići našale se vlahom Stancem da će ga uz pomoć vila pomladiti kod studenca, te ga lakovjerna naravno i prevare. K tomu dolaze još i veseli razgovori i šale razuzdanog Gjive Pešice, te slikoviti prikazi krabulja. Taj stari Držić, čije su se komedije tek na javnom trgu prikazivale, kako je on ipak dobro poznao sve niti pozorišnog uspjeha, kako je zahvalne uloge pisati znao!*⁹

Na istom je mjestu napomenuo i da je uz zgodnu glazbu kazališnog kapelnika Picherta izvedba te kratke pokladne igre vanredno uspjela. O jednom neugodnom lapsusu koji se Miletiću dogodio na premijeri izvješćuje pak glumac, redatelj i kazališni kroničar Nikola Milan Simeonović: *Autor živio je u 16. vijeku u Dubrovniku i prikazuje nam u Stancu noćnu sliku iz života onog doba. U navedenom komadu jesu i ove dvije uloge: Miho i Vlaho. Autor ih ukratko nazivlje noćnici.*

*Ne znam, da li je intendant sam taj lapsus počinio ili je imao i ministranta. U prvoj predstavi od 2. siječnja bili su Miho i Vlaho dva starca, pijanca, noćobdije, koji su zato noću i na ulici. Ali su uistinu Miho i Vlaho dva mladića, raskalašeni noćnici (Abenteuerer), a ne noćobdije. U drugoj predstavi pretvorili su se noćobdije u dva elegantna mladića patricijske porodice.*¹⁰

Uzgred rečeno, *šumovi u kanalu*, kako je govorila nekoć utjecajna teorija komunikacije, izazvani uglavnom pripisivanjem novih značenja starim riječima ili brkanjem Držićevih riječi s njima sličnim novim riječima, prate uprizorenja Držićevih djela od buđenja zanimanja za njega do današnjih dana.

Miletić se nije vratio Držiću, premda su ga njegovi tekstovi privlačili, a nije za njega zainteresirao ni svoje izravne sljedbenike, Josipa Bacha i Ivu Raića. Usamljena je i jedva zamijećena bila i izvedba *Skupa*, pod naslovom *Škrtac*, u produkciji zagrebačkoga Teatra marioneta 3. travnja 1921.¹¹ Komedija je izvedena u preradbi Berislava Deželića,

⁹ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*. Priređivač Nikola Batušić. Centar za kulturnu djelatnost. Zagreb 1978., str. 134.

¹⁰ Nikola Milan Simeonović, *Moji doživljaji*, Tisak Kr. zemaljske tiskare, Zagreb 1918., str. 117.

¹¹ O izostanku odjeka prve međuratne izvedbe Držića piše Antonija Bogner-Šaban: *Čudno je, ipak, da postava Držićeve komedije gotovo i nije zabilježena u kazališnim rubrikama zagrebačkoga tiska. Tek u prikazima narednih postava Teatra marioneta spominje se i Skup kao lutkarska predstava večernjeg programa (...) To se djelomice može objasniti nedovoljnim poznavanjem Držićeve opusa koji će scenski postati aktualan tek desetak godina kasnije, nakon Fotezove adaptacije i režije Dunda Maroja (Antonija Bogner-Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1988., str. 47).*

režiji Velimira Deželića mlađeg i likovnoj opremi Ljube Babića, a umjetnici okupljeni oko Teatra marioneta nisu se više vratili Držiću¹², kao ni Miletić, pa se o kontinuitetu u režijama Držićevih tekstova može govoriti tek od 27. listopada 1938., odnosno od premijere *Dunda Maroja* u jezičnoj i dramaturškoj prilagodbi, objavljenoj 1939., te režiji Marka Foteza, koji je svojim pristupom zacrtao opredjeljenje što bi se moglo nazvati *ludističkim*, a dodatno se grana u dva smjera: *teatralistički* i *populistički*.

Riječ je o utemeljenju redateljskog tumačenja ne samo *Dunda Maroja* nego i drugih Držićevih tekstova za koje je kazalište druge polovice XX. i početka XXI. stoljeća postupno pokazivalo zanimanje na jednoj raširenoj predrasudi. Predrasuda je to o mladenačkoj, vedroj, razigranoj renesansi koja, oslobađajući se svih stega *mračnoga* srednjeg vijeka na svim područjima, pa tako i u književnosti i u izvedbenim umjetnostima, samouvjereni i bez ikakvih dvojbi afirmira ono ljudsko, pojedinačno, tjelesno, svjetovno, prirodno, mladenačko, optimistično, erotsko i slobodno.¹³ Unatoč osporavanjima i ponekad žestokim kritikama njegovih prilagodbi Držićevih tekstova građanskom kazalištu prve polovice XX. stoljeća, Fotez je ostao dosljedan svojem shvaćanju Držićeva komičkog teatra: *Mene je kod Držića najviše osvajala i oduševljavala renesansna radost, životni optimizam, aktivna afirmativnost života, to vrjednija, što se autor do nje dovinuo kroz nedaće i tragiku svog osobnog bitisanja. Ne mislim time reći da je slika vremena i društva u Držićevim djelima manje važna, ali vjerujem da kroz umjetničku objektivizaciju njegova doba probija kao najveća vrijednost njegovih djela upravo ta životna radost. Nju ostvariti na sceni znači zaista očistiti prašinu s papira akademskih izdanja, kulturno-historijski muzej pretvoriti u aktivan, suvremeni teatar, likove jednog davno prošlog vremena ispuniti crvenom krvlju današnjice.*¹⁴

Za ono doba nevjerojatnih 120-ak izvedaba, koliko ih je taj *Dundo* nanizao od 1938. do 1943., pokazuje da ga je predratna i ratna publika zaista držala *aktivnim, suvremenim*

¹² *Škrtac, komedija za djecu u tri čina s prologom i epilogom* što ju je u režiji Tita Strozzića godine 1937. u Zagrebu prikazalo Dječje carstvo jedva da ima dodirnih točaka s Držićem premda se poziva na njega i njegova *Skupa*. Riječ je, naime, o preradbi preradbe: Mladen Širola dodatno je preradio preradbu Berislava Deželića. Već letimičan pogled na popis lica – *Tvrđić, Tomica, Manda, Bogati trgovac, Sudac, Magarac, Stari patuljak, Prvi patuljčić, Drugi patuljčić* – i činjenica da u raspletu ključnu ulogu ima *čarobna frulica* iz istonaslovne narodne priče pokazuju koliko se taj tekst udaljio od prvotnog predloška. *Na taj način filozofska misao Držićeve komedije Skup potpuno se rasplinula* (Antonija Bogner-Šaban, *Tragom lutke i Pričala. Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb 1994., str. 133).

¹³ Takvom je shvaćanju ponajviše pridonijela dugo i iznimno utjecajna knjiga švicarskoga povjesničara umjetnosti i kulture Jakoba Burekhardta *Die Cultur der Renaissance in Italien*, prvi put tiskana u autorovu rodnom Baselu 1860. Hrvatski prijevod – *Kultura renesanse u Italiji* – objavila je Matica hrvatska tek 1953. Djelo je preveo Milan Prelog. Popularizaciji takva viđenja renesanse pridonijela je u nas i knjiga *Kulturgeschichte der Neuzeit* (1927-31) austrijskoga filozofa, povjesničara i publicista, ali i glumca, kabaretista i kazališnog kritičara Egon Friedella. Na hrvatski ju je preveo Ivo Hergešić: *Kultura novog vremena I-II*, Minerva, Zagreb 1940.

¹⁴ Marko Fotez, *Putovanja s Dundom Marojem*, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik 1974., str. 9.

teatrom. Ni taj susret s Držićevim tekstom, međutim, nije prošao bez, kako bi rekao Nikola Milan, *neugodnih lapsusa*. Već Ljubomir Maraković između ostaloga *najozbiljnije spočitava Fotezu što je Pometa stvorio Kotoraninom, kada sve ukazuje na to da ga je cijela života grijalo sunce Dubrovnika*¹⁵, a o dubokom jezično-kulturološkom nesporazumu na Danima Hvarškoga kazališta godine 1981. duhovito je govorio Slobodan Prosperov Novak, koji je tada tek radio na knjizi *Planeta Držić*. Riječ je o prizoru u kojem se prepoznaju *Maroje i sin mu Maro*. *Sasvim konvencionalno čuje se upit: Kakve si čijere? To je mjesto koje nijedan suvremeni redatelj ne bi kratio ili mijenjao jer čijera, što će reći maska ili izgled, ključna je riječ svih današnjih interpretacija Dunda Maroja i Držića. Fotez tu riječ 1938. godine osjeća kao nerazumljivu, ne razumije je ni sam, i on je (...) mijenja u sasvim poznatu riječ čirevi. Sada upit glasi: Imaš li čireva? i Fotez je dobio situaciju u kojoj je, tako su me usmeno mogli obavijestiti neki ondašnji gledatelji, publika odlično reagirala. Naravno, aluzivnost te intervencije sasvim je jasna, iako bi danas ona zasigurno izazvala mnogo manje smijeha.*¹⁶

Unatoč osporavanjima, Fotez je, ohrabren izvrsnim prijemom kod publike ne samo u Zagrebu nego i u drugim kazališnim središtima, ostao dosljedan svojem shvaćanju Držića i njegovih komičnih likova, o kojima je sudio da su nam živim i vedrim duhom nadasve bliski, ali jezično i dramaturški daleki i neshvatljivi, te je nastavio u istom ključu prerađivati i režirati i druga Držićeva djela: *Grižulu*, koji u njega dobiva naslov *Plakir*, *Skupa te Novelu od Stanca*, u koju uklapa fragmente *Tirene*. Prerađivao je ponovno i *Dunda Maroja*, ali s nešto više *poštovanja* spram Držićeva teksta.¹⁷

Fotezov je pristup dobrim dijelom prihvatio, napose u nizu režija *Dunda Maroja*, Bojan Stupica, i inače zagovornik *ludizma* u kazalištu. Od Foteza je, napokon, upravo on 1948. godine za Jugoslovensko dramsko pozorište i naručio novu preradbu Držićeve najizvođenije komedije¹⁸, premijerno prikazanu 4. veljače 1949. te objavljenu 1950. U predstavi je, k tomu, Pometa tumačio isti glumac koji ga je 1938. tumačio i u Zagrebu – Jozo Laurenčić – a Stupičin je *Dundo*, s 495 izvedaba, višestruko nadmašio Fotezova.

¹⁵ Usp. Antonija Bogner-Šaban, *Marko Fotez – život i djelo*, Izdavački centar Revija Radničkog sveučilišta *Božidar Maslarić*, Osijek 1989., str. 96.

¹⁶ Slobodan P. Novak, *O recepciji starije hrvatske dramske književnosti u razdoblju između dva svjetska rata*. U: *Dani Hvarškog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*. Urednik Nikola Batušić i dr. Književni krug, Split 1982., str. 115.

¹⁷ Iscrpno o tim preradbama i njihovim režijama piše Antonija Bogner-Šaban u već citiranoj monografiji *Marko Fotez – život i djelo* (napose na str. 57-84, 93-99, 113-115, 122-124, 129-138, 151-152). Usp. i Antonija Bogner-Šaban i Milovan Tatarin, *Fotez, Marko*. U: *Leksikon Marina Držića*, str. 235-238.

¹⁸ Prema već spomenutom popisu Lucije Ljubić i Martine Petranović, *Dundo Maroje* je – brojeći dakako i sve adaptacije – od 1938. do 2007. imao oko 60 različitih uprizorenja u Hrvatskoj te oko 120 izvan Hrvatske.

*Redateljjev dubr[ovački] Rim prštio je od neočekivanih situacija na središnjem mjestu zbiljanja – gradskom trgu, koji je Stupica u nekim inozem[nim] režijama (Prag) napučio i brojnom statisterijom, postigavši rijetko živu fresku mediteranskog života. Bez obzira na to što je nastala na slobodnoj Fotezovoj adaptaciji, koja je Držiću oduzela velik dio njegova komediografskog umjetonstva, Stupičin je Dundo, sve do pojave dubrovačke festivalske predstave Koste Spaića iz 1964. bio mjerilom kojim se određivala svaka interpretacija najpoznatijeg autorova djela.*¹⁹

Nakon Foteza i Stupice najizrazitiji su predstavnici *ludizma* u inscenacijama Držićevih tekstova bili Joško Juvančić i Krešimir Dolenčić. Kao Gavellin učenik, Juvančić je odbacio Fotezove adaptacije i dramaturška pojednostavljenja, ali je istodobno ustrajavao na dinamici, komici, živopisnosti i već nekoliko puta spomenutoj *renesansnoj vedrini*. Juvančićev je, recimo tako, *teatralistički ludizam* značajka dviju *dubrovačkih festivalskih predstava – Grižule* u parku Gradac, 1967., s izrazitim komičarom Špirom Guberinom u naslovnoj ulozi, te *Dunda Maroja*, 1974., prvo na Držićevoj potom na Bunićevoj poljani, s Dundom Marojem Miše Martinovića, Pometom Ivice Vidovića, Petrunjelom Koraljke Hrs i Laurom Ane Karić. Najavljen kao *prijelomna predstava*, *Dundo* je, prema sudu Dalibora Foretića, iz sezone u sezonu ostao *bez ikakve (...) ideje* te postao populistička *predstava sazdana za uveseljavanje puka, podilazeći mu čitavim nizom caka i cakica, ali ne nudeći mu u toj zabavi nikakvo mišljenje, pledirajući samo glumačkim umijećem na nekakvu svevremenost koja se, budući da je izvan svakog prostora i vremena, u konkretnom vremenu i prostoru poništava.*²⁰

Ludizma, ali maštovitijega, posve nekonvencionalnog, istraživačkog bilo je, međutim, u Juvančićevoj režiji *Skupa* na pozornici Zagrebačkoga gradskog kazališta Komedija godine 1983., s tada još nezamjenjivim Izetom Hajdarhodžićem u naslovnoj ulozi. Glavni su ton predstavi dale groteskne lutke – *figure*, odnosno *nakaze* – Zlatka Boureka²¹, koje su scenski objektivirale ostale likove drugoga po izvedenosti u novije doba Držićeva teksta.²² I obljetničke je godine 2008. Juvančić istu komediju postavio, ovaj put s ansamblom Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu te s Perom Kvrgićem kao gostom u ulozi Skupa. Premda nije nedostajalo iznenađenja – neočekivane su, primjerice, bile

¹⁹ Nikola Batušić i Martina Petranović, *Stupica*, Bojan. U: *Leksikon Marina Držića*, str. 762.

²⁰ Dalibor Foretić, *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971.–1996.*, Matica hrvatska Dubrovnik, Dubrovnik 1998., str. 92.

²¹ Svoje lutke Bourek je redovito određivao kao *figure* i *nakaze*, pozivajući se na tradiciju pučkoga lutkarstva u međuraću, a *Teatar nakaza – kazalište figura* bio je i naziv njegove izložbe u Gliptoteci HAZU u siječnju i veljači 2014. Usp. Marijana Paula Ferenčić, *Životni kabaret Zlatka Boureka*, „Vijenac“, 519, Zagreb, 23. siječnja 2014., <http://www.matica.hr/vijenac/519/zivotni-kabaret-zlatka-boureka-22797/>, pristupljeno 27. listopada 2018.

²² Na popisu izvedaba iz *Leksikona Marina Držića* zabilježeno je po 20-ak uprizorenja *Skupa* u Hrvatskoj i izvan nje. Zanimljivo je, uzgred rečeno, da je komedija *Tripče de Utolče* ili *Mande* izvan Hrvatske bila popularnija od *Skupa* jer popis bilježi čak 35 njezinih uprizorenja.

scenografija, *zapravo liliputna maketa Dubrovnika u rukama njegova patrona Sv. Vlaha*, koju je oblikovao Marin Gozze, te *[u]loga Zlatikuma Frane Perišina u gay-varijaciji toga lika* – Juvančić je, kako sudi kritičarka Mirjana Maroević, zastao na pola puta jer se *odlučio (...) za igru na sigurno i uprizorio urednu, ali ne odveć maštovitu, gotovo školsku predstavu*.²³

Fotezovim, Stupičinim i Juvančićevim putem, na kojemu se našlo podosta redatelja, napose u pokrajinskim kazalištima pa i inozemstvu²⁴, nastavio je i Krešimir Dolenčić. Posebnu naklonost *razigranom* Držiću pokazao je u tri režije *Dunda Maroja*, prvi put s mladom glumačkom družinom Lift na Dubrovačkim ljetnim igrama godine 1984., drugi put s ansamblom Dramskoga kazališta Gavella 1995., treći put s Festivalским dramskim ansamblom na Držićevoj poljani 2014., te u obljetničkim godinama s rjeđe izvođenim *Arkulinom*, također na Igrama, 2007. Glumce je poticao na što osobnije i kritičkim tumačenjima neopterećeno poigravanje Držićevim likovima, pokatkad i na njihovo karikiranje, pri čemu je pouzdanoga suradnika u prva dva *Dunda* i u *Arkulinu* imao u Predragu Vušoviću.

Blagonaklon prema Liftovoj predstavi, koja, unatoč tomu što joj je ansambl *podario žar i šarm mladosti koji je od prve uhvatio publiku i zadržao je u svojoj opsjeni do kraja*, nije pružila *[n]išta više od precizno smišljene i izvedene školske vježbe te kompendija svih mogućih Dunda koje smo vidjeli u posljednjih tridesetak godina*²⁵, Dalibor Foretić bio je znatno stroži u prosudbi predstave Dramskoga kazališta Gavella, koja je gostovala i na Gundulićevoj poljani u Dubrovniku. Istina, prepoznao je i pohvalio u Dolenčićevu radu s glumcima *temeljne postulate Stanislavskog*, jer svaka je uloga bila ostvarena *s krajnjom proživljenošću*. Priznao je Dolenčiću i veliku domišljatost ustvrdivši da on pojedine prizore *razigrava duhovitim nadogradnjama izuzetne vizualne i ritmičke vrijednosti te dopunjava radnju nekim novim, dobro smišljenim prizorima, nijemim ili s*

²³ Mirjana Maroević, *Igra na sigurno*, „Vijenac“, 369, Zagreb, 24. travnja 2008., <http://www.matica.hr/vijenac/369/igra-na-sigurno-4648/>, pristupljeno 21. listopada 2018. Sličnu je ocjenu predstavi, prigodom gostovanja na Danima Satire u Kerempuhu, dala i Iva Grujić u „Jutarnjem listu“, Zagreb, 5. 6. 2008.: *Bez želje za (re)interpretacijom ili osuvremenjivanjem, splitski se Skup naprosto igra s komičnim obrascima, od karikature do jurnjave, od renesanse do nijeme filmske komedije, stvarajući veseli koktel koji bi čak i gimnazijalcima mogao objasniti zašto se i danas bavimo Držićem*. Bila je to, zaključuje, *[j]jednostavna, malo površna, ali uvijek vedra i zaigrana predstava* (<https://www.jutarnji.hr/arhiva/splitski-%E2%80%98skup%E2%80%99-podsjetio-zasto-se-bavimo-drzicem/3938583/>, pristupljeno 21. listopada 2018.).

²⁴ Uklopio bi se u ovaj niz i predstava i *Dundo* što ga je godine 2011. Robert Raponja režirao u Mađarskom kazalištu u Cluju (Kolozsvári Állami Magyar Színház), o čemu je bilo riječi na Krležinim danima u Osijeku 2015.: Boris Senker, *Kako su Dundo i Leda osvojili Cluj-Napocu, odnosno Kolozsvár*. 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. 7-22 (ilustracije str. 23-30).

²⁵ Foretić, *Hrid za slobodu*, str. 204.

duhovitim ekstemporacijama. Izrekao je još pohvala i redatelju, i njegovim suradnicima, i glumačkom ansamblu, predvođenom dakako Vušovićem te Vilijem Matulom kao Pometom, Ksenijom Pajić Vukov kao Petrunjelom i Jelenom Miholjević, koja je svoju Lauru učinila *kurtizan[om] visoka stila (...) maznom i lutkastom*, ali je na kraju ipak izrazio i određeno nezadovoljstvo. *Pa, u čemu su nedoumice predstave?*, upitao se, a iz odgovora što je uslijedio nije bilo teško zaključiti gdje leži uzrok Foretićeva nezadovoljstva. Veliku slabost Dolenčićeva *Dunda* vidio je, naime, u njegovu *posvemašnjem predavanju jednoj konvenciji* koja predstavu čini takvom te *od nje nikoga ne zaboli glava*, nego, naprotiv, *izađe s nje razgaljen i raspoložen, ali bez mnogo povoda za naknadno razmišljanje*. (...) *Dolenčić u Držiću*, zaključuje Foretić, *traži više teatarske a manje idejne razloge*.²⁶

Bjelodano je da Foretićeva *nedoumica* u pogledu Dolenčićeve druge redateljske interpretacije *Dunda* proizlazi iz toga što on u njoj prepoznaje glavne značajke *teatralističkog* smjera unutar *ludističkog* opredjeljenja, uviđa zapravo i to da je ona primjerno ostvarenje tog smjera i da joj s te strane nema većih zamjerka, ali to nije njegova strana, strana s koje on promatra i vrednuje kazalište. On takvo glumišno opredjeljenje kao kritičar nikad nije prihvaćao i nije ga želio promicati.

Vrhunac je pak *populistički* smjer *ludističkoga* opredjeljenja dosegnuo u mjuziklu *Dundo Maroje '72* na pozornici Zagrebačkoga gradskog kazališta *Komedija*. Fotezovu preradbu Držićeve komedije, kojoj je Stijepo Stražićić nadopisao songove, uglazbio je Delo Jusić a režirao je Vlado Štefančić. U jednom od najpopularnijih ostvarenja takozvane Zagrebačke škole mjuzikla Pomet je bio Richard Simonelli, Dundo Maroje Vladimir Krstulović, u ulozi Petrunjele alternirale su Lukrecija Brešković Opalk i Lela Margitić, a Lauru je tumačila Đurđa Ivezić.

3

Drukčiji su pristup Držićevim pastoralama, komedijama i tragediji *Hekuba* zagovarali Branko Gavella i njegovi izravni sljedbenici, napose Mladen Škiljan i Kosta Spaić, kojima je okrnjene Držićeve tekstove (*Dundo Maroja* i *Skupa*) za uprizorenja dopunjavao filolog Mihovil Kombol. Štoviše, Kombol se na početku svojega bavljenja Držićem – a nije ga tada osobito cijenio, napose ne komedije – s Gavellom upustio i u dramaturški zanimljivu, ali glumišno samo dijelom uspjelu *kontaminaciju Lucijeve Robinje i Držićeve Tirene*²⁷, koja je pod naslovom *Pir mladog Derenčina* premijerno izvedena 12. studenoga 1939. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Gavellina i Kombolova

²⁶ Usp. Foretić, *Hrid za slobodu*, str. 312-317. Godine 2014. ključne su uloge u Dolenčićevu *Dundo* imali Maro Martinović (Dundo Maroje), Frano Mašković (Pomet), Ksenija Marinković (Laura) i Srđana Šimunović (Petrunjela).

²⁷ Nikola Batušić, *Gavella – književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1983., str. 135.

*simbioz[a] između Lucića i Držića*²⁸ imala je do 1942. prosječnih 12 izvedaba, dakle deset puta manje od Fotezova *Dunda*. Unatoč znatno slabijem odjeku, Gavellina je režija *Tirene* – što se izvodi, kako veli *Kombol*, u obliku pozornice na pozornici (...) *pred domaćinima i njihovim gostima*²⁹ – postavila temelje pristupu koji bi se mogao nazvati *tekstocentričnim*. Budući da su prvi zagovornici tog pristupa među redateljima pošli od pretpostavke da nekolicina Držićevih tekstova, a za njih su to ponajprije bili *Tirena* i *Novela od Stanca* pa potom *Dundo Maroje*, *Skup* i *Hekuba*, imaju određenu književnu vrijednost te da ih kao dragocjene spomenike hrvatske renesansne književnosti valja scenski afirmirati i prezentirati modernoj publici zajedno s drugim tekstovima što tvore klasični kanon europske dramatičke, neizbježne su bile i njihove kadikad javne, kadikad kuloarske polemike sa zagovornicima *ludizma*, napose *populističkoga ludizma* u redateljskim interpretacijama tih djela.

Bijahu to polemike, piše Nikola Batušić, *što su se razbuktale pedesetih godina nakon Gavellina Skupa, Škiljanova prvog izvornog Dunda Maroja u Zagrebačkom dramskom kazalištu, Spaićeva Skupa, ali i rasprostranjenosti Fotezove varijante Držića na mnogim inozemnim i svim izvanzagrebačkim kazališnim scenama Jugoslavije, s dominantnom Stupičinom predstavom (...) Postavši od inscenacije prve Tirene svojevrsnom Gavelinom opsesijom, Držićevo djelo problematizira pojedine raspre što su se raspirivale burnim razgovorima o pravovaljanosti izvornoga teksta odnosno neprimjerenosti adaptacija*.³⁰

Umjesto da se *oslanjaju samo na Fotezovu preradbu izvornog teksta, zapravo na modernu tročinku, koja je efektnom radnjom bez osobitih drugih naglasaka osim veselelog zapleta, u nas i u svijetu prokrčila put Držićevoj umjetnosti*, redatelji *tekstocentričnoga* opredjeljenja smatrali su svojom glavnom zadaćom stvaranje kazališnih predstava – bilo na otvorenim dubrovačkim scenama, bilo na zatvorenim kazališnim pozornicama – kojima će predložak biti *cjelovit originalni tekst*.³¹ Kao što se iz Batušićeva maloprije citiranog određenja kazališnog konteksta sučeljavanja dvaju konkurentskih i gotovo usporednih opredjeljenja može zaključiti, smjerodajne su za taj pristup bile Gavellina režija *Skupa* 1950. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu i *Škiljanova Dunda Maroja* 1955. u Zagrebačkom dramskom kazalištu – oba su teksta, dakako, izvedena s *Kombolovim kongenijalnim*³² nadopunama – a vrhunac je *tekstocentrizam* dosegnuo u nekoliko Spaićevih režija *Skupa* (1958. i 1986. na Dubrovačkim ljetnim igrama te 1959.

²⁸ Batušić, *Gavella – književnost i kazalište*, str. 135-136.

²⁹ Usp. Mirko Tomasović, *Mihovil Kombol 1883.-1955. Monografija o opusu*, Disput, Zagreb 2005., str. 124.

³⁰ Batušić, *Gavella – književnost i kazalište*, str. 136-137.

³¹ Frano Čale, *Igre u Njarnjas-gradu*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1984., str. 119.

³² Usp. Tomasović, *Mihovil Kombol*, str. 155.

i 1974. u Zagrebačkom dramskom kazalištu, odnosno Dramskom kazalištu Gavella)³³, kao i u njegovoj režiji *Dunda Maroja* (1964. na Dubrovačkim ljetnim igrama). Tim je uprizorenjima, prema sudu Nikole Batušića, Držić *ustoličen na ono mjesto odakle se kao nepresušno nadahnuće mogao vraćati u sve segmente kazališnoga života. Šezdesete su ga godine scenski pročitale kao dramsku strukturu sazdanu od najraznovrsnijih sociolingvističkih elemenata i značajeva, gradeći mu scensku sliku na opreci onih nazbilj i onih nahvao.*³⁴

Bez obzira na to je li bila riječ o *poetskom teatru* što su ga u pedesetim godinama prošloga stoljeća zagovarali utemeljitelji Zagrebačkoga dramskog kazališta, napose Škiljan³⁵, ili o *političkom teatru*, koji se nametnuo u sljedećim desetljećima³⁶, redatelji *tekstocentričnoga* opredjeljenja polazili su od umjereno kraćenih i *kongenijalno* nadopunjenih Držićevih tekstova, dakle od *izvornih tekstova*, kako se opetovano ponavljalo, a pozivali su se na njihova sve brojnija pa i raznovrsnija filološka i kritička tumačenja, a ne na takozvane *scenske zakonitosti*, očekivanja publike, kazališnu praksu i drugo na što su se pozivali redatelji skloniji radikalnim dramaturškim zahvatima u tekstno tkivo Držićevih komedija.

O *otkriću* Držićeva *izvornog teksta* u Spaićevim režijama na pozornicama u komediografovom rodnom gradu s neskrivenim je ushitom u knjizi *Dubrovačke mišolovke* pisala Mani Gotovac, stalna pratiteljica i kroničarka dramskoga programa Igara, kao što su to bili i Frano Čale (*Igre u Njarnjas-gradu*) ili Dalibor Foretić (*Hrid za slobodu*). Izravan povod za zapis koji slijedi bila je premijera *Dunda Maroja* godine 1964., a burckhardtovsko poimanje renesanse nije zasjenilo autoričin uvid u važnost i značaj Spaićeva redateljskog čitanja Držića: *Četiri stotine godina Dubrovnik je uporno skrivao izvorni tekst najbolje komedije u hrvatskoj dramaturgiji. Jesu li njegovi stanovnici htjeli zaboraviti Pjesnika i Urotnika? Je li se Grad osvećivao za izdaju? (...) A kada je Kosta Spaić napokon doveo Pometa natrag, do perspektivnog Trga, zar ga je mogao čuti drugačije nego kao onog koji dolazi iz renesansnog slavija čovjekova otkrića i otkrića čovjeka? Zar ga je mogao prepoznati drugačije nego doslovce kao Kralja od ljudi i pobjednika nad Fortunom? Zar u samom otkriću Držića nije bilo renesansnih otkrića?*

*Tog ljeta u Dubrovniku Spaić je čitao Dunda Maroja kao istinitu i pravu komediju iz sredine Cinquecenta.*³⁷

³³ U tri je predstave Spaić naslovnu ulogu povjerio Izetu Hajdarhodžiću, a u jednoj, onoj iz 1959., Fabijanu Šovagoviću.

³⁴ Nikola Batušić, *Scenska fortuna Marina Držića*. U: *Narav od fortune: studije o starohrvatskoj drami i kazalištu*, August Cesarec; Matica hrvatska, Zagreb 1991., str. 105.

³⁵ Usp. Upravni odbor ZDK, *Obrazloženje programatske usmjerenosti Zagrebačkog dramskog kazališta „Scena“*, 10, 2-3, Novi Sad 1974. str. 207-209. (Tekst je prvi put objavljen u „Telegramu“, 3, 113, Zagreb, 22. 6. 1962., str. 4, a pripisuje se Mladenu Škiljanu.)

³⁶ Usp. Zvonimir Mrkonjić, *Politički teatar danas i ovdje* „Kolo“, 8, 5-6, Zagreb 1970., str. 668-674.

³⁷ Mani Gotovac, *Dubrovačke mišolovke*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1986., str. 90. U *Pismu Marinu Držiću*, uvrštenom u istu knjigu (str. 70-80), također najvažnijim

Dok su se Gavella, Škiljan i Spaić u svojim redateljskim interpretacijama Držićevih tekstova oslanjali na tada aktualne književnopovijesne i sociološke studije, npr. Živka Jeličića o Marinu Držiću kao *pjesniku dubrovačke sirotinje*³⁸ i Lea Košute o *pravom i obrnutom svijetu* u *Dundu Maroju*³⁹, sljedeći naraštaj redatelja oslanjao se na noviju teatrologijsku literaturu, ostajući i dalje *tekstocentričan* u pristupu. Tako je Ivica Kunčević, prije svega kao redatelj *Dunda Maroja*, prvo godine 1981. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu pa 2000. na Dubrovačkim ljetnim igrama, a 1993. *Tirene*, također na Igrama, u Držiću gledao *našega suvremenika*, vidljivo nadahnut utjecajnim Kottovim esejima o Shakespeareu, sabranim u knjigama *Shakespeare naš suvremenik* i *Rozalindin spol*⁴⁰, ali i tekstovima Frana Čalea, napose o Držićevu manirizmu i Pometovu makijavelizmu⁴¹. Izvrsnog je tumača *makijavelističkoga* Pometa godine 1981. dobio u Mustafi Nadareviću, a 2000. u Predragu Vušoviću, Dolenčićevu *Dundu Maroju*, koji je već jedanput, u Magellijevoj režiji iz 1989., o kojoj poslije, bio Pomet.⁴² Kritika je njegove režije ocijenila kao radikalna prekid s domaćom tradicijom uprizorenja Držićevih komedija i pastoralna, ponajviše stoga što je Kunčević, za razliku od prethodnika, napose onih sklonih razigranosti i vedrini, izvlačio na vidjelo sebičnost, hladnoću pa i okrutnost koja se uglavnom samo naslućuje u riječima i ponašanju Držićevih likova. Stoga publici na predstavama u njegovoj režiji, za razliku od publike koja sudjeluje u *ludističkim* interpretacijama *Dunda*, *Skupa*, *Grižule* ili *Stanca*, zapisao je Dalibor Foretić, *od smijeha zastaj[e] kost u grlu*.⁴³

Spaićevim doprinosom Držiću na Igrama drži njegov *tekstocentrični* pristup: *Ono po čemu je Spaić, međutim, označio epohu na Igrama, bile su njegove režije Vašeg Skupa i Dunda Maroja (...)* Spaić je prvi *Gradu* pokazao *Vaše djelo* u izvornom izdanju. *A poetska raspjevanost njegova teatra otvarala se kao bljeskovit kazališni događaj, kao prilika dubrovačke neorenesanse* (str. 75).

³⁸ Živko Jeličić, *Marin Držić. Pjesnik dubrovačke sirotinje*, Novo pokoljenje, Zagreb 1950.

³⁹ Leo Košuta, *Pravi i obrnuti svijet* u *Dundu Maroju*, „Mogućnosti“, 15, 11 i 12, Split, 1968., str. 1356-1376 i 1479-1502.

⁴⁰ Prvo poljsko izdanje Kottove knjige, pod naslovom *Szkice o Szekspirze (Ogledi o Shakespeareu)*, tiskano je 1961, a srpski prijevod Petra Vujičića – *Šekspir naš savremenik* – kojim su se naravno koristili i naši dramaturzi, redatelji i kazališni kritičari, objavila je Srpska književna zadruka u Beogradu već 1963., dakle dvije godine prije prvoga engleskog prijevoda. *Rozalindin spol* preveo je Dalibor Blažina a tiskalo zagrebačko Znanje 1997.

⁴¹ Frano Čale, *Marin Držić*, Školska knjiga, Zagreb 1971.

⁴² Pero Kvrčić prošao je isto glumačko iskustvo, ali suprotnim smjerom: Škiljanov i Spaićev Pomet postao je *Dundo Maroje* u predstavi koju je 1992. Georgij Paro režirao u Satiričkom kazalištu Jazavac. Ivica Vidović, pak, bio je 1974. Pomet u Juvančića na Dubrovačkim ljetnim igrama, a 1985. *Dundo Maroje* u Marina Carića na Splitskom ljetu. Budući da su i drugi glumci – a nije zapravo velik broj onih koji se mogu nositi s Držićevim jezikom – sukcesivno utjelovili po nekoliko likova iz istih djela, zanimljiva bi tema bila i *držićevski glumac*.

⁴³ Foretić, *Hrid za slobodu*, str. 301.

Marin Carić dvjema režijama najizvođenijih Držićevih komedija, kojima također nije pristupio kao prizorima iz vedroga renesansnog života, pripada istom, *tekstocentričnom* redateljskom krugu. On je, međutim, svojoj redateljskoj interpretaciji *Dunda Maroja* na Splitskom ljetu 1985., s Ivicom Vidovićem u naslovnoj ulozi, Božidarom Bobanom kao Pometom a Zojom Odak i Zdravkom Krstulović u ulogama Laure, odnosno Petrunjele, temelj pronašao u tvrdnji Slobodana P. Novaka, ujedno i dramaturga predstave: *Glavni junak ove tvorbe je ulica; ulica bez pripadajućeg trga, ulica kao rijeka!*⁴⁴ Novakova se monografija nazire i u Carićevu *Skupu*, ostvarenom 1997. s ansamblom Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, predvođenim Žarkom Potočnjakom, ali ne toliko radi izvedaba u Zagrebu, koliko radi sudjelovanja na Dubrovačkim ljetnim igrama. *Režija Skupa tmurnim i ozbiljnim čitanjem donijela je niz vrijednih novina u promišljanju odnosa kazališta i dubrovačkog ambijenta, cijeni Katja Bakija; Carić je naglasio tragičnost Skupove sudbine i ponudio mračnu komediju o novcu, društv[enom] položaju obiteljskim odnosima i generacijskom sukobu.*⁴⁵

4

Postavljanjem najizvođenije Držićeve komedije na raskopano arheološko nalazište ispod košarkaškoga igrališta na Pustijerni godine 1989., dakako na Dubrovačkim ljetnim igrama, redatelj Paolo Magelli naznačio je treći pristup Držićevim tekstovima, kojega je glavna karakteristika njihova *aktualizacija*, ne na način kako se *jedno vrijeme naivno vjerovalo da je dovoljno igrati klasične komade u običnoj odjeći pa da gledatelj osjeti da ga se iznesena problematika tiče*, što se već činilo i u nekim *tekstocentričnim* pa i *ludističkim* uprizorenjima, već tako da se *publici pruže funkcionalna sredstva za ispravno čitanje dramskog djela*, pri čemu se *[r]azlike između prošlog i sadašnjeg vremena ne nastoje (...) ukinuti, nego upravo naglasiti.*⁴⁶ Magelli Držićevu komediju smješta ne u *Rim pompoznihih palača i raskošnih crkava, malih trgova s intimnim zakucima oštarija*, cijeni Foretić, nego u *Rim bunjišta, iz kojih vire krnjaci iskona ove civilizacije (...)* *Na tom bunjištu civilizacije ljudi tumaraju poput gradskih glodara i insekata, poput njezinih nametnika.*⁴⁷ Iz Magellijeve *aktualizacije*, u kojoj je Dunda Maroja ponovno tumačio Miše Martinović, Pometa Predrag Vušović (Dolenčićev pouzdani Dundo Maroje), Lauru Jasna Ančić, Petrunjelu Barbara Živković, a Sadija, neočekivano, Milka Podrug-Kokotović, *otpadaju svi oni, napisani ili igranjem u predodžbi dodati, slojevi*

⁴⁴ Slobodan P. Novak, *Planeta Držić*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1984., str. 66.

⁴⁵ Katja Bakija, *Carić, Marin*. U: *Leksikon Marina Držića*, str. 97-98. Slobodan P. Novak, u zamišljanju izvorne izvedbe, na pozornici najvažnijim drži *izmučeno Skupovo tijelo, s umetnutom piščevom patnjom (Planeta Držić*, str. 113).

⁴⁶ Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti; Centar za dramsku umjetnost; Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2004., str. 25.

⁴⁷ Foretić, *Hrid za slobodu*, str. 267.

životne raspojasanosti, pučke veselosti, filozofske dovršenosti, a jetkanjem u prvi plan ispadaju najtvrdokorniji slojevi golih životnih interesa usključalih u paklu svijeta (...), u beznađu koje je razjelo idiličnu sliku renesansne harmonije.⁴⁸ Čvrsto uvjerenje da i nakon četiri i pol stoljeća, istina u tehnološki, gospodarski i kulturalno promijenjenim uvjetima, Držićeva podjela na *ljude nazbilj* i *ljude nahvao* nije postala anakronom, da njegovi tekstovi progovaraju iz XVI. stoljeća i o XX. i XXI. stoljeću, prožima 2003. i Magellijevu redateljsku interpretaciju *Grižule*, s Predragom Vušovićem u naslovnoj ulozi, u parku Stare bolnice, također na Igrama. *Moja predstava Grižula, u kojoj glumci vise među krošnjama borova uz pomoć 1200 metara konopca, govori o bijegu iz Europe kojom vladaju bankarski činovnici*, izjavio je uoči premijere novinarki „Nacionala“ Mirjani Dugandžiji, te objasnio: *Zašto Grižula? Genijalan komad, to bi već bilo dovoljno. (...) Grižula u ovom trenutku govori o politici... Grižula pita Omakalu, sluškinju koja je pobjegla u šumu od zlih gospodara, kako je u Dubrovniku, a ona kaže: Sram me je i govoriti! Ništa točnije u ovom trenutku antiutopijske politike. Došla je vladavina bankarskih činovnika u cijeloj Europi. Gledajte nesnošljivost između Blaira, Schrödera, Berlusconija, ali nema razlike među njima. Politička scena je neprepoznatljiva, svi se bave računicama, a nitko se ne bavi utopijama. U takvom trenutku Držićev komad kaže – uzmite si oduška, izađite iz države, dajte si vremena za razmišljanje, možda za začaranost, preuzimanje sebe. I kaže da europska inteligencija mora redefinirati politiku.*⁴⁹

Od kraja osamdesetih godina, radnja Držićevih tekstova, prije svih *Dunda Maroja* i *Skupa*, ali i *Grižule*, *Arkulina* i *Hekube*, sve češće se kostimografskim, scenografskim, koreografskim i mizanscenskim zahvatima premješta u postindustrijski, tranzicijski te informatički umreženi svijet, svijet gdje više nego ikad vrijedi Skupova maksima *amor nije amor, zlato je amor*. To pokazuje da je upravo načelo *aktualizacije* dominantno u scenskim interpretacijama Držića na mijeni XX. i XXI. stoljeća. (Ni već spomenuti *Dundo Maroje* iz 2014., u Dolenčićevoj *ludističkoj* redateljskoj interpretaciji, uzgred rečeno, nije ostao imun na *aktualizacijski trend* u hrvatskom – i ne samo hrvatskom – kazalištu.) Navest ću na kraju ovoga sažetog pregleda tek dva primjera što potkrepljuju taj sud.

Redatelj Ozren Prohić godine 2007. na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu *stavlja Dunda u davne, a istodobno tako bliske, pedesete godine*, piše Zvonimir Mrkonjić. *U godinama poratnog otvaranja svemu novom, faktor brzine prepoznatljiv je činilac mijene slike svijeta, koja postaje odbljesak američkog sna, skupa s masovnim*

⁴⁸ Foretić, *Hrid za slobodu*, str. 267.

⁴⁹ Mirjana Dugandžija, *Držićevska senzacija na 10 metara iznad zemlje*, „Nacional“, 405, Zagreb, 19. 8. 2003., <http://arhiva.nacional.hr/clanak/13552/drzicevska-senzacija-na-10-metara-iznad-zemlje>, pristupljeno 28. listopada 2018.

medijima i klišejima što ga reproduciraju.⁵⁰ Personifikacija je tog svijeta – radnja je premještena u jedan od onih trgovačkih centara u koje se iz ovih krajeva tijekom cijele druge polovice prošloga stoljeća išlo u *shopping* – Laura kao transvestit u izvrsnoj interpretaciji Livija Badurine: *Transvestitskim ženeovskim šarmom holivudskoga božanstva Laura je postala zaštitnim znakom cijele predstave kao sajma iluzija, gdje svaki protagonist hlepi, u idealnoj projekciji, poistovjetiti se s vlastitom pretjeranom zrcalnom slikom.*⁵¹ Ipak, aktualizacija je bila vidljivija u kostimima, scenografiji, rekvizitima i glazbi, dakle u *supermarketu*, policama, šarenim artiklima, reklamama, točkastim haljinama s *volanima*, lakiranim crvenim cipelama i torbicama, žutom *volkswagenu* Uga Tudeška i šlagerima, negoli u Pometu Joška Ševe, Dundu Maroju Krunoslava Šarića i Petrunjeli Ane Begić.

Sljedeće je godine istu komediju za Dubrovačke ljetne igre i Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu režirao Rus Vasilij Senjin, sa Sretenom Mokrovićem u naslovnoj ulozi, Đorđem Kukuljicom kao Pometom, Jagodom Kralj Novak kao Laurom i Sunčanom Zelenikom Konjević kao Petrunjelom. Dramaturg Vladimir Stojšavljević dodao je kraj u kojem Maro ubija Pometa⁵², te time pomogao redatelju da radnju premjesti u tranzicijsko vrijeme zgrtanja kapitala, kriminala, korupcije, jačanja rodovskih i rodbinskih veza. Kritičari su mahom negativno ocijenili predstavu, predbacujući joj nepovezanost i bezidejnost, a iznimni su bili barem neutralni prikazi poput ovoga Nine Ožegović u „Nacionalu“: *Mladi ruski redatelj Vasilij Senin, poznat po drukčijoj interpretaciji Ane Karenjine u ZKM-u, postavio je Dunda Maroja u svojevrsnoj felinijevskoj atmosferi, punoj komičnih elemenata, ali i erotike tako da u ponekim situacijama gotovo dolazi do seksualnih orgija, a most s današnjim vremenom napravljen je preko dramskog obrata na kraju komada te političkom paralelom između zataškavanja kriminala u Držićevu renesansnom Dundu Maroju i u postratnom hrvatskom društvu 21. stoljeća.*⁵³

Sudeći ne samo po kritikama nego i po kratkovječnosti novijih *aktualizacija* Držićevih tekstova, njihovi dramaturzi i redatelji kao da ustrajno previđaju već spomenutu činjenicu od koje u određenju pojma scenske *aktualizacije* dramske tradicije polazi Pa-

⁵⁰ Zvonimir Mrkonjić, *U odbljesku američkog sna*, „Vijenac“, 345, Zagreb, 24. svibnja 2007., <http://www.matica.hr/vijenac/345/u-odbljesku-americkog-sna-6026/>, pristupljeno 28. listopada 2018.

⁵¹ Isto. Poigravanje rodnim ulogama u novijim glumišnim interpretacijama Držićevih tekstova bilo bi zanimljiva tema: Livio Badurina kao Laura, Milka Podrug-Kokotović, Doris Šarić-Kukuljica i Hana Hegeđušić kao Sadi u Magellija, Dolenčića, odnosno Senjina, Đuro Utješanović kao Variva u Carića...

⁵² Ivica je Kunčević godine 1981. odbacio sve nadopune te, ostavivši kraj otvorenim, završio komediju – koja to više nije bila – Popivinom replikom: *Ah, jeda možemo Pometa gdi dočekat, da mu se, ajme, krvi napijemo* (*Dundo Maroje*, V, 4). Popivina je replika, a možda je pridonijela i Kunčevićeva režija, Stojšavljevića zacijelo potaknula na to da rasplet *Dunda Maroja* odvede u tom smjeru.

⁵³ Nina Ožegović, *Felinijevski „Dundo Maroje“*, „Nacional“, 663, Zagreb, 29. 7. 2008., <http://arhiva.nacional.hr/clanak/47666/felinijevski-dundo-maroje>, pristupljeno 28. listopada 2018.

trice Pavis, naime da nije *dovoljno igrati klasične komade u običnoj odjeći pa da gledatelj osjeti da ga se iznesena problematika tiče*. Nije dovoljno, ali nije ni teško, a daje prostora mašti, nerijetko i onoj *ludistički* usmjerenoj.

P. S.

Premda naznačuju još jedan mogući pristup Držićevu dramskom opusu, ovim pregledom nije obuhvaćena nekolicina predstava na koje bi se mogla primijeniti sintagma *posmodernistički patchwork*, kojom je dramaturg Hrvoje Ivanković odredio *Viktoriju od neprijatelja*, svojevrsnu scensku (re)konstrukciju Držićeve umjetničke osobnosti, izvedenu na Dubrovačkim ljetnim igrama 2017. u režiji Ivice Boban.⁵⁴ Uz nju bi se ovdje našli, primjerice, *kolektivna kreacija* pod naslovom *Play Držić*, izvedena u Dubrovniku 1978. također u režiji Ivice Boban, voditeljice Kazališne radionice Pozdravi, koja je s Kugla glumištem iz Zagreba i izvela tu predstavu, te *Dum Marinovi sni* dramaturginje Lade Martinac i redatelja Ozrena Prohića, izvedeni u Parku Gradac 1998.

⁵⁴ Usp. Lidija Crnčević, *Hrvoje Ivanković: da Držić danas živi i piše u Gradu, sigurno bi se opet našao netko tko bi ga odalamio palicom po glavi...*, dubrovniknet.hr, <http://www.dubrovniknet.hr/novost.php?id=55399#.W9Qx-R9oS1s>, pristupljeno 27. listopada 2018.

DOPRINOS HRVATSKIH UMETNIKA – GLUMACA I REDITELJA, RAZVOJU JUGOSLOVENSKOG DRAMSKOG POZORIŠTA U BEOGRADU

Doprinos umetnika hrvatskog porekla razvoju estetike Jugoslovenskog dramskog pozorišta bio je veoma značajan naročito u prve dve decenije rada pozorišta kada je umetnički bio aktivan tzv. prvi umetnički ansambl.¹ U to vreme ovi glumci nisu posmatrani kao izdvojena skupina umetnika hrvatske nacionalnosti već kao deo veće, jugoslovenske celine, u duhu nove države – druge Jugoslavije koju je umetnički trebalo da reprezentuje upravo nacionalno mešoviti ansambl sastavljen od vrhunskih umetnika. Zato što je za reprezentativno pozorište tražio najbolje umetnike iz cele Jugoslavije Bojan Stupica je u novi ansambl pozvao glumce iz HNK-a Zagreb, HNK-a Split i HNK-a Rijeka. O tome da je izvesni umetnik pristigao u JDP iz nekog teatra iz Hrvatske saznajemo tek posrednim putem iz beležaka i uspomena samih umetnika koja su razbacana u različitim knjigama sećanja glumaca. Zato su knjige poput *Životić*² Marije Crnbori ili *Karlo Bulić – avantura kao život*³ glavni izvor za ovo istraživanje.

Najpouzdaniji i najviše citirani izvori su dve knjige Marije Crnbori: *Zbornik – Marija Crnbori*⁴ koji je Savez dramskih umetnika Srbije objavio u čast nagrade Dobričin prsten čiji je dobitnik Marija Crnbori i *Životić* koju je u čast glumice objavilo Istarsko narodno kazalište. Marija Crnbori detaljno i veoma lepo piše o tome kako je i odakle došla u Jugoslovensko dramsko pozorište, kako su se odvijale prve probe u Crkvi (na Bajlonijevoj pijaci), ko je sve bio u tom prvom ansamblu i odakle je ko došao. Marija Crnbori tako navodi da je u JDP došla iz HNK-a Rijeka i da ju je na stanici

¹ Ko su bili članovi prvog umetničkog ansambla videti na: <http://jdp.rs/o-nama/hronologija/>.

² Marija Crnbori, *Životić*. Priređivačica Jelena Lužina. Istarsko narodno kazalište. Pula 2011.

³ *Karlo Bulić – Avantura kao život*. Priređivač Feliks Pašić. Muzej pozorišne umetnosti Srbije. Beograd 2002.

⁴ *Marija Crnbori – Zbornik*. Priređivač Aleksandar Milosavljević. Savez dramskih umetnika Srbije. Beograd 1995.

sačekao glumac Branko Pleša, koga je upoznala u glumačkoj školi u Zagrebu. Životna priča Branka Pleše možda najrečitije govori o kompleksnim nacionalnim odnosima i vezama u tadašnjem JDP-u. U knjizi posvećenoj Karlu Buliću *Karlo Bulić – Avantura kao život*, kao uzgredna napomena, stoji da je Branko Pleša u JDP došao iz splitskog HNK-a zajedno sa Tomislavom i Ivicom Tanhofer i Karlom Bulićem. U biografiji Branka Pleše možete naći da je rođen u Bosni (Kiseljak), da je gimnaziju učio u Vinkovcima, glumačku školu u Zagrebu, a da je prvi profesionalni ugovor potpisao u HNK-u Zagreb 1945. godine. Naredne pozorišne sezone je prešao u Split, a odatle je otišao u Beograd u Jugoslovensko dramsko pozorište. Branko Pleša, dakle, svoje prve umetničke korake pravi na hrvatskim pozorišnim scenama i on je sigurno jedan od najznačajnijih i najuspešnijih studenata ondašnje glumačke škole u Zagrebu. Međutim, kako se glavni deo njegove umetničke karijere odvijao u Beogradu i Novom Sadu i pošto se decidirano izjašnjavao kao Srbin o njemu dalje neću govoriti, osim kao članu glumačke podele JDP-a.

No, vratimo se malo manje zapetljanim pričama i pouzdanim izvorima. U tekstu *Prvi susret u Jugoslovenskom dramskom pozorištu*⁵ Marija Crnobori navodi Jozu Laurenčića i Dejana Dubajića kao stare znance iz Zagreba. Jozo Laurenčić je bio član HNK-a pre Drugog svetskog rata, a u JDP je došao nakon što je bio član partizanskih pozorišnih družina. Iz ovakvih družina u JDP su došli i glumci Marijan Lovrić, Joža Rutić, Karlo Bulić i Irena Kolesar. Dejan Dubajić je pre Drugog svetskog rata imao uspešnu glumačku karijeru na operskim, kabaretskim i dramskim scenama Zagreba. Iz Zagreba su stigle i Nada Gregurić i Blaženka Katalinić. Okosnicu ansambla Jugoslovenskog dramskog pozorišta činili su glumci iz hrvatskih i srpskih pozorišta (od srpskih pozorišta najviše glumaca je došlo iz Narodnog pozorišta u Beogradu⁶ i Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu⁷). Oni su zajedno sa glumcima iz drugih, tada bratskih republika, radili na stvaranju repertoara pozorišta, koje je istovremeno predstavljalo umetnički vrh i primer bratstva i jedinstva slobodnih naroda i narodnosti druge Jugoslavije. U to vreme akcenat je bio na zajedništvu i jednakosti. S tim u vezi glumci su, prvih deset godina, pre svake probe imali obavezne zajedničke vežbe i dodatni rad sa lektorom kako bi ujednačili način govorenja u ansamblu. Dobar izbor umetnika kao i predani svakodnevni rad doprineli su da se u ovom pozorištu ostvare neka od najznačajnijih teatarskih ostvarenja, koja su uspešno reprezentovala zemlju na renomiranim evropskim festivalima. Ako bismo za ovu priliku hteli da izdvojimo najupečatljivija glumačka ostvarenja hrvatskih glumaca u Jugoslovenskom dramskom

⁵ *Marija Crnobori – Zbornik*, 1995.

⁶ Iz Narodnog pozorišta u Beogradu došli su kostimografkinja Mira Glišić, glumac i reditelj Mata Milošević, glumci Milivoje Živanović, Mira Todorović (kasnije Stupica), Jovan Milićević...

⁷ Iz Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu došli su Milan Ajvaz, Viktor Starčić, Rahela Ferari...

pozorištu to bi svakako bila sjajna glumačka ostvarenja Jozе Laurenčićа (Pomet) i Karla Bulićа (Dundo Maroje) u predstavi *Dundo Maroje* Bojana Stupice i dve saradnje reditelja Tomislava Tanhofera i glumice Marije Crnobori na predstavama *Antigona* i *Fedra*. Takođe, skrenućemo pažnju i na glumačke maske Karla Bulićа.

Predstava *Dundo Maroje* u režiji Bojana Stupice iz 1949. godine smatra se prekretničkom ne samo za Jugoslovensko dramsko pozorište nego i za čitav jugoslovenski teatar. To je prva nesumnjiva pobeda umetnosti teatra i radosti življenja nad stepama socrealizma i veliki trijumf jugoslovenskog pozorišta na evropskom pozorišnom festivalu Teatar nacija u Parizu 1954. godine. Povodom tog gostovanja Žan-Žak Gotje u listu Figaro je napisao: *Životna snaga jugoslovenskih glumaca zadivljuje. Puni su duha, imaju ga i u telu, čak i u nogama (...) Trče, preskaču, lete, scena pršti pod nogama. Imaju izvanrednu mimiku.*⁸

Posebno značajnu, a neki kažu životnu ulogu napravio je Jozo Laurenčić koji je igrao Pometa. Teatrolog Radoslav Lazić kaže da je Jozo Laurenčić ovu ulogu vrlo uspešno odigrao i u postavci koju je 1939. godine radio Marko Fotez u HNK-u. Jozo je bio glumac koji je veoma uvažavao tadašnji vladajući stil glume, *po Stanislavskom*, ali je u stvari bio majstor glume koja je po stilu bila mnogo bliža komediji dell'arte i upravo to svoje znanje je utkao u ovu predstavu. Njegova gluma je bila sjajan spoj fizičkog i verbalnog izražavanja. Karlo Bulić je Dunda Maroja igrao kao opasnog starca – vuka koji ume da napadne kad proceni da je to potrebno, ali i da starački bedno zakuka, ako je to delotvornije. Karlo Bulić i Jozo Laurenčić zajedno su obavljali i ulogu lektora na predstavama. Uz njih dvojicu u predstavi su od hrvatskih glumaca nastupali i Jurica Dijaković koji je kraće vreme igrao Mara Maroja, a zatim otišao iz JDP-a, te Dejan Dubajić koji je igrao Bokčila. Ulogu Uga Tudeška igrali su Joža Rutić i Perica Slovenski koji je bio alternacija. Predstava je putovala po čitavoj Evropi, odigrana je 459 puta, a jednom (1959. godine) i na stadionu JNA pred 10.000 gledalaca. Ne postoji snimak predstave.

Poseban značaj za istoriju JDP-a ima saradnja glumice Marije Crnobori i reditelja Tomislava Tanhofera na postavkama Sofoklove *Antigone* i Rasinove *Fedre*. Premijera Sofoklove *Antigone* bila je 1950. godine. Podela je bila sledeća: Marija Crnobori je igrala naslovnu ulogu, Sonja Hlebš je igrala Ismenu, Milivoje Živanović je igrao Kreonta, Nada Riznić je igrala Euridiku, Stevo Žigon je igrao Hemonu, Bert Sotlar je igrao Tiresiju, Branko Pleša je igrao Stražara, Jovan Milićević je igrao Prvog glasnika, dok je Zoran Ristanović igrao Drugog glasnika. Za naše istraživanje važno je naglasiti da je nacrt za maske radio Karlo Bulić. O samom procesu proba dosta saznajemo iz tekstova drugog reditelja ove predstave Miroslava Belovića.⁹ Iz svega što on navodi jasno je da su Beograd i Jugoslovensko dramsko pozorište veoma cenili, voleli i podržavali Mariju Crnobori i Tomislava Tanhofera. Tragediju je preveo čuveni srpski helenista Miloš Đurić,

⁸ Radoslav Lazić, *Bojanov „Dundo“: knjiga režije*, Radoslav Lazić, Beograd 2005., str. 71-72.

⁹ *Marija Crnobori – Zbornik*, str. 19-28.

a redakciju prevoda je u saglasju sa Đurićem uradila srpska pesnikinja, filozof i veliki poznavalac helenske književnosti Anica Savić-Rebac. Rad na predstavi je po rečima Belovića počeo krajem sezone 1949./50. Belović i Tanhofer su se sastajali kod Tanhofera u stanu (ulica Njegoševa, jedna od lepših na Vračaru) i raspravljali o koncepciji predstave. Tanhofer je bio Gavelin učenik i saradnik. To ističu i Belović i Crnobori, koja u svojim sećanjima primećuje da je Tanhofer kao reditelj voleo dugo da analizira komad, te da je, kao i Gavela, sprečavao glumce da se na juriš bace na uloge.¹⁰ U postavci *Antigone* želeo je da Kreont bude protagonista, nosilac progresivnih zakona i zagovornik prioriteta polisa naspram rodovske tradicije koju je reprezentovala Antigona, a koja je u ovakvoj koncepciji bila antagonista. Mladi Belović je, pak, smatrao da Antigona kao simbol mladosti i pobune mora biti protagonista i da će publika sasvim sigurno biti na njenoj strani. Podela posla između dva reditelja je bila takva da je Tanhofer radio sa glavnim glumcima, a Belović sa horom. Marija Crnobori u svom tekstu *Moja Antigona*¹¹ detaljno opisuje glumački pristup u radu na ovoj ulozi. Ona objašnjava tehniku disanja prilikom govorenja stihova, motivaciju lika Antigone u svakoj rečenici i u kakvim okolnostima se izgovara replika. Zatim, kako glumica treba da stoji imajući u vidu kostim (duga haljina i plašt) i kako pokret prilagoditi situaciji i kostimu... Posebnu pažnju posvetila je pitanju kako treba naglasiti reč *naredba*, jer onome ko ne poslušna Kreontovu *naredbu* sleduje smrt. Sa rediteljem Tanhoferom se silno sporila oko *tona*. On je od nje tražio da govori *kameno*, a ona je htela *živo* jer Antigona mora biti živa – *živa, ali od kamena*, replicirao bi uporno reditelj.¹² Marija Crnobori, dalje, objašnjava sa kakvim je podtekstom govorila tekst u sceni velikog sukoba Antigone i Kreonta. Takođe, ona navodi koliko joj je bilo važno da se i tonski složi sa svojim partnerom i kada i kako treba gledati u oči partnera, a kada ne, i kako da dostojanstveno, a prirodno izađe sa scene i da se pri tom ne saplete o dugu haljinu. U salonu, dok je čekala svoju scenu Marija je šetala podignute glave i psihički se pripremala za veliko finale – Antigoninu jadikovku u četvrtoj epizodi, odnosno petom činu, druga strofa.¹³

Obratimo pažnju kako zvuči glas Marije Crnobori: Kako se jasno, argumentovano i sa verom obraća horu i kako je njeno *jaoj, jaoj* iskreno i bolno, a kako poslednjom rečenicom igra uvid sopstvene situacije, uvid koji će lik Antigone odvesti u samoubistvo. Uspeh Sofoklove *Antigone* u postavci Tomislava Tanhofera i Miroslava Belovića bio je ogroman, a Marija Crnobori je zaslužno ponela naziv poslednje jugoslovenske tragetkinje.

Glumačko rediteljski par Tanhofer i Crnobori ponovili su uspeh sa Rasinovom *Fedrom* dve godine kasnije. Milan Dedinac je bio i prevodilac Rasinove tragedije i

¹⁰ Crnobori, *Životić*, str. 108.

¹¹ Isto, str. 33-46.

¹² Isto, str. 37.

¹³ Zvučni zapis dostupan je na: <https://www.youtube.com/watch?v=zlq7rZM1H-s>.

umetnički direktor pozorišta. On je bio na svim probama po sećanju Miroslava Belovića¹⁴ i intenzivno se mešao u proces zahtevajući od glumaca i reditelja da ne dozvole da Rasin sklizne u malograđanski salon, već da zadrže snagu i tragedijsku monumentalnost ovog komada. Zanimljivo je da Marija Crnbori u svojim sećanjima ne spominje ove prepirke umetničkog direktora i reditelja. Podela je bila sledeća: Marijan Lovrić je igrao Tezeja, Marija Crnbori je igrala Fedru, Stevo Žigon je igrao Hipolita, Olga Spiridonović je igrala Ariciju, Blaženka Katalinić je igrala Enonu, Tomislav Tanhofer je igrao Teremana, Dubravka Perić je igrala Ismenu, dok je Bosiljka Boci igrala Panoša. Karlo Bulić je ponovo radio masku. Marija Crnbori je kao mlada glumica u HNK-u igrala u alternaciji Ariciju sa Boženom Kraljevom, a Fedru je igrala Vika Podgorska. U predstavi je Tezeja igrao Marijin glumački pedagog Dubravko Dujšin. Marija u svojim uspomenama priznaje da željda da igra Fedru nosi još iz tih zagrebačkih dana. I eto, 1952. godine i ta uloga je došla na red. U međuvremenu od Antigone do Fedre prošle su samo dve godine i Marija Crnbori je postala majka i time prirodno prešla iz životne pozicije devojke u poziciju zrele žene. Marija Crnbori sa nežnošću piše koliko je pažnje pozorište poklanjalo radu na predstavi. Scenograf Milenko Šerban je specijalno za Mariju Crnbori projektovao fotelju u kojoj je trebalo da sedi ona kao Fedra. Fotelja je bila projektovana tako da Marija sa svojih 165 cm lako iz nje ustane, lako sedne, da ruke lako i elegantno padaju na naslone, a kada stoji pored fotelje da joj naslon dopire samo do ramena a da joj glava ide preko naslona. Podjednaka pažnja posvećena je kostimu glavne glumice koji se blago i diskretno menjao od čina do čina. Karlo Bulić joj je osmislio tamnojubičastu periku sa pokojim svetlim pramenom i puno uvojaka i zlatnom dijademom koja je, po Marijinim rečima, od duga igranja pocrnela. U pripremi uloge Fedre, Marija je pazila da diše logično, da diše dijafragmom i na nos, a ne na usta da joj se ne bi osušile glasnice. Dok je pripremala lik, iščitavala je Paskala, koji je bio jansenista kao i Rasin, i antičku mitologiju u kojoj je pokušavala da nađe uzroke Fedrinog prokletstva. Takođe, ona je pokušavala i da fizički razume svoj lik: kakav je to osećaj ne jesti, ne spavati, kakve to promene izaziva u telu i kako to menja energiju. Do detalja je prostudirala kako će izaći sva bolna u prvom činu, kako će odigrati transformaciju kada čuje da je Tezej mrtav i kako će izjaviti ljubav Hipolitu. Dok je govorila stihove čvrsto je rukama stiskala kraj plašta uz bok jer telo otkriva dušu. Glas, pak, ostaje čist kao staklo, jer Fedra želi njime da pomiluje Hipolita. Kad je on sa čuđenjem odbije, Marijina Fedra to doživi kao strašan udarac. Ona raširi ruke kojima pridržava plašt koji je spolja crn, a iznutra crven i polako iz stiha u stih, korak po korak se približava Hipolitu kao nevreme.¹⁵ U petom činu Fedra izlazi pred Tezeja i pred njim treba da umre od otrova. To je jako težak zadatak za glumicu – kako igrati trovanje, a opet kako govoriti tako lepe stihove a da grč tela ne remeti lepotu stiha? Sa rediteljem se dogovorila da manifestaciju trovanja igra

¹⁴ *Marija Crnbori – Zbornik*, str. 23.

¹⁵ *Crnbori, Životić*, str. 126.

jednim jednostavnim znakom – u ključnom momentu pritisnuće ruke na srce, kao znak da je otrov do srca stigao, a reči će se širiti kako iz nje bude čilio napaćeni život strasne žene. Tako je Marija Crnobori odigrala smrt Fedre.

Marija Crnobori i Tomislav Tanhofer su imali veoma uspešnu saradnju i na predstavi *Kandida* Bernarda Šoa. Za istoriju JDP-a veoma je značajna i saradnja Marije Crnobori sa Gavelom na Geteovoj *Ifigeniji na Tauridi*. Gavela je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu režirao još jednu veoma značajnu predstavu – *Dubravačka trilogija*. Karlo Bulić je odigrao izvanredne uloge u *Kralju Betajnovu*, *Ribarskim svađama*, *Ljubov Jarovaja*. Nada Gregurić je igrala Kordeliju u *Kralju Liru*. Za istoriju ovog pozorišta izuzetno je značajna praižvedba komada *Hrvatski Faust* Slobodana Šnajdera u postavi Slobodana Unkovskog 1982. godine, te gostovanje glumice Mire Furlan u postavi *Pozorišnih iluzija* Slobodana Unkovskog iz 1990. godine. Sve ove predstave nalaze se u istorijskom kontekstu druge Jugoslavije. Nakon prestanka postojanja SFRJ prekidaju se i veze u kulturi. Nakon promena u Srbiji koje su nastupile u oktobru 2000. godine, JDP već u maju naredne godine gostuje u Rijeci sa predstavom *Beogradska trilogija* i time se i zvanično ponovo uspostavlja saradnja između teataru sada dve nezavisne države. Značajan momenat predstavlja gostovanje Zagrebačkog kazališta mladih u januaru 2011. sa predstavama *Buđenje proljeća* u režiji Olivera Frlića, *Generacija 91–95* u režiji Boruta Šeparovića i *Garaža* (koprodukcija ZKM-a i pozorišta La Mama). Gostovanje ovih predstava otvara novo poglavlje u saradnji srpskih i hrvatskih umetnika i uspostavljanje veza u kulturi između Srbije i Hrvatske na novim osnovama. U ovom periodu za istoriju srpskog pozorišta verovatno će kao najupečatljivije ostati predstave Olivera Frlića koje je on radio u drugim srpskim pozorištima (NP Subotica *Kukavičluk* i *Otac na službenom putu* i *Zoran Đinđić* u Ateljeu 212). Međutim, za samo Jugoslovensko dramsko pozorište značajna je prva postavka novog hrvatskog dramskog teksta – *Drama o Mirjani i ovima oko nje* Ivora Martinića u režiji Ive Milošević u februaru 2011. godine i prva režija Bobe Jelčića u ovom pozorištu i u Srbiji uopšte – *Zašto je poludeo gospodin R* na kraju pozorišne sezone 2017./18. Predstave o kojima smo pisali na početku ovog teksta svedoče o tome šta su mogli, hteli i izveli zajedno srpski i hrvatski umetnici u ono vreme. Predstava *Drama o Mirjani i ovima oko nje* i *Zašto je poludeo gospodin R* bi mogla da nam pomogne da razumemo šta možemo sada. Pozorište svedoči svome vremenu i treba se podsetiti s vremena na vreme na ovu činjenicu.

LITERATURA

- Karlo Bulić – Avantura kao život*. Priređivač Feliks Pašić. Muzej pozorišne umetnosti Srbije. Beograd 2002.
- Marija Crnobori – Zbornik*. Priređivač Aleksandar Milosavljević. Savez dramskih umetnika Srbije. Beograd 1995.

Marija Crnobori, *Životić*. Priređivačica Jelena Lužina. Istarsko narodno kazalište. Pula 2011.

Radoslav Lazić, *Bojanov „Dundo“: knjiga režije*, Radoslav Lazić, Beograd 2005.

Petar Volk, *Iluzije na Cvetnom trgu*, Pozorišni muzej Srbije, Beograd 1997.

Jugoslovensko dramsko pozorište u XXI veku. Priređivači Marina Milivojević-Mađarev, Gorčin Stojanović i Jelena Kovačević. JDP. Beograd 2013.

RUŽICA LORKOVIĆ: GLUMAČKA OSTVARENJA NA SCENI HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Kao što Branko Hećimović naznačuje već na samom početku u predgovoru knjige *Zaustavljeni trenuci glume* (2000.), u kojoj autorica Antonija Bogner-Šaban na temelju različitih izvora rekonstruira život i djelo dvadesetoro dramskih umjetnika i njihov odnos prema glumi, nije jednostavan zadatak stavljen pred autora-istraživača koji se bavi interpretacijom glumačkog ostvarenja nekog umjetnika. Tim više što se u tom procesu suočava s *pritis[cima] već tradicionalnih teatrologijskih i kritičarskih dvojbi oko mogućnosti vjerodostojnog i pouzdanog vrednovanja glumčeve igre i određenja njegova osobna udjela u njenu oblikovanju*.¹ Slijedeći pristup Antonije Bogner-Šaban koja glumce promatra u jednom širem umjetničkom i stvaralačkom kontekstu u kojem su glumci ostvarili svoje uloge i zaključka do kojeg dolazi Branko Hećimović, a prema kojemu spomenuta autorica glumca percipira *kao jednu od bitnih konstitutivnih sastavnica kazališne umjetnosti, te kao integrativnog realizatora predstave, kojim se otjelotvoruje suodnos s književnim predloškom i uspostavlja izravna komunikacijska veza između pozornice i gledališta*², ovaj će rad nastojati obuhvatiti najveće dosege umjetničkog djelovanja hrvatske glumice Ružice Lorković (29. srpnja 1930., Nova Gradiška – 5. lipnja 2002., Osijek). Budući da je većinu svojih glumačkih ostvarenja postigla kao članica dramskog ansambla Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku – bila je sveukupno više od trideset godina stalna članica dramskog ansambla te kao umirovljenica i vanjska suradnica HNK-a u Osijeku – u radu će naglasak biti isključivo na tom dijelu glumičina umjetničkog rada i to na njezinim najuspješnijim dramskim ulogama. Faktografski presjek njezinih glumačkih ostvarenja, vrednovanje, recepcija i rekonstrukcija istoga, kao i rekonstrukcija stvaralačkog konteksta u kojem je glumica djelovala, bazirat će se ponajviše na temelju objavljenih kazališnih kritika o predstavama u kojima je glumila

¹ Antonija Bogner-Šaban, *Zaustavljeni trenuci glume*, Riječ, Vinkovci 2000., str. 7.

² Ibid.

Ružica Lorković, na temelju objavljenih razgovora s glumicom, kao i na temelju drugih objavljenih tekstova koji svjedoče o kazališnom životu i prilikama u Osijeku u vremenu u kojem je djelovala Ružica Lorković.

Rođena u Novoj Gradiški u kojoj je završila osnovnu školu te četiri razreda gimnazije, Ružica Lorković nastavila je školovanje u Zagrebu, gdje je od 1945. godine pohađala i završila Učiteljsku školu te jedan razred Glumačke škole. Upravo je u Učiteljskoj školi u Zagrebu dobila prvi poticaj da se bavi glumom, a smatrala je da joj je poezija, njezina prva i velika ljubav, otvorila vrata u druge umjetnosti. Tako je u jednom razgovoru s Pavlom Blažekom izjavila: *Direktor mi je bio naš poznati pjesnik Nikola Pavić, počela sam recitirati na školskim priredbama, pomalo i glumiti, on mi je proricao glumačku budućnost, stoga sam se upisala u glumačku školu...*³, a u razgovoru s Ljubomirom Stanojevićem istaknula je sljedeće: *Danas mislim da je sve počelo – upravo s tim otkrićem poezije. Preko stihova zavoljela sam druge umjetnosti; u srednjoj školi prvi put sam otišla u kazalište u velikom gradu, pravo kazalište; bila sam ludo uzbuđena i – mislim da je to bio drugi presudni momenat u mom životnom, gotovo nekom – odlučanju za poziv. Poslije toga počela sam se baviti kazališnim amaterizmom postizavajući na tom polju zapažene rezultate. To je bila prekretnica. Poslije mature, na nagovor svog direktora (pjesnika Nikole Pavića) i dramskog glumca Draga Krče, otišla sam na audiciju u Glumačku školu... Položivši je moj se životni san počeo ostvarivati...*⁴

Svoje prve glumačke angažmane i iskustva stekla je na pozornici Narodnog kazališta u Slavonskoj Požegi od 1951. do 1954. godine, a prva uloga koju je ostvarila bila je uloga Klare u Nušićevoj komediji *Doktor*. Ružica Lorković bila je i članica Amaterskog kazališta u Požegi koje je nastavilo stvarati kazališne predstave sve do kraja osamdeset godina prošloga stoljeća, nakon što je prestalo s djelovanjem požeško Gradsko narodno kazalište.⁵ Svoj prvi, iznimno kratki angažman u dramskom ansamblu osječke nacionalne kazališne kuće ostvarila je od 1. rujna 1954. do 31. listopada 1954. godine, kada je dobila priliku raditi u Narodnom kazalištu u Sisku u kojem je ostala do 1957. godine. U kazališnoj sezoni 1957./1958. ponovno je angažirana kao glumica u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu te osječku pozornicu dugi niz godina dijeli s kolegicama i ko-

³ Pavle Blažek, *Za mene igra znači živjeti!*, „Glas Slavonije“, Osijek, 17. 5. 1966., str. 3.

⁴ Ljubomir Stanojević, *Počelo je s poezijom*, „Kazalište – list osječkog Narodnog kazališta“, 6-7, Osijek, maj-juni 1966., str. 28.

⁵ Osim Ružice Lorković, scenu Amaterskog kazališta za onu osječkog Hrvatskog narodnog kazališta zamijenila je i Ana Bikić-Stanojević, dok je, primjerice, Ivica Plovanić svoju karijeru nakon Požege nastavio u Varaždinu. Više o razvoju kazališta u Požegi vidi u: Antonija Bogner-Šaban, *Kazalište u povijesti i pamćenju. Rasprave, osvrti, sjećanja*, Ogranak Matice hrvatske u Osijeku, Osijek 2011., str. 11-12. Kratku bilješku o amaterskoj kazališnoj sceni i osnivanju profesionalnog Gradskog kazališta u Požegi vidi i u: Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978., str. 458.

legama koji su se tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća⁶ pridružili Drami HNK-a Osijek: Ines Fančović, Ana Kramarić, Frano Krtić, Isidor Munjin, Radoslav Špicmiler i Ico Tomljenović.⁷ U osječkom HNK-u ostala je u stalnom angažmanu sve do prijevremene mirovine 30. studenog 1981. godine, no Ružica je Lorković i dalje ostala dramska suradnica glavne osječke kazališne kuće ostvarujući dramske uloge u kazališnim predstavama sve do 1991. godine.

Više od trideset godina Ružica je Lorković pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku dijelila s istaknutim kolegama glumicama i glumcima, kao što su: Slobodan Aćimović, Mirko Bulović, Ljudevit Crnobori, Tatjana Feher, Aleksandar Gavrilović, Mira Gavrilović, Davor Herceg, Vera Ignjatović, Stjepko Janković, Ana Kramarić, Frane Krtić, Isidor Munjin, Ela Špicmiler, Rade Špicmiler, Ico Tomljenović, te s kasnijim – mlađim generacijama glumaca pa i studentima koji su pripadali generacijama studenata dislociranog studija glume Akademije iz Zagreba u Osijeku: Dubravka Crnojević, Velimir Čokljat, Ljiljana Krička, Davor Panić, Vlasta Ramljak, Darko Milas, Mira Perić, Damir Lončar, Anita Schmidt, Nela Kocsis i drugi, s kojima ne samo da je dijelila prostor pozornice nego ih je na vrlo konkretan način i pripremala za buduću profesiju. Naime, osim što je bila i ostala poznata kao glumica, prvakinja Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, zanimljivo je na ovome mjestu istaknuti i činjenicu da je Ružica Lorković bila i dramski pedagog. Ona je na radnom mjestu vanjskoga suradnika predavala scenski govor na dislociranom studiju glume Akademije dramske umjetnosti Zagreb u Osijeku. Predavala je scenski govor svim generacijama dislociranog studija glume u Osijeku, započevši s pedagoškim radom u akademskoj godini 1980./1981., a završivši u akademskoj godini 1992./1993.⁸

U svojoj dugogodišnjoj glumačkoj karijeri u osječkom HNK-u, Ružica je Lorković imala prilike raditi i s mnogobrojnim redateljima⁹ različitih poetika i pristupa u radu na kazališnoj predstavi te je ujedno bila svjedokom i sudionikom repertoarnih tendencija i promjena u HNK-u Osijek – od šezdesetih godina, kada *možemo govoriti o umjetnič-*

⁶ A. Bogner-Šaban piše da je u šezdesetima i Lorković postala članica Drame osječkog HNK-a. Vidi u: Bogner-Šaban, *Kazalište u povijesti i pamćenju*, str. 20.

⁷ A. Bogner-Šaban ističe da [g]eneracijska neusklađenost ansambla kao i činjenica da je riječ o repertoarnom kazalištu u njegovu utilitarnom društvenom smislu nije pružila Drami dovoljan prostor da slobodno umjetnički propita svoje želje i mogućnosti. Vidi u: Antonija Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, HNK Osijek; Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1997., str. 120.

⁸ Osim toga, zajedno s glumcem Izidorom Munjinom surađivala je s mladim, budućim glumcima i u radu Mini-teatra. Vidi u: Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, str. 130.

⁹ Vidi više o Ružici Lorković i njezinim promišljanjima o funkciji redatelja i odnosu glumac-redatelj u: Dražen Bađun, *Nisam za „paradu“ od teatra...*, „Glas Slavonije“, Osijek, 29. 5. 1982. i Dražen Bađun, *Proživjela mnogo života*, „Glas Slavonije“, Osijek, 1. 6. 1985.

koj zrelosti dramskog programa osječkoga kazališta¹⁰ i kada se insceniraju Matkovićev komad *Na kraju puta*, Marinkovićeva *Glorija*, obnavlja se Krležin glembajevski ciklus¹¹, igraju se Nušićeve komedije i suvremeni američki dramski pisci Miller, O’Neill i Williams, preko sedamdesetih godina, kada se [d]rama naglo otvara prema gostujućim redateljima (Marko Fotez, Vjekoslav Vidošević, Vladimir Gerić i Petar Šarčević) i likovnim suradnicima (Ljubica Wagner, Jasna Novak i Miše Račić)¹², a na osječkoj pozornici ponajviše se mogu vidjeti Mešegove inscenacije suvremenih domaćih autora (Marinković, *Glorija*, Ivo Brešan, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, Marijan Matković, *Na kraju puta* i *Ranjena ptica*) i djela lokalnog karaktera koje najvećim dijelom inscenira Ivan Marton (Josip Kozarac, *Tena* i Ivan Kozarac, *Duka Begović*) pa sve do osamdesetih, kada se na sceni i dalje izvode djela svjetskog dramskog kanona (Euripid, Sofoklo, Shakespeare, Molière ili Lorca), suvremena domaća drama (Krleža, Begović, Brešan i Marinković), djela F. Hadžića i dalje prisutna slavonska tematika (Fabijan Šovagović, *Sokol ga nije volio*; Ivan Kušan, *Čaruga*)¹³, a redateljska palica sve se češće povjerava gostujućim redateljima (Joško Juvančić, Radovan Marčić, Želimir Mesarić, Damir Munitić, Želimir Orešković, Petar Šarčević, Petar Veček)¹⁴.

Osim ranije spomenutih dvaju stalnih redatelja osječkog HNK-a¹⁵ s kojima je Ružica Lorković ostvarila najviše suradnja u kazališnim predstavama i s kojima je ostvarila *zavidan glumački raspon*¹⁶ – s Brankom Mešegom¹⁷ (Vojnović, *Ekvinocij*, 1957.; Shakespeare, *San ljetne noći*, 1957.; Lorca, *Dom Bernarde Albe*, 1958.; Williams, *Silazak*

¹⁰ Antonija Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – 100 godina*, HNK Osijek, Osijek 2007., str. 58.

¹¹ Kada piše o prisutnosti Krležinih drama na pozornicama diljem bivše Jugoslavije, Foretić se osvrće i na izvedbu Krležinog *Vučjaka* u Osijeku. No, iz njegove kritike ne saznajemo ništa o Ružici Lorković, nego autor daje jedan opći dojam predstave koja nije dobro funkcionirala i koja *nije imala čak ni elemente scenske ekspresivnosti kakvu iziskuje i normalno izvođenje ove drame*. Vidi u: Dalibor Foretić, *Borba sa stvarima*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1986., str. 125-126.

¹² Bogner-Šaban, *Kazalište u povijesti i pamćenju*, str. 21 te Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – 100 godina*, str. 16.

¹³ Vidi o repertoaru i Bogner-Šaban, *Kazalište u povijesti i pamćenju*, str. 21.

¹⁴ Usp. Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – 100 godina*, str. 19., a više o općoj povijesti HNK-a Osijek vidi također u Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – 100 godina*, str. 23-86.

¹⁵ Kada piše o povijesti kazališta u Osijeku, Batušić ističe da su Branko Mešeg, Ivan Marton, Luka Aparac, Lav Mirski, Hinko Tomašić, Dragutin Savin i drugi bili najaktivniji djelatnici HNK-a Osijek nakon Drugog svjetskog rata rata te da su uz svoje izvedbe i manje oscilacije u izvedbenim dometima težili zadržati stečeni ugled kazališta. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, str. 455.

¹⁶ Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – 100 godina*, str. 59.

¹⁷ O Branku Mešegu kao redatelju vidi više u: Bogner-Šaban, *Kazalište u povijesti i pamćenju*, str. 53-68.

Orfeja, 1960.; Čehov, *Ujak Vanja*, 1961.; de la Barca, *Život je san*, 1965.; Matković, *Ranjena ptica*, 1966.) i Ivanom Martonom (Omerbegović, *Magle*, 1957.; Casona, *Drveće umire uspravno*, 1958.; Veljačić, *Reformator Alfa*, 1959.; Dürrenmatt, *Posjet stare gospođe*, 1959., Goodrich/Hackett, *Dnevnik Ane Frank*, 1960.; Jurandot, *Premijera na pragu*, 1960.; Budak, *Žedan izvor*, 1968.; Ivan Kozarac, *Đuka Begović*, 1973.; Vetranović, *Suzana čista*, 1976.) – ona je također surađivala i s drugim redateljima kao što su Aca Gavrilović (Kolar, *Svoga tela gospodar*, 1958.; Kalef, *Jedna noć samo*, 1958.; Nušić, *Mister Dolar*, 1958.; Nušić, *Gospođa ministarka*, 1959.; Nušić, *Protekcija*, 1959.), Momir Lukšić (Inge, *Picnic*, 1959.), Hinko Tomašić (Krleža, *U agoniji*, 1963.; Majakovski, *Stijenica*, 1964.), Marko Fotez (Shakespeare, *Na tri kralja*, 1964.; Držić, *Skup*, 1967.), Stevan Štukelja (Begović, *Bez trećega*, 1969.; Aleksandar N. Ostrovski, *Unosno mjesto*, 1971.; Nušić, *Doktor*, 1972.; A. Christie, *Miškolovka*, 1972.; Gorki, *Malograđani*, 1973.), Vjekoslav Vidošević (Bogović, *Matija Gubec*, 1973.), Petar M. Teslić (Rolf Hochhuth, *Lizistrata i Nato*, 1975.; Brecht, *Majka hrabrost*, 1975.; Shakespeare, *Macbeth*, 1980.), Matko Sršen (Strindberg, *Mrtvački ples*, 1978.), Damir Munitić (Molière, *Don Juan*, 1983.), Joško Juvančić (Šovagović, *Sokol ga nije volio*, 1983.; Lorca, *Dom Bernarde Albe*, 1984.; Erdman, *Samoubojica*, 1986.), Petar Šarčević (Krleža, *Vučjak*, 1982.; Hadžić, *Zmija*, 1983.), Mirjana Ojdanić (Leskovar, *Slike žalosnih doživljaja*, 1981.; Hadžić, *Gospoda i drugovi*, 1985.), Miro Međimorec (von Horváth, *Priče iz bečke šume*, 1986.), Želimir Mesarić (Ostrovski, *Djevojka bez miraza*, 1987.) Zlatko Sviben (Miller, *Smrt trgovačkog putnika*, 1989.), Zoran Mužić (Marinković, *Glorija*, 1990.), Želimir Orešković (Ivo Brešan, *Arheološka iskapanja kod sela Dilj*, 1982.; Grgić, *Probudi se Kato*, 1990.) te mnogi drugi.¹⁸

Iako nepotpun, navedeni popis zorno prikazuje raznoliki dijapazon dramskih predstava u kojima je igrala Ružica Lorković – od antičkih tragedija do suvremenih domaćih i stranih tekstova različitih tematika i žanrovskih određenja – od drama u užem smislu, tragedija, komedija, tragikomedia, do melodrama i drugo. Sama glumica *nikada nije pravila razlike među ulogama, nije ih dijelila po važnosti niti po žanrovima*¹⁹, ali je u više navrata znala priznati da ipak postoje uloge koje posebno voli igrati. Tako je u razgovoru s Ljubomirom Stanojevićem izjavila: *Ne mogu reći da baš svaku rolu volim. Vrlo racionalno prilazim ulozi, premda imam i te kako emocija. Volim one role u kojima ima što da se produbljuje. Vrlo me zanima psiha čovjeka, zato volim one uloge po kojima mogu kopati. Kad učinim sve što se može učiniti u tom pogledu, odnosno što ja u tom trenutku mogu postići, uloga me prestaje zanimati. Zanimaju me slojevite uloge, a ne one koje mi autor daje na tanjuru. Sada sam radila manju ulogu u Brechtu, ali je volim jer nije jednostavna. Brecht je velik autor, pozna se to i po tome što daje mogućnost da*

¹⁸ Ovaj popis sadrži tek dio redatelja s kojima je surađivala i dio predstava u kojima je sudjelovala Ružica Lorković. Cjelokupni popis predstava i uloga nalazi se na samom kraju rada.

¹⁹ Ljubomir Stanojević, *Kazališni život „od komada“*, „Glas Slavonije“, Osijek, 15. 5. 1992., str. 23.

se raznoliko donosi uloga. A što je rola slojevitija, što ima više mogućnosti istraživanja, to mi je draža i zanimljivija.²⁰

Na početku svoje glumačke karijere Ružica Lorković ponajviše se bavila, kako piše Pavle Blažek, *tumačenj[em] onih ženskih likova koji u sebi nose teret života*²¹, jer gledajući je kao hromu i odbačenu Rožu, ili kao rezigniranu i ostarjelu profesoricu u Picnicu, nismo mogli odoljeti utisku koji nam je i sama potvrdila da joj leže baš takve uloge žena sa tugama i traumama iz djetinjstva, sa prvim borama koje ostavljaju najdublje ožiljke²². Ljubomir Stanojević također opaža njezin istančan senzibilitet za teške uloge te ističe sljedeće: *Profinjena u podtekstnom tumačenju likova koje živi na sceni, s istančanim nervom za stvaranje psihološko-emocionalne nadgradnje, Ružica Lorković danas je zasigurno jedan od najčvršćih oslonaca osječke Drame*²³. Svoj glumački talent i zrelost pokazala je Ružica Lorković u djelima ruskog realizma (Sofija Aleksandrovna, A. P. Čehov, *Ujak Vanja*, 1961., Nagrada grada Osijeka; Tolstoj, *Vlast tame*, 1965., Prvomajska nagrada Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske za ulogu Anisje), filozofskoj alegoriji Pedra Calderóna de la Barce *Život je san* (za ulogu Rosaure dobila je Prvomajsku nagradu Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske 1966.) i avangardnim predstavama (Amelija, 1958. i Bernarda 1984, F. García Lorca, *Dom Bernarde Albe*; Alice, A. Strindberg, *Mrtvački ples*, 1978.), koje se ubrajaju u njezina najbolja glumačka ostvarenja. Posebno je zapažena u melodramama s početka karijere, što je prepoznala i struka i nagradila je za glumačka ostvarenja u istima (Lady Torrance, Tennessee Williams, *Silazak Orfeja*, 1960., nagrada Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske; Eléonore, Françoise Sagan, *Zamak u Švedskoj*, 1961., pohvala Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske). Ružica je Lorković imala prilike tumačiti i ženske likove u Shakespeareovim komedijama i tragedijama (Katarina, *Ukročena goropadnica*, 1962.; Desdemona, *Otelo*, 1967.; Lady Macbeth, *Macbeth*, 1980.) i one u djelima hrvatske moderne (Laura Lenbachova, M. Krleža, *U agoniji*, 1963.; Giga, M. Begović, *Bez trećega*, 1969.; Hasanaginica, *Hasanaginica*, M. Ogrizović, 1974.), u djelima jugoslavenske suvremene drame (Deana Leskovar, *Slike žalosnih doživljaja*, Posebno priznanje Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske za ulogu Pave Kromberg 1982. te za dugogodišnje uspješno djelovanje u dramskoj umjetnosti), a naročitu je glumačku vještinu pokazala u predstavama na različitim dijalektima u kojima se tematiziraju hrvatsko selo, mala sredina i folklor za koje je dobivala glumačke nagrade (Roža, S. Kolar, *Svoga tela gospodar*, 1958.; Gruba, M. Držić, *Skup*, 1967. – Prvomajska nagrada Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske i pohvala

²⁰ I. Slaviček, *Volim uloge po kojima mogu „kopati“...*, „Kazalište – Informativni list Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku“, 94-97, Osijek, 16. 12. 1975. – 15. 2. 1976., str. 15.

²¹ Blažek, *Za mene igra znači živjeti!*, str. 3.

²² V. Čurčić, *Talenat, skromnost i solidnost tri najljepše osobine dramske umjetnice Ružice Lorković*, „Glas Slavonije“, Osijek, 1. 1. 1963.

²³ Stanojević, *Počelo je s poezijom*, str. 28.

za predstavu u cjelini 1968.; Kaja, J. Ivakić, *Inoče*, 1970. – nagrada Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske; Staža, F. Šovagović, *Sokol ga nije volio*, 1983.).

Iako je od svojega najranijeg angažmana u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku tumačila uloge u komedijama, ponajviše u komedijama Branislava Nušića, a s vremenom i u komedijama hrvatskih (Ivo Brešan, Pero Budak, Marin Držić, Milan Grgić, Fadil Hadžić i drugi) i stranih autora (Brecht, Goldoni, Hochhuth, Molière, Shakespeare i drugi), kako se razvijala njezina glumačka karijera, Ružica je Lorković sve veće zanimanje pokazivala upravo za uloge u komedijama u kojima je pronalazila nove glumačke izazove i koje je ponekad više, a ponekad manje uspješno i uvjerljivo igrala na sceni. Iako ju je privlačio svaki dramski tekst i uloga koji su joj omogućavali da na sceni ostvari maksimum svojega glumačkog potencijala, ona sama smatrala je da je kao glumica svoj vrhunac doživjela u trima predstavama, i to kao Lady Torrance u predstavi *Silazak Orfeja* Tennesseeja Williamsa, kao Laura u Krležinoj drami *U agoniji* te kao Hasanaginja u istoimenom djelu Milana Ogrizovića.

Uz ranije spomenute nagrade i pohvale Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske za svoj doprinos kazalištu i odigrane uloge na pozornici osječke nacionalne kazališne kuće, Nagradu grada Osijeka za ulogu Sonje u Čehovljevoj drami *Ujak Vanja* povodom proslave godišnjice oslobođenja Grada Osijeka (1961.) i za ulogu Laure u Krležinoj drami *U Agoniji* (1977.), Plaketu „Pečat grada Osijeka“ za svoja umjetnička postignuća (1985.), Ružica Lorković dobitnica je i prvog i posljednjeg prstena Radoslava Bačića (1977.), godine 1973. postala je dobitnica posebnog priznanja kolektiva Hrvatskog narodnog kazališta iz Osijeka za svoj umjetnički rad, a 1992. godine uručeno joj je posebno priznanje i nagrada žirija novinara Istre „Šjora Mafalda“ za ulogu majke u predstavi *Probudi se Kato* na završenom Tjednu smijeha u Istri. Vrlo samozatajna i skromna kada je riječ o nagradama, o kojima nije voljela govoriti, često bi znala istaknuti sljedeće: *Sve što treba je – mnogo raditi, biti savjestan i discipliniran – odgovoran svom pozivu. Tek tada se i intimno stvara prava radost u čovjeku. A rezultati rada kad-tad budu okrunjeni uspjehom.*²⁴

Osim struke koja je prepoznala i znala nagraditi njezina glumačka ostvarenja, i kazališna kritika joj je najčešće bila naklonjena. Kritičari su pretežno hvalili njezina glumačka ostvarenja, ističući, primjerice, njezine *izvanredn[e] sklonost[i] za psihološko poniranje u dubinu lika i sposobnosti za dramsko gradiranje raspoloženja*²⁵. Tako se za njezinu ulogu Gige u Begovićevoj drami *Bez trećega* (1969., režija Stevan Štukelja) u „Glasu Slavonije“ može pročitati sljedeće: *Ružica Lorković bila je divna. Ona je svoju Gigu izgradila na prekrasnim glumačkim scenskim vibracijama, igrala je u punom glumačkom zamahu upravo u trenutku kada se kao umjetnik približava svojem vrhuncu i kada je svojoj bogatoj ljestvici umjetničkih ostvarenja pridodala još jedno po kojem*

²⁴ Stanojević, *Počelo je s poezijom*, str. 28.

²⁵ Anatolij Kudrjavcev, *Sukob simbolike i naturalizma*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 2. 4. 1969.

će se pamtiti. Ružica Lorković je snagom umjetničke transpozicije razradila svoj lik ne upadajući u scenske parade, igrala je svoju viziju vjerne i razumne žene potresno, zrelo i osjenčano finom izražajnom kulturom.²⁶ O njezinoj uspješno odigranoj ulozi Laure u Krležinoj drami *U agoniji* (1963., režija Hinko Tomašić), Pavle Blažek zabilježio je sljedeće u „Glasu Slavonije“: *U sjećanju gledalaca i kazališne publike žive velike kreacije ove uloge (Podgorska, Severova), no bilo bi nepravедno ako bismo tražili analogije u ovom smjeru. Kreacija Ružice Lorković ima nove, samostalne, lične kvalitete. Mislim da se ovom ulogom mlada umjetnica predstavila upečatljivim smislom i čistoćom karakterne glume. Treba istaći da je to najblistaviji domet predstave. Ružica Lorković doživjela je tu ulogu, ona je predstavila Lauru na granici katastrofe i u samoj katastrofi, osjećalo se kako se ruše iluzije života, kako se razbija brak i kako se odlazi u smrt. Laura je u liku Ružice Lorković bila živa, ona je istančala na sceni tupu bol, promašenost, očaj, ponos, strast, izgubljenost i groznu laž.*²⁷ Za istu ulogu koju je Ružica Lorković odigrala više od desetljeća kasnije (1977., režija Anđelko Štimac), Željko Hodonj napisao je za „OKO Zagreb“ sljedeće: *Najbolji odgovor tom zahtjevu svakako je bila igra izvrsne Ružice Lorković u ulozi Laure. Ona je nadvisila predstavu u cjelini. U toj nedinamičnoj i stoga pomalo dosadnoj kazališnoj priredbi jedino je ona igrala nesmanjenim tempom i strašću prave glumice. Od prvog čina, od vivisekcije Lenbacha do hysterije i ludila, privida i samoubojstva, Ružica Lorković je svoju Lauru pretvorila u osobu koja oštrim potezima razara iluzije svog intimnog svijeta na lešini k.u.k. Oberlajtnanta. Iako se na trenutak prikrada tankoj crvenoj liniji koja je dijeli od prekomjerne hysteroidne pantomime, ona se uspjela othrvati suvišnim detaljima i prenaglašenim postupcima*²⁸.

Da je kazališna kritika prepoznala talent Ružice Lorković i u predstavama u kojima je glumila tragične junakinje, kao onu u predstavi *Ifigenija na Tauridi* njemačkog pisca Goethea (Ifigenija, režija Marko Fotez, 1970.), svjedoči i kritika objavljena u „Telegramu Zagreb“: *(...) bila je to Ifigenija neobično gracilna koja je s izuzetnom suptilnošću i virtuožnošću svojega glasa te nesmanjenim dostojanstvom i umjerenošću geste našla pravu mjeru i izmakla šupljoj retoričnosti i patosu*²⁹ kao i ona Pavla Blažeka objavljena u „Glasu Slavonije“ u kojoj Blažek između ostaloga piše sljedeće: *Ovom ulogom dobili smo novu, našu osječku Ifigeniju, upravo se u njevoj igri moglo doživjeti, vidjeti i osjetiti koje su to zapravo vrijednosti zbog kojih je klasični teatar iskušenje, velika obaveza, ali i potvrda da je svaki uloženi trud i napor blagodatani.*³⁰

Iako u nešto manjoj mjeri, bilo je i onih kazališnih kritika u kojima glumačka ostvarenja na pozornici osječkog HNK-a nisu bila hvaljena. Tako Vesna Burić ne smatra

²⁶ Pavle Blažek, *Zanimljiva i disciplinirana predstava*, „Glas Slavonije“, 9-10, Osijek, 6. 11. 1969.

²⁷ Pavle Blažek, „*U agoniji*“ M. Krleže, „Glas Slavonije“, Osijek, 2. 6. 1963.

²⁸ Željko Hodonj, *Predstava za jednu glumicu*, „OKO“, Zagreb, 24. 3. 1977.

²⁹ Giga Gračan, *Vraćanje klasiци*, „Telegram“, Zagreb, 20. 2. 1970.

³⁰ Pavle Blažek, *Potvrda mitske vrijednosti*, „Glas Slavonije“, Osijek, 19. 2. 1970.

dobrima glumačke kreacije Ružice Lorković u ulogama Medeje (1980., režija Zoran Ristović) kao ni Lady Macbeth (1980., režija Petar Teslić) za koju piše da Ružici Lorković *manjka (...) žara igre*³¹, dok s druge strane hvali osječke studente koji su u toj istoj predstavi nastupili u manjim ulogama. Hvaljena s jedne strane za svoju ulogu Dorine u Molièreovoj komediji *Tartuffe* (1965., režija Branko Mešeg), u kojoj je Ružica Lorković u *gledalištu budila tihe varnice smijeha i [i]grala je srdačnim i iskrenim glumačkim sredstvima[.] iako je redatelj mogao malo više umanjiti povremeno odlazanje u komičnost del-arte*³², baš kao i što je dobila sve pohvale za ulogu djevojke Marije u Shakespeareovoj komediji *Na tri kralja* (1964., režija Marko Fotez), u kojoj je bila *po svojoj bujnoj razigranosti jedan od motora scenskog zbivanja*³³ te *sjajno komunicirala na sceni i lepršavošću svoga lika skladno je intrigirala u društvu s Tobijem, Andrijom i Fabijanom*³⁴, sasvim drugačije kritike dobila je za ulogu Katarine u Shakespeareovoj komediji *Ukročena goropadnica* (1962., režija Marko Fotez) u kojoj Lorković *[n]ije uspjela dati one tako nužne i prijeko potrebne elemente goropadne žene[.] Ona (...) nije bila cjelovita. Iсуviše je reagirala samo spoljašnjim, malo je bilo psihološkog udubljanja, a proces metamorfoze karaktera brz, nelogičan. No takav problem, zbog već poznatog, javlja se često u realizaciji ove uloge. Sjećam se Dinulovićeve režije ovoga djela i vrlo sličnog problema, kad su te uloge tumačili Olivera i Rade Marković.*³⁵ Povrh toga, u ovoj kritici Pavle Blažek ukazuje i na sveopće loše stanje u kazalištu te piše sljedeće: *Premijera je (za razliku od narednih predstava) bila slabo posjećena. Što se to dešava s osjećkom publikom? Odličan pisac, poznato i duhovito djelo, afirmirani redatelj, solidna ostvarenja glumaca ostali su bez pravoga aplauza. I pitanje jedno na kraju je nužno: volimo li mi svoje kazalište?*³⁶

Vrstan pedagog i glumica koja je rado režirala večeri poezije i recitirala poeziju prilikom različitih svečanih događanja režirala je i kazališne predstave na svim scenama na kojima je igrala. Glumila je i u dvama dugometražnim filmovima – *Povratak Katarine Kožul* (režija Slobodan Praljak, 1989.) i *Anđele moj dragi* (režija Tomislav Radić, 1996.), a svoj zadnji nastup na sceni osječkog Hrvatskog narodnog kazališta ostvarila je u ulozi Mame u komediji Milana Grgića *Probudi se Kato* u režiji Želimira Oreškovića (premijera: 13. 10. 1990.). Odigravši stotinjak uloga u svojem tridesetogodišnjem angažmanu u HNK-u Osijek, uz neostvarenu želju da glumi Blanche u Williamsovu komadu *Tramvaj zvan žudnja*, Ružica Lorković bila je jedna od najboljih i najistaknutijih dramskih prvakinja osječkog HNK-a, ali i svjedok promjena kazališnih i repertoarnih poetika i

³¹ Vesna Burić, *Medeja u grču tragičnosti*, „Glas Slavonije“, Osijek, 8. 10. 1980.

³² Pavle Blažek, *Susret s Moliereovom komedijom*, „Glas Slavonije“, Osijek, 28. 3. 1965., str. 8.

³³ Virgil Kurbel, *Shakespeare u Osijeku*, „Vjesnik“, Zagreb, 6. 4. 1964.

³⁴ Pavle Blažek, *Razigrani ansambl*, „Glas Slavonije“, Osijek, 12. 4. 1964.

³⁵ Pavle Blažek, *Goropadnicu svladao si zlu*, „Glas Slavonije“, Osijek, 1. 4. 1962., str. 8.

³⁶ Blažek, *Goropadnicu svladao si zlu*, str. 8

politika. Mnogobrojne nagrade i priznanja struke, kao i iznimno pozitivna recepcija u kazališnoj kritici, trajan su spomen velike glumačke karijere Ružice Lorković koja je imala prilike raditi sa značajnim redateljima, ponajviše s Ivanom Martonom i Brankom Mešegom, koji su imali drugačije afinitete prema odabiru dramskih tekstova i njihovom tumačenju, ali su obojica ostavljali dovoljno prostora glumcu da sam ponudi rješenja i kreira svoj lik – Mešeg je bio *glumčev nenametljiv suradnik i savjetnik*³⁷, a *Marton je poticao glumčevo samopouzdanje*³⁸. Osim toga, s dobro uigranim dramskim ansamblom, sa svojim starijim, a kasnije i pridruženim mlađim kolegama – studentima, Ružica Lorković postala je jedna od nositeljica osječkog dramskog ansambla postižući najbolja glumačka ostvarenja u razdoblju koje je bilo obilježeno *[psihološk[om] razgradnj[om] lika i usredotočenj[em] na dramsku riječ, dakle svojevrsni scenski realizam [koji je dao] mogućnost glumcu da bude u središtu pozornosti kao glavni inicijator i realizator kazališnog zbivanja*³⁹. Uspjela je ostvariti svoj glumački maksimum kreirajući što manje, što veće uloge u djelima koja se ubrajaju u vrhunska ostvarenja europske i svjetske književnosti – klasičnim tragedijama, renesansnim i klasicističkim komedijama, melodramama, baroknim komadima, realističkim dramama, suvremenim djelima i drugo (Brecht, Čehov, Euripid, de la Barca, Goethe, Goldoni, Gorki, Hochhuth, Lorca, Majakovski, Miller, Molière, Ostrovski, Sagan, Shakespeare, Strindberg, Tolstoj, Williams i drugi) pa do uloga ostvarenih u djelima starijih hrvatskih dramatičara te predstavnika hrvatske moderne i suvremenih domaćih autora, kao i autora iz susjednih zemalja (Begović, Brešan, Budak, Cankar, Držić, Grgić, Hadžić, Ivakić, Kolar, J. Kozarac, Krleža, Marinković, Matković, Mihajlović, Nušić, Ogrizović, Omerbegović, Roksandić, Šovagović, Vetranović, Vojnović i drugi). Često igrajući u istoj kazališnoj sezoni nekoliko dijametralno suprotnih likova u žanrovski različitim predstavama te na temelju izloženoga, može se zaključiti da je Ružica Lorković svojim djelom zadužila i trajno obilježila osječku kazališnu scenu druge polovine dvadesetog stoljeća. Time smo ujedno dali i odgovor na prvi dio izjave glumice koja glasi: *Ne znam koliko sam uspjela dati teatru, ali znam koliko je on dao meni*.⁴⁰

Popis predstava osječkog HNK-a, recitala i filmova u kojima je sudjelovala Ružica Lorković:⁴¹

Sezona 1957./1958.

Ekvinocij, Ivo Vojnović, režija Branko Mešeg, premijera: 26. 9. 1957., uloga: prva žena;

³⁷ Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – 100 godina*, str. 59.

³⁸ Ibid.

³⁹ Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, str. 150.

⁴⁰ Bađun, *Proživjela mnogo života*.

⁴¹ Popis je preuzet iz popisa predstava iz arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku.

San ljetne noći, William Shakespeare, režija Branko Mešeg, premijera: 30. 9. 1957., uloga: Hermija, kći Egejeva;
Magle, Nedin Omerbegović, režija Ivan Marton, premijera: 17. 10. 1957., uloga: Emilija Šulc, Robertova supruga;
Dom Bernarde Albe, Federico García Lorca, režija Branko Mešeg, premijera: 16. 1. 1958., uloga: Amelija, Bernardina kći;
Svoga tela gospodar, Slavko Kolar, režija Aleksandar Gavrilović, premijera: 22. 2. 1958., uloga: Roža, starija kći seljaka Jože.

Sezona 1958./1959.

Jedna noć samo, Riko Kalef, režija Aleksandar Gavrilović, premijera: 4. 10. 1958., uloga: Kaja, Sekina komšinica;
Drveće umire uspravno, Alejandro Casona, režija Ivan Marton, premijera: 8. 11. 1958., uloga: Tipkačica;
Mister dolar, Branislav Nušić, režija: Aleksandar Gavrilović, premijera: 28. 12. 1958., uloga: Gospođa Model Patu;
Gospođa ministarka, Branislav Nušić, režija: Aleksandar Gavrilović, premijera: 15. 2. 1959., uloga: učiteljica engleskog jezika;
Reformator Alfa, Zvonko Veljačić, režija Ivan Marton, premijera: 14. 3. 1959. (praizvedba), uloga: Dr. Maja Bon;
Picnic, William Inge, režija Momir Lukšić, premijera: 17. 5. 1959., uloga: Rosemarie Sidney;
Sudjeluje u programu svečane proslave pedesete godišnjice umjetničkog rada i oprostaja od pozornice Mice Gavrilović.

Sezona 1959./1960.

Protekcija, Branislav Nušić, režija Aca Gavrilović, premijera: 4. 10. 1959., uloga: Persida, ministrova sestra;
Posjet stare gospođe, Friedrich Dürrenmatt, režija Ivan Marton, premijera: 27. 12. 1959., uloga: supruga od III.;
Dnevnik Ane Frank, Frances Goodrich/Albert Hackett, režija Ivan Marton, premijera: 27. 3. 1960., uloga: Miep;
Premijera na pragu, Jerzy Jurandot, režija Ivan Marton, premijera: 28. 5. 1960., uloga: Perčikova.

Sezona 1960./1961.

Vlast, Branislav Nušić/Mile Stanković, režija Aleksandar Gavrilović, premijera: 8. 10. 1960., uloga: Leposava, ministrova žena;
Silazak Orfeja, Tennessee Williams, režija Branko Mešeg, premijera: 23. 10. 1960., uloga: Lady Torrance;

Na trnu i kamenu, Pero Budak, režija Ivan Marton, premijera: 20. 11. 1960., uloga: Kaćunka, radnica;

Ujak Vanja, A. P. Čehov, režija: Branko Mešeg, premijera: 19. 3. 1961., uloga: Sofija Aleksandrovna (Sonja, kći iz prvog braka).

Sezona 1961./1962.

Klopka, Robert Thomas, režija Branko Mešeg, premijera: 15. 9. 1961. (u Đakovu), uloga: Elizabet Korban;

Zamak u Švedskoj, Françoise Sagan, režija Branko Mešeg, premijera: 23. 11. 1961., uloga: Eleonore, sadašnja supruga Hugova;

Cirkus, A. Obrenović/Đ. Lebović, režija Ivan Marton, premijera: 31. 1. 1962., uloga: pravednica Lija Lisica, žongler;

Ukročena goropadnica, William Shakespeare, režija dr. Marko Fotez, k. g., premijera: 15. 3. 1962., uloga: Katarina.

Sezona 1962./1963.

Švejk u Drugom svjetskom ratu, Bertolt Brecht, režija Ivan Marton, premijera: 6. 10. 1962., uloga: Ana Kopeka, gostioničarka kod „Pehara“;

Ožalošćena porodica, Branislav Nušić, režija Milan Topolovački, k. g., premijera: 17. 1. 1963., uloga: Sarka, udovica;

U agoniji, Miroslav Krleža, Hinko Tomašić, k. g., premijera: 23. 5. 1963. (prvo izvođenje s 3. činom), uloga: Laura Lenbachova.

Sezona 1963./1964.

Tmine, Kole Čašule, režija Ivan Marton, premijera: 27. 10. 1963., uloga: Neda;

Pokojnik, Branislav Nušić, režija Branko Mešeg, premijera: 8. 1. 1964., uloga: Rina;

Stjenica, Vladimir V. Majakovski, režija Hinko Tomašić, k. g., premijera: 20. 2. 1964., uloga: treća starica;

Na tri kralja, William Shakespeare, režija dr. Marko Fotez, premijera: 3. 4. 1964., uloga: Marija, Olivijina djevojka;

Henrik VIII. i njegovih šest žena, Hermann Gressieker, režija Ivan Marton, premijera: 17. 6. 1964., uloga: Katarina Aragonska.

Sezona 1964./1965.

Banović Strahinja, Borislav Mihajlović, režija Ivan Marton, premijera: 18. 11. 1964., uloga: Banovićeva žena;

Vlast tame, L. N. Tolstoj, režija Ivan Marton, premijera: 3. 1. 1965., uloga: Anisja (žena Petrova, bogatog seljaka);

Tartuffe, Molière, režija Branko Mešeg, premijera: 21. 3. 1965., uloga: Dorine, pratilica Mariane;

Dvadeset proljeća (scenski recital povodom proslave dvadesete godišnjice oslobođenja Osijeka), tekst napisao i pripremio Miroslav Mader, režija Branko Mešeg/Dragutin Savin, premijera: 14. 4. 1965., sudjeluju svi članovi dramskog ansambla.

Sezona 1965./1966.

Život je san, Pedro Calderón de la Barca, režija Branko Mešeg, premijera: 26. 11. 1965., uloga: Rosaura;

Zlatarovo zlato, Anđelko Štimac prema romanu Augusta Šenoa, režija Ivan Marton, premijera: 6. 2. 1966., uloga: Klara Grubarova, gospodarica Samobora;

Ranjena ptica, Marijan Matković, režija Branko Mešeg, premijera: 13. 4. 1966., uloga: Eva (Adamova žena);

Ja, Danilo, Derviš Sušić/Miodrag Mitrović, režija Branko Mešeg, premijera: 29. 5. 1966., uloga: Malinka.

Sezona 1966./1967.

Jaje, Félicien Marceau, režija Milan Lamza, premijera: 1. 10. 1966., uloga: Hortense Berthouillet;

Vjetar u granama sassafras, René de Obaldia, režija Ivan Marton, premijera: 12. 1. 1967., uloga: Miriam prozvana Mala dobra puška;

Komandant, Borislav Mihajlović Mihiz, režija Ivan Marton, premijera: 26. 2. 1967., uloga: Jelena Đurić;

Ljubaf, Murray Schisgal, režija Branko Mešeg, k. g., premijera: 28. 5. 1967., uloga: Ellen Manville.

Sezona 1967./1968.

Skup, Marin Držić, režija dr. Marko Fotez, k. g., premijera: 28. 9. 1967., uloga: Gruba, Dživova godišnjica;

Sluge, Ivan Cankar, režija Slavko Jan, k. g., premijera: 22. 10. 1967., uloga: Lojzka, učiteljica;

Otelo, William Shakespeare, režija Ivan Marton, premijera: 7. 12. 1967., uloga: Desdemona;

U agoniji, Miroslav Krleža, režija Hinko Tomašić, k. g., premijera: 4. 5. 1968. (bez III. čina), uloga: Laura Lenbachova.

Sezona 1968./1969.

Ptice bez jata, Duško Roksandić, Vuko Tripković, k. g., premijera: 10. 10. 1968., uloga: TV spikerica;

Žedan izvor, Pero Budak, režija Ivan Marton, premijera: 14. 12. 1968., uloga: Marija, Markova žena;

Cijena, Arthur Miller, režija dr. Marko Fotez, k. g., premijera: 9. 3. 1969., uloga: Esther Frantz.

Sezona 1969./1970.

Bez trećega, Milan Begović, režija Stevan Štukelja, premijera: 30. 10. 1969., uloga: Giga; *Inoče*, Joza Ivakić; komad je protkan poezijom Ivana Kozarca, režija Ivan Marton, premijera: 8. 1. 1970., uloga: Kaja (žena seoskog posjednika Eleševića);

Ifigenija na Tauridi, J. W. von Goethe, režija dr. Marko Fotez, k. g., premijera: 10. 2. 1970., uloga: Ifigenija;

U agoniji, Miroslav Krleža, režija Hinko Tomašić, k. g., obnovljeno: 4. 3. 1970. (u Slavonskom Brodu), uloga: Laura Lenbachova;

U pozadini, Miroslav Feldman, režija Ivan Marton, premijera: 6. 5. 1970., uloga: Vera, žena odvjetnika Joze Goranina.

Sezona 1970./1971.

Janus Panonius, K. Novosel, režija Ivan Marton, premijera: 11. 11. 1970., uloga: Beatrice, kraljica;

Unosno mjesto, Aleksandar N. Ostrovski, režija Stevan Štukelja, premijera: 16. 1. 1971., uloga: Ana Pavlovna, Višnjevskijeva supruga;

Rekvijem za politikoma, Jovan Bulajić, režija Stevan Štukelja, premijera: 10. 4. 1971., uloga: Marija, Dejanova supruga.

Sezona 1971./1972.

Tena, Josip Kozarac/dramatizacija u 5 slika Pavla Blažeka, režija Ivan Marton, premijera: 2. 10. 1971., uloga: Maruška (Ciganka, Đorđeva žena);

Dr., Branislav Nušić, režija Stevan Štukelja, premijera: 27. 2. 1972., uloga: Gospođa Spasojević;

Mišolovka, Agatha Christie, režija Stevan Štukelja, premijera: 8. 4. 1972., uloga: Mollie Ralston;

Ribarske svađe, Carlo Goldoni, režija Anđelko Štimac, k. g., premijera: 20. 5. 1972., uloga: Lucietta, sestra paron Tona.

Sezona 1972./1973.

Matija Gubec, Mirko Bogović, režija Vjekoslav Vidošević, k. g., premijera: 14. 1. 1973., uloga: Jelena, supruga Franje Tahija;

Duka Begović, Ivan Kozarac, režija Ivan Marton, premijera: 13. 4. 1973., uloga: u raznim ulogama svi glumci, a među njima je i Ružica.

Sezona 1973./1974.

Malograđani, Maksim Gorki, režija Stevan Štukelja, premijera: 5. 10. 1973., uloga: Tadjana;

Buba u uhu, Georges Feydeau, režija Radovan Grahovac, k. g., premijera: 20. 3. 1974., uloga: Lucienne Homenides de Histandua;

Veče Mirolava Krleže (svečana proslava povodom tridesete godišnjice umjetničkog rada Mate Domančića, prvaka drame), izvode se scene iz *U agoniji* (Ružica – Laura Lenbachova) i *Glembajevi* (Ružica – Barunica Castelli Glembay).

Sezona 1974./1975.

Hasanaginica, Milan Ogrizović, režija Ivan Marton, premijera: 14. 11. 1974., uloga: Hasanaginica;

Klupko, Pero Budak, režija Vjekoslav Vidošević, premijera: 23. 1. 1975., uloga: Antoša, Josina žena;

Lizistrata i NATO, Rolf Hochhuth, režija Petar M. Teslić, premijera: 26. 4. 1975., uloga: Dr. Lizistrata Soulidis, direktor instituta i član parlamenta.

Sezona 1975./1976.

Majka Hrabrost, Bertolt Brecht, režija Petar M. Teslić, premijera: 6. 12. 1975., uloga: Ivet;

Hitler u partizanima, Fadil Hadžić, režija Ico Tomljenović, premijera: 29. 1. 1976., uloga: Doktorica;

Recital Katančićevih stihova – povodom 150. obljetnice smrti M. P. Katančića, 27. 3. 1976., uloga: jedan od recitatora;

Recital povodom 31. godine slobode slobode Osijeka, 14. 4. 1976., uloga: recitira D. Rebić *Ulice, dani, ulice*;

Mrtvi kapitali, Josip Kozarac, režija Ivan Marton, premijera: 6. 5. 1976., uloga: Vukovička;

Recital *Tito u legendi*, 1. 7. 1976., uloga: jedan od recitatora.

Sezona 1976./1977.

Krvava svadba, Federico García Lorca, režija Petar Šarčević, premijera: 30. 9. 1976., uloga: sluškinja;

Suzana čista, Mavro Vetranović, režija Ivan Marton, premijera: 2. 12. 1976., uloga: Suzana;

U agoniji, Miroslav Krleža, režija Anđelko Štimac, premijera: 17. 3. 1977. (u tri čina), uloga: Laura Lenbachova;

Svečana akademija u povodu dana žena, 4. 3. 1977., uloga: recitira Šopov *Oči* i *Mrtva četa*;

Svečana akademija za kolektiv Slavonija, 7. 3. 1977., uloga: recitira Šopov *Oči* i Čopić *Grob u žitu*;

Uz maršala Tita – scenski prikaz u čast 40. godišnjice dolaska na čelo KPJ-a, 85. godišnjice života druga Tita i 40. godišnjice od osnivanja KPH-a, Slobodan Novaković, režija Ružica Lorković, premijera: 13. 4. 1977.;

Svečana akademija na svečanoj sjednici zajednice društveno političkih organizacija Slavonije i Baranje, 28. 6. 1977., uloga: recitira Feldman *Jutro u aprilu 1941.* i Franičević *Povratak borca.*

Sezona 1977./1978.

Recital *Od rudog do republike*, režija Ružica Lorković, premijera: 24. 11. 1977.;

Svet, Branislav Nušić, režija Mirjana Ojdanić, premijera: 8. 12. 1977., uloga: Gospođa Živanovička;

Mrtvački ples, August Strindberg, režija Matko Sršen, premijera: 21. 2. 1978., uloga: Alice;

Svečana akademija u Našicama, 3. 3. 1978., uloga: recitira Ćepić *Herojeva majka*;

Svečana akademija u povodu dana žena, 7. 3. 1978., uloga: jedan od recitatora;

Koraci u nova proljeća – kantata/akademija u povodu oslobođenja Osijeka, Dejan Rebić/Antun Petrušić, 14. 4. 1978., uloga: jedan od recitatora;

Tango, Sławomir Mrożek, režija Branko Mešeg, premijera: 15. 6. 1978., uloga: Eleonora, Stomilova žena.

Sezona 1978./1979.

Hej, slobodo moja, široka ko zemlja – recital, režija Ružica Lorković, premijera: 28. 11. 1978.;

Zamore, Georges Neveux, režija Vlado Vukmirović, premijera: 1. 3. 1979., uloga: gđa. Angele;

Historija će vam dati petice iz vladanja, rođeni moji – recital povodom Dana žena, režija Ružica Lorković, premijera: 7. 3. 1979.;

Armagedon, Dejan Đurković/Miroslav Jokić, režija Oliver Viktorović, premijera: 25. 4. 1979., uloga: Marjetka Gradnikova, uhapšenica.

Sezona 1979./1980.

Čovjek na položaju, Fadil Hadžić, režija Ico Tomljenović, premijera: 26. 9. 1979., uloga: Katica Baum, supruga Rikarda Bauma (trgovački predstavnik u Luksemburgu);

Medeja, Euripid, režija Zoran Ristović, premijera: 7. 11. 1979., uloga: Medeja;

Moja najmilija uloga – izbor iz djela, u Laslovu 21. 11. 1979.; u Vuki 22. 11. 1979., uloga: recitator;

Ona je cijela cvijet – poetski recital, režija, scenografija i izvođač: Ružica Lorković, 20. 12. 1979.;

Smrt predsjednika kućnog savjeta, Ivo Brešan, režija Slobodan Praljak, premijera: 5. 3. 1980., uloga: Mrkuša, udovica;

Jedanput, mnogoput kasnije – recital, režija Branko Mešeg, premijera: 6. 3. 1980., uloga: recitator;

Muzički kolaž – svečana akademija, režija Ružica Lorković, 27. 6. 1980., uloga: recitira Miljković Tito.

Sezona 1980./1981.

Macbeth, William Shakespeare, režija Petar Teslić, premijera: 5. 11. 1980., uloga: lady Macbeth;

Naš Tito – recital u čast ustanka naroda i narodnosti Jugoslavije, Mirko Miloradović, režija i scenografija Ružica Lorković, premijera: 25. 11. 1980.;

Guslač na krovu, Joseph Stein/Jerry Bock, režija Vlado Štefančić, premijera: 7. 12. 1980., uloga: Jente, provodadžika.

Sezona 1981./1982.

Slike žalosnih doživljaja, Deana Leskovar, režija Mirjana Ojdanić, premijera: 19. 11. 1981., uloga: Pava Kromberg, Antunova žena;

Arheološka iskapanja kod sela Dilj, Ivo Brešan, režija Želimir Orešković, premijera: 11. 3. 1982., uloga: Mara, Testa.

Sezona 1982./1983.

Vučjak, Miroslav Krleža, režija Petar Šarčević, premijera: 6. 12. 1982., uloga: Mati (Mater Dolorosa);

Don Juan, Molière, režija Damir Munitić, premijera: 15. 3. 1983., uloga: seljanka koja viri;

Sokol ga nije volio, Fabijan Šovagović, režija Joško Juvančić, premijera: 19. 5. 1983., uloga: Staža, Šimina žena.

Sezona 1983./1984.

Zmija, Fadil Hadžić, režija Petar Šarčević, premijera: 23. 11. 1983., uloga: Gospođa Mudroš, žena koja se razvodi;

Dom Bernarde Albe, Federico García Lorca, režija Joško Juvančić, premijera: 26. 4. 1984., uloga: Bernarda.

Sezona 1984./1985.

Gospoda i drugovi, Fadil Hadžić, režija Mirjana Ojdanić, premijera: 9. 4. 1985., uloga: gđa. Elvira Dvorski.

Sezona 1985./1986.

Samoubojica, Nikolaj R. Erdman, režija Joško Juvančić, premijera: 15. 3. 1986., uloga: Serafima Iljinična.

Sezona 1986./1987.

Sokol ga nije volio, Fabijan Šovagović, režija Joško Juvančić, premijera: 19. 5. 1983., uloga: Staža;

Priče iz bečke šume, Ödön von Horváth, režija Miroslav Medimorec, premijera: 22. 11. 1986., uloga: Baka;

Dom Bernarda Albe, Federico García Lorca, režija Joško Juvančić, obnova: 10. 1. 1987., uloga: Bernarda;

My Fair Lady, Frederick Loewe, režija Vlado Štefančić, premijera: 25. 4. 1987., uloga: gđa. Pearce.

Sezona 1987./1988.

Djevojka bez miraza, A. N. Ostrovski, režija Želimir Mesarić, premijera: 24. 10. 1987., uloga: Jevfrosinja Potapovna, tetka Karandiševa.

Sezona 1989./1990.

Smrt trgovačkog putnika, Arthur Miller, režija Zlatko Sviben, premijera: 15. 10. 1989., uloga: Linda;

Glorija, Ranko Marinković, režija Zoran Mužić, premijera: 25. 5. 1990., uloga: Majka.

Sezona 1990./1991.

Probudi se Kato, Milan Grgić, režija Želimir Orešković, premijera: 13. 10. 1990., uloga: Mama;

Božićna bajka, Mate Matišić, režija Stipan Filaković, premijera: 9. 4. 1992. Hrvatsko kazalište Pečuh, uloga: nije navedena.

Filmovi

Povratak Katarine Kožul, režija Slobodan Praljak, producenti: FRZ Oktavijan / E. F. A., prvo prikazivanje: 1. 1. 1989., uloga: nije navedeno.

Anđele moj dragi, režija Tomislav Radić, producenti: HRT, Koruzva, Tomislav Radić, prvo prikazivanje: 11. 4. 1996., uloga: nije navedeno.

Obiteljska stvar, TV serija, režija Zoran Margetić i Slobodan Trninić, producent: HRT, godina: 1998., uloga: Baka.

LITERATURA

a) Sekundarna literatura

Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978.

Antonija Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – 100 godina*, HNK Osijek, Osijek 2007.

Antonija Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, HNK Osijek, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1997.

Antonija Bogner-Šaban, *Kazalište u povijesti i pamćenju. Rasprave, osvrti, sjećanja*, Ogranak Matice hrvatske u Osijeku, Osijek 2011.

Antonija Bogner-Šaban, *Zaustavljeni trenuci glume*, Riječ, Vinkovci 2000.

Dalibor Foretić, *Borba sa stvarima*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1986.

b) Prilozi u novinama/časopisima:

Dražen Bađun, *Nisam za „paradu“ od teatra...*, „Glas Slavonije“, Osijek, 29. 5. 1982.

Dražen Bađun, *Proživjela mnogo života*, „Glas Slavonije“, Osijek, 1. 6. 1985.

Pavle Blažek, *Goropadnicu svladao si zlu*, „Glas Slavonije“, Osijek, 1. 4. 1962., str. 8.

Pavle Blažek, *„U agoniji“ M. Krleže*, „Glas Slavonije“, Osijek, 2. 6. 1963.

Pavle Blažek, *Razigrani ansambl*, „Glas Slavonije“, Osijek, 12. 4. 1964.

Pavle Blažek, *Susret s Moliereovom komedijom*, „Glas Slavonije“, Osijek, 28. 3. 1965., str. 8.

Pavle Blažek, *Za mene igra znači živjeti!*, „Glas Slavonije“, Osijek, 17. 5. 1966., str. 3.

Pavle Blažek, *Zanimljiva i disciplinirana predstava*, „Glas Slavonije“, 9-10, Osijek, 6. 11. 1969.

Pavle Blažek, *Potvrda mitske vrijednosti*, „Glas Slavonije“, Osijek, 19. 2. 1970.

Vesna Burić, *Medeja u grču tragičnosti*, „Glas Slavonije“, Osijek, 8. 10. 1980.

V. Ćurčić, *Talenat, skromnost i solidnost tri najljepše osobine dramske umjetnice Ružice Lorković*, „Glas Slavonije“, Osijek, 1. 1. 1963.

Giga Gračan, *Vraćanje klasici*, „Telegram“, Zagreb, 20. 2. 1970.

Željko Hodonj, *Predstava za jednu glumicu*, „OKO“, Zagreb, 24. 3. 1977.

Anatolij Kudrjavcev, *Sukob simbolike i naturalizma*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 2. 4. 1969.

Virgil Kurbel, *Shakespeare u Osijeku*, „Vjesnik“, Zagreb, 6. 4. 1964.

I. Slaviček, *Volim uloge po kojima mogu „kopati“ ...*, „Kazalište – Informativni list Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku“, 94-97, Osijek, 16. 12. 1975. – 15. 2. 1976., str. 15.

Ljubomir Stanojević, *Kazališni život „od komada“*, „Glas Slavonije“, Osijek, 15. 5. 1992., str. 23.

Ljubomir Stanojević, *Počelo je s poezijom*, „Kazalište – list osječkog Narodnog kazališta“, 6-7, Osijek, maj-juni 1966., str. 28.

PLESNI TEATAR MILKA ŠPAREMBLEKA

Iza nas stoji već nekoliko tisuća godina civilizacija i stvaralaštva, no mi smo u toku posljednjih dvije stotine godina tu aktivnost koja se zove plesati i koja jedino može izraziti ono što se riječima izraziti ne može, sveli na ulogu divertimenta. Ples je i zabava, ali on nije samo to. Etimologija riječi Tanz-Danse-Dance vodi podrijetlo iz sanskrtskog korijena TAN koji znači napetost. Plesati znači izraziti s maksimalnim intenzitetom odnos čovjeka prema čovjeku, prirodi, društvu, budućnosti, prošlosti, prema božanstvima i prema samom sebi, jer svatko od nas je bezbrojan.¹

Ovaj rad posvećen je velikom, još uvijek aktivnom starom majstoru koji iza sebe ima 60 godina koreografskog rada (od *L'echelle / Ljestve* praižvedenog 1956. u Lyonu, u kompaniji Milorada Miškovića, do *Johannes Faust Passion* u HNK-u u Zagrebu 2015.), tijekom kojih je na pozornicama i za televizijske kuće Europe i Amerike kreirao oko 150 glazbeno-plesnih djela.²

No, kad kažemo *teatar Milka Šparembleka*, u prvom redu pomislimo na monumentalne scenske freske autorskog, totalnog teatra u kojem su stopljene plesne, glazbene, likovne i pjesničke vizure u jedno jedinstveno isijavajuće značenje. Šparemblek je koreograf, redatelj i dramaturg s jasnom idejom i vizijom djela, pri čemu je dramaturgija predstave organski vezana uz izbor i slijed, odnosno dramaturgiju glazbe. Njegovo poimanje i realizacija teatra rezultat su promišljenog stava i autorskog izbora i ne podliježu stilskim mijenama *onog što se danas nosi*. Šparemblek je dovoljno iskusan i obrazovan da bude mudar i dovoljno radoznao da bude uvijek mlad; njegovo je kazalište istovreme-

¹ Milko Šparemblek, *Uz baletnu premijeru*. U: *Opus 43, Sonata, Trijumf Afrodite*, programska knjižica, HNK u Zagrebu, Zagreb, 1975., [str. 7].

² Plesni odbor Hrvatskog centra ITI pokrenuo je istraživački, teoretski i povijesni pristup plesnoj građi, te do sada organizirao tri skupa i više susreta i razgovora posvećenih radu Milka Šparembleka. Znatan dio tih materijala objavljen je časopisu „Kretanja“, VIII, 11, Zagreb, 2009., te XI, 15-16, Zagreb, 2011.

no refleksivno i poetično, intimno i simbolično. Njegovi suradnici svjedoče širinu njegova promišljanja predstave na kojoj radi. *Već pri prvom sastanku, sjeća se Neven Frangeš, on je oboružan hrpom literature, satima glazbe, a po mogućnosti i slikama – svime što je u nekoj izravnoj ili asociativnoj vezi s projektom na kojemu ćemo tek početi raditi.*³ Prije toga više je puta odgledao svoje buduće plesače u različitim interpretacijama kazališnog repertoara da bi u njima osjetio, odnosno prepoznao bliskost ulozi. (Njegov se izbor ne mora poklapati s baletnom hijerarhijom teatra; važniji su mu izražajni potencijali plesača nego tehnička virtuoznost akademskog baleta.) Ta pripremljenost i spremnost na koreoakt daje ključnu sigurnost i snagu njegovim djelima.

Kao i u drugim vrstama umjetnosti, i u plesu je sve podložno trajnoj mijeni. Čvrsta se forma alternira s labilnom, naracija s apstrakcijom, pa upravo te plime i oseke uvjetuju trajnu živost. Nakon godina u kojima su izvođeni baleti bez sadržaja, fabule i dramaturškog predloška, ponovno se vraćaju konzistentne dramaturgije, događaji, jasni likovi. To je prisposodljivo s hiperrealizmom u slikarstvu.

Postavljanje bilo kojeg apriorističkog koncepta, smišljenoga samoga sebe radi, događalo se prije dvadesetak godina u glazbi. Bio je to teror avangarde, kada se nije smjela napisati ni jedna melodija koju bismo zapamtili. Bila je to loša varijanta larpur-latizma, postavljanje kanona koji se morao slijediti. Katastrofalni rezultati koji su iz toga proizašli najbolji su dokaz efemernosti takvih ideologija.

*Stav prema kojemu je slučaj zanimljiviji od odluke našao je svršetak u happeningu. Slučaj, dakako, može ponekad biti vrlo zanimljiv, ali dolazi vrlo brzo do iscrpljenja, do pada i dosade. Zbog tih iskustava vraćamo se ponovno na majstorstvo: fiksirati sve elemente predstave tako da oni izgledaju kao slučaj, pa ipak, precizno su fiksirani, te se u svom dogovorenom slijedu vežu jedan na drugi. U toj vrsti predstava sve ima svoj razlog i funkciju, svaki pokret, svaka stvar na sceni, čak i uz uvjet da ti razlozi ostanu samo u sferi intuicije; u sferi koju ne možemo objasniti razumom.*⁴

Šparemblek se u Zagrebu koreografski prvi put predstavio 9. prosinca 1975. u Hrvatskome narodnom kazalištu. Autorsku večer domaćega koreografa tako čvrsto i autoritativno postavljenog na međunarodnoj sceni (izdvajam samo vodeće pozicije Baleta *Opere Metropolitan* u New Yorku i *Gulbenkian Baletta* u Lisabonu 1970-ih) činila su tri baleta: *Opus 43* Ludwiga van Beethovena, *Sonata* Claudea Debussyja i *Trijumf Afrodite* Carla Orffa, a tom prigodom u programskoj knjižici objavljena su dva autorska, zapravo povezana i edukativna Šparemblekova teksta: *Uz baletnu premijeru* i *Koreograf o predstavi*, u kojima on znalački i sa stavom ukratko prolazi kroz povijest te ključna imena i pojmove suvremenog baleta i modernog plesa, da bi onda, priredivši teren, prešao na

³ Neven Frangeš, *Moja suradnja s Milkom Šparemblekom*, „Kretanja“, VIII, 11, Zagreb, 2009., str. 65.

⁴ Milko Šparemblek, *Proslav. U: Balade... koje donosi vjetar...*, programska knjižica, HNK u Zagrebu, Zagreb, 1992., str. 7.

postulate svoje *ekumenske* autorske poetike i prakse ukorijenjene u povijesti plesa (ali i općem umjetničkom nasljeđu), a slobodne u odabiru tjelesnog rječnika i scenske forme. Šparemblek izbjegava pripadnost bilo kojoj školi ili stilu ili jednom uzoru: *Klasična tehnika je sama po sebi savršena kao škola i disciplina, ali ne kao krajnja kazališna mogućnost.*

Rijetko kada tako ujedinjenih stavova stručni kritičari⁵ složili su se da je Šparemblekova večer jedan od najznačajnijih događaja u ne tako dugoj nacionalnoj povijesti kazališnog plesa. Bio je to ujedno Šparemblekov povratak nakon dvadeset i dvije godine; Zagreb se još sjećao tehničke superiornosti i scenskog šarma baletnog plesača koji je, prema odabiru znamenite Ninette De Valois, osnivačice i direktorice engleskog baleta, 1953. otišao u Pariz s francuskom stipendijom za usavršavanje kod Olge Preobraženske.⁶

Nasljedujući tradiciju ruskih baleta (koja uključuje i revolt Nižinskog), preko Margarite Froman i Mile Jovanovića, a onda niza ruskih umjetnika u Parizu; nasljedujući angažirani izražajni plesni teatar Mlakarovih, koji su, kao i Kurt Jooss, direktni izdanci Labanove škole; otkrivajući američki modernizam (Graham, Limón, Humphrey) koji je početkom druge polovice 20. stoljeća moćan *mainstream*, kao i balanchineovske tendencije i postmoderne stavove i eksperimente (Cunningham, Nikolais, Childs...), taj Bejartov suradnik i suvremenik uvijek iznova istražuje opcije autorske odluke. Pritom uočava bliskost s drugim područjima umjetnosti, upija, Valéryjevim riječima, *jedinstvenu povijest stvari i duha*. Šparemblek kao spiritualne vodiče navodi jednako Delsartea, Artauda, Becketta, Geneta, Ionesca ili Living Theater, kao i Weberna, gregorijanski koral, Maleca, No, Kabuki, predstave Balija, Kurosawu, Crumba, Ravija Shankara, Jarretta, ili Mondriana, Kleeja, Kandinskog...⁷

Šparembleka privlače otkrića modernog, ekspresivnog plesa koji se uspostavlja početkom 20. stoljeća u opreci s klasičnom baletnom tehnikom i estetikom kao što su: pokret se rađa u centru tijela (*plexus*) i progresivno pruža prema periferiji tijela; pokret je svjesna i kontrolirana izmjena napetosti (*tension*) i opuštenosti (*release*); u plesnom

⁵ Izdajamo Maju Bezjak (*Potpun umjetnički doživljaj*, „Vjesnik“, Zagreb, 11. prosinca 1975.) i Tugu Tarle (*Klasična tehnika i nove teatarske mogućnosti plesa*, „Oko“, 99, Zagreb, 25. prosinca 1975. – 15. siječnja 1976.). Tekstovi su objavljeni u naslovima Biblioteke Kretanja Hrvatskog centra ITI: *Plesne kritike Tuge Tarle* (2010.) i *Baletna večer da, ali kakva? Kritike, eseji i razgovori Maje Bezjak* (2011.).

⁶ Kao i neobično velik broj (preko dvadeset) drugih plesača koji na različite načine odlaze iz zagrebačkog HNK-a, Šparemblek ostaje izvan granica Jugoslavije da bi nastavio karijere u uzbudljivom i, kako se ispostavilo, poslije II. svjetskog rata ispražnjenom prostoru europskih plesnih scena, koje su iščekivale novu, drugačiju plesačku energiju i temperament. Već 1960-ih u Parizu i Bruxellesu nastaju prve Šparemblekove koreografije, primjerice 1960. pariška prazvedba *L'Heros et son miroir / Čovjek pred zrcalom* Milka Kelemena koju će tri godine kasnije, prema istom Šparemblekovu libretu, u Zagrebu postaviti Sonja Kastl i Nevenka Biđin.

⁷ Za navedenu prvu autorsku večer modernih baleta specijalni element scene za *Opus 43* potpisuje Miroslav Šutej, grafiku u *Sonati* Edo Murtić, a scenografiju u *Trijumfu Afrodite* Zvonko Lončarić.

rječniku proširuju se uloge glave, torza, leđa. Partner je pod, odnosno zemlja, kao baza i izvor energije (tijelo je podložno zakonu gravitacije). Partner je i prostor koji određuje arhitektoniku baleta. Plesu je urođeno istraživati vanjski prostor pozornice unutarnjim prostorom tijela. Svaki dio tijela može biti ishodište pokreta. Svaki dio pozornice može biti centralni. Forma je, kao i u glazbi, skulpturi i slikarstvu, nedjeljiva od sadržaja. Bilo što može biti sadržaj.

Iz toga Šparemblek definira vlastite autorske postulate: *Najveća moguća ekonomija na scenografskom i kostimografskom planu. Ništa ne smije stajati između plesača i gledatelja. Boje, svjetla, projekcije, rekviziti, elementi dekora, sve je podvrgnuto funkcionalnosti i plesnoj dramaturgiji koja je bitno antiliterarna.*

Nema fabule. Postoje samo teme na kojima se gradi specifično poetski svijet, jedna mnogosmislenost. Interpretacija odnosa lica na sceni je otvorena i drugačija za svakog gledatelja.

Suvremeni balet trebao bi biti sinteza svih nama do sada poznatih stilističkih i tehničkih elemenata. Sve su tehnike ravnopravne i dobrodošle.

Nema brojeva za aplaudiranje. Djelo je cjelina, neprekinuti govor, koji ima svoj stanke i svoja mjesta odmora, no do završne scene prizori se pretapaju jedan u drugi.⁸

Na tehničkoj razini treba riješiti motivaciju, ishodište pokreta, formalizaciju pokreta, odnosno stilističku opciju, ritam scene i cjeline predstave, kontrapunkt, dinamiku fraze i sekvence, prostorne putove i razvoj pokreta unutar arhitekture prostora. Zatim su tu elementi dramaturgije (koju Šparemblek nikada ne dijeli s vanjskim suradnikom): *Rekvizitarij na koji smo se odlučili je element dramaturgije: štap, kišobran, maska, šešir, rukavice, zvonice u ruci, plahta, bosa nože, cipele itd. itd. Odluka o šminkanju ili nešminkanju je dramaturška kategorija. Elementi dekora, bilo to stablo, stup, rupa na sceni, voda, Mjesec, stolac ili paravan itd. itd., sastavni su dio dramaturgije i u – danom trenutku – moraju opravdati svoju prisutnost. Ipak – čini mi se – da su nam najsrodnije dramaturgije glazbe i arhitekture. Prva se događa u nekom vremenskom periodu, kao i ples, a druga u nekom omeđenom prostoru, opet kao i ples, a zajednička nam je četverodimenzionalnost: dubina, širina, visina i trajanje! Imamo iste zadatke: organizaciju prostora i vremena, donijeti odluke o dinamici i raznolikosti segmenata, stvoriti aristotelovsku međuovisnost između početka, sredine i kraja, a sve zatim usmjeriti prema završnom cilju, a to je: **katarza sadržaja**.⁹*

Šparemblek je u koreografskom pozivu (ovdje ne zalazimo u blisko područje režije i koreografije televizijskih baleta) krenuo od manjih scenskih formi, koreoakta od jedne ili više tematskih slika vezanog uz glazbu i tekst: poeziju ili libreto (poput Bar-

⁸ Milko Šparemblek, *Koreografo predstavi*. U: *Opus 43, Sonata, Trijumf Afrodite*, programska knjižica, HNK u Zagrebu, Zagreb, 1975., [str. 11].

⁹ Milko Šparemblek, *Fragmenti na temu dramaturgija kazališta plesa*, „Kretanja“, III, 3-4, Zagreb, 2005., str. 80.

tokova *Čudesnog mandarina*) ili samo glazbu (poput *Simfonije psalama* Stravinskog, *Lice Beria* itd.) i često im se vraćao. Svaki od tih radova brižno je promišljen i izrađen je koreoakt iza kojeg stoji transparentna autorska odluka je li riječ o plesnom čitanju partiture utjelovljene glazbe u ornamentalom tkanju prostora (poput *Opus 43* Ludwiga van Beethovena), ili je glazba predložak, atmosfera, poticaj za paralelnu priču, događaj i odnose protagonista (*Sonata Claudea Debussyja*), ili je obredno-narativna s etnoelementima neke zajednice (*Trijumf Afrodite* Carla Orffa).

Šparemblek nije revolucionaran u smislu rušenja granica nego u spajanju revolucionarnih pomaka plesnog modernizma i iskustva djagiljevskih ruskih baleta. Iz specifičnoga, kompletnog autorskog odnosa izgradio je prepoznatljiv baletni teatar, istovremeno misaon i intuitivan. U velikim koreografijama/režijama poput *Pjesme ljubavi i smrti* (praizvedene su 1980. u Lyonu, a u Zagrebu su postavljane 1981., 1991. i 2007.) i *Johannes Faust Passion* on djeluje u velikim slikama, precizno fiksirajući sve elemente i gradeći složene strukture emotivnog i dramskog. Njegove velike scenske freske monumentalne su vizije satkane od zbira manjih plesnih cjelina, plesnih slika, koreoakata, koji se pretapaju u autorskoj logici ritmičkog i dinamičkog sklada. Tu Šparemblek uspostavlja autorsku autonomiju u dramaturgiji djela i izboru glazbe. Baleti počinju naglo, upečatljivo i snažno (tišinu raznese gromoglasni zvuk, tamu rasprsnje svjetlo) plijeneći kompletnu pažnju koja se slojevitom simbolikom pretvara u intenzivan imaginativni doživljaj¹⁰, a završavaju u transcendirajućoj spirali u konačnici ne priznajući (životni) poraz. Smisao je u novom početku i tom putu ispod zvijezda.

Primjerice: *Johannes Faust Passion*¹¹ (2001., 2015.) počinje *in medias res*, furiozno, grozničavo, sa žestinom slike, zvuka i pokreta. *Mehr Licht!* – vape mudri starci. Gdje je tajna života? U gornjem je lijevom uglu krevet s beživotnim tijelom bivšeg čovjeka. Iznad njega lebdi fetus nekog budućeg. Naprijed, desno Faustov je kabinet. Knjige, računi, zapisana znanja, sve nedovoljno uzbuđenom umu staraca koji plešu između mrtvaca i knjiga, ispred priviđenja obnažene mlade žene. Okretanjem Faustova podija otkriva se zlatna fotelja u kojoj sjedi prizvani vladar tame: Lucifer, Svjetlonoša.¹² Faust će upasti u zamku i nakon svih i uzbudljivih, i napetih, i poetičnih, i mračnih osjeta života on je tijelo na krevetu/odru (s početka predstave), a Lucifer će se povući u svoju tamu u iščekivanju novog *kandidata*.

¹⁰ Više o tome u Andreja Jeličić, *Plesno kazalište Milka Šparembleka u svjetlu teorije umjetnosti kao ekspresije*, „Kretanja“, VIII, 11, Zagreb, 2009., str. 13-18.

¹¹ Naslov *Johannes Faust Passion* Šparemblekova je sintagma. Nastala je po zvuku i asocijaciji, ali nosi i mnoga značenja. Balet je glazbeno uokviren Bachovom *Mukom po Ivanu*, no Šparembleka ne zanima božanska, Kristova muka. On se bavi ljudskom – mukom po Faustu: životom uokvirenim mukom rađanja i smrti i najvećom mukom sumnje u smisao.

¹² Maja Đurinović, *Muke po Faustu*, „Kretanja“, VIII, 11, Zagreb, 2009., str. 31-35.

Kao rijetko učeni igrač / *Ludio doctus*¹³ Šparemblek promišlja razvoj i fenomenologiju novog plesa začetog početkom 20. stoljeća i pridružuje se borcima za jedinstveno poimanje oduhovljenog tijela i utjelovljene misli, u plejadu onih koji su se izborili za priznanje tjelesnosti, neverbalnosti, ne-racionalnosti i emotivnog i senzualnog naboja plesa – svega onoga što je povijesno uvjetovalo njegovu marginalizaciju – kao njegove snage i ekspresivnog umjetničkog potencijala.¹⁴

Vjeran Zuppa primjećuje raskošnost u estetici Milka Šparembleka kao rezultat kombinacije dvaju osnovnih momenata. Prvi, koji formira *teksturu*, odnosno tijelo djela, jest koreoakt kao osnovni čin *tkanja* plesne izvedbe, a drugi nalazi u dramaturgiji refleksije. *Nju Šparemblek dramaturgizira jednim posebnim teatarskim obuhvatom (...) koji sadrži brojne karakteristike onog slavnog kasnoromantičkog Gesamtkunstwerka, tako se i može reći da su pogotovo Johannes Faust passion i Pjesme ljubavi i smrti suvremeni postdramski srodnici Gesamtkunstwerka. (...) Tu se, u samoj njegovoj baletnoj osnovi plesač ni u kakvom liku do kraja ne utjelovljuje, prije bi se moglo reći da se u njemu tijelo plesača stalno oprostori (J.-Luc Nancy). Ono preuzima svu Scenu i sve scensko. Uzima Teatar i sve teatarsko. Kada se to događa tada na pozornici više nema karaktera i njihovih karakteristika. Nema tipova niti likova.*¹⁵

Kažu da je veliki Petipa, otac akademskog baleta, slagao simetrične, geometrijske obrasce kretanja *corps de balleta* na šahovskoj ploči. Šparemblek nalazi balans u asimetriji scene i na *šahovsku ploču* postavlja svoje arhetipske *figure* simboličnog tjelesnog kôda, mjesta pojavljivanja i načina djelovanja. Oni se uspostavljaju u dvojnoj napetosti polova, kao inače jina i janga: Dama u crvenom i Vječni Putnik Ahasver kao Smrt i onaj koji ne može umrijeti, Zaručnica i Vojnik kao žensko i muško načelo, Faust i Margareta u slojevitoj složenosti odnosa. Ponavljaju se specifične, znakovite geste, kao dlan preko usta, ili ispružena ruka s kažiprstom prema gore, ili usporeni nijemi munchovski krik. Rasporedom *figura* u arhitekturi prostora scene, koja je često crna praznina svemira na kojoj se pale nedostižne zvijezde ili lebdi tajanstveni planet, autor oblikuje mit-ske praslike u kojima se uvijek iznova propituje smisao *veličanstvene tajne postojanja, između nas i božanskog, između nas i kozmosa*.¹⁶ No te snažne, monumentalne scene koje otvaraju vertikalu u stalnom su kontrapunktu sa zemaljskim, lirskim epizodama, kao što su *sretni par*, duet rastanka zaljubljenih, *mladost*, djevojke kraj jezera, Gospođa u bijelom i Gospodin u fraku.

¹³ Termin i naslov teksta Vjerana Zuppe, „Kretanja”, VIII, 11, Zagreb, 2009., str. 9-12.

¹⁴ Jeličić, *Plesno kazalište Milka Šparembleka*, str. 13-18.

¹⁵ Zuppa, *Ludio doctus*, str. 9-12.

¹⁶ Milko Šparemblek, *Pjesme ljubavi i smrti*, programska knjižica, HNK u Zagrebu, Zagreb, 2007., str. 53.



Pjesme ljubavi i smrti, HNK u Zagrebu, 1981.

Uza sve umjetničke vrhunce naše civilizacije, Šparemblek kao svjesni i ponosni Europljanin i dalje je u potrazi za prepoznavanjem, pramemorijom osobnog i društvenog rituala čovjeka izmještenog iz logike svemira, kao načinom dosezanja smisla. *Plesna umjetnost je za ono što je riječima neizrecivo jer je riječ nijema pred nepoznatim zakonima vidljive i nevidljive prirode kojom je okruženo ljudsko biće.*¹⁷

Godine 1999. Milko Šparemblek napisao je poruku za Međunarodni dan plesa koji se tradicionalno obilježava 29. travnja. Citirajući Nietzscheova Zaratustru: *Mogao bih vjerovati samo u Boga koji zna plesati*, Šparemblek tumači: *U tom je eksplozivnom credu sadržana sva dinamika, energija i kinetika kozmosa, taj eppur si muove kojemu pripada i čudesni prvobitni svijet plesa, taj isti svijet iz kojeg se rodilo kazalište, taj koji nalazi gestu...*¹⁸

¹⁷ Šparemblek, *Pjesme ljubavi i smrti*, str. 56.

¹⁸ *Međunarodni dan plesa / Poruke*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2001., str. 37.

BERISLAV BRAJKOVIĆ – REDATELJ U TEMELJIMA HRVATSKOGA LUTKARSTVA

1. Uvod

Profesionalni put Berislava Brajkovića umnogome je tipičan za naše prve lutkarske redatelje, a s druge strane on je iznimna pojava, kojoj je dosad posvećeno zaista premalo prostora i vremena. (Je li to zato što je bio previše svestran, ili zato što je bio lutkar, ili se jednostavno nije znao *prodati*?)

U ono vrijeme (kao uostalom ni dan-danas) nije bilo škole za lutkarske redatelje. Oni su se regrutirali iz redova likovnih i glazbenih umjetnika, dramskih redatelja ili glumaca. Ili su naprosto bili entuzijasti koje je interes za umjetnost odveo na sasvim drugi put od onoga za što su se školovali. Učili su od svojih prethodnika, čitali, proučavali, eksperimentirali.

U europskom lutkarstvu nije neuobičajena pojava da likovni umjetnici daju nove, značajne impulse razvoju te umjetnosti. Osim toga, u lutkarstvu, koje u potpunosti počiva na ritmu, a glazba često *nosi* cijelu predstavu, glazbena je komponenta integrativna sastojnica.

Brajković, diplomirani kipar, sa svojim je likovnim i glazbenim obrazovanjem bio idealna osoba za kazalište lutaka. Jer, što je lutka? Ako i nije potpuna definicija, jedan bi njezin dio svakako mogao glasiti *skulptura u pokretu*.¹ Važno je kako će je likovnjak kreirati, koje će informacije i emocije u nju upisati te kakvim će je pokretom animator oživiti. (Čuveni Peter Schumann bio je, naprimjer, kipar i plesač prije nego što je postao lutkar i osnovao *Bread and Puppet Theater*.)

¹ Nina Efimova, slikarica i jedan od prvih profesionalnih ruskih lutkara (njezina muža Ivana Efimova i nju zovu Adamom i Evom ruskog lutkarstva), eksplicite tvrdi: kazalište lutaka kazalište je skulptura u pokretu. Usp. Nina Efimova, *Adventures of a Russian Puppet Theatre*, Charlemagne Press, North Vancouver 2003., str. 125. Knjiga je prvi put izdana u Moskvi 1925. kao *Zapiski petrušečnika*.



Berislav Brajković

2. Biografija

Berislav Brajković rođen je 7. siječnja 1925. u Karlovcu, no već od treće godine života živi u Zagrebu, gdje se i školuje (osnovna škola, gimnazija).

Studij kiparstva upisuje također u Zagrebu, na Akademiji likovnih umjetnosti. Još za vrijeme studija (1945.) postaje član Družine mladih.

Na diplomi, koju je potpisao njegov profesor i tadašnji rektor Akademije Frano Kršinić, piše da je nakon osam semestara studija u akademskoj godini 1948./1949. stekao naslov i prava akademskoga kipara.²

² Diploma izdana u NR Hrvatskoj, br. 350/581, 30. 3. 1953. Iz privatne arhive Višnje Mažuran.

Godine 1948. osniva se Zagrebačko kazalište lutaka. Brajković u njemu do 1950. radi kao izvođač, kreator lutaka, koreograf, pomoćni redatelj i redatelj.

Godine 1951. postaje asistent redatelja u Jadran filmu. Njegove sposobnosti i širinu njegovih interesa pokazuju poslovi kojima se potom bavio.

Godine 1951. asistent je pa operni redatelj u Narodnom kazalištu Ivana Zajca u Rijeci, a gostuje kao operni redatelj i u drugim opernim kućama diljem Jugoslavije, da bi 1952. otišao na odsluženje vojnog roka.

Godine 1953. redatelj je u Narodnom kazalištu u Puli.

Od 1954. asistent je na Katedri za glumu Akademije za kazališnu umjetnost u Zagrebu, gdje predaje pet godina.³ Istovremeno honorarno predaje glumu na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.

Od 1951. do 1960. gostuje kao redatelj opere, operete, drame i komedije diljem Jugoslavije. Povremeno režira i u Zagrebačkom kazalištu lutaka.

Godine 1960. surađuje kao *fazer*, a potom kao redatelj crtanog filma u Zagreb filmu za domaću i stranu produkciju. Realizira naš prvi lutka-film u produkciji Zora filma, *Susret na pijesku*. U tom je filmu kao scenograf sudjelovao i Berislav Deželić.

Godine 1962. u Dubrava filmu angažiran je kao asistent režije i ekipni prevoditelj dugometražnih filmova u koprodukciji s njemačkim jezičnim područjem.

Od 1. kolovoza 1963. do 24. siječnja 1973. zaposlen je u Kazalištu lutaka Rijeka (koje upravo unutar tog perioda mijenja ime u Kazalište lutaka Domino) kao *umjetnički rukovodilac*.⁴ Istodobno na Pedagoškoj akademiji u Rijeci radi kao gostujući predavač na kolegiju Scenski izraz i lutkarstvo.

Godine 1968. započinje suradnju sa Školskom televizijom kao vanjski suradnik i ostvaruje velik broj glazbenih emisija za školsku djecu, u kojima djeluje kao redatelj, scenograf i kreator lutaka. Uz glazbene emisije realizira i nekoliko dramskih lutkarskih emisija.

Od 1973. ravnatelj je Zagrebačkoga kazališta lutaka sve do 1983., kad odlazi u mirovinu, ali ne miruje.

Od 1983. do 2003. kao vanjski likovni suradnik Hrvatskoga povijesnog muzeja (koji se do 1991. zvao Povijesni muzej Hrvatske) u Zagrebu postavlja i likovnu oprema niz tematskih izložbi; izrađuje makete, rodoslovlja i likovna rješenja u heraldici. I dalje povremeno režira lutkarske predstave u Rijeci i Zagrebu.

Posljednja mu je bila režija predstave *Mir vama* u Rijeci 2003.

³ Višnja Mažuran svjedoči kako je Habunek pozvao Brajkovića da mu bude asistent na Kazališnoj akademiji, što je Brajković i bio pet godina, no kad je mogao napredovati u zvanje docenta, povukao se s obrazloženjem da *o tome ne zna dovoljno*. To je odlična ilustracija Brajkovićeva karaktera. Iz razgovora s Višnjom Mažuran 22. 4. 2018.

⁴ Podaci iz brošure koju je u povodu svoje desete obljetnice izdalo Kazalište lutaka Rijeka. Na naslovnici piše samo: *Kazalište lutaka Rijeka 1973., Br. 2*. Iz privatne arhive Višnje Mažuran.

Godine 2008. Zagrebačko kazalište lutaka odužuje mu se poveljom u povodu svoje 60. obljetnice, a Vukovarsko lutkarsko proljeće (u kojemu važnu riječ ima Hrvatski centar UNIMA) dodjeljuje mu Povelju za životno djelo 2010. godine.

Berislav Brajković umro je u Zagrebu 18. prosinca 2012. u osamdeset i osmoj godini života.

3. Formacija i rad u Družini mladih

Družina mladih vrlo je važna pojava u našem kulturnom životu, no isto tako prilično je zanemarena. Osnovao ju je Vlado Habunek, redatelj koji, čini se, ni sam nije vjerovao u institucionalni studij režije. *Ne znam koji je od poznatih velikih režisera izašao iz nekakve škole za režiju*, piše on i dodaje, iskazujući svoju vjeru u kolektivnost: *Kako PRAVI TEATAR živi od aktualnosti, glumci su se uglavnom snalazili bez velikih problema. Radilo se o kolektivnom poslu gdje je samo trebalo paziti na dovoljnu disciplinu.*⁵ Vjerujući u kazalište i u svoj talent, on kazalište gleda, živi, proučava i – režira. S lutkarstvom se susreo još 1920-ih godina, kad je u Teatru marioneta, pod pseudonimom Vladimir Krasuljak, davao glas marioneti, što vjerojatno ne bi ostavilo značajnijega traga u njegovu stvaralaštvu da nije čitao knjige Gastona Batyja (velikog poklonika Guignola), prisustvovao ginjolskim predstavama u Francuskoj te upoznao i samoga Batyja.

Kad je 1939. počeo rat, Habunek je pozvan da iz Pariza dođe u Zagreb i radi kao nastavnik u Francuskom institutu. Po uzoru na mlade francuske družine osniva *La Compagnie des Jeunes*, koja izvodi francuske drame i korske recitacije. Po dolasku Nijemaca u Zagreb Francuski institut prestaje javno djelovati, družina se proziva Družina mladih i povlači u Habunekov stan, da bi i dalje radila, iako sada *iza zatvorenih vrata*, a pridružuju joj se i novi članovi.

Za povijest hrvatskoga lutkarstva Družina mladih vrlo je važna, jer označava novi početak. Naime, lutkarski život, prilično živahan u mnogim sredinama 1930-ih godina, potpuno je zamro. Nakon završetka Drugoga svjetskog rata osnivaju se državna kazališta lutaka, kao u cijelom tadašnjem Istočnom bloku. No, Družina mladih počinje se baviti lutkama prije toga, još za vrijeme rata, bez ikakvih poticaja izvana. Prema riječima Radovana Ivšića, također člana Družine mladih, *tko se zaista bavi teatrom, teško će zaobići lutke. One su teatarska iluzija u čistom stanju, one su apstrakcija kao što su to matematički objekti*⁶. Družinari uvode ginjol sebi za zabavu i zbog istraživanja još jednog kazališnog izraza, potaknuti Habunekovim sjećanjem na taj francuski lik i vrstu lutke koju ni sami još ne znaju kako nazvati (zovu je lutka-rukavica, guignol i sl.). Danas je ginjol posve uobičajen naziv za ručnu lutku.

⁵ Vlado Habunek, *Vlado Habunek*, Vida i Vladimir Straža, Zagreb 1994., str. 25.

⁶ Livija Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992., str. 20.

Habunek je, osim toga, predavao opernu glumu na Muzičkoj akademiji te iz redova studenata regrutirao mnoge članove Družine.

Takav je bio Brajkovićev prvi kazališni i lutkarski *učitelj*, takva je bila Družina mladih kad joj se on priključuje 1945. godine. Bilo je to u vrijeme kad je, nakon nastupa na Prvom omladinskom kongresu Družini (usmeno) zabranjen daljnji rad, pa su neki članovi i napustili Družinu. No preostali družinari našli su način da ostanu zajedno, pa čak i da privuku nove članove. Po već dobro prokušanom receptu iz povijesti europskog lutkarstva, *što nije dopušteno ljudima, dopušteno je lutkama*, družinari se usredotočuju isključivo na lutkarske predstave.

Njihov će rad biti legaliziran kad im Odjel za kulturu i umjetnost Ministarstva prosvjete 11. travnja 1946. izda *dozvolu za rad Kazališta lutaka kao privatne umjetničke družine*.⁷

Ovako se sam Brajković prisjeća svojih početaka: *Prof. Habunek trudio me se u tom periodu osposobiti za glumca, ali svi su mu pokušaji bili uzaludni. Ja sam naime uvijek bio i ostao tremaš! No, kad smo počeli raditi s lutkama, opazio je na pokusima pokretljivost moje ruke za koju ni ja sam nisam znao, ali sam lutku ugodno osjećao na ruci. Improvizirali smo prvo pokrete uz glazbu s gramofonskih ploča i malo po malo smo uvijek plesne točke*.⁸

Vlado Habunek sjeća se izvedbe glazbenih točaka, fascinirane publike i Brajkovićeva majstorstva: *Taj Debussy na primjer, neću ga nikad zaboraviti. Igrali smo u Lovranu, tamo je onda bila vojnička bolnica. Na terasi te bolnice bili su vojnici. Ne nekakvi studenti koji su se slučajno našli tamo, nego vojnici koji su vjerojatno prebolili nešto, pa su bili kao rekonvalescenti. Svakako najobičniji vojnici. (...) Iz svih krajeva, da, koji su sjedili apsolutno hipnotizirani. Beri Brajković je plesao s te dvije lutke, ne znam tko je svirao, tko je bio s nama, je li bio Fredy Došek. Ne znam tko je držao klavir, ali znam da smo mi iz jednog kuta isto tako fascinirani gledali lica tih vojnika koji su bili hipnotizirani od toga što su vidjeli pred sobom*.⁹

Osim što je nastupao u plesnim točkama, Brajković je modelirao glave lutaka i zajedno s Tillom Durieux izrađivao lutke.

Družina mladih prerasta u profesionalno kazalište lutaka kad je, Uredbom Vlade Narodne Republike Hrvatske, osnovano Zemaljsko kazalište lutaka u veljači 1948. godine.

⁷ Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, str. 21.

⁸ Ivan Jurković, *Lutkareve uspomene* (razgovor s Berislavom Brajkovićem), „LuKa“, 34-35, Zagreb, 2007., str. 21.

⁹ Vlado Habunek, Seadeta Midžić, *Uspomene i svjedočanstva iz etera*. U: *Družina mladih, čudesna teatarska igra*. Urednice Seadeta Midžić i Nada Bezić. ArTresor naklada; Hrvatski glazbeni zavod. Zagreb 2017., str. 150-154. Na početku S. Midžić objašnjava nastanak teksta: *Razgovor s Vladom Habunekom bio je zamišljen kao uvod u ciklus muzičkog programa Televizije Zagreb pod naslovom Viđenje muzike, a emitiran je na Hrvatskoj radioteleviziji 1992. (urednica Seadeta Midžić, redatelj Radovan Grahovac)*.

Brajković nastavlja nastupati u plesnim točkama, izrađivati lutke, te postaje i koreograf i pomoćni redatelj Vlade Habuneka.

Družina mladih dala mu je temeljno glazbeno, kazališno i lutkarsko obrazovanje stečeno u praksi.

3.1. Predstave Družine mladih¹⁰ i Zemaljskoga kazališta lutaka

Kazalište lutaka Družine mladih izvodilo je plesne točke na glazbu Čajkovskoga, Chopina, Debussyja, Skrjabinina i Rahmanjinova¹¹, pjevačke točke na glazbu Meyerbeer, Paisiella i Lhotke-Kalinskoga, zatim *Masline* Lope de Ruede, Šenoinu *Kuginu kuću* te Čehovljeve jednočinke *Prosidba*, *Medvjed*, *Noć uoči suđenja*, *Tatica i zaručnik*, *Diplomat*.

Sve te točke, kao i dalje navedene predstave u kojima je također sudjelovao Berislav Brajković, nastale su pod *umjetničkim rukovodstvom* Vlade Habuneka.

– Cezar A. Kjuj: *Ivanuška*. Dekor i nacrti kostima: Edo Kovačević. **Modeliranje glava: B. Brajković**. Premijera: 6. 5. 1947.

– Branko Ćopić: *Udarnici*. Scenografija: Edo Kovačević. **Lutke: B. Brajković** i Tilla Durieux. Premijera: 19. 10. 1947.

– August Šenoa: *Kugina kuća*. Scenografija: Antun Mezdjić. **Lutke: B. Brajković** i Tilla Durieux. Premijera (obnovljena predstava): 11. 1. 1948.

U novoproglašenom profesionalnom Zemaljskom kazalištu lutaka te se tri predstave nastavljaju izvoditi, a premijeru doživljavaju sljedeće:¹²

– *Divertissement*. Redatelj: Vlado Habunek. Scenografija: Edo Kovačević. **Lutke: B. Brajković** i Tilla Durieux. (Brajković sudjeluje u 6 od 7 točaka:) 1. Brahms: *Capriccio*, izvode **B. Brajković** i Višnja Vugljenović; 2. Meyerbeer: *Arija iz opere Hugonoti*, izvode Renata Šeringer i **B. Brajković**; 3. i 4. Debussy: *Mala suita I.* i *Mala suita III.*, izvodi **B. Brajković**; 5. Debussy: *Iz Dječjeg kuta*, izvode **B. Brajković** i Višnja Vugljenović; 6. Lhotka-Kalinski: *Istarski ples*, izvode **B. Brajković**, Višnja Vugljenović, Višnja Stahuljak, Zvonimir Jelačić, Ivo Šegina.

– Prosper Mérimée: *Iskušenje svetog Antuna*. Umjetničko vodstvo: Vlado Habunek. **Pomoćni redatelj: B. Brajković**. Dekor: Kamilo Tompa. Lutke: Ivan Kožarić i Tilla Durieux. Premijera: 29. 4. 1948.

¹⁰ Usp. Livija Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992., str. 123. Sažetosti radi, ovdje uz Brajkovića navodimo samo autore scenografije i lutaka.

¹¹ Skrjabin i Rahmanjinov navode se, uz ostale već navedene, u programu *Priredbe Koncertnog ureda; 11. srpnja 1946*. Iz arhive Višnje Mažuran.

¹² Prema: *Repertoar ZKL-a 1948.-2008*. U: *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008*. Glavni urednik Aleksandar Široka. Zagrebačko kazalište lutaka. Zagreb 2008., str. 169-184. Također prema dokumentima iz privatne arhive Višnje Mažuran. Ovdje su, uz Brajkovića, navedeni samo redatelji, scenografi i kreatori lutaka.

– Radovan Ivšić: *Snjeguljica*. Umjetničko rukovodstvo: Vlado Habunek. **Pomoćni redatelj: B. Brajković**. Scenografija: Edo Kovačević. Nacrti lutaka i kostima: Vanda Pavelić. Izrada lutaka i kostima: Tilla Durieux. Glave lutaka: Ivan Kožarić. Premijera: 12. 6. 1948.

– *Jedan dan u šumi*. Balet na glazbu Sergeja S. Prokofjeva. **Redatelj i koreograf: B. Brajković**. Scenografija: Ivan Švertasek. Kostimi: Tilla Durieux i Nora Švertasek. **Lutke: B. Brajković**. Premijera: 20. 6. 1948.

– Radovan Mikić: *Uzbuna u šumi ili Tko nadmudri prepredena mačka*. **Redatelj: B. Brajković**. Scenografija i nacrti lutaka: Kamilo Tompa. Premijera: 15. 1. 1956.

– Mirjana Matić-Halle: *Pačić Gegan*. **Redatelj B. Brajković**. Scenografija: Kamilo Tompa. Lutke: Željtan Markovina i Paula Galeković. Premijera: 8. 6. 1956.

– Josef Čapek: *Psić i mačkica*. **Redatelj B. Brajković**. Scenografija i lutke: Kamilo Tompa. Premijera: 12. 6. 1956.

– Niko Bonifačić Rožin: *Trinajstić*. **Redatelj B. Brajković**. Scenografija: Edo Kovačević. Lutke: Ivan Kožarić, Paula Galeković i Željtan Markovina. Premijera: 29. 11. 1956.

– Sergej V. Mihalkov: *Zeko naduvenko*. **Redatelj B. Brajković**. Scenografija: Savo Simončić. Lutke: Željtan Markovina. Premijera: 22. 12. 1957.

– Radovan Wolf: *Alibaba i četrdeset hajduka*. **Redatelj B. Brajković**. Scenografija i nacrti lutaka: Berislav Deželić. Kreacija lutaka: Zvonimir Agbaba i Aleksandar Augustinčić. Premijera: 7. 1. 1961.

– Ivana Brlić-Mažuranić – Milan Čečuk: *Ribar Palunko i njegova žena*. **Redatelj B. Brajković**. Scenografija: Berislav Deželić. Lutke: Berislav Deželić i Zoltan Gabor. Premijera: 17. 6. 1961.

4. Blistavo riječko razdoblje

Godine 1963. Brajković postaje umjetnički ravnatelj Gradskog kazališta lutaka Rijeka, koje vodi sljedećih deset godina. To je njegovo najplodnije umjetničko razdoblje, a upravo je on ostavio i najdublji trag u povijesti riječkoga lutkarskog kazališta. Do punog je sjaja dovedeno njegovo umjetničko iskustvo akademskog kipara, animatora i redatelja, kao i njegovo poznavanje lutkarskog zanata. U deset godina njegova umjetničkog vodstva izvedena je 31 premijera, od kojih je 23 režirao sâm Brajković. U 15 predstava predstavio se kao likovnjak (naveden kao kostimograf i autor lutaka u 2 predstave, scenograf i autor lutaka u 9, scenograf u 3, a likovni oblikovatelj u jednoj predstavi). Javlja se i kao prevoditelj (4 predstave) i autor libreta (1 predstava) te se navodilo da je *priredio*, odnosno *prilagodio* 3 predstave.

Riječko je kazalište službeno utemeljeno 1960. i još je tražilo svoju prepoznatljivu estetiku i stalne suradnike. *Funkcioneri društva* Naša djeca u Rijeci nekoliko su godina pokušavali izričito oformiti lutkarsko kazalište. *Svi su se ti prethodni pokušaji prije*

ili kasnije izjalovili.¹³ Godine 1963. Brajković je pozvan na suradnju i režirao je dvije predstave (Slavko Andres: *Barba Šime i jednooki kit*; premijera 20. 3. 1963.; Višnja Stahuljak: *Crveni kišobran ili kako je dobri sluga išao na Mjesec po tri vlasi*; premijera 29. 4. 1963.), u kojima je Berislav Deželić bio scenograf i autor lutaka.

Umjetničko vodstvo kazališta Brajković je preuzeo kako bi ga ustrojio kao profesionalno kazalište lutaka. Trebalo ga je ekipirati, tehnički organizirati i umjetnički usmjeriti. Tako je u prvim godinama Brajković vodio ne samo umjetnički nego i tehnički dio posla. Organizirao je slikarsku radionicu i radionicu za izradu lutaka.¹⁴ Okupivši i osposobivši umjetnički kadar, napušta tehničko vodstvo i posvećuje se isključivo umjetničkom vodstvu. Iako je mnogo sam radio, od početka je na suradnju zvao najbolje suradnike. Kao likovnjaka pozvao je najprije Berislava Deželića, a od 1965. godine započinje dugogodišnja plodna suradnja s Ladislavom Šošterićem. Kao redatelji gostovali su Ján Ozábal iz Slovačke, Mile Gatara iz Zadra, Kosovka Kužat-Spaic iz Zagreba i drugi.

Kolektivnost, toliko dragu Habuneku i družinarima, Brajković prakticira i u Rijeci: *Uveo sam onaj prokušani sistem iz Družine: svi radimo sve uz stručno vodstvo, osobito na turnejama i gostovanjima.*¹⁵

U Kazalište lutaka uvodi niz novosti: redukciju govorenog teksta, tehniku crnoga kazališta, glazbeno kazalište, kazalište predmeta, *naglavne* i *mimičke* lutke (zapravo ginjol sa *živom* rukom, odnosno rukama), živoga glumca uz lutku..., čime se svrstava u avangardu hrvatskoga lutkarstva. Shvaća specifičnosti lutkarskoga kazališta, a njegovu likovnu poetiku prepoznaje i kritika, te u povodu premijere predstave *Princ i medvjed* piše: *Likovi Brajkovićevih lutaka često nemaju mnogo sličnosti s ljudskim likom, ali dva do tri karakteristična detalja odražavaju ljudsku toplinu, podsjećaju na neke poznate likove i čini nam se kao da smo ih već negdje sreli. Brajković smatra da lutka ne smije biti vjerna imitacija čovjeka, već samo izazivati asocijacije na izvjestan karakter. U tome i leži njena izražajna snaga. I Brajkovićeva inscenacija je jednostavna, jer – kako Brajković kaže – lutka mora biti centralna figura, a sve ostalo samo pomaže da prikazani lik bude djeci pristupačniji.*¹⁶

Kućica sloge, za koju je glazbu napisao Boris Papandopulo, donijela je nekoliko novosti. Ondašnji ju je tisak najavio kao prvi muzički igrokaz na sceni riječkoga Kazališta lutaka, no u *suvremenoj literaturi o riječkom lutkarstvu ova predstava se redovito opisuje kao lutkarska opera i to prva na hrvatskoj lutkarskoj sceni, pisana upravo za Kaza-*

¹³ Jurković, *Lutkareve uspomene*, str. 22.

¹⁴ Godine suradnje s Tillom Durieux te vlastiti talent i praksa učinili su od Brajkovića cjelovitog majstora u izradi lutaka, počevši od vrsnog krojenja i šivanja. Sve je to znanje i vještine prenosio na članove Kazališta lutaka u Rijeci. Iz razgovora s Višnjom Mažuran 22. 4. 2018.

¹⁵ Jurković, *Lutkareve uspomene*, str. 22.

¹⁶ Rada Naunović, *Kulturna zbivanja*, „Novi list“, Rijeka, 11. 4. 1964.

lište lutaka Rijeka.¹⁷ Osim toga, u tisku se navodilo da je izvedena u *tehnicima* Obrascova¹⁸, iako je spomenuta vrsta lutaka bila tek jedna od tehnika kojima se koristio Obrascov, i to ne njegova najpoznatija. Rabio se i izraz *naglavne lutke*, jer iz publike izgleda kao da ih glumac nosi na glavi, a svojim rukama pokreće ruke lutke. No sâm Brajković, koji ih naziva *mimičkim* lutkama, objašnjava da se radi o lutkama koje glumac animira jednom svojom rukom u glavi lutke (pa može i otvarati usta lutke; otuda dobar izraz *mimička lutka*), a drugom, uvučenom u kostim lutke, animira jednu lutkinu ruku. *Kad je zbog teksta potrebna lutki i druga ruka, pomoćni animator uvlači svoju ruku i prati gestikulacijom glumčev tekst.*¹⁹ Iz tog objašnjenja vidljivo je da se radi o ginjolu (možda je bolje reći ručnoj lutki, i to zijevalici) s jednom, odnosno dvjema živim rukama.

Glazbeno obrazovanje i ljubav prema glazbenom kazalištu lutaka, začeto još u Družini mladih, Brajković je pokazao u još dvjema predstavama: sâm je režirao predstavu ponekad izvođenu pod zajedničkim naslovom *Muzičke minijature*, a sastavljenu od Lisztovih *Ljubavnih snova*, Debussyjevih skladbi *Mala suita*, *U čamcu*, *Povorka*, *Menuet* i *Balet* te *Slika s izložbe* Musorgskog. Slovački redatelj Ján Ozábal napisao je libreto i režirao predstavu od dva dijela *Gdje bilo da bilo*, a ta su dva dijela bila Debussyjev *Dječji kutić* te *Peća i vuk* Sergeja Prokofjeva.

Muzičke minijature izazvale su veliku pozornost i označile prekretnicu u radu riječkoga Kazališta lutaka, s *nesumnjivim avangardnim značenjem za cjelokupno naše lutkarstvo*,²⁰ jer je Brajković u njima upotrijebio tehniku crnoga kazališta, i to njegovu luminiscentnu ili fluorescentnu varijantu, za koju su potrebni UV svjetlo i fluorescentni materijali. Na to ga je navelo gostovanje čuvenoga Crnog kazališta Jiříja Srneca (*Černé divadlo Jiřího Srnce*). Prikupio je tehničke podatke i, bez ikakvog iskustva i literature, počeo eksperimentirati i istraživati. Nije mu bilo teško u Münchenu nabavljati posebne žarulje i fluorescentne boje, koje se tada nije moglo naći u domovini. Proces kreativnog istraživanja urodio je senzacijom, a Brajković je bio osobito zadovoljan recepcijom odrasle publike, jer je uzdrmao shvaćanje da su lutke samo za djecu (prisjetimo se: Družina mladih u početku je radila predstave isključivo za odrasle). Predstava je uvela još jednu novost, a to je kazalište predmeta. Milan Čečuk sažima to ovako: *Bio je to, zapravo, muzičko-pantomimski teatar predmeta koji je našem lutkarstvu otvorio vrata za ulazak u jedan posve nov, dotad na našim lutkarskim scenama nepoznat žanr, i to žanr gotovo neograničenih mogućnosti baš zato pun stvaralačkih obećanja, ne samo za uzbudljive teatarske doživljaje mališana, nego i za onu duboku potrebu duha koja zrelog, odraslog gledaoca (...) i danas neodoljivo vuče u kazališne dvorane.*²¹

¹⁷ 50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka: 1960.-2010. Gradsko kazalište lutaka Rijeka. Rijeka 2010., str. 42.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Isto, str. 44.

²⁰ Milan Čečuk, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2009., str. 118.

²¹ Isto, str. 119.

Tehnika crnoga kazališta koristila se i u drugim predstavama, štoviše, u *Tri čapljina pera Brajković je reducirao tekst a obogatio predstavu koristeći tehniku blisku crnom teatru s dodatkom dijapozitiva projiciranih na prozirnom platnu ispred lutaka*.²²

Kao pravi umjetnik, Brajković ne ide za senzacionalizmom i brzo shvaća dosege i smisao upotrebe crnoga kazališta: *Koliko god me je taj crni teatar svojevremeno oduševio, na kraju sam, uloživši puno vremena i truda otkrio njegovu tajnu i konstatirao da je to ipak tehnika koja se može koristiti samo u smislu interpolacije za pojedinu vrstu sadržaja koji se želi naglasiti. Recimo, u predstavi Pačić Gegan, u sceni kad neposlušni Gegan zaluta u šumu gdje ga zatekne noć i doživljava kojekakve neprilike, ima smisla primijeniti tu tehniku, jer ona je sukladna sadržaju. Priznajem da pruža velike mogućnosti i daje krila mašti, ali za cjelovečernji program bila bi naporna, efekti bi ubrzo postali zasitni i jednostavno, tada to prestaje biti užitak*.²³

Predstava *Veli Jože* igrala se s podnaslovom *Igra za glumca i lutku*, jer je Brajković, uz ginjole, za ulogu Velog Jože uveo živoga glumca, koji je igrao i na prosceniju. *Metijerska novost bila [je] u arhitektonici same scene – arhitektonici koja je smišljenom funkcionalizacijom nekoliko manjih paravana oslikanih na način starog japanskog i kineskog crteža na svili znala dočarati čitav jedan drevni grad (Motovun), a istodobno je otvaranjem proscenija za igru živog glumca srušila klasični rampni paravan ginjolske pozornice, produživši tu pozornicu u gledalište*.²⁴

Brajković je u Rijeci ostvario svoj cilj i zadaću: od lutkarskog je kazališta uspio stvoriti pravo profesionalno kazalište lutaka. Milan Čečuk ne sumnja da je *neprekidna težnja za metijerskim novostima koja karakterizira riječki lutkarski ansambl prije svega posljedica plodna stvaralačkog nemira njegova umjetničkog vođe Berislava Brajkovića, danas zacijelo najkompletnijeg hrvatskog lutkara, stvaraoca koji u sebi znanje i sposobnost akademskog kipara sjedinjuje s izvanrednom maštovitošću animatora i režisera, a temeljito poznavanje lutkarskog zanata s kulturom teatarskog čovjeka par excellence*.²⁵

4.1. Predstave u Rijeci

Za vrijeme Brajkovićeva umjetničkog vodstva u Kazalištu lutaka Rijeka izvedene su sljedeće predstave:²⁶

– Niko Kuret: *Baterija inženjera lisca*. **Prevoditelj i redatelj: B. Brajković**. Scenografija, kostimografija i lutke: Berislav Deželić. Premijera: 15. 9. 1963.

²² Čečuk, *Lutkari i lutke*, str. 47.

²³ Jurković, *Lutkareve uspomene*, str. 22.

²⁴ Čečuk, *Lutkari i lutke*, str. 120-121.

²⁵ Isto, str. 121.

²⁶ Prema: *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, ako nije drukčije navedeno.

- Nepoznati autor: *Zanat barba Šime*. **Sastavio i priredio, redatelj, kostimograf i autor lutaka: B. Brajković.** Scenografija: Vlado Pavoković. Premijera: 2. 11. 1963.
- Željko Hell: *Leteći ćilim*. **Redatelj, scenograf i autor lutaka: B. Brajković.** Premijera: 15. 12. 1963.
- Marija Hranikova: *Princ i medvjed*. **Prilagodio, prevoditelj, redatelj i scenograf: B. Brajković.** Premijera: 13. 2. 1964.
- Milena Kohautova: *Krojač i trgovac*.²⁷ Wojtech Cinybulk: *Čudotvorni ormar*. **Prilagodio, redatelj, scenograf i autor lutaka: B. Brajković.** Premijera: 4. 4. 1964.
- Josip Velebit: *Kućica sloge*. **Autor libreta, redatelj i scenograf: B. Brajković.** Lutke: Raniero Brumini. Premijera: 14. 5. 1964.²⁸
- Vojin M. Đorđević: *Nikad više magarac*. **Redatelj, scenograf i autor lutaka: B. Brajković.** Premijera: 31. 10. 1964.
- Radovan Wolf: *Pobuna igračaka*. (Nema podataka.) Premijera: 27. 12. 1964.
- Ivana Brlić-Mažuranić – Nedjeljko Fabrio: *Šuma Striborova*. **Redatelj: B. Brajković.** Scenografija i lutke: Vladimir Udatny. Premijera: 14. 3. 1965.
- Borislav Mrkšić: *O medvjediću Tipu i zlatnom zubiću*. **Redatelj: B. Brajković.** Scenografija, kostimografija i lutke: Ladislav Šošterić. Premijera: 26. 9. 1965.
- Ivana Brlić-Mažuranić – Milan Čečuk: *Ribar Palunko i njegova žena*. **Redatelj: B. Brajković.** Umjetničko-tehnički kreator: Ladislav Šošterić. Premijera: 6. 10. 1965.
- Franz Liszt: *Ljubavni snovi*. Claude Debussy: *Mala suita, U čamcu, Povorka, Menuet, Balet*. Modest P. Musorgski: *Slike s izložbe*. **Redatelj: B. Brajković.** Scenografija, kostimografija i lutke: Ladislav Šošterić. Premijera: 13. 2. 1966.²⁹
- Vladimir Nazor – Nedjeljko Fabrio: *Bijeli jelen*. Redatelj: Dinko Svoboda. Scenografija i lutke: Ladislav Šošterić. Premijera: 24. 4. 1966.
- Mirjana Matić-Halle: *Pačić Gegan*. **Redatelj: B. Brajković.** Scenografija i lutke: Ladislav Šošterić. Premijera: 27. 11. 1966.
- France Bevk: *Seljak i vuk*. (Nema podataka.) Premijera: 26. 12. 1966.
- Nedjeljko Fabrio: *Vilinska kočija*. **Redatelj: B. Brajković.** Scenografija i lutke: Ladislav Šošterić. Premijera: 23. 3. 1967.
- *Gdje bilo da bilo* (Claude Debussy: *Dječji kutić*; Sergej S. Prokofjev: *Peća i vuk*). Autor libreta i redatelj: Ján Ozábal. Scenografija i lutke: Ladislav Šošterić. Premijera: 22. 10. 1967.
- Ryszard Radaszewski: *Klub lažnih detektiva*. **Prevoditelj, redatelj, scenograf i autor lutaka: B. Brajković.** Premijera: 22. 2. 1968.

²⁷ Predstava *Krojač i trgovac* nije navedena u monografiji GKL-a Rijeka, ali je navedena na programu u arhivi Višnje Mažuran. Očito su se ta dva igrokaza igrala zajedno.

²⁸ Na programu u arhivi Višnje Mažuran kao datum premijere naveden je 12. 5. 1964.

²⁹ Na programu u arhivi Višnje Mažuran kao datum premijere naveden je 11. 2. 1966.

- Lubomír Feldek: *Botafogo*. **Redatelj, scenograf i autor lutaka: B. Brajković.** Premijera: 26. 4. 1968.
- Vladimir Nazor – Marija Duš: *Veli Jože*. **Likovni oblikovatelj i redatelj: B. Brajković.** Premijera: 8. 6. 1968.
- Jan Grabowski: *Vuk i kozlići*. Prevoditelj i redatelj: Mile Gatar. Scenografija i lutke: Ladislav Šošterić. Premijera: 7. 3. 1969.
- Jurij Jelisejev: *Dva majstora*. **Redatelj: B. Brajković.** Scenografija i lutke: Branko Stojaković. Premijera: 28. 4. 1969.
- Nadja Trendafilova: *Dječak i vjetar*. **Redatelj, scenograf i autor lutaka: B. Brajković.** Premijera: 28. 11. 1969.³⁰
- Leon Moszczyński i Jan Wilkowski: *Ginjol u nevolji*. Redatelj: Vlado Vukmirović. Scenografija i lutke: Ladislav Šošterić. Premijera: 27. 3. 1970.
- Milan Čečuk: *Kapetan Nina*. **Redatelj, scenograf, kostimograf i autor lutaka: B. Brajković.** Premijera: 24. 12. 1970.
- František Pavlíček i Jiří Středa: *Tri čapljina pera*. **Redatelj, scenograf i autor lutaka: B. Brajković.** Premijera: 10. 4. 1971.
- Jiří Středa: *Ide priča*. Prijevod i dramatisacija: Kosovka Kužat-Spaić. Redatelj: Ivan Musić. Scenografija i lutke: Ladislav Šošterić. Premijera: 25. 6. 1971.
- Marija Kulundžić: *Zlatni pjetlić*. **Redatelj, scenograf i autor lutaka: B. Brajković.** Premijera: 5. 1. 1972.
- Sunčana Škrinjarić: *Bajka o maslačku*. Redateljica: Kosovka Kužat-Spaić. Scenografija i lutke: Ladislav Šošterić. Premijera: 14. 4. 1972.
- Mina Krejčová: *Ledena kućica*. **Redatelj i scenograf: B. Brajković.** Premijera: 4. 12. 1972.
- Ivan Bakmaz: *Sasvim trknuta olovka*. **Redatelj, scenograf i autor lutaka: B. Brajković.** Premijera: 3. 4. 1973.

5. Povratak u Zagreb

Godine 1973. Brajković je imenovan ravnateljem Zagrebačkoga kazališta lutaka. To je razdoblje o kojemu je on sam nerado govorio, jer *vladali su osobni interesi a ne principijelnost i zajedništvo*. (...) *Sve u svemu, bio sam nezadovoljan zbog opstruiranja mojih ideja od strane nekih ključnih ljudi, a pogotovo stoga, što posljedično tome nisam do kraja mogao realizirati niti profil repertoara takvog lutkarskog kazališta, o kojem sam sanjao kad sam prihvatio dužnost ravnatelja. Nakon što mi je mandat i po treći puta ponovljen, odlučio sam se povući, digao sam ruke i gotovo pobjegao da sačuvam već ionako načete živce.*³¹

³⁰ U arhivi Višnje Mažuran nađena je bilješka pisana Brajkovićevom rukom, gdje se kao datum premijere navodi 23. 11. 1969.

³¹ Jurković, *Lutkareve uspomene*, str. 23.

U vrijeme svojega ravnanja ZKL-om ne javlja se kao autor ni u jednoj predstavi, ni u svojstvu redatelja, ni scenografa, ni kreatora lutaka.

Devedesetih godina 20. stoljeća međutim ne odolijeva redateljskom zovu, pa ostvaruje suradnju s Lutkarskom scenom „Ivana Brlić-Mažuranić“ iz Zagreba. Potpisuje sljedeće predstave:

– Ivana Brlić-Mažuranić – Marija Leko: *Bratac Jaglenac i sestrice Rutvica*. **Redatelj i izbor glazbe: B. Brajković**. Likovna kreacija: Vesna Balabanić. Premijera: 1994.

– Miro Gavran: *Zeko traži mamu*. **Redatelj: B. Brajković**. Likovna kreacija: Vesna Balabanić. Premijera: 14. 6. 1995.

– Jean de La Fontaine – Marija Leko: *Cvrčak i mrav*. **Redatelj: B. Brajković**. Likovna kreacija: Ivica Susović. Premijera: 1997.

6. Posljednja predstava

Lutkarsku i kazališnu karijeru Brajković završava predstavom prikladnoga naslova *Mir vama* u kazalištu u kojem je ostvario najveće uspjehe – Gradskom kazalištu lutaka Rijeka:

– Ivana Savić: *Mir vama*. **Redatelj: B. Brajković**. Scenograf: Ivica Antolčić. Kostimografkinja: Ljubica Wagner. Lutke izradile: Luči Vidanović i Ana Ogrizović. Premijera: 7. 3. 2003.

Ovaj tekst možemo završiti također u biblijskom stilu: *Dobar je boj bio, trku završio*.³² Počivao u miru.

LITERATURA

50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka. Gradsko kazalište lutaka Rijeka. Rijeka 2010.

Milan Čečuk, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2009.

Družina mladih, čudesna teatarska igra. Urednice Seadeta Midžić i Nada Bezić. ArTresor naklada; Hrvatski glazbeni zavod. Zagreb 2017.

Nina Efimova, *Adventures of a Russian Puppet Theatre*, Charlemagne Press, North Vancouver 2003.

Vlado Habunek, *Vlado Habunek*, Vida i Vladimir Straža, Zagreb 1994.

Ivan Jurković, *Lutkareve uspomene* (razgovor s Berislavom Brajkovićem), „LuKa“, 34-35, Zagreb, 2007.

Kazalište lutaka Rijeka 1973., Br. 2 (brošura).

³² Usp. 2 Tim 4, 6-8.

Livija Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992.

Rada Naunović, *Kulturna zbivanja*, „Novi list“, Rijeka, 11. 4. 1964.

Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008. Glavni urednik Aleksandar Široka. Zagrebačko kazalište lutaka. Zagreb 2008.

Programi, pisma i bilješke iz Brajkovićeve ostavštine, u privatnoj arhivi Višnje Mažuran.

Razgovor s Višnjom Mažuran u Zagrebu 21. travnja 2018.

Zahvaljujem prof. Višnji Mažuran, udovici Berislava Brajkovića, na ustupljenim materijalima, sjećanjima i razgovorima.

NADREALNO I SVAKIDAŠNJE U TEATRU FIGURA ZLATKA BOUREKA

S ciljem demarginalizacije lutkarstva u okviru kazališne umjetnosti, uspostavljanja dijaloga među kazališnim umjetnicima i otvaranja prostora znanstvenog diskursa o lutkarstvu i likovnim aspektima izvedbene umjetnosti, ovaj rad obuhvaća analizu pučke dramaturgije i jednostavnog redateljskog pristupa u lutkarskim predstavama Zlatka Boureka, namijenjenima odrasloj publici, u kojima Bourek obično i svakidašnje oneobičava čisto likovnim sredstvima. Takvim umjetničkim postupcima Bourek klasike dramske literature ili pučke legende izdiže na razinu nadrealne kazališne zbilje.

Sâm Bourek svoje lutkarske predstave namijenjene odrasloj publici određuje kao teatar figura kako bi ih i terminološki suprotstavio zabavnim, didaktičkim lutkarskim igrokazima za djecu. Uvodeći u hrvatski lutkarski leksik termin teatar figura, Bourek u biti na hrvatski jezik prevodi njemački termin *Figurentheater* te ga osobnom logikom strogo razdvaja od termina *Puppentheater*, želeći na taj način razlučiti lutkarsku umjetnost namijenjenu odraslima od one namijenjene dječjoj publici. U tom će se smislu, stoga, upotrebljavati i u okviru ovoga rada.

Bourekove lutkarske predstave za odrasle, nastale u periodu od postavljanja *Orlanda Malerosa* Saliha Isaaca na Dubrovačkim ljetnim igrama 1977. godine do danas, slijede autorovu osobnu estetiku sardonične likovne karakterizacije likova i erotizirane groteske. Sam Bourek navodi: (...) *volim teatar koji je prenapregnut, koji je farsičan i zubat, preferiram teatar figura jer mi takav više odgovara po prirodi vrste koju želim raditi.*¹

Zlatko Bourek, odlučno i bezupitno, prema osobnom umjetničkom nagonu te slušajući unutarnji glas savjesti vlastitoga kreativnog bića, odabire pučki teatar prkoseći pomodnosti.

¹ Ivana Slunjski, *Indiferentno lutkino lice. Razgovor sa Zlatkom Bourekom*, „Zarez“, IV, 73, Zagreb, 2002., str. 26.

Orlando Maleroso (1977)² izrazit je primjer pučkoga lutkarskog teatra u dramaturškom i likovnom smislu, kao i u svojoj tehnološkoj i režijskoj pojednostavnjenosti.

Bourek koristi velike zijevalice koje funkcioniraju prema načelima ginjolskog teatra i koje svojim prenaplašenim gestama postižu efekt grotesknog patosa. Za Boureka je pri tome prostor mašte gledatelja važniji od fizičkog, povijesno točnog prostora.

Jednostavnim dramaturškim postupcima svojstvenim pučkom kazalištu Bourek je svojim *Orlandom Malerosom* skinuo šesnaestostoljetnog viteza s pijedestala, lišio ga goparske uzvišenosti i okamenjenih moralnih normi i skrupula te ga u sebi svojstvenoj lutkarski skulptorskoj, likovnoj grotesknoj interpretaciji vratio narodu Dubrovniku.



Orlando Maleroso, Dubrovačke ljetne igre, 1977.
Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU

Prije svega, *Orlando Maleroso* pripovijeda dubrovačku legendu ispričanu jezikom dubrovačkim, većinom Dubrovčanima u Dubrovniku. Na određen su način samim tim i gledatelji postavljeni u ulogu jednog od glavnih likova komada.

² Salih Isaac: *Orlando Maleroso*. Po licenci Marina Držića i ideji Zlatka Boureka. (Lutkarska farsa – inspirirana dubrovačkom tradicijom.). Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara. Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec-Bourek. Scenska glazba: Davor Rocco. Premijera: 22. 8. 1977., Dubrovačke ljetne igre, Poljana Mrtvo zvono.

Umjesto teške drame, Bourek je odabrao iskonsku igru svojstvenu izvedbenom mediju kao jedino načelo – pri obradi teksta, likovnoj interpretaciji ili režiji. Podvojenost lutke i glumca koji je oživljuje skriven iza paravana kao da oslobađa izvođače bilo kakve moralne odgovornosti. Jer lutkama je dozvoljeno šaliti se sa svime. A to istodobno publici daje pravo neopterećenog uživanja u čistoj zabavi koja kao da je sasvim slučajno utemeljena na ozbiljnim *povijesnim* činjenicama.

Bourekova je kazališna likovnost nadahnuta prije svega autorovim osobnim iščitavanjem, analizom i likovnom interpretacijom značenja sadržanih u dramskom tekstu (Bourek je tijekom svojeg rada u kazalištu interpretirao mnoge klasike dramske literature). Pri tome Bourek bez zadržke prisvaja ili odbacuje značenja prilagođavajući i podčinjavajući ih vješto i bez kurtoznog ustezanja vlastitoj estetici groteske, eksplicitne erotičnosti i smrti.

Dalibor Foretić ističe kako se *Bourekovo lutkarsko kazalište s njegovim inventivnim promišljanjem raznih tipova lutaka i osebujnim vizualnim izrazom danas (...) svrstava u najizdvojenije domete hrvatskog lutkarstva*.³

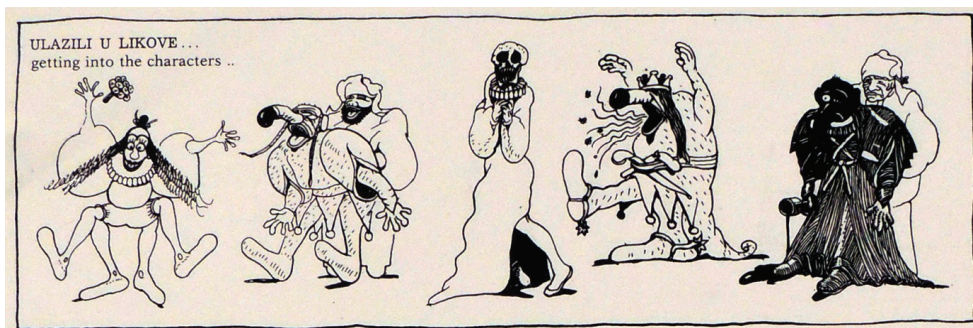
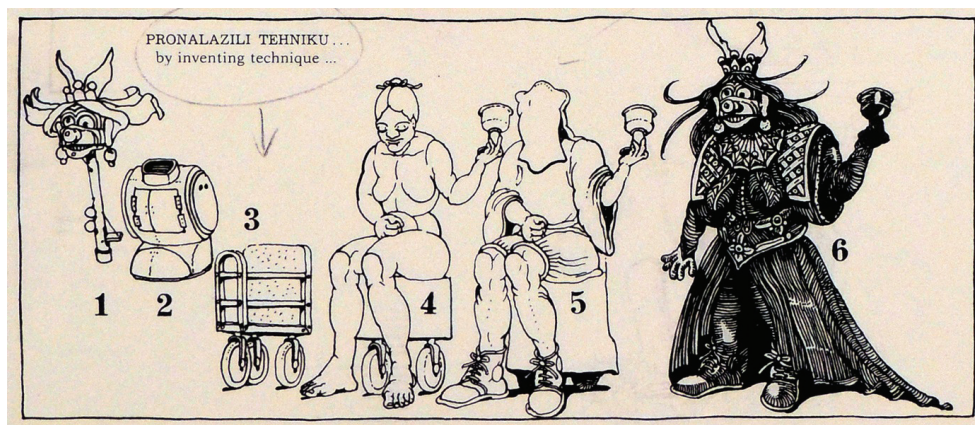
Bourekovi su komadi, kada uz likovnost potpisuje i režiju, lišeni bilo kakve psihologizacije. Njegovo kazalište nije intelektualno niti moralizira. Bourek jednostavno pokazuje, razgolićuje likove komada svojom dječaćkom zaigranošću i poetikom groteske koja uvijek pruža siguran odmak od stvarnosti, a intelektualiziranje prepušta publici i kritičarima.

Hamlet (1982.)⁴ Zlatka Boureka, rađen prema Stoppardovu *Petnaestominutnom Hamletu*, u svojoj anarhičnoj kvaliteti likovne interpretacije teksta predstavlja radije slobodu nego destrukciju i kaos. Sâm Shakespeare nije poštivao pravila oblikovanja dramskog teksta, Stoppard je napravio radikalno *štrih* Shakespeareova teksta, nakon čega je Bourek Stoppardov tekst dodatno *štrihao*, dopisao i postavio ga na scenu u formi mahnite lutkarske igre na guzovozima, inspiriran japanskom lutkarskom tehnikom *kuruma ningyo*, ali bitno pojednostavljenom.

Bourekov je *Hamlet* zasigurno najizvođenija lutkarska predstava namijenjena odrasloj publici u povijesti hrvatskoga lutkarskog kazališta. Predstava je to koja je doživjela neusporediv uspjeh kako kod publike tako i kod kazališne struke i nedvojbeno čini sam vrh Bourekova kazališnog opusa. Izvedena je preko sedam stotina puta, pri čemu je doživjela oko četiri stotine izvedbi u inozemstvu, kao gostujuća predstava unutar kazališnih institucija ili je bila dijelom festivalskih programa.

³ Dalibor Foretić, *Hrvatsko lutkarstvo*. U: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Urednici Antonija Bogner-Šaban, Dalibor Foretić, Livija Kroflin i Abdulah Seferović. Hrvatski centar UNIMA; MČUK. Zagreb 1997., str. 8.

⁴ William Shakespeare – Tom Stoppard: *Hamlet (A Fifteen Minute Hamlet)*. Teatar &TD, Zagreb. Prijevod i adaptacija: Damir Munitić. Scenska glazba: Neven Frangeš. Redatelj, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek. Lutke Z. Boureka. Premijera: 9. 1. 1982., Velika dvorana.



*Kako smo... pronalazili tehniku... i Kako smo... ulazili u likove...
Hamlet, Teatar &TD, 1982., programska knjižica*

Odabir Stoppardova *Petnaestominutnog Hamleta* sigurno nije bio nasumičan. S obzirom na to da Bourek vjeruje u važnost i snagu dramskog teksta te u bitnost zanatske potkovanosti koja nužno mora prethoditi bilo kojem umjetničkom stvaranju, a koje se opet mora rukovoditi neprestanim preispitivanjem estetskih, socijalnih, moralnih i inih normi i otvaranja novih puteva umjetničkog izražavanja, Stoppardov je kraćeni tekst Shakespeareove drame predstavljao prirodnu osnovu za Bourekovo zaigrano lutkarsko traganje za novim ekspresivnim mogućnostima lutkarskog medija.

Stoppard se poslužio uputama futurista, koji su željeli Shakespeareova djela igrati u petnaestak minuta, i izvršio golemo kraćenje *Hamleta* svodeći ga na situaciju stripa. Bourek je pošao tim tragom uvodeći na scenu japansku tehniku *kuruma ningyo*. (...) Ta je tehnika u njegovoj verziji na scenu unijela neobičan nemir u postupke likova, koji kao da su se trudili izići nakraj s izvršenim kraćenjem teksta. To je postizala likovna groteska u konceptu likova, što je dovodilo do distance gledanja na arhetipske

probleme čovječanstva. *Biti ili ne biti?* – u takvom društvu? Apsurd dignut na drugu potenciju.⁵

U tekstu programske knjižice Teatra &TD navodi se kako je Zlatko Bourek *lutkar koji je sa svojim lutkama u posebnom odnosu. Naime, po svemu sudeći, uspio je pronaći izravni prolaz u njihov svijet, nama ostalima nevidljiv. (...) Bourek s lutkama traži uvijek iznova neki pravi svijet za njih skupa. Tako je i u Stoppardovom HAMLETU ugledao pravi svijet za lutke.*⁶



Hamlet, Teatar &TD, 1982.

Arhiva Zlatka Boureka

Bourekov je *Hamlet* gotovo čisti *punk*, pri čemu je likovnost predstave nemoguće odijeliti od ukupne dramaturgije komada. Ni u ovom slučaju Bourek se ne bavi psihologizacijom, premda u svojem formalnom oblikovanju lutke naslućuju arhetipsku podijeljenost čovjeka unutar sebe sama, a sve u ludoj jurnjavi na kotačima.

⁵ Henryk Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*, MČUK, Zagreb 2007., str. 478.

⁶ Shakespeare – Stoppard – Bourek, *HAMLET*, programska knjižica, Teatar &TD, Zagreb, 1982. (arhiva Zlatka Boureka).

Pučki je teatar, tijekom njegova cjelokupnog rada u kazalištu, bio i ostao Bourekovom inspiracijom, umjetničkim i moralnim opredjeljenjem. Uvjeren kako umjetnost treba služiti narodu, teatar Zlatka Boureka, osobito u slučajevima kada potpisuje i likovnost i režiju komada, komunicira jednostavnim, krutim knjižkim pravilima neopterećenim jezikom. Pučki teatar razigraniji je, slobodniji i ne mora nužno slijediti pravila jer njegovi recipijenti nisu svjesni da sustav pravila postoji.

Bourekovo kazalište – nastalo na razmeđu umjetničkih medija kiparstva, slikarstva, igranog i animiranog filma i izvedbe, u kojima se autor podjednako suvislo izražava i koji svi dijele zajednički estetski i komunikacijski kôd mješavine nadrealnog i svakidašnjeg – zasniva se na četiri vrlo jednostavna, od svakidašnjeg nerazdvojiva estetskog i značenjskog temelja, a to su: čovjek, vrag, spolnost i smrt.

Čovjek sa svim svojim manama (i rjeđe vrlinama) osnovna je okosnica kako dramaturgije tako i kazališne estetike Bourekovih likovnih interpretacija teksta. Čovjek sićušan – bilo da je iznikao iz narodne predaje, djela velikana svjetske dramske književnosti ili Bourekove žive mašte – no čovjek u vlastitom mikrokozmosu izjednačen s junacima i bogovima. Jer Bourek ga je učinio vidljivim. Nosatim, prsatim, razrokim, šepavim, ali postavljenim u fokus svetišta (i žrtvenika) života.

Vrag je dramaturški funkcionalna opreka i ravnoteža junacima i bogovima. Vrag pokreće radnju, jer bez vraga, koje mu god ime nadjenuo dramski pisac, nema ni zapleta ni drame. A Bourek, kao zaljubljenik u dramu, jednako tako ljubi svoje vrage.

Spolnost i *prostota* za Zlatka Boureka ostaje trajno *emanacija ljepote života*⁷ i kao takva opet izrazito prirodna i ljudska. Prostota nije sama sebi svrhom, a često upotrebljavan motiv razgolićenih ženskih grudi ima prije značenjske konotacije pretpovijesnih Venera, tople i prirodne tjelesnosti, majčinstva i neprestanog cikličkog obnavljanja života negoli vulgarnog.

Smrt utjelovljena na sceni kao da je za Boureka smrt pobijedena, no istovremeno nerazdvojiva od čovjeka, njegove konačne i neizbježne sudbine bez obzira na životni put (ili radnju drame u kojoj obitava) i cikličkog obnavljanja života. Ako nije upisana u tekst, Bourek je često dopisuje i daje joj jednakopravno mjesto s ostalim likovima drame. Jer, u životu i u njegovu zrcalnom odrazu, u teatru, smrt i jest sveprisutna, samo je Bourekova slobodna interpretacija čini malo materijalnijom.

I čovjeka, kao i vraga, te spolnost i smrt Bourek je utjelovio – istovremeno ih lišavajući njihovih mitskih i magijskih svojstava i čineći ih vječnima – umjetničkom zaigranošću i likovnim postupcima metamorfoze realnog u fantastično groteskno. Pri tome se njihove osobine isprepliću i oštre granice onoga što određuje čovjeka, vraga, spolnost ili smrt brišu se i tvore naizgled kaotičnu likovnost sveukupnosti onoga što čini čovjekovu svakidašnjicu.

⁷ Tribina: *Kazališna srijeda*, tema: *Lutkarstvo za odrasle*, voditeljica: Lidija Zozoli, gosti: prof. dr. sc. Antonija Bogner-Šaban i akademik Zlatko Bourek, KIC, Zagreb, 25. studenoga 2009.

Topografija djetinjstva i mladosti imala je velik utjecaj na formiranje Bourekove umjetničke osobnosti. Prema njegovim vlastitim razmišljanjima o onome što ga je obilježilo i duboko inspiriralo u najranijoj mladosti, to je bilo upravo njegovo neposredno društveno, kulturno i prirodno okruženje.

*Ako ste kipar... u Slavoniji... prvi put kad vidite figure i skulpture to su barokne crkve i svetci. Ti svetci baš nisu ljepotani. Uvijek su našminkani pretjerano, uvijek su malo pretjerane geste... Moj veliki uzor je Vanja Radauš. Vanja Radauš je napravio Hrvatski panoptikum, a to su sve ružne i neobične figure. Mi smo Slavonci, ravničari, skloni da volimo ljude, ali da ih vidimo takve kakvi jesu. Kad su nosati i guzati i sisati, onda su jako vidljivi. U Slavoniji imate jednu trećinu ravne zemlje i dvije trećine neba – i najluđa stvar je čovjek.*⁸

Taj je amalgam prenaplašenih tjelesnih obilježja, čiste prirode i narodne prostote kojoj nije nakana ikoga vrijeđati utjecao na formiranje likovne estetike Zlatka Boureka na svim područjima njegova umjetničkog djelovanja.

Čovjek, prema *Rječniku simbola*, nije propustio da i samog sebe shvati kao simbol. U mnogim predajama, počevši od najprimitivnijih, opisan je kao sinteza svijeta, smanjen model univerzuma, kao mikrokozam. On je središte svijeta simbola.⁹

Jednako je tako, bez imalo lažne skromnosti, Zlatko Bourek centar vlastitoga svijeta i on sam određuje poredak stvari, uspostavlja vrijednosne sustave, preoblikuje po vlastitoj mjeri kroz umjetničku interpretaciju takozvanu objektivnu stvarnost (dramskog teksta).

Gostovanje Zlatka Boureka u Lutkovnom gledališću Ljubljana deset mjeseci nakon premijere njegova *Hamleta* u Teatru &TD, koji je u lutkarskom svijetu ondašnje Jugoslavije bio pravo otkriće i konačan nedvojben dokaz kako lutkarstvo nije samo pedagoška kazališna forma namijenjena djeci, jamačno nije nasumičan potez programske politike ljubljanskoga lutkarskog teatra. Od Boureka se nije očekivala ozbiljna, teška predstava za odrasle nego bourekovska lakoća izmaštavanja one bolje, bezvremenske, kazališne (nad)realnosti.

Božanstvena komedija (1982.)¹⁰ Isidora Vladimiroviča Štoka, uprizorena u Lutkovnom gledališću u Ljubljani, u Bourekovoj likovnoj obradi, kao da briše granice između zbilje i mašte, između živoga glumca i lutke.

⁸ *Drugi format*, Hrvatska radiotelevizija, 30. 1. 2014., gost: Zlatko Bourek, voditeljica: Vlatka Kolarić, <http://www.hrt.hr/enz/drugi-format/233809/>, pristupljeno 1. veljače 2014.

⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Drugo, prošireno izdanje, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1987., str. 97.

¹⁰ Izidor Vladimirovič Štok: *Božanska komedija (Božestvenna komedija; Božanstvena komedija)*. Lutkovno gledališće Ljubljana, Slovenija. Prijevod: Milan Jesih. Dramatizacija i dramaturgija: Matjaž Loboda. Redatelj, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Bojan Adamič. Premijera: 13. 11. 1982.

Sâm Bourek priznaje kako njegova kazališna umjetnička motivacija nije moralnost poruke dramskog teksta niti mu je nakana odgajati publiku.

*Teatar koji volim i radim zapravo je divertiment u kazalištu kao pravi život. I kad odgledaš predstavu, ostavlja neki polugorak okus i navodi te da počneš misliti o tome. Figure ne oblikujem prema tekstu već tražim tekst koji odgovara mome lutkarskom izrazu.*¹¹

Tako i u ovoj predstavi Bourek stvara svijet prema vlastitoj mjeri. Oprečni svjetovi božanskog i ljudskog utjelovljeni su živim glumcima u skulpturalno oblikovanim kostimima i figurama jednake likovnosti.

Biblijska tema o stvaranju svijeta, mitski predložak o praroditeljima čovječanstva Adamu i Evi te svojevrsnoj prvoj među revolucijama u povijesti ljudskog roda – iskonskom grijehu – poslužili su Boureku tek *kao polazište za diskurs o moći i poslušnosti, apsolutizmu i licemjerstvu, o dogmatičnom i pobunjeničkom.*¹²



Izgon iz raja: Adam i Eva kao žive figure
Božanstvena komedija, Lutkovno gledališče Ljubljana, 1982.
Arhiva Zlatka Boureka

¹¹ Slunjski, *Indiferentno lutkino lice*, str. 26.

¹² Vesna Ružička-Šehović, *Nadahnuti lutkarski izrazi. 24. festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije*, „Oslobođenje“, Sarajevo, 10. 4. 1983. (prev. S. D.).

Svijet božanskog i ljudskog načelno je antitetičan. Opisivanje jednog u međusobnom odnosu s opisivanjem drugog, oprečnog svijeta pretpostavlja jezične, ili u slučaju Bourekove interpretacije Štokova komada, likovno suprotne pojmove i vrste – u ovom slučaju živog glumca suprotstavljenog lutki.

Lutke u suodnosu s kiparski oblikovanim kostimima glumaca s maskama ili polu-maskama na licu likovnim sredstvima poništavaju osobnost glumaca te su takvim likovnim postupkom lutke i živi glumci vizualno izjednačeni kao jednakovrijedni partneri na sceni. No i u ovom je slučaju jednakost glumca i lutke tek prividna, s obzirom na to da i u simboličkom svijetu kazališne predstave uvijek postoje dominantne strukture. U *Božanstvenoj komediji* prema Bourekovoj koncepciji scenom ipak dominira lutkarstvo i lutkarski način promišljanja dramaturgije predstave.

Ljudi-lutke pri izgonu iz raja transformiraju se iz lutaka u žive glumce u skulpturalno oblikovanim kostimima jednake likovne obrade.

Simbolična priča o stvaranju svijeta i čovjeka, prvom grijehu te o izgonu iz raja u Bourekovu pristupu ukupnom oblikovanju scene, kostima, lutaka i maski te reducirane predstave ostaje dosljedno čista i postavljena na temeljito promišljenoj, dramaturški točnoj i preciznoj simboličnoj razini.

Opisujući likovnu poetiku groteske Bourekova lutkarskog izričaja, ali i kompleksnost njegovih oblikovnih rješenja za potrebe lutkarske izvedbe, Jurkowski navodi: *Bourekove lutke s jedne strane podsjećaju na prijetvorni svijet poljskog umjetnika Duda-Gracza, s druge pak strane na prodiranje ljudskog ponašanja što ih izvodi nizozemski lutkar Neville Tranter. One su grafičke i teatralne. Što znači da u načelu služe scenskoj igri. Ali su također i likovni artefakti koji nam pričaju svoju vlastitu i, usprkos njihovom grotesknom izgledu, tragičnu povijest.*¹³

Likovnost kao dominantno dramaturško načelo u svojoj mješavini nadrealnog i svakidašnjeg osnovno je obilježje Bourekovih lutkarskih predstava za odraslu publiku. U likovnoj dramaturgiji Bourekova teatra figura značenjska i komunikacijska funkcija likovnih elemenata u okviru izvedbe postiže se upravo izlaženjem iz okvira realnog i potvrđivanjem nadnormalnog kao jedine kazališne norme. Za njega je kazališni čin – sa svom svojom tragikom, komikom, patosom ili pak kozerijom u predstavljanju života na sceni – snaga nadilaženja svih životnih nedaća i simbol vjere u neuništivost života i ljudskog duha.

Bourek ističe kako je njegov poriv (...) *čisto kazališni. Ja sam pronašao Figurentheater u svom vlastitom velikom teatru u kojem ja isto tako intenzivno radim radi toga što su meni po vrsti i po zločestoći i po načinu na koji te lutke (figure) izgledaju najbliže.*¹⁴

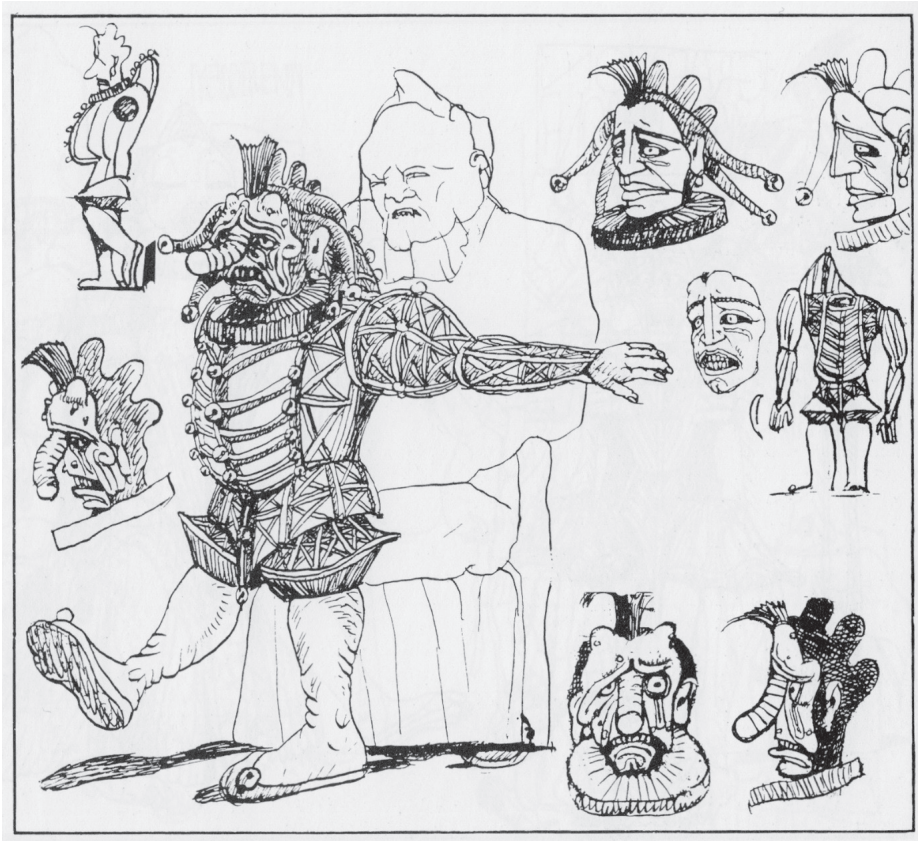
Objašnjavajući dramaturšku funkciju estetike ružnog i nasilja u okviru teatra figura, Bourek navodi: *U Figurentheateru, kada se odsijeca glava, kada curi krv... ja animiram*

¹³ Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva, II. dio*, str. 480.

¹⁴ Tribina: *Kazališna srijeda*, 2009.

*ljude da shvate da i najružnija scena ima u sebi mogućnost da je se preživi i da vidiš onu stranu koja to detektira ne kao neku nesreću, nego nešto što je povod za kazalište. Jer prostota je emanacija ljepote života koji je još ljepši zato što je prostiji.*¹⁵

U Bourekovu opusu lutkarskih predstava za odraslu publiku bitno mjesto čine predstave realizirane u berlinskom kazalištu Hans Wurst Nachfahren.



Skica lutke: Rigoletto
Rigoletto, Hans Wurst Nachfahren, 1989.
Arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren

Boureka je životni put doveo u Berlin krajem osamdesetih godina 20. stoljeća na izgled slučajno. Na mjesto rođenja proletarskog teatra i glavno mjesto događanja one vrste kazališne umjetnosti, one neposredne izražajnosti bez lažnog hinjenja umjetničke uzvišenosti koja je obilježila najbolja ostvarenja njegovog cjelokupnog kazališnog opusa.

¹⁵ Tribina: *Kazališna srijeda*, 2009.

Nakon četiri stotine izvedbi Hamleta mislio sam kako smo i glumci i ja već doista utrenirani, te sam se krajem osamdesetih obratio rukovoditeljima nekih hrvatskih kazališta ne bismo li pokušali realizirati još neku predstavu koja bi slijedila dramaturgiju i estetiku Hamleta. No, nažalost, dobio sam redom negativne odgovore kako kazališta uglavnom nemaju ništa slično planirano u sklopu svojih repertoarnih koncepcija.

No baš neposredno nakon toga dobio sam poziv iz Berlina od dvoje ljudi koji su ondje vodili manje privatno kazalište da dođem onamo raditi lutkarske predstave za odrasle koje bi slijedile estetiku ekspresionističkog teatra. Tako da sam u Berlinu, u kazalištu Hans Wurst Nachfahren, zapravo samo nastavio ono što sam u Zagrebu započeo raditi.¹⁶

Bourek je u kazalištu Hans Wurst Nachfahren realizirao krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina grotesknu melodramu *Rigoletto* (1989.)¹⁷ prema motivima Victora Hugoa i Francesca Marije Piavea, Shakespeareovu *Ukročenu goropadnicu* (1993.)¹⁸ te tri jednočinke, *Medvjed*, *Ženidba* i *O štetnosti duhana* (1994.)¹⁹ Antona Pavloviča Čehova namijenjene odrasloj publici. Sve predstave koje je Bourek postavio na scenu kazališta Hans Wurst Nachfahren u Berlinu 1989. godine koriste se istom tehnikom animacije i vrlo sličnom upotrebom groteskne figuracije lica komada i naglašeno vizualnom dramaturgijom fizičkog teatra kao i njegov *Hamlet*.

Bourekov teatar figura vrlo je udaljen od psihološkog kazališta. Njegov je osnovni komunikacijski kôd utemeljen upravo na likovnim simbolima sačinjenim od osnovnih likovnih elemenata – forme, boje, teksture i kinetičkog suodnosa likovnih kompozicija koje ti elementi tvore u okviru prostora igre. Mašta je, bez ikakve dvojbe, onaj resurs kojim Zlatko Bourek raspolaže u neograničenim količinama i koji pokreće svu mašineriju njegova umjetničkog stvaranja.

I kada Zlatko Bourek posegne za tuđim tekstom i kada ga nizom pomalo nepristojnih transformacija učini svojim, često do razine neprepoznatljivosti, tada to čini s jednakim mladenačkim ljubavnim žarom, zanosom i pozitivnom energijom, koje su rezultat i

¹⁶ Zlatko Bourek, *Intervju*. Razgovarala Saša Došen. Zagreb, Amruševa 5, 22. 6. 2015.

¹⁷ *Rigoletto*. Melodrama prema motivima Victora Hugoa i Francesca Marije Piavea. Hans Wurst Nachfahren, Berlin. Redatelj i lutke: Zlatko Bourek. Dramaturgija: Irena Vrkljan i Benno Meyer-Wehlack. Kostimografija: Diana Kosec-Bourek. Scenska glazba: Butze Fischer. Premijera: 11. 11. 1989.

¹⁸ William Shakespeare: *Der Widerspenstigen Zähmung (Ukročena Goropadnica)*. Hans Wurst Nachfahren, Berlin. Prijevod: Irena Vrkljan i Benno Meyer-Wehlack. Redatelji: Zlatko Bourek i Siegfried Heinzmann. Lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec-Bourek. Scenska glazba: Butze Fischer. Premijera: 9. 10. 1993.

¹⁹ Anton Pavlovič Čehov: *Groteske Einakter: Der Bär, Über Die Schädlichkeit Des Tabaks, Der Heiratsantrag (Groteskne Jednočinke: Medvjed, O Štetnosti Duhana, Ženidba)*. Hans Wurst Nachfahren, Berlin. Prijevod: Elena Gram. Redatelj i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Siegfried Heinzmann. Dramaturgija: Irena Vrkljan i Benno Meyer-Wehlack. Scenska glazba: Rainer Rubbert. Premijera: 30. 9. 1994.

njegove nakazne lutke koje se čine na prvi mah kao da ih samo otac može voljeti. No te iste Bourekove nakazne i groteskne figure očarale su publiku bez obzira na dob, zemljopisno podrijetlo ili kazališnu educiranost.



Ukročena goropadnica, Hans Wurst Nachfahren, 1993.
Arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren

Autor Bourek dramski tekst čini svojim kroz prizmu oneobičavanja doslovnih značenja sadržanih u tekstu i grotesknoga likovnog odmaka od realnog. I upravo vlastitom umjetničkom interpretacijom čini dijalog između teksta i publike, posredovanjem izvedbe nabijene likovnim simbolima, mogućim. Interpretacija ne lišava izvedbu značenja sadržanih u tekstu. Autorsko čitanje i začudnost Bourekova temeljno vizualnog svijeta kazališne stvarnosti čini razumijevanje materije mogućim na elementarnoj kognitivnoj i emocionalnoj ravni recepcije umjetničkog djela.

Razumijevanje je osnovni fenomen odnosa među ljudima i čovjekovih odnosa prema svemu postojećem. Gdje god i kako god da sretnemo ljudskost – bilo onu prošlu, opredmećenu u ljudskim djelima, ili živu, u danim odnosima među ljudima – uvijek i svugdje nailazimo na razumijevanje te smo i sami postavljeni pred zadatak razumijevanja svega toga. Već iz ovoga vidimo da razumijevanje mora biti najčvršće povezano s ljudskošću čovjeka. Pritom je razumijevanje prvobitno u odnosu na tumačenje ili poimanje nečeg. Nešto možemo protumačiti ili pojmiti tek nakon što smo razumjeli.²⁰

U svojoj vizualnoj prepoznatljivosti, Bourekov teatar figura djeluje poput oslobođenih slika autora koje tematiziraju čovjekovu svakodnevicu ili su nabijene elementima erotike i motivima smrti. Kipovi oživljavaju i oživljuju likove drame u formi kinetičkog kiparstva koje se ne pokreće ni snagom vjetra, vode ili magnetizma ni sofisticiranih suvremenih elektronskih naprava nego isključivo neobuzdanošću mašte njihova tvorca.

Radoslav Lazić ističe: *Lutka je simbol i metafora, aktant i protagonist najčudesnije metamorfoze nežive predmetnosti, u žive reprezentativne predstave umjetničkog lutkarskog teatra.*²¹

Stoga je razumljivo da je Bourekova nepresušna stvaralačka energija, potreba za slobodom izražavanja i nesputanim humorom našla odušak upravo na području lutkarske kazališne umjetnosti za odrasle.

Freud ističe kako humor nikada *nije rezigniran; on je buntovan.*²² Humor je moćno oružje i sredstvo samozaštite od okrutnosti i bezumlja svakodnevice kojima fizički neumitno ne možemo uteći. No možemo ih izvrgnuti ruglu, tragediju transformirati u lakrdiju i grotesku i time je, osobnim umjetničkim činom, barem za vrijeme trajanja kazališne izvedbe – poništiti. Pri tome je užitek u artificijelnom, od humora satkanom odmakom od stvarnosti autora tim veći stoga što je efekt umjetničkog djela – smijeh i optimistička vjera u mogućnost nadilaženja bilo kakvih životnih tegoba i patnji – podijeljen između autora i njegove publike.

Analiza umjetničkih djela Zlatka Boureka isključivo na razini elementarnih formativnih likovnih elemenata na bilo kojem području njegova djelovanja bila bi bespredmetna. Stavljanje njegovih umjetničkih djela u povijesni, društveni, politički, geografski ili kulturni kontekst tek donekle potpomaže analizu njegova bogatog umjetničkog

²⁰ Ivan Urbančić, *Uvod u proučavanje hermeneutike*. U: *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumijevanja*. „Delo“: mesečni književni časopis, knjiga devetnaesta, XIX, 4-5, Beograd, 1973., str. 433 (prev. S. D.).

²¹ Radoslav Lazić, *Etimologija i semaziologija lutke u istoriji srpskog lutkarstva s posebnim osvrtom na savremene međunarodne rečnike pojmova klasičnog i modernog lutkarskog teatra*. U: *Međunarodni znanstveni skup: Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*. Urednica Livija Krofelin. Umjetnička akademija u Osijeku. Osijek 2014., str. 28 (prev. S. D.).

²² Sigmund Freud, *Humor* (1927.). U: *The Future of an Illusion, Civilization and Its Discontents and Other Works*, Standard Edition, Vol. 21, The Hogarth Press, London 1961., str. 162 (prev. S. D.).

opusa. Jer Zlatko Bourek svojom neiscrpnom stvaralačkom energijom i nehinjenim, od pomodarstva cijepljenim vizualnim jezikom, nadilazi čak i kontekst.

Bourek u svojem likovnom promišljanju ne prati niti uvažava trendove. Ni njegovo temeljito poznavanje umjetničkih pravaca i opredjeljenja kao ni sklonost njemačkom ekspresionizmu ili Radauševoj modelaciji ne predstavlja kočnicu njegovu osobnom izričaju. Jer njegova umjetnost, premda često uvjetovana geografijom ili topografijom sjećanja i vizualnim odjecima prošlih vremena, nije nikada imitativna. Upravo suprotno, Bourek, tijekom svojeg sedamdesetogodišnjeg umjetničkog staža, sve vrijeme iznova izmišlja sebe samog, a svijet oko sebe uporno i tvrdoglavo *pobourekluje*.

Umjetnost Zlatka Boureka crpi inspiraciju iz njegove bogate topografije sjećanja. Njegovo je osobno iskustvo svijeta i vlastite povijesti u suodnosu sa slikarskim ili kiparskim motivima, u suodnosu s dramskim tekstom ono što u konačnici objašnjava njegovu intimnu kozmogoniju i artikulira vizualnu realnost njegovih umjetničkih djela. I nemoguće ih je promatrati izdvojene iz tog konteksta. Bourekova je realnost – realnost nataloženih slika i emocija pokretana mašinerijom sjećanja – nadrealni *poboureklieni* kozmos.

Za Boureka lutkarstvo je oružje revolucije, društvene promjene, izjednačavanja čovjeka s čovjekom bez obzira na porijeklo, socijalni status, obrazovanje, liniju tijela ili zakrivljenost nosa. Ali lutkarstvo je i pokretačka sila kreativne i nadasve radosne životne energije koje tom osamdesetomogodišnjaku ni najmanje ne nedostaje.

No Bourekova revolucija nikada nije nasilna. Upravo suprotno, njegov teatar skreće pozornost na nasilje i nepravdu, društvenu izopačenost ili pak devalvaciju stvarnih ljudskih vrijednosti, ali uvijek kroz prizmu humora. Jer kada se izruguje, Bourek pokazuje da mu je stalo. Tada njegov humor, prečesto etiketiran kao zločest (možda čak i zbog pretjerane propagande vlastite *zločestoće* samog Boureka), i umjetniku i njegovoj publici daje hrabrosti za nastavak revolucije. Revolucije koja je poput svojevrsnog samopromatranja učenje o samom sebi, o bivanju boljim prema sebi i prema drugome.

Bourek kao da iza krinke nosatih, prsatih, krastavih i nakaznih likova koji napućuju njegov teatar figura pomalo sramežljivo priča uvijek jednu te istu priču o beskrajnoj ljubavi prema životu i umjetničkom stvaranju.

Sâm Bourek, apostrofirajući pučki kazališni izričaj i likovnost groteske kao osobnu preferenciju i dominantno načelo koje obilježava kako dramaturške smjernice i njegove redateljske postupke, tako i umjetničko likovno oblikovanje za potrebe bilo lutkarskog, bilo igranog teatra, ističe: *Kazalište figura ostaje i dalje pučki teatar, sardoničan, pomalo lascivan, zubat, ruga se sam sebi*.

*Teatar nakaza jest teatar kao svaki drugi – nakazan je onda kad ga autor radi.*²³

Teatar figura Zlatka Boureka, u svojoj svojoj grotesknosti, u konačnici nije ništa drugo do sublimat onih običnih, neuzvišenih stvari koje čine svakodnevicu. Jer su za Boureka umjetničko stvaranje i život nerazdvojivi. Sa svojim grotesknim, nakaznim figurama i pojednostavljenom pučkom dramaturgijom, uz stvaralačku energiju i nadahnuće koje mu malo tko može parirati, njegovo je lutkarstvo umjetnikov osobni obračun sa samom Smrti, kojoj se pri tome nedvosmisleno i bez imalo straha izruguje ravno u lice.

²³ Zlatko Bourek, *Kazalište figura – teatar nakaza*. U: *Zlatko Bourek: Teatar nakaza – kazalište figura*, letak uz izložbu, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 18. 1. 2014. – 14. 2. 2014.

REŽIJE VLATKA PERKOVIĆA I NJIHOVA KRITIČKA RECEPCIJA

U svojem umjetničkom radu Vlatko je Perković bio glumac, dramaturg i redatelj, ali i dramski i prozni pisac i kazališni kritičar. U svemu je ostavio zapažen trag. Kao redatelj potpisuje četrdesetak režija uglavnom sa splitskim kazališnim ansamblom, a režirao je još i u Bjelovaru, Mostaru, Rijeci, Novom Sadu i Pragu. Neke od Perkovićevih režija imale su zapažen odjek i zavrijedile su značajne kritičke atribucije.

Vlatko Perković istaknuta je ličnost hrvatskoga kulturnog, književnoga i nadasve kazališnoga života. Podjednako je značajan i kao glumac i kao redatelj, ali i kao teatrolog, pisac i dramski pisac, scenograf i kazališni i književni kritičar, predavač i profesor na kazališnoj akademiji. Reklo bi se, dostatno aktivnosti koje legitimiraju jedan (pre)zaduženi život bez čijeg priloga nije moguće razumijevati kulturna i kazališna zbivanja kako u Splitu, tako i šire.

Kao glumac Perković je ostvario više zapaženih kazališnih uloga. Tako je igrao u *Zajedničkom stanu* D. Dobričanina, Shakespeareovoj komediji (...), *Candidu* G. B. Shawa, *Therese Raquin* E. Zole, *Mladosti pred sudom* H. Tiemeyera, sve u Bjelovarskom kazalištu, ali i u *Dnevniku Ane Frank* A. Hacketta, *Kad naiđu djeca* A. Roussina, Plautovu *Hvalisavom vojniku*, u O'Neillovu komadu *Put dugog dana u noć* te Cocteauovu komadu *Pisača mašina* na pozornici Zadarskog kazališta. O njegovoj glumi kritika je pisala pohvalno, ističući *posebnu pažnju koju zaslužuje*¹, najbolju kreaciju u Shakespeareovoj komediji u ulozi Malvolija, koju je realizirao *uvjerljivo i oduševio svježinom, zanosom i neposrednošću*.² Biranim riječima *mladog i talentiranog glumca* u ulozi Edmunda u O'Neillovoj drami *Put dugog dana u noć* popratio je N. Kolumbić apostrofirajući da je *svoga mladića sa skrivenim nemirom i teškim predosjećajem odigrao uživiljeno, a naročito se dojmio u lirskim pasažima, gdje je jednom polučio i spontani*

¹ Nikica Kolumbić, „Glas Zadra“, Zadar, 1. 1. 1958.

² Milivoj Andrić, *Shakespeareova komedija na bjelovarskoj pozornici*, „Bjelovarski list“, Bjelovar, 18. 4. 1957.

aplauz kod gledalaca.³ Svakako treba istaknuti da je u *Mrtvim anđelima* Ivana Sveteca *izrazito dominirao* te da je u liku Pierrea ostvario *jedan od najviših glumačkih dometa*⁴, a slične je vrijednosne atribute zavrijedio i u *Duetu za jednu violinu* Toma Kempinskog na Sceni 55, gdje je njegova gluma ocijenjena *najizrazitijom vrijednošću predstave*.⁵

Perković pisac zapažen je po nizu knjiga u kojima je problematizirao brojna i otvorena pitanja kazališne teorije i prakse. Posebno se ističu naslovi: *Dramaturgija i kazališni znak* (1984.), *Manipulirano kazalište* (1993.), *Kako zaštititi literaturu od kazališta* (2002.), *Kvalitativne promjene kazališnog znaka* (2004.), *Dramsko djelo – kazališna izvedba* (2011.), *U procijepu ideologije i estetike* (2011.) i *Kazališna mišolovka* (2012.). Kao kazališni pisac napisao je: *Ucjena* (1996.), *Tri drame (Ucjena, Deus ex machina, Zatvoreno poslijepodne, Skica za libreto opere Zatvoreno poslijepodne)* (1997.), *Kazalo je drvo što je ono* (2000.), *Tomislav, hrvatski kralj* (2008.) te roman *Ja, Donna Gall ili čekajući Cesarija* (2000.).

Autorov kulturološki kapital svakako uvećava i znatan broj eseja, kritičkih osvrtâ, komentara i recenzija u novinama i časopisima na aktualne kazališne i teatrološke teme u kojima se legitimirao ne samo kao marni kroničar kazališnih zbivanja nego i kao relevantan tumač brojnih činjenica teorije i prakse kazališnog čina. Ukratko, i kao glumac i kao dramatičar i redatelj-praktičar, ali i kao gledalac (sa zadatkom), Vlatko Perković je – vrijedi to naglasiti – pouzdan tumač kazališta i kazališnog čina, a njegovi sudovi i ocjene imaju posebnu težinu i poticajan su oslonac u razumijevanju našega vremena i kazališta kao njegova umjetničkog/estetskog ogledala.

O Vlatku Perkoviću i njegovu djelu pisano je podosta, poglavito kada je riječ o njegovoj glumi i njegovim dramskim komadima i djelima, a posebno je bogata kritička recepcija njegovih dramskih izvedbi.

U biografiji Vlatka Perkovića⁶ navedeno je četrdeset režija, u našoj sredini i u inozemstvu. Riječ je o režijama dramskih komada iz svjetske kulture (Shakespeare, Euripid, Camus, Pinter, Beckett...), ali i iz naše književnosti, bilo da je riječ o djelima klasične kazališne tradicije ili pak dramske suvremenosti. Njihova kritička recepcija bila je različita; neke su izvedbe zavrijedile visoke kritičke ocjene i atribucije istinskoga umjetničkog čina (*Antigona, kraljica u Tebi*, 1981.; *Sluškinje*, 1984.; *Vještice iz Salema*, 1985.), dio ih je izazivao prijepore i suprotstavljanja (*Hamlet*, 1994. i Beckettov *Svršetak igre*, 1975.), poput *Tragedije mozgova J. P. Kamova – predstave koju ne bi s toliko entuzijazma i scenske korektnosti ostvarili ni ugledniji dramski ansambli u kudikamo*

³ Nikica Kolumbić, „Glas Zadra“, Zadar, 7. 2. 1959.

⁴ Anatolij Kudrjavcev, *Pisac s teatarskim nervom*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 24. 4. 1974.

⁵ Anatolij Kudrjavcev, *Smisao na liječenju*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 21. 12. 1994.

⁶ Vidi popis režija u monografiji *Vlatko Perković, život u umjetnosti*. Priređivač Frano Baras. Naklada Bošković, biblioteka *Posebna izdanja* 5. Split 2012., str. 222-223.

*povoljnijim materijalnim prilikama*⁷ – skinute s repertoara iz providnih ideoloških motiva⁸, dok je prema nekim izvedbama, zacijelo zbog autora/režisera, kritika bila odveć kritična i proglasila ih neuspjelima.

Neovisno o različitoj kritičkoj recepciji Perkovićevih redateljskih čitanja, dvije su, po nama, razine na kojima se može razumijevati njegov redateljski prilog. Prva, pojednostavljeno, može se nazvati *teatrološkom*, a temelji se na režijama za koje je istaknuto da predstavljaju unaprjeđenje kazališnog izraza i (vrijednosni su) iskorak u odnosu na (do)tadašnju kazališnu praksu. Riječ je o režijama u kojima dolazi do posve drukčijeg tretiranja teksta, govora, svjetla, scenografskih i kostimografskih rješenja, koja do tada nitko nije koristio na takav način, niti je pak napravio išta znakovito bolje od onoga što je sâm Perković ostvario svojim redateljskim rukopisom. U tom smislu paradigmatične su tri Perkovićeve režije: *Antigone, kraljice u Tebi* Tonča Petrasova Marovića 19. siječnja 1981. u Splitu, *Sluškinja* Jeana Geneta 29. listopada 1984. u Rijeci te *Vještica iz Salema* Arthura Millera 1. veljače 1985. u Splitu.

1.

Drama *Antigona, kraljica u Tebi* T. P. Marovića u Perkovićevoj režiji praizvedena je u Splitu 19. siječnja 1981., a odigrana je i u Sterijinu pozorju u Novom Sadu u lipnju iste godine te prikazana dva puta na Hrvatskoj televiziji, u prosincu 1981. i u prosincu 1998. Ocijenjena je predstavom na *doličnom nivou*⁹ te *zanimljivom i efektinom izvedbom*¹⁰, a – osim na potencijale samoga splitskog dramskog ansambla koji i u nepovoljnim uvjetima ostvaruje zapažene umjetničke rezultate – upozorila je i na Petrasova Marovića kao *iznimnog i jednog od ponajboljih naših pjesnika i pravog dramskog pisca*.

Napisana 1980., a prvotiskom objavljena 1992., Marovićeva *Antigona* – generički opisana *apokrifnom tragedijom u šest slika s međuigrom i epilogom* – više je doživljavana kao hrvatska dramska inačica Antigone moralne dvojbe (Ivanišević, Gavran) nego kao relevantan dramski tekst.¹¹ Za Čale Feldman posrijedi je više *spoj modernizma i tradicionalizma, klasičnog motiva i aktualnih aluzija, pa i natruhe nedefinirane religioznosti*¹² nego tekst eminentno *dramskih svojstava*, u čijem je središtu zbog grijeha pomilovana Sofoklova junakinja kao ostarjela vladarica u Tebi. Kao što je poznato, u Marovićevoj drami *Antigona* je preuzela vlast i – u okolnostima kada suvremenost

⁷ Anatolij Kudrjavcev, *Afirmacija Splitske drame*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 11. 1. 1978.

⁸ Usp. *Savez komunista idejni pokretač stvaralačkih tokova kulture*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 27. 12. 1977.

⁹ Anatolij Kudrjavcev, *Sprega povoljnih okolnosti*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 22. 1. 1981.

¹⁰ Dalibor Foretić, *Post-Antigona*, „Vjesnik“, Zagreb, 24. 1. 1981.

¹¹ Usp. *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića* – Zbornik radova. Urednici Vinka Glunčić-Bužančić i Mirko Tomasović. Književni krug. Split 1997.

¹² Lada Čale Feldman, u: *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*, ŠK, Zagreb 2008., str. 19.

funkcionira kao *ponovljena povijest* – zabranjuje pokopati Izmenina sina Telamona koji u dvoboju ubija svoga brata Tersita, ali i sam pogiba. Kao i Kreont u Sofoklovoj drami, Antigona zabranjuje da se Tersit pokopa, a da se Telamon ostavi pticama. Toj odluci suprotstavlja se Izmenina kći, mlada Antigona, koja hoće – poput Sofoklove (stare) Antigone – izvršiti božanske zakone, a Tiresijina kći, proročica Manta, progovara glasom istine protiv Antigonine samovlade.

Već je iz osnovnih naglasaka drame razvidno da je posrijedi drama o vlasti, a posredovana je dvjema fabulama koje provociraju sukob stare i mlade Antigone. Na taj se način mitsko i stvarno isprepleću i urastaju u suvremenost, pri čemu su analogije, kako ističe s pravom Čale Feldman, uspostavljene na više razina, od *izjednačavanja vlastodržca i grada, ontološke i aksiološke međuzamjenjivosti života i smrti, proročkog sljepila i vidovitosti, rječitosti i zašivenih usta*.¹³ Usto je Marović iskustvo svoje drame *opteretio* i intertekstualnim prizivom odnosa kralja Edipa i Antigone, gdje *ostarjela Antigona djeluje s pozicija karakterističnih za ponašanje i Edipa i Kreonta*, ali i s aluzijama na Shakespeareovu tragediju, s motivom nasilja koje svoje izvode ima u aktualnoj zbilji.¹⁴ Za Kudrjavceva, riječ je o drami *neposrednih bliskosti prostora i vremena* utemeljenoj na antičkoj/mitskoj podlozi. Ne propuštajući naglasiti kako je riječ o *ponajboljem dramskom djelu nastalom u Splitu* – koji se inače ne može pohvaliti *ozbiljnim ostvarenjima ovoga žanra* – kritičar apostrofira da je Petrasov Marović *božansko i herojsko uselio u ljudsko i omogućio da bremenita tema progovori ljudskim glasovima s prizivima ovovremenih i ovoprostornih odnosa/relacija*.

Sav taj dramaturški kontekst Perković je, po kritičaru, razradio uvjerljivo, na način da je radnju opskrbio *scenskim znakovima* ne dopustivši da se ključni motivi dramskoga govora rasplinu u *ispraznoj površnosti*. Uradio je to pomoću mizanscenskih rješenja, ponajprije funkcijom kora i kompraserije, a dramaturški sklad nisu narušavali ni *pokoja suvišna kretnja ni egzaltirana gluma i prekomjeran napon*, a poseban prilog dali su glumci, ponajprije D. Vukić *s novim registrima i intonacijama*, koja zavrjeđuje posebno priznanje.¹⁵ Zanimljivo je spomenuti da su (splitsku) predstavu pratile nevolje s glumcima, pa je i sâm redatelj Perković, samo nekoliko dana uoči premijere, svoj posao u drami trebao odraditi i kao glumac, Šef polisije, a uradio je to *vrlo dojmljivo*.

Osobitost i vrijednost predstave Kudrjavcev vidi u scenografskim rješenjima i pripisuje im *najodlučniju ulogu*. Dojam *vizualne čarolije* koji je postigla J. Buić ostvaren je, nastavlja isti kritičar, pomoću *pet masivnih megalita* koji su se svjetlosnim efektima *preobražavali u sve što je predstava trebala reći i sugerirati*. Takvim redateljskim postupkom scenografija se prometnula u znak istovrijedan ostalim znakovima dramske radnje te je postala njezin istinski akter i nosilac njezina dramskog smisla. Na istu di-

¹³ Čale Feldman, u: *Leksikon*, str. 19.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Prema Kudrjavcev, *Afirmacija Splitske drame*.

menziju dramskog čina ukazuje i Foretić u svojoj kritici.¹⁶ Pišući naime da se u razrješenju napetosti dramske radnje odlučio za njezin tragični a ne groteskni obzor, po njemu je Perković *otvorio prostor za čistu, jednostavnu i nadasve efektnu scensku viziju*, a ostvario ju je uz pomoć scenografskih rješenja J. Buić.

Njezinih *pet velikih, masivnih megalita koji pomicanjem stvaraju scenske rasporede, nisu samo efektna kulisa, već i nadograđuju dramu, razvijajući scensku simboliku, prateći i komentirajući radnju, uvodeći na scenu novo lice – polis kao zajednicu, ljude te zajednice kao nijemi kor, daleko punijim značenjem od stvarnog kora koji se pojavljuje u drami i koji, jer je bio najjače sredstvo Marovićeve ironije, u ovakvoj predstavi nije razrađen. Ostvarena je tako jedna od najosobenijih, dramski najfunkcionalnijih, scenski najzaigranijih scenografija kod nas u posljednje vrijeme, sama po sebi dostatna da se sa zanimanjem prati ovu predstavu.*¹⁷ Vrijedi istaknuti da se fenomenom Antigone u njezinoj europskoj književnoj i kazališnoj recepciji Perković pozabavio i u knjizi *Kazališna mišolovka*.¹⁸

1.1

Iako takav tretman scenografije ne može, što ističe i Foretić, zamijeniti ni zasjeniti glumca, u ovom slučaju glumicu Daru Vukić, koja je ostvarila iznimnu dramsku ulogu, za scenografijom kao autorskim dijelom redateljskog rukopisa Perković je posegnuo i u uprizorenju Genetovih *Sluškinja* u Rijeci 1984. godine, premda tri uvedena ogledala – koja su trebala imati funkciju sličnu onoj pet megalita – nisu međutim polučila rezultat jednak onome u Marovićevoj drami.

1.2

Ocijenjena *istinskim umjetničkim činom*¹⁹, istina, više po reakcijama gledatelja nego kazališne kritike, navedena je predstava gostovala u Splitu, u prostoru Teatrina na Prokurativama, a igrana je – kao izabrana republička predstava na jugoslavenskoj kazališnoj smotri – i na MES-u u Sarajevu. Ističući da su Genetove *Sluškinje – scenski morbiditet za kakav treba imati odmaknute afinitete i malko pokvarene mašte* te da je Genetov teatar dao *dušu za pervertite...*, riječka je predstava na splitskoj komornoj pozornici bila *eklektična i izuzetno povišene temperature, čudno grčevita i nervozna*, ali i *preveć uzbuđene geste i naglašene mimike*.²⁰ Iako nije bila *autentični perverzni scenski ritual*,

¹⁶ Foretić, *Post-Antigona*.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Usp. *Motiv Antigone i njegovi povijesni ishodi u europskoj i hrvatskoj dramatici (Mit – Sofoklo – Jean Anouilh – Drago Ivanišević – Tonči Petrasov Marović)*. U: *Kazališna mišolovka: dramaturški i kazališni eseji*, Književni krug, Split 2012., str. 68-88.

¹⁹ G. M., *Istinski umjetnički čin*, „Novi list“, Rijeka, 31. 10. 1984.

²⁰ Anatolij Kudrjavcev, *Zloćudni ritual*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 15. 3. 1985.

ni nekakva zla, crna misa kakva bi trebala biti, Perkovićev redateljski rukopis ogledao se u *studioznom* naglašavanju svih morbidnosti komada što ih u svojim literarnim predodžbama nudi Genetov tekst, kojemu nije išao u prilog komorni ambijent *Teatrina* koji ne trpi prisnost i bliski kontakt s publikom. To ipak nije priječilo glumice (Zrinka Kolak Fabijan i Olivera Baljak) da pokažu izuzetnost svojega umijeća te da se istakne blistav potencijal glumice Edite Karađole.

I dok je splitska predstava, kritički kazano, ostala nedorečena i bez atribucija kakve je zavrijedila riječka izvedba, sarajevska je ponudila *fino ironijsko čitanje Genetova teksta* te je bila čista i uspjela, s osobenim scenskim akcentima i minuciozno izrađenom mizanscenom.²¹

Uspjeh koji je riječka predstava postigla – na repertoaru se zadržala šest sezona – a potom i splitska te sarajevska, posebno s naglašavanjem *semantičkog paralelizma predstave s osnovnom semantičkom razinom predstave i djela* i ulogom scenografskih rješenja u *ambijentalnom sudioništvu i jedinstvu prostora gledanja i zbivanja*, zacijelo je potaknula samog Perkovića da pobliže pojasni svoj redateljski postupak. U izlaganju na *Riječkim filološkim danima* u studenome 2006. autor je tako iznio motive uprizorenja Genetovih *Sluškinja* u Foyeru HNK-a Ivana pl. Zajca. Prvi je razlog bio da kroz proces izazivanja scenskog realiteta djela istraži negativnu teologiju pisca; drugi da kao redatelj iz *dramaturške energije ambijenta ishodi razložnost dramske radnje* navedenog komada, a treći da u malom prostoru, kao kazališni praktičar i teoretičar, istraži razliku razine glumačke, i ine ekspresije između predstave koja se izvodi u malom prostoru i predstave na velikoj pozornici²² i tako otvori polemiku s nekim kazalištarcima koji su zdušno tvrdili kako je riječ o različitim vrstama glumačkog izraza.

U članku, a zapravo podrobnoj refleksiji vlastitog redateljskog postupka, Perković iznosi ključne postavke na kojima njegova režija počiva. A one su: scenografija nije čimbenik pomoću kojeg se samo postiže dramska situacija nego čimbenik ambijentalnog gledatelja koji iz svojega kuta gleda događaje. On osjeća isto kao i likovi u dramskoj radnji, a vrijeme radnje i vrijeme gledatelja isto su vrijeme u kojem se odigrava i obistinjuje iskustvo same dramske situacije.

1.3

Kazalište koje počiva na navedenim premisama Perković imenuje *ambijentalnim kazalištem*²³, a njegova iskustva i postavke rabio je i pri uprizorenju *Vještica iz Salema* Arthura Millera na splitskoj pozornici 1985. U prijevodu Koste Spaića, Millerova

²¹ Zehra Kreho, *Pomaci u igri*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 17. 4. 1985.

²² Vlatko Perković, *U ogledalima Foyera Riječkoga kazališta. Ambijentalni pristup uprizorenju Sluškinja Jeana Geneta*. U: *Život u umjetnosti*, str. 73-77.

²³ O istoj temi Perković je podrobnije pisao i u knjizi *Kvalitativne promjene kazališnog znaka*. Ogranak Matica hrvatska Split, Split – Zagreb 2004.

drama, kao što je znano, progovara o antikomunističkoj histeriji poslije rata u Americi koja je rezultirala mnoštvom vještica – *nevinih žrtava*. Iako je riječ o drami s prepoznatljivim američkim naglascima, bogata tema nije lišena izdašne primisli ni izravnih asocijacija na staljinističke procese i montirane političke čistke te u suštini predstavlja rječit prosvjed i otpor protiv (svakog) društva u kojem su dogma i ideologija pojele ljude i nametnule se kao istina iznad svake druge ljudske vrijednosti. Univerzalnošću svojega govora, moguća u svim vremenima i svim sredinama, Millerova drama nudila je redatelju mnoštvo mogućnosti za scensko uprizorenje. Kako navodi Foretić, Perković se nije trudio drami priskrbiti *nova skrivena značenja* niti je *čitati* pomodnim teatarskim *fazonima*. Štoviše, odlučio se na *što točnije scensko čitanje onoga što je Miller dramaturški savršeno napisao* temeljeći predstavu na *preciznoj interpretaciji teksta* i *valjanom uspostavljanju ritma dramske radnje*.²⁴ Taj je ritam redatelj postigao *masovnim prizorima u prvom činu*, zatim je malo posustao u *intimnijim prizorima drugoga čina*, da bi pravu *kulminaciju ritma dramske radnje* dostigao u *trećemu činu*, u *izvanrednoj histeriji malih vještica u sudnici*, koju navedeni kritičar smatra i *najzbuđljivijim trenutkom predstave*.²⁵ Uspostavljenu dinamiku scenskog zbivanja redatelj je zadržao do samoga kraja, a izmijenio ga je *dokumentarnim epilogom* osnaženim kontekstima staljinističkih stradanja i tako drami priskrbio značenja koja su *nestala* protekom vremena u kojem je drama pisana. U realizaciju drame Perković je, ističe Foretić, uložio mnogo režijskog napora, dosta *mukotrpnog, strpljivog glumačkog rada* te *dobro zamišljena scenografska* i *precizna kostimografska* rješenja uz nekoliko izvrsnih glumačkih ostvarenja. Sve to urodilo je pamtljivom predstavom koja je, unatoč kritičkim zamjerkama, funkcionirala *impozantnije od svega onoga što je splitska Drama izvela za posljednju godinu dana, a možda i više*.²⁶

Za razliku od Foretića, koji je u Millerovoj drami nalazio aktualne teme i odjeke moguće u svakom vremenu i u svim sredinama, Kudrjavcev postavljanje drame na splitsku pozornicu više vidi u *privatnim afinitetima* samog redatelja nego u povodima koji bi dramu doveli u vezu s nekim nama bliskim kontekstima. Za njega je riječ o *isključivo osobnom teatarskom razmišljanju*²⁷, pa vrijednost predstave treba tražiti u *postupku režije* koja je bila *jedini značajniji odskok u toj smjesi prosječnoga*. Njezinu pak prepoznatljivost Perković je gradio na *zaista impresivnom inzistiranju na ugođaju* i *ostvarivanju potresnih vizualnih rasporeda* na podlozi *gotovo geometrijske organizacije činilaca u prostoru nabijenom mističnim predznacima*, pa je svaka promjena inače brižljivo razrađene koreografije imala dovoljno izgleda da se razvije u novi kvalitetni pomak

²⁴ Dalibor Foretić, *Vremena koja smućuju*, „Vjesnik“, Zagreb, 4. 2. 1985.

²⁵ Ibid.

²⁶ Anatolij Kudrjavcev, *Korak naprijed*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 4. 2. 1985.

²⁷ Ibid.

što vodi prema velikom smislu.²⁸ Sva ta sredstva i *teatarska obećanja* nisu, nažalost, urodila smislenijim plodovima; režiji, zavedenoj *atmosferom koju je sama implicirala*, događale su se *poneke grube i nametljive cezure i poneki preoštri akcenti bez pravog obrazloženja, poneke euforičnosti koje su izazivale umjetna stanja i remetile rasporede odnosa što su vrludali od doslovnosti do nekomunikativnosti*.²⁹ Koliko je god u takvom *umno razrađenu sustavu* sve trebalo *besprijekorno funkcionirati*, to se nije u potpunosti realiziralo, premda se u predstavi *nanizalo virtuoznih, izvanredno dinamičnih masovnih scena koje su sugerirale mitske opasnosti i obećavale potresne sudare*.³⁰

I u ovoj predstavi Perković je posegnuo za scenografskim rješenjima kao nosivim znakom dramske radnje. Sokolićeva *zorno atraktivna i ambijentalno sugestivna* scenografija međutim nije se uspjela izdvojiti u autentičan teatarski čimbenik nego je, kako ističe kritičar, *pojela scenski prostor, otežala kretanje i svojim se horizontalama usprotivila fizičkom pokretu čas kao neki metafizički kavez, a čas opet kao frivolna križaljka*.³¹

Kao zagovornik *ambijentalnog kazališta*, u kojemu ambijent ima funkciju scenografskog znaka ravnopravnog svim ostalim znakovima dramske situacije, Perković će se njime (i) teorijski podrobnije pozabaviti u knjizi *Kvalitativne promjene kazališnoga znaka*.³² U njoj je nekoliko uporišta na kojima se razumijeva njegova redateljska pozicija i verificira kazališna poetika/estetika. Perkoviću je kazalište eminentno prostor čovjekove slobode, fenomen i nadasve kompleksan znakovni sustav koji, uz stalni dio (tekst), često ovisi o društvenim mijenama, a njima su uvjetovane i promjene funkcije/funkcija koju/koje kazalište ima ili želi imati u društvenoj sredini. U ambijentalnom kazalištu kazališnim se činom uspostavlja *zajedništvo publike sa zbiljom pozornice i rađa stvaranjem dviju paralelnih realnosti: stvarnosti vremena gledatelja i stvarnosti vremena pozornice*, dakako sa svojim posebnim sadržajima. Da bi se uspostavio taj odnos/cilj, po Perkoviću je nužno gledatelja pripremiti/otvoriti za sudioništvo u predstavi, pri čemu treba izbjegavati moguća različita opterećenja, a ona se vide kada kazalište izide izvan prostora zgrade i kada se (povijesni) teret novih lokaliteta unese u dramsko zbivanje i tako zaposjedne prostor i *pojede predstavu*. Među mnoštvom Perkovićevih kritičkih zapažanja o dramaturškoj funkciji scenografije vrijedi podsjetiti i na njegovu kritiku predstave Glembayevih u HNK-u Split u režiji redatelja Aleksandra Anurova.³³ U njoj Perković ističe da redateljevo smještanje sukoba Leonea i Glembaya u prostrani vrt ne sadržava *neminovnost* ishoda njihova agona; štoviše, otvorenost prostora pruža Leoneu

²⁸ Kudrjavcev, *Korak naprijed*.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Perković, *Kvalitativne promjene kazališnoga znaka*.

³³ *Hommage sudbini Glembajevih*, u Perkovićevoj knjizi *Kako zaštititi literaturu od kazališta*, Radio KL Eurodom, Split 2002., str. 224.

mogućnost izmicanja od sukoba, što on i želi. *Nasuprot tome*, kazuje Perković, *klaustrofobičnost zatvorene Leonove sobe, gdje se izvorno događa scena, ne pruža mogućnost izmicanju. Takav prostor (scenografija) i sam postaje nositelj dramskog udarca.*³⁴

Osim inzistiranja na prostoru kao čimbeniku dramskog *udarca*, Perković na isti način pristupa i problemu estetike ambijentalnog teatra i utvrđivanju razlike jednog i drugog prostora u funkciji izazivača dramskih tenzija. Perković također problematizira i kazalište ambijentalne publike, konkretno na podlozi Parova uprizorenja Krležine legende *Kristofor Kolumbo*. Riječ je o kazališnoj situaciji u kojoj je gledatelj više unutar scenske zbilje nego u drugim tipovima kazališnog čina. Perkovićeva je polazište da *ideja predstave izabire prostor izvođenja predstave*, odnosno da redatelj mora znati zašto određenu predstavu smješta i realizira upravo u tom i tako os/mišljenom ambijentu.

Ključna je Perkovićeva postavka da je kazalište složen i dinamičan fenomen koji ne smije biti strogo zatvoren u sebe ni biti sebi svrhom. Kao prostor čovjekove slobode, kazalište na sebi svojstven način, ali uvijek umjetnički, mora komunicirati sa svojim vremenom i odgovarati na njegove izazove i postavljene zahtjeve. Tek u takvim (stvaračkim/redateljskim) realizacijama kazalište može biti istinski prostor umjetničke kreacije i jedino će tako moći odgovoriti složenim zadaćama koje su pred njega postavljene.

2.

Drugu dimenziju Perkovićevih redateljskih zahvata može se, također pojednostavljeno, nazvati *sociološkom*. Riječ je o režijama u kojima je Perković problematizirao pitanja dogmatizirane društvene zbilje i kazalištem provjeravao čvrstoću njezinih razloga. Može se govoriti o (svojevrsnom) *angažiranom kazalištu*, dakako ne u smislu njegove ideološke usmjerenosti nego o kazalištu koje želi sudjelovati u društvu i umjetničkim izrazom utjecati na njegov preobražaj. Perkovićeva režija Shakespeareova *Hamleta* i Kamovljeve drame *Tragedija mozgov*a više su nego znakoviti primjeri *manipulacije kazalištem*, odnosno primjeri kada su izvankazališni razlozi determinirali kritičku/umjetničku recepciju navedenih drama.

2.1

Shakespeareov *Hamlet* u Perkovićevoj režiji izveden je premijerno na splitskoj pozornici 21. siječnja 1994. s Čedom Martinićem³⁵ u naslovnoj ulozi. Činjenica da se Shakespeareov tekst izvodi na splitskoj pozornici – a riječ je o izvedbi koja i u kazališno značajnijim sredinama od splitske predstavlja velik izazov, kako glumcima tako i redatelju, a nerijetko se smatra i krunom umjetničke karijere pojedinog redatelja – izazvala

³⁴ Perković, *Hommage sudbini Glembajevih*.

³⁵ V., Razgovor s Čedom Martinićem: *Hamlet moj svagdanji*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 17. 1. 1994.; *Hamlet je odabranik*, „Vjesnik“, Zagreb, 21. 1. 1994.

je velika očekivanja i privukla znatnu pozornost i stručne javnosti i gledatelja. Jedan od najzahtjevnijih kazališnih komada, kao što je poznato, tijekom vremena doživio je mnoštvo izvedbi, a naslovni lik mnoštvo interpretacija i glumačkih/redateljskih čitanja, od kojih su mnoga upisana u povijest samoga kazališta. Toga tereta bio je itekako svjestan i Perković, pa je uoči same premijere, u razgovorima, nastojao pojasniti ključne naglaske svojega redateljskog čitanja i interpretacije Shakespeareova teksta³⁶ koji smatra dijelom svoje osobnosti.³⁷ A ono se temelji, njegovim riječima, na aktualizaciji/artikulaciji izvornih značenja teksta lišena svakog ideološkog čitanja, odnosno na *razmatranju onoga što Hamlet misli i govori*. Pri tome je Hamlet osoba koja *stvari promatra globalno*, ne u *horizontalnoj pragmatičnosti*, već u *metafizičkom volumenu svih događanja*. Prema redatelju, to *znači da kad Hamlet promišlja jedan čin, ne promatra ga u njegovoj praktičnoj vrijednosti, već u metafizičkoj pretpostavci konačnog suda Božjeg*. (...) Hamlet je zemaljski, ali mu se misao vinula iznad zemaljskog. Izvorno je značenje teksta u tom sukobu, problemu hamletizma, koji često imaju ljudi koji misle i nastoje proniknuti u misterij života.³⁸ Na novinarsko pitanje kako razriješiti suštinu Hamletove dileme *biti ili ne biti*, Perković odgovara da je za njega to *nastojanje da se metafizički prodre u bit stvari*; to Hamletu nije *voljni, programirani čin, već samoobrambena aktivnost*, on je *držanjem ogledala paranoidnom kralju stvorio povijest*, a sam je kralj *onda zavrtio kotač i sebe poništio*. Hamlet *kroz svoju žrtvu doživljuje apoteozu*, koja otvara novo pitanje. Sada, kada više nema *smradnog čira*, postavlja se i pitanje hoće li *više biti Hamleta*, odnosno hoće li prestati Hamletovi i hamletovski razlozi. Za Perkovića nema dvojbe; Hamleta će biti u svim vremenima jer nikada nema dovoljno čistoće, poštenja, pameti ni djelatnosti da bi razlozi prestali. Uspostavljeni sklad naime automatski upućuje na mogućnost nesklada, što posredno i nije doli ključ njegove svezvremenosti i dramske univerzalnosti.³⁹

Splitsku izvedbu – koja je očekivano privukla interes kazališne i kritičke javnosti – Perković je radio s *domaćim snagama*, između ostalog i kako bi posredno provjerio mogućnosti splitskoga dramskog ansambla. Učinak Perkovićeva zadatka, ako je suditi po kritičkim odjecima, bio je polovičan. Za kritiku je to bila prijeporna i kontroverzna predstava, za gledatelje predstava kakvu se nije dugo vidjelo na splitskoj pozornici, a izazvala je i zanimljive (čitateljske) reakcije.

Za D. Vrgoč splitska je predstava bila neodređena, *bez realnog uporišta i blijedi odgovor na pitanja našeg vremena* te nije uspjela uvjeriti da su *hamletovske dvojbe*

³⁶ V., *Hamleta znam napamet od đaćkih dana*. Pretpremijerni razgovor u splitskome HNK-u, „Slobodna Dalmacija“, Split, 20. 1. 1994.

³⁷ Ibid.

³⁸ V., *I ovo je hamletovsko vrijeme*, „Večernji list“, Zagreb, 19. 1. 1994.; Jelena Mandić, *Metafizički prodor u bit stvari. Ususret premijeri „Hamleta“ u Splitu*, „Vjesnik“, Zagreb, 19. 1. 1994.

³⁹ Ibid.

tjeskobe ovog prostora i ovog trenutka⁴⁰, za M. Grgičević predstava u kojoj su prizori ostvareni (...) slikovito, monumentalno i dinamično⁴¹, a za A. Kudrjavceva pak tragična kao sam Hamlet, i u kojoj je splitski ansambl ostao ne samo kratkih rukava nego i u kratkim gaćicama.⁴²

Uz cinični Kudrjavcevljev osvrt na splitsku predstavu i Perkovićevu režiju, prema predstavi zacijelo je najkritičniji bio Ivica Buljan.⁴³ Determinacija predstave *razloga i s razlogom*, u kojoj su nataloženi brojni nemiri i u kojoj se *kritički propituju pitanja svijesti i savjesti* – kakva predstava Hamleta mora biti – ne može se primijeniti i na splitsku, koju je primjerenije atribuirati *repertoarnom nesuvislosti* kao rezultatom djelovanja *redatelja neusklađenih ambicija* i sredine koja se posvađala s *kriterijima i dobrim ukusom*. Dodajući da se u istom vremenu na hrvatskim daskama priprema još nekoliko izvedbi istoimene drame, za Buljana je to bjelodani dokaz da je *pamet rekla zbogom i da bi odgovorni koji financiraju ovakve projekte trebali odmah dati ostavke*.

Prema Buljanu, Perković je svojega Hamleta zamislio kao klasičnu predstavu utemeljenu na izvornom čitanju Shakespeareova teksta. Pitajući se je li, nakon svih čitanja Hamleta, u dramatisaciji moguće *zaboraviti sva iskustva prošlosti i odrediti 'pravu' klasičnu predstavu, odnosno što je 'pravi smisao'*, odgovara da je posrijedi *školsko čitanje*, odnosno predstava s tezom u kojoj je Hamlet *kršćanski junak*. Dramaturg Lukić pri tome ga je usporedio s Orestom (naziva ga Antiorest!) i njegovo ponašanje smjestio u područje kršćanskoga svjetonazora, a kako bi *isplativost žrtve potkrijepio tekstem*, iz njega je isključen Fortinbras. Teza Perkovićeva Hamleta da *red neće uspostaviti nikakav tuđinski vojskovođa, nego da će se red sam iz sebe povratiti pobjedom plemenite žrtve kojom se uz krvavu cijenu pobjeđuje kaos nereda*, za Buljana je svojevrsna *utopijska projekcija* za koju u predstavi nisu ostvarene pretpostavke, a nisu ostvarene ni u scenografiji ni u svjetlosnim efektima i kostimima, kao ni u glazbi; oni nisu uspjeli pokrpati *brojne rupe od kojih se nije vidio osnovni materijal*.

U takvoj, po Buljanu neosviještenoj redateljskoj zamisli, ni glumački ansambl nije mogao učiniti mnogo. Štoviše, uklopio se u *sveopće sivilo i siromaštvo* lišeno *strasti i kritičnosti*. Martinićev Hamlet tako živi u *bezvremenskom prostoru, između kozmičkoga i ruralnoga, ondje gdje ništa nije hitno, gdje vrijeme teče kao na ruskom prošlostoljetnom ladanju*, a dojmju nije pripomoglo ni nekoliko zapaženijih uloga (Genda, Pleština...). Buljanovim riječima, Perković je napravio *predstavu koja se poput bezlične mase cijedi kroz prste i iscuri prije naznačenoga kraja. U njoj nema ni sklada, ni izazova. Zaboravi se odmah. Možemo se samo pitati kome je uopće bila potrebna*.⁴⁴

⁴⁰ Dubravka Vrgoč, *Hamlet bez realnog uporišta*, „Vjesnik“, Zagreb, 24. 1. 1994.

⁴¹ Marija Grgičević, *Biti spreman – to je sve*, „Večernji list“, Zagreb, 23. 1. 1994.

⁴² Anatolij Kudrjavcev, *Tragično kao sam Hamlet*, „Feral Tribune“, Split, 1. 2. 1994.

⁴³ Ivica Buljan, *Kome je sve to trebalo?! Premijera „Hamleta“ Williama Shakespearea u režiji Vlatka Perkovića*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 23. 1. 1994.

⁴⁴ Ibid.

I dok su jedni tražili ostavku uprave kazališta i ironijski se, cinično i neukusno, odnosili prema publici (njezinu ukusu), kazalište je napravilo konferenciju⁴⁵ za tisak i uzvratilo na cinične komentare i nekritičke i neargumentirane kritike splitske predstave, ali i kazališne publike. Perković je polemički izriječkom prozvao Prosperova Novaka (koji, navodno, predstavu nije ni gledao!) i njegov *protuustavni tekst*⁴⁶ i ocijenio ga napadom s političkom i ateističkom platformom, a ustao je i protiv onih koji splitsku publiku nazivaju *neobrazovanim stadom*. Aludirajući zacijelo na Kudrjavcevljev osvrt, dobio je odgovor u kojem mu prozvani kritičar uzvraća da je *jadna ona predstava koja samu sebe mora dokazivati izvan scene*, istovremeno braneći pravo kritičara Buljana i Prosperova Novaka na njihove kritičke zamjerke, poentirajući pitanjem ima li uopće smisla u ovakvim uzavrelim okolnostima u Splitu pisati kazališnu kritiku.⁴⁷

U *ostrășćenju* atmosferi koju je predstava izazvala kazališna je uprava odlučila napraviti anketu o predstavi. Na pitanje je li postavljanje Hamleta loš ili dobar repertoarni potez, 94 posto ispitanika dalo je pozitivan odgovor, a četiri posto da je riječ o promašaju; negativnu ocjenu predstavi je dalo 5 posto, ocjenu dovoljan 4 posto, osrednjom ju je ocijenilo 11 posto, dobrom 49 posto i odličnom 21 posto anketiranih gledatelja. U prilog predstavi ide i pismo jednoga gledatelja koji navodi kako se, *unatoč čistuncima shakespearovske misli*, u predstavi *čulo sve što je bilo vrijedno čuti*⁴⁸, a spominjani su u redakcijskom komentaru i *agresivni desperadosi* koje treba zamoliti da *prije psihijatrijskog tretmana pokušaju pronaći lijek u samoj predstavi*⁴⁹.

Na kritiku upućenu predstavi burno je reagirala *prozvana* publika. Buljanovo naime pitanje o tome kome je ovakva predstava potrebna izazvalo je reakcije *uvrijeđenih*, pa je na stranicama lokalnog dnevnika objavljeno nekoliko oštih i uvredljivih odgovora koji su se, osim na predstavu, usmjerili i na osobu samog kritičara (*načitana stvorenja praznog duha, učenost lišena profesionalne čestitosti i etike* i sl.) i njegovu *zasluženu parišku stipendiju*, kojemu je jedan od *sugovornika* ostavio i telefonski broj kako bi raščistili prijemor izazvan kritičarevom negativnom ocjenom.⁵⁰ Oštrica nije mimoišla ni Buljanova *feralovskog sudruga* (op. Anatolija Kudrjavceva!), a uz pozivanje na ukus i estetske kriterije za streljivo uporabljeni su i ideološki argumenti. Tako je predstava i rasprava o njoj otišla u drugi plan, iz prostora estetike skliznula u prostor osobnih razračunavanja i ideoloških etiketiranja, što nije prvi, a ni posljednji put u povijesti hrvatskoga glumišta da je estetika žrtvovana ideologiji.

⁴⁵ Slaven Relja, 'Hamlet' po 'guštu' Splićana, „Večernji list“, Zagreb, 29. 2. 1994.

⁴⁶ Usp. Slobodan Prosperov Novak, *Čekajući Fortinbrasa*, „Vijenac“, Zagreb, 3. 2. 1994.

⁴⁷ Anatolij Kudrjavcev, *HNK objesio nos*, „Feral Tribune“, Split, 7. 3. 1994.

⁴⁸ Prof. dr. sc. Damir Tončić u „Čistiti“ ili ne?- pitanje je sad... „MI“, Zagreb, ožujak 1994.

⁴⁹ Isto, potpisano R.

⁵⁰ *Kome je to trebalo* (3). *Kritičar sa zadatkom*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 8. 3. 1994., str. 30.

2.2

Perkovićeva režija Kamovljeve drame *Tragedija mozgov* praižvedena je na Splitskom ljetu 13. srpnja 1977. Napisana 1906., kada je njezin autor imao samo dvadeset godina, navedena je drama od početka imala zanimljivu sudbinu. Vojnovićeva ocjena da *teatar to nije* na svoj je način odredila i njezinu kasniju recepciju zbog njezine teško odredive žanrovske naravi. Opisana *nervoznim ispadom* i *narcisoidnim eksperimentiranjem* koje ruši tradicionalnu estetiku i nudi posve novo viđenje, teško se probijala do kazališne pozornice. Uza zagrebačku izvedbu 1928. te riječko izvođenje drame 1956., potom osječko 1961. i zagrebačko (studenti Akademije dramske umjetnosti) 1969., splitsko i Perkovićevo kazališno izvođenje (*scenska praižvedba*) Kamovljeve drame izazvalo je ne samo prijepore nego i politička osporavanja. U osvrtu na praižvedbu, Krešimir Nemeć istiće kako Perkovićev pristup Kamovljevoj drami karakteriziraju dva elementa; s jedne strane to je akcentiranje socijalnih momenata, a s druge pokušaj desimbolizacije mutnih Kamovljevih simbola, što dramu čini *istovremeno tragedijom eruptivne demonške mladosti i snažnim dijalogom s vremenom*. Stoga je osnovni redateljski naglasak bio ući u intimu triju nosivih karaktera (Marije, Drage i Đure), a kroz njihove drame i u društvenu zbilju vremena koje *stimulira mediokritete i ubija talente* i pokazati uzroke posvemašnjeg uništenja i dekadencije. Iako su, Nemećovim riječima, u predstavi izgubljene neke od Kamovljevih značajki, bila je to izvedba u kojoj se *tragedija mozgov pretvorila u hipertrofiju mučnine i boli* i u kojoj su glumci Genda i Pavasović ostvarili pamtljive uloge.⁵¹

Opširniji osvrt na splitsku predstavu napisao je A. Kudrjavcev, inače marni kroničar i kritičar splitskih kazališnih zbivanja. Osvrćući se na samom početku prikaza na tekst Kamovljeve drame, istiće da ona *ne iskače iz sivoga teatarskog prosjeka, mada je intenzivnije od ostalih nadnesen nad jarugama sociološkog pakla u čijim ognjevima razara, opterećujući svoj usplahireni, poremećeni um gomilama opskurnih pitanja na koja se odgovori zatim gube u bujici histeričnog i ekshibicionističkog verbalizma. Nebulozna umovanja egzaltirana mladića zaražena pomodnim društvenim fatalizmom, bolesno osuđena na patnju i mučeništvo zbog znanih i nezvanih zala, raspeta na kozmički križ neshvaćanja i opće podozrivosti, u ovoj se dramskoj viziji pokušavaju ostvariti u psihološki slijed i dramatičnu tenziju, u sustav scenskih kauzalnosti, ali im ne uspijeva izroniti iz opće konfuzije misli i poplava riječi što ih, doduše, postupak adaptacije nastoji srediti i racionalizirati. (...) U ovom vremenu, Tragedija mozgov nema više izgleda da bude shvaćena kao sudbonosan problem, a k tome je posve demaskirana praznina njezine poze.*⁵² I dok prema tekstualnom potencijalu Kamovljeve drame navedeni kritičar izražava sumnju, prema dramskoj je izvedbi blagonaklon, štoviše, rječito pohvalan.

⁵¹ Krešimir Nemeć, *Pročišćeni Kamov*, „Vjesnik“, Zagreb, 16. 7. 1977.

⁵² Anatolij Kudrjavcev, *Konstrukcija nad prazninom*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 16. 7. 1997.

Perkovićeve režija (*besprijeakorna*) naime *brižljivo, uporno, beskrajno pedantno kopka po zakucima iz kojih kroz gomile papira proviruje život, oživljuju ljudi čak i kad se izražavaju papirnat, a u takvom postupku režijskog cizeliranja splitski su glumci zaigrali produhovljeno i efektivno*⁵³, pri čemu posebno apostrofiraju *mikroskopsku vjerodostojnost Josipa Gende i eruptivni temperament Nikole Pavasovića i dr. Slične riječi Kudrjavcev će napisati i u sažetku o kulturnom stvaralaštvu u Dalmaciji u 1977. godini ističući da je, uz Carićevu režiju Pirandellova Šest lica traže autora, Perkovićeve znalacka režija Kamovljeva problematičnog teksta Tragedija mozgov ostvarila predstavu koje ne bi s toliko preciznosti, stvaralačkog entuzijazma i scenske korektnosti ostvarili ni ugledniji dramski ansambli u kudikamo povoljnijim materijalnim prilikama.*⁵⁴

Kao što ni Kamovljevi (kratki) život i književno djelo nisu mogli proći bez prijepora i mnogih opterećenja, tako nije mogla ni splitska predstava, pa se našla na dnevnom redu Općinske konferencije SKH-a i rasprave o *samoupravom organiziranju i aktualnim pitanjima kulture*.⁵⁵ Na toj raspravi, kojoj je uvodničar bio Branko Tolić, tadašnji predsjednik Općinske konferencije SKH-a istaknuo je kako treba posebnu pozornost poklanjati *razvoju marksističke misli i kritike*, od čega je odstupio selektor dramskog programa Splitskog ljeta (Vjeran Zuppa) uvrstivši u repertoar Šoljanov komad *Romanca o tri ljubavi* i tako *napravio ustupak nacionalističkim i opozicionim snagama iz izvjesnih književnih krugova*. Iako je riječ o *ispotprosječnom Šoljanovu tekstu*, za koji redatelj u izjavama tvrdi da se radi o *jednom od najljepših djela koja su se poslije rata pojavila na našim pozornicama u Hrvatskoj*, za uvodničara je djelo *trebalo glorificirati zbog autora koji je nedavno u časopisu 'Pitanja' objavio antikomunistički pamflet*. Naime, politička poanta nije u samom uvrštavanju navedenog teksta na pozornicu koliko u političkoj maksimi izraženoj u *Tragediji mozgov* Janka Polića Kamova. Tu je doradana i režirana politička poruka za potvrdu Šoljanove teze iz časopisa „Pitanja“, da *u ovoj zemlji mediokriteti uništavaju talente*.⁵⁶

Nema sumnje da su riječi izrečene s *visokog mjesta* bile ključan razlog zašto je repriziranje navedenog Kamovljeva djela u Perkovićevoj režiji dalje bilo zabranjeno! Izvankazališni (ideološki) čimbenici opet su preuzeli ulogu arbitriranja u eminentno kazališnim pitanjima!

3.

S četrdeset režija tijekom karijere Vlatko Perković zacijelo pripada našim produktivnijim i angažiranijim redateljima. Ostvarene tijekom gotovo pedeset godina kazališnog

⁵³ Kudrjavcev, *Konstrukcija nad prazninom*.

⁵⁴ Kudrjavcev, *Afirmacija Splitske drame*.

⁵⁵ Usp. Ivica Mlivoščić, *Savez komunista idejni pokretač stvaralačkih tokova kulture*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 27. 12. 1977.

⁵⁶ Ibid.

djelovanja, njegove su režije zrcalo različitih iskustava i traženja kroz koja se oblikovao njegov redateljski rukopis, a one ponajbolje – o kojima je prethodno bilo riječi – bez sumnje su dostatan prilog za pamtljivo i trajno mjesto u povijesti hrvatskoga kazališta.

Svoj teatarski rukopis Perković je ustrajno gradio još od studentskih dana na poznatoj praškoj kazališnoj akademiji, pa tijekom godina i rada s brojnim, više ili manje provjerenim kazalištima ili skupinama. Senzibiliziran podjednako za kanonska djela kazališne umjetnosti kao i za djela književne tradicije i suvremenosti, naše, ali i europske/svjetske, Perković je posezao za onim tekstovima za koje je držao da mogu korespondirati s pitanjima i dilemama našeg vremena i preko kojih može ponajbolje izraziti svoju poetiku. U kazalištu kao eminentnom prostoru slobode propitivao je snagu njihova govora i univerzalnost njihovih poruka koristeći se mogućnostima što mu ih kazališni medij/realitet pruža. Pri tome se oslanjao na snagu izvornog teksta, ali ga je znao i adaptirati/preinačavati ovisno o snazi vlastite teatarske/stvaralačke vizije, a najviše domete – istaknuto je u kritici – ostvario je u prostoru ambijentalnog kazališta. Perković polazi od pretpostavke da suvremeni teatar stvara/mora omogućiti dosluh gledatelja sa zbivanjima na samoj pozornici. Gledatelja se dramaturškim intervencijama nastoji uvući u samu radnju i *prisiliti* ga da kroz iskustvo lica bude njihov sastavni dio. Pri tome je posebnu pozornost posvećivao scenografskim rješenjima smatrajući ih znakom ravnopravnim svim ostalim znakovima kazališnog čina. Na taj način u kazališnom činu sve postaje podjednako vrijedno i znakovito, a uloga redatelja ogleda se u umijeću da sve kazališne činjenice stavi na svoje primjereno mjesto i usmjeri tijek dramske akcije/radnje u ostvarenje poruke koju kazališno djelo nosi kao svoj eminentno egzistencijalni/umjetnički kapital i zalog za trajanje. A o tome svjedoče već gore spomenute predstave; one nisu samo pamtljive činjenice u njegovoj biografiji nego i u memoriji hrvatskoga kazališta.

Iako je kazalište mjesto na kojem se propitivanjem mogućnosti kazališnog medija propituju i mogućnosti slobode, bez koje nema umjetnosti, tijekom povijesti ono je bilo povezano s nizom manipulacija i instrumentalizacija, ponajviše onih uvjetovanih društvenom svrhom vremena. Pretvoriti kazalište u poligon za izražavanje određenih ideoloških poruka znači uvijek lišiti ga njegove temeljne uloge, na što nije ni jedno društvo imuno, poglavito u naše vrijeme, kad su se određene društvene strukture nametnule ne samo čuvarima društvenih istina nego i njihovim neupitnim vlasnicima.

Izbor između slobode kazališnog čina i dogmatske društvene prakse kroz kazalište kao način sudjelovanja u životu često rađa prijemorima, čije su vidljive posljedice zabrane i skidanje s repertoara određenih predstava. Na svojoj koži osjetio je to i Perković, režijama koje su jezikom kazališta propitivale čvrstoću društvenih istina i pridonosile osvajanju slobode bez koje nema ni slobodnoga društva ni umjetnosti pozornice kao njegova/društvenoga umjetničkog ogledala. Perković je režijama svojih komada, a neke smo apostrofirali, svraćao pozornost na sadržaje društvene zbilje i problematizirao obli-

ke njezina funkcioniranja. Svojom kazališnom poetikom Perković ne samo da je problematizirao društvene istine nego je *aktivno* i zapaženo kazalištem sudjelovao u stvaranju primjerenijeg društva, razmicao granice slobode, ali i slobode kazališnog medija kao njezina umjetničkog iskustva i izraza.

Iz Perkovićevih režija i teorijskih razmatranja, a i sâm mi je to višekratno svjedočio⁵⁷, razvidno je da je u središtu njegova istraživačkog interesa bio sam prostor, mjesto dramskog događanja kao važan znakovni čimbenik za formiranje i, osobito važno, *poticanje* razvoja dramske radnje. Njegovo redateljsko bavljenje scenografijom, odnosno scenografskim domišljajima bilo je u funkciji semantike dramskog čina i – kao što to pokazuje kritička recepcija njegovih režija – predstavlja znakovit i vrijedan doprinos nadgradnji tadašnjega standardnog kazališnog izraza. Težeći naime složenijem sadržaju ambijentalne predstave no što je to pokazivala hrvatska kazališna praksa šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća, Perković je nastojao iskoračiti iz zadanosti, kako sam kaže, takvog *idealnog realizma* koji svojom umjetničkom ograničenošću zaustavlja dramski čin samo na *stvarno mjesto* njegova zbivanja zalažući se za ambijent i njegovu funkciju koja potiče ostvarivanje *biti* teksta bez obzira na nedostatak podudarnosti prostora i osobina njegove arhitekture s vremenom dramske radnje. Po Perkoviću, *ambijentalni teatar nadilazi svoje prvotno realističko određenje i očituje se kao alegorični sadržaj bremenit odgovarajućom povijesnom energijom za poticanje dramskog razloga predstavnog čina*.⁵⁸

Jedno je sigurno, i kao praktičar i kao teoretičar Perković je dao značajan prilog razvoju našeg *ambijentalnog teatra* i poimanju posebnosti njegove estetike u odnosu na, kako sam kaže, estetiku *pozornice kutije*.

⁵⁷ Pišući rad, u razgovoru s Perkovićem nastojao sam provjeriti i potvrditi svoje uvide u njegove teatrološke i redateljske premise, pa sam ih dijelom ugradio i u svoje razmatranje njegova autorskog rukopisa!

⁵⁸ Podrobnije u Perkovićevim knjigama i esejima: *Dramaturgija i kazališni znak*, 1984.; *Kvalitativne promjene kazališnog znaka*, 2004.; *Dramaturške funkcije i zamke otvorenih kazališnih prostora*, 1995.; *Estetske i poetičke posebnosti ambijentalnog kazališta* (u monografiji: *Splitsko ljeto 1954.-2004.*).

PETAR VEČEK, RAVNATELJ I REDATELJ U VARAŽDINU

1.

Petar Veček (1942. – 2010.) bio je ravnatelj varaždinskoga Hrvatskog narodnog kazališta od 1. rujna 1976. do 13. siječnja 1983. Diplomirao je režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu 1971., na kojoj je asistent na Odsjeku glume 1972. – 1976. Pripada generaciji kazališnih redatelja čija afirmacija počinje 70-ih godina 20. stoljeća (Miroslav Međimorec, Želimir Mesarić, Ivica Kunčević, Marin Carić). Rođen u Zagrebu, stvarno Varaždinec (*Mama je išla roditi k svojim u Zagreb*). Otac ugledni varaždinski pravnik, sudac, pa odvjetnik. Prije imenovanja za ravnatelja režirao je u Varaždinu četiri predstave (J. Kulundžić, *Škorpion*, 1971.; T. Radić, *Smrt Stjepana Radića*, 1971.; P. Ustinov, *Napola na drvetu*, 1972.; N. Machiavelli, *Mandragola*, 1975.).

Dolaskom Večeka Varaždinsko kazalište postaje predvodnikom kretanja u hrvatskom teatru koja su potaknuta u okviru SEK-a (Studentsko eksperimentalno kazalište u Zagrebu) i IFSK-a (*Internacionalni festival studentskih kazališta* u Zagrebu, 1962. – 1973.). Ta su kretanja bila refleksi zbivanja u europskom kazalištu 1960-ih (Grotowski, Brook, utjecaj Artauda). U SEK-u je od studentskih dana djelovao redatelj Miro Međimorec, kojega Veček angažira kao svojega glavnog suradnika odmah po dolasku u Varaždin, što će se pokazati kao dalekovidan potez. Međimorec će odigrati ključnu ulogu u usponu kazališta, osobito u buđenju ansambla iz svojevrzne letargije. Najpoznatija predstava koju je Miro Međimorec režirao u SEK-u jest *Ars longa, vita brevis* Johna Ardena 1967. (iste godine prikazana i na IFSK-u). U Međimorčevoj režiji, na IFSK-u 1971. prikazana je i *Svrha od slobode* Ivana Kušana. Njegove predstave u SEK-u *nadovezuju se na teorijska stajališta Artauda, Grotowskog i Brooka*.¹ Na tradiciji IFSK-a nastaju *Dani mladoga teatra* u Zagrebu (1974. – 1977.) i potom u Dubrovniku (1980. – 1983.), koji se, ne samo simbolički, vremenski podudaraju s Večekom ravnateljstvom

¹ Branko Hećimović, *Kazališni laboratorij Rhinocerus*, Zagreb, 1974. – 1975. U: *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga treća, HAZU, Zagreb 2002., str. 504.

u Varaždinu. Jedan od prvih njegovih tragova u kazalištu jest autorstvo scenografije u predstavi *Hvarkinja* Martina Benetovića upravo na IFSK-u 1966. (režija Joško Juvančić, predstava studenata Akademije kazališnih umjetnosti u Zagrebu). U SEK-u je Veček režirao *Histeričnu bajku* Slobodana Šnajdera 1970.

Dalibor Foretić *kao rođendan hrvatske kazališne alternative spominje 12. veljače 1974. kada je u atelijeru arhitekta Tomislava Kožarića, u Staroj Vlaškoj u Zagrebu Kazališni laboratorij Rhinocerus, u nazočnosti osamnaestero gledatelja, praisveo dramu Pričaj mi o Augusti Luke Paljetka.*² *Rhinocerus* je utemeljio Petar Veček, sa skupinom u kojoj su bili Dubravko Jelačić Bužimski, Zlatko Vitez, Žarko Potočnjak i Vesna Stilinović. Bilo je to isprva *komorno sobno kazalište*.³ Poslije su još uprizorili *Mušicu* Ruzantea.⁴ *Pričaj mi o Augusti* izvedena je na *Danima mladog teatra* 1974. Iz *Rhinocerusa* je iznikla *Glumačka družina Histrion* 1975.⁵

Prije dolaska u Varaždin Veček je ostvario zapažene režije u ZKM-u (T. Bakarić, *Anno Domini 1573*, praisvedba 1973.; W. Shakespeare, *Hamlet*, 1974.), DK-u Gavella (E. Bond, *Uski put prema dubokom sjeveru*, 1972.; D. Jelačić Bužimski, *Izložba ptica*, 1973.; A. P. Čehov, *Ujak Vanja*, 1975.), HNK-u Split (nepoznati autor, *Ljubovnici*, 1975.), HNK-u Ivan Zajc, Rijeka (Molière, *Učene žene*, 1974.) i Teatru &TD (H. Müller, *Macbeth*, 1974.). Još 1969. na *Dubrovačkim ljetnim igrama* bio je *umjetnički suradnik* Koste Spajića na pripremama *Julija Cezara* W. Shakespearea.

Za Večekova ravnateljstva Miro Međimorec režirao je u Varaždinu *Vježbe u Goethe-institutu* I. Bakmaza (1977.), *Metastaza* S. Šnajdera (1977.), *Emerički*, prema romanu *Zastave* M. Krleže (1978.) i *Školjka šumi* S. Novaka (1979.). Poslije će još režirati *Povratak Filipa Latinovicza* M. Krleže (1985.) i *U noći* K. Š. Gjalskog (1989.).

Miro Međimorec objavio je u Prologu 1968. članak *Tjelesno u teatru*.⁶ Članak nam otkriva kazališni svijet i ideje koje Međimorec donosi u Varaždin. On piše da suvremeni teatar u prvi plan stavlja element tjelesnosti. Pri tome se poziva na Artauda, Brooka, Marowitzu i Grotowskog; *njihov rad*, piše, *tvori danas najznačajniji kazališni pokret*. Opširno će citirati Brookova iskustva o radu s glumcima iz njegove artoofske faze, uključujući i opise pojedinih vježbi, što neposredno asocira na njegov način rada u Varaždinu, na pokusima za predstavu *Vježbe u Goethe-institutu* s glumicom Jagodom Kralj Novak i glumcem Ivicom Plovanićem, kao i u pripremi nekih drugih predstava. *Marat-Sade* Petera Weissa u Brookovoj režiji za Međimorca je primjer *u kojem će se naći prava mjera duhovnog i fizičkog, govora i tijela*. Istaknut će i stajalište Grotowskog da je

² Hećimović, *Kazališni laboratorij Rhinocerus*, str. 515-516.

³ Ibid.

⁴ Vesna Cvjetković-Kurelec, *Glumačka družina Histrion*, Zagreb 1975. U: *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga prva, JAZU, Globus, Zagreb 1990., str. 373.

⁵ Petar Veček, *Dnevnik s Rhinocerusom*, „Prolog“, 21, Zagreb, 1974., str. 67-74.

⁶ Miro Međimorec, *Tjelesno u teatru*, „Prolog“, 2, Zagreb, 1968., str. 5-10.

osnovni element teatra glumac, a sve je ostalo sporedno. *To je teatar za sve čiji je ideal grčki teatar, to je glumačka interpretacija koja osvjetljava najskrivenije regije duše pomoću tijela u njegovoj cjelokupnosti i konačno to je teatar primjeren vremenu.*⁷ O ulozi Mire Međimorca u Varaždinu sam Veček u jednom intervjuu kaže: *Ogromnu pomoć pružio mi je Miro Međimorec, realizirajući na jedan potpuno nov način predstave, koje su bile šok i za ljude u teatru i za gledaoce, postavljajući na scenu Šnajderovu Metastazu, Krležina Emeričkog i Bakmazove Vježbe u Goethe-institutu. I ja sam režirao Mandragolu i Pir malograđana kao svojevrsne otpore malograđanštini, da bi se i repertoarom najavila borba protiv uhodanih shvaćanja...*⁸ *Uz rad na predstavi kolega Veček me potaknuo da vodim i svojevrsan studio za mlade. Uz već bogato kazališno iskustvo iz rada sa studentima u SEK-u pri vođenju tog studija koristio sam se i znanjem s Akademije i već nizom uspješnih profesionalnih kazališnih predstava, ali i poslijediplomskim usavršavanjem u Royal Shakespeare Company, saznanjima o usavršavanju glasa Cicely Berry i vježbama za tjelesnu pripremu koje se koriste u RSC-u.*⁹ U studio koji spominje Međimorec bili su uključeni mlađi članovi profesionalnog ansambla.

Petar Veček režirao je u Varaždinu u razdoblju ravnateljstva ukupno 15 predstava (B. Brecht, *Pir malograđana*, 1976.; N. Škrabe – T. Mujičić – B. Senker, *Vatrugasi – brataskvasi*, 1977.; A. P. Čehov, *Galeb*, 1978.; T. Bakarić, *Mora*, 1979.; S. Mrožek, *Lisac i pijetao*, 1979.; Molière, *George Dandin*, 1979.; L. Štandekar – A. Armanini, *Štrajk 1936*, 1979.; A. Strindberg, *Gospođica Julija*, 1980.; S. O'Casey, *Sjena borca*, 1980.; J. Satinski – M. Lasica – A. Rusi, *Komedijanti*, 1980.; C. Krüger – L. Volker, *Maksimilijan zviždukalo*, 1980.; I. Bakmaz, *Vjerodostojni doživljaji sa psima*, 1982.; A. P. Čehov, *Višnjik*, 1982.; F. X. Kroetz, *Štajga*, 1982.; S. Šnajder, *Hrvatski Faust*, 1983.). Ni u tom razdoblju, a ni poslije Veček neće pristati na prenamaglašavanje tjelesnosti u teatru, pogotovo na to da se u kazalištu *malo može reći riječima* (Artaud); njemu nije cilj *razbiti potčinjenost teatra tekstu* (Artaud) već upravo redateljsko-glumačkom interpretacijom teksta ostvariti svijet kazališne predstave. Može se reći da Večekova obuzetost nikada nisu bili ovaj ili onaj element predstave (govor, tijelo, auditivno, vizualno) nego ono što predstava otkriva: naime, ljudske strasti. Svejedno režirao Brechta ili Shakespearea, Krležu ili Čehova, njegova je opsesija bila otkrivanje ljudskih strasti, a za ono *kako* u konkurenciji su sva kazališna sredstva koja vode do tog cilja; unaprijed se ne preferira nijedno. Večekove su predstave uvijek bile aktualne, to jest, *primjerene vremenu*, u prvom redu po tome što otkrivaju vječno ljudsko, a tzv. angažman bio je posljedica takvog pristupa režiji i kazalištu. Najbolji primjer za to jest režija predstave *Pir malograđana*

⁷ Grotowski osniva *Teatar laboratorij* 1959. u Opolu, a Peter Brook režira *Marat-Sadea* Petera Weissa 1965. i Senekina *Edipa* 1968. (tada je u fazi redateljskog rada kada se pokušao približiti artofskom idealu).

⁸ Mario Porobija, *Dobitnici nagrade Dujšin – Teškoće pravi poticaj*, intervju s Petrom Večekom, „Vjesnik“, Zagreb, 16. 3. 1982.

⁹ Iz priloga za monografiju o Jagodi Kralj Novak (neobjavljeno).

B. Brechta 1976. Baveći se ljudskim naravima, Veček je istodobno interpretacijom te na prvi pogled benigne komedije na kazališni način pokazao duh vremena vrlo slično kao što će to dvije godine poslije učiniti Miroslav Krleža u jednom intervjuu: *Postoji kod nas jedan sloj (...) koji je stvorio svoj vrlo dobar način života. On je tu sebi stvorio posebne uvjete. On ima svoju kuću, svoj automobil, svoju vikendicu, svoj posao, svoju zaradu, svoje žiro-račune. Mi smo to proglasili malograđanštinom, ali nije to malograđanština. To je jedan životinjski princip održavanja vlastite egzistencije, svim drugima snagama usprkos.* Međutim, znamo da tu situaciju nije stvorio, kako Krleža kaže *jedan sloj*, nego ju je stvorio politički sustav koji je na taj način kupovao mir i stvarao privid najboljega od svih mogućih svjetova. Čak se i dio kazališne kritike o predstavi *Pir malograđana* igrao skrivača spominjući malograđanštinu kao *zlo koje čovjek nosi permanentno* ili malograđanštinu uopće, a ne kao fenomen s korijenima ovdje i sada. Dodajmo da su u Brechtovu tekstu lica potpuno zatvorena u svojem privatnom svijetu, u nijednoj replici ili didaskaliji nema direktnih naznaka što se događa u vanjskom svijetu. U Večekovoj režiji upravo je taj nevidljivi vanjski svijet itekako prisutan. Sergej Pristaš, pišući o Krležinu *Kraljevu*, izokrenuo je Krležinu rečenicu *što se ne vidi, toga nema, u što se ne vidi – toga ima*. To bi bilo jedno od mogućih određenja Večekove režije *Pira malograđana*.

Redateljska shvaćanja Večeka i Međimorca približiti će se težnjom potonjega za *pravom mjerom duhovnog i fizičkog* i Večekovim posezanjem za tjelesnom ekspresijom u određenim slučajevima (npr. *Vjerodostojni doživljaji sa psima* I. Bakmaza). Ipak, u osnovi, Veček je više slijedio liniju građanskog teatra.

S Večekom i Međimorcem Varaždinsko se kazalište već u drugoj polovici 70-ih 20. stoljeća europeizira i oslobađa provincijskog kompleksa. Prestaje tradicionalni kolonijalno-oponašalački odnos manje kazališne sredine prema kazališnom centru. Ambicija nije bila tek *oživjeti* jedno kazalište izvan Zagreba nego učiniti ga samosvojnim. Kazalište je tranzitorna umjetnost; bitno je određuje vrijeme u svim svojim aspektima, od fizikalnog, povijesnog, psihološkog do egzistencijalnog. Kaže se da neki tekst vrijeme *poziva*; tekstovi se ne mogu jednako razumjeti u svako doba, u nekim vremenima ne kazuju ništa, dok se u drugima otkrivaju kao važni. Ne radi se samo o mogućnostima samoga teksta nego i interpretira: *U jednom pogledu to možemo pripisati samo interpretu; svojom interpretacijom on otvara slobodan prostor za pojavljivanje teksta.*¹⁰ Večeka, kao i Međimorca, osobito je odlikovao sluh za taj zov vremena i redateljsko otvaranje slobodnog prostora za pojavljivanje teksta.

Osim Večeka i Međimorca, režirali su Ranka Mesarić, Denis Carey, Vladimir Milčin, Matko Sršen, Darko Tralić, Radovan Grahovac, Dunja Tot, Srećko Capar, Krsto Miholjević, Radovan Marčić, Dean Šorak i Eduard Tomičić.

¹⁰ Günter Figal, *Složenost filozofske hermeneutike*. U: *Smisao razumijevanja*, Matica hrvatska, Zagreb 1977., str. 9-26.

Na repertoaru su bile praižvedbe djela mladih hrvatskih pisaca: S. Šnajder (*Meta-staza, Hrvatski Faust*), I. Bakmaz (*Vježbe u Goethe-institutu, Vjerodostojni doživljaji sa psima*), T. Bakarić (*Mora*), Nino Škrabe – Tahir Mujičić – Boris Senker (*Vatrugasi – brataskvasi*). Od hrvatskih pisaca izvođeni su i Miroslav Krleža (*Emerički, Lamentacije Valenta Žganca*), Ulderiko Donadini (*Gogoljeva smrt*), Slobodan Novak (*Školjka šumi*) i Tituš Brezovački (*Matijaš Grabancijaš Dijak*). Hrvatska drama činila je oko trećinu repertoara.¹¹ Izvođena su djela Molièrea (*George Dandin, Škola za žene*), A. Strindberga (*Jača, Gospođica Julija*), A. P. Čehova (*Galeb, Višnjik*), S. Becketta (*U očekivanju Godota*), S. Mrożeka (*Lisac i pijetao*), H. Ibsena (*Divlja patka*), J. Geneta (*Sluškinje*) i B. Brechta (*Pir malograđana*).

Poslije odlaska s mjesta ravnatelja Veček je u Varaždinu režirao još 13 predstava: Ö. v. Horvath, *Kazimir i Karolina*, 1986.; S. Šnajder, *Dumanske tišine*, 1987.; *Kajgod, kabaret*, 1992.; I. Bakmaz, *Stepinac, glas u pustinji*, 1992.; H. C. Andersen, *Djevojčica sa žigicama*, 1992.; Molière, *Don Juan*, 1997.; Molière, *Tartuffe* 1999.; S. Šnajder, *Kod bijelog labuda*, 1999.; S. Mrožek, *Klaonica*, 2003.; W. Shakespeare, *San ivanjske noći*, 2003.; B. Brecht, *Prosjačka opera*, 2005.; M. Krleža, *U agoniji*, 2006.; B. Radaković, *Kaj sad?*, 2007.

2.

U vrijeme Večekova ravnateljstva kazalište je bilo žarište kulturnog života u gradu i sjeverozapadnoj Hrvatskoj: organizirane su brojne izložbe, koncerti, pokrenuta je izdavačka djelatnost i dr. Primjerice, u kazališnom prostoru samostalno su izlagali Edo Murtić, Nives Kaurić-Kurtović, Ivan Lacković-Croata, Zlatko Keser, Ratko Petrić, Vatroslav Kuliš, Hrvoje Šercar i Boris Švaljek, koji je, uz Gorana Merkaša, bio organizator i postavljač većine izložaba. U kazalištu je bila postavljena i kolektivna izložba *Mladi zagrebački slikari*, na kojoj su izlagali Ivo Friščić, Zlatko Kauzlarić-Atač, Zlatko Keser, Stjepan Gračan, Nenad Opačić, Marijana Muljević, Igor Rončević, Rudolf Labaš, Vjera Lalin i dr. Organiziranjem brojnih koncerata, s domaćim i inozemnim izvođačima, kazalište je pridonosilo glazbenom životu u Varaždinu. Pomalo je neobično da Varaždin kao kulturno sjedište sjeverozapadne Hrvatske i kao grad s bogatom publicističkom, književno-jezičnom i izdavačkom tradicijom – sve do 1978. godine nije imao svoj kulturni periodik. Te godine, na Večekovu inicijativu, kazalište pokreće i objelodanjuje prvi broj novog časopisa za kulturu – *Gestu*. Bila je to iznimka u kulturnoj praksi da jedan teatar bude i stvarni osnivač i izdavač časopisa za književnost, umjetnost i kulturu.

¹¹ Hrvatski repertoar kao jednu od glavnih karakteristika u razdoblju Večekova ravnateljstva ističe Branko Hećimović u *Repertoaru hrvatskih kazališta*. Usp. Branko Hećimović, *Narodno kazalište „August Cesarec“*, Varaždin. U: *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga prva, JAZU, Globus, Zagreb 1990., str. 593-594.

Večekova uprava pamti se po brojnim kazališnim gostovanjima iz zemlje i inozemstva. Ona su obogaćivala repertoar i pridonosila kontinuitetu poticajne kazališne atmosfere. Godine 1976. započinju *Susreti petkom*. Monodrame i recitale izvode na primjer Nada Klašterka i Mladen Šerment (*Balade Petrice Kerempuha*), Marija Danira (*Gospođe Glembajeve*), Drago Meštrović (*Maestrova smrt*), Marija Kohn (*Koncert za ženski glas*), Darko Ćurdo (*Nespravan za problem*), Goran Matović (*San i ludilo*), Slavko Simić (*Tren*), Mladen Budišćak (*Kužiš, stari moj*), Rade Šerbedžija (*Moj obračun s njima*), Fabijan Šovagović (*Đuka Begović*) i dr. U Varaždinu gostuju kazališta iz Zagreba, Skoplja, Osijeka, Rijeke, Kumanova, Celja, Kruševca, Niša, Banje Luke itd. Varaždinsko kazalište započinje razmjenu s kazalištem iz Kaposvara na čijem je čelu bio tada mladi redatelj, danas svjetski afirmiran Tomás Ascher: gosti iz Mađarske oduševili su varaždinsku publiku izvedbama drame Petera Weissa *Marat-Sade*, koja je nešto poslije proglašena najboljom predstavom u Europi, te Shakespeareova *Sna Ivanjske noći* i Čehovljeva *Ivanova*.

U vrijeme Večekova ravnateljstva pojedinci i kazalište dobili su brojna priznanja i nagrade. Godine 1977. nagrada *Sedam sekretara SKOJ-a* dodijeljena je glumici Jagodi Kralj Novak za ulogu Grete u drami *Vježbe u Goethe-institutu* Ivana Bakmaza. Iste godine, za ulogu Hansa u istoj predstavi, nagrađen je Ivica Plovanić (najbolja muška uloga na *Danima mladog teatra* u Zagrebu), a dnevnik *Vjesnik* nagrađuje Varaždinsko kazalište za izvedbu *Vježbi u Goethe-institutu*. Također 1977. godine, na *Susretima profesionalnih kazališta* u Slavonskom Brodu, varaždinska izvedba predstave *Emerički* Miroslava Krleže u režiji Miroslava Međimorca proglašena je najboljom predstavom u Hrvatskoj.

Prvomajska nagrada Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske dodijeljena je Varaždinskom kazalištu za živu djelatnost kojom se svestrano oživljava kazališni život grada, posebno na djelima hrvatskih pisaca. Prvomajsku nagradu 1979. godine dobio je Tomislav Lipljin, za ulogu Georgesa Dandina u istoimenoj Molièreovoj komediji, a Ivica Plovanić 1981. za uloge u predstavama *Vjerodostojni doživljaji sa psima* i *Sjena borca*. Osobito je uspješno za Varaždinsko kazalište bila 1982., kada je žiri kritike i publike zagrebačkih *Gavellinih večeri* proglasio najboljom predstavom *Vjerodostojni doživljaji sa psima*, dok Petar Veček dobiva nagradu *Dubravko Dujšin* za svoj cjelokupni doprinos kazališnoj umjetnosti.

Predstava *Hrvatski Faust* Slobodana Šnajdera u izvedbi ansambla Varaždinskoga kazališta i u Večekovoj režiji ocijenjena je kao jedna od najuspjelijih i najzapaženijih predstava 1983. u Jugoslaviji. Već se na MES-u u Sarajevu govori o izvedbi *Hrvatskog Fausta* kao o predstavi najsloženije dramske strukture viđenoj poslije rata u nas.¹² A u *Sterijinu pozorju* u Novom Sadu 1983. redatelj predstave Petar Veček nagrađen je speci-

¹² Zapisnik razgovora za *Okruglim stolom*, MES, Sarajevo 1983.

jalnom *Sterijinom nagradom* za režiju, scenografiju i kostimografiju. Božidar Smiljanić dobitnik je *Sterijine nagrade* za glavnu mušku ulogu u *Hrvatskom Faustu*, a Božidara Alića proglasio je najboljim glumcem *Pozorja List „Dnevnik“*. Konačno, Petar Veček dobio je i nagradu *Udruženja likovnih umjetnika Srbije* za scenografiju *Hrvatskog Fausta*.

3.

Vrijedne tragove o djelovanju Petra Večeka (i Mire Međimorca) u Varaždinu naći ćemo i u kazališnoj kritici. Donosim navode iz nekoliko kritičkih prikaza koji, osim o predstavama, govore ponešto i o kazališnom Varaždinu druge polovice 70-ih i na prijelazu 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća.

Dalibor Foretić, pišući o praiizvedbi *Vježbi u Goethe-institutu* Ivana Bakmaza, u režiji Mire Međimorca, ističe da *predstava ni u jednom trenutku nije izgubila od svoje napetosti, pratila se u jednom dahu. Međimorec je to postigao zahvaljujući prije svega izuzetnom radu s glumcima. Jagoda Novak i Ivica Plovanić slijedili su i piščeve i redateljeve ideje s dubokim poimanjem onoga što rade, razvijajući lepršavu i šarmantnu igru, ali istodobno u svakom trenutku svijesni njezine dubine. Od Grete i Hansa stvorili su tragične likove, izniklo je dvoje Kaspara što, batrgajući se u svojim nerazumijevanjima i suprotnostima, uzaludno pokušavaju dokučiti svijet. Nisu uspjeli. Utoliko gore po svijet.*¹³ O *Vježbama u Goethe institutu* piše Ante Armanini: *Autorska ironija i mučnina dobila je istinsku težinu igrom Novakove i Plovanića, bljesak koji gotovo u nijednom trenutku nije bio završen falš tonovima (...) Hladna odsječnost dikcije podcrtava hladnoću i zgusnutost ovog komada, hladnoću koja nije samo metafizička nego i masivno fizička.*¹⁴ U obrazloženju *Nagrade sedam sekretara SKOJ-a* za ulogu Grete u predstavi *Vježbe u Goethe-institutu* Jagode Novak ističe se da je predstava *jedan od najviših umjetničkih dometa varaždinskog kazališta u posljednjih nekoliko godina.*¹⁵ O praiizvedbi dramatisirane novele *Školjka šumi* Slobodana Novaka Foretić piše: *Međimorec se u ovoj predstavi trudio da iznese upravo ove specifične vrijednosti Novakova jezika, i utoliko je ovo njegovo scensko istraživanje blisko onome koje je postigao u Bakmazovim Vježbama u Goethe-institutu na istoj ovoj pozornici i u sličnom prostornom rasporedu (...) Rekviziti i kostimi stoje obješeni na zidu. Glumci, stalno na sceni ili oko nje oblače ih i donose u taj tjeskoban, omeđen scenski svijet. Međimorec je tako pronašao adekvatan scenski izraz Novakovoj prozi. Od četvorice glumaca nije tražio da se psihološki udubljuju u likove, već da ih iznose u ravni jezika, suzdržano, ali s punim osjećajem njegove pomaknutosti. Nestvaran šum školjke pretvorio se u jednoličan šum govora.*

¹³ Dalibor Foretić, *Montaža govornih vježbi*, „Vjesnik“, Zagreb, 14. 6. 1977.

¹⁴ Ante Armanini, *Teatar montaže kao muka i okrutnost*, „Oko“, Zagreb, 30. 6. – 14. 7. 1977.

¹⁵ „Prolog“, 33-34, Zagreb, 1977., str. 178.

Premda ova predstava nosi snažan žig kolektivnog, laboratorijskog rada, glumačkom individualnošću nametnuli su se prije svega Ivica Plovanić u glavnoj ulozi Magistra i Tomislav Lipljin u ulozi Rorauera.¹⁶

O predstavi *Triptih o liscu i pijetlu* Sławomira Mrożeka u režiji Petra Večeka Nasko Frndić piše: *Redatelj Petar Veček ušao je pod kožu Mrożekove satire i s parodičnim humorom je očovječio njegove životinjske likove, davši njihovoj interpretaciji klaunske kretnje i govor mimike (...) Premijera u Narodnom kazalištu August Cesarec u Varaždinu pokazala je da u ansamblu ima vrlo talentiranih glumaca koji su se igrom sasvim približili modernom teatru, a i režija i scenografija Petra Večeka u stilu je kazališnog traganja da se izade iz starih klasičnih okvira koji su još nedavno ovdje dominirali.*¹⁷ O praizvedbi drame *Vjerodostojni doživljaji sa psima* Ivana Bakmaza u režiji Petra Večeka Dalibor Foretić piše: *Večekov rad s ansamblom rezultirao je duhovitom igrom u kojoj je za svakog i najsitnijeg protagonistu bilo dovoljno prostora da se iskaže, stilskom objedinjenošću inače na prvi pogled dosta rastresitog teksta čija je značenja obojio nekom dubokom sjetom, tugom, sumornošću tišine, umornom ritualiziranošću cirkusantskih kretnji. Varaždinski ansambl je u ovoj predstavi dokazao svoju punu zrelost.*¹⁸ O istoj predstavi piše Nasko Frndić: *Posljednjih godina navikli smo odlaziti u ovo pokrajinsko kazalište vidjeti neko novo i redovito tragalačko moderno ostvarenje. Takva je i praizvedba Bakmazove drame u režiji (...) Petra Večeka, čovjeka koji se smjelo upušta u eksperimente i polazi mu za rukom pokazati da njegov teatar ne stagnira, da pronalazi i nove zanimljive tekstove i animativna scenska rješenja. Novi Bakmazov tekst upravo je bio inspirativan za Večeka jer je pun metaforičnosti i asocijacija na suvremeni život čovjeka koji se otuđuje dotle da u psu nalazi boljeg prijatelja nego u svome susjedu.*¹⁹

Nakon izvedbe u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu u programu *Splitskog ljeta i premijere u prosincu prošle godine u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu*, Hrvatski Faust Slobodana Šnajdera u režiji, kostimografiji i scenografiji Petra Večeka, izveden je i u Narodnom kazalištu August Cesarec u Varaždinu, kao samonikla varijanta koja svoju originalnost crpi prije svega iz redateljeva odnosa prema tekstu i majstorski prostudiranim mogućnostima varaždinskog dramskog ansambla.²⁰ Ocjene koje su danas izrečene za okruglim stolom kritike 28. jugoslovenskih pozorišnih igara i vrednovanje sinočnje, od publike, inače, izvanredno primljene predstave Šnajderovog Hrvatskog Fausta u režiji Petra Večeka, koji je ujedno scenograf i kostimograf (...) nedvosmisleno afirmiše izbor Ljubiše Georgievskog, koji se opredijelio za isto djelo u in-

¹⁶ Dalibor Foretić, *Šum podsvijesti*, „Vjesnik“, Zagreb, 27. 12. 1978.

¹⁷ Nasko Frndić, *O konfliktima – jezikom basne*, „Borba“, Beograd, 6. 6. 1979.

¹⁸ Dalibor Foretić, *O ljudima i psima*, „Vjesnik“, Zagreb, 26. 1. 1971.

¹⁹ Nasko Frndić, *Metaforičan tekst*, „Borba“, Zagreb, 29. 1. 1981.

²⁰ Pero Čimbur, *U prvom planu kazalište*, Radio Zagreb, 25. 1. 1983.

terpretaciji dva sasvim različita teatarska sastava.²¹ Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije započeo je predstavom (...) rađenom po tekstu Slobodana Šnajdera Hrvatski Faust koji je u potpunosti obilježio ovogodišnju pozorišnu sezonu, pa je sasvim razumljivo postao predmet višestrukog interesovanja festivala kakav je MES. Pogotovo zbog pristupa tekstu redatelja Petra Večeka, koji se razlikuje od ostale dvije postavke (isti naslov u Splitu i Beogradu, nap. M. V.). Slojeviti tekst Slobodana Šnajdera, u kojem je u potpunosti zaokružio svoju složenu dramsku formu naznačenu u ranijim dramama, Veček je podredio svojoj originalnoj i tragalačkoj scenskoj zamisli (...) Veček se odrekao masovnih scena, spoljnih efekata i sredstava pozorišnog spektakla u korist istraživanja uzbudljive ljudske drame (...) Scenografija i kostimi koje je uradio Petar Veček samo su produžetak rediteljeve osnovne ideje da u jedinstvenom prostoru na ogoljenoj, bijeloj sceni u čijoj pozadini dominira bijeli konj i leševi skrojeni od bijelog platna, izjednači život i teatar (...).²²

I na prijelazu milenija Veček je režirao u Varaždinu predstave koje su imale zapažen odjek. U njegovoj režiji, poslije devet godina, praizvedbom drame *Kod bijelog labuda* Slobodan Šnajder vratio se u hrvatsko kazalište. Ono čemu valja posvetiti posebnu pozornost jest način na koji je Veček postavio Šnajderov poticajan i zahtjevan tekst. Upregnuvši, očigledno, sve znanje i talent što ga je brusio tijekom dugotrajna iskustva (autor i redatelj ovom predstavom obilježavaju i tridesetu obljetnicu suradnje), a osobito ono što ga je stekao na tekstovima istog autora (*Hrvatski Faust* 1983, i *Dumanske tišine*, 1987, oba u Varaždinu), Petar Veček zamislio je i ostvario predstavu koja uspješno objedinjuje eksplicitnu izvanjsku grandioznost forme (ta riječ je ipak o globalnoj metafori!) i implicitnu tankočutnost sadržaja (...) *Kod bijelog labuda* jamačno je jedna od boljih predstava varaždinskog kazališta u proteklih nekoliko sezona i bit će zacijelo veliki hit u cijeloj zemlji. Nadam se, ne toliko zbog fame koja se stvorila oko Šnajderova povratka (...) nego zbog supstancijalne kvalitete i izvornosti predstave.²³ Redatelj i scenograf Petar Veček predstavu je smjestio u prostor koji, kao slika svijeta, jednako sugerira smetlišće i groblje, kabaret i operu, bratstvo i jedinstvo bijelog labuda i crnoga gavrana. Glumački je ansambl varaždinskog HNK, predvođen neospornom zvijezdom tog teatra Ljubomirom Kerekešem u ulozi Kovalenka (...) vrhunskom izvedbom Šnajderova komada *Kod bijelog labuda* posve zasluženo dobio dugotrajan pljesak.²⁴ O premijeri *Klaonice* Sławomira Mrożeka Zvonimir Mrkonjić zapisuje: *Petar Veček okladio se na Mrozekovu*

²¹ D. Bijug, *Aplauzi i Večekom Faustu*, „Oslobođenje“, Sarajevo, 2. 6. 1983.

²² Davor Korić, *Faust na bijelom konju*, „Oslobođenje“, Sarajevo, 8. 4. 1983.

²³ Denis Peričić, *Šnajder ponovno šije*, „Vijenac“, Zagreb, 21. 10. 1999.

²⁴ Dubravka Lampalov-Malešević, *Predstava koja ismijava vlast utemeljena na drskosti i kriminalu*, „Jutarnji list“, Zagreb, 5. 10. 1999.

Klaonicu premda mu komedija i farsa nisu jača strana. Ali Veček voli nemoguće zadaće ili zadaće koje sam sebi učini nemogućima, kakva je po meni i teatralizacija Mrozeka fabulativnog hazarderstva. Veček režira prizor po prizor kao kontrastne grandginjolske scene u kojima se oslonio na glumačku maštu, ali zadavši joj precizne granice superlutke. Rijetko se vidi predstava s toliko uspješnih uloga (...). Postavljajući Klaonicu Veček ne spekulira, nego stavlja sav impetus u nesmiljeno prelamanje frejdoovskog trokuta u epohalnu katastrofu.²⁵ Na kraju kritike Mrkonjić ističe posljednu sezonu u varaždinskom HNK-u i zaključuje da ono postaje najuspješnije kazalište u Hrvatskoj. Redatelj Petar Veček nametnuo je glumcima osobit, vrlo uspješan način glume, svojevrsnu gotovo klaunsku stilizaciju. Nasreću, nitko od glumaca nije sabotirao taj Večekov zahtjev, pa je gluma ansambla vrlo ujednačena i točno pogođena.²⁶ Redatelj Petar Veček već je (pre)poznat po režijama koje ističu estetizirane detalje. Bilo je to tako i ovdje, tim više što se sam prihvatio i scenografije klaonice. Tako je likovna komponenta djela uistinu bez zamjerke: niska izvrsno komponiranih kazališnih slika (...) Najveća vrijednost ove predstave ipak su glumci.²⁷ Redatelj (i scenograf) Petar Veček uvijek je predstavama težio aktualnosti, stanovitom referiranju na teme i dileme našega vremena. U svojoj režiji Opere za tri groša, međutim nije posezao za pretjeranim (simboličnim) aktualizacijama: ostavio je Brechta da govori, koliko jezikom melodrame, toliko i jezikom britke socijalne kritike, prepuštajući publici da sama izvede zaključke i paralele (...). Varaždinski je glumački ansambl pokazao maksimalnu koncentriranost u teškome zadatku dolične prezentacije Brecht/Weillova djela (...). Varaždinska Opera za tri groša spektakularna je i nedvojbeno zabavna predstava koja gledatelje navodi da uživaju u čistome teatru (ma koliko ovaj bio epski), ali cum grano salis: svatko vidi da je igra – igra, ali jednako tako da krije još nešto; o tome možemo razmišljati svakodnevno, kad otvorimo novine.²⁸ Možemo reći: krug zatvoren Brechtom. Brecht je bio prvi autor kojeg je Veček režirao u Varaždinu kao ravnatelj i jedan od posljednjih – u Varaždinu i u životu. Međutim, nije riječ samo o istom autoru; u objema predstavama Veček nije težio pretjeranim aktualizacijama, ostavio je Brechtu da govori. Iako su mu katkad zamjerali da ne poštuje pisca, bio je redatelj koji radi za pisca.

²⁵ Zvonimir Mrkonjić, *Jakost tragigroteske*, „Vijenac“, Zagreb, 23. 1. 2003.

²⁶ Želimir Ciglar, *Kutija za ljubav, muziciranje i klanje*, „Večernji list“, Zagreb, 31. 12. 2002. i 1. 1. 2003.

²⁷ Stjepo Mijović Kočan, *Najveća vrijednost – glumci*, „Varaždinske vijesti“, Varaždin, 15. 1. 2003.

²⁸ Boris B. Hrovat, *Britka socijalna kritika*, „Vijenac“, Zagreb, 9. 6. 2005.

MITSPIEL GLUMCA I REDATELJA U OSIJEKU OD KRAJA OSAMDESETIH DO DANAS

Uvod

Odnos između redatelja i glumca, kao u svakoj obitelji, varira od glumačkih legendi kako je redatelj prirodni neprijatelj glumca pa do neizrecivog odnosa zaljubljenosti i vjernosti i kreće se u rasponu od *a priori* autoritarnog do demokratskog partnerskog odnosa, odnosno od Gavellina redatelja neprijatelja do redatelja prijatelja, kako govori Georgij Paro.¹ Prateći rad na predstavi kroz odnos redatelj – glumac, možemo govoriti o preslici društva u kontekstu promjene društvenih odnosa. Intiman odnos oca i sina u krugu kazališne obitelji predmet je stalnih kuloarskih razgovora, ali rijetko je imenovan i objelodanjen u pisanom obliku iz glumačkog pera, koji bi bio lišen kurtoaznog producentski oblikovanog dojma koji glumac ispisuje u medijskim materijalima koji prate kazališne projekte.

Središnjoj temi rada, koju čini odnos redatelj – glumac, s ciljem istraživanja razvojnih putanja njihova odnosa u širem kontekstu društveno-umjetničkih promjena i uspostavljanja moguće tipologije, pristupit ću stoga iz autoreferencijalne perspektive. O metodološkoj nužnosti autoreferencijalnog pristupa svjedoči Dalibor Foretić: *Na žalost, zapis glume može se izvesti samo na osnovu vlastitog viđenja. A i taj zapis najčešće je krivotvorina onoga sto smo vidjeli na sceni i doživjeli u sebi. Zbog toga gluma i jest jedinstvena, neponovljiva i prolazna umjetnost. U tome jest i njezina draž i njezina tragedija.*²

U teatru svjedočim razvoju tog odnosa tijekom gotovo tridesetogodišnjega kazališnog staža u različitim modelima odnosa koji su ovisili o tipu pojedinih redatelja, ali i o

¹ Georgij Paro, *Gavella, škola i teatar*. U: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*. Biblioteka Dramaturški spisi; 21. Serija Savremena drama i pozorište u Jugoslaviji; knj. 5. Priređivač Branko Hećimović. Sterijino pozorje; Izdavački centar Rijeka. Novi Sad – Rijeka 1987., str. 30-33.

² Dalibor Foretić, *Glumac i suvremeni oblici scenske ekspresije*. U: *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. HAZU; Književni krug. Zagreb – Split 1984., str. 271.

mojem glumačkom razvoju. Započinjem kao glumac amater na daskama Studentskoga kazališta Studentskog centra u Osijeku, krajem osamdesetih igram u konceptualnim autorskim redateljskim predstavama u kojima model igre glumca donosi redatelj. Tijekom godina počeo sam i sam režirati, igram u predstavama koje su režirali glumci, na Akademiji kao profesor sa studentima tijekom pripremanja projekata propitujem modele odnosa redatelj – glumac i nakraju postajem ravnatelj Drame HNK-a u Osijeku, kada kao producent surađujem s redateljima iz pozicije poslodavca. Kao prvak Drame HNK-a u Osijeku, nakon gotovo tridesetogodišnjeg rada s redateljima tijekom kojega sam često imao mehaničko-kauzalni bespogovorni odnos, danas nastojim ostvarivati demokratsko-partnerski odnos s redateljem kao motivatorom, odnos u kojemu ponekad postajemo *urotnici* protiv ostatka svijeta.

U istraživačko motrište ovoga rada ulazi i pitanje budućnosti odnosa između glumca i redatelja. Živimo naime kao ljudi ili kao glumci u SF filmovima iz sedamdesetih godina koji hodaju ulicama i razgovaraju sami sa sobom. Dvoje mladih u restoranu tipka po nekakvim staklenim kutijicama, tijekom predstave javljaju se čudnovati futuristički zvuci i bljeskovi iz publike, automobili nečujno voze ulicama, biciklisti ne okreću pedale. Živimo u budućnosti u kojoj svoje postupke više ne opravdavamo *grabancijašima* nego virtualno stvarnim *adminima* koji na brojnim tražilicama, predmnijevajući naše preferencije, otvaraju u pregledniku stranice za koje oni smatraju da su predmet naših osobnih interesa. Pretraga istog pojma koju provodi svaki od nas ovisit će o tomu jesmo li ili nismo registrirani korisnik.³

Svi smo postali formalno posebni i važni, ali samo u smislu da svatko može dobiti svoju virtualnu stvarnost koja njemu odgovara, kako bi se na koncu što bolje otvorila pripadajuća komercijalna stranica u dnu stranice. U kontekstu takve suvremenosti ni glumac nije pošteđen svoje realne i irealne posebnosti, nadasve (ne)dovršenosti, koja se tako logično nastavlja na ishodišta sukoba redatelj – glumac koja je denuncirao Paro: *Sve okolo njega uvjeravalo je glumca da je u pravu. Radio, film, televizija – traže ličnost.*⁴

1. Glumac i redatelj kao dio ansambla

Redatelj kao aktivni sudionik nastajanja predstave koji se ne nalazi u trenutku glumačke igre za publiku na pozornici s glumcima relativno je nova pojava u svijetu teatra.

³ *Planiranje korištenja upita za pretraživanje*

Administratori mogu poboljšati relevantnost i izgled rezultata pretraživanja planiranjem pravilne konfiguracije Administracija postavke koje utječu na upit za pretraživanje. Dok učinkovitost upita pretraživanja neprekidno vrednuje tijekom redovnog postupka. Dostupno na: <https://support.office.com/hr-hr/article/Planiranje-kori%C5%A1tenja-upita-za-pretra%C5%BEivanje-d224d6f0-edbe-4d10-8a1f-fc4d81966e7a>.

⁴ Paro, *Gavella, škola i teatar*, str. 31.

Osobu koja idejno i organizacijski postavlja kazališni komad na scenu danas nazivamo redatelj ili režiser. U kazališnom životu u ovoj funkciji javlja se prilično kasno. Prvotno je u svakoj družini, ili u svakoj grupi koja je pripremala predstavu, netko od članova preuzimao brigu oko organizacije postavljanja predstave. Poslije se ustalio običaj da to bude glavni ili najstariji glumac. Tako je bilo i u nas, sve do pojave Stjepana Miletića, našeg prvog redatelja ne-glumca.⁵

Dvadeseto stoljeće inaugurira redatelja kao vanjskog člana ansambla koji gradi predstavu i nadređen je svima. Često se kazalište branilo od toga da su redatelji bili dio ansambla kao kućni redatelji ili su osnivali svoje trupe kojima su bili pedagozi, mentori i redatelji. Uzajamni je odnos tijekom godina udaljivao ili približivao te osnovne aktere procesa nastajanja kazališne predstave, da bismo danas imali dva aktera koja u raznim modelima odnosa interferiraju, ali se i udaljuju. Danas poneki redatelji inzistiraju na granici koja ih dijeli od glumaca, a poneki je namjerno prelaze. Redatelj danas kao pripadnik sasvim drugog ceha dolazi u ansambl i poput trgovačkog putnika prodaje svoje artikle i tako od kazališta do kazališta. Redatelj je ničiji i svačiji, kao *neželjeno dijete* koje putuje po svijetu i stalno iznova gradi svoj dom. Društvene uloge promijenile su se od doba kada je glumac bio putnik i obespravljeni zabavljač. Glumac je postao *gospodin glumac* s kućom i obitelji i, premda nije materijalno dosežao više staleže društva, stavio je leptir-kravatu i postao cijenjeni član zajednice i rado viđen gost na mnogim gradskim okupljanjima. Još uvijek u nekim sredinama ima društvene restrikcije (glumac ne može biti svjedok na sudu) i gleda ga se kao dijete kojemu se puno toga oprašta samo zato što je glumac. Dok je redatelj, poput *glumca slobodnjaka*, izložen zakonitostima i hirovima tržišta, društvo je prihvatilo glumca i postavilo ga na pijedestal obožavanja. Sloboda koja se pridaje glumcu kao i njegova medijska prisutnost te pretpostavka da posjeduje specifična znanja koja mogu zavesti i prozreti civila (gledatelja, sugovornika), ponekad glumca postave čak u poziciju strahopoštovanja. Glumac se počeo uspinjati na društvenoj ljestvici (ravnatelji Drame, intendant, gradonačelnici, zastupnici, predsjednici). Redatelj ima otežanu situaciju jer je glumac integriran u sredinu u koju on dolazi kao vanjski element. Igra zavodjenja postaje obostrana.

2. Glumac u nastajanju

Još kao glumac-amater sudjelujući krajem osamdesetih u Studentskom kazalištu osječkog STUC-a, sukladno svojim godinama i kulturnom miljeu Osijeka tog doba, radimo mahom, kako se tada govorilo, alternativno kazalište u kojemu koketiramo s performansom i multimedijom toga doba. Kao mladi ljudi bili smo vrlo kritični prema predstavama koje nisu bile moderne, odnosno oduševljavali smo se predstavama koje su bile odraz naših umjetničkih nastojanja ili su nas iznenađivale. Kazališni izraz u tom

⁵ Đurda Škavić, *Hrvatsko kazališno nazivlje*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1999., str. 61.

vremenu bio je za nas dio mode, pa tako i naših kriterija koji su stremili prema najsvremenijem teatru tog vremena. Kao *alternativci* oduševljeni postmodernom i urbanom kulturom koristimo multimediju, film, *punk* skupine, suvremeni ples te mnoge popularne gradske umjetnike i kavanske pjesnike. Na sceni stvaramo kontrolirani metež u duhu *noisea* (glazbeni pravac), u strukturi paralelnih događanja koja se događaju sinkrono i na više pozornica. Koristimo blagodati postmoderne i citatnost koja nam omogućuje potrebnu dijakroniju za stvaranje predstave u toj suvremenosti. Koristimo tekstove Botha Strauša, Nicka Cavea, Stanisława Ignacyja Witkiewicza, Petera Handkea, zajedno s klasicima i osječkim kavanskim pjesnicima. U svojim izvedbama zrcalimo svijet koji nas je oduševljavao, bilo da su to izložbe, glazba, filmovi, knjige ili kazališne predstave. U radu s nama mentorski sudjeluju mnogi umjetnici i profesori poput Gorana Rema, Ivana Faktora, Damira Munitića, Katje Jocić-Šimunić, Ivica Zeca, prof. Nevenke Munitić, Vladimira Stojsavljevića, Milana Živkovića, Borisa Bakala, Slobodana Beštića itd. Urbane umjetnike, okupljene u tadašnjem STUC-u, u međusobnoj interferenciji i neupitnoj podršci supkultura okupljenih oko nekoliko tadašnjih (višestruko opjevanih) kafića i klubova poput Valentina – zvali su nas *alternativcima*, ali na naše predstave i *performanse* dolazili su svi (policajska izvješća govorila su o tisućama ljudi).

Odnos spram redatelja u tom trenutku mojeg umjetničkog djelovanja bio je poput odnosa prema profesoru koji donosi nova znanja i informacije, koje nama, glumcima amaterima, u tom trenutku nisu bile dostupne, stoga smo pokušavali što bolje razotkriti što se krije iza redateljskih naputaka i želja. Redatelj je nastupao kao profesor glume s osnovnim vježbama za glas, govor, tijelo i glumačku igru. Redatelj je bio osoba koja zna sve tajne teksta kojemu se pristupa i kazališnog miljea uopće. Redatelj je bio moderan i, kako bi se to onda govorilo, *in*. On je bio u svakom umjetničkom i društvenom pogledu ispred svih. U to vrijeme redatelji su često imali mnoga druga znanja i iskustva, odnosno često bi upisali ili završili još poneki fakultet. Nisu bili slučajno tu, znali su što žele reći društvu i kako to ostvariti. Bili su moderni. Bili su izvrsno odjeveni. Bili su predmet obožavanja. Bili su čudo i nisu marili za to. Svi smo htjeli biti redatelji.

Propitivanje odnosa redatelj – glumac događa se nenajavljeno tijekom rada na predstavi *Kaspar* Petera Handkea. Tada, tijekom godine 1989./1990. te djelomice tijekom 1991., propitujemo Handkeovu temu *suvremenih nagovarača* (mediji i društvena pravila) kroz rad na spomenutom tekstu. Goran Rem, kao umjetnički i programski ravnatelj STUC-a, koncipirao je rad tako da smo radili na isti tekst četiri predstave s četiri redatelja. Predstave su rađene u žanrovskom rasponu od koreodrame do klasične dramske predstave. Svaki redatelj donosio je svoj jedinstveni osobni put nastajanja predstave, ali na isti tekstualni predložak. Redatelj je tako u kontekstu iste predstave bio mjerljiv spram svojih kolega.

Pozicija redatelja bila je neupitna, te smo kao mladi ljudi na početku svojega teatarskog puta doživljavali redatelja kao vrhovno biće koje razotkriva šifre koje je pisac unio

u tekst. Moć redatelja bila je i veća jer je imao pravo i tumačiti tekst. Redatelj je bio *čitač umjetničkog dramskog djela, i tumač scenske umjetničke projekcije* par excellence.⁶ Nitko od glumaca ne bi se usudio propitivati upute redatelja, ali smo zato satima razgovarali među sobom i pokušavali odgonetnuti kamo predstava putuje i što je redatelj naumio.

3. Stručne kompetencije redatelja i glumca

Upisavši Akademiju dramskih umjetnosti, redatelj postaje i službeno profesor koji nas podučava i ocjenjuje. Posebnost ADU u Zagrebu bila je u tome da su profesori iz glume bili redatelji, ali su uvijek uz sebe imaliiskusne glumce (Drago Krča uz Damira Munitića, Damir Lončar uz Tomislava Radića). U tom partnerskom odnosu redatelj zadržava svoju distancu i mogućnost komuniciranja na akademskoj razini objašnjavajući nam filozofsku i dramaturšku poziciju lika koji igramo ili dramaturšku situaciju koju moramo evidentirati u svojoj igri ili pitanja stila i žanra te osnove kazališne kulture. Glumac-profesor samozatajno pogledom, gestom ili u pažljivom razgovoru u četiri oka izgovara konkretne glumačke, da se tako izrazim, zanatske glumačke upute. Vježbe i napatci koje sam tada dobio prenosim i dalje svojim mlađim kolegama i studentima jer su dio cehovske usmene predaje koja razotkriva tajne glumačkog posla i nama olakšava život u kompetitivnom kazališnom miljeu. Profesor-redatelj nikada se ne spušta na razinu konkretne glumačke upute ili *foršpilanja*⁷ nego nas usmjerava na literaturu i traži bolje. Usmjerava nas na samostalno traženje naše glumačke norme potrebne za kazalište. Rečenica koja najbolje ilustrira taj odnos jest citat prof. Joška Juvančića: *Eli, glumi bolje*. U jedinstvu tih dvaju sudionika odgojno-obrazovnog procesa gradili smo osobnu normu kazališne igre. Odnos s pojedinim profesorima-redateljima tijekom godina postajao je mentorski i prijateljski, ali nikada nije prelazio magičnu crtu koja je zadirala u naš osobni glumački proces. Ponekad je u pretpremijernim konvulzijama bilo prisutno *foršpilanje*, ali ulazak u intimni prostor glumačkog stvaranja nije bio komentiran nego je svakome od nas ostavljeno da nađe svoj jedinstveni put. Svaki pokušaj komunikacije o tom dijelu glumačkog procesa koji se događa od redateljskog napatka do glumačkog djelovanja smatran je nepotrebnom psihologizacijom. Profesor-glumac bio je zadužen za taj dio posla.

Tijekom školovanja najveći utjecaj i bliskost ostvarili smo s profesoricom Ksenijom Čorić, koja je predavala scenski pokret i bila čest i (od glumaca) rado viđen suradnik za scenski pokret u profesionalnim produkcijama u koje smo polako ulazili. U etidama iz scenskog pokreta koje su često rađene bez čvrstoga pisanog predloška stvarali smo scenske minijature koje su bile plod najiskrenijih shvaćanja nas samih i umjetničkog trenutka, u kontekstu osviještene mladalačke kritike društva. Neposrednost i iskrenost

⁶ Radoslav Lazić, *Hermeneutika režije*, Altera; Prometej, Beograd – Novi Sad 1993., str. 7.

⁷ Znači pokazivati, tj. odglumiti glumcu kako treba odigrati svoju ulogu. U: Škavić, *Hrvatsko kazališno nazivlje*, str. 63.

u radu profesorice te dinamičnost kratkih formi bile su za nas inspirativne i ljekovite. Moram spomenuti da smo studirali u vrijeme dok su po gradu još trajala ratna djelovanja i gdje je većina muških studenata imala ratnu prošlost, a ženski dio klase dolazio je mahom iz ratom zahvaćenog područja. Predstava koja je rezultat našeg zajedničkog rada sa Ksenijom Zec bila je *Aljaska Jack*, koja postaje i predstava naše generacije. Uspješno ju je režirao Saša Anočić, također kolega student iz naše klase.

4. Nacrt tipologije

Profesionalni rad donosi mnoge redatelje koje ipak ne bih pojedinačno razotkrivao. Navest ću tek nekoliko oglednih primjera koje ću uključiti u nacrt tipologije odnosa redatelj – glumac.

a) Žanr-redatelj

Ulaskom u HNK u Osijeku kao mladi glumac igram u mnogim dramskim predstavama, ali sudjelujem i u mjuziklima i operetama. U to doba dolaze nam redatelji koji rade popularne mjuzikle i operete. Radi se o redateljima koji imaju već nekoliko puta postavljene dane predstave i mi naprosto uskačemo u njihovu predviđenu *mizanscenu*. Konkretno upute imaju zadatak približiti naše scensko djelovanje nekom uzoru koji je već odigrao određenu ulogu. Konkretnost redateljskih uputa koje su išle često iz foršpilanja i naše imitacije najbolje se mogu ilustrirati uputom gospodina Vlade Štefančića: *Dobro, onda tri koraka naprijed i kažeš rečenicu, zatim tri sekunde pauze, jer tu ide smijeh naravno, a onda nastavi dalje*. Ne moram obrazlagati da je publika reagirala upravo na za to plasiranim mjestima. Takav redatelj bio je zanatlija koji je bio siguran da pravi predstavu koja će se odigrati pedeset puta i mi smo mu vjerovali, nismo propitivali metode rada nego smo bespogovorno slušali. Moram priznati, unatoč malim ulogama (radi se o velikim ansambl predstavama, gdje su glavne uloge posvećene bardovima i pjevačima), veselili smo se igranju u njima. Tijekom izvedbi takvih predstava stjecali smo nužno samopouzdanje i navikavali se na scensku izloženost, odnosno učili zanat u procesu koji je od nas zahtijevao točnost i disciplinu rada u velikom ansamblu, ali i glumačku vještinu u mizansceni, glasnoći i razgovijetnosti ili smo naprosto tražili svoj glumački šarm i habitus u kontekstu takvog tipa uloge. Tada stečena znanja i vještine iskoristili smo mnogo puta poslije u svojem profesionalnom glumačkom životu. Gradi-li smo svoju normu kazališnog djelovanja.

b) Laboratorijski redatelj

Posebno moram istaknuti tip redatelja koji su svoj rad s ansamblom započinjali rečenicom: *Imat ćemo laboratorijski pristup probama*. Govorim o redateljima koji su od nas izvlačili sve naše glumačke imaginacije do kojih smo dolazili tijekom školovanja ili su prepoznavali naše stremljenje za suvremenim scenskim izrazom nama tada zanimljivih

filmova i predstava. Rad s takvim redateljima bio je pravo osvježanje i nadahnuće jer smo se osjećali posebnima i vrednovanima. Ulagali smo veliku energiju i strast radeći predstave često iz improvizacije te smo kao glumci bili zadovoljni i shvaćeni, odnosno mogli smo provjeriti sve svoje dosjetke i scenske mudrolije koje su nam tijekom školovanja na glavnim predmetima profesori često odbacivali. Završni rezultat često nije bio koherentan i nisu ga dobro prihvatile struka i starija publika, ali imali smo naklonost mlađe populacije i supkultura koje nisu bile sklone odlascima u HNK. Sloboda i neopterećenost takvog rada omogućavale su redatelju imaginaciju koju je kasnije mogao iskoristiti, a mi smo gradili svoje samopouzdanje i svoj autohtoni umjetnički izričaj.

c) Redatelj povratnik

Posebno mjesto imaju redatelji koji su godinama prije nas dolazili u HNK i svake dvije godine mogli smo očekivati da će doći ponovno režirati. Govorim o redateljima koji su već imali osobna poznanstva s mnogim članovima ansambla i znalo se unaprijed koji će glumac što igrati ili koji će glumac biti *pomoćnik redatelja*, odnosno tko će od kolega imati najviše utjecaja na redatelja. Moram primijetiti da je takav tip odnosa, u kojemu redatelj nadomješta kompetencije u glumačkom smislu koristeći insajderski jednog glumca koji će ga savjetovati što koji glumac može ili što mu je šmira⁸ iz neke druge predstave, čest kod mnogih redatelja. Tijekom takvog radnog procesa mladi glumac često biva sveden u sadržaju glumačke igre na elementarni glumački habitus i dobiva upute koje su prvenstveno dinamičke (*Dobro je, ali sve brže*). Takvog bih redatelja nazvao u odnosu prema glumcu *umornim redateljem* koji se dolazi odmoriti i lijepo družiti s kolegama, a krajnji je rezultat očekivan i nema potrebnu dozu iznenađenja koje mladi glumac očekuje od umjetnosti. Igra na sigurno i provjereno, uz poneku dnevno-političku aktualnu insinuaciju, jamči ponovni dolazak. Redatelj tog tipa dovodi mladog glumca u pasivnu poziciju jer nema sluha za improvizacije i istraživanje kojima je sklon mladi glumac. Mladi glumac tada nije ni u prilici otvoreno komunicirati s redateljem. U takvom modelu odnosa često dolazi do negativnih situacija unutar ansambla zbog apriornog prihvatanja subjekcija pojedinih glumaca kojima je takav vid *mentorske* komunikacije prema redatelju dopušten. Predstave koje smo radili kroz takav model odnosa ponekad su bile i dugo na repertoaru, ali nama kao mladim glumcima ostavljale su gorčinu jer smo vjerovali da se moglo puno više napraviti.

d) Redatelj s partnerom

Profesorski odnos u kojemu redatelj koristi starijeg glumca ili bračnog druga kao podršku može biti plodonosan. U takvoj situaciji kolega glumac-savjetnik poveznica je ansambla i redatelja. U takvom modelu odnosa prisutna je natjecateljska sklonost kod ansambla pri kojoj se veći dio ansambla želi istaknuti i dokazati da je dokučio

⁸ Šmirati znači loše glumiti, upasti u šablonu. U: Škavić, *Hrvatsko kazališno nazivlje*, str. 57.

nešto što drugi nisu. Glumci često sami, mimo dogovorenih proba, isprobavaju scene ili se dogovaraju s redateljevim pouzdanikom i daju nova glumačka rješenja, često uz benevolentni komentar: *mi smislili*, na što redatelj, uz značajan pogled i smiješak, kaže: *možemo vidjeti*. Govorimo o modelu odnosa u kojem ansambl postaje dio velike redateljeve obitelji i gdje svi preuzimaju odgovornost za cjelokupnu predstavu. Redatelj takvog pristupa ostaje trajno zabilježen u memoriji ansambla i njega se uvijek kuloarski spominje kao nekoga s kim se dobro radilo.

e) Mladi redatelj

Danas često radimo s mladim redateljima koji pristupaju radnom procesu tako što *oslobađaju ansambl od napetosti* raznim zajedničkim vježbama i igricama koje su uvod u radni proces i fokusiranje na zajednički cilj. Intelektualno-teorijski dio proba temelji se na iščitavanju teorijskih analiza vezanih uz dramu i autora na čiji se tekst radi. Tad se pristupa probama koje se temelje na slobodnoj improvizaciji jer se *podrazumijeva* kako smo *sve bitno* već tijekom proba pročitali ili prodiskutirali, *podrazumijeva* se da smo *sve shvatili*. Time mladi redatelj izmiče zamci upuštanja u unutarne glumačke procese ili pojedinačne rasprave o djelu, ali rezultat često nema dostatnu povezanost s inicijalnim htijenjem pisca komada. Predstave koje nastaju u dojmu su iskričave i dinamične, prepune života svakog pojedinog glumca, ali u sadržajnom smislu tekstualnog predloška *ne prelaze rampu*.

f) Popularni redatelj

Redatelj koji je popularan nije čest, ali ima ih nekoliko koje možemo staviti pod ovaj nazivnik. Radi se o redateljima koji su traženi i imaju potrebu režirati sve što im se ponudi bez obzira na to preklapaju li im se termini pokusa. Ponekad smo imali redatelje koji su ujutro režirali u Zagrebu, a večernju su probu imali u Osijeku. Problemi su nastajali tek kada su režije bile u drugoj državi, a redovi su na graničnim prijelazima bili veliki. Veličina takvih redatelja jest u njihovoj vjeri u suradnike i velikom samopouzdanju. Moram priznati da su neke uspješnice s repertoara nastale kao plod takvih suradnji. Paradoks je u tomu da se redatelj u jednom trenutku treba maknuti i dopustiti glumcima da se otvore i prepuste glumačkoj igri. Predstava u jednom trenutku mora nadržati pojedinačne osobnosti i stvoriti zajedničku novu stvarnost. Autorska ekipa tada dobije slobodu i autonomnost koja im se rijetko pruža. Moram priznati da su takvi redatelji vršni u zanatskom smislu, kreativni i maštoviti, ali kvantiteta ponekad ne prati kvalitetu.

g) Redatelj samotnik

U ovoj su skupini veliki redatelji koji imaju bujnu imaginaciju i kreativnost, ali su poput profesora matematike koji obožava i poznaje matematiku, ali je ne zna prenijeti učenicima. Glumac na probi svaki dan mora osjetiti kamo se taj dan putuje, jer redatelj-

ska imaginacija kod takvih redatelja svaki dan putuje u raznim smjerovima, potaknuta nekim detaljem koji je znan samo njemu, a glumci su tijekom proba u stalnom *rogoborenju* i latentnom nezadovoljstvu. Glumac koji na vrijeme zauzme stav i nametne se redatelju uspijeva ostvariti glumačku kreaciju, dok se glumac koji nema tu zaštitu nađe u frustrirajućem položaju. Mladi glumac tada svaki dan ide u nekom drugom smjeru pokušavajući odgonetnuti namjere redatelja. Naime, glumac svoj rad prezentira redatelju koji bi trebao svojim sudom reagirati na viđeno i usmjeriti glumca u novom smjeru ako nije zadovoljan viđenim, no takav redatelj iz dana u dan mijenja svoja htijenja, a shodno tome i njegove reakcije nisu kauzalne s viđenim nego u nekom stalnom nezadovoljstvu i traženju rješenja koja nisu u stanju ni sebi samome imenovati. Takav redatelj često ne vidi glumca u procesu nego samo vanjsku konturu glumca koji ispunjava dio slike njegove imaginacije za pripadajuću scenu. On naprosto traži da mu se izvana nametne okvir u kojemu on može stvarati. Okvir za imaginaciju može nametnuti direkcija drame ili tehnički ured ili intendat.

Kada jedinstveni ansambl ili nekoliko starijih glumaca kojima redatelj vjeruje nametnu okvir za stvaranje, imamo osnovni preduvjet za uspješnu predstavu. Glumci koji *a priori* pristaju i daju takvom redatelju za pravo da svaki dan donosi nešto novo nađu se u problemu i prije ili kasnije napuste projekt (pobjegnu čak u drugu zemlju). Traumatičnost tog modela odnosa često ima za posljedicu promjenu cijele autorske ekipe i glavnih glumaca. Glumci se često sljedećih nekoliko sezona ne mogu riješiti toga traumatičnog iskustva. Kao slikar pred praznim platnom, takav redatelj velike imaginacije slika tako da povećava platno iz dana u dan ili naprosto stavi toliko boja da slika postaje skulptura, a nema kraja smjerovima u kojima predstava ide. Ako takav redatelj ima strogo određeni format u kojemu mora raditi, njegova imaginacija u zadanom prostoru može biti genijalna. Naprosto previše slobode uništi takvog redatelja, odnosno dobijemo predstave koje su u nizu detalja predivne, ali su preduge ili su otvorile previše dramaturških linija ili žanrova koji gledatelja odbijaju. Govorim o predstavi koja se muči, a s njom i gledatelj. Neke najbolje predstave takvih redatelja nastale su iz otpora ansambla prema redatelju. Homogenizacija ansambla koja nastaje kao reakcija na takvog redatelja nešto je najljepše što se glumcu u ansamblu može dogoditi, premda to ima za posljedicu da se glumci međusobno štite tako što ulaze u otvorene konflikte s redateljem zbog kolega i predstave. Druga je situacija kada uprava stane iza takvog redatelja ili se ansambl podijeli za i protiv redatelja, pa to može dovesti do toga da predstava završi samo s nekoliko izvedbi i narušenim odnosima u ansamblu.

h) Redatelj glumac

Glumac kao redatelj nema potrebne redateljske vještine i za jednu režiju troši daleko više vremena na pripremu za projekt nego profesionalni redatelj. Tijekom proba kao stari profesor-glumac sa svakim glumcem na sceni proživljava svaku riječ, pogled i gestu.

Probe traju jako dugo i posvećene su glumačkom dijelu predstave dok se pripremljeni redateljski koncept povlači pred glumcima na sceni. S druge strane, kada je riječ o zahtjevnijem komadu koji traži redateljski pristup, redatelj glumac zanemaruje glumca i bavi se samo konceptom. Situacija je ili – ili. Imati redatelja glumca luksuz je koji se rijetko događa u velikim kazališnim kućama i riječ je u prvom redu o manjim komornijim glumačkim projektima. Iako moram primijetiti da pojedini glumci (Rene Medvešek) koji već godinama režiraju i imaju bogato iskustvo i povjerenje institucija vrlo uspješno insceniraju i velike projekte u nacionalnom kazalištu. Glumac u radu s kolegom glumcem vrlo brzo prihvati kolegu u novoj funkciji redatelja i ne preispituje novi odnos.

5. Vrijeme promjena

Tijekom godina, zahtjevi koji su se stajali pred glumca pri izvođenju predstave u *mitšpilu* s publikom utjecali su na glumačku igru i odnos prema redatelju. Homogena publika u vidu pripremljenih učenika s pojedinih fakulteta i iz srednjih škola, zatim udruženja umirovljenika te razne sindikalne cehovske publike inicirale su promjene u glumačkoj igri. Posebice mlađa publika, koja ne prihvaća da se u teatru glumi drukčije nego na velikim i malim ekranima. Pomak u naturalizaciji glumačke igre i prisutnosti glumca u scenskoj slici nametnula je publika 21. stoljeća. Imajući u vidu povijest ranijih kazališnih promjena, moram primijetiti da se klatno kazališnih promjena vratilo u poratno vrijeme (nakon Drugoga svjetskog rata) i ondašnjih suvremenih kretanja u kojima se težilo svođenju teatra na komorne forme i realističniju glumačku igru.

Prostor scene i odnos gledališta prema tom prostoru uvijek su najbitnije određivali formu kazališne predstave, pa i način glumačke igre. Činjenica da je taj prostor u toku nekoliko stoljeća dominantno oblikovala tzv. scena-kutija, u kojoj je gledalac gledao ono što se u predstavi dešava kroz nepostojeći četvrti zid, ima svojih socijalnih, psiholoških, estetskih, pa i sasvim praktičnih premisa. Međutim, kao što i svako Kolumbovo jaje ne traje vječno, tako i taj prostor upravo u našem stoljeću biva strašno osporavan. Komorne forme kazališne predstave favoriziraju upravo takve izražajne oblike u kojima često i treptaj oka i neznatno grčenje mišića na licu govore prirodnijim, intimnijim, normalnijim gestualnim jezikom nego snažna gesta ili do iskrivljenja lica deformirajuća grimasa. Ne bježati od sebe u nešto što je izvještačena stvarnost lika koji na sceni živi neki drugi život, posve autonoman od njegova, već taj lik izraziti kroz sebe do potpune identifikacije u taj sat ili dva vrlo intenzivnog bivanja na sceni s njime, temeljna je preinaka što se dogodila u svim parametrima glumačkog stvaralaštva i zanata, od psihologije glume do glumačke tehnike. U tom dijapazonu zapravo je sve što se danas zove općenitim i neodređenim pojmom moderna gluma u hrvatskom kazalištu. Počevši od slavni pedesetih i šezdesetih godina Zagrebačkog dramskog kazališta, potom Teatra &TD, najboljih ostvarenja slobodnih scenskih grupa, sve do današnjih velikih predstava Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu i Splitu – sve to ima taj jedan te isti pred-

znak koji je najvećim dijelom proistekao iz tih prostornih promjena, iz sve slobodnije i nekonvencionalnije koncipiranog scenskog prostora. Međutim, i ta tzv. moderna gluma ima svojih račvanja. Prvo, najlogičnije, ali i najkraćeg dometa bilo je okretanje prema svojevrsnom scenskom naturalizmu. Kada je primjerice tamo negdje 1965. Neva Rošić pekla prava jaja na pravom električnom štednjaku da bi ispunila one čuvene metafizičke pauze u Pinterovu Ljubavniku to je, barem na nas koji smo rasli s tim novim kazalištem, djelovalo poput električnog udara, kao prodor nepatvorena, prirodna života u nekakav prostor koji je tada još uvijek ponajvećma bio posvećen veličajnoj i uzvišenoj scenskoj riječi. Danas sam, naravno, svjestan toga da je to samo jedan od mogućih izraza onoga što je tražio Antoine još krajem prošlog stoljeća.⁹

Kao nastavak gornjeg citata pokušavam dijagnosticirati da se u današnjem kazalištu pojavila slična potreba za glumcem kojemu se više vjeruje u dojmu, ali isto tako i na verbalnoj i tjelesnoj razini. U razgovoru s redateljima iz Austrije i Mađarske iz nedavne prošlosti dobivam potvrdu kako se i u našem širem okružju događaju slične promjene u kazalištu. Mogu konstatirati kako se dogodio pomak prema teatru u kojemu se od glumca zahtijeva glumačka igra u verističnijem modelu igre. Publika ponovno želi vidjeti glumca koji samo za nju plaće, voli, dijeli s njom i razlaže probleme društva o kojima mediji grade podvojenju sliku zbog aktualnih političkih odnosa. Publika ne želi podrazumijevati i pretpostavljati nego ima potrebu negdje zajednički podijeliti svoje mišljenje i zajednički, kao građansko tijelo, proživjeti i odrediti se spram određene teme, a ipak da to nije samo sportsko natjecanje. S društvenog gledišta vidljiv je pomak k društveno angažiranom glumcu koji govori istinu, a ne deklamatoru nečijeg koncepta. Dojam kod nositelja dramske radnje ide do te mjere prema verizmu da se želi vidjeti kako glumac kao civilna osoba stoji iza zastupajućih poruka koje nosi dani tekst. Naravno, govorimo o dojmu koji se također na sceni izvodi za publiku u modelu igre koji teži pojačanoj naturalizaciji.

Traži se *teatar kojemu se vjeruje*. Kolege iz Austrije objašnjavaju to kao reakciju na poplavu informacija, žutila i medijskih nejasnoća koje dovode do toga da se u kazalištu i glumcu traži zadnji bedem obrane istine u javnom prostoru inficiranom profitom i lobiranjem raznih vidljivih i nevidljivih dionika. Bez obzira na društvene i tehnološke promjene koje su dovele do suvremenih zahtjeva publike spram glumca na sceni, kotač povijesti vraća kazalište polaznim principima poslijeratnoga suvremenog teatra pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća.

U svim tim promjenama desila se i temeljna, najvažnija promjena u glumi našeg vremena. Glumac, čija se veličina stature paradigmatički povezivala s bujnom izražajnom gestom, snažnim glasom, uznositošću koja malo što nije bila ravna onoj na koturnama, u novim prostornim odnosima pronalazi i nove parametre svoje izražajnosti. On ne samo da može govoriti normalno, da se koristi šapatom i poluglasom, da mu je

⁹ Foretić, *Glumac i suvremeni oblici scenske ekspresije*, str. 271-273.

gotovo sam njegov fizis dostatan da ovlada scenom, već se upravo takav način igre od njega i traži.¹⁰

U to doba otpor je bio izraz vremena kad je nakon Drugoga svjetskog rata svaka poza i pompa izgubila svoju veličinu ili se utopila u ratnim strahotama. Danas se možda kotač povijesti ponovno (dvadesetak godina od Domovinskog rata i otvaranja prema Zapadu i Istoku) okreće zbog kontaminiranog i zagušenog medijskog prostora i visokokomercijaliziranog društva, ali smisao je uvijek isti: potraga kazališta za istinom i emocijama.

6. Kazalište danas kao mjesto sukoba

Vratimo se Paru u identifikaciji mjesta razmimoilaženja glumca i redatelja.

Dogodio se sukob između glumaca i redatelja. Ja na taj sukob gledam ovako: redatelj je u teatru, po naravi svoje dvostruko redateljsko-pedagoške funkcije, na koju ga je obavezao Gavella, neprestano dovodio glumca u položaj nesvršenog đaka, što je u biti njegova shvaćanja glume kao nikada do kraja iscrpljene i definirane glumčeve mogućnosti. Osjetivši u nekom trenutku dno, neki fiktivni kraj svojih moći, glumac ih je komotno proglasio za svoj vrhunac i počeo se opirati redatelju-pedagogu koji ga je silio da ide i dalje. Sve okolo njega uvjeralo je glumca da je u pravu. Radio, film, televizija – traže ličnost. Jedna uloga spremljena na televiziji za tjedan dana i odigrana na ličnost donosi glumcu više nego dvije mjesečne plaće u kazalištu. Tu je i publicitet kakav mu kazalište ne može stvoriti. Publicitet rađa u nekim glavama ideju o star-sistemu. (...)

Gavellin redatelj nužno se po naravi svog posla morao oduprijeti takom stanju i zbog toga se glumcu pričinio – neprijateljem. Međutim našli su se prijatelji. Nastalu situaciju iskoristili su neki redatelji izvan Gavellina kruga, oni zapostavljeni, i ponudili su glumcima svoje redateljske usluge: ravnopravnost u suradnji, što otprilike znači da glumac sam stvara svoju ulogu, a da se redatelj brine za promet na sceni, viši tretman ili nedodirljivost glumčeve ličnosti, ideje kao nadomjestak za iscrpljujuće pokuse, ili pak uloge i novac na televiziji...¹¹

U tekstu *Gavella, škola i teatar* Paro zaključuje kako se dogodio sukob između glumca i redatelja u trenutku kada glumac mijenja svoje pozicije na društvenoj ljestvici. Govori o medijskom uspjehu glumca kroz film, televiziju i radio kao o jednom od generatora sukoba. Imenuje i *star-sistem*, koji se preferira u mnogim kazalištima do danas, kao također jedan od faktora narušenih odnosa. Ali napominje i da je krivnja obostrana i da ćemo u budućnosti vidjeti što će se događati. U budućnosti, dakle danas, 2017., kako je Paro tada ustvrdio, mjesto sukoba je u rastućoj tendenciji koja tretira redatelja i glumca kao profesionalce koji trebaju svoj posao obaviti u zadanom roku brzo i solidno,

¹⁰ Foretić, *Glumac i suvremeni oblici scenske ekspresije*, str. 272.

¹¹ Paro, *Gavella, škola i teatar*, str. 31.

a ne kao umjetnike u stalnom traganju i mijeni.¹² Odstupivši od Gavellina profesorskog odnosa spram glumca, redatelj režira predstavu u zadanom roku i okolnostima te nema vremena za glumačke procese. Vrhunac je u citatu jednog današnjeg uvaženog redatelja: *Ja ne podučavam glumu, tome služi akademija, ako nekome treba poduka neka si plati glumačkog trenera.*

Paro ističe: *Gavelina škola i Gavellin teatar nerazdvojno su povezani. Škola je osnova i produžetak teatra. Teatar je osnova i produžetak škole. Sve je zamišljeno kao neprekinuti proces uzajamnog djelovanja škole i teatra. Izašavši iz škole, glumci i redatelji rade i razvijaju se u teatru. Po tome je škola osnova teatru, a teatar produžetak škole. Isti glumci i redatelji, obogaćeni iskustvom rada u teatru, djeluju kao nastavnici na školi i prenose stečena iskustva na studente. Po tome je škola produžetak teatra, a teatar osnova škole.*

*Gavellin student je nogom bio na pozornici, baš kao što je i Gavellin glumac uvijek jednom nogom bio u školskoj klupi. U sličnoj situaciji je i redatelj u teatru, kada radi kao pedagog na školi. Škola je kriterij teatru, teatar kriterij školi. Gavella je kriterij shvaćao kao proces. Samo na taj način bila je za Gavellu moguća pedagogija glume i režije. Jedino tako moguće je izbjeći opasnost, kako od esteticizma tako i od akademizma, kako u školi tako i u teatru.*¹³

Koliko smo daleko od Gavelle, govori gore navedeni citat u kojemu se redatelji otvoreno distanciraju od pedagogije i glumačke tehnike vezane uz *glumčev zanat*, ali i kao privatne osobe svojim odnosom prema životu i poslu kao da žele reći da ne žele preuzeti odgovornosti za glumca i *njegov posao*. I tako danas možemo konstatirati kako postoji *moj posao – režija* i *tvoj posao – gluma*. Moram istaknuti kako je riječ o dijelu redatelja, ali – zbog raširenosti takvog modela odnosa – ipak možemo govoriti o suvremenom trendu.

O suvremenosti, zaključno

Redatelj danas često priznaje da o glumi ne zna toliko da bi mogao pomoći te podučavati glumca, što možemo i razumjeti jer ipak nije studirao glumu i tijekom radnog vijeka nije ju dalje usavršavao kao vještinu. Glumac i nakon akademije nastavlja usavršavati svoju umjetnost i razvijati vještine. On ulazi u televizijske i filmske produkcije koje zahtijevaju verističkiju glumačku igru. Povratkom u kazalište glumac donosi i dio svoje nove publike koja ga *poznaje* s televizijskih ekrana i kao takav nastoji zadržati prepoznatljivu razinu izražajnih sredstava ili iz nekih drugih razloga teži glumačkoj igri s pojačanom naturalizacijom. Ta pojava dovodi do toga da tipičan kazališni glumac pokraj njega često djeluje kao pogreška, odnosno neuvjerljivo.

¹² Paro, *Gavella, škola i teatar*, str. 32.

¹³ Isto, str. 30-31.

S druge strane, kazališni redatelj ostaje u kazalištu. Redatelji se profiliraju kao kazališni ili filmski redatelji već na akademiji. Kazališni redatelj ostaje kazališni redatelj, koji ostaje zakinut za to novo filmsko iskustvo kojemu je glumac već godinama izložen. Redatelj tako često nije u mogućnosti biti glumački pedagog i donositi glumcu nova znanja vezana uz glumačke procese, koja su imanentna njegovu položaju u kazalištu spram glumca, kako je to davno od redatelja zahtijevao Gavella.

Redatelj svojim općim obrazovanjem, teatrološkim i zanatsko glumačkim nastupa kao pedagog i produžetak je škole i obrazovnog procesa glumca koji nikada ne prestaje.
Gavella

Glumac se danas obrazuje i nadograđuje raznim glumačkim tehnikama i škole koje su nekada bile s onu stranu čelične zavjese danas su došle i do nas. Studenti s naših akademija upisuju MA studije u Londonu, Petrogradu, New Yorku. Na Dionizijevu i drugim festivalima studenti glume od Amerike do Linza i Cetinja te razmjenjuju iskustva. Organiziraju se razne glumačke radionice koje vode glumci školovani u drugim glumačkim tehnikama. Rade se koprodukcije sa stranim teatrima u kojima glumci usvajaju nove tehnike i razvijaju svoje radne procese i tehnike. Možemo reći kako već studenti glume koriste globalni glumački rječnik, dok mnogi redatelji kao da više ne poznaju ni osnovni glumački pojmovnik.

Potreba za poznavanjem i razvijanjem glumačkih tehnika kod glumca te reakcija na gore navedeni produkcijski okvir za stvaranje predstave (*brzo i solidno*) tijekom dvjeteisućitih dovodi do toga da se mnogi glumci upuštaju u redateljske vode (Vitez, Medvešek, Raguž, Anočić, Bulić). Nagrađivane predstave postaju komornije izvedbe koje na razini mikrogeste, govora i zajedničke energije donose naturaliziraniju glumu očišćenu od tipičnih sekundarnih kazališnih manira i parazitskih gesta uvjetovanih *šmirom* i lažnim preduvverenjem kako je to dostatna igra. Traženje svrhovitog djelovanja, učinkovite montaže glumačkih radnji i fizičkih akcija postaje temelj učinkovitog suvremenog i rado gledanog scenskog izraza (*Exit, ZKM*). Malobrojni redatelji prepoznaju taj trend i uvode model odnosa koji bih nazvao odnosom apriornog povjerenja. U tom modelu glumac i redatelj postaju urotnici spram *brzog i solidnog svijeta*. U Osijeku nastaje predstava *260 dana* koja sadržajem i modelom glumačke igre u komornim uvjetima donosi potvrdu tih trendova.¹⁴

¹⁴ Marijan Gubina: *260 dana*. Režija: Damir Ferenčina. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 2014.; 2015. Nagrada Vanja Drach za najbolju predstavu u cjelini na 22. Festivalu glumca, 2015. Nagrada publike za najbolju predstavu na festivalu 25. Marulićevi dani, 2015., Nagrada hrvatskog glumišta za najbolju predstavu u cjelini, 2017., na 18. međunarodnom festivalu komornog teatra Zlatni lav: Grand Prix. Predstava je imala preko sedamdeset izvedbi.

Vrijeme za pripremu redatelja i glumca za radni proces u ustroju i formiranju repertoara za najmanje četiri godine daje prostor objema stranama za adekvatnu pripremu.

*U teatru se ne misli od danas do sutra, već (barem) dvadeset godina unaprijed. To smo naučili od Gavelle.*¹⁵

¹⁵ Paro, *Gavella, škola i teatar*, str. 33.

PROŠIRIVANJE UMJETNIČKOGA MEDIJA –
SCENOGRAF (I) REDATELJ
ZLATKO KAUZLARIĆ ATAČ

U znamenitoj knjizi *Moja scena* objavljenoj 1965. godine svjetski poznat i priznat njemački scenograf Teo Otto zasebno poglavlje svoje nadahnute, autorefleksivne studije o scenografskoj umjetnosti naziva *Režiser i scenograf* već i samim time signalizirajući posebnost, kompleksnost i slojevitost navedenoga suodnosa u razmatranju scenografske problematike. Čvrsto uzemljen u ideju kolektivnosti kazališne umjetnosti kao temeljne pretpostavke kazališnoga čina, na kojoj će svoju poetiku graditi i Zlatko Kauzlarić Atač, u daljnjoj razradi vlastitoga poimanja redateljsko-scenografske suradnje Teo Otto naglašava: *Za suradnju nema sheme a svaki režiser je drugačiji. Mora da je već prilično loš scenograf koji kod tog postupka isključi i slušanje i gledanje kako bi jednu ideju ili program uporno proveo. Isto vrijedi i obratno. Razumije se da su od najveće važnosti uzajamno osobno uvažavanje i međusobno umjetničko priznavanje.* (T. Otto, 1973: 27)

Dakako da su poetička stajališta različitih scenografa – i redatelja – o njihovu kreativnom, dinamičnom i višesmjernom suodnosu povijesno varijabilna i raznovrsna, katkada podudarna, katkada dispartna, a iskustva iz neposredne kazališne prakse također pokazuju srodnosti, kompatibilnost i dodirne točke s jedne, i aporije, procijepe i kritična mjesta toga suodnosa s druge strane, prostirući se u širokome rasponu od onih koja se naslanjaju na približavanja ili razmimoilaženja u estetskim i konceptualnim stajalištima oko obje grane kazališne umjetnosti i same kazališne umjetnosti do onih koja su bliža raznovrsnim oblicima borbe za moć i nerijetko delikatnome osobnom pitanju prekoračivanja vlastitih ili uzurpiranja tuđih ovlasti unutar predstave.¹

¹ Na to se poziva i sam Teo Otto pripovijedajući na duhovit, pa i ciničan način, o nekim manje sretnim primjerima odstupanja od ideala ravnopravne i partnerske suradnje: Otto, primjerice, ističe redatelja neobuzdanih ideja i nasuprot njemu scenografa krotitelja, redatelja esteta i nasuprot njemu scenografa dekoratera, redatelja s kompleksima i nasuprot njemu scenografa apologeta, redatelja interpretatora i nasuprot njemu scenografa koji mu povlađuje te naposljetku redatelja diktatora i nasuprot njemu scenografa izvršioca (T. Otto, 1973.).

Gledan iz dijakronijske i iz sinkronijske perspektive, odnos redatelja i scenografa može se realizirati u doista brojnim oblicima i nijansama, varirajući i kada je riječ o širem povijesnom pregledu redateljsko-scenografskoga suodnosa, i kada je riječ o pojedinačnim slučajevima uspješnijih ili manje uspješnih partnerstva različitih redatelja i scenografa, i kada je riječ o izdvojenim suradnjama ostvarenim na zasebnim kazališnim predstavama, gotovo po načelu: koliko različitih predstava, toliko i različitih mogućnosti. Međutim, u osnovi se većine promišljanja suodnosa režije i scenografije u novijoj povijesti zapadnoeuropskoga kazališta ipak nalazi pitanje poštivanja osnovnog načela kazališne umjetnosti, načela kolektivnosti i zajedničkoga rada na cjelini kazališne predstave ili kazališnoga događaja, čime se zapravo vraćamo na uvodnu misao Tea Otta, te se čak i onda kada je riječ o scenografima izrazito snažnih koncepcija i likovnosti upućenih na stvaralački dijalog svih sudionika predstave redatelj u većini slučajeva ipak prihvaća kao prvi među jednakima, kao umjetnički voditelj, ishodište predstave i onaj koji bira scenografa, a ne obrnuto.

S povijesnoga gledišta, od Meiningenskoga dvorskoga kazališta naovamo, rješavanje scenskoga prostora i njegovo *dramaturško uobličavanje* u korijenima je redateljskoga rada na predstavi već od samih začetaka režije kao profesije (M. Misailović, 1988: 276; P. Pavis, 2013.). Afirmacija obiju profesija, redateljske i scenografske, krajem 19. i početkom 20. stoljeća, kao potom i mnoge važne mijene i revolucije u redateljskom i/ili scenografskom pristupu kazališnoj umjetnosti tijekom 20. stoljeća, tekle su u njihovoj tijesnoj srodnosti, komplementarnosti, pa i međuovisnosti. Brojne prijelomne točke ili prekretnice u poimanju scenografije, režije i/ili kazališne umjetnosti u cjelini rezultat su uzajamne sprege scenografa i redatelja, pri čemu nije uvijek moguće govoriti o strogom razgraničenju pojedinih umjetničkih profesija i područja nego o njihovu međusobnome prožimanju, nadopunjavanju i sinergiji, odnosno iskoracima iz jednog umjetničkog medija u drugi, redatelja u scenografiju i scenografa u režiju.

Štoviše, za mnoge je scenografe i redatelje pitanje odnosa režije i scenskoga prostora i pitanje nad pitanjima, stvaralački imperativ njihova rada, s obzirom na to da jedni promišljaju režiju iz prostora, a drugi scenografiju iz režije. Mnoga bitna pitanja scenografije postavili su redatelji, mnoge bitne odgovore režiji ponudili su scenografi i likovni umjetnici promišljajući i globalna pitanja režije kroz ideje o reformi scenskoga prostora, pri čemu su neki kazališni umjetnici usidreni u likovnoj umjetnosti i vizualnom poimanju zbilje i teatra u pojedinim trenucima imali i odsudan utjecaj na poimanje kazališne umjetnosti kao takve: u novije se vrijeme kao najupečatljiviji primjer može izdvojiti teatar Roberta Wilsona. Ne iznenađuje stoga što se već u predgovoru nedavno objavljenoga *Cambridgeova uvoda u scenografiju* (2009.), koji nudi i povijesni i teorijski pregled discipline, ističe kako se u ime želje za trasiranjem širega djelokruga i potencijala scenografije knjiga ne bavi samo praksom i teorijom pionira scenografije nego i radom redatelja, pisaca i likovnih umjetnika koji su tijekom 20. stoljeća pridonijeli obli-

kovanju i definiranju scenografije kao protežnog i svestranog umjetničkoga područja (J. McKinney, P. Butterworth, 2010: xiii).

Tako se na popisu razmatranih umjetničkih opusa koji su temeljito promijenili ili radikalizirali poimanje scenografije (ali i režije) u posljednjih stotinu godina nalaze, primjerice, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer, Vsevolod Mejerhold, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Josef Svoboda i Robert Wilson. Napokon, neke od najslavnijih predstava u povijesti svjetskoga kazališta proizišle su iz nadahnute, plodne i tijesne suradnje pojedinih redatelja i scenografa, za što postoji cijeli niz primjera, poput Jeana Vilara i Léona Gischie, Giorgia Strehlera i Luciana Damiania, Otomara Krejče i Josefa Svobode, a od samih početaka redateljske umjetnosti sličan se obrazac dade zamijetiti i u hrvatskome kazalištu, pri čemu se prvom i primjernom smatra međuratna suradnja redatelja Branka Gavelle i scenografa Ljube Babića u dvadesetim godinama 20. stoljeća (premda ne treba zanemariti ni nešto stariju suradnju redatelja Ive Raića i scenografa Tomislava Krizmana), odnosno Vladimira Habuneka i Božidara Rašice ili Dine Radojevića i Andreje Ekl u pedesetim i šezdesetim, a Koste Spaića i Berislava Deželića ili Georgija Para i Zvonimira Lončarića u sedamdesetim, potom Tihomira Milovca i Branka Brezovca u posljednjoj četvrtini 20. stoljeća, da ne nabrajamo dalje jer primjernih je *parova* daleko više. U tom se pogledu posebno zanimljivom čini opaska Ane Lederer da su se neke od tih veza formirale na generacijskim osnovama, odnosno da su se mnogi scenografi i redatelji zajedno generacijski afirmirali (A. Lederer, 2011: 40), što, uostalom, potvrđuju i brojne refleksije samih scenografa i redatelja, a što će se donekle dati zamijetiti i u opusu Zlatka Kauzlarića Atača.

Naposlijetku, govoreći o sprezi redatelja i scenografa, nije naodmet, neovisno u vrijednosnim kategorijama ili recepciji, istaknuti ni viševrnsne domaće primjere iskoraka redatelja u područje scenografije (Petar Veček) ili ulaska u režiju posredovanjem scenografije (Vladimir Gerić), kao ni viševrnsne redateljske i/ili autorske projekte likovnih umjetnika i scenografa poput Zlatka Boureka, Jagode Buić i – dakako – Zlatka Kauzlarića Atača.

U razmatranju susreta režije i scenografije ne treba posve smetnuti s uma ni činjenicu da je u dramskom kazalištu rečeni odnos dugo stajao i u sjeni – ili pod patronatom – jednako složenog odnosa teksta i slike u kazališnoj predstavi, kazališnoj povijesti i kazališnoj historiografiji u kojem je, kako znamo, sve do gotovo donedavno prevagu često odnosio dramski tekst, odnosno riječ. Tek se od druge polovice 20. stoljeća situacija počinje znatnije odmicati od prevlasti logocentričnih usmjerenja, a likovni aspekt kazališne predstave posebice dolazi do izražaja od osamdesetih godina naovamo. U svakom slučaju, nakon cjelokupnog iskustva dvadesetostoljetnog teatra čini se kako više ne može biti dvojbe, ako je ikad istinski i mogla postojati, da je koncept oblikovanja scenskoga prostora duboko prožet i premrežen idejom režije i da scenografija može do određene mjere *režirati* i prostor i predstavu te imati snažan utjecaj na redateljske

odluke i režiju (i uopće cjelokupnu realizaciju kazališne predstave) bilo otvarajući joj mogućnosti razrade i djelovanja, bilo presudno je determinirajući, ali i povratno, da je problem režije usko vezan uz prevođenje redateljske ideje u prostor.

Zlatko Kauzlarić Atač kazališnim se radom počeo baviti još u djetinjstvu, kao glumac (ali i redatelj) amater u Koprivničkom amaterskom kazalištu, a potom i kao glumac, pantomimičar i glazbenik u Studentskom eksperimentalnom kazalištu (SEK-u) na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine 20. stoljeća, kada je rečeno kazalište bilo na vrhuncu svoje snage i kada je Atač s njime proputovao niz europskih kazališnih festivala stekavši brojna praktična iskustva scenskoga prostora iz vizure glumca, kojega će u kasnijim scenografskim i redateljskim rješenjima nerijetko stavljati u samo središte svojega rada, ali i iskustva gledatelja niza tada najpropulzivnijih studentskih i alternativnih kazališnih poetika koje će tek poslije sa zakašnjenjem od nekoliko godina apsolvirati i nacionalna kazališna *srednja struja*.

Tijekom svoje plodne scenografske karijere – uvijek u svojstvu vanjskoga suradnika, nikad u svojstvu scenografa stalno zaposlenog u nekom kazalištu – koja broji oko dvije stotine kazališnih predstava, Zlatko Kauzlarić Atač surađivao je s većim brojem hrvatskih te nekolicinom inozemnih redatelja (Jiří Menzel, Francesco Macedonio), ukupno njih tridesetak, različitih naraštaja te poetičkih i estetičkih opredjeljenja. Prvu snažniju profesionalnu redateljsko-scenografsku suradnju, ponajprije sedamdesetih godina 20. stoljeća, ostvario je s redateljem Mirom Međimorcem, s kojim ga je vezivalo još poetičko prepoznavanje i zajednički rad na studentskim predstavama u SEK-u i na Akademiji dramske umjetnosti, a najprotežniju i najdublju s redateljem Georgijem Parom u drami, osobito u osamdesetim i prvoj polovici devedesetih, kako u Hrvatskoj, tako i u Sloveniji, odnosno s Petrom Selemom, mahom, ali ne isključivo, u opernim predstavama od devedesetih godina naovamo.

Veći broj predstava realizirao je i s redateljicama Nenni Delmestre, Ivicom Boban i Lenkom Udovički – ostvarivši s potonjim dvjema (kao i sa Selemom) i važna ambijentalna scenografska rješenja, te s redateljima Kostom Spaićem, Ivicom Kunčevićem, Želimirom Mesarićem i Ivicom Krajačem, a na popisu redatelja s kojima je surađivao vrijedi istaknuti i imena Vladimira Gerića, Petra Šarčevića, Božidara Viočića, Joška Juvančića, Petra Večeka, Marina Carića, Zlatka Svibena, Ozrena Prohića, Vlade Štefančića, Zlatka Viteza, Nine Kleflin, Ladislava Vindakijevića, Jasmína Novljakovića, Vlatka Dulića, Želimira Oreškovića, Rade Šerbedžije i Lea Katunarića, dakle osobnosti doista raznovrsnih i jedinstvenih redateljskih i umjetničkih rukopisa, stvorivši s nekima od njih i antologijske predstave hrvatskoga glumišta i/ili (barem) hrvatske scenografije.

Veći dio scenografija Zlatko Kauzlarić Atač osmislio je za dramske predstave, uz što je kreirao scenografije i za nekoliko baletnih predstava, a zamjetan udio u njegovu opusu imaju i scenografska ostvarenja za glazbene, uglavnom operne predstave realizirane, kako je već rečeno, s Petrom Selemom i, u nešto manjem broju, s Ivicom Krajačem.

Naposljetku, valja naglasiti da se Zlatko Kauzlarić Atač i sâm okušao kao redatelj, i to operni: režirao je, štoviše, Verdijeva *Rigoletta*, najprije u Rijeci, a potom i u Osijeku, te je u bliskoj suradnji s Ivicom Krajačem ostvario još nekoliko koredateljskih predstava.

Premda to za scenografski opus Zlatka Kauzlarića Atača i nije od većeg značenja, vrijedi svejedno spomenuti da u njegovu portretnom slikarskom opusu svoje mjesto zauzimaju i portreti kazališnih redatelja, kako onih koji su obilježili povijest hrvatskoga kazališta ali s kojima Atač nije imao prilike raditi, poput Branka Gavelle i Dina Radojevića, tako i onih s kojima je osobno surađivao i/ili prijateljevao – Georgij Paro, Božidar Violačić, Tomislav Durbešić, Kosta Spaić, Petar Selem neki su od redatelja koje je slikarski zabilježio na svojim platnima. U nastavku ću se usredotočiti na nekoliko redateljsko-scenografskih suradnji koje držim odsudnima, pa i formativnima u scenografskome i uopće kazališnom opusu Zlatka Kauzlarića Atača, s Mirom Međimorcem i Georgijem Parom, kao i na Atačev vlastiti redateljski angažman – izniman operni opus realiziran s Petrom Selemom ovom prigodom ostavljam po strani.

Prvi profesionalni angažman Zlatka Kauzlarića Atača vezan je uz redatelja Vladimira Gerića (u čije prve profesionalne kazališne radove spada i osmišljavanje i provedba scenografija u varaždinskome kazalištu pedesetih godina!) i kostimografiju (za predstavu *Pijero Muzuvijer* splitskoga kazališta 1971.), no ozbiljniji kazališni ulazak u profesionalnu scenografiju Atač je ostvario s redateljem Mirom Međimorcem u GDK-u Gavelle 1974. godine, u predstavi prema tekstu Bertolta Brechta *U guštari velegrada*. Prije toga, Miru Međimorca i Zlatka Kauzlarića Atača vezivalo je poetičko prepoznavanje i redateljsko-izvođačka suradnja na više studentskih predstava u SEK-u i redateljsko-scenografska suradnja na Akademiji dramske umjetnosti tijekom rada na predstavi prema tekstu Miroslava Krleže *Leda* 1971. godine. U njoj je Međimorčev pokušaj redateljske reinterpetacije *Lede* pomoću razbijanja uvriježenog realističnog kôda uprizorenja Krležine *komedije jedne karnevalske noći* Atač upotpunio scenografijom sačinjenom od jednostavnog, golog i nerealističnog ukošenog i povišenog praktikabla (istodobno i podija i kreveta) i vlastite slikarske interpretacije *Lede* u pozadini toga praktikabla. Atačeva *Leda* bila je slika velikoga, pozornici prikladnoga formata, na kojoj je, za razliku od uobičajenih prikaza Zeusa u liku labuda, Zeus prikazan u obliku muškarca, a rađena je *neovisno* o predstavi. Bio je to prvi prodor Atačeva slikarstva na scenu² – u obliku doslovce preuzete slike – a upravo će Atačev tada još dominantno slikarski habitus i scenografski impuls biti presudan za nastavak zajedničkoga rada njega i Međimorca i središnji poticaj redatelju da Ataču uputi poziv za prvi scenografski angažman u profesionalnom kazalištu. Između dvojice umjetnika postojao je dogovor o ponavljanju suradnje kada se u kazalištu otvori mogućnost spajanja tematike izvođenoga dramskoga djela i Atačeva slikarstva, tada većim dijelom obilježenog okvirom likovne skupine Biafra.

² Ova studentska predstava igrana je i na otvorenju Atačeve samostalne izložbe u Galeriji Doma JNA u Beogradu 1971. godine.



U guštari velegrada, DK Gavella, 1971.

Prvu Atačevu profesionalnu scenografiju za Brechtovu dramu *U guštari velegrada* odredilo je stoga umetanje bifafranskih elemenata i osmišljavanje dramaturgije kazališnoga prostora iz vizure slikarskoga prosedea, kako u kazališnom transferu Atačevih osobnih slikarskih motiva i opsesija poput angažirane, društveno provokativne i kritične tematike urbane ulične i socijalne bijede (ulica, kante za smeće, šahtovi...), tako i uvođenjem skulptura kolege bifafranca Mire Vuće, danas čuvene poliesterske *Tunguzijanke*. Pritom nije nevažno naglasiti da su u predstavi igrala izvorna kiparska umjetnička djela rađena, kao i svojedobno slika za studentsku *Ledu*, neovisno o predstavi. Dramska ideja B. Brechta o pogubnom sukobu dviju osobnosti koji uništava i njih i ljude oko njih u okviru džungle na asfaltu doslovno je realizirana upotrebom svih elemenata potrebnih za igru na sceni i njihovim neprekidnim gomilanjem iz prizora u prizor (knjige, kauč, fotelja, užad, kante za smeće, kola, zahodska školjka...) kojima se zakrčivao prostor scene i otežavalo kretanje glumaca tako da su Brechtovi junaci na koncu doista djelovali progutani košmarom kapitalističkom urbanom hidrom i ulovljeni u mrežu, tim više što su neki od scenografskih elemenata bili obješeni na konope koji su visjeli iz pozoričkog nadstropnja, a uvođenje konopa asocijativno je prizivalo u misli i podudarnost s boksačkim ringom kao prostorom sukoba kakav je sugeriran izvornim Brechtovim

predložkom. Atačeva scenografija podarila je predstavi snažnu sugestivnost i likovnost koja je, prema zaključku kritike, umnogome dominirala predstavom i na momente čak nadjačavala glumačke izvedbe, pa je kazališna kritičarka Marija Grgičević u osvrtu na predstavu zapisala: *Samostalnu vrijednost u predstavi čini slikarska scenografija Zlatka Kauzlarića-Atača, no koja je toliko superiorna da se glumačka igra prilagođuje scenografiji umjesto obratno.* (M. Grgičević, 1974: 10)

Ipak, čini se kako je Atačeva scenografska ideja, unatoč komentarima da uz toliko jaku scenografiju glumci gotovo da i nisu bili potrebni na sceni, bitno odredila ne samo percipiranje nego i razvijanje predstave, kao i glumačkih izvedbi. S druge je strane navedeni kritički komentar možda i pomogao kristalizaciji misli koju je Zlatko Kauzlarić Atač kasnije često naglašavao, a to je stavljanje glumca u središte kazališne predstave i scenske pozornosti. Imajući u vidu slikarski podtekst scenografije za predstavu *U guštari velegrada* kao i dominantan udio scenografije u dinamici građenja i tumačenja predstave, ne iznenađuje što upravo tu scenografiju Zlatko Kauzlarić Atač i danas smatra jednim od svojih najdražih i najvažnijih scenografskih ostvarenja, usprkos činjenici da se njegovo shvaćanje scenografije i scenografskog udjela u predstavi otada ipak bitno modificiralo i približilo vizuri kazališne više nego likovne umjetnosti.

Miro Međimorec i Zlatko Kauzlarić Atač zajedno su radili na još nekoliko predstava u Zagrebačkome kazalištu mladih (*Naivci, Vaudeville, Psihopati, Koko u Parizu*) i dubrovačkome Kazalištu Marina Držića (*Artaud luda*) u sedamdesetima te nešto kasnije u Gavelli (*Leda, Božićna bajka*), a u njima su promovirana ili razrađivana neka od važnih scenografskih obilježja Atačeva opusa koja redovito i prostorno i dramaturški definiraju predstavu – primjerice, postupak christoovski nadahnutog omatanja pozornice kao negiranja ili neutraliziranja ili aseptiziranja zatečenoga scenskoga prostora (proveden prvi put još u *Guštari*), eksperimentiranje s fizičkim smještanjem gledatelja u odnosu na prostor izvedbe i s aktivacijom kazališne publike (*Naivci, Artaud luda*), upotreba jedinstvenog scenskog elementa kao što je krevet u oblikovanju scenskog prostora i povezivanju interijera i eksterijera (*Artaud luda*) te shvaćanje predstave kao slikarskoga platna po kojem se scenografskom strukturom i elementima *slika u prostoru* (*Leda*).

Neovisno o iskoracima u hrvatskoj scenografiji koje je Zlatko Kauzlarić Atač načinio već s Međimorcem, govoreći o počecima rada s Atačem, koji će ih obojicu duboko obilježiti, kao i hrvatsko kazalište u cjelini, redatelj Georgij Paro ustvrdio je da ga je na to potaknuo u prvome redu Atačev slikarski, a ne scenografski rad: naime, u pomaku i pokretu karakterističnom za Atačeve slikarske figure Paro je prepoznao kretnje glumaca i potencijal umjetnika koji ima nešto reći i u kazalištu (G. Paro, 1988.). Od kraja sedamdesetih do sredine devedesetih godina prošloga stoljeća *gospon slikar* i *gospon režiser* su, kako su se prijateljski međusobno oslovljavali, zajedno radili na petnaestak predstava, najintenzivnije u osamdesetima, i to, nakon Zagrebačkog kazališta mladih i Kazališta Komedija, većinom u nacionalnim kazališnim kućama u Zagrebu, Rijeci i

Osijeku te na slovenskim kazališnim pozornicama, u Ljubljani i Mariboru. Pritom nije nezanimljivo spomenuti ne samo da su mnoge od njihovih zajedničkih predstava stekle upravo antologijski status u povijesti (hrvatskog) glumišta – primjerice, zagrebački *Banket u Blitvi* 1981., osječki *Put u raj* 1985., riječko *Vježbanje života* ili ljubljanska *Mjera za mjeru* 1980. – nego i da se mnoge od njih mogu okarakterizirati kao spektakularne i likovno atraktivne ansambl predstave obilježene i *dominantnom redateljskom gestom* i amalgamom *pokreta, tijela i slike* (I. Buljan, 2015: 203 i 205), umnogome tipičnima za kazališne osamdesete.

Početak rada s Georgijem Parom – označen izvedbom Bakmazova *Šimuna Cirenca* u Zagrebačkom kazalištu mladih 1978. godine – za Zlatka Kauzlarića Atača nedvojbeno je bila svojevrsna prijelomnica, a takvom ju je doživjela i kritika, i kad je riječ o Atačevu pojedinačnom umjetničkom opusu, i kad je riječ o širem kontekstu hrvatske scenografije, pa tako Petar Brečić povodom jedne druge Atačeve scenografije (Čehovljeva *Ivanova* u GDK-u Gavella 1978. godine) za emisiju Radio Zagreba bilježi: *Kauzlarić je već u Parinoj predstavi Šimun Cirenac otvorio možda novo poglavlje scenografske umjetnosti u našem kazalištu. To je čovjek koji isključuje iz scenografije princip arhitekture, princip koji inače lako mijenja vjerno za bitno, koji scenski podešaj često ublažava praktičnom uslužnošću...* (P. Brečić, 1978.)

Osim naglašene likovne komponente predstave – christoovskog omatanja ZKM-ove scene L99 u bijelo platno na pozadini kojega su glumci u Atačevim kostimima djelovali poput slikarskih intervencija, funkcionalne uporabe potpornoga stupa u središtu dvorane i grede vodilicom pričvršćene za dvoranski strop koju je po sceni vukao glumac na križnome putu da bi se naposljetku oba elementa spojila u križ/raspelo, važan je scenografski ulog i potporanj redateljskoj koncepciji, koja je računala na (su)dioništvo publike i u kojoj se tumač Cirenca na scenu *izvlačio* iz publike, nedvojbeno bilo i izravno uključivanje gledatelja u dramaturgiju prostora i predstave. Podržavajući ideju predstave da publika nije i ne smije biti tek distancirani promatrač već sudionik i *immanentni dio prostorne dramaturgije* (Z. Kauzlarić Atač, 1977.), ali i dramskih zbivanja, Atač se odlučio na dva zahvata: jedan je postavljanje glumačke garderobe na sam ulaz u gledalište, pa je publika ulazila u dvoranu probijajući se kroz hrpe kostima i susrećući glumce koji su se pripremali za izlazak na scenu; drugi je rješavanje odnosa prizorišta i gledališta spiralnim postavljanjem prostora za igru oko potpornoga stupa i između njega prostora za publiku koja je i na taj način uvučena i u predstavu i sudioništvo u Cirenčevoj mucu.

U kasnijim suradnjama Para i Atača nastale su scenografije koje su na različite načine oprostovirale ideje režije i djela i putem dramaturgije (jedinственoga) prostora omogućavale provođenje redateljske misli, poticale, definirale ili suoblikovale mizanscenu, ustroj predstave i međuodnose scenskih sastavnica te sažimale redateljske koncepcije i tekstualne prostorne zadanosti u semantički propulzivan scenski znak. Neka nam kao argument posluži nekoliko jezgrovitih opimjerenja: ideja izmicanja vlasti pod nogama

u Shakespeareovoj *Mjeri za mjeru* 1980. predočena je u obliku platnom dočarane vulve koja scenski pulsira, rastvara se i zatvara tijekom trajanja predstave obuhvaćajući cijeli pozornički, scenski i dramski prostor; ponavljanje civilizacijskih zabluda čovječanstva u vidu rata u Krležinu *Putu u raj* 1985. predočeno je golemim grudobranom od vreća koji na koncu predstave svim dionicima scenske igre prijeti da će ih doslovno pomesti sa scene, a jednako kao što to čini i publici u gledalištu; povijest Rijeke u *Vježbanju života* 1990. metaforizirana je scenografskim oblikovanjem zidova sobe oslikanih vedutom grada i bojama nacionalne zastave.

Osvrćući se na rad s Parom, Atač je apostrofirao posebnost toga odnosa u svojem scenografskom radu referirajući se upravo na specifičan udio scenografskog promišljanja u oblikovanju predstave u cjelini: *Susret s Georgijem Parom i projekti koje sam radio za njegove predstave su mene, a i njega, otvorili prema jednom drugačijem kazalištu. Ja tamo, kao i kasnije, ne uslužujem redatelja i predstavu nego promišljam prostor kao dio dramaturgije i ta moja rješenja određuju dramaturgiju prostora, uvijek s mislima na najvažniju činjenicu u predstavi – na glumca.* (Z. Kauzlarić Atač u M. Špoljar, 1996: 10) Govoreći o Paru, Atač je istaknuo i specifičnosti raznovrsnih metodologija rada s različitim redateljima – dok je, ističe, Kosta Spaić razmišljao o prostoru pomoću improviziranih scenografskih maketa, s Parom, ali i s Petrom Selemom, najlakše je komunicirao posredovanjem tzv. skica-slika na kojima je slikao ne samo prostorna rješenja nego i neke potencijalne dramaturške i mizanscenske odnose redateljskoga predznaka.

Sâm Georgij Paro u više je navrata govorio o Ataču ili pisao o njemu, nerijetko sastavljajući predgovore ili tekstove za kataloge Atačevih slikarskih i/ili scenografskih izložbi. Pritom je kao osnovne karakteristike Atačeva scenografskog rada istaknuo više obilježja među kojima se posebno izdvajaju dvije značajke. Najprije, pišući povodom Atačeve izložbe *Od crteža do scene* 1982. nedugo nakon iskustva njihova zajedničkoga rada na *Mjeri za mjeru* i *Banketu u Blitvi*, Paro je istaknuo Atačev redateljski način razmišljanja o predstavi: *Kao scenograf Atač je potencijalni redatelj. Ono što on naziva ponudama svojim redateljima više su redateljski koncepti nego scenografska rješenja.* (G. Paro, 1995: 113) Promotre li se Atačeve skice za spomenute predstave, doista je moguće uočiti likovnu razradu odvijanja svake pojedine scene – uzmimo, primjerice, skice za *Banket u Blitvi* i uvodni prizor uništavanja spomenika konjaniku koji slikom u prostoru unaprijed najavljuje ono što tek slijedi i omogućuje ulazak u retrospektivno odvijanje radnje. Dvije godine poslije, u tekstu *Znak jednog vremena*, Paro je pak, pišući o Ataču povodom izložbe *Slikar i kazalište* 1984. u Umjetničkom paviljonu, još jednom naglasio Atačev slikarski doživljaj teatra zbog kojeg se, nakon iskustva teatra mita i tjelesnog teatra u sedamdesetima, Paro svojedobno i odlučio na početak suradnje s Atačem (G. Paro, 1984.).



Banket u Blitvi, HNK u Zagrebu, 1981.

U inicijalnom procesu stvaranja Atač nije želio biti previše opterećen razrađenom redateljskom koncepcijom nego je, polazeći od elementarne ideje režije – poput, uzmi-mo, Parove ideje o vlasti koja čovjeku izmiče ispod nogu za uprizorenje Shakespeareove *Mjere za mjeru* u Ljubljani 1980. – i samoga tekstualnoga predloška stvarao scenografska rješenja, ili, kako ih on naziva, *ponude* oblikovane poput spomenutih slika-skica koje bi u razgovoru s redateljem dodatno *brusio* i razrađivao ili pak odbacivao: pritom je važno zamijetiti da njegove skice osim rješenja scenskoga prostora u sebi nerijetko sadrže razrade cijelih dramskih prizora, mizanscenske odnose i rasporede glumaca na sceni, vizualno dramaturški i prostorni koncept predstave, u čemu se zacijelo može tražiti i stanoviti redateljski nerv ili predumišljaj. Atačev odnos prema redatelju i uopće predstavi stoga se nipošto ne bi mogao svesti na ispunjavanje naloga nekakvog imaginarnog ili stvarnog redatelja diktatora, što bi Atača približilo poziciji *scenografa izvršioca*, kako jednu varijantu odnosa redatelja i scenografa naziva Teo Otto, već posve suprotno, pristupanja radu na scenografiji samo onda kada je postojalo uvjerenje da se iz osobnog (slikarskog) promišljanja scenografije i predstave može nešto dati redatelju, ansamblu i predstavi u cjelini.

Zalažući se za kolektivnost kazališne umjetnosti u kojem svi suradnici na koncu rade za dobrobit kazališne predstave a da unutar nje pojedinci ne gube svoju samostalnost, kreativnost i samosvojnost, Zlatko Kauzlaric Ataç nikada nije pristajao na naručene projekte već je težio suradnji u kojoj će postojati ravnopravno traženje rješenja svih koji sudjeluju u predstavi. Za razliku od, primjerice, otpora koji su spram redatelja u šezdesetim i sedamdesetim godinama 20. stoljeća počeli pokazivati scenografi nastojeći, kako navodi P. Pavis pišući o razvoju redateljske profesije, autorski tim, izvođače i publiku natjerati u stupicu svojega *stroja za igru* (P. Pavis, 2004: 316), u inzistiranju na ravnopravnosti stvaratelja kazališnoga čina pritom nije, barem ne nominalno ili hontimično, osporavao vodeću ulogu redatelja i osnovne redateljske ideje, a često je, govoreći o osmišljavanju scenskoga prostora, apostrofirao i središnje ili ishodišno mjesto izvođača koji se tim prostorom mora kretati i u njemu scenski egzistirati i graditi ulogu i bez kojega je s Atačeva gledišta scenski prostor mrtav, prazan i zapravo nepostojeći. U tumačenju glumčeve pozicije u scenskome prostoru i zamišljanju scenografije i njezinih potencijala i učinaka iz pozicije izvođača, Ataču je zacijelo pomagalo i višegodišnje glumačko iskustvo, a ovdje možda nije naodmet dodati ni da je u odnosu scenografa prema ostalim kazališnim profesijama nerijetko isticao i važan udio ne samo oblikovatelja svjetla i u suigri sa scenografijom i u (samostalnom) oblikovanju scenskoga prostora nego i samoga izvođača scenografije – uloge koju je u kazalištu vrlo često i sam preuzimao.

Govoreći o Atačevu odnosu prema redatelju, nemoguće je zaustaviti se na dosad rečenome, pa i ne ustvrditi svojevrsnu paradoksalnost Atačeve pozicije u odnosu spram redatelja i režije koju s jedne strane prihvaća kao zasebnu, samobitnu i do određene mjere nadređenu, a koju s druge strane istodobno i prisvaja ili usvaja za sebe. Atač je, kako u prvome redu pokazuju njegove scenografije, kako je i sam često naglašavao, i kako su, naposljetku, zamijetili i drugi, ne samo redatelji s kojima je radio poput Georgija Parane go i kazališni kritičari i teoretičari poput Zvonimira Mrkonjića i na njegovu tragu Branka Hećimovića, scenografskim poslovima često pristupao ili nastojao pristupiti i iz svojevrsne redateljske pozicije, pronalazeći dramaturgiju prostora i promišljajući prostor posredovanjem promišljanja dramaturgije komada i predstave u cjelini, jednako koliko i obrnuto, promišljajući dramaturgiju komada i cjeline predstave posredstvom koncepta prostora.

Mnoge njegove scenografije pokazale su se kao središnje točke vizualne dramaturgije predstava, oblici vizualne nadgradnje ili čak revizije tekstualnoga materijala te percipiranja prostora kao aktivnog i kreativnog čimbenika, pa i generatora scenskih zbivanja. Atač je o tome i sam više puta nadahnuto govorio, pokušavajući *uhvatiti*, definirati i artikulirati različite nijanse svojega (uvjetno rečeno redateljskog) poimanja scenografije, i prije, i nakon što je realizirao svoju prvu režiju, ističući ipak uvijek slobodnu i kreativnu poziciju scenografa, partnerski i ravnopravan odnos članova autorskoga tima,

ali i prvenstvo redatelja ne samo u inicijalnim nego i u završnim fazama rada na predstavi i donošenju konačnih odluka: *Neka to ne bude pretenciozno, ali ja tekstu prilazim kao redatelj – čitam ga i prihvaćam kao da ću režirati. Ali, kako nisam redatelj, nisam opterećen kompletnom odgovornošću; ja se zapravo igram, i to mi pomaže da istodobno radim nekoliko stvari. Možda mi baš ta različitost donosi svježinu i inventivnost. Imam kolega koji ne mogu shvatiti zašto toliko radim u kazalištu, posao u kojem sam uvijek drugi, uvijek na usluzi redatelju, uvijek biran, a ne onaj koji bira. Ja te relacije doživljavam drukčije. Podjela posla u sklopu svih tih medija koje teatar imanentno sadrži, ne podnosi isticanje.* (Z. Kauzlarić Atač u K. Erceg, 1986: 19)

Moj interes dodiruje i režiju jer je scenograf, u neku ruku, i redatelj. Scenograf sugerira prostor, način igre, stvari koje su relevantne u kazališnom projektu. Naravno, redatelj je jedini čovjek koji u svojoj glavi čuva i vidi osnovnu ideju o izgledu predstave. Prema tome, sve odluke koordiniram s redateljem i nikako se ne želim staviti u prvi plan. (Z. Kauzlarić Atač u M. Jurković, 1998: 17)

Razmatrajući vlastitu poziciju unutar kazališnoga mehanizma, Atač istodobno želi i ne želi biti redatelj, onaj čiji se prostor djelovanja, uz nužnu ogradu da su definicije redatelja i režije i dijakronijski i sinkronijski vrlo varijabilne, raznolike, dispartne ili čak oprečne, a ujedno, dakako, i drastično simplificirane i reduktivne u odnosu na raznovrsnost povijesnih i suvremenih redateljskih teorija i praksi, u suvremenom smislu smjestio negdje u području međudodira interpretacije dramskoga predloška i utvrđivanja strukture predstave, definiranja odnosa različitih scenskih elemenata predstave i njihova homogeniziranja u jedinstvenu cjelinu, određivanja globalnoga smisla predstave ili, kako poentira Patrice Pavis, zauzimanjem *mjesta javljanja smisla kazališnoga djela* (P. Pavis, 2004: 321).

U tom bi se pogledu u brojnim Atačevim scenografijama mogli naći primjeri ne samo suvremenog poimanja scenografije nego i redateljskoga duha i razmišljanja. Uz već navedene primjere Atačeve bliskosti redateljskom promišljanju predstave, jedan od Atačevih karakterističnih scenografskih postupaka koji se jednako mogu pripisati i redateljskoj *inficiranosti* njegove scenografske misli ili njegovim redateljskim aspiracijama, koliko i likovnom rješavanju komada po mnogočemu bliskom idejama tzv. vizualnoga kazališta, svakako je Atačevo nastojanje da u uvodnim prozorima mnogih predstava likovnim sredstvima ili scenskom slikom ukratko iznese na scenu sadržaj, razradu ili ideju komada. Tako se, primjerice, na samom početku Parove predstave *Mali Eyolf* izvedene u ljubljanskom kazalištu 1979. godine radnja Ibsenove drame o rasapu obitelji i gubitku djeteta u uvodnim prizorima prepričava, najavljuje ili intenzivira likovnim blic prizorima: scenskim mrakom odvojenim kratkim *kadrovima* u kojima su prikazani muž i žena, dijete, praznina/mrak.

Na sličan se način pristupilo i deset godina kasnije uvodnim scenama još jedne predstave prema Ibsenovu dramskome djelu, *Nore*, koju je Atač radio s redateljicom Ivi-

com Boban 1989. u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku: na samom početku predstave, u prostoru scenografski oblikovanom kao soba s trima vratima, Atač u otvore vrata postavlja fotografije koje se prikazuju kao bljeskovi ili filmski rezovi odvojeni scenskim mrakom, a redom prikazuju ženu s mužem, ženu s djecom te naposljetku ženu samu, i na taj način unaprijed donose sažetak onoga što se tek treba odigrati pred očima gledatelja. Postupak je tijekom predstave dodatno elaboriran, podcrtan i zaokružen umetanjem na mjesto fotografija i vratnih otvora slika norveškoga slikara Edwarda Muncha *Zagrljaj*, *Pejzaž sa zalazom sunca* i *Krik*.

Promatrajući ovakva rješenja kao i mnoge druge scenografske radove Zlatka Kazularića Atača, čini se važnim slijediti misao koju je iznio još Zvonimir Mrkonjić, da bi se o Ataču i moglo i trebalo govoriti kao o scenografu redatelju čije scenografije svojom impostacijom i dramaturgijom nerijetko režiraju predstavu: *Možda bi u slučaju Zlatka Kazularića Atača bilo umjesno primijeniti novo određeno scenografa-redatelja. To određeno ne treba shvatiti u smislu prekoračivanja scenografovih ovlasti i uzurpiranja središnjeg redateljskog promisla predstave. Nego u smislu da Atač očituje u svojim čitanjima teksta i njegovim prostorno dinamičkim razvićima takvu brzinu scenografije da ona svojom dramaturgijskom imaginacijom već režira predstavu.* (Z. Mrkonjić, 1989: 73)

U prilog tome vrijedi dodati i da je Ataču uz trodimenzionalni, prostorni aspekt scenografije izrazito važna i njezina četvrta, vremenska dimenzija – daleko od toga da bi bile statične, dovršene i pročitane u cijelosti već nakon prvog podizanja zastora, Atačeve su scenografije kinetički pomno promišljene, organizirane i transformabilne strukture, koje u sudioništvu ponajprije s glumcem i svjetlom odgovaraju na potrebe djela i metamorfoziraju od scene do scene u cijelosti ili samo u određenim segmentima, ovisno već po potrebi razvijanja i praćenja radnje, lik(ov)a i/ili misli vodilja teksta i predstave.

Kako je već i naznačeno, Atač je u nekoliko navrata i sam preuzeo ulogu kazališnoga redatelja, u prvom redu opernih djela u kojima je nalazio osebujan spoj likovnosti i glazbe, ostvarivši zamjetan uspjeh i kod publike i kod kritike već svojim redateljskim prvijencem, Verdijevim *Rigolettom* 1996. u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci kojim je, štoviše, na koncu osvojio i Nagradu hrvatskoga glumišta za najbolju opernu predstavu. Atač se nakon *Rigoletta* režiji glazbenih djela vraćao još nekoliko puta, ponajprije u suradnji s Ivicom Krajačem (*Così fan tutte* u Osijeku 2006., *Mirakul* u Zagrebu 2016.), a da su kazališne okolnosti dopuštale, zacijelo bi brojka Atačevih koredateljskih ostvarenja i samostalnih režija bila i veća. Neovisno o višedesetljetnoj kazališnoj tradiciji prelaženja pojedinaca iz jednog umjetničkog medija u drugi ili njihova sintetiziranja u jednoj umjetničkoj osobnosti, u hrvatskoj su sredini, kao što je poznato iz više primjera, cehovski zakoni katkada vrlo kruti – prisjetimo se, primjerice, skandala povodom dodjele glumačke nagrade Orlando glumici amaterki Dunji Koproščec, hajki na kazališne nastupe pojedinih estradnih osobnosti i sličnog. No unatoč sumnjičavosti, oprezu pa i skanjanju dijela kazališne zajednice i kultur-

ne javnosti spram planiranoga iskoraka, tadašnji intendant riječkoga kazališta, Darko Gašparović, pokazao je dovoljno odvažnosti i vizionarstva da scenografu i redateljskom nevježi Zlatku Kauzlariću Ataču prepusti samostalnu režiju prve predstave, i to operne, a inicijalni otpori opernoga ansambla naposljetku su tijekom proba i rada na predstavi prevladani i zaboravljeni.

Želeći se predstaviti kao cjelovit autor, Atač je osim režije osmislio i scenografiju (a tek zbog nedostatka financijskih sredstava korišteni su kostimi Ružice Nenadović Sokolić), pri čemu je njegova ideja režije proizišla iz dramaturgije prostora, odnosno scenografskoga promišljanja predstave. Predstava je u prvome redu građena na jedinstvu prostornoga rješenja, raskošnoj mizansceni i jasno artikuliranim vizualnim odnosima izvođača i prostora, ali i negiranju prostorne doslovnosti i mimetičnosti pojedinih segmenata scene bjelinom scenografskih elemenata. Ipak, Atač redatelj nije zastao tek na tome, nego je – u pojedinim scenama i elementima nadahnut i znamenitom Ponnellovom ekranizacijom *Rigoletta* s početka osamdesetih u kojoj je nastupio Luciano Pavarotti – u postavljanje *Rigoletta* unio i mnoge interpretativne redateljske pomake kao što su: vođenje radnje kroz sedam slika, a ne uobičajena tri čina i četiri slike, preludijsko uvodno vizualiziranje tragedije koja se tek treba odigrati kao likovne prefiguracije događaja koji slijede (postupak koji je nerijetko provodio i u scenografskim projektima), preoblikovanje lika Rigoletta iz grbavca u tragičnu figuru glumca razapetog između uloge dvorske lude i brižnoga oca koji je na dvoru prisiljen pretvarati se da je grbavac, šaljivdija i luda, a u privatnosti doma se preobražava u brižnoga oca, uvođenje ubojice Sparafucilea već na samom početku radnje i njegovo dokarakteriziranje, intenzivan rad s izvođačima ne samo na pjevačkoj nego i na glumačkoj interpretaciji likova i pomno koreografiranom scenskom pokretu te podcrtavanje dramske tenzije libreta.

U nešto kasnijoj verziji *Rigoletta* iz 2000. godine u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku, Atač je naslovnome liku vratio stvarnu grbu koja je u riječkoj inačici bila tek ušiveni dio *kostima* dvorske lude, ali mu je ostavio tragičnu poziciju biča prisiljenog na dvostruki život i izmijenio još poneki detalj u predstavi, posebice u uvodnom prizoru igre mačke i miša u kojoj Rigoletto odabire Sparafucilea s maskom smrti na licu i koja najavljuje odsudni trenutak radnje kada će na isti način prevarom biti oteta Rigolettova kći Gilda, no prostorna koncepcija predstave ostala je uglavnom nepromijenjena, točnije, scenska je oprema osječke predstave posuđena i preuzeta iz riječkoga kazališta.

O svojim se redateljskim intencijama Atač detaljno očitovao i u tekstu objavljenom u programskoj knjižici obiju predstava pod naslovom *Riječ redatelja* u Rijeci, odnosno *Zašto (ponovno) režiram* u Osijeku: *U predahu jedne karnevalske noći, okružen pićem i ljubavnom igrom, izmučenim sudionicima vojvodinih orgija u kojima je i sam sudjelovao, Rigoletto upada u zajednički vrtlog Erosa i Tanatosa. Ta vrtinja nosi dah i raspoloženje, u kojima se dan i noć gotovo i ne razlikuju, samo što udar groma s kišom smijeni mjesec, a Rigolettovu moru zamijeni nastavak orgija, gdje se podjednako jede,*

zabavlja, prepire i pjeva te priprema poneka osveta. Podizanjem zavjese Rigolettov pogled susreće se s pogledom Sparafucilea. Dakle, ubojica je na svom radnom mjestu, Maddalena i brat joj Sparafucile ne moraju biti ljudi s dna. Oni su tu, negdje pokraj, na usluzi. Prilagođavaju se situaciji u očekivanju nove narudžbe. Gdje te mogu naći? pita ga Rigoletto, početkom druge slike...Qui, sempre a sera odgovara mu Sparafucile. (Z. Kauzalarić Atač, 1996.)



Rigoletto, HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, 1996.

I kazališna kritika, tradicionalno škrta na riječima kad je riječ o scenografiji, njegovim je scenografskim idejama i ostvarenjima gotovo redovito posvećivala golemu pozornost, katkada – nerijetko – nalazeći u njima i najveću kvalitetu predstave, što Atač kao zastupnik vjere u totalitet kazališnoga događaja i nije nužno primao kao kompliment, a katkada mu posvećujući i cijele pasuse, čak i uvodne (naprimjer, prigodom uprizorenja Krležine *Lede* u GDK-u Gavella 1987.), pripisujući njegovu radu i redateljsku težinu/udio/ulog. Prateći povijest Atačeva kazališnoga angažmana od djetinjstva nadalje, povijest njegova scenografskoga rada i načina pristupanja scenografiji, povijest njegovih izjava, misli i stavova o scenografiji i kazalištu općenito, povijest kritičke, teorijske i povijesne refleksije o njemu i naposljetku povijest kretanja u svjetskoj scenografiji i

kazališnoj umjetnosti prema vizualnome kazalištu, Atačev korak prema režiji čini se kao posve logičan slijed događaja i prirodan nastavak njegova dugogodišnjeg iskustva građenja scenskoga prostora iz redateljskoga pristupa predstavi (dotad je realizirao već više desetaka scenografija). Štoviše, Atačeva razvojna putanja, od dugogodišnjeg glumca amatera preko slikara i scenografa do redatelja, kao jedna od provodnih niti njegova kreativnog opusa, nameće i ideju o proširivanju medija umjetničkoga izražavanja kao ishodištu iz kojega je potekla potreba da se bavi scenografijom, odnosno režijom: kao što je scenografija za njega bila oblik proširivanja umjetničkoga medija slikarstva, tako je i režija za njega bila oblik proširivanja umjetničkoga medija scenografije.

Zaključno rečeno, Atačev prilog suvremenoj hrvatskoj scenografiji, ali i suvremenom hrvatskom kazalištu od sredine sedamdesetih do danas, svakako se treba promatrati i u kontekstu redateljsko-scenografskoga načina promišljanja dramaturgije prostora i predstave. Pritom, dakako, ne treba smetnuti s uma da je rečeno tek jedan, iako ne nevažan, aspekt Atačeva scenografskoga rada. Koliko je pak redateljski impuls kod Atača scenografa povezan s likovnošću, slikarstvom i elementima tzv. vizualnoga kazališta, tema je već za neku posve drugu analizu – onu slikareva kazališta – koja je ipak ključna odrednica Atača scenografa i redatelja, odnosno scenografa redatelja.

LITERATURA

- Petar Brečić, „*Ivanov*“. *Dramsko kazalište Gavella, Zagreb*, Radio Zagreb, „Dnevne novosti“, Zagreb, 10. travnja 1978.
- Ivica Buljan, *Napregnuta uprizorenja dominantne redateljske geste*. U: *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, katalog izložbe, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Društvo za istraživanje popularne kulture, Zagreb, 2015., str. 201-207.
- Ksenija Erceg, *Među ostalim – 'uresitelj' pozornice*, „Nedjeljna Dalmacija“, Split, 19. siječnja 1986., str. 19.
- Marija Grgičević, *Brechtov laboratorij*, „Večernji list“, Zagreb, 11. lipnja 1974., str. 10.
- Mira Jurković, *Atačev hod od crteža do scene*, „Vjesnik“, Zagreb, 25. srpnja 1998., str. 17.
- Zlatko Kauzlarić Atač, *Dva raspela na istom mjestu*, rukopisne bilješke, 1977.
- Zlatko Kauzlarić Atač, *Riječ redatelja*. U: *Rigoletto*, programska knjižica, HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka, 1996.
- Ana Lederer, *Hrvatska scenografija – sto godina umjetničke raznolikosti*. U: *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909.-2009*. Autorice Ivana Bakal, Ana Lederer i Martina Petranović. ULUPUH. Zagreb 2011., str. 22-43.
- Joslin McKinney; Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Milenko Misailović, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1988.

- Zvonimir Mrkonjić, *Brzina scenografije*. U: *24. Zagrebački salon*, katalog izložbe. Urednik Zdenko Rus. Zagreb 1989., str. 73-74.
- Teo Otto, *Režiser i scenograf*. U: *Moja scena*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb 1973.
- Georgij Paro, *Slikar i kazalište*. U: *Zlatko Kauzlarić Atač. Od crteža do scene*, katalog izložbe. Galerija Galženica. Velika Gorica 1982. Pretiskano u: Georgij Paro, *Slikar i kazalište*. U: *Theatralia disjecta. Predstave i ljudi*. Matica hrvatska. Karlovac 1995., str. 112-113.
- Georgij Paro, *Znak jednog vremena*, „Večernji list“, Zagreb, 10. studenoga 1984.
- Georgij Paro, *Umjetnička večer sa Zlatkom Kauzlarićem Atačem*, televizijska emisija (snimka), 1988.
- Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2004.
- Patrice Pavis, *Contemporary Mise en Scène*, Routledge, London – New York 2013.
- Marijan Špoljar, *Tražim srh života*, „Koprivničke novine“, Koprivnica, 9. svibnja 1996., str. 10.

TRI PREDSTAVE TOMAŽA PANDURA U HRVATSKOME NARODNOM KAZALIŠTU U ZAGREBU (2011., 2012., 2013.)

Ideja o jakom repertoarnom obratu kojim bi se iz mrtvačke rutine uspio pokrenuti demotivirani i anestetizirani ansambl prve naše nacionalne Drame, pa onda možda i uspio obnoviti tada, 2005., izgubljeni smisao ideje ansambla – na kojoj je, uostalom, i utemeljena tradicija našega repertoarnog kazališta – nije bilo nešto neviđeno, neka nova situacija: preuzimajući vodstvo ansambla u trenucima velikih umjetničkih kriza, pokušavali su uvijek isto svi intendant i ravnatelj. Ako doista jedino redatelj – kako kaže Julije Benešić – svojom kreativnom energijom u teatru može barem načas povezati glumački ansambl, smatrala sam kako je ansamblu Drame HNK-a uz promjenu dramskih naslova tada bio prijeko potreban i rad s posve novim redateljskim imenima, pa se poziv Tomažu Panduru 2005. godine činio neupitnim umjetničkim potezom. U tom trenutku Pandur je otvorio velika vrata svojega španjolskog umjetničkog poglavlja – režirao je *Inferno / Pakao* (Centro Dramatico National, Teatro Maria Guerrero, Madrid 2005.) i *Krila / Alas* s Nachom Duatom (Compania Nacional de Danza, Madrid 2006.). Dogovorili smo otvorenje sezone 2006./07. premijerom radnoga naslova *Opasne veze*, a zapravo smo projicirali trilogiju kroz tri sezone pod zajedničkim naslovom *U znaku Vodenjaka* (The Age of Aquarius) – *Barok*, *Renesansa*, *Solaris*. Na kreativnom putu u radionici stalne suradnje redatelja i adaptatora Tomaža Pandura i autora scenarija Darka Lukića, od *Opasnih veza* do verzije teksta pod naslovom *Barok*, nastale na tragovima Pierrea Choderlosa de Laclosa i Heintera Müllera te inspirirane različitim umjetničkim referencama (Caravaggio, Watteau, de Chirico, Dalí, De Sade, Lacan, Kubrick) – projekt je propao a da toga trenutka nisam zapravo shvatila pravi, dubinski razlog našega prekida suradnje. Moj redatelj i tadašnji moj ravnatelj Drame razišli su se burno, uglavnom oko tekstualnog predloška i glumačke podjele, potom sam odjurila za Pandurom u Ljubljanu, ali nikakvim pregovorima nije bilo više moguće spasiti projekt. Usput rečeno, nikada potom nismo razgovarali o tom našem lošem početku, to je kasnije bila davna nevažna epizoda iz prošlosti, a pred nama novi izazovi.

Gledajući događaje u retrovizoru iskustva, danas se sve čini jasnijim i zapravo je dobro da proces nismo ni započeli, jer ni kazalište ni ansambl tada, 2006., nisu bili spremni za njegovu disciplinu, redateljsku zahtjevnost i posvećenost, pa ni sama nisam bila spremna, ne znajući da cijeli proces rada s Pandurom mora biti u potpunosti u mojim rukama, a time i u rukama cijeloga teatra kao preciznoga mehanizma koji slijedi zahtjevnost projekta. U jednom od brojnih razgovora uoči naše prve premijere, *Rata i mira* (2011.), Pandur o razlozima neuspjele suradnje vrlo precizno kaže: *Tada još nisu bili zreli uvjeti za moj način rada, koji podrazumijeva preskakanje svih normi, nadilaženje osobnih granica i radikalnu promjenu u razmišljanju o kazalištu.*¹ Varijaciju autorskoga scenarija našega neodigranoga *haenkaovskoga Baroka* gledala sam u Madridu 2007. kao *Barocco / Barok* (Teatro Fernán Gómez / Centro cultural de la Villa, Madrid), u kojemu je igrala fascinantna glumica Blanca Portillo, pa sam gotovo sigurna da se Pandurova umjetnička misao u to vrijeme zapravo i kretala prema madridskoj pozornici i prema suradnji s Almodóvarovom zvijezdom: učvrstio je potom i sam svoju poziciju španjolske redateljske zvijezde, režirao je 2009. *Medeju* (Festival de Mérida) i *Hamleta* (Teatro Español, Madrid) s Blancom Portillo kao Medejom, ali i kao Hamletom („New York Times“ preporučuje čitateljima da u Madridu svakako pogledaju Prado, Reinu Sofiju i Pandurova *Hamleta*). Do *Rata i mira* u HNK-u u Hrvatskoj je Pandur režirao u ljeto 2006. *Tesla Electric Company* (u koprodukciji Pandur.Theaters, Festival Ljubljana, Kazalište Ulysses, Mittelfest, Italija) i *Kaligulu* 2008. (koprodukcija GDK Gavela, Zagreb, Pandur.Theaters, Grad Teatar Budva, Mittelfest Italija, Kazalište Ulysses, Ohridsko leto), a u inozemstvu *Simfoniju tužnih pjesama / Symphony of Sorrowful Songs* (Staatsoper Berlin, 2010.) i *Sumrak bogova / Caída de los dioses* (Teatro Español, Madrid, 2011.). Komplicirane, ali vrlo precizne koprodukcijske suradnje s umjetničkom organizacijom Pandur.theatersa osnovanom radi realizacija Pandurovih autorskih projekata što podrazumijevaju mrežu međunarodnih partnera – a svaki je projekt bio velikoga formata, kod njega nije bilo srednjih ili malih – osiguravale su tako i postprodukciju predstava osmišljenih unaprijed za kretanje po svijetu, za različite prostore i pozornice na kojima će igrati. Od tri predstave koje smo radili, *Rat i mir* bio je donekle izvan okvira redateljeva *performativnog, instalativnog scenografskog pristupa*² (T. Pandur) što omogućuje prilagodbe mnogim prostorima igre: za razliku od kasnije *Medeje* i *Michelangela*, produkcijski je najviše pripadao mehanizmu pozornice-kutije.

Nakon odlaska iz mariborskoga SNG-a 1996. u inozemstvu je uglavnom radio u teatarskom sustavu drugačijem od naše repertoarne mašinerije (glumački ansambl formiran kroz audicije, izvedbe predstava svaku večer, brojna gostovanja), ali u procesu rada na predstavi Pandur je zapravo svaki teatarski produkcijski sustav uspijevao prilagoditi svojem ritmu, energiji i umjetničkoj viziji. Ili, bolje rečeno, svaki je teatar pokrenuo i

¹ Igor Ružić, *Živimo u trajnom ne-miru*, „Vijenac“, Zagreb, 20. 10. 2011., str. 19.

² Tomaz Pandur. Razgovarala Mirjana Dugandžija, „Globus“, Zagreb, 28. 9. 2013., str. 58.

izokrenuo svojom kreativnom energijom, pri čemu nije imao razumijevanja za rutinu i inerciju uhodanih velikih kazališnih sustava u kojima svaki pokušaj da se radi izvan uobičajene matrice predstavlja dodatni napor, ali to nije nikada pokazivao već je svojom karizmatičnom energijom uspijevao motivirati ne samo glumce nego i cjelokupan produkcijski teatarski pogon.³

Samo je po sebi, u svojoj suštini, stvaranje kazališta izvaninstitucionalno – po Pandurovu mišljenju, možeš ga stvarati bilo gdje na svijetu, ali danas raditi izvan sigurnosti institucionalnoga teatarskoga okrilja, dakle u produkcijski nesigurnom izvaninstitucionalnom prostoru, pitanje je izbora rijetko hrabrih, koji se usuđuju iskoračiti izvan zaštićenih sustava: pa ipak, i kad umjetničkim imenom i prezimenom to odabereš i to sebi možeš dopustiti, svejedno nije lako u toj izvaninstitucionalnoj slobodi ostvarivati svoje kazališne snove (Tomaž Pandur bio je lovac na snove: *dreamhunter* bila je njegova e-adresa). O tomu smo mnogo puta razgovarali, o slobodi, profesionalnoj odgovornosti, (ne)posvećenosti, ali i imperativu uspjeha u njegovim različitim neovisnim umjetničkim i produkcijskim iskustvima, o Pandur.Theatersu, u kojemu je njegova sestra dramaturginja Livija Pandur imala ključnu ulogu dramaturga, umjetničkog producenta i direktora, neraskidivo povezanoga s njegovom umjetničkom idejom i vizijom. Nadalje, Pandura su umjetnički opsesivno zaokupljale velike teme, velika vječna pitanja ljudske povijesti i arhetipskih matrica, te su ga u tom smislu inspirirali samo veliki tekstovi naše zapadnoeuropske civilizacije: povijest *kao neugodno mjesto boravka*, kao *priča koja ne dokumentira stvarnost nego proizvodi mitove*⁴, istina, utopija, povijest ljudskih odnosa, ljudski život kao utopija, granica umjetnosti i stvarnosti, kazalište kao moguće jedina istina, čovjek kao protagonist kazališta velike povijesti. U vrtlogu tih pitanja, a krećući se u krugu autora čiji su likovi i teme, kako je redatelj sam rekao, cijeli život putovali s njim – Dante, Dostojevski, Shakespeare, Euripid – posve prirodno vraćao im se kao svojim trajnim kazališnim inspiracijskim izvorištima. Drugim riječima, s Pandurom se razgovaralo u okvirima njegovih umjetničkih traganja, a ne u standardnoj matrici ponude autora, teksta ili glumaca.

Pune četiri sezone nakon naše neostvarene suradnje, tek kad sam bila potpuno sigurna u produkcijsku snagu kuće i ansambla (od *Građanina plemića* do *Parsifala*), započeli smo novi ciklus pregovora, ali preko GDK-a Gavella.⁵ Naime, ujesen 2010. ravna-

³ *Nikad nisam u životu pristajao na repertoarno, samoupravno, socijalističko... Iskustvo vođenja mariborskog kazališta pokazalo mi je da se može preporoditi bilo koji sustav ako se promijeni smisao našeg postojanja u kazalištu, dakle kad je potpuno jasno da se u kazalištu udružuju energije za jedan zajednički cilj, kad svi shvate da teatri nisu tvornice za serijsku proizvodnju predstava i da se ljudi ne ponašaju kao radnici u proizvodnji nego kao kreativni korpus i živi organizam koji zajednički radi. (...) Držim da su u teatru produkcija i tehnika uvijek u službi ideje, što povlači i određenu hijerarhiju.* Ružić, *Živimo u trajnom ne-miru*, str. 19.

⁴ Darko Lukić; Tomaž Pandur, *Barok*, neobjavljeno, rukopis, str. 2.

⁵ U koprodukcijsku suradnju bile su pozvane i Dubrovačke ljetne igre, ali intendant Ivica Prlander odmah je odustao.

telj Gavelle Darko Stazić pozvao me kao koprodukcijskog partnera za Pandurov projekt *Rata i mira* iduće sezone: zatvarajući umjetničku i financijsku konstrukciju, vrtjeli smo se oko ideje da se *Rat i mir* igraju istodobno u obama kazalištima (naravno, *rat* u HNK-u, a *mir* u Gavelli). Na putovanjima između Zagreba i Ljubljane, ravnatelj Gavelle odustao je od suradnje, pa je u Frankopanskoj ostao mir, a mi smo nastavili pregovore s trećim koprodukcijским partnerom, Mariborom – Europskim gradom kulture 2012.⁶ Na dramatizaciji romana Darko Lukić te Livija i Tomaž Pandur radili su mjesecima proizvevši čak 16 verzija teksta. U Pandurovoj kazališnoj viziji odmah se rađa i prostor, slika, atmosfera i stanje, tada već sedmu godinu u suradnji s *numenovcima* Svenom Jonkeom i Nikolom Radeljkovićem; u jedinstvenom prostoru *Rata i mira* minimalističku vizualnu eleganciju *numenovci* su konstruirali s tri dizajnirana pokretna luster a i prozračnim bijelim zavjesama. Mjesecima se radilo na tehničkoj realizaciji, koja je bila dugotrajna te izuzetno osjetljiva i precizna (izrada luster a i ležišta za zavjese, a na podu *prava zemlja*), s obzirom na to da je ritam predstave, između ostaloga, stvarao lik Sluge u interpretaciji Livija Badurine pokretanjem zavjesa te mijenjajući prostor igre. Uz Liviju Pandur, Darka Lukića, Numen / For Use (Sven Jonke i Nikola Radeljković), autore glazbe duet Silence (Primož Hladnik i Boris Benko) i oblikovatelja svjetla, njegova španjolskog suradnika Juana Gómez-Cornejo Sáncheza, u stalnom redateljskom autorskom timu nova je bila Pandurova suradnja s Danicom Dediđer, ali i suradnja s glumačkim velikanima Perom Kvrđićem (Knez Nikolaj A. Bolkonski) i Milenom Zupančić (grofica Natalija Rostova). Na produkciji četverosatne predstave radilo se intenzivno godinu dana, u najzahvalnijem terminu za posebne i zahtjevne projekte kad se na velikoj pozornici najbolje moguće organizira kontinuitet proba (kraj i početak sezone) – nakon dva mjeseca pregovora, pretprodukcijske pripreme trajale su nekoliko mjeseci, probe su trajale tri mjeseca, počele su krajem travnja i nakon ljetne stanke nastavile se krajem kolovoza, sve do zagrebačke premijere 14. listopada 2011.

Podrazumijevajućim dijelom produkcije bila je realizacija total-dizajna projekta s međunarodnim predznakom i ambicijama: dizajnerski dvojac Šesnić & Turković autor-ski potpisuje vizualni identitet materijala o predstavi – plakat⁷, trojezičnu knjižicu (hrvatski, slovenski, engleski), razglednicu, pozivnicu, bilježnicu, platnenu torbu, majicu (mušku i žensku), DVD spot, making-off. Inače, Tomaž Pandur kreativno je sudjelovao u svim aspektima pretprodukcije i produkcije, doslovce do najmanjeg detalja – o čemu smo poslije pričavali brojne anegdote, a za producenta je to značilo da i on sam u potpunosti mora sudjelovati u svim detaljima spomenutoga načela realizacije kazališta kao predstave, kakvim je kroz šest godina učinio i mariborski teatar u do danas nedostižnoj Pandurovoj eri.

⁶ Pandur je u isto vrijeme odustao od toga da bude umjetnički ravnatelj EPK-a Maribor 2012., što nije bila prepreka suradnji s Mariborom na *Ratu i miru*.

⁷ Nagrada *Red dot* za dizajn plakata 2011.

Ideja plakata (slovo R u riječi Mir kao u zrcalu) slijedila je Pandurovu misao – da su u stvarnosti rat i mir dva zrcala koja se uzajamno promatraju, kao dvije stvari koje jedna bez druge ne postoje: *Rat se ukazuje kao vrijeme borbe za mir, a mir kao posljedica rata. Između njih je trajan nemir, kao vrijeme strepnje pred nekim novim sukobom. Dok traje rat, mir ga promatra kao kakvu kazališnu predstavu. Dok traje mir, rat ga promatra kao kakvu kazališnu predstavu. Je li to isti glumac koji igra dvije velike uloge u istom kazalištu, naizmjenice i hirovito ali uvijek majstorski?*⁸ Rat promatra mir kao kazališnu predstavu, a u toj se predstavi voli, pleše, svađa, večera, udvara, filozofira o Bogu i svijetu. Iz tih zrcala koja se promatraju, iz toga stanja između rata i mira – stanja nemira, Pandur čita Tolstoja pitajući se ima li uopće mira ili je to tek idealizirana slika naših snova. Ne zanimajući se za političke fenomene nego istražujući stanje duha između dva ekstremna stanja – rata i mira, Pandur definira fenomen nemira kao stanje koje specifično određuje naše vrijeme (*taj neratni prostor koji naivno i olako nazivamo mirom*⁹) došavši do toga interpretacijskog ključa kroz redateljsko iskustvo rada na Danteovoj *Božanstvenoj komediji* i Dostojevskom, što su mu sada *dva portala za ulazanje u Tolstojev svijet, a koji je samo na prvi pogled ljepši, svjetliji, romantičniji, no ispod kojeg se kriju beskonačni ponori*¹⁰. Lik Sluge, koji je igrao Pandurov glumac Livio Badurina, svjedok je povijesti i svjedok nemira Tolstojevih lica, ali ujedno i aranžer, graditelj prostora kazališne igre na Pandurovoj pozornici. Dakako, *Ratom i mirom* postavljala su se i pitanja o stanju duha našega hrvatskog suvremenog društva, o (ne)miru postratnoga razdoblja, pa se predstava čitala i u tom kontekstu, posebice iz udaljenije vanjske europske perspektive.¹¹

Ali što je ta Povijest nama i što smo mi njoj nakon što je ta priča već toliko puta ispričana? – pitanje je što se, između ostalih, pojavljuje u Lukićevu uvodu teksta u HNK-u našega nerealiziranog *Baroka* 2006., a u kojemu također danas mogu čitati tragove Pandurova puta do *Rata i mira*. Redatelj je mnogo puta u medijima citirao Tolstoja, koji je rekao da je glavni protagonist njegova romana – istina, a kao glavnu misao svoje predstave citirao je misao Pjera Bezuhova – *ako se pokvareni ljudi udružuju međusobno, da bi stvorili moć, onda to moraju učiniti i pošteni ljudi*. No, skepsu prema nemogućnosti realizacije te plemenite misli u našem suvremenom svijetu iznevjerenih i potrošenih ideala Pandur naznačuje na kraju predstave, kad protagonisti *Rata i mira* pred publiku izlaze kao zvijezde na nekom *oskarovskom* tepihu, kad politička zvijezda u usponu Pjer Bezuhov sa suprugom Natašom pod rukom izgovara tu temeljnu mi-

⁸ Tomaž Pandur, *Rat, mir, nemir...* U: *Rat i mir*, programska knjižica, HNK u Zagrebu, Zagreb, 2011., str. 73.

⁹ Isto, str. 78.

¹⁰ Neven Svilar, *Istina je jedino što me zanima u kazalištu*. Razgovor s Tomažem Pandurom, „Vjesnik“, Zagreb, 7. 10. 2011., str. 40.

¹¹ Rosana Torres, *Catarsis para una posguerra*, ELPAÍS, Madrid, 10. 11. 2011.

sao u mikrofon voditelja TV showa (Sluga), a Nataša pridodaje – *moj muž će riješiti sve političke probleme Rusije*. Pandur postavlja pitanja preko Tolstojeva romana kao, nedvojbeno, materijala posve aktualnih pitanja našega vremena, kao što je sam mnogo puta govorio – ne režirajući slike nego misli: *U kazalištu me prije svega zanima misao. Dinamična aktivna misao, koju režiram u kazališnom polju, i koja tako u komunikaciji s glumcem dobiva novi smisao, novi oblik, novu svjetlost... To je alkemijski proces. U potrazi za novom istinom i ljepotom, koje će spasiti svijet, kako lijepo kaže Dostojevski.*¹² Za Tomaža Pandura to znači kako je oblik *jak toliko koliko je jaka misao*¹³, a i u drugim dvjema predstavama redateljskog triptiha u HNK-u njegova kazališna misao kretala se u polju istraživanja značenja velikih priča danas i sutra.

Iako se čini kako je kod nas nemoguće da kazališni redatelj bude medijska zvijezda, kao jedan od najvećih suvremenih kazališnih umjetnika Tomaž Pandur čak je i u Hrvatskoj to uspijevaio, plijenivši iznimnu medijsku pozornost, dobivajući iznenađujuće velik medijski prostor za ozbiljne razgovore o svojim iskustvima. To, dakako, ne znači kako je mogao izbjeći zlorade ili površne atribucije naših majstorskih novinarskih pera – da je skup, da su njegovi budžeti enormni, pisalo se koliko je svile za haljine i kože za čizme utrošeno za *Rat i mir* te se površno atribuirao kao *redatelj slike*, jer se zapravo nije znala čitati njegova jaka i kompleksna redateljska misao. Posebno se to odnosilo na redateljjev stilski teatarski obrat u trećem činu *Rata i mira* – poentiranje sudbina Tolstojevih lica u sinemaskopski kadriranoj stiliziranoj čekaonici metaforičke pseudoambulante, kroz kratke prizore naslovljene kao *Bijele noći*. Nakon Zagreba, *Rat i mir* imao je svoju premijeru u Mariboru 21. veljače 2012., te još jednu izvedbu drugi dan.¹⁴ Tek usput, Pandur mi je rekao kako je to prvi njegov ulazak u prostor kazališta, koje je morao napustiti 1996., otišavši u New York s idejom života bez teatra.

Putujući potom svojim kazališnim mansionima od Hamburga do Madrida, sigurno je mogao prepoznavati i osjećati unutarnju dramu nenapisane povijesti putnika, iseljenika, prognanika, kao što je to strankinja i prognanica Medeja, jedna od njegovih trajnih kazališnih opsesija. Uvod u scenarij predstave Euripidove *Medeje* potpisan kao *Director's cut* (adaptacija po Euripidu Darko Lukić; scenarij Tomaž Pandur, Livija Pandur) sažima redateljsku ideju: *Postoje velike povijesti naroda i država. Ali nenapisana povijest beskućnika i iseljenika, putnika i prognanika, je veća od svih njih zajedno. Cijela buka te povijesti sačinjena od njihovih izbjegličkih tišina. U toj tišini, danas, tri tisuće godina i jedan dan nakon što se Jazon iskrcao na pješčanu obalu Kolhide, Medeja se u svojoj prognaničkoj tišini pokušava prisjetiti nekih riječi, lica i dijelova priče. Nama,*

¹² Tomaž Pandur, *U potrazi za ljepotom*. Razgovarala Željka Turčinović, „Ženska posla“, I, 9-10, Zagreb, 2012., str. 40.

¹³ Isto, str. 40.

¹⁴ Nakon Zagreba i Maribora jedino smo uspjeli realizirati gostovanje u Španjolskoj, 19. i 20. travnja 2013., u Bilbaou, Arriaga Antzokia.

koji mislimo da sve znamo o toj priči, njezine su tišine neke nove priče.¹⁵ U suvremenom govornom jeziku novoga prijevoda Lade Kaštelan Euripidove rečenice zvučale su kao da su pisane danas, a u konceptualizaciji teksta predstave jedino prolog, odnosno Medejin monolog o izbjegličkim tišinama, nije bio Euripidov tekst. Pravac nove redateljeve aktivne misli pokrenula je Alma Prica inspirirajući ga na ponovno bavljenje kompleksnom i kontradiktornom Medejom, kao što je vjerojatno i Blanca Portillo inspirirala *španjolsku* Medeju 2009., svakako obje kreirane u konotaciji različitih vremena i prostora: dubrovačku Medeju označuje *nova režijska i dramaturška konceptualizacija, radikalna u pristupu – sukladna s vremenom u kojem živimo, s bojama Mediterana, noćnim dubrovačkim burinima, sukladna glumici Almi Prici, koja je igra razapetu između neba i zemlje, zarobljenu u labirintima ženske i muške volje u utrobi magične tvrđave Lovrjenac*.¹⁶ Nakon *Rata i mira* odmah smo započeli pretprodukcijske procese te smo Medeju realizirali ni godinu dana kasnije u koprodukciji s Dubrovačkim ljetnim igrama, na Lovrijencu, gdje je igrana njezina premijera 3. kolovoza 2012., potom smo gostovali na Festivalu Ljubljana na Križankama igrajući tri predstave pred 3.600 gledatelja (11. – 13. 9. 2012.), pa smo se onda vratili na matičnu scenu odigravši zagrebačku premijeru 28. rujna 2012. U fokusu Pandurove interpretacije Euripidove *Medeje* intimna je tragedija nesretne ljubavi strankinje u Korintu, a u radijusu njezina sloma sve do odluke o strašnoj osveti nakon što je izborila još jedan dan prije izгона, priče su muškoga kora Argonauta / Korinćana – o politici, vlasti, ratovima, vladarima, gradovima, ali i ksenofobiji, odnosno poziciji strankinje koja se bori sama protiv cijeloga svijeta. Jedno od njezinih pitanja jest i zašto je Jazon morao isploviti prema Kolhidi¹⁷, a potraga pak za zlatnim runom kao jednim od tri *zlatna* simbola naše civilizacije *preko kojih se može interpretirati cijeli svijet*¹⁸ jedna je od redateljevih trajnih teatarskih preokupacija, pa u njegovoj *Medeji* bez i jedne izgovorene riječi na sceni Čuvara zlatnoga runa igrao je Livio Badurina. Bez lika Dadilje i s likovima odrasle djece (Fer i Mermer), u suvremenom govornom jeziku, taj novi scenarij Livije i Tomaža Pandura o strasnoj i bezuvjetnoj ljubavi te intimnom slomu tragične junakinje osvetnice i prognanice Medeje, svoja je kazališna putovanja kroz *vrijemeprostor* započela u dijalogu sa zadanim prostorom u utrobi labirinata Lovrijenca, na kojemu se kreirala i performativna instalacija (akvarij)

¹⁵ *Medeja*, neobjavljeni tekst predstave, str. 1.

¹⁶ *Velike ideje umiru ako ih nitko ne osporava*. Razgovor s redateljem Tomažem Pandurom, programska knjižica, 64. Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik, 10. 7. – 25. 8. 2013.

¹⁷ *Zato Medeja iz današnje perspektive, Medeja, koja se osvrće na tri tisuće godina star mit, nije samo antropološko prepičavanje mita, niti pojednostavljena priča odnosa muškarac-žena, niti priča o osveti prevarene žene – nego je studija gole moći, operacija moći i ponašanja ljudskog bića pod pritiskom – kad moć stisne. Zidovi oko vremenskih perioda su ekstremno blizu jedni drugima, zato je Medejina priča tako živa i moćna još i danas – jer prati pravac u kojem naš strah raste...* *Tomaž Pandur*. Razgovarala Mirjana Dugandžija, „Globus“, Zagreb, 28. 9. 2013., str. 57.

¹⁸ Isto, str. 60.

što će nakon klaustrofobične utvrde otputovati dakle i na golemu scenu na Križankama u Ljubljani, pa na pozornicu HNK-a, ali i na golemu pozornicu Teatra Colsubsidio na festivalu u Bogoti (Iberoamerican, 9. – 13. rujna 2014.)¹⁹, gdje je odigrano šest predstava, na međunarodni festival u organizaciji Makedonskoga narodnog teatra (2014.) u Skoplju te u antičke arene (Paphos, Nikosia) na 18. festival antičke grčke drame na Cipru (2014.). Taj akvarij (*isječak Medejina mora*, kaže Pandur) jedino je što se selilo u različite prostore igre: s mediteranskog kamena prelazeći u interijer kazališta, *Medeji* je Pandur pridodao krajolik slame što zlatnom bojom asocira na zlatno runo, ali i kraj ciklusa života, otvarajući tako višeslojne metafore junakinjine sudbine. Novu performativnu instalaciju Pandur i Numen osmišljavali su u novoj kreativnoj suradnji redatelja s vizualnim umjetnikom u novim tehnologijama Dorijanom Kolundžijom, koji se bavi optičkim varkama, kinetičkim zidovima, laserima i hologramima.

Kreativnim korištenjem novih tehnologija mogla se otvoriti još jedna razina kazališne interpretacije, razina junakinjine podsvijesti. Od svih suvremenih tehnoloških inovacija koje ulaze na kazališnu scenu, kod nas su uobičajene jedino videoprojeksije, pa je ideja o hologramskim projekcijama bila u našem hrvatskom kontekstu nešto posve novo, ali i, s obzirom na naš budžet, neostvarivo. Nakraju se pronašlo rješenje, pa su na zidinama Lovrijenca Kolundžija i Pandur izgradili videozid dimenzija 14 x 3 x 4,5 metara, na koji su hologramski projicirali sliku kroz sustav refleksa dobiven preko nevidljivih folija, u golemom virtualnom akvariju u kojemu plivaju junaci predstave: objekt izgleda kao da lebdi u prostoru, a ono što gledatelji vide refleks je projicirane slike pod kutom od 45 stupnjeva. Videomaterijal Medejine podsvijesti tri dana po 12 sati snimali su glumci u posebnim bazenima u studiju u Beogradu, a u samo dva dana Alma Prica izvela je 200 urona. U predstavi se stvarna voda iz akvarija prelijeva preko ekrana na glumce, a time i doslovno fizički povezuje gornji snimljeni dio (podsvijest) s realnom akcijom dinamične glumačke igre: začudna hologramska projekcija osmišljena je kao rez podsvijesti u živo neorealističko tkivo glumačkoga stila predstave.

Uz Kolundžiju kao novoga kreativnog suradnika, *Medeju* je realizirao redatelj stalan autorski tim, ali zanimljivo je analizirati Pandurov izbor glumačkog ansambla, sada sagledan i u kontinuitetu svih triju suradnji s HNK-om. Podjela *Rata i mira* čvrsto je proizlazila iz ansambla Drame (osim Milene Zupančić i Nere Stipičević), dok je, uz članove Drame Almu Pricu, Livija Badurinu, Bojana Navojca (Jazon), Ivana Glowatzkog (Fer) i Kristijana Potočkog, za zahtjevnu igru kora Argonauta na audiciji odabran niz izuzetno spremnih i refleksom brzih mladih glumaca – Petar Cvirn, Andrej Dojkić, Tomislav Krstanović, Ivan Magud, Ivan Ožegović, Adrian Pezdirc, Jure Radnić.²⁰ Možda bi Livio Badurina ili Alma Prica znali napisati esej o mistici glumačkoga procesa rada s Pandurom, u kojemu bi se sada, kad je njegov redateljski opus završen, uspio zaustaviti

¹⁹ *Medeja* je bilo šesto gostovanje neke Pandurove predstave na festivalu u Bogoti.

²⁰ Na oglasenu audiciju javilo se, inače, pedesetak studenata ADU-a i mladih glumaca *slobodnjaka*.

u riječima njegov neobično umjetnički kompleksan, produbljen te – kako je sam rekao – intiman i direktan način rada s glumcima, odnosno način na koji je sebe kreativno rastapao u glumcima kao instrumentima kazališnoga stvaranja. Iz te i takve alkemijske komunikacije redatelja i glumice nastala je jedna od sigurno najvećih kazališnih kreacija Alme Price, koja je iznutra rastvarala sva psihološka stanja svoje strasne, beskompromisne, krhke i ranjene čarobnice Medeje, a koja ne pristaje na Jazonovu izdaju ljubavi, postavši demonskom osveticom u samo jednom danu pod nepodnošljivim pritiskom političke moći.²¹

Kao umjetnik koji uvijek dugo živi sa svojim temama i idejama te kada je već proces *Michelangela* u lipnju 2013. bio u zadnjoj fazi, Pandur je prvi put izložio slikarska platna, seriju od tridesetak slika, svoju posvetu glumcima *Medeje*, kao svojevrsni zastor koji pada nakon završene predstave (Zvonko Maković)²², a zapravo učinivši još jedan umjetnički iskorak iz kazališnih konvencija prema novom načinu komunikacije s gledateljima 21. stoljeća. U vrijeme otvorenja izložbe 6. lipnja 2013. pod naslovom *Dječaci*, u konceptu prostora Laube kao velikoga kreativnog ateljea, istodobno su se odvijale i probe otvorivši proces performativnoga procesa istraživanja *Michelangela* javnom pogledu gledatelja-posjetitelja izložbe: bez kontinuirano prisutne scenografske konstrukcije (skele i bazena) *Michelangelo* se nije mogao raditi, a što je u HNK-u bilo neizvedivo, pa se prije puta u Italiju na otvorenje Mittelfesta ansambl na puna tri tjedna uselio u Laubu. Na otvorenju izložbe Badurina je izveo performans iz *Medeje*; zapravo, kroz Livija Badurinu *Michelangelo* je bio nastavak puta zlatnog runa iz *Medeje*, a Buonarottijeva rečenica *Živim u paklu i slikam njegove slike* redateljevo polazište za bavljenje introspekcijom toga umjetnika: *Pet stotina godina nakon što sam oslikao svod Sikstinske kapele s devet scena iz Knjige postanka i završio fresku Posljednjeg suda na zidu glavnog oltara, u ovoj predstavi bavim se introspekcijom sebe – kao umjetnika, kipara, pjesnika, arhitekta, slikara, svojim putovanjem u matricu nesvjesnog, slijedeći sjene svojih vizija. Po motivima drame poznatog hrvatskog pisca uprizorujem svoju izmučenu osobnost koja utjelovljuje unutarnje konflikte, paradokse i probleme visoke renesanse.*²³ Prvi put

²¹ Posebnu dimenziju kreativnoga procesa rada na *Medeji* ili, bolje rečeno, temperaturu atmosfere u kazalištu, dakle – pod stvarnim pritiskom političke moći – tvorila je medijska hajka oko izbora novoga intendant: no, tada smo bili toliko zaokupljeni Medejom te je zbilja bilo dobro imati kazalište da ne poludimo od stvarnosti (Alma Prica).

²² *Sličnosti između predstave Medeja, točnije prizora iz videoinstalacije Dorijana Kolundžije, i slika s izložbe mnogo su važnije na dramaturškoj razini, nego u činjenici da se u oba slučaja pojavljuju isti likovi, istih grčevitih pokreta uronjeni u istu bezimenu magmu. Kao što je predstava, pa i Pandurovo kazalište uopće, lišeno linearne naracije, predvidivoga kontinuiteta priče, tako je isto i na slikama. U oba slučaja pratimo montažu i demontažu fragmenata, dvojni proces koji narativnu cjelinu oblikuju iz krhotina prepuštajući gledatelju da cjelinu u konačnici oblikuje sam. Zvonko Maković, U potrazi za apsolutnim (Slike Tomaža Pandura). U: *Dječaci*, programska knjižica, dostupno na: <https://bit.ly/2CYQCZk>.*

²³ *Michelangelo*, programska knjižica, HNK u Zagrebu, Pandur.Theaters, MittelFest, 2013.

baveći se Krležom – prema motivima drame Miroslava Krleže Michelangelo Buonarroti – glumačku podjelu *svoga Michelangela* s Livijem Badurinom, glumcem koji uvijek kongenijalno utjelovljuje redateljevu misao, formirao je Pandur iz koncepta performativnog eksperimenta što pretpostavlja posebnu dimenziju razumijevanja između glumca i redatelja, izgrađenu kroz iskustva prethodnih zajedničkih procesa. Krležin avangardizam i njegov interes za visoku renesansu, *Intermezzo u Sikstini* iz *Na rubu pameti* kao polazište za konceptualizaciju i kontekstualizaciju Pandurovih pitanja postavljenih kroz Michelangela, poveznice s našim današnjim vremenom, položaj umjetnika u suvremenom svijetu i njegovi unutarnji konflikti – sva je ta pitanja postavio redatelj preko izmučene osobnosti genijalnoga pojedinca, metaforički i doslovno redateljski slikajući na goloj koži *svoga* glumca, koji je *najtežu apstrakciju sposoban pretvoriti u konkretno*²⁴, glumca koji je i *konceptualni umjetnik, ritualni svećenik, mračni šaman, graciozna životinja koja izaziva strah, divljenje i nevjericu*.²⁵ Utjelovljujući likove-sjene umjetnikova života (kardinali, plivači, časne sestre, turisti...), u ansamblu su igrali glumci za koje bi se moglo reći da su sada već tvorili svojevrsnu jezgru Pandurova *hrvatskoga* ansambla – Alma Prica, Iva Mihalić, Ivana Boban, Damir Markovina, Kristijan Potočki, Andrej Dojkić, Tomislav Krstanović, Romano Nikolić, Ivan Ožegović, Adrian Pezdirc, Jure Radnić – dakako, stvarajući opet uz stalan redateljev autorski tim (Livija Pandur, Sven Jonke, Danica Dedijer, Dorijan Kolundžija, Primož Hladnik i Boris Benko, Andrej Hajdinjak). Međunarodna koprodukcija HNK-a u Zagrebu, Pandur.theatersa i Mittelfesta s planiranom praizvedbom *Michelangela* u Udinama (Teatro Nuovo Giovanni da Udine) za otvorenje festivala 12. srpnja 2013.²⁶ pokazala je kulturnu sinergiju Hrvatske, Slovenije i Italije, a popraćena je nizom superlativnih te analitički ozbiljno pisanih kritika u talijanskim medijima. Dok su *Medeja* i Alma Prica dobile nepodijeljeno izvrsne kritike²⁷ i oduševljenu publiku, za estetski i misaono ekskluzivnoga *Michelangela* 2013. što *predstavlja hibrid postmoderne hereze i vizualne orgije koja ne prestaje izazivati i harati po svim gumbima vašeg moralnog sistema*²⁸ mora se priznati kako se recepcija publike podijelila na aklamativno oduševljenu talijansku, koja ju je ispratila ovacijama (*veličanstvena predstava*, redateljski *capolavoro*), i suzdržanu hrvatsku, koja nije

²⁴ Tomaž Pandur, *Kazalište i jest kraljevski put do nesvjesnog, a svijet zna da samo kultura generira razvoj*, „Večernji list“, Zagreb, 2. rujna 2013., str. 25.

²⁵ Grgo Zečić, *Livio Badurina u ulozu života*, Buro 24/7, <http://buro247.hr/kultura/kazaliste/livio-badurina-u-ulozu-zivota.html>, str. 4.

²⁶ Mittelfest, osnovan radi kulturnih istraživanja identiteta srednjoeuropskih zemalja, održava se 2013. u Cividaleu i drugim gradovima pokrajine Friuli Venezia Giulia kao dobrodošlica Hrvatskoj u povodu njezina ulaska u Europski uniju 1. srpnja 2013. Uz nekoliko gostovanja iz Hrvatske, direktor festivala Antonio Devetag odabrao je i Balet HNK-a u Zagrebu, *Varijacije u F.ado* molu koreografa Huga Viere koje smo igrali u Cividaleu.

²⁷ Naslovi: *Prica za sva Medeja lica*, *Velika predstava*, *sjajna Alma Prica*, *Velika predstava*, *čudesna Alma Prica*.

²⁸ Zečić, *Livio Badurina u ulozu života*, str. 5.

otvorenno primila izazov izlaska iz sigurne zone kroz pitanja o nedodirljivim dogma-
ma i istinama.²⁹ Započevši predstavu videoprojeksijom dekomponiranja likova freske
Michelangelova *Posljednjeg suda* (D. Kolundžija), koja se *razlijeva, gubi svoju formu,*
kompoziciju i boju, da bi se razlila u crninu iz koje se stvara novi Metropolis Posljed-
*njeg suda*³⁰, otvara se potom scena na kojoj dominiraju skele na kojima umjetnik stvara
svoje remek-djelo, izmučen vlastitim proturječnostima, otvarajući svoju utrobu unutar-
njih konflikata, dvojbi i napetosti, egzistencijalnih i erotskih tjeskoba. Odričući se svake
biografske naracije, preko ranoga Krležina teksta Pandur ispisuje novu partituru muke
umjetnikova stvaranja, pjesmu o umjetnikovoj samoći (kako je sam rekao), prikazujući
stanja i unutarnje demone umjetničke agonije, a sve na tijelu glumca kao slikarskog
platna redatelja.

La guida Oltre 50 spettacoli da una decina di Paesi dell'area centro europea dal 12 al 20 luglio: è la 22esima edizione di Mittelfest, il festival diretto da Antonio Devetag che quest'anno si muove sulla metafora Microcosmi. Tutto il programma su www.mittelfest.org, dove è anche possibile l'acquisto online dei biglietti. Prevedibile nella biglietteria di Cividale in Borgo di Ponte, ma anche a Udine (Biglietteria del Teatro Nuovo Giovanni da Udine) e a Trieste al Ticket Point di corso Italia

Il luogo Mittelfest si svolge a Cividale, l'antica Forum Julii fondata da Giulio Cesare intorno al 50 a.C., poi capitale longobarda dei Friuli. Proprio questa testimonianza le è valsa il titolo di Patrimonio dell'umanità. Tra i tesori di Cividale, il Tempio longobardo, una delle più straordinarie architetture altomedievali occidentali. L'Altare di Ratchis e il Battistero di Callisto, invece, sono testimonianze dell'arte longobarda. Da non perdere il famoso Ponte del Diavolo, ardita architettura del 1400

Il personaggio Lo sloveno Tomaž Pandur dirige il dramma del croato Krleža

«Il mio Michelangelo viaggia nei conflitti della modernità»

Il magna infuocato della poesia si trasforma in visioni apocalittiche di teatro. Dal dramma Michelangelo del croato Miroslav Krleža, il lavoro dello sloveno Tomaž Pandur «mette in scena — spiega il regista — la personalità tormentata dell'artista che, in lotta con la materia e se stesso, incarna conflitti interiori, paradossi, problemi del primo Rinascimento». Prodotto da Croazia, Italia, Slovenia, lo spettacolo apre con scenografie mozzafiato Mittelfest che festeggia l'ingresso della Croazia nell'Unione Europea. Ma il fascinoso regista — 45 anni, vive tra Madrid e Ljubljana — crede nella cultura mondiale, in «quelle opere capitali che ne trasmettono l'eredità spirituale». Ha già portato a Cividale il suo *Caligola*, sono note a livello internazionale le sue rivisitazioni della Divina Commedia e, tutto acqua e sangue, di un *Amleto* — interpretato da Bianca Portillo, la più recente nella serie di attrici trasgressive



Tomaž Pandur, 45 anni, regista di «Michelangelo»

Croazia, Slovenia, Italia, Europa: un'intera cultura si riassume e ritrova i fondamenti nel genio assolutamente umano. Sono queste figure potenti raccontate in grandi opere letterarie che piacciono al visionario, aggressivo, tecnologico teatro di Pandur: «I più grandi autori del passato, da Dante a Shakespeare, così come la storia di Michelangelo e del suo Giudizio universale, vanno ripensati in modo completamente nuovo, bisogna tornare all'essenza della loro ricerca in modo diverso».

Il teatro può farlo perché e se, dice ancora Pandur, «è attento ai bisogni del proprio tempo, sa assorbire e cristallizzare lo spazio-tempo nel preciso momento in cui si attua. A 500 anni dalla creazione degli attributi nella Cappella Sistina, c'è ancora da scoprire il viaggio interiore dell'artista, seguire come ha fatto Krleža le ombre delle sue visioni. Ma per farne teatro dobbiamo spiare il significato delle parole non dette, dei

monologhi non scritti, dei dialoghi silenziosi, per cercare l'altra faccia del visibile, del noto, del familiare».

Il metodo di Pandur e dei suoi attori (dal protagonista Livio Badurina «che avevo in mente fin dall'inizio per il suo talento e la sua dedizione», a Alina Prica e Kristijan Potocki) si ispira ai maestri del '900: «Antonin Artaud, Andrej Tarkovskij, Stanley Kubrick... sono alcuni tra i registi che hanno capito come funzionano i sensi. È il cervello che ascolta, non le orecchie. È il cervello che vede, non gli occhi. I cinque sensi sono livelli neurologici su cui "gioca" il cervello, affascinante macchina cibernetica che forma infinite combinazioni».

Michelangelo l'aveva capito. «Lui non dipingeva con le mani ma con la testa. Seppi esprimere la bellezza, il respiro pieno della condizione umana. È il teatro che esprime questo non usa un linguaggio specifico ma, come diceva Artaud, attraverso gesti, suoni, parole, schermi, luce, buio, manifesta direttamente la mente. Il teatro è questa grande macchina creativa che segue la velocità della mente. Michelangelo "è" questo teatro».

Claudia Provvedini

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Il mio Michelangelo viaggia nei conflitti della modernità, „Corriere della Sera“, 11. 7. 2013.

²⁹ *Nije to lagana, neposredna ili ugodna predstava, iako nudi polazne točke i veoma spektakularne i vizualno izvanredne trenutke (zbog korištenja prostora, pokreta, svjetala i dubine pozornice) ona zahtijeva neprestanu sposobnost aktivnog razmišljanja i oslanja se na teške, razdiruće i savladive osjećaje. Ali, to je veliko kazalište. Ono što iz njega proizlazi, portret je umjetnika uhvaćenog u najistinitijem i najosjetljivijem trenutku stvaranja i samoponištenja koji uspijeva uzdrmati konvencije, s vrlo gorkim završetkom o odnosu čovjeka, vremena, sjećanja i nasljeđa.* Omar Manini, *Priče genija na Mittelfest: Michelangelo*, whipart.it/teatro, Italija, 16. 7. 2013.

³⁰ Livija Pandur, *Plemstvo duha*. U: *Michelangelo*, programska knjižica, HNK u Zagrebu, Zagreb, 2013.

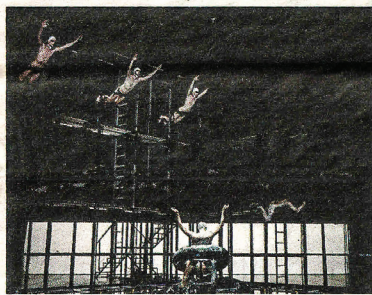
Pandur: il mio Michelangelo punk che vuole risvegliare le coscienze

Straordinaria prova ieri sera al Teatro Nuovo del regista di grido dell'avanguardia europea

«Il mio teatro esprime le temperie e i bisogni del tempo e argina la globalizzazione e l'uniformità»

Estate 2004, prima edizione del Mittelfest targata Moni Ovadia, tema: il tempo, la sua pericolosa implosione globalizzante e globalizzata in un presente senza futuro né passato. La riflessione spettacolare più puntuale, provocatoria e visionaria venne con *100 minuti*, graffiante riletta in chiave di una contemporaneità consumistica e di plastica de *I fratelli Karamazov* di Dostoevski. La firmava Tomaz Pandur che due anni dopo, sempre a Mittelfest gestione Ovadia investiva il pubblico - stupito e osannante - della sua poetica pop e decadente con *Tesla, Electric Company*, raffinata e glamour rivisitazione di una figura mitica dell'immaginario croato: lo scienziato Nicola Tesla, inventore geniale che visse defilato a New York dove morì misteriosamente nel 1943. Terza conferenza, che Pandur è oggi uno dei protagonisti della scena europea, 2008, sempre a Mittelfest con *Caligula* da Camus, emblematica di precarietà esistenziale e valoriale, tutto giocato su un'energia giovanilistica impressionante e disperante insieme. Questo per dire che il

Michelangelo, che ieri sera ha aperto Mittelfest 2013, di cui è senza ombra di dubbio l'evento più qualificante, è ulteriore conferma che quella tra Pandur, ingiustamente snobbato in Italia per il solito provincialismo miope dei teatranti e dei critici di casa nostra, è storia consolidata e fruttuosa. Anche per questo suo *Michelangelo*, ispirato all'opera omonima di Miroslav Krleža, uno dei più grandi scrittori croati del '900, Pandur è andato dritto al cuore di alcune questioni fondamentali, oggi, per chi fa teatro. «Michelangelo - ci ha detto il regista, poco prima della prova generale di giovedì - rappresenta nella sua essenza l'artista: l'artista contro il mondo o il mondo contro l'artista. È questo il punto nel quale possiamo oggi identificarci con Michelangelo. Anche oggi viviamo in un mondo che è assolutamente ignorante, in cui la cultura è messa ai margini della società. Il tema, quindi, è molto nostro. Non si tratta solo di parlare di un genio, bensì di un'anima umana alla ricerca della bellezza, della verità, dei valori in un contesto che tutte queste cose



Lo straordinario impianto scenografico dellos spettacolo di Tomaz Pandur

rigetta e contrasta». E lo vediamo, *Michelangelo* alle prese con il suo essere artista e uomo controcorrente dalle passioni forti e scandalose. Solo, al centro di una piscina d'acqua, chiusa sul fondo da due enormi ponteggi, svelati dopo un folgorante inizio, il disgregarsi del grande affresco della Sistina in immagini che ne tradiscono il tumulto interiore, *Michelangelo*

(l'intenso Livio Badurina), artista d'oggi fa del suo corpo il tramite della sua arte e della sua disperazione. Si denuda, si colora, rivive a frammenti sogni e desideri, fatiche e paure, che prendono vita sui ponteggi in una sarabanda di visioni, inquietanti, inquiete, oltraggiose, emozionanti. «Vivo all'inferno e ne ritraggo le immagini», dice a un certo punto questo

Michelangelo del duemila nel creare il suo affresco intimo, affettivo, erotico e intellettuale, contro la volgarizzazione, la carnevalizzazione del mondo in atto. «Un'immagine del presente - continua Pandur - che lo stesso Krleža aveva preconcipito in un suo altro scritto, *Sull'orlo della ragione*». È un poema, di visioni emozioni e suggestioni, «più performance che teatro classico», ancora Pandur. «Questo perché il nostro Michelangelo, è neo punk, un ribelle, un combattente di strada contro il sistema». Per dire di un teatro che si cerca, che non si ferma: «Dovessi definire il mio teatro - confessa Pandur - avrei smesso di farlo, il teatro. Che per me deve essere sempre sorpresa, provocazione, ricerca del nuovo, di qualcosa che non ho mai fatto prima. Il teatro dovrebbe esprimere le temperie e i bisogni del tempo, ecco perché il teatro cambia e con lui il suo senso. Oggi il teatro deve svegliare le coscienze, porre nuove questioni, arginare i danni della globalizzazione e dell'uniformità».

Mario Brandolin
ERIPRODUZIONE RISERVATA

Pandur: il mio Michelangelo punk che vuole risvegliare le coscienze,

„Corriere della Sera“, 13. 7. 2013.

No, premijera *Michelangela* nije bila lišena ozračja kraja moje intendanture i jed-noipolgodišnjega političkoga progona u tipično hrvatskoj predstavi *teatra u teatru*, pa se u spletu postojećih okolnosti i naša kazališna kritika bavila više tim i takvim kontekstom nego predstavom.³¹ Na zagrebačkoj premijeri Livio Badurina na kraju monologa iz *Na rubu pameti* mahnuo mi je sa scene i rekao *Bog, Ana*, kao što je na talijanskoj premijeri rekao *Ciao, mama*, ali nikako nije mogao reći, kako je to jedan kritičar zlonamjerno insinuirao, usklik *Bog, mama Ana!*, pa će na insinuaciju reagirati autori predstave Tomaz Pandur i Livija Pandur pismenim demantijem (*A propos medijskih interpretacija i spekulacija o završetku predstave Michelangelo*): *U skladu s performativnim praksama, redateljskim konceptom te dramaturškim kontekstom predstava Michelangelo Tomaža Pandura po motivima drame Miroslava Krleže završava monologom kojim se glumac Livio Badurina direktno obraća publici. Maske su pale, uloge su odigrane, a predstava je završila. Glumac između ostalog izgovara: ... ako netko slika oštrim nožem, ako hoće sa sebe svući svoju krvavu kožu, ako hoće zagnjuriti prstima u sebe, u svoju utro-*

³¹ Denis Derk, *Kraj predstave: Hvala Ani*, „Večernji list“, Zagreb, 3. 9. 2013., str. 24.

bu, u svoja crijeva, u svoje tajne, u svoje meso, ako hoće otkriti sebe, on je tu, mračan i dalek, i s njime nitko ne zna što bi. Takav čovjek nema potrebe vjerovati u katekizam, gledati svijet po propisu, kada takav čovjek svijet – vidi. *U tom trenutku pale se svjetla u dvorani – glumac je suočen s publikom, a publika s njim, gledaju se u oči. Magičan trenutak živoga kazališta traje. Glumac u dvorani pronalazi gledatelja kojeg prepoznaje i simbolično ga pozdravi. Tu predstava uspostavlja iznimno topao, intiman i neposredni kontakt s gledateljem koji ga je nesebično pratio na tom putu. U Italiji, na svjetskoj premijeri, to je bila glumčeva mama Dora, na zagrebačkoj premijeri Ana. I na svakoj budućoj reprizi glumac će sam odlučiti kome će uputiti pozdrav.*³² Ali performativne prakse i umjetnički razlozi već su odavno nevažni u odnosu na snagu političke volje, pa će tako i umjetnička misao autora *Michelangela*, nastajala prema Krleži, ostati neusporedivo manje važnom u odnosu na polemike suvlasnika nacionalnoga kazališta, koje prvi put u povijesti ostaje bez intendanta.

Za datum zagrebačke premijere ovoga zadnjeg dijela triptiha naše suradnje Pandur je predložio 1. rujna 2013., u nedjelju, u večeri zadnjega dana mojega intendantskoga mandata: monologom iz *Na rubu pameti* na kraju *Michelangelo* završilo je tako i moje kreativno suputništvo s redateljem za kojega je kazalište *zapravo mističan san o hijeroglifu apsolutne istine koja beskonačnost čini dodirljivom*³³, a rad s kazališnim mistikom, karizmatičnim umjetnikom i motivatorom zarazne energije stvarno je imao *elemente lijepog sna* (Alma Prica), ne samo za glumce nego i za sve teatarske suradnike. Očekivano, kako to već biva kad odlazi intendant, s njim na različite načine odlaze i njegove predstave, pa tako ni *Michelangelo* nije potom putovao kamo je planirano³⁴: nakon našega zajedničkog odlaska iz velikoga kazališta s *Michelangelom* 1. rujna 2013., redatelj koji je govorio da teatar ne može ništa riješiti, da može samo promatrati, uznemiravati, remetiti te postavljati uvijek nova pitanja, tako je kroz tri godine jedno svoje kazališno poglavlje kreirao s ansamblom Drame Hrvatskoga narodnog kazališta, nakratko ga učinivši vidljivim na europskoj kazališnoj mapi predstavama koje su do danas u tom smislu ostale svojevrsnom iznimkom.

³² *A propos medijskih interpretacija i spekulacija o završetku predstave Michelangelo*, u potpisu: Za autorski team predstave *Michelangelo*: Tomaž Pandur (redatelj) i Livija Pandur (dramaturg).

³³ Tomaž Pandur, *Moja poetika ne slijedi ni škole ni pravce ni trendove*, „Aktual“, Zagreb, 4. 9. 2013., str. 36.

³⁴ *Michelangelo* je gostovao u Cankarjevu domu u Ljubljani i SNG-u Maribor, 2014.

IMA LI GLUMAC AUTORITET I IDENTITET? O STATUSU GLUMCA U TEORIJI PERFORMATIVA¹

Naslovno pitanje – ima li glumac autoritet i identitet? – motivirano je rečenicom iz posthumno objavljenih predavanja britanskog filozofa jezika Johna Langshawa Austina: *Performativni iskaz bit će na primjer na osebujan način isprazan ili ništavan ako ga izrekne glumac na pozornici, ako se uvrsti u pjesmu ili ga netko izgovori u solilokviju. To na sličan način vrijedi za ma koji i svaki iskaz – potpuna promjena u posebnim okolnostima. Jezik se u takvim okolnostima na osobite načine – razumljivo – ne rabi ozbiljno, nego na načine koji su parazitski u odnosu na njegovu normalnu upotrebu, načine koji potpadaju pod doktrinu etioloģija jezika. Mi sve to isključujemo iz razmatranja.* (Austin 2014: 15)

Riječi su to kojima je Austin, uvodeći razliku između konstativa i performativa, za slikoviti primjer ništavnosti ili ispraznosti performativnih iskaza odabrao govor glumca na pozornici. Glumac na pozornici u njegovoj teoriji predstavlja posebnu okolnost, okolnost u kojoj se jezik ne koristi seriozno ili pouzdano nego parazitski te je takav i govor glumca. Pokušat ćemo razmotriti zašto je Austin dodijelio glumcu tako nečasnu, gotovo zazornu ulogu nevrijednu razmatranja. Glumci i uloge stvarni su samo u ograničenoj domeni i vremenu umjetničke stvarnosti, međutim znači li to da je umjetnička upotreba jezika beskorisna i nametnička ili ono što se događa na pozornici – među koricama knjiga, u zvuku radio-drame – ima emocionalne i ideoloģijske učinke na gledatelje, pa i na glumca?

Od kada se pojam performativa sredinom pedesetih godina dvadesetog stoljeća pojavio u diskursu humanističkih znanosti, generirao je mnogo pitanja i nedoumica u smislu njegova značenja, pa i preoblike značenja, upotrebe, dosega, ograničenja, prijevoda.

¹ 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).

Austin je jedno od prvih predavanja na temu performativa započeo pretpostavkom da slušatelji ne znaju što ta riječ znači i u tome im dao za pravo: *Možete sebi dozvoliti da ne znate što znači riječ performativan. Ovo je nova i ružna riječ a možda i ne znači mnogo.* (Austin 1987: 29) Nekoć nov, vodeći se za Austinom i ružan pojam (performativa), kao i njemu bliski pojmovi i izvedenice (performativnost, performativan, performans i dr.), danas možemo pronaći u širokom rasponu od svakodnevnog do stručnog i znanstvenog diskursa jer pokriva značenja od *nečega sličnog izvedbi* do mehanizma tvorbe društvene stvarnosti i konstrukcije identiteta. Peggy Phelan (1997.) primijenila ga je naprimjer na model pisanja blizak samorefleksiji ili autobiografiji, ali s jasnim ciljem da zapisano *reafirmira afektivnu silu izvedbe*, odnosno da *alternativno podebljano i hrabro, manipulativno i nesvjesno, ovo pisanje ukazuje na sebe i na prizore što ga motiviraju* (Phelan 1997: 2). Performativni trag danas se lako može uočiti u književnoj i kulturnoj teoriji, ponajprije feminističkoj, *queer* i postkolonijalnoj; filozofiji, lingvistici, antropologiji, pravu..., ali i na manje očekivanim područjima kakvo je naprimjer geografija. Ovdje će naglasak biti stavljen na njegovu važnu ulogu u teatrologiji potvrdivši time pretpostavku Borisa Senkera da će *u dogledno vrijeme naš jezik usvojiti i posvojiti tu riječ (performans) kao i mnoge druge iz engleskog jezika* (Senker 1999: 139).

Upravo zbog njegove rasprostranjenosti nemoguće je pojam performativa jednoznačno odrediti, pa prijepori oko njegova značenja i dosega od pojave do danas nisu ništa manji, dapače. *Filozofija i kazalište sada dijele performative kao zajedničku leksičku točku, pojam što teško da znači isto za svaku pojedinačnu disciplinu.* (Parker, Sedgwick 1995: 2) Pitanje performativa je i u samom Austinovu pristupu, a posebno u nadopisivanjima i preoblikama, iznimno složeno i opširno, stoga ćemo se ovdje ograničiti na uzak segment različitih statusa što ih glumac i njegova izvedba na pozornici imaju od uključenja pojma u diskurs Austinovom teorijom performativa, kroz njegova preispisivanja u pristupima Jacquesa Derridaa i Judith Butler, dok kompleksno polje suodnosa performansa² u smislu akcijske umjetnosti i teorije performativa koja je nužna da bi se performans shvatio izostavljamo iz razmatranja, ali ne stoga što ga smatramo ništavnim ili parazitskim, dapače, nego stoga što u izvedbenim studijima performativnost upućuje na brojne teme, konstrukciju društvene zbilje, konstrukciju identiteta (posebno rodnog i rasnog), reiterativnost svojstvenu izvedbi kao i složene odnose izvedbene prakse i teorije (Schechner, 2013.) i svakako premašuje okvir članka.

Naime, performativ je takva vrsta diskurzivne prakse koja tvori ono što imenuje. U Austinovu razlikovanju performativnih i konstativnih iskaza, konstativi nešto tvrde, opisuju stanje stvari i istiniti su ili lažni, a performativi nisu ni istiniti ni lažni te u zbilji izvode (perform) radnju na koju se referiraju. Performativi su *savršeno jednostavni iskazi s običnim glagolima u prvom licu jednine indikativnog prezenta aktivnog gdje ćemo odmah uočiti da oni ne mogu nikako biti niti istiniti niti lažni. Nadalje, ako netko*

² Performans (performance art) je režirani ili neregirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođač realiziraju pred publikom (Šuvaković 2005: 451).

upotrijebi ovakav iskaz, reći ćemo da on nešto radi a ne da je samo nešto rekao. (Austin 1987: 30) Performativi dakle podliježu kriteriju djelotvornosti, njima se svijet ne prikazuje nego uspostavlja tako što se govorni čin pretvara u stvarni čin s materijalnim posljedicama. Performativi su obećanja, oklade, psovke, ugovori... performativ je *da* na vjenčanju, izricanje imena na krštenju djeteta ili broda, formulacija *kladim se da će...* Zajedničko im je to što radnje – djelatnosti, akcije – s materijalnim posljedicama te s obzirom na ishod mogu biti uspješni (posrećeni) ili neuspješni (neposrećeni), odnosno podliježu kriteriju sreće ili nesreće s tim što za posrećenost performativa trebaju biti ispunjeni svi uvjeti što ih propisuje – konvencionalna procedura i okolnosti, korektno i potpuno izvršenje čina, bez pogreške i zastoja – što znači da uspješnost performativa u potpunosti ovisi o okolnostima, o kontekstu. Ako performativ ne udovoljava jednom ili više od navedenih šest uvjeta, on je neuspješan ili nesretan, neće uspjeti. Ujedno, ako se odvija u okolnostima u kojima je osoba koja izgovara performativ neiskrena, sam čin može se smatrati zloupotrebom postupka. Upravo je to slučaj s glumačkom izvedbom. Austin iz rasprave isključuje upotrebu jezika na pozornici, štoviše, uopće ne želi raspravljati o jeziku umjetnosti: *Performativni iskaz bit će (...) isprazan ili ništavan ako ga izrekne glumac na pozornici.* (Austin 2015: 15)

Glumac je izvođač. On glumi tako što kombinacijom zvukovnih i vizualnih izražajnih sredstava vlastitoga tijela – govorom, mimikom, gestama, pjevanjem ili sviranjem – izvodi javnu umjetničku izvedbu. Gluma je umjetnost, glumac je umjetnik, njegove riječi imaju komunikacijsku, posredničku ulogu, ali im Austin to ne priznaje nego je određuje kao parazitsku, a riječi što ih izgovara glumac izrečene su pod *lažnim* okolnostima i time su neposrećene: *Ako osoba laže o tome tko je, tada ona igra ulogu – i sve što je učinjeno u toj ulozi je sumnjivo.* (Schechner 2013: 124) Da bi performativni čin uspio, moraju ga, prema Austinu, izvoditi *prikladne*, zakonom ili normama autorizirane osobe. U okviru kazališne predstave glumci daju obećanja, vjenčaju se, ali se u zbilji zapravo ništa ne događa i zbog toga Austin to proglašava parazitizmom. *Austin nije razumio ili je odbio cijeniti jedinstvenu snagu teatrološkog kao utjelovljene imaginacije.* (Schechner 2013: 124)

Međutim, kako napreduje s predavanjima, u daljnjoj, razvedenoj i temeljitoj argumentaciji, Austin konstativ proglašava tek osobitim slučajem performativa. Utvrdivši da se pojedini konstativi također mogu doimati kao performativi, Austin nakon više od polovice predavanja odustaje od binarne opreke konstativa i performativa te uvodi opću teoriju govornih činova, što u praksi znači bavljenje ilokucijom.³ Postupno, govorni čin

³ Lokucija (act of saying) kao čin kazivanja, aspekt usmjeren na sadržaj iskaza; ilokucija (act in saying) kao čin izveden kazivanjem, konvencionalni aspekt društveno institucionaliziranog odnosa prema sugovorniku, dimenzija u kojoj jezik ostvaruje snagu i moć utjecaja na druge, te perlokucija (act by saying) kao čin uzrokovan kazivanjem, aspekt kojim se ostvaruju određeni učinci na adresata i koji sadržava mogućnost manipulacije. Navedeni aspekti jesu sastavnice svakog iskaza, ali uvijek jedan dominira nad drugima.

u Austina postaje samostalna tvorevina, razumljiv neovisno o subjektu koji ga izriče, neovisno o adresatu. Performativ predstavlja moć djelovanja na druge. Jezik je prije svega komunikacijski alat, sav je jezik performativ, jezikom se utječe na drugog. Riječju, sam je Austin tijekom uspostave teorije performativa srušio razlikovanje između konstativa i performativa, odnosno uvidio da i konstativni iskazi mogu biti performativni i da je svakom performativnom iskazu neuspjeh strukturna mogućnost, što znači da je shvaćanje *neozbiljnih* performativa kao parazitizma i jezičnih etiolozija već kod Austina neodrživo.

Austinov diskurs uopće pun je paradoksa, pojmovnik mu je krcat novim i neobičnim riječima, tako da se s jedne strane nižu neobični, nezgrapni i tehnički termini lokucija, ilokucija, perlokucija, verdiktivi, egzercitivi, komisivi, kontraktualni performativ, behabativ, nesretan stjecaj, evaluativ i tako dalje, a s druge slikoviti i nekonvencionalni primjeri o neiskrenom obećanju mrkve što se može dati magarcu, poruzi koja se može prirediti vjenčanjem s majmunom, raspravi o svecu koji krsti pingvine ili nezgodi krštenja broda imenom generala Staljina.⁴

Austinove teze, nakon što su objavljene u knjizi što je sadržavala bilješke s njegovih predavanja (2014.), izazvale su brojne, mogli bismo reći i brze, reakcije akademske javnosti. Među prvima bile su one lingvista Émilea Benvenistea i filozofa Petera F. Strawsona, dok se kao akademski institucionalizirani nastavljajući promovirao filozof John R. Searle. Searleovo tumačenje Austina našlo se na meti Jacquesa Derridaa te njih dvojica na pitanju performativa razvijaju jednu od najpoznatijih suvremenih književno-teorijskih polemika. Upravo je ta polemika lansirala pojam performativa u širi optjecaj te on ulazi u diskurs Jonathana Cullera, Manfreda Franka, Gayatri Chakravorty Spivak, Paula de Mana, Mary Louise Pratt, Stanleyja Fisha, Pierrea Bourdieua, Shoshane Felman, J. Hillisa Millera, Judith Butler i drugih.⁵

Što se preispisivanja tiče, zasad ćemo se ograničiti na teze francuskog poststrukturalističkog teoretičara Jacquesa Derridaa, koji teoriju performativnih iskaza razvija prema istraživanjima etičkih i političkih dimenzija u književnosti, odnosno umjetnosti općenito, te – nadovezujući se na njega – američke feminističke i *queer* teoretičarke Judith Butler, što performativ postavlja kao ključni pojam pri konstrukciji identiteta i kao takav upravlja znakovnom konstitucijom izvedenih kategorija: identiteta, tijela, subjekta, spola i kategorija prirodnosti, roda te kategorija društvenosti roda.

Glumca i uopće umjetnike kao *poštene igrače* vraća Derrida i drugi njemu srodni poststrukturalisti promatrajući Austinovu argumentaciju iz svojevrstne preokrenute per-

⁴ Austin (2014.) sebe sama vidi kao nekoga tko je *sklon novim riječima*, upozorava na poteškoće u njihovoj tvorbi pritom se zalažući za tezu da je u praksi zgodno imati pripremljenu terminologiju da bi se s neizvjesnostima izašlo na kraj.

⁵ O tome detaljno Peternai, 2005.

spektive, odnosno inzistirajući na tomu da su sve izjave neposrećene. Performativ je za Derridaa (2000.) pojam što se ne ograničava na prijenos nekog unaprijed konstruiranog semantičkog sadržaja podvedenog pod kategoriju istinitog. Dekonstruktivska redefinicija Austinovih postavki, ili Derridaova teorija performativa, uspostavlja se kroz polemiku koju je vodio s J. Searleom i kasnije. Searle na sličan način kao što to čini Austin razlikuje *normalni jezični govor* i parazitske forme diskursa poput fikcije, glume, romana.

U polemici Searle – Derrida ključna riječ nije performativ nego komunikacija, kontekst i novouvedeni pojam iterabilnosti kao mogućnosti *dezangažiranja i kalemljenja citata, mogućnosti koja pripada strukturi svake oznake, govorne ili pisane...* (Derrida 2000: 12), da funkcionira neovisno o intenciji i neovisno o kontekstu. Značenje ne može biti trajno fiksirano ni originalno, značenje ne posjeduje ni govornik ni recipijent, niti je ono u okolnostima, nego se značenje stvara kroz složenu interakciju svih elemenata. Svaka je izjava ponavljanje: svaki znak moguće je citirati i stavljanjem u navodnike taj znak prekida s kontekstom, odnosno imanentna mu je mogućnost da proizvodi uvijek iznova nove kontekste. Ponavljanje je imanentno jeziku te se Derrida pita: nije li u konačnici ono što Austin isključuje kao anomaliju, taj izuzetak *ne-ozbiljnog*, citata na sceni, u pjesmi ili u solilokviju, svojevrsna modifikacija opće mogućnosti citiranja bez koje ne bi bilo ni *uspjelog* performativa. Pojmom iterabilnosti Derrida potkopava razliku između ozbiljnih i neozbiljnih performativa te na taj način upućuje prigovor Austinovu isključivanju parazitske i neozbiljne upotrebe jezika kakva je, među ostalim, i ona što je manifestira glumac na pozornici obrćući Austinovu argumentaciju kroz tezu da je ono što Austin isključuje kao anomaliju, izuzetak, *ne-ozbiljan* citat na pozornici, u pjesmi ili solilokviju zapravo primjena opće citatnosti ili iterabilnosti bez kojih ne bi bilo ni *uspješnih* performativa. Derrida zaključuje: uspješna izvedba nužno je nečisti performativ. Oponašanje je, naime, sam uvjet mogućnosti performativa, performativ ne bi mogao uspjeti da se njegove formule ne ponavljaju, da se, naprimjer, *imenujem* prilikom krštenja broda ne prepoznaje kao istovjetno iterabilnom uzorku, da se ne prepoznaje kao citat. Kako to sažima Schechner: */P/isanje u poststrukturalističkom smislu sastoji se od iteracija – navoda, ponavljanja i citata. Derrida naglašava da jezik općenito i govorni činovi posebno ovise o aktivnoj alienaciji, susretu s drugom.* (Schechner 2013: 146) Nadalje, koncept i praksu performativnih iskaza Derrida vodi u smjeru istraživanja etičkih i političkih dimenzija u diskursima koje Austin naziva parazitskim, govorimo dakle o pokušaju razumijevanja, razjašnjavanja i mogućnosti nove vrste performativa, a koji je različit od *standardnog, ozbiljnog, austinovskog* i *searlovskog*. Iterabilnošću otvara mogućnost da svaka oznaka može biti ponovljena i još uvijek u funkciji kao punoznačna oznaka u novom kontekstu koji je u potpunosti odvojen od originalnog konteksta, kao *intencija za komunikacijom* izvornog stvaratelja oznake. Autor može biti odsutan ili mrtav, ali oznaka još uvijek funkcionira. Za Austina su neozbiljni performativi što su lišeni ilokucijske snage, dakle koji se ne izvode u svakodnevnom govoru nego u parazitskim

okolnostima poput umjetnosti. Međutim Derrida utvrđuje da je svakom performativu, bez obzira na to je li riječ o *neozbiljnom*, *parazitskom*, *etiolozijskom* ili *ozbiljnom*, *svakodnevnom*, imanentna iterabilnost i citatnost, jer bi inače bio nerazumljiv: *jedinstveni događaj performativa nije ništa do pojedinačan slučaj premještanja, rekontekstualizacije, reteritorijalizacije označitelja iz lanca u lanac.* (Vujanović 2005: 102)

Kako za Searleovu, tako i za Austinovu teoriju, govorni činovi ovise o pretpostavljenoj podređenosti neozbiljnosti ozbiljnome, odnosno nečistog čistome. Prvo dolazi standardno obećanje koje sam dao *ja*, subjekt, govoreći o sadašnjosti s namjerom da to izvršim i iskazom *obećavam*, a zatim slijede sva nečista obećanja kao devijacije, naprimjer obećanje unutar romana ili s namjerom da se ne održi, ili ono izvedeno na pozornici. Derrida, međutim, preokreće tu hijerarhiju, za njega je čisto obećanje *fikcijski* fantazam izveden iz nečistog – jer ono što izvorno postoji jesu govorni činovi obilježeni iterabilnošću, to jest nečistoćom.⁶ Derridaova koncepcija performativa podrazumijeva da svaki performativni iskaz do određenog stupnja oblikuje vlastite uvjete i zakone, preoblikuje kontekst u koji ulazi i javlja se kao *hitan*, neodgodiv poziv ili zahtjev što ga upućuje *sasvim drugi* (le tout autre).⁷ Taj sasvim drugi autorizira i jamstvo je za performative.

Derridaova koncepcija performativa, ponavljam, inzistira na odgovornosti, etičkoj obvezi koja proizlazi iz rečenog. Ovdje je zanimljiv fenomen svjedočenja kojim se otvara pitanje odgovornosti – pitanje koje vrijedi za sva ponavljanja kao govorne činove: odgovorni smo za ono što kažemo čak i ako samo ponovimo riječi drugoga!

Derrida poništava Austinovo razlikovanje uobičajene upotrebe jezika i nametničkog diskursa umjetnosti. Ukratko, temeljne razlike u poimanju performativne koncepcije između Austina i Derridaa mogu se iskazati kroz pojam iterabilnosti i tezu o mogućnosti političkog angažmana kroz umjetnost i teoriju. Derridaova nova koncepcija politike i etike ovisi o obratu teorije govornih činova pomoću kojih performativni iskaz kreira konvencije potrebne da društveni poredak bude djelotvoran, a ne da ovisi o posrećenosti. Ako je Austinov glumac obilježen parazitizmom, Derridaov glumac snosi etičko-političku odgovornost za izgovoreno na pozornici. Performativ se ne temelji na kontekstu nego namjerava preoblikovati kontekst u koji ulazi, pa ako glumci svojom izvedbom sudjeluju u stvarnosti gledatelja, glumački će iskaz imati učinke na tvorbu gledateljeva identiteta.

U tom su nam smislu zanimljiva predavanja što ih je Derrida održao na seminarima u Parizu (1992.) i u Kaliforniji (1993.). Predavanja nisu objavljena i pri njihovu parafraziranju oslanjamo se na knjigu J. Hillisa Millera (2001.). Derrida je kao primjer

⁶ Navedeni segment Derridaova rada izrazito je kritizirao J. Hillis Miller, 2001.

⁷ *Novi koncept performativa i njegove učinkovitosti nije samo diskvalifikacija Austinova normalnog i ozbiljnog... Ta diskvalifikacija ili premještanje ovisi u bitnim trenucima invokacije u nesvjesnom kao imenu za tog sasvim drugog.* (J. Hillis Miller 2001: 96)

teorije govornih činova koristio iskaz *Je t'aime!*, a središnja teza predavanja bila je da taj iskaz – iako na prvi pogled izgleda kao da bi se mogao odrediti isključivo kategorijama istinito, odnosno lažno – nije konstativ nego performativ. Performativ je već stoga što taj komu je *Je t'aime!* izgovoreno ne može ni na koji način provjeriti je li to što govornik tvrdi činjenica nego mora povjerovati u istinitost izgovorenog. *Je t'aime* može biti posrećen performativ, uspješan način djelovanja riječima. *Je t'aime* može biti posrećen performativ, ali ne mora to biti, nema sigurnosti. Reći *Je t'aime* za Derridaa jest izravan primjer posebne vrste performativa, vrste koja je neosnovana, ali kreira svoje vlastite uvjete u činu koji pruža jer *Je t'aime* nije opisivanje, to je produkcija iskaza osjećaja. Zanimljivo je da sam Miller kroz raspravu što piše na engleskom citira Derridaov ključni pojam *Je t'aime* na francuskom – da bi se zaštitio od odgovornosti, Miller smatra da citatom na francuskom on ne govori *Je t'aime* svojim čitateljima, ali prisjetimo se Derridaove teze da – čak i ako samo navodimo tuđe riječi – sami preuzimamo odgovornost za njihove učinke!

Derrida kao predavač pred akademskim auditorijem zauzima poziciju glumca. Miller tvrdi da Derridaovo predavanje sadrži *lukavu ironičnu šalu*: ne možemo biti sigurni ostvaruje li Derrida – citirajući *Je t'aime* tijekom predavanja, s obzirom na to da sam kaže kako citat *Je t'aime*, citat čije mogućnosti ostaju implicitne u iterabilnosti – učinak zavodjenja stalno iznova ponavljajući frazu *Je t'aime*, odnosno ne smjera li zavodjenju brojnog slušateljstva.

Performativnost je središnji pojam u djelovanju Judith Butler i kao takav upravlja znakovnom konstitucijom izvedenih kategorija: identiteta, tijela, subjekta, spola i roda. Butler je pojam performativa izmjestila van granica analitičke filozofije i lingvistike, proširila, ali i bitno redefinirala smjestivši ga u srž procesa tvorbe subjekta i identiteta. Ona naime subjekt tumači kao (1) prije učinak nego uzrok institucija, diskursa i praksi, kroz (2) ideju *procesa* (process) ili *postajanja* (becoming) razvijajući ideju o rodu kao društvenoj tvorevini. *Ako je nešto točno u tvrdnji S. de Beauvoir da se ženom ne rađa, nego postaje, slijedi da je sama žena procesualan pojam, postajanje, konstruiranje za koje se ne može reći da je nastalo ili da završava. Kao stalna diskurzivna praksa, otvoren je za interveniranje i ponovno označivanje.* (Butler 2000: 45) Ne mora postojati *činitelj iza čina* nego se *činitelj* različito stvara u činu i kroz čin.⁸ U analizi procesa kroz koji pojedinac poprima poziciju subjekta ističe da rod ne bi trebalo tumačiti kao stabilan identitet. Ideje o tomu što muškarci i žene jesu izvode se iz konvencija u koje su ugra-

⁸ *Rod je identitet koji se suptilno stvara u vremenu, koji se unosi u vanjski prostor kroz stilizirano ponavljanje činova. Učinak roda proizvodi se stilizacijom tijela i zato se mora razumjeti kao svjetovni način na koji tjelesne geste, pokreti i različiti stilovi tvore iluziju stalno rodnog jastva. Ta formulacija premješta koncepciju roda od temelja supstancijalnog modela identiteta kao konstituirane društvene temporalnosti.* (Butler 2000: 141)

đeni društveni odnosi moći. Samo djelovanje predstavlja moć, a snaga performativa je u njegovoj iterativnosti, citiranju norme. Označavanje se odvija kroz ponavljanje i upravo se u varijacijama ponavljanja nalazi potencijalna moć djelovanja. Subverzija je također moguća samo unutar praksi ponavljanja, u čemu se, prema Butler, nalazi teatarski smisao ili maskeradna implikacija performativa. Određena mimetička funkcija performativa postoji kroz citatnost i shvaća se kao teatarska. Performativnost nije jedinstven ili voljan *akt* nego isključivo reiterativna i citatna praksa (norme ili skupa normi) kroz koju diskurs producira učinke što ih imenuje, a među kojima su materijalnost tijela, njegov spol, odnosno spolna razlika, učinak subjekta, abjektirana izvanjskost te ostali mogući predikati identiteta.

Ako je rod proces ili *nastajanje* prije negoli *stanje* kojim netko jednostavno *jest*, što je to što određuje što ćemo postati i na koji način mi to postajemo? Što uzrokuje da pojedinac odabere upravo rod koji je odabrao? Rod je za Judith Butler izbor, ali ne u smislu da pojedinac stoji izvan roda i jednostavno ga izabere, selektira. Rod je izvedba koja se ne događa jednom i za sva vremena u trenutku kada se rodimo nego se konstituira nizom činova koji se ponavljaju. Performativnost roda ne može se ostvariti kroz jedan čin nego samo kao *reiterativna* i *citatna* praksa, on nije nešto što pojedinac *jest* (is), to je nešto što pojedinac čini (does), čin, ili preciznije, niz činova, *činjenje*, *djelovanje*, a samo postajanje pripadnikom roda specifičan je proces: scenarij je uvijek određen okvirom, i subjekt ima ograničen broj *kostima* pomoću kojih se može konstruirati. Stoga Butler predlaže parodije starih kategorija kojima bi se stvarale svojevrsne nove kategorije. *Parodijske prakse mogu služiti tome da ponovno ožive i konsolidiraju samu distinkciju između povlaštene i naturalizirane rodne konfiguracije i one koja se pojavljuje kao izvedena, fantazmatična i mimetična – kao neuspjela kopija. I zacijelo, parodija se rabi za promicanje politike očaja, koja afirmira prividno neizbježno isključenje marginalnih rodova iz područja prirodnog i stvarnog. A ipak, taj neuspjeh da postanu stvarni i da utjelove prirodno, rekla bih, jest konstitutivan neuspjeh svih rodnih izvedaba.* (Butler 2000: 147)

Butler performativom proglašava Althusserov koncept *interpelacije* koji zakon upućuje subjektu. *Tu performativ, poziv kojim zakon nastoji proizvesti zakoniti subjekt, proizvodi niz posljedica koje promašuju i zamućuju disciplinarnu intenciju koja pokreće zakon. Interpelacija tako gubi svoj status jednostavnog performativa, diskurzivnog čina sposobnog da stvori ono što imenuje, i stvara, više nego li je ikada namjeravala, višak označavanja na bilo koji ciljni referent.* (Butler 1993: 122) Identitet se tvori u prepoznavanju, u odgovoru na poziv zakona, ali i u pogrešci: dio formiranja identiteta sastoji se u pogrešnom prepoznavanju. Austinov *neposrećeni performativ* nalazi se tako u temelju teorije oblikovanja subjekta i identiteta. Diskurzivni uvjeti društvenog prepoznavanja prethode nastajanju subjekta i uvjetuju ga, subjekt može reći *ja* tek ako je prozvan, ako mu se prozivanjem otvorilo mjesto u govoru, makar to prozivanje bilo pogrešno, no

Butler zaključuje da se *odbačena bića* i subjekti proizvode istovremeno, ponavljanjem istog performativnog čina citiranja zakona. Butler postavlja subjekt u *srednji* položaj, između podvrgavanja moći i otpora toj moći zagovarajući tezu o ambivalentnom uvjetu funkcioniranja subjekta, kojem je subjekt sam mjesto: više ne postavlja pitanje prethodi li moć subjektu ili je moć instrumentalni efekt subjekta, oboje je točno. Štoviše, sam subjekt, prema Butler, postaje mjestom ambivalencije, tu se subjekt javlja i kao efekt prethodne moći i kao uvjet mogućnosti djelovanja. Prozivanjem se zahtijeva odgovor, odziv subjekta, ali se sam subjekt ne oblikuje kroz jednu interpelaciju već kroz niz poziva, prepoznavanja ili neprepoznavanja, odnosno kroz reiteraciju. Identitet nije dan u nekom vremenskom trenutku, on je niz činova i razumijeva ga kao praksu označavanja. Samoizvjesnost i samostalnost subjekta se, kod Judith Butler, pokazuju upravo učinkom performativnosti, odnosno, za Butler, bez performativa nema ni subjekta ni identiteta.

Butler u izlaganju i razradi teze o performativnoj konstrukciji identiteta koristi teatrološku terminologiju (izvedba, gesta, čin, dramatisacija), jedan od njezinih prvih radova na temu performativnosti (Butler, 1999.) motri se kao teatrološki, međutim pojam glumca u njezinu se diskursu gotovo ne spominje. O glumcu izrijeком govori vrlo malo, ali tvrdi da *činovi kojima se rod tvori srodni su izvedbenim činovima unutar kazališnog konteksta* (Butler 1999: 148) te uspoređuje performativnost roda s izvedbom u kazalištu uključujući ideju da svaki subjekt djeluje kao glumac unutar roda. U toj usporedbi razlikuje *performance* kao izvedbu od performativnosti, mada isprva nije razlikovala koncept posebne lingvističke i filozofske podloge i *izravan teatar*, kasnije je tu distinkciju uvela, no pojedinci i danas pogrešno tumače njezin pojam performativnosti kao izvedbu i stvar izbora, možda i stoga što sama Butler za primjer subverzivne i parodijske rodne performativnosti navodi transvestitsku izvedbu. Ona sama pak upozorava na razliku između zbilje i kazališne predstave u smislu da je teatar sigurniji od ulice, što upravo potvrđuju brojne teatarske izvedbe roda.⁹ Mehanizmi što provociraju osjećaj bliskosti i identifikacije različiti su kada je drugi na pozornici i kada je drugi na ulici, ali i jedan i drugi imaju učinke na gledatelja.

Austinov performativ odnosio se na govorne činove, na izjave, međutim širenja i nadogradnje njegove teorije uvele su performativ u različita znanstvena i umjetnička područja. Njegovo istraživanje govornih činova i uvođenje koncepta performativa konačno je izmijenilo način na koji se čitaju ili gledaju i analiziraju umjetnička djela, mada je Austin, barem u početku razrade teorije performativa, držao da je govor umjetnosti

⁹ /P/remda i kazališne predstave mogu naići na političku cenzuru i zajedljivu kritiku, rodnim izvedbama u nekazališnim kontekstima ravnaju izravnije kaznene i regulativne društvene konvencije. Doista, pogled na transvestita na pozornici može izazvati užitak i pljesak a da istodobno pogled na istog transvestita na sjedalu do nas u autobusu izazove strah, bijes pa čak i nasilje. (Butler 1999: 151)

parazitski performativ. Suvremeni teoretičari performativnost gledaju kao element što sudjeluje pri društvenoj konstruiranosti zbilje, uključujući tvorbu identiteta. Reiterativnost, iterabilnost, citatnost omogućuju razumijevanje obrazaca i tvorbe i izvedbe identiteta. Od začetka teorije performativa glumac je doživio bitnu transgresiju: Austinov je glumac parazit lišen autoriteta i performativne moći i njegova izvedba nema učinka na gledatelja, Derridaov glumac – jednako kao i svaki drugi subjekt – snosi etičko-političku odgovornost za izgovoreno makar to bilo i citiranje tuđih riječi, dok u preoblici teorije performativa kod Judith Butler performativ predstavlja nužnost u smislu da bez performativa nema ni glumca ni gledatelja s obzirom na to da se samoizvjesnost i samostalnost subjekta pokazuju upravo učinkom performativnosti.

LITERATURA

- John L. Austin, *Kako djelovati riječima*, Disput, Zagreb 2014.
- John L. Austin, *Performativni iskazi*. U: *Kontekst i značenje*. Urednici Nenad Mišćević i Matjaž Potrč. Izdavački centar Rijeka. Rijeka 1987., str. 29-39.
- Judith Butler, *Bodies that matter: on the discursive limit of „sex“*, Routledge, London 1993.
- Judith Butler, *Izvedbeni činovi i tvorba roda: esej iz fenomenologije i feminističke teorije*, „Frakcija“, 12-13, Zagreb, 1999., str.147-153.
- Judith Butler, *Nevolje s rodom*, Ženska infoteka, Zagreb 2000.
- Jacques Derrida, *Signature, Event, Context*. U: *Limited Inc.*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2000.
- Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Udruga Bijeli val; Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb 2013.
- Joseph Hillis Miller, *Speech Acts in Literature*, Stanford University Press, Stanford 2001.
- Andrew Parker; Eve Kosofsky Sedgwick, *Introduction: Performativity and Performance*. U: *Performativity and Performance*. Urednici Andrew Parker i Eve Kosofsky Sedgwick. Routledge. London – New York 1995., str. 1-18.
- Kristina Peternai, *Učinci književnosti*, Zagreb, Disput 2005.
- Peggy Phelan, *Mourning Sex*, Routledge, London – New York 1997.
- Richard Schechner, *Performance Studies. An introduction*, Routledge; Taylor and Francis, London – New York 2013.
- Richard Schechner, *Lepeza i mreža*, „Glumište“, 3-4, Zagreb, 1999., str. 135-136.
- Boris Senker, *Pojam performace i kako ga 'ponašiti'*, „Glumište“, 3-4, Zagreb, 1999., str. 137-139.
- Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb 2005.
- Ana Vujanović, *Derridin potpis na performativu savremenog performansa*. U: *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*. Urednik Petar Bojanić. Institut za filozofiju i društvenu teoriju. Beograd 2005., str. 97-104.

VOKOPERFORMANSI – NEDA ŠIMIĆ-BOŽINOVIĆ I XENA L. (LOREDANA) ŽUPANIĆ: GLUMICE I UMJETNICE PERFORMANSA

Biografski susret riječke multimedijske umjetnice Nede Šimić-Božinović (rođena Podbiokovka, kako je znala reći, 30. studenoga 1929. – Rijeka, 2. prosinca 2015.) i Xene L. Županić, labinske multimedijske umjetnice, poznatije daleko više na milanskoj kontrakturnoj sceni, ostvaruje se u njihovu izvedbenom angažmanu i kao glumicā i umjetnicā performansa, i to zvučnoga, vokoperformansa, kao jedinih naših predstavnica zvučnoga performansa koji je u bivšoj državi začela iznimna srpsko-mađarska pjesnikinja i izvedbena umjetnica Katalin Ladik. Ukratko, nastojat ću biografski dokumentirati njihove multimedijske izvedbene prakse, s naglaskom na vokoperformansima. Naime, Neda Šimić-Božinović umjetničku karijeru započela je kao glumica u Omladinskom kazalištu Viktor Car Emin, u početku s epizodnim, a ubrzo i vodećim ulogama, kao što je nastupala i u Otvorenoj sceni Belveder, Teatru Rubikon te HNK-u Ivana pl. Zajca.¹ Osim glumom, bavila se slikarstvom, kiparstvom i antimodnim performansom. Jednako se tako bavila i obradom metala, izradom originalnog nakita i minijatura. Posljednjih desetak godina života (u kontekstu MMC-a Palach) ostvarila se i kao umjetnica performansa. Uz Krešu Kovačičeka i Vladimira Wölfla, bila je članica postavangardnoga glazbeno-scenskog projekta The Rat Singers. Pritom je objavila i zbirku od stotinu izabranih pjesama *Vitezica lotalica* (usp. Valerjev Ogurlić, 2015.).

The Rat Singers + Cat Witch Sonatina for Voice and Theremin

Kao članica benda The Rat Singers Neda Šimić-Božinović ostvarila je zapažene vokoperformanse, i to na tragu sljedećih iznimnih glazbenica – riječ je o vokalnim izvođačicama, npr. Cathy Berberian, Laurie Anderson, Diamandi Galás, Björk, Beth Gibbons, odnosno kako je često za njih izjavljivala: *One nisu samo sjajni vokali nego i*

¹ Posljednju ulogu u navedenom je kazalištu ostvarila u predstavi Aristofanove *Lizistrate* (premijera 2010.) u režiji mađarskoga glumca Róberta Alföldija.

autorske osobnosti, izvođačice koje imaju pristup intuitivnom prostoru, glasovnoj invenciji, dubokim slojevima bića i bitka. Ovo su glasovi koje pokušavam čuti i slušati. (Šimić Božinović, prema Marjanić 2014: 1399-1408)

U povodu smrti u nesretnim okolnostima, Neda je bila atribuirana kao *cvijet riječkoga performansa*, kako ju je odredio multimedijски umjetnik Damir Stojnić, profesor na riječkoj Akademiji primijenjenih umjetnosti (prema Valerjev Ogurlić, 2015.). Naime, prema kazivanju prijatelja, požar u stanu Nede Šimić-Božinović izbio je zbog toga što je umjetnica topila plastiku od koje je željela izraditi masku za najnoviji performans, što sve govori o statusu egzistencijalne ugroženosti brojnih izvaninstitucionalnih umjetnika/ica u našem društvu, pogotovo što se tiče riječke scene, o čemu svjedoči i nedavni tragični nestanak (2017.) multimedijškoga umjetnika Kreše Kovačićeka, s kojim je Neda sustavno surađivala.

U povodu umjetničine smrti, 17. prosinca 2015. održano je za sada posljednje okupljanje riječkih performerica u klubu Palach. Riječ je o događanju koje je te godine organizirala sama umjetnica.

Što se tiče njezinih vokoperformansa, na začecima stoji njezina suradnja u dvama većim kolektivnim performansima: riječ je o performansu *Reddies / Skinscraper* izvedenom u MMSU-u (Rijeka) 2005. godine i Umjetničkoj galeriji u Dubrovniku te performansu *An(im)omalija* Damira Stojnića, izvedenom u prostoru hale Marganovo u Harteri u povodu FONAE (Festival novih umjetnosti) 2005. godine. U sada već kulturnom performansu *Reddies / Skinscraper* Nedina se uloga sastojala u vokalnoj interpretaciji Burroughsova teksta *Red*. Odnosno, umjetničinih riječima: *Radi se o prvom hrvatskom neobjavljenom prijevodu iz 1987. koji je napravila Sonja Sunde, koja živi u Bergenu. Tekst omogućava široki interpretativni raspon. Više glasova, različitih karaktera, više različitih raspoloženja i uzbuđenja, gesta i stavova. Kako je integralni tekst bio projiciran u pozadini kao telop, imala sam slobodu izabrati dijelove koji su me interpretativno zanimali. Bilo je tu vriskova i krikova indignacije, dubokih tonova senzualnog šaptanja, valjanja tamnih masa prijetnje, laveža pasa koji su se odmetnuli od bilo kakve regulacije, zapomaganja ranjenih i rastrganih udova umirućih zvijeri...* (usp. Stojnić 2011., 2013., 2014.).

Završno, uputila bih na slušanje fragmenta poeme *Cat Witch Sonatina for Voice and Theremin*² te iznimne umjetnice koji je oblikovala na tragu onomatopejske, neodadaiističke poeme Cathy Berberian *Stripsody* iz 1966. godine, u kojoj koristi vokalnu tehniku *zvukova stripova* (onomatopeja).³

² Dostupno na poveznici: <https://www.youtube.com/watch?v=EmRbKZVVfX4>.

³ *Skoro cijeli Nedin život je bio vezan za umjetnost. Kažem skoro – jer bih rado spomenula i ostale dvije velike Nedine strasti, a to su mačke, koje je vrlo često i slikala, od čega bih istaknula zanimljive autoportrete žena-maćaka za koje se nadam da će biti sačuvani. Neda je uvijek imala mnogo maćaka i često nam je pričala o njima. Kada je stradala, imala je samo dvije; o jednoj sada brinu susjedi, za drugu kažu da je vjerojatno zbrisala uslijed šoka, no ako se vrati i o njoj će se ti isti susjedi brinuti. Znam da bi Neda bila jako sretna i zahvalna.* (Čekada, 2016.)



Neda Šimić-Božinović, The Rat Singers



Neda Šimić-Božinović na plakatu manifestacije *Noć riječkih performerera: nek' ne vladaju nama nego sobom*, 17. 12. 2015., klub Palach, Rijeka

Spomenula bih da je performansom *Grofica Zrinski-Nugent-Laval* sudjelovala na izložbi posvećenoj feminističkoj gerontologiji *Ekstravagantna tijela: Ekstravagantne godine* (kustoski tim: Kontejner, 2013.), a performansom *Crkva u Vještici i Vampir u Vladi* u programu *MMC – poduzeće u kulturi (1998.-2011.)*: riječka akcionistička i performerska scena registrirala je praksu i teoriju burne akcionističke i performerske nove riječke scene nekoć okupljene u MMC-u i Galeriji O.K. kluba Palach (Tvornica Jedinstvo, Zagreb 2011., organizatori: Damir Čargonja, Marijana Stanić i Suzana Marjanić).

Xena L. (Loredana) Županić i Carmelo Bene

U povodu nedavno objavljene četvrte knjige glumice, redateljice, književnice, scenografkinje, modela i umjetnice performansa Xene L. Županić – *Yztok Zapada* (Labin, 2014.) – u biografskom ću se kontekstu osvrnuti na njezine vokoperformanse. Multimedijaska umjetnica Xena L. (Loredana) Županić poznatija je, istina, daleko više na milanskoj kontrakulturnoj sceni. U kontekstu njezinih vokoperformansa, *božanskih frekvencija*, ovom prigodom mogu još istaknuti da je diplomirala filozofiju i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zadru, glumu i scenografiju na Scuola di Recitazione Quelli di Grock, Milano, te glumu na Accademia D'Arte Drammatica di Milano.⁴ Nadalje, bavila se modom (imala je vlastiti brand Hermetika) i sudjelovala u revijama najvećih svjetskih modnih dizajnera/ica; djeluje kao glumica u kazalištu (gdje posebice ističe suradnju s glumcem Carmelom Beneom), igranim filmovima (Gabriele Salvatores), radijskim i TV dramama te videospotovima; snimila je četiri diskoalbuma za diskografsku kuću Emi Italia, dva s Metal Guruom; 2002. osnovala je i vodila kulturni centar Ludiialydis u Milanu; radila je za Talijansku televiziju (Markette, P. Chiambretti, la 7, Mediaset, Rai Uno itd.), izlagala je na samostalnim i skupnim izložbama (Venecijanski bijenale; Tanzquartier Wien; suradnja s kustosom Haraldom Szeemannom na izložbi *Krv i med – Budućnost je na Balkanu*, 2003.). Godine 2002. postaje članica Labin Art Expressa i Metal Gurua.⁵ Danas djeluje kao multimedijaska umjetnica, izvodi vlastite performanse, kazališne predstave kao redateljica i akcije (usp. Marjanić 2014: 1215). Naime, L.A.E. je kao interdisciplinska umjetnička udruga osnovana na tragu *underground* kulture 80-ih, kako je i pojasnila u svojem programatskom tekstu *Umjetnički credo L.A.E.*, publiciranom prigodom predstavljanja u zagrebačkome Muzeju suvremene umjetnosti 1992. godine na poziv Davora Matičevića. Bilo je to ujedno prvo javno samopredstavljanje L.A.E.-a i KuC-a Lamparna. A izgledalo je to samopredstavljanje kao dovodenje podzemnih energija u previše racionalni Zagreb, odnosno, kao što je dokumentirano u monografiji: *Kroz instalacije, performanse, dramske prikaze, izložbe i projekcije, procesiju rudara Zagrebom, glazbu sopaca te istarski gastro-happening, zbog kojeg je čitav event završio partijanjem u prepunom Muzeju do ranih jutarnji sati – simulirana je ideja transformacije baštine bivših istarskih ugljenokopa Raša u Podlabinu u suvremeni kulturno-umjetnički kompleks pod nazivom KuC Lamparna* (Labin Art Express: 1992. – 2012: 61).

⁴ Uvijek u svojim biografijama ističe da je i fotomodel i jedina Hrvatica koju je fotografirao velikan erotske fotografije Helmut Newton (Xena pritom često ističe njegovu žensku prirodu u radu sa ženskim modelima) (usp. Marjanić 2014: 1197-1206).

⁵ Dean Zahtila godine 1994. zajedno s Massimom Savićem i Krešimirom Farkašem osniva multimedijску grupu Metal Guru, jednu od frakcija Labin Art Expressa. Inicijator je i voditelj fundamentalnog L.A.E. projekta *Podzemni grad XXI. Labin*. Koautor je svih videoradova, instalacija, performansa, akcija i svih drugih projekata Labin Art Expressa i Metal Gurua s kojima je izlagao i nastupao širom Europe te sudjelovao na najvećim europskim kulturnim manifestacijama.

Među ostalim, umjetnica je osnovala modnu kuću Ludiialydis u Milanu, u značenju *glumci/ice koji dolaze iz zemlje Lidije*, odnosno – kao što je često naglašavala kazališnu matricu mode – u starom Rimu glumci su dolazili iz Lidije, iz Male Azije. Naime, s milanskim multimedijiskim umjetnikom Mariom Canalijem, jednim od pionira elektroničke i digitalne umjetnosti, 2002. godine osnovala je navedeni kulturni centar Ludiialydis, ili – kako ga je umjetnica često određivala – kao centar za eksperimentiranje, odnosno njezinim poetskim određenjem – *eksperimentaciju i produkciju kazališnih i videoradova, interaktivnih virtualnih instalacija*, i to kao prvi psihocaffe u Italiji. Njezinim riječima o navedenom projektu rečeno: *Psiho-caffe (...) u smislu aktivne interakcije s virtualnim mašinama, live performansima, pažljivo biranima, na temelju transgresivnih elemenata u njihovom radu. Njihov krajnji cilj sastojao se u sofisticiranom bombardiranju svijesti: sve staro nanovo objasniti i novo uvesti.*

Sama će reći za svoje vokoperformanse da je u njima nit vodilja *phoné*, glas duboko vezan za zvučni i vokalni izraz bića. I pritom posebno ističe ulogu umjetnika Carmela Benea, predstavnika talijanskoga neoavangardnoga kazališta i filma, kojega smatra utjelovljenjem svjesnog i duboko promišljenog koncepta ljudskoga glasa – visine, intenziteta i boje glasa. Ukratko, kao što ističe umjetnica, *riječ je o bogatstvu boja glasa, iako boja ostaje ista i tonalitet se mijenja. Tako discipliniran glas, zadobiva orkestralni kapacitet punog zamaha.*⁶

Nadalje, spomenula bih i njezinu bitnu ulogu u okviru programa Labin Art Expressa, odnosno, kako je to istaknula njezina kći Persefone Zubčić, da Xena L. Županić svjesno unosi primordijalni majčinski element u dva osnovna projekta Labin Art Expressa, s kojima je donedavno surađivala – *Podzemni grad XXI. te Začeće i rođenje djeteta-boga-umjetnika Heroja 21. st.*, koji se otkrivaju pod znakom dvaju elemenata – lunarnim (silazak u Podzemni grad i začeće) i solarnim (rođenjem heroja-umjetnika koji nastavlja dnevni život). Povlačenjem i silaskom u utrobu Podzemnoga grada, njezinom interpretacijom, umjetnici L.A.E.-a gube svoje spolne konotacije postajući androgina noćna bića čije fizičko obličje i vremensko trajanje ne ukazuju na neki precizni i trajni oblik.

Tako u zamišljenome multimedijiskom performansu *Carska Rez-ba* umjetnica ukazuje na misterij tjelesno-duhovne preobrazbe ženskoga tijela. Postupno zaokrugljivanje,

⁶ I nadalje umjetničkim riječima o vokoperformsima koje je ostvarivao Carmelo Bene: *Carmelo Bene u svojim predstavama bio je poput Demijurga koji priziva mrtve i čini ih živima, visokofrekventno vibrirajućim bićima, koji intenzivno žive izvan i unutar predstava. Ideja koja priziva u život i utjelovljuje ex novo pokojnika Carmela slijedi sljedeće zasade:*

1. *U Apokalipsi ili Otkrivenju, završnoj knjizi Biblije, uskrснуće svih mrtvih počinke na zvuk moćne trube: zadirući u kosti, on budi i oblikuje nanovo davno raspadnuta tijela*
2. *Glas žene (Xena) i dvanaest muških figura koji mogu asocirati Isusove apostole, ili isto tako kor antičko grčke tragedije, u funkciji je ovaploćenja figure C.B.-a i njegovog novog kritičnog življenja, punog prosudbi i paradoksalnih izričaja*
3. *Srž njihova komuniciranja može se nazvati COUPS DE GLOTTE, UDAR (Zamah) GLASNI-CA, koji proizvodi Eksplozivni Suglasnik. Iz e-mail korespondencije s umjetnicom.*

sferoidizacija ženske trbušne šupljine, ukazuje na *Ur-Oblik*, primordijalnu sferu iz koje sve potječe i sve se rađa. U okviru svojih vokoperformansa umjetnica zvučno prati krik rađanja kao vječnu traumu rođenja, kako je to koncipirala u okviru svojih videoperformansa izloženih na izložbi o reproduktivnim pravima u Galeriji Vladimir Bužančić 2017. godine, a koja je ujedno i prva izložba o trudnoći što se tiče lokalne scene.⁷ Odnosno, njezinim opisom: *Tehnika carskoga reza ostavlja pikturu, grafan, koja zvukovni je ožiljak traume rađanja.*

On se iščitava u deklamiranju fraza, usađenih u glazbenu strukturu muzičke pratnje, zatim u mehaničkom performiranju rezova, floretom na posebnoj materijalnoj strukturi.

Sferoidalne forme trudničkog trbuha, instalirane u seriji fotografija i adekvatno postavljene u muzejskom prostoru, zamišljene su kao duhovno-materijalni uspon materije ka konačnom oslobađajućem kriku: kriku rađanja. Videozapis, utemeljen na istoj temi, sveobuhvatno i minimalistički, brutalno ekspresivno, in nuce, sažimlje čitavu problematiku srži rađanja.

CARSKA REZBA – DEUS SIVE NATURA

Bog ili priroda rezbare površinu ženskih tjelesa. Ona, trbuhorezci, prizvana su trbuhoslovno. Svaki rez, rana i ožiljak, odgovara slovu, šifri, muzičkoj noti na karti obavljenih tijela.

To slikovno pismo, priziva glasovnu deklamaciju, koja makroskopički znak reza, pretvara u mikroskopičku glasovno-glazbenu skalu (ljestvicu), u kojoj šum, okrilje je tajnovite šupljine maternice, dok krik, najava konačnog zbacivanja individualne krinke.

(Po)rađanje, čin carevine prirodi ili bogu, otvara vrata svemirja. Svemožni smo, u času rađanja i umiranja, u carevini trenutka.

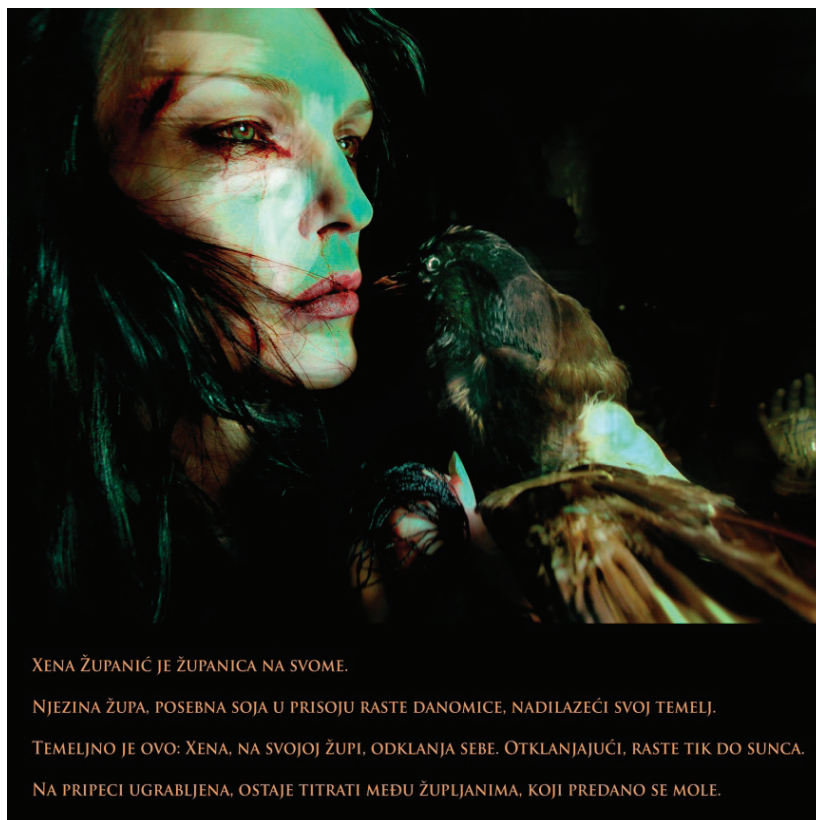
U kontekstu navedenoga pozivam na zajedničko slušanje, gledanje fragmenata videoperformansa *Živo-tinja*⁸ u kojemu glasovnim manifestacijama umjetnica ekofeministički postavlja suodnos života žena i životinja.

Završno bih podsjetila i na predstavu/performans *U-BITI*, koji je za 19. Eurøkaz (2005.) nastao u autorsko-redateljskoj viziji Deana Zahtile i Xene L. Županić, a potaknut je stravičnim ubojstvom koje se dogodilo 12. veljače 2005., kada su Massimo Kršulja i Dragan Jung sjekirom (zamjetno i stravično, odabrano je Raskoljnikovljevo oružje) teško ozlijedili najboljega prijatelja Antu Vukelića, koji u želji i agonijskoj nadi da prekine okrutno mučenje skače s petoga kata i pogiba (usp. Marjanić 2014: *poglavlje o istarskom kronotopu*). Inače, riječ je o izvedbi koju ću zaista pamtit, što po izlascima publike, što zbog neprestanih upada realnoga. Viktor Zahtila napominje kako je zanimljivo da je većini kritičara/kritičarki promaknulo da je prema originalnom naumu predstava trebala

⁷ Izložba *Žena – majka – trudnica: zelene sfere i nekropolitike*, Galerija Vladimir Bužančić, Zagreb, 2017., kustosica: Anita Zlomislčić, tekst u katalogu: Suzana Marjanić.

⁸ Dostupno na poveznici: <https://www.youtube.com/watch?v=yPTpLIFyh30>.

biti uokvirena Xeninim filozofskim monolozima o činu ubojstva i ljudskoj tjelesnosti, koji su pak opijeni i bezobrazni naturšćici grubo prekidali vlastitim praktičnim mudrostima... (Labin Art Express: 1992. – 2012: 41). I taj projekt Deana Zahtile i Xene L. Županić Viktor Zahtila završno poentira riječima kako je predstava/performans na neki način iscrpila produktivnost generiranu iz konflikata njihovih pojedinačnih senzibiliteta, i teško je reći da li je privatno narušilo profesionalno, ili obratno (ibid.). Savršena intimistička zamjedba koja je k tome još dirljivija s obzirom na to da je pisana na relaciji otac – sin / Dean Zahtila – Viktor Zahtila.



Xena L. Županić, iz autoričine četvrte knjige *Yztok Zapada*, Labin, 2014.

Appendix: Katalin Ladik – prva ex-YU umjetnica voko/performansa

Budući da sam uvodno spomenula Katalin Ladik, prvu predstavnicu zvučnoga performansa u bivšoj državi, a čiju liniju danas na hrvatskoj sceni zastupaju samo dvije spomenute multimedijske umjetnice, u ovom dodatku kontekstualizirala bih žanr voko-performansa, odnosno zvučnoga i poetskoga performansa (usp. Radovanović 1987:

243). Naime, termin vokoperformans koristim na temelju termina *vokovizuel* kao pravca umjetničke neoavangarde/postavangarde koji je započeo i u istoimenoj knjizi opisao Vladan Radovanović. Prvi put, i za sada jedini, s Katalin Ladik, novosadskom umjetnicom budimpeštanske adrese, razgovarala sam o njezinim vokoperformansima, a u povodu njezina gostovanja u projektu *Moja zemlja, Štaglinec* Vlaste Delimar (17. – 19. lipnja 2010.), gdje je izvela ritualni performans čišćenja okoliša i transcendentalnog čišćenja umjetnosti. Ukratko, bilo je to, kao što je sama tada najavila, veliko spremanje, kakvo nam je i danas itekako potrebno – prije svega etičko – s obzirom na to da većina još uvijek živi u dihotomijama svih vrsta. Tom prigodom, među ostalim, umjetnica mi je rekla kako joj je bila bliska Artaudova zamisao iz njegove knjige *Kazalište i njegov dvojni* (1938.), te kada je boravila u Marseilleu u proljeću 1996. godine, u čast stogodišnjice njegova rođenja, izvela je performans *L'agneau de dieu et le double* u njegovu rodnom gradu. Pritom, samo je naslov asociirao na Artauda, toga velikog negatora logocentrizma, što je pak blisko umjetničkoj trajnoj posveti zvučnoj (akustičkoj) poeziji. Inače, riječ je o prvoj jugoslavenskoj umjetnici performansa, umjetnici koja u područje performansa ulazi revolucionarne 1968. godine.⁹

Drugi put imala sam prigodu gledati performans-predavanje Katalin Ladik u sklopu serije izložbi koja se temelji na kolekciji *Kontakt – posvećeno Mladenu Stilinoviću* (17. i 18. veljače 2017., Društvo arhitekata Zagreba). Performans-predavanje umjetnica je strukturirala kao vlastitu umjetničku, životnu priču o svojim vokoperformansima, i pritom bi svaki pojedini, za tu prigodu odabrani rad, umjetnica i ponovo izvela, tako da smo imali prigodu uživo vidjeti seriju obnovljenih vokoperformansa. Naime, iako je druženje s umjetnicom bilo zamišljeno kao razgovor Ane Janevske, kustosice njujorške MoMA-e u Odjelu za medije i umjetnost performansa, i same umjetnice, umjetnica je već nakon drugog, trećeg pitanja uvela strukturu predavačkoga performansa s modusom dobrohotnoga humora i autoironije, čime je dodatno emotivno osvojila, sigurna sam, sve prisutne. Zaista je bilo predivno slušati autointerpretacije i pritom istovremeno prisustvovati i *re-enactmentima* zvučnih performansa, nekih od njih iz 60-ih i 70-ih godina, kao i kontekstualizacije uz *re-enactmente*. Naime, na videozidu, gdje su se projicirali radovi Katalin Ladik (za tu prigodu uglavnom su odabrani kolaži), umjetnica je dodatno sve te radove ozvučila i glasovno (uz gotovo šamansko grleno pjevanje). Bila je to iznimna demonstracija *re-enactmenta* zvučnih performansa ili, kako je umjetnica sama nazvala neke svoje radove, metaforički *Phonopoetica*, u skladu kretanja estetike zvučne poezije.

⁹ O Katalin Ladik i njezinu radu s *diskursima seksualnosti*, o tome kako je u kontekstu *liberalnog* socijalističkog društva postšezdeset osme umjetnica ponudila nago žensko tijelo kao spektakl, kao prizor za gledanje usp. Đurić 2010: 20-21. Jednako tako Dubravka Đurić ističe i specifičnu uporabu folkloru u vokoperformansima Katalin Ladik koje je umjetnica koristila istražujući žensku seksualnost. Naime, folklor je u razdoblju socijalističkoga modernizma od kraja pedesetih godina 20. stoljeća korišten kako bi umjetnici konstruirali univerzalna značenja u okvirima humanističke socijalističke samoupravne kulture (Ibid.).

Ukratko, u tom jednosatnom druženju umjetnica je autointerpretirala vlastito iznalaženje umjetnosti performansa u kontekstu zvučne poezije. Bilo je to 60-ih i 70-ih godina, kada je Katalin Ladik počela djelovati subverzivnom životnom akcijom žene, u smislu samohrane majke i umjetnice u patrijarhalnom društvu. Subverziju je dodatno pojačala u svojim performansima zvučne poezije rekvizitima koji su povezani uz kontekst šivanja ili *semiotike kuhinje*, kako bi to rekla Martha Rosler, koja je isto tako 70-ih godina promicala kuhinju i kao mjesto izvedbenoga otpora. Bila je to ujedno i subverzivna fonetsko-poetska strategija Katalin Ladik da poezija ostvari transgresiju u komunikaciju. Tako je *kolaže iz Burde* (sheme za krojenje, goblene) uzela kao muzičke partiture; odlučila ih je otpjevati. Izniman *re-enactment* te večeri: na videozidu projicira se jedan takav kolaž (goblen iz *Burde*), a Katalin Ladik uz projekciju *ispjevava* navedenu shemu u kojoj kao umjetnica iščitava muzičku partituru.

Kratka biografska bilješka: Katalin Ladik (Novi Sad, 25. listopada 1942.), multi-medijska umjetnica, književnica, filmska i kazališna glumica, čiji raspon stvaralaštva za ovu prigodu ograničavamo na književnost, glumu, stvaranje i interpretaciju eksperimentalnih zvučnih kompozicija i radijskih igara, fonetsku i vizualnu, ukratko eksperimentalnu, poeziju, *happening*, umjetnost performansa, akcije i *mail art* (usp. Kürti 2016: 229). Odnosno, kako bi još pridodao Miško Šuvaković – predstavnica profeminističke konceptualne umjetnosti, postavangardnih ekscesnih i subverzivnih performansa, performansa u kojima se ispituju oblici ponašanja žene. Kao što je Atsuko Tanaka sa svojom *Električnom haljinom* (preoblikovanim kimonom) slovila kao ikona Gutai skupine, možemo slobodno reći da je Katalin Ladik ikona avangardnih kretanja u Vojvodini i prva umjetnica performansa u bivšoj Jugoslaviji. Djelovala je i kao članica grupe Bosch+Bosch. Autorica je niza knjiga – od zbirke poezije *Ballada az ezüstbikliről* (*Balada o srebrnom biciklu*) s gramofonskom pločom (Forum Novi Sad, 1969.) do romana *Élhetek az arcodon? (Smem li da živim na tvom licu?)* (Nytott Könyvműhely, Budapest, 2007.). Tako je jednom prigodom istaknula, a u povodu reminiscencije o Singer mašini, arhetipskoj singerici (i iz Krležine drame *U agoniji*, za čiju je mašineriju sudbinski povezana Laura – za koju su mnogi potvrdili da je riječ o feminističkoj matriци ugnjetavane žene), da već i naslovi njezinih knjiga – npr. *Balada o srebrnom biciklu*, 1969.¹⁰; *Bajke o sedmoglavoj šivačoj mašini*, 1978.; *Ikar u metrou*, 1981.; *Bludna metla*,

¹⁰ U kontekstu navedene zbirke izjavljuje kako je od sredine šezdesetih godina pisala poeziju i tekstove za zvučno/fonetsko izvođenje i pjevanje-govorenje. *Kao prilog uz moju prvu zbirku poezije (Ballada az ezüstbikliről, Balada o srebrnom biciklu, Forum Novi Sad, 1969) imala sam gramofonsku ploču sa svojom interpretacijom fonične poezije. Već sam tada naglašavala da sam prvenstveno pesnikinja koja pokušava proširiti granice poezije. Proširivala sam granice poezije u pisanoj, tzv. linearnoj poeziji, zatim u zvučnim i vizuelnim eksperimentima, tj. u oblastima fonične i vizuelne poezije. Zbog toga su i kritičari isticali da je na mojim scenskim nastupima i performansima najčešće bila zastupljena poezija* (Ladik 2010: 30-31).

1984.; *Četvorodimenzioni prozor*, 1988.; *Ikarova senka*, 2004.; *Kavez od trave*, 2007. – odražavaju umjetničinu opsjednutost tehničkim predmetima naše svakodnevice.

Od godine 1973. izlaže svoje umjetničke radove. U razdoblju 1963. – 1992. godine u stalnom je angažmanu kao glumica na Radiju Novoga Sada, a zatim u novosadskom Pozorištu – Újvidéki Színház. Ukratko, kritika je ističe kao nezaobilazno ime vojvođanske neoavangarde. Od 1992. stalno živi u Budimpešti. Tako je u umjetničkoj monografiji *Moć Žene: Katalin Ladik, Retrospektiva 1962–2010*. istaknuto da je riječ o prvoj umjetnici performansa bivše Jugoslavije.

Godine 2018. u okviru *Izloga suvremenoga zvuka* (SC, Zagreb) Katalin Ladik osmislila je radionicu u okviru koje su polaznici/e radionice oblikovali/e multimedijски performans pod nazivom *Noćna pjesma morskih ježeva*. Sudionici radionice bili/e su studenti/ice Odsjeka za animirani film i nove medije Likovne akademije u Zagrebu u okviru čega su izveli nekoliko vokoperformansa: *Jeg ønsker noget*, *Bludna mladenka*, *Zatvoreni krug*, *Kanalizacija*, *Etida za prste*, *ljudski glas i robote*, *Labudova pjesma tkanina*, *Translated Poem*, *Sonata za brijlač i ljudsko tijelo – Paralelni svjetovi*, *Noćna pjesma morskih ježeva*, nakon čega je umjetnica održala predavanje o svojim radovima *Genesis 01–11* (1975/2016) predstavljenima na *documenti 14* (Kassel, 2017.) i performansu *Follow me into mythology* (Atena, *documenta 14*, 2017.).

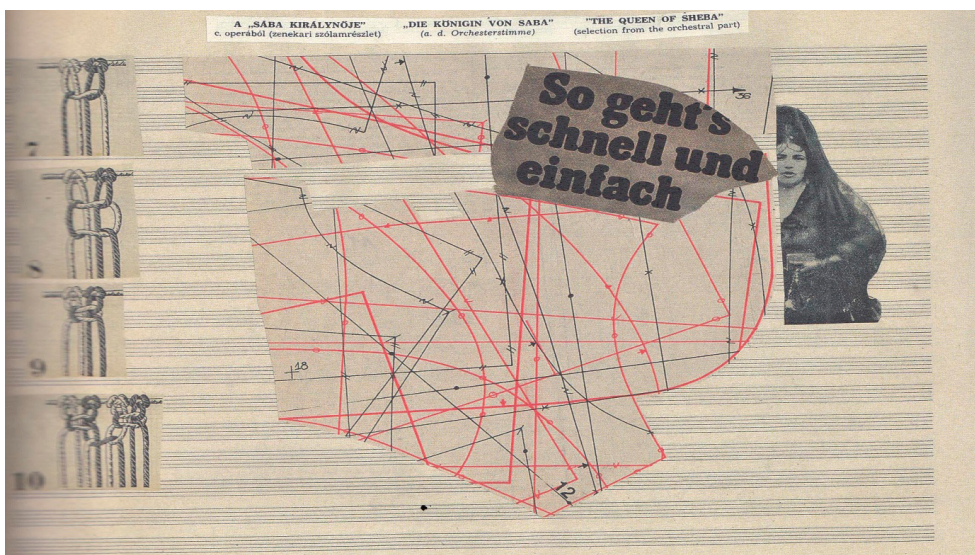
I završno podsjećam kako je Yoko Ono 2016. godine nagradu *The LennonOno Grant for Piece* dodijelila i Katalin Ladik.¹¹

Vokoperformansi: feminina trijada

Što se tiče zvučnih performansa, zaključno bih ponovila da je naša domaća scena imala/ima samo dvije umjetnice – Nedu Šimić Božinović i Xenu L. Županić, a pritom je svaka arhetipska u zvučnim izvedbenim matricama. Nažalost, Neda je nedavno tragično preminula, a Xena je moćnim, reskim, oporim androginiim glasom ipak više prisutna na talijanskoj sceni. No, uostalom, i kad je *doma* – nije u potpunosti, što se tiče centra, prepoznata.¹²

¹¹ Riječ je o varijanti teksta što sam ga napisala za Plesnu scenu u povodu razgovora, predavanja – *predavačkoga performansa* i performansa Katalin Ladik u sklopu serije izložbi koja se temelji na kolekciji *Kontakt – posvećeno Mladenu Stilinoviću*. Serija razgovora i performansa *Što nakon kolekcioniranja?* (u suradnji s Anom Janevski), kustosice: Što, kako i za koga / WHW u suradnji s Kathrin Rhomberg, 17. i 18. veljače 2017., Društvo arhitekata Zagreba (Usp. Marjanić 2017.).

¹² Od nedavnih gostovanja izdvojila bih umjetničko gostovanje na koprivničkom festivalu FIUK – Festival izvedbenih umjetnosti i kazališta (na poziv Bojana Koštića) 2015. godine, gdje je izvela performans *Halt* (uz umjetnicu, sudjelovali su u izvedbi performansa i Krešo Kovačićek i Neda Šimić-Božinović), a pritom je i predstavila svoju knjigu *Yztok Zapada* (Labin, 2014.).



Katalin Ladik: kolaž (goblen) kao muzička partitura za vokoperformanse. Umjetnica je *kolaže* (goblene) iz *Burde* (sheme za krojenje, goblene) rabila kao muzičke partiture; odlučila ih je otpjevati. Na videozidu projicirao bi se jedan takav kolaž (goblen iz *Burde*), a Katalin Ladik, uz projekciju, *ispjevala* bi navedenu shemu u kojoj kao umjetnica iščitava muzičku partituru.

Pritom se Xena poziva na futurizam, prije svega na *Manifest buke* (1913.) Luigija Russola (usp. Tisdall, Bozzolla 1989: 111), a Neda Šimić Božinović na neovangardne i postavangardne vokalne eksperimente, gdje sam za ovu prigodu spomenula Cathy Berberian i njezinu kultnu i mačju *Stripsody*.¹³

LITERATURA

Tajči Čekada, *In memoriam. Umjetnica anti modnoga i glazbenog performansa*, „Zarez“, Zagreb, 22. veljače 2016., <http://www.zarez.hr/clanci/in-memoriam-umjetnica-anti-modnoga-i-glazbenog-performansa>.

Dubravka Đurić, *Politika poezije. Tranzicija i pesnički eksperiment*, AŽIN, Beograd 2010.

¹³ Dakako, sve one djeluju na tragu dada stihova bez riječi, glasovne/fonetske poezije Huga Balla, koji je izumio novu vrstu *stihova bez riječi* ili glasovnih/fonetskih pjesama (izmišljene riječi koje se poigravaju elementarnim jezičnim odlomcima). Kao i Hugo Ball, koji je kostimografski označavao svoje dada izvedbe i sve navedene tri umjetnice vokoperformansa jednako tako kostimografski označavaju svoje izvedbe.

- Emese Kürti, *Katalin Ladik. To Reclaim the Female Body. U: The Feminist Avant-Garde of the 1970s: Works from the Sammlung Verbund, Vienna*. Urednica Gabriele Schor. PRESTEL. Munich 2016., str. 229.
- Labin Art Express: 1992.-2012*. Urednik Dean Zahtila. Labin Art Express XXI. Labin 2013.
- Katalin Ladik, *Izvedbeno proširivanje granica poezije*. Razgovarala Suzana Marjanić, „Zarez“, 285, Zagreb, 10. lipnja 2010., str. 30-31.
- Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Udruga Bijeli val; Institut za etnologiju i folkloristiku; Školska knjiga, Zagreb 2014.
- Suzana Marjanić, *Šamansko, arhaično, fonetsko i, prije svega, feminističko*. Vokoperformansi *Katalin Ladik*, Plesnascena.hr, 2017., <http://plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2036>.
- Moć Žene: Katalin Ladik, Retrospektiva 1962–2010 (The Power of a Woman: Katalin Ladik, Retrospective 1962–2010)*. Urednici Miško Šuvaković, Dragomir Ugren i Gabrijela Šuler. Muzej savremene umetnosti Vojvodine. Novi Sad 2010.
- Vladan Radovanović, *Vokovizuel*, Nolit, Beograd 1987.
- Damir Stojnić, *Rijeka – Istra, aktivizam – utopija*, „Kazalište“, XIV, 47-48, Zagreb, 2011., str. 90-97.
- Damir Stojnić, *Hepening kao ritual protoutopije*, „Kazalište“, XVI, 55-56, Zagreb, 2013., str. 90-111.
- Damir Stojnić, *Slika i(ili) život*, „Kazalište“, XVII, 59-60, Zagreb, 2014., str. 56-69.
- Caroline Tisdall; Angelo Bozzolla, *Futurism*, Thames and Hudson, London 1989.
- Nela Valerjev Ogurlić, *Neda Šimić Božinović – cvijet riječkog performansa. In memoriam*, „Novi list“, Rijeka, 2015., <http://www.novilist.hr/Kultura/Neda-Simic-Bozinovic-cvijet-rijeckog-performansa>.
- Xena L. Županić, *Yztok Zapada*, vlastita naklada, Labin 2014.
- Xena L. Županić, *Miteleuropski sat u srcu Hrvatske*. Razgovarala Suzana Marjanić, „Zarez“, Zagreb, 22. veljače 2016., <http://www.zarez.hr/clanci/xena-l-zupanic-miteleuropski-sat-u-srcu-hrvatske>.

RAZNOVRSNOST DRAMSKOG RUKOPISA GLUMCA ELVISA BOŠNJAKA¹

Krajem devedesetih godina i početkom novoga desetljeća pojavilo se nekoliko dramskih djela koja nisu pisali dramatičari nego osobe različitih drugih kazališnih profesija, mahom glumci (Filip Šovagović, Trpimir Jurkić, Arijana Čulina), među kojima se ističe dramski opus Elvisa Bošnjaka. I dok se prije petnaestak godina o toj pojavi raspravljalo kao o fenomenu koji zahvaća suvremeno hrvatsko kazalište i ne može mu se predvidjeti sudbina, danas se već može reći da većina glumaca pisaca nije prestala ni pisati ni glumiti, a neki su se okušali i u kazališnoj režiji (poput Jurkića i Šovagovića) ili organizaciji kazališnog života. Potreba glumca da se u kazališnom i uopće kulturnom životu angažira i na drugim područjima osim glume stara je koliko i glumište, pa ne izaziva čuđenje, iako – riječima Ane Lederer – takva praksa dolazi kao posljedica *ugroženosti nemogućnošću vlastitog izbora kao i otpora glumačke misli/tijela rascijepljenoga u nesporazumu između teksta i redatelja*, pa glumac traga za *drukčijim kreativnim okruženjima*.² Nadalje, zbog neodgovarajućeg promišljanja repertoara i nedovoljno uspjelih predstava, što autorica naziva *krizom kazališta*, redateljskog se posla laćaju druge kazališne struke, a krizu kazališta glumac je pokušavao rješavati i u ulozi pisca. A. Lederer odbija govoriti o *fenomenu* jer je u slučaju glumaca pisaca zapravo riječ o *nečemu što je supstancijalno samoj kazališnoj umjetnosti*³, ističući da u krizi kazališta upravo od glumaca počinje potraga za idejom i smislom stvaranja kazališta, jer njihovo su tijelo i identitet u pitanju, i na njima je potraga kako da publici prenesu svoj osjećaj kazališta.

Elvis Bošnjak jedan je od glumaca pisaca koji su taj osjećaj pokušali i objasniti: *Kao glumac bio sam najhladnokrvniji kada bih izašao na premijeru svojih drama. Na praiizvedbi drame Otac bio sam jako iznenađen što nemam tremu. Mislio sam par dana*

¹ 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).

² Ana Lederer, *Glumac u suvremenom kazalištu*, „Kazalište“, VIII, 17-18, Zagreb, 2004., str. 143.

³ Isto, str. 144.

ranije da neću moći progovoriti. Došao sam na predstavu i odradio je bez problema. Nikad prije toga nisam bio toliko miran.⁴ U istom intervjuu Bošnjak je opisao dvije premijere: uspješnu praižvedbu svoje drame *Nosi nas rijeka* i neuspješnu premijeru svoje adaptacije *Idealnog muža* Oscara Wildea. U objema se situacijama razabire osjetljivost pisca – koji istovremeno i glumi u predstavi nastaloj po svojem tekstu – za odjek iz gledališta. U stanci uspješne premijerne predstave s kolegicom je komentirao da su uspjeli pridobiti gledatelje: *I zadavili smo ih, mijesili smo ih kao tijesto i oni su htjeli da ih mijesimo i uživali su i uživao sam u njihovu užitku. To su najljepša dva sata koja sam proveo na pozornici.* Neuspješnu premijeru opisao je ovako: *Odigrao sam mirno, s punim angažmanom i na aplauzu, koji je inače bio dosta dug ali kurtoazan, mislio sam: ovako zvuči neuspjeh, osjeti ga, dodirni ga, udiši ga veselo punim plućima, doživi ga do kraja, zapamti ga, zahvali mu. Eto, tako je igrati svoje komade. Divno.*⁵

S druge strane, i sâm je Bošnjak svjestan da nije potrebno forsirati pisanje: *Pisac je pisac ako napiše i jednu dobru dramu, u nekim čudnim kulturama u kojima cijene svoje pisce. Kod nas postoji ta potreba za stalnim dokazivanjem. Ako ne napišeš svake godine jednu dramu, odmah si sumnjiv: hm, možda on i nije pisac,* no u nastavku ističe: *Puno puta sam već rekao kako je zanimanje dramskog pisca jedino temeljno kazališno zanimanje od kojega u ovoj zemlji ne možete živjeti. Kada bih sada morao odlučiti i izabrati jednu profesiju, izabrao bih profesiju pisca. Dakle, to je pravo koje i sam tražim. Nemojte me sada pitati da li bih se odrekao glume, molim vas.*⁶ Dajući prednost dramskom pisanju, no zadržavajući pravo da bude i glumac, Bošnjak kao da potvrđuje ideju da glumcima nedostaje dramskih tekstova i kazališnih predstava u kojima bi željeli igrati i koje prepoznaju kao mogućnost za profesionalno realiziranje u punini vlastite umjetničke osobnosti. Stoga ne čudi da i on, kao i mnogi drugi glumci pisci iz povijesti kazališta, ne prestaje glumiti, vjerojatno iz želje da isproba svoj tekst na kazališnoj pozornici i osjeti koliko je uspio u svojem naumu. Elvis Bošnjak glumac je i dramski pisac koji nastoji objediniti obje djelatnosti, što je i dokazao osnutkom vlastitog kazališta, ali i kontinuiranim pisanjem dramskih tekstova u kojima se razabire takav stav.

Nakon završenog studija glume na dislociranom studiju Akademije dramske umjetnosti u Splitu 1993. Bošnjak je najprije bio član ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci te je sudjelovao i u stvaranju HKD teatra (kazalište Hrvatskoga kulturnog doma u Rijeci), a nakon dvije riječke sezone postao je članom ansambla u splitskome Hrvatskom narodnom kazalištu, gdje je ostao do 2010. godine.

⁴ Siniša Kekez, *Elvis Bošnjak: Da, ja sam među najboljim hrvatskim dramatičarima. Pisac i glumac kojega Zagreb izvlači iz splitske skromnosti*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 12. 2. 2012., <http://www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/157372/elvis-bosnjak-da-ja-sam-meu-najboljim-hrvatskim-dramaticarima>, pristupljeno 10. rujna 2018.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

Odigrao je više različitih uloga kojima se dokazao kao dobar tumač dramskih likova poput Shakespeareova Kalibana u *Oluji*, Čehovljeva Trepljova u *Galebu* ili Ivana Karamazova u *Braći Karamazovima* Dostojevskoga u dramaturškoj obradi Lade Martinac, ali i starijih hrvatskih tekstova poput Isusa u djelu *Kako je izdan Isus* Ivana Antuna Nenadića. Tumačio je likove i u suvremenim dramskim tekstovima, pa je tako bio Mathieu u Koltèsovu *Povratku u pustinju* ili Solum u *Solumovu kraju* Pave Marinkovića. U vlastitom je kazalištu odigrao više uloga u svojim tekstovima. Bošnjak jest počeo kao glumac, no nakon toga otkrivao se kao dramatičar, adaptator i filmski scenarist. Godine 2008. osnovao je kazalište PlayDrama⁷ i od 2010. u njemu je i profesionalno angažiran. Uz splitsko Hrvatsko narodno kazalište, kazalište PlayDrama drugo je po redu splitsko kazalište za odrasle i prvo neovisno kazalište za odraslu publiku.

Kazalište PlayDrama programski je usmjereno ponajviše na svjetske praiizvedbe hrvatskih dramskih tekstova i hrvatske praiizvedbe svjetskih dramskih tekstova. Tako je i više Bošnjakovih drama svoju praiizvedbu doživjelo upravo u tom kazalištu. Osim toga, Bošnjak je bio ravnatelj Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu i Drame Splitskog ljeta, a i na tim su dvjema pozornicama postavljane ostale Bošnjakove drame. Ovako zgusnutu teatrografiju svakako valja dopuniti i napomenom da je veći broj Bošnjakovih drama i dvije adaptacije u Splitu (Wildeov *Idealan muž* na Splitskom ljetu 2001. i Ibsenov *Neprijatelj naroda* u splitskome Hrvatskom narodnom kazalištu 2017.) režirala Nenni Delmestre, koja je čestu suradnju opisala ovako: *Bošnjak je pisac koji u sebi nosi rijeku, more i zemlju*, dodavši: *Njegov način pisanja tek je naizgled jednostavan, zapravo je toliko reduciran i složen da vam treba šifra, kôd za otkrivanje jednog novog svijeta da bi redateljska interpretacija bila moguća.*⁸ Dramatičarev odnos prema svijetu ovako je opisala: *On svojim tekstovima gradi svjetove ispočetka, iz nekog svog unutaršnjeg poticaja, a na isti način se ja bavim kazalištem. Ne zanimaju me opisi trenutnog stanja tema koje su svakodnevnne i evidentne, već svjetovi koji su u nama.*⁹

Poetičnost Bošnjakovih dramskih tekstova vjerojatno je najšira i najneodređenija – ali možda i najtočnija i najjednostavnija – kategorija u koju bi mogao ući njegov dramski opus, jer nakon protoka vremena i nastajanja novih drama može se reći da je na djelu raznovrsnost dramskog opusa koja se može očitati na tematsko-sadržajnoj, stilskoj, ponajprije lingvo-stilističkoj i žanrovskoj razini. Interes glumca za igranje teksta koji ga intrigira možda je najtočniji nazivnik cjelokupnog opusa Elvisa Bošnjaka, koji piše dramske tekstove u kojima i sam glumi ili ih uvrštava u repertoar vlastitog kazališta, no kad jedanput dospiju na pozornicu, dramatičar ih više nikada ne čita: *Imam osjećaj, kad*

⁷ Usp. s internetskom stranicom <http://www.playdrama.hr/>, pristupljeno 20. kolovoza 2018.

⁸ Lada Burčul, *Splićani i Zadrani zajedno u 'Ubojstvu'*, Zadarski.hr, 4. 6. 2017., <https://zadarski.slobodnadalmacija.hr/4-kantuna/clanak/id/478791/veceras-premijera-u-hnk-zadar-elvis-bosnjak-i-alen-liveric-savrsena-su-kombinacija>, pristupljeno 12. rujna 2018.

⁹ Ibid.

napišem tekst i on se izvede, da više ne pripada meni, nego je svojina svih, svatko ga doživljava na svoj način i nemam potrebu vraćati se natrag, analizirati i tražiti. Uvijek mislim da je najbolji tekst onaj koji pišem danas ili onaj koji ću pisati sutra.¹⁰

U Bošnjakovu se dramskom opusu razabiru dvije trilogije tematski srodnih drama: dalmatinska i ona o muško-ženskim odnosima. Prva je započeta dramom *Nosi nas rijeka* (praizvedena 2002. u splitskome Hrvatskom narodnom kazalištu u režiji Nenni Delmestre, uloga: Jerko), a nastavljena neobjavljenom *Kašetom brokava* (iz 2015. u istom kazalištu i suradnji s istom redateljicom) te zaključena neobjavljenom dramom *Usidrene*. Drugu trilogiju čine dramski tekstovi *Hajdemo skakati po tim oblacima* (2004. u splitskome Hrvatskom narodnom kazalištu ponovno u režiji N. Delmestre, uloga: Sem) i *Srce veće od ruku* (2012. u kazalištu PlayDrama i u režiji Trpimira Jurkića, uloga: Muž)¹¹, a pridružuje im se drama *Voljeni i mrtvi* na temelju koje je nastao Bošnjakov scenarij za film *Noćni brodovi* (2010.) redatelja Igora Mirkovića. U Bošnjakovu opusu još su objavljene drame: *Otac*, praizveden 2000. (Scena 55 splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta i u režiji N. Delmestre, uloga: Florijan), dramski tekst koji bi se uvjetno mogao svrstati među dalmatinske drame, te drama *Žice i žileti*, koja je 2008. doživjela izvedbu na Hrvatskom radiju u režiji Mislava Brečića, a ušla bi u kategoriju muško-ženskih, odnosno obiteljskih odnosa. Još nije objavljeno *Rebro*, praizvedeno suradnjom PlayDrame i Splitskog ljeta u autorskom projektu Ksenije Zec i Saše Božića na Splitskom ljetu 2014., kao ni *Ubojstvo u klubu Quasimodo*, posljednja praizvedena Bošnjakova drama u suradnji zadarskoga Hrvatskog narodnog kazališta i kazališta Playdrama 2017. godine, a u režiji Nenni Delmestre.¹² Nadalje, iako nagrade ne moraju biti indikator vrsnoće dramskog djela, nije nevažno spomenuti da je Bošnjak primio nekoliko nagrada, počevši s *Ocem* i *Nosi nas rijeka* na Marulićevim danima za najbolji suvremeni hrvatski dramski tekst, a nastavivši sa *Žicama i žiletima* i Nagradom Marin Držić. Osim toga, Elvis Bošnjak etablirani je dramski pisac kojemu je prije sedam godina objavljena i knjiga drama *Nosi nas rijeka i druge drame*.¹³

¹⁰ Maja Jurica, *Elvis Bošnjak: U ovome tekstu ima najviše onoga što me oblikovalo kao čovjeka i umjetnika. Praizvedba „Ubojstvo u klubu Quasimodo“*, E-Zadar – zadarski internet portal, 2. 4. 2017., <https://ezadar.rtl.hr/kultura/2656987/elvis-bosnjak-u-ovome-tekstu-ima-najvise-onoga-sto-me-oblikovalo-ka-ovjeka-i-umjetnika/>, pristupljeno 12. rujna 2018.

¹¹ Nije nevažno napomenuti da je ta predstava bila i prva profesionalna kazališna režija glumca Trpimira Jurkića, koji je do tada režirao nekoliko amaterskih predstava, a i on ulazi u krug glumaca koji se bave pisanjem drama.

¹² Ovom prigodom zahvaljujem autoru što mi je ljubazno ustupio rukopise svojih neobjavljenih drama.

¹³ Elvis Bošnjak, *Nosi nas rijeka i druge drame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2011. Knjiga je opremljena predgovorom Matka Botića, životopisom autora i teatrografskim podacima o izvedbama Bošnjakovih drama.

Vjerojatno će se mnogi složiti da je drama *Nosi nas rijeka* najbolja Bošnjakova drama. Bez obzira na kronologiju, udarila je snažan pečat ne samo na autorov opus nego i na suvremeno hrvatsko kazalište, koje je dočekalo osebujan dramski tekst pa ga i nagradilo Nagradom Vladimir Nazor. Znakovito je dvoje: riječ je o dramskom tekstu koji progovara o pravoj ljudskoj drami, a događa se u nekom selu Dalmatinske zagore u kojemu likovi komuniciraju lokalnim govorom. Selo dalmatinskog zaleđa i njegov govor do tada su, a i od tada do danas, najčešći razlog za gledateljski smijeh i u kazališnim predstavama i u televizijskom programu. U ovoj drami analiziraju se dvije razine komunikacije: ona koja postoji, koja se može čuti i vidjeti, i ona koje nema, koja ostaje neizgovorena, ali se može osjetiti. Ona koja postoji bavi se temama iz svakodnevice: svinjokoljom, karminama, udajom, podjelom obiteljske imovine, uzgojem pršuta i vina. Ona koje nema skriva brigu zbog bolesti, umiranja, droge i drugih obiteljskih tragedija. Jedna se vrti oko potajice popušenih cigareta i popijene rakije, a druga krije neizrečenu bol zbog nesretnog slučaja iz prošlosti koji je dodatno opteretio obiteljske i rodbinske odnose, neke i zauvijek pomutio ili raskinuo. Tako su ta dva uporišta – govor Dalmatinske zagore upotrijebljen u *ozbiljnoj* drami i površna komunikacija škrtih, besadržajnih rečenica – postala postoljem na kojemu je Elvis Bošnjak izgradio izazovan i intrigantan dramski svijet koji erumpira u Sekinim riječima: *Vama je sve teško, volite radit zato jer onda ne morate mislit, ne morate razgovarat o stvarima o kojima bi tribalo razgovarat. A razgovarat se Nikola mora i sa ženom i sa braćon. (...) Ne more se uvik misl't na sutra, šta će se ist, šta će se rad't, triba nekad stat i okren't se iza sebe, pribroj't one koje smo... ostav'li...*¹⁴

Kronološki joj prethodi *Otac*, jednako tako utemeljen u sličnom lokalnom govoru, no smješten u posve drukčiji ambijent i u žanrovskom području između trilera i moraliteta.¹⁵ Otac je pedofilijom i ubojstvom dokrajčio svoju obitelj, a posljednju noć uoči puštanja na slobodu vrijeme provodi u ćeliji zajedno s trojicom drugih ubojica od kojih pokušava dobiti neku vrst oprosta. Spoznavši svoj grijeh, shvatio je i da ne može nastaviti živjeti s tim zločinom na duši, pa odluči sam sebi oduzeti život, jer je jedan već oduzeo. Ipak, u Ocu se prelamaju i pokajnik i ubojica, pa nakon što kaže da se ničega ne boji spoznavši da je Bog uz njega, ne uspijeva posve u svojem novom nastojanju jer ne umije oprostiti drugima koji tvrde da nema ni raja ni pakla, što posve poljulja Očevu stečenu vjeru. Trojica muškaraca iz dalmatinskog zaleđa možda samo na početku drame mogu izazvati smijeh, no poslije postaju vjerodostojni sudionici u Očevu izboru, pa i žrtve, a katkad – sve do samog kraja drame – podsjećaju na neku modernu inačicu grčkoga kora.

Intertekstualnost je jedno od češćih obilježja u stvaranju dramske radnje, stoga ne čudi da je *Kašeta brokava* dobila podnaslov *Mali Lear iz Veloga Varoša*, drama koju

¹⁴ Elvis Bošnjak, *Nosi nas rijeka*, str. 65.

¹⁵ Jasen Boko, *Moralitet maskiran u triler*, „Vijenac“, 178, Zagreb, 28. 12. 2000., <http://www.matica.hr/vijenac/178/moralitet-maskiran-u-triler-17008/>, pristupljeno 12. rujna 2018.

je kritika pročitala kao izraz poznate *splićanistike*, no koja je, unatoč izboru lokalnoga velovaroškoga govora, ponovno izbjegla klišeje i preko svojih likova progovorila o vječnim pitanjima opreke života i smrti te prebogatog a neistraženog područja između njih, o bitkama za nasljedstvo i materijalna dobra te o kući kao životu i moru kao smrti, dok se između njih kreću jedna smokva i jedna barka, a ljudski je život najobičnija kašeta brokava. I u ovoj drami tematizira se krivnja obiteljske legende, oca Rodoljuba, koji je obilazio Woodstock i ostale rock-koncerte, ostavivši djecu na brizi svojoj supruzi. Smokva koju je Rodoljubova majka posadila na mjestu na kojemu su joj Talijani ubili muža postaje kamen smutnje u podjeli kuće i dvorišta – deseterački rečeno, *Nebo ne da da se smokva miče!*¹⁶ – i smokva je suprotstavljena drangulijama koje Rodoljub dijeli svojoj djeci i unucima glumatajući velikodušnost i očekujući potvrdu ljubavi. Samo se njegov sin Petar opire toj prividnoj podjeli imovine i izaziva očevu ljutnju. Međutim, Petar je osobenjak kojega je *udrio autobus* pa ga obitelj ni ne doživljava ozbiljno, sve dok Rodoljub ne shvati da su svi osim Petra s njim trgovali iščekujući da svatko ugrabi svoj dio, pa zažali što joj je govorio samo riječi: *Nisan in bija dobar Toma... ja san mislija da sa' in dobar... a bija san dobar sebi... i oni su se smijali jerbo san se ja smija i...*, nastavivši: *nisan kopa', nisan sadija... nisan vesla, potiza mriže... izvlačija parangale... ruke su mi meke ka u curice... izda' san... izda' san... svoju... provodija san se dok je ona... ranila dicu... dok je ona rintala i držala cilu kuću su dvi svoje ruke... a ja san... ja san...*¹⁷ Stoga ni njegovo umiranje ni smrt ne idu lako, a po nalogu sv. Petra, još mora malo veslati da bi stekao pravo na onaj svijet. Rodoljub vesla sa svojim prijateljem Tomom pa više ni sam ne zna je li s ove ili s one strane zbilje. Tako se drama izdiže iznad splitske običnosti i kao da varkom, zahvaljujući jezičnom koloritu, odvlači mnogo dalje nego što se moglo na početku drame pretpostaviti, što Bošnjak ovako komentira: *Drama je i ljubavno pismo Splitu, gradu kojega sam obožavao i u kojemu sam odrastao, a u zadnje ga vrijeme sve manje razumijem. Postaje mi stran, pa i čudan.*¹⁸ Zato je taj dramski tekst na neki način i pozdrav Splitu kako ga danas vidi Bošnjak – Splitu nove prakse *plodouživanja* koje dolazi nakon raspodjele imovine, što su i kritičari isticali nakon praizvedbe:¹⁹ *A*

¹⁶ Elvis Bošnjak, *Kašeta brokava ili Mali Lear iz Veloga Varoša*, rukopis, srpanj 2015., str. 41.

¹⁷ Isto, str. 65.

¹⁸ Jasmina Parić, *Elvis Bošnjak uoči 'Kašete brokava' u HNK: Napisao sam ljubavno pismo Splitu, kojeg sve manje razumijem...*, „Slobodna Dalmacija“, Split, 20. 11. 2015., <https://www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/293626/elvis-bosnjak-uoci-kasete-brokava-u-hnk-napisao-sam-ljubavno-pismo-splitu-kojeg-sve-manje-razumijem>, pristupljeno 12. rujna 2018.

¹⁹ Živana Šušak Živković, *'Kašeta brokava' će privlačiti publiku u kazalište: Bez plodouživanja u Splitu ne može proći ni praizvedba drame!*, Dalmatinski portal, 28. 11. 2015., <http://dalmatinskiportal.hr/zivot/-kasete-brokava--ce-privlaciti-publiku-u-kazaliste--bez-plodouzivanja-u-splitu-ne-moze-proci-ni-praizvedba-drame/8718>, pristupljeno 12. rujna 2018. U članku je istaknuta rečenica: *Nadam se da će se Splićani prepoznavati i polemizirati o drami - poručio je autor Elvis Bošnjak.*

sad... razdilimo našu kuću na tri dila... šta kome... dok smo još u pameti ... koliki dil kome... to malo poslin... he, he, he... sad će bit veselo Toma... gledaj sad... he, he, he... sad ćemo to... tako da se poslin moje smrti ne morete bost pošadaman... pošade su tupe, poljubi me u... he, he, he... pripisat ćemo sve na vas a mi ćemo plodouživat... tako se to zove... Toma, mi ćemo plodouživat...²⁰ Susret sa sv. Petrom, imenjacom odbačenog sina, koji upućuje Rodoljuba da prije ulaska kroz rajska vrata mora još malo veslati oko Brača, Šolte, Visa i Svetca, osiguravajući mu svojevrsno čistilište i prigodu da se pokaje prije odlaska na onaj svijet.

Međuprostorom smrti i života bavi se i *Ubojstvo u klubu Quasimodo*, koje se na prvu može činiti kao triler, no vrlo brzo postaje jasno ne samo da je na djelu udvajanje likova koji se zovu Joe 1 i Joe 2 (baš kao što i Rodoljub pronalazi svoj zrcalni odraz u Tomi) nego i da je riječ o paralelnom svijetu između smrti i života u kojemu likovi vode razgovor nalik drami apsurdna nastojeći rekonstruirati događaj zbog kojega ispod plahte pokraj šanka leži nepomična plavuša, Joe 1 ima pištolj u ruci, a obojici likova telefonska sekretarica javlja: *Nazvali ste s mobitela mrtvog čovjeka*²¹, dok se oni pitaju: *Tko je onda ubio mene?*²² Smrt je u ovoj drami prikazana kao groteskna igra, a nastali intertekstualni složenac sastavljen je, navodno, od pjesme Boba Dylana *Like a Rolling Stone*, kojoj su pridodani elementi popularne kulture (pjesme *Jealous Guy* i *Imagine* Johna Lennona, *Heroes* Davida Bowieja i *Heaven Talking Headsa*, dok dramatičar u predstavi vidi elemente Ionescove, Beckettove, Buñuelove, pa i Lyncheve i Fellinijeve poetike.²³ *Ubojstvo u klubu Quasimodo* moguće je tumačiti i kao parafrazu srednjovjekovnoga prenja kao što Joe 1 i kaže: *Joe, ovdje se događala drama, drama... u kojoj smo povezani ti, ja i ona žena iza šanka. Ništa se nije dogodilo u trenu, u trenutku pomračenja uma... trajalo je Joe. Trajalo je jako dugo. Nas troje junaci smo nekog zapleta Joe... u kojem smo izmijenili jako puno stanja, obavili jako puno vanjskih i unutarnjih radnji Joe...*²⁴ da bi nakraju zaključio: (...) *ali Joe čini mi se da... da imamo određen problem s našim životnim stanjem Joe, koje nam nije sasvim jasno*²⁵, otkrivajući da bi problem mogao biti u nezadovoljstvu osobnim životom, bračnoj nevjeri ili jednostavno pomanjkanju ljubavi, što se razabire iz uzajamnog prepričavanja snova u kojima se pojavljuju intertekstualni,

²⁰ Elvis Bošnjak, *Kašeta brokava*, str. 21.

²¹ Elvis Bošnjak, *Ubojstvo u klubu Quasimodo*, rukopis, 2016./2017., str. 43.

²² Isto, str. 45.

²³ Maja Jurica, *Elvis Bošnjak: U ovome tekstu ima najviše onoga što me oblikovalo kao čovjeka i umjetnika. Praizvedba „Ubojstvo u klubu Quasimodo“*, E-Zadar – zadarski internet portal, 2. 4. 2017., <https://ezadar.rtl.hr/kultura/2656987/elvis-bosnjak-u-ovome-tekstu-ima-najvise-onoga-sto-me-oblikovalo-kao-covjeka-i-umjetnika/>, pristupljeno 12. rujna 2018.

²⁴ Elvis Bošnjak, *Ubojstvo u klubu Quasimodo*, str. 31.

²⁵ Isto, str. 44.

karakteristični motivi poput zvijezde, viteza, jabuke, žene, vrta (...), koji daju naslutiti da su svi dosadašnji ideali upitni i dvojbeni.

U dio Bošnjakovih drama koje tematiziraju krivnju i odgovornost prema vlastitom životu svakako ulaze *Žice i žileti*. Odreći se obitelji ili umjetnosti, obitelji ili spolne orijentacije, supruga ili ljubavnika i – što je najvažnije – kako dalje, glavna su pitanja u toj mučnoj drami. I ovdje je u središtu pozornosti razorena suvremena obitelj, ovaj put gradska, ali prikazana u protoku vremena, kao što je učinjeno u *Rijeci* i *Ocu*. Dramsku radnju autor ovdje razbija na dijelove vremena u razmaku od dvadeset pet godina tijekom kojih se obiteljski odnosi sve više zaoštravaju da bi se razriješili – zar doista? – u ljubavnoj izjavi supruga supruzi. Praštanje i ljubav koja bi mogla nadvladati sve, od nesporazuma do preljuba pa i incesta i umorstva, postavljaju se, barem u posljednjim replikama, i u ovoj drami kao jedna od konstanti u Bošnjakovu stvaralaštvu, no on to kategorički ne tvrdi nego se više o tomu pita.

Sadržajno i stilski od ovih se drama razlikuju preostala dva tiskana dramska teksta. *Hajdemo skakati po tim oblacima* duodrama je u kojoj sudjeluju Rita i Sem, no, sudeći prema prvim didaskalijama, broj prizora i njihov redosljed ne obvezuju, radnja se može događati bilo kad i bilo gdje, dvoje likova može imati uvijek istu dob ili je mijenjati, može ih tumačiti dvoje ili više glumaca (...) da bi autor završio kako Sem i Rita, uopće ne moraju govoriti, dosta je što imaju oči.²⁶ Taj je dramski tekst podnaslovljen kao *igra*, pri čemu autor vjerojatno očekuje da to i postane kad se bude pripremala za izvođenje. Ona bi trebala uključivati prepuštenost slobodnoj volji, raspoloženju i posve slobodnom izboru prizora. Naizgled posvemašnja proizvoljnost usredotočuje se oko bitnog – malih, svakodnevnih muško-ženskih razgovora u kojima se kriju važne životne teme poput začeca, ljubomore, prepirke, pomirbe, selidbe (...) koje oblikuju odnos muškarca i žene. Koliko god likovi u drami *Nosi nas rijeka* šutjeli, toliko u ovoj drami govore, raspredaju, dogovaraju se, verbaliziraju, ali upitno je koliko komuniciraju. I peta drama, *Srce veće od ruku*, bavi se temom muško-ženskih odnosa, ali ne u trokutu nego u četverokutu: Muž ima ljubavnicu Prijateljicu, Žena ljubavnika Prijatelja, a i Prijateljica i Prijatelj postupno se otkrivaju kao bračni partneri. Kompozicijski intrigantna, ova drama zanimljiva je i u inscenaciji jer Bošnjak prikazuje odnos između Muža i Žene, a uz njih je uvijek netko nevidljiv – Prijateljica ili Prijatelj. Kako prizori odmiču, vrste komunikacije sve su složenije, pa se pri kraju drame zajedno nađu svi likovi ostvarujući višesmjernu i raznovrsnu razmjenu replika koja ne rezultira promjenom stanja nego njegovim nastavkom. Čini se da je protok vremena i u ovoj drami samo pojačao osjećaj krivnje, ali je nije uklonio.

²⁶ Elvis Bošnjak, *Hajdemo skakati po tim oblacima*. U: *Nosi nas rijeka*, str. 110.

Proizvoljnost u početnoj didaskalijskoj napomeni iz dramskog teksta *Hajdemo skakati po tim oblacima* nastavljena je i u *Rebru*, nacrtu dramskog teksta kojemu prethodi opsežnija napomena pisca. Kako stoji u uvodu, riječ je o tekstu u kojem *glumci glume glumce koji glume glumce koji glume Astrova, Sonju, Ujaka Vanju i Jelenu Andrejevnu*, a završava ovako: *Ne morate ni igrati Rebro, možete igrati što želite, pustite neka Vas rad na Vašoj predstavi kao list vije bilo kud... u ludi polet, vihor lud.*²⁷ U tom tekstu likovi Glumca i Glumice bore se s vlastitim identitetom i identitetom preuzetih uloga, zabrinuti što se ne mogu rasplakati kad to situacija na sceni zahtijeva, ili ne mogu skinuti kostim. Dr. Rebro aluzija je na biblijsko stvaranje čovjeka, a zapravo je *doktor za glumu* kojega njegovo znanje iznevjeri, dok se pravi učinak predstave može mjeriti samo srcem, ako glumci svojim plaćem uspiju rasplakati publiku, što potvrđuje koliko važnosti Bošnjak glumac i Bošnjak pisac pridaju odjeku iz gledališta, toliko spominjanoj Gavellinoj suigri. *Mi ćemo sad tu pred publikom rastvarati svoja glumačka prsa. Iščupat ćemo sebi rebro i mahati njime!* – najavljuje Glumac, a Glumica dodaje: *To je tvoja uloga, napravljena od tvog rebra*²⁸, no oboje kažu da žele da ih drugi vole jer je to jedini način da Glumac i Glumica zavole i sami sebe. Dr. Rebro zapravo je *doktor za glumu*, korektiv pred kojim strepe Glumac i Glumica, zamišljeni stručnjak od kojega se očekuje spasonosni lijek i koji je u stanju definirati glumu, pa i držati učena predavanja na akademiji, no i on se pokazuje kao slab čovjek spotičući se o jednake probleme kao glumci. Slično kao i *Hajdemo skakati po tim oblacima*, *Rebro* je postdramski tekst koji ne samo da potiče proizvoljnost u igri i izvedbi nego je i sastavljen od prizora nazvanih *improvizacijama*, a svaka od njih krije poteškoće u obavljanju glumačkoga posla: rasplakati se na sceni, skinuti kostim, disati, izaći sa scene, igrati na sceni, fizički se transformirati, postati netko drugi (Sonja i Astrov), svladati probleme u igri (...), a sve radi izazivanja gledateljske empatije pa tekst završava Glumčevom uputom publici kako zapljeskati: tiho, sramežljivo na početku, pa sve glasnije *dok se ne pretvori u ritmičko skandiranje koje traje dvadeset ili čak trideset minuta, molim najbolji pljesak kojeg možete odigrati.*²⁹

Sudeći prema dovršenom posljednjem dramskom tekstu *Usidrene*³⁰ – kojim se završava Bošnjakova dalmatinska trilogija, a radnja se događa na malom dalmatinskom otoku šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, sudeći prema govoru i napomenama, na otoku Drveniku Velom kod Trogira – riječ je o još jednoj potresnoj drami koja uspijeva objediniti sve ono o čemu je Bošnjak do sada pisao: održavanje obitelji, čuvanje obiteljskih tajni i raspodjela obiteljske imovine, grizodušje i kajanje, žudnja za ljubavlju i toplinom te oporost u svakodnevnoj komunikaciji. Jakovicu, po snazi dramskog,

²⁷ Elvis Bošnjak, *Rebro*, rukopis, radna verzija, 2014., str. 2.

²⁸ Isto, str. 10.

²⁹ Bošnjak, *Rebro*, str. 37.

³⁰ Elvis Bošnjak, *Usidrene*, rukopis, verzija iz rujna 2018.

tragičnog naboja donekle nalik Strini iz drame *Nosi nas rijeka*, muž je napustio zbog mornarskoga posla, a nju muči grizodušje zbog nevjere, pa ona samo trpko i višekratno dodaje: *Ne more se more u vršu uvatit, ni vitar u baul stivat*.³¹ Osim muža za kojega se udala mlada, i znatno mlađa od njega, a on je odmah otišao na brod, na moru je izgubila i sina, Ruzarija, pa sad s njegovom suprugom, svojom snahom Pavicom, živi pod istim krovom proživljavajući nanovo svoju patnju. Jakovica ima i mlađeg sina, Cvitana, prema kojemu nije pokazivala dovoljno nježnosti i ljubavi jer je i sama trpjela nevolju bračne usamljenosti, ima šogoricu Niko, s kojom je proživjela svoje najbolje godine boreći se za opstanak i prikrivajući tajne, pa je ovo drama o samoći i grizodušju, koja priziva u pamet običaje dalmatinskih otočkih žena koje su radile težačke poslove čekajući da im se muževi vrate s inozemnih brodova i pretvarajući se u *osine* ili sjene, pa tako i Jakovica sama za sebe kaže da je *osin*, ali i: *Tvrda san se rodila. Kad san se rodila, mater san ubila. Ka boja*³² *san se rodila...*³³ Zato Cvitan kaže majci: *Ništa jon ni, vidi, vidi kako sidi... Sidi alpezo*³⁴ *kako stina isklesana... Cili život je nisan čuja da se nasmijala... ni ka' san proša oni razred ča san ga bija pa, nije se nasmijala... a ka' san se iskrca s broda rekla je – Znala san da nećeš izdurat. – Ti nisi mater, ti si ka oni spomenik materi o' bronce ča na rivi stoji*.³⁵ Cvitan je neženja, zovu ga Kirnja³⁶, a unatoč zadjevicama, svoju sreću potraži uz znatiželjnu susjedu Dobru, koju svi zovu Paščoka. Cvitanovi prigovori majci tim su teži jer taj je sin usidren uz nju, a žrtva je njezina nezadovoljstva. Cvitan ima barku, ali služi mu za ribolov, i uglavnom je vezana u luci. Kad se muškarci i vrate s tuđih brodova i mora, ostarjeli i onemoćali poput Antonija, žene su već ogrubjele od potiskivanja osjećaja i nježnosti. Antonio se vratio slijep i star, govori španjolski i doziva Miguela, anđela Mihaela *koji je kao Bog*, a okolina ga slabo razumije. Jakovica mu pokušava objasniti svoj jad: *Jeman godin ka i stina na kojun leži ovi dvor. Laž traje dok istina dojde. Došla je. Ne laži. Ne laži me otin muškin ričiman... proklete van riči bile! Znan i', znan sve vaše riči, prinosite jih s oca na sina... na sinove si jih prinija neka jih nika nisi vidija... simenun javlin i' prinosite... eto ti te vaše riči... sin ti traži ženu i dite po moru... do toga dovedu te vaše riči... riči ča jih šapjete u mra-ku, zamantane riči... proklete bile. Nagledala san se ja onoga ča činidu. Gledan... evo sad gledan... jena žena i jeno dite se topu po moru o' ti riči. Da je uncu pameti jemala,*

³¹ Bošnjak, *Usidrene*, str. 70.

³² Boja – ubojica, razbojnica, krvnica.

³³ Elvis Bošnjak, *Usidrene*, str. 67.

³⁴ Alpezo – uspravno, okomito. Dramski likovi govore dijalektom otoka Velog Drvenika pa je rukopis protkan objašnjenjima manje poznatih riječi i izraza, preuzetima iz neobjavljenog rječnika Marine Čapalije *Pričini od riči*.

³⁵ Elvis Bošnjak, *Usidrene*, str. 53.

³⁶ Kirnja – vrsta morske ribe koštunjače.

*ne bi slušala te riči... pljunila bi na te riči.*³⁷ Osim što je pisana na bogatom drveničkom čakavskom jeziku koji je poprište snažne ljudske drame, ovaj je tekst dojmljiv i zbog nekoliko snažnih intertekstualnih veza s antičkom mitologijom i biblijskim motivima o arkandelu Mihaelu, ali i o anti-Penelopi Jakovici, u kojoj se nakupilo odviše gorčine da bi radosno dočekala supruga. Zato na kraju drame otvara vrata i prozore na kući, pušta ptice da odlete iz krletke, omogućujući da život – koji ona naziva nesrećom – uđe kroz sve otvore na kući.

Elvis Bošnjak profilirao se u jednoga od najintragantnijih suvremenih hrvatskih dramatičara. Njegovi tekstovi iskušavaju granice, odakle i potječe teza o raznovrsnosti na tematsko-sadržajnoj, stilskoj, ponajprije lingvo-stilističkoj i žanrovskoj razini. Bez obzira kakvi se obrasci nametali u raspodjeli njegovih dramskih tekstova, moguće je razabrati nekoliko interesa koji su raspoznatljivi u svim dramama. Bošnjak je svojim dramama iskazao sklonost klasičnoj drami, drami apsurdna, pa i autorskom projektu skupno osmišljenog kazališta. Na formalnoj razini, riječ je o interesu za duodrame (*Hajdemo skakati po tim oblacima*) ili drame s malim brojem likova (*Srce veće od ruku*, *Ubojstvo u klubu Quasimodo*, *Rebro* pa i *Otac*) kao i za veće strukture (*Nosi nas rijeka*, *Kašeta brokava*, *Usidrene*). Kad je o motivaciji riječ, svi se navedeni dramski tekstovi rukovode pitanjima krivnje, grizodušja, odnosa lica i naličja, ideala i stvarnosti, života i smrti, pa čak i vječnim pitanjem istine i laži kojemu Bošnjak pristupa poststrukturalistički i rašomonski, nudeći različite istine i različite oči koje ih gledaju i interpretiraju. Iako je kritika njegovu dramu *Nosi nas rijeka* dočekala jednodušnim pohvalama, čini se da su pohvale dolazile i zbog dekonstrukcije Dalmatinske zagore kao prostora na kojemu se uvijek zbiva nešto smiješno, ali ne uvijek i dramski vjerodostojno. Međutim, Bošnjak se sljedećih godina dokazao kao pisac kojemu je najviše stalo do pisanja drame, a jezični izbori dolaze sami od sebe, i govor likova kao da se rađa iz impostacije dramskih odnosa. Tako se u njegovu opusu nalaze još i *Kašeta brokava* sa svojim splitskim govorom i *Usidrene* s pomno biranim riječima Velog Drvenika, i u sebi kriju prave ljudske drame koje jezična raznolikost dodatno obogaćuje pridodajući na uvjerljivosti i dramskom naboju. Bošnjak se ne libi ni uporabe stranog jezika (španjolskog u *Usidrenima*), a ni umetanja poezije ili riječi popularnih pjesama, što je najjače izraženo *Ubojstvu u klubu Quasimodo* te u *Kašeti brokava*, drami u kojoj se preriču i neke popularne glazbene pjesme. Iako većina njegovih tekstova nema jasno naznačeno vrijeme, češće se događa da indikatori u tekstu daju do znanja da je riječ o suvremenosti ili bližoj prošlosti, a kad se i upušta u komentiranje nekih društvenih aktualnosti, čini to nenametljivo i zgodimice, uvijek u funkciji dramske radnje. Izvedbena raznolikost najviše se uočava raspodijele li se Bošnjakovi tekstovi dramskog i postdramskog kazališta (*Rebro* i *Hajdemo skakati po tim oblacima*), pri čemu se može razabrati da je Bošnjak glumac zainteresiran za iskušavanje što može napisati Bošnjak pisac te dati na scensku provjeru Bošnjaku umjet-

³⁷ Elvis Bošnjak, *Usidrene*, str. 81.

ničkom ravnatelju. Pritom se Bošnjak dokazuje kao autor koji razmišlja o izvedbi i dok piše tekst, što se ponajbolje vidi u *Rebru*, u kojemu je iskazano veliko poštovanje prema glumačkoj struci, ali i prema publici, posebice prema njezinoj empatiji bez koje ni glumci a ni predstava ne mogu uspjeti. Zaseban je odvjetak intertekstualna mreža odnosa uspostavljena različito u pojedinim tekstovima, gdješto uz jasne naznake, gdješto samo u naznakama, no čini se da su najbrojniji primjeri biblijske provenijencije, uglavnom novozavjetne, i motivi popularne kulture, o kojima je i autor često spreman govoriti.

Sadržajno se većina Bošnjakovih drama usredotočuje na teme obitelji i podjele obiteljske imovine koja je otežana obiteljskim tajnama iz prošlosti (*Nosi nas rijeka*, *Žice i žileti*, *Kašeta brokava*, *Usidrene*), a čest je motiv krivnje, grizodušja, kajanja i oprosta (navedene drame i *Otac*), pri čemu se nerijetko pojavljuju jaki ženski likovi poput Seke ili Jakovice koje u kraćim monolozima sažimlju problem, slabi muški likovi koji su autoritet izgubili zbog odsutnosti ili sebičnosti te mlađi muški likovi koji su u korijenu dramskog sukoba, a vremenu poslije tog sukoba ne uspijevaju se najbolje prilagoditi (Jerko, Petar, Cvitan). Nadalje, u gotovo svim Bošnjakovim dramama težište je na muško-ženskim odnosima, bili oni bračni, ljubavnički ili suradnički.

Popularno pitanje identiteta u njegovim dramskim tekstovima dolazi do izražaja u zrcalnim odrazima Rodoljuba i Tome, Jakovice i Niko, Joes 1 i Joes 2, pa čak i Petra i Cvitana iz različitih drama. Navedeno se zrcaljenje događa u prostoru između života i smrti koji omogućuje dobar pogled i na sebe ovdje i na sebe ondje. Zato se Bošnjak u svojim dramskim tekstovima rjeđe pita zašto se nešto dogodilo, a mnogo češće što sad kad se dogodilo i kako živjeti sa sobom takvim. Najzanimljivije je što se ta potraga događa u snovima i paralelnim svjetovima, negdje između ovdje i ondje, između kojih se prostiru rijeka i more, oblak ili žica, ili strši samo jedno jedino rebro. Ukratko, pitanje glasi: ako je život kašeta, jesu li u njoj brokve ili smokve? I koliko treba veslati da se to dozna? Zato Bošnjak stvara nove svjetove – dramske i postdramske – u kojima se na takva pitanja može lakše odgovoriti.

U AGONIJI IZMEĐU OVISNOSTI I AUTONOMIJE
GLUMCA: SCENA RIBNJAK
I NOVOPOSTAVLJENI KRLEŽA

Materijalizam kao motor kojega mehanika monotonim, ali vojnički upornim taktom odjekuje u pozadini svih društvenih odnosa u suvremenome životu uzrok je i njihova neuravnoteženog, a time i nepravičnoga raslojavanja. Ona materijalistička zakonitost koja se javlja kao zajednički nazivnik skandaloznih i spektakularnih peripetija takozvane *glembajevštine*, unatoč postojećim zamjerkama o zastarjelosti toga pojma, i danas se može veoma dobro primijeniti na cjelokupni fenomen kazališta, počevši od njegova ekonomskog, pravnog i institucionalnog utemeljenja u zajednici, preko odabira repertoara pojedine kazališne kuće, sve do umjetničkoga pristupa odabranome predlošku. Posljedično, u hinjenoj težnji za suvremenim kazališnim pristupom redateljske se vizije, uvjetovane tom snažnom mehanikom, nerijetko megalomanski i suviše ambiciozno guše u kičastoj scenografiji, kostimima i neskladu zvukova, prikrivajući njihovom nametljivošću nemogućnost da se iz materije izvede bilo kakva esencija. S druge strane, nejednaka raspodjela sredstava ne samo u kazališnome nego i u ostalim umjetničkim poljima unutar naše kulturne djelatnosti, kao i ovisnost pojedinaca o tome da na temelju svojega diplomom okrunjenog obrazovanja i stečene titule popune upražnjena radna mjesta u institucionalno determiniranoj, a time i neupitnoj hijerarhiji profesionalnih odnosa, ni ne daje alternativnom kreativnom izričaju mnogo prostora za manevar.

Ipak, težnja za revoltom postoji. *Tko je kriv, to je policajno pitanje*¹, reći će Krleža kroz usta licemjernog, ali mudrog Ivana pl. Križovca, propitujući sve labavije spone patrijarhalno utemeljene institucije braka, koja je vrlo oštro definirala i dugo održavala uloge i zadaće sudionika te ritualom zapečaćene zajednice. Doista, povuče li se analogija, tko je kriv za polagani raspad ustaljenih kazališnih međuodnosa, potaknut, kako Križovec prvotno aludira, čovjeku prirođenom težnjom da se razvije kroz socijalni eksperiment –

¹ Miroslav Krleža, *U agoniji*. U: *Glembajevi: drame*, Oslobođenje; Mladost, Sarajevo – Zagreb, 1981., str. 164.

ono tiho implicirano lezbijstvo – a, u slučaju Laure Lenbachove, ali i sve većega broja kazališnih umjetnika, ustvari žudnjom da preoblikuje dominantni komunikacijski kôd? Na koncu, Križovec zaključuje da se srž problema ni ne ogleda u tome *tko* je kriv, kada je već sve tako i tako u likvidaciji, nego u otkrivanju *kako* pojedinac na taj proces uopće može djelovati. Temeljno je pitanje stoga na koji se način pripadnik određene institucije, u ovome kontekstu glumac, uopće može pobuniti protiv hijerarhije koju je prije svega i sâm podupro izborom svoje profesije, zatim, ima li na temelju ogradā svoje profesije pravo nametati vlastitu koncepciju onoj redateljskoj, također profesionalnoj i time naočigled opravdanoj, i, konačno, koje su posljedice takvog izmještanja uloga. Sloboda umjetničkoga izraza, koja, paradoksalno, omogućuje i samoukim umjetnicima da prodru u tvrdi okvir institucije, stoga dopušta i profesionalnim glumcima da se u otkrivanju *kako* djelovati i razriješiti sve navedene kontradikcije posluže onim jedinim preostalim kompasom, kojemu se na kraju priklonio i sâm Križovec – instinktom.

U tom smislu, pojava platformi kao što je Scena Ribnjak nagovijestila je likvidaciju dogovorenog braka i institucionalno zacrtanoga bračnog odnosa glumac – redatelj. Termin *scena* u pogledu svoje, iako još uvijek ograničene, slobode tako je u slučaju Scene Ribnjak, koja djeluje pod krovom Centra mladih Ribnjak, najavio i autonomni prostor novih glumačkih traženja, dimenzijama nešto skućeniji, komorniji, koji će svojom arhitekturom uvelike uvjetovati repertoar i umjetničku poetiku toga kazališta. Zatim je aludirao na svoju naoko minornu poziciju kao tek jedne scene, prizora ili odsječka u opširnoj drami institucionalnoga kazališta, da bi, na koncu, u kolokvijalnome prizvuku te riječi naznačio i svoje polemičke mogućnosti, odnosno sposobnost da tihim glasom financijski slabo potpomognute i pravno nepodržane grupe ipak, ako je potrebno, može *napraviti scenu*.

Scenu Ribnjak premijerom Krležine drame *U agoniji 2.* je listopada 2015. godine pokrenuo sisački glumac i redatelj, osnivač Kazališta Daska, Nebojša Borojević, razriješivši financijske petlje zbog kojih je Centar mladih Ribnjak tri godine plaćao dvostruki PDV i koje su ga oštetile za 300.000,00 kn. Povrat izgubljene sume nakon revizije omogućio je da se u prostoru Centra uredi velika dvorana sa scenom koja se prema potrebi može pregraditi, istodobno služeći i kao prostor za probe i kao prostor za predstave. Inspiraciju za takav model scene Borojević je, kako kaže, pronašao na kazališnom festivalu u Edinburghu, *gdje se prostor crkve, škole i fakultetske zgrade jednostavno, pomoću zastora, pretvara u specifičnu kazališnu crnu ambijent-kutiju*.² Komornost Borojevićeve scene, koju je svojedobno znakovito htio nazvati *Bez trećega*, ističe se kao razlikovno obilježje u odnosu na prevalentne kazališne kuće, no, kako napominje suradnik Scene Ribnjak Darko Stazić, ona nije zamišljena kao prostor u kojemu

² Mirna Jasić, *Umjetnost mora biti dostupna svima*, Portal Novosti, 27. 4. 2016., <https://www.portalnovosti.com/neboja-borojevi-umjetnost-mora-biti-dostupna-svima>, pristupljeno 20. listopada 2018.

će se igrati tek monodrame ili komadi s dva lica.³ Naprotiv, bliskost izvođača i publike koju pruža arhitektura dvorane plodno je tlo za osebujne autorske kreacije i inovativno oblikovanje repertoara.

No, iako je prva Borojevićeva želja bila *otvoriti prostor drukčijim projektima, umjetničkim istraživanjima i nezavisnoj kulturnoj sceni*⁴, pokazalo se kako je prije ostvarivanja te, danas gotovo utopijske želje, i opet potrebno prodrijeti u pravno-politički aparat koji je na sve načine opstruirao. Naime, prema pravilniku, predstave za vrtiće i škole, koje su zamišljene kao sastavni dio djelatnosti Centra mladih Ribnjak, smiju izvoditi isključivo tijela upisana u Očevidnik kazališta Ministarstva kulture, a kojima je kazališna djelatnost ustrojena kao posebna jedinica. Taj zahtjev, ističe Borojević, nijedan centar ne može ispuniti dok se ne provedu statutarne promjene na razini Gradske skupštine, čak ni ako se, kao i u slučaju Scene Ribnjak, u osnivačkom aktu udruge navodi kazališna djelatnost.⁵ S druge strane, u Očevidnik se regularno upisuju trgovačka društva koja u svojem opisu kazališnu djelatnost navode tek kao jednu od prigodnih aktivnosti. Stoga, kako bi se formirao repertoar kazališta i uopće omogućila izvedba predstava u okviru Centra, a zatim i u okviru gostovanja na festivalima u Zagrebu i izvan njega, Borojević je pribjegao koprodukcijama s više umjetničkih organizacija. Time je službena likvidacija braka s institucionalnim kazalištem u ovome trenutku pravno onemogućena, no revolt pokretača i suradnika Scene Ribnjak ipak se odrazio u unutarnjoj hijerarhiji kazališnog aparata, koja zasad koliko-toliko izmiče zakonima pravnih tijela.

Naime, već i takva djelomična likvidacija braka s institucionalnim kazalištem u pravnom pogledu, a zatim i u obliku stvaralačke poetike, omogućila je odvajanje glumaca u eksperimentalne skupine ili autorske timove, kakav je i onaj nove Krležine *Agonije*, nastale u koprodukciji s PUK – Putujućim kazalištem, u kojemu sudjeluju Darko Stazić, Nela Kocsis i Ozren Grabarić – redom glumci vezani za GDK Gavella.⁶ Stazić u Nacionalovu intervjuu o procesu pripreme spomenute predstave navodi na što se fokusiraju takvi eksperimenti: *Vidite, mi smo ovu predstavu radili godinu dana, a nastala je kao posljedica dugih razgovora koje smo Ozren Grabarić i ja vodili na temu kazališta, glume, scenskog govora, scenskog kretanja, paralelnih dijaloga koji se vode istovremeno, riječi koje nastaju kao posljedica unutarnje akcije i reakcije na partnerovu igru, i tome slično, sve u beskraj. Onda smo jednog dana sebi rekli, a zašto mi o tome samo razgovaramo, hajdemo vidjeti možemo li mi i u praksi dostići ono kako mislimo da bi glumi-*

³ Tamara Borić, *Darko Stazić: 'Pobijediti primitivizam za mene je društveni imperativ'*, Nacional, 9. 10. 2015., <http://www.nacional.hr/darko-stazic-pobijediti-primitivizam-za-mene-je-drustveni-imperativ/>, pristupljeno 20. listopada 2018.

⁴ Ibid.

⁵ Jasić, *Umjetnost mora biti dostupna svima*.

⁶ Scenografiju potpisuje Petra Kriletić, kostimografiju Marita Čopo, dok je autor kratkoga videa s isječcima iz predstave Filip Šovagović.

ti trebalo.⁷ Nadalje, naglašava kako je zajedno s kolegama Nelom Kocsis i Ozrenom Grabarićem glumačko istraživanje i svojevrsnu autorefleksiju izvodio u *kontroliranim laboratorijskim uvjetima*: (...) *neopterećeni pojavom redatelja sa strane koji bi nam nametao neku svoju koncepciju, s beskrajno puno vremena pred sobom, neopterećeni postizanjem rezultata i prijetećim danom nadolazeće premijere, nastavili [smo] igrati se i istraživati, tragajući za onim scenskim rješenjima koja bi nam se učinila točnim, okrutno iskreni jedan spram drugog, zabavljajući se onako kraljevski.*⁸

Prema tome, onaj glumačko-redateljski *Mitspiel* koji se velikim dijelom očituje u vidljivoj, izvanjskoj interakciji učesnika izgradnje kazališnoga čina sada se transponirao u tonalitet isključivo glumčeva organizma, kompozicije njegova unutarnjeg dijaloga između vlastite osobe kao glumca i kao redatelja. No ako, kao što ističe Gavella, redatelj ima ulogu prve publike, nadzirući glumca *iz dvojne pozicije koja objedinjuje osjećajnost idealne publike i poznavanje skale glumačkih mogućnosti*⁹, postavlja se pitanje može li se glumac i, ako može, kako izmjestiti iz svoje glumačke pozicije u onu redateljsku, prije svega kontrolnu. Paradoks hijerarhije kakva postoji u autorskom timu *Agonije* nastaje toga trena kada Gavellin redatelj nadiđe, formulacijom Sibile Petlevski, *dobro poznavanje glumačkog izražajnog registra*¹⁰ te pristupi glumcu i sâm kao glumac, najbliže njegovu samopromatranju i samoispitivanju.

Izmještanje uloga u tom pogledu dvojake je strukture. Ono se javlja kao simbol već spomenutog demaskiranja naočigled neupitnih institucionalno određenih pozicija u okviru kazališnoga mehanizma, dakle u širem smislu, prizivajući Goffmanove module predstavljanja u svakodnevnom životu, koji su u većoj ili manjoj mjeri obilježeni teatralnošću. Prilikom takvih, svakodnevnih, nastupa, navlačenjem maske ili namještanjem onoga što Goffman naziva *front* – nekom vrstom fasade – pred publikom, koja može uključivati tek pojedinca ili pak cijelu društvenu zajednicu, odigrava se javna manipulacija slikom o sebi i ovlastima koje ta slika omogućuje.¹¹ U tom smislu, suvre-

⁷ Borić, Darko Stazić: 'Pobijediti primitivizam za mene je društveni imperativ'.

⁸ Ibid.

⁹ Sibila Petlevski, *Kazalište suigre: Gavellin doprinos teoriji*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2001., str. 28.

¹⁰ Isto, str. 29.

¹¹ U svakodnevnim situacijama, društvena maska (fasada, op. a.) koju pojedinac tijekom dana pokazuje različitim suradnicima omogućuje im da oblikuju pretpostavke o pojedinčevoj društvenoj vrijednosti i njegovim moralnim standardima. Ovo posljednje, bitno je istaknuti, pritom uključuje običaj da u slučaju propusta na tom polju pojedinac bude iskren i otvoren. Ako se ispostavi da je neka od tih pretpostavki nevaljana, pojedinca se doživljava kao nekoga tko održava lažnu društvenu poziciju, omogućujući onima oko sebe, pa čak ih i potičući, da žive u lažnome svijetu, barem time što viđenje tog pojedinca također pridonosi izgradnji njihova vlastitoga svijeta. Pojedinac stoga ne mora konstruirati neku laž – ne mora ništa konkretno učiniti – samo mora podbaciti u tome da utjelovi svojstva i norme ponašanja koje se od njega očekuju. (Prev. A. Ž.) U: Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press, Lebanon, New Hampshire 1986., str. 110.

meni glumac, ali i scenograf, kostimograf i dramaturg nerijetko prepoznaje redatelja kao despota koji zloupotrebljava svoje ovlasti, hineći suosjećanje koje bi trebao pružiti u procesu glumčeva samopromatranja i samoispitivanja, kao i blagu korektivnost na podlozi zajedničkoga doživljaja, dok se ustvari radi o nasilnome nametanju vlastite vizije koju bi glumac, scenograf, kostimograf ili dramaturg poput *slike slike*, odnosno drugotne konfiguracije, morao izdeklamirati, sašiti, izrezati ili preispisati, ne osjetivši je niti je prethodno utkavši u svoj psihofizički aparat. A u trenutku kada glumac spoznaje da redatelj uvjetuje glumačku igru izmještajući se iz svoje uloge u njegovu dok je obrnuti smjer strogo zabranjen, on zaključuje da mu je takvo disproporcionalno poistovjećivanje naprosto nepotrebno.

S druge strane, apsorpcija uloge redatelja u glumčev jedinstveni habitus, kao u slučaju autorskoga tima *Agonije*, nagovještaj je prebacivanja interesa s međuljudske interakcije i velikoga dijela drugih izvanjskih elemenata; s one materijalističke prožetosti koja se preslikava na scenografiju, kostim, osvjetljenje i glazbu, ali i na opsjednutost postizanjem rezultata – nagrada, priznanja, titula – i gomilanjem projekata, o čemu je govorio Stazić, prema vanvremenskom i nikada dovršivome procesu poniranja u mogućnosti samospoznaje, a da bi se produbili psihološki gabariti glumačke igre.

Pitanje koje se tim izmještanjem otvara jest koje su uopće redateljske funkcije u tradicionalnome smislu te jesu li neophodne ili je glumac sasvim sposoban nadomjestiti tu gotovo *očinsku figuru*. Nadalje, pomiču li se izostankom redatelja i glumčevim preuzimanjem njegove uloge granice između fasada koje glumac, ponovno u Goffmanovim terminima, istodobno nosi za trajanja kazališnoga čina, a one uključuju: osobnost i geste privatne osobe koje se slabije ili jače naziru u mnoštvu njegovih glumačkih ostvaraja; fasadu glumca kao stručno ovjerenoga nositelja teorijskoga znanja unutar svoje profesije; sada i fasadu redatelja, ali ne još kao ovjerenoga stručnjaka; i na koncu dramaturga, kreatora varijante teksta koji će sâm igrati i režirati. Povrh ukupnosti tehničke i normativne ličnosti glumca iz koje se rađa glavnina osobinā igranoga lika¹², glumac nosi ograničavajuću, korektivnu i gledateljsku, svijest koja ga primorava da se, paradoksalno, istodobno objektivizira dok duboko, nesputano subjektivno proživljava lice koje igra.

Već su suvremene kazališne teorije i glumačko-redateljske vizije, među kojima će se nešto kasnije kao zanimljiva i dijelom – barem kao dosjetka – primjenjiva pokazati ona Grotowskijeva, nastojale proširiti glumačke horizonte do granica kirurškoga seciranja njegove ličnosti, uvjetno ga oslobađajući simbolički nadređene redateljske figure. Paradoksalno, koncept takvog oslobođenja najčešće se pamti upravo prema imenu reda-

¹² O Ervingu Goffmanu i Gavellinim terminima pomoću kojih definira glumčevu ličnost više je pisala Lada Čale Feldman u radu *Gavella i Goffman*. U: *Dani Hvarškoga kazališta. Gavella – riječ i prostor*. Urednici Boris Senker, Vinka Glunčić-Bužančić. Književni krug; HAZU. Split – Zagreb 2013., str. 139-170.

telja ili glumca osnivača, utvrđujući time prešutnu hijerarhiju predvodnika i sljedbenika kakva postoji u dominantnoj kazališnoj praksi te neizbježno uokvirujući, a time i ograničavajući glumačko istraživanje, pa čak i kada je sâm glumac, a ne redatelj, vizionar i utemeljitelj eksperimenta unutar novoga kazališnoteorijskog usmjerenja. Eksperiment koji začinje autorski tim projekta *U agoniji* stoga se ne poziva ni na jednu specifičnu redateljsku poetiku ni na suvremenu teoriju, iako se u njihovu radu uvijek silom mogu pronaći sličnosti s nekima od postojećih, nego se oslanja na jedinstvenu glumačku sposobnost pounutarnjenja i oživotvorenja tekstualnih kategorija dramskoga lica te saživljavanja s njime, uz namjerno slabiju kontrolu nad prelijevanjem osobina glumčeve privatne ličnosti i iskustva u onu alternativnu, vidljivu u scenskoj igri.

Premda se raznolike glumčeve ličnosti, kao što je spomenuto, neprestano izmjenjuju, prisiljavajući ga da se objektivizira i *operira* u liminalnoj sferi vlastitih uloga, takav je iskorak u predstavi *Scene Ribnjak* još uvijek daleko od brehtovske tehnike *iskoračivanja glumca iz osobe i cjelovitog psihološko-dramaturškog ozračja drame*¹³. Izmjena uloga i glumčevo uživljavanje u autorskome projektu *U agoniji* nije se trudilo preoblikovati prezentaciju u duhu Brechtova dijalektičkoga materijalizma nego se prije priklonilo onome Gavellinom fenomenologijskom tumačenju o kojemu piše Sibila Petlevski: *Dok Gavella drži da je samopromatranje srž glumačke umjetnosti te da se fenomen glume ne može zamisliti bez podvajanja ličnosti pri čemu glumac intencionalno pristupa samome sebi kao vlastitoj građi – u Brechta se isto zapažanje prenosi na razinu stila glume i režije, da bi pri definiciji epskoga teatra dovelo do zaključaka koji su suprotni smjeru razmišljanja Branka Gavella. (...) Dvostrukost glumčeve ličnosti, koja se očituje u promatranju samoga sebe, u Brechtovu epskom kazalištu nastoji se posvjedočiti pred gledaocem na sceni. Glumac iskoračuje iz osobe i iz uloge da bi gledaocu omogućio kritički odmak, on intervenira nad uvriježenim načinom razumijevanja teksta drame i glume.*¹⁴ Nasuprot tome, Gavellin glumac, kao i glumački trojac *U agoniji*, *iskoračuje iz vlastite osobnosti, udvostručava se i iz pozicije unutrašnjeg gledaoca razvija kontrolnu funkciju, ali on ne iskoračuje iz dramske uloge već se u nju uživljava*¹⁵. Štoviše, glumci *Agonije* ne udvostručuju se nego umnogostručuju, oni vrše kontrolu nad sobom iz pozicije unutarnjega gledatelja, zatim redatelja kao potencijalnoga gledatelja, redatelja kao vizionara i redatelja kao suosjećajnog, ali korektivnoga glumca.

Redateljska figura u klasičnome smislu, kako je prema Gavellinim terminima uopćila Sibila Petlevski, iako hijerarhijski pretpostavljena cijelom ansamblu, nije autonomna u usporedbi s ulogom dirigenta nad čitavim orkestrom, ili pak glumca, čiji se *opažljivi psihofizički individualitet nužno afirmira*¹⁶. Redatelj, nasuprot, *ne može biti opažen*

¹³ Petlevski, *Kazalište suigre*, str. 144.

¹⁴ Isto, str. 145.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Petlevski, *Kazalište suigre*, str. 22.

*izvan djela, niti uz djelo, viriti estetski autonomno preko djela, njegova režija estetička je činjenica posredno spoznatljiva i integrirana u cjelinu dramsko-scenskog djela*¹⁷. U primjeru kakav pruža autorski projekt Scene Ribnjak javlja se još jedan paradoks: dok je redateljska figura prema Gavelli ionako neopaziva te se ostvaruje tek kao apstrakcija u korelaciji s ostalim elementima kazališnoga čina, u autorskome projektu sastavljenom isključivo od troje profesionalnih glumaca, kojima je primarni cilj istražiti granice glumačkog, a ne toliko redateljskog ili nekog drugog umijeća, njezina figura u klasičnome smislu izostaje iz procesa pripreme, iako se u svakoj pojedinoj izvedbi posredno osjeća. Štoviše, primjenom sintagme *autorski tim* ili *autorski projekt* ona se i terminološki ispušta; pojam *autora* permisivno zahvaća u oblasti svih kazališnih profesija, ali na površini vidljivom ostavlja tek onu glumačku. Jednako kao i titule, tako su režijski i drugi postupci svedeni na minimum, ostavljajući prostor timu da autorefleksijom i međudjelovanjem verbalno i tjelesno gradi dramsku napetost. No, paradoks nastaje u trenutku spoznaje da se inače nevidljiv, neopaziv individualitet redateljeve osobe čitavo vrijeme predstave nalazi pred očima gledatelja: on se istovremeno razumije kao posredna estetička činjenica, ali se i direktno pruža gledateljevu pogledu kao osoba, utjelovljenje – doduše zatomljeno – ukupnosti (polu)profesionalnoga znanja koje tu estetičku činjenicu uopće omogućuje. Iako klasifikacijski i terminološki zaobiđena, a idejno sporedna, redateljska intervencija postoji, potisnuta ispod fasade lika, negdje pokraj fasade privatne osobe (koja pojedinim gestama ponegdje prodire u igranje lika), ali ipak čitavo vrijeme, bez pauze, izložena analitičkom i do potpunog raslojavanja prodornom pogledu pojedinoga gledatelja, sposobnog iznevjeriti zamišljeni potpis kojim jamči svoj pristanak na pravila kazališne igre i uprijeti prstom u redatelja ispred sebe. Budući da se redateljska i glumačka pozicija u *Agoniji* ovoga glumačkog trija u tolikoj mjeri pretapaju, Gavellinu tvrdnju da se glumčev opažljivi psihofizički individualitet nužno afirmira, dok se redatelj ne može opaziti uz djelo ili izvan njega, sada treba čitati *cum grano salis*.

U tradicionalno postavljenom Gavellinom sistemu redatelj se neizbježno nalazi između dvaju estetskih polova – glumačkog i gledateljskog¹⁸, preuzimajući pri obraćanju glumcu, kako navodi Petlevski, i sâm neke osobine glumačkog izražajnog registra, nadalje *dijeleći s njime ono što je zajedničko za cijeli kazališni kolektiv, a što Gavella imenuje zajedničkom podlogom doživljavanja*¹⁹. Njegova je uloga objektivacija glumačkoga djelovanja²⁰, svojevrsni unutarnji i vanjski *kontroling*, regulacija i korekcija, koja se, kako prema Božidaru Violiću donosi Petlevski, vrši *posredstvom samoga sebe, posredstvom svoga doživljavanja te igre*²¹. Violić, naime, pokušava pronaći redateljski

¹⁷ Petlevski, *Kazalište suigre*, str. 22.

¹⁸ Isto, str. 27.

¹⁹ Isto, str. 29.

²⁰ Isto, str. 200.

²¹ Isto, str. 29.

ekvivalent materijalu glumačke umjetnosti: *Ja sam, po analogiji, postavio pitanje: što je materijal redateljske umjetnosti... Gavella smatra da je psihofizička osobnost glumca materijal njegove umjetnosti. Meni se čini da se i u slučaju redatelja radi o analognom fenomenu. (...) Tako sam Gavellin pojam Mitspiela, suigre glumca s publikom, prenio u odnos glumca i režisera, gdje u procesu rada na ulozi dolazi do dvostruke zrcalne igre, ispravlja ga preko sebe, preko svoje psihofizičke osobnosti. On je živi transformator, prva publika koja ima kritičku svijest. Gavella je vrlo energično dokazivao da nije glumac materijal redateljske umjetnosti. U glumčevoj svijesti postoji nešto što je Gavella nazvao crnom mrljom. Naime, glumac dok kreira, u jeku svog stvaralačkog čina, sebe ne vidi. On ima određenu predodžbu, subjektivni doživljaj samoga sebe u procesu glume. Mislim da je redatelj osoba koja je rođena iz te glumčeve crne mrlje.*²²



U agoniji, redatelj Georgij Paro, HNK u Zagrebu, 1969.

No, kako se onda, u odsustvu redateljskoga regulativnog mehanizma, kontrolira ta glumčeva *crna mrlja*, pretjerani patos ili višak privatnih gesti i subjektivnih ili neutemeljenih interpretacija koje glumac iz svoje pozicije počesto ni ne može primijetiti? Kako, naime, glumac može osvijestiti svoju novu, objektivacijsku, redateljsku ulogu unatoč

²² Petlevski, *Kazalište suigre*, str. 29-30.

crnoj mrlji subjektiviteta? Pitanje se podebljava kada se, kao u *U agoniji*, radi o igranju lica poput Lenbachova, koje, kako navodi Darko Gašparović, ionako teško može naći suvremeni pandan i na koje su se već popiknuli glumci poput Fabijana Šovagovića, čak i uz korektivno oko redatelja Georgija Para.²³ Barun Lenbach povijesno je determiniran odavno minulim vremenom zbog čega se, tvrdi Gašparović, *glumac, osim na povijesnu i teatarsku konvenciju, nema na što osloniti. Tako je Šovagovićev Lenbach nužno morao ostati u zrakopraznu prostoru, kao općenit i stoga, paradoksalno, neživotan lik gruba, osiona i prosta bilokakva čovjeka. Pa ipak, unatoč neuspjehu, Šovagović je svojim pristupom i načinom interpretacije konkretno teatarski postavio bitno pitanje: kako danas igrati Lenbacha, a time implicitno i druge slične likove iz glembajevskog ciklusa, što zapravo znači: kako umaći ne samo stilskoj konvenciji (...) nego i vremensko-prostornoj determiniranosti cijelog tog svijeta.*²⁴

Navedenu težnju da postavlja klasike u novom, neuobičajenom ruhu te da ispita mogućnosti suvremenog tumačenja problematičnih likova onako kako je to postavio Gašparović Scena Ribnjak još je jednom dovela do paradoksa. Potencijalna subverzivnost njezina novog, nekonvencionalnog pristupa očitovala se kao naočigled klasična *Agonija* s vrlo tradicionalno postavljenim odnosima, realističnom, iako minimalističkom scenografijom, a za predložak izabrana je prva, dvočinska verzija, koja gotovo da obećaje sigurnu igru.

Prije više od trideset godina Branko Hećimović istaknuo je prednosti i mane dvočinske i tročinske varijante ovoga Krležina teksta, pitajući se kako uopće tretirati termin *dopuna* kada se govori o preispisivanju, odnosno stvaralačkim intervencijama u književno djelo. Vodeći svoje misli paralelno s Krležinima, promotrio je književno stvaranje kao *neokončan proces, dok samo djelo, i kad je objavljeno ili izvedeno, ne predstavlja okaminu vlastite postojane vrijednosti.*²⁵ Na isti način – pitanjem: *Može li se Lauri vjerovati?* – Hećimović svladava pozitivističke i filološke okamine koje su stegnule likove Krležine drame nauštrb njezine *strukturne polivalentnosti*²⁶ i time daje zalog budućim, suvremenim, tumačenjima i uprizorenjima. O dvjema varijantama *Agonije* autor tvrdi sljedeće: dok se dvočinska verzija zaokružuje dramaturški besprijeornom izgradnjom i rješenjem dramske napetosti, ona od gledatelja zahtijeva puku *prisutnost*. Nasuprot tome, tročinska verzija, iako problematična na planu scenske realizacije te naknadno napisana gotovo kao saboter dobro izbalansiranih međudnosa likova i cjelokupne dramske konstrukcije, više se, navodi autor, tiče suvremenoga gledaoca te od njega

²³ Darko Gašparović, *Dramatica krležiana*, Cekade, Zagreb 1989., str. 224-225.

²⁴ Ibid.

²⁵ Branko Hećimović, *Može li se Lauri vjerovati?*, Znanje, Zagreb 1982., str. 133-135.

²⁶ Isto, str. 154.

traži da u izvedbi i *sudjeluje*.²⁷ Upravo je težnja k suvremenim scenskim rješenjima naposljetku nagnala redatelje Georgija Para i Vladimira Gerića da se, unatoč mnogim sažimanjima, fragmentaciji i obrtanju redosljed, priklone tročinskoj varijanti.

Ipak, situacija izvedbe u varijanti Scene Ribnjak svojom je hijerarhijski modificiranom podlogom, kao i suptilnim izmještanjem rampe između glumačkog i gledateljskog plana, suzbila tradicionalističku notu naizgled klasične scenografije i kostima, pa i vjernoga nasljeđa dramskoga teksta, sve do njegovih najkompliciranijih i potencijalno anakronih agramerizama, koji su se obilato i ponekad očekivano nerazgovijetno slijevali niz usta pijanoga Lenbacha u izvedbi Darka Stazića. Publika je već svojim ulaskom kroz vrata dvorane, koja su scenografski lukavo postavljena kao vrata Laurina Mercure Galanta, naznačila da agoniji u salonu neće tek pasivno prisustvovati, kako bi naizgled odgovaralo dvočinskoj varijanti. Tu posljednju pretpostavku iznio je i Georgij Paro, pišući o vlastitoj predstavi: *Dvočinsku Agoniju moguće je igrati samo na način na koji smo to imali prilike vidjeti u brojnim, i zapravo sličnim predstavama. Scenski to znači u klasičnoj sobi s pretpostavkom postojanja četvrtog zida. Tročinska Agonija zahtijeva otvoren tloris, budući da je autor razbio psihološko i dramaturško savršenstvo zatvorene forme prvih dvaju činova, čime je slikovito rečeno, na neki način otvorio komad*.²⁸

U slučaju *Agonije* Scene Ribnjak, četvrti zid ipak je olabavljen, ako ne i razbijen. Naime, razmještaj gledališta tako da s dviju strana, poput tribine ili porotničkih sjedišta, pomalo dodiruje žarište scenskoga zbivanja, omogućio je da publika više javno i sudački nego privatno i voajerski sudjeluje u nudističkom izlaganju triju sudbina – gotovo *pornografskom* ogoljenju Goffmanovih maski – nadomještajući Policijskoga pristava iz neodigranog trećega čina u ulozi *lica javnosti*, koje donosi presudu na temelju svjedočenja dramskih lica. Njihovo svjedočenje, unatoč vjernom igranju teksta sa svim agramerizmima i povijesnom kontekstualizacijom, oslobodilo se anakronističnih i istrošenih premisa one Gašparovićeve *doslovne scenske prezentacije otrcanih floskula o 'dekadenciji građanske klase'*, stavivši naglasak, kao i, primjerice, režija Petra Večeka u DK-u Gavella iz 1988., na *mračan prostor tjeskobne ljudske egzistencije*.²⁹ On je naposljetku omogućio izvedbi da izađe iz okvira klasične građanske dramaturgije i potvrdi Gašparovićevu tezu prema kojoj i dvočinska i tročinska varijanta teksta mogu biti valjane, ovisno o tome *s kojeg se aspekta dramaturgije krene u analizu*³⁰.

²⁷ Hećimović, *Može li se Lauri vjerovati?*, str. 166.

²⁸ Georgij Paro, *Riječ dvije uz predstavu*. U: *U agoniji*, programska knjižica, HNK u Zagrebu, Zagreb, 1969., [str. 5].

²⁹ Gašparović, *Dramatica krležiana*, str. 227.

³⁰ Isto, str. 141.



U agoniji, DK Gavella, 1988.

Publika ipak svojom neizrečenom presudom ne uspijeva spriječiti čin samoubojstva već duboko zacrtan u, kako ju je Križovec prozvao, *formuli sudbine*³¹, no njezina je pozicija u *Mitspielu* već sada uvećana čašću da prešutno ispuni prazno mjesto redateljske (auto)regulacije i korekcije te da sažme svu otvorenost i eksplikativnost izostavljenoga trećega čina – cijelo ono opravdanje Laurina samoubojstva u gustim dijalozima s Križovcem i halucinantnim monolozima – u opipljivu napetost između prostora scenske igre i dviju tribina, odnosno gledališta kao kolektivne reprezentacije lica Policijskoga pristava. Istodobno, dok u težnji za jezgrovitošću domišljato nadomješta funkciju trećega čina, predstava se oslobađa i suviše dugih juridičko-diplomatskih natezanja, kako ih naziva Gašparović³², između Križovca i Pristava, ipak ostavljajući prostora da se posredstvom dvostrukog okulara – kritičkoga oka gledatelja te Grabarićeva kompleksnoga pristupa i nastupa – rastumači i djelomice opravda Križovčeva ličnost. Nadalje, *prividna hirovitost* Laurina i Lenbachova samoubojstva o kojoj govori Marijan Matković³³, odnosno ona davno zacrtana formula sudbine, u varijanti Scene Ribnjak očituje se

³¹ Krleža, *U agoniji*, str. 183.

³² Gašparović, *Dramatica krležiana*, str. 141.

³³ Marijan Matković, *Miroslav Krleža: život i djelo*. Priređivač Branko Hećimović. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Zagreb 1988., str. 126.

već kroz smišljenu prisutnost likova na sceni i agoniju njihove facijalne ekspresije koja zatječe porotnike/publiku na samom ulasku u prostor izvedbe, uvjetno rečeno, prije početka igre. Nejasno definirana startna crta izvedbe ostavlja dojam da je agonija ovoga trija samo fragment iskonske ljudske agonije koja nema jasnoga početka, a ni kraja i kojoj se prividno može umaći tek okončanjem vlastitoga života, premda i dalje ostaje duboko utisnuta u kolektivnoj svijesti. Istom nakon što se porota smjestila, Lenbach ustaje i glasno zatvara vrata Mercure Galanta; istovremeno i vrata kazališne dvorane, vrata scenske igre – vrata koja ih spajaju i dijele – te, na koncu, vrata vlastite, nepromjenjive sudbine.

Kao ni u slučaju dviju reprezentativnih *Agonija* – često tumačenih u kontekstu suvremenijega režijskog pristupa, zbog čega su velikim dijelom i izabrane za usporedbu s *Agonijom* Scene Ribnjak – one Parove i one Gerićeve u zagrebačkome HNK-u, koje prema Gašparoviću ipak nisu donijele prevelike inovacije na režijskom i glumačkom planu u odnosu na prijašnja tradicionalistička čitanja³⁴, tako ni slučaj projekta Scene Ribnjak nije donio prevelike inovacije na istome planu, što nikako ne umanjuje njegovu vrijednost. Bliža Gerićevoj režiji, koja je *utemeljena na preciznu dijagnosticiranje dubinskih psiholoških karakteroloških nijansiranja, te suodnosa djelujućih osoba i njihova agonija*³⁵, *U agoniji* Scene Ribnjak ponajviše se, kao i spomenute dvije predstave, istaknula glumačkom interpretacijom.

Za razliku od Šovagovičeva Lenbacha, koji je za Gašparovića uza svu svoju osobnost ostao likom *prosta bilokakva čovjeka*³⁶, Stazićev je Lenbach povijesne činjenice i specifičan jezik uspio odigrati tako da djeluju živo i aktualno. Ipak, unatoč slikovitosti Stazićeve glume, one su prije simbol nekih općih minulih vrijednosti kao labave udice za koju se hvata svaki poraženi, denuncirani i deklasirani pojedinac čije je vrijeme odavno prošlo, nego adresiranje i problematiziranje specifične društvenopovijesne situacije.

U Gerićevoj režiji, navodi Gašparović, Neva je Rošić kao Laura uspjela *iz gusta verbalno-gestualnog tkiva izvući i izraziti one posebnosti i nijanse koje karakteriziraju upravo te krležinske likove a ne neke druge, istodobno unoseći u njih i svoju neponovljivu osobnost*³⁷. Vrlo slično, Nela Kocsis u istu je ulogu unijela drskost i snagu vlastite osobnosti, čime se gotovo revoltirano postavila spram dosadašnjih uloga u koje su je, kao bračnim ugovorom, ukalupljivali raznorazni Lenbachi kazališnih kuća, vješto nijansirajući gestu, mimiku, dikciju i intonaciju uz nekoliko probranih, a zbog toga i izrazito ekspresivnih klimaksa.

³⁴ Gašparović, *Dramatica krležiana*, str. 224.

³⁵ Isto, str. 223.

³⁶ Isto, str. 225.

³⁷ Ibid.



U agoniji, redatelj Vladimir Gerić, HNK u Zagrebu, 1969.



U agoniji, Scena Ribnjak, 2015.

Odmjerena i uvjerljiva gestualnost Nele Kocsis, ali i Stazića i Grabarića, u prostranstvu Krležinih jezičnih arabeski koje je trebalo korektno iznijeti, a uz to i proživjeti, tim se više istaknula ako se u obzir uzme zamjerka Branka Gavella da je *koncentracija na jezični izraz, znakovita za hrvatsko glumište, imala negativan utjecaj na razvoj ostalih glumačkih izražajnih sredstava kao što su mimika i gesta*³⁸.

Križovec Ozrena Grabarića izrazitom je advokatskom suzdržanošću, prekidanom tek ponekim, no gotovo bipolarnim, istupima, i bez trećega *opravdavajućega* čina uspio iskazati namjeru da se, kao što je o Križovcu govorio Zvonimir Mrkonjić, otrgne od edipovske traume koju mu je svojom težnjom da ga majčinski nadzire i posjeduje prouzrokovala Laura, te da, konačno, iskorači *izvan glembajevskog inferna*³⁹.



U agoniji, Scena Ribnjak, 2015.

Osim što se oslobodio trećega čina, tekstualni predložak oslobodio se i likova grofice Madeleine Petrovne, gluhoonijemoga prosjaka i Marije, naglašavajući intenzitet i polifonu vrijednost melodijskih linija u troglasnoj fugi Laure, Križovca i Lenbacha. Razvijenost njihovih linija između ostalog opravdava ispuštanje glazbene podloge kao nepotrebna

³⁸ Petlevski, *Kazalište suigre*, str. 123.

³⁹ Zvonimir Mrkonjić, *Od agonije k agonu*. U: *U agoniji*, programska knjižica, Dramsko kazalište Gavella, Zagreb, 1988., [str. 8].

vezivnog sredstva između ionako neprimjetnih i tečnih manjih cjelina te već dovoljno prodornih prijelaza između činova, pa i psiholoških stanja. Štoviše, izostala je i vrlo značajna scena Lenbachove kontemplacije nad zacrtanom sudbinom uza zvuk Straussove kompozicije *Na lijepom plavom Dunavu*, no upravo je ta pozadinska tišina, ali zato buka agonije koja izvire iz oscilacije u dinamici glumačkih replika, ponajviše onih Laurinih, uvjetovala reakciju publike. Ulazeći u točku otvorene agonije, publika je svoju djelatnu ulogu izrazila već putem nelagode ili čak grižnje savjesti, uzrokovane sviješću o dihotomiji između vlastitoga mira i očekivane konformističke pasivnosti s jedne te isprovocirane sudačke angažiranosti i nemira dramske napetosti, koji ju je dočekao na samom ulazu u prostor izvedbe, s druge strane.

Scenografija koja je i u odnosu na Krležine didaskalije skromnija, hermetičnija, bez prozora, balkona i zvukova s ceste; nedostatak glazbe; jednostavni, realistički kostimi koji odgovaraju staležu likova, ali su modificirani karakternom osobinom ili zatečenim psihološkim stanjem (poput Lenbachova otmjeno-uličnog i neurednoga stila) te redukcija dramskih lica na komorni trio ustupili su mjesto dominaciji govornih reminiscencija i anticipacija koje su, kako navodi Hećimović, *vezane uz sadašnjost i sadašnjostću aktualizirane, gube svoj narativni karakter i uključuju se u odvijanje radnje, kao njezini sastavni i nerazlučivi dijelovi*⁴⁰, kao i dominaciji konstativnih i, posebno, performativnih jezičnih iskaza⁴¹ koji, unatoč Hećimovićevoj primjedbi da troje protagonista govori, a ne djeluje⁴², ipak gomilanjem konstrukcija poput *dajem časnu riječ, molim te*, pa čak i *ubij se* uspijevaju utjeloviti misli – istrgnuti bandažu riječi ispod koje se nalazi djelatna snaga dramske napetosti. Ulaskom u prostor izraženo gestualnog i jezično ekspresivnog eksperimenta u kojemu se glumac, lišen materijalnih prepreka, a, ironično, lamentirajući kroz masku dramskoga lica nad posljedicama glembajevskog materijalizma, cijepa do najmanjih atoma svoje ličnosti, i publika daje zalag da će zajedno s njime raslojiti sve strukture svoje svijesti. U tom pogledu, tek na razini puke asocijacije, moglo bi se govoriti o minimalnoj sličnosti s Grotowskičevim *siromašnim kazalištem*, iako je u ovome trenutku, s obzirom na uvodno spomenutu nejednaku raspodjelu kazališnih sredstava zbog kojih je prostor Scene Ribnjak još komorniji nego što bi trebao biti, prije riječ o *kazalištu siromaštva*.

Na kraju, uokvirujući uvodne misli, valja istaknuti da je projekt Scene Ribnjak tek pokušaj u povojima da se, u proširenom kontekstu Krležine misli, naznači *agonija či-*

⁴⁰ Branko Hećimović, *Pokušaj dramaturške analize U agoniji*. U: *13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Zagreb 1976., str. 428.

⁴¹ O konstativnim i performativnim iskazima u drami *U agoniji* pisala je Tatjana Pišković u: *Dramski diskurs između pragmatolingvistike i feminističke lingvistike*, „Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje“, 33, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb, 2007., str. 325-341.

⁴² Hećimović, *Pokušaj dramaturške analize U agoniji*, str. 426.

*tavog jednog carstva*⁴³ u kojemu još uvijek nedovoljno primjetno supostoji zaključna redateljska riječ i autonomni glumački eksperiment; zatim Križovčeva maska kao simbol ukupne društveno-političke manipulacije i njegova razumna, upravo suosjećajna nutrina; a zatim i samosvojna i poetički utvrđena umjetnička platforma poput Scene Ribnjak, koja, paradoksalno, svoju samosvojnost može izraziti tek omatanjem u bandažu neke druge, nerijetko upravo institucionalizirane platforme kojoj se u osnovi opire. Uostalom, nije li to splet premisa upravo onoga stoljetnoga i svevrijedećega pojma koji, bez naznake ikakve mijene, suvereno pokreće motor svih društvenih procesa, a koji Krleža naziva dijalektičkom istinom? Društvene maske u Krležinoj drami svlače se i navlače, zarađuju i gube jednako kao u staleškoj drami kazališne hijerarhije – no, kao što svjedoči pojava Scene Ribnjak na pozornici hrvatskoga kazališta, čini se da će kroz tu bandažu napokon prodrijeti krv.

LITERATURA

- Tamara Borić, *Darko Stazić: 'Pobijediti primitivizam za mene je društveni imperativ'*, Nacional, 9. 10. 2015., <http://www.nacional.hr/darko-stazic-pobijediti-primitivizam-za-mene-je-drustveni-imperativ/>, pristupljeno 20. listopada 2018.
- Lada Čale Feldman, *Gavella i Goffman*. U: *Dani Hvarškoga kazališta. Gavella – riječ i prostor*. Urednici Boris Senker, Vinka Glunčić-Bužančić. Književni krug; HAZU. Split – Zagreb 2013., str. 139-170.
- Darko Gašparović, *Dramatica krležiana*, Cekade, Zagreb 1989.
- Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press, Lebanon, New Hampshire 1986.
- Branko Hećimović, *Može li se Lauri vjerovati?*, Znanje, Zagreb 1982.
- Branko Hećimović, *13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Zagreb 1976.
- Mirna Jasić, *Umjetnost mora biti dostupna svima*, Portal Novosti, 27. 4. 2016., <https://www.portalnovosti.com/neboja-borojevi-umjetnost-mora-biti-dostupna-svima>, pristupljeno 20. listopada 2018.
- Miroslav Krleža, *Glembajevi: drame*, Oslobođenje; Mladost, Sarajevo – Zagreb, 1981.
- Marijan Matković, *Miroslav Krleža: život i djelo*. Priređivač Branko Hećimović. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Zagreb 1988.
- Zvonimir Mrkonjić, *Od agonije k agonu*. U: *U agoniji*, programska knjižica, Dramsko kazalište Gavella, Zagreb, 1988., [str. 7-8].

⁴³ Miroslav Krleža, *Redateljske bilješke*. U: *Glembajevi: drame*, Oslobođenje; Mladost, Sarajevo – Zagreb, 1981., str. 263.

- Georgij Paro, *Riječ dvije uz predstavu. U: U agoniji*, programska knjižica, HNK u Zagrebu, Zagreb, 1969., [str. 5].
- Sibila Petlevski, *Kazalište suigre: Gavellin doprinos teoriji*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2001.
- Tatjana Pišković, *Dramski diskurs između pragmalingvistike i feminističke lingvistike*, „Raspriprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje“, 33, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb, 2007., str. 325-341.

TEATAR KAO POLITIČKA ARENA: O POLJSKOJ RECEPCIJI PREDSTAVA REDATELJA OLIVERA FRLJIĆA

Unatrag nekoliko godina hrvatski redatelj Oliver Frlić redovito gostuje u Poljskoj; ondje su od 2015. godine postavljene njegove hrvatske predstave *Aleksandra Zec*¹, *Naše nasilje i vaše nasilje*², *Turbofolk*³ i *Hamlet*⁴ te *Trilogija o hrvatskom fašizmu: III dio*⁵. Režirao je i dvije predstave u poljskim kazalištima: *Nebožanstvenu komediju* prema tekstu Zygmunta Krasińskog u krakovskom Teatru Starom⁶, koja ondje nije dočekala ni premijeru zbog pobune glumaca i, kako je u medijima nazivaju, autocenzorske odluke ravnatelja kazališta, Jana Klate, te *Kletvu* prema tragediji Stanisława Wyspiańskog u varšavskom Teatru Powszechnom⁷. U radu sam željela ukratko opisati poljsku recepciju svih njegovih predstava na temelju objavljenih tekstova te razmotriti odnos prema predstavama i njegovu uvjetovanost vrijedećim kulturnim konvencijama i normama u aktualnome društveno-političkom kontekstu. Odjek Frlićevih predstava u Poljskoj neupitan je i otvara mnogobrojna pitanja, od kojih se izdvaja odnos poljskih publika i kaza-

¹ XIV. Festiwal Prapremier, Teatr Polski, Bydgoszcz 2015.

² Pod naslovom *Nasza przemoc i wasza przemoc*, XV. Festiwal Prapremier, Teatr Polski, Bydgoszcz 2016.; nakon što je predstava izvedena, festivalu je ukinuto financiranje sredstvima Republike Poljske zbog *vrijedanja vjerskih osjećaja* i jer su *prekoračene granice umjetničke slobode*. Dostupno na: <http://www.dziennikzachodni.pl/serwisy/kultura/a/bydgoszcz-po-spektaklu-nasza-przemoc-wasza-przemoc-marszalek-chce-zabrac-teatrowi-dotacje,10682818/>; <http://2016.festiwalprapremier.pl/en/2017/05/10/festival-of-new-dramaturgies-without-a-subsidy-from-the-ministry-of-culture-this-year-it-will-not-take-place/>. Kako je Oliver Frlić postao izbornikom Festivala *Malta* u Poznaniu za 2017. godinu, zajedno s Goranom Injcem, istu je sudbinu doživio i taj festival ostavši bez dotacija.

³ Malta Festival Poznań, 2017.

⁴ IV. międzynarodowy Festiwal Teatralny Klasyki Światowej, Teatr Stefana Jaracza, Łódź 2016.

⁵ II. Festiwal Sztuki i Społeczności Miasto Szczęśliwe, Teatr Powszechny, Warszawa 2017.

⁶ *Nieboska komedia. Szczątki*, Teatr Stary, Krakov 2014.

⁷ *Kłątwa*, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera, Warszawa 2017.

lišne kritike prema političkome, angažiranom, kritičkom, postdramskom kazalištu, kao i pitanje percepcije hrvatskoga kazališta i kulture u Poljskoj, koju nesumnjivo jednim dijelom stvaraju umjetnici na gostovanjima. Međutim, tijekom istraživanja utvrdila sam kako je – zbog nevjerojatnoga broja tekstova kojima su popraćene Frlićeve predstave – a riječ je o 400-tinjak različitih članaka – nemoguće u jednome radu opisati cjelokupnu recepciju svih predstava. Ograničila sam se stoga na najsvježiju Frlićevu poljsku produkciju kao ogledni primjer poljske recepcije, naime na adaptaciju drame *Kletva* Stanisława Wyspiańskiego, o kojoj nalazimo čak 235⁸ tekstova – od kritika i recenzija uglednih poljskih kazalištaraca i teatrologa sve do osvrtu, kraćih medijskih napisa i intervjuja sa samim autorom.

Pitanje izbora teksta nameće se kao prvo u razmatranju, a dobiva osobito značenje kad je riječ o redatelju pozvanom u kazalište izvan njegova jezičnog, a u ovome slučaju – kako će se pokazati – i kulturnoga okružja. Treba naglasiti i da je Oliver Frlić imao potpunu slobodu u izboru teksta. Prema izvorima, Oliver Frlić tek sugestiju za režiju *Kletve* Wyspiańskiego dobio je nekoliko godina prije, od Paweła Szarbowskog, poljskoga teatrologa povezanog s varšavskim Teatrom Powszechnym. Riječ je o kazalištu koje je, unatoč takozvanoj *dobroj promjeni*, sloganu vladajuće poljske konzervativne stranke PiS, ostalo u opoziciji s *buntovničkim* repertoarom, čiji je moto *kazalište koje se pača*.

Kinga Dunin, glasovita poljska književna kritičarka, spisateljica i sociologinja, u svojemu članku stoga će se legitimno zapitati: zašto je Frlić izabrao baš *Kletvu* Wyspiańskiego? Odnosno, kako kaže u samome naslovu članka: *Čemu uopće danas postavljati Wyspiańskiego?*

Povijest inscenacija drame *Kletva* Stanisława Wyspiańskiego, nazivanog i četvrtim prorokom poljske književnosti, iznimno je burna. Drama koja tematizira kršenje celibata, zabranjenu ljubav mjesnoga župnika i njegove domaćice, iz koje imaju dvoje djece, a koju praznovjerje seljana tumači kao razlog velike suše što ih je pogodila, tragizam mlade žene, koja, nastojeći otkupiti svoje grijeh, spaljuje vlastitu djecu i zatim biva kamenovana, izazvala je kontroverzije već nakon prve premijere – tek deset godina nakon što je sam tekst objavljen, 1910. godine. U režiji Andrzeja Mielewskog u Lođu postavljena je kao *realistična, suvremena tragedija sela*. No prava se oluja digla nakon varšavske premijere u Varšavi, također 1910. godine, kada su se na predstavu obrušili *katolici i konzervativni kritičari* tvrdeći da je *odvratna* i tražeći da se skine s repertoara. Tadašnji ravnatelj varšavskih državnih kazališta, Józef Kotarbiński, u obrani će nastojati ublažiti reakcije, tvrdeći – suprotno onomu što je naznačio Wyspiański u samoj drami – da je radnja predstave smještena u srednji vijek i objašnjavajući kako, u skladu s time, ne može vrijeđati religiozne osjećaje. Aleksander Świątochowski posvetio je u to doba

⁸ Izvor: *Encyklopedia teatru polskiego*. Dostupno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/68796/klatwa><http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/68796/klatwa>, pristupljeno 17. siječnja 2018.

predstavi dva teksta pod znakovitim naslovima – koji bi, čini se, mogli stajati i danas kao naslovi tekstova o Frljićevoj inscenaciji – *Ukleta Kletva* i *Raskol Crkve i teatra*. U drugome piše: *Nikakva neutralnost, nikakva ispravnost ne može promijeniti mišljenje ratnički raspoložena klera*. U situaciji podijeljene Poljske, u Galiciji je s *Kletvom* bilo još napetije. Wilhelm Feldman napisat će: *U nas Kletva ostaje pod kletvom cenzure. Postavljanje djela zabranjeno je*. Kumovali su tomu crkveni krugovi, osobito se pritom ističu biskupi Sapieha i Puzyna, pa će *Kletva* jedva biti postavljena na krakovsku scenu 1921. godine. Dozvolu je, naime, uskraćivala i austrijska cenzura.

Između 1948. i 1955. godine, pak, *Kletva* ponovno nije bila poželjna. Proučavajući dokumente iz cenzure toga doba, Agnieszka Franke analizira slučaj prvoga postavljanja *Kletve* nakon svršetka II. svjetskog rata, na varšavskoj Akademiji, u režiji Jana Świderskog 1952. godine. Već nakon dviju izvedaba predstava je skinuta s repertoara studentskog kazališta, a u Izvješću Kazališnog odjela za II. kvartal 1952. čitamo: *Veliki je nesporazum nastao u postavljanju ove drame, koja ostaje na usluzi Crkvi, konzervativizma i svakog nazadnjaštva*. Argumenti koji će se pojaviti u zapisniku diskusije iz lipnja 1952. na sastanku Društva umjetnika PZPR jesu da je za *Kletvu* još prerano, a Erwin Axer utvrđuje: *Valjda nitko od nas ne smatra da je sadržaj Kletve realističan, da govori o istinskome životu (...) Wyspiański pokušava stvoriti vlastitu viziju svijeta, koja nije prihvatljiva*. Predstava nije vraćena na studentske daske, no poslužila je kao temelj za rasprave o dramaturgiji Wyspiańskog, kao i za dušebrižničku poziciju – kako socijalistička javnost još nije sazrela za djela slavnoga poljskog pisca.

Realizacije koje treba izdvojiti svakako su one Konrada Swinarskog i Andrzeja Wajde, kulturnih poljskih redatelja. Swinarski je *Kletvu* postavio 1968. godine u Starom Teatru u Krakovu, a u kritikama možemo pročitati kako je u njoj *demaskiran društveni iracionalizam, fanatizam kolektiva (...), mrak i primitivizam u potrazi za žrtvenim jarcem, koji vode u zločin* te da je riječ o *vizionarskoj predstavi*, misteriju koji se temelji na mitološkome i postavlja univerzalna pitanja.

Druga je, pak, predstava Andrzeja Wajde 1997. godine, također u Starome Teatru u Krakovu – istome teatru iz kojega će Frljić biti progнан prije prve premijere jednako zanimljiva i jednako kulturna teksta poljskoga proroka Zygmunta Krasinškog, *Nebožanstvene komedije*. Wajda se, pak, udaljava od uputa autora, zanemaruje didaskalije, postavlja dramu u asketskoj formi, što će mu mnogi zamjeriti, ali i čime će zaslužiti pohvale zbog stavljanja teksta u prvi plan i time nove interpretacije *Kletve*.

Spomenuta uprizorenja i njihova recepcija dobro oslikavaju status samoga teksta u poljskoj kulturi i kontroverzije koje je izazivalo njezino postavljanje sve donedavno, u svim sistemima. I teme koje otvara sam tekst i povijest kazališnih inscenacija te drame, čini se, odgovaraju na pitanje Kinge Dunin: zašto se hrvatski redatelj koji ne govori poljski – a drama Wyspiańskoga nije prevedena ni na hrvatski ni na srpski – latio adaptacije upravo toga teksta.

Oliver Frljić na daske Teatra postaviti će *Kletvu* fragmentarno se koristeći dramskim tekstom, svojim prepoznatljivim redateljskim rukopisom, daleko se odmičući od originalna dramskog zapleta, dapače, izbjegavajući ga, i gradeći konflikt uvelike na relaciji glumac – publika. Od same drame ostaju ključne teme: hipokrizija Crkve, dok se tragizam pojedinačnih sudbina konstruira ispovijedima glumaca, naizgled autentičnima, primjerice, o traumama uzrokovanim pedofilijom. Kritika licemjerja Crkve i poljske vlasti ostvaruje se u monolozima o pravu na pobačaj, pravu na gospodarenje vlastitim tijelom i o strahu pred imigrantima – muslimanima, a iluzija kazališta ruši navodnom autentifikacijom u kojoj se glumci predstavljaju vlastitim imenima i prezimenima. Eksplicitne scene seksa i nasilja (*fellatio* koji glumica obavlja na figuri koja sliči Ivanu Pavlu II. i vješanje pločice *zaštitnik pedofila*, pucanje po publici iz križeva pretvorenih u oružje i sl.), kao i posljednja scena, u kojoj se veliki bijeli orao, simbol Poljske, predstavljen svjetlima žaruljica, odvrće i gasi, izazvat će pravu buru u poljskoj javnosti. U medijima će javnosti predstava biti prezentirana gotovo isključivo na temelju najprovokativnijih scena i tek će malobrojni, ozbiljniji tekstovi kazališnih kritičara i teatrologa progovoriti o predstavi kao cjelini, o redateljskim postupcima i njihovim efektima te o esencijalnim značajkama, poput metateatralnosti.

Tri su međusobno povezane točke oko kojih se u Poljskoj vode žučne rasprave kad je riječ o Frljićevoj adaptaciji: je li riječ o dobroj predstavi – odnosno – je li uopće riječ o umjetnosti; gdje su granice umjetničke slobode; je li riječ o političkome kazalištu ili skandalu i običnoj provokaciji te, nakraju: što je kazalište i koje mjesto zauzima ili bi trebalo zauzimati u suvremenu društvu.

Jan Maciejewski u *Rzeczpospoliti* usporedit će Frljićevu predstavu s *Posvećenjem proljeća* Stravinskoga i njegovom pariškom izvedbom. Poljski kritičar, naime, smatra *kako je skandal neodvojiv dio umjetnosti, znak da je stvaratelj ispred svoga vremena*. Međutim, čini se da Maciejewski smatra kako skandal nije ono što bi umjetnik trebao svjesno izazivati te dodaje da Stravinskom nije bilo do samoga skandala – jer da jest – *pamtili bi ga samo on sam i nekoliko tužnih kroničara kulturnih podlistaka*. Maciejewski tvrdi da je *Kletva* O. Frljića *politički, ne kulturni događaj, i kao takva neće se zadugo pamtili*. *Skandal, koji je u slučaju Stravinskoga bio dokaz njegove veličine, ovdje je samo histeričan pokušaj svraćanja pozornosti na sebe samoga*. Slične se postavke nalaze i u članku poljske filologinje i novinarko Liliane Sonik. Frljić je zapravo *ucijenio poljsku javnost*: iskaže li mišljenje da je predstava loša i skandalozna, javnost je *primitivna i zatucana*, iskaže li da je dobra i poticajna, javnost je *tolerantna i liberalna*. Sonik tvrdi, naime, da Frljić manipulira slobodom govora i umjetničkom slobodom. Druga strana tvrdi, pak, da njome manipuliraju i poljske vlasti, osobito Katolička crkva: podizanje tužbe protiv Teatra Powszechnog i Frljića zbog vrijeđanja vjerskih običaja, neisplata novca kazališnom festivalu *Malta* jer je jedan od njegovih ovogodišnjih selektora upravo Frljić, uskraćivanje pola milijuna zlota vrocławskom festivalu *Dialog* jer je

na gostovanje pozvao Frłjićevu predstavu (iako je u tome slučaju bila financirana isključivo ulaznicama, a ne novcem poreznih obveznika), pokušaj smjene šleskoga župana (polj. *marszałek*) zbog dopuštenja da Teatr Rozrywki u Chorzowu ugosti predstavu, pozivi biskupa upućeni vjernicima diljem zemlje neka mole pred teatrom, organizirani prosvjedi pred kazalištima i kordoni policije koji već mjesecima stoje pred varšavskim teatrom svjedoče, čini se, o pokušajima cenzure. Međutim, o kvaliteti predstave govori se tek sporadično. Liliana Sonik utvrđuje da Frłjićeva *Kletva* nije umjetničko djelo nego samo *drek upakiran u kazališno ruho*, a donosi i kriterij svoje ocjene: *Ne treba, dakle, ocjenjivati na temelju teme koje se redatelj latio, nego na temelju kvalitete umjetničke vizije. A ponajprije prema tome je li predstava učinila gledatelja mudrijim i osjetljivijim. Je li ga učinila boljim čovjekom. Je li to anakroničan postulat? Naravno da je anakroničan, jer postoji oduvijek, jer je vječan. Sve su ostalo didaskalije. Frłjićeva predstava nikoga ne čini nimalo boljim. Naprotiv: sve čini gorima. U poklonika – kao i u kritičara – potiče loše emocije i otupljuje osjetljivost.* Donekle joj se u toj ocjeni pridružuje i Ewa Majewska pozivajući se na Jacquesa Rancièrea i *Emancipiranog gledatelja*, odnosno tvrdeći da Frłjić servira poljskoj publici didaktički pristup kao da kritičnog i osviještenoga gledatelja u Poljskoj nema, a da *buntovnički teatar* u Frłjića funkcionira tek kao niz klišeja koji podilaze publici ne budeći nikakvu svijest o potrebi za stvarnim buntom, generirajući *na takozvanoj poluperiferiji kolonizaciju Zapadom, prikazujući Berlin u Varšavi onda kad bi bilo zanimljivije Berlinu pokazati Varšavu, ili, pak, Varšavu pokazati u Varšavi.* Njezine napomene upućuju na manjak *prave emocije i ljepote* u Frłjićevoj predstavi, koje bi, smatra, u kulturi što njeguje kult *herojskog mesijanizma* dublje i preciznije pogodile cilj.

Dariusz Kosiński, poljski teatrolog i voditelj Katedre izvedbenih umjetnosti Jagielonskog sveučilišta, odgovorit će upravo na te tvrdnje Sonik i Majewske govoreći o zadacima kazališta u suvremenu društvu: *Bio bih oprezan s takvim generalizacijama, bar zbog toga što je učiniti nekoga boljim neprecizna definicija, uz to, na riječ nikoga ustajem i tvrdim, da mene čini boljim. Jer ako – s čime će se zacijelo mnogi protivnici kritičkoga teatra složiti – treba položiti ispit savjesti da bismo postali bolji, onda me ova predstava, koja mi ne daje mira, čini boljim, ili me u najmanju ruku prisiljava na to postavljajući mi vrlo ozbiljna i odvažna temeljna pitanja: Što ti ovdje radiš? Zašto si u ovome gledalištu? Zašto gledaš i što ćeš s time što si vidio, učiniti? I još: Hoćeš li znati što si to vidio?*

Da je u Poljskoj riječ više o sociološkom fenomenu, o spektaklu, a manje o kazalištu i predstavi *per se*, tvrdi i sociolog i etnograf Michał Łuczewski, koji Frłjićevu predstavu definira kao rekreaciju rituala žrtvovanja, po čemu Frłjić ostaje *vjerniji Wyspiańskom nego sam Wyspiański*. Łuczewski tvrdi da je – umjesto djece, kao u dramskom tekstu – ovdje žrtvovan papa Ivan Pavao II., metafora za *sjeme svekolikog zla* u Poljskoj. Uspoređuje njegovo žrtvovanje sa seksualiziranim antičkim ritualnim ubojstvom, a interakciju

glumaca i publike kao bitku koja žrtvovanju prethodi (referirajući se na scenu *pucnjave* na publiku iz križeva pretvorenih u oružje), pri čemu je kolateralna žrtva redatelj (u prizoru snošaja glumca Michała Czachora s njegovom fotografijom). Interpretacija Łuczewskog smjera dokazivanju da suvremeni redatelji nalik Frljiću nastoje ponovno, *uništavajući teatar iznutra*, uvesti krvave rituale kojih se kršćanstvo, tvrdi Łuczewski, odreklo i koji na nas više ne djeluju, ne producirajući nikakav *katharsis*. Mjesto kazališta, Łuczewski, dakle, definira kao mjesto pročišćavanja u kojemu primitivni rituali, želi li teatar utjecati povoljno na društvo, više ne mogu funkcionirati.

Ono što odmah upada u oči i prosječnomu konzumentu kazališta jest malen broj tekstova koji bi se bavili samom predstavom. Analize adaptacije, redateljskih postupaka i njihova interpretacija, pa i ocjena, svode se na tvrdnje kako Wyspiańskoga u predstavi nema, iako je i u samome programu jasno naznačeno da je predstava nastala *prema motivima* drame – sasvim u skladu s Frljićevim postdramskim kazalištem. Neki kritičari, pak, tvrde da su dijelovi predstave u kojima glumci izgovaraju originalni tekst (poput razgovora Svećenika i Djevojke te razgovora Svećenika i Majke) najuspjeliji dijelovi predstave. Također, česte su usporedbe s kulturnim europskim redateljima i teoretičarima kazališta i njihovim mogućim utjecajima na teatar Olivera Frljića.

Služeći se Brechtom kao uvodnom scenom – telefonskim pozivom slavnomu redatelju, u kojem glumica od njega nastoji dobiti informaciju kako na poljsku scenu postaviti Wyspiańskog, a veliki joj redatelj objašnjava kako za dotičnoga pisca nikada nije čuo i preporučuje neka se obrati papi Ivanu Pavlu II., gledatelju se odmah pruža referentna točka. Iluzija deziluzioniranosti, metateatar, tvrde poljski kritičari, najuspjelije dolazi do izražaja u ispovijedima glumaca koji, predstavljajući se svojim stvarnim imenima, govore o naizgled svojim najintimnijim tajnama, poput abortusa i proživljenih zlostavljanja u Crkvi, sve do mržnje prema imigrantima i samom redatelju, čime se postiže sukob fikcije i faksije. Prizori neočekivana nasilja naglašavaju *činjenicu da prikazivanje ima društvenopraktični smisao*, no Majewska negira Frljiću efekt začudnosti tvrdeći da gledatelja ne može začuditi postupak koji je već viđen, recikliran i klišeiziran. Frljićevu adaptaciju nazvat će pamfletom koji s pravim političkim kazalištem nema nikakve veze.

Recepcija predstave Olivera Frljića – ali, dakako, i sam postanak predstave – uvjetovana je političkom i društvenom situacijom u Poljskoj. Dolaskom na vlast PiS-a, konzervativne poljske političke opcije, ujesen 2015. godine počinje i radikalna promjena zakonodavstva, pri čemu su najkontroverznije odluke svakako bile – kako navode mediji – podređivanje sudbene vlasti interesima politike, pokušaji izmjene zakona o pobačaju, problemi s prihvatom izbjeglica s Bliskog istoka te navodno uplitanje – odnosno sudjelovanje – Crkve u odlukama vlasti; sve je to Frljiću svakako predstavljalo plodno tlo za ono što Poljaci u recenzijama nazivaju *socioterapijom*.

Koliko su umjesne rasprave o samoj predstavi, možda ponajbolje govori i stav samoga redatelja. U jednome od intervjuua izjavljuje kako ga je nekoć vrijeđalo i boljelo kad bi

mu rekli da njegove predstave nemaju artistsku vrijednost, no da mu to više nije bitno, jer se kazalište i ne stvara u kazalištu nego uz njega i oko njega, ponajprije razaranjem okoštalih institucionalnih okvira i ustaljenih estetičkih kriterija, čime i sam donekle potvrđuje tezu Łuczewskog.

Rasprava o predstavi dakle posve je zagušena prepucavanjima koja odmah nakon premijere prelaze u sferu politike i – eventualno pitanja dobrog ukusa, pitanja što je u kazalištu zapravo dopušteno. Na skliskome terenu propitivanja same biti kazališta, čime će se uvelike baviti poljski kritičari Frljićeva djela, zapravo se vrtimo ukrug. Kazalište je tako i sve ono na pozornici i sve oko njega; pitanje je samo je li riječ o kazališnoj manipulaciji ili manipulaciji kazalištem. Čini se da je legitimno pitanje duhovit londonski grafit: ako je cijeli svijet pozornica, gdje sjedi publika?⁹ Polarizacija poljske javnosti i posljedične polemike koje izaziva Frljić gotovo svim svojim predstavama u Poljskoj nesumnjivo upozoravaju na stanje društva u kojem se razabire osjećaj ugroženosti vrijednosti koje se smatraju temeljnima, ali i istodobno opasno preispitivanje granica umjetničke slobode.

Kad je riječ o recepciji hrvatske kulture u Poljskoj, najzanimljivije u svemu čini se kako je u Poljskoj izvrsnu *prođu* dosad imalo sve ono nabijeno političkim konotacijama. Od politički subverzivne *Predstave Hamleta u selu Mrđuša Donja Ive Brešana*, najizvođenije hrvatske drame u Poljskoj, koju je vidjelo pola milijuna gledatelja, uspjeha monodrame *Uho, grlo, nož* prema romanu Vedrane Rudan, koja se već dvanaest godina igra na daskama varšavskoga Teatra Polonia Krystyne Jande, a koja je jednako tako izazvala kontroverzije i raspravu o mjestu žene u društvu, kao i o tome je li vulgarnomu jeziku mjesto u kazalištu, sve do Frljićevih predstava u Poljskoj, možda svjedočimo tomu kako je za ciljanu kulturu *sigurnije*, manje opasno, ako tabue ruše stranci, a kritiku društva podastire djelo Drugoga.

LITERATURA

Apel o nieograniczenie wolności sztuki i prawa do obejrzenia spektaklu „Kłątwa“ w Teatrze Rozrywki. Dostupno na: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/245912.html>.

Michalina Bednarek, *Kłątwa budzi emocje i nie każdy zdecydowałby się jej wystawić. Ale to święte prawo dyrektora teatru.* Dostupno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/245908/klatwa-budzi-emocje-i-nie-kazdy-zdecydowalby-sie-ja-wystawic-ale-to-swiete-prawo-dyrektora-teatru>.

Julianna Błaszczyk, *Kłątwa rzucona na niby*, Teatr, 4, 4. 2016. Dostupno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/237518/klatwa-rzucona-na-niby>.

Sylwia Chutnik, *Kłątwa zaciętrzewienia*, Wysokie obcasy online, 23. 2. 2017. Dostupno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/237162/klatwa-zacietrzewienia>.

⁹ Darko Lukić, *Cijeli svijet su publike*, „Kazalište“, XII, 39-40, Zagreb, 2009., str. 24. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/187477>.

- Joanna Derkaczew, *Kłątwa czyli koniec tabu?*, „Gazeta Wyborcza“, 103, 2. 5. 2008. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/54924/klatwa-czyli-koniec-tabu>.
- Tomasz Domagała, *Kłątwa fellatio: o spektakle Olivera Frljicia w Powszechnym*, 23. 2. 2017. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/237092/klatwa-fellatio>.
- Kinga Dunin, *Po co w ogóle wystawiać Wyspiańskiego?*, „Dialog“, 5 (726), 2017. Dostępno na: <http://dialog-pismo.pl/w-numerach/po-co-w-ogole-wystawiac-wyspianskiego>.
- Agnieszka Franke, *Kłątwa szkodzi kulturzem*, „Dialog“, 5, 1995. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/66196/z-akt-cenzury-klatwa-1952>.
- Arkadiusz Gruszczyński, *Kłątwa w Teatrze Powszechnym. To tylko dyskusja o władzy Kościoła*, „Gazeta Wyborcza“, 24. 2. 2017. Dostępno na: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/237190.html>.
- JASZCZ, *Kłątwa - dziś nikomu nie straszna*, „Trybuna ludu“, 339, 8. 12. 1957. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/248810/klatwa-dzis-nikomunie-straszna>.
- Dawid Karpiuk, *Wyklęta Kłątwa*, „Newsweek Polska“, 10, 27. 2. 2017. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/237386/wyklęta-klatwa>.
- Agnieszka Kliks-Pudlik, *Śląskie. Sejmik przeciwko odwołaniu marszałka w związku ze sprawą spektaklu „Kłątwa“*, „PAP“, 29. 9. 2017.
- Katarzyna Kobylarczyk, *Hanba na scenie – czyli mały przegląd krakowskich skandali teatralnych*. Dostępno na: <http://malopolskatogo.pl/artykuly/316/hanba-na-scenie-czyli-maly-przeglad-krakowskich-skandali-teatralnych>.
- Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2005.
- Jan Maciejewski, *Kłątwa szkodzi kulturze*, Rzeczpospolita online, 13. 3. 2017. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/238138/klatwa-szkodzi-kulturze>.
- Ewa Majewska, *Kłątwa albo czy byliśmy kiedyś demokratyczny*, „Dialog“, 5, 14. 6. 2017. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/243667/klatwa-albo-czy-byli-smy-kiedys-demokratyczni>.
- Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1989.
- Tomasz Miłkowski, *Kłątwa albo terapia szokowa*, „Dziennik trybuna“, 47, 24. 2. 2017. Dostępno na: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/237175.html>.
- Witold Mrozek, *Kłątwa Frljicia wyklinana*, Gazeta Wyborcza online, 22. 2. 2017. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/236995/klatwa-frljica-wyklinana>.
- Maciej Nowak, *O pożytku z oglądania spektakli*, „Gazeta Wyborcza“, 8. 3. 2017. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/237901/czy-klatwa-to-jeszcze-teatr>.
- Erwin Piscator, *Političko kazalište*, Cekade, Zagreb 1985.
- Witold Sadowy, *Kłątwa Olivera Frljicia w Teatrye Powszechnym*, 2. 5. 2017. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/241211/klatwa-olivera-frljicia-w-teatrye-powszechnym>.

Boris Senker, *Redateljjsko kazalište*, Cekade, Zagreb 1984.

Liliana Sonik, *Kłątwa teatru totalnego*, Rzeczpospolita online, 25. 2. 2017. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/237242/klatwa-teatru-totalnego>.

Magdalena Środa; Jan Wróbel, *Kłątwa, czyli za... a nawet przeciw*, „Wprost“, 9, 28. 2. 2017. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/237377/klatwa-czyli-za-a-nawet-przeciw>.

Mike Urbaniak, „*Kłątwa*“ *nie jest przeciw religii, tylko przeciw zakłamaniu i hipokryzji Kościoła katolickiego*, Gazeta Wyborcza online, 25. 2. 2017. Dostępno na: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/237231/klatwa-nie-jest-przeciw-religii-tylko-przeciw-zaklamaniu-i-hipokryzji-kosciola-katolickiego>.

PRILOZI

KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2017.

Izrazito kompleksne kategorije glumca i redatelja, koje se k tome nerijetko isprepliću, otežavajući jasno i pouzdano definiranje njihovih uloga i pozicija u kazališnoj hijerarhiji, nedovoljno istražene redateljske i glumačke biografije, poetike, a zatim i prinosi pojedinih autora i izvođača hrvatskim kazalištima ukazali su na potrebu da krovna tema XXVIII. Krležinih dana u Osijeku bude upravo *Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*. Širina teme omogućila je mnogostrukost perspektiva iz kojih se na koncu sastavila jedna manja, no skladna i smisljena cjelina, uokvirena u ovaj zbornik. Velik broj prijavljenih izlaganja, njih dvadeset i sedam, tako je obuhvatio autoreferencijalne poglede pojedinih glumaca i redatelja – na vlastitu struku, pedagoški rad i stvaralački proces – zatim monografske portrete odabranih kazališnih osobnosti koje su se istaknule u različitim poljima kazališne umjetnosti od lutkarskoga pa sve do baletnoga i plesnoga kazališta te performansa, teorijske oglede, interpretacije predstava i rekonstrukcije ranijega redateljsko-glumačkoga stvaranja pomoću različitih dokumenata i kritika. Na temelju dvadeset i sedam prijavljenih izlaganja, od kojih se održalo dvadeset i jedno, te rasprava koje su se otvorile za vrijeme, u predasima na skupu i nakon njegova završetka, upućujući na to da se o temi glumaca i redatelja može i treba još mnogo raspravljati, Odbor Krležinih dana odlučio je da će i sljedeće, 2018. godine krovna tema Krležinih dana biti *Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*, drugi dio.

Krležini dani u Osijeku 2017. godine započeli su 7. prosinca, popodne, polaganjem vijenca na spomenik Miroslava Krleže, u peteročlanoj delegaciji koju su činili Boris Senker, Stanislav Marijanović, Miroslav Čabraja, Alen Biskupović i Vjekoslav Janković, te su trajali zaključno do 9. prosinca. Za vrijeme manifestacije, u sklopu kazališne smotre odigrale su se tri predstave, a u sklopu znanstvenoga skupa održale su se dvije sesije.

Prvoga dana manifestacije, netom nakon polaganja vijenca, u foajeu Hrvatskoga narodnoga kazališta otvorena je izložba *Milan Ogrizović i kazalište*, koja je prethodno, iste godine, u nešto raskošnijoj varijanti bila postavljena u izložbenom prostoru Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Na otvorenju izložbe govorili su ravnatelj Drame HNK-a u Osijeku

Miroslav Čabraja te autorica izložbe Anamarija Žugić. Izložba, koja se temelji na fundusu Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta, uz nekoliko značajnih eksponata koje je Odsjeku za njezina trajanja ustupila Ogrizovićeva unuka, kostimografkinja Ljubica Wagner, u izvornom je obliku obuhvaćala gotovo šezdeset okvira i osam vitrina, kostime iz predstave te audiovizualne materijale, a u osječkoj varijanti reducirala se na izbor od trideset reprezentativnih okvira. Cilj izložbe bio je prikazati bogat kulturnoumjetnički rad Milana Ogrizovića kao kazališnoga čovjeka, odnosno dramskoga pisca i dramaturga, lektora, prevoditelja i pedagoga u zagrebačkom HNK-u i Glumačkoj školi, čija su se dramska djela kontinuirano te u značajnim režijskim ostvarenjima igrala i u osječkom HNK-u.

Nakon otvorenja izložbe uslijedila je prva predstava u sklopu kazališne smotre Krležinih dana, *Andeli Babilona* Mate Matišića, u režiji Vinka Brešana i izvedbi kazališta domaćina, ujedno i glavnog organizatora te utemeljitelja Krležinih dana – Hrvatskoga narodnoga kazališta u Osijeku.

U petak, 8. prosinca 2017. u 9 sati, pozdravnim je govorima predstavnik Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Hrvatskoga narodnoga kazališta Osijek, Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Filozofskoga fakulteta Osijek u Svečanoj dvorani Filozofskoga fakulteta otvoren dvodnevni znanstveni skup *Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*. Predsjedništvo su prvoga dana činili Antonija Bogner-Šaban, Stanislav Marijanović i Boris Senker. Od dvadeset i sedam prihvaćenih priopćenja, na znanstvenome skupu podneseno je dvadeset i jedno, a za objavu pripadajućeg zbornika, na koncu, zaprimljeno je i prihvaćeno točno dvadeset radova. Valja napomenuti da je, premda nije prisustvovao znanstvenome skupu, Zlatko Vitez neposredno prije dostavio svoje izlaganje te je ono uvršteno u zbornik. Redosljed izlagača, kao i prethodnih godina, na licu se mjesta morao prilagođavati opravdanim potrebama sudionika i raznim nepredviđenim okolnostima te se, stoga, i ove godine imena autora priopćenja donose abecednim redom, uključujući i sudionike koji su od izlaganja morali odustati, ali su se našli na programu: Alen Biskupović, Antonija Bogner-Šaban, Ivan Bošković, Branka Cvitković, Saša Došen, Maja Đurinović, Petra Gverić Katana, Vjekoslav Janković, Livija Kroflin, Ana Lederer, Lucija Ljubić, Leszek Małczak, Suzana Marjanić, Marina Milivojević Mađarev, Rene Medvešek, Mira Muhoberac, Antun Pavešković, Borislav Pavlovski, Kristina Peternai Andrić, Martina Petranović, Boris Senker, Marijan Varjačić, Zlatko Vitez, Danijela Weber-Kapusta, Lary Zappia, Katarina Žeravica, Anamarija Žugić. Redosljed radova objavljenih u ovome zborniku slijedio je redosljed izlaganja na znanstvenome skupu, uz iznimku dvaju tekstova – onih Branke Cvitković i Zlatka Viteza – koji su zbog svojega autopoetičkog i prigodnoga karaktera pozicionirani na sâm početak knjige.

Istoga dana, u 18 sati, u foajeu Hrvatskoga narodnoga kazališta započelo je predstavljanje novih teatroloških izdanja. O zborniku *Krležini dani u Osijeku 2016.*, *Hrvats-*

ka drama i kazalište u inozemstvu, drugi dio govorila je Martina Petranović. Zatim je o knjizi Ivice Kunčevića *Redateljske bilješke* govorila Željka Turčinović, urednica Biblioteke Mansioni Hrvatskoga centra ITI.

Po završetku predstavljanja, u 20 sati, Gradsko kazalište „Joza Ivakić“ Vinkovci u koprodukciji s Hrvatskim kazalištem u Pečuhu i režiji Vjekoslava Jankovića izvelo je *Vrzino kolo* Joze Ivakića, obilježivši tako stotu godišnjicu kazališta u Vinkovcima te osamdeset i petu godišnjicu autorova rođenja.

U subotu, 9. prosinca, drugoga dana znanstvenoga skupa, predsjedništvo, koje su činili Lucija Ljubić, Kristina Peternai Andrić i Martina Petranović, najavilo je ostala izlaganja. Nadovezujući se tematskom raznolikošću i bogatstvom pristupa na prvu sesiju, i ova zaključna pružila je značajne kritičke, teorijske i povijesne uvide kako u prošlost, tako i u suvremenost kazališta u Hrvatskoj, ali i šire, te njegova kompleksnog odnosa glumac – redatelj.

XXVIII. Krležine dane u komornoj je atmosferi zatvorila predstava *U agoniji* Miroslava Krleže, nastala kao koprodukcija PUK – Putujućeg kazališta i Scene Ribnjak iz Zagreba. Svojim specifičnim statusom kao autorskoga projekta troje glumaca koji napušta tradicionalno usvojenu strukturu kazališnih odnosa s redateljem na njezinu čelu ta je predstava istodobno naznačila nova kretanja u poimanju stvaralačkog procesa i njegovih sudionika u kazalištu te potvrdila potrebu da se znanstveni skup i sljedeće godine ponovno posveti temi *Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*.

REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2017.

Kazališnu smotru Krležini dani u Osijeku 2017. obilježile su tri predstave, od kojih je prva novi projekt Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, druga je nastala u suradnji Gradskoga kazališta „Joza Ivakić“ Vinkovci i Hrvatskoga kazališta u Pečuhu povodom 100. obljetnice kazališta u Vinkovcima i 85. godišnjice smrti Joze Ivakića, a treća je autorski projekt troje glumaca u koprodukciji PUK – Putujućeg kazališta i Scene Ribnjak – Centar mladih Ribnjak iz Zagreba. Tematska raznolikost ovogodišnjih naslova, obljetnički karakter predstava ili pak netipičan glumačko-redateljski pristup s pravom su privukli pozornost osječke publike.

Sve tri izvedbe teatrografski su obrađene u skladu s ustaljenim načelima primijenjenima u prethodnim zbornicima.

Upotrijebljene kratice: Red. – redatelj. Dram. – dramaturg. Sc. – scenograf. Obl. svjetla – oblikovatelj svjetla. Kost. – kostimograf. Sc. pokret – scenski pokret. Kor. – koreograf. As. redatelja – asistent redatelja.

Matišić, Mate: ANĐELI BABILONA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Vinko Brešan. As. redatelja Julia Martinović. Dram. Željka Udovičić Pleština. Autor glazbe Mate Matišić. Sc. Dragutin Broz. Kost. Doris Kristić. Kor. Vuk Ognjenović. Obl. svjetla Tomislav Kobia.

Izvođači: *Gradonačelnik* – Aleksandar Bogdanović. *Tajnik* – Miroslav Čabreja. *Profesor, 29 godina* – Vladimir Tintor. *Žena, gradonačelnikova supruga* – Sandra Lončarić. *Profesor II, 60 godina* – Davor Panić. *Anđeo I, ženstvene pojave* – Aljoša Čepl. *Anđeo II, alkoholičar* – Matea Grabić Čačić. *Klapa* – Tomislav Moržan, Tomislav Horvat, Krunoslav Tuma. *Plesači* – Vuk Ognjenović, Danijel Novoselac, Antonio Jakić, Vanja Dušić, Boris Stjepanović. *Bilka* – ovca.

7. 12. 2017. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Anđeli Babilona, HNK u Osijeku, 2017.



Anđeli Babilona, HNK u Osijeku, 2017.

Ivakić, Joza: VRZINO KOLO. Ljubavna komedija u 4 čina.

Gradsko kazalište „Joza Ivakić“ Vinkovci, Vinkovci i Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Pečuh.

Red. vodstvo Vjekoslav Janković. Kost., sc. i video projekcije Saša Došen. Kor. Danijel Šota. Sc. pokret Petra Blašković. Glazba Igor Valeri. Harmonika Andrej Pezić. Snimatelj Davor Šarić.

Izvođači: *Ženskar Jotina* – Ivan Čačić. *Puštenica Julka* – Matea Marušić. *Namiguša Kata* – Katarina Baban. *Matori Tutljo* – Denis Brižić. *Kočoperni Čiko* – Hrvoje Seršić. *Ofrkuša Ljubica* – Selena Andrić. *Stari Rogonja* – Goran Smoljanović. *Konobarica* – Katarina Krištić. *Harmonikaš / Grabancijaš* – Vladimir Andrić. *Pomoćni harmonikaš / grabancijaš* – Zorko Bagić. *Varošani i plesači* – Folklorni ansambl „Lisinski“, Vinkovci.

8. 12. 2017. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Vrzino kolo, Gradsko kazalište „Joza Ivakić“ Vinkovci, Hrvatsko kazalište u Pečuhu, 2017.



Vrзино kolo, Gradsko kazalište „Joza Ivakić“ Vinkovci, Hrvatsko kazalište u Pečuhu, 2017.



Vrзино kolo, Gradsko kazalište „Joza Ivakić“ Vinkovci, Hrvatsko kazalište u Pečuhu, 2017.

Krleža, Miroslav: U AGONIJI.

PUK – Putujuće kazalište i Scena Ribnjak – Centar mladih Ribnjak, Zagreb.

Autorski projekt Nele Kocsis, Ozrena Grabarića i Darka Stazića. Sc. Petra Kriletić.

Kost. Marita Ćopo.

Izvođači: *Laura Lenbachova* – Nela Kocsis. *Dr. Ivan pl. Križovec* – Ozren Grabarić.

Barun Lenbach – Darko Stazić.

9. 12. 2017. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



U agoniji, PUK – Putujuće kazalište, Scena Ribnjak, 2015.



U agoniji, PUK – Putujuće kazalište, Scena Ribnjak, 2015. Prizor s pokusa.

KAZALO IMENA

- Aćimović, Slobodan 67
Adamič, Bojan 111
Agbaba, Zvonimir 97
Ajvaz, Milan 59
Aleksandar VII. 18
Alföldi, Róbert 201
Alić, Božidar 142
Almodóvar, Pedro 179
Althusser, Louis 198
Ančić, Jasna 54
Andersen, Hans Christian 140
Anderson, Laurie 201
Andres, Slavko 98
Andrić, Milivoj 120
Andrić, Nikola 28, 34, 35
Andrić, Selena 258
Andrić, Vladimir 258
Anočić, Saša 159
Anouilh, Jean 124
Antoine, André 156
Antolčić, Ivica 103
Anurov, Aleksandar 127
Aparac, Luka 68
Appia, Adolphe 163
Arden, John 136
Aristofan 201
Armanini, Ante 138, 142
Artaud, Antonin 86, 136-138, 208
Ascher, Tomás 141
Augustinčić, Aleksandar 97
Austin, John Langshaw 191-196, 198-200
Axer, Erwin 244
Baban, Katarina 258
Babić, Franjo Bartolov 37
Babić, Ljubo 29, 46, 163
Bach, Johann Sebastian 88
Bach, Josip 22-24, 28, 30, 45
Badalić, Ivo 38
Badurina, Livio 56, 181-182, 184-187, 189
Bađun, Dražen 67, 74, 83
Bagić, Zorko 258
Bakal, Boris 149
Bakal, Ivana 176
Bakarić, Tomislav 137-138, 140
Bakija, Katja 54
Bakmaz, Ivan 102, 137-143, 168
Balabanić, Vesna 103
Ball, Hugo 211
Baljak, Olivera 125
Bang, Herman Joachim 22
Baras, Frano 121
Barlović-Vuksan, Zora 39
Bartók, Béla 87-88
Batušić, Nikola 22-23, 42, 44-45, 47-48, 50-52, 66, 68, 82

Baty, Gaston 94
 Beauvoir, Simone de 197
 Beckett, Samuel 86, 121, 140, 219
 Bednarek, Michalina 248
 Beethoven, Ludwig van 85, 88
 Begić Tahiri, Ana 56
 Begović, Milan 23-24, 28-30, 39, 68-71,
 74, 78
 Beissier, Fernand 22-23
 Béjart, Maurice 86
 Belović, Miroslav 60-62
 Bene, Carmelo 204-205
 Benešić, Julije 178
 Benetović, Martin 137
 Benko, Boris 181, 187
 Benveniste, Émile 194
 Berberian, Cathy 201-202, 211
 Berio, Luciano 88
 Berlusconi, Silvio 55
 Berry, Cicely 138
 Beštić, Slobodan 149
 Bevk, France 101
 Bezić, Nada 95, 103
 Bezjak, Maja 86
 Bidjin-Horvat, Nevenka 86
 Bijug, D. 144
 Bikić-Stanojević, Ana 66
 Biskupović, Alen 31, 253-254
 Björk 201
 Blair, Tony 55
 Błaszczyk, Julianna 248
 Blašković, Petra 258
 Blažek, Pavle 66, 70, 72-73, 78, 83
 Blažina, Dalibor 53
 Boban, Božidar 54
 Boban, Ivana 187
 Boban, Ivica 57, 164, 173
 Boci, Bosiljka 62
 Bock, Jerry 81
 Bogdanović, Aleksandar 256
 Bogner-Šaban, Antonija 22, 32-34, 36, 39,
 40, 45-47, 65-68, 74, 83, 107, 110, 254
 Bogović, Mirko 69, 78
 Bojanić, Petar 200
 Bojničić, Stjepan 23
 Boko, Jasen 217
 Bond, Edward 137
 Bonifačić Rožin, Nikola 97
 Borić, Tamara 227-228, 240
 Borojević, Nebojša 226-227
 Bošković, Ivan 120, 254
 Bošnjak, Elvis 213-224
 Botić, Matko 216
 Bourdieu, Pierre 194
 Bourek, Zlatko 48, 105-119, 163
 Bowie, David 219
 Bozzolla, Angelo 211-212
 Božić, Saša 216
 Brahms, Johannes 96
 Brajković, Berislav 91-104
 Brecht, Bertolt 69, 71, 74, 76, 79, 138-140,
 145, 163, 165-166, 230, 247
 Brečić, Mislav 216
 Brečić, Petar 168, 176
 Brešan, Ivo 68-69, 71, 74, 80-81, 248
 Brešan, Vinko 254, 256
 Brešković Opalk, Lukrecija 50
 Brezovački, Tito 140
 Brezovec, Branko 163
 Brižić, Denis 258
 Brlić-Mažuranić, Ivana 97, 101, 103
 Brook, Peter 136-138
 Broz, Dragutin 256
 Broz, Josip – Tito 17
 Brumini, Raniero 101
 Budak, Pero 69, 71, 74, 76-77, 79
 Budiščak, Mladen 141
 Buić, Jagoda 123-124, 163
 Bulajić, Jovan 78
 Bulić, Karlo 58-60, 62-63, 159

- Bulović, Mirko 67
 Buljan, Ivica 130-131, 168, 176
 Buñuel, Luis 219
 Burckhardt, Jacob 46
 Burčul, Lada 215
 Burić, Vesna 72-73, 83
 Burroughs, William Seward 202
 Butler, Judith 192, 194, 197-200
 Butterworth, Philip 163, 176
 Bužančić, Vladimir 206
- Calderón de la Barca, Pedro 69-70, 74, 77
 Camus, Albert 121
 Canali, Mario 205
 Cankar, Ivan 74, 77
 Capar, Srećko 139
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da 178
 Carey, Denis 139
 Carić, Marin 53-54, 56, 133, 136, 164
 Casona, Alejandro 69, 75
 Cave, Nick 149
 Cesarec, August 20
 Chevalier, Jean 111
 Chiambretti, Piero 204
 Childs, Lucinda 86
 Christie, Agatha 69, 78
 Chutnik, Sylwia 248
 Ciglar, Želimir 145
 Cihlar Nehajev, Milutin 26
 Cinybulk, Wojtech 101
 Cocteau, Jean 120
 Costa, Pasquale Mario 22-23
 Craig, Edward Gordon 163
 Crnčević, Lidija 57
 Crnobori, Ljudevit 67
 Crnobori, Marija 58-64
 Crnojević-Carić, Dubravka 67
 Crumb, George 86
 Cui, César 96
 Culler, Jonathan 194
- Cunningham, Merce 86
 Cvirn, Petar 185
 Cvitković, Branka 7, 254
 Cvjetković-Kurelec, Vesna 137
 Czachor, Michał 247
- Čabraja, Miroslav 253-254, 256
 Čajkovski, Pjotr Iljič 96
 Čale, Frano 51-53
 Čale Feldman, Lada 122-123, 229, 240
 Čapalija, Marina 222
 Čapek, Josef 97
 Čargonja, Damir 203
 Čašule, Kole 76
 Čečuk, Milan 97, 99-103
 Čehov, Anton Pavlovič 69-71, 74, 76, 96, 115, 137-138, 140-141, 168, 215
 Čekada, Tajči 202, 211
 Čengić, Enes 19
 Čepl, Aljoša 256
 Čimbur, Pero 143
 Čokljat, Velimir 67
 Čorić, Ksenija 150
 Čulina, Arijana 213
- Čačić, Ivan 258
 Čopić, Branko 96
 Čopo, Marita 227, 260
 Čurčić, V. 70, 83
 Čurdo, Darko 141
- Dalí, Salvador 178
 Damiani, Luciano 163
 Danira, Marija 141
 Dante Alighieri 180, 182
 Debussy, Claude 85, 88, 95-96, 99, 101
 De Chirico, Giorgio 189
 Dečak, Mirko 35
 Dedijer, Danica 181, 187
 Dedinac, Milan 61

- Delavigne, Casimir Jean François 37, 41
 Delimar, Vlasta 208
 Delmestre, Nenni 164, 215-216
 Delsarte, François 86
 Derk, Denis 189
 Derkaczew, Joanna 249
 Derrida, Jacques 192, 194-197, 200
 De Valois, Ninette 86
 Devetag, Antonio 187
 Deželić, Berislav 45-46, 93, 97-98, 100, 163
 Deželić, Velimir, ml. 46
 Didring, Ernst 22
 Dijaković, Jurica 60
 Dimitrijević, Mihajlo 30
 Dinulović, Radivoje 73
 Dirnbach, Ernest 34, 37, 40
 Dobričanin, Dragutin 120
 Dojkić, Andrej 185, 187
 Dolenčić, Krešimir 42, 48-50, 53-56
 Domagała, Tomasz 249
 Domančić, Mate 79
 Donadini, Ulderiko 140
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 26, 180, 182-183, 215
 Došek, Fred 95
 Došen, Saša 105, 112, 115, 254, 258
 Dragutinović, gđa 34
 Držić, Marin 42-57, 69-71, 74, 77, 106
 Duato, Nacho 178
 Dubajić, Dejan 59-60
 Duda-Gracz, Jerzy 113
 Dugandžija, Mirjana 55, 179, 184
 Dujšin, Dubravko 62
 Dulić, Vlatko 164
 Dunin, Kinga 243-244, 249
 Durbešić, Tomislav 165
 Durieux, Tilla 95-98
 Dürrenmatt, Friedrich 69, 75
 Duš, Marija 102
 Dušić, Vanja 256
 Dylan, Bob 219
 Đilas, Milovan 18
 Đorđević, Vojin M. 101
 Đurić, Dubravka 208, 211
 Đurić, Miloš 60-61
 Đurinović, Maja 84, 88, 254
 Đurković, Dejan 80
 Efimov, Ivan 91
 Efimova, Nina 91, 103
 Ekl, Andreja 163
 Erceg, Ksenija 172, 176
 Erdman, Nikolaj Robertovič 69, 81
 Euripid 68, 74, 80, 121, 180, 183-184
 Fabrio, Nedjeljko 101
 Faktor, Ivan 149
 Fališevac, Dunja 44
 Fančović, Ines 67
 Farkaš, Krešimir 204
 Feher, Tatjana 67
 Feldek, Lubomír 102
 Feldman, Miroslav 29, 39, 78, 80
 Feldman, Wilhelm 244
 Fellini, Federico 219
 Felman, Shoshana 194
 Ferrari, Rahela 59
 Ferenčić, Marijana Paula 48
 Ferenčina, Damir 159
 Feydeau, Georges 79
 Figal, Günter 139
 Fijan, Andrija 23
 Filaković, Stipan 82
 Fischer, Butze 115
 Fish, Stanley 194
 Flod, Ivan 38, 40
 Foretić, Dalibor 13, 16, 48-50, 52-55, 68, 83, 107, 122, 124, 126, 137, 142-143, 146, 156-157

- Fotez, Marko 42, 45-51, 60, 68-69, 72-73, 76-78
- Frangleš, Neven 85, 107
- Franičević, Marin 80
- Frank, Manfred 194
- Franke, Agnieszka 244, 249
- Freud, Sigmund 117
- Friedell, Egon 46
- Friščić, Ivo 140
- Frlijić, Oliver 63, 242-249
- Frndić, Nasko 143
- Froman, Margarita 86
- Furlan, Mira 63
- Galás, Diamandi 201
- Galeković, Paula 97
- Galen 19
- García Lorca, Federico 68-70, 74-75, 79, 81-82
- Gašparović, Darko 174, 233-236, 240
- Gatara, Mile 98, 102
- Gautier, Jean-Jacques 60
- Gavella, Branko 15, 23, 26, 29-30, 42, 48, 50-51, 53, 61, 63, 146-147, 157-160, 163, 165, 221, 228-232, 238, 240-241
- Gavran, Miro 103, 122
- Gavrilović, Aleksandar 38-39, 67, 69, 75
- Gavrilović, Marija (Mica) 75
- Gavrilović, Mira 67
- Genda, Josip 130, 132-133
- Genet, Jean 86, 122, 124-125, 140
- Georgievski, Ljubiša 143
- Gerić, Vladimir 68, 163-165, 234, 236-237
- Gheerbrant, Alain 111
- Gibbons, Beth 201
- Gischia, Léon 163
- Gjalski, Ksaver Šandor 137
- Glišić, Mira 59
- Glowatzky, Ivan 185
- Glunčić-Bužančić, Vinka 122, 229, 240
- Goethe, Johann Wolfgang 26, 63, 72, 74, 78
- Goffman, Erving 228-229, 234, 240
- Goldoni, Carlo 71, 74, 78
- Golia, Pavel 35
- Gómez-Cornejo, Juan 181
- Goodrich, Frances 69, 75
- Gorki, Maksim 69, 74, 78
- Gotovac, Mani 52
- Gozze, Marin 49
- Grabarić, Ozren 227-228, 235, 238, 260
- Grabić Čačić, Matea 256
- Grabowski, Jan 102
- Gračan, Giga 72, 83
- Gračan, Stjepan 140
- Graham, Martha 86
- Grahovac, Radovan 79, 95, 139
- Gram, Elena 115
- Gregurić, Nada 59, 63
- Gressieker, Hermann 76
- Grgičević, Marija 130, 167, 176
- Grgić, Milan 69, 71, 73-74, 82
- Grotowski, Jerzy 136-138, 229, 239
- Gruić, Iva 49
- Gruszczyński, Arkadiusz 249
- Guberina, Špiro 48
- Gubina, Marijan 159
- Gundulić, Ivan 44
- Gverić Katana, Petra 242, 254
- Habunek, Vladimir 93-98, 103, 163
- Hackett, Albert 69, 75, 120
- Hadžić, Fadil 68-69, 71, 74, 79-81
- Hafner-Gjermanović, Ela 28
- Hajdarhodžić, Izet 48, 52
- Hajdinjak, Andrej 187
- Handke, Peter 149
- Hauptmann, Gerhart 26, 34
- Hebrang, Andrija 20

- Hećimović, Branko 21, 27, 32, 40-41, 49, 65, 136-137, 140, 146, 171, 233-235, 239-240
- Hegedušić, Hana 56
- Heinzmann, Siegfried 115
- Hell, Željko 101
- Herceg, Davor 67
- Hergešić, Ivo 46
- Hillis Miller Jr., Joseph 194, 196-197
- Hitler, Adolf 18
- Hladnik, Primož 181, 187
- Hlebš, Sonja 60
- Hochhuth, Rolf 69, 71, 74, 79
- Hodonj, Željko 72, 83
- Hofmannsthal, Hugo von 23
- Horvat, Tomislav 256
- Horváth, Ödön von 69, 82, 140
- Hranikova, Marija 101
- Hrovat, Boris B. 145
- Hrs, Koraljka 48
- Hrzić-Nikolić, Vera 23
- Hugo, Victor 115
- Humphrey, Doris 86
- Ibsen, Henrik 22, 27, 29, 140, 172, 215
- Ignjatović, Vera 67
- Inge, William 69, 75
- Injac, Goran 242
- Ionesco, Eugène 86, 219
- Isaac, Salih 105-106
- Ivakić, Joza 71, 74, 78, 255-256, 258
- Ivanišević, Drago 122, 124
- Ivanković, Hrvoje 57
- Ivan Pavao II., sv. 245-247
- Ivezić, Đurđa 50
- Ivšić, Radovan 94, 97
- Jakić, Antonio 256
- Jan, Slavko 77
- Janevski, Ana 208, 210
- Janković, Stjepko 67
- Janković, Vjekoslav 146, 253-255, 258
- Jasić, Mirna 226-227, 240
- Jasnić, Milutin 34
- Jelačić Bužimski, Dubravko 137
- Jelačić Bužimski, Zvonimir 96
- Jelčić, Bobo 63
- Jelčić, Dubravko 18
- Jeličić, Andreja 88-89
- Jeličić, Živko 53
- Jelisejev, Jurij 102
- Jesih, Milan 111
- Jocić-Šimunić, Katja 149
- Jokić, Miroslav 80
- Jonke, Sven 181, 187
- Jooss, Kurt 86
- Jovanović, Milorad 86
- Jozefović, Oskar 30
- Jung, Dragan 206
- Jurandot, Jerzy 69, 75
- Jurica, Maja 216, 219
- Jurkić, Trpimir 213, 216
- Jurković, Ivan 95, 98, 100, 102-103
- Jurković, Mira 172, 176
- Jurkowski, Henryk 109, 113
- Jusić, Đelo 50
- Juvančić, Joško 42, 48, 49, 53, 68-69, 81-82, 137, 150, 164
- Kainz, Josef 22
- Kalef, Riko 69, 75
- Kandinski, Vasilij 86
- Kantor, Tadeusz 163
- Karađole, Edita 125
- Karić, Ana 48
- Karpiuk, Dawid 249
- Kassel 210
- Kastl, Sonja 86
- Kaštelan, Lada 184
- Katalinić, Blaženka 59, 62

Katančić, Matija Petar 79
 Katunarić, Leo 164
 Kauzlarić-Atač, Zlatko 140, 161, 163-177
 Kavurić-Kurtović, Nives 140
 Kekez, Siniša 214
 Kelemen, Milko 86
 Kempinski, Tom 121
 Kerekeš, Ljubomir 144
 Kernic, Anka 25, 29
 Keser, Zlatko 140
 Kichl, Rudolf 30
 Klaić, Bratoljub 14-16
 Klasteterka, Nada 141
 Klata, Jan 242
 Klee, Paul 86
 Kleflin, Nina 164
 Kliks-Pudlik, Agnieszka 249
 Kobia, Tomislav 256
 Kobylarczyk, Katarzyna 249
 Kocsis, Nela 67, 227-228, 236, 238, 260
 Kohautova, Milena 101
 Kohn, Marija 141
 Kolak Fabijan, Zrinka 125
 Kolar, Slavko 69-70, 74-75
 Kolarović, Vlatka 111
 Kolesar, Irena 59
 Koltès, Bernard-Marie 215
 Kolumbić, Nikica 120-121
 Kolundžija, Dorijan 185-188
 Kombol, Mihovil 50-51
 Konjović, Petar 35
 Koproščec, Dunja 173
 Korić, Davor 144
 Kosec-Bourek, Diana 106, 115
 Kosiński, Dariusz 246
 Kosofsky Sedgwick, Eve 192, 200
 Koštić, Bojan 210
 Košuta, Leo 53
 Kotarbiński, Józef 243
 Kott, Jan 53
 Kovačević, Edo 96-97
 Kovačević, Jelena 64
 Kovačiček, Krešo 201-202, 210
 Kovjanić, Stevo 35
 Kozarac, Ivan 68-69, 78
 Kozarac, Josip 68, 74, 78-79
 Kožarić, Ivan 96-97
 Kožarić, Tomislav 137
 Krajač, Ivica 164-165, 173
 Kralj Novak, Jagoda 56, 137-138, 141-142
 Kraljeva, Božena 62
 Kramarić, Ana 66-67
 Kramarić, Zlatko 191, 213
 Krasiński, Zygmunt 242, 244
 Krasuljak, Vladimir v. Habunek, Vladimír
 Krča, Drago 66, 150
 Kreho, Zehra 125
 Krejča, Otomar 163
 Krejčová, Mina 102
 Krička, Ljiljana 67
 Kriletić, Petra 227, 260
 Kristić, Doris 256
 Krištić, Katarina 258
 Krizman, Tomislav 163
 Križanić, Juraj 17-18
 Krleža, Miroslav 7-21, 29, 68-72, 74, 76-79, 81, 83, 128, 137-141, 165, 169, 175, 187-190, 209, 225-227, 233, 239-240, 253, 255, 260
 Krnic, Ivan 33-34, 36, 38, 40
 Kroetz, Franz Xaver 138
 Kroflin, Livija 91, 94-96, 104, 107, 117, 254
 Krstanović, Tomislav 185, 187
 Krstulović, Vladimir 50
 Krstulović, Zdravka 54
 Kršinić, Frano 92
 Kršulja, Massimo 206
 Krtić, Frano 67

- Krüger, Carsten 138
 Kubrick, Stanley 178
 Kudrjavcev, Anatolij 71, 83, 121-124, 126-127, 130-133
 Kukuljica, Đorđe 56
 Kuliš, Vatroslav 140
 Kulundžić, Josip 29, 136
 Kulundžić, Marija 102
 Kunčević, Ivica 42, 53, 56, 136, 164, 255
 Kurbel, Virgil 73, 83
 Kuret, Niko 100
 Kurosawa Akira 86
 Kürti, Emese 209, 212
 Kušan, Ivan 68, 136
 Kužat-Spaić, Kosovka 97, 102
 Kvaternik, Eugen Dido 19
 Kvrgić, Pero 48, 53, 181
- Laban, Rudolf von 86
 Labaš, Rudolf 140
 Lacan, Jacques 178
 Lacković Croata, Ivan 140
 Laclos, Pierre Ambroise Choderlos de 178
 Ladik, Katalin 201, 207-212
 La Fontaine, Jean de 103
 Lalin, Vjera 140
 Lampalov-Malešević, Dubravka 144
 Lamza, Milan 77
 Lasica, Milan 138
 Laurenčić, Jozo 47, 59, 60
 Lazić, Radoslav 60, 64, 117, 150
 Lebović, Đorđe 76
 Lederer, Ana 163, 176, 178, 213, 254
 Lehmann, Hans-Thies 249
 Leitner, Slavko 39
 Leko, Marija 103
 Lennon, John 219
 Lenjin, Vladimir Iljič 20
 Leskovar, Deana 69-70, 81
 Lešić, Josip 22
- Lhotka-Kalinski, Ivo 96
 Limón, José 86
 Lipljin, Tomislav 141, 143
 Liszt, Franz 99, 101
 Livadić, Branimir 24-28
 Loboda, Matjaž 111
 Loewe, Frederick 82
 Lončar, Damir 67, 150
 Lončarić, Sandra 256
 Lončarić, Zvonimir 86, 163
 Lorković, Ružica 65-74, 79-81
 Lovrić, Marijan 59, 62
 Lucić, Hanibal 50-51
 Łuczewski, Michał 246-248
 Lukić, Darko 130, 178, 180-183, 248
 Lukšić, Momir 69, 75
 Lužina, Jelena 58, 64
 Lynch, David 219
- Ljubić, Lucija 43, 47, 213, 254-255
- Macedonio, Francesco 164
 Machiavelli, Niccolò 136
 Maciejewski, Jan 245, 249
 Mader, Miroslav Slavko 77
 Maeterlinck, Maurice 29
 Magelli, Paolo 53-56
 Magud, Ivan 185
 Majakovski, Vladimir Vladimirovič 69, 74, 76
 Majewska, Ewa 246-247, 249
 Maković, Zvonko 186
 Małczak, Leszek 254
 Malec, Ivo 86
 Man, Paul de 194
 Mandić, Jelena 129
 Manini, Omar 188
 Maraković, Ljubomir 47
 Marceau, Félicien 77
 Marčić, Radovan 68, 139

Margetić, Zoran 82
 Margitić, Lela 50
 Marijanović, Stanislav 32, 41, 253-254
 Marinković, Ksenija 50
 Marinković, Pavo 215
 Marinković, Ranko 68-69, 74, 82
 Marjanić, Suzana 200-204, 206, 210, 212, 254
 Markovac, Zlata 29
 Marković, Mihajlo 35
 Marković, Olivera 73
 Marković, Rade 73
 Markovina, Damir 187
 Markovina, Željko 97
 Maroević, Mirjana 49
 Marović, Tonči Petrasov 122-124
 Marowitz, Charles 137
 Martinac, Lada 57, 215
 Martinčević, Joso 39
 Martinić, Ante Čedo 128, 130
 Martinić, Ivor 63
 Martinović, Julia 256
 Martinović, Maro 50
 Martinović, Miše 48, 54
 Marton, Ivan 68-69, 74-79
 Marušić, Matea 258
 Marx, Karl 19
 Mašković, Frano 50
 Maštrović, Tihomil 24
 Matičević, Davor 204
 Matić-Halle, Mirjana 97, 101
 Matišić, Mate 82, 254, 256
 Matković, Marijan 68-69, 74, 77, 235, 240
 Matoš, Antun Gustav 24, 26
 Matović, Goran 141
 Matula, Vilim 50
 Matvejević, Predrag 15-16
 Mažuran, Ive 33, 40
 Mažuran, Višnja 92-93, 96, 98, 101-102, 104
 McKinney, Joslin 163, 176
 Medvešek, Rene 155, 159, 254
 Međimorec, Miroslav 69, 82, 136-139, 141-142, 164-165, 167
 Mejerholjd, Vsevolod Emiljevič 163
 Melchinger, Siegfried 249
 Melkus, Dragan 37-38, 41
 Menzel, Jiří 164
 Mérimée, Prosper 96
 Merkaš, Goran 140
 Mesarić, Ranka 139
 Mesarić, Želimir 68-69, 82, 136, 164
 Mešeg, Branko 68, 73-77, 80-81
 Meštrović, Drago 141
 Meyerbeer, Giacomo 96
 Meyer-Wehlack, Benno 115
 Mezdžić, Antun 96
 Midžić, Seadeta 95, 103
 Mielewski, Andrzej 243
 Mihajlović Mihiz, Borislav 16, 74, 76-77
 Mihalić, Iva 187
 Mihalkov, Sergej 97
 Mihičić, Milica 30
 Miholjević, Jelena 50
 Miholjević, Krsto 139
 Mijović Kočan, Stijepo 145
 Mikić, Radovan 97
 Milan Simeonović, Nikola 45, 47
 Milas, Darko 67
 Milčin, Vladimir 139
 Milčinović, Andrija 35
 Miletić, Stjepan 28, 30, 35, 45, 46, 148
 Miličević, Jovan 59-60
 Milivojević-Madžarev, Marina 58, 64, 254
 Miłkowski, Tomasz 249
 Miller, Arthur 68-69, 74, 78, 82, 122, 125-126
 Miloradović, Mirko 81
 Milosavljević, Aleksandar 58, 63
 Milošević, Iva 63

Milošević, Mata 59
 Milovac, Tihomir 163
 Milovanović, Mihajlo 34
 Mirković, Igor 216
 Mirski, Lav 68
 Misailović, Milenko 162, 176
 Mišćević, Nenad 200
 Mišković, Milorad 84
 Mitrović, Miodrag 77
 Mlivončić, Ivica 133
 Mokrović, Sreten 56
 Molière 68-69, 71, 73-74, 76, 81, 83, 137-138, 140-141
 Mondrian, Piet 86
 Moržan, Tomislav 256
 Moszczyński, Leon 102
 Mrkonjić, Zvonimir 52, 55-56, 144-145, 171, 173, 177, 238, 240
 Mrkšić, Borislav 101
 Mrozek, Sławomir 80, 138, 140, 143-145
 Mrozek, Witold 249
 Mucić, Dragan 32, 35-36, 41
 Muhoberac, Mira 254
 Mujičić, Tahir 138, 140
 Müller, Heiner 137, 178
 Müller, Josef 31, 41
 Muljević, Marijana 140
 Munch, Edvard 173
 Munitić, Damir 68-69, 81, 107, 149-150
 Munitić, Nevenka 149
 Munjin, Isidor 67
 Murtić, Edo 86, 140
 Musić, Ivan 102
 Musorgski, Modest Petrovič 99, 101
 Mužić, Zoran 69, 82

 Nadarević, Mustafa 53
 Nancy, Jean-Luc 89
 Naunović, Rada 98, 104
 Navojec, Bojan 185

 Nazor, Vladimir 101-102
 Nemeč, Krešimir 132
 Nenadić, Ivan Antun 215
 Nenadović Sokolić, Ružica 174
 Neveux, Georges 80
 Newton, Helmut 204
 Nietzsche, Friedrich 90
 Nikolais, Alwin 86
 Nikolić, Romano 187
 Nikolić, Zlata 39
 Nižinski, Vaclav Fomič 86
 Nola, Barbara 54
 Novak, Slobodan 137, 140, 142
 Novak, Slobodan Prosperov 43, 47, 54, 131
 Novak Saračević, Jasna 68
 Novaković, Slobodan 80
 Novljaković, Jasmin 164
 Novosel, Krešo 78
 Novoselac, Danijel 256
 Nowak, Maciej 249
 Nušić, Branislav 66, 68-69, 71, 74-75, 78

 Obad, Vlado 32-33, 41
 Obaldia, René de 77
 Obrazcov, Sergej Vladimirovič 99
 Obrenović, Aleksandar 76
 O'Casey, Sean 138
 Odak, Zoja 54
 Ognjenović, Vuk 256
 Ogrizović, Ana 103
 Ogrizović, Milan 26, 70-72, 74, 79, 253-254
 Ojdanić, Mirjana 69, 80-81
 Omerbegović, Nedim 69, 74-75
 O'Neill, Eugene 68, 120
 Ono Yoko 210
 Opačić, Nenad 140
 Orešković, Želimir 68-69, 73, 81-82, 164
 Orff, Carl 85, 88

Ostrovski, Aleksandr Nikolajevič 69, 74, 78, 82
 Otto, Teo 161, 170, 177
 Ozábal, Ján 98-99, 101
 Ožegović, Ivan 185, 187
 Ožegović, Nina 56

 Paisiello, Giovanni 96
 Pajić, Ksenija 50
 Paljetak, Luko 137
 Pandur, Livija 180-181, 183-184, 188-190
 Pandur, Tomaž 178-190
 Panić, Davor 67, 256
 Papandopulo, Boris 98
 Papić, Josip 23, 28
 Parić, Jasmina 218
 Parker, Andrew 192, 200
 Parmačević, Stjepan 26
 Paro, Georgij 8, 15, 23, 53, 128, 146-147, 157-158, 160, 163-165, 167-172, 177, 232-234, 236, 240
 Pascal, Blaise 62
 Pašić, Feliks 58, 63
 Pavarotti, Luciano 174
 Pavasović, Nikola 132-133
 Pavelić-Weinert, Vanda 97
 Pavešković, Antun 254
 Pavić, Nikola 66
 Pavis, Patrice 54, 57, 162, 171-172, 177
 Pavlíček, František 102
 Pavličić, Pavao 44
 Pavlovski, Borislav 254
 Pavoković, Vlado 101
 Peričić, Denis 144
 Perić, Dubravka 62
 Perić Kraljik, Mira 67
 Perišin, Frane 49
 Perković, Vlatko 120-135
 Peternai Andrić, Kristina 191, 194, 200, 254-255
 Petipa, Marius 89
 Petlevski, Sibila 228, 230-232, 238, 241
 Petranović, Martina 43, 47-48, 161, 176, 254-255
 Petrić, Ratko 140
 Petrušić, Antun 80
 Pezdirc, Adrian 185, 187
 Pezić, Andrej 258
 Phelan, Peggy 192, 200
 Piave, Francesco Maria 115
 Pichert, kapelnik 45
 Pinter, Harold 121, 156
 Pirandello, Luigi 29, 133
 Piscator, Erwin 249
 Pišković, Tatjana 239, 241
 Plaut, Tit Makcije 120
 Plemenčić, Josip 35
 Pleša, Branko 59-60
 Pleština, Milan 130
 Plovanić, Ivica 66, 137, 141-143
 Podgorska, Vika 30, 62, 72
 Podrug-Kokotović, Milka 54, 56
 Poe, Edgar Allan 26
 Pogačnik, Jože 32, 41
 Polić Kamov, Janko 121, 128, 132-133
 Ponnelle, Jean-Pierre 174
 Porobija, Mario 138
 Portillo, Blanca 179, 184
 Potočki, Kristijan 185, 187
 Potočnjak, Žarko 54, 137
 Potrč, Matjaž 200
 Praljak, Slobodan 73, 80, 82
 Pratt, Mary Louise 194
 Prejac, Gjuro 35
 Prelog, Milan 46
 Preobraženska, Olga Josifovna 86
 Prica, Alma 184-187, 190
 Pristaš, Goran Sergej 139
 Prlender, Ivica 180
 Prohić, Ozren 55, 57, 164

- Prokofjev, Sergej Sergejevič 97, 99, 101
 Puzyna de Kosielsko, Jan 244
- Racine, Jean 60-62
 Račić, Miše 68
 Radaković, Borivoj 140
 Radauš, Vanja 111, 118
 Radeljković, Nikola 181
 Radić, Tomislav 73, 82, 136, 150
 Radnić, Jure 185, 187
 Radojević, Dino 8, 163, 165
 Radovanović, Vladan 207-208, 212
 Raduszewski, Ryszard 101
 Raguž, Matko 159
 Rahmanjinov, Sergej Vasiljevič 96
 Raić Lonjski, Ivo 22-30, 45, 163
 Ramljak, Vlasta 67
 Rancière, Jacques 246
 Ranković, Aleksandar 18
 Raponja, Robert 49
 Rašica, Božidar 163
 Rebić, Dejan 79-80
 Relja, Slaven 131
 Rem, Goran 149
 Rhomberg, Kathrin 210
 Ristanović, Zoran 60
 Ristić, Ljubiša 8
 Ristović, Zoran 73, 80
 Riznić, Nada 60
 Rocco, Davor 106
 Roksandić, Duško 74, 77
 Rončević, Igor 140
 Rosler, Martha 209
 Rošić, Neva 156, 236
 Rousseau, Jean-Jacques 19
 Roussin, André 120
 Rubbert, Rainer 115
 Rudan, Vedrana 248
 Rueda, Lope de 96
 Rus, Zdenko 177
- Russolo, Luigi 211
 Rutić, Joža 59-60
 Ruzzante 137
 Ružička-Strozzi, Marija 23, 27, 29-30
 Ružička-Šehović, Vesna 112
 Ružić, Igor 179-180
- Sade, Donatien Alphonse François de 178
 Sadowy, Witold 249
 Sagan, Françoise 70, 74, 76
 Salvatores, Gabriele 204
 Sapieha, Adam Stefan 244
 Satinský, Július 138
 Savić, Gavro 23
 Savić, Ivana 103
 Savić, Massimo 204
 Savić, Žarko 35
 Savić Rebac, Anica 61
 Savin, Dragutin 68, 77
 Schechner, Richard 192-193, 195, 200
 Schisgal, Murray 77
 Schlemmer, Oskar 163
 Schmidt, Anita 67
 Schor, Gabriele 212
 Schröder, Gerhard 55
 Schumann, Peter 91
 Searle, John Rogers 194-196
 Seferović, Abdulah 107
 Selem, Petar 164-165, 169
 Seneka, Lucije Anej 138
 Senker, Boris 42, 49, 138, 140, 192, 200,
 229, 240, 250, 253-254
 Senjin, Vasilij 56
 Seršić, Hrvoje 258
 Severova, Sava 72
 Shakespeare, William 22, 53, 68-71, 73-
 77, 81, 83, 107-109, 115, 120-121, 123,
 128-130, 137-138, 140-141, 169-170,
 180, 215
 Shankar, Ravi 86

Shaw, George Bernard 63, 120
 Simić, Slavko 141
 Simončić, Savo 97
 Simonelli, Richard 50
 Skrbabin, Aleksandr Nikolajevič 96
 Slaviček, I. 70, 83
 Slovenski, Petar 60
 Slunjski, Ivana 105, 112
 Smiljanić, Božidar 142
 Smoljanović, Goran 258
 Sofoklo 60-61, 68, 122-123
 Sokolić, Dorian 127
 Sonik, Liliana 245-246, 250
 Sotlar, Bert 60
 Sotošek, Franjo 23, 29
 Spaić, Kosta 8, 42, 48, 50-53, 125, 137, 163-165, 169
 Spiridonović, Olga 62
 Spitzmüller, Radoslav 67
 Spivak, Gayatri Chakravorty 194
 Srnec, Jiří 99
 Šroda, Magdalena 250
 Sršen, Matko 69, 80, 139
 Stahuljak, Višnja 96, 98
 Staljin, Josif Visarionovič 20, 194
 Stanić, Marijana 203
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 49, 60
 Stanković, Mile 75
 Stanojević, Ljubomir 66, 69-71, 83
 Starčić, Viktor 59
 Stazić, Darko 181, 226-227, 234, 236, 238, 240, 260
 Stein, Joseph 81
 Stilinović, Mladen 208, 210
 Stilinović, Vesna 137
 Stipčević, Ennio 44
 Stipičević, Nera 185
 Stjepanović, Boris 256
 Stojaković, Branko 102
 Stojanović, Gorčin 64
 Stojnić, Damir 202, 212
 Stojsavljević, Vladimir 56, 149
 Stoppard, Tom 107-109
 Strauß, Botho 149
 Strauss, Johann ml. 239
 Strauss, Richard 26
 Stravinski, Igor 87, 245
 Strawson, Peter Frederick 194
 Stražičić, Stijepo 50
 Středa, Jiří 102
 Strehler, Giorgio 163
 Strindberg, August 29, 69-70, 74, 80, 138, 140
 Strozzi, Tito 29, 46
 Stupica, Bojan 42, 47-49, 51, 58, 60
 Stupica, Mira 59
 Sunde, Sonja 202
 Susović, Ivica 103
 Sušić, Derviš 77
 Svetec, Ivan Antun J. 121
 Sviben, Zlatko 69, 82, 164
 Svilar, Neven 182
 Svoboda, Dinko 101
 Svoboda, Josef 163
 Świdorski, Jan 244
 Świętochowski, Aleksander 243
 Swinarski, Konrad 244
 Szeemann, Harald 204
 Sztarbowski, Paweł 243
 Šarčević, Petar 68-69, 79, 81, 164
 Šarić, Davor 258
 Šarić, Krunoslav 56
 Šarić-Kukuljica, Doris 56
 Šegina, Ivo 96
 Šenoa, August 77, 96
 Šentija, Josip 20
 Šeparović, Borut 63
 Šerban, Milenko 62
 Šerbedžija, Rade 141, 164

Šercar, Hrvoje 140
 Šeringer, Renata 96
 Šerment, Mladen 141
 Ševo, Joško 56
 Šimić-Božinović, Neda 201-203, 210-212
 Šimunović, Srdana 50
 Široka, Aleksandar 96, 104
 Širola, Mladen 46
 Škavić, Đurđa 15, 148, 150, 152
 Škiljan, Mladen 42, 50-53
 Škrabe, Nino 138, 140
 Škrinjarić, Sunčana 102
 Šnajder, Slobodan 63, 137-138, 140-141, 143-144
 Šoljan, Antun 133
 Šop, Nikola 79
 Šorak, Dejan 139
 Šošterić, Ladislav 98, 101-102
 Šota, Danijel 258
 Šovagović, Fabijan 52, 68-69, 71, 74, 81-82, 141, 233, 236
 Šovagović, Filip 213, 227
 Šparemblek, Milko 84-90
 Špicmiler, Ela 67
 Špoljar, Marijan 169, 177
 Štancer, Slavko 19
 Štandeker, Lojze 138
 Štefanac, Josip 23
 Štefančić, Vlado 50, 81-82, 164
 Štimac, Anđelko 72, 77-79
 Štok, Isidor Vladimirovič 111, 113
 Štukelja, Stevan 69, 71, 78
 Šuler, Gabrijela 212
 Šušak Živković, Živana 218
 Šutej, Miroslav 86
 Šuvaković, Miško 192, 200, 209, 212
 Švaljek, Antun Boris 140
 Švertasek, Ivan 97
 Švertasek, Nora 97
 Švrļjuga, Ivan Krstitelj 36-37, 40-41
 Tanaka Atsuko 209
 Tanhofer, Ivica 59
 Tanhofer, Tomislav 34-35, 39, 59-63
 Tarle, Tuga 86
 Tatarin, Milovan 43, 47
 Taube, Friedrich Wilhelm von 31
 Teslić, Petar M. 69, 73, 79, 81
 Thomas, Robert 76
 Tiemeijer, Hans 120
 Tintor, Vladimir 256
 Tisdall, Caroline 211-212
 Todorović, Mira v. Stupica, Mira
 Tolić, Branko 133
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 70, 74, 76, 182-183
 Tomasović, Mirko 51, 122
 Tomašić, Hinko 68-69, 72, 76-78
 Tomičić, Eduard 139
 Tomljenović, Ico 67, 79-80
 Tompa, Kamilo 96-97
 Tončić, Damir 131
 Topolovački, Milan 76
 Torres, Rosana 182
 Tot, Dunja 139
 Tralić, Darko 139
 Tranter, Neville 113
 Trauttner, Ljerka 28
 Trendafilova, Nadja 102
 Treščec Branjski, Vladimir 35
 Tripković, Vuko 77
 Trninić, Slobodan 82
 Trnka, Emanuel 24
 Tucić, Srđan 28
 Tuma, Krunoslav 256
 Turčinović, Željka 183, 255
 Udatny, Vladimir 101
 Udovičić Pleština, Željka 256
 Udovički, Lenka 164
 Ugren, Dragomir 212

Unkovski, Slobodan 63
 Urbančić, Ivan 117
 Urbaniak, Mike 250
 Ustinov, Peter 136
 Utješanović, Đuro 56

 Valeri, Igor 258
 Valerjev Ogurlić, Nela 201-202, 212
 Valéry, Paul 86
 Varjačić, Marijan 136, 144, 254
 Vavra, Nina 28, 30
 Veček, Petar 68, 136-145, 163-164, 234
 Velebit, Josip 101
 Veljačić, Zvonko 69, 75
 Verdi, Giuseppe 165, 173
 Vetranović, Mavro 69, 74, 79
 Vidanović, Luči 103
 Vidošević, Vjekoslav 68-69, 78-79
 Vidović, Ivica 48, 53-54
 Viera, Hugo 187
 Viktorović, Oliver 80
 Vilar, Jean 163
 Vindakijević, Ladislav 164
 Violačić, Božidar 23, 164-165, 231
 Visković, Velimir 16
 Vitez, Zlatko 17, 137, 159, 164, 254
 Vojnović, Ivo 22-24, 26-30, 68, 74, 239
 Volk, Petar 64
 Volker, Ludwig 138
 Vranešić, Đuro 19-20
 Vrgoč, Dubravka 129-130
 Vrkljan, Irena 115
 Vuco, Miro 166
 Vugljenović Zgaga, Višnja 96
 Vujanović, Ana 196, 200
 Vujičić, Petar 53
 Vukelić, Ante 206
 Vukić, Dara 123-124
 Vukmirović, Vlado 80, 102
 Vušović, Predrag 49-50, 53-55

 Wagner, Ljubica 68, 103, 254
 Wajda, Andrzej 244
 Watteau, Antoine 178
 Weber-Kapusta, Danijela 254
 Webern, Anton 86
 Weill, Kurt 145
 Weiss, Peter 137-138, 141
 Wilde, Oscar 26, 214-215
 Wilkowski, Jan 102
 Williams, Tennessee 68, 70-71, 73-75
 Wilson, Robert 162-163
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy 149
 Wolf, Radovan 97, 101
 Wölfl, Vladimir 201
 Wróbel, Jan 250
 Wyspiański, Stanisław 242-244, 246-247

 Zahtila, Dean 204, 206-207, 212
 Zahtila, Viktor 206-207
 Zappia, Lary 254
 Zec, Ivica 149
 Zec, Ksenija 216
 Zečić, Grgo 187
 Zelenika Konjević, Sunčana 56
 Zlomislić, Anita 206
 Zola, Émile 120
 Zoltán, Gábor 97
 Zozoli, Lidija 110
 Zubčić, Persefone 205
 Zupančić, Milena 181, 185
 Zuppa, Vjieran 89, 133

 Žeravica, Katarina 65, 254
 Žigon, Stevo 60, 62
 Živanović, Milivoje 59-60
 Živković, Barbara v. Nola, Barbara
 Živković, Milan 149
 Žugić, Anamarija 225, 228, 253-254, 256
 Županić, Xena Loredana 201, 204-207,
 210-212

SADRŽAJ

REDATELJI I GLUMCI HRVATSKOGA KAZALIŠTA

Prvi dio

Branka Cvitković: Jezik i psihofizičko osjećanje lica u ciklusu <i>Glembajevih</i>	7
Zlatko Vitez: Oko našeg <i>Areteja</i>	17
Antonija Bogner-Šaban: Vojnović i Raić	22
Alen Biskupović: Glumačka umjetnost u osječkoj kazališnoj kritici	31
Boris Senker: Režije djela Marina Držića	42
Marina Milivojević Mađarev: Doprinos hrvatskih umetnika – glumaca i reditelja, razvoju Jugoslovenskog dramskog pozorišta u Beogradu	58
Katarina Žeravica: Ružica Lorković: glumačka ostvarenja na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku	65
Maja Đurinović: Plesni teatar Milka Šparembleka	84
Livija Kroflin: Berislav Brajković – redatelj u temeljima hrvatskoga lutkarstva	91
Saša Došen: Nadrealno i svakidašnje u teatru figura Zlatka Boureka	105
Ivan Bošković: Režije Vlatka Perkovića i njihova kritička recepcija	120
Marijan Varjačić: Petar Veček, ravnatelj i redatelj u Varaždinu	136
Vjekoslav Janković: <i>Mitspiel</i> glumca i redatelja u Osijeku od kraja osamdesetih do danas	146
Martina Petranović: Proširivanje umjetničkoga medija – scenograf (i) redatelj Zlatko Kauzlarić Atač	161
Ana Lederer: Tri predstave Tomaža Pandura u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu (2011., 2012., 2013.)	178
Kristina Peternai Andrić: Ima li glumac autoritet i identitet? O statusu glumca u teoriji performativa	191
Suzana Marjanić: Vokoperformansi – Neda Šimić-Božinović i Xena L. (Loredana) Županić: glumice i umjetnice performansa	201

Lucija Ljubić: Raznovrsnost dramskog rukopisa glumca Elvisa Bošnjaka.....	213
Anamarija Žugić: <i>U agoniji</i> između ovisnosti i autonomije glumca: Scena Ribnjak i novopostavljeni Krleža.....	225
Petra Gverić Katana: Teatar kao politička arena: o poljskoj recepciji predstava redatelj Olivera Frljića	242

PRILOZI

Anamarija Žugić: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2017.	253
Anamarija Žugić: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2017.	256
Anamarija Žugić: Kazalo imena	261

Za nakladnike:
Božidar Šnajder
prof. dr. sc. Loretana Farkaš
akademik Pavao Rudan

Na naslovnici:
Miroslav Krleža, *Leda*,
HNK u Zagrebu, 1930. Redatelj Ivo Raić

Likovno uređenje:
Martina Petranović
Boris Senker
Anamarija Žugić

Lektura:
Maja Silov Tovernić
Anamarija Žugić

Korektura:
Anamarija Žugić

Grafički urednik:
Aco Zrnić

Tisak:
Tiskara Zelina d.d.

Naklada:
400 primjeraka

Tiskanje dovršeno:
studen 2018.

Adresa uredništva:
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti,
kazališta i glazbe HAZU
Opatička 18
01/4895-302