



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU
2018.

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 001047965.

ISBN 978-953-347-236-2 (cjelina)
ISBN 978-953-347-312-3 (dio 2.)

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

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2018.

REDATELJI I GLUMCI HRVATSKOGA KAZALIŠTA

Drugi dio

Priredila
ANA LEDERER



Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti,
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek

ZAGREB – OSIJEK 2019.

Odbor Krležinih dana

Petra Blašković, Antonija Bogner-Šaban, Ana Lederer,
Martina Petranović, Robert Raponja, Ivan Trojan,
Boris Senker (o. d. predsjednika), Dražena Vrselja

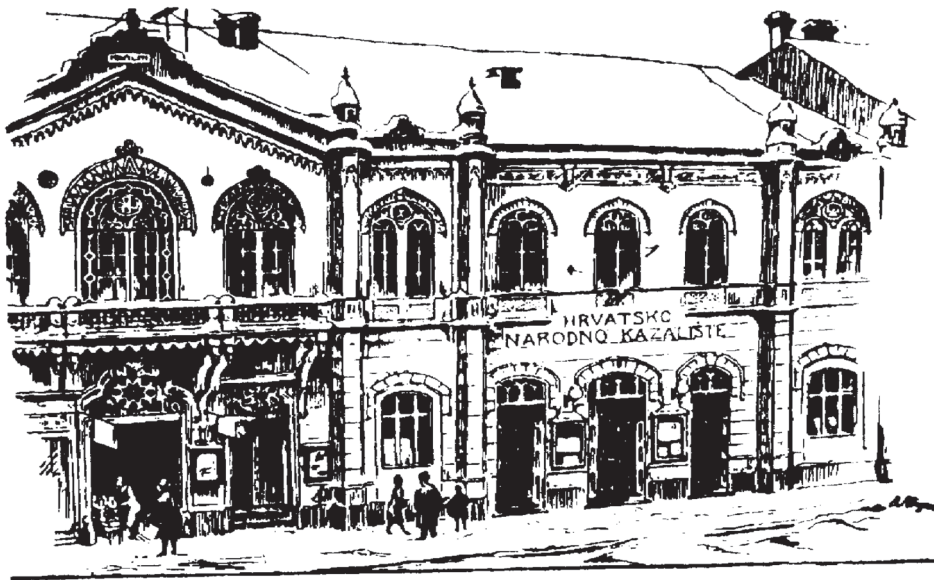
Recenzenti:

Dubravko Jelčić
Pavao Pavličić

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

REDATELJI I GLUMCI HRVATSKOGA KAZALIŠTA

Drugi dio



PRVA REDATELJICA U ZAGREBAČKOME HRVATSKOME NARODNOM KAZALIŠTU – GLUMICA GRETA KRAUS-ARANICKI

Uvod: školovanje i prvo razdoblje umjetničke karijere (Osijek – Zagreb)

Glumicu i pjevačicu Gretu Kraus, rođenu u Osijeku 28. ožujka 1897., od ranoga djetinjstva nije pratila osobita sreća: egzistencija joj je ovisila o rođacima uz čiju je pomoć uspjela završiti osnovnu i srednju djevojačku školu u Zagrebu, kamo se preselila s majkom i mlađim bratom nakon smrti oca Vilima. Četverogodišnja Greta kasnije se prisjetila da su tada ostali *bez ikakvih sredstava za život*.¹ Kao odličnoj učenici oproštena joj je školarina te istodobno (1912. – 1917.) u školi Hrvatskoga glazbenog zavoda uči pjevanje kod Leonije Brückl, deklamaciju i mimiku kod Marije Freudenreich. Nakon toga odlazi u Beč na daljnju izobrazbu: usavršava pjevanje, glumu i režiju (kod Maxa Pallenberga), no ne stiže do diplome – u rujnu 1920. udaje se prvi put, za trgovca Eugena Büchlera. Usavršavanje u kazališnim disciplinama nastavila je tek nakon za nju turbulentnoga razdoblja Drugoga svjetskog rata (1947. – 1954.), kada se povremeno školuje u Francuskoj, Njemačkoj, Češkoj i Austriji.²

Već kao devetnaestogodišnjakinja (svibanj 1916.) debitira u osječkom kazalištu u ulozi grofa Orlovskoga u opereti *Šišmiš* J. Straussa ml. postavši odmah (1917.) njegovom stalnom članicom. Nastupa u nizu opernih i operetnih uloga – ostat će u Osijeku puno desetljeće, sve do 1927., ističući se u brojnim opernim ulogama, a najveća priznanja stječe kreacijom naslovne uloge u Bizetovoj *Carmen* i u *Pikovoj dami* Čajkovskoga (uloga Grofice), uspjeh kojih joj je omogućio i povremena gostovanja u novosadskom i

¹ Evidencijski karton Hrvatskoga narodnog kazališta, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU (dalje: HAZU), Kartoteka osoba, fasc. Greta Kraus-Aranicki.

² Pristupnica G. K. Aranicki za članstvo u Društvo dramskih umjetnika NRH, HAZU, Kartoteka osoba, fasc. G. Kraus-Aranicki.

beogradskom Narodnom pozorištu te u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu.³ No kako od rane mladosti boluje od bronhijalne astme, uskoro se podvrgava (pogrešnom) liječničkom zahvatu u Beču tijekom kojeg ostaje bez glasnica – izgubivši pjevačke sposobnosti, mora prekinuti glazbenu karijeru. Vrativši se iz Beča u osječko kazalište 1925., preuzima uglavnom glavne uloge u salonskom repertoaru, s nekima opet gostuje u Zagrebu pa odmah dobiva poziv za angažman, što i ostvaruje 1927. postajući stalnom članicom zagrebačke Drame.⁴ Isprva nastavlja u istom fahu te najveće uspjehe postiže u francuskom komediografskom repertoaru⁵ koji upravo *zahvaljujući njenom šarmu i duhu* predstavlja u to doba *najveću atrakciju i desetke rasprodanih gledališta*.⁶ S vremenom širi svoj glumački dijapazon na karakterne uloge u djelima starije i moderne dramatike, od Goldonija preko Tolstoja do Pirandella i Pagnola.⁷ U tome kazališno intenzivnom razdoblju između dvaju svjetskih ratova Kraus prelazi iz uloge u ulogu. Sve su one zahtjevne i po pitanju kostima i šminke, o čemu govore brojne, odobrene molbe kazališnoj upravi (pohranjene u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU) za naknadu troškova kupnje *nebrojenih čarapa* koje troši na pokusima i izvedbama, a koje nije u stanju plaćati od svoje plaće, kao i za *tolike svote* koje

³ Od opernog repertoara G. Kraus-Aranicki ističu se ponajviše sljedeće uloge: Suzuki (G. Puccini, *Madame Butterfly*), Ivo (E. Humperdinck, *Ivo i Marica*), Marta (C. Gounod, *Faust*), Grofica i Olga (P. I. Čajkovski, *Pikova dama* i *Evgenij Onjegin*), Kata (B. Smetana, *Prodana nevjesta*), Lucia (P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*), Giulietta (J. Offenbach, *Hoffmannove priče*), Eva (I. Zajc, *Nikola Šubić Zrinjski*), a od operetnih: Kornelija (S. Albin, *Barun Trenk*), Jadviga (O. Nedbal, *Poljačka krv*), Galateja (F. Suppé, *Lijepa Galateja*), Orest (Offenbach, *Lijepa Jelena*) i Mam'zelle Nitouche (F. Hervé, istoimeno djelo). *Isto*; Usp. Slavko BATUŠIĆ, „Aranicki-Kraus, Greta“, natuknica. *HNK 1894 - 1969. – Enciklopedijsko izdanje*, Zagreb, 1969., 169-170.; Ivona Ajanović-Malinar, „Greta Kraus Aranicki“, *Hrvatski biografski leksikon*, Zagreb, 2013., dostupno na: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10927>.

⁴ Tumači uloge poput Roksane (E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*), Ginette (P. Armont i M. Gerbardon, *Škola za cocotte*), Lize (F. Nozière i A. Savoir, *Kreutzerova sonata*), Sonje (L. Verneuil, *Rodaka iz Varšave*) i Antonije (M. Lengyel). *Isto*.

⁵ Među ostalim ulogama u ovome fahu, ističu se: Gladys (J. Berstl, *Dover-Calais*), Giovanna (F. M. Martini, *Cvijet pred očima*), Cora (E. Wallace, *Čarobnjak*), Colette (G. Berr i Verneuil, *Advokat Bolbec i njegov suprug*), Ljerka (M. Nehajev, *Klupa na mjesečini*), Suzy (M. Pagnol, *Topaze*). *Isto*.

⁶ Koncept za intendantov govor i nekrolog koji je sastavio S. Batušić, HAZU, Kartoteka osoba, fasc. G. Kraus-Aranicki.

⁷ To su: Maša (L. N. Tolstoj, *Živi leš*), Tereza (M. Begović, *Hrvatski Diogenes*), Dorothy (É. Bourdet, *Slabi spol*), Žena (A. P. Antoine, *Neprijateljica*), Grofica (P. A. C. de Beaumarchais, *Ludi dan ili Figarov pir*), Gđa Parella (L. Pirandello, *Čovjek, životinja i krepost*), Ann (E. Burke, *Ono što se zove ljubav*), Gospođa Lukačević (Begović, *Dva prstena*), Nataša (A. Nielsen, *Kontuszówka*), Marina (A. De Benedetti, *Crvene ruže*), Giuditta (S. Pugliese, *Junak*), Germaine (A. Gehri, *Na šestom katu*). Pristupnica G. Kraus-Aranicki za članstvo u Društvo dramskih umjetnika NRH, HAZU, Kartoteka osoba, fasc. G. Kraus-Aranicki. Usp. S. Batušić, „Aranicki-Kraus, Greta“, natuknica. *HNK 1894 - 1969. – Encikl. izdanje*, 169-170.; I. Ajanović-Malinar, „G. Kraus-Aranicki“, natuknica. *Hrvatski biografski leksikon*, dostupno na: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10927>.

je primorana *izdavati* za toaletni pribor. Navedeni troškovi Grete Kraus koji se navode kao *toaletna pomoć* penju se svake sezone na više tisuća dinara.⁸ To je ujedno i razdoblje u kojem zbog svoje bolesti redovito odlazi na bolovanja, a sa suprugom, svestranim poslovnim čovjekom, vlasnikom više zagrebačkih kina i povremenim literatom Aleksandrom Aranickim⁹, zbog njegovih poslovnih obveza oko uvoza filmova u Jugoslaviju i dužnosti potpredsjednika Međunarodne filmske komore (1930. – 1941.), redovito putuje u europske gradove (Berlin, Beč, Pariz...), pri čemu svaki od tih boravaka koristi i za liječenje (*spec. injekcije protiv bronhijalne astme*), za što redovito u kazalištu traži i dobiva dopust, ali za to vrijeme gubi pravo na dodatke na plaću, što joj teško pada.¹⁰ Ipak, uza sve probleme koje joj uzrokuje bolest i to što je neke uloge primorana otkazivati¹¹, u tome će razdoblju postati prvom redateljicom u povijesti zagrebačkoga kazališta, a nakon Osječanke Zore Vuksan-Barlović¹² bit će druga u povijesti našega glumišta. U nekrologu pisanom u povodu njezine smrti Slavko Batušić opisat će je kao inteligentnu i kultiviranu umjetnicu (govorila je njemački, francuski i talijanski jezik) koja je od početka slovila za *vanredno sposobnu i savjesnu* i kojoj je upravo erudicija i omogućila da postane redateljicom.¹³

⁸ Niz dokumenata u Zbirci dokumenata HAZU: 7903, 7319, 7759, 7609, 7601, 7752, 8595, 7698, 7302, 7818, 8079, 9590, 9673, 13307, 14655, 16050, 8025, 7695, 7690, 7601, 7331, 7319, 7316, 7191, 8079, 8088, 20752, 21661, 22597, 24609, 25151, 25650, 27420, 27910, 7913.

⁹ Dr. Aleksandar I. Aranicki (Zagreb, 19. III. 1892. – Zagreb, 8. VII. 1977.), najmlađi sin Slavka i Jelene pl. Utješenović Ostrožinske. Pravnik, pisac, publicist i prevoditelj. Osnovnu školu, klasičnu gimnaziju i Pravni fakultet završio je u Zagrebu (1914.), a pravo je i doktorirao. Za vrijeme Prvoga svjetskog rata bio je artiljerijski natporučnik austrougarske vojske na ruskoj bojišnici – 1918. sudjeluje u časničkoj zavjeri protiv Austro-Ugarske. Osnivanjem Narodnog vijeća Slovenaca, Hrvata i Srba postaje adutant povjerenika za vojne poslove Vijeća. Do 1930. generalni je tajnik Udruženja trgovaca Hrvatske i Slavonije i tajnik Udruženja izvoznika Jugoslavije, a do početka Drugoga svjetskog rata samostalni filmski gospodarstvenik te vlasnik dvaju zagrebačkih kinematografa (kino „Europa“ i „Lika“) i uvoznik filmova. Kao tajnik Saveza filmskih poduzeća i vlasnika kinematografa te potpredsjednik Međunarodne filmske komore (1930. – 1941.) sudjelovao je u organiziranju i pravnom reguliranju položaja kinematografije te je pokrenuo i uređivao strukovno filmsko glasilo *Filmska revija* (1927. – 1941). Bavio se i književnim radom: napisao je jednu novelu i libreta za više opera, dramatizirao nekoliko kazališnih komada te prevodio dramske tekstove i libreta s njemačkoga, poljskoga i francuskoga. Među tim djelima ističu se dramatzacija romana Jaroslava Haška *Dobri vojak Švejk*, libreto za mjuzikl *Katarina Velika* Ive Tijardovića po drami G. B. Shawa i prijevodi drama Helmuta Gressiekera i Eugenea O’Neill. Bio je i član Društva prevodilaca i Društva književnika, bavio se uredništvom u časopisima i pisao članke o gospodarstvu, trgovini i bankarstvu te o filmu, kazalištu i o kinima – neke pod pseudonimom Saša Ostrožinski.

¹⁰ HAZU, 11377, 21761, 21792, 16210, 24622, 25153, 25158, 25159, 25161, 25162, 25163.

¹¹ HAZU, 30032, 30033.

¹² O Zori Vuksan Barlović više u: Antonija Bogner-Šaban, „Zora Vuksan Barlović. Prva hrvatska redateljica i glumica u svom vremenu i prostoru“, u: ISTA, *Povrat u nepovrat. Na razmeđu realizma i moderne: devet kazališno-književnih portreta*, Zagreb 2001., 209-247.

¹³ Koncept za govor intendant Nanda Roje koji je sastavio Slavko Batušić, a koji se čuva u Zavodu za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Kartoteka osoba, fasc. G. Kraus Aranicki. Usp. Izvod iz službeničkog lista, 1930., HAZU, 25154.

U Zagrebu će u svome prvom angažmanu ostati punih trinaest godina (do početka 1941.), no iako još 1938. sa židovske prelazi na muževu, pravoslavnu vjeru, Banskim nalogom od 13. studenog 1940., biva u 43. godini umirovljena nakon 23 godine radnoga staža – nalog provodi intendant Aleksandar Freudenreich u vrijeme antisemitskih uređaba Stojadinovićevega kabineta na koje su se samo nadovezali skori rasni zakoni NDH¹⁴, zbog čega razdoblje ustaškoga režima obitelj Aranicki (Greta, njezina majka, suprug Aleksandar Aranicki i njihov sin Aleksandar – Saša) provodi u izbjeglištvu u Beogradu. Nakon oslobođenja, vraćaju se u Zagreb, pa nakon kraćeg bolovanja i dopusta ujesen 1945. Greta dobiva honorarni angažman u zagrebačkom kazalištu¹⁵ nastavljajući svoj glumački razvoj do pune zrelosti – otad tumači psihološki zahtjevnije uloge: zrele žene i jake starice.¹⁶

Drugo razdoblje zagrebačke karijere: od jeseni 1945. do smrti 1956.

Kako je materijalni položaj umjetnika u razdoblju neposredno nakon rata, zbog razumljivih ekonomskih neprilika, u Drugoj Jugoslaviji bio iznimno loš, već ujesen 1945. dolazi do prvoga većeg glumačkog nezadovoljstva plaćama. Umjetnici smatraju da se *uz postojeće cijene ne može živjeti*, stoga računaju na *znatnu povišicu u novoj budžetskoj godini*, koju im je nova uprava Hrvatskoga narodnog kazališta na čelu s Ivom Tijardovićem i ravnateljicom Drame Boženom Begović obećala ubrzo nakon preuzimanja uprave i konsolidacije ansambala, u ljeto te godine.¹⁷ Njihovu je sudbinu dijelila i Greta Kraus Aranicki, uz dodatni problem što za nju, zbog spomenutog otkaza iz 1940., još uvijek nije bilo slobodnoga proračunskog mjesta te su joj stoga i namještenje i plaća bili *samo privremenog karaktera*, što ju je nakon *četverogodišnjeg teškog i materijalnog stradanja u emigraciji* zadovoljilo tek toliko što se mogla opet *nakon toliko godina posvetiti umjetničkom radu na procvatu HNK u Zagrebu*. Njezino strpljenje potrajalo je gotovo godinu dana te je napokon činjenica da joj je *nedopustivo mala plaća* previše ispod plaća njezinih *dramskih drugarica kao npr. Grahor, Dragman, Krleža, Gjermanović itd.*

¹⁴ HAZU, 8570., 24410.

¹⁵ HAZU, 15370.

¹⁶ U tom su joj razdoblju zapažene kreacije Kvašnja (M. Gorki, *Na dnu*), Knjeginja Mjahkaja (N. D. Volkov, *Ana Karenjina*), Bella (J. Gow i A. D'Usseau, *Duboko korijenje*), Fjokla (N. V. Gogolj, *Ženidba*), Marija Josefa (F. García Lorca, *Dom Bernarda Albe*), Lavinia (Ruth i A. Goetz, *Nasljednica*), Marie-Thérèse (A. Salacrou, *Otočje Lenoir*), Mrs. Parker-Jennings i Mrs. Culver (W. S. Maugham, *Kraljevska visost i Constance*), Desmersmortes (J. Anouilh, *Poziv u dvorac*), Hattie (G. S. Kaufman i Edna Ferber, *Večera u osam*), Kata Tomek (S. Kolar, *Sedmorica u podrumu*).

¹⁷ Božena Begović: *Iz izvještaja Drame za mjesec septembar 1945.*, HAZU, 18068. Za detaljniji opis prilika u Hrvatskoj, Zagrebu i Hrvatskome narodnom kazalištu u doba neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, v. Snježana Banović, *Kazalište i grad – prilozi za povijest Zagreba kroz razvoj njegova kazališta nakon Drugoga svjetskog rata (1945. – 1950.)*, *Desničini susreti*, zbornik radova u pripremi, Zagreb 2019.

bila u ljeto 1946. ključna da uputi molbu Upravi. U njoj traži da je se *saobrazi* prema njezinim *kvalifikacijama, godinama službe i prema berivima mojih drugarica i drugova, kako bi mogla barem najpotrebnije za život osigurati*, što se uskoro i dogodilo.¹⁸ No ta joj je cjelogodišnja neodređena statusno-materijalna situacija još dugo odmagala, pa joj primjerice 1952. godine, prilikom revizije plaća i platnih razreda članova svih kulturnih ustanova u Hrvatskoj, to poratno vrijeme angažmana uopće nije bilo priznato u staž, kao ni ono između 1940. i 1945., kada kao Židovka (pritom još i prebačena na pravoslavlje) na temelju rasnih zakona NDH nije mogla biti članicom kazališta. Opet se žalila, ovaj put Komisiji Vlade NRH, koja je u slučajevima takvih žalbi i općenito revizije platnih razreda bila zadnja instanca, da je *morala bježati iz domovine* i da je stoga *bila žrtva fašizma*, no žalba joj je odbijena *kao na zakonu neosnovana*.¹⁹

Godine 1949. svečano obilježava jubilej (25. obljetnica rada), nakon kojeg pismom zahvaljuje intendantu Tijardoviću na pažnji, priznanju i drugarstvu obećavši *i ostalim drugovima rukovodiocima da će i dalje sve svoje skromne sile uložiti oko uzdizanja naše hrvatske kazališne umjetnosti*.²⁰ Za proslavu je izabrala ulogu Kate Tomek u drami Slavka Kolara *Sedmorica u podrumu*²¹, djelo *bez dublje scensko-realistične motiviranosti*²² koje kroz priču o sedmorici partizanskih diverzanata zatočenih u podrumu tematizira problem malograđana – neprijatelja novoga društva i opravdanosti osvete. Za tu je ulogu Kraus odlikovana republičkim Ordenom rada III. reda.²³

Iako je u to doba bolest sve više ograničava u poslu te biva na čestim dužim bolovanjima, i do dva mjeseca²⁴, u rujnu 1951. ulazi kao jedina žena u Radni savjet Drame²⁵, a u studenome, na Skupštini Udruženja dramskih umjetnika, ulazi u novi Upravni odbor – i tu je jedina žena u skupini muških kolega iz Hrvatskoga narodnog kazališta (T. Strozzi, E. Kutijaro, M. Grković, M. Perković, Lj. Galic, A. Alliger) i još trojice članova pridruženih iz drugih kazališnih ansambala.

¹⁸ Pismo Grete Kraus-Aranicki od 9. VII. 1946., HAZU, 15346.

¹⁹ Niz spisa u fondu 513 (Hrvatsko narodno kazalište), Hrvatski državni arhiv (dalje: HR HDA), 2831.

²⁰ HAZU, 18118, Pismo G. Kraus Aranicki Ivi Tijardoviću.

²¹ Ova tročinka S. Kolara praizvedena je 3. III. 1949. u režiji M. Grkovića. Sc. M. Trepše, kost. I. Kostinčer. Nastupili su, uz G. Kraus-Aranicki, D. Krča, V. Timer, J. Hajnc, Đ. Milaković, V. Maričić, M. Orlović, A. Nagy, V. Orlović, G. Huml, M. Župan, D. Knapić, P. Budak.

²² M. Matković, *Tri premijere u narodnom kazalištu u Zagrebu, Dramaturški eseji*, Zagreb 1949., 559.

²³ HR HDA, 278. Prezidij Sabora, Tajništvo – kancelarija odlikovanja i počasnih zvanja 1948-1950, Ukaz 329, 49., kut. 30.

²⁴ HAZU, 15572.

²⁵ HAZU, 15594. Uz nju su bili izabrani sljedeći članovi Drame: T. Strozzi, koji je dobio najviše glasova (36), šaptač Milan Rukavina (28), Drago Krča (24), Ljudevit Galic (23), Mato Grković (20). Kraus je dobila 30 glasova prisutnih članova Drame te je tako bila na drugome mjestu, iza Strozzića.

Tako je od jeseni 1945. pa sve do iznenadne smrti 10. listopada 1956.²⁶ trajao njezin drugi, intenzivnim radom ispunjen angažman u Hrvatskome narodnom kazalištu i u no-voj socijalističkoj kulturnoj politici. U osmrtnici koju je objavilo kazalište 11. listopada 1956. navodi se da je Kraus preminula naglo (tek koji dan ranije odigrala je Pelinku u Gundulićevoj *Dubravci*), kao i u vijesti o njezinu odlasku koju je dva dana poslije objavo-vio „Narodni list“ ustvrdivši da se *ponovno suzio krug onih koji godinama i decenijama sadržavaju srž hrvatske dramske umjetnosti i uz koje će ime Grete Kraus-Aranicki osta-ti zabilježeno velikim slovima.*²⁷ Njezina smrt dogodila se gotovo u dan četrdeset godina nakon što je prvi put stupila na pozornicu u ulozi grofa Orlovskoga. Vijest da se *naglo slomio njezin život* bila je za *čitav kazališni Zagreb* – kako to u nekrologu opisuje njezin veliki poštovatelj i prijatelj Slavko Batušić – *upravo neshvatljiva*. Njezin suprug Aleksandar Aranicki, potresen naglim odlaskom svoje supruge, izjavio je u pismu zahvale Batušiću, koji je njemu i njegovu *nesretnom sinu dao puno utjehe*, da će dalje živjeti od *nezaboravnih uspomena na svoju Gretu.*²⁸

Dvije režije Grete Kraus-Aranicki

1. Matura

Kao redateljica, Greta Kraus-Aranicki debitirala je 1936. godine režijom komedije Lászla Fodora u prijevodu Bele Krleže, u mandatu upravitelja (onodobni naziv za in-tendanta) Branimira (Branka) Šenoa²⁹, koji je u svome turbulentnom mandatu na čelu Hrvatskoga narodnog kazališta jedva izlazio na kraj s teškim financijskim problemima. Naime, onodobni ministar prosvjete Dobrivoje Stošović nije bio naklonjen zagrebačkim specifičnostima u kazališnoj tradiciji smanjujući mu redovito subvenciju, pa se Šenoa našao u tako nezavidnoj situaciji da mu je jedino preostalo isposlovati dugoročni kredit kod Državne hipotekarne banke kako bi mogao osigurati minimalne produkcijske uvjete za program kazališta.³⁰ Zato je morao obećati banu Savske banovine Marku Kostrenčiću

²⁶ HAZU, 2331.

²⁷ Anonim., *Umrta Greta Kraus – Aranicki*, „Narodni list“, 12. X. 1956.

²⁸ Pismo zahvale A. Aranickoga S. Batušiću, listopad 1956., HAZU, fasc. G. KRAUS ARANICKI.

²⁹ Branimir Šenoa, hrvatski slikar i povjesničar umjetnosti, prvi stalni scenograf Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (1909. – 1910). (Zagreb, 7. VIII. 1879. – Zagreb, 4. XII. 1939.). Sin književnika A. Šenoa, suprug slikarice Naste Rojc. Na Sveučilištu u Zagrebu završio studij prava (1902.) i filo-zofije (1905.) te doktorirao 1912. iz povijesti umjetnosti (*Ivan Zagrepčanin i sin mu Jerolim*). Polazio (1899. – 1906.) privatnu slikarsku školu O. Ivekovića, a 1903./1904. grafički tečaj kod M. C. Crnčića. Akademik od 1931. Od 1907. nastavnik, potom od 1918. ravnatelj Više škole za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, a kada je škola prerasla u Akademiju likovnih umjetnosti, biva postavljen (1921.) za ravnatelja, što je i ostao cijelo vrijeme intendanture u Hrvatskome narodnom kazalištu (1935. – 1938).

³⁰ Više o krizi uprave B. Šenoa, u: *Pitanje uređenje dugova zagrebačkog Narodnog kazališta*, „Jutarnji list“, 3. VI. 1936.; *Rješavanje teškog i zamršenog kazališnog problema*, „Jutarnji list“, 5. VI. 1936.

i vlastima u Beogradu rezanje produkcijskih troškova i redukciju članstva (umirovljenja i otkaze za čak 25-30 osoba)³¹, s kojima se stoga kao i prethodnih sezona – u intendanturi Šenoina prethodnika Petra Konjovića – odugovlačilo s potpisivanjem ugovora za novu sezonu sve do kraja prethodne. Ta je nestabilnost izazivala revolt umjetnika, koji su načuli da se sprema otkaz operetnom orkestru i zboru te su odmah svoju delegaciju poslali u Beograd i organizirali Plenum prekinuvši sve pokuse u kazalištu. Buna je rezultirala rezolucijom kojom su ogorčeni umjetnici ukazivali na neodrživu krizu zahtijevajući da uprava najkasnije za 48 sati potpiše ugovore s njima.³² Novi ravnatelj Drame tako postaje Tito Strozzi, a Hrvatsko narodno kazalište ostaje bez više nezadovoljnih, ali istaknutih umjetnika: Pavel Froman odlazi u Sofiju, Branko Gavella dogovara angažman u Brnu, Nina Vavra i Josip Maričić odlaze u mirovinu, Nikša Stefanini u Beograd, Tomislav Tanhofer i Milan Ajvaz u Novi Sad u tamošnje novoosnovano banovinsko kazalište.

To su ukratko okolnosti u kojima je producirana *Matura, nepretenciozna komedija* prepuna *dobročudnih viceva* na temu srednjoškolskih problema *s obligatnom grozotom zelenog stola u zbornici*, a koja je na premijeri privukla publiku željnu senzacija koje nisu bile predviđene na kazališnom plakatu, od kojih je najveća bila gluma onodobnog miljenika zagrebačke publike Strahinje Petrovića³³ u ulozi staroga profesora filozofije koji je *opet stvorio jedno malo remek-djelo*. Petrović, koji će se uskoro, nakon dvadeset godina angažmana u Hrvatskome narodnom kazalištu, vratiti u rodni Beograd, gdje je i započeo i završio svoju veliku karijeru, bio je omiljeni partner Grete Kraus, zajedno su imali svoje produkcije (tzv. *čvrge*) s kojima su redovito nastupali po pokrajini.³⁴

Za razliku od publike, koja se *dobro zabavljala* na premijeri, kritičar Branimir Gršković (potpisivao se s GAMA)³⁵, autor *temperamentnih, ali ponajviše senzacionali-*

³¹ „Večer“, 17. VI. 1936.

³² *Plenarni sastanak sveg osoblja zagrebačkog kazališta*, „Jutarnji list“, 5. VI. 1936. Usp. *Osim materijalne krize, postoji kriza vodstva u zagrebačkom kazalištu*, „Večer“, 13. VI. 1936.

³³ Strahinja Petrović, hrvatski i srpski glumac (Beograd, 25. V. 1892. – Beograd, 2. VI. 1964.). Od 1911. glumi u Beogradu, Osijeku i Skoplju, od 1920. do 1940. angažiran je u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu, nakon čega se vraća u Beograd. Nastupao je u veselim igrama (Hugo u *Za čajnim stolicem* K. Svobode) i avangardnim djelima (Cinik u *Kozmičkim žonglerima* K. Mesarića), ali je najveće domete ostvario interpretirajući snažne karakterne uloge (Gregers u *Divljoj patki* i Osvald u *Sablastima* H. Ibsena; Vanja u *Ujaku Vanji* i Gajev u *Višnjiku* A. P. Čehova; Andrej u *Golgoti*, Polugan u *Vučjaku* i Puba Fabriczy u *Gospodi Glembajevima* M. Krležje). Podjednako uspješan bio je u komediografskim djelima (Malvolio u *Na Tri kralja* W. Shakespearea; Corbaccio u *Volponeu* B. Jonsona; Molièreov *Tartuffe*; Hljestakov u *Revizoru* N. V. Gogolja; Dundo Maroje M. Držića; Kir Dima i Kir Janja J. Popovića Sterije). Bavio se režijom i pedagoškim radom.

³⁴ HAZU, 25156.

³⁵ Branimir Gršković, kazališni kritičar i novinar (Zagreb, 30. XII. 1908. – Odra, 24. I. 1945.). Maturirao u Državnoj gimnaziji u Srijemskim Karlovcima 1927., studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1928.-32. Od početka 1930-ih do 1941. radi kao novinar u dnevnim listovima *Jutarnji list* i *Večer*, od lipnja 1940. do travnja 1941. glavni je i odgovorni urednik službenoga radijskoga glasila *Hrvatski ilustrirani list Radio Zagreb*. Za II. svjetskog rata namješten je u uredništvima

stički orijentiranih kritika³⁶, imao je brojne prigovore na autorov pristup u kojem *treći čin predstavlja više gnjavažu nego zabavu, što je ispunjeno ne osobito sretnim dijalozima*. Pa dok je prvi čin prošao u *dobrom raspoloženju glumaca i publike, slijedila su druga dva koja su djelovala kao hladni tuš da na koncu publika izađe iz kazališta žalosna što se nije mogla više smijati*. Gršković pruža u svojoj kritici i zoran uvid u redateljčin posao pohvaljujući je za *iskazivanje ambicije i smisla za režiju*, ali nastavlja s ozbiljnim prijekorima: umjesto da *križa svu patetiku i sentimentalizam iz teksta*, iste je još i podcrtala, *pa je predstava imala dosta mlaki tempo*, a sve je to uzrokovalo nestrpljivo škripanje stolaca u gledalištu. Propustila je redateljica kratiti i dosadni kraj drugog čina ili ga drugačije režirati jer – podsjeća Gama – Fodor je napisao *komediju koja sadrži komediju, a ne tragiku*. U svemu, prvi pokušaj režije kod Krausove za strogo Grškovića *nije pošao sasvim sretno za rukom*, da bi joj na samom kraju još uputio i koju ciničnu riječ: *Ne mora biti žalosna, svaki je početak težak, a osim mature postoji i naturalni popravak*.³⁷

Znatno benevolentniji u svojoj kritici za „Novosti“ bio je Branimir Mašić (potpisan s B. M.), kritičar po stilu *izrazitiji, samosvojniji, a u raščlambi predstave lucidniji*.³⁸ On je nakon odgledane premijerne izvedbe bio oduševljen *scenskim majstorom* Fodorom, označivši *Maturu* kao komad prepun sjajno ocrtanih karaktera i živih, *prskavo duhovitih* dijaloga *uzorkom kako se pišu dobre suvremene komedije*. I on oslikava atmosferu premijernoga gledališta, pa tako saznajemo da se *na mahove orilo od smijeha i odobranja*, zbog čega zaključuje da će predstava dobro ići jer *uvijek je više onih koji od umjetnosti traže u prvom redu zabave i rasonode*. Svi glumci dobivali su tijekom izvedbe aplauze na otvorenoj sceni, a na kraju se, okružena glumcima, na aplauzu pojavila i redateljica, koja je, po Mašiću, *ugodno iznenađenje svoje vrsti* jer njezini *temeljni potezi* (...) nisu bili nimalo *debutantski*. To ga navodi i na daljnja promišljanja o ženama u toj još uvijek u to doba muškoj struci: *Režisersko zanimanje po prirodi stvari nije blisko ženama* dodajući da je dobro *da imamo i jednu ženu kao režisera*. Kraus je po njemu upravo iznimka jer *postavljanje temeljnog tona, sklad i povezanost među prizorima i karakterima, tempo igre, sitne režijske invencije i ostalo – sve je to doneseno uspjelo, s mjerom i ukusom*. Usto dodaje da redateljica nije uopće upala u moguću zamku s obzirom na zamke komada – pretjerane sentimentalnosti, patetičnosti ili neuspjele komike.

listova *Pokret* (1941.) i *Preporod* (1942.), ali se, kao predratni član KPJ, odmah uključuje u ilegalni rad. Višekratno zatvaran, 1945. je ubijen u skupini talaca. U tijeku 1930-ih i do početka rata redovito je, pod pseudonimom *Gama*, u listu *Večer* izvješćivao o kazališnim zbivanjima i ostavio opus kritičkih prosudbi te svjedočanstava o tada bogatom kazališnom životu Zagreba. Nikola Vončina, *Branimir Gršković*, natuknica. *Hrvatski biografski leksikon*, Zagreb 2002.

³⁶ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, Zagreb 1971., 247.

³⁷ *Matura*, „Večer“, 13. VI. 1936.

³⁸ N. Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, 246.

Zaključuje da je ona sve to *inteligentno izbjegla, i u tome se baš nazire njen talent za režiju*. Osim Petrovića, kojeg i on ističe na prvome mjestu (savršena ležernost u ponašanju i govoru), navodi i majstorsku glumu Hinka Nučića u ulozi usukanog profesora matematike, Mate Grkovića u ulozi mladog direktora gimnazije te Predraga Milanova kao profesora prirodopisa. No posebno se Mašiću usjekla u sjećanje raskošna karakterizacija i prirodna nenametljivost mlade Ervine Dragman u glavnoj ulozi maturantice Käthe Seidl te vedrina i uvjerljivost Bele Krleže kao profesorice gimnastike.³⁹

S tim se komplimentima uopće nije složio onodobni najistaknutiji kritik Josip Horvat u kritici u „Jutarnjem listu“ potpisanoj, kao i obično, inicijalima *jh*. Izbor *Mature* ocjenjuje, citirajući Šenou, kao izbor iz tvornice kazališnih komada *gdje se piše da se piše, ma i ne bilo u svem komadu mrve zdrave pameti*. Za njega je *Matura slatka i teško probavljiva kao ukras na svadbenoj torti*, a njezin autor kazališni rutiner koji sve što stvara *žrtvuje onom idolu koji (...) jedini ima gomile poklonika – kiču*. Ipak, Horvat izdvaja režiju kao zanimljiv *debut*. On ne raspravlja o smislu ulaska žena u tradicionalno mušku profesiju već sasvim suprotno – o tome trebaju li glumci režirati, koje su njihove prednosti i mane u odnosu na one redatelje koji ne glume. U svemu, debi Grete Kraus ističe kao uspio jer je *do izražaja dovela scenske vrednote i efekte koji se kriju u komadu*, a uz to uspostavila i dobar tempo i dobru unutaraju režiju, iako se suzdržala od nekih nužnih kraćenja i komprimiranja. Ističe veliki aplauz na kraju, ali i one tijekom izvedbe, što smatra opravdanim jer je i po njemu gluma zagrebačkih glumaca bila *famozna*, žaleći da se takvi redateljski i glumački napori nisu potrošili na neko vrednije djelo. I on prvenstveno ističe mladu Ervinu Dragman (poželjevi joj kao alternaciju nešto mladu Đurđicu Dević), Ninu Vavru kao *nedostiživu* i Belu Krležu u *sretnoj i iskrenoj* interpretaciji. No, mišljenja je kao i njegovi kolege da je bez konkurencije scenom dominirao Strahinja Petrović, a izvrsni su bili još i Nučić i Grković (s maskom starijega!), u kojeg su sve učenice zaljubljene.⁴⁰

2. Aleksandar Evdokimovič Kornejčuk: *Misija Mr. Perkinsa u zemlji boljševika*

Kraus je s režiranjem nastavila još jedanput, i to odmah nakon povratka u Zagreb, ujesen 1945., kada (opet u Malom kazalištu) režira satiru *Misija Mr. Perkinsa u zemlji boljševika*, najavljenju već u srpnju na predstavljanju novoga programa Uprave za sezonu 1945./46.⁴¹ Do tog angažmana dolazi iz jednostavnog razloga što u toj fazi svoga umjetničkog zaleta u socrealizam nije u kazalištu bilo redatelja, pa u novoformljeno Redateljsko vijeće sastavljeno od 12 članova (u veljači 1946. preimenovano u Dramsko

³⁹ *Matura – režija Greta Kraus*, „Novosti“, 14. VI. 1936.

⁴⁰ *Matura*, „Jutarnji list“, 14. VI. 1936.

⁴¹ *Obnavlja se život i kod kazališta Hrvatskog narodnog kazališta*, „Vjesnik“, 22. VII. 1945., br. 80, 2.

vijeće), uz intendanta Ivu Tijardovića, direktoricu Drame Boženu Begović i redatelje Kalmana Mesarića i Margaretu Froman, ulaze glumci Joža Rutić, August Cilić, Du-bravko Dujšin, Emil Karasek, Jozo Laurenčić, Hinko Nučić i Mato Grković, a uz njih i Greta Kraus. Svi su oni tih prvih poslijeratnih sezona i režirali gotovo sve predstave u Drami, iako nitko od njih osim veterana Mesarića i Fromanove nije imao većih znanja ni iskustva u području režije.⁴²

Kao i *Matura*, i *Misija* je bila jugoslavenska premijera, a redateljica glumica nije igrala ni u jednoj od njih. Ova potonja snažnoga propagandnog naboja, koja je ujedno imala zadaću predstaviti na sceni novu socrealističku doktrinu nekritički uvedenu u nas odmah nakon oslobođenja⁴³, izvedena je u netom konsolidiranim poratnim prilikama Hrvatskoga narodnog kazališta u vrijeme energična početka *sovjetizacije* jugoslaven-skoga kazališta kad se ukrajinskoga pisca Kornejčuka ovjenčanog Staljinovom nagradom postavljalo na brojnim domaćim pozornicama. U tome banalnom djelu satiričkih pretenzija prikazuje se skepsa skupine poslovnih ljudi iz SAD-a prigodom njihova posjeta Moskvi.⁴⁴ Premijera je najavljena u listopadu u „Kazališnom listu“ kao *duhovita komedija* s Dejanom Dubajićem u naslovnoj ulozi Mr. Perkinsa, *okorjela milijunaša iz Čikaga*⁴⁵ koji dolazi u Moskvu u pratnji svoje tajnice i novinara u namjeri da dozna istinu i *pravo stanje stvari u Sovjetskom Savezu*, ali da ujedno i sklopi *što povoljnije i što rentabilnije poslove*. Komedija se razvija u susretu s vodičima *Inturista* koje ovi pod svaku cijenu žele zaobići pa odlaze samovoljno (!) u kolhoz u mjestu Pečurkovu, gdje ih domaćini dobro počaste, što ih ostavlja u čudu. Na kraju, obišavši čak i *odsječak fronte s hrabrim i svjesnim ratnicima kojima nije nepoznata ni američka literatura*, razbija se njihova skepsa i nepovjerenje i to – predvidljivo – u korist boljševika.⁴⁶ Jedina objavljena kritika, potpisana s A. i objavljena u „Vjesniku“ tek nakon 20 dana (što je u to doba bio običaj jer je svaka morala proći kroz ruke strogih činovnika Agitpropa među kojima bi i

⁴² HAZU, 18068, Izvještaj Drame za mjesec august 1945.; Izvještaj Drame za mjesec oktobar 1945.; Izvještaj Drame za sezonu 1945./46. (do travnja), 5. IV. 1946., 1-3.

⁴³ Sovjetska drama postavljena je na istoj sceni i u drugom dijelu te prve poratne sezone. Primjerice, komedija *Tuđe dijete* Vsevoloda Škvarkina prikazivala je *pobjedu nad zaostalošću starih generacija*, a u njoj je nastupao dramski pomladak (uz pomoć veteranki Bele Krleže i Mace Šekulin), koje je predvodio redateljski tandem u sastavu Marijan Lovrić i Božena Begović. Sc. Z. Agbaba. Igrali su još: R. Ježić, I. Kolesar, M. Šerment, D. Krča, J. Marotti, Ada Nagy, V. Jagarić, S. Bogdanović, S. Meandžija i M. Danon.

⁴⁴ Premijera je bila 3. XI. 1945. Sc. V. Žedrinski. Igrali su: D. Dubajić – Mr. Perkins, N. Grahor – Miss Down, njegova tajnica, J. Laurenčić – novinar iz Čikaga, V. Timer – Olga Petrenko, vodič, S. Bogdanović – Matrjona, M. Šekulin – Stepanida Orlova, predsjednica kolhoza, I. Kolesar – njezina kći Marusja, J. Maričić – Čumačenko, upravljač svinjske farme, Š. Šimatović – direktor hotela, J. Marotti – Kretschner, njemački pilot.

⁴⁵ „Kazališni list“, br. 4., 6. X. 1945., 13.

⁴⁶ „Kazališni list“, br. 7., 27. X. 1945., 3-5.

valjalo tražiti autora), nije iskazala nimalo oduševljenja repertoarnim izborom, režijom i karikiranom glumom jeftinih efekata koja prikazuje *sovjetske ljude bez njihovih tipičnih ljudskih i društvenih problema* te je predstavu proglasila – promašenom.⁴⁷

Na ovom se poslu zaustavio redateljski angažman Grete Kraus, koja je od 1953. svoje snage, osim na sve manje zahtjevne glumačke zadatke, usmjerila u manjoj mjeri na film⁴⁸, a još više na spomenuto participiranje u tek uvedenoj doktrini (samo)upravljanja u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu u kojem će se u nadolazećem razdoblju, osobito nakon povratka Branka Gavella u Zagreb, inaugurirati novi redatelji, a s njima i sve viši kriteriji u izboru repertoara i onih koji ga režiraju, a što će ujedno na dugo vrijeme zatvoriti mogućnost uključivanja redateljica u rad našega središnjeg kazališta.

LITERATURA

A., *Misija Mr. Perkinsa u zemlji boljševika*, „Vjesnik“, 22. XI. 1945., 6.

Anonim., *Umrla Greta Kraus-Aranicki*, „Narodni list“, 12. X. 1956.

Ivona Ajanović-Malinar, Greta Kraus-Aranicki, natuknica. *Hrvatski biografski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2013., dostupno na: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10927>

Snježana Banović, *Kazalište i grad – prilozi za povijest Zagreba kroz razvoj njegova kazališta nakon Drugoga svjetskog rata (1945. – 1950.)*, *Desničini susreti*, zbornik radova u pripremi, Zagreb, 2019.

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

Slavko Batušić, natuknica Aranicki-Kraus, Greta, *HNK 1894 - 1969.*, *Enciklopedijsko izdanje*, Naprijed i HNK u Zagrebu, Zagreb, 1969., 169-170.

Antonija Bogner-Šaban, *Zora Vuksan Barlović. Prva hrvatska redateljica i glumica u svom vremenu i prostoru*, u: *Ista, Povrat u nepovrat. Na razmeđu realizma i moderne: devet kazališno-književnih portreta*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2001., 209-247.

Ivo Hergešić (H.), L. Fodor, *Matura*. „Obzor“ 76., 1936., 141, str. 1-2.

Marijan Matković, *Dramaturški eseji*, Matica hrvatska, Zagreb, 1949.

Nikola Vončina, *Branimir Gršković*, natuknica. *Hrvatski biografski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2002., dostupno na: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7971>

⁴⁷ A., *Misija Mr. Perkinsa u zemlji boljševika*, „Vjesnik“, 22. XI. 1945., 6.

⁴⁸ Greta Kraus odigrala je male uloge u tri filma: *Kameni horizonti*, debitantski igrani film Šime Šimatovića (1953.) o nepravdama prijeratnih klasnih razlika, a prema predlošku Vjekoslava Kaleba, gdje je odigrala svoju prvu filmsku ulogu (Kontesa), radno ime filma glasilo je *Mala*, po imenu glavne junakinje koju je tumačila Irena Kolesar (HAZU, 15679.), *Milioni na otoku* (1955.) i *Ne okreći se, sine*, oba u režiji Branka Bauera (1956.)

Arhivski fondovi:

Muzejsko kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU

- Zbirka dokumenata
- Kartoteka osoba

Hrvatski državni arhiv:

- HR-HDA, fond 513: Hrvatsko narodno kazalište
- HR HDA, 278. Prezidij Sabora (Tajništvo – kancelarija odlikovanja i počasnih
- zvanja (1948-1950)

Tiskovine:

„Jutarnji list“, 3. VI. 1936., 5. VI. 1936.

„Kazališni list“, br. 4., 6. X. 1945.; br. 7., 27. X. 1945.

„Novosti“, 14. VI. 1936.

„Večer“, 13. VI. 1936.; 17. VI. 1936.

„Vjesnik“, 22. VII. 1945.

BOGDAN JERKOVIĆ – NEKOLIKO CRTICA O AVANGARDI

UVOD

Poput niza tropa humanističke refleksije, i *avangarda* je termin koji se primjenjuje na ogroman niz koncepata, fenomena i povijesnih pojava, iz čega je induktivno gotovo nemoguće doći do sadržaja tog pojma. Je li riječ o stilskom usmjerenju, vojnoj formaciji, političkom pokretu ili umjetničkoj grupi, uglavnom ovisi o tome s kojeg teorijskog ili kritičkog polazišta prilazimo fenomenu. U tom smislu mogli bismo reći da sam termin ne odudara previše svojom sudbinom od niza sličnih, višeznačnih i kompleksnih konstrukcija koje je kulturna inercija dovela do današnjeg semantičkog statusa ili možda, preciznije rečeno, relativno konfuzne značenjske pozicije.

Međutim, i u filološkom polju stanovita specifičnost se u slučaju avangarde ipak pomalja iz njezine dvojne historijske genealogije: stilske i političke. U programskom uvodu svoje studije *Ruska avangarda* Aleksandar Flaker sažimlje uvide iz svojih prethodnih radova posvećenih tom fenomenu kako bi konceptualno a ne samo povijesno specificirao objekt istraživanja. Najprije kreće s negacijskim atributima, pri čemu avangarda nije tek *zbir književnih pokreta koji su se u Evropi javljali otprilike između 1910. i 1930. i nastupali pod različitim imenima (ekspresionizam, futurizam, dada, konstruktivizam...)* koje se na temelju stilskih srodnosti nastoji podvesti pod zajednički pojam odjelite strukture (Flaker 1984: 15). Naglašava pritom kako povijest književnosti mora biti povijest književnih tekstova *u njihovom uzajamnom suodnošenju i dijalektičkom smjenjivanju* (loc. cit.; naglasak u originalu). No pri daljnjoj specifikaciji objekta istraživanja domeće kako je avangarda suštinski *niječni odnos prema ustaljenim strukturama i stilskim formacijama* koji se očituje kroz dehijerarhizaciju sustava književnih rodova i vrsta, a zatim i dehijerarhizaciju mjesta književnosti unutar drugih vrsta umjetnosti (...) uključujući ovamo i intenciju ukidanja ili prevladavanja postojeće opozicije umjetnost – neumjetnost (Flaker 1984: 16). Već i u ovom inicijalnom određenju apodiktičnost zahtjeva da povijest književnosti mora biti povijest (samo) književnih tekstova unekoliko

se destabilizira. Ne-umjetnička sfera kao polje kulturne kreacije ulazi u horizont, i to u rasponu od amatersko-umjetničkih ili folklornih izvedbi do društvenih sfera koje estetska refleksija rijetko ili nikad ne uzima u obzir.

Pri kraju kratkog, ali programatski decidiranog uvoda Flaker skreće pažnju na činjenicu da avangardističko negiranje dominantnosti estetske funkcije u književnosti ne polazi s *pozicija unaprijed određenog i zadanog ideala koji bi omogućio izgradnju novog aksiološkog sustava već u ime optimalne projekcije – prvenstveno zacrtane prema budućnosti* (Flaker 1984: 19). A ta optimalna projekcija kao generativni mehanizam avangardističkog programa djelatna je i kad je revolucionarni čin, čija je suputnica programski bila, završen. Drugim riječima, iako ishodišno fenomen iz umjetničkog polja, avangarda je uvijek i akt transgresije, principijelno neograničiv disciplinarnom taksonomijom, kako konceptualnom, tako i administrativnom. Na operativnom planu to znači da o onim umjetnicima, projektima i pokretima koji su formalnim inovacijama podrivali dominantne estetike u određenim periodima, ali su kasnije sami izrasli u normativne poetike, samo uvjetno, u podosta ograničenom smislu možemo govoriti kao o avangardnim.

U kontekstu hrvatske kazališne povijesti, a i teorije, podosta je pažnje pridano raznim dionicima polja koji su na ove ili one načine figurirali kao avangardne instance. Bogdan Jerković, iako opusom i umjetničkim *credom* fascinantna ličnost hrvatske kazališne avangarde, u kanonskom korpusu hrvatske teatrologije gotovo da ne postoji. Zbog još uvijek nepotpuno sredene ostavštine, ovo istraživanje tek je prvi korak kritičke evaluacije avangardne baštine u opusu toga zanemarenog giganta. Konceptualnom jukstapozicijom s avangardističkim nastojanjima koja su se iscrpljivala u formalnim eksperimentima, a čija je avangardnost već kritički konsekrirana, pokušat ću ocrtati u kojoj je mjeri Jerkovićev opus autentična i nenadiđena *optimalna projekcija* naše kazališne historije.

ARTIKULACIJE AVANGARDE

Čak i elementarno trasiranje opusa Bogdana Jerkovića iziskivalo bi kazališno-povijesnu studiju ozbiljnijeg opsega uzimajući u obzir brojnost režija diljem jugoslavenskog prostora, ali i plodnu stvaralačku karijeru širom Europe, napose u Italiji. Kako sam već spomenuo, o Jerkoviću postoji vrlo malo znanstvenih ili stručnih izvora. Ne postoji monografija pa čak ni ambicioznija studija. Kratki pregledni osvrt pod naslovom *Nove konotacije u režijama Bogdana Jerkovića* objavio je Branko Hećimović 2006. u zborniku *Krležini dani u Osijeku*,¹ a enciklopedijsku natuknicu 2005. u *Hrvatskom biografskom leksikonu* Martina Petranović. Uz to, u „Gordoganu“ je 2009. objavljen *in memoriam* iz pera Darka Suvina. I kolikogod zvučalo nevjerovatno, to je sve. Za redatelja s nekoli-

¹ U ovom se radu referiram na pretisak tog teksta u zborniku Hrvatskog radija iz 2011.

ko stotina realiziranih režija diljem europskog kulturnog prostora, osnivača uglednog teatra *Compagnia dell Collettivo*, kasnije *Teatro Due*, u Parmi te *Studentskog eksperimentalnog kazališta* (SEK) u Zagrebu, sveučilišnog profesora na zagrebačkoj dramskoj akademiji te osobnog prijatelja i umjetničkog suradnika Piera Paola Pasolinija i nobelovca Darija Foa, „knjiga“ hrvatske teatrologije spala je na doslovno dva *slava*, odnosno priloga. Genealogiju tog slučaja, kao i sistemske koordinate takvog zanemarivanja mogla bi adekvatno osvijetliti i obuhvatiti tek ambicioznija studija, stoga je cilj ovoga rada tek naznačiti nekoliko konceptualnih čvorišta na temelju kojih svako iole ozbiljno posezanje za hrvatskom kazališnom avangardom mora uključiti Jerkovićev lik i djelo.

Kako bi se avangardnost nekog kazališnog fenomena mogla primjereno zahvatiti, uz uvodno naznačene programatske odrednice avangarde koje je precizirao Flaker, valja posegnuti i za užim, teatrološkim određenjem. Christopher Innes u svojoj studiji *Avant Garde Theatre 1892–1992* iz 1993. pokriva kanonske autore i poetike koji se mogu smjestiti pod zajedničkim pojmom kazališne avangarde. Budući kanadskim teatrologom, zapadocentrično stanovište nije neočekivano, pa otud i odsutnost autora iz „manjih“ kultura, no korektnost, pa i širina pregleda, Innesu se ne može osporiti. Ispod pluraliteta ideoloških i estetskih opredjeljenja, poetičkih savezništava i antagonizama, organizacijskih formata i intencionalnosti raznih programa, Innes prepoznaje zajedničku provodnu nit svih avangardističkih projekata. Iako se manifestima i bučnom retorikom u raznim fazama i oblicima avangardističkih formacija isticala unikatnost svake pojedine geste, zajedničko ishodište, odnosno ono što definira avangardne pokrete Innes prepoznaje ne u njihovim vidljivim modernim obilježjima, poput romantiziranja tehnologije u 1920-ima, nego u primitivizmu. On se sastoji od dvaju komplementarnih aspekata: istraživanja snolikih stanja te instinktivnih i podsvjesnih razina psihe, i kvazi-religioznog usredotočenja na mit i magiju (Innes 1993: 2-3). Uz mnoštvo stilski zajedničkih obilježja, ono što avangardističke autore takorekuć drži na programskom okupu antagonizam je spram suvremene civilizacije i otud poriv za osporavanjem modernih tekovina.² Po svojoj specificiranosti originalna, a u širem kontekstu studija avangarde i kontroverzna, Innesova teza zapravo polazi od istovjetnih načela koje je u posve drugom i analitičkom i povijesnom kontekstu iznio Flaker. Avangardisti su dionici formacija koje se prvenstveno profiliraju kroz *uzajamno suodnošenje i dijalektičko smjenjivanje* s prethodnicima ili pretendentima na umjetnički panteon. Dominacija psihološkog realizma i naturalizma krajem 19. st. uvriježeno se apostrofira kao podloga, u antagonizmu spram koje se modernistički pravci profiliraju. Avangardisti bi bili stoga, i prema Flakeru i prema Innesu, osviješteni osporavatelji estetskih dominantni svog vremena. Provokativna, iako materijom vjerodostojno osnažena, Innesova teza da je posezanje za mitskim i

² U širem epohalnom zahvatu Marshall Berman u svojoj studiji *All That Is Solid Melts into Air* čitav period moderne razmatra kao dinamiku koja se odvija kroz antitezu racionalno – iracionalno.

magičnim, nasuprot racionalnog i znanstvenog, konstitutivno mjesto avangarde, ostaje ograničena estetskim poljem kojim se argumentacijski i konceptualno kreće.

Innesova pozicija nije, međutim, idiosinkratična. U jednom od sad već kanonskih djela posvećenih raščišćavanju temeljnih poetičkih kategorija dvadesetog stoljeća, Eysteinsonovoj knjizi *The Concept of Modernism*, autor jasno i apodiktički postulira ključne razlike između avangarde i, po njemu, šireg polja modernizma. Iako se, naglašava, ti pojmovi često koriste kao istoznačnice, posebno u angloameričkoj kritici, postoji ipak podosta distinktivnih obilježja. Za razliku od modernizma, koji je bitno temporalno obilježen, *avangarda nije nužno povezana s nekim vremenskim periodom; općenito govoreći (...) odnosi se na eksperimentalne ili nekonvencionalne aktivnosti i pokrete, posebno u polju umjetnosti* (Eysteinson 1990: 143). Pozivajući se na mjerodavni *Rječnik literarnih termina (Glossary of Literary Terms)*, ističe kako se pod avangardom podrazumijevaju samosvjesne grupe umjetnika koji *napadajući prihvaćene konvencije i standarde doličnosti, teže stalnom stvaranju novih umjetničkih formi i stilova i uvođenju dotad zanemarenih, i često zabranjenih, tema* (Eysteinson 1990: 144). Upravo ta grupna samosvijest s transgresivnom stvaralačkom misijom, odnosno utemeljenost avangardnih poetika u *rušilačkim* pokretima, *differentia* je *specifica* spram diverzificiranijeg koncepta modernizma.

Međutim, takvo određenje avangarde, iako posve legitimno i široko rasprostranjeno, suočava se s poprilično objasnidbenih poteškoća kad se vizura podigne, ili pomakne, s čisto estetske dimenzije prema političkom polju – dimenziji iste simboličke snage, ako ne i veće za većinu pokreta historijske avangarde. Problem je to koji će, pokazat ću, posebne implikacije proizvoditi u slučaju evaluacije Jerkovićevih avangardističkih dosega. Zato je na ovoj točki nužno razumijevanje avangarde proširiti historijsko-materijalističkom perspektivom, odnosno rakursom koji će mimo kompleksa ideja u analizu uračunati i materijalne aspekte terenskih dinamika. Drugim riječima, potrebno je posegnuti za, te vrednovati političke pretenzije avangardističkih pokreta ponad njihove retoričke ceremonijalnosti ili stvarne a samo ka stilu uperene transgresivnosti. U tu svrhu nezaobilaznim se nadaju uvidi iz sad već klasične studije Petera Bürgera – *Teorije avangarde*.

Bürger se u svom razumijevanju avangarde odmiče od stilske determiniranosti perioda, i sagledava fenomen kroz vizuru institucije umjetnosti. Kako sama institucija umjetnosti postoji od formacije građanskog društva i strukturne diferencijacije koju je donio razvoj kapitalizma, nemoguće ju je promatrati kao da nastaje i razvija se u zrakopraznom prostoru. Iako ranije spomenuti zagovornici estetičkog razumijevanja avangarde vjerojatno ne bi odricali značaj socijalnih faktora, njihov je analitički aparat ipak usmjeren prvenstveno na razumijevanje poetičkih specifičnosti avangardističkih pokreta koje proizlaze iz njihova umjetničkog djelovanja. Konkretnije rečeno, primarni su objekt analize umjetnička djela kao diskurzivne tvorevine koje svoj značenski po-

tencijal ostvaruju na podlozi supostojećih im umjetničkih pravaca, koncepcija, poetika. Za razliku od takvog pristupa, Bürger, eksplicitno zazivajući marksističku teorijsku rešetku, polazi od teze da *s povijesnim avangardnim pokretima društveni parcijalni sistem umjetnosti ulazi u stadij samokritike. Dadaizam, najradikalniji pokret unutar europske avangarde ne prakticira kritiku umjetničkih pravaca koji mu prethode već kritiku institucije umjetnosti kakva se razvila u građanskom društvu* (Bürger 2007: 30).

Institucija umjetnosti podrazumijeva i stvaralačku i recepcijsku domenu – umjetnička djela i njihovu recepciju od strane publike, ali i diskurzivni aparat koji se oko toga gradi – kritiku i znanstvenu refleksiju. Avangardističke geste ostrvljuju se podjednako na obje dimenzije: i na autore ili djela koji djeluju i nastaju unutar koordinata poetičke dominante, ali i na cjelokupan akademsko-kritički pogon koji održava specifičan i odjelit status umjetnosti, u kojem privilegirano mjesto ima umjetnik-genij.³ Oспорavanje generalnog statusa institucije umjetnosti i značaja Umjetnika kao njezina reprezentativnog nositelja u Bürgerovoj su vizuri stoga konstitutivni aspekti avangardnosti.

Tek u tako ocrtanom okviru možemo posložiti sustavniju sliku Jerkovićeve ostraciranosti iz povijesti hrvatskog kazališta. Razloge tome teorijski je probitačnije, a i historijski vjerodostojnije tražiti u strukturnim defektima analitičkog aparata nego u kulloarskim tračevima o osobnim antagonizmima ili pak mutnom pojmu *konzervativnosti* hrvatske teatrologije.

JERKOVIĆEVA NEPRIPADANJA

Kako sam netom naveo, razloge Jerkovićeve odsutnosti iz hrvatskog teatrološkog kanona neću tražiti u teorijskim promašajima, analitičkim propustima ili, nedajbože, karakternim crtama dionikâ hrvatske teatrologije. Ne radi se o tome da su ovi ili oni pregledi povijesti hrvatskog kazališta zakinuti informacijama o Jerkoviću zbog istraživačkog nemara ili lijenosti ili pak zbog teorijski nenadilazivog antagonizma. Gore ukratko skicirana teorijska nesumjerljivost pristupâ avangardi u konkretnim će primjerima doći do punog izražaja.

U svojoj zbirci intervjuâ iz 2007. *Razgovori o novom kazalištu* Marin Blažević u uvodnom tekstu obrazlaže autorsku odluku o selekciji. Više nego mogući prigovori o nekom selekcijskom propustu, muči ga kako adekvatno artikulirati nezaobilaznost onih sugovornika koji su uključeni u zbirku. Odričući mogućnost decidiranog određenja što novo kazalište jest zbog mnoštva, često neuskладivih, pa i proturječnih teorijskih perspektiva, Blažević se odlučuje na relativno fleksibilan, a, pokazat će se, i taktički domišljat kriterij u odabiru protagonistâ novokazališne poetike. Ističe stoga kako *računa na naročitu relevantnost opusa, njegovu reprezentativnost ne samo u lokalnim okvirima*

³ Martha Woodmansee, američka povjesničarka estetike, minuciozno secira osamnaestostoljetnu dinamiku nastanka i razvoja umjetničkog polja, s posebnim naglaskom na koncept umjetnika-genija u svojoj studiji *The Author, Art, And the Market. Rereading the History of Aesthetics* (1994).

novokazališnih napora (...) no usto je trebalo uzeti u obzir trajnost, ustrajnost i kontinuitet djelovanja na novokazališnoj sceni, zatim preuzetu odgovornost i sposobnost povezivanja i okupljanja drugih aktera novog kazališta putem različitih modela suradnje, organizacije i prezentacije (Blažević 2007: 8). Iz tih je razloga, kako napominje nešto dalje, *Studentsko eksperimentalno kazalište* (čiji je osnivač Jerković) *prisutno samo uzgred i posredno* (Blažević 2007: 9), dok ostatak Jerkovićeve produkcije nije nikako. Za autora koji je na hrvatskoj kazališnoj sceni bio kontinuirano radno aktivan više od 50 godina (od 1946. do početka dvijetisućitih), kazališnog organizatora koji je uvodio modele produkcijske suradnje institucionalnih i neinstitucionalnih izvedbenih platformi te koji je više desetljeća radio na transnacionalnom umrežavanju⁴ može djelovati neobično da nije zadovoljio navedene kriterije. U nešto svježijoj i teorijski puno doradenijoj studiji *Izboren poraz* iz 2012. Blažević se ponovno vraća fenomenu novog kazališta, ovog puta sa skrupuloznim analitičkim ekspozeom. U njemu navodi i sud korifeja nove teatrologije Marca De Marinisa o bitnim značajkama *novog kazališta*, odnosno, Blaževićevim riječima, o *elementima estetičko-etičko-političkog programa: odbacivanje dramskog teksta prije rada na predstavi; kritika i dokidanje uloge redatelja-demijurga te uključivanje cijele skupine u proces redateljsko dramaturškog stvaranja, odbacivanje naturalizma (...) uvođenje improvizacije kao oslobođenog rada glumca odnosno izvođača (...) utopijska vjera u „kazalište komune“ i „organskog zajedništva“* (Blažević 2012: 18-19). Za razliku od nešto starijih *Razgovora*, gdje se Jerkovićevo ime tu i tamo uzgred pojavi, kazalo imena novije studije ne sadrži tu jedinicu.

Vrijedi stoga posegnuti za iskazima⁵ njegovih suvremenika i suradnika kako bismo (pro)cijenili u kojoj mjeri Jerkovićeve metodologija i poetika korespondiraju s gorenavedenim novokazališnim obilježjima. Glumac Ivan Lovriček opisuje dinamiku rada na predstavi *Mladost pred sudom* Hansa Timeyera: *S obzirom na to da su napisana samo dva čina, mi sami smo, vođeni Bogdanovom idejom, izmislili treći čin (...) često smo svi zajedno odlazili u muzeje i galerije, a Bogdan se, naročito u „masovkama“, često inspirirao likovnom umjetnošću* (Blažević 2011: 84). Glumica Eliza Gerner svjedoči kako je, tada već autor nekoliko kazališnih hitova, Jerković oštro napadnut jer je u produkciju Držićeve komedije *Tripče de Utoľce* Hrvatskoga narodnog kazališta doveo amaterskog glumca koji je, navodno, narušio dignitet profesionalnog ansambla. Želimir Zagotta, stalni Jerkovićeve scenograf, komentira odluku Hrvatskoga narodnog kazališta da otkáže premijere Držićevih komedija zbog nezadovoljstva njegovom scenografijom

⁴ Blažević iznosi i faktografski netočnu tvrdnju da je Borut Šeparović prvi autor nakon Brezovca koji je veći broj svojih projekata realizirao u inozemstvu. Dvadesetak godina prije Brezovca, a čak tridesetak prije Šeparovića, Bogdan je Jerković suvereno koračao europskim, napose talijanskim pozornicama, realiziravši znatno veći broj režija od spomenutog dvojca.

⁵ Izuzetno sadržajan i pregledan osvrt na Jerkovićeve opus priredila je Tajana Gašparović za emisiju *Portret umjetnika u drami* Trećeg programa Hrvatskoga radija 2005. Iz transkripta emisije citiram iskaze suradnika.

koja nije dovoljno realistički prikazala renesansni prostor Držićeva Dubrovnika: (...) Smatram da kod ove postavbe djela Marina Držića nije toliko važno hoće li se na sceni likovno reproducirati Dubrovnik, Kotor, ili koji drugi grad u ono doba, nego je bitno stvoriti atmosferu (2011: 87). Metodologije rada s glumcima prisjetio se i Bosnimir Ličanin: *Bili smo ponoseni njime, jer bio je prvi redatelj koji nije imao ni trunku despotskog odnosa prema glumcu (...) Prihvaćao bi svaku provokaciju, svaki izazov i na njega odgovarao novim izazovom* (2011: 94). Na sličnom je tragu i Srećko Capar, glumac koji Jerkovića prati od samih početaka SEK-a: *Kako Bogdan radi? On je znao u nama provocirati razmišljanja, što znači da nije bilo slijepo čitanje teksta – nego smo veliki dio predstave napravili iz improvizacije* (2011: 83).

Epistemološki senzibilniji čitatelj mogao bi svim ovim svjedočanstvima zamjeriti pretjeranu dozu subjektivnosti i zapravo anegdotalnu narav. Uostalom, riječ je o prigodnim iskazima, a ne usustavljenim uvidima u nečiji opus ili kritičkoj evaluaciji umjetničkog korpusa i stručne literature o njemu. Međutim, čak i najveći skeptici morali bi ostati začuđeni nevjerojatnom podudarnošću između De Marinisova kataloga novokazališnih obilježja i odlika Jerkovićevih djela: odmak od naturalizma, kolektivno stvaralaštvo i kult zajednice, decentralizacija dramskog teksta, odustajanje od redateljske autoritarnosti. Posegnemo li za lehmanovskom terminologijom, sve navedeno legitimno upada i u korpus postdramskog teatra.

Čak i na ovom planu operativnih režijskih i glumačko-pedagoških rješenja, dakle bitno estetskoj razini, Jerković i više nego zadovoljava u stručnoj literaturi već kodificirane zahtjeve novog ili postdramskog kazališta. Stoga je njegovo izostavljanje iz svih iole relevantnih pregleda novog ili naprosto suvremenog kazališta još upadljivije.⁶

AVANGARDA KAO NADILAŽENJE UMJETNOSTI

Čak kad bi se Blaževići opetovani propusti izostavljanja Jerkovića iz korpusa hrvatskih kazališnih avangardista i mogli pripisati nekim hipotetskim osobnim razlozima⁷ antipatije ili indiferentnosti, ta činjenica ne bi bitno osvijetlila fenomen kolektivne amnezije hrvatske teatrologije po pitanju tog autora.

Kako sam ranije već naznačio, razumijevanje avangarde kao estetskog programa, ma koliko skrupulozno profiliranog, priječi sagledavanje onih projekata koji su intrinzičnim aspektom svog poslanja bili usmjereni nadilaženju okova umjetničkog polja, odnosno zalasku u djelatno polje politike. Kako naglašava rusko-njemački filozof Boris

⁶ Osim jedva zamjetne prisutnosti u katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice, u najreprezentativnijim izdanjima naše teatrologije Jerković jedva da se spominje. Tako se u Batašićevoj *Povijesti hrvatskoga kazališta* (1978) spominje tek usput, kao dionik Studentskog eksperimentalnog kazališta, dok se u Senkerovoj *Hrestomatiji novije hrvatske drame* (2001) spominje u nekoliko navrata, mahom vezano uz režije Hadžićevih tekstova, ali nigdje kao autor osebujnog umjetničkog integriteta.

⁷ O čemu nema nikakvih indicija u Blaževićevim radovima.

Groys u svojoj prijelomnoj studiji *Gesamkunstwerk Stalin*⁸ iz 1988., svaka je povijesna instanca umjetničke avangarde prekompleksni fenomen da bi se mogao svesti na jedinstvenu eksplanatornu formulu. Međutim, zajedničko ishodište sviju jest *zahtjev da se umjetnost pomakne s predstavljanja svijeta ka mijenjanju istoga* (1992: 14). Bazirajući svoje uvide mahom na programatskim tekstovima sovjetske avangarde na koje se minuciozno referira, Groys apostrofira kako, za razliku od fetišizma tehnike i industrije koji su gajili talijanski futuristi, njihovi ruski parnjaci nastoje artikulirati alternativu tada bujajućem industrijskom kapitalizmu i slijepoj vjeri u progres koja aktivno živi barem od polovice 19. stoljeća i tada stasajućeg scijentizma. Početak dvadesetog stoljeća period je kad te silnice naočigled sviju svojom dinamikom radikalno transformiraju ili, ovisno o očistu, uništavaju svijet. Tradicionalne metode otpora, tvrdi Groys, nisu bile dostatne i zato se posegnulo za najradikalnijim oblicima zamišljanja drugačijih svjetova. Umjetnost je tu po prirodi stvari figurirala kao privilegirani registar djelovanja. Za razliku od ranije spomenutog Innesova naglašavanja primitivizma te njemu pripadne predmoderne onirike kao bitnog obilježja avangarde, ovdje se umjetnička intervencija ne zaustavlja na planu motiva već jasno i osviješteno smjera k transformaciji svijeta. Otud, tumači Groys, i ne iznenađuje činjenica da je ogroman broj vrhunskih umjetnika srdačno prionuo izgradnji nove boljševičke države. No, tvrdi: *ova pomama za političkom moći ne potječe iz pukog oportunitizma i želje za vlastitim probitkom na račun avangarde, nego proizlazi iz same biti avangardističkog umjetničkog projekta* (1992: 20). Da bi se svijet stubokom mijenjao, potrebno je na dispoziciji imati i moć intervencije u taj svijet, a tradicionalan repertoar umjetničkih sredstava nije sadržavao takve alatke. Prije hipotetskih ili utopijskih aranžmana, gdje bi takva intervencija bila moguća, pri ruci je postojalo polje koje inherentno podrazumijeva potencijal rekonstrukcije svijeta, a to je politika. Otud veza avangardista i politike nije koincidentna, nije moguć slučajan stjecaj povijesnih silnica, nego proizlazi iz samih konceptualnih ishodišta projekta.

Budući da je Jerković tijekom svoje gotovo šezdesetogodišnje karijere dosljedno djelovao kao umjetnik u poprilično jasno ocrtanom polju kazališne umjetnosti, a nije postao sindikalni povjerenik, predsjednik općine ili partijski sekretar, ciničniji bi komentator mogao dometnuti kako se samim tim isključio iz političkog razumijevanja umjetničkog djelovanja. Međutim, ako zahtjevu politizacije umjetnosti ne pristupimo maksimalistički nego otvorimo prostor za političku artikulaciju jedne umjetničke pozicije – u smislu promišljanja njezinih transformativnih potencijala – i pokušamo je ovjeriti sudovima svjedoka, kao i dosljednim i koherentnim autopoetičkim iskazima umjetnika, Jerkovićev se opus legitimno može proglasiti avangardnim i u tom smislu.

Na planu transgresivne geste najradikalnija njegova predstava svakako je režija Kruležine *Golgote* 1973. u tvornici *Končar* kao inauguracijsko djelo *Kazališne radionice „Rade Končar“*. Budući da tekst problematizira sindikalno djelovanje i oportunitizam

⁸ Citiram prema engleskom prijevodu *Total Art of Stalinism* iz 1992.

pojedinih članova sindikata, na temelju dogovora autorskog tima i radnika u tvornici odabran je kao najprikladniji za otvaranje kazališne radionice. Prema riječima jednog od izvođača, Nenada Pate: *U to se vrijeme u Jugoslaviji na sve moguće načine pokušavalo teatar približiti radničkoj publici. Radničko sveučilište Moša Pijade desetak je godina po jeftinijoj cijeni nabavljalo ulaznice radnicima te ih dovodilo u HNK, Zagrebačko dramsko kazalište, Komediju (...) No, Bogdanov je pristup radničkoj klasi bio nešto posve drugo jer on je ušao u samu njezinu jezgru* (2011: 88). A ta jezgra, mimo bilo kakve metafore, bila je tvornička hala. U programskoj cedulji Jerković iznosi genealogiju rada na predstavi. Od samog početka *probe bi bile otvorene, tako da se omogući sudjelovanje radnika u stvaranju predstave* (Programska cedulja 1973). Probe su se zaista odvijale u prostorima tvornice uz redovnu prisutnost radnika u izvedbenom prostoru, manje uloge igrala su dvojica radnika, dio rekvizita proizveden je u samoj tvornici, plakat je dizajnirao član tvorničke likovne sekcije, a znatan dio tehničkog osoblja izvedbe činili su također radnici.

Usuprot zajedljivim, mjestimice neukusnim, a suvremenoteorijski neobaviještenim objedama Branimira Donata, koji tvrdi kako je *Tvornička hala Rade Končara postala demagoški argument vraćanja kazališta u njegovu radničku bazu. Golgota je predstavljala evidentan promašaj, ali je zato ideja povratka kazališta među radni narod jamčila labaviji kriterij i šire odriješenu kesu* (1992: 16), končarevska verzija *Golgote* nije bila ništa od navedenog. S produkcijske strane, ne samo da se kesa nije odriješila nego je nakon velikog uspjeha izvedbe na beogradskom *BITEF-u* i u Firenci radionica ukinuta s viših instanci (v. Pata 2011: 89). S konceptualne, pak, strane, kazalište se nije vratilo u svoju bazu nego je prvi put u našem kontekstu uopće uvedeno u takve prostore.⁹ Za razliku od Jerkoviću suvremenih (neo)avangardista sa zapadnih scena koji su predstave eventualno prostorno izmješitali iz posvećenih teatarskih prostora te time svoja imena uklesali u anale kazališne avangarde, on je u svoje produkcije izvan kazališnih zidina aktivno uključio i ne-profesionalce, štoviše tvorničke radnike. Da ta gesta nije bila tek puka fraza ljevičarskog folkloru nego samosvjesna odluka domišljene političke pozicije, može se iščitati iz autorova osvrtu na vlastite režije Jarryjeva *Kralja Ubuja* i Gombrowiczeve *Operete* koje je iznio u intervjuu Nenadu Pati: *To je moj definitivni pokušaj približavanja puku, masi, bijeg iz aristokratskog teatra, nalaženje veze s maštovitošću koja je ostala u ljudima, kojih vidokrug nije formiran od realističkog i sitnorealističkog teatra (...) kazalište mora biti upućeno onima zbog kojih se stvara, tj. onim društvenim snagama koje su najviše zainteresirane za društveni progres ili bi trebale da budu.* (Jerković, u: Pata 1973: 33).

Unatoč deklarativnom socijalističkom opredjeljenju, kazališni krugovi SR Hrvatske nisu bili voljni ili spremni prihvatiti ovakav „narodni“ poetički izazov. Kako navodi

⁹ Drugi izlet u tvorničke vode Jerković poduzima četiri godine kasnije, kad u banjolučkoj tvornici Jelšingrad postavlja Brechtove *Dane komune*.

Senker ocrtavajući konture kulturnog polja u Hrvatskoj nakon Drugoga svjetskog rata, paradoks supostojanja progresivne politike i konzervativne estetike u socijalističkom periodu nije toliko neshvatljiv: *Situacija se međutim, čini mnogo manje paradoksalnom uzmemo li u obzir činjenicu da su manje-više svi režimi koji su na vlast došli prevratom - oružanom, a ne političkom borbom, vojnom pobjedom, a ne pobjedom na izborima - pokazivali izraziti konzervativizam u pitanjima umjetnosti, napose kazališne* (Senker 2001: 13). Moglo bi se dometnuti da demokratski izabrana vlast samostalne Republike Hrvatske nije generirala i paralelno otvaranje kazališnog polja, pa je problem konzervativnosti kazališnih estetika zacijelo ukotvljen na premrežištu većeg broja silnica. Stoga se pitanje progresivne orijentacije kazališta mora postaviti na širem planu. Drugim riječima, društveno-razvojnu i vrijednosnu orijentaciju, pa onda i politički potencijal kazališnog sustava i, na nižim razinama, pojedinih institucionalnih ili osobnih poetika nije moguće logički deducirati iz proklamiranih ili stvarnih vrednota i ciljeva političkog sustava koji ga okružuje. Da je politički potencijal kazališta kao platforme za imaginaciju alternativnih, progresivnih i emancipatorskih društvenih aranžmana hipotetski plodniji i otvoreniji od neposredne mu okoline i pripadajućeg mu institucionalnog okvira, Jerković pokušava dokazati svojim brojnim režijama i konzistentnim stavovima o politici i kazalištu. U tom smislu indikativna je i njegova pozicija koju izražava i u intervjuu Vladimiru Zoriću za Polet: *Postavlja se pitanje koju mi politiku zapravo vodimo? Ako smo mi društvo koje vrši revolucionarne zahvate u svojoj organizaciji, onda idemo, znači u takve oblike društva koji su novi, koji su zapravo istraživanje i eksperiment. Na političkom planu mi to jesmo, mi to želimo biti. Najedanput, kad prelazimo s političkog plana na kulturni mi se hvatamo standardnih kazališnih oblika, modela građanskog kazališta i njega branimo* (Zorić 1980: 19).

Jasno, ovaj je sud reakcija na trajno antagonistični senzibilitet zagrebačkoga kulturnog *establishmenta* prema njegovu radu, postojano eksperimentalnom i transgresivnom. No, šire gledajući, ove teze polazišta su u našem kontekstu originalne i dosljedne poetike koja se usudila politiku misliti i stvarati kazališnim sredstvima.

Prema iskazima u brojnim intervjuima, autopoetičkim tekstovima, a u konačnici i putanjom vlastite karijere, Bogdan Jerković očito nije imao dnevopolitičkih ambicija. Od najranijih dana ljevičarski orijentiran, svoje je višedesetljetno djelovanje diljem europskoga kulturnog prostora posvetio promišljanju mogućih načina širenja slobode kazališnim sredstvima. Njegovim riječima: *teatar shvaćam u kontekstu života, u kontekstu svih problema koje nameće život: društvenih, političkih i naravno ljudskih, te onda u kontekstu svih konflikata u svijesti i odnosima ljudi koji nastaju na bazi životnih praktičkih i društvenih situacija (...)* Svako društveno uređenje, više ili manje, nastoji silom zakona koji vladaju u politici, društvu itd. dovesti do okoštanja, standardiziranja

svijesti. Mislim da kazalište kao i sve druge umjetnosti treba da imaju funkciju razbijanja, pomjeranja, miniranja te okoštalosti. Teatar treba da uznemiruje (Jerković, u: Zorić 1980: 18).

LITERATURA

- Batušić, N. (1978). *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Berman, M. (1988). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London: Penguin Books.
- Blažević, M. (2012). *Izboreni poraz*. Zagreb: Disput.
- Blažević, M. (2007). *Razgovori o novom kazalištu 1-2*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
- Bürger, P. (2007). *Teorija avangarde*. Zagreb: Antibarbarus.
- Donat, B. (1992). *Mit o Krleži. Karneval oko kavanskog stola*. U: Hećimović, B. (ur.), *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Osijek, Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU.
- Eysteinson, A. (1990). *The Concept of Modernism*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Flaker, A. (1984). *Ruska avangarda*. Zagreb: Globus.
- Gašparović, T. (prir.) (2011). *Portret umjetnika u drami V*. Zagreb: Hrvatska televizija (pilozi Nenada Pate, Elize Gerner, Ivana Lovričeka, Srećka Capara, Bosnimira Ličanina, Želimira Zagotte, str. 73-99).
- Groys, B. (1992). *Total Art of Stalinism*. Princeton: Princeton University Press.
- Hećimović, B. (2011). *Nove konotacije u režijama Bogdana Jerkovića*. U: Gašparović, T. (prir.), *Portret umjetnika u drami V*. Zagreb: Hrvatska televizija.
- Innes, C. (1993). *Avant Garde Theatre 1892 – 1992*. London and New York: Routledge.
- Jerković, B. (1973). *Programska cedulja Golgote*. Zagreb: Tvornica „Rade Končar“.
- Pata, N. (1973). *Portreti kazališnih stvaralaca: Bogdan Jerković*. Zagreb.
- Petranović, M. (2005). *Bogdan Jerković. Hrvatski biografski leksikon*. Posjećeno 20. 7. 2019. na URL: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=8602>.
- Senker, B. (2001). *Hrestomatija novije hrvatske drame 2*. Zagreb: Disput.
- Suvin, D. (2009). *In memoriam: O Bogdanu, o sjećanju, o teatru kao utopijskoj radosti*. „Gordogan“, 15-18: 197-203.
- Woodmansee, M. (1994). *The Author, Art, And the Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- Zorić, V. (1980). *Mala obiteljska ubojstva. Intervju s Bogdanom Jerkovićem*. „Polet“, 12. veljače 1980.

ANTE JELASKA – PROMICATELJ AMBIJENTALNOG I PUČKOG KAZALIŠTA

Kroz prošlost splitsko je kazalište legitimiralo različite oblike svoje prepoznatljivosti, pa tako i osobito naglašen interes publike za vesele i zabavne komade podatne za živo sudjelovanje publike. Pri tome vrijedi istaknuti da nije riječ o sporadičnoj pojavi već o kazališnoj praksi još od vremena otvaranja zgrade kazališta 1893. Tada je, prema teatrografskim podacima, izvedeno 26 – 27 predstava ‘različitih gluma’, a zapisano je da su najviše pozornosti privukli upravo komadi osobinama bliski tradiciji pučkoga kazališta. Riječ je, kako bilježi splitska kazališna povijest¹, o Freudenreichovim *Graničarima* te Kumičićevu *Barunu Franji Trenku*. U povodu tih predstava kroničar je zapisao da su do vrha napunile kazalište i izazvale *pravu nasladu* (...) te da je u *tom pjevanju i igranju kola*, u *toj toli ugodnoj, originalnoj atmosferi pučke glume*, koja *će svojom magičnom pučkom silom občinstvo vazda te vazda privlačiti*.² Kao razloge ističe *zanos, koji je silno občinstvo pokretao i oduševljavao*, pri čemu je predstava bila samo *okvir, unutar kojega su se sbili jednako veličajni kao i uzvišeni prizori narodnoga oduševljenja*, prizori koji *se ne dadu opisati, jer je kuća puna tri sata bila kao elektrizirana, opijena čuvstvom najvećega uzhita*.³

Za razumijevanje navedene prakse – s jedne strane obilježene odricanjem estetskog legitimiteta, a s druge, kako ističe teatrološka znanost, neprimjereno velikim interesom publike – novinska kronika sugerira da je kazališna publika posebno *uzvracala* djelima patriotskoga i pučkoga predznaka. Sa željom da *posjetiteljima pruže rasonodu i užitak* tako su na pozornici, primjerice, igrani *Ljubovnici* nepoznatog autora u Strozzijevoj režiji, za koje kritičar Čičin-Šain piše *da će splitska sredina s još više veselja i radosti reagirati gledajući i slušajući jezik s kojim se nekada govorilo u našem primorskom kraju*, stoga će i dojam kod publike biti *pojačan s obzirom na to što potiče iz njima bliske*

¹ Prema: *Doprinos Bogdana Buljana hrvatskoj teatrologiji*, u: Ivan Bošković, *Teatrološki ogledi*, HSN, Zagreb 2016., str. 96-111.

² Bogdan Buljan, *Otvorenje općinskog kazališta*, „Kulturna baština“, br. 7-9/1979., str. 84-91.

³ Isto.

sredine⁴. S obzirom na broj takvih predstava, a još više na intenzitet njihove recepcije kod publike, s pravom se može govoriti da su predstave pučkog (i ambijentalnog⁵) kazališta svojevrsna konstanta i prepoznatljiva stilska odrednica splitskoga kazališta.

Redatelj koji je svoju kazališnu/redateljsku prepoznatljivost u novije vrijeme gradio na premisama upravo takvoga tipa kazališta svakako je (i) Ante Jelaska.⁶ Iako je bio direktor splitske Drame 1967. – 1968. i intendant kazališta 1967. te je na pozornicu postavio oko 120 predstava domaćih i stranih, klasičnih i suvremenih tekstova, vjerujem da nećemo pogriješiti ako kažemo da je izvan splitske sredine riječ o gotovo nepoznatu redatelju, u povijesti hrvatske teatrologije zapamćenu (tek) kao uspjelom redatelju pučkih, odnosno dijalektalnom/ambijentalnom kazalištu bliskih komada. Neovisno o dugotrajnom kazališnom radu, brojnim redateljskim i glumačkim ulogama i ostvarenjima, za Jelaskin kazališni rad, koliko nam je poznato, teatrološka znanost nije pokazivala primjereniji interes. Izuzev nekolicine priloga vezanih uz njegove predstave te razgovora s povodom, o njemu je pisano neprimjereno malo. Ovaj zapis međutim nema ambiciju ispraviti nepravde ili biti pravorijekom o jednom imenu vrijednih kulturoloških referencija. Pače, želja mu je osvijetliti značajno kulturno i kazališno ime o čijem će doprinosu, poglavito kada je riječ o promicanju prakse pučkoga kazališta u svojem radu, hrvatska teatrologija i teatrografija morati dati svoju ocjenu.

Kratki podsjetnik na režije Ante Jelaske

Rođen 1925. godine, Jelaska je, prema dostupnim biografskim podacima, maturirao 1943. u splitskoj Klasičnoj gimnaziji, da bi 1950. godine diplomirao pri Zemaljskoj glumačkoj školi u Zagrebu. Potom je dvije godine bio tajnikom zadarskoga Narodnoga kazališta (1945. – 1947.; u istom kazalištu 1958. Jelaska je postavio komediju *Konfužjun u Getu* Petra Kukulja⁷), onda Narodnoga kazališta u Šibeniku (1947.), da bi od 1952.

⁴ Ćiro Čičin-Šain, *Dvije večeri u kazalištu*, u: „Novo doba“, 14. 10. 1935., str. 3.

⁵ Pojam koji za ovakve dramske sadržaje rabi teatrolog dr. Vlatko Perković.

⁶ Martina Petranović, *Odjeci pučkoga komada u dramskom opusu Gene Senečića*, UR, XLVI (2002), br. 3, str. 203-218.

⁷ V. Premijera komedije *Konfužjun u Getu*, „Slobodna Dalmacija“, 4. IV. 1958. Jelaska je o Kukuljevu tekstu ostavio zapis pod naslovom *Pjacetu u sumraku*. Jelaska piše: *Male patrijarhalne sredine u našim primorskim mjestima, čiji je život zahvaljujući blagom podneblju oduvijek bio orijentiran na pjacetu, rivu, kaletu, na klupu u konobi ili pred kućom, imale su i još danas imaju vrlo komunikativan društveni život. U tim ambijentima gdje je svatko svakome po cijeli dan pred očima, gdje se čeljad međusobno dobro poznaje, tamo svi brinu svačije brige istim pravom i revnošću kao što brinu svoje. Stvaraju se tako komentari, informacije i dezinformacije, rađaju zavisti, pogađaju sujete, nastaju nesporednosti i zapleti, podigne se malo razgovorni ton, pa narastu temperature – i eto nas odjednom u centru tipično mediteranskog konfužjuna. Ovakvim (se životom) zabavi danas poneki autor izražavajući simpatije prema malim ljudima srednjovjekovne pjacete. On voli svoje junake jer nisu patetični i izvještačeni, voli ih jer ne potežu sudbinska pitanja i jer na svojim zarobljenim kamenim plokatama još uvijek odolijevaju sve nemilosrdnijoj koroziji urbane civilizacije (...). Prema listu zapisa u ostavštini Zaklade „Karlo Grenc“ u Splitu.*

godine sve do umirovljenja 1988. radio u splitskome Hrvatskom narodnom kazalištu. Prema podatcima u koje sam imao uvid, Jelaska je bio pisac komedije *Daje na kišu* (1952.)⁸, potom groteske *Konkurencija* (1953.), koju je sam i režirao.⁹ Prema svjedočenjima Bogdana Buljana, oba su Jelaskina komada imala znatan odjek kod tadašnje publike, a kao razlozi gledanosti i prihvaćenosti navode se bliskost svakodnevnih sadržaja sa sudbinama malih/običnih ljudi te lokalni, dijalektalno obojeni govor.

Profesionalnu redateljsku karijeru Jelaska je započeo režijom drame *Osuđenici* Ervina Šinka 1952. godine. Premijera drame u tri čina bila je 6. studenoga 1952., a odigrano je 11 predstava. Godinu poslije na pozornicu splitskoga kazališta Jelaska je postavio Budakovu *Mećavu*. U scenografiji Milana Tolića, premijera sedme predstave splitskoga kazališta te godine bila je 21. ožujka 1953., a do 6. ožujka 1954. izvedeno je devet predstava. Tim povodom Disopra će napisati da je *mladi, nedovoljno iskusni ali talentirani režiser* napravio dobru izvedbu, a da su glumci bili *svi dobri, nekad i veoma dobri*.¹⁰

Godine 1953. Jelaska je na pozornicu postavio svoju grotesku *Konkurencija*; praiizvedena 17. travnja 1953., predstava je, ako je suditi po dostupnim podatcima, imala samo jedno izvođenje.

Jelaska je 1954. godine postavio Ogrizovićevu *Hasanaginicu*.¹¹ Jelaskina *Hasanaginica* odigrana je premijerno 18. veljače 1954. i imala je do svibnja 1955., kada je skinuta s repertoara, 25 predstava. Zapisano je da je predstava *težila izvjesnoj teatralnosti i širini, posežući više za vanjskim utiscima, umjesto da se ograniči na unutrašnji intimni sukob*.¹² Iste godine Jelaska je režirao i *Eduardovu djecu* M.-G. Sauvajona (premijera 10. travnja 1954.; izvedeno 14 predstava) te Goldonijeve *Ribarske svađe* u *delokalizaciji i na srednje-dalmatinsku čakavštinu* prevedene od Ive Tijardovića. Premijera komedije bila je 12. lipnja 1954., a odigrana je 35 puta. Predstava je, nimalo neobično za splitsku sredinu, imala i izvanteatarske odjeke pamtljive u fizičkom napadu redatelja Jelaske na novinara M. Smoju zbog njegovog članka *Beara i Goldoni* u lokalnom dnevniku, u kojem se kritički osvrnuo na 'ekstemporiranja' predstave (klevete, uvrede, izvrtanje činjenica i prikazivanje stvari u krivom svjetlu...), iako je uprava kazališta to zabranila, posebno

⁸ Ante Jelaska, *Daje na kišu* (Slike iz predratnog života Splita u tri čina), redatelj Vatroslav Hladić; praiizvedba 19. travnja 1952.; odigrano 18 predstava); v. „Kazališni list“, br. 3 / 1951-1952. Također i u: „Slobodna Dalmacija“, 17. 4. i 5. 5. 1952. (B. Zupa).

⁹ V. Miljenko Smoje, *Zablude Ante Jelaske. Povodom premijere „Konkurencije“*, u: „Slobodna Dalmacija“, 21. 4. 1953.

¹⁰ Nikola Disopra, u: „Slobodna Dalmacija“, 25. 3. 1953.

¹¹ Prije njega na splitskoj pozornici uradio je to Kalman Mesarić (premijera 1. ožujka 1948.; odigrana 21 predstava. Mesarić je tih godina režirao i Steriju Popovića (1947.), Ibsena (1948.), Simonova (1948.), Goldonija (1948.), Petrova (1949.), Shakespearea (1949.), M. Božića (1949.), Ostrovskog (1950.), Shawa (1950.), Benetovića (1950.), Shakespearea (*Na tri kralja*, 1950.), Gorkoga (1951.), Strindberga (1951.), Moliërea (1951.).

¹² Branko Zupa, *Hasanaginica*, „Slobodna Dalmacija“, 8. 3. 1954.

na predstavama *Spli'skog akvarela* i *Ribarskih svađa*.¹³ U razrješenje navedenog slučaja uključila se i redakcija lokalnog dnevnika, a na kraju su, shodno praksi vremena, morali 'uredovati' i forumi! Podrobniji osvrt na dramsku predstavu ostavio je tek Ćiro Ćulić, koji će se posebno osvrnuti na Tijardovićevu čakavštinu, za koju će napisati da *ne služi na čast Splicićanima, jer jezik kao odraz mišljenja i etničkog duha jednog određenog kraja (...) pokazuje mizernost i glupost duše samih Splicićana, koji kovanicama Tijardovićevog tipa hoće pod svaku cijenu da sebe, odnosno svoj grad, svoj uži kraj prikaže u svjetlu najčistijih i najoriginalnijih budalaština*. Premda je, po riječima kroničara, Jelaska *pokazao dosta inventivnosti i teatarskog znanja*, a istakao se i *smislom za stvaranje komičnih situacija*, u svemu tome je *izgubio mjeru (...), malo se vodilo računa o stvaranju karaktera, i idejnosti Goldonijeva djela, dok se publici servirala splićanistika*. Ukratko, bila je greška jer se *predstavom htjelo podići ukusu publike*.¹⁴

Jelaska se pojavljuje i kao redatelj Tijardovićeve operete *Spli'ski akvarel* 27. srpnja 1954. u sklopu *Splitskih ljetnih priredaba*, a u prosincu iste godine režira i *Zločin na kozjem otoku* U. Bettija, koji je nakon premijere 12. prosinca 1954. na pozornici imao još šest izvedaba.

U novinama najavljen 'mladim režiserom', u ožujku 1955. Jelaska postavlja dramu braće Franičevića, Jure i Marina, *Na otoku*, izvedenu u osam predstava.¹⁵ Koncem iste godine režira i Begovićeve *Amerikansku jahtu u splitskoj luci* (premijera 9. studenoga 1955.; izvedeno 11 predstava), a na početku 1956. i Giraudouxovu jednočinu komediju, u prijevodu Koste Spaića, *Cecile ili škola za očeve*. Za režiju Begovićeve komada, koji je, po riječima kroničara, *oscilirao između lake komedije i teške drame*, odakle i *bljedocća likova konte Keka i na momente akcentirana lika Đideta*, napisano je da *siromašna radnja i ideja, može jedino uspjeti u bogatom dekoru humora, groteske, lepršavosti, živog mizanscena, nesputanog ritma i kapriciozne atmosfere*,¹⁶ čega u predstavi gotovo da i nije bilo!

Komedija je žanr i Jelaskinih režija 1956. godine; najprije Katajevljeve *Put kroz svijete* (premijera 24. studenoga 1956., 7 predstava) te Roussinove *Kad naiđu djeca* (13. prosinca 1956.; 8 predstava), ali i 1957. godine (F. Douglas, *Nikada nije prekasno*; premijera 31. siječnja 1957., izvedeno 12 predstava; J. Hašek, *Dobri vojnik Švejk*, premijera 2. studenoga 1957.; 10 izvedbi; P. Budak, *Klupko*, premijera 14. studenoga 1957.; 15 predstava). Iako su komedije, moglo bi se reći, privlačile Jelasku, njegov izbor

¹³ Usp. *Kulturni obračun Ante Jelaske*, u: „Slobodna Dalmacija“, 29. 7. 1955. – odgovor: *Dvije izjave i odgovor Redakcije*, u: „Slobodna Dalmacija“, 10. 8. 1955.

¹⁴ Ćiro Ćulić, *Ribarske svađe*, u: „Slobodna Dalmacija“, 26. 6. 1954.

¹⁵ Predstava, čija se radnja događa na otoku Hvaru za vrijeme II. svjetskog rata, igrala se na Hvaru 18. kolovoza 1955., a kao organizator navodi se Turističko društvo Hvar (plakat predstave). Moglo se u kazališnom arhivu pročitati da, *unatoč dobre režijske koncepcije*, drama nije oslobođena *diletantizma baleta*.

¹⁶ Bruno Begović, *Amerikanska jahta*, 11. 11. 1955. (prema Kazališnom arhivu)

iz dramske lektire nije se zadržao samo na komedijama ili njima bliskim komadima. Tako 1958. režira tročini komad *Drveće umire uspravno* Alejandra Casona (premijera 7. ožujka 1958.; 9 predstava) te Matkovićeve *Herakla*. Premijera potonje predstave bila je 5. kolovoza 1958. u Meštrovićevu Kašteletu u okviru *V. Splitskih ljetnih priredaba*, a do siječnja 1959. imala je pet izvedaba. Kritika je istaknula da predstava nije *postigla festivalski nivo* i da su *prevladale slabosti, na kojima se slomio konačan utisak*. Razlog tomu leži u činjenici da je Matkovićev tekst redatelju i izvođačima nametnuo *izvanredno teške probleme*, a odnose se na činjenicu da *jedan sveljudski problem*, koji je u osnovi Matkovićeve drame, traži i *maksimalnu čistoću izraza*, što se u predstavi nije dogodilo. *Lociranje po vremenu, motivu i historijskom ambijentu u djelima ovoga žanra, znači i izvlačenje teme iz prostora i vremena kako bi se njena univerzalnost potencirala do najveće mjere*. Kako bi udovoljio postavljenim zadaćama, Jelaska je, navodi kritičar/kroničar, nastojao *izvući filozofsko-satiričke niti iz teksta, (...) pa je izvršio znatna kraćenje više u svojstvu autora, nego redatelja*, pri čemu ono što je nakon toga ostalo *izgledalo razvučeno i (s) puno ponavljanja*. Nema sumnje da je redateljeva zamisao bila *povijesnom tekstu dati suvremene intonacije i učiniti ga bližim vremenu*, pri čemu je bio *izdan od autora, a donekle i od svog osjećanja, a donekle i od ličnog afiniteta pojedinih glumaca za ovaj teški i svakako nerealistički žanr*. Posljedica toga bilo je *klonuće već na polovici prvoga čina, pa se predstava, riječima kroničara, prema kraju nepopravljivo raspadala, poprimajući sve više izgled lake igre s elementima groteske na mahove, što je u ovakvoj hermetički bezizlaznoj i pesimističkoj drami djelovalo apsurdno*. Iako je i kod Matkovića i kod Jelasko bilo *jasno izraženih predilekcija za dobar ishod te zrelih uvjeta za lijepa interpretativna ostvarenja*, kroničar na kraju konstatira da jedina premijera *V. Splitskih ljetnih priredaba* nije polučila znatniji uspjeh.¹⁷

U studenom 1958. u Jelaskinoj režiji izveden je *Dnevnik Anne Frank* F. Goodricha i A. Hacketta (premijera 8. studenoga 1958.; 14 predstava), a u prosincu *Kula babilonska* D. Roksandića, žanrovski određena kao *smiješni prizori iz života jednog mladića i djevojke, koji su htjeli biti muž i žena, i drugoga mladića i djevojke koji to nisu htjeli*. Od premijere 6. prosinca 1958. drama je imala 21 predstavu.

Godine 1959. Jelaska je režirao *Celjske grofove* B. Krefta (premijera 14. ožujka 1959.; 7 predstava), ali i *Ribarske svađe* C. Goldonija. Nije nam međutim poznato je li riječ o istoj predstavi koju je Jelaska već bio postavio na pozornicu 1954. godine ili su rađeni zahtjevniji dramski/dramaturški zahvati, no poznato nam je da je opet odigrano 12 predstava. Slično je i s Ogrizovićevom *Hasanaginicom*. U Jelaskinoj režiji odigrana 25 puta godine 1954., *Hasanaginica* je 1960. odigrana čak 59 puta, po čemu svakako spada u red najizvođenijih drama na splitskoj pozornici! U travnju iste godine Jelaska je na pozornicu postavio dramu *Nebeski odred* Đ. Lebovića i A. Obrenovića (premijera 30. travnja 1960.; 6 predstava) te *Starca Klimoja*, istoimenu karnevalesknu komediju koju

¹⁷ Prema: S. N. *Heraklo*, u: „Slobodna Dalmacija“, 8. 8. 1958.

je na temelju djela *Starac Klimoje* i *Mada*, nepoznatoga dubrovačkoga pisca s kraja 18. stoljeća, priredio Marko Fotez. Predstava je premijerno izvedena 19. studenoga 1960. godine i imala je 12 izvedaba.

Interes za komediografski žanr, ali i za Peru Budaka, čije je drame otprije režirao, Jelaska je očitovao i godine 1961. Tada je na splitsku pozornicu postavio malo poznatu dramu *Na trnu i kamenu*, s podnaslovom „smijeh i suze u pet slika s prologom“, koja je doživjela 13 izvedaba, da bi godinu poslije, u siječnju 1962. postavio dramu *Razarač 'Zagreb'* A. Marodića, odigranu u osam predstava. U četvrtom mjesecu iste godine Jelaska potpisuje i režiju Gogoljeve *Ženidbe* (premijera 21. travnja; 11 predstava), a koncem godine i komediju na čakavštini *Da nije jubavi... (Ivo i Lucijeta)* Petra Slovinića (?).

Godine 1963. u splitskom kazalištu Jelaska režira tri 'zahtjevnija' dramska komada: Pirandelova *Henrik IV* (premijera 2. ožujka 1963.; 10 predstava), potom komediju Claudea Maniera *Oscar* (premijera 20. travnja 1963.; 8 predstava) te obnovljenu predstavu Goldonijevih *Ribarskih svađa* (igrane u kazalištu još 1954.).

Dvije režije Jelaska potpisuje i 1964.; najprije *Završnu trku* P. Ustinova (premijera 2. veljače 1964.; 12 predstava) te Nušićevo *Sumnjivo lice* (premijera 15. studenoga 1964.), s kojom je predstavom Kazalište gostovalo u Sarajevu, u Dvorani Narodnog pozorišta, a izvedeno je 38 predstava.

Šehovićevu dramu *Anemi* Jelaska je postavio 1965. (praizvedba 28. veljače 1965.), a na pozornici se zadržala u 15 izvedbi; iste godine na pozornicu je postavio i Smojin 'humorističko-satirični mozaik u dva dijela iz života Splita' *Ča je pusta Londra...* Praizvedba je bila 26. svibnja 1965., a iste godine, obnovljena novim scenama, igrana je 18. prosinca, a potom i 31. kolovoza 1967. Prije toga, u prijevodu V. Švacova, Jelaska je postavio tročinu komediju *Tješimo udovice* G. Marotte i B. Bandonea (premijera 17. listopada 1965.; 10 predstava).

Goldoniju kao svojem omiljenom autoru Jelaska se vratio i 1966. režirajući komediju *Lažac*. U popratnoj bilješci uz tekst stoji da je *udešen za modernu scenu bez maski i preveden s venecijanskog narječja – onako kako ga danas prikazuju mnoga talijanska dramska kazališta*. Premijera komedije bila je 6. veljače 1966., a izvedeno je sedam predstava.

Komad *Ja, Danilo* D. Sušića i M. Mitrovića, zapravo dramaturgiju Sušićeva istomenog romana, Jelaska je postavio 2. srpnja 1966. i gostovao u Sv. Kaji kod Solina (odigrano 7 predstava), a za pozornicu su obnovljeni i *Da nije jubavi (Ivo i Lucijeta)* 6. studenoga 1966. (odigrane 22 predstave) te opet Goldonijeve *Ribarske svađe*, s kojom se gostovalo u Kaštel-Sućurcu (29. studenoga 1966.). U istom mjestu istoga dana igrana je i predstava *Da nije jubavi*.

Godine 1967. – 1968. Jelaska je čelni čovjek splitskoga kazališta, direktor Drame i intendant. U svibnju 1967. postavlja Goldonijevu komediju *Mirandolina* (premijera 23. svibnja 1967.) – igrana u Splitu i 1948. – koja je imala 22 izvedbe, a u siječnju 1968. i dramu *Tko će spasiti orača* F. D. Gilroya, koja je doživjela tri izvedbe.

Jelaska je dramatisirao i na pozornicu postavio *Libar Marka Uvodića Splićanina* sa slikama iz života starog Splita (praizvedba 2. rujna 1968.) u okviru *14. Splitskog ljeta*.

Jelaska je režirao i Pagnolov komad *Marius* (premijera 14. ožujka 1969., 9 predstava), a iste 1969. režirao je i Kanavelovićevu komediju *Šimun Dundurilo*. Premijera je igrana 28. kolovoza 1969. na Carrarinoj poljani u okviru *15. Splitskoga ljeta*, a uklopila se u trend oživljavanja nepoznate kazališne baštine što je kao programsko načelo svojega kazališnog djelovanja istaknuo Marko Fotez, koji je tih godina postavio *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* (na Sustipanu, *15. Splitsko ljeto*, 28. srpnja 1968.), Držićevu pokladnu igru *Novelu od Stanca* s komedijom *Tirena* (12. siječnja 1969.) te Shakespeareov komad *Kako vam drago*, izveden na Sustipanu, u sklopu *15. Splitskog ljeta*, 27. srpnja 1969. (Fotez je postavio tih godina i Begovića, Roksandića, Ustinova...).

U foyeru kazališta u siječnju (11. siječnja) 1970. Jelaska je postavio i *Ženski orkestar* J. Anouilha te *Drugi libar Marka Uvodića* s podnaslovom 'pokladni kolaž iz života staroga Splita'. Praizvedba dramatisacije bila je 31. kolovoza 1970., na Carrarinoj poljani, u sklopu *16. Splitskoga ljeta*, i imala je 13 predstava.

Dok se za *Ribarske svađe* koristio Tijardovićevom jezičnom lokalizacijom i ambijentacijom, Jelaska je Goldonijevu *Pjacetu (Il campiello)* sam lokalizirao na splitsku čakavštinu i dramaturški obradio. U ambijentu Carrarine poljane, u okviru *18. Splitskoga ljeta*, premijera je bila 13. kolovoza 1972., a predstava je imala pet izvedbi.

Svakako jedan od zahtjevnijih Jelaskinih redateljskih izazova bila je režija Brešanova *Hamleta u selu Mrduša Donja*. Igrana na staroj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta, koja je ujedno bila i gledalište, predstava je premijerno izvedena 17. siječnja 1973. i imala je 39 izvedaba.

U dvorani Doma (splitskoga) Brodogradilišta, premijerno je izvedena Shakespeareova komedija *Na Tri kralja* u Jelaskinoj režiji i u prijevodu Milana Bogdanovića (1. veljače 1974.). Komedija *Šimun Dundurilo*, koju je Jelaska postavio na pozornicu u sklopu *15. Splitskoga ljeta* i premijerno izveo 28. kolovoza 1969., igrana je i u Hvaru, u sklopu manifestacije *III. Dana Hvarskoga kazališta*. Bilo je to po drugi put, 27. svibnja 1976., a do veljače 1978., kada je izvedena posljednji put, igrana je u pet predstava. Tim je povodom Jelaska u razgovoru istaknuo kako je posrijedi *sjajan tekst* iz naše kazališne tradicije 16. stoljeća iz koje je, nasuprot brojnim literarnim kalupima, stršio genij Marina Držića.¹⁸

Goldonijeve *Ribarske svađe* u Tijardovićevoj srednjodalmatinskoj čakavskoj lokalizaciji i ambijentaciji obnovio je Jelaska 13. srpnja 1976. za izvedbu na Carrarinoj poljani u sklopu *22. Splitskoga ljeta*.

Ogrizovićeva *Hasanaginica* u Jelaskinoj režiji, najprije izvedena 1954., a potom i 1960. godine, i po broju izvedaba može se smatrati jednom od najizvođenijih predstava u splitskome kazalištu. *Hasanaginicu*, ali Simovićevu, Jelaska je postavio na daske pri-

¹⁸ J. F. (Jakša Fiamengo), *Misterij je u početku svih umjetnosti*, u: „Slobodna Dalmacija“, 25. 5. 1976.

vremenog kazališta, u Domu Brodogradilišta Split, u ožujku 1977. Drama je premijerno izvedena 26. ožujka i do 5. svibnja 1978. imala je 17 predstava. Iako je Simovićev tekst *pisan zanatski solidno*, kritika je istaknula da je *autorov pothvat i postupak demistificiranja epske legende metodom uvođenja suvremenih psiholoških konteksta i moderne birokratske terminologije* u najmanju ruku problematičan. Problematičnost se ogleda u tome što je *elementarnost autentične folklorne balade i njezina izraslost iz specifične duhovne klime i upravljenost prema shematično-romantičnom rješenju osuđena na motivsko siromaštvo i prepirku s kompleksnom tuđim modernom senzibilitetu*. Doživljavajući Simovićevo djelo kao svojevrsnu persiflažu, čiji je *smisao osporen naivnom prostodušnošću predloška*, redatelj je kraćenjem golema teksta *postigao pravu mjeru scenskoga čina*, redateljevo inzistiranje na *statičnosti teksta i njegovo čitanje kao antičke tragedije sa univerzalnim i sudbinskim tokovima* utjecalo je na to da predstava ‘*pod-baci*’, a izostala je i *mogućnost da se riječ ležerno izivi kao sredstvo elokventne dosjetke, kao artistski cinizam koji donosi nekome zadovoljstvo intelektualne vježbe, a nekome emocionalnu relaksaciju, pa da se tim novim oružjem izmjeri mit kako je to autor možda zamislio*. Ukupnom dojmu predstave nisu, riječi su kritike, pomogla ni scenografija ni kostimografija, za koju se navodi da je *ispala prilično ružna u svome bijegu od povijesnih određenja u stilizaciju bez značenja*.¹⁹

U svibnju 1978. Jelaska je postavio Bogovićevo tragediju *Matija Gubec, kralj seljački*, premijerno izvedenu 9. svibnja u šibenskom kazalištu.

Osim *Hamleta u selu Mrduša Donja*, Jelaska potpisuje i režiju Brešanove groteske u osam slika *Smrt predsjednika kućnog savjeta* 1979. godine. Jelaskina režija navedenog Brešanova komada za kritiku je bila *tužna lakrdija* u kojoj je *žalosno bilo gledati glumce koji kao da naprosto nisu imali što igrati pa su stoga samo nešto izigravali*. Brešanovu tekstu koji predstavlja *jak teatarski magnet* glumci su uzvratili *nedvosmisleno lošom glumom*, pa je izvedba bila *lišena sile koja bi sve te karikaturalne slike povezala u dinamičan pseudosustav, pa se pretvorila tek u sporo seciranje tkiva teksta, bez narkoze i bez anestezije, tupim skalpelom*.²⁰

Godine 1980. Jelaska režira Mrožekov komad *Krojač i barbari*. Premda nije riječ o najpoznatijem ni najboljem autorovu dramskom tekstu, splitskim se glumcima i on pokazao odveć *premastan zalogaj*. Iako je, riječima kritike, Jelaska *čitko i logično protumačio tekst i uglavnom oblikovao osmišljen scenski sustav*, u predstavi u kojoj je bio i scenograf to je djelovalo *dosta suho i nekako školski ukrućeno, možda i bojažljivo (...), ali i ujednačenije nego što se to inače događa u mnogim splitskim predstavama*, a ukupan je dojam bio takav da je *sve vapilo za blagotvornim lijekom*.²¹

¹⁹ Prema: *Dvostruka demistifikacija ili osuđenost na riječi*, u: Anatolij Kudrjavcev, *Gledalac sa zadatkom*, Izdanja Centra za kulturnu djelatnost Zagreb, Zagreb 1983., str. 248.

²⁰ A. Kudrjavcev, *Tužna lakrdija*, „Slobodna Dalmacija“, 12. 6. 1979.

²¹ A. Kudrjavcev, *Gledalac sa zadatkom*, str. 154-156.

U ovom kratkom osvrtu, koji sigurno nije obuhvatio sve režije koje je Jelaska tijekom godina napravio, vrijedi podsjetiti da je Jelaska režirao i izvan zemlje. Tako se spominje njegova režija Krležina *Areteja* u Poljskoj, u Szczecinu, o čemu nisam uspio pronaći potvrdu u novinskoj/kazališnoj kronici.

Jelaska – promicatelj dijalektalnoga i pučkoga kazališta

Premda i necjelovit i deskriptivno manjkav, podsjetnik na Jelaskine režije sugerira da su komediografski ili 'laki oblici' njegova omiljena lektira i prepoznatljivi kazališni izazov. I Goldoni, i Tijardović, i Smoje, i Begović, i Giraudoux, i Hašek, ali i Roksandić, potom smješice i nepoznate dubrovačke komedije i Manier, malo poznati Slovinić i Nušić, Šehović i Uvodić, pisci su u čijim je djelima humorno, ironijsko i smiješno prepoznatljiva dimenzija i zalog čitateljske/kazališne privlačnosti, ali i dominantna književna dimenzija. Neki od spomenutih dramskih tekstova navedenih autora po svojim su dominantnim dramaturškim sastojcima, tipiziranim likovima, prizorima iz svakodnevnog života te jezičnim koloritom i ambijentalnom prepoznatljivošću bliski komedijama, nerijetko *commediji dell' arte*, i korespondiraju s elementima pučkog teatra u njegovim mnoštvenim izvedenicama. Kada je riječ o Jelaski, ali i o drugim imenima slične ili bliske redateljske prakse, ponajviše izražene u praksi splitskih teatarskih kuća, teatrolog Vlatko Perković radije govori o dijalektalnom kazalištu stavljajući u prvi plan jezični kolorit kao dominantnu dimenziju kazališnog čina.²² Nipošto međutim to ne znači da navedena odrednica isključuje da se jezični kolorit kao prostorna i umjetnička teatarska činjenica promisli u kontekstu pučkog kazališnog izraza, tim prije što recentna teatrološka literatura lokalni, kolokvijalni ili dijalektalno obojeni govor drži bitnom značajkom navedenog tipa kazališta.

Unatoč činjenici da su oblici pučkoga kazališta i njegove izvedenice na hrvatskim pozornicama duga vijeka, u teatrološkom smislu vrijedi istaknuti tek nekoliko studija posvećenih njegovoj teoriji i praksi. Uz Batušičeve napise o pučkom kazalištu²³ te Senkerov prilog o tvorcima pučkog kazališta u međuraću²⁴, najcjelovitiji prikaz navedene kazališne prakse podastire Bobinac u knjizi *Puk na sceni*.²⁵ Navodeći odlike karakteristične za navedenu kazališnu praksu, Bobinac tako ističe lokalno mjesto radnje, likove iz nižih društvenih slojeva, lokalni, kolokvijalni ili dijalektalno obojeni govor, jednostavnu dramsku strukturu/kompoziciju te prepoznatljive didaktičke ciljeve.

²² Usp. Vlatko Perković, *Kazalište srednjodalmatinskog čakavskog idioma*, u: *Kazališna mišolovka*, Književni krug Split, Split 2012., str. 32-53.

²³ Nikola Batušić, u: *Pučki igrokazi 19. stoljeća*, PSHK, knjiga 36, Zagreb 1973.; Isti, *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Split 1986.

²⁴ Boris Senker, *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Zagreb, 1996., str. 98-105.

²⁵ Marijan Bobinac, *Otrovani zavičaj*, Zagreb, 1991.; isti, *Puk na sceni*, Zagreb 2001.

Pišući o popularnom i hrvatskoj kazališnoj historiografiji, Martina Petranović isto ističe da je *davanje prednosti vrstama visoke naspram popularne kazališne kulture* utjecalo i na svojevršno *odbacivanje kazališnih oblika naglašenih izvedbenih obilježja*. Pri tome navodi kao moguće razloge marginalizacije *popularnog kazališta* i njegov potencijalno subverzivan ili nepoćudan sadržaj neprihvatljiv vladajućim autoritetima, odnosno sadržaj koji se nije uklapao u vladajuću naraciju / vladajuće naracije iz aspekta, primjerice nacionalnog, klasnog ili rodnog identiteta, a svakako jedan od razloga njegove stigmatizacije vidi i u publici, obilježenoj *bilo svojom klasnom pripadnosti ekonomski i socijalno podređenim slojevima društva*. U takvoj percepciji pučko je kazalište, kao oblik popularnoga kazališta, nerijetko bilo povezivano – ističe autorica – *s različitim oblicima zabave za mase* i iz perspektive elitne kulture svrstavano *u zabavu, dokolicu i distrakciju za mase* zbog svojeg ‘komercijalnog aspekta’ i *bliske povezanosti s tržišnim i ekonomskim interesima*.²⁶

Kada je riječ o Jelaskinu redateljskom rukopisu i predstavama koje se oblicima pučkoga kazališta koriste kao svojim iskustvom, osvrnut ćemo se na nekoliko najpoznatijih i prepoznatljivih. To su Jelaskine režije Goldonijevih djela te prilagodbe Uvodićevih noveleta i fjaba i Smojinih komada. Uz prepoznatljiv lokalni ambijent i jezični kolorit, prepoznavanje ‘aktera’ i situacija zacijelo je ne samo odrednica karakteristična za pučki teatar nego i razlog/zalog pojačanog interesa koji je publika iskazala za njihovo izvođenje, što se ogleda i u broju predstava koje su tijekom godina održane. Neke od njih nose atribuciju najdugovječnijih na splitskoj pozornici, a neke u širokoj javnosti imaju snagu zaštitnih mjesta splitskoga kazališta s atribucijama ‘pučkih svečanosti’.

Iako je režirao i *Konfužjun u Getu*, potom 1952. svoj komad *Daje na kišu* te 1953. *Konkurenciju* i komediju na čakavskom *Da nije jubavi (Ivo i Lucijeta)* malo poznatog P. Slovinića 1962., prva ‘velika’ režija Ante Jelaske bile su Goldonijeve *Ribarske svađe* 1954. Riječ je o poznatoj Goldonijevoj drami koju je na ‘srednjodalmatinsku čakavštinu’ lokalizirao i prilagodio Ivo Tijardović i tako ga ‘ponašio’ i učinio ‘razumljivim’ kazališnoj publici. Osim situacija i sadržaja te tipiziranih likova bliskih mediteranskim sredinama, pa tako i (malovaroškoj i velovaroškoj) splitskoj, u Goldoni-Tijardovićevoj drami lokalni jezični idiom, srednjodalmatinska čakavština, bila je vezivo tkivo na kojemu je predstava temeljila svoju privlačnost. Uspjevši u drami ostvariti niz pamtljivih prizora, efekti komike tako bliski i dragi splitskoj publici građeni su na razini prepoznatljivih likova i karaktera, ali i na komediji situacije potencirane jezičnim koloritom i njegovom (lokalnom) zalihošću. I dok je navedeni jezični kolorit bio (dramaturški) nadomjestak manjkavostima stereotipne radnje, za Čulića odveć spličanizama u predstavi bilo je zalog jeftinim efektima kojima je podilazio publici, žrtvujući Goldonijev komad pred-

²⁶ Martina Petranović, *Popularno i hrvatska kazališna historiografija*, u: *Dani Hvarskog kazališta. Pučko i popularno II*, knjiga 44, HAZU – Književni krug Split, Zagreb – Split 2018., str. 132-151.

vidljivostima commedije dell' arte.²⁷ Slične atribucije kritika je adresirala na Jelaskine režije i drugih Goldonijevih komada (*Krčmarica Mirandolina*, *Pjaceta*, *Lažac*), pa se, između ostaloga, moglo pročitati i da *ružno zvuči kada se dijalekt koristi kao isključivi humoristički efekt* i da je *pretvoren u neumjerenu, destruirajuću karikaturu*, a da se cijeli dojam predstave nudi poput *isforsirano ponuđenih fritula i tombole*.²⁸

Jelaskin interes za oblike pučkoga kazališta i njemu bliske (lokalne) komade (po) najviše je, uz režije Goldonijevih djela, došao do izražaja u preradbama i dramatisacijama fjaba i noveleta 'oca spličanistike' Marka Uvodića te adaptacijama Smojinih komada. Od Uvodićevih tekstova Jelaska je postavio *Libar Marka Uvodića Spličanina* sa slikama iz života starog Splita (praizvedba 2. rujna 1968.) u okviru *14. Splitskog ljeta*. Predstava je, da podsjetimo, izvedena u ambijentu Carrarine poljane, jednom od zaštitnih mjesta splitskih kulturnih i kazališnih događanja, a do 28. lipnja 1976., kada je odigrana posljednja predstava, imala je 56 izvedbi i može se smatrati jednom od najdugovječnijih. Za predstavu je Jelaska, po vlastitom priznanju, desetak Uvodićevih novela pretočio u dramski tekst i dramaturški ga osmislio na dvjema fabularnim linijama: prva je ljubav Fabjana prema Anježi, a druga nesretni brak između Kate Aždaje i Mikule, pri čemu je sadržaj teksta 'osnažio' okusom svakodnevnog života, koliko god tragična, toliko i smiješna, s junacima običnih ljudi, ribara, batelanata, činovnika, onih uglednijih i sl. Jelaska se, kako je često znao isticati, pri tome vodio potrebom da na pozornici oživi sudbine malih i običnih ljudi te da ih njihovim jezikom prikaže u njima primjerenu ambijentu. Za to mu je, svjestan manjkavosti priređena dramskog teksta, ambijent Carrarine poljane nudio primjereni scenski okvir. Premda u razgovoru sam Jelaska ističe da su za komad interes pokazala neka kazališta (ne kaže i koja)²⁹ i filmski režiser (O. Glušević) te da je S. Bombardeli odlučio na temelju dramatisacije napisati operu, kazališna kritika predstavom nije bila oduševljena. Štoviše, Kudrjavcev ističe da je Jelaskina adaptacija i dramatisacija Uvodićevih novela imala *minimalne šanse za uspjeh*, a kao potkrjepu navodi *izrazito statične opise koji ne posjeduju 'dramatski impuls'*, unatoč činjenici da je Jelaska, zahvaljujući svojem teatarskom iskustvu, ostvario dramatisaciju koja *ne zaostaje za kvalitetama izvornika*. Usto, pokazao je posebnu *suptilnost u tretiranju humora, ali i u ekspaniranju poetskih trenutaka prožetih oporim Uvodićevim lirizmom*, vodeći odveć računa da mu *ne promakne neki naročito efektan motiv*. Takav postupak urodio je *glomaznim tekstom s obiljem nerazvijenih dramskih punktova i skoro nevezanih scena*, pa je izostala sinteza koja je mogla prerasti u *scenično literarno tkivo*. Stoga predstava nije ni mogla imati *normalan ritam ni uobičajenu dramsku cjelovitost*, a odvojeni tokovi radnje *neminovno su uzrokovali nagle promjene tempa ili pak opadanje napetosti*, iako

²⁷ Ćiro Čulić, (...) „Slobodna Dalmacija“, 26. 6. 1954.

²⁸ Anatolij Kudrjavcev, *Gledalac sa zadatkom*, str. 185-186.

²⁹ Usp. *Smiješno i tragično*, razgovor s Antom Jelaskom, autorom dramatisacije i predstave ‚Libra Marka Uvodića Spličanina, u: „Slobodna Dalmacija“, 24. 8. 1968.

je redatelj uspio u znatnoj mjeri dočarati atmosferu koja odgovara *ugodaju dramati- zacije*. Pri tome je, navodi isti kritičar, *dosljedno provodio naturalističku koncepciju, koja se nametala kao jedini pravilan put*, a uspješno je inventivno riješio *mnoge sitne scenske radnje*, iako se osjetilo da to *obilje detalja i živosti na sceni* predstavu čini predugom i umanjuje njezinu napetost. Premda je bilo scena koje su ostale nerazvijene i nerazumljive, Kudrjavcev navodi da je bilo i scena po sebi znakovitih poput malih re- mek-djela, što uz prosječni sastav glumaca nisu mogli ostaviti dublji utisak niti je *imao šanse za značajnija ostvarenja*.³⁰ Za razliku od Kudrjavceva, koji je s ogradama do- čekao Jelaskinu adaptaciju Uvodićevih novela u izvedbi na Carrarinoj (Boškovićevoj) poljani, Marija Grgičević posebno hvali redateljevu spremnost da kazalištem zakorači u prostore ulice, u *slikovitost i živost mediteranske pjacete*. Priznajući da na prvi pogled fascinira *Boškovićevo poljana u getu pred tribinom (...), da je otvorila vidik u kuće i konobe, uvela u igru sve prozore i stepenice, šarenilo opranog rublja i prljavih zakrpa* i ne *ostavljajući gotovo nikakve granice između teatra i života*, kritičarka ističe da je to primjereni izvedbeni prostor za Uvodićeve proze u kojima *s mnogo duha pulsira život starog Splita, mentalitet njegova puka koji životne teškoće liječi oporim i osebujnim humorom*. Premda rađena s *velikom ljubavlju za splitski gradski folklor, s izvanrednim poznavanjem faktografije svakodnevnog života i s mnogo smisla za kolorit u jeziku i slici*, Jelaskina režija, temeljena prvotno na rječitoj scenografiji, s vremenom se izgubila u *tromom hodu kronološki koncipirane dramati- zacije*, tek mjestimice se izdigavši iznad *golog preslikavanja života s pokojom više il manje lascivnom šalom*. Za navedenu kri- tičarku Jelaskino *spuštanje na ulicu* i stapanje s njezinim izazovima, ali bez potrebne intervencije i dramaturškog odmaka, nudi se kao *zanimljiv pokušaj lokalnog pučkog teatra* koji je ostao *bez pravih umjetničkih dimenzija, sirovo fotografski, pretrpan deta- ljima, grub u humoru, lišen gotovo svake poetičnosti*. Kao zamjerke redatelju pripisuje manjak sposobnosti da sažme sadržaje Uvodićevih humoreski i same dramske radnje/ adaptacije i *odlučniju usmjerenost* određenom cilju, pa nije mogao ponuditi gledateljima više od *isječaka žanr-slika* u njihovu verističkom koloritu, a ukupnom dojmu predstave nije pomogao ni *izuzetni talent i bujni temperament Z. Krstulović ni B. Dvornika*, kao ni članova ansambla koji su *umjetnim skicama (nastojali) dočarati likove gradske sirotinje i sitnog trgovačkog staleža staroga Splita*.³¹

Da je navedena predstava svojim dramaturškim sastojcima bliska tradiciji pučkoga teatra, koji je svoju vitalnost tijekom vremena održavao čestim i brojnim mijenama, potvrdit će i sam Jelaska. Prvomajska nagrada Udruženja dramskih umjetnika Hrvat- ske za predstavu godine *Libar Marka Marulića Splitsanina* bila je povodom razgovo- ra s redateljem. U njemu Jelaska navodi da navedenu dramati- zaciju ne smatra svojom najuspjelijom režijom, a osvrće se i na svoje zagovaranje ‘domaćeg lokalnog teksta’

³⁰ Anatolij Kudrjavcev, *U potrazi za starim Splitom*, u: „Slobodna Dalmacija“, 6. 9. 1968.

³¹ Marija Grgičević, *Teatar na ulici*, VL, 6. 9. 1968.

kao dramske lektire. Štoviše, ističe da je dugo morao *lomiti snobovske otpore prema čakavskoj riječi i uopće regionalnoj literaturi u našem kazalištu* te da je zbog toga imao i neugodnosti. Razlog svojem inzistiranju Jelaska vidi u interesu publike (*publika to hoće*) te da se pučki teatar 'ne smije progoniti sa scene'. Tim više, nastavlja Jelaska, što su se Goldonijeve *Ribarske svađe* već osamnaest godina zadržale na sceni i da interes za njih ne jenjava. Navedena tradicija po Jelaski bi trebala biti okosnica repertoara, pa tako i prepoznatljivosti splitskoga kazališta jer je *naš ambijent toliko sočan u svom koloru da je naprosto šteta ne oživiti ga i scenski*. Pri tome valja istaknuti da Jelaska ambijent ne percipira lokalno i kampanilistički nego u širem mediteranskom okružju, svejedno je li riječ o klasiци ili suvremenoj regionalnoj lektiri. Na primjedbu sugovornika da su neke teme iz navedene vrste književnosti ponekad odveć banalne i trivijalne Jelaska u prvi plan stavlja *vitalnost našeg čovjeka* i sklonost, kao što je to slučaj u Uvodićevu *Libru*, da *humorom prebrođuje ozbiljne životne teškoće* koje, koliko god banalne, ne priječe da *predstava nađe svoju publiku, koja je slična onoj kojoj su tekstovi prvotno bili i namijenjeni*.³²

Na pučka teatarska obilježja navedene predstave asocira i V(ojko) Mirković u razgovoru s redateljem u povodu *Malog libra Marka Uvodića Splitsčanina* izriječkom navodeći da je posrijedi *spektakularna eksplikacija pučkog teatra*.³³

Prema Perkoviću, predstava *Libra Marka Uvodića Splitsčanina* bila je *važan kazališni događaj koji je u suvremenom Splitu zazrcalio jednu ne tako davninu minulu i ne posve minulu 'mižerju' splitskih težaka, ribara, 'Vlaja', neimaštinu Geta, štimung kaleta, konoba i kantuna na kojima pod odsjajem mjesečine klapa 'pismom' taži čežnju za punijim životom*.³⁴

Nema nikakve sumnje da je uspjeh kod publike, ali i probuđena nostalgija za idiličnim životom grada koji neumitno nestaje i svoj život prepušta drugim sadržajima i oblicima gradskoga života, bila poticaj da i 'neiskorištene' novele splitskoga pisca postavi na scenu. S 'hipotekom' prethodnog dramskog događaja tako je nastala predstava *Drugi libar Marka Uvodića*. S podnaslovom 'pokladni kolaž iz života staroga Splita', praižvedba dramatizacije bila je 31. kolovoza 1970., na Carrarinoj poljani, u sklopu *16. Splitskoga ljeta* i imala je 13 predstava. Zanimljivost predstave očitovala se u tome da je Jelaska ženske uloge dodijelio muškim akterima (Jugoslav Nalis kao Kate Bumburela, Ivo Marijanović kao Paškva i Vasja Kovačić kao Dujka). Iako je u takvoj impostaciji prijetila zamka da se padne u lakrdiju, glumci su, prema kritici, uspjeli polučiti tek zabavnu predstavu bez ozbiljnijeg i većeg kvalifikativa, ako je većih zahtjeva i imao i sam redatelj.

³² Isto, *Smiješno i tragično*, u: „Slobodna Dalmacija“, 24. 8. 1968.

³³ Usp. Vojko Mirković, *Likovi i ambijent staroga Splita*, u: „Slobodna Dalmacija“, 17. 12. 1971.

³⁴ V. Vlatko Perković, *Kazališna mišolovka*, Književni krug Split 2012., str. 44.

Kao svojem autoru Jelaska se Uvodiću vratio i 1971. godine. Tada je od njegovih triju fjaba priredio *Mali libar Marka Uvodića Splićanina* i izveo ih u prosincu iste godine u dvorani Doma Brodogradilišta, gdje su se odvijale kazališne predstave nakon što je zgrada kazališta izgorjela. Riječ je o trima fjabama *Ubiću seee*, *Dva dobra svidoka* i *Ona od Pivca*,³⁵ a premijerno su izvedene 18. prosinca 1971. Prve dvije izvedene su u 38 predstava, a treća fjaba u četiri predstave. Dosljedan regionalnom repertoaru i kazalištu lake zabave s *komičnim sudskim dogodovštinama*, Jelaska je predstavom, kako piše Perković, na *svoj zabavan način svjedočio postupanje i komoditet izdanaka srednje klase, njihov način razmišljanja i skrivanja iza sadržajno višestruko govornih modela urbanog splitskog govora*.³⁶

U kontekst predstava s elementima pučkoga teatra uklapaju se i dvije Jelaskine predstave s tekstovima Miljenka Smoje. Kako Smoje nije dramski pisac nego ponajprije novinar čiji tekstovi s lokalnim temama u sebi sadrže priče i zgone iz života splitske sredine s prepoznatljivim likovima/tipovima i njihovim specifičnim životima, na čemu se temelji i njihova zanimljivost i smiješni/humorni i groteskni svjetonazor, Jelaska je, zacijelo na poticaj i izvateatarskih okolnosti, posegnuo za nekima od njih i spravio predstavu ponajprije namijenjenu zabavi publike, a ne kakvim visokim teatarskim poetičkim izazovima. Uostalom, recepcija Jelaskinih komada ne ostavlja dvojbe da im je prva namjena zabava publike, a ako se i dogodi kakav značajniji teatarski iskorak, tim više i bolje!

Prva Jelaskina režija Smojina komada bila je predstava *Ča je pusta Londra kontra Splitu gradu*. Riječ je o dramatizaciji triju Smojinih kozerija: *Balunjeri*, *Mali Marinko* i *Ježinac*, a zapravo je riječ o svojevrsnom kolažu slika iz splitske svakodnevice. Kako između dijelova kolaža nije bilo čvrstoga dramskoga veziva, tako se i sama predstava na kraju zadovoljila smiješnim i humornim efektima ostvarenim tipičnim situacijama i posebnostima lokalnog govornog kolorita kao svojim dominantnim stilskim sredstvima. Od toga predstava zacijelo nije ni imala ozbiljnijih pretenzija i kao takva je i zapamćena u splitskoj kazališnoj memoriji.

Splićanistici i Smoji Jelaska se vratio i predstavom za *20. Splitsko ljeto*. Na Carrari- noj poljani tada je praižvedena Smojina dvodijelna tragikomedija *Roko I. krvolok oli Ča je život nego fantazija*, koja je imala 30 predstava. Tekst Smojine drame kritika je ocijenila kao *Koncert za jedan glas*, a nije, kako sugerira kronika, polučio uspjeh niti je imao većih pretenzija; tek je pamtljiv kao *nekoliko istinitih lokalnih anegdota i niza gotovo folklornih likova*.³⁷ Spomenuti kritičar, jedan od najustrajnijih pratilaca splitskoga kazališnog života, u prvi plan osvrta tako stavlja *trivijalnu vulgarnost odnosno neposrednu psovku kao razlog za zabavu i katarzu u smijehu* te ističe da *Smojina dosjetka egzistira*,

³⁵ Postoji podatak da je fjaba *Ona od Pivca* igrana u Omišu još 1926. godine.

³⁶ V. Perković, *Kazališna mišolovka*, str. 44.

³⁷ Anatolij Kudrjavcev, *Koncert za jedan glas*, „Slobodna Dalmacija“, 7. 8. 1974.

ali joj ponavljanja otupljuju britkost i svode je na kavanski nivo estradna kolerstva. Režiji pak pripisuje *klišee, zasićenost i zamor*.³⁸ U svojem stajalištu Kudrjavcev nije usamljen jer slično piše i Š. Jurišić navodeći da je od Smoje bilo i boljih tekstova, a od Jelaske boljih režija³⁹. Za Perkovića riječ je o tekstu kojem na individualnoj razini likova nedostaje onoga Uvodićeva tragijskog motiva apsurdna kao izdanka mentaliteta sredine i njezina dogmatiziranog kodeksa ponašanja, te je sama izvedba ostala *na površini tek prizivajući dublje smislove pisca kvalitetnijeg od Smoje, tek gledljiva predstava s nizom zanimljivih situacija*.⁴⁰

I lokalizirani i adaptirani Goldoni, a još više Uvodić i Smoje i po njihovim tekstovima rađene dramske predstave, u sebi sadrže mnoštvo elemenata karakterističnih za praksu pučkoga teatra. Ponajprije, to je lokalni govor s obiljem karakterističnih dijalektalnih stilema, sa svojim koloritom i zalihom. Kao prepoznatljiva odrednica sredine i njezina društvena mentaliteta, splitska se – tijardovićevski i jelaskinski stilizirana – čakavština u navedenim predstavama nerijetko nudi kao ključni dramski pokretač. Ona nije samo oblik i način karakterizacije aktera dramskog zbivanja nego i njihovo najdublje određenje koje im osigurava životnost i prepoznatljivost. Njezinoj reljefnosti prilog je i karakteristično mjesto gdje se odvija radnja. Bilo da je riječ o prostorima veloga Varoša ili je pak riječ o Carrarinoj poljani, riječ je o ambijentima u kojima se sačuva neposredni život, običan i svakodnevni, priprost u svojoj ljudskoj dimenziji. Prostori su to, bez obzira na stilizacije i moguća scenska rješenja, ponajprije ona Milana Tolića, koji nimalo nisu narušeni znakovima urbaniteta koji ih nagriža, u kojima nepatvoreni život još uvijek zrači mjerom prisnosti, unatoč pokojoj zajedljivoj gesti i komentaru. Prisposoba o gradu kao teatru i u ovim se predstavama realizira kao teatar kao grad!

Jedna od odrednica pučkoga teatra svakako je i jednostavna struktura dramskih djela koja se uprizoruju. Za razliku od Goldonija, čija djela bliska *commediji dell'arte* nude mnoštvo teatarskih mogućnosti, ni Uvodić ni Smoje nisu dramski pisci. Njihova književnost, ostajući u granicama regionalnog i kampanilističkog doživljaja svijeta i ljudi, u fjabama i batudama našla je svoj pravi izraz. Kako je riječ o skromnoj književnosti, trebalo je podosta teatarskog umijeća da bi se odveć jednostavne slike života i ljudi uklopile u rječitiji dramski govor i ponijele složenije strukture i poruke. Ako je suditi na temelju kazališne kronike, Jelaskin uspjeh bio je odveć skroman i teatarski manjkav za veći atribut, osim svjesnog podilaženja ukusu publike kojoj je zabava ispred i iznad svakoga drugog kazališnog očekivanja. U slikama svijeta i života kakav opisuju Uvodić i Smoje, publika je u Jelaskinim predstavama nalazila razlog za sudjelovanje u dramskom činu i smijehom uzvraćala na estetske poruke i doživljaj koji one podastiru. Čini

³⁸ Isto.

³⁹ Usp. Šimun Jurišić, u: „Borba“, 19. 8. 1974. (Arhiv splitskoga kazališta).

⁴⁰ V. Perković, *Kazališna mišolovka*, str. 45.

se da Jelaska osim zadovoljstva i živog sudjelovanja publike i nije imao većih ambicija i teatarskih izazova!

Koliko god vremenski dugotrajan i teatarski raznolik, nema sumnje da je Jelaskin kazališni rad – glumački, intendantski i redateljski – evidentno u znaku zagovaranja dijalektalnog kazališta u smislu jezičnog medija i pučkoga teatra u smislu ciljeva koje predstava treba sadržavati i publike kojoj se obraća. Stoga za svoje režije Jelaska nije slučajno birao tekstove humornog i komičnog sadržaja, svejedno je li riječ o domaćim tekstovima poznatih ili posve nepoznatih autora, ili je pak riječ o Goldonijevim tekstovima koji imanentnim *comediadell'arteovskim* karakterom nude mnoštvo mogućnosti za lokalizaciju i prilagodbu. Štoviše, i Smojini i Uvodićevi tekstovi gotovo su bili po mjeri njegove teatarske filozofije i ciljane publike za koju je režirao, čemu su prilagođeni i ostali elementi dramske kulture.⁴¹ Jedan od kriterija Jelaskina doživljaja umjetnosti svakako je bio utilitarizam, odnosno želja da se dopadne publici i kazališnom joj predstavom pruži ugodu i zadovoljstvo. Stoga je i posezao za onim rješenjima kojima to ponajbolje može postići, a nalazio ih je u tradiciji pučkoga (ambijentalnoga) teatra koji se u splitskoj sredini mnogo puta pokazao dobitnom kombinacijom. Premda će kazališni znalci na to odmahnuti rukom tvrdeći kako je riječ o prevladanoj tradiciji s jeftinim kazališnim učincima, neke Jelaskine režije – koje smo posebno apostrofirali – sugeriraju ne samo da je riječ o teatarskom iskustvu začudne otpornosti, nego i o praksi koja u stilistici kazališta našeg vremena ima opravdanje i razloge za teatarsku igru. Osim što svojega redatelja legitimiraju kao značajnog zagovornika i promotora prakse pučkoga teatra, navedene režije i predstave govore da još uvijek postoji publika kojoj su smijeh i humor najveći mamac za kazališno sudjelovanje i mjerilo njihove doživljajnosti.

⁴¹ O splitskoj kazališnoj publici pisao sam detaljnije u: *Publika i kritika; tko su splitska kazališna publika?* u: Dani hvarškoga kazališta. Tema: publika i kritika. Knjiga 42. HAZU – Književni krug, Zagreb – Split 2016., str. 105-126.

VLADIMIR GERIĆ I VARAŽDIN

Uz devedesetletricu

Vladimir Gerić (1928.), redatelj, prevoditelj, dramaturg i scenograf, pripada krugu najistaknutijih hrvatskih kazališnih umjetnika u drugoj polovici 20. stoljeća. Njegovo djelovanje u Varaždinu vremenski obuhvaća dva razdoblja, ujedno dvije istaknute razvojne faze u kazališnom životu grada, s odjekom u hrvatskoj kazališnoj i kulturnoj javnosti: prva, od 1956. do 1963., koja je obilježena dolaskom u angažman Gavellinih učenika, i druga, devedesete godine 20. stoljeća, koju, između ostaloga, obilježava upravo renesansa kajkavskog kazališta. Razvedenost pak Gerićeva djelovanja u Varaždinu obuhvaća režiranje dramskih i glazbenih predstava, scenografiju, prevođenje i kajkavizacije, a i angažman u upravnim tijelima Kazališta koja su usmjeravala rad kuće. Usput, Gerić se oženio Varaždinkom i na taj način ostao trajno vezan uz Varaždin. Osim navedena dva razdoblja Gerićeva kazališnog djelovanja, ističe se i ono u Teatru &TD u Zagrebu od 1967. do 1974. godine.

Početak kazališne sezone 1956./1957. novi članovi drame varaždinskoga Kazališta postali su Sanda Langerholz, Branka Lončar, Žuža Egreny, Ivan Rogulja i Martin Bahmec. Nešto prije (1955.) angažiran je Martin Sagner, a 1957. doći će još Zvonimir Jurić i Ivo Serdar. Većinu mladih glumaca varaždinska je publika vidjela u njihovim ispitnim predstavama koje su odigrane i u Varaždinu 26. i 27. lipnja 1955. (A. P. Čehov, *Na glavnoj cesti*, u režiji Borislava Mrkšića; J. W. Goethe, *Ifigenija na Tauridi*, u režiji Koste Spajića). U stalni angažman dolaze (1956. i 1957.) mladi redatelji Mladen Feman, Slavko Andres i Vladimir Gerić. Svi spomenuti glumci i redatelji đaci su zagrebačke *Akademije za kazališnu umjetnost*; bila je to najznačajnija obnova ansambla poslije rata, a ni potom se slično neće dogoditi sve do 90-ih godina 20. stoljeća. Dolazak akademaca u Varaždin odjeknuo je u Hrvatskoj, pa će ga zabilježiti danas već legendarni časopis za književnost i kulturu *Krugovi*: *Prošle sezone na AKU je diplomirala pod vodstvom dr. Gavelle i ing. Stupice jedna veoma talentirana generacija mladih glumaca. Od te generacije troje su angažirani u Zagrebačkom dramskom kazalištu, a dvoje u Hrvat-*

skom narodnom kazalištu. Međutim, ostalo je još pet glumaca iz te generacije. (...) A njihove diplome krasile su također odlične i vrlo dobre ocjene. Otišli su u Varaždin.¹ U Varaždin je mlade glumce, a i redatelje, uputio sam dr. Branko Gavella držeći da će to biti vrlo dobro za njihov glumački i redateljski razvoj, što se i obistinilo. Sam Gerić u više navrata govorio mi je da ih je Gavella uputio u Varaždin, ali i stalno poslije pratio njihov rad šaljući im poruke podrške.

U spomenutom razdoblju Gerić je u Varaždinu režirao ukupno osamnaest predstava i bio autor scenografija za čak trideset predstava.² Glede recepcije Gerićevih režija izdvajam *Nesporazum* Alberta Camusa i *Ujaka Vanju* A. P. Čehova. *Nesporazum* je bila jedna od najznačajnijih predstava u tom razdoblju. Kazališni kritičar Đorđe Šaula u povodu premijere piše: (...) *glumci jedva našminkani i maskirani ulaze zajedno s publikom u dvoranu i sjedaju u gledališni prostor, da bi onda, nakon vrlo sugestivne muzičke uvertire i igre svjetlosnim efektima, koji signaliziraju pojedinim glumcima izlazak, započeli čudnu kamijevsku igru, u kojoj se, kroz fabulu neke vrste kriminalne drame, iznose tipične kamijevske pesimističke misli o bezizlaznosti i bezvrijednosti bilo čega, što bi čovjek mogao poduzeti, dobro ili zlo (...)* Međutim, i prije nego se pred gledaocima počne odvijati sama igra briljantnih i impresivnih dijaloga, režiser Vladimir Gerić je nijemim izlascima glumaca i njihovim kratkim, ali smišljeno režiranim kretanjem, lutanjem, da ne kažem bludnjem po sceni, stvorio atmosferu neke opsjednutosti, stravične izgubljenosti, koja onda kao lajtmotiv dominira atmosferom čitavog djela, odnosno čitave njegove režijske inkarnacije. To je možda ono najbolje u čitavoj realizaciji, ta atmosfera, ta mora, koja se osjeća kao sumorni fluid što dolazi sa scene (...) I konačno opet jedan od gotovo čistih eksponata atmosfere koju je postavio režiser, kao još jedan zalog kamijevske izgubljenosti, nijemi lik služe, kao simbol bezizlaznosti i bespomoćnosti, i odricanja pomoći. To je sve Stevo Grubić, postaran dobrom maskom, u svojoj

¹ B. Grgin (pseudonim Davora Šošića), *Akademija, komedija, provincija i slično*, „Krugovi“, god. VI, br. 2-3 (1957), str. 233-237.

² Scenografije: Nepoznati autor, *Ljubovnici*; Jakov Gotovac, *Đerdan*; Goodrich Frances i Hackett Albert, *Dnevnik Ane Frank*; George Bernard Shaw, *Katarina Velika*; Miroslav Krleža, *Dvije ljubavi: Maskerata i Kraljevo* (1957). Režija i scenografija: Alejandre Casone, *Drveće umire uspravno*; Marijan Marinc, *Komedija o komediji*; Oskar Davičo, *Pesma* (1958); Molière, *George Dandin*; Hans Weigel, *Liječnik bez dileme*; Nico Dostal, *Clivia* (1959); Luigi Pirandello, *Čovjek, životinja i krijepost*; William Shakespeare, *Mnogo vike ni za što*; Herve, *Mam'zelle Nitouche*; A. P. Čehov, *Ujak Vanja*; Bratko Kreft, *Balada o poručniku i Marjutki* (1960). Scenografije: Karl Zeller, *Ptičar*; Milenko Misailović, *Sreća i lopovi* (1960); Tituš Brezovački, *Diogeneš*; Joža Horvat, *Drugi put rođena* (1961). Režija i scenografija: August Šenoa, *Ljubica* (1961). Režija: Borislav Stanković, *Koštana* (1961). Scenografija: Peter Ustinov, *Romanov i Julija* (1961). Režija i scenografija: Molière, *Škola za žene*; Albert Camus, *Nesporazum* (1961). Scenografije: Jakov Gotovac, *Đerdan* (1961); Berthold Brecht, *Prosjačka opera*; Alejandro Casona, *Sedam vapaja na oceanu* (1962). Režija i scenografija: Tomaž Anton Linhart, *Matiček se ženi* (1962). Scenografija: Aleksej Arbutov, *Irkutska priča* (1962). Režija: Aleksandar Obrenović i Đorđe Lebović, *Cirkus* (1962); Georges Feydeau, *Idem u lov* (1963).

ne baš lakoj ulozi, znao dočarati gestom i držanjem tijela i karakterističnim korakom, u čemu se jednako osjeća i ruka režisera, koji je i to uzeo kao efektnu mogućnost da potencira opću atmosferu more, izgubljenosti i bezizlaznosti, što je ujedno i najbolja strana čitave realizacije i ujedno i najkamilijefskija...³ Podsjećam da je takva predstava premijerno izvedena 11. studenog 1961. te da zapravo govori o duhovnoj atmosferi tog vremena. Kako bilježe varaždinske novine, 16. 5. 1962. *pred dupkom punim gledalištem Komorne pozornice našeg kazališta predana je glumcima prva nagrada Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske za predstavu Nesperazum. Nagradu je predao doktor Ivo Hergešić koji je tom prigodom između ostalog rekao: Malo ima kazališta na području naše Republike, koja su u mogućnosti da svojim gledaocima pruže taj umjetnički užitek, koji su pružili glumci publici Varaždina izvođenjem tog vrijednog djela. Nesperazum prelazi okvire ne samo Varaždina nego i naših republičkih centara. To je predstava s kojom bi se ponosile i sve svjetske metropole*⁴ (isticanje M. V.).

Ujaka Vanju A. P. Čehova Gerić je režirao u novom, vlastitom prijevodu. Đorđe Šaula o premijeri piše: *Atmosfera je stvar režije u bezbroj detalja: kako će osvijetliti scenu, kako će i kuda kretati glumce, kako će i u kom momentu unijeti neki simbolični i poetični ili čak i naturalistički detalj, što Vladimir Gerić zna postaviti uvijek na pravom mjestu, i u pravi čas i na pravi način (...)* U ujednačenosti te grupe glumaca koja je igrala Ujaka Vanju postignuta je ravnoteža, čak i u onome što je bilo slabije, manje plastično rečeno, ili odglumljeno tako da je svaki pojedinac imao i svoje pune rehabilitacije u onome što je bitno i važno. Kad se zaigrala ona prava drama u trećem činu, slična onim redovitijim dramama kakve se češće igraju, svi su zajedno i podjednako živnuli, tako da je čar atmosfere preplavio dvoranu i izazvao snažan odaziv publike. Pažnja nije popuštala, jer ako je i neko od glumaca imao prazno mjesto, onda je to neko drugi zakrio svojim punim izrazom, a iza svega je kao neka poetična i sumorna tužna pozadina lebdila realistička i profinjena atmosfera što ju je dočarala režija.⁵

O predstavi *George Dandin* Đorđe Šaula piše: *Može se učiniti pomalo neobičnim pokušaj, da se jedan kompletni Molière vizualno, scenski, ostvari samo s nekoliko dvo-krakih ljestvica, uspravnih i položenih, obojenih s dvije tri svijetle i žive boje; zatim s dvije oveće daske i tri panoa, i sa kostimima iz kazališnog fundusa, ili, popularnije rečeno, iz kostimskog spremišta. No, takav pokušaj može ipak vrlo lijepo uspjeti. Tome pogoduje izvjesna, u suvremenom kazališnom svijetu, već ustaljena, donekle i pomodna težnja, da se vizuelni element svede na minimum; zatim tome pogoduju, na svoj način, i potrebe štednje (bar neka korist od financijskih skučenosti), ali, naravno, da to konačno*

³ Đorđe Šaula, *Mnoge novosti na varaždinskoj sceni: Povodom premijere Camusove drame Nesperazum na Komornoj sceni*, „Varaždinske vijesti”, br. 820 (21. 11. 1961.), str. 4.

⁴ *Prva nagrada našem kazalištu*, „Varaždinske vijesti“, br. 848 (24. 5. 1962.), str. 5.

⁵ Đorđe Šaula, *Povodom premijere Čehovljeve drame Ujak Vanja*, „Varaždinske vijesti”, br. 767 (3. 11. 1960.), str. 4.

usprije, ostaje presudan udio domišljatosti režisera, koji će to sve znati iskoristiti, da uživo i plastično istakne karakteristike teksta, kao što je to, konkretno, znao učiniti Vladimir Gerić, spretni prevodilac, scenograf i režiser Molièreovog Georgea Dandina u našem kazalištu... Ako je njemu i glumcima uspjelo, da glavnu riječ dobije dramski tekst, onda, iole iskusniji kazališni posjetilac, može lako, u jednih među tim ljestvicama, zamisliti kuću, kao što režiser druge ljestvice može iskoristiti da na njih duhovito, uz apsurdno penjanje gradacije u tekstu, penje i glumca... No Gerić je imao ne samo za tu zamisao u jednom od detalja, nego i u cijeloj svojoj koncepciji, u cjelini dobru, očito predanu pomoć glumaca.⁶

Izabrani ulomci kritika pokazuju da su Vladimira Gerića već u počecima redatelj-skog rada odlikovali takoreći reinhardtovski dar za stvaranje *atmosfera* i razumijevanje glumca kao alem-kamena kazališta. Inovacije koje su Gerić i drugovi unosili ne samo u varaždinsko kazalište nego i u hrvatsko glumište jest napuštanje pretjeranog scenskog iluzionizma i pojednostavnjene primjene sustava Stanislavskog u glumi sučeljavajući ga s Brechtovim pristupom glumi („Verfremdung“).⁷ S tim su u vezi i Gerićeve inovacije u scenografiji; u *Nesporazumu* se susrećemo s ukinućem rampe, a u nekim drugim predstavama uočavamo i izazov tzv. praznog prostora (Jacques Copeau, Peter Brook). Gotovo bez iznimke kazališni kritičari hvale njegova scenografska rješenja, često kao najuspješniju sastavnicu predstave. Martina Petranović u svojoj knjizi *Na sceni i oko nje* (2013.) piše o Gerićevoj scenografiji za prvu hrvatsku izvedbu Krležina *Kraljeva*, u Varaždinu 1957.: *Osnovu scenografskog rješenja činio je pozadinski pano u vrlo živim bojama (crvena, plava, žuta, zelena) stilizirano oslikanim sajmišnim figurama (Herkuless) i citatima ambijenta (vrtuljak, ljuljačka) uokviren žaruljicama koje su naizmjenice i u raznovrsnim kombinacijama treperile stvarajući atmosferu sajmišta, te nekoliko raštrkanih drvenih stolaca, stol i jedna klupa, a komornu i nerealistički zasnovanu scenu pratili su i odgovarajući glumački i mizanscenski postupci kao i jarkosti panoa sučeljenjani koloristički suspregnuti kostimi. Kritika je, iako bez podrobnijeg opisa, apostrofirala scenografiju kao važno uporište ističući njezinu jednostavnost, prinos ugodaju svečanosti i groteske te utjecaja na ritam scenske igre.*⁸ Gerić je pristalica principa reducirane bine, postupka prikazivanja u pojednostavnjenom, reduciranom obliku, svođenju na najbitnije, bez previše pojedinosti. On slijedi u svojim scenografijama antimimetičko

⁶ Đorđe Šaula, *George Dandin, jedan uspjeli Moliere*, „Varaždinske vijesti”, Varaždin, 1959., br. 674 (21. 1. 1959.), str. 5.

⁷ Novi članovi kazališta pokrenuli su časopis „Nova scena” 1957. Izašla su četiri broja. Zanimljivo je da je glavna i odgovorna urednica bila glumica Branka Lončar, a u uredništvu je bio i Vladimir Gerić. U nekoliko članaka, uglavnom nepotpisanih, glumci su neposredno i posredno (Brechtov *Govor glumcima*) iznosili svoja gledanja na kazalište i njegovo mjesto u životu i društvu te svoje shvaćanje glume. Njihov antiiluzionizam možemo također pripisati i utjecaju Brechta.

⁸ Martina Petranović, *Na sceni i oko nje. Studije o hrvatskoj drami i kazalištu*, „Oksimoron”, Osijek, 2013., str. 236; T. L., *Značajno ostvarenje*, „Varaždinske vijesti”, 9. 1. 1958.

načelo i stvara nerealističku pozornicu, u vrijeme kada još u mnogim hrvatskim kazalištima vlada scenski iluzionizam.⁹ Riječ je o tome da se izbjegne puka ilustrativnost pomoću čisto likovnih sredstava (forma, boja i svjetlo), da se *izrazi duševnost koja se dešava u prostoru*, kako je znao reći Gerićev kolega u Varaždinu, slikar i scenograf Pavle Vojković.¹⁰ Već u tom razdoblju Gerićeve inscenacije temelje se u prvom redu na glumi i nekonvencionalnom shvaćanju prostora.

*

U Teatru &TD u Zagrebu Gerić je režirao drame Antuna Šoljana *Brdo* (1967.), *Gogoljevo uzašašće* (1967.), *Dioklecijanova palača* (1969.), *Tarampesta* (1974.) i *Mototor* (1974.) te *Kaspar* Petera Handkea (1969.) i *Woyzeck* Georga Büchnera (1972.). Poveznica s Varaždinom sastoji se u tome što će svoje redateljsko-scenografsko iskustvo i iskustvo u radu s glumcima, osobito na Komornoj pozornici, prenijeti u to zagrebačko kazalište.

Htio bih biti takav kakav nekoć bješe netko drugi – *prošlo je evo sedam godina otkako je Ivica Vidović ovom rečenicom započeo jednu od najljepših pustolovina modernog hrvatskog glumišta. Otada je predstava Kaspara izvedena 150 puta, što čini oko 300 sati Vidovićeve blistavog sudjelovanja u našem teatru ovoga desetljeća. S obzirom da često s prilično kiselim licem pravimo inventure na pozornicama duha, uznemireni deficitima koje nismo očekivali, eto razloga za nesvakodnevno zadovoljstvo i prigode za svečarski predah.*

*A sve je, istina, započelo u sretnom rasporedu tananih sila kazališnog zodijskog: ime austrijskog pisca Petera Handkea zabljesnulo je Evropom, Teatar ITD nalazio se u apogeju uspjeha i u fokusu zanimanja, redatelj Vladimir Gerić u pravi je trenutak spojio jednoga pisca i jednoga glumca. Pa ipak, malo je tko mogao očekivati da će Kasparovo koprcanje u paukovoju mreži jezika, među krhotinama osobnog identiteta, izboriti svojih 300 sati u jednoj kulturnoj sredini tako sklonoj kratkim ljubavima.*¹¹ *Kaspar* je izveden do 1985. godine 224 puta.

Teatrologija, odnosno kazališna povijest nedovoljno se bavila zbivanjima u *rubnim* dijelovima hrvatskoga kazališta, kao što su bila ona u Varaždinu na prijelazu iz pedesetih u šezdesete godine. Prije prve *itedeovske* faze, koja počinje 1966., u Varaždinu se javlja novi model glume koji odgovara tzv. otvorenom kazalištu i kao protivnost dotadašnjem modelu preobrazbe (transformacije) koji odgovara tzv. zatvorenom kazalištu. Upravo u Gerićevoj suradnji s Ivicom Vidovićem reflektiraju se i njegova varaždinska iskustva, a Vidovićeva gluma biva uzimana kao primjer novog *ogoljelog* načina glume:

Ivica Vidović je u Zagrebačkom dramskom kazalištu bio svrstan negdje bliže donjem dijelu hijerarhijske ljestvice, a tipski određen da igra uloge uglavnom nestašnih

⁹ Misli se na iluzionizam kao puku imitaciju realnosti da bi se postigao efekt zbiljskog. Iluzija je inače komponenta svake teorije igre i kazališta.

¹⁰ Marijan Varjačić, *Ljetni razgovori s Pavlom Vojkovićem*, „Kazalište”, br. 6, Varaždin 1994., str. 10.

¹¹ Veselko Tenžera, *Tristo sati Ivica Vidovića*, „Vjesnik“, Zagreb, 8. 5. 1977.

dječaka. U stanovitom smislu to mjesto i usmjerenje je izgledalo realnim: Ivica Vidović kao da nije mogao daleko od sebe i svog tipa. Mislilo se da mu takve kože dobro pristaju i da ih bez truda može navući na sebe, pa se tako približavao i tridesetoj kao minorni glumac. Situacija u koju je postavljen u itedeovskom Kasparu odjednom je od minornog napravila velikog glumca. Ivica je u Kasparu imao mnoga lica, ali bijahu sve to njegova lica, čak su se i neke intonacije, neke geste koje smo znali iz njegovih ranijih minornih uloga, opet vraćale i javljale, ali sad s drugim odjekom, s drugim posljedicama: ono što je u zatvorenoj formi, funkcionalizirano kao ocrtavanje lika ili karaktera, korišteno za preobrazbu, bilo jeftino i slabo, postajalo je, oslobođeno svega toga, i čisto i dramatično. Umnožavajući se pa i rasipajući u bezbroj naznaka što tvore čudno Kasparovo lutanje po tminama sebe, onog sebe što može biti i netko drugi, Vidović se posve koncentrirao kao glumac, otvorio je i iskazao svoju mogućnost.¹²

*

Gerićev je materinski jezik kajkavski: *Moji roditelji kajkavci došli su u Zagreb iz sjeverne Podravine tri godine prije mog rođenja i kupili kuću u Horvatima (...)*.¹³ Kajkavski je materinski i njegovim glavnim suradnicima u drugom razdoblju djelovanja u Varaždinu; Tomislav Lipljin, glumac i kajkavski leksikograf, glumac Ljubomir Kerekeš i kazališni glazbotvorac Dragutin Novaković Šarli.

Na *Tribini Kajkavskoga spravišča* (18. 12. 2003.) tematiziran je kajkavski kao prevoditeljski jezik, a gost *Tribine* bio je Vladimir Gerić. Razgovor s njime vodio je prof. dr. Joža Skok¹⁴. Pravim prevoditeljskim kajkavskim počecima Gerić smatra godinu 1958. (dolazak u Varaždin) i posebno svoju kajkavsku preradbu komedije *Matiček se ženi* Tomaza Linharta. U povodu toga reći će da je dolazak u varaždinsko kazalište bio početak njegova dvostrukog života: onoga kalendarskoga, koji je išao naprijed, i onoga drugoga, koji je išao natrag, u kajkavsku postojbinu, jezik djetinjstva, kajkavsku dušu. Gerić ističe da su kajkavske govorne rečenice kratke, protočne, da *imaju brži hod*, a izgovaraju ih *brzomisleći ljudi, kakvi kajkavci i jesu*. Ritam predstave spaja se s ritmom govora; kajkavskim predstavama to daje novu kazališnu kvalitetu. Prema Gerićevu iskustvu, kajkavski *kao nešto puno određenije* dopušta velike jezične slobode u prevodenju.

Godine 1990. Gerić je režirao tri srednjovjekovne francuske farse pod zajedničkim naslovom *Bogi Ivač*. Farse je sa starofrancuskog na hrvatski književni standard preveo Gerić, a na njegov poticaj kajkavizirao ih je Tomislav Lipljin. Tri uloge (Mladenec, Bogi Ivač, Ivač) glumio je Ljubomir Kerekeš. Predstava je bila na repertoaru osamnaest godina i odigrana je u Varaždinu i u 25 gradova i mjesta više od 300 puta. Po Stijepi Mio-

¹² Petar Selem, *Novi impulsi i model glume*, u: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, Sterijino pozorje – Izdavački centar Rijeka, Novi Sad, 1987., str. 98-99. Priredio Branko Hećimović.

¹³ *Kazalište je više od koncepcije*, „Vijenac“, br. 430 (8. 8. 2010.) Razgovarao: Andrija Tunjić.

¹⁴ *Kajkavski kao prevoditeljski – jedno od životnih djela redatelja Vladimira Gerića*, „Kaj“, 1-2, Zagreb 2004., str. 138-139 (priredila: B. Pažur).

viču Kočanu, *Bogi Ivač* je najuspješnija varaždinska kazališna predstava svih vremena: navodeći za to razloge, kaže: *Bogi Ivač je predstava u kojoj režiju ne osjećate, kao i da je nema: sve je to tako, prirodno i jednostavno, kao sam život. U tome i jest osnova svake uspješnice! Izvođači, naravno, jednako su stup uspjeha (osobito sjajni Ljubomir Kerekeš) (...) Ovdje zadnje, ali inače prvo i temeljno: jezik! Da sve to nije preneseno u zavičajnu frazu, u materinski izričaj i domaći ambijent na kajkavskom području ne bi ni izdaleka mogla imati takav uspjeh.*¹⁵

U povodu 200. izvedbe *Bogog Ivača* Dalibor Foretić piše: *Vječne teme ovih farsi (seksualna nemoć, preljubništvo, bračni odnosi) ponio je živom igrom glumački ansambl u savršenom dijalektalnom izričaju u kojemu je sigurno pola tajne uspješne dugovječnosti predstave, čemu je pridonio svojom preradom veliki majstor kajkavštine Tomislav Lipljin. Druga polovica je u glumačkoj nadgradnji izvornoga teksta, jer je Bogi Ivač predstava koja živi i koja se mijenja, ne stareći, nego u svojoj zrelosti obnavljajući kontakt s publikom.*¹⁶

Za uspjeh i dugovječnost predstave *Bogi Ivač*, jednako kao jezik, zaslužno je i Gerićevo vođenje glumaca do jednog od izvora iz kojeg proizlazi novovjeko kazalište kao samostalni medij: renesansna *commedia dell'arte*. Kao nijedan drugi oblik kazališta, ta je komedija pravi pravcati izraz teatralnosti. Ona prikazuje životnost, putenost i prirodnost i kao puna života bila je suprotnost akademskom literarnom teatru renesanse, a i danas njome nadahnute predstave bivaju svojevrsna opozicija repertoarnom, *ozbiljnom* kazalištu. Glumačke dosjetke, glazbeni i koreografski umetci te naglašene geste i mimika bili su glavna obilježja *commedije dell'arte* temeljene na improvizaciji, isto tako i izvedbe *Bogog Ivača*.

Na poticaj Vladimira Gerića, uprava Kazališta naručila je od Tomislava Lipljina kajkavizaciju Shakespeareove komedije *Mnogo vike ni za što*. Lipljin je Shakespearea na kajkavski *pretočil* kao *Puno larme a za ništ*; premijerna izvedba bila je 1993., u Gerićevoj režiji. Godine 1994. kolektivu predstave dodijeljena je Nazorova nagrada, a Ljubomiru Kerekešu Nagrada hrvatskoga glumišta za najbolju glavnu mušku ulogu (Benedikt). Bio je to ključan korak u reafirmaciji kajkavskog kao scenskog govora. U kritici Dalibora Foretića čitamo: *Shakespeare na kajkavskom? Zašto da ne... Zamisao je potekla od redatelja Vladimira Gerića. Narječje se pokazalo u ovom ispitu sposobnim da u svoju kuću bitka primi i poetsku uznositost velikog Willa. Lipljin je tu dramsku kozmetičku operaciju izveo na Shakespeareu mnogo uspješnije nego neki u nedavnim naizgled lakšim pothvatima. U čemu je tajna? Lipljin i Gerić pogodili su civilizacijski razmjer, pa im nije bilo teško zamisliti umjesto Shakespeareove mitske Messine barokni Varaždin, potom princa aragonskog pretvoriti u „bana horvatskog“ namjesnika Messine u velikog župana varaždinskog, a mlade plemiće iz Firence i Padove u gospodare Kalničkog grada i Velikog Tabora. Priča time nije nategnuta ni oštećena. (...) Ova kaj-*

¹⁵ Stijepo Mijović Kočan, *Uspjeh nad uspjesima*, „Varaždinske vijesti“, Varaždin, 2. 5. 2007.

¹⁶ Dalibor Foretić, *Varaždinski evergreen*, „Novi list“, Rijeka, prosinac 1998.

kavska prerada pokazala je, uz doličnu sposobnost toga narječja da se uhvati u koštac i s riječima najbogatijim tvorcom engleskog jezika, i njegovu pučkost, živost, gipkost: na novoštokavskom Shakespeare zvuči dvorski, na kajkavskom pučki u svom širokom dijapazonu toga pojma... Foretić zaključuje: *Ova predstava je važna, jer otvara nove mogućnosti istraživanja sljubljenosti Shakespeareove dramatike sa životnim totalitetom hrvatskog jezika. Ona je lijepa, jer su je takvom učinili redatelj i glumci u živom dosluhu ne sa Shakespeareovom komedijom, nego više od toga, s njegovom dramskom poezijom, što se rijetko događa u našim kazalištima.*¹⁷

O jeziku kajkavizacije *Mnogo vike ni za što* Denis Peričić piše: *Ipak, koliko god izbjegavala uporabu slabije razumljivoga arhaičnog vokabulara, Lipljinova kajkavizacija čak je i u poletnom desetercu očuvala autentičan, imanentan duh hrvatske kajkavske barokne fraze, njezinu manirističku razvedenost i leksičko bogatstvo. U jeziku i stilu replika (...) osjeća se utjecaj dramskog izričaja Brezovačkog i Dijanića, superiorne Habeličeve retorike, Krležinog mudrijaša Valenta Žganca, ali i izvornoga, pučkog humora.*¹⁸

Glavne značajke inscenacije *Puno larme a za ništ* bile su: „prazan prostor“, gotovo bez ikakva dekora i drugih optičkih efekata osim kostima, a u prvom planu glumac. Uspjeh predstave povezuje se s *golelim stvaralačkim naporom cijeloga ansambla, a taj je glumački i sav ostali kreativni napor vrhunski uskladio redatelj Vladimir Gerić.*¹⁹

Osim spomenutih, Gerić je devedesetih godina režirao još tri predstave na kajkavskom, *Pintu Novu* Borisa Senkera (1987.), Shakespeareovu tragediju *Hamlet* u Lipljinovu prijevodu na kajkavski, s Ljubomirom Kerekešom u naslovnoj ulozi (1998.) i nove tri francuske farse pod zajedničkim nazivom *Tri kurviši pod raspelom* (1996.), u vlastitom prijevodu na kajkavski.

O premijernoj izvedbi *Hamleta* W. Shakespearea Želimir Ciglar, između ostaloga, piše: *Vladimir Gerić priču o tome kako je Norveška bez borbe osvojila sumnjama rastočenu gnjilu Dansku, a sve to usput na pohodu prema Poljskoj, oblikovao je poštujući posve tradiciju i maniru plemenitog patosa koja zahtijeva barokni okvir pozornice. Zahvaljujući upravo strastvenom prepuštanju komadu Ljubomira Kerekeša kao Hamleta, svi rizici ove pustolovine smanjeni su. Njegovo je uobličavanje uloge toliko ozbiljno i djelotvorno, razumijevanje komada toliko je cjelovito da samo možemo žaliti što ovakvu prigodu nije dobio prije desetak godina.*²⁰ O izvedbi *Hamleta* Marija Grgičević zapisuje: *Zato izvesti Hamleta na kajkavštini nije samo pitanje dometa prevoditeljske umjetnosti*

¹⁷ Dalibor Foretić, *Shakespeare na kajkavskom*, u: Foretić, *Iluzija nije opsjena*, „Novi list“ – „Adamić“, Rijeka, 2002., str. 143-145.

¹⁸ Denis Peričić, *Varaždinsko kajkavsko kazalište*, „Kazalište“, br. 5, Varaždin 1996., str. 23.

¹⁹ Isto, str. 25-26.

²⁰ <https://www.aliexpress.com/item/32864993486.html?spm=a2g0o.detail.1000014.15.1a0e1188OrOGNg&gps-id=pcDetailBottomMoreOtherSeller&scm=1007.13338.128125.0&scmid=1007.13338.128125.0&scm-url=1007.13338.128125.0&pvid=1ff5cec1-4ec2-424f-82e8-fa75f3364ec1> Želimir Ciglar, *Hamletovo bum ili ne bum*, „Večernji list“, Zagreb 29. 12. 1998.

nego i pokušaja njegova autentičnoga scenskoga oživotvorenja bez uzora i preteča u toj domeni.²¹ O Ljubomiru Kerekešu pak kaže: *To je glumac tako temeljito promišljen i izoštren u pogledu svake pojedine geste i intonacije da njegove riječi gotovo uvijek zajedno sa slojevitim stanjima gađenja, nemoći, gnjeva i stida nepogrješivo prodiru u gledalište i svojom izuzetnom sugestivnošću drže na okupu predstavu ove najzagonetnije od svih drama.*²² O izvedbi *Hamleta* u kritici Stijepa Miovića Kočana čitamo: *Ovaj je Hamlet digao dosta tzv. medijske prašine zbog toga što je preveden na kajkavski. Logično da je na kajkavskom, u varaždinskom ga je teatru tako igrati normalnije nego na normiranom štokavskom, a Lipljin je izabrao urbani, suvremeni kajkavski koji ni štokavcima nije posve udaljen. To je svakako dobitak za ovaj teatar, ovu sredinu, ali i za hrvatsko glumište i hrvatsku kulturu u cjelosti: koliko se, naime, naroda može pohvaliti da Hamleta izvodi i na nekom od svojih dijalekata i to ne kao nekakav kuriozum, nego profesionalno, na najvišoj razini?! Prilagoditi Hamleta sredini u kojoj se igra – i jest bitan smisao njegova uprizorenja. Ovdje je to prilagođeno jezično i karakterno te u prepoznavanju suvremene bezosjećajnosti na opacine i zločine.*²³

O izvedbi predstave *Tri kurviši pod raspelom* Dalibor Foretić, između ostaloga, piše: *Najveći dobitak ove predstave su stoga novi živi jezični prilozi hrvatskom kajkavskom kazalištu. U preradi Gerić doseže do najskrivljenijih izvora toga govora. On također dobro zna da koliko god farsa bila stara, ona uvijek na sceni živi – sada i ovdje. Stoga u suradnji s glumcima i jezičnim savjetnikom Tomislavom Lipljinom, on bez kompleksa ubacuje i suvremeni urbani kajkavski idiom, postizujući da predstava na jezičnom planu savršeno komunicira s publikom (...) Zvijezda predstave je i ovaj put Ljubomir Kerekeš. Do punog izražaja došla je njegova top spin komika – da smiri lopticu poante i pošalje je u sasvim neočekivanom smjeru.*²⁴

O praizvedbi *Pinte Nove* Borisa Senkera u kritici Denisa Peričića čitamo: *Kao i u prethodnim varaždinskim kajkavskim predstavama, i u Pinti pozornicom dominira sjajni Ljubomir Kerekeš, u ulozi koja je, čini se, pisana upravo za njega. Iz mnogih inače banalnih prizora, kao što su povraćanje i mamurluk nakon neuspjelog ispijanja doktorske pinte vina, Kerekeš uspijeva izvući maksimum komičnog učinka. On je suvereni vladar scene što najbolje dolazi do izražaja u neočekivanim trenucima, kad, primjerice, navodi publiku da se, umjesto replikama ostalih glumaca koji se nalaze u prvom planu, smije njegovim trbušnim vježbama, koje izvodi duboko u pozadini scene. U drugom dijelu predstave imao je i ozljeđenu nogu, a uspio je svoju ulogu odigrati kao da se ništa nije dogodilo!*²⁵

²¹ Marija Grgičević, *Više od pokušaja*, „Hrvatsko slovo“, Zagreb 8. 1. 1999.

²² Isto.

²³ Stijepo Miović Kočan, *Suvremenost kajkavskog Hamleta*, „Školske novine“, Zagreb, 19. 1. 1999.

²⁴ Dalibor Foretić, *Kajkavska spelancija*, „Varaždinske vijesti“, Varaždin, 13. 3. 1996.

²⁵ Denis Peričić, *Sarkastična varaždinska Pinta*, „Varaždinske vijesti“, Varaždin, 23. 7. 1997.

Izvorno varaždinski fenomen označen kao „novo kajkavsko kazalište“, kojem je jedan od začetnika Vladimir Gerić, posebno karakteriziraju kajkavizacije/adaptacije klasičnih djela, koje se mogu definirati kao postupak prevođenja teksta sa stranog jezika na način da se prilagodi kulturnom i leksičkom kontekstu jezika adaptacije.²⁶ Novo kajkavsko kazalište nije oprečna pojava starom kajkavskom kazalištu do ilirizma nego *sličnoznačna*; staro se temelji na književnom kajkavskom jeziku, novo na varaždinskom kajkavskom govoru; staro je nastalo na kajkavskim prijevodima/adaptacijama, jednako tako i novo, po pravilu, na integralnim ponašenjima, odnosno kajkavizacijama. Gerićevim i Lipljinovim pothvatima stare su adaptacije putokaz, a u ponečem i uzor. Novo kajkavsko kazalište novo je u prvom redu u odnosu na kajkavsko-kazališnu tradiciju od ilirizma naovamo. Antun Nemčić u svojoj komediji *Kvas bez kruha* uveo je običaj, kako kaže Nikola Batušić, da *kajkavština apriorno osuđuje pojedina lica na izrazitu provincijsku i malograđansku smiješnost*. S novim kajkavskim kazalištem konačno je napušten taj *običaj*.

Gerić je u Varaždinu devedesetih režirao još nekoliko predstava, od kojih se posebno ističe drama *Tužna je nedjelja* Petera Müllera. Na *Festivalu glumca* 1997. proglašena je najboljom predstavom, a glumci Barbara Rocco i Ljubomir Kerekeš nagrađeni su za najbolju žensku i mušku ulogu. U prikazima predstave Marije Grgičević čitamo: *Režija znalački otvara prostor glumcu Ljubomiru Kerekešu, a izvedba dobiva ritam njegova disanja i njegove pjesme.*²⁷ *Uvijek nov i drukčiji, Ljubomir Kerekeš drži sve niti u svojim rukama i glumačkom izražajnošću bogatih nijansi nudi bezbroj iznenađenja, varirajući ton i ritam, izazivajući čas odstojanje i smijeh, čas blizinu i sućut. Uz njega je također izvrsna Barbara Rocco...*²⁸ Svoju kritiku predstave *Tužna je nedjelja* Nives Madunić zaključuje: *Jedna tužna životna priča, vješto napisan dramski tekst i redatelj koji je mudro ustuknuo pred glumačkim umijećem osnovne su odlike te varaždinske predstave. A ona samo uspješno nastavlja dobar repertoarni put kojim ide kazalište iz sezone u sezonu.*²⁹

*

Već pedesetih godina 20. stoljeća bio je prepoznatljiv Gerićev kazališni kredo: *Režija i kazalište proizlaze iz govora glumca.*³⁰ Uvijek je bio protiv tzv. redateljskog kazališta, protiv metode prilagođavanja dramskog djela interesu režije i dominacije koncepta ili teorije, pa i vizualno-materijalne strane predstave nad individualnim umjetničkim stvaranjem glumca. U kazalištu, kaže Gerić, *ništa nije vrednije od glumca, on je medij*

²⁶ Marijan Varjačić, *Novo kajkavsko kazalište. Kazalište i jezik*, u: *Krležini dani u Osijeku* 2009, Osijek 2010., str. 228-244.

²⁷ Marija Grgičević, *Životopis jedne pjesme*, „Varaždinske vijesti“, Varaždin, 21. 1. 1997.

²⁸ Marija Grgičević, *S pjevanjem i plakanjem*, „Večernji list“, Zagreb, 24. 1. 1997.

²⁹ Nives Madunić, *Smrtonosno zavodljiva pjesma*, „Hrvatsko slovo“, Zagreb, 24. 1. 1997.

³⁰ *Kazalište je više od koncepcije* (intervju), „Vijenac“, 430., Zagreb, 8. 9. 2010. Razgovarao: Andrija Tunjić.

*kazališta. Ako glumac zataji, onda je sve zatajilo, ako glumac loše izgovori Shakespea-
reov stih, onda ispada da Shakespeare nije velika literatura. Publika ide vidjeti glumca,
vidjeti njegovo oko, njegovo lice, čuti njegov glas. Glumac prenosi slojevitost teksta.³¹ O
konceptijama pak kaže. To je teatar koji hoće preodgajati, govoriti mi kako nešto mo-
ram gledati. Naši kazališni konceptionaši imaju prije koncepciju nego tekst u ruci, pa
nasumce traže tekstove u koje bi mogli ugurati svoje koncepcije svake vrste (...) Pritom
najviše stradavaju hrvatski i svjetski klasici, koji se ne mogu braniti. I gledateljstvo ko-
jemu se koncepcija nabija na nos tako da ono jaderno ne mora ništa ni misliti, ni osjećati.
Tako smo dobili kazalište bez tajne. Kazalište glupana za glupane.³²*

³¹ Isto.

³² Isto.

REDATELJ I KNJIŽEVNIK GEORGIJ PARO

Učenik Branka Gavella, kao i pretežit dio redatelja i glumaca njegova naraštaja, Georgij Paro¹ pokazivao je na početku svojega redateljskog rada, ponovno kao i pretežit dio redatelja njegova naraštaja, nesklonost pisanju, nesklonost takozvanom teoretiziranju. Nije teško zaključiti odakle potječe ta nesklonost. Njihov je učitelj, naime, od 1930-ih do smrti 1962. težio, kako je to naslovom poglavlja u svojoj monografiji *Gavella – književnost i kazalište* formulirao Nikola Batušić, *prema teorijskoj sistematizaciji*.² Impresivna Gavellina teatrografija obuhvaća 279 dramskih i opernih režija, od proljeća 1914. do ljeta 1961., a još impresivnija i, valja odmah reći, nedovršena bibliografija više od 300 objavljenih naslova, od prvih kazališnih kritika tiskanih 1910. u „Agramer Tagblattu“³ do posmrtno objavljenih knjiga njegovih tekstova koje su u 2000-itim go-

¹ Rođen u Čačku 12. travnja 1934., Georgij Paro odrastao je u Karlovcu, gdje je završio gimnaziju. Godine 1961. diplomirao je filozofiju i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a 1965. režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost. Raditi je počeo kao honorarni redatelj na Radio Zagrebu već 1956., a od 1957. do 1959. bio je dramaturg u Zora filmu. Prvi stalan posao u kazalištu dobio je, dakako kao redatelj, 1959. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, a prekinuo ga je 1972. zbog unutarnjih nesuglasica oko dviju eksperimentalnih predstava koje je u sezoni 1971./72. ostvario kao njihov umjetnički voditelj supotpisavši režiju s Ivicom Boban i glumačkim kolektivom. Vratio se u Hrvatsko narodno kazalište još dva puta, ponovno kao redatelj od 1984. do 1986. te kao intendant od 1992. do 2002. godine. Nakon prvoga odlaska iz tog kazališta bio je od 1972. do 1976. umjetnički direktor i glavni selektor Sterijina pozorja u Novom Sadu, a od 1976. do 1984. dramaturg u Zagrebačkom gradskom kazalištu *Komedija*. Dramski program *Dubrovačkih ljetnih igara* umjetnički je vodio od 1977. do 1979., a redoviti profesor na Akademiji dramske umjetnosti bio je od drugoga redateljskog odlaska iz Hrvatskoga narodnog kazališta do preuzimanja dužnosti njegova intendanta. Dobio je za svoj rad i niz nagrada, među njima i Nagradu *Vladimir Nazor* za životno djelo 2007. Preminuo je u Zagrebu 4. svibnja 2018. (Podatke sam preuzeo iz neobjavljena biografskog članka za *Kazališni leksikon* Leksikografskog zavoda *Miroslav Krleža*.)

² Nikola Batušić, *Gavella – književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1983., str. 229.

³ Prvi je Gavelin objavljeni tekst kritika potpisana inicijalima B. G.: „Erstaufführung von *Hirud*, erster Teil. Tragödie in 3 Akten von Dr. Ante Tresić-Pavičić“, *Agramer Tagblatt* 25/1910., br. 231, str. 5-6. Usp. *Bibliografija rasprava i članaka*: struka VII: *Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826 – 1945*: knjiga 16: *A – Ž*, glavni urednik Boris Senker, Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, Zagreb 2004., str. 269.

dinama priredili Sibila Petlevski, Nikola Batušić i Marin Blažević.⁴ Izlazak učenika iz učiteljeve sjene uključivao je i otklanjanje pismenog priopćavanja kritičkoga i teorijskog promišljanja vlastitih redateljskih, dramaturških i pedagoških zamisli i postupaka kao bitne sastavnice šire shvaćena redateljskog rada. I dok su neki drugi Gavellini učenici i nasljednici ostali dosljedni u tom otklanjanju, napose Kosta Spaić i Dino Radojević, Paro je u 1980-im i 1990-im godinama postao i piscem, književnikom. U predgovoru prvoj knjizi, *Iz prakse: Gavella, Amerika, Dubrovnik...*, ustvrdio je štoviše: *Svakom redatelju san je napisati knjigu.*⁵ Naveo je Gavellu kao primjer, ali odmah i doveo u pitanje ostvarivost spomenuta *redateljskog sna: Međutim, sumnjam da ću napisati knjigu; redatelj misli teatrom, a to se teško može adekvatno izraziti riječima.*⁶

Kako su godine odmicale, Paro je i dalje *mislio teatrom*, ali je sve više *mislio i o teatru*, a to se razmišljanje može *adekvatn(ije) izraziti riječima*. Unatoč objavljenim knjigama, valja odmah reći, pisanje u njega nikad nije u drugi plan potisnulo režiranje predstava i vođenje kazališta. Bio je, u svakom pogledu, prvo redatelj pa potom književnik.

Kao redatelj, naime, prvi je put stao pred neki ansambl već na pragu dvadesete godine života. S polaznicima Dramskog studija Narodnog kazališta u Karlovcu pripremio je *Pepeljugu* Jakše Kušana, a premijera je održana 20. prosinca 1953. Premijera prve predstave koju je režirao u profesionalnom kazalištu, ujedno i njegove diplomske predstave, bila je 23. listopada 1957., ponovno u Narodnom kazalištu u Karlovcu, gradu njegove mladosti. Bio je to hrabar, moglo bi se reći i drzak, provokativan redateljski debi jer izbor je pao na Osborneovu dramu *Osvrni se gnjevno*, koje je praižvedba godine 1956. u Londonu glasno odjeknula i preko granica Velike Britanije te označila početak pokreta *gnjevnih mladih ljudi*, nezadovoljnih podjednako i riskantnim političkim igrama na rubu novoga, atomskog rata te eskapizmom, nerijetko i frivolnošću onodobnoga *mainstream* kazališta.⁷ Tim je izborom dao naslutiti da ga u drami i kazalištu privlače pobuna protiv autoriteta i prevladavajućega ukusa ili aktualne mode te preispitivanje – prevrednovanje, rekli bi ničeovci – dramske i glumišne tradicije. Posljednji dramski tekst koji je Paro režirao bio je pak moralitet u stihovima *Dobri čovjek Bažulek* Nine

⁴ Riječ je o knjigama *Dvostruko lice govora*, priredila Sibila Petlevski, CDU, Zagreb 2005., te *Teorija glume: od materijala do ličnosti*, priredili Nikola Batušić i Marin Blažević, CDU, Zagreb 2005.

⁵ Georgij Paro, *Iz prakse: Gavella, Amerika, Dubrovnik...*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1981., str. 5.

⁶ Isto.

⁷ Prema usmenom svjedočenju Neve Rošić, Paru su drame britanskih *gnjevnih mladih ljudi* fascinirale za studijskoga boravka u Londonu 1956. na koji je nekoliko studentica i studenata glume i režije poveo Branko Gavella. Gavella je pak nakon tog boravka objavio izvrstan esej o mladom Peteru Brooku i njegovoj režiji *Tita Andronika*. Usp. Branko Gavella, *Londonski kazališni dojmovi: susret sa Shakespeareom, Književnost i kazalište*, priredili Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Viočić, Kolo Matice hrvatske, Zagreb 1970., str. 143-184, napose str. 174-176.

Škrabe. Budući da je predstava rađena u koprodukciji, imala je dvije premijere. Zagrebačka premijera održana je 16. prosinca 2017. u KNAP-u, a karlovačka u Gradskom kazalištu Zorin dom 2. veljače 2018. Između tih točaka niska je od dvjestotinjak uglavnom dramskih predstava u režiji toga, najblaže rečeno, nekonvencionalnog, neobičnog kazališnog čovjeka.⁸

Ima nečega neobičnog i u Parovu životnom putu, barem na početku toga puta, kao i u životnim putovima njegovih predaka. Umjesto prepričavanja njegovih riječi, bolje je citirati ih. Ne toliko zbog toga što tako dobivamo *priču iz prve ruke*, pouzdanu onoliko koliko su svako osobno pamćenje i svaka obiteljska predaja pouzdani, koliko zbog toga što se tom pričom Paro potvrđuje kao vrstan pripovjedač, kao tek dijelom i razmjerno kasno ostvareni književnik. Evo što je o svojim precima i svojoj najranijoj mladosti pod naslovom *Konj* objavio *umjesto predgovora* knjizi *Theatralia disjecta*:

Konj dijeli čovjekovu zlu sudbinu.

Jednoga jesenskog dana godine 1918. dojahao je, povlačeći se pred Crvenima moj djed, Ivan Zvezdin, kubanski kozak i učitelj, bjelogardijac, rezervni časnik u vojsci generala Fostikova, na svome plemenitom sivom arapskom konju do kavkaskе obale Crnog mora. Na sedlu ispred njega bila je njegova petogodišnja kći Ana, moja majka. Jašući na drugome sivom konju, sasvim malo iza njega, pratila ga je njegova žena, moja baka. Neprijatelj im je bio za petama i trebalo se što prije ukrcati na jedan od posljednjih brodova za Feodosiju, krimsku luku. Sjahali su. Moj je djed rekao svojoj ženi da okrene glavu i rukom zakrije oči djetetu. Začula su se dva pucnja iz pištolja, konjski hropci i težak štropot. Čuli su djedov glas: „Neće Crveni jahati moga konja.“ Onda ih je poveo na brod. Bila je to engleska lađa s četiri dimnjaka. Moja je majka dugo čuvala fotografiju tog broda, koju je dobila od samog kapetana. (...) U Feodosiji čekala ih je ruska trgovačka lađa „Vladimir“. Imala je samo jedan dimnjak. (...) Iskrkali su se na Lemnosu, poslije su se našli u Kikindi ili Negotinu, ne znam točno, a nije ni važno. Tamo se nešto poslije zatekao i moj otac, Frane Paro, Pažanin, austrougarski kadet, u to doba potporučnik u kraljevskoj jugoslavenskoj vojsci. Zbog toga što je svoje vojnike učio pjevati hrvatske koračnice (Marijane, Marijane... između ostalih), po kazni je provodio svoj časnički vijek pretežno na nemirnoj i nesigurnoj bugarskoj granici. Pažanin se oženio četrnaest godina mlađom Ruskinjom na zgražanje tradicionalne paške sredine i svoje obitelji. Ona ga je pratila na njegovim vojničkim potucanjima po Kosovu, Makedoniji i Južnoj Srbiji. (...) Godine 1934. rodio sam se u Čačku. Godina 1941. zatekla nas je u Šapcu, i već sredinom travnja skrasili smo se kao izbjeglice moj otac, moja majka i ja u Karlovcu, u tek stvorenoj Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. Moj se otac prijavio u

⁸ Posljednja i nepotpuna teatrografija, *Popis režija Georgija Para*, koja završava godinom 2010. a sadrži 186 jedinica, objavljena je u knjizi: Georgij Paro, *Pospremanje*, Disput, Zagreb 2010., str. 147-179.

hrvatsku vojsku i postao domobranski satnik. Bilo mi je sedam godina. Kao izbjeglica bio sam dvije godine stariji od moje majke.

Da nije bilo ona dva plemenita siva arapska kozačka konja, ne bih se bio ni rodio. I ne bih teglio kao konj ovo kazalište, Osmana i sebe samoga.⁹

Zapis je iz godine 1992., dakle iz prve od deset godina što ih je Paro proveo na funkciji intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i godine u kojoj je ratnoj oskudici usprkos povezao sva tri ansambla – Dramu, Operu i Balet – u raskošnoj, spektakularnoj, hvaljenoj ali i osporavanoj režiji vlastite adaptacije Gundulićeva spjeva *Osman*.

Kazališni čovjek u punom smislu riječi – dramaturg i dramaturg prozih tekstova, umjetnički voditelj institucija i festivala, intendant, kazališni pedagog, autor povećega broja programskih tekstova, eseja, autorskih bilježaka, analitičkih prikaza vlastitoga rada i memoarskih zapisa – Paro je, ponavljam, prije svega ipak bio redatelj, jedan iz Gavelline škole. Nakon diplomske predstave u Karlovcu, režirao je u sezoni 1958./59. dva poučna komada Bertolta Brechta, *Izuzetak i pravilo* i *Pravilnu liniju*, na Komornoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Brechtov je *epski teatar* hrvatskom glumištu tada još bio ne toliko nepoznat koliko tuđ, a Paro je, kako se naslućuje iz njegova odgovora na anketu o Brechtu u Hrvatskoj u tematskom broju časopisa *Prolog*, tom režijom htio odgovoriti na *slavnu ali mimo-brehtovsku predstavu* Kavkaskog kruga kredom u *HNK u režiji Bojana Stupice*.¹⁰ Režijom dviju srednjovjekovnih farsi, *Mesara iz Abbevilla* i *Advokata Pathelina* – za koje je, uzgred rečeno, svoj prvi kazališni dekor izradio Zlatko Bourek – sljedeće je sezone u Zagrebačkom dramskom kazalištu pokazao da kazalište drži radionicom, laboratorijem u kojemu neprekidno valja eksperimentirati, mijenjati postojeće, provjeravati vlastiti pristup.

Šezdesete godine bile su razdoblje traganja. Režirao je Paro u četiri zagrebačka kazališta (Hrvatskom narodnom, Dramskom, Komediji i &TD-u), u Dubrovniku, Mostaru i Tuzli, režirao je i Shakespearea i Peru Budaka, i Ibsena i Hadžića, i Brechta i Feydeaua – posebno su mjesto u njegovu redateljskom opusu tada imale drame Harolda Pintera i Luigija Pirandella – a godine 1966. započeo je i s gostujućim predavanjima i režijama u Sjedinjenim Američkim Državama, najviše na Kalifornijskom sveučilištu u Santa Barbari, gdje je skupljao iskustva koja su ga, ako ne potaknula, jer poticaj je i prije postojao, onda zacijelo ohrabrila da otrese sa sebe teret Gavellina nasljeđa i Gavellina utjecaja. Naime, nakon Gavelline smrti 1962., četvorica redatelja, njegovih učenika te pomoćnika i suradnika, a bili su to, uz Para, Kosta Spaić, Dino Radojević i Božidar Vilić, povezali su se u neformalni *kartel* kojemu je deklarativni cilj bio zaštita redateljeve autonomije i umjetničkoga digniteta, ali stvarni cilj o kojemu se za postojanja *kartela* nije govorilo bilo je zapravo nasljeđivanje dominantne pozicije što ju je Gavella uspio

⁹ Georgij Paro, *Theatralia disjecta: predstave i ljudi*, Matica hrvatska, Karlovac 1995., str. 10-11.

¹⁰ *Hrvatski režiseri i Bertolt Brecht: anketa*, priredili Branko Matan i Vlado Krušić, „Prolog“ 10/1978., br. 35, str. 121.

steći svojim autoritetom i za sebe.¹¹ Pripadnik *kartela* u šezdesetim godinama, Paro se od njega u sedamdesetima distancirao, umanjio mu je važnost. Ovako je 1978. govorio srpskom teatrologu Radoslavu Laziću:

*Kad smo mi preuzeli na sebe Gavelline obaveze, pomalo naivno, a i komotno, očekivali smo da će se glumci i studenti odnositi prema nama kao i prema njemu, tj. zadržati manje-više poslušno-podređeni stav. Međutim, u glumcima se nakon Gavelline smrti oslobodila izvjesna energija koja je bila potencijalno kazališno kreativna, ali mi smo je u jednom času osjetili i protumačili kao otpor. Umjesto da tu energiju iskoristimo za teatar, navukli smo je protiv sebe (...) Nas nekolicina pokušali smo nemoguće: oživjeti Gavellu, ustrajati na njegovu putu, raditi u njegovo ime, ponašati se kao da je on još uvijek tu... Dakako da je to bilo neodrživo, pasivno i konzervativno stajalište. Bila je to linija manjeg otpora.*¹²

Godine 1970. izlaganje na skupu *Branko Gavella – život i djelo*, održanom prigodom preimenovanja Zagrebačkoga dramskog kazališta u Dramsko kazalište Gavella, završio je pak rečenicom kojom je najavio svoj prekid s višegodišnjim pokušajima da se ustraje na njegovu (*Gavellinu*) putu, radi u njegovo ime, ponaša kao da je on još uvijek tu. Na kraju je izgovorio svoj credo: *Bit ćemo najveći gavelijanci ako od njegovih sljedbenika postanemo vođe.*¹³

Napuštanje sljedbeničkog puta moglo se zapaziti već godine 1969. u uprizorenju Supekova *Heretika*, biografske drame o Markantunu de Dominisu, na pozornici Zagrebačkoga dramskog kazališta. Golemi triptih scenografa Miše Račića, tri *mansije* na kojima su, poput izrezbarenih figura na oltaru, cijelo vrijeme izvedbe boravili svi izvođači – jedni na njegovu lijevom krilu kao likovi iz splitskih scena, drugi na njegovu desnom krilu kao likovi iz londonskih scena, a treći u sredini kao likovi iz rimskih scena, s proscenijem kao *plateom* gdje su se vodili svi ključni dijalozi Dominisa (Božidara Boban), Scaglije (Božidar Smiljanić) i Fides (Ljubica Jović) – dao je predstavi dimenziju scenskoga spektakla na tragu crkvenih prikazanja, ali naznačio ono što će u 1970-ima postati najvažnija značajka Parovih predstava, a to je skupna igra ansambla, ne pojedinac nego glumački kolektiv kao izvođač.

Preokret i u Parovu režijskom prosedeu i u hrvatskom kazalištu označila je pak *Grbavica* Stjepana Mihalića, karlovačkoga književnika i kazališnog čovjeka čiji je rad Paro upoznao još kao gimnazijalac. *Grbavica*, s Nedom Bajsić na vrhuncu blistave ali prekratke karijere u naslovnoj ulozi bezimene grbave djevojke, premijerno je izvedena

¹¹ Usp.: Zvonimir Mrkonjić, *Zagrebački redateljski kartel*, „Prolog“ 11/1979., br. 39-40, str. 85-91.

¹² Georgij Paro, *Od Stanislavskog do happeninga*, razgovor s Radoslavom Lazićem, „Scena“ 14/1978., br. 4, str. 56.

¹³ Georgij Paro, *Gavellin teatar i novi mediji*, *Branko Gavella – život i djelo*, uredio Darko Gašparović, Biblioteka Prolog, Zagreb 1971., str. 147. Simbolično, ta je rečenica posljednja u cijelom zborniku.

10. prosinca 1971. u Karlovcu, a zagrebačka je premijera održana 9. siječnja 1972. u Hrvatskome narodnom kazalištu, na čijem se repertoaru predstava i nalazila. Režiju su, što je u tadašnjem profesionalnom hrvatskom glumištu bila novost, supotpisali glumački ansambl, u kojem su prevladavali studenti glume, te Ivica Boban i Paro, ujedno i umjetnički voditelj predstave. Uz programsku knjižicu publici su dijeljena i dva letka s citatima iz *Prvoga manifesta Kazališta okrutnosti* Antonina Artauda. *Žuti letak* zahtijevao je promjenu kazališnoga govora u najširem smislu te riječi, a *crveni* da kazalište gledatelju pruži *istinite precipitate snova, gdje se njegova sklonost zločinu, njegove erotske opsesije, njegovo divljaštvo, njegove tlapnje, njegovo utopističko poimanje života i stvari, pa i sam njegov kanibalizam, otvaraju na jednom planu, ne pretpostavljenom i iluzornom, nego unutar njem*.¹⁴ U samoj programskoj knjižici tiskana su pak *Programska načela* što su ih zajedno formulirali Paro, Ivica Boban i asistent režije Marin Carić, tada još na početku studija režije. Ta su načela zapravo bila mišljena kao manifest *kazališta mita*, koje je gledateljstvu umjesto bavljenja *stanjem stvari u svijetu*, karakterističnim za *građansko kazalište*, nakanilo ponuditi preispitivanje *stanja svijeta u stvarima*,¹⁵ a ponovljena su i dopunjena uz sljedeću predstavu temeljenu na njima, Grumov *Događaj u gradu Gogi*, premijerno izveden 3. travnja 1972., sad s profesionalnim ansamblom i Nedom Bajsić kao djevojkom Hanom, dakle ponovno u glavnoj ženskoj ulozi.¹⁶ *Grbavicu* i *Gogu* malo tko će ocijeniti najboljim Parovim predstavama. No, one i nisu bile mišljene kao *dobre predstave* nego kao provjere otvorenosti profesionalnoga, institucijskog kazališta za poticaje što su u drugoj polovici 1960-ih i na početku 1970-ih dolazili iz rubnih, eksperimentalnih, neoavangardnih kazališnih družina, u Hrvatskoj prije svega s *Internacionalnoga festivala studentskih kazališta*, IFSK-a, i iz *Studentskoga eksperimentalnog kazališta*, SEK-a. To, pak, što je Paro za provjeru otvorenosti izabrao dvije drame s izrazitim obilježjima ekspresionizma nespojive s onodobnim stilom i onodobnom repertoarskom politikom matične hrvatske kazališne institucije shvaćeno je kao provokacija i zbog nje su vrata Hrvatskoga narodnog kazališta devet godina ostala zatvorena za čovjeka koji će točno dva desetljeća nakon dviju *izazovnih* premijera postati njegovim intendantom. Kao redatelj, Paro se na tu pozornicu vratio tek u studenom 1981., spektakularnim uprizorenjem vlastite dramatizacije Krležina romana *Banket u Blitvi*.

O zaista demonstrativnu izlasku iz Gavelline sjene i odbacivanju *građanskoga kazališta* svjedoče dvije značajke tadašnjih Parovih predstava, realiziranih, kako je rečeno, uglavnom u korežiji s ansamblima. Prva je otklanjanje razgovijetno i jezično primjere-

¹⁴ Nav. prema letku tiskanom na crvenom papiru, prilogu programskoj knjižici, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1971.

¹⁵ Georgij Paro, Ivica Boban i Marin Carić, *Radna načela*, „Prolog“ 4/1971., br. 15, str. 14.

¹⁶ O iskustvu *tjelesnoga teatra* i *kolektivne režije* iz glumačkoga je stajališta govorila Neda Bajsić u razgovoru s Marinom Carićem: *Svaki glumac ima svoje ime i prezime*, „Prolog“ 5/1972., br. 17, str. 16-21.

no (posebice što se naglašavanja tiče) izgovorene riječi kao temeljne sastavnice multi-medijskoga kazališnog jezika, kao i podređivanje pojedinačnih, psihološki profiliranih uloga skupnoj igri ansambla, utapanje individuuma u kolektivu, podređivanje osobnih interesa *duhu zajedništva* koje su u kasnim šezdesetim i ranim sedamdesetim godina-ma prošloga stoljeća zagovarala alternativne družine diljem svijeta. Druga je htijenje da se kazalište u kojemu se održavaju vidljivima granice između, primjerice, fikcije i zbilje, izvođača i gledatelja, dramatičarovih, redateljevih i glumačkih *ovlasti*, glumiš-noga i gledališnog prostora, zamijeni prilagodljivom izvedbenom umjetnošću koja će biti otvorena za skupne autorske, glumačke, redateljske i gledateljske eksperimente s nepredvidljivim ishodima. Kazališna se zbilja zdušno opirala promjenama pa je, pri-mjerice, Paro u razgovorima za novine i časopise govorio o željenu nizu kafkijanskih izvedaba Kafkina *Procesa*, svake večeri sa samo jednim *uhćenim* i *privedenim* gleda-teljem, tek načelno suglasnim ali ne i obaviještenim o točnu datumu *njegove* predsta-ve, gledateljem koji će proživjeti iskustvo Jozefa K.,¹⁷ a istodobno je, 1976., u Teatru &TD režirao Weissovu dramaturški razmjerno konvencionalnu adaptaciju tog romana s, istina sjajnim, nezamjenjivim Ivicom Vidovićem u ulozi Jozefa K. Moglo bi se reći da je nakon Shakespeareova *Macbetha* (1972.) u Gavelli i Krležina *Kristofora Kolumba* (1973.) na *Dubrovačkim ljetnim igrama* – a u obje mu je predstave pouzdani suradnik u tumačenju naslovnih likova bio Božidar Boban – odustao od radikalnog sučeljavanja tradiciji i svojevrsnoga potkopavanja vodećih dramskih kazališta te se, naučivši nešto i od politike koja se u tim godinama itekako izravno miješala u kazališni život, posvetio *umijeću mogućega* u kazalištu ne toliko onakvom kakvo je bilo i kakvo bi bez njega i ostalo, nego kazalištu onakvom kakvo je ono željelo biti.

U sedamdesetim i osamdesetim godina Paro je podosta neujednačenim tempom režirao u nekoliko zagrebačkih kazališta i nekoliko kazališta izvan Zagreba. Bilo je godina kad je imao po jednu jedinu premijeru (1973., 1978.), bilo je godina kad bi ih imao po pet ili šest (1972., 1984., 1986., 1988., 1991...). Za naš je naraštaj, uzgred re-čeno, iz tog doba nezaboravnom ostala Brechtova (prema Marloweu) povijesna drama *Život Eduarda II, kralja Engleske* (1971.) na Lovrijencu, ponovno s izvrsnim Božidarom Bobanom u naslovnoj ulozi i songom Pere Gotovca *Ne dajte da vas zavedu* (na Brechtov tekst) koji je u interpretaciji Ibrice Jusića na poseban način korespondirao sa stanjem u društvu, politici i kazalištu. Godinama nam je, nekima i za sva vremena, ta predstava ostala mjerilo svih kazališnih stvari, unatoč tomu što je već 1973. skinuta s repertoara.

Gledano unatrag, čini se da je Georgij Paro od sedamdesetih godina prošloga sto-ljeća do posljednjih režija usporedno gradio nekoliko repertoarskih niski, što većih,

¹⁷ Bilo je to redateljsko videnje Kafkina *Procesa* nedvojbeno na tragu tjeskobnoga projekta *Labirint*, što ga je Paro godine 1970. realizirao sa studentima Kalifornijskoga sveučilišta u Santa Barbari. Usp. Georgij Paro, „Teatar 26/27“, *Iz prakse: Gavella, Amerika, Dubrovnik...*, Hrvatsko društvo dramskih kritičara i teatrologa, Zagreb 1981., str. 117-144.

što manjih. Tako je u Komediji i Jazavcu, uz praižvedbe Hadžićevih satira (*Naručena komedija, Muholovka, Češalj, Gospoda i drugovi*), režirao zaboravljene ili podcijenjene tekstove kao što su, primjerice, Matoševa jedina komedija *Malo pa ništa* (1970.), Horvatova poratna satira *Prst pred nosom* (1975.), školska drama *Sveti Aleksi* (1977.) Tituša Brezovačkog, Freudenreichov nekoć nadasve popularan pučki igrokaz *Graničari* (1978.), *Čini baruna Tamburlana* (1984.) nepoznatog autora, Kolarova gorka, okrutna komedija, ako je to uopće komedija, *Svoga tela gospodar* (1986.). Druga su, opsegom skromna ali itekako važna, niska praižvedbe tekstova mlađih hrvatskih autora: *Šimun Cirenac* (1977.) Ivana Bakmaza, s Brankom Supekom u naslovnoj ulozi; crnohumorna duodrama *Gospodar sjena* (1979.) Dubravka Jelačića Bužimskog (1979.), s Perom Kvrgićem i Ivicom Vidovićem, u Teatru &TD, te grotesknu igru o zajedničkom putovanju živih i mrtvih u istom odjeljku vlaka *A tek se vjenčali* (1980.) Lade Kaštelan, s glumcima Zagrebačkoga kazališta mladih u Polukružnoj dvorani &TD-a. Posebno su mjesto u Parovu opusu dobili i neki rjeđe izvođeni ili još neizvođeni tekstovi iz engleskoga i španjolskog renesansnog i baroknog teatra: *Tragična povijest života i smrti doktora Faustusa* (1982.) Christophera Marlowea s Glumačkom družinom *Histrion, Šteta što je kurva* (1984.) Johna Forda i *Seviljski zavodnik i kameni uzvanik* (1987.) Tirsu de Moline na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, s Draganom Despotom kao novim pouzdanim suradnikom u glavnim muškim ulogama, Shakespeareov *Periklo* (1986.) na Peristilu u sklopu *Splitskoga ljeta*, s Branislavom Lečićem kao *knezom tirskim*, i *Vojvotkinja Malfeška* (1995.) Johna Webstera, s Elis Lovrić u naslovnoj ulozi, također na *Splitskom ljetu*.

U posljednjem desetljeću prošloga te prvim desetljećima ovog stoljeća režirao je niz predstava koje su izazivale krajnje proturječne reakcije. Zahtjevna i bogato opremljena izvedba vlastite dramatisacije Gundulićeva epa *Osman* (1992.), ponovno s Draganom Despotom kao dramskim tumačem naslovne uloge, okruženim članovima svih triju ansambala i više nego dojmljivom scenografijom Mersada Berbera, doživjela je (uglavnom politički motivirane) napade.¹⁸ Napade je trpio i zbog toga što je Hrvatsko narodno kazalište godine 1997., za njegove intendanture, upriličilo proslavu Tuđmanova rođendana pod naslovom *Seh križnih putov konec i kraj*, u režiji Zlatka Viteza. Loša je, upravo štetna posljedica pridavanje pretjerane važnosti ispunjavanju jedne u biti protokolarnе obveze središnjega nacionalnog kazališta, za što je dio ljudi koji su Para zbog tog čina kritizirali počeo obezvrjeđivati i njegov prijašnji rad. Prednjačili su u tomu, kao što to obično biva, oni koji nisu imali prigodu vidjeti *Eduarda II* i užasavajuću bezglasnu smrt na najokrutniji način smaknuta vladara u dvorištu Lovrijenca, *Areteja* kao dvije *procesijske predstave* na dubrovačkome Bokaru 1972., koje su tako usklađene da se u prvoj predstavi progon zapadnoeuropskoga znanstvenika u dvadesetom stoljeću

¹⁸ I u mojem je tadašnjem osvrtu na predstavu prevladao negativan sud. Objavljen mi je u časopisu „Dubrovnik“: *Osman na pola puta*, „Dubrovnik“ n. s., 4/1993., br. 3, str. 13-19.

odigrava istodobno kad se u drugoj predstavi odigrava progon kapadokijskog liječnika u prvom stoljeću, *Grbavicu* na ogoljenoj sceni zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, *Kolumba* na palubi preuređene drvene lađe, *Šimuna Cirencu* na skućenoj Sceni L-99 Zagrebačkoga kazališta mladih, ali su unatoč tome *znali* da te ključne predstave jednoga od umjetnički najplodnijih razdoblja našega teatra nisu unijele ništa novo i ništa dobro u njega. S druge strane, gotovo je jednodušno pohvaljen varaždinski *Jedermann* *iliti Vskovič* (1996.), izveden u dvorištu palače Sermage, s Ljubomirom Kerekešom u naslovnoj ulozi i također impresivnim prizorom umiranja. (Uzgređ rečeno, glumački i redateljski bile su iznimno dojmljive i tjeskobne, sudbinske smrti Doktora Faustusa, Don Juana i Osmana, pa bi Parova uprizorenja čovjekova posljednjeg iskustva mogla biti temom posebnog ogleada ili feljtona.)

Režirao je Paro i nekoliko opernih predstava, i ljetne *Histrionove* predstave na Opatovini – godine 2004. Šenoinu *Ljubicu* u aktualizaciji Nine Škrabe, primjerice – radio je i s lutkama, dokazao dramatičnost i sceničnost dviju *kronisterija* Nedjeljka Fabrija, *Vježbanja života* u Rijeci (1990.) i *Berenikine kose* u Zagrebu (1995.), koje je uprizorio kao dinamične scenske freske turbulentnih vremena na istočnoj obali Jadrana, kao i Marinkovićeve *Zajedničke kupke* (1989.) u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, s Perom Kvirgićem, jednim od najboljih marinkovićevskih glumaca u ulozi Suca, ali ipak najvažnijom mi se čini postojana njegova vezanost za Krležu i Krležine teme. Ta impresivna niska predstava, kojoj valja posvetiti poseban tekst, proteže se kroz gotovo pola stoljeća, od *Agonije* (1969.) u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu, preko već spomenutih *Areteja* i *Kolumba* na *Dubrovačkim ljetnim igrama*, također već spomenute dramaturgije *Banketa u Blitvi* u Zagrebu, *Agonije* na engleskom (1981.) sa studentima glume u San Diegu, te dviju osječkih predstava iz 1985.: *Maskerate* u TV-Mini teatru i *Putu u raj* u Hrvatskom narodnom kazalištu, pa *Glasa vapijućeg u opereti* (1986.) sa Slobodnom glumačkom družinom u Zagrebu, autorske adaptacije *Zastava* (1991.) u Zagrebačkom kazalištu mladih, primjerne *ansambl-predstave* u kojoj su, između ostalih, sudjelovali Ana Karić, Alma Prica, Rene Medvešek, Pero Kvirgić, Ljuba Tadić, Božidar Alić, Danko Ljuština, Đuro Utješanović, i *Ratnih dnevnika* (1991.) u Dramskom kazalištu Gavella, *Gospode Glembajevih* (1993.) i *Agonije* (1998.) ponovno u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, predstava u kojima je briljirala Ena Begović kao Barunica Castelli i Laura Lenbachova, do dramaturgije *Povratka Filipa Latinovicza* (2000.) u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu. U Krležinoj su orbiti i uprizorenja kolaža *Polagano melju mlinovi gospodnji* (1995.) u zagrebačkoj Knjižari Moderna vremena, Međimorčeve dramske kronike *Zastave, barjaci, stjegovi*, u Osijeku (2007.), pa i moje *Podvale ludosti* u foajeu Hrvatskoga narodnog kazališta Splitu (2009.). Na kraju su krležijanske niske dvije predstave ostvarene s ansamblom Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu: dramaturgija nepravedno zanemarena Krležina mladenačkog romana *Tri kavaljera frajle Melanije* (2013.), s Hanom Hegedušić u ulozi naslovne junakinje Me-

lanije, i bitko, satirično govorenje *Balada Petrice Kerempuha* (2016.) smješteno među kontejnere po kojima današnji puk prekapa u potrazi za mrvicama s onih bogataških stolova o kojima se i u Krležinim *Baladama* pjeva oporim glasom.

Zapisi o Krleži provlače se kroz sve knjige jedinoga postojanog krležijanca među (post)gavelijancima, a objavio ih je Paro ukupno pet: *Iz prakse* (Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1981.), *Made in USA* (Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1990.), *Theatralia disjecta* (Matica hrvatska, Karlovac 1995.), *Razgovor s Miletićem* (Disput, Zagreb 1999.) i *Pospremanje* (Disput, Zagreb 2010.). Mnogo je tu osobnog prisjećanja na razgovore o dramama i dramtizacijama, o glumi i režiji, o kazalištu i književnosti, a kratak rezime, u formi pitanja koja smatra ključnima za određenje odnosa suvremenoga kazališta prema Krleži, dao je u *impresiji* pod naslovom *Krleža danas i ovdje* uvrštenoj u knjigu *Razgovor s Miletićem*. Pitanja su i dvojbe: *Zašto Krleža danas, Koji Krleža danas na sceni?, Kristofor Kolumbo danas? Galicija danas?, Glembajevski ciklus danas?, Aretej i Put u raj Danas? Kako Krleža danas na sceni? Krleža ovdje...*¹⁹ Umjesto konačnih odgovora, slijede nova pitanja i nove dvojbe, ali to je, kako rekoh, tema za neki drugi tekst posvećen Krleži i redatelju koji je, nakon Gavelle, najviše pridonio pozoričkoj afirmaciji – reafirmaciji, zapravo – ne samo dramskih tekstova iz sviju faza Krležina stvaralaštva, nego i njegovih proza, i njegove poezije, i njegovih dnevnčkih zapisa.

Posljednje godine Parova redateljskog rada obilježila je pak suradnja s komedio- grafom i autorom pučkih igrokaza Ninom Škrabom, s kojim se osobno i profesionalno zbližio na već spomenutoj aktualizaciji Šenoine *Ljubice*. Na Opatovini je s članovima Glumačke družine Histriion režirao *Francekovu tetu* (2016.), a u Kazalištu na Peščenici *Malo morgen* (2015.), *Koltove generala Pattona* (2016.) te posljednju svoju predstavu, kako je rečeno na početku, moralitet u stihovima *Dobri čovjek Bažulek* (2017.). Zaključne Parove riječi u predgovoru knjizi Škrabinih komedija *U Plavom podrumu* (2017.) riječi su o njegovu posljednjem piscu, ali ujedno su to i riječi o njemu samom, o njegovu prihvaćanju drugih:

*Škrabe dobro vidi nedaće svijeta. Vidi i nesavršenost ljudi. Može plakati ili se smijati. Odabrao je smijeh. Ali kakav smijeh? (S)rdačan i opuštajući; često i gromoglasan kad se u toplim zagrebačkim ljetnim noćima razliježe histrionskom Opatovinom. Pa ipak, to je i melankolični, nostalgični, pomalo rezignirani smijeh-osmijeh na licu čovjeka koji životnu mudrost crpi i upija godinama radeći i živeći (...) u skladu s ljudima i prirodom.*²⁰

¹⁹ Usp. Georgij Paro, *Krleža danas i ovdje: impresija*. U: *Razgovor s Miletićem*, Disput, Zagreb 1999., str. 144-149.

²⁰ Georgij Paro, *Predgovor o Nini Škrabeu: moj pisac i prijatelj*. U: Nino Škrabe, *U plavom podrumu: zbornik dramskih tekstova*, Kreativni studio Zvrk, Jastrebarsko 2017., str. 9.

PUTNICI: DAMIR MUNITIĆ, REDATELJ, IGOR SAVIN, SKLADATELJ

Danas ću govoriti o dva izmještena Osječanina, kao što sam i sama.

U ovom ću radu napraviti paralelu između dva znamenita Osječanina, Damira Munitića, redatelja, i Igora Savina, skladatelja, dva po meni, velika i – na specifičan, njima svojstven način – samozatajna umjetnika.

Damira Munitića,¹ redatelja i glumačkog pedagoga, i Igora Savina,² kompozitora koji je ogroman dio svojeg opusa posvetio baš glazbi skladanoj za kazalište, vidim kao osobe koje se trajno bave pitanjem odnosa pojedinca i sistema, odnosno Poretka.

Za mene su njih dvojica bila i ostala svojevrsni dvojnici:

Tom Sawyer i Huckleberry Finn, Don Juan i Sganarelle, Epimetej i Prometej.

No, ta podjela uloga nije trajnog karaktera, njih obojica nose i nosili su u sebi i jednu i drugu poziciju. Njihov je doživljaj svijeta, pa tako i Realiteta, u stalnom previranju i izmjeni uloga.

¹ Damir Munitić rođen je 1953. godine, a svoj je radni vijek proveo na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (od 1977.) režirajući i u kazalištima diljem Hrvatske. Osnivač je nekoliko nezavisnih teatarskih grupa (Teatar 79 – Zagreb, Teatar Bam, Osijek 1985., Kazalište MimAra, Zagreb 1995.). *U svojoj sveučilišnoj karijeri radi na svim dislociranim studijima glume u Osijeku, Rijeci i Splitu, a više je puta bio i pročelnik Glumačkog odsjeka. Od 1976., kada je samostalno postavio prvu režiju, režirao je niz suvremenih tekstova svjetske i domaće dramske literature, koje je uglavnom sam preveo ili adaptirao za izvođenje na pozornici. Za redateljski rad nagrađen je Nagradom HDDU-a 1985. za najbolju režiju, posebno priznanje primio je u Münchenu za predstavu H. G. Schneidera Igrajmo se Crvenkapice (ZKM), kao i u Glasgouu za adaptaciju Shakespeare–Stoppardova Petnaestominutnog Hamleta (ITD). Tijekom boravka na osječkoj Umjetničkoj akademiji potpomogao je osnutak i početak rada nove scene Barutana u Osijeku. (Zozoli)*

Bio je i, relativno kratko, ravnateljem Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku (2004/05), a mnogi ga poznaju i kao vrsnog prevoditelja. Umro je 2011. godine.

² Igor Savin rođen je 1946. godine u Zagrebu, a u Osijek se seli 1947. godine. Živio je i školovao se u Osijeku, poslije je putovao širom svijeta, gdje se razvijao kao glazbenik. Bio je zaposlen na HTV-u u Zagrebu. Jedan je od najistaknutijih skladatelja za kazališne predstave. I dalje revno radi, vježba, misli i stvara. U Zagrebu.

Oni su Putnici.

UČITELJI

Damir Munitić bio je moj Učitelj, učitelj glume, ali – kako i sam kaže – i odnosa spram života³, bio je redatelj s kojim sam radila neke od najdražih i najsloženijih uloga.

Moj je Učitelj bio i Savin: on me pak učio, možda zvuči začuđujuće, dramaturgiji, montaži, režiji.

Sretali smo se dugi niz godina u različitim situacijama.

No, na jednoj smo se predstavi (radeći Molièreova *Don Juana*,⁴ 1982./3. godine u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku) sreli na istom projektu svi troje.⁵



Tilla Durieux: *Tillina kutija*. Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 2002.
Red. Dubravka Crnojević-Carić. Sc. gl. Igor Savin.

³ *Kada student 'ode', ostane nekakva veza, prešutna zajednička sklonost ka određenom tipu literature, glume. Ta sklonost čak ne mora biti javna. Ono što ponesu sa sobom je, rekao bih, i ljudska tehnika, a ne samo glumačka, koja podrazumijeva i pitanja o tome što ljudi čitaju i gledaju – razgovor vodila Dubravka Crnojević-Carić, „Zarez“, 2001.*

⁴ Dakle, sigurno je složeno pisati ovako relativno kratak tekst o ovakva dva iznimna umjetnika. Stoga ću ponešto suziti kadar i fokusirati se upravo na predstavu nastalu u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, na Molièreova *Don Juana*, u režiji Damira Munitića. Igor Savin skladao je glazbu za predstavu, kostime su kreirale Doris Kristić i Danica Dedijer. *Don Juana* je igrao Ivan Brkić, Sganarellea Damir Lončar, a ja sam se okušala u ulozi Done Elvire.

⁵ I jedan i drugi bili su moji bliski suradnici. Upoznavali smo se, tj. surađivali smo bivajući pozicionirani na različitim i raznolikim mjestima: Munitić je bio moj profesor glume, redatelj koji je režirao komade u kojima sam igrala (Ionesco: *Instrukcija*, 1982., Molière: *Don Juan*, 1982., Daniil Harms: *Elizabeta Baam*, 1985.), a poslije mi je bio kolega nastavnik na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Sa Savinom sam se prvi put srela prilikom rada na predstavi Molièreova *Don Juana* 1982. Savin je skladao glazbu za komad. Nakon toga, ponovo sam počela surađivati s Igorom Savinom 1993., kada je Igor radio glazbu, a Marin Carić i ja režirali smo *Djevojčicu sa žigicama*. No, to nije bila naša zadnja suradnja. Radili smo nakon toga još niz zajedničkih predstava, neke u teatru, a neke na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Moje zadnje iskustvo rada sa Savinom bilo je 2002. godine, kada sam režirala *Tillinu kutiju* u Zagrebačkom kazalištu mladih, a Igor je Savin radio glazbu za predstavu.



Tilla Durieux: *Tillina kutija*. Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 2002.
Red. Dubravka Crnojević-Carić. Sc. gl. Igor Savin.



Tilla Durieux: *Tillina kutija*. Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 2002.
Red. Dubravka Crnojević-Carić. Sc. gl. Igor Savin.

RED/NERED

Obojica su bila, kako sam najavila, okrenuta propitivanju Reda, Poretka, u raznoraznim formama.

Igor Savin, koji je naizgled bio kao mladić krajnje nediscipliniran, onaj koji tvrdoglavo izmiče pravilima koja su ga gušila, gradio je svoje skladbe, kao i svoj životni prostor u jasnim, preciznim, uređenim i urednim prostorima: Kad bismo došli k njemu

kao suradnici, naišli bismo na uvijek uredan prostor, jasno definiranih granica – sve su police imale svoja imena. Savin je sve precizno bilježio. I sad bilježi.

Damir Munitić nikada ništa nije precizno bilježio. Bojao se reda.

Tko je god radio s njim, tko je god imao privilegij raditi s njim, posvjedočit će, vjerujem, kako je bio sklon pretjerivanju.

Za Damira nikada nisu bili od ključne važnosti podaci. I to nije bilo slučajno.

Držim kako je to dijelom njegove životne filozofije, njegove specifične etike i umjetničkog opredjeljenja. Takav je stav, relativiziranje *istine*, baš kao i činjenične građe, bio produkt njegova specifična stava spram epistemologije, spram Znanja kao produkta određene kulture unutar koje smo osuđeni kretati se.

Damir Munitić, tu razliku od Savina, ostavlja iza sebe, namjerno, krive tragove, mrvice ili kamenčiće rasipa na način da stvori zamku, proizvede određenu vrtoglavicu kod Tragača, kako ga se (Munitića) nikada ne bi moglo pronaći, kako bi Tragača uputio na staze koje se usložnjavaju, tako da se Redatelju nikada ne uđe u trag... I to je bilo dijelom njegova okršaja (kako bi on to volio zvati) s Poretkom ili Sistemom.

PARADOKSALNA LOGIKA

Dakle, i jedan i drugi, i Munitić i Savin, svjedoče o tome do koje je mjere paradoksalna logika ona koja je djelatna: riječ je dakle o stavu kako *Ne-A* i *A* uvijek stoje na istome mjestu.

Ili: njihove bi se životne i umjetničke stavove moglo promatrati kao dva različita odnosa spram svijeta, dva (samo naizgled) različita načela koja borave na istome mjestu.

NOMADI: UNUTARNJIH/VANJSKIH PROSTORA

Obojica su Nomadi. (Jedan je bio nomad unutarnjih, a drugi nomad vanjskih prostora.) Nomadi koji se trajno kreću različitim putovima: Igora bismo mogli prepoznati kao putnika, Lutalicu koji putuje izvanjskim prostorima. Njegov je životni put pun raznolikih avantura, prevrata, pustolovina. No, unutarnja je struktura čista, jasna, precizno složena i sistematizirana.

On je avanturist koji putuje vanjskim prostorima (pa tako i raznim kontinentima) i ulazi u borbe tijelom, fizički. Savin vježba, trenira, disciplinirano iskušava granice vlastitog tijela. Putuje, riskira.

Munitić je također posvećen tijelu, ali na drugačiji način od Savinova. On je okrenut tijelu kao mjestu spoznaje, pamćenja, mjestu porađanja misli, ideja, osjećaja. Munitić putuje unutarnjim svjetovima, ispituje granice osjetilnog i osjećajnog, ali baveći se unutarnjim prostorima.

Obojica gaje duboko poštovanje spram imoralnosti tjelesnog (David Carroll).

OTPOR ZNANJU

Dakle, i Damir Munitić i Igor Savin pružaju otpor legitimiziranom Znanju, granicama koje kultura nameće.

Obojica su po tom pitanju slična, no način i oblik otpora je drugačiji.

Munitić ima potrebu legitimirati sebe kao prijestupnika zahvaljujući svladavanju ponuđenog Znanja. On zadane lekcije usvaja i osvaja kako bi se mogao odvojiti od ustaljenog odnosa spram Znanja te kritizirati osvojeno. On je „odlikaš“, intelektualno superioran, načitan, izvrstan u svemu. I tek iz pozicije onog koji je disciplinirano svladao zahtjeve škole, on savladano uvijek iznova ruši.

I Savin se (kako sam već natuknula) bavi Znanjem: on ne podnosi tradicionalni način usvajanja Znanja, ne voli Školu. Savin se od samog početka i fizički izmiče standardnom školovanju ne pristajući na zadana pravila igre, riskirajući brojne sankcije (koje su ga, bogato, i dostizale).⁶

HOMO LUDENS: ILINX, AGON

I Savin i Munitić paradigmatički su slučajevi preko kojih bismo mogli pisati o fenomenu *homo ludens*, o *ludizmu* kao važnom dijelu naših života.

Obojica su ovisnici o igri.

Rekla bih kako je omiljena igra kojoj se i jedan i drugi predaju ona o kojoj Roger Caillois piše kao o Ilinxu. To je igra zanosa, vrtoglavice, riskantno područje opijenosti paralelnim svjetovima.

⁶ Tako sam zapisuje kako nije mogao završiti srednjoškolsko obrazovanje zbog velikog broja izostanaka s nastave. Odlazio bi, umjesto u školu, na Dravu.

1. *Bio sam loš đak u gimnaziji, jer me osim fiskulture, matematike, fizike (sve petice) i rada u proizvodnji (Lanara) ništa nije zanimalo...*

Kako sam iz ostalih predmeta imao uglavnom jedinice, lijepo sam zamoljen da napustim gimnaziju... Logično, jer sam već od ožujka-listopada radje bio na veslanju, a zimi u judo dvorani... Moje školovanje sam nastavio u Muzičkoj školi, gdje se opet nisam baš iskazao... Vukao sam loše ocjene iz povijesti, hrvatskog, njemačkog...

2. *...Otišao sam u Zagreb na prijemni ispit na Muzičku Akademiju. Položio sam sve glazbene predmete sa vrlo dobrim ocjenama. Ali, pošto nisam imao završenu srednju glazbenu školu, morao sam polagati kvalifikacioni ispit iz povijesti i hrvatskog jezika.*

Opet sam pao iz hrvatskog jezika...

Savin pak, istovremeno njeguje predanost sportskim igrama (judo, veslanje), dakle – agonu, dok je pak Munitić upražnjavao predanost agonu – kartajući (kartao je po čitave noći – kanastu, preferans, belu...).

I kod jednog i kod drugog bila je vidljiva potreba za svojevrsnim bijegom od tereta *svakodnevice*, o traganju za stanjem zanosa i o zaigranom nadmetanju, borbi.

Kako je kazalište idealan prostor za upražnjavanje obje vrsti Igre, obojica su vrlo brzo, još u djetinjstvu, prepoznali taj idealni teren: teatar.

No, prostor njihove životne borbe drugačije je organiziran, drugačije je smješten.

PROSTOR: OTVORENI I ZATVORENI

Ovo otvara još jednu značajnu temu: Munitićev i Savinov odnos spram prostora: Već sam naglasila kako je Savin Putnik-avanturist (nomad vanjskih prostora).

Kod Munitića je situacija na prvi pogled složenija: kao što je Pessoa putovao unutarnjim prostorima a da nije imao potrebe za kretanjem u smislu svladavanja uvijek novih geografskih prostora – tako je i Munitić boravio trajno u istim, više dodijeljenim a možda manje odabranim, geografskim prostorima.

No, njegovo je kretanje bilo također prepuno rizika. Avanture je doživljavao trajno se krećući neistraženim unutarnjim prostorima.

Živio je zapravo povučeno: povučen u tri grada (Osijek, Zagreb, Rukavac na otoku Visu) te zatvoren i zaštićen uvijek istim zidovima. Istim sobama, istim ulicama, istim namještajem, istim Institucijama.

Imao je ustaljeni ritam života: kasno buđenje, rad na ADU od 16 h pa nadalje, lijevanje u zoru, čitanje, spavanje. Uvijek je hodao ili se vozio istim ulicama. Nešto kasnije, uvijek je birao i iste taksiste koji bi ga vozili do njegova radnog mjesta.

U tim je prostorima, u sobi 104 na ADU, u sobi u naselju Augusta Cesarca broj 10 u Osijeku, ili pak u kući u Rukavcu na Visu – ugošćivao Druge. Ti Drugi, gosti, studenti, glumci, prijatelji, poznanici – za njega su bili prostorom istraživanja.

BRIGA ZA DRUGOGA

Na jednome mjestu, u našem razgovoru koji smo vodili 2001. godine za časopis „Zarez“, Munitić ističe kako treba paziti na Drugoga, čuvati Drugoga.⁷

Kao glumica, doduše, nisam kod njega prepoznavala uobičajeni oblik brige za Drugoga: nije nas, naime, puštao da se krećemo svojim *komfortnim zonama*. Nije to ni sebi dopuštao. Međutim, to i jest oblik duboke pažnje spram potencijala Drugog.

⁷ *Definicijom je ubijena Životnost scene. Nije dobro sve izgovoriti. Postoje određena područja intime i rubna mjesta koja nije dobro prelaziti i koja treba poštovati. Ono što je izgovoreno, dano u riječ, ruši brane i ponekad uništava osobu. A potrebno je paziti na drugu osobu, čuvati je.*, razgovor vodila Dubravka Crnojević-Carić, „Zarez“, 2001.

NEPOVJERENJE U RIJEČI

Damir je Munitić bio nomad koji putuje vlastitim unutarnjim prostorima, ali i unutarnjim prostorima Drugih – onih njemu bliskih, studenata, glumaca, malobrojnih prijatelja, ali i onih koje je upoznavao čitajući njihove radove, režirajući ih ili ih pak prevodeći.

Dramski su pisci (kao i filozofi i teoretičari) bili njegovi učitelji, oni uz pomoć kojih je putovao. Nije neobično da su mu omiljeni autori bili Ionesco, Harms, Nietzsche, Bataille, Juvet, Sloterdijk...

No, ni jedan ni drugi, ni Savin a ni Munitić, nisu imali povjerenja u Riječi.

Munitić kaže: *Gledam na stvari fenomenološki. Mi, kao pojedinci, nemamo istu riječ za neku unutarnju pojavu. I upravo zato vjerujem u kazalište, u neku gestu, titraj ili glas kada zajednički prepoznamo ono od čega smo građeni. Ljepota rada u teatru bljesne kada u nekom trenu suradnje spoznate otprilike istu stvar*, kaže Munitić, redatelj i nastavnik glume, te nastavlja: *Riječi su te koje udaljavaju, svaki od nas drukčije definira svijet oko sebe i u sebi.* (2001.). Ta Munitićeva rečenica bliska je Ionescovoju opsesivnoj temi, prirodi Iskaza, kao i rečenici u kojoj Ionesco ističe kako nas svaki Iskaz tek udaljava od našeg Autentičnog Ja.

Iskaz je onaj koji proizvodi nesporazume, koji nas udaljava, kako od spoznaje, tako i od autentičnog, osjetilnog iskustva. Ili, kao što Munitić kaže (govoreći o radu na predstavi, o pokusima): *... ako to kasnije pokušavate zajednički definirati, prepričati, razgovarati o tome, suočavate se s činjenicom da svatko od vas to opisuje na svoj način. Ako krenete uspoređivati riječi, možete pomisliti kako se uopćeniste razumjeli.* (2001.).

Kako sam već istaknula, ni Savin nema povjerenja u Riječi: Savin, u svojoj autobiografskoj sličici, ističe kako nije završio školovanje jer ga nisu pustili da prođe na ispitu iz hrvatskog jezika.

Za njega je jezik bio taj koji sputava, koji mu onemogućuje intenzitet što ga je pronalazio u paralelnim prostorima:

a) prostorima žestoke discipline tijela: plivanju, veslanju, judu, karateu – to su trajna mjesta njegovih susreta s prirodom;

b) kao i u prostorima glazbe, gdje se suvereno kretao istražujući tada nove tehnike, modele, pristupe umjetnosti... Jazz je bio jedan od njegovih jezika kojima je komunicirao neiskazivo, prilikom kojih je pažljivo slušao, osjećao i ulazio u dijalog s drugima.

ARHIVI

No, istovremeno, pa i paradoksalno, Savin je onaj (za razliku od Munitića) koji sve detaljno bilježi.

Dakle – ipak, Riječ, osobito zapisana riječ, pa tako i Memorija, Povijest, Historija, za Savina ima istaknuto mjesto, nezamjenjivo u svojem značaju. Savin bilješke vodi na dva glavna kolosijeka:

- a) on piše i detaljno bilježi svaki detalj svojeg životopisa;
- b) ali on je i onaj koji traga za starim napjevima, za tradicijom.

Svjestan je toga kako je arhiva važna stvar. On je onaj koji traga po arhivima HRT-a, te odabranu građu kolažira, premješta, modificira. Zna od kolike je važnosti ono zapisano.

Za Munitića je arhiva također od ključnog značenja, ali arhiva druge vrste: on ne bilježi detaljno svoje akcije, njegova je arhiva zaključana u njegovu Tijelu. Kako bi Lacan rekao – naše je tijelo arhiva sjećanja.

UMJETNIK KAO *KRTICA* U REDOVIMA SISTEMA

Munitić je, barem koliko ja znam, rijetko pisao (mada je o pisanju često govorio).

Bojao se dovršavanja, upadanja u bezdan onog čemu se kazalištem, baš kao i Savin glazbom, opirao.

Vjerujem da je sljedeća rečenica koju ću navesti jedan od ključnih Damirovih uvida ili uvjerenja. A slutim da bi se s istim složio i Savin. Naime, Munitić je umjetnike doživljavao svojevršnim *krticama* u redovima sistema, Poretka, Institucije...

Munitić kaže: *Glumac odašilje svoju (ne)vjeru u poredak, bio on javno, odnosno svakodnevno, legalist, ili pak anarhist, pun nevjerice u poredak. Postoje glumci koji nazgled žive normalnim građanskim životom. No, to su, rekao bih, špijuni, 'krtice', 'spavači' - nešto od toga dvoga nije istinito, oni su se prikrili građanskim životom.* (2001.)

Na ovaj način Munitić govori i o sebi, on je bio *spavač* koji svoju poziciju prijestupnika/istraživača prikriva relativno urednim građanskim životom.

POETSKE SLIKE SVIJETA I EPISTEMOLOGIJA

Na taj se način Munitić bavio i epistemologijom, odnosno prirodom Znanja, trajno propitujući tko je onaj koji legitimira Znanje, kao i na koji je način znanje određeno kulturom unutar čijih se granica krećemo.

Munitić drži kako su *sve naše slike svijeta poetske*. Tako kaže: *I na Freudove i Jungove postavke gledam kao na poetske vizije, a ne kao na realnost, ne kao na kliničku sliku. I teorije u fizici poetske su slike svijeta. I matematika je poetska slika svijeta.*

Teorija determiniranog kaosa poetska je slika svijeta koja je došla dotle da je u kaosu prepoznala red. (2001.)

Možda se baš stoga odlučio za bijeg od izvanjskog, površinskog reda stvari.

SPAVAČ ILI ODANOST INSTITUCIJI?

Dakle, princip koji uvažava djelatnost *paradoksalne logike*, gdje su nužno *A* i *ne-A* na istome mjestu, vidljiva je i u sljedećem:

S jedne strane postoji duboka odanost institucijama (Akademija dramske umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku), a s druge trajni sukob sa svima koji organiziraju, vode, *slažu* repertoare: poznata je Munitićeva vječna pobunjenost spram onih koji su mu, u svojstvu intendantata, ravnatelja Drame, producenata – *davali posao*:

Gotovo je nemoguće bilo zamisliti *pripitomljenog* Damira, Damira koji se ne svada s kazališnom upravom.

Na sličan je način vodio svoje bitke, a vodi ih i sada, i Igor Savin.

U institucionalnom je kazalištu neugodan osjećaj da te glumac zapravo ne mora interesirati. Pitanje je i što uopće glumcu znači igranje nekakve uloge. To me uvijek plašilo u institucionalnom teatru: odgovor na pitanje komu je zapravo važno?

Glumcu, redatelju koji dolazi i odlazi, ili pak producentu, koji je također nekakva putujuća osoba?

Tko zapravo brine u kolektivu o rađanju, o novome? (2001.), pita Munitić.

PREVODITELJI / RAĐANJE NOVOG

No, vratimo se na trenutak biografskim definicijama, odnosno onome što stoji zapisano kada je riječ o profesionalnom životu Damira Munitića: za Damira nerijetko kažu kako je bio i sjajan prevoditelj. No, ja to nešto drugačije tumačim: on jest preveo niz dramskih komada, radio je dakle ono što rade profesionalni prevoditelji, ali je bio prevoditeljem i na još jednoj, za mene čak i važnijoj ravni. Munitić se, u svojstvu redatelja i učitelja glume, također bavio prevodenjem. Prevodio je, radeći s glumcima, zapisane riječi pisca u ono neuhvatljivo, neiskazivo, pa tako i u govor glumca.

Munitić se, baš kao i Savin, bavio temeljnim dihotomijama naše kulture: unutarnjim i izvanjskim, živim i mrtvim, svijetom života / svijetom kulture, Erosom i Thanatosom. Savinove teme svjedoče o navedenom, a Munitić to kaže i izrijeком: *Da, gluma podrazumijeva prelazak granica, ali u erotskom, a ne ljudskom i osobnom smislu.* (2001.)

Zanesen riječima, tražio je upravo ono stanje koje te riječi u posebnom, kako bi Strasberg rekao, *kreativnom stanju svijesti*, proizvodi u nama. Bio je blizak Lyotardovu shvaćanju doživljaja: naime, tražio je onaj *utrobasti osjećaj* koji nas tjera da govorimo, pišemo, da proizvodimo riječi, da stvorimo, rodimo u teatru ono uvijek NOVO.⁸

⁸ Munitić kaže: *Svaka bi predstava trebala uključivati želju za novim početkom, svaka bi predstava trebala imati vlastitu estetiku. Otvorenost novom izazovu bit je rada u kazalištu. Svaki je put potrebno krenuti iznova. Sve što želiš dati, baš i onaj prošli put kad si bio „dobar”, no sve mora biti novo. Kao kad pričaš stari štos ili kao kad započinješ novi ljubavni odnos. Nije dobro ako je nova*

TOMOV I HUCKOV SVIJET ILI ODANOST IGRI

To *novo* uporno je pokušavao doseći u prostorima Institucije. Odabrao je nešto teži put: bio je svjestan te, gledajući s površine, stanovite diskrepancije. Bio je svjestan rizika da ga se, baš zbog njegove odanosti *klasici*, u nekim okruženjima *pojednostavnjeno* razumije, čita i/ili tumači: Kao pedagoga koji sjedi, ne miče se, pa tako ni ne pruža otpor, ne propituje i ne probija granice.

Njegov prijatelj i kolega Kičo Burić putovao je drugačijim putovima, mada su kretali iz istog ili sličnog mjesta.

Ili – da to pokušam drugačije reći – zanimljivo je pitanje kako to da se Munitić priklanjao institucijama, zašto je bježao od onog što se zvalo *inovativnim, postdramskim, konceptualnim* ili jednostavno – NOVIM.

Rekla bih da je takova njegova pozicija, koliko god djelovala *komforno*, svjedočila o njegovoj uvijek mladoj Žudnji, pa i vjernosti Idealima, svjedočila je o predanosti riziku, riziku borbe s Poretkom i trajnom izazivanju Kamenog gosta.

Baš kao što i priliči Don Juanu. Njegov (Don Juanov) monolog o licemjerju, koji govori kako je *licemjerje porok po posljednjoj modi, a svaki porok koji je u modi smatra se krepošću* – bila je jednom od ključnih rečenica, koja je Damira Munitića (po mom osjećaju) trajno označila, i kao građanina i kao umjetnika.

Ta je specifična Munitićeva pozicija bila svojevrsnom donjuanovskom potragom za uvijek novim i riskantnim modelima suočavanja sa životom, s punom sviješću o tome kako se takva borba, takav tip otpora – ukoliko se na njemu *manifestno* ne inzistira – ne registrira, ne bilježi, ili, kako bi djeca rekla, pa tako i Tom Sawyer ili Huckleberry Finn – to se jednostavno *ne važi*.

Sve je njegovo stvaralaštvo, baš kao i Savinovo, zasnovano na uvjerenju kako je nužna trajna, ustrajna posvećenost onom odakle su krenuli. Potrebno je, naime, ne zaboraviti jezik Toma Sawyera i Huckleberryja Finna, prepoznati ih u rečenicama Don Juana ili Sganarellea, potrebno je ostati dosljedan u preuzimanju rizika Igre, u pokušajima osvajanja slobode kolebanja, slobode predomišljanja, promjenjivosti i naizglednoj hirovitosti osjećanja.

Obojica svoj profesionalni odabir doživljavaju Pozivom, neodvojivim od posvećenosti. Posvećenosti pokretljivosti Tjelesnog.

Na neki su neobičan način i Savin i Munitić usamljeni romantici, oni koji ne odustaju od Ideala boreći se za primat Igre do posljednjeg daha.

veza tek nastavak iste ali s drugom osobom, nije dobro kada apliciraš svoje stare mogućnosti na nove odnose. Time je ljudskost nepotrebno, a bespovratno sužena. D. Crnojević-Carić, „Zarez“, Zagreb 2001.

S punom sviješću o tome kako sve za čim izgaraju ostaje tek u kategoriji žudnje i čežnje. Svjesni zablude kao nužnog dijela predanosti Idealu.

UMRIJETI OD LJUBAVI

Za kraj ovog izlaganja istaknut ću još jednu Damirovu rečenicu o samoj prirodi teatra, pa tako i kontakta glumca/redatelja/teksta/daha/bića: *To je kao kod Bataillea kad jednostaničan organizam prelazi u dvije stanice pa teži ponovnom spajanju. To (spajanje, rađanje novog) jest u osjećaju moguće, taj spoj dvaju osoba, baš kao što Danton govori o 'potrebi da spojimo dva mozga, da probijemo kosti lubanje'. No, to ostaje uvijek u kategoriji žudnje i čežnje. Baš kao što nitko ne umire od ljubavi, samo postoji namjera da se to dogodi.*

I upravo to i jest tragedija, to što nećemo uspjeti umrijeti od ljubavi. (Crnojević-Carić, „Zarez“, 2001)

Gluma (pa tako i režija i kazališna glazba) podrazumijeva i strah od smrti i žudnju za smrću.

Duboko vjerujem da su oba Osječanina, i Igor Savin i Damir Munitić, oni koji se trajno kreću prostorima žuđenih spojeva.

LITERATURA

Caillois, Roger: *Igre i ljudi*, pr. Radoje Tatić, Nolit, Beograd 1979.

Crnojević-Carić, Dubravka – *Bezgrešno začće erotike*, „Zarez“, Zagreb, 25. listopada 2001., godište III, broj 66

Horvat, Nataša: *Izobrazba glumaca u Osijeku*, Filozofski fakultet, Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti i njemačkog jezika i književnosti, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Ivan Trojan

Huisinga, Johan – *Homo Ludens, o podrijetlu kulture u igri*, pr. Ante Stamać i Truda Stamać, Naprijed, Zagreb, 1992.

Ludizam, zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća, ur. Živa Benčić i Aleksandar Flaker, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Slon, Zagreb 1996.

Zozoli, Lidija – In memoriam: Damir Munitić (1953–2011). *Predanost pedagogiji kazališne režije*, „Vijenac“, br. 448, 5. svibnja 2011.

BREZOVEC I LUTKE – OD GIGANTSKE NEMOĆI DO PASIVNE NADMOĆI

Uvod

Europsko lutkarstvo u 20. je stoljeću, posebice u drugoj polovici, doživjelo strelovit uzlet razvijajući se, kako je uočio njegov ponajveći poznavatelj Henryk Jurkowski, *kao po nekakvoj spirali. To znači da se poslije odbacivanja nekih formi ili određenih tema, kao već potrošenih, njima vraća poslije određenog vremena, ali na drugoj razini odnosa, čak i ako se taj povratak događa na nesvjestan način*¹. Hrvatsko lutkarstvo za odrasle² na prvi pogled djeluje usitnjeno, gotovo hirovito i bez kontinuiteta i uočljivije razvojne logike, no pažljivija analiza otkriva na više važnih točaka elemente te spiralne strukture, odnosno obogaćene povratke starim temama, tipovima lutaka, odnosima i izrazima. Berislav Brajković muzičke predstave Družine mladih iz 1940-ih razvija u riječkim muzičkim minijaturama druge polovice 1960-ih godina koje su hrvatsko lutkarstvo obogatile iluminiscentnom tehnikom crnog kazališta, dok Petrica Kerempuh spaja Teatar marioneta sa Zlatkom Bourekom. Spiralno se u hrvatsko lutkarstvo za odrasle vraćaju pojedini tipovi i žanrovi, poput varijetea i kabareta koji se pojavljuju krajem 1960-ih u Osijeku (*Lutkarski varijete*) i krajem 1980-ih u Zagrebu (*LEC MManipuli*) kao i odnos glumac – lutka koji domaći lutkari kontinuirano istražuju i razvijaju, još uvijek ga ne iscrpivši u dovoljnoj mjeri. Negativni aspekt spirale uočava se u povremenim povratcima dramskom kazalištu (od strane gostujućih dramskih redatelja koji ne poznaju dovoljno medij).

Ovoj spirali može se pridružiti velik utjecaj, posredan ili neposredan, europskih lutkarskih umjetnika na hrvatsko lutkarstvo za odrasle, od Pape Schmida i Paula Branna na Teatar marioneta te francuskog i Obrazcovljeva utjecaja na Družinu mladih preko

¹ Jurkowski, Henrik, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica 2006., str. 124.

² U fokusu ovog rada jest lutkarsko kazalište za odrasle koje se od lutkarskog kazališta za djecu razlikuje u izostanku kontinuiteta.

spomenute češke iluminiscentne tehnike crnog kazališta na Berislava Brajkovića do jakog slovačkog utjecaja na osječko te poljskog utjecaja na zadarsko kazalište. Te dvije karakteristike, spiralni razvoj i utjecaj europskih umjetnika, čvrsto smještaju hrvatsko lutkarstvo za odrasle u europski lutkarski krug na čijim se iskustvima razvija i preskače razvojne faze, približavajući mu se ili pomalo kaskajući za njim.

U ovako prilično čvrsto definiranom poetskom i izvedbenom okruženju prilično izdvojeno, gotovo izolirano, stoje važne, no u lutkarskim krugovima nikad dokraja prihvaćene i valorizirane predstave s lutkama³ Branka Brezovca.

Predstave s lutkama Branka Brezovca

Više je razloga izdvojenosti Brezovčevih predstava s lutkama, no ključnim se nameće početna pozicija samog redatelja koji ne dolazi do lutaka ugledajući se na hrvatsko, čak ni na europsko lutkarstvo, već iz njemu bližeg postdramskog, totalnog izvedbenog izraza. U tom pogledu zanimljivo je uočiti kako je tim „zaobilaznim putem“ precizno punktirao neke od najvažnijih razvojnih fenomena europskog lutkarstva.

Lutka se često pojavljuje u Brezovčevu totalnom teatru. Ponekad je tek epizoda ili kulisa, no u nekoliko predstava, koje će činiti okosnicu ovoga rada, ona je nositeljica igre i(li) značenjskog sloja. Riječ je o predstavama *Jedan dan u životu Ignaca Goloba*, *Davidijada* i *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*.

Okvir ovog rada i Brezovčeva intenzivnijeg bavljenja lutkama čine premijere prve i posljednje odabrane predstave, *Ignaca* (1977.) i *Minnie* (1988.), uz „pretpovijesni iskorak“ u 1973. Unutar tih jedanaest (odnosno petnaest) godina Branko Brezovec lutku je naglašenije koristio u sljedećim predstavama:

- 1973., Coccolemocco, *Badenski poučak* (pretpovijest)
- 1977., Coccolemocco, *Jedan dan u životu Ignaca Goloba*
- 1979., Coccolemocco, *Čega nema tog se ne odreci*
- 1980., Coccolemocco u sklopu projekta Kugla glumišta, *Ljetno popodne ili Što se desilo s Vlastom Hršak*
- 1985., Gradsko kazalište lutaka Split, *Davidijada*
- 1986., Narodno pozorište Subotica i Coccolemocco, *Der Nichtraucher*
- 1988., Zagrebačko kazalište lutaka, *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*⁴

U ovih sedam predstava Brezovec je uspio stvoriti i razviti vlastiti pogled na lutku, lutkarstvo i animaciju koji vrlo precizno prati povijesni razvoj europskog lutkarstva od njegovih (pra)početaka do danas punktirajući ga u tri bitne točke.

³ Brezovec za predstave u kojima koristi lutke izbjegava pojam lutkarskih predstava, s pravom ih radije nazivajući *predstave s lutkama*.

⁴ Spomenute predstave nisu jedine niti najvažnije Brezovčeve režije nastale u tom razdoblju, no najvažnije su za njegovo shvaćanje lutke i lutkarstva.

Od neanimabilnog idola do postdramske gužve

Iako ima tek jednu poveznju točku s lutkarstvom, fantastičan rock mjuzikl *Badenski poučak*, postavljen 1973. godine, uključen je u ovaj rad upravo zbog nje. Riječ je o neanimabilnoj lutki Gospodina Schmidta (autor Ivica Antolčić) koju glumci tek pomiču s jednog mjesta na drugo i čija „pokretna neanimabilnost“ predstavlja, po Charlesu Magninu, završnu pripremnu fazu lutkarstva, fazu u kojoj lutke, još uvijek promatrane kao idoli, nisu animirane već pomicanje s mjesta na mjesto⁵. Zanimljiv obrat te „pretpovijesti“ u predstavi je u sudbini gospodina Schmidta, koji ne završava poput slavljenih prethodnika idola već mu likovi *amputiraju cijelo tijelo, ne bi li se sveo na najmanju moguću mjeru*⁶.

Ova predlutkarska epizoda s palim idolom ne bi imala važnu ulogu u priči o lutkarstvu da četiri godine nakon nje Brezovec nije režirao predstavu *Jedan dan u životu Ignaca Goloba*. Vjerojatno više slučajno nego svjesno, *Badenski poučak* postao je logičan pretkorak za pristup lutkarstvu kakav je Brezovec oblikovao u *Ignacu*. U toj predstavi Brezovec i Coccolemocco zakoračit će duboko u povijest lutkarstva, tek korak-dva od neanimabilnih lutaka. Predstava je oblikovana u žanru srednjovjekovnog moraliteta te u skladu s animacijom koja vlada europskim lutkarstvom od njegovih početaka, gdje je glas odvojen od pokreta, odnosno orator od animatora, dok usporene kretnje prizivaju atmosferu rituala. Ideju za takav izraz Brezovec nije dobio u povijesnim knjigama već u dva izuzetno utjecajna, no na našim prostorima tada slabo poznata umjetnika – Peteru Schumannu i njegovu kazalištu Kruha i lutaka te Robertu Wilsonu – oblikujući jednu od najsvježijih i najsvremenijih domaćih predstava, u isto vrijeme oživivši na sceni dio lutkarske povijesti.

Usljedio je megarecital *Čega nema tog se ne odreci*⁷ kao logičan nastavak predstave *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* koja je završavala *Ignaćevim uzašašćem prema Suncu, pa Čega nema, dakako, započinje zalaskom sunca*⁸, objašnjava Brezovec u razgovoru s Marinom Blaževićem. Po pitanju ideje i izvedbe *forma i prostorna organizacija predstave zamišljene su oratorijski: golema prozirna kocka od tila u kojoj se sve odigravalo s pokretnim zidom koji se pomicao naprijed-natrag. Uglavnom, i dalje sve vrlo statično i hladno, ali dozlaboga snovito i nezaustavljivo suvremeno*⁹. Iz *Goloba*, dakle, posuđuje

⁵ Jurkowski, Henryk, *Povijest europskog lutkarstva, I. dio: od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2005., str. 22.

⁶ Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 48.

⁷ Predstava koju se ne može nazvati lutkarskom, ali u kojoj su lutke korištene na jako zanimljiv način.

⁸ Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 60.

⁹ Ibid.

atmosferu ritualnosti i svečanosti kroz usporeni pokret, čemu dodaje lutke različitih tipova i veličina te prvi put u svojim predstavama maske radeći korak prema karnevalizaciji i heterogenom kazalištu, odnosno kazalištu raznorodnih izražajnih sredstava¹⁰.

Usljedio je 1980. *Ljetno popodne ili Što se desilo s Vlastom Hršak* koje je nastalo u Dubrovniku u suradnji Kugla glumišta, kao nositelja projekta, s Coccolemoccom, Dogtroepom, Studentskim centrom Lero i Teatrom mladih Alternativa. Riječima Branka Brezovca, *priču o Lopudskoj sirotici osvjetljavali smo iz raznih uglova. No da bi bilo jasno što se zbiva, na što se gađa iz svakog od tih uglova, netko je najprije morao i ispričati cijelu priču. I to smo učinili mi pomoću teatra sjena, negdje oko sredine prvog dijela predstave, kada su se već, zbog raspršivanja svijesti te sirotice, počele kidati narativne niti*, objasnio je Brezovec¹¹. Kako nije riječ o cjelovitoj lutkarskoj predstavi već epizodi koja dočarava duži vremenski period, Brezovec je odabrao jedinstveni tip lutkarstva, ponovo novi u njegovu radu. Riječ je o kazalištu sjena koje voli narativnost te koje projekt, vjerojatno slučajno, ubacuje u razvojnu spiralu lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj povezujući ga s jednom od ključnih predstava početaka hrvatskog lutkarstva, predstavom *Petrica Kerempuh i spametni osel* Teatra marioneta (1920.). U njoj su, naime, redatelj Velimir Deželić i likovni oblikovatelj Ljubo Babić uvodni dio, Petričinu biografiju, također realizirali kao kazalište sjena.

Druga ključna predstava u Brezovčevu „lutkarskom“ opusu, *Davidijada*, premijerno je postavljena 1985. godine na *Splitskom ljetu* u produkciji GKL-a iz Splita. U njoj radi daljnje korake u istraživanju lutke i njenih mogućnosti ponovo spajajući različite tipove lutaka i koristeći kazalište sjena te prvi put istražujući mogućnost otvorene animacije i kazališta predmeta, odnosno materijala, u gigantskoj konstrukciji Golijata. Sve te elemente spojio je u bogat glumačko-lutkarski izraz na tri paralelne scene i plana, oblikujući predstavu koja po svojim osobinama spada u zrelo heterogeno lutkarstvo, i to u vrijeme dok hrvatskim lutkarstvom još uvijek vlada homogeni izraz s lutkom u fokusu¹².

Usljedio je *Der Nichtraucher*, koji je Coccolemocco postavio 1986. godine u koprodukciji s Narodnim pozorištem Subotica, a koji je i tematski i izvedbeno bio svojevrsni nastavak *Ignaca Goloba*. U njemu Brezovec nije dalje razvijao lutkarski izraz već produkcijski, što će biti priprema za posljednju predstavu njegova lutkarskog bloka, *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*, nastalu 1988. u Zagrebačkom kazalištu lutaka.

Premijerno izvedena prije 31 godinu, predstava *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* vrhunac je susreta lutkarstva i postdramskog teatra u hrvatskom kazalištu. Ujedno je

¹⁰ Jurkovski, Henrik, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica 2006., str. 15.

¹¹ Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 60.

¹² Slavni usklik velikog lutkarskog inovatora Luka Paljetka *Lutka je sve! Sve je lutka!* prečesto je, doslovno shvaćen, rezao krila mašte i mogućnosti domaćim lutkarskim redateljima.

riječ o završnoj razvojnoj točki dosadašnjeg Brezovčeva druženja s lutkom, lutkarstvom i animacijom.

Iz ovog pregleda vidljivo je da Brezovčevi susreti s lutkom imaju skokovit, no logičan razvoj koji, iako je krenuo s drugim motivima i iz drugog izvora, odlično punktira europsko lutkarstvo od pretfaze sa statičnim ikonama i homogenosti koja na originalan način spaja dva tradicionalna aspekta lutkarstva (tip i tehniku) preko slojevite heterogenosti do bogatog izvedbenog ruha postdramskog teatra. Koliko god se u tom razvoju predstave međusobno razlikuju, povezuje ih osobina koja i omogućuje Brezovcu brz razvoj. Riječ je o ključu njegova druženja s lutkarstvom – poimanju lutke kao znaka. Iako se na mjestima, posebice u *Ignacu*, približava funkciji lika, lutka se u svim Brezovčevim predstavama uspijeva zadržati u poziciji znaka. Takvo poimanje lutke danas je uglavnom prihvaćeno (više u teoriji nego u praksi), no u 70-im i 80-im godinama odudaralo je od hrvatskog lutkarstva čineći zaseban svijet heterogenog lutkarskog izraza.

Lutka kao znak

*U heterogenom kazalištu lutka je prestala biti dominantni element i postala je jedan od mnogih sastavnih elemenata tog kazališta, kao što je vidljivi glumac lutkar, kao što je glumac pod maskom, te različite vrste predmeta i rekvizita. To je u cjelini izmijenilo estetiku kazališta lutaka kao umjetničke vrste*¹³, piše Henryk Jurkowski u svojim *Metamorfozama lutkarskog kazališta XX. stoljeća*. Prestankom dominacije, lutka je izgubila i poziciju subjekta koju je preuzeo glumac istupanjem iz mraka pod svjetla reflektora. Lutka više nije lik, postala je znak, izgubivši time mjesto u fokusu, ali dobivši na višeznačnosti, kako smatra Peter Weitzner. Po njemu znak *otvara asocijativnu predodžbenu moć, povezuje se sa shvaćanjima i idejama promatrača* i time postaje *okidač za vlastite slike*¹⁴. Ta lutkina višeznačnost daje redatelju potpunu slobodu u korištenju lutke, što se čini i glavnom poveznicom između lutkarstva i Branka Brezovca.

I dok su kritičari ovakvog pristupa lutki smatrali i smatraju da na taj način ona postaje žrtvom, bivajući izguranom do rubne pozicije, uslojavanjem značenja lutke-znaka dobiva sama izvedba, a s njom i lutkarstvo, šireći se značenjski, metaforički, izvedbeno i izrazno, težeći prema totalnom teatru. Uostalom, kako mišljenje mnogih lutkara oblikuje izraelski umjetnik Mario Kotliar, *kazalište lutaka treba težiti ka potpunijoj simbiozi s drugim vrstama umjetnost. Vrijeme usmjeravanja na „lutkarsku specifičnost“, kako se čini, nepovratno je prošlo*¹⁵.

¹³ Jurkowski, Henrik, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica 2006., str. 12.

¹⁴ Weitzner, Peter, *Teatar objekta: Uz dramaturgiju slika i figura*, priredila i prevela: Kruna Tarle, Zagreb, ULUPUH, 2011., str. 66.

¹⁵ Jurkowski, Henrik, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica 2006., str. 191.

Jedan dan u životu Ignaca Goloba – usporeni susret mitskog i suvremenog

Predstava *Jedan dan u životu Ignaca Goloba*¹⁶ nastajala je pune dvije godine, a *rade je novi Coccici, pretežno studenti Filozofskog fakulteta, uz ponešto starosjedilaca*¹⁷. Uz fluktuaciju članova od kojih je tek nekoliko njih prošlo cijeli proces, razlozi dugom nastanku su i u mediju o kojemu članovi družine dotad nisu znali puno. Tek su imali ideju što žele postići, no ne i na koji način.

*U Dubrovniku Coccov glavni glumac Mladen Blaić i ja buljimo u zvijezde i slušamo raznježenog Matana kako prede o predstavi Bread & Puppeta koju je gledao dvije godine prije na Coney Islandu (1972.). Mjesec dana poslije, u jesen 1974. buljimo, ovaj puta, u Wilsona na BITEF-u, upoznajemo spori pokret. Matan i ja fascinirani smo idejom da spojimo gigantske Schumannove lutke i to Wilsonovo otkriće u neku nemoguću jednadžbu. Mi tada nismo ništa znali o glumačkoj tehnici, Gavellinu statičkom centru, kako uopće isprovocirati takav pokret u glumcu, ali osjećali smo, a Matan tvrdi da je u detaljima prakse Schumannovog teatra i vidio, da funkcionira na lutki*¹⁸.

U svom prvom studioznom susretu s lutkama Brezovec i Coccolemocco uspjeli su u svojoj namjeri spajanja Schumanna i Wilsona stvorivši jednu od važnijih predstava suvremenog lutkarskog izraza, oblikovanog od elemenata lutkarske povijesti.

*Ignac je suvremeni moralitet koji govori o odgovornosti malog čovjeka za „smrt svih naših jezika“. Moralna pouka bila je epohalno dirljiva i glasila je: „Još ima riječi i nije sve isto“. Struktura je fragmentirana, tehnika pasionskih stanica, tri velike scene (Ignac na poslu, Ignac doma, Ignac u dućanu), niz manjih (među njima scena Novinar, gdje se umjesto lutke pojavljuje glumac, ali mu Blaić, kao i u proceduri s „ostalim lutkama“, posuđuje glas), a nakon toga metafizičko Ignachevo sabiranje na Sunce u crnoj tehnici.*¹⁹

Autor teksta Branko Matan prvi put u hrvatskom lutkarstvu usmjerava pažnju na problem malog čovjeka u svijetu velikih vlasti i vladara, odnosno *običnog čovjeka utopljenog u sivilo svakidašnjice, koji ne zna razmišljati o vlastitim problemima*²⁰ otvarajući pitanja može li Ignac Golob preživjeti kao mali čovjek. Postoje li za njega druge opcije te je li odgovoran za nametnuto stanje u kojemu se našao? To nametnuto stanje

¹⁶ Autor libreta Branko Matan, redatelj Branko Brezovac, nacrt za lutke Jadranka Fatur, izrada rekvi-zita Tihomir Milovac.

¹⁷ Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 35.

¹⁸ Ibid. str. 57.

¹⁹ Ibid. str. 58.

²⁰ Kroflin, Livija, *Lutke izvan lutkarskih kazališta* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNI-MA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997., str. 154.

ispunjeno je nametnutim akcijama i konvencijama što guraju pojedince u okvire i zadatosti svodeći ih na dijelove mase. Na njima je da se iščupaju iz tih okvira i očekivanja, što naslovni junak objašnjava odgovarajući na pitanje „O čemu ti to govoriš?“. „Ne znam, o nečemu moramo govoriti.“ No Ignac ipak, usprkos svom neznanju, ali i pasivnosti, uspijeva izaći iz tog zatvorenog svijeta, spas pronašavši u suncu.

Iako poetičan i maksimalno pročišćen, Matanov tekst zauzima važno mjesto u povijesti lutkarstva, u fokusu ovoga rada ipak je izvedbeni sloj predstave kojim je Coccole-mocco zadužio hrvatsko lutkarstvo. Uostalom, kako je primijetio Dalibor Foretić, *Matanov tekst je tek predložak za predstavu*²¹.

Gradeći izvedbeni sloj, Brezovec i Matan naslonili su se na autore koji će u godinama koje slijede u dobroj mjeri preoblikovati svjetsko kazalište i lutkarstvo, no u tadašnjem hrvatskom kazališnom prostoru slabo poznate. Riječ je o Robertu Wilsonu, kojemu, po riječima Hansa-Thiesa Lehmana, *kazalište na kraju stoljeća zahvaljuje možda više nego bilo kojem drugom kazališnom stvaraocu*²² te američkom lutkaru njemačkog podrijetla Peteru Schumannu i njegovu kazalištu *Kruha i lutaka* koji su od 1968. godine i prvog europskog gostovanja na festivalu u Nancyju izvršili velik utjecaj na europsko lutkarstvo. Od Wilsona je Coccole-mocco posudio usporeni pokret, odnosno *slow motion*, a u njegovoj scenskoj realizaciji poslužili su se Schumannovim gigantskim lutkama te atmosferom posvećenosti i rituala.

Wilsonov *slow motion*

*Četiri godine prije mojeg odlaska na ADU, već sam se mogao pohvaliti da sam bio jedan od onih prvih gledatelja u Europi koji su u jesen 1974. na BITEF-u vidjeli – ma ne samo vidjeli, nego čak i pričali s njim! – Roberta Wilsona i njegovu predstavu Pismo za kraljicu Viktoriju. Priznajem, to je za mene bilo prilično određujuće iskustvo. Prihvatio sam spori pokret koji nije baziran na mimskom usporenom filmu, razlistavanje dimenzija vremena, ikoničku strukturu otčitavanja*²³, objasnio je Brezovec svoj prvi susret s Wilsonovim usporenim pokretom za koji Lehmann kaže kako *uvijek iznova proizvodi posve osebujno iskustvo koje izvlači tlo pod nogama ideji radnje. Riječ je o dojmu da ljudski akteri na pozornici uopće ne djeluju iz vlastite volje i odluke*²⁴. Ta nemogućnost vladanja vlastitom voljom u Ignacu efektno podcrtava junakovu nemoć da preuzme vlastiti život u vlastite ruke. U isto vrijeme sporost pokreta rasteže, odnosno razlistava vrijeme, kako kaže Brezovec, što je, po Lehmannu, *istaknuta karakteristika postdram-*

²¹ Foretić, Dalibor, *Mali čovjek kao velika lutka*, „Vjesnik“, 29. 3. 1977., str. 7.

²² Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd 2004., str. 100.

²³ Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 44.

²⁴ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd 2004., str. 100-101.

skog kazališta. Tek od Wilsonova „pronalaska“ (kazališta sporosti, op. IT) može se govoriti o pravoj estetici trajanja. Nastaje dvostruko iskustvo: s jedne se strane gledaoca iznenađuje, muči, osjetilno zavodi ili upravo hipnotizira ne bi li osjetio nadasve sporo prolaženje vremena. Sve je opažanje, kako je poznato, opažanje razlike, i tako se jasno osjeća razlika ritmike opažanja u odnosu na uobičajeni tempo života i kazališta²⁵. U Ignacu, sudeći po kritičkim osvrtima i videozapisu sačuvanog dijela predstave, više je riječ o zavođenju i hipnotiziranju nego mučenju gledatelja.

Lehmann dalje objašnjava kako se tehnika usporenog kretanja ne može reducirati na puko izvanjski vizualni efekt. Kada se kretanje tijela toliko uspori da se vrijeme kretanja i tijelo samo čine kao povećanima povećalom, tijelo se neizbježno izlaže u svojoj konkretnosti, biva fokusiranim kao kroz leću nekog promatrača, te se ujedno kao umjetnički objekt „izrezuje“ iz kontinuuma prostora i vremena. Usporavanje izolira iz prostora (vidokruga) obris emfatične vidljivosti te ujedno očarava pogled koji je iritiran neobičnom zadaćom. Tjelesnoj i mentalnoj napetosti glumca, koji izvodi kretanja vrlo usporeno, istodobno odgovara napetost promatrača koji se upušta u taj opažajni proces. Obje napetosti zajedno čine tijelo pojavom. Scenska „radnja“ (hodanje) dobiva ljepotu nesvrhovite čiste geste²⁶.

Kako u Ignacu nije riječ o tijelu izvođača već lutki prevučenoj preko njega (lutku čini gigantska glava instalirana na ramena glumca dodatno povišenog koturnama), glumčevoj tjelesnoj i mentalnoj napetosti može se dodati napetost promatranja vlastite uloge u lutki, čime glumac preuzima i ulogu gledatelja. Također, stavi li se usporenost pod povećalo, a velika dimenzija lutke može se tako shvatiti, dobivaju se dodatna fokusacija i izdvajanje iz kontinuuma. Takva, lutka biva u potpunosti izložena višestrukim pogledima koji je svlače do umjetne srži.

Schummanove gigantske lutke

Kao što je već spomenuto, Coccolemocco je usporeni pokret realizirao uz pomoć gigantskih lutaka nalik Schumannovim. Jedan od problema bio je kako ih oblikovati čvrstima i ukočenima, a opet dovoljno laganima da ih glumci mogu nositi na ramenima. Rješenje je pronašla Jadranka Fatur oblikujući *neproporcionalno velike glave*. Taj *golemi, dva metra i dvadesetak centimetara visoki Ignac Golob utopljen je u sitne probleme banalne svakodnevice*. U njegovoj divovskoj glavi prebiva svijest malog čovjeka, svijest spora, nejasna²⁷, ali i nedostatak odlučnosti i riječi, što je u predstavi, ponovo iz praktičkih razloga²⁸, konkretizirano u razdvajanju pokreta od riječi, animatora od oratora.

²⁵ Ibid. str. 244.

²⁶ Ibid. str. 275.

²⁷ Kroflin, Livija, *Lutke izvan lutkarskih kazališta* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997., str. 154.

²⁸ Animatori su se previše umarali noseći glave da bi uvjerljivo izgovarali tekst.

Suvremeno čitanje lutkarskih početaka

Iako je razdvajanje izvora pokreta od izvora glasa Branko Brezovec mogao vidjeti kod Wilsona, koji je također *razdvojio locus agendi i locus parlandi te tako potkopao opažanje jedinstvene personae*²⁹, ono je od početaka upisano u povijest lutkarstva³⁰, o čemu svjedoči i Domenico Ottoneli u prvoj klasifikaciji lutkara iz 1652. godine u kojoj ih dijeli na *one koji govore i one koji šute*³¹ (odnosno animiraju, napomena I. T.).

Usprkos različitim motivima starih lutkara i Wilsona, rezultat je sličan – lutka na sceni postaje tek ljuska koja se kreće te pokretom opisuje ili usmjerava riječi. Ona nije cjelovit lik već predstavlja njegov tjelesni znak³². Dodatnu razlomljenost lutke Brezovec postiže smještajući publiku između lutkina pokreta i glasa. Tim fizičkim pozicioniranjem unutar Ignaca dovodi gledatelje do poistovjećivanja s junakom pojačavajući u njima pitanje odgovornosti za stanje u kojem su se našli („Mi smo ovdje, nismo krivi“).

Specifična tehnika animiranja lutke nije jedina veza Ignaca s tradicijom i poviješću lutkarstva. Asocijacije na njih bude i ritualna atmosfera, lutke koje, osim Schumanna, prizivaju dugu tradiciju gigantskih karnevalskih lutaka, potom srednjovjekovni žanr (moralitet) te songovi koji čine važan dio predstave, a funkcioniraju korski (autor glazbe stalno je Coccov autor glazbe Dario Bulić). Ti brojni elementi iz lutkarske povijesti u predstavu stižu preko najsuremenijih izvora susrećući i preplićući na taj način prošlost i sadašnjost u univerzalnu temu malog čovjeka. I sve to Brezovec i Coccolemocco u izvedbu upisuju iznenađujućom čistoćom i minimalizmom – od ogoljenog teksta preko usporenog pokreta svedenog na jasnu mizanscenu na čistoj sceni podijeljenoj na nekoliko planova do maksimalno ekonomiziranih songova.

Tu izvedbenu čistoću Brezovec će „zamutiti“ drugom ključnom predstavom u opusu predstava s lutkama, *Davidijadom*.

²⁹ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd 2004., str. 206.

³⁰ Lutkarske su se predstave na taj način izvodile još u 20. stoljeću, a i danas postoje u rekonstrukcijama predstava, poput *Žogice Marogice* u Lutkovnom gledališću Ljubljana (više na: <http://www.lgl.si/si/predstave/vse-predstave/796-Zogica-Marogica#.XYId-CgzZPY>; posljednji posjet 18. rujna 2019.)

³¹ Jurkowski, Henryk, *Povijest europskog lutkarstva, I. dio: od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2005., str. 84.

³² Cjelovitost lika u predstavi dodatno umanjuju brehtijanski izleti glumaca iz lutaka u svoje privatne uloge.

Davidijada – korak iz čistoće u zrelu heterogenost

Predstavu *Davidijada*³³, premijerno izvedenu na *Splitskom ljetu* 1985. godine, Branko Brezovec naziva *radilicom* (u odnosu na predstave matice i trutove) *koja, ponekad bezglavo, skuplja, iskušava formalne čestice sustava*³⁴.

Rujući po sustavu, *Davidijada* radi sljedeći veliki korak u Brezovčevu istraživanju lutke i lutkarstva. Dok u Ignacu na suvremeni način na scenu izvlači lutkarsku povijest što priziva vrijeme lutkarske naivnosti, ovdje, nekoliko godina prije zadarskih kolega, uz iznimku „preuranjene“ Hejnovce *Celestine*, radi veliki korak u lutkarsku heterogenost oblikujući je tipovima lutaka s kojima se već susreo te tipovima koje prvi put koristi u svojim predstavama, a koji se vrlo rijetko susreću u hrvatskom lutkarstvu.

Priču o sukobu Davida i Golijata u adaptaciji Tonka Maroevića dijeli na tri scene i tri plana. Po sudu kritike, najuspjeliji je bio teatar sjena (autor Tihomir Milovac) čiju izradu hvali Z. Tarle³⁵, a izvedbu, točnije *vizualno efektne prizore teatra sjena, izražene napose u borbi s Filistejcima*, Dubravka Vrgoč³⁶. Uz sjene, u predstavi se pojavljuju na hrvatskim lutkarskim scenama rijetko korištene marionete tipa sicilijanki³⁷, koje sa sobom donose tradiciju sicilijanske opere dei pupi³⁸ i naivnost pokreta, potom glumci prema kojima je kritika bila najoštrija³⁹ te *postkonstruktivistički Golijat*⁴⁰, *veličinom dojmjljiva, ali scenski nefunkcionalna, metalna konstrukcija*⁴¹, o kojemu Tarle piše: *lik Golijata predložio je Tihomir Milovac, a realizirao splitski nadareni skulptor Rene Sartori. Sartori je napravio tehnički izuzetno kompliciranu lutku visoku šest metara. Golijat djeluje kao kakav lovac iz budućnosti – tehnološki kvazi proizvod, što predstavi daje jednu novu dimenziju – poruku za budućnost i iz budućnosti u prilici kada se slabo iskoristi ponuđena sadašnjost*⁴². Kad se sve zbroji, na sceni igraju glumci i lutke u rasponu od 30 centimetara do šest metara uz stalnu igru teatra sjena u drugom planu⁴³.

³³ Autor Tonko Maroević, režija Branko Brezovec, scena, kostimi i lutke Tihomir Milovac, scenska glazba Joško Koludrović, premijera 25. 7. 1985.

³⁴ Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu I: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 48.

³⁵ *Autor scene i lutaka Tihomir Milovac najupečatljivije je izradio scenografiju i lukove za Teatar sjena* (Tarle, 1985.)

³⁶ Vrgoč, Dubravka, *Osobe i simboli*, „Vjesnik“, 29. 7. 1985., str. 11.

³⁷ Riječ je o marionetama kod kojih veza između glave i marionetskog križa, odnosno animatora, nije konac već žica ili štap.

³⁸ Više o sicilijanskoj operi dei pupi u: 309-314, Jurkowski, 2005.

³⁹ *Pokazalo se da teatru Pionir trebaju novi ljudi* (Tarle, 1985.).

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Petrić, M., *Nesporazumi „Davidijade“*, „Večernji list“, 30. 7. 1985.

⁴² Tarle, Z., *Korak koji mnogo obećava*, „Borba“, 30. 7. 1985., str. 7.

⁴³ Petrić, M., *Nesporazumi „Davidijade“*, „Večernji list“, 30. 7. 1985.

Brezovec u predstavi ne stavlja lutku u fokus već je koristi kao dio cjeline, o čemu govori u najavi predstave: *Napravili smo kombiniranu predstavu koja nije strogo lutkarska, koja lutku više upotrebljava nego što je animira*⁴⁴. To isto, no negativnom intonacijom, primijetili su i kritičari. M. Petrić piše kako se *lutka više koristi nego animira te je u središte (je) pažnje došla gotovo jedino u završnoj sceni borbe Davida i Golijata, gdje potonjeg predstavlja veličinom dojmjljiva, ali scenski nefunkcionalna, metalna konstrukcija. U neprimjerenim pirotehničkim praskovima koji su označili njen kraj*⁴⁵. Petrićev negativan stav predstavlja tada prevladavajući stav domaćih lutkara i kritičara koji uglavnom nisu prihvaćali Brezovčev pogled na lutku kao (tek) jedan od elemenata predstave. Pogled koji je tih godina već prevladavao lutkarskom Europom, posebice u predstavama za odrasle, zamijenivši sklad homogenosti sukobom, iznenađenjem i spajanjem nespojivog.

Možda zbog uglavnom negativnih kritika, možda nekih drugih razloga, ovo je bila jedina suradnja Branka Brezovca s GKL-om Split, iako je prvotni dogovor sa *Splitskim ljetom bio da svake godine igramo jedan dio, pa bismo za dvije-tri godine imali potpunu Davidijadu*⁴⁶.

Druga neponovljiva suradnja Branka Brezovca i jednog gradskog lutkarskog kazališta održala se 1988. godine i čini zasad zadnju stepenicu Brezovčeva lutkarskog rada i najizravnije mjesto susreta domaćeg lutkarstva i postdramskog kazališta. Riječ je o predstavi *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*, postavljenoj u Zagrebačkom kazalištu lutaka.

Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?

Dok *Ignaca* karakteriziraju čistoća i jasnoća predložka i izvedbe, a *Davidijadu* složeno heterogeno tkivo, treću i završnu predstavu u nizu, *Minnie*,⁴⁷ Marin Blažević sasvim je opravdano nazvao *histerijom paralelnih projekcija*⁴⁸ koja *do zasićenja, upravo ekstrema, dovodi koncept multimedijalne kazališne polifonije*.⁴⁹ Predstava to čini napadajući publiku bujicama informacija koje do nje stižu paralelno, a kako je Zoran Arbu-

⁴⁴ Šömen, Branko, *S Marulićem prema Europi*, intervju s Brankom Brezovcem, „Vjesnik“, 24. 7. 1985.

⁴⁵ Petrić, M., *Nesporazumi „Davidijade“*, „Večernji list“, 30. 7. 1985.

⁴⁶ Šömen, Branko, *S Marulićem prema Europi*, intervju s Brankom Brezovcem, „Vjesnik“, 24. 7. 1985.

⁴⁷ Adaptacija Branko Brezovec, dramaturgija Kornelija Čović i Gordana Vnuk, režija Branko Brezovec, scenografija Tihomir Milovac, kostimografija Marina Štemberger, koreografija Jasmina Jurković, izbor scenske glazbe Oliver Zarić, lutke T. Milovac, premijera 14. 1. 1988.

⁴⁸ Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 47.

⁴⁹ *Ibid.*, str. 78.

tina napisao, u jednom trenutku moglo se nabrojati sedam informacija koje su pružane istovremeno.⁵⁰ Neki kažu da je to gornji prag perceptivnih mogućnosti čovjeka. Očita je, dakle, nakana da se mogućnosti percepcije rastegnu do krajnjih granica, osiguravajući tim formalnim postupkom polivalentnost doživljaja predstave.⁵¹

Smisao gomile

Gomila informacija u predstavi do gledatelja stiže iz različitih kutova i medija, od verbalnog sloja, koji se sastoji od nekoliko različitih tekstova, preko vizualnog sloja koji grade vrlo složen odnos glumca, lutke i filmskih projekcija do maksimalno zasićenog auditivnog sloja⁵². Jukstaponiranje tog bogatog i različitoga dramaturškog materijala nije ovdje simetrično postavljeno, kaže Brezovec i pojašnjava: *Puccinijeva opera pojavljuje se na momente; ne dolazi do kontinuiteta preklapanja, već ona tvori snažne dramaturške čvorove i pojačava sentimentalne uzgone, Minnie, glavna junakinja opere, pročišćava tragičku zapretnost svojeg parnjaka – Willy Lomanove žene Linde, i vodi je prema sućutnim perspektivama. Citati iz Mailerovog romana, koje ponekad paralelno s dramskim materijalom govori DJ, djeluju potpuno proizvoljno, govore o potrebi da se ode u Vijetnam, kao na neku vrstu žestokog, rekreativnog lova*⁵³.

Iako, površno promatran, materijal u predstavi djeluje nasumce kolažiranim i „nabacanim“, sve su veze (tog) nagomilanoga medijskog materijala smislene⁵⁴. Te veze dio su prepoznatljive Brezovčeve montaže koju Vlado Krušić, pišući o predstavama *Istarska korablja* i *Duhi*, opisuje *manirističkom* i „*concettističkom*“. *Ona spaja nespojivo, raznorodnu građu dovodi u prostorno-vremensku svezu ili u toj građi pravi rezove tamo gdje se to ne očekuje*⁵⁵.

⁵⁰ Branko Brezovec pomaknuo je taj broj na osam paralelnih informacija u jednom trenutku.

⁵¹ Arbutina, Zoran, *Arbitrarno poslagana značenja ili: o jeziku postmodernističkog kazališta (dva primjera) Burgtheater, Beč, Ovidije, Metamorfoze, režija: Achim Freyer; ZKL, Zašto smo u Vijetnamu, Minnie, režija: Branko Brezovec*, „Novi Prolog“, br. 8/9, str. 249-255, Grafički zavod Hrvatske, Omladinski kulturni centar, Zagreb 1988., str. 254.

⁵² U predstavi su se koristili *Millerov tekst Smrt trgovačkog putnika, istoimeni Benedekov film, lutkarska adaptacija Millerovog teksta, Puccinijeva opera La fanciulla del West, roman Normana Mailera Zašto smo u Vijetnamu?, nekoliko filmova u statusu fusnota, novinski intervju Kosovke Kužat Spaić, lutkarske redateljice i gradskog kulturnog ministra socijalističkog Zagreba, Bruce Springsteenova glazba* (78, 79, Blažević, 2007.)

⁵³ Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 46.

⁵⁴ Ibid., str. 79.

⁵⁵ Krušić, Vlado, *Zavičaj i njegova sjenka*, „Novi Prolog“, br. 4/5, str. 142-148, Grafički zavod Hrvatske, Omladinski kulturni centar, Zagreb 1987., str. 144.

Naslovno skretanje

Prije „napada“ paralelnim informacijama, redatelj već naslovom *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* naizgled zavarava gledatelje usmjeravajući radnju predstave prema romanu Normana Mailera *Zašto smo u Vijetnamu?* te junakinji Puccinijeve opere *La fanciulla del West*, Minnie. No u radnji se ne pojavljuju ni junaci Mailerova romana ni Puccinijeva Minnie (osim auditivno) već svi likovi (osim jednog) stižu iz Millerove *Smrti trgovačkog putnika* i njegove lutkarske adaptacije, dok se istoimeni film u režiji Laszla Benedeka projicira na platnu u cjelini. Ipak, iako čini glavninu predstave, redatelj radnju Millerove drame stalno razbija, usporavajući, kočeci i poništavajući njene kulminativne trenutke. Spoji li se to s prešućivanjem u naslovu, početno zavaravanje pokazuje se lažnim jer drama (p)ostaje „tek“ autorski komentar i odgovor na ipak ključno pitanje u naslovu te njemu pripojeno pitanje *smisla obiteljske konstrukcije ljudskog života*⁵⁶, odnosno (ne)mogućnosti preživljavanja u obitelji kao nositeljici svakodnevice i rutine te gotovo nužnoj društvenoj konvenciji⁵⁷.

Rezanje krila riječima

Iznevjeravanjem očekivanja gledatelja prije početka izvedbe i miješanjem nekoliko tekstova u samoj izvedbi, Brezovec pažljivo kontrolira fokus i razvoj predstave, u isto vrijeme oslabljujući snagu riječi. Šaljući nekoliko paralelnih informacija, riječ, odnosno tekst, gubi jedinstveno značenje stavljajući vlastiti autoritet pod znak pitanja. Na taj način Brezovec izjednačava tekst s ostalim elementima predstave⁵⁸ otvarajući time hrvatsko lutkarstvo prema postdramskom teatru čija je jedna od ključnih osobina da se *sva sredstva upotrebljavaju s jednakom važnošću; igra, stvari, govor usporedno upućuju u različitim značenjskim smjerovima i prisiljavaju na ujedno opušteno i brzu kontemplaciju. Posljedica je promjena stava na strani gledaoca*⁵⁹.

Iako se u kazalištu snaga riječi najčešće smanjuje utišavanjem i minimalizacijom do brisanja, Brezovec to čini oprečno – zgušnjavanjem koje se pretvara u sadržajni ša-

⁵⁶ Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 78.

⁵⁷ U tom ključu čitanja na kraju predstave umjesto zastave koja ispraća prave američke junake na posljednji počinak, pojavljuje se obiteljska kuća koja vijori nad glavama pravih američkih obitelji.

⁵⁸ Boris B. Hrovat, pišući o predstavi *Crna rupa*, to objašnjava na sljedeći način: *Za Branka Brezovca, kazalište je prvenstveno forma integralne, čak totalne umjetnosti, koja naprosto (i punopravno) inkorporira i potom resemantizira sve tradicionalne faktore scenskog čina – pa čak i sam tekst* (Hrovat, 1988.), što znači da *tekst gubi svoju ključnu poziciju i jednostavno se rastvara u fascinantom obilju teatarskih znakova predstave: „poruka“ djela na taj način prestaje biti eksplicitna – ne gubeći se u besplodnome hermetizmu, postaje istodobno organski utkana u samu predstavu.* (Hrovat, Boris B. 1988.)

⁵⁹ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb – Beograd 2004., str. 113.

pat. Njemu pridružuje vizualne i auditivne informacije gomilajući ih i tim gomilanjem ponovo poništavajući značenja te stvarajući gustu masu znakova i simbola (smislenih i besmislenih⁶⁰) među kojima, više iz postdramskog nego lutkarskog kazališta, stiže lutka te *uzajamno djelovanje ljudskog tijela i svijeta objekata*⁶¹.

Lutka kao projekcija prošlosti

Lutke u predstavi igraju projekcije prošlosti, od braće Biffa i Happyja Lomana do pokojnog strica Bena, postajući utezi stvarnim likovima. Te iskrivljene slike stvorili su obitelj i okolina, samim time u startu nisu samostalne – žive kroz autore i vlasnike projekcija, odnosno njih same. Zavisnost lutaka o glumcima i upućenost na njih u predstavi je efektno podcrtana grubom i naglašenom otvorenom animacijom i duhovitim međusobnim usporedbama i nadigravanjima⁶². S razvojem drame i problema rastu i lutke te 70-ak centimetara visoke kompaktne stolne lutke (Brezovec ih naziva „bunraku“ lutkama) u prijelomnoj sceni zamjenjuju mlitave gigantske lutke. Njihova mekoća, pasivnost i neanimabilnost predstavljaju (preteške) utege koji onemogućuju Biffu i Happyju oslobađanje od mreže obiteljske prošlosti u koju su se spleli. Prijelom označava točku u kojoj Biff otkrije da otac i uzor obitelji Willy Loman ima ljubavnicu. U tom se trenutku temelj i smisao na kojemu se gradi i raste cijela obitelj Loman ruši i nestaje. Sve je laž, obitelj je laž, život je laž, prošlost je laž, velika, uvećana laž koja prijeteći da u potpunosti prekrije i izbriše sadašnjost, baš kao što narasle lutke prekrivaju i guše likove.

Pomicanje fokusa s lutke na odnos lutka – glumac

Lutke se na sceni pojavljuju zajedno s glumcima, koji nisu prvenstveno njihovi vidljivi animatori već suigrači. Na taj se način udvostručuje igra i stvara stalna napetost između stvarnih likova i likova iz prošlosti (pre)oblikovanih pod utjecajem nepouzdanog vremena i sjećanja. Fokus scenske igre stavljen je upravo na napetost između glumca i lutke, što je u skladu s tadašnjim razmišljanjima u europskom lutkarstvu koja su Henryka Jurkowskog motivirala da 1978. godine redefinira lutkarstvo. U novoj definiciji

⁶⁰ ... 40 posto materijala tih predstava je potpuno besmisleno, možete ga baciti, gotovo ništa se takvim sljublivanjem dvaju ili više tekstova ne može mentalno povezati. Ali preostaje drugih četrdesetak postotaka značenja koji dokazuju bljeskovitu, začudnu spojivost prividno nespojivog. Preostalih 20 posto u službi je dostojanstveno beskonačnog trošenja vremena, ukazuje na neke smjerove zgušnjavanja, hiperbatonski se iscrpljuje; materijali se ne usude privući jedan drugog i lebde u „produženom oklijevanju između zvuka i smisla“ (Valery) (Brezovec u 44, Blažević, 2007.)

⁶¹ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb – Beograd 2004., str. 281.

⁶² Primjerice u sceni trbušnjaka lik se slama pod teretom godina i manjka forme, dok ih lutka kao njegovo nekadašnje mlado, snažno i idealizirano ja, uz pomoć animatora (suautura u stvaranju te projekcije) lakoćom radi.

pomaknuo je fokus s lutke na pulsiranje odnosa između lutke i fizičkog izvora energije objasnivši kako se *pokazalo da je sistem zavisnosti između lutke i njenih pokretačkih sila trajniji od komponenata tog sistema*⁶³.

Pomak fokusa omogućuje glumcima u predstavi da lutke od početka do kraja zadrže u poziciji znaka. Čine to svjesno rušeći njihovu autonomnost i scensku živost, agresivno ih i namjerno neprecizno animirajući (prikazujući time svoju nadmoć), vrteći ih i bacajući po sceni, pretvarajući u rekvizite te ne dozvoljavajući gledateljima poistovjećivanje lutaka sa samostalnim likovima. Ta nadmoć odlično je demonstrirana u sceni borbe u kojoj lutke iz pozicija aktera prelaze u oružje za udaranje i bacanje. Ipak, iako im na taj način redatelj maksimalno oduzima samostalnost i scenski život, s razvojem događaja i fizičkim rastom, lutke, naizgled paradoksalno, dobivaju na važnosti⁶⁴, što ih približava Tadeuszu Kantoru i njegovu korištenju objekata, odnosno lutaka.

Lutke su za Kantora *čovjekova ranija, zaboravljena bit, njegovo ja u sjećanju koje ga i dalje prati i pod čijom vlašću nastupaju ljudski akteri*⁶⁵. Riječima samog autora, *maneken u mom kazalištu treba postati MODEL iz kojeg izbija snažan osjećaj SMRTI i stanja Umrlih. Model za ŽIVOG GLUMCA*⁶⁶.

Iako u Brezovca ljudski akteri ne nastupaju doslovno pod vlašću stvari, razvoj događaja pokazuje da su itekako stvari, odnosno lutke te koje vladaju akterima. Lutke koje ti isti akteri pretvaraju u rekvizite, bacajući ih po sceni, prave su vladarice njihovih sudbina i nositeljice života u smrt (života kakav su poznavali). A upravo je smrt jedini način oslobađanja od lutke (i) obiteljske prošlosti – očevom smrću⁶⁷ nestaje obitelji, utega i lutaka, osim Heppove, koji odabire obiteljski život, nastavljajući tamo gdje je otac stao.

Film kao treći scenski suigrač

Složenom međuovisnom odnosu glumca i lutke u predstavi se pridružuje i treća strana – filmska projekcija⁶⁸ – upisujući u likove i odnose dodatna značenja.

Riječima Branka Brezovca, dok *lutke Lomanovih sinova djeluju kao projekcija njegovih učestalih sjećanja, filmovi-fusnote djeluju kao projekcija psihološke nutrine*

⁶³ Jurkovski, Henrik, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica 2006., str. 127.

⁶⁴ Što su mlitavije i izvedbeno neuvjerljivije, to lutke snažnije utječu na likove bivajući im sve većim i težim utegom prošlosti.

⁶⁵ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd 2004., str. 94.

⁶⁶ Tadeusz Kantor, *Pozorište smrti* u: Jurkovski, Henrik, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica 2006., str. 195.

⁶⁷ Willy se samoubojstvom ne oslobađa obitelji već za nju radi završnu veliku gestu („Čini se da obitelji vrijedim više mrtav, nego živ“). Samim time sa smrću potpisuje i konačnu predaju.

⁶⁸ Kao što je ranije spomenuto, tijekom predstave u pozadini igra cjeloviti Benedekov film *Smrt trgovačkog putnika* iz 1951. godine.

*ostalih likova u obitelji*⁶⁹. Te projekcije supostoje na sceni, preklapajući se i preplićući, razdvajajući te vodeći jedna drugu. Film uglavnom funkcionira kao referentna točka, no u nekim scenama ulazi u dijalog sa živom izvedbom. U trenutku u kojemu dobiva otkaz filmski Willy Loman zagleda se u kameru, odnosno u gledatelje, povezujući se s njima, dok u isto vrijeme scenski Willy na otkaz reagira gledajući svog filmskog prethodnika, uranjajući na taj način u sebe sama, a posredno i publiku. Tim postdramskim postupkom⁷⁰ Brezovec dodatno usložnjava međuigru likova sa samima sobom i vlastitim značenjskim i emocionalnim slojevima.

Scena i svjetlo

Videoprojekcije ne prodiru samo u likove već čine i važan dio scenografije. Tihomir Milovac scenu je ispunio platnima i paravanima koji su s jedne strane mjesta projekcije, a s druge pokretni zidovi što zatvaraju i otvaraju prostore, konkretne i mentalne. Osim što se pokreće oko likova, scena prodire u njih, posebice u projekciji vertikalno prikazanog grada čiji neboderi, kao predstavnici (velo)građanštine i (velo)gradskog mentaliteta, poput bodeža prodiru u likove i scenu podijeljenu na nekoliko planova. Važnu ulogu u usmjeravanju pažnje gledatelja ima svjetlo koje kadrira radnju, mijenjajući prostor i vrijeme (iz aktualnog u davni susret s ljubavnicom), na taj način, a u duhu postdramskog teatra, stvarajući vlastitu dramaturgiju.

Zaključak

U traganju za vlastitim totalnim izvedbenim izrazom Branko Brezovec često se susretao s lutkama prilazeći im više iz postdramskog nego lutkarskog kuta. Zahvaljujući toj pomaknutoj početnoj poziciji, obogatio je hrvatsko lutkarstvo drukčijim pogledom i razmišljanjem te brojnim novim izvedbenim rješenjima. Učinio je to u predstavama koje se međusobno vrlo razlikuju, a koje u cjelinu spaja razvojna nit što odlično podcrtava važna mjesta u povijesti europskog lutkarstva – ranu (i) ritualnu fazu lutkarstva u kojoj su razdvojeni glas i pokret, zreli heterogeni izraz i postdramsko usmjeravanje lutkarstva prema totalnom teatru.

Usprkos (u našem lutkarstvu) novom i svježem razmišljanju koje ide ukorak sa suvremenim smjernicama europskog kazališta i lutkarstva (od Schumanna i Wilsona do Kantora i pomaka pažnje s lutke na odnos između lutke i glumca), Brezovčeve predstave nisu izvršile veći utjecaj na hrvatsko lutkarstvo, a možda ključni razlog tome nalazi se upravo u prije spomenutom razlogu – činjenica da je lutkarstvu pristupao iz drugog

⁶⁹ Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007., str. 79.

⁷⁰ *Dok su nekada filmske slike dokumentirale realnost, tipična video slika u postdramskom kazalištu ne upućuje u prvom redu na ono izvan kazališta, nego kruži u njemu* (309, Lehmann, 2004.)

izvora izdvojila ga je iz domaćeg lutkarstva, koje ga nikad nije u potpunosti prihvatilo kao svoj sastavni dio, te Brezovčevi prodori u suvremeni lutkarski izraz uglavnom bivaju usamljeni i bez potrebnih nastavaka i nastavljača⁷¹.

LITERATURA

Arbutina, Zoran, *Arbitrarno poslagana značenja ili: o jeziku postmodernističkog kazališta (dva primjera) Burgtheater, Beč, Ovidije, Metamorfoze, režija: Achim Freyer; ZKL, Zašto smo u Vijetnamu, Minnie, režija: Branko Brezovec*, „Novi Prolog“, br. 8/9, str. 249-255, Grafički zavod Hrvatske, Omladinski kulturni centar, Zagreb 1988.

Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2007.

Jurkovski, Henrik, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica 2006.

Jurkowski, Henryk, *Povijest europskog lutkarstva, I. dio: od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2005.

Kroflin, Livija, *Lutke izvan lutkarskih kazališta*, u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997.

Krušić, Vlado, *Zavičaj i njegova sjenka*, „Novi Prolog“, br. 4/5, str. 142-148, Grafički zavod Hrvatske, Omladinski kulturni centar, Zagreb 1987.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb – Beograd 2004

Weitzner, Peter, *Teatar objekta: Uz dramaturgiju slika i figura*, priredila i prevela: Kruna Tarle, Zagreb, ULUPUH, 2011.

Kritički i novinski zapisi u dnevnim i tjednim listovima:

Foretić, Dalibor, *Mali čovjek kao velika lutka*, „Vjesnik“, 29. 3. 1977., str. 7.

Hrovat, Boris B., *Agresija na čula*, „Večernji list“, 27. 6. 1988.

Petrić, M., *Nesporazumi „Davidijade“*, „Večernji list“, 30. 7. 1985.

Petrić, M., *Osjećaji iz drugog vremena*, „Večernji list“, 25. 7. 1985.

Petrinović, Kruno, *U Makedoniji se živi dvostruko bolje i mnogo slobodnije nego u Hrvatskoj: Na Struškim večerima poezije nagrađuju Boba Dylana, a u nas Dubravka Horvatića!*, „Nacional“, 25. lipnja 1997. (intervju s Brankom Brezovcem)

Šömen, Branko, *S Marulićem prema Europi*, intervju Branko Brezovec, „Vjesnik“, 24. 7. 1985.

⁷¹ Poveznice s *Minnie* u korištenju lutke i filmskog mogu se pronaći u nekim predstavama Kazališne družine Pinklec iz prve, „artovske“ faze.

Tarle, Z., *Korak koji mnogo obećava*, „Borba“, 30. 7. 1985., str. 7.

Vrgoč, Dubravka, *Osobe i simboli*, „Vjesnik“, 29. 7. 1985., str. 11.

Videozapisi:

Jedan dan u životu Ignaca Goloba – dijelovi iz predstave

Zašto smo u Vijetnamu, Minnie? – predstava u cjelini

BORIS BAKAL I PAUL AUSTER: SHADOW CASTERS¹

I.

Počelo je s pogrešno biranim brojem, telefonom koji je tripot zazvonio u gluho doba noći i glasom s druge strane koji je tražio nekoga tko nije bio on. Puno kasnije, kad bude u stanju misliti o stvarima koje su mu se dogodile, zaključit će kako ništa nije bilo stvarno osim slučajnosti.² (Auster 1992: 3) Rečenica koja otvara roman američkoga književnika Paula Austera *Grad od stakla*, prvi dio njegove *Njujorške trilogije* (1987.), izvršno ocrtava problemske sfere greške, slučaja i doživljaja stvarnosti kojima se međunarodna produkcijska platforma *Bacači sjenki* bavi od svoga osnutka 2001. godine. Organizacija sa sjedištem u Zagrebu (čiji su suosnivači Boris Bakal, Katarina Pejović i Željko Serdarević te koja protočni suradnički tim okuplja oko pojedinačnih pothvata) ime je preuzela od svoga prvog izvedbenog projekta *Shadow Casters* (2001. – 2003.), za čiji je nastanak, prema više puta ponovljenoj tvrdnji redatelja, izvođača i suosnivača skupine Borisa Bakala, izuzetno važno upravo to Austerovo djelo. Riječ je o nagrađivanome ciklusu od tri eksperimentalne *detektivske* priče (*Grad od stakla*, 1985., *Duhovi*, 1986., i *Zaključana soba*, 1986.) koji je proslavio nekonvencionalni postmoderni rukopis dotadašnjega prevoditelja, pjesnika, esejista i pisca memoara prisutnoga na književnoj sceni od prve polovice 1970-ih godina. Priče smještene u New York (grad u kojemu i njihov autor desetljećima uspješno djeluje) labavo su povezane glavnim likovima dosljedno prijelaznoga statusa između pisca (koji postaje privatni istražitelj) i privatnoga istražitelja (kojega zaokuplja izmišljanje priča) kao i piščevim postupnim rastakanjem odabranoga žanra koji mu služi uglavnom kako bi problematizirao potragu za identitetom i smislom u različitim kontekstima (npr. jezika ili prostora) i rasponima (npr. između drastično

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 Ako drugačije nije navedeno, svi su prijevodi s engleskoga jezika moji.

različitih društvenih uloga). Potaknuta čitanjem *Njujorške trilogije*, odlučila sam ispitati spomenutu relaciju dvaju umjetničkih djela i svojevrsni intermedijalni potencijal predložka čiji je prvi dio, primjerice, uspješno prenesen u stripovske kvadrate Paula Karasika i Davida Mazzucchellija koji (uz nužne redukcije) zadržavaju narativne i dijaloške dijelove romana u svome izvornome obliku (usp. Karasik i Mazzucchelli 1994), ali mu je na kazališnim daskama, usprkos vizualnoj spektakularnosti, znala *nedostajati ljudska dimenzija* (URL: <https://www.theguardian.com/stage/2017/apr/30/city-of-glass-review-lyric-hammersmith-paul-auster>) ili su, pak, u transferu s knjižne stranice na pozorničke daske Austerovi jezični i tematski spletovi izgubili svoju privlačnost (usp. URL: <https://www.nytimes.com/2016/02/27/theater/review-city-of-glass-down-a-rabbit-hole-of-meta-noir.html>). Pri tome sam uzela u obzir i svjesnu žanrovsku i medijsku hibridnost nagrađivanih eksperimentalnih ostvarenja *Bacača sjenki* i Borisa Bakala koja je ne samo jedna od prepoznatljivih značajki njihova djelovanja nego i razlog zbog kojega je pojedine njihove izvedbene projekte najlakše odrediti inovativnim kategorijama ili opisno. Tako dramaturginja Katarina Pejović projekte *Shadow Casters, Ex-pozicija* (2005.) i *Odmor od povijesti* (2008.), naziva *urbanim prostorno-vremenskim putovanjima, gdje putovanje ne mora nužno značiti fizičko kretanje* (Pejović u Rogošić 2007: 66), *Bilježanje grada, bilježanje vremena* (2006-2009) pokušaj je stvaranja interaktivnoga arhiva javne izvedbe u gradu Zagrebu, dok je *Čovjek je prostor: Vitić pleše* (2004-2006) na blogu udruge zaveden kao *humano urbana intermedijalna dinamička mreža/projekt* (URL: <http://shadowcasters.blogspot.com/2007/02/bacai-sjenki-multimedijalna-umjetnika.html> posjećeno 18. veljače 2015.). Istovremeno, Bakalov ukupni umjetnički rad Pejović vezuje uz pojmove interdisciplinarnosti, intermedijalnosti, multimedijalnosti te diskontinuiteta kao *odsustva utvrđenog, progresivnog ili postupnog građenja autorske poetike u jednom zacrtanom smjeru* (Pejović 2004: 21). Kako je njihov zajednički rad i naglašeno procesualne prirode (koja je npr. vidljiva u dugotrajnome razvoju otvorenih tekstova izvedbe), dokidanje spomenute neodredivosti bilo bi ne samo protivno duhu takva djelovanja nego i kontraproduktivno u smislu razumijevanja izgrađene estetike, pa ću analizom u nastavku teksta nastojati rasvijetliti intrigantne slojeve intermedijalnih transpozicija a ne priskočiti praktičnim kategorizacijskim pojednostavnjivanjima. Nadalje, iako je *Shadow Casters* suradnički projekt čiji se autori redom navode u nastavku članka, upravo je Bakalovo čitateljsko, prevoditeljsko i redateljsko bavljenje književnim radom Paula Austera poslužilo kao ključna poveznica s tim američkim autorom, stoga je istaknuto u naslovu.

U dramskome kazalištu odnos književnoga djela i izvedbe obično se uspostavlja po matrici predložak – njegovo scensko uprizorenje što se odnosi i na dramatizacije prozних djela koje su najčešće *adaptacija epskoga ili poetskoga teksta u dramski tekst s dijalogima*, a tek potom u vrlo neodređeni *materijal za kazališnu predstavu* (Pavis 1998: 122). *Jezično manifestiran tekst obično (je) i pismeno fiksiran(a) pa tako historijski i re-*

lativno konstantn(a) (Pfister 1998: 30) cjelina koju prenosi daleko varijabilnija kazališna predstava, dok je jedan od dva povijesno dominantna koda toga teksta verbalni akustički kod (Pfister 1998: 30) – vezan uz djelatne likove na sceni i iskoristiv i u nepovoljnim produkcijskim uvjetima. Noviji obrati u povijesnome razvoju kazališta određuju se negativno upravo prema tim elementima, pa primjerice Nick Kaye postmoderno u izvedbi očekivano vidi kao potkopavanje cjelovitosti i stabilnosti (usp. Kaye 1994), dok u okviru prijelaza iz dramskoga u postdramsko kazalište Hans-Thies Lehmann korištenje dramskoga teksta analizira prije svega s obzirom na drugačije tretirane aspekte jezika i govora (npr. izlaganje jezika kao predmeta) te glasa i subjekta (npr. oblikovanje zvučnog krajoлика) (Lehmann 2004: 194-208). S prijelazom iz jedne paradigme u drugu ne eliminira se samo isključiva scenska reprezentacija nekoga odsutnog svijeta u korist igre između mimetičkoga i performativnoga nego i norma kojom se održava konvencionalna pravocrtna relacija između dvaju umjetničkih djela i dvaju umjetničkih medija te se umjesto nje uspostavlja otvoreni niz strategija i postupaka. Prvi korak analize odnosa između književnoga djela i izvedbe koja nije dramska, a ne mora nužno biti ni kazališna – a to je utvrđivanje preciznije analitičke perspektive – u slučaju ovdje uzetih primjera posebno je zanimljiv jer predstavlja povezivanje naizgled oprečnih tendencija unutar nepreglednoga područja korištenja književnoga djela kao *materijala* umjetničke izvedbe. *Shadow Casters*, naime, čvrsto se oslanja na Austerovu antidetektivsku prozu (posebno na prvi dio) čiji neobičan njujorški zaplet uvijek demonstrira novu autorovu igru s identitetom svojih likova: pisca Daniela Quinna, koji preuzima ulogu detektiva u slučaju što ga postupno vodi u metaforički, a potom i doslovni nestanak, detektiva Plavog, koji se zapliće u kružno špijuniranje i život čovjeka kojega prati, te pisca koji nakon nestanka uspješnoga kolege Fenshaweja zauzima njegovo autorsko i obiteljsko mjesto. Izvedbeni projekt, međutim, ne preuzima replike likova koje bi prilikom dramatizacije pripale glavnome tekstu ni zaplet predložka već ključne književne postupke, figure i motive što bismo ih mogli pronaći u pomoćnome dramskom tekstu (npr. uputama o scenografiji i radnji), na strukturnoj razini drame (npr. strukture prostora i vremena, strukture perspektive lika) ili na razini prezentacije priče (npr. simultanost radnje). *Shadow Casters* tako priziva autorstvo Paula Austera na razini koncepta izvedbe (književnik i roman nisu navedeni u teatrografskome materijalu izvedbe, već spominjani kao inspiracija u popratnim tekstovima, najavama i razgovorima s autorima npr. Pejović 2004: 32), ali ga u razradi umanjuje skupnim osmišljavanjem većine materijala izvedbe i inkluzivnom realizacijom (premda se i ona uvodi, kako ću nastojati pokazati, na tragu Austerove relativizacije pozicije autora teksta). S tim na umu fokusirat ću se na izazov performativizacije određenih književnih elemenata posebno problematizirajući autorstvo i izmještanje recipijentskoga pogleda, odnosno promjenu u percepciji doživljenoga, a detaljnije ću se baviti i analizom proizvodnje izvedbenoga prostora uz koju je vezana fikcionalizacija realnoga materijala. Premda bi se značajne poveznice mogle pronaći i u ostatku trilogi-

je, s obzirom na ograničeni opseg ovoga članka zadržat ću se na primjerima iz prvoga dijela Austerove *Njujorške trilogije Grad od stakla*, zapisanim iskustvima posjetitelja zagrebačke varijante *predstave Shadow Casters* iz 2002. godine kao i vlastitome iskustvu prolaska kroz taj hipertekstualni splet, točnije narativni odvojak predstave što ga je kreirala umjetnica Zhana Ivanova.

II.

Intermedijalnu vezu spomenutih umjetničkih radova Boris Bakal najavljuje prijevodom zbirke pripovijesti Paula Austera *Pokus s istinom (Esperimento di verità)*, knjige koja je prošireno talijansko izdanje Austerove *Crvene bilježnice* iz 1995. godine³, a iako prijevod do danas nije tiskan, dio je 2001. godine emitiran u emisiji *Dnevnici i pisma* Trećega programa Hrvatskoga radija (ur. Danijel Dragojević). Riječ je o zbirci stvarnih kratkih priča iz autorova života (*Crvena bilježnica* nosi podnaslov *Istinite priče*) koje u ispovjedničkome tonu razvija oko prostorno i vremenski udaljenih sitnih koincidencija (npr. nekoliko probušenih automobilskih guma uvijek u vožnji s istom osobom) što se njegovom interpretacijom zaokružuju u smislenu cjelinu. Pripovijesti obilježava lakoća, jezgrovitost i izravnost pisma koja je karakteristična i za druga Austerova djela. Riječima književnoga kritičara časopisa *The New Yorker* Jamesa Wooda, *Austerovi romani čitaju se vrlo brzo jer su lucidno napisani, jer je gramatika proze gramatika najpoznatijega realizma (onoga koji je, u stvari, utješno artificijelan) i jer zapleti, puni podlih obrata i iznenađenja i nasilnih nahrupljivanja imaju (...) 'napetost i tempo trilera be-stselera'. Nema semantičkih prepreka, leksičkih poteškoća ili sintaktičkih izazova. (...) Auster, naravno, nije realistički pisac, ali zato što su njegove veće narativne igre anti-realističke ili nadrealističke.* (URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/11/30/shallow-graves?currentPage=1>)⁴ U uvodnoj bilješci koja prati prijevod prevoditelj vježba postupak koji će primijeniti i u radu na projektu *Shadow Casters* te je, preuzimajući Austerov jezično-stilski okvir, oblikuje kao jednu od njegovih realnih i (nad)realističnih priča. Odlučuje se za kratku formu s ponešto usporenim ritmom izlaganja koji recipijentu ostavlja dovoljno vremena da usvoji informaciju, dok konvencionalnom sintaksom i leksikom pažnju usmjerava prema sadržaju iznesenoga proizvodeći uz to dojam suzdržanosti i objektivnosti pripovijedanja. *Pokus s istinom*, prema prevoditeljevima sa-

³ Primjerice knjizi je dodana i *Božićna priča Auggieja Wrena* koju je Auster po narudžbi 1990. godine napisao za novine *The New York Times*. S obzirom na temu ovoga teksta zanimljivo je napomenuti kako je priča dovela do suradnje s redateljem Wayneom Wangom i postala završnica filma *Dim* (1995), na kojemu je Auster radio kao scenarist.

⁴ I sam Auster tvrdi (*u najužem smislu riječi smatram se realinom. Pretpostavljam da težim pisanju fikcije koja je neobična onoliko koliko je neobičan i svijet u kojemu živim. Kad govorim o koincidenciji, to se ne odnosi na želju za manipulacijom – mehaničke osmišljaje zapleta, potrebu da se sve poveže, sretne završetke u kojima se otkrije kako su svi u rodu sa svima drugima – nego na prisutnost nepredvidivoga, moć slučaja.* (Auster u McCaffery, Gregory i Auster 1992: 3).

znanjima, sadrži *neku vrst ispovijesti o vlastitom pisanju* (Bakal 2001). Ta je ispovijest u Austerovu slučaju posredna i metaforička jer se uglavnom sastoji od niza priča koje opisuju neobične slučajnosti s tek povremenom uputnicom na vlastiti spisateljski rad, pa tako saznajemo da je njegov prvi roman *Grad od stakla* inspiriran dvama telefonskim pozivima s pogrešno biranim brojem kao i to da svojoj djeci govori kako je postao pisac jer je nakon neuspjeloga dječjeg pokušaja da dobije autogram igrača bejzbola Willieja Maysa sa sobom uvijek nosio olovku (usp. Auster 2002). S obzirom na to i Bakalov uvod dosljedno pleće metatekstualnu opnu oko prijevoda govoreći o *obilaznici* kojom je knjiga došla do njega i pozivajući se na svoj kazališni rad. Najuočljiviju relaciju s glavnim tekstom, međutim, uspostavlja opisom nepredvidivih zbivanja koja se misteriozno povezuju u tekstu nadređeni i neobjašnjeni smisao. Naime 1999. godine Bakal namjerava *pokrenuti jedan kazališno-književni projekt koji bi omogućio iščitavanje samog grada New Yorka, strukturirajući njegove sadržaje u dramaturgiju kazališne predstave i stvarajući kartu grada koju gledaoci slijede čitajući uputstvo. (...) Jedno od ključnih mjesta koja sam želio uvesti u priču bila je bolnica Beth Israel i njena služba hitne pomoći, te odjel za rehabilitaciju bolesnika u Central North Hospital. (...)* (Bakal 2001). Štoviše, inspiriran Austerovim knjigama *Mjesečeva palača* (1989.) i *Njujorška trilogija*, krajem 1990-ih pokušava ostvariti i susret te potencijalnu suradnju s Austerom, što mu tijekom posjeta New Yorku ne uspijeva. Po analogiji s Austerovim zapletima i to iskustvo zaokružuje se prostorno-vremenskom odgodom i sasvim novom poukom. *Po povratku u Bolognu, gdje živim i radim kada nisam u Zagrebu, doživio sam saobraćajnu nesreću u kojoj sam iščaošio rame, natukao nekoliko unutrašnjih organa i poremetio cijelo ravno-vjesje kostiju i zglobova. Tako sam se našao u službi hitne pomoći, a potom i na odjelu za rehabilitaciju. Ono što sam u New Yorku htio promatrati i proučavati, doživio sam u Italiji iz prve ruke i proveo slijedećih šest mjeseci pokušavajući se oporaviti.* (Bakal 2001)

III.

Iz današnje perspektive kraj priče predstavlja novi početak jer je planirani projekt u međuvremenu uspješno realiziran na svim gore spomenutim lokacijama – u Zagrebu, Bologni, New Yorku te nizu drugih gradova poput Beograda, Ljubljane, Graza i Pise. Prva faza zagrebačke verzije koju su osmislili Boris Bakal, Katarina Pejović i Pina Siotto ostvarena je kao edukativno-kreativna dvotjedna radionica u okviru zagrebačkoga *Urbanog festivala* 2001. godine te je kroz suradnju desetak umjetnika rezultirala mrežnim stranicama i uz njih vezanom i javno prezentiranom/iskušanom urbanom instalacijom/izvedbom. Sljedeće godine u okviru iste manifestacije druga faza projekta rezultira složenim sustavom vođenih putovanja kroz u grad ugrađene priče umjetnika Billa Aitchinsona, Ane Hušman, Irine Karakahejove, Janje Rakuš, Carle Tommasini i Zhane Ivanove. Sustav je održavan oko petnaest sati dnevno od jutra do noći, na dvo-

satnu šetnju kroz priče moglo se krenuti s jedne od pet ulaznih lokacija (Makronova centar, knjižara/antikvarijat *Vuković & Runjić*, net.kulturni klub MaMa, knjižara *Moderna vremena*, Ergonet Internet caffe), a putovanje je u prosjeku trajalo od jedan i pol do dva sata. Javni poziv na sudjelovanje u bolonjskoj verziji projekta nudi pregled *oruđa i tehnika* prenošenih i korištenih prilikom izgradnje sustava *Shadow Casters*, npr. *urbano izvođenje, recikliranje stvarnosti, digitalno video i audio snimanje i montiranje, unutrašnje/vanjsko mapiranje, urbana dramaturgija, web dizajn, širenje percepcije, pričanje hiperpriče*, kao i uputnice u formi pitanja kojima se iskustvo upravlja poput *Postoji li nemanipulativni sustav?* i *Postoji li sloboda izbora?* (URL: http://www.scca.hr/eng/news/shadow_casters.html).

Postavljena pitanja mogli bismo interpretirati kao sljedeću poveznicu s Austerovom *Njujorškom trilogijom* koja, među ostalim, u svim svojim dijelovima tematizira upravo zadaću, poziciju i identitet autora. Antidetektivskom postaje kroz dekonstrukciju uobičajenih normi prepoznatljivoga koherentnoga zapleta i narativnoga napredovanja prema finalnome razrješenju enigme – misterij se uspostavlja, istražuje i dovodi do trenutka ukazivanja najvjerojatnijega rješenja da bi ga se zatim posve napustilo. U *Gradu od stakla*, primjerice, pisac – onaj koji *piše* priču – postaje detektiv – onaj koji *otkriva* priču te tjednima slijedi lik Petera Stillmana starijega netom puštenoga iz institucije u kojoj je bio zatvoren jer je svoga maloljetnoga sina godinama držao u izolaciji vođen idejom o otkrivanju *božjega jezika*. Kako bi, po nalogu supruge danas odrasloga, ali još uvijek traumatiziranoga i hendikepiranog Stillmanova sina, Petera mlađeg, zaštitio od mogućega očevog napada, posve se predaje slučaju otkrivajući postupno kako su u stupnjevitome obratu iz daljnje razvoja radnje zauvijek nestali i osumnjičeni (koji je počinio samoubojstvo), i potencijalna žrtva, i naručitelj slučaja (koji su se odselili s poznate adrese), odnosno kako istražuje slučaj koji – ne postoji. Stupnjevito *isparavanje* slučaja nadalje ugrožava i postojanost glavnoga lika – pisca Danijela Quinna, koji detektivske romane piše pod imenom Williama Wilsona, a slijedom pogrešno usmjerenoga telefonskog poziva preuzima ulogu detektiva Paula Austera s kojim su ga slučajno zamijenili živeći u konačnici život vlastitoga fikcionalnoga lika, detektiva Maxa Worka (usp. npr. Lavender 1993, Little 1997, Sorapure). Štoviše, Quinn će do kraja priče izgubiti sve uočljive odrednice svojih varijabilnih društvenih identiteta – prebivalište, profesiju, životne ciljeve, izgled i ime, a s njima i tijelo – te neobjašnjivo nestati. Otkrivajući čitav zaplet kao zapis prenesen iz Quinnove crvene bilježnice koju na samome kraju priče pronalazi stvarni autor teksta, Auster konačno destabilizira i poziciju pripovjedača, koji je razotkriven kao nepouzdan (*U nekim trenucima tekst je bilo teško dešifrirati, ali sam se trudio što sam više mogao suspregnuti od bilo kakvih interpretacija. Crvena bilježnica je, naravno, samo polovica priče, što će svaki osjetljivi čitatelj razumjeti*, napominje autor pisanoga teksta), te, posljedično, recepciju. Kao što podsjeća Bakal, *čitalac je suočen s izpremiještanjem uloga: svakog dana u tijeku naših života pokušavamo pročitati tu*

stvarnost koju živimo i dati joj nekakav smisao, ali ta stvarnost, u isto vrijeme, čini isto i sa nama samima. 'Čita' činjenice naših života, stvarajući jedan poseban diskurs koji nas može zabaviti ili uništiti. (Bakal 2001)

To iznenadno i nepredvidivo prenošenje autorske odgovornosti i njoj pridružene perspektive reflektira se i u sustavu *Shadow Casters* počinjući uvirati u sebe na ulaznim punktovima gdje recipijenti pristupaju graničnoj zoni, koja je ekvivalent okupljanju gledatelja prije kazališne predstave, pa u prepoznatljivoj društvenoj situaciji omogućuje uspostavljanje inovativnoga pandana Goffmanovu *kazališnom okviru*. Pristupnicima se, naime, pruža na uvid devetnaest pravila i trinaest smjernica kojima je opisan novi izvedbeni oblik (npr. 1. *Shadow Casters / Bacači sjenki je vaše putovanje kroz prostor i vrijeme Zagreba.*), definirani su mehanizmi produkcije i recepcije (npr. 10. *Jedan dio podataka odvisiti će od podataka koje ćete dobiti putem Interneta. 12. Vaš cilj može biti sklapanje jedne priče, ili više njih.*) i predloženi prečaci do poželjnoga putničkoga iskustva (8. *Često su slučajni prolaznici pravi izvori informacija.*). Istovremeno, pravilnik *Bacača sjenki* (koji su sastavili Bakal, Pejović i Siotto) iskazuje dominaciju idealnoga autora umjetničkoga djela ne samo utvrđivanjem društveno-estetskoga okvira nego i ponudom nesumnjivo ograničenoga niza izvedbenih mogućnosti koje recipijent može izabrati jer – iako 7. (...) *ovo putovanje od vas zahtijeva aktivno sudjelovanje.*, 4. *Putovanje možete završiti u jednom danu ili ga rasporediti kroz više dana, ali samo u okviru gore navedenih datuma.* Nakon usmenoga prihvaćanja izvedbenih sloboda, ograničenja i savjeta (svojevrsnoga ulaska u dvoranu, zauzimanja mjesta i gašenja mobitela) recipijent ulazi u simulaciju *bacanja sjene* preslušavanjem snimki na *walkmanu*, kojim se uspostavlja posredujuća izlagačka pozicija na margini izvedbe, ali grupno autorsko mjesto *Bacača sjenki* sad preuzima neidentificirani muški glas (Borisa Bakala) koji nanovo oblikuje posjetiteljsko iskustvo selektirajući i ističući dostupne poticaje iz neposrednoga okruženja. Snimka Bakalove improvizacije na licu mjesta (prema svojoj tvrdnji, uzeo je snimač, prošetao dvorištem i govorio o onome što u tom trenutku vidi) održava i edukativni aspekt projekta te recipijenta doista i vodi na miniputovanje gradom od svega nekoliko minuta jer ga glas pripovjedača upućuje na potencijalne komadiće priče (izlog, dvorište) i sugerira osjetila i modus recepcije (gledanje, slušanje, čitanje, razgovaranje, šutnja) naizgled izostavljajući interpretaciju. Svaki od ulaza u *Shadow Casters* očekivano ima vlastitu verziju uvoda, nakon kojega slijedi ulazak u sustav obilježen prvom mogućnošću recipijentskoga izbora između šest ponuđenih bijelih kuverti / šest priča te prepuštanje vodstva glasu novoga autora – oblikovatelja odabrane pojedinačne priče. Novi pripovjedači daleko su suptilniji u trajnome vođenju recipijentske pažnje, ali održavaju obećanje o *aktivnoj dramaturgiji gledatelja* (De Marinis 1987) koje je recipijentu dano već u Pravilima. Tako Zhana Ivanova nastoji kreirati snovitu atmosferu i priču koja je na rubu trajnoga nestanka te pita, sugerira, upućuje:

Sjećate li se nekih trenutaka buđenja iz sna koji još nije završio? Sjećate li se tog osjećaja razapetosti između dva svijeta: kao da to čega se sjećate nije više to što jest.

Spol, adresa, roditelji, braća – ništa prepoznatljivo na šta bi se oslonili. Prolazite kroz zid posljedica kao da ste nevidljivi i prati vas osjećaj da ništa što biste mogli učiniti neće ostaviti traga. Molim vas, krenite na put sami. Uputite se u prostorije Društva filmskih radnika, Britanski trg 12, uđite u salu za projekcije. Govorite što je manje moguće. 16-19h.

Posjetitelja dosljedno dalje navodi nizom tragova (npr. otisaka dlana na pločniku) dovoljno udaljenih da detektivu omoguće poneko krivo skretanje i izazovu njegovu nesigurnost, porukama koje su iskrivljene dodatnim posredovanjem te se mogu pronaći reflektirane u ogledalu ili kradomice pročitati preko ramena nepoznatoga pisca s papira u njegovoj pisačkoj mašini, uputama koje se preslušavaju na pronađenim snimkama... Poput Austerova Quinna, koji, prateći potajno osumnjičenika, ispisuje složene pješačke sheme ulicama New Yorka, a pritom se polako transformira u beskućnika, posjetitelj *Shadow Castersa* luta Zagrebom – šulja se tuđim unutrašnjim balkonima, tapka po napuštenim radionicama, istražuje zatvorena dvorišta i ulazi nepozvan kroz širom otvorena vrata nepoznatih stanova – dok se trudi održati ravnotežu između zavodljivih sugestija paralelnoga svijeta *Bacača sjenki*, normi ponašanja i vlastite socijalne uloge. Tijekom putovanja postupno osvještava spektar djelovanja *poetskoga detektiva*, novoga identiteta koji mu *Bacači sjenki* predlažu trudeći se da nijedan od projekata ne bude determiniran na način da se publici servira nešto što će oni od početka do kraja isprocesirati na potpuno identičan način (Pejović u: Rogošić 2007: 66-67). Nova i neočekivana zamjenska kategorija dokida pasiviziranoga gledatelja nezalicu izjednačavajući ga s Austerovim likovima koji istu ulogu detektiva također preuzimaju slučajno (i održavaju performativno) ili joj iz profesionalne upućenosti nanovo ispituju dubinu kako bi, u konačnici, uvijek istraživali tajne svojih životnih priča – vlastitu upornost, drskost, dosjetljivost, hrabrost u suočavanju s promjenjivom realnošću. Tematska relacija s Austerovim romanom ujedno pokazuje kružno raspršivanje stvaralačkih principa od jezgre platforme preko suradnika na projektu do gledatelja kojima se dokidanjem selektivne pažnje maksimalno „širi percepcija“ i otvara mogućnost detektiranja posve individualiziranoga zapleta koji uključuje i sve pogrešno protumačene tragove, slučajno otkrivene doživljaje, nenadane ko incidencije ili dodane elemente, od neznatnih (kako napominje jedan od posjetitelja: *Dalje slijedim rutinu texta, ali ubacujem virus – kupujem cigarete.*) do rušilačkih (primjerice, zbog krivo interpretiranoga traga i dugotrajne potrage za nepostojećim prezimenom u posve pogrešnoj zgradi, nisam uspjela otkriti kraj priče). Štoviše, postupak je čest i prepoznatljiv metodološki element Bakalovih projekata koji autor imenuje filmskim terminom *fade in / fade out* (zatamnjenje – otamnjenje) navodeći kao objašnjenje upravo primjer *točne pogrešne* rekonstrukcije jedne njujorške priče: *fade in / fade out* metoda vezana je za odluku da se neka radnja istakne unutar stvarnosnog konteksta u koji se umjetnička akcija umeće. (...) Uspješan primjer toga je izjava jedne gledateljice izvedbe *Shadow Casters New York (New York Eventure* je bio pravi

naslov u NY) da joj se izuzetno dopala naša scena na benzinskoj stanici. Kako nikada nismo osmislili nikakvu scenu na benzinskoj stanici smatrali smo da je perceptivni eksperiment s gledateljima uspio u ovom slučaju u potpunosti jer je sudionica jednog od devet različitih urbanih putovanja u NY 'ugledala' scenu koja nije bila dio zamišljenog scenarija, ali je po intenzitetu, neobičnosti i atraktivnosti spadala u umjetnički prosede predstave. Tako se naše svjesno nagomilavanje 'ready made' situacija u tim predstavama povezalo sa stvarnom situacijom u urbanom okolišu. Pažljivi će poetski detektiv, međutim, primijetiti kako se krug zatvorio već na samome početku jer *Bacači sjenki* i sami žude za detektivskom perspektivom pozivajući početnim Pravilima sve posjetitelje *Shadow Castersa* da im doživljeno iskustvo i vrata u pisanom ili snimljenom obliku. Štoviše, s obzirom na to da prva nagrada uključuje putovanje u New York, smještaj te ulaznicu za putovanje *Shadow Casters* koje je najavljeno za 2004. godinu, najuspješniji autor dobiva mogućnost iskusiti njujoršku varijantu izvedbe i novi vrtuljak autorskih pozicija.

IV.

U dobrome krimiću ništa nije bačeno, nema rečenice, niti riječi koja nije važna. A čak i ako nije važna, ima potencijal da bude – što izlazi na isto. (...) Kako sve što je viđeno ili rečeno, čak i najmanja, najbeznačajnija stvar, može biti vezano uz ishod priče, ništa se ne smije previdjeti. Sve postaje srž; centar knjige pomiče se sa svakim događajem koji je gura naprijed. Centar je, tako, svugdje i krug se ne može zatvoriti dok knjiga ne završi. (Auster 1992: 8) Opisano ras-prostiranje smisla urbanim krajolikom izloženo na početnim stranicama *Grada od stakla* najavljuje jedan od ključnih motiva trilogije koja na njega upućuje imenom, ali posebno njezina prvoga dijela u kojemu se specifično konzumiranje urbanoga prostora – besciljna šetnja gradom – kao i pokušaj da se tome prostoru oduzme, dodijeli ili promijeni značenje uspostavlja kao određujuća praksa glavnoga lika. Isti element, međutim, nudi i sljedeću uputnicu na samostalni i suradnički rad Borisa Bakala koji ne propušta problematizirati prostor svojih kreacija, kako posredno, npr. njegovim neočekivanim izborom, tako i izravno, npr. suosmišljanjem kompleksnoga sustava izvedbenih lokacija kao što je *Shadow Casters*. Izvedbeno istraživanje upravo urbanih okruženja trajna je Bakalova preokupacija čiju povijest člankom *Bakal, Boris navigator izmještanja i diskontinuiteta – portret multimedijalnog umjetnika* izvrsno izlaže Katarina Pejović izdvajajući relevantne izvedbene taktike koje se usložnjavaju prema zagrebačkoj izvedbi. Već od sredine 1980-ih godina Pejović u njegovim ostvarenjima primjećuje istraživanje transformativnoga potencijala izvedbe na fonu privatnoga i javnoga prostora (npr. u projektima *Stolpnik* iz 1985. ili *Sljedba štovatelja banaka* iz 1994./1995.), žanrovsko križanje izvedbe s urbanom instalacijom (npr. u *B.E.N.E. o Lo specchio della differenza* iz 1996.) ili uplitanje predstave u tkanje svakodnevice (npr. u *Mi ami ancora?* iz 1998.), a, kako napominje autorica, Bakal

već 1993. godine zamišlja *neku vrstu poetsko-detektivskog putovanja po gradu* (Pejović 2004: 20-33). No, baš kao i kod Austera, koji u *Gradu od stakla*, kako to razvedenom analizom utvrđuje Richard Swope, istražuje odnos između proizvodnje prostora i formiranja identiteta (npr. nedostatak prostorne stabilnosti kao potvrde stabilnosti identiteta glavnoga lika, usp. Swope 2002), i taj je Bakalov zamišljaj prvenstveno motiviran željom za istraživanjem nas samih jer *(g)radovi su na mnogo načina utjelovljenje ljudske konstelacije (...) Grad se razvija baš kao i čovjek: iz jedne stanice (staništa) u cijeli organizam (urbani sistem). U tom smislu, gradovi se mogu promatrati kao eksterjalizacija unutrašnjih projekcija bića. (Urbani festival i Bacači sjenki 2002).*

Austerova preokupacija vibrantnom njujorškom urbanom rešetkom uvedena je već na prvoj stranici romana i dosljedno se prelijeva ostalima. Atraktivno izlaganje mapiranoga gradskoga tkiva kao teksta promjenjivoga značenja privuklo je niz analitičara koji su ga vrlo uvjerljivo povezali s teorijom šetača gradom Michela de Certeaua, odnosno s neostvarivom željom da se kompleksno i pokretno iskustvo grada kao mnoštvo pojedinačnih prostornih iskaza udalji i učini čitljivim. Tako je inicijalna nezaustavljiva potreba glavnoga lika Quinna za dugim šetnjama New Yorkom potaknuta potrebom da gradu, i kao njegovoj refleksiji – *sebi*, dokine značenje. *New York je bio neiscrpivo mjesto, labirint beskrajskih koraka i ma koliko daleko hodao, ma kako dobro upoznao njegove predjele i ulice, uvijek je u njemu proizvodio osjećaj izgubljenosti. Izgubljenosti, ne samo u gradu, nego i u samome sebi. Svaki put kad bi krenuo u šetnju osjećao je kao da napušta samoga sebe i prepuštajući se kretanju ulica, svodeći se na oko koje promatra, uspijevao je pobjeći od obaveze da razmišlja, a to mu je, više od ičega, donosilo određeni mir, ljekovitu unutarnju prazninu. U besciljnome lutanju sva su mjesta postajala jednaka i više nije bilo važno gdje se nalazi. Tijekom najboljih šetnji, uspijevao je osjetiti da se ne nalazi nigdje. A to je, konačno, bilo sve što je ikada tražio: da bude nigdje. New York je bio nigdje koje je izgradio oko sebe (...).* (Auster 1992: 3-4) Uspjela obrana od nametnutih interpretacija, dugotrajne šetnje do značenjske nule, međutim, iskupljene su kasnijim detektivovim pokušajima da zavodljivu mrežu stvarnih ulica i avenija ispuni novootkrivenim smislom što će mu ga ponuditi preuzeti slučaj. Pozorno prateći Stillmana starijeg, koji, čini se, ima dvojničku strast za hodanjem gradskim ulicama, Quinn iscertava i interpretira plan starčevih jasno usmjerenih šetnji. Svojim hodom osumnjičeni prepoznaje Quinn, svakoga dana *ispisuje* po jedno slovo sintagme *Babilonski toranj* – biblijski simbol (jezične) pomutnje o kojemu je objavio i knjigu, a koji je posredno vezan i uz aktualni slučaj. Ipak, uočene interpretacije ostaju nepotvrđena slutnja jer, uz to što se šetačeva kretanja pokazuju potpuno irelevantnima za *rasplet* detektivske priče, u prvome planu ostaje Quinnova nemogućnost da ih precizno zabilježi i svijest o slovima koje je *vidio samo zato što ih je želio vidjeti* (usp. Swope 2002), pri čemu neuhvatljivost konačnoga značenja gradskoga palimpsesta u proizvedenim reprezentacijama, naravno, dovodi u pitanje i početno naglašenu mogućnost njihova potpunoga brisanja, pretvaranja grada u neutralno *nigdje*.

Shadow Casters više ili manje evidentno razvijaju opisane poticaje literarnoga predloška prije svega uprizorujući realnu detektivsku šetnju gradom: bacačke se priče ne prate na pozornici ili na kompjutorskome ekranu već zahtijevaju reizvedbu Quinnova iskustva – hod gradskim ulicama i pažljivo praćenje tragova⁵ – u drugome gradskom kontekstu ili, u slučaju njujorške izvedbe, u drugome predjelu grada⁶. Fikcionalizacija stvarnih gradskih ulica koja je kod Austera naglašena preciznim grafičkim prikazima fragmenata plana grada (umetnuti su u tekst poput intermedijalnoga podsjetnika) ovdje se razvija postupno i nenametljivo dok vođenje sudioničke/suautorske pažnje uvijek uključuje izmjenu unutarnje i vanjske perspektive, iskustva šetača i izvanjskoga oka kako bi doživljaj grada i svijest o postojanju izvedbene mreže priča bile u ravnovjesju. Tako posjetitelji dobivaju informacije o različitim *ulazima* u sustav, nudi im se selekcija priča koje će iskusiti, mogućnost da na pojedinim mjestima prijeđu iz jedne priče u drugu (npr. niz posjećenih lokacija nudi tragove koje služe kao skretnice i posjetitelje mogu odvesti u drugi narativni kolosijek) ili ponovnim ulaskom krenu nekim drugim putem. Tu je, naravno, i dodijeljena uloga *detektiva* koja već po latinskoj osnovi riječi (lat. *de-tegere* = otkriti) obećava stjecanje spoznaje i organiziranje iskustva šetnje u smislenu cjelinu, odnosno vlastitu priču, što je potvrđeno uvodnim pravilima (2. *Na tom putovanju sami ćete otkriti neke još neispisane gradske priče.*) i smjernicama (1. *Notes koji ste dobili je, pored vas samih, vaše glavno mjesto za sakupljanje podataka, bilježenje utisaka i mogućih odgovora.*). Ono u čemu se ove dvije prostorno-detektivske avanture, međutim, razlikuju njihov je perceptivni učinak jer, dok Auster prvenstveno upućuje na značenjsku *prevrtljivost* prostora, *Bacači* raspiruju istraživački nerv posjetitelja *Shadow Castersa* šaljući ih u potragu za mogućim tumačenjima *urboglifa*, kako Bakal opisuje javne i privatne prostore grada kao *spontane arhive i tekstualne predloške događaja koji su se u tim i takvim prostorima dogodili ili prethodili sadašnjem izgledu datog prostora u gradu* (Bakal 2007). Pažljivi posjetitelj, naime, prisjetit će se sugestije glasa s vrpce kazete u *walkmanu* koji, uvodeći nas u putovanje, ne nudi ključ za tumačenje već sastavljanje uprostorene priče u kojoj se sljubljuju lokacija, povijesna činjenica, kulturna činjenica, tjelesno iskustvo, osvještavanje osjetila, interakcija s prolaznicima i taloženje dojmova. Glasom koji sam slušala izlazeći iz net.kulturnog kluba MaMa na samome početku vlastite pustolovine: *Izašao si u dvorište Preradovićeve ulice 18 i polagano*

⁵ Prema vlastitoj tvrdnji, Bakal drugi važan poticaj pronalazi u radu francuske umjetnice Sophie Calle, koja se u svojim konceptualnim radovima često bavi identitetom, među ostalim istražujući, promatrajući i prateći nepoznate osobe ili preuzimajući poziciju praćene osobe. Calle se pokazala posebno inspirativnom za Paula Austera, koji je prema njezinome životu i radu oblikovao i jedan od likova u romanu *Levijatan* (1992), dok je umjetnica intertekstualnu razmjenu nastavila u knjizi *Double Game* (1999) preuzimajući od Austera ideje za svoje radove.

⁶ Stillmanove šetnje, stoga i Quinnovo praćenje, odvijaju se na Upper West Sideu, dok je njujorška varijanta projekta *Shadow Casters* uprizorena nešto niže na zapadnoj strani Manhattana, u Chelseaju.

se približavaš ulici. S tvoje lijeve strane nalazi se vulkanizacija 'Javor' koja tu stoji od 1836. godine. Ako želiš, možeš provjeriti. Ideš prema ulici laganim koracima... (nejasni ljudski glas) Dobar dan! (zvuk automobilskeg motora u prolazu) Čuju se zvukovi automobila. Ako pogledaš ravno ispred sebe, vidjet ćeš jedan maleni izlog s ključevima koji tu stoji skoro 100 godina. Ključevi su naravno novi, ali izlog je bio iskorišten 80-ih godina za umjetničku akciju dvojice mojih prijatelja (...) i onda si ušao u dvorište Preradovićeve broj 20. (cvrkut ptica) Čuju se ptice. Ispred tebe je drvena kućica sa drvenim izrezbarenim krovom sa kasličem drvenim za poštu na kojem piše Balent. (...) Potom izađi ponovo na ulicu, pređi cestu, vrati se u MAMU. Hodaj ne izgovarajući ništa sve do crvene točke. A zatim zaustavi walkman i vrati se nazad.

LITERATURA

- Auster, Paul. 1992. *The New York Trilogy*. Faber and Faber: London – Boston
- Auster, Paul. 2002. *The Red Notebook*. New Directions: New York
- Bakal, Boris. 2001. Uvodna bilješka za „Pokus s istinom“ Paula Austera (neobjavljeno)
- Bakal, Boris. 2007. *Fragmenti o prostoru*. „Kolo“. Časopis Matice hrvatske. XVII: 4. URL: <http://www.matica.hr/kolo/305/fragmenti-o-prostoru-20451/> (posjećeno 30. rujna 2019.)
- De Marinis, Marco, Dwyer, Paul. 1987. *The Dramaturgy of the Spectator*. “The Drama Review”: TDR, Vol. 31, No. 2. str. 100-114.
- McCaffery, Larry, Gregory, Sinda i Auster, Paul. 1992. *An Interview with Paul Auster*. “Contemporary Literature”. Vol. 33. No. 1. str. 1-23.
- Karasik, Paul, Mazzucchelli, David. 1994. *Neon Lit: Paul Auster's City of Glass*. Avon Books: New York
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of the Theatre*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated
- Pejović, Katarina. 2004. *Bakal, Boris navigator izmještanja i diskontinuiteta – portret multimedijalnog umjetnika*. „Up&Underground“. br. 7/8. str. 20-33.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI
- Rogošić, Višnja. 2007. *Trudimo se mnoge stvari ne znati, razgovor s Katarinom Pejović i Borisom Bakalom, suosnivačima izvedbenog kolektiva Bacači sjenki*. „Kazalište“. God. X. Br. 29/30. str. 66-73.
- Swope, Richard. 2002. *Supposing a Space: The Detecting Subject in Paul Auster's City of Glass*. Reconstruction: Studies in Contemporary Culture. Vol. 2. br. 3.
- Urbani festival i Bacači sjenki. 2002. *Press materijal tiskovne konferencije 14. lipnja*
URL: <https://www.theguardian.com/stage/2017/apr/30/city-of-glass-review-lyric-hammersmith-paul-auster> (posjećeno 30. rujna 2019.)

URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/11/30/shallow-graves?currentPage=1> (posjećeno 30. rujna 2019.)

URL: <https://www.nytimes.com/2016/02/27/theater/review-city-of-glass-down-a-rabbit-hole-of-meta-noir.html> (posjećeno 30. rujna 2019.)

URL: http://www.scca.hr/eng/news/shadow_casters.html

URL: <http://shadowcasters.blogspot.com/2007/02/bacai-sjenki-multimedijalna-umjetnika.html> (posjećeno 30. rujna 2015.)

MARIO KOVAČ, DR. SC. DJ – PRVI REDATELJ I
GLUMAC NAŠIH
RE-ENACTMENTA I NJEGOVA
REDATELJSKA *KRLEŽIJANA*

VODITELJ: Molimo vas, predstavite se.

OSOBA A: Ja sam *Leone Glembay, sin Ignjata i prve mu supruge rođene Basilides-Danielli*

OSOBA B: Ja sam *Leone Glembay, sin Ignjata i prve mu supruge rođene Basilides-Danielli*

OSOBA C: Ja sam *Leone Glembay, sin Ignjata i prve mu supruge rođene Basilides-Danielli*

Mario Kovač i Ana Prolić: *Krležina igra detekcije. Tko želi biti Glembay?*

U članku naglasak stavljam na koncept Marija Kovača *re-enactmenta* umjetnosti performansa, kojim je u žanru umjetnosti performansa uveo izvedbenu subverziju na fenomen *re-enactmenta*. Nadalje, zadržat ću se i na njegovim režijskim radovima u okviru *Festivala Miroslav Krleža*, gdje je kao posljednji, najnoviji projekt ostvario izvedbeni kviz *Krležina igra detekcije. Tko želi biti Glembay?* (2018.) (dramaturgija: Ana Prolić).¹ Kao što je redatelj naveo – *U skladu s tradicijom Festivala koji teži evaluaciji Krležine ostavštine iz različitih, novih i nadasve originalnih kutova gledanja, ova predstava bit će prvenstveno dramaturški odmaknuta od klasičnih, linearnih izvedbi Krležinih djela. Podijeljena u nekoliko dijelova koji simuliraju različite segmente popularnih televizijskih kvizova („Kviskoteka“, „Potjera“, „Tko želi biti milijunaš“ – čiji*

¹ Usp. programsku knjižicu *Festivala Miroslav Krleža* 2018. Režija: Mario Kovač. Dramaturgija: Ana Prolić. Voditelj: Mario Kovač. Izvode: Goran Grgić, Nikša Marinović, Goran Matović, Domagoj Janković.

naziv, u konačnici, i parafrazira) zaplet predstave će se baviti imaginarnom oporukom Ignjata Glembaya u kojoj dotični razbaštini svog jedinog živućeg nasljednika Leonea Glembaya te posthumno sponzorira kviz o poznavanju vlastite „mitološke“ povijesti (usp. Artić 2018, [http](#)).

Redatelj je tako sjajno oblikovao kroz ironičnu obradu širokoj javnosti poznatih igara (DA – NE pitalice, igra detekcije, izbaci uljeza...), a dramaturginja Ana Prolić kroz tu strukturu provukla je niz Krležinih citata i parafraza. U navedenu je igru detekcije Mario Kovač sjajno inkorporirao svoju strast prema pub kvizovima; naime, poznat je i kao sudionik svih televizijskih kvizova (npr. *Tko želi biti milijunaš, 1 protiv 100*), a prisutan je i na kviškoj sceni, što se sve može ubrojiti i u njegov sustav izvedbe znanja, velike hodajuće enciklopedije, strastvenoga sabirača znanja.²

Prvi *re-enactment* povijesti umjetnosti performansa u Hrvatskoj

Riječ je o projektu *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)* (koncept: Kontejner, redatelj: Mario Kovač), čiji se program u okviru konferencije *Performance Studies international – PSi* (Zagreb 2009.) odvijao u tri dana, a odabrane su reizvedbe dokumentiranih akcija i performansa koje nije bilo potrebno rekonstruirati za arhiviranje, kao što je to načinila npr. Marina Abramović (*Seven Easy Pieces*, New York, 2005.). Pritom je projekt izveden kao kazališna predstava/igrokaz u režiji Marija Kovača s glumcima/glumicama koji su preuzeli *ulogu* umjetnika/umjetnica akcija i performansa s učincima realnoga, gdje su glumci/glumice u nekim slučajevima zaista i fizički nalikovali na umjetnike/umjetnice performansa – dovoljno je samo usporediti fizičku sličnost npr. Milivoja Beadera i Tomislava Gotovca.

Mario Kovač kao redatelj te povjesničarsko-umjetničke predstave/igrokaza, koju/i čine četrnaest *ponovnih, obnovljenih* izvedbi akcija i performansa, s tendencijom pregleda povijesti performansa u Hrvatskoj, izjavljuje da je njega i kustoski tim *Kontejnera* zanimala *tanka granica između glumljenja i nemogućnosti potpunog bijega u glumu* (prema Golub, [http](#)). Dakle, ironijski je pomak s obzirom na tematski naslov zagrebačke PSi konferencije *Kriva izvedba / Misperformance: neuspjeh, neprilagođenost, krivo čitanje* postavljen u glavnoj izvedbenoj matrici ovih obnova izvedbi gdje pojedini glumci/ice preuzimaju uloge autora/ica i izvođača tih četrnaest odabranih performansa/akcija, uz „majstora ceremonije“ – vodiča Williama Linna koji je publiku vodio kroz tu

² Uz brojne angažmane Marija Kovača (upućujem na redateljevu biografiju u njegovoj knjizi, varijanti doktorske disertacije u kojoj je izložio metodologiju kazališnog rada sa slijepim i slabovidnim osobama), ističem da je upisan i kao prvi *story editor* prvog hrvatskog *Big Brothera* 2004. godine, pri čemu je nakon navedenoga iskustva zajedno sa Sandijem Blagonićem i Predragom Madžarevićem objavio knjigu *Big Brother: 100 dana ispred ekrana* (2004.) u kojoj su analizirali psihologiju natjecatelja, samih gledatelja, no jednako tako i pitanje autocenzure korporacijskih kuća.

odabranu povijest performansa u Hrvatskoj.³ Pritom je uočljivo da kustoski tim *Kontejnera* (Ivana Bago, Olga Majcen Linn, Sunčica Ostoić) u tom traganju za oblikovanjem povijesti performansa u Hrvatskoj kao prvi performans ističe akciju *Streaking (Trčanje gol u centru grada)* Tomislava Gotovca, ujedno njegovu prvu akciju u javnom/urbanom prostoru i njegovo prvo javno ogoljavanje, koje je izveo 12. svibnja 1971. u beogradskoj Sremskoj ulici pretrčavši je nag, a *zabilježena* je u dugometražnom igranom školskom filmu *Plastični Isus* Lazara Stojanovića (1971.) koji je bio zabranjen do 1990. godine. Tom javnom akcijom Gotovac u našoj kunsthistoriji ostaje upisan i kao prvi *streaker* na području ex-YU.⁴ Ipak, pritom *Kontejner* na svojoj mrežnoj stranici Gotovčevu akciju, fotoperformans *Pokazivanje časopisa Elle* (Sljeme, performans, serija od šest fotografija, 1962.) određuje kao prvi čin performansa, u smislu performansa koji eksplicitno tematizira umjetnikovo/umjetničko tijelo.

Uz to što su kustosice toga projekta istaknule važnu ulogu video- i fotodokumentacije u funkciji „dokaza“ ili svjedočanstva, a s čime je performans izgubio auru jedine kategorije umjetničkoga izraza koja se opirala opredmećivanju, kustoski je tim istaknuo kako tzv. službena povijest umjetnosti performansa u Hrvatskoj ne postoji (što se tiče stanja te, 2009. godine), odnosno kako su zabilježeni samo fragmentarni prikazi, eseji kao i fotografije, intervjui, katalogi, ali jednako tako i mnoštvo „legendi, laži, optužbi, klišeja itd.“, koji čekaju nekoga da ih sakupi, prouči i uredi u kronologijski narativ. S druge pak strane, kustosice su naglasile kako taj „nedostatak“ i nije manjkavost, čime se očito priklanjaju anarhičnoj definiciji performansa koju je npr. ponudila RoseLee Goldberg u svojoj prvoj povijesti umjetnosti performansa (usp. *Narančasti pas...*, http). Odnosno, riječima kustosica tog projekta: *On ustvari (doduše nenamjerno) priziva stanje idealističke potrage za autentičnošću umjetnosti performansa, koja se opire dokumentiranju, znanstvenom proučavanju i bilo kojem obliku upakiranosti (Narančasti pas... http).*⁵

Pritom je Mario Kovač (i kao glumac) preuzeo jednu od uloga u *re-enactmentu*. Riječ je o performansu *Pucanje (Petak je dan za metak, 2002.)* Borisa Šinceka (dok je „ulogu“ Borisa Šinceka preuzeo Mario Kovač, *ulogu* Jurja Krpana, koji je pucao u Šinceka s pancirkom – Vili Matula). Ovom prigodom, s obzirom na to da sam o navedenim *re-enactmentima* pisala ranije (usp. Marjanić 2014), zadržat ću se još samo na završnom, trećem danu tog projekta, 28. lipnja, što je ujedno bio i posljednji dan zagrebačke

³ Smjena *Narančasti pas* i druge priče (još bolje od stvarnosti) kao traganje za poviješću hrvatskoga performansa mogla bi se usporediti s „povjesničarskim“ konceptom *re-enactmenta A Short History of Performance* (London, Whitechapel Art Gallery, 2003.), gdje su sâmi autori/ice ponovo izveli vlastite performanse.

⁴ Inače, *re-enactment* te akcije izveo je Samo Gosarić u Ljubljani u studenome 2008. godine u okviru programa *East Dance Academy*, s izvedbenim uputama: „trčanje nag u centru grada 90 sekundi“.

⁵ O tome kako su najveće reakcije i medija i javnosti polučile reizvedbe koje su bile centrirane na nago tijelo u javnom prostoru, na tijelo kao metaforu javnosti, usp. Marjanić 2014: 1725-1730.

PSi konferencije, kada je održana reizvedba performansa *K2* Zlatka Kopljara u Galeriji Bačva HDLU-a i reizvedba akcije *Neposlušan* Igora Grubića u *Filip Tattoo studiju* u Ulici kneza Mislava 11. U reizvedbi akcije *Neposlušan* umjetnik je odlučio samoga sebe svakodnevno podsjećati na principe koje je sebi zadao. Odnosno, njegovim riječima: *U tom smislu, riječ „neposlušan“ ne podrazumijeva samo Thoreauovu i Gandhijevu „dužnost građana da bude neposlušan“ već i dužnost svakog pojedinca da bude neposlušan u odnosu na vlastite mehanizme samozavaravanja. Lijenost, konformizam, egoizam, sebičnost, strah od autoriteta, pohlepa itd.* (Grubić 2009: 130) Glumac Ivan Laić tako je preuzeo ulogu spomenutoga konceptualnoga umjetnika te će trajno ostati obilježen tom tetoviranom riječju (pritom je došlo do promjene mjesta na koži; od gornjega dijela ruke – ramena, tetovaža je ostvarena na leđima ispod vrata).

Završno za praksu *re-enactmenta* navodim da Maja i Reuben Fowkes, u kontekstu prakse *re-enactmenta* u istočnoj Europi nakon 1989. godine, i to kao kritičke strategije, smatraju da povijest umjetnosti performansa ne treba biti ograničena na „mitologiziranje ili sakralizaciju“ već treba biti promatrana kao kritička pozicija u odnosu na suvremeno neoliberalno umjetničko tržište. Tako, među ostalim, spominju i projekt *Narančasti pas i druge priče, još bolje iz stvarnosti* iz 2009. godine (režija: Mario Kovač, koncept: Kontejner, Performance Studies international – PSi, Zagreb), u kontekstu čega autori prizivaju distinkciju Svena Lüttickena između *re-enactmenta* koji su modelirani kao slobodne varijacije i onih koji slijede umjetnost aproprijacije u pokušaju stvaranja interpretativnih razlika.



Mario Kovač: (*re-enactment*) *Pucanje (Petak je dan za metak)* (2009.),
fotografija preuzeta s mrežne stranice <http://www.kontejner.org/shooting>

Na pitanje kako smo pribavili pištolj neću odgovoriti iz pravnih razloga; riječ je o krivičnom djelu pa se neću zezati s time. Odgovorit ću ti za šest godina kada nastupi zastara slučaja. (smijeh) No, mogu reći da je pancirka koju sam nosio ona identična koju je imao i Šincek prilikom originalne izvedbe performansa (Mario Kovač, prema Marjanić 2014: 1800).

Mario Kovač i njegova *Krležijana*

Navedeni ću segment oblikovati retrospektivno. Nakon uvodne kontekstualizacije o najnovijem projektu Marija Kovača u okviru izvedbene *Krležijane*, a pritom mu nije bila želja prekrajanjem Krležinih rečenica doći do nekih novih „istina“ već gledatelje predstave staviti pred svojevrsni test/kviz poznavanja Krležina opusa – naime, u igri detekcije trebalo je pogoditi tko je Leone Glembay, to jest koji je od trojice (Goran Grgić, Nikša Marinović i Domagoj Janković) pravi Leone (usp. Artić 2018, [http](#))⁶ – zaustavljam se na ranojutarnjoj šetnji-akciji/reakciji *Tvornice radnicima/radnicama ili Tvornica je naša – dan zatvorenih vrata (Krleža pred zatvorenim zagrebačkim tvornicama)*⁷ izvedenoj na *Festivalu Miroslav Krleža 2017.* godine. Simbolička ranojutarnja šetnja-akcija/reakcija oblikovana je ranom zorom u 5 sati, „kada satovi samo nekima zvone“ (u spomen-doba dana kada satovi samo nekima zvone) i tvorničkih prostora kojih sada više nema, koji su određeni stravičnim ekonomskim trenutkom sadašnjosti – stečaj, privatizacija, gubitak zaposlenja. Početak je bio označen prostorom ispred McDonald'sa (kao subverzija *fast food* načina prehrane, na tragu istraživanja Frances Moore Lappé), u pothodniku na Glavnom kolodvoru, u 5 sati ujutro (usp. Artić 2017, [http](#)). Nakon toga povorka je krenula prema ulazu u bivšu tvornicu *Janko Gredelj* (Tvornica željezničkih vozila *Janko Gredelj*), gdje se Goran Arčabić osvrnuo na industrijalizaciju i urbanizaciju zagrebačke periferije na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće te na kontraste „uljudenog“

⁶ Mira Muhoberac istaknula je za Nikšu Marinovića kako je u kazalištu, nažalost, slabo angažiran *sa sjajno svladanim shizofrenim Krležinim boemsko-slikarskim rečenicama* (Muhoberac 2018, [http](#)). Kao glavni kroničar *Festivala Miroslav Krleža* istaknuo se Miroslav Artić sa svojim brojnim prilozima na portalu *Arteist* i u *Zarezu* (usp. Artić 2016).

⁷ Sudjeluju: Goran Arčabić, Viktorija Đurdek, Bojan Koštić, Zoran Kelava, Mario Kovač, Goran Matović, Irena Šekez Sestrić i Nikša Marinović. Konceptija: Suzana Marjanić i Goran Matović. Navedena je šetnja-akcija/reakcija izvedena prije rođendanskoga hepeninga *Doručak kod Krleže* koji se tradicionalno obilježava od drugog *Festivala Miroslava Krleža (Gvozd 23, u 7 sati ujutro – vrijeme Krležina rođenja)*, koji sam koncipirala zajedno s Goranom Matovićem, ravnateljem *Festivala*. Tom prigodom promovirali smo i Krležine kafe-kremšnite, kolač koji je bio njegov prvi književni honorar dok je pohađao Kadetsku školu u Pečuhu. *Kao što je zapisala Eliza Gerner – Krleža je volio slatko, primjerice, za kafe-šnite kao kadet u Pečuhu pisao je ljubavne pjesme prema narudžbi prijatelja Milana Arka za njegovu djevojku.* Kafe-kremšnite iz poznate pečuške slastičarnice od festivalskoga izdanja 2017. godine mogu se naći i u redovnoj ponudi slatkog slastičarnice Zagreb u Masarykovoju ulici 4. Prve festivalske kafe-kremšnite 2013. godine napravila je gospođa Ivka Francisti.

donjogradskog prostora i „divlju gradnju“ radničkih naseobina na zagrebačkom Trnju. Nadalje, ispred Paromlina, mitskog mjesta začetka zagrebačke industrije (Kraljevski povlašteni zagrebački parni i umjetni mlin, Koturaška 1, godina izgradnje 1907.), Goran Arčabić apostrofirao je deindustrijalizaciju, napuštene proizvodne pogone te *brownfield* prostore koji dominiraju središtem Zagreba na početku 21. stoljeća (usp. Arčabić 2010, http).

U tom je kontekstu Bojan Koštić izveo performans *Molitva* ispred Konzuma u Pothodniku. Naime, zamolio je sudionike hodograma, koji su postali i dio hepeninga, da zapale po jednu lučicu. Na Konzumovoj vrećici položenoj ispred ulaza u trgovački centar Bojan Koštić posložio je na nju sve zapaljene svijeće, kleknuo je uz improvizirani oltar točno ispod loga Konzumovog, pobožno otvarajući ritual pokorne i podložne odanosti bogu Konzumu. I dok teoretičar rituala Frits Staal ističe kako rituali nemaju značenje, kako je riječ o čistoj izvedbi – o obrascu ponavljanja, pravila, odnosno njegovim riječima – *Ritual je prvenstveno čin, izvedba kojom upravljaju određena pravila. Najvažnije je ono što izvodite u ritualu, a ne ono što mislite, vjerujete ili kažete* (Staal 1979: 3) – Bojan Koštić navedenim je pararitualnim performansom, među ostalim, demonstrirao da ritual u kontekstu umjetnosti performansa (ili nekog drugog izvedbenog medija) dobiva značenje, jer navedenom ritualizacijom izvedba rituala usmjerena je na ironizaciju Boga Novca. Kao što je naveo Miroslav Artić: *Svi su iza Koštića predmolitelja bili disciplinirano posloženi u špalir odanih vjernika gladnom i nezasićnom bogu. I zadnja točka je ispred hotela Esplanade, ključne točke iz koje se jasno i beskompromisno pružao kontrast supostojećeg „uljuđenog“ i onog perifernog, sirotinjskog, divljeg, radničkog i substandardnog Zagreba.* (Artić 2017, http)⁸

Nakon simboličke ranojutarnje šetnje-akcije/reakcije, u okviru koje su se čitali Krležini revolucionarni i socijalni (revolucionarno je socijalno!) tekstovi (npr. Krležin članak *Kako stanuje sirotinja u Zagrebu* i članak *Narod koji gladuje*), sudionici hepeninga zaputili su se na Gvozd 23 na Krležin rođendan koji započinje hepening-proslavom u 7 sati ujutro.⁹

Nadalje, 2016. godine na *Festivalu Miroslav Krleža* Mario Kovač režirao je hepening *Krležino putovanje u Opatiju u hotele Ambassador i Kvarner*, s početnim susretom, okupljanjem u 8 sati ujutro na terasi hotela Esplanade, gdje je Nikša Marinović izgovorio esej *O malograđanskoj ljubavi spram hrvatstva*, nakon čega se krenulo na putovanje autobusom u Opatiju. Scensko događanje strukturirano je kao sjećanje na Krležine bo-

⁸ Prvi performans pod nazivom *Klanjanje* iz ciklusa „Posveta Konzumu“ Bojan Koštić izveo je 10. rujna 2016. u Koprivnici u okviru kojega je isto tako ritualno molio *Oče naš*, klanjao se i ljubio tlo ispred trgovine. Usp. „*Kako je koprivnički umjetnik molio 'Oče naš' ispred Konzuma*“, http.

⁹ Radničko-izvedbeni hodogram pod pokličem „*Tvornica je NAŠA ili Gospodo, j... se!*“: 5,00 h ispred McDonald'sa, u pothodniku na Glavnom kolodvoru; 5,15 h pred portom nekadašnje tvornice *Janko Gredelj*; 5,40 h ispred Paromlina; 5,50 h ispred Konzuma u pothodniku na Glavnom kolodvoru; Bojan Koštić – performans *Molitva*; 6,00 h ispred hotela Esplanade.

ravke u Opatiji, i to na Krležinim *Dnevnica* i Čengićevim *Razgovorima s Krležom iz dana u dan* te na korespondenciji *Bela – Krleža*.

Navodim redosljed izvedbi:

11,30 h – U hotelu *Ambasador* (gdje su *Bela* i *Krleža* često boravili) *Kostadinka Velkova* sjeća se susreta s *Krležom* i govori njegov tekst *Pod maskom*

12,00 h – Hotel *Ambasador*, *Adam i Eva*, režija: Ivan Janjić, prof. Sudjeluju: učenici 1. gimnazije, članovi dramske grupe *Gordogan* – *Andrea Kosier*, *Bartul Bulić*, *Mislav Matijević*, *Lena Medar*, *Tina Perić*, *Barbara Srček*, *Lana Bogović*, *Grga Cipek*, *Filip Sever*, *Iva Sabljak* i *Filip Anđel*

12,30 h – Hotel *Ambasador*, izložba: *Prolaz kroz Krležinu sobu 304*

13,00 h – *Villa Angiolina*, *Krležina Saloma (Rekvijem za mladog umjetnika)*, Umjetnička akademija u *Osiijeku*, izvodi: *Selma Mehić*

14,00 h – Hotel *Kvarner*, *Bela – Krleža Dnevnik ljubavi*, *Olga Pakalović* i *Nikša Marinović* (u hotelu *Kvarner*, u kojemu su boravili *Bela* i *Krleža*) priređuju kratki program *Dnevnik ljubavi*.

Pritom je svaki topos pomno odabran, pa tako je *Villa Angiolina* uključena kao prostor koji je označio početak turizma u *Opatiji*, kamo je *Krleža* s *Belom* dolazio na ljetovanje, a postoje i svjedočenja da su bili zaljubljeni u grad i u opatijsko more, kao što je uvodno odabran hotel *Esplanade* kao urbanoantropološka međa između *Zagreba* kao dijela kolonijalne *Evrope* i radničkoga *Trnja* koju je dramatično i s osjećajem za klasne razlike u navedenom eseju demonstrirao *Krleža* kao dva socijalno razgraničena svijeta. Odnosno, kao što navodi *Krleža*, među ostalim, u navedenom eseju:

Uputite se, molim vas, budite ljubazni, sa mnom na terasu zagrebačkog Esplanade-hotela pa da otpočnemo naše nesuvremeno antimalograđansko razmatranje, a kako malograđanin poistovjećuje pojam hrvatstva s pojmom svog malograđanskog pogleda na svijet, to će za malograđanina takvo protumalograđansko gledanje biti svakako i protuhrvatsko. Krivi zaključak, jer su krive i premise. Prije svega Hotel Esplanade: hladna i topla voda, francuska kuhinja, ruleta, liftovi, livrirani teklici, „on parle français“, „Evropa“, dobro! Tamo perspektiva na grad Agram, parkovi, asfalt, policija s engleskim kacigama, psi s brnjicom! Dobro! Tu na terasi hotela dame (gospođe ovog našeg glavnog grada) sve govore njemački. (...) Arkadija... (Krleža 1979: 108)¹⁰

Godine 2015. *Mario Kovač* zajedno s *Bojanom Koštićem* režirao je scensko događanje – *Izlet vlakom u Koprivnicu: Hopening u vlaku Zagreb – Budimpešta na tragu Krležina esej Pismo iz Koprivnice*. Ukratko, hopening koji se temelji na *Krležinu* pu-

¹⁰ Upravo me navedeni fragment o ironijskoj agramerskoj *Arkadiji* inspirirao da predložim ravnatelj Goranu *Matoviću* da navedeni hopening kao i *Hopening u vlaku Zagreb – Budimpešta na tragu Krležina Pisma iz Koprivnice*, koji je *Mario Kovač* režirao prethodne godine, započne na terasi hotela *Esplanade* kao ironijski refleks suvremenosti.

topisnom eseju iz 1925. godine¹¹ strukturiran je kao re-izvedba Krležina putovanja vlakom od Zagreba do Koprivnice, gdje ga podravski kraj podsjeća na Brueghelov Brabant i Flandriju, jer i tu *uvijek netko mokri, uvijek netko bljuje, a netko se njiše na vješalima*. Sve navedeno uokvireno je dobro poznatom brabantском poslovicom o tome da velike ribe jedu male. Dolaskom u Koprivnicu suradnici i suradnice upriličili su prisjećanja na Krležinu *Književnu republiku* i Vinka Vošickog, Krležina izdavača u Koprivnici, ali jednako tako i Frana Galovića prolaskom kroz niz mjesta koje Krleža spominje u svom pismu: koprivnički željeznički kolodvor s rascvalim *najfantastičnijim acanthusima* (Krleža 1939: 242), gradski bedemi u kontekstu čijega opisa dokumentira vlastito enciklopedijsko poznavanje fortifikacije – *Koprivnica je tvrđava što nije izdržala ni jedne opsade* (Krleža 1939: 252)... Događanje je kontekstualizirano izvedenim monologom *O malograđanskoj ljubavi spram hrvatstva* na terasi hotela Esplanade u kojemu je Krleža kontrapunktirao dva socijalna Zagreba; Zagreb do hotela Esplanade, koji se smatra integralnim dijelom kolonijalne Europe, i Zagreb preko puta hotela Esplanade do Save – Trnje s radničkim potleušicama. *A sve vrijeme golema sjena ispružena je ispod terase. Ona je nepoželjna slika drugog hrvatstva, aktualnog u vrijeme mladog Krleže, ona je izvan svih protokola, neprimjerena i sramotna jer u njoj zjapi siromašno, zapušteno i prljavo hrvatstvo*, kako je to interpretirao Miroslav Artić.

Nadalje, 2014. godine na 3. Festivalu Miroslav Krleža Mario Kovač oblikovao je autobusni hepening *Krležine ratne adrese* (koncepcija: Goran Matović i Suzana Marjanić),¹² koje su, među ostalim, posvećene *Davnim danima* kao jedinom našem literarnom dnevniku iz Prvog svjetskog rata... *Krležine ratne adrese* zamišljene su kao autobusni hepening (crni autobus s bijelim kniferovskim, meandričnim natpisom *Hr-*

¹¹ Dramatizacije: Antonio Grgić, Martina Jurišić, Bojan Koštić, Martina Lončar, Suzana Marjanić, Jasmina Pavić, Dubravka Zima. Izvodači: Vlatka Adžić, Ivan Gundić, Mario Kovač, Dora Lipovčan, Matija Major, Mihovil Maloča, Nikša Marinović, Krešo Puklavec. Koncept: Antonio Grgić, Bojan Koštić i Suzana Marjanić

¹² *Krležine ratne adrese*, režija: Mario Kovač

Dramatizacije: Martina Jurišić, Bojan Koštić, Martina Lončar, Suzana Marjanić, Goran Matović, Jasmina Pavić, Dubravka Zima. Glumci/ice: Pavle Bojanić, Ivan Grobenski, Ivan Gundić, Mario Kovač, Dora Lipovčan, Matija Major, Nikša Marinović, Krešo Puklavec. Koncept: Goran Matović i Suzana Marjanić.

20 h Memorijalni prostor Miroslava i Bele Krleže, Krležin Gvozd 23, scenska slika (alter-mansija): Žene na kiši

20 i 30 h MUO, scenska slika (alter-mansija): Vizitacija, asentacija, regrutacija: Krležinih 46 kilograma i izložba *Hrvati u Prvom svjetskom ratu (iz kolekcije Nevena Budaka)*

21 h Krajiška ulica, ispred Osnovne škole *Petar Zrinski*, scenska slika (alter-mansija): Krleža i „vatrogasec” Kvakar o špangama

21 i 30 h Rudolfova vojarna, scenska slika (alter-mansija): Topovi tutnje

22 h Zapadni kolodvor, Klub 27: Začarano ogledalo i izložba *Hrvati u Prvom svjetskom ratu (iz kolekcije Nevena Budaka)*

22 i 30 h Mirogoj, Na Krležinom grobu-stećku.

vatski bog Mars), a odvijao se na Krležinim psihotopima iz *Davnih dana* kao i iz nekih drugih Krležinih autobiografskih i dnevničkih zapisa – Muzej za umjetnost i obrt, kojemu kao kronotopu u dnevničkom zapisu pod datumom 17. veljače 1916. *Davnih dana* povezuje vizitaciju, asentaciju i regrutaciju; nadalje kasarne u kojima je boravio, npr. kasarna u Krajiškoj ulici čiji je mimohod umiranja dokumentirao na stranicama *Davnih dana*, zatim tu je i Rudolfova kasarna te Zapadni kolodvor sa završnim scenoslijedom na Mirogoju – Krležinu grobu-stečku. Program *Krležine ratne adrese* bio je zamišljen kao putovanje kroz ratnu memoriju i Krležino emocionalno sjećanje o ratnom Velikom Meštru Svih Hulja. Tako se prva alter-mansija odvila na Gvozdu, gdje su glumci, glumice, u režiji Marija Kovača, upriličili pjesmu u prozi *Žene na kiši*, prvi put objavljenu 1918. u *Hrvatskoj knjivi*, a kojom se Krleža priključio akciji pomaganja djece, ratnoj siročadi, čime je zabilježio i sudbinu žena, ratnih udovica, njihovu Penelopijadu, kao i ratne siročadi koje se nisu našle zabilježene na stranicama one povijesti koja bilježi samo tzv. velike priče Velikih Muževa (usp. Marjanić 2005). Iako hrvatski povjesničari i danas prebrojavaju žrtve Prvog svjetskog rata, nažalost, malokoji će u njih ubrojiti i te „matere, žene i bake“. I završno sedma alter-manija odvila se na Mirogoju, na Krležinu grobu-stečku. Kao što je dobro poznato, Krleža je pokopan s državnim počastima, no u grobnicu u obliku stiliziranoga stečka – simbola južnoslavenske hereze. Bila je to njegova posljednja hereza u odnosu na moć na vlasti; znao je da generalski pogreb ne može izbjeći, no tu je ostala mramorna ploča u obliku bogumilskog stečka, kao Krležina trajna *antitetička vrteška* (da se poslužim poznatim terminom Stanka Lasića), gdje su, među ostalim, izgovorene Krležine konstative iz njegovih bogumilskih razmatranja: *Neka oprostí gospođa Evropa, ona nema spomenike kulture. Pleme Inka u Americi ima spomenike, Egípat ima prave spomenike kulture. Neka oprostí gospođa Evropa, samo Bosna ima spomenike. Stečke. Šta je stećak? Olićenje gorštaka Bosanca! Šta radi Bosanac na stećku? Stoji uspravno! Digao glavu, digao ruku! Ali nigdje, nigdje, nikad, nitko nije pronašao stećak na kome Bosanac kleči i moli. Na kom je prikazan kao sužanj.* Bila je to Krležina poruka Istočnim i Zapadnim političkim i vjerskim strukturama moći na koji se način mogla riješiti autonomija misli i čina praslavenskih snaga.



Mario Kovač: *Krležine ratne adrese*, 2014.; posljednja alter-mansija: Mirogoj, na Krležinu grobu-stečku (na fotografiji: Ivan Grobenski, Ivan Gundić, Dora Lipovčan, Matija Major i Krešo Puklavec). Arhiv: *Festival Miroslav Krleža*.



Mario Kovač: *Krležina igra detekcije. Tko želi biti Glembay?*, 2018. Goran Matović i Mario Kovač. Arhiv: *Festival Miroslav Krleža*.

Zaključne čestitke o *re-enactmentima* i redateljskoj Krležijani

Navedeni dvostruki isječak – *re-enactmenti* i režije Marija Kovača u okviru *redateljske Krležijane* – demonstriraju samo te dvije niše u iznimno kreativnom redateljskom repertoaru spomenutoga kazališnoga i filmskoga redatelja, glumca, skladatelja, scenografa, dramaturga, dramskoga pedagoga, umjetnika performansa, pokretača i osnivača nekoliko alternativnih i studentskih kazališnih festivala i susreta, prvoga našega dr. sc. DJ-a, pasioniranoga *homo universalisa* (ponovo upućujem na biografiju Marija Kovača u njegovoj knjizi iz 2016. godine). Inače, što se tiče Krleže i Marija Kovača, postoji još nekoliko kazališnih poveznica. Kao što saznajem u razgovoru s redateljem, s koncepcijom i maketom Krležina *Kraljeva* došao je na prijamni ispit režije na Akademiju dramske umjetnosti, na temelju čega je i primljen, a sâm redatelj navodi da taj koncept još čeka realizaciju. Nadalje, za temu diplomskoga rada odabrao je legendu *Adam i Eva* (gluma: Zrinka Cvitešić, Nikša Marinović i Petar Leventić kao Nepoznati Netko). Za režiju tog ispita Mario Kovač dobio je Dekanovu nagradu 2000. godine. I nadalje, 2005. godine režirao je i Krležin dramolet *U predvečerje*, ranu verziju *Adama i Eve* za Teatar Losos, premijerno izveden u &TD-u (gluma: Milivoj Beader, Blanka Bukač i Ivan Ivan-ko). Osim toga, u brojnim svojim angažmanima, Mario Kovač, naravno i kao kazališni kritičar, prati izvedbenu *Krležijanu*, gdje ovom prigodom upućujem na prikaz predstave *Sprovod u Theresienburgu* (redatelj i koreograf: Staša Zurovac, Kazalište Ulysses, premijera: Brijuni, 23. srpnja 2014.) (usp. Kovač 2014). I kao u svim svojim režijama, tako se i u svojoj scenskoj *Krležijani* Mario Kovač prezentirao kao redatelj koji uvijek stremlji izvedbenom *sdvigom* te u povodu glembajevskog kviza Goran Grgić ističe sljedeće – „Do sada, kaže, u našoj zemlji nije čuo da se neka predstava radi u ovom obliku“ (Grgić, prema: Korljan 2018, [http](http://)).

LITERATURA

- Goran Arčabić, 2010. *Intervju: Goran Arčabić o industrijskoj baštini*. Razgovarala: Željka Raić (<http://pogledaj.to/arhitektura/intervju-goran-arcabic-o-industrijskoj-bastini/>).
- Miroslav Artić, *Na Gvozd, na Gvozd*. U: *Krležin EU/ropski furiosum* (ur. Bojan Koštić i Suzana Marjanić). Udruga za promicanje izvedbenih umjetnosti i kulture Pod galgama, Koprivnica 2016., str. 229-238.
- Miroslav Artić, 2017. *Ljubav i politika kao vječni apatridi na 6. Festivalu Miroslav Krleža* (<https://arteist.hr/6-festival-miroslav-krleza-ljubav-i-politika-kao-vjecni-apatridi/>).
- Miroslav Artić, 2018. *7. Festival Miroslav Krleža: Bremenita žudnja prema hrvatstvu* (<https://arteist.hr/7-festival-miroslav-krleza-zudnja-prema-hrvatstvu/>).
- Sandi Blagonić, Mario Kovač i Predrag Madžarević, *Big Brother: 100 dana ispred ekrana*. AGM, Zagreb 2004.

- Maja i Reuben Fowkes. *Socialist Performance Replaced: Re-enactment as a Critical Strategy in Contemporary East European Art*. U: *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe* (ur. Katalin Cseh-Varga i Adam Czirak). Routledge, Francis & Tylor Group, London, New York 2018., str. 239-252.
- Eliza Gerner, *Oproštaj s Gvozdom: Razgovori s Krležom*. AGM, Zagreb 1993.
- Marko Golub, *Narančasti pas i druge priče – predstava o povijesti performansa* (http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/likovnost/2392/narancasti_pas_i_druge_price_%E2%80%93_predstava_o_povijesti_performansa/).
- Igor Grubić, *366 rituala oslobođanja*. (ur. Ivana Bago i Antonia Majača). Galerija „Miroslav Kraljević“, Zagreb 2009.
- „Kako je koprivnički umjetnik molio ‘Oče naš’ ispred Konzuma“ (<https://drava.info/2016/10/bojan-kostic-klanjanje/>).
- Zrinka Korljan, 2018. *Mario Kovač stavio Leona Glembaya u blještavi tv studio. Premijeru netipične predstave režiser najavljuje: ‘Bit će to kao krimić Agathe Christie’* (<https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/mario-kovac-stavio-leona-glembaya-u-bljestavi-tv-studio-premijeru-netipicne-predstave-reziser-najavljuje-bit-ce-to-kao-krimic-agathe-christie/7535613/>).
- Mario Kovač, *Putokaz nacionalnim kućama*. „Kazalište“ 59-60, Zagreb 2014., str. 12-17.
- Mario Kovač, *Udahnuti svjetla pozornice, Metodologija kazališnog rada sa slijepim i slabovidnim osobama*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2016.
- Miroslav Krleža, *Knjiga studija i putopisa*. Djela Miroslava Krleže. Biblioteka nezavisnih pisaca, Zagreb 1939.
- Miroslav Krleža, *Deset krvavih godina. Eseji i članci IV*. Sarajevo: NIŠRO Oslobođenje, Sarajevo 1979.
- Suzana Marjanić, *Glasovi „Davnih dana“: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914–1921/22*. Naklada MD, Zagreb 2005.
- Mira Muhoberac, 2018. *Tko je pravi Leone?* (<http://www.matica.hr/vijenac/635/tko-je-pravi-leone-28092/>).
- Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)*. (<http://www.kontejner.org/the-orange-dog-and-other-tales-even--better-than-the-real-thing>).
- Frits Staal, *The Meaninglessness of Ritual*. „Numen“, vol. 26, Fasc. 1, 1979., str. 2-22. (http://radicalanthropologygroup.org/sites/default/files/pdf/class_text_098.pdf).

Anica Tomić

TANGO S KRLEŽOM
(redateljske bilješke uz iščitavanje Krležine *Lede* ili
Ledino zavođenje u njenoj kazališnoj zavodljivosti)

(2012. Miroslav Krleža: *Leda*, ZKM / Međunarodni festival Kotor Art / Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje)

Režija: Anica Tomić

Dramaturgija: Jelena Kovačić

Kostimografija: Doris Kristić

Glazba: Frano Đurović

Izbor glazbe i scenografija: Anica Tomić i Jelena Kovačić

Oblikovanje svjetla: Milan Kovačević

Jezična savjetnica: Đurđa Škavić

Inspicijentica: Stella Švacov Miletić

Fotografija: Mara Bratoš

Tema rada pokušaj je rekonstrukcije misli na redateljski dijalog s Krležinom *Ledom* koji sam vodila sad već davne 2012. Na poziv tadašnje ravnateljice ZKM-a Dubravke Vrgoč, i u koprodukciji sa Zetskim domom, ušla sam u zanimljiv proces u kojem je jedna od glavnih koprodukcijfskih ideja bila miješana glumačka podjela. Dvije odlične glumice iz ZKM-a, Nataša Dorčić u ulozi Melite i Ksenija Marinković u ulozi Klare, ušle su u kazališnu *Ledinu* igru zavođenja s crnogorskim kolegama Srđanom Grahovcem u ulozi Urbana, Dejanom Ivanićem u ulozi Aurela i Mirkom Vlahovićem u ulozi Klanfara. Dramaturginja je bila moja stalna suradnica Jelena Kovačić.

U ovom tekstu pokušat ću nanovo obuhvatiti temeljne misli o tome zašto sam ušla u dijalog s *Ledom*, koji su ključni elementi koji su utjecali da upravo *Leda* postane svojevrsni autorski pogovor o društvu i sistemu u kojem živimo i nije li Ledino zavođenje uvijek dvostruka igra zavođenja – istovremeno i publike i glumaca – zapravo diskurs

21. stoljeća. Jedno od glavnih pitanja koja sam si postavljala bilo je kako uspostaviti dijalog s Krležom kao suvremenikom generacije.

Istraživanje je krenulo od kritika Krležinih suvremenika koje su prve izvedbe *Lede* dočekale *na nož*, a nama se već na prvo čitanje učinilo da je to nevjerojatno suvremeni tekst. Ondašnje kritike zamjerale su Krleži preveliku količinu lascivnosti, vulgarnosti i perverzije. Tako u kritikama čitamo: (...) *dijalozi su u „Ledi“ mrtvi, ako se apstrahira od one jeftine duhovitosti nekadašnjih gospodskih lakaja i priprostih parvenua, koja duhovitost u današnje doba ne može da zabavi – ni ljude ovog sloja i profesije (...) dijalozi su beskonačno dugi i zamarajući; situacije izvještačene, neprirodne, bez psihološke motivacije (...) posve je nejasno zašto se drama g. Krleže zove Leda, osim da se tim imenom erotske mistike privuče mlada i najmladjia publika, na komad odvratnog erotskog defetizma koji može samo da rastruje mladu imaginaciju svojim perverzno-lascivnim scenama i tendencijama...*¹

Zatim se obrušavaju dalje (...) *Leda se doima suviše artifično, izvještačeno u samoj svojoj konstrukciji (...) sam naziv Leda ima nešto vještački neuvjerljivo (...) Urban nije onako superioran kao Leon, a ipak je on intelektualno najače lice. Ostalo je sve očajna osrednjost...*² U „Jutarnjem listu“³ čitamo (...) *Leda je jedan ogromni monolog autora sa samim sobom (...) apstraktna misao bez krvi i mesa. Leda je najcerebralnija konstrukcija od svih dosadašnjih djela Krleže, i zato najmanje umjetnička (...) Čisti umjetnik i književnik kao g. Krleža smije si prištediti „duhovitost“ kao što je u 4. činu „viclasta“ igra riječi s „pizzicom“. Takve viceve se ne pravi danas više ni u peštanskim varijetetima najniže klase...*

Sve ono što su Krležini kritičari *Ledi* tada zamjerali nama se učinilo kao najzanimljiviji i najtočniji dio teksta, beskompromisno suočavanje s perverznošću salonske igre, a jedan od naših mogućih odgovora bio je pokušaj iščitavanja *Lede* kao neke potvrde žižekovske postavke suvremenog salona. Onog salona koji je perverzian i koji lamentirajući o sebi i aktualnoj društvenoj situaciji zapada u hipokriziju da ne učini ništa – cijelo vrijeme vrteći se narcisoidno oko sebe i vlastitog sebstva – kao teme razgovora. Likovi Krležine *Lede* smješteni su u Europu između dva velika rata, u kojoj su se i dalje pobrojivali gubici i u kojoj su neki novi poretci pokušavali uspostaviti novo blagostanje. Ta ista Europa devedeset godina kasnije ponovno je iscrpljena raznim porazima, ekonomskim i migrantskim krizama, konstantnom nestabilnošću u kojoj se njen raspad čini izgledniji bez obzira na sve konvencije u koje je uložila desetljeća pregovora kako bi osigurala stabilne i mirne prostore buduće, a sada današnje Europe. Kroz tu Europu prolaze razni politički savjetnici, veleindustrijalci okorišteni tranzicijskim krizama, njihove supruge kao i razni lažni umjetnici koji se kreću sa svojim potisnutim neurozama i

¹ „Novosti“, 16. 4. 1930.

² „Hrvatska straža“, 18. 4. 1930.

³ „Jutarnji list“, 14. 4. 1930.

tajnim hysterijama. Krleža u toj *jednoj noći kao da želi obuhvati svijet i ispisati njegovu tragičnost*.⁴

Neuroze tadašnjih likova jednake su onima danas – njihove težnje da pokriju svoje nedorečenosti, sumnje, neispunjene želje, kao i erotske nagone koji se, bez obzira na deklarativne brakove i pozicije na društvenoj ljestvici, skrivaju u njihovim tajnim primislama. Eros kao pokretačka sila uvijek graniči sa strahom od smrti i nagonom prema njoj, to jest *thanatosom*. Krležine likove pokretale su te dvije nezaustavljive sile koje su tu kobnu noć i dovele do ekstremnog – gotovo ubilačkog nagona da poziciju koja im je zadana uruše u krhkosti vremena kojem pripadaju.

Svakako jedna potentna rečenica potaknula je i misao o tome u kojem smjeru predstava treba krenuti jer *tjelesno trijumfira nad duhovnim*.⁵ Upravo je taj trenutak *mesnatosi* drame utemeljene u tjelesnosti, opravdao podnaslov dodan 1945. koji je *Ledi* dao kontekst komičnog, karnevalskog, onog što odlazi onkraj racija i rečenice.

Paralelno s tim suvremenost i aktualnost njegove rečenice otvorila se kao put u iščitavanje nove kazališnosti komada, a ujedno je otvorila pretpostavke Krleže kao ravnopravnog analitičara 21. stoljeća.

U dubinskoj analizi trilogije ona je zasigurno jedan od najzavodljivijih komada. Ledino je zavođenje dvostruko – ono koje nas zavodi kao čitatelja i ono kojim su sami likovi međusobno zavedeni – prenoseći na scenu tu igru, dogodio se novi oblik zavođenja – pa tako i nova forma za izvođenje *Lede*. Krleža se u gotovo svim djelima dotiče, a u *Ledi* akcentuira neuralgije, bjesove i obijesti suvremenog čovjeka. Pa tako kroz lik Urbana kaže: *Da nešto neizrecivo crno i mutno svrdla u temeljima vaše egzistencije, vaše novogradnje, vaše moralne egzistencije, to, ako vam je drago, nisam mislio prije ironično, nego potpuno ozbiljno*.⁶ Ova misao danas, kao i davne 1932., precizno i točno imenuje pozadinu svih ljudskih nastojanja da prikriju laži na koje čovjek pristaje kako bi zadovoljio svoje vlastite fikcije.

Postavljanje *Lede* bila je odluka, ali i izazov. Prizivajući dijalog s Krležom i sama sam ga vodila s kazališnim postupcima koje smo odlučile upotrijebiti na sceni. S obzirom na to da sam u radovima do tada zajedno s kolegicom dramaturginjom Kovačić često pisala materijale za samu izvedbu, kao i glumce ponaosob, na tom putu uz autorska djela postavljale smo i Williama, Držića, Bernharda, Krištof, Camusa, Strindberga i uvijek smo nakon detaljnih povijesnih, a zatim i poststrukturalističkih analiza došle do onog kazališnog diskursa koji vodi ravnopravni dijalog s piscem, a da pritom u svojoj biti ostane vjeran misli autora. Ovaj je put u naš proces ušao Krleža, koji u svakoj rečenici nosi i rastvara nove prostore i svjetove, ali i ulazi u filozofsku raspravu s onim egzistencijalnim i nadasve krležijanskim kao takvim – taj materijal postao je za nas

⁴ Dubravka Vrgoč, predgovor predstavi u knjižici <https://www.zekaem.hr/predstave/leda/>.

⁵ Boris Senker, *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1996., str. 39.

⁶ Miroslav Krleža, *Sabrana djela*, Minerva, 1932., str. 322.

onaj koji smo željele usvojiti u koordinate vlastite misli koja će nakraju postati kazališna izvedba. To je istovremeno bilo i otežavajuće i olakšavajuće iskustvo. Mogla bih reći iskustvo Krleže. Bilo nam je važno da ostanemo vjerne njegovoj rečenici, ali da ispoštujemo rukopis koji stvaramo u teatru – činilo nam se da u tome kroz zapise i bilješke koje nam je ostavio – imamo njegovu podršku i ohrabrenje. Iako je došlo do bitnih kraćenja teksta, držale smo se Krležine dramaturgije te ni u jednom trenutku nismo htjele odustatu od njegove rečenice. Nije nas zanimalo da Krležin tekst dekonstruiramo već da mu pronađemo novi kontekst. Svaka prilagodba proizašla je upravo iz činjenice da Krležu postavljamo 2012. godine u tranzicijskom kontekstu. U tom smislu najprije smo sebi trebale odgovoriti koji su to ljudi danas i koju oni tu igru igraju. Tekstovi koje čitamo za nas postaju važni i aktualni u onom trenu u kojem ih prepoznajemo kao simptome naše suvremenosti, kao točne detektore vremena u kojem trenutno živimo. Kada smo pronašle naš osobni ključ kroz koji želimo postaviti Krležinu *Ledu*, svaka njegova rečenica za nas je postala suvremena. Krleža je prema ljudskoj prirodi gotovo nemilosrdan, za njega ne postoje opravdanja. Pitale smo se što znači salon danas, s obzirom na to da se koncept salona drastično promijenio i da on danas, pogotovo u području u kojem živimo, crpi iz tranzicijske svakodnevice, čiji su procesi vrlo razorni i pogubni. Tražeći današnji salon, nastojale smo pronaći načine njegove eskalacije te posljedice njegovih perverzних igara.

Jedno od prvih pitanja s kojima smo se susrele bila je svakako mizoginija, koja se često pripisuje Krležinim likovima. Mi smo u svakom slučaju pokušale svim likovima dati jednako prostora, ne osuditi ih i ne opravdati. Jedino nam je važno bilo da ih razumijemo. Za nas *Leda* nije bila ni muški ni ženski komad već komad o čovjeku kao takvom. S druge strane, željele smo likove pretvoriti u svoje suvremenike, ljude od krvi i mesa koji danas šecu ulicama i žive među nama. Feminizam koji u komadu postoji nismo zanemarile, ali nismo se bavile ženama kao žrtvama. Od Melite i Klare stvorile smo žene koje su itekako svjesne vremena i prostora u kojem žive, ali su istovremeno svjesne i svog položaja u društvu koje tvrdi da nije patrijarhalno, ali ipak jest. Iz današnje perspektive i s odmakom mogu reći da smo govorile o onim momentima u kojima čovjek donese krivu odluku i jedino što mu preostaje jest snositi posljedice te odluke.

Godine 1945., kao što spomenuh, *Leda* dobiva i podnaslov „komedija jedne karnevalske noći“. Potaknuta time otvorila se mogućnost da karnevalsko prijeđe u tragično kao vječna igra između *thanatosa* i *erosa*. U našoj viziji karnevalsko kao međuprostor ili neko diskurzivno čistilište u kojem se postojeći poredak narušava i u kojem tjelesno nadilazi duhovno. Krležini likovi zaigrali su igru *bez takta* ili *bez taktičnosti* u kojoj se ne biraju sredstva, ali oni se, ograničeni svojim neurozama i Ibsenovim sablasnim priviđenjima, i dalje ne mogu pomaknuti iz zadanosti koju nose u sebi. U njima se negdje prelamaju tragovi rečenica gospođe Alving iz Ibsenovih *Sablasti* koja govori o naslijeđenim nazorima koji možda ne žive u nama, ali nam leže u krvi i ne možemo ih se osloboditi. Tako Klarin recitativ odzvanja sablasnošću naslijeđa i straha:

Ja se bojim siromaštva (...) odrasti među onim gladnim sirotama u parhetu, u sumraku petrolejke, gdje se pekmez od šipka čuva u prostim zelenkastim staklima, a rublje se pere s lugom od pepela, a pod je gola izribana daska, odrasti pod pečatom siromaštva, u sumracima subotnjim, kad su mokre daske, to sam ja, to je moja mladost. Ja bih se momentalno otrovala, da moram da se vratim kao gladni model na one mokre daske, u onu polutminu...⁷

Osim dubokih naslijeđenih neuroza koje su u glumačkom gestusu izvirale iz same glumačke igre (npr. Urbanova šaka koja se bez obzira na duge monološke eskapade uvijek u svom ritmu savijala i negdje tražila put da naslijeđeni grč izađe iz tijela), također smo govorile o pitanjima društveno uvjetovanih rodni ili bilo kojih drugih uloga na koje svakodnevno pristajemo kako bismo se uspjeli održati u sistemu koji počiva na binarnosti pozicija žrtve i predatora. Baveći se iluzijom, zavodjenjem i agresijom, bavile smo se i promašenošću egzistencija samih likova.

Od samog početka bilo nam je važno baviti se i likom iz naslova, odnosno mitom o Ledi, koju je Zeus zaveo u liku Labuda. To je za nas postalo simboličko mjesto koje smo pokušali transponirati na cijeli komad. U našoj se postavci likovi neprestano međusobno zavode, ali su istovremeno svjesni da su i sami zavedeni. Ništa se ne skriva i sve je svima vidljivo, nitko ni u jednom trenutku ne silazi sa scene i upravo ta njihova zajednička egzistencija proizvodi sadizam situacije.

Jer svi naši likovi igraju igru. Kao što je kazalište dogovorena igra, tako i naši likovi pristaju na to. Igra je zapravo društveno zadana samim sustavom u kojem živimo – pristavši na nju, pristajemo i na maske kao dio njenih pravila. No, što se događa kad igra, ali i ono u što smo sasvim sigurni, izmakne kontroli? O tome je pokušala govoriti naša predstava, istovremeno se baveći i kazališnim mehanizmom, jer upravo je on taj koji crpi iz međusobne manipulacije likova i onoga što ona stvara – iluziju. Poigravajući se iluzijom, otvorile smo niz pitanja u kojima leže i mogući odgovori – do koje smo mjere spremni vjerovati u laž koja ne skriva od nas da je laž, ali nas ipak zavodi svojom lažljivom istinolikošću. Nije li istina uvijek lažna, jer u sebi zrcali pitanje o tome što je istina? Tako jedna od kritika koje smo dobile kaže: (...) *forma igre, odnosno ringa za borbu, preklapanja javnog i privatnog prostora, a sve u privlačnoj vanjskoj formi koja se upravo u prostoru djelovanja – prostora za borbu/igru pokazuje u potpunom izdanju, odličan je okvir za iščitavanje te Krležine drame i donekle, prema režijskom i dramaturškom konceptu podsjeća na Kvartet Heinerja Müllera.*⁸ Tako Müller u knjizi *Pozorište je kontrolisano ludilo* kaže: (...) *pozorište daje mogućnost maske, maskiranja. Jer tragedija kao takva je nezamisliva bez maske. Kod Grka je to bio tabu. Nije se smelo izgovarati golog lica (...) a mimika se takoreći preko maske delegirala na gledaoca,*

⁷ Miroslav Krleža, *Sabrana djela*, Minerva, 1932., str. 325.

⁸ Petra Jelača, *Lider*, 2012.

dakle izraz emocija, koji se prenosi, delegira se nadole...⁹ Za nas je Müllerova maska postala brehtovski gestus – i to onaj koji je smješten između radnje i karaktera¹⁰ – u tom hijazu zapravo se nalazio put za čitanje gestusa društvenog poretka u kojima se likovi nalaze i za pronalaženje gestualnog aparata koji su nama bili supstitucija za maske. Igra gestusa iz koje su u samom procesu rada nadolazile ideje rješavanja umrežene strukture aktera drame. Sve to otvorilo je ideju prazne scene koja se na početku obljepuje trakom. Kvadrat koji je omeđen i u kojeg imaju pravo ući likovi samo kada je na njima red. U trenutku kada njihovo bivanje na sceni nije igrom dopušteno oni sjede sa strane, pokraj trake, i promatraju. To promatranje njima donosi znanje o igri koja ih čeka – o budućnosti koju će doživjeti u igri. I to je, naravno, mijenjalo njihovu igru u trenutku kada ulaze u *ring*, ali i njihovu razinu znanja o samoj igri. Zanimljivo je bilo u samom procesu gledati kako se Krležine rečenice vrlo lako uklapaju u situaciju gdje su svi svjedoci svega – i tu smo mi zapravo – da se poetski izrazim – zaplesale tango s Krležom, koji nam je u svakom postupku pomagao svojim diskursom i misli.

Kako ne bih opisivala konkretno ono što se događalo na sceni, bit ću slobodna poslužiti se vrlo vjernom analizom Suzane Marjanić, koja je napisala kritiku *Lede* za „Zarez“ naslovljenu *Tvrda Leda ili svinjski pentagram*.¹¹ Kako sama kaže, predstavu je gledala dva puta, pa mi se danas s ove distance učinilo da je zapravo jako vjerno analizirala postupke kojima smo se bavile. Ovom prilikom prenosim dio njezine analize: *Prva scena likovna: kao neki jazz bar, s mnoštvom stolica i upaljenim svjetiljčicama na stolovima. I lica-glumci ulaze, jedan po jedan, polagano, reducirani na ključan dramski pentagram Krležine Lede. I slijedi postdramska scenska vizija s nešto drugačijim, „tvrđim“, što se tiče gloženja spolova, iščitavanjima Krležina posljednjega teksta, a pritom još i komedije, dramske trilogije o Glembajevima. U tome smislu izdvajam glumičin, Klarin monolog-recitativ ...o tome kako se boji siromaštva i parhetnih bluza te da samo iz te fobične pozicije ostaje u garantnom braku s Aurelom. I to je glumački strastvena Ksenija Marinković-Klara izgovorila i više nego iskustveno – okrenuta licem prema publici, ispred dva bijela plastična ventilatora koja su melodramatski, farsično potencirala njezin recitativ o njezinoj potrebi za toplom vodom i pidžamama koje su joj u braku pravne garancije i više nego zagarantirane.*

⁹ Hajner Miler, *Pozorište je kontrolisano ludilo*, Radni sto, Beograd 2017., str. 70.

¹⁰ Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb 2004., str. 114.

¹¹ <http://www.zarez.hr/clanci/tvrda-leda-ili-svinjski-pentagram>.



Miroslav Krleža: *Leda*, ZKM, Međunarodni festival Kotor Art, Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje 2012.

I nakon toga tiho, tiho je zapjevuckala „Lord knows best“ Dirtyja Beachesa. Što se tiče spomenute nazočnosti svih lica na sceni, navedeno je ostvareno početnom, ulaznom scenom u kojoj Klara i Aurel (Aurel – jasno kao akcijski slikar u čitanju Kovačić-Tomić) označavaju scenu gaffa trakom; Aurel razvlači traku, a Klara tapka i učvršćuje je o pod. Dakle, izvan te scene četverokuta nalaze se lica koja ne sudjeluju u određenom dramskom trokutu ili pak četverokutu (time postaje vidljivo kako je šljivar Klanfar, kao čovjek bez pedigrea- rasno isključen iz geometrijskih seksualnih kombinacija). I dok se oni koji utjelovljuju dramsku radnju nalaze unutar četverokuta gaffa trake, oni pak koji su isključeni, ostaju i dalje nazočni in absentia, izvan gaffa četverokuta, te im se ponekad lica iz scene-četverokuta i obraćaju, jer im samo tako (dakle, nikako) mogu sasuti istinu u lice. Tim postupkom scenske nazočnosti svih lica-osoba očito je da je u seksualnom pentagramu Klanfar sa svojom čačkalicom nazočan samo u onim kratkim segmentima kada nailazi na Melitin erotički party s Aurelom i Urbanom, a on još, eto, večeras mora oputovati na sprovod vlastite majke, i telefonirao je pritom Meliti, istina, preko podvornika, „da večera ima da bude pravodobno gotova“. I ubrzo nakon repetitivne geste bacanja kaputa o pod (naime, kada nailazi na Melitinu ravnodušnost u činjenici što mu nije zgotovljena večera upravo sada kada on, netko tko se ne može ignorirati, putuje na pogreb vlastite majke (...) dolazi ključno, za mene osobno, najjače dramaturško čitanje ove Krležine drame: Klanfarova scena silovanja Melite. Naime, satrapski brak dramaturško-redateljski tandem iščitava, logično, kao brak robno-novčane usluge, što u konačnici podrazumijeva i silovanje. (...) I upravo ta scena silovanja, s

golom Klanfarovom stražnjicom - predstavu strukturno postavlja kao zrcalni diptih (...) u inscenaciji koju nam podastiru Kovačić-Tomić umjetnička kurva Aurel (s crvenom kravaticom, dendijevskom omčicom oko vrata) je označen kao stereotipni sljedbenik akcijskoga slikarstva koji baca gnjile naranče o zid ovješeno platno (isto tako ironično označeno komadićem A4 papira zalijepljenoga gaffa trakom na okomito podignutu stolu dasku). (...) I sve okončava akcijskim klimaksom sukoba spolova gdje se svi gađaju voćem – uglavnom narančama i grožđem – a bogme tu i tamo u toj svinjskoj kloaci spolova odjekne koji pucanj iz Urbanova pištolja. Tako i tim Urbanovim pištoljem, koji puca samo izvan kulisa, dakle, hinjeno, ovaj redateljski tandem uvodi novo čitanje Krležine Leda, jer kao što je poznato – Leda je jedina drama u glembajevskoj trilogiji u kojoj više nema ubojstava ili pak samoubojstava...



Miroslav Krleža: *Leda*, ZKM, Međunarodni festival Kotor Art, Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje 2012.



Miroslav Krleža: *Leda*, ZKM, Međunarodni festival Kotor Art, Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje 2012.

Pozicija umjetnika i umjetnosti te neke svrhe postojanja danas na nekom tržištu bila je, uza sve navedene teme, jedna od glavnih podtema kojima smo se bavile. Kako opstati u društvu gdje su gnjile naranče roba koja se prodaje, inače sve je savršeno glupo, bez talenta i suvišno, jer Klarin je zaključak da se danas talent mora prodavati kao roba, jer je umjetnost kao takova postala trgovina. Trgovina lažnim umijećem iza kojeg ne stoje prave premise i sadržaj danas mi se čini još aktualnija nego u trenutku kad radimo na *Ledi*. Krležin uzvik kroz Urbana *umjetnost kao takvu trebalo bi već jedanput svući do gola i pokazati je bez šminke...*¹² U kojem trenutku mi kao autori odlučujemo prokazati sami sebe, koji je to trenutak da ogolimo postupak, maknemo mu suviše i dovedemo ga na čistu misao ismijavajući sami sebe ili autoironizirajući vlastiti postupak, pa i pod tu cijenu da su nas neke kritike upravo zbog tog ogoljenja proglasile kao one koje su Krležu skinule do gaća. No, skidajući Krležu do gaća, i same smo sebe skinule. To je svakako bio velik rizik, ali i odgovornost koju smo preuzele na sebe. Jer, kako Gavella kaže, odgovornost je staviti cijelog sebe na kocku, a u svim predstavama koje smo do tada radile, a posebno u Krležinoj *Ledi*, pokušale smo dotaknuti onaj nedosanjani Gavellin *Mitspiel* – suigru – ili igru u dvostrukoj igri zavodjenja. Tu nam je Gavella, kroz Krležinu *Ledu*, postao saveznik. Jer za njega gluma nije *Schauspiel*, nego *Mitspiel (...)* *mi glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem, već time što se u nama paralelnost njegovom akcijom bude svi organski elementi koji su pratioci i regulatori tih akcija*. Idejom *Mitspiela* on upozorava na približavanje gledališta i scene – na stanoviti susret u prostoru intime – i tzv. autoritativni odnos glumca spram gledatelja. (...) *jer glumac je materijal svoje umjetnosti, sama njegova psihofizička osoba je materijal njegove vlastite umjetnosti. Glumac je prema tome, umjetnik i umjetnost u istoj osobi, jer je umjetnost glumčeve umjetnosti i njegova vlastita osoba. Meni se čini da je isti slučaj i sa redateljem. Redateljeva osoba je također materijal redateljeve umjetnosti. U procesu stvaranja kazališta postoji jedna druga polovina kazališnog čina koja kazališnom činu predhodi, a to je isprobavanje predstave, dakle, to je pripremanje za kazališni čin ili igru. (...) Čini mi se da se u tom procesu odigrava potpuna analogna igra koja se odigrava za vrijeme kazališnog čina, tj. glumac igra za publiku i on igra zajedno sa publikom... Redatelj kao suigrač mora se dakle u tolikoj mjeri transformirati i usavršiti aparat kazališnog gledanja (...) transformacija dakle slična i paralelna onoj koju mora postići i glumac usavršavajući svoje organe proživljavanja...*¹³ I da se poslužim mislima Vjerana Zuppe ili nanovo okrenem izvedbu u ovom tekstu, *glumac u postmodernom razdoblju ne proživljava samo tzv. krizu teatra već izložen fluktuaciji znakova, transkurzivnosti govora i trajekciji subjekta – izdržava sve ono što sa sobom donosi aktualna kriza mišljenja.*¹⁴

¹² Miroslav Krleža, *Sabrana djela*, Minerva, 1932., str. 320.

¹³ Branko Gavella, *Teorija glume*, Biblioteka Akcija, Zagreb 2005.

¹⁴ Vjeran Zuppa, *Teatar kao schole*, Antibarbarus, Zagreb 2004.

Originalno predstava rađena je za ambijentalni prostor stare Livnice u Kotoru, a kasnije sam je adaptirala za kazalište u kojem je poprimila pravu salonsku atmosferu. Stara Livnica u Kotoru imala je svoju povijesnost, ona je simbolično istovremeno bila prostor nekadašnje industrije i napretka neke druge Crne Gore, a danas je tek napušteni hangar na kojem su niknule neke nove novogradnje. Iako je *scenski prostor mimetičan, to nužno ne znači da oponaša neko mjesto u svijetu (...) on može fizički prikazati zbilju koja ima druge prostorne kordinate. Jer kazališni prostor može biti ikona psihičkog, tekstualnog ili kazališnog prostora.*¹⁵ Taj tranzicijski i kapitalistički moment, poznat i Hrvatskoj i Crnoj Gori, dao je nov karakter predstavi, dok je u ZKM-u ona izgubila ambijentalnost i povijesnost prostora, ali je postala potpuno nova igra u kojoj publika nije bila više ometena ambijentalnim zvukovima već se u potpunosti mogla posvetiti glumačkoj suigri.

U *Ledi* smo svakako imali idealnu glumačku podjelu. Onaj sastav koji je svojim glumačkim habitusom, kako bismo rekli – *jedan na jedan* – utjelovio likove *Lede*. Spomenuta Ksenija Marinković uistinu je izvela antologijski monolog Klare, koja je u strahu od siromaštva i koja u svojoj igri ne prezire ideju da zauvijek ostane legitimna gospođa jednog slikara; istovremeno je Nataša Dorčić u Melitu unijela po meni nikad viđen *eros* koji je doslovce plovio finom energijom kroz predstavu, a sam žiri *Marulićevih dana* zapisao je: (...) *glumica Nataša Dorčić koncentrirano je i beskompromisno utjelovila lik Melite, žene koja je u stupici života, koja se bori s vlastitim nagonima na granici između hysterije i duboke praznine. Svojim je glumačkim umijećem bez imalo patetike pokazala i pokazala samu suštinu tog lika.*¹⁶ Dejan Ivanić nepodnošljivom lakoćom jednog zamantanog lažnog slikara unio je duhovitost i bezbrižnost u tu kaotičnu noć, dok je Vlahović svojim prirodnim tjelesnim držanjem i sirovošću utjelovio ne baš tipičnog balkanskog muškarca – sve je to Grahovac kao Urban s lakoćom i kao neki stup izvedbe suvremeno balansirao između neurotičnih eskapada s dubokim meditativnim promišljanjima koja su konstantno tu perverznu igre vraćale u os krležijanske procedure.

Kao neku završnu misao voljela bih istaknuti da je predstava uistinu podijelila hrvatsku kulturnu scenu – u rasponu od onih koji su je glorificirali kao najbolju postavu Krleže do onih koji su tvrdili da smo uništili i *Ledu* i Krležu. Iz današnje perspektive čini mi se da smo, bez obzira na sve kritike, uistinu uspjeli uspostaviti dijalog s njim. Imala sam osjećaj da čak imamo njegovu podršku te mislim da bi Krleža – da smo kojim

¹⁵ „Novi Prolog“, 12/13, ljeto 1989; Anne Ubersfeld; *Kazališni prostor i njegov scenograf*, str. 63.

¹⁶ Ocjenjivački sud 23. *Festivala hrvatske drame i autorskog kazališta „Marulićevi dani“*, Split 2013., u sastavu: predsjednica Željka Udovičić, dramaturginja; te članovi – Bruna Bebić, glumica; Alja Predan, dramaturginja; Hazim Begagić, glumac i kazališni producent, i Ivor Martinić, dramski pisac, na sjednici održanoj 27. travnja 2013. u 21.30 sati, jednoglasno je odlučio dodijeliti Nataši Dorčić nagradu za glumačko ostvarenje; također je jednoglasno dodijelio predstavi *Leda* nagradu za najbolju predstavu, režiju, dramaturgiju i cjelokupno umjetničko ostvarenje te za glazbeni koncept.

slučajem imali sreću da je on mogao pogledati izvedbu – bio zadovoljan. I to zadovoljstvo možda ne bi proizlazilo iz toga što se slaže s režijskim ili dramaturškim rješenjima već iz toga što smo se hrabro i bez imalo obzira usudili s njim razgovarati – a kad se vodi razgovor, ako je dobar, on je uvijek u dijalogu gdje obje strane poštuju onu drugu.

Kad je književnik Matković kao ravnatelj Drame preuzeo *Dubrovačke ljetne igre* i okrenuo se u potpunosti Krleži (tada su nastale kultne predstave *Aretej* (1972.) i *Kristofor Kolumbo* (1973.), obje u režiji mog pokojnog i dragog profesora Geogija Para), u povodu izvedbi Krleže rekao je *da tražimo novi jezik, jer jezik teatra se mijenja, jezik Krleže se ne mijenja, ali kazališno treba ga otkriti, svaka generacija uvijek na svoj način otkriva autora...*¹⁷

S tom misli i završavam ove bilješke te čekam novi susret s Krležom u kojem ću već biti neka druga generacija koja će ga u toj bliskoj budućnosti, nadam se, ponovno čitati i tražiti novi dijalog s njim – taj će put tango s njim možda postati i valcer.



Miroslav Krleža: *Leda*, ZKM, Međunarodni festival Kotor Art, Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje 2012.

¹⁷ *Lica i sjene*, radioemisija, 25. 6. 2019.

BEZIDEJNE REŽIJE U HRVATA I PROFESIONALNI PRISTUP „REDATELJSKOJ IDEJI“ U STOLJEĆU PARTICIPATIVNIH KAZALIŠNIH PRAKSI

*Privlačnost redateljske profesije nije slučajna: režija se bavi stvaranjem **novih realnosti** i kao takva ostaje neotuđivo vezana za otkrivanje i redefiniranje.*

Avra Sidiropoulou (2019: 1)

U svojoj seminalnoj knjizi *Redateljski zanat* iz 2009. godine ugledna britanska redateljica Katie Mitchell daje nam sustavni pregled redateljskog zanata pisan iz pozicije redateljskog vođenja participativnog stvaralačkog procesa u kazalištu. Što smo dublje u 21. stoljeću, to je iskustvo participacijskih izvedbi izraženije (Nicholson 2005; Bishop 2012; Ott 2018; Burgess 2019), s time da čak i u različitim oblicima glumačkog i građanskog su/autorstva, aktivističkih izvedbi i kolektivnog potpisivanja režije i dalje izvedbeno ovisimo o nekoj vrsti integracijske i vizionarske kompetencije pokretanja i organiziranja scenske akcije, koju običavamo nazivati redateljskom.

Ono što me posebno brine u hrvatskom kontekstu vezano je za zamjetnu odsutnost pisanja o zanatu i vokaciji režije generacije redatelja koji su trenutno u zenitima svojih institucionalnih režijskih karijera. Posljednje stranice posvećene vlastitim promišljanjima potpisanih režija, dakle samo djelomično o režiji kao sistematiziranoj metodi i kazališnoj struci, napisali su Josip Kuludžić (u Beogradu) i Branko Gavella (u Zagrebu) te njegovi neposredni nasljednici, postgavelijanci, poput Georgija Para i Božidara Violića, kasnije i Ivice Kunčevića, nakon čega *prestaje* pisana redateljska refleksija o redateljskom zanatu u nas. Pojedini vrlo utjecajni redatelji postgavelijanske generacije, kao Kosta Spaić, Bodan Jerković i Dino Radojević, nisu uopće za sobom ostavili pisanu refleksiju, iako su za nekima od njih ostale vrijedne analitičke monografije¹. Takva

¹ Usp. posebno Antonija Bogner Šaban, ur. (2004). *Kosta Spaić – život i djelo*, Zagreb: Kapitol, kao i pisanje Gorana Pavlića o Jerkoviću, primjerice tekst Bogdan Jerković: *Nekoliko crtica o sistem-*

situacija možda upućuje na povijest režije koja se upravo u gavelijanskoj tradiciji opire sistematizaciji inzistirajući na raznolikostima pojedinačnog iskustva. U prilog tome možemo navesti i zapisana razmišljanja o Gavelli koja izriče Branko Brezovec kao centralni pokretač, sudionik i redateljski promišljatelj Gavellina naslijeđa u *Dijalozima o Gavelli* (2009.) urednice Anje Maksić Japundžić, gdje se raspravlja upravo o tome *koliko* je Gavellina teorija primjenjiva u praksi (usp. posebno Maksić Japundžić 2009: 76-80), oko čega – očekivano – ne samo da nema konsenzusa nego nema ni izvođenja konkretne metodološke paradigme.

Zbog toga mi se čini da je važno o redateljskoj profesiji u Hrvatskoj 2019. godine razmišljati ne samo kao o zbirci autorskih poetika koju sporadično tumače teatrologija i kritika nego kao o kazališnoj profesiji kojoj nedostaje sistematizacija i zajednička zanatska profiliranost. Posljednji udžbenik režije za južnoslavenske kazališne akademije napisao je beogradski psihonaličar i redatelj Hugo Klajn, čiji su *Osnovni problemi režije* (ograničeni na kult redateljske ličnosti te promicanje glumačke metode Stanislavskog) u optjecaju sve od 1979. godine, što se čini osobito važnim edukacijskim anakronizmom.

Tragajući za mogućim modelom redateljskog zanata u 21. stoljeću, izložit ću ukratko redateljski priručnik Katie Mitchell, jer je smatram najsuštavnijim suvremenim priručnikom redateljske profesije, kakav nedostaje na hrvatskom govornom području², a dosta je rijedak i u anglofonom globalnom kontekstu. Izabrala sam je i zato što su njezini primjeri iz vlastite i tuđe kazališne prakse iznimno svjesni zamke *prelakh interpretacija likova* (Mitchell 2009: 125), što često nije slučaj s američkim priručnicima režije, u kojima se upravo o *namjerama* likova odlučuje brzo i površno, s velikim posljedicama po dubinu scenske karakterizacije. Osim toga, Mitchell vrlo široko shvaća i sâm predložak predstave. Ne samo kao dramski tekst nego kao bilo koju vrstu socijalnih dokumenta od kojih kreće inscenacija. Izvjesno je da inscenacija u teatru danas može krenuti (često i započinje) od osobnih svjedočanstava sudionika, ali i u tom slučaju iskazi prolaze različite oblike narativizacije i pojačavanja narativne koherencije, zbog čega je i dalje za redateljsku profesiju – kao i za sve ostale profesije – krucijalno bitan rad na dramskom tekstu ili nekom drugom narativno fiksiranom izvedbenom predlošku.

skom brisanju, objavljen na <http://slobodnifilozofski.com/2018/12/bogdan-jerkovic-nekoliko-crtica.html>.

² Sve od objavljivanja Gorčakovih *Predavanja o režiji* davne 1949. godine (Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske) kao zanatskog udžbenika režije poslijeratne Jugoslavije. Gavellini zapisi o umjetnosti glume, kritici i dramaturgiji unatoč svojem golemom kulturnom značaju, namjerno nemaju karakter zanatskog priručnika režije nego filozofskih eseja o različitim aspektima teatra. Vrlo dobro stojimo i s povijesti režije: knjiga Borisa Senkera *Redateljsko kazalište* (Zagreb: Cekade, 1984 [1977]) krucijalni je doprinos promišljanju autorskih poetika ključnih europskih redatelja razdoblja modernizma, ali njezina je orijentacija na povijesnom doprinosu promišljanja izabranih redateljskih stilova, a ne na metodologiji režije kao vokacije. Poviješću režije, na primjeru riječkog teatra, bavi se i knjiga *Redateljske poetike u riječkoj kazališnoj povijesti (od početaka do 1980)*. autorice Ive Rosande Žigo (Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2016).

Prema Mitchell, redatelj/ica je ponajprije zadužena za *prvu redakciju* pomnog čitanja dramskog teksta, plansku izradu bilježaka i liste važnih pitanja koja se nameću s obzirom na tekst, svakako i za historiografsko istraživanje njegova konteksta. Redatelj/ica mora ne samo teatrološki, nego i filozofski i politički, elaborirati *zašto* radi neki tekst – i to mimo njegove neposredne lektirne, komercijalne ili neke druge produkcijske isplativosti, kao i nezavisno od zahtjeva neke kazališne kuće koju zanima redateljčina dotadašnja autorska poetika. Ovaj dubinski promišljeni redateljski *zašto* toliko često izostaje na domaćim – hektičnim, slučajnim, javno minimalno obrazloženim – repertoarima da mi se ne čini nimalo trivijalnim istaknuti ga kao preduvjet profesionalnog pristupa režiji. U programskim knjižicama domaćeg teatra, baš kao i u javnim medijima, dramaturginja ili dramaturg objasniti će ukratko problem kojim se izvedba bavi, ali vrlo rijetko (iznimka su intervjui koji prate predstave Paola Magellija, Olivera Frlića, Gorana Sergeja Pristaša, Branka Brezovca, Ivica Buljana, Anice Tomić i režije Šnajderovih komada koje potpisuje i javno brani Snježana Banović) čujemo pomnije obrazložene redateljske razloge za izabrani dramski materijal. Sve navedene redatelje, međutim, upravo se zbog tobožnjeg *viška* erudicije i profesionalnog stava smatra ideologijski *agresivnima* ili ih se izravno politički dezavuiraju, zbog čega se (pogrešno) čini da *stav* „ne smije“ biti barjak, pa onda ni preduvjet redateljske profesionalnosti. Umjesto toga, socijalno ga se podigrava i nastoji cenzurirati. Posljedice takvog konteksta najbolje opisuje redateljica Franka Perković u intervjuu novinarki Kim Cuculić za „Novi list“, 16. svibnja 2019.:

Postala sam sama sebi dosadna, predvidljiva. Dramski tekst mi, bez obzira o kakvoj se strukturi ili temi radilo, sve češće predstavlja formalno opterećenje kojemu mi je teško umaknuti. Vjerojatno to ima veze s činjenicom da sam radila iznimno mnogo praizvedbi hrvatskih suvremenih drama (Sajko, Zajec, Mihanović, Karakaš, Mitrović...), koje nameću svojevrsnu moralnu obavezu poštovanja autora (ma što to značilo) ili pak temu koja često i nije tema kojom bih se u tom trenutku nužno bavila.

Stoga mi je postalo teško pronaći osnovnu vlastitu motivaciju i odgovor na pitanje zašto bih ja to zapravo režirala. Činjenica da mi je to profesija, sama po sebi nije dovoljna. U posljednje se vrijeme radije bavim rubnim projektima, koje najradije ne bih zvala predstavama. Prije dvije godine započela sam s Pravdanom Devlahovićem i Leonidom Kovač istraživanje u kojem smo se bavili manipulacijom diskursa povijesti koja do nas dopire kao fragment, fotografija, zapis, predaja... Obilježena nametnutim kontekstom, te time što se događa kada taj kontekst uklonimo ili ga zamijenimo nekim drugim. Taj je projekt zbog moje zauzetosti trenutno na čekanju, ali vjerujem da ću ga nastaviti.

Perković pri tome jasno formulira rizičnost tema kojima se bavi naglašavajući da je upravo istraživačka profesionalnost vlastite redateljske vokacije potencijalno *zatvara* radu u kazalištu, premda bi trebalo biti obrnuto. Šutjeti o svom radu može biti i način svjesnog distanciranja od mogućih izazova ideologijske kritike ili *zaštićivanja* vlasti-

toga eksperimentalnog rada distanciranom šutnjom, kao u slučaju Bobe Jelčića, koji uspijeva raditi i u repertoarnim kućama i na nezavisnoj sceni, baš zato što *ne raspravlja* o svom radu, iako se često bavi neurotskim ponašanjem kao temom koju tretira i kao ideologijski simptom.

Znači li to da su *bezidejne režije* u Hrvatskoj implicitni politički imperativ?

Bezidejnost je *sigurna karta* ako računamo na rad u institucijama?

Vratimo se Mitchell i njezinu priručniku, s naglaskom da bez ideje nema profesionalne predstave, pri čemu *ideja* nipošto nije samo ideologijski stav nego i kompletni **sustav promišljanja, planiranja i etapne realizacije izvedbe**. Citiram Katie Mitchell (2009: 115):

Glavna umijeća koja nam trebaju za redateljski posao zovu se strpljenje i sposobnost dugoročnog razmišljanja. Čak i ako imamo svega dva tjedna za probe, to i dalje znači da će redateljski materijali morati biti raspakirani sloj po sloj i logički organizirani, inače će se čitava konstrukcija predstave urušiti.

Strpljenje oko segmentiranja i daljnjeg razvijanja pojedinih aspekata izvedbe posebno je važno u svim aspektima rada s ljudima u teatru, naglašava Mitchell, jer kreativni proces nije samo *prvotna* „odluka“ ili ideja o nečemu, nego i akumulirani put otkrivanja, iskušavanja, modificiranja, katkad i radikalnog mijenjanja određene autorске odluke. **Redateljska „ideja“ o predstavi, dakle, nije doktrinarna i deklarativna nego pokušajna i radna, stalno otvorena nadopuni, izmjeni i doradi.**

Govoreći o vremenskom upravljanju predstavom, prva faza izvedbe zbiva se nekoliko mjeseci **prije** ulaska u proces proba s glumcima, kad redateljica strateški osmišljava sve vrste izvedbenih terena koji je očekuju. Na tom je mjestu vidljiva razlika između profesije dramaturga i redatelja: dramaturg/inja mora uspostaviti (samo) konceptualni koordinantni sustav problemskog promišljanja predstave, dok redatelj/ica mora uspostaviti i kompletnu organizacijsku mrežu suradnje brojnih kazališnih profesija (majstora svjetla, scenografa, kostimografa, suradnika za scenski pokret, suradnika za scenski govor, kompozitora itd.), što znači da redateljska profesija ujedinjuje dramaturgiju i produkciju. To također znači i da je kvalitetno redateljsko obrazovanje nezamislivo bez sistemskog usvajanja i dramaturške i produkcijske metodologije, o čemu pojedine akademske institucije zadužene za obrazovanje redatelja vode računa (britanska i njemačka sveučilišta mahom omogućuju studentima režije svladavanje i problemskih/dramaturških i produkcijskih/organizacijskih vještina režije).

Osim toga, prije ulaska na probe potrebna je i osobita priprema rada s glumcima, u kojoj redateljica ima zadatak razumijevanja dubinskih dimenzija glumačkog pristupa izvedbi iz perspektive vrlo širokog spektra glumačkih metodologija, što znači da bi redateljica trebala poznavati što je moguće više tehnologija glumačke izvedbe ili škola glume, a ne računati samo na ono što glumci donose sa sobom. Iskustvena fusnota: unutar aktivističkih grupa koje se bave teatrom često se implicitno uspostavi hijerarhija

prema kojoj ona osoba koja metodološki najviše zna o glumačkom poslu postaje „tihu“ ili implicitni redatelj čitave izvedbene ekipe. Tome nasuprot, u hrvatskom institucionalnom teatru glumci koji znaju više od redatelja ponovno postaju „problematični“ suradnici, a ne vođe čitavog stvaralačkog procesa. Zanimljivo je da Mitchell smatra da je veoma važna redateljska odluka oko glume hoće li izbaciti originalne didaskalije iz teksta, na taj način prepuštajući glumcima samostalno stvaranje emocionalnog konteksta, ili će didaskalije ostaviti na uvid glumcima, time ih usmjeravajući, ali i ograničavajući. Na ovom primjeru vidimo da je za konačnu izvedbenu dimenziju predstave manje bitno je li predstava organizirana hijerarhijski, s redateljem „na čelu“ ili s redateljem u dijaloškoj funkciji, koliko je važno jesu li odluke o vrstama i intenzitetima participacije unaprijed jasno postavljene i otvorene propitivanju, tako da sudionici znaju na koji se način uključuju u kreativni proces i koja je specifično njihova odgovornost za rad u cjelini.

Brojne upute u knjizi Katie Mitchell mogli bismo sažeti na motto: *priprema, priprema, priprema*. Redateljica mora odlučiti o žanru predstave, načinu segmentacije narativnog materijala, vrsti izvedbenog zahtjeva koji će uputiti svim svojim suradnicima. Istovremeno, producerska dimenzija oblikovanja predstave uključuje formiranje sustvaralačkog tima dizajnera zvuka, dizajnera svjetla, scenografa, kostimografa, kompozitora, koreografa itd. Ističem brojne modalnosti iskustva režije upravo zato što je riječ o **egzemplarno pluralnoj vokaciji**, koju nije moguće *simplificirati* na jedan tip edukacije ili specijalizacije.

Druga faza rada na predstavi po Katie Mitchell pomiče redateljicu prema profesiji promišljanja montaže prizora: rad na tekstu prelazi iz razmišljanja o neposrednim okolnostima drame na pitanje što će se događati na sceni *između* prizora, kako korespondiraju prizorišta zadana tekstom, što rade likovi koji *nemaju* replika (ali na sceni su istodobno s likovima koji imaju govorne dionice), kakav joj emocionalni tempo treba za odabrane prizore te kako točno protječe vrijeme komada u odnosu na vrijeme izvedbe. Ova faza imaginiranja izvedbe kroz njezin očekivani ritam odvijanja također je jedna od ključnih „karika koje nedostaju“ u hrvatskom glumištu, gdje se prizori nižu bez cjelovitog razmišljanja o vremenskoj dimenziji izvedbe ili, pak, stihijski, bez uvažavanja specifično glumačkog ritma izlaganja, samim time i bez provjere idemo li doista u smjeru zacrtanog ritma. Iznimka su predstave koje režiraju glumci, kao Rene Medvešek, Matko Raguž, Vilim Matula i Bruna Bebić, za koje je karakteristična iznimna svijest o usklađivanju unutarnjeg vremena izvođača s vremenom reakcije publike, kao i s osjetljivim ritmom međuprizora.

Po Mitchell, sve odluke, pa čak i one prvotno uzimane u obzir pa onda odbačene, vode se u posebnoj *redateljskoj knjizi* (ili skromnije: redateljskoj bilježnici) koja prati polagano uspostavljanje idejne i izvedbene mape predstave. Svaka scena u redateljskoj knjizi mora biti posebno imenovana ili naslovljena (izvrstan primjer ove sistematičnosti razrade donio je u zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište jedino litavski redatelj Ei-

muntas Nekrosius), svi glavni događaji moraju biti strukturalno promišljeni kao *zglobovi* organizma predstave, kao što moraju biti određene i namjere i afektivne strategije likova, što vodi prema jasnoj komunikaciji dramaturških odluka koje će redateljica i dramaturginja kasnije prezentirati prema glumcima.

Tek nakon tih konceptualnih razrada redateljica ulazi u rad na karakterima, u smislu odgovaranja na pitanje što karakteri misle o sebi, što drugi likovi misle o karakterima na sceni i kakvi su im međusobni odnosi. Opet joj treba kombinirano znanje dramaturgije, teorije književnosti, filozofije, psihologije, sociologije i kulturalnih studija: lik se misli iz multipnih analitičkih perspektiva. Redateljica je zatim dužna osmisliti improvizacijske zadatke za glumce, što će reći izabrati glumačke tehnike koje će uspostaviti na razini čitavog ansambla. Također će voditi računa da prostor za probe vizualno organizira na isti način na koji će kasnije funkcionirati pozornica, da glumcima ne bi predstavljao prevelik problem prijenos izvedbe iz prostora na probe na očekivanu pozornicu. Vođenje brige o svim tim detaljima, pa čak i o načinu fizičkog zagrijavanja glumaca prije dramske probe (uz vježbe za glas), ponovno govori do koje mjere režija u profesionalnom kontekstu operira kao razgranati sustav funkcija skrbi o glumačkom tijelu kao instrumentu kazališnog procesa.

Tek nakon svih tih priprema terena, po Katie Mitchell, redateljica je spremna za ulazak u proces zajedničkih proba s glumcima. U tom je dijelu najvažnija odluka kakav će stil i metodologiju *feed-backa* izabrati prema suradnicima. Drugim riječima, trebaju joj vještine socijalne komunikacije, rješavanja konflikta, pregovaranja. Sada interakcijska mantra postaje: *slušanje, slušanje, slušanje*. Redateljica mora glumcima istovremeno predstaviti svoju redateljsku knjigu i uspostaviti suradnju na setu, u smislu komunikacijskih protokola, ali i uvažiti – slušati, čuti – gdje nastaju prepreke u komunikaciji, zastoji, produktivna neslaganja, povlačenja od suradnje. Kroz aktivno slušanje započinje praktični rad s glumcima, ali i sa svim drugim dionicima scenske izvedbe, krećući se također od rada na idejama preko rada na emocijama, biografijama karaktera s glumačkim nadopisivanjem, praktičnog rada na odnosima likova i praktičnog rada na vizualizacijama sve do strukturiranog rada na odijeljenim scenama. Prvobitne odluke prolaze sustavno testiranje i opetovanu reviziju, pri čemu je redatelj/ica zadužena za izdržavanje gustog *polja sumnje* (u sebe i druge) koje nastaje kroz suautorski rad u teatru. Još jednom iskustveno: mnogi domaći redatelji uštkavaju glumce umjesto da ih saslušaju i adresiraju njihove nedoumice, na taj način sprečavajući vrlo produktivan kritički rad ansambla. Nekoliko sam puta razgovarala s glumcima u glavnoj ulozi koji su je igrali preko volje i protiv svojih uvjerenja naprosto zato što su smatrali da redatelj/ica ne želi čuti njihov *otpor*, bolje rečeno njihovo promišljanje. Ne moram isticati da uloga nije postigla dobar prijam ni kod kritike ni kod publike. U svakoj profesionalnoj zoni kazališnih umjetnosti glumac mora biti osoba koja može analitički parirati redateljici, odnosno razrađivati i razgrađivati emocionalne i filozofske strukture likova i odnosa.

Istina je također da veoma dobro pripremljena redateljica ne može raditi s glumcima koji nisu sa svoje strane jednako ozbiljno posvećeni studiranju dramskih situacija i odnosa – što je ponovno jedan od problema domaćeg glumišta, u kojem se od glumaca očekuje *spontana* ili nereflektirana emocija, dok se intelektualna kapacitiranost često smatra i opterećenjem ili čak *smetnjom*. Da ironija bude veća, naši najveći glumci mahom su intelektualci, a ne fontane nepromišljenih energija.

Rad u glumačkom studiju (prostoru proba) ponovno može slijediti jednu ili nekoliko glumačkih metodologija, ali ključno je da *i glumac* obavi istraživački dio posla, baš kao što ga je inicijalno obavio i redateljsko-dramaturški tim. Ovu bismo fazu mogli nazvati i višestrukim izvedbenim propitivanjem svih premisa dramskog materijala. Uvidi i promjene zbivaju se neprestano. Modifikacije su stalne.

Zatim autorska ekipa prelazi na pozornicu, glumci dobivaju kostime, zvučni i svjetlosni okoliš. Slijede odijeljeno tehničke i glumačke probe, sve dok se ne stope u zajedničko tijelo predstave. Redateljica je obavezna sustavno graditi vlastitu tehniku *feedbacka* suradnicima i nastavljati davati precizan, profesionalno nijansiran *feed-back* i tijekom samih izvedbi predstave, a ne samo na probama. Zaključna radionica autorskog tima još jednom uključuje refleksiju ili analitički razgovor o iskustvu i procesu proba i samog kazališnog rezultata, predstave. Velika razlika između umjetnika koji sazrijevaju iz predstave u predstavu i onih koji ostaju na istom mjestu, bez obzira na količinu naslova koje potpisuju, upravo je u sposobnosti naknadnog sagledavanja autorskog procesa.

Naglašavam da se nijedan od navedenih aspekata rada na predstavi ne može odrediti *formalno*. **Ideja nije vektorski određena „tema“ predstave, a nije ni lajtmotivno formulirana namjera njenih redatelja i sudionika („ono o čemu želimo govoriti“). Ideja u kazalištu podrazumijeva metodičan pristup brojnim problemima predložka i zatim prolazak kroz brojne materijalizacije ili iskušavanja izabranih odgovora, zbog čega nije samo radni okvir izvedbe nego dinamička struktura kako integracije, tako i autonomne kreativne ekspresivnosti svih sudionika.** U mom iskustvu površni redatelji smatraju da imaju *ideju predstave* onda kad, poput uličnih oglašivača, glasno proglašavaju njezinu *bit*. No slično kao i u filozofiji, bit ili suština nekog sustava nije statična točka. Ideju neke predstave redateljska osoba i ansambl grade zajednički postupno i analitički studiozno, jer nikome s druge strane kazališne rampe ne trebaju propagandne krilatice.

Treba nam dubina uvida.

II.

Prepričala sam metodologiju sistematiziranu u knjizi *Redateljski zanat* jer mi se čini da je upravo iz navedenih suvremenih primjera rada u britanskom kazalištu jasno koliko idejnog rada na planiranju i promišljanju predstave uključuje redateljska profesija davno prije, tijekom i nakon početka proba, odnosno koliko je instanci promišljanja,

svjesnog postavljanja pitanja i dubinskog iščitavanja literature i socijalnih odnosa oko teksta i o tekstu, kao i promišljanja socijalne strukture odnosa među svim suradnicima te posebno strukture rada s glumcima, potrebno proći ako govorimo o takozvanim „promišljenim“ režijama.

Njima nasuprot stoje rutinske režije koje jako dobro poznajemo.

Usuđujem se nazvati ih bezidejnim režijama u Hrvata.

U njima redatelji ne misle da je za pristup tekstu potrebna osobita priprema niti smatraju da je sam *feed-back* suradnicima vrsta umjetnosti.

Bezidejna režija ovako izgleda: redatelj nasumce odabere komad, jer mu se *nešto* oko komada dopalo. Ne razmišlja puno o njemu i mahom ne izrađuje redateljsku knjigu: možda je u pitanju lektirni naslov ili nešto u čemu vidi glavnu repertoarnu glumicu ili računa da će predstava biti popularna kod publike jer je u pitanju prokušana filmska komedija ili je negdje već pogledao taj naslov u uspješnoj režiji, pa ga samo želi „prenijeti“ na vlastitu pozornicu.

Bezidejna redateljica očekuje da će iz dramskog materijala tijekom proba *metodom slučajnog otkrivanja* preuzeti ono što je glumcima zanimljivo, aktualno ili blisko. Dramaturškog rada ili nema ili dramaturginja svima donosi kave (doslovce) i šutke sjedi u gledalištu. Redateljska „spontanost“ u nas znači da redateljica ili redatelj nemaju razradu teksta u glavi, još manje socijalne kompetencije suradnje s drugim misliocima teatra, primjerice dramaturzima ili književnim teoretičarima ili kritičarima.

Bezidejni redatelj pritom nije posve lišen imaginacije. Ona ili on ima neku osnovnu ideju (primjerice, sve muške likove igrat će žene ili obrnuto), ili imaju ideju o žanru koji žele postići (primjerice, reći ćemo glumcima da radimo tragediju ili komediju ili grotesku itd.), ali ne miče se dalje od njezine općenitosti i nerazrađenosti. Imat će mutnu ideju i o tome koji bi mu točno glumci mogli zatrebati, jer su upravo ti glumci poznati kao vješti komičari ili intenzivni tragičari ili glumci pojačano kritičkog senzibiliteta. Ali s njima neće znati raditi na daljnjem razvoju glumačke ekspresivnosti, jer nije pripremio ni akcije, ni pitanja, ni improvizacije niti je proučio barem nekoliko glumačkih tehnika, kojima bi se sad mogao i poslužiti.

Bezidejni redatelji stoga jednostavno kaskaju za glumcima. Podijelit će im tekstove, povremeno nešto dobaciti iz gledališta, čekati da glumcima neko izvedbeno rješenje padne na pamet, s više ili manje uključenih mobitela promatrati kako se glumci hrvaju s prizorima, dajući im vrlo skroman, ponovno metodološki nevješt *feed-back*. Citiram tipične redateljske reakcije na glumačku izvedbu tijekom proba kojima sam mnogo puta svjedočila: *E, super*. Ili: *Meni je to bez veze*. Ili: *Pa onak, mogao bi ti to i bolje*. To samo su neki od brojnih iskustvenih primjera lakonskog izbjegavanja analize glumačkog rada u korist *lajkanja* i slijeganja ramenima koje često dobacuju s redateljskog stolca. Pritom je važno naglasiti da manjak redateljske reakcije, kao i njezin višak, ima vrlo slične posljedice kao i manjak ili višak terapijskog transfera u psihoterapijskim profesijama:

ako redateljica nema reakcije, nema napretka u komunikaciji s glumcem. Ali ako redateljica ima spremnu tiradu koja ne uvažava konkretne probleme glumačkog izraza, dakle ako radi s viškom paternaliziranja i moraliziranja oko vlastita tumačenja uloge, također neće biti relevantnih glumačkih pomaka. Umjetnost komunikacije glumac/redatelj stoga nipošto nije u *količini* razmijenjenog teksta i iskustva nego u kvaliteti percepcije i međusobnog uvažavanja. Imamo, dakako, i slučajeve bezidejnih redatelja koji ne rade s glumcima ni na kakvim detaljima niti na daljnjim mogućnostima jezika, filozofije ili etike likova, još manje na analizi politike scenske situacije i njene socijalne konfiguracije; umjesto toga naprosto inercijom nagomilanih proba doguraju do premijere, da bi nakon aplauza prešli na svoju sljedeću (jednako površnu, jednako bezidejnu) redateljsku gažu.

Budući da je naša sredina toliko sićušna da je u njoj i zrno graška gotovo pa princeza ili čak diva, govorit ću o bezidejnim režijama općenito, da ne bi nastupio užas pogrešnih ili ispravnih prepoznavanja, odnosno kako ne bih povrijedila *osobe*, dok pričam o profesionalnim postupcima.

Govorit ću kao kritičarka i teatrologinja koja već dvadeset godina prati i nezavisnu, i institucionalnu, i bulevarsko-pučku scenu hrvatskog glumišta, o njoj pišući redovito, u dnevnim, tjednim i inim stručnim publikacijama. Razlog zašto govorim o bezidejnim režijama ima veze s time što ih proporcionalno ima daleko više nego što bi to smjela tolerirati jedna profesionalna kazališna sredina, kao i zato što su previše normalizirane, kao da je u pitanju vrsta rutinske kazališne neimaštine, a ne manjak stručnosti koji dubinski podriva ovu scensku profesiju.

Prelazim na osnovne forme bezidejnih režija.

1) REŽIJA PREKIDAČA ZA SVJETLO (PALI/GASI MODEL)

Najbezidejniji i često najdoslovniji tip režije u Hrvata, tipičan ne samo za amaterska i privatna kazališta nego još uvijek i za veće repertoarne kuće, jest režija koja se nije odmakla dalje od prostorne realizacije didaskalija dramskog teksta, dok između prizora jedino gasi i pali svjetla, kako bi sugerirala protok vremena ili minimalnu promjenu prostora. To je tip režije koji ne pokazuje nikakav uvid u to da kazalište od svog nastanka koristi maske, zvuk, koreografiju, brojne vrste glazbe, scensku tehniku (primjerice stoljećima zna za dimne strojeve, rotacijske bine, gongove kao signal promjene prizora itd.), odnosno tip režije koji čak nije postao svjestan da je kompozicija i montaža svjetla u međuvremenu postala zasebna kazališna umjetnost, koju se može studirati na zasebnom diplomskom i poslijediplomskom studiju, dakle neusporedivo je složenija od svjetlo/mrak podjele prizora.

Pali/gasi režija osobito je apsurdna kad se nakon promjene svjetla na sceni doslovno ništa ne promijeni među likovima ni unutar njih, niti se promijeni rekvizita ili scenografija, dakle očito je da redatelju doslovce ne pada na pamet kako drugačije signalizirati publici da bi *trebalo* doći do nekakve promjene. Ali promjene nema, ona nije postignuta,

jer promjena ne može biti izazvana *samo* montažnim rezom. Oko nje treba nastojati posve drugim izvedbenim sredstvima.

2) „GLUMAC SVE ZNA, ŠTO ĆU MU JA“

Zatim je tu režija koje *nema* zato što se smatra da proces izvedbe treba u potpunosti prepustiti glumcu, po mogućnosti na praznoj pozornici. Eventualno će se promisliti kostimi, dodati pokoja glazbena numera, ali kako glumac često nema kapaciteta misliti na sve one aspekte teatra koji su posao redateljice i dramaturginje (naveli smo ih ranije), glumačke će predstave gotovo uvijek za sobom ostavljati dojam gladijatorske krvi i znoja (ili samo škripe marioneta), a ne scenskog djela koje zadire i u pamćenje teatra i u njegove jezične, socijalne i filozofske poetike. Drugim riječima, bit će emocionalno snažne, imat će često i dobar izvedbeni tajming, ali bit će i konceptualno oskudne.

Režijsko i dramaturško promišljanje predstave poklanja glumcu vanjsko oko i vanjsku organizacijsku i konceptualnu razradu, dakle čak i ako se redatelj regrutira iz redova glumaca, imperativ mu je svladavanje cjelovitosti redateljskog vizioniziranja predstave.

3) „SAMO IZGOVORI ONO ŠTO JE NAPISANO“

Manjak *socijalno-prevodilačkih* vještina na relaciji predložak/izvedba rezultira predstavama bez dubine likova, lišenih problemskih dimenzija scenskih situacija. Tu nema svijesti o povišenom, alegorijskom prostoru same pozornice. Ako u didaskaliji piše *Fotelja sa stajaćom lampom u desnom kutu pozornice*, onda će u desnom kutu pozornice biti najtipičnija moguća fotelja, s najopćenitijom mogućom lampom. Nema razrade scenskog ritma ni znanja o tome kako upravljati scenskim vremenom, nema povjerenja u metaforičku dimenziju izvedbe, niti znanja o tome da je kazalište sustav ljudskih napetosti i emocionalnih sila, a ne statična kompozicija *onoga što već piše u tekstu*.

To su ujedno i predstave na kojima publika učestalo i glasno hrče ili tiho drijema. Tekst se recitira umjesto da se glumi. Često se koristi u vjerskim priredbama, didaktičkim priredbama i amaterskim produkcijama. Taj tip režije ne treba miješati s odlukom da glumci izađu iz konvencionalnog *pathosa* likova i pozabave se postdramskim *govornim površinama*. Postdramsko glumište, naime, unatoč svom nespretnom nazivu (koji lažno navješćuje nadilaženje dramskog), uključuje različita obračunavanja s ideologijama izvedbe, dok je u stavu *sve je već u tekstu* prisutna samo nezainteresiranost za (barem!) trodimenzionalnu realizaciju predložka.

4) PREKRCAVANJE EFEKTIMA

Ova vrsta bezidejne režije može biti i komercijalna (*daj samo da se pjeva i pleše i da bude lijepih kostima*), ali i nekomercijalna (nizanje gegova, gomilanje poučnih citata,

eksplozija stilskih figura, podokvira unutar podokvira unutar podokvira kao signala razmetljive učenosti). Kad dolazi iz komercijalnog kazališta, ovaj tip režije žutog spektakla kao da je nastavak žutih medija, pa se u njemu rado pojavljuju televizijske zvijezde ili je napravljen po modelu *zabavnih* TV programa. Kako kazalište, međutim, nije TV set, nego mu je, kao i televizijskom studiju, potrebna režijska soba i s time povezani specifični postupci montaže, približavanja i udaljavanja likovima, promišljanja njihove dinamike i konteksta izvedbe, *žute režije* često su namijenjene publici koja poznaje isključivo televizijske prijenose i crkvene priredbe, zbog čega im nije bitna ni umjetnička slojevitost, ni uspostavljanje specifičnog izvedbenog stila, ni sam sadržaj na sceni. Kao što i sam naslov ovog tipa režije, dok trešti glazba i netko plesucka u blistavim odoricama, koga briga za umjetnost.

Kad dolazi iz nekomercijalnog teatra, ovaj je tip režije znak kompozicijske i konceptualne nerazrađenosti; gomilanja umjesto uspostavljenih kriterija selekcije; pretrpavanja izvedbe njenim metakomentarima, što pokazuje da bezidejnost može biti i „zametenost“ ili pometenost dosjetkama, koje ostaju u svom rudimentarnom neredu, bez napora njihova međusobnog odmjeravanja, selektiranja i organiziranja.

5) „IMAM SVOJU MANIRU: UZMITE ILI OSTAVITE“

Ponekad čak iiskusni redatelji naprave potpuno bezidejne predstave jer ih krenu raditi po svom vlastitom, „provjerenom“ redateljskom kalupu. Opet nema udubljenja u same tekstualne, auditivne, vizualne i ljudske elemente predstave već se radi „po uigranoj špranci“, kako se već *naviklo* raditi. U tome glumac može biti suautor ili samo okretaj zavrtnja, ali svakako ne smije dovoditi u pitanje redateljski primat čitavog uprizorenja. Izvjesno je da svaki redatelj ima pravo na pokoju *copy/paste* predstavu, ali ne bi si smio dozvoliti da mu manira postane standard. Kvalitetan umjetnički stil, pa tako i onaj režijski, uvijek se mijenja i razvija, dok inzistiranje na „mojoj metodi“ i „mojoj maniri“ često svjedoči o stagnaciji autorskog istraživanja.

6) STRAH OD IZAZOVA, RUTINERSTVO ILI „IDEJE SU PREBLISTAVE, SAMO SMETAJU“

Ovaj tip režije najteže je opisati jer se javlja u scenski artikuliranim predstavama, tehnički korektnima, ali i u predstavama koje unatoč svojoj formalnoj promišljenosti pokazuju neku vrstu analitičkog zastoja na dramskom ili socijalnom materijalu koji predstava dodiruje. Strah od iluminativne ideje, čak i od potrebe da je tražimo, može pogoditi iiskusne i neiskusne redatelje, a manifestira se kao nedostatak imaginacije koja prati lucidno sanjanje: sve je naoko u redu, glumci rade svoj posao, scenografija nije trivijalna, postoji svijest o glazbenosti scenskog vremena, ulazimo u neku epistemologiju scenske slike, ali dojam koji predstava ostavlja ostaje previše površan i prokušan.

Na ovom primjeru vidimo da je režija slična radu snova, s obzirom na to da uključuje i rad na kazališnom generiranju alternativnih svjetova, za koji nije dovoljno da funkcionira u nekom strojno-ustrojnom smislu nego je važno da donosi i proširenje mogućeg, proširenje imaginacije čitavog našeg socijalnog uprizorenja ili uprizorenja socijalnosti, u kojem je *scena* ukupna javnost, a ne samo prostor pozornice. S druge strane, upravo na takvom zakleto nemaštovitom tipu režije može se izgraditi čitava karijera, posebno u neambicioznim kazalištima metropole i nemetropole.

7) TEHNOKRACIJA ILI „AKO IMAMO NOVU VRSTU EKRANA, IMAMO I NOVI POGLED NA SVIJET“

Tehnologija u smislu filmskih i televizijskih tehnika reprodukcije slike postaje jedno od općih mjesta u kazalištu 21. stoljeća i samim time gubi na potencijalu vizualne originalnosti, bolje rečeno na kapacitetu originalnog-scenskog-mišljenja. Osim toga, tehnologija u pojedinim predstavama u cijelosti zamjenjuje ili čak anulira socijalni moment rada s glumcem i konceptualnu razradu izvedbenih situacija, postajući komercijalni *videozid* (bolje rečeno: videotapeta), time narušavajući i scenografski rad na kompoziciji scenske slike. Osobito je promašeno doslovno simuliranje televizijskih formata, kao i *citiranje*, te oponašanje televizijskih modela moderiranja *zabavnih programa*. Tom tipu bezidejne režije nedostaje likovna kultura, točnije rečeno poznavanje povezanosti povijesti umjetnosti, arhitektonike scene, vizualnih umjetnosti i teatra. Pri tome nema dvojbe da tehnološki eksperimenti itekako trebaju kazališnoj umjetnosti (kao i svim vizualnim umjetnostima), ali njihovo korištenje ne bi trebalo biti paravan za manjak promišljanja ostalih aspekata izvedbe ili za skrivanja iza alatke koja postaje samoj sebi svrhom.

III.

Iako time završavam skicu tipologije bezidejnih režiranja, naglasila bih još nekoliko iskustvenih momenata po pitanju domaćeg redateljskog posla. Dok su *neuke* ili nevješte režije produktivno iskustvo kazališnog amaterizma, bezidejne režije često potpisuju iskusni ljudi, profesionalci, koji su za taj posao plaćeni u sklopu legitimnih kazališnih repertoara. Njihova bezidejnost u skladu je s repertoarnom bezidejnošću i arbitrarnošću mnogih naših kazališnih kuća, koje su državno i gradski subvencionirane za izradu kazališnih programa, pa nešto *moraju* proizvoditi u redovitom ritmu, čak i onda kad oko toga nemaju nikakvu repertoarnu viziju, a kamoli redateljski razrađen sustav ideja.

Razrada ideja i unikatna vizija pritom ostaju imperativi redateljske profesije. Rado bih s time u vezi ponovila argumente Slobodana Šnajdera iz teksta *Umijeće režije*, objavljenoj u zbirci studija *Radosna apokalipsa*. Šnajder otpočinje tekst tezom vrlo bliskom ovom izlaganju: *U kazalištu se režira kao što se u vodi pliva, ne razmišljajući.*

Predstave se rade *u povodu* teksta, nastavlja Šnajder, a ne kroz tekst ili protiv njega. Ne rade se s namjerom istraživanja i otkrivanja. Zbog toga je, nastavlja Šnajder, dobra režija neka vrsta *čuda* ili mnogo češće *čežnje* (2006: 190-192), kojoj na putu stoje nizovi osobnih ljudskih neodgovornosti. I sebi i kontekstu. Kad režijski kriteriji u nekoj kulturi postoje, kao što postoje s obzirom na rad Gavelle ili Radojevića ili Brezovca (dodala bih tu i Olivera Frlića), režija po Šnajderu *uposebljuje* kazalište. Odmiče ga od općenitosti, bezobličnosti, mehanike prikazivanja. Istovremeno, snažna režijska idejna platforma može svjesno poništiti dramski tekst, što se upravo Slobodanu Šnajderu dogodilo s Oliverom Frlićem kad se rečeni redatelj u riječkom Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca 2014. godine latio dramatičareva *Hrvatskog Fausta*. I tu je zanimljivo da Šnajder Frliću u intervjuu za „Novosti“ 10. siječnja 2015. zamjera manjak interesa za samu dramu (vrlo kompleksnog ideologijskog, ali i estetičkog kodiranja povijesnih biografija), a višak interesa za političku prozivku i dezavuiranje aktualnih javnih figura. Time dolazimo do prilično brutalne činjenice o primatu režije u teatru: redatelj *smije* pretvoriti pisca u daleki, pa i zaboravljeni povod svoje predstave. Pisac nema načina da kontrolira izvedbu svoje drame. Ali čak i redateljska ideja koja *pregazi* svog pisca može svratiti pozornost javnosti na originalnu varijantu dramskog teksta i može ga analitički otvoriti na produktivne načine.

Režija je, dakle, najteža i najkontroverznija kazališna profesija jer u sebi objedinjuje kompletno poznavanje svih ostalih umjetničkih polja i zanatskih praksi kazališta, baš kao implicitnu ili eksplicitnu ideologijsku kritiku standardizirane ili politički propisane reprezentacije stvarnosti. Zbog toga manjak artikulacije o redateljskoj profesiji postoji i na međunarodnoj razini. Kako veli redatelj i teatrolog Richard Trousdell (1992: 25):

Za većinu nas, režiranje je neoznačena karta ili neodređena akademska disciplina bez ikakvih čvrstih uporišta. Za razliku od glume, oko koje su izgrađene mnoge teorije i metode koje nas mogu voditi, režiranje nudi vrlo malo škola promišljanja vlastite prirode, metode i tehnike. (...) Redateljske metode su zapravo posuđene iz vizualnih umjetnosti, glume i književne kritike.

Sa svoje strane, rekla bih da režija – kao uostalom i brojne umjetničke dimenzije od kojih je sastavljena – postaje moguća samo kroz procese stalnog i dubokog učenja o socijalnosti izvedbe, koje kognitivni znanstvenik Stellan Ohlsson (2011: 21) ovako opisuje:

Napuštanje, križanje, odbijanje, dodavanje ili oduzimanje onog znanja koje smo prethodno smatrali važećim, kako bismo ušli u trag onom stalno nemirnom i bazično nepredvidljivom krajoliku koji posredno omogućuje kreiranje mentalnog prostora za alternativne ili čak kontradiktorne koncepte, uvjerenja, ideje, strategije.

Bezidejne režije nemaju čak ni namjeru išta otkrivati. One otvoreno proklamiraju da *samo reproduciraju* ili preuzimaju naivne obrasce ideologijski propisanog predstavljanja i da su time više nego zadovoljne. Za njih je heuristički pogon svake umjetnosti, a posebno teatra, nepotrebno opterećenje. One dragovoljno utvrđuju ionako prenaučeno reprezentacijsko gradivo.

Objavljuju, umjesto da istražuju.

Zaključno, režija ni u kojem slučaju ne smije pristati na bezidejnost (površnost, nerigoroznost promišljanja, manjak autorskog rizika, rutinerstvo). Bez obzira na to potpisuju li je dramatičari, kao u dugim periodima kazališne povijesti, ili jake autorske ličnosti iz nekog konkretnog umjetničkog područja, ili formalno diplomirani redatelji, ili dehistrionizirani glumci, ili dramaturzi, ili dramaturški timovi, ili (sve češće) kompletni izvedbeni kolektivi, režija je multimodalni oblik mišljenja teatra kao filozofije, politike, glumačkog zanata, strateških znanja planiranja i organizacije socijalnih timova, kao i poetskih kompetencija stvaranja uvjeta javnog i k tome kolaborativnog, lucidnog sanjanja. Riječima Branka Gavella (2005: 299), kao još uvijek nedosegnuto prvog imena hrvatske režije:

Ideja mi je naime došla slučajno. Nisam bio zadovoljan s inscenacijom Krležina Michelangela i često sam odličnom autoru govorio o tom svom nezadovoljstvu i o svom traženju. Jedne noći usnuo sam naročit san.

Lica, na koja sam mislio u polusnu, ušla su u moj san kao figure koje postavljaju scenu svoga sanjanja. Sjećao sam se još sutradan kako sam u snu režirao likove iz polusna (...).

U tekstu *Režija, kritika, publika* Gavella će (2005: 28) također govoriti o režiji kao *dijalektičkom mišljenju* koja posreduje između glumaca i publike, zbog svoje sposobnosti uvažavanja i reflektiranja kompletnog socijalnog konteksta bivajući mnogo bliža kritici negoli *aranžiranju* glumaca. Sve što Gavella ima reći o glumcima, tijekom čitava životnog opusa, također je primjer traganja za idejama koje pokreću socijalnu izvedbu. Upravo u gavellijanskoj tradiciji *bezidejnost* i režija stoje u najoštrijoj opreci, čemu je posvećen i *meritum* ovog teksta. Pritom valja stalno imati na umu, kako točno ističe Vjeran Zuppa (cit. prema Maksić Japundžić, 2009: 73), da upravo činjenica da *nemamo praktičnog* Gavellu ili edukacijski prenosivo artikuliran redateljski zanat ukazuje na potrebu da se ideji u redateljskoj vokaciji konačno pristupa pragmatičnije, analitički slojevitije i strateški razrađenije. Jer *redateljska ideja* nije samo prvotni pokretač rada u kazalištu, nije samo „Gavellin san“, nego i akumulacija svih njezinih suautorskih konkretizacija oko pozornice i na pozornici, baš kao i kritički „preostatak“ ili socijalno nerazgradiv višak interpretacijske slojevitosti koji preostaje nakon svega što smo o predstavi u stanju izgovoriti tijekom i nakon njezina igranja. Govoreći o filmskoj režiji, Ken Dancyger (2006: 12) ovako definira redateljsku ideju:

Redateljska ideja je duboka subtekstualna interpretacija koja objedinjuje doslovce čitavu produkciju. (...) Upravo je kvaliteta redateljske ideje ono što razlikuje kompetentnog od dobrog ili sjajnog redatelja. Redateljska ideja pokreće doslovce svaku od mnogobrojnih odluka koje donosimo tijekom stvaranja.

Mogli bismo otići i dalje: uistinu utjecajna „redateljska ideja“ primjer je kompleksnog autorstva u stalnoj ekspanziji novih nadopuna i interpretacija, zbog čega je od presudne važnosti prepoznati je i opisati kao osnovnu preokupaciju redateljske profesije.

LITERATURA

- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bogart, Anne (2004). *A Director Prepares*, New York: Routledge.
- Burgess, Jean (2019). *Collaborative Stage Directing*, London: Routledge.
- Cooke, B., & Kothari, U. (2001). *Participation. The new tyranny?* London, UK: Zed Books.
- Crook, Paul B. (2016). *Tha Art and Practice of Theatre Directing For Theatre*, London: Routledge.
- Dancyger, Ken (2006). *The Director's Idea*, New York: Focal Press.
- Gavella, Branko (2005). *Teorija glume: od materijala do ličnosti*, Zagreb: CDU.
- Gavella, Branko (2005). *Dvostruko lice govora*, Zagreb: CDU.
- Gorčakov, Nikolaj Mihajlovič (1949). *Predavanja o režiji*, Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Innes, Christopher i Shevtsova, Maria (2013). *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge: Cambridge UP.
- Klajn, Hugo (1979). *Osnovni problemi režije*, Beograd: Univerzitet umetnosti Beograd.
- Kulundžić, Josip (1924). *Fragmenti o teatru*, Novi Sad: Biblioteka Sterijinog pozorja.
- Kulundžić, Josip (1997). *Režija*, Zagreb: Poseban otisak iz Kronike Zavoda za povijesti hrvatske književnosti i glazbe HAZU, broj 6-7.
- Kulundžić, Josip. (1963; 1977; 1996). *Primeri iz tehnike drame*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Kunčević Ivica (2012). *Ambijentalnost na dubrovačku*, Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Kunčević, Ivica (2017). *Redateljske bilješke*, Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Maksić-Japundžić, Anja (ur.) (2009). *Dijalozi o Gavelli*, Zagreb: Eurokaz festiva.
- Mitchell, Kate (2009). *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*, London: Routledge.
- Nicholson, Helen (2005). *Applied Drama: the gift of theatre*, London: Palgrave.
- Ohlsson, Stellan (2011: 21). *Deep learning: how the mind overrides experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ott, Michaela (2018). *Dividuations: Theories of Participation*, New York: Palgrave Macmillan.

- Paro, Georgij (1981). *Iz prakse*, Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- Paro, Georgij (1990). *Made in USA*, Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih Kritičara i teatrologa.
- Paro, Georgij (1995). *Theatralia disjecta*, Karlovac: Matica hrvatska Karlovac.
- Paro, Georgij (1999). *Razgovor s Miletićem*, Zagreb: Disput.
- Paro, Georgij (2010). *Pospremanje*, Zagreb: Disput.
- Petlevski, Sibila (2008). *Počeci sustavno teorijskog promišljanja kazališne režije: problemi i dosezi*, iz Dani Hvarskog kazališta, knj. 34, ur.
- Nikola Batušić i dr., Zagreb I Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, str. 183-196.
- Selem, Petar (2002). *Doba režije*, Zagreb: Školska knjiga.
- Senker, Boris (1984). *Redatelji postgavelijanske generacije*. Iz Dana hvarskoga kazališta. *Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)*. Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru, str. 232–257. Split: Književni krug.
- Senker, Boris (1984). *Redateljsko kazalište*. Zagreb: Cekade.
- Senker, Boris (2000). *Režije Shakespearea u Hrvatskoj*. Krležini dani u Osijeku 1998. *Hrvatska dramska književnost i kazalište u Europskom kontekstu*, priredili N. Bartušić i B. Senker, str. 118-136. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek.
- Sidiropoulou, Avra (2019). *Directions for Directing: Theatre and Method*, London: Routledge.
- Šnajder, Slobodan (2006). *Radosna apokalipsa*, Zagreb: Prometej.
- Trousdell, Richard (1992). *Directing as Analysis of Situation*, "Theatre Topics" 2.1., str. 25-39.
- Violić, Božidar (2004). *Lica i sjene: razgovori i portreti*, Zagreb: Ljevak.
- Waincott, Ronald i Fletcher, Katty (2007). *Theatre Collaborative Arts*, Boston: Pearson Education Inc.
- Whitmore, Jon (1994). *Directing Postmodern Theater*, Michigan: Michigan Un. Press.

GLUMCI I REDATELJI U ULOZI PISACA

Držanje do umjetničke samosvojnosti i profesionalnih standarda pojedine struke u kazalištu nije ništa nepoželjno, upravo suprotno, no posve stroga podjela rada ili rigidno ladičarsko razgraničavanje osobnih i profesionalnih umjetničkih ingerencija u kazalištu kao ne samo kolektivnoj već prije svega umjetnosti može jednako tako biti i posve kontraproduktivno, ako ne i posve neutemeljeno, gledano već od samih začetaka kazališne umjetnosti pa sve do danas, neovisno o nužnim procesima postupne profesionalizacije, legitimacije i lepezastoga umnažanja zasebnih umjetničkih struka koji još uvijek traju. Kada je riječ o trima strukovnim kućicama iz ponuđenoga naslova – spisateljskoj, glumačkoj, redateljskoj – upravo se povijest kazališta razotkriva kao pouzdan svjedok njihove kontinuirane premreženosti te učestaloga preplitanja i sabiranja u jednoj te istoj umjetničkoj osobnosti, bez obzira na suvremene kategorije u poimanju pojedinih struka i bez obzira na to koja je kojoj unutar iste umjetničke osobnosti i istoga umjetničkog opusa kronološki prethodila ili je slijedila, odnosno koja je – i je li uopće – u konačnici supstancijalno dominirala, bilo u fazi stvaranja bilo u stadiju njezine teorijske i historiografske recepcije i analize. Dokraja pojednostavnjeno, u povijesti svjetskoga, pa tako i hrvatskoga kazališta, nije neuobičajeno da glumci, redatelji i spisatelji međusobno zamjenjuju uloge ili uskaču iz jedne u drugu, povremeno i privremeno ili kontinuirano i trajno, stoga ni ulogu pisca koju u ovom radu dodjeljujem redatelju i glumcu, kao uostalom ni uloge redatelja i glumca, ne treba uzimati kao posve isključive i odijeljene kategorije koje bez ostatka obilježavaju bilo kojeg umjetnika o čijem je opusu i djelovanju riječ, tim više što ih se u brojnim stvaralačkim opusima doista i ne može razgraničavati, ako je to uopće i potrebno, a niti su ta razgraničenja i hijerarhijski ustroji uloga dokraja fiksni i nepromjenjivi već su unekoliko i povijesno fluidni ovisno i o autorskoj, i o historiografskoj, i o problemskoj točki gledanja. Kada, zašto i kako, međutim, dolazi do naslovom apostrofirane i tek uvjetno shvaćene zamjene uloga te što ta zamjena donosi hrvatskom kazalištu i hrvatskoj kazališnoj historiografiji, koja je ovdje u primarnom fokusu moga interesa, posve su druga pitanja s višeznačnim i kompleksnim odgovorima

koji mogu imati i sasvim individualna obilježja, ali i neke općenitije značajke pa ih ne treba unaprijed odbaciti kao relativne ili irelevantne.

Kada je riječ o povijesti hrvatskoga kazališta, a naglašavam da pozornost usmjeravam na povijest kazališta od njegove profesionalizacije sredinom 19. stoljeća naovamo i da unatoč ograničavajućoj naslovnoj odrednici pojmova glumac i redatelj u obzir uzimam i širok spektar kazališnih izvođača (glumaca, pjevača, plesača), odnosno da uz bok redatelju supostavljam i koreografa i dirigenta, spisateljski radovi predstavnika odabranih profesija mogu se načelno podijeliti u dvije velike skupine, pri čemu prvu skupinu čini korpus književnih tekstova pisanih *za* kazalište/scenu/izvođenje, poput izvornih dramskih tekstova ili opernih i baletnih/plesnih libreta (a u određenoj mjeri i prijevoda, dramatizacija i adaptacija), a drugu skupinu već podosta opsežan te žanrovski i tematski nadasve heterogen korpus tekstova pisanih *o* kazalištu u raznim prigodama i s raznim pobudama, poput biografija, autobiografija, zapisanih (i kazivanih) memoara, dnevnika, sjećanja i uspomena, književnih, kazališnih, plesnih i glazbenih kritika, kolumni, eseja, putopisa, feljtona, studija, članaka, ogleđa, predgovora, pogovora, uvodnika, govora, nekrologa, (auto)analiza, polemika, reagiranja, prigodnih tekstova, blogova, zbirki, monografija, kazališnih povijesti, znanstvenih radova, disertacija... Ovom prigodom ostavljam po strani prozne i poetske književne tekstove koji izravno ne spadaju ni u jednu od navedene dvije skupine, iako to ne znači, dapače, da u njima ne može biti govora o teatru, da nisu refleksija teatarskog iskustva autora, da nemaju što reći o teatarskom radu svoga autora ili da ne mogu biti preoblikovani i u tekstove za kazalište. Kao kratak prilog (pr)ovjeri navedene teze navest ću dva, doduše, arbitrarna i nasumična, ali, vjerujem, i dovoljno ilustrativna primjera: jedan su kriminalistički romani plesačice i koreografkinje Mercedes Goritz Pavelić. koja je radnju svojih djela redovito smještala u baletni milje kako bi i na taj način približila čitateljima problematiku baletne profesije i način života baletnih umjetnika (npr. *Danas nije umrla tako lijepo*, 1982.); drugi su zbirke poezije glumca Rade Šerbedžije nadahnute kazališnim temama (npr. *Promjenjivi*, 1987.). Također ovom prigodom ostavljam po strani i širok spektar predstava čiji je tekstualni dio nastao tijekom procesa rada autorskoga tima i izvođača predstave te naknadno i izvan predstave nije tekstualno fiksiran i zabilježen.¹

Već od samih početaka profesionalizacije hrvatskoga kazališta među autorima dramskih djela, poznato je, nalazimo i glumce ili, točnije rečeno, glumce-redatelje poput Josipa Freudenreicha ili Nikole Milana Simeonovića, odnosno redatelje poput Stjepana Miletića. Neke njihove drame nikada nisu zaživjele na sceni ili unatoč svojedobnoj kazališnoj popularnosti nisu preživjele vrijeme svoga nastanka i praizvedbe, a neke su kao uspješni predstavnici, pa i rodonačelnici vrste obilježili kazalište svoga doba i unijeli kvalitativne promjene u hrvatsko dramsko pismo i kazališnu izvedbu, ovjerene

¹ O tome usp. knjigu Višnje Kačić Rogošić, *Skupno osmišljeno kazalište*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2017.

i njihovim kasnijim izvedbama i/ili njihovim uvrštavanjem u važnije hrvatske edicije književnih tekstova poput Pet stoljeća hrvatske književnosti, hrestomatijske izbore hrvatske dramske književnosti (*Hrvatska drama 19. stoljeća*) ili leksikone i enciklopedije hrvatskih književnih pisaca i djela (*Leksikon hrvatskih pisaca, Leksikon hrvatske književnosti – djela, Hrvatska književna enciklopedija*), kao što je to slučaj s, primjerice, Freudenreichovim pučkim igrokazom *Graničari*. U isto su se vrijeme za pravo na autonoman kreativni umjetnički izričaj izvan glume te autorstvo dramskih tekstova i status spisateljica borile i glumice, poput Ivke Kralj (*Vatrogasci*, 1875., *Divljanka*, 1880.), Georgine Sobjeske (*Svako djelo dođe na vidjelo*, 1894.) ili Nine Vavre (*Dolazak Hrvata*, 1907.), doduše s promjenjivijim uspjehom i sa stigmom *pačanja* u poslove u kojima im zapravo nije mjesto, pa se ne treba iznenaditi što se prigodom praižvedbe *Divljanke* Ivke Kralj jedan kritičar maliciozno čudio kako bi žena, pa još i glumica, mogla biti spisateljica ili što je Nina Vavra uspjeh *Dolaska Hrvata* u vrijeme praižvedbe pratila skrivajući se iza autorske anonimnosti. U kazalištu na mijeni 19. i prve polovice 20. stoljeća glumice poput Ljerke Šram, Milice Mihičić i spomenute Nine Vavre ipak su se češće javljale kao prevoditeljice dramskih djela, katkada i kazališne publicistkinje skrivene pod krinkom pseudonima, a njihova je književna i prevodilačka djelatnost i danas zakrivena velom nedovoljne istraženosti.²

Među izvođena i uvažena djela hrvatske dramske literature 20. stoljeća također su se periodički probijale razmjerno malobrojne drame iz pera hrvatskih glumaca i/ili redatelja, primjerice Tita Strozzića, Vanče Kljakovića, Amira Bukvića, Tomislava Durbešića, Fabijana Šovagovića ili Vlatka Perkovića,³ unoseći novine i osobni senzibilitet u oblikovanje hrvatske dramske literature, da bi od devedesetih godina do danas broj dramskih djela koja su napisali glumci i, rjeđe, redatelji, dobio na zamahu i u kvantitativnom i u kvalitativnom smislu (usp. A. Lederer 2004: 109) trajnije obilježivši pojedine kazališne sredine (varaždinski, splitski ili zagrebački krug), pojedina kazališta (Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, zagrebački Kerempuh i Komedijski teatar &TD...) i cjelokupnu dramsku i kazališnu produkciju na mijeni 20. i 21. stoljeća.⁴ Više je raznovrsnih motivacijskih sklopova što su glumce i redatelje usmjeravali prema pisanju počevši od inherentnoga unutarnjeg nagona za umjetničkim izražavanjem putem dramskoga pisma preko izvana nametnutoga smanjenog angažmana u bazičnoj profesiji, ali i potpore matičnoga kazališta za glumačko-redatelj-

² Važan istraživački pomak u tom području ostvarila je Lucija Ljubić u knjizi *Od prijestupnice do umjetnice. Kazališne i društvene uloge hrvatskih glumica*, Meandar, Zagreb 2019.

³ Kalmana Mesarića i Josipa Kulundžića, primjerice, koji su bili i redatelji, uvrštavam primarno u dramske pisce.

⁴ Za popise izvedbi dramskih djela hrvatskih glumaca i redatelja od 1990. do danas usp. *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga četvrta (rukopis), popis izvedbi hrvatskih dramskih djela u knjizi Ane Lederer *Vrijeme osobne povijesti* („Izvedbe tekstova domaćih autora u profesionalnim hrvatskim kazalištima 1. siječnja 1990 – 31. prosinca 2003“) i mrežne stranice hrvatskih kazališta.

ske iskorake u dramsko autorstvo, intimnoga nezadovoljstva interpretativnim pristupima, dramskim likovima i tematskim sklopovima nametnutih repertoarnih odabira te uopće prevladavajućim shvaćanjem kazališta do potrebe da se u dramskim tekstovima i kazalištu bave neposrednijom problematikom aktualnoga prostora i vremena vlastitoga življenja i stvaranja i da dramskim tekstom i predstavom posreduju vlastiti osjećaj svijeta i uspostave čvršću komunikaciju s gledateljem u publici. Pritom i ovdje možemo razlučiti glumce i redatelje koji su dramske tekstove pisali jednokratno, povremeno ili periodički, na mahove, koji su se trajno prestrojili s jednoga profesionalnog kolosijeka na drugi i koji su usporedno s nepomućenim glumačkim i redateljskim angažmanom, često i u vlastitim djelima, stvorili razvedene spisateljske dramske opuse, poput, u potonjem slučaju Elvisa Bošnjaka ili Filipa Šovagovića.

Kada je pak riječ o liniji kazališne publicistike, pogled unatrag nekoliko posljednjih desetljeća ukazuje na potrebu za korekcijom stava koji je, primjerice, glumac (i spisatelj) Fabijan Šovagović još šezdesetih godina prošloga stoljeća iznio svome drugom kolegi glumcu (i spisatelju) Peri Kvrgiću: *Naime, znaš kako je. Neuobičajeno je u ovim našim stranama da netko iz teatra govori o teatru, i to još napismeno.*⁵ (F. Šovagović 1977: 81) Kako je uvodno nagoviješteno, u međuvremenu su tekstovi glumaca i redatelja o kazalištu, započeti još memoarskim, kazališnokritičkim i kazališnohistriografskim radovima devetnaestostoljetnih umjetnika, opsegom, raznorodnošću i sadržajnom kakvoćom izborili status respektabilnoga teatrološkog korpusa.

Najopsežniju i najrazgranatiju podskupinu, na koju ću se ponajviše i usredotočiti, čini vrlo plodan slijed hrvatske kazališne memoaristike u najširem smislu riječi, koja će se periodički javljati tijekom cijeloga 20. stoljeća da bi kulturološkim i historiografskim premještanjem naglaska s povijesti velikih događaja na tzv. male povijesti (usp. A. Zlutar 1998; H. Sablić Tomić, 2002) posebice nabujala krajem 20. i početkom 21. stoljeća dolazeći najčešće iz radionice hrvatskih scenskih izvođača, redatelja i dirigentata, ali i kazališnih ravnatelja. Kronološki gledano, prve memoarske zapise napisali su već spominjani glumci-redatelji u drugoj polovici 19. i na početku 20. stoljeća, Josip Freudenreich (*Autobiografija*, 1881.) i Nikola Milan Simeonović (*Moji doživljaji*, 1918.), kazališne memoare je u 19. stoljeću objavio i kratkovjeki glumac i šaptač hrvatskoga kazališta Tošo Daščarić (*Kazališni doživljaji*, 1889.), no neke od najuspješnijih, najčitanijih i najintrigantnijih osvrtta na ulog osobnog sudjelovanja u kazališnom životu pisali su kazališni intendanti i ravnatelji poput Stjepana Miletića (*Hrvatsko glumište*, 1904.) i Julija Benešića (*Iza zastora*, 1981.), pri čemu valja napomenuti da je dio ranijih redateljskih i ravnateljskih zapisa iz prve polovice 20. stoljeća još uvijek dostupan isključivo u rukopisima (Srećko Albini, Josip Bach, Tomislav Tanhofer). Autobiografski zapisi glumica, koji će u posljednjih nekoliko desetljeća takoreći zavladati memoarskim

⁵ „Pismo Peri Kvrgiću“ izvorno je objavljeno u časopisu „Dubrovnik“ 1967. godine, a citat je naveden prema tekstu objavljenom u zbirci Šovagovićevih tekstova *Glumčevi zapisi* iz 1977. godine.

žanrom, svoje korijene i daljnje srodnike imaju još u, primjerice, devetnaestostoljetnim rukopisnim memoarima glumice Ivke Kralj, ali su prve tiskane glumačke autobiografije ipak potpisali glumci (nakon spomenutih to su još Vatroslav Hladić, Ljudevit Galic, Vjekoslav Afrić i drugi), da bi krajem 20. stoljeća glumice, od Elize Gerner i Marije Crnobori, koje su po mnogočemu u svome pristupu kazališnoj memoaristici antipodni primjeri (usp. Lada Čale Feldman 2001), najavile liniju ženske glumačke memoaristike koju će razvijati i svojim osebujnim stilovima i pristupima varirati i modificirati brojne poznate i manje poznate izvođačice, glumice (Zdenka Heršak, Nela Eržišnik, Vlasta Knezović, Anja Šovagović, Dragica Krog Radoš, Dubravka Crnojević Carić), pjevačice (Božena Ruk Fočić) ili balerine (Mercedes Goritz Pavelić, Maja Bezjak).

U ovome mi radu nije nakana baviti se formalnim obilježjima različitih vrsta kazališne memoaristike i autobiografske proze glumaca i redatelja, koje variraju od kratkih do razvedenih autobiografija, sjećanja, memoara, uspomena – zapisanih samostalno ili kazivanih drugima – pa i na odnose fikcije i faksije i stupnjeve narativizacije, literarizacije i stilizacije vlastitoga životnog puta, koliko na neke moguće modele pisanja o osobnom sudjelovanju u kazališnome životu i njihove načelne prinose povijesti hrvatskoga kazališta neovisno o stupnju vjerodostojnosti pojedinačnih prinosa ne gubeći ipak posve iz vida teorijsko upozorenje da i autobiografsku prozu valja uzimati kao jednu vrstu izvedbe (usp. T. Postlewait 1989). Kao najčešći model hrvatske kazališne memoaristike nameće se epizodno retrospektivno kronološko nizanje događaja iz privatnog i profesionalnog života oblikovano pred smiraj izvođačke karijere ili životnoga puta autora zapisa, pri čemu nije nevažno naglasiti da su se na autobiografske zapise većinom odlučivali priznati i cijenjeni kazališni umjetnici koji su ostvarili respektabilne umjetničke karijere u zemlji i/ili inozemstvu. Velik broj zapisa dijelom je moguće čitati i kao svojevrsne bildungsromane o odrastanju i sazrijevanju umjetnika, a s obzirom na uvriježene umjetničke seobe od kazališta do kazališta, međunarodne karijere ili gostovanja, pa i na određen broj djela posvećenih putujućim glumačkim trupama, i kao svojevrsne pikarske romane ispunjene kazališno i kulturološki različitim prostorima, susretima i dogodovštinama. U velikom broju njih, u izraženijoj ili manjoj mjeri, prisutna su i brojna stalna (auto)biografska mjesta koja u svojim razmatranjima kazališnih autobiografija navodi Thomas Postlewait (T. Postlewait 1989), kao što su: rodoslovno stablo; portret umjetnika u djetinjstvu i mladosti; prvi susret s kazališnom umjetnošću, kazališno naukovanje ili obrazovanje i ulazak u kazališni svijet (u ranijim fazama napose praćeno osvrtom na odobravanje ili potporu roditelja s obzirom na društveni status glumačke profesije, odnosno povezanost obitelji s kazališnim miljeom); prvi a potom i svi sljedeći istaknutiji kazališni uspjesi, padovi ili prekretnice; recepcija u stručnoj kritici te odjeci u kazališnoj publici i široj, građanskoj javnosti i medijima; međunarodni iskoraci i karijera; uvjeti života umjetnika i sredine; načela funkcioniranja kazališnoga mehanizma; društvene, političke i ideološke okolnosti koje oblikuju ili uvjetuju privat-

ne i profesionalne odluke umjetnika; utjecaji važnijih profesora i kolega; profesionalna prijateljstva ali i zadjevice s rjeđim ili učestalijim no gotovo neizbježnim iskliznućima u anegdotu, prepričavanje zakulisnih igara, trač, a katkada i obračun s neistomišljenicima ili oponentima; zaključujući sa završnim akordima karijere ili dovodeći priču do trenutka pisanja. Drugi je učestaliji model zbirka kraćih ili dužih tekstova na odabrane teme kroz koje umjetnik analizira neke važne događaje ili problemska mjesta kazališnoga života koji ga zaokupljaju i koji nerijetko stoje u pozadini njegova prihvatanja spisateljskoga pera: riječ je o zapisima nastalim iz jasno artikulirane potrebe za promišljanjem, osmišljavanjem ili redefiniranjem položaja vlastite profesije i u kazalištu i u društvu, za analizom aktualnoga kazališnoga stanja i skeniranjem kazališnoga sustava i kazališnoga života, te za iskazivanja vlastitih poetičkih stavova o glumi, režiji, književnosti, kazalištu, kritici, hijerarhijskom ustroju kazališnoga svijeta, organizaciji kazališnoga rada i obrazovanja.

U glumačkim se zapisima redovito javlja tematiziranje vlastitoga rada na građenju i oblikovanju uloge i analize osobnoga procesa stvaranja te odnosa glumca prema repertoaru, dramskoj književnosti i pojedinom dramskome tekstu, scenskome govoru, scenskim partnerima i ansamblu i scenskom prostoru i kostimu, a važno obilježje gotovo svih vrsta glumačkih zapisa čini i pozicioniranje glumca prema statusu redatelja u predstavi i kazalištu, u širokome luku od glumaca koji se najbolje (s)nalaze upravo u predstavama s jakim redateljskim vizijama, konceptima i usmjerenjima (tako se u svojim autobiografskim zapisima, *Do posljednjega daha*, 2004., primjerice, pozicionirao Rade Šerbedžija) do glumaca čiji se umjetnički kredito, kao i potreba za pisanjem, razvijao upravo iz opiranja poziciji redateljske (sve)moći i emancipacije od nje, uključujući brojne primjere, imenovane ili neimenovane, stilizirane ili doslovno prenesene, različitih modela i oblika suradnje glumca i redatelja (usp. zapise Svena Laste u knjizi *Iz glumačkoga kuta*, 2000., Anje Šovagović u knjizi *Divlja sloboda*, 2003., ili Zlatka Viteza u knjizi *Između glumišta i politike*, 2013.). Jednako se tako od samoga početka kod glumaca, a poglavito glumica, autobiografija javlja kao važno mjesto razmatranja položaja vlastite profesije i u kazalištu i u društvu, primjerice raspoloživosti ženskih uloga, prisilnih i preranih umirovljenja glumica, aktivnosti na području pisanja, režije i srodnih kazališnih profesija, ali i promišljanje pozicije žene u obje kategorije, s obzirom na norme društveno prihvatljivoga ponašanja i djelovanja za ženu u određenom trenutku, primjerice javnih istupa i očitovanja o kulturnom i društvenom životu, bavljenja politikom, te odnosa privatnog i profesionalnog života s obzirom na, recimo, obitelj i majčinstvo.

U redateljskim se zapisima, unatoč brojnim razlikama u metodološkim i poetičkim polazištima te individualnim pristupima temi, također mogu uočiti neke opće značajke. Izražena su nastojanja redatelja da i tekstualno iskažu vlastito poimanje redateljske umjetnosti, statusa teksta i ostalih elemenata u kazališnoj predstavi nerijetko ističući

intelektualne i duhovne utjecaje na formiranje umjetničkih nazora, a često u svojim zapazanjima o režiji i precizno razlažući metode i poetička obilježja biranih prethodnika i suvremenika, bilo srodnika bilo zastupnika drukčijih strujanja u kazalištu. Redatelji u svojim zapisima pokazuju i sklonost iznošenju razloga koji su ih navodili da se prihvate režije određenoga djela, osobnih interpretacija i redateljskih čitanja odabranih dramskih i glazbeno-scenskih djela te opisa i analiza procesa rada na predstavi, samostalnog i kolektivnog, kao i rekonstrukcija predstava i uvjeta u kojima su nastajale, razvijale se i zamirale. Pitanje redateljskoga prihvaćanja spisateljske uloge nerijetko je povezano i s potrebom da se sagleda aktualno stanje kazališta iz perspektive režije s naglascima na potrebe, mogućnosti, načine i metode njegove reforme. Kako je poznato, mnogi su se hrvatski redatelji, od Miletića preko Gavelle i Foteza do, uzmimo, Selema i Buljana, prije ulaska u redateljsku praksu intenzivno bavili kazališnokritičkim i esejističkim pisanjem o kazalištu, a većina njih nastavit će pisati o kazalištu i nakon iskustva prakse ili usporedno s njim, bilo o sebi, bilo o drugima, pa se kao zanimljiva potencijalna tema analize nameće i pitanje koliko je i na koji način iskustvo bavljenja kazališnom praksom uvjetovalo njihovo poimanje pisanja o kazalištu i obrnuto. No poslije Branka Gavelle, koji u svojim radovima donosi i osvrt na povijest hrvatskoga kazališta, načinivši kvalitativan skok u odnosu na svoje prethodnike, ali i iznosi, promišlja i razvija vlastitu kazališnu poetiku i teoriju, ipak je samo manji broj hrvatskih redatelja ostavio pomnije razrađen i ekspliciran pisani trag o vlastitoj redateljskoj umjetnosti, ili pak razvio vlastitu teoriju stvaranja u kazalištu, primjerice, postgavelijanci Georgij Paro i Božidar Violać. Opsežan korpus radova o vlastitim režijama, ponajprije kroz detaljnije uvide u vlastita redateljska čitanja pojedinih dramskih i opernih djela, ostavio je i Petar Selem. Programski i analitički tekstovi mnogih redatelja o vlastitome radu, poput tekstova Mladena Škiljana, ostali su rasuti po različitim kazališnim izdanjima i neusustavljeni u jednoj cjelini, ili su kao cjelina zasad dostupni tek u rukopisu; mnogi su redatelji, poput primjerice Koste Spaića, autotematske iskaze o svome djelovanju izricali tek u prigodama različitih razgovora ili okruglih stolova i u tom smislu zabilježeni su tek parcijalno i fragmentarno. Valja međutim dometnuti i da je za dio redatelja koji nikada nisu pisali o vlastitim režijama i stvaralačkim pretpostavkama odbijanje takve vrste kazališne komunikacije bila svjesna i hotimična poetička gesta i znak uvjerenosti da se sve što je potrebno znati o njihovom redateljskim naumima mora moći pročitati iz samoga kazališnoga čina, odnosno predstave.

Neovisno o zajedničkom ishodištu u pokušaju fiksiranja prolaznosti kazališne umjetnosti, u viševrsnim je motivacijskim čvorištima i sadržajnim usmjerenjima kazališne memoarske proze uočljiva razlika između dviju krajnjih točaka, radova fokusiranih na rezimiranje vlastitoga umjetničkog puta, dostignuća i autorskih stajališta, a katkada i na osobnu mentalnu snagu i ustrajnost u izgradnji karijere, gdjekada pisanih i s predumišljajem osiguravanja vlastitoga mjesta u kazališnoj povijesti ili čak i njegova kon-

struiranja, i radova koji se nastoje uzdignuti od isključivo individualnog i odmaknuti od posve osobnog fokusirajući se na vrijeme i sredinu, umjetnike i predstave, poetike i etike odabranoga kazališnog prostora i vremena te se usredotočuju (i) na otimanje „zubu vremena“ (E. Gerner 2011: 9) i spašavanju od zaborava niza kazališnih događaja, predstava i umjetnika, kao i na kazališnohistoriografsku rehabilitaciju, odnosno reinterpretaciju pojedinih kazališnih osobnosti ili događaja. Sa stranica pojedinih autobiografskih zapisa izrasli su tako i analitički i zaokruženi portreti mnogih hrvatskih kazališnih umjetnika, katkada obilježeni i neskrivenim divljenjem pisaca zapisa: spajajući iskustva osobno odgledanih predstava, neposrednoga rada na predstavama ili poznavanja i prijateljevanja s kazališnim umjetnicima, a istodobno uzmičući od teatrografskog pobrojavanja podataka, u njima su pronicljivo, strpljivo i jasno detektirane srži različitih umjetničkih habitusa. Također se kao potentno, a katkada i lako zapaljivo pogonsko gorivo mnogih autobiografskih zapisa iščitava i nesebična, pa i pedagoški usmjeravana želja za prenošenjem iskustava, znanja i zapažanja o određenoj profesiji, kako se ne bi uvijek moralo graditi ni iz čega i uvijek iznova počinjati ispočetka, odnosno tema kazališne pedagogije, formulirana oko međuodnosa profesora i učenika, raspoloživih ili preporučljivih metodologija poučavanja te usustavljanja obrazovnoga programa. U pojedinim su slučajevima memoarski radovi i nedvosmisleno zamišljeni kao otpor marginalizaciji pojedinih strukovnih tema ili struke u cjelini i oblik borbe za dignitet i opstojnost profesije, posebice kod glumica, od najranijih razdoblja profesionalizacije do danas, pa i za ispisivanje povijesti struke koje su katkada ostajale kazališnohistoriografski marginalizirane, poput baletne, odnosno plesne profesije. Primjerice, kazivana *Sjećanja Mercedes Goritz Pavelić* (2000.)⁶ ili autobiografski zapisi Maje Bezjak *Na vršcima prstiju* (2007.) odaju doista snažan pečat želje da se nacionalna baletna i plesna struka te nacionalna baletna i plesna povijest zabilježe, usustave, valoriziraju, prepoznaju kao kulturološki i umjetnički važni segmenti, da se naglasi potreba adekvatnoga obrazovanja za ples i stvaranja potrebnih uvjeta za razvoj te umjetnosti, da se stvori okosnica za usporedbu domaćih i međunarodnih dostignuća i poveznica te da se u krajnjoj konzekvenci osigura stanovito polazište za daljnji nesmetani hod baletne i plesne umjetnosti u nacionalnoj sredini. Srodna se želja može prepoznati i u autobiografiji Vlade Štefančića *Zabavljač* (2007.) kada je riječ o legitimaciji područja zabavnoga, popularnog kazališta, a napose žanrova poput operete, mjuzikla i rock opere, i njihova uključivanja u povijest nacionalnoga kazališta i nacionalne kulture.⁷ Zahvaljujući memoarskim zapisima kazališnih praktičara – glumaca i redatelja – *iznutra*, zabilježene su i brojne povijesti studentskog, amaterskog ili poluprofesionalnog kazališta koje dugi niz godina nisu bile u fokusu nacionalne kazališne historiografije. Naposljetku, ni kazališnohistoriografski

⁶ Objavljena su kao poglavlje u knjizi Maje Đurinović *Mercedes Goritz Pavelić* (2000.).

⁷ O tome usp. moj rad „Popularno i hrvatska kazališna historiografija“, *Dani Hvarskog kazališta. Pučko i popularno II*, HAZU, Književni krug, Zagreb – Split 2018.

ni kulturološki nije zanemarivo promotriti autobiografske zapise glumaca i redatelja i iz perspektive suodnosa realiziranih i nerealiziranih ideja i planova, odnosno sagledati potencijalne ili možebitne povijesti hrvatskoga kazališta ostvarene tek na stranicama memoarske kazališne proze u svjetlu društvenih i kazališnih okolnosti u kojima ili zbog kojih pojedine ideje nisu mogle biti materijalizirane i provedene u djelo.

Osim na autobiografsko-memoarsko, kronološko i pripovjedno uobličavanje vlastitoga života i djelovanja, redatelji i glumci katkada su se odlučivali za esejistiku, problemske pa i programatske članke, kolumne, osvрте i redateljske bilješke, u kojima do izražaja dolaze njihovo poimanje pojedinih kazališnih tema i kazališne umjetnosti u cjelini, a nekoliko je glumaca i redatelja usporedno pisalo i kazališnohistoriografski obilježene studije posvećene povijesti hrvatskoga kazališta, poput Ivke Kralj ili Nikole Milana Simeonovića, iako se u potonjega povijest kazališta metodološki i nije bitno razlikovala od autobiografskih zapisa, dok je Freudenaicha u tome prekinula iznenadna smrt. Više dokumentarno-repertoarnih studija također je rezultat nastojanja glumaca i redatelja, primjerice o osječkom kazalištu (T. Tanhofer) ili splitskom kazalištu (Bogdan Buljan). Nekoliko važnih knjiga glumci i redatelji napisali su o drugim glumcima i redateljima, u širokom rasponu žanrova od znanstvenih studija do osobnih reminiscencija ili kombiniranja oba pristupa, svjedočeći u prvome redu o predmetu svoga pisanja, ali istodobno između redaka odajući i svoja kazališna stajališta. Primjerice, Marko Fotez napisao je doktorat o Stjepanu Miletiću razotkrivajući umnogome i svoje naslanjanje na mnoge Miletićeve postavke, Mato Grković s neskrivenim je divljenjem velikoj opernoj primadoni sastavio knjigu o Milki Trnini zamislivši je i u nacionalnoidentitetskome ključu kao spomenik *geniju našeg naroda koji je u njenom liku objavio moć svoga stvaralaštva* (M. Grković 1966: 8), Eliza Gerner napisala je i knjige posvećene hrvatskim glumačkim divvama, svome (bivšem) suprugu i umjetničkom partneru Titu Stroziju, pokušavajući ga rehabilitirati u povijesti hrvatskoga kazališta, te obiteljskom prijatelju Miroslavu Krleži, svjedočeći istodobno i svoj odnos prema njima i svoj odnos prema kazalištu. Nekoliko redatelja izdvojilo se vrsnim glumačkim portretima pisanim obično ili u prigodi glumačkih jubileja i monografskih studija, ili kao nekrologe, a napisali su i brojne prigodne članke o hrvatskim kazališnim umjetnicima različitih profila – scenografima, kostimografima, redateljima... Premda i ranija povijest hrvatskoga kazališta poznaje redatelje koji su se, doduše prije svoje redateljske karijere, bavili znanstvenim radom (Gavella, Fotez), u posljednjih je nekoliko godina, usporedno i sa sve većom akademizacijom kazališnoga života, i sa sve intenzivnijim povezivanjem teorije i prakse, porastao broj znanstvenih studija te znanstvenih i umjetničkih disertacija napisanih iz pera glumaca, plesača, pjevača, redatelja i uopće kazališnih praktičara, bilo da je riječ o autorima koji su umjetničku karijeru zamijenili znanstvenom, bilo da je riječ o autorima koji usporedno njeguju oba smjera, pri čemu pojedini predstavnici i umjetnički i znanstveni rad baziraju upravo na prožimanjima i uzvratnoj sprezi teorije i umjetničke prakse.

Zaključno rečeno, izletima ili preusmjerenjima glumaca i redatelja na aktivno pisanje *za* kazalište, kao i na aktivno pisanje *o* kazalištu, hrvatsko kazalište i hrvatska kazališna historiografija nesumnjivo su na višestrukoj dobiti. Neka dramska djela glumaca i redatelja ostavila su ključan trag na tijek hrvatske kazališne umjetnosti postaviši i dijelom književnoga kanona i repertoarnim izborom, a pisana svjedočenja kazališnih umjetnika važan su prilog proučavanju i razumijevanju povijesti kazališta općenito i povijesti navedenih kazališnih struka zasebno te pojedinih uloga, režija, predstava, umjetničkih opusa, razdoblja, sredina, ako ne katkada i ključna za uspostavljanje kazališnopovijesnoga kontinuiteta pojedinih profesija. No posebno su zanimljivi jer povijest i suvremenost kazališta te pojedinoga vremena i pojedinca oslikavaju iz iskustva poznavanja neposredne umjetničke kazališne prakse i pružaju uvid u osobni rakurs na kazalište i fenomenologiju umjetničkoga stvaranja, katkada noseći u sebi i potencijal ne samo uspostavljanja nego i prevrednovanja nacionalne kazališne historiografije i redefiniranja njezinih uporišnih i kanonskih točaka, posebice u novije vrijeme, kada je i sam fokus znanstvenoga interesa prebačen s isključivo finalnoga proizvoda stvaranja i na sam proces stvaranja. Govoreći o svojoj dugogodišnjoj nesklonosti, pa i gotovo programatskom oponiranju pisanju o teatru, redatelj Ivica Kunčević nakraju je ostavio dvije knjige zapisa, što o ambijentalnom kazalištu u Dubrovniku, što o svojim vlastitim redateljskim ostvarenjima, ustvrdivši kako mu se u jednom trenutku učinilo da i pogled kazališnoga praktičara ipak može biti zanimljiv, „da ima smisla da se čuje i taj glas“ (I. Kunčević 2017: 9). Imajući u vidu sve što su kazališni praktičari napisali od Freudenreicha do danas, Kunčevićeva opaska, izrečena sa stanovitim zazorom, uopće ne bi smjela biti sporna. Ako je ikada i mogla biti.

LITERATURA

- Čale Feldman, Lada (2001), *Euridikini osvrti. O rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Naklada MD, Centar za ženske studije, Zagreb.
- Grković, Mato (1966), *Milka Trnina*, Znanje, Zagreb.
- Hećimović, Branko (1982), „Rađanje i razvitak hrvatske teatrologije“, *Dani hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*, knj. 9, Književni krug, Split, str. 206-217.
- Kačić Rogošić, Višnja (2017), *Skupno osmišljeno kazalište*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Kunčević, Ivica (2017), *Redateljske bilješke*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Lederer, Ana (2004), *Vrijeme osobne povijesti*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Ljubić, Lucija (2019), *Od prijestupnice do buntovnice. Kazališne i društvene uloge hrvatskih glumica*, Meandar, Zagreb.

- Petranović, Martina (2018), „Popularno i hrvatska kazališna historiografija“, *Dani Hvarskog kazališta. Pučko i popularno II*, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 132-151.
- Postlewait, Thomas (1989), „Autobiography and Theatre History“, *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*, ur. Thomas Postlewait i Bruce A. McConachie, University of Iowa Press, Iowa City.
- Sablić Tomić, Helena (2002), *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Šovagović, Fabijan (1977), *Glumčevi zapisi*, CEKADE, Zagreb.
- Zlatar, Andrea (1998), *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, Matica hrvatska, Zagreb.

KAKO REŽIRATI INVALIDNOST?¹

Povijest reprezentacije invaliditeta u umjetnosti nerijetko se prepoznaje kao opresivna ili negativna, a osobe s invaliditetom kao marginalizirane ili potpuno isključene iz umjetnosti.² Osobe s invaliditetom isključene su iz umjetnosti i kao njezini tvorci i kao recipijenti. Takvo stanje prema kojemu za invalidnost nema mjesta u umjetnosti predstavlja rezultat sustavnog i višestoljetnog stava spram invaliditeta kao društveno neprihvatljive i zazorne disfunkcije što se od antičkih vremena formirala upravo u teatru: *Estetska konstrukcija dijela tijela ili dijelova tijela kao mjesta svega društveno neprihvatljivog, mjesto društvene manjkavosti, započela je svoj život unutar klasičnog grčkog teatra i nastavlja se danas.* (Hevey 1993: 424) Kao primjer Hevey navodi tragediju o kralju Edipu temeljenu na invalidnosti, konkretno na osljepljenju kao cijeni plaćenju za počinjene grijeh: *da bi lik spoznao i pokazao svoju propast, njegovo tijelo mora fizički očitovati nedostatak kroz oštećenje.* (Hevey 1993: 424) Invaliditet se ispostavlja najvećom kaznom, znakom potpune propasti pojedinca, a invalidnost se kao manjkavost ili oštećenje koje dovodi do društvene smrti lika može iščitati i u drugim tragedijama, poglavito Shakespareovim: *Richardu III., Titu Androniku, Juliju Cezaru...* U navedenim se dramama pribjegava *strategijama selekcije, uopćavanja i pojednostavljivanja* (Lukić 2016: 40). Da bi takva negativna ili opresivna strategija reprezentacije invaliditeta bila prepoznata kao katarzična, isključivo osobama bez invaliditeta, u smislu alata koji ih oslobađa od straha, a te i slične drame pomažu zaniijekati ili odbaciti zdravstvena, kondicijska i slična tjelesna pitanja koja se tiču njihove vlastite radne sposobnosti, pa i odagnati strah od neminovne smrti i smrtnosti uopće. Hevey (1993.) stoga predlaže da se razmisli o načinima na koje je moguće reprezentirati invaliditet u pozitivnom smislu, odnosno, na koji je način moguće izmjestiti invaliditet iz kategorije (društvenog) nedostatka ili smrti. Osim toga, potrebno je razmisliti na koji je način moguće premjestiti

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 Zahvaljujem Dubravki Crnojević-Carić što mi je ljubazno ustupila videomaterijale za rad.

reprezentaciju osoba s invaliditetom s fokusa njihova tijela na međuodnose i komunikacije te u kojemu estetskom obliku reprezentirati takve sadržaje. Naime, pri izboru sadržaja ili priče što će biti reprezentirana nerijetko je odlučujuća ideologija, no to ujedno znači da se otvara mogućnost za otporom ili za pregovaranjem s kategorijama moći. Invaliditet neosporno otvara pitanje uloge politike i etike u životu umjetnosti, odnosno, kako to formulira Cooper Albright, kategorija invaliditeta otvara pitanje *načina na koje opozicija između tijela u kondiciji i krhkog, nediscipliniranog tijela, karakteristična za mnoge od naših kulturalnih paradigmi, određuje i naše poimanje zdravlja i naše poimanje slobode samoodređenja.* (Cooper Albright 2003: 159)

Nemali je broj grupa građana („nevidljiva publika“ i „nevidljivi izvođači“) kojima kulturna proizvodnja i konzumacija vezana za javna kazališta ostaje izvan dosega u smislu fizičkog ulaska u kazališne dvorane ili praćenjem kazališne predstave. (Lukić 2016) Osim kao konzumentima, o njima se ne razmišlja ni u smislu teme predstave. *Čak i u redovitom programu javnih kazališta beznačajan je broj naslova koji se suočavaju s temom problema osoba s nekim oblikom invaliditeta ili nekom društvenom različitosti. Još manje predstava uključuje kao izvođače osobe s invaliditetom, bilo da su u pitanju ekskluzivne izvedbe posebnih skupina izvođača (poput kazališta slijepih ili predstave u izvedbi osoba s Downovim sindromom ili cerebralnom paralizom) ili pak integrirajuće, na način da su u klasičnu glumačku podjelu uključene ravnopravno i osobe s nekim oblikom invaliditeta. (...) Takvo stanje neugodno svjedoči o potpunome nemarku kazališta za (velike) skupine isključenog stanovništva, koje takvim isključivanjem dospijevaju u područje nevidljivosti.* (Lukić 2016: 31) Učestale i sveprisutne prakse zanemarivanja i predrasuda prema osobama s invaliditetom Lukić prepoznaje kao nesvjesne i neosviještene.

Mogućnost reprezentacije invaliditeta važna je i utoliko što sraz invaliditeta i umjetnosti ne podrazumijeva samo mogućnost konzumacije i stvaranja umjetničkih djela nego i istraživanja onih djela što reprezentiraju invaliditet, pa i razotkrivaju diskriminaciju i predrasude s kojima se osobe s invaliditetom suočavaju te potiču stvaranje društvene svjesnosti i solidarnosti (Barnes, Mercer 2001). *Etnografska su istraživanja potvrdila da umjetnost ima vrlo bitnu ulogu u društvenim pokretima koji je rabe za uokvirivanje vlastitih ciljeva, za privlačenje pozornosti, za razmjenjivanje informacija, za jačanje emocija i kao simbol za označavanje pripadnosti određenom društvenom pokretu.* (Adams 2002: 21) S obzirom na to da je danas, kao sve zastupljeniji socijalni model, invaliditet prepoznat i kao važan aspekt razumijevanja odnosa među pojedincima i zajednicama, odnosno njihove međusobne (ne) zavisnosti te je prepoznat kao važan aspekt konstrukcije osobnih i kolektivnih identiteta, istraživanja invaliditeta mogu otvoriti nov i drukčiji pogled kako na recentnu umjetnost, tako i na umjetnost ranijih razdoblja.

U članku namjeravamo istražiti neke mogućnosti dramske reprezentacije invaliditeta teorijskim pristupom, ali i primjerom kazališne izvedbe *V-day: Bez rampe – STOP nasilju nad ženama s invaliditetom* temeljene na *Vagininim monolozima* Eve Ensler, u režiji Dubravke Crnojević-Carić, koja je u suradnji Zajednice saveza osoba s invaliditetom i Centra za ženske studije Zagreb te podrškom Muzeja suvremene umjetnosti izvedena 20. travnja 2011. U osnovi izvedbe nalazi se predložak *Vagininih monologa* Eve Ensler, ali je izvedba upotpunjena osobnim ispovijedima izvođačica – žena s invaliditetom, aktivistkinja i umjetnica. Upriličena je povodom *V-daya*, dana borbe protiv nasilja nad ženama i djevojčicama.

Nerijetko se pri tematiziranju invaliditeta angažiraju glumci koji invaliditet glume i tako prikazuju osobu s invaliditetom, no ovdje to nije slučaj: u ovoj, četvrtoj varijanti *V-daya* u režiji Dubravke Crnojević-Carić³ pod nazivom *Bez rampe – stop nasilju nad ženama s invaliditetom* sudjeluju i govore Dijana Dleski, Monika Gerić, Mirjana Janžek, Gordana Jurčević, Ivana Kučina, Ines Pehnec, Nives Rebernak, Martina Šoštarić i Katarina Tonković, Marica Mirić (koordinatorica Mreže žena s invaliditetom Zajednice saveza osoba s invaliditetom Hrvatske), i dvije asistentice – Marija Šojić i Marija Osredečki. Naslov *Bez rampe*, primjećuje Marjanić, aludira na to što većina prostora nije prilagođena potrebama osoba s invaliditetom. Iz navedene je činjenice predstava i nazvana *Bez rampe između osoba s invaliditetom koje su ovom predstavom ostvarile i životni izlet iza kazališne rampe i nas s druge strane – bilo u kazališnom smislu ili pak u životnoj realnosti*. (Marjanić 2011: 75)

Uz to što su *Vagininii monolozi* Eve Ensler sami nastali prema iskazima više od dvije stotine žena iz različitih krajeva svijeta i različitih društvenih grupa sa zajedničkim polazištem u govoru iz perspektive same vagine, uključene izvođačice reprezentiraju i osobno iskustvo seksualnosti.⁴ Dakle, dokumentarnim bilješkama o vagini i ženskoj moći što ih je u razgovoru s oko dvije stotine žena vodila Eva Ensler, izvođačice pridaju vlastita iskustva seksualnosti, i to seksualnosti osobe s invaliditetom, ali i druge aspekte života s invaliditetom. Izvedba donosi izravno dokumentiranje ženskoga iskustva što ga određuje invaliditet: *promoviraju ideju kazališnoga dokumentarizma, koji bi se mogao odrediti smještanjem na granici između acting i not-acting, ako prizovemo odrednice*

³ Dubravka Crnojević-Carić režirala je *V-day* u više različitih varijanti i s raznim izvođačicama. Prvu je varijantu *Vagininih monologa* 2005. godine za Žensku sobu (BP club – jazz-club, Zagreb). U drugoj su varijanti – koji je radila za Centar za ženske studije 2008. godine, a s glumicama iz Bosne i Hercegovine, Srbije i Hrvatske – glumile i bile ključne članice *LeZboru*. Zatim je izvela još jednu varijantu – ponovno s *LeZborom*, s glumicama iz Hrvatske i s pjevačicom Ninom Badrić (2009.). Usp Marjanić 2011: 73.

⁴ *Vagininii monolozi* prevedeni su na više od trideset jezika, a igrani su u gotovo tisuću profesionalnih i amaterskih kazališta. Posebno su bile zapažene izvedbe u kojima su na temu vagine govorile medijski poznate žene: Whoopi Goldberg, Glenn Close, Winone Ryder, Gillian Anderson, Jane Fonda, Kirstie Alley, Caliste Flockhart, Marise Tomei i druge.

teoretičara izvedbe Michaela Kirbyja. Naime, u slučaju predstave *Bez rampe riječ je o actingu u onim segmentima kada žene s invaliditetom izgovaraju odabrane monologe Vagininih monologa Eve Ensler, a o konceptu not-acting, odnosno o nematričnoj izvedbi, dakle, o izvedbi bliskoj umjetnosti performansa, u onim segmentima kada izražavaju vlastitu sudbinu žena s invaliditetom.* (Marjanić 2011: 72)

Koncem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina prošloga stoljeća znanstvenici u humanistici uočavaju kulturni oblik, pa i politički potencijal istraživanja invaliditeta kao identiteta te ga priključuju pri tvorbi identiteta ranije afirmiranim kategorijama spola, roda, rase, klase, seksualnosti.⁵ Socijalni model invalidnosti nastao je u posljednjih nekoliko desetljeća kada su se rasprave o invalidnosti – ranije vođene unutar medicine, psihologije i socijalnog rada – otvorile i humanističkim znanostima. Ono što se ranije gledalo kao posljedica nedostatnog tijela ili devijantnog ili manjkavog uma danas se promatra s aspekta društvenih, kulturnih i ekonomskih odnosa s ciljem propitivanja koncepta invaliditeta u međudodnosu umjetnosti i kulturnih praksi, obrazovanju i drugdje. Socijalni model invaliditeta promiče ideju invaliditeta kao društveno konstruiranog identiteta te u različitim medijima i kroz umjetnost postavlja uz invaliditet vezana pitanja stigme, stereotipa, empatije, manipulacije, govora uime drugog. Reprerentacija iskustva života s invaliditetom kroz književnost i uopće umjetnost predstavlja bitnu dimenziju prema ostvarivanju jednakih prava i inkluziji u društvu što pokušava prevladati neznanje, stereotipe, stigmatizaciju, zazor, marginalizacije i isključivanja. Smjera se dakle ukazati na važnost reprerentacije invaliditeta te s reprerentacijom povezanim pitanjem tvorbe pojedinačnog i grupnog identiteta kroz odnose s drugima. Naime, analize konstrukcije identiteta, odnosno promatranje učinaka jezika neovisno o mediju interakcije nužno uključuju u odnos Drugog. Svakoje je tvorbi identiteta imanentan odnos s drugim, a umjetničke su reprerentacije uvijek o nekome i za nekoga. Ujedno, reprerentacija invaliditeta u umjetnosti predstavlja moćno sredstvo za oblikovanje i razvoj diskursa invalidnosti, njegova jezika i pojmova. Umjetnost, uz ostale namjere, posjeduje i snagu poništavanja nevidljivosti i tišine. Ignoranciju i tišinu umjetnost može prevladati i zamijeniti glasom, umjetnost može izumiti i oblikovati jezik, a što dalje može rezultirati time da se pojedinačni ili kolektivni identitet otvori širem razumijevanju: *Razumjeti jezik znači razumjeti način života.* (Eagleton 2013: 198) U svrhu stvaranja jezika s punom komunikacijskom funkcijom potrebno je reprerentirati svako iskustvo, neovisno koliko mučno ono bilo, jer će se jedino tako jezik invalidnosti razvijati i otvoriti širem razumijevanju. Navedeno je tim važnije što se u povijesti subjekti s invaliditetom obično reprerentiraju kao oni „onkraj normalnog“, „na pogrešnoj strani normalnog“, kao stranci ili tuđinci. Paralelno dolazi i do postupnog prekida s praksom što naglasak stavlja na pokušaj „normalizacije“ osoba s invaliditetom u smislu prevladavanja invaliditeta medikamentima,

⁵ O tome sam detaljno pisala u knjizi *Pripovijedanje, identitet, invaliditet.* Vidi Peternai Andrić, 2019.

terapijama ili protezama, ili nekim drugim oblikom medicinske intervencije. Bez obzira što kroz socijalni model invalidnost shvaćamo kao posljedicu društvenih, ekonomskih i strukturnih odnosa, socijalni model ipak ne zanemaruje ulogu oštećenja tijela u životu osoba s invaliditetom. Štoviše, pokušavaju se uočiti razlike, pa i ograničenja, odnosno realni izazovi koje osobe s invaliditetom mogu imati s obzirom na različita tijela i eventualni izostanak nekih tjelesnih funkcija.

U kazališnoj izvedbi *V-day: Bez rampe – STOP nasilju nad ženama s invaliditetom* temeljenu na *Vagininim monolozima* Eve Ensler, u režiji Dubravke Crnojević-Carić progovaraju rubno smješteni subjekti, svjesni vlastite ambivalentne pozicije što uključuju otpisano i potkopavajuće Drugo. Uopće, sve strano, neizrecivo, bolesno, zazorno, drukčije, sablasno i slični elementi, a koji se kroz povijest vežu za invalidnost, izmiču prikazivanju i destabiliziraju subjekt, a nedovoljno znanje, strah što ga uzrokuje nepoznato, praznovjerje (...) neki su od razloga zbog kojih su osobe s invaliditetom izlagane marginalizaciji i stigmatizaciji te izmještene i getoizirane⁶ – bez obzira na to što UN-ova Konvencija što ju je 2007. godine potpisala i Hrvatska, a koja osobama s invaliditetom želi osigurati život pod jednakim uvjetima kao i osobama bez invaliditeta u tom smislu uključuje i nesmetano zasnivanje brakova, obitelji, partnerskih odnosa, odnosno uključuje i aspekt seksualnosti. Upravo seksualnost osoba s invaliditetom spada među one društvene tabue o kojima se u zajednici rijetko govori. Tim više što su osobe s invaliditetom često ovisne o tuđoj pomoći i sa stanovišta seksualnosti. Slika o vlastitom tijelu i stav o seksualnosti osoba s invaliditetom već je tijekom adolescencije inferiorniji u odnosu na vršnjake: doživljavaju tijelo manje vrijednim, a (seksualne) sposobnosti umanjenima (Laklija, Urbanc 2007). Osobe s invaliditetom često se doživljavaju kao aseksualna bića, njihova se seksualnost poriče, a s druge strane, *mnogi stručnjaci u zdravstvu, obrazovanju i socijalnim službama nisu dovoljno osviješteni niti educirani s obzirom na ovu temu* (Laklija, Urbanc 2007: 580). U kazališnoj izvedbi dolazi do naglašene intimizacije kroz iskaze izvođačica o seksualnosti, a pokušaj skidanja tabua s teme seksualnosti, osim govorom, zbiva se i činom kretanja. Pokret ne može onemogućiti pozicija u invalidskim kolicima.

U velikom dijelu dosadašnjeg istraživanja invalidnosti aspekt seksualnosti ostaje izvan interesa koje je društvo i znanost pokazalo spram obrazovanja, zapošljavanja i sličnim pitanjima. Na potonja su se pitanja barem djelomično oblikovali kolektivni odgovori u smislu pokušaja inkluzije i sprječavanja ugnjetavanja, ali seksualnost osoba s invaliditetom rijetko je kad uzeta u fokus. Shakespeare (2000.) navedeno pojašnjava različitim interesom za javni i privatni život osoba s invaliditetom.

⁶ Normalno nije univerzalan i samorazumljiv nego diskurzivan pojam: promjenjiv je s obzirom na kontekst, vrijedi za pojedino vrijeme i pojedino mjesto, a osim društvenog konteksta određuju ga medicinske dijagnoze, zakoni i pravilnici. Početak teorijskog interesa za „nenormalne” bilježi se tek šezdesetih godina dvadesetog stoljeća u Foucaultovoj *Povijesti ludila*. Danas se o identitetima što se konstruiraju onkraj normativne matrice sve više govori i piše.

Foucaultovom terminologijom, kategorija seksualnosti uopće spada pod djelovanje tehnologija normalizacije među kojima su nadzor, kontrola, intervencija, lišavanje slobode, medikalizacija i druga. Normalizacija ima utjecaja na određena tijela, posebno tijela osoba s invaliditetom, u smislu da ih prepoznaje i određuje kao odmak, razliku, odnosno, određuje ih kao nenormalna.⁷ McRuer (2015.) govori o povezanosti seksualnosti i invaliditeta kroz tri točke: prva je ideja prekomjerne seksualnosti; druga ideja nevine seksualnosti, a treća ideja jest ona alternativne seksualnosti. *Nenormalna seksualnost shvaćala se kao uzročnik, ili je barem bila povezana s bolešću i invalidnošću* (McRuer 2015: 472). Prekomjerna seksualna želja ili ona prepoznata kao perverzna često se pripisuju osobama s invaliditetom, što dovodi do toga da ih se nerijetko podvrgava okrutnim normalizacijskim tehnologijama, među kojima su šok terapija, kastracija ili sterilizacija. Osim promatranja osoba s invaliditetom kao onih okupiranih seksualnošću preko svake mjere, osobe s invaliditetom promatra se i u dijametralno različitom svjetlu: kao seksualnosti posve lišene, odnosno nevine: *Osobe s invaliditetom često su diskurzivno konstruirane kao nesposobne za seksualne želje ili seksualni identitet, zbog svoje navodne „nevinosti“* (McRuer 2015: 474). Treća struja recentnih promišljanja o seksualnosti osoba s invaliditetom govore u prilog razvoju alternativnih oblika seksualnog iskustva i subjektivnosti izvan heteronormativne matrice.

Same osobe s invaliditetom temu seksualnosti i reprodukcije vide kao onu temu što izaziva veću bol i ugnjetava više nego teme što se tiču zapošljavanja, stanovanja, obrazovanja i društvene inkluzije. U literaturi se nerijetko navodi Anne Finger: *Seksualnost je često izvor našeg najdubljeg ugnjetavanja; često je izvor naše najdublje boli. Lakše nam je pričati - formulirati strategije za promjenu diskriminacije u zapošljavanju, obrazovanju i stanarstvu nego govoriti o našem isključenju iz seksualnosti i reprodukcije. Seksualnost je danas izvor ugnjetavanja za osobe s invaliditetom, ali je također postala duboko produktivno mjesto za izum, eksperimentiranje i transformaciju.* (citirano prema McRuer 2015: 476)

Tema seksualnosti u diskursu o invaliditetu širokih je rubova i uključuje kategoriju intimnosti, bliskosti, potvrde, topline (...), stoga izazov seksualnosti osoba s invaliditetom, prema Shakespeareu, *nije kako to činiti, već tko to može činiti. Prepreke seksualnom izražavanju osoba s invaliditetom prvenstveno se odnose na društvo u kojem živimo, a ne na tijela s kojima smo obdareni.* (Shakespeare 2000: 161) U slijedu sustavne marginalizacije i diskriminacije aspekt seksualnosti pridonosi niskoj razini samopouzdanja osoba s invaliditetom. Pri razmišljanju o seksualnosti osobe s invaliditetom, kao

⁷ Sličnim tehnologijama normalizacije, prema Foucaultu, podliježu i određene seksualne želje: želja prema istom rodu nerijetko se prepoznaje kao nenormalna. Kroz povijest se kategorija invalidnosti i homoseksualnost, odnosno seksualna ponašanja izvan heteronormativne matrice nerijetko motre paralelno i u međutjecaju.

hijerarhijski najvažniju odrednicu identiteta ističu upravo kategoriju invaliditeta u seksualno ograničavajućem smislu, a tek zatim kategorije seksualne orijentacije i slično.⁸

Invaliditet kao kulturna suprotnost zdravom, snažnom, sposobnom tijelu veže se uz krhkost zdravlja, nedostatak ljepote, nedostatak autonomije, nesamostalnosti, pasivnost.⁹ Reprzentacije su najčešće u binarnim oprekama ljepote – groteske; zdravlja – bolesti; otuđenja – zajedništva; autonomije – zavisnosti. Invaliditet se nerijetko poima kao element što okrunjuje muževnost i seksualnost muškarca, a ženu deseksualizira. S tim je u vezi i ideološko i simboličko značenje koje tijelo s invaliditetom zauzima u suvremenoj kulturi; *tijelo s fizičkim teškoćama trebalo bi biti prekriveno ili skriveno od pogleda, nadomješteno ili prevladano (bilo doslovno ili metaforički), nastojeći pritom živjeti što 'normalnijim' životom* (Cooper Albright 2003: 160). Međutim, kazalište je medij u kojem su recepcije i reprzentacije tjelesne sposobnosti bjelodane, pa tijela glumaca nesumnjivo izazivaju pozornost. U društvu u kojem vlada fetišizacija kontrole tijela, odnosno u kojem se smjera uspostaviti kontrola nad fiziološkim procesima, nad starenjem, nad tjelesnom težinom, nad plodnošću, nad kvalitetom kože (...) tijelo s invaliditetom kao tijelo izvan kontrole svojevrсна je suprotnost i prijetnja. Same izlagačice u kazališnoj izvedbi *V-day: Bez rampe – STOP nasilju nad ženama s invaliditetom* tvrde da se one kao osobe s invaliditetom uštkavaju pri govoru o seksualnosti, drugi ih nerijetko uvjeravaju da njima seks nije potreban, a interes prema različitim aspektima seksualnosti biva shvaćen kao bolest ili perverzija što zahtijeva psihijatrijsko liječenje.

Galler (1985.) koristi sintagmu *simboličke prijetnje* invalidnih tijela što ih onesposobljene žene rabe da bi uznemirile normativnu opresiju što je promiču ideologije fizičke privlačnosti, ženstvenosti, mladosti i zdravlja. Kroz takvu *simboličku prijetnju* žene s invaliditetom i žene starije životne dobi, umjesto prikrivanja i skrivanja, odabiru javnu reprzentaciju svojih tijela s namjerom da druge, pa i druge žene, suoče s pitanjem invaliditeta i starosti te potaknu na preispitivanje vlastitih vrijednosti i stavova. U kazališnoj izvedbi *V-day: Bez rampe – STOP nasilju nad ženama s invaliditetom* izvođačice se predstavljaju imenom (Monika, Ines, Ivana, Martina, Katarina, Gordana...) i ponekad dobi, zanimanjem, dijagnozama (mišićna distrofija, neuropatija, gluhoća...), međutim, one ne žele govoriti samo u svoje ime nego ističu da govore o *ženama koje su majke i bake, o ženama s invaliditetom, o ženama koje su žrtve incesta, silovanja, o ženama ovisne o drogama i alkoholu, beskućnicama...* Svjesne su svoje različitosti i njihovi iskazi uključuju različite teme: od pitanja kulturne povijesti vulve, odnosno vagine,

⁸ Shakespeare upućuje na rad Axela Honnetha što u knjizi *The Struggle for Recognition: the moral grammar of social conflicts* (1995.), a oslonjen na djelovanje Meada i Hegela, uspostavlja normativni društveni ideal za stjecanje samopouzdanja, sigurnosti i samopoštovanje ključnog za uspostavu identiteta. Njegova shema uključuje tri povezane razine: (1) ljubav i prijateljstvo, (2) zakone i pravo, (3) solidarnost.

⁹ Ne treba zaboraviti da je svako tijelo performativno, u nastajanju, privremeno i kratkotrajno i stoga svako tijelo ima transgresivni potencijal.

samopoštovanja, patrijarhata, poimanja tijela i tjelesnosti, nasilja, otpora, braka, preljuba, feminizma (...) i na općoj razini, ali i iz vlastitih iskustava. Izgovaranje pojmova „vulva“ ili „vagina“, kao i pojmova „samozadovoljavanje“ ili „orgazam“ u društvenom kontekstu uključuje nelagodu, prijezir, gađenje (...), a one izgovarajući tu riječ pokušavaju generirati otpor, govore je baš zato što se očekuje da je ne izgovore. Izgovaraju riječ „vagina“ s uvjerenjem da ono što ne izgovorimo zapravo i ne vidimo, ne potvrđujemo i ne pamtimo; ono što ne izgovorimo postaje tajno, a tajne su te koje nerijetko proizvode stid, strah i mitove. Izgovaraju je svjesne da je značenje svake riječi, pa i riječi „vagina“, arbitrarno i promjenjivo te da se s vremenom može izokrenuti iz negativnog u pozitivno ili barem neutralno.

Početak 21. stoljeća, među ostalim, obilježava pojava tijela s invaliditetom na pozornici, što je dijelom pratila i znanstvena produkcija.¹⁰ Pojam „drugosti“ rabi se za označavanje kulturalne reprezentacije drukčijih, manjinskih identiteta, kao širokoobuhvatan i fluidan teritorij različitosti, i u tom je smislu *kazalište drukčijih* (Lukić 2016) kazalište po nečemu različito spram dominantne struje. S obzirom na izvedbu *V-day: Bez rampe – STOP nasilju nad ženama s invaliditetom* interesantno je promotriti sraz feminističkog kazališta i kategorije invaliditeta, odnosno uspostaviti dijalog između tih dvaju područja. Jill Dolan o feminističkom kazalištu govori kao o onom što nužno reprezentira stvarnost i pri tome treba imati na umu da je reprezentacija uvijek komunikacija: reprezentacija nečega – od nekoga – za nekoga te je reprezentacija način na koji je entitet oblikovan i predstavljen recipijentu, ali i način na koji pojedinac sebe predstavlja svijetu. Reprezentacija je proces *kroz koji pripadnici pojedine kulture koriste jezik (...) da bi proizveli značenje* (Hall 2002a: 61). Ključno je pri reprezentaciji to što nije puki prikaz „mogućeg svijeta“ nego se reprezentacijom prikazano i uspostavlja i ustrojava. Kroz jezik se svaki subjekt i diskurs prikazuje, ali se istim procesom ujedno uspostavlja i ustrojava. Feminističko kazalište razmatra cjelokupni aparat što određeni identitet stvara, njegovu povezanost s društvenim odnosima i ulogama, kulturnim strukturama, odnosima moći. Feminističko kazalište je performativno kazalište čije se djelovanje tiče potencijalne društvene promjene.

Kazališnu izvedbu *V-day: Bez rampe – STOP nasilju nad ženama s invaliditetom* treba promatrati u okviru inkluzivnog primijenjenog kazališta kao prostora krhkih i fluidnih granica a koje, prema Lukiću, *zastupa strategije angažiranosti kroz različite kazališne politike* (Lukić 2016: 12). Riječ je o postdisciplinarnom pristupu gdje se pojam primijenjenog kazališta koristi kao „krovni“ pojam, odnosno *najprihvatljiviji zajednički nazivnik za veliki broj izvedbenih praksa čije je temeljno svojstvo određena politička nakana i primjena izvedbene metodologije i njezinih tehnika s nekim vrlo konkretnim (društvenim) ciljem, izvan područja 'čistoga' kazališta i izvedbenih aktivnosti usmjere-*

¹⁰ U hrvatskim okvirima, osim Lukićeva (2016.), u tom smislu pažnju zaslužuje i znanstveno djelovanje Marija Kovača. Vidi: Kovač, Mario 2017.

nih isključivo na vlastite posebnosti. (Lukić 2016: 15) Riječ je dakle o kazalištu izvan konvencionalnog s namjerom korisnosti pojedincima i društvu.¹¹ U terminologiji oko primijenjenog kazališta vlada zbrka i zbunjenost, ali i stav koji upućuje na dvosmjernost istraživačkog procesa u smislu da se istraživanje ne odnosi isključivo na kazalište nego da se i primijenjeno kazalište treba shvatiti kao istraživanje. Govorimo o kazališnom aktivizmu koje postavlja pitanja odnosa moći, norme i normativnosti te demokracije.

Sepstvo, lik, publika, „drugi“, kao i za dramu vezani ciljevi i njezini učinci ispostavljaju se kao ključni elementi pri izvedbi/recepciji dramske predstave, iz čega Lukić zaključuje to da je *sustavno i trajno otvaranje kazališnih ustanova prema 'nevidljivim' publikama vrlo učinkovito i pouzdano uspješan put prema njihovoj sve većoj vidljivosti, put od njihove isključenosti prema (sve većoj) uključenosti*. (Lukić 2016: 38) Kroz reprezentaciju načina života pojedinca i zajednice – odnosno bjelodan prikaz stvarnosti života osoba s invaliditetom, njihovih razmišljanja, želja i problema – primijenjeno kazalište učinkovito je stoga što ima moć postojeće društvene norme i konvencije potkopati (ili učvrstiti!). Kroz povijest se nerijetko invaliditet upotrebljava kao metafora ženskog ugnjetavanja, međutim suvremeni pristup odmiče se od te metafore ne u smislu potpunog odbacivanja nego osnaživanja: invaliditet se treba prikazati kao dio identiteta, a ne isključivo kao osobna tragedija. Nužno je inzistirati na vidljivosti. Drugi kao različiti određeni su shvaćanjem vlastitog identiteta kao norme ili standarda te su izvod predrasuda i stigmatizacije. Ako se ta društvena konstruiranost invaliditeta osvijesti, a drugost prestane poimati kao prijetnja i ugroza vlastitog identiteta, otvara se mogućnost tvorbe inkluzivnog društva. Društvenu konstruiranost invaliditeta moguće je reprezentirati u kazalištu, omogućeno je to višesmjernom komunikacijom, što je u naravi kazališne izvedbe.¹² Kroz reprezentaciju vlastitog invaliditeta i seksualnosti u kazališnoj izvedbi *V-day: Bez rampe – STOP nasilju nad ženama s invaliditetom* temeljenu na *Vagininim monolozima* Eve Ensler, a u režiji Dubravke Crnojević-Carić, sudionice su dobile pravo govoriti u vlastito ime i tako su iz pozicije nepotpune društvene vidljivosti ili čak nevidljivosti otvorile prostore što nude model njihove (političke) vidljivosti razvijajući diskurs invaliditeta na način da uključi i kategoriju seksualnosti afirmirajući pojmove među kojima su vagina, masturbacija, orgazam (...), a kojima je zajedničko izazivanje društvenog zazora i sablažnjivosti uopće, a pogotovo kada ih glasno izgovori osoba s invaliditetom.

¹¹ Oslanjajući se na Taylora, Lukić navodi glavne funkcije primijenjenog kazališta u sljedećem: *podizanje svijesti o nekom problemu, poučavanje određenog koncepta, istraživanje ljudskih postupaka, preveniranje opasnih ponašanja, liječenje ranjenih identiteta i promjene stanja opresije*. (Lukić 2016: 22) Autor pritom napominje da je ključan sam proces stvaranja kazališne predstave, a ne njezini (nepredvidivi) učinci.

¹² *U slučaju govora drukčijih, primijenjeno kazalište, kao drukčije kazalište, nudi iznimno velike i važne mogućnosti, zbog kazališnog svojstva uspostavljanja odnosa između izvođača i publika, izvođača međusobno, publike i društva te izvođača i društva*. (Lukić 2106: 165)

LITERATURA

- Adams, Jacqueline. (2002) "Art in Social Movements: Shantytown Women's Protest in Pinochet's Chile". *Sociological Forum* 17/1: 21-56.
- Adams, Rachel ur. (2015) *Keywords for Disability Studies*. Benjamin Reiss and David Serlin, NYU Press.
- Barnes, Colin, Mercer, Geof (2001) *Chapter 22: Disability culture: assimilation or inclusion?* U: Albrecht, G.L., Seelman, K., Bury, M.ur. *Handbook of Disability Studies*. London and New Delhi: Sage publications Inc. 515-534.
- Cooper Albright, Ann (1003) „Kretanje razlikom: ples i drukčije sposobna tijela“. U: Korporografije: 20 godina Tjedna suvremenog plesa, ur. Nataša Govedić, Hrvatski institut za ples i pokret, Zagreb.
- Eagleton, Terry (2013) *How to Read Literature*, New Haven: Yale University Press.
- Hall, Alice (2016) *Literature and disability*. London: Routledge.
- Laklija, Maja i Urbanc, Kristina (2007). „Doživljaj vlastitog tijela i seksualnost u adolescenata s motoričkim oštećenjem.“ *Ljetopis socijalnog rada*, 14 (3), 579-596. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/18889>.
- Lukić, Darko (2016) *Uvod u primijenjeno kazalište: čije je kazalište*, Leykam International, Zagreb.
- Kovač, Mario (2017) *Udahnuti svjetla pozornice. Metodologija rada sa slijepim i slabovidnim osobama*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Marjanić, Suzana (2011) *Feminističko kazalište/performans: moć izvedbe otpora*, Treća, br 2., vol. XIII.
- Galler, Roberta (1985) "The Myth of the Perfect Body", *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, u: *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Carole S. Vance (ed.), Thorsons, str. 165-172.
- Hevey, David (1993) *From Self-love to the Picket Line: Strategies for Change in Disability Representation, Disability, Handicap & Society*, 8:4, 423-429, DOI: 10.1080/02674649366780391
- McRuer, Robert, Michael Berube (2006) *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: NYU Press.
- McRuer, Robert (2015) "Sexuality". u: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin, ur. *Keywords for Disability Studies*. New York University Press, 469-477
- Shakespeare, Tom (2006) "The Social Model of Disability." u: Davis, Lennard, ur. *The Disability Studies Reader*. New York: Routledge. 197-204.
- Shakespeare, Tom (2000) *Disabled Sexuality: Toward Rights and Recognition Sexuality and Disability*, Vol. 18, No. 3, str. 159-166.

IZMEĐU STVARNOSTI I FIKCIJE: DOKUMENTARNOST KAO IZVEDBENO SREDSTVO PREISPITIVANJA LEGISLATIVE (*JALOVA I LJUBAV I EKONOMIJA*)

Istražujući suvremeno dokumentarno kazalište i strategije dokumentarističkog pristupa, američka teatrologinja Carol Martin ukazuje na ambivalentnost koja se u teorijama dokumentarizma ističe u kontekstu suodnosa konstrukcije i zbilje, tj. prikaza istine na sceni u smislu posredovanosti. Propitujući reprezentacijske strategije dokumentarnog kazališta, ona identificira sljedeće temeljne *funkcije* ili ulogu vrste/žanra: 1. aktualiziranje (ili ponovno otvaranje) procesa suđenja; 2. dopunsko, tj. naknadno preispitivanje povijesnog, 3. rekonstrukciju događaja, 4. isprepletanje autobiografskog i povijesnog, 5. kritiku funkcioniranja dokumentarnog i fiktivnog te 6. elaboriranje ili izlaganje kulture usmenosti (oralnosti) u kazalištu¹. Imajući u vidu navedeno, ovo će istraživanje obuhvatiti dva različita izvedbena djela, predstavu *Jalova* autorice Magdalene Lupi Alvir i Montažstrojev projekt *Ljubav i ekonomija*, s obzirom na to da oba djela nastaju u okviru slične teme – reprezentacije majčinstva prvenstveno u odnosu spram legislative ili sučeljavaju intimnosti tematike nasuprot zakonodavno-pravnoj normi. Pri tome se ono što se u prvi mah doima kao krajnje osobno u oba slučaja nadaje kao važno političko, a dijelom i aktivističko polje suvremene domaće izvedbene scene. Dok projekt Montažstroja s obzirom na navedene strategije svoje uporište pronalazi u aktualizaciji i naknadnom preispitivanju povijesnog, predstava *Jalova* utemeljena je na svojevrsnoj rekonstrukciji događaja isprepletanjem autobiografskog i povijesnog.

Jalova – kazališno suočavanje s istinom

Prvotno dramski triptih zajedničkog naslova *Jalova* premijerno je izveden 9. 11. 2012. u koprodukciji kazališne skupine TRAFIK i slovenskog KUD-a Borza². Inicijato-

¹ Navod Carol Martin je iz članka *Bodies of evidence* (TDR, 2006., str. 12.), no ovdje se navodi prema Filewoodovu sažetijem parafraziranju (2016: 194).

² Uz *Rat i mir* redatelja Tomaža Pandura (Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu) to je jedina hrvatska izvedba, odnosno kazališna koprodukcija u sklopu programa Maribor – Europska prijestolnica kulture 2012.

rica i jedna od autorica predstave (autorica teksta i redateljica posljednjeg dijela triptiha koji je kasnije izvođen i samostalno) Magdalena Lupi Alvir ističe kako je poticaj za kazališno istraživanje teme majčinstva *reakcija na sporni zakon³ o medicinski potpomognutoj oplodnji u Republici Hrvatskoj i sverastući problem neplodnosti*, pa, premda se sam zakon uskoro, odnosno vrlo brzo promijenio, problem neplodnosti ostaje i dalje kao trajno aktualna i važna tema o kojoj se kazališnim sredstvima nije govorilo: *Odlučila sam kazališno istražiti kakve reperkusije jedan nepromišljen zakon ostavlja na društvo i zajednicu, a tijekom priprema za aplikaciju razvila se ideja o triptihu i sudjelovanju tri autorice teksta* (Lupi Alvir u: Hribar 2012).

Autorice, izvođačice i redateljice druge dvije priče ili dijela triptiha su Ivana Sajko te Anica Tomić i Jelena Kovačić, pri čemu svaka temi majčinstva ili neplodnosti pristupa na autorski specifičan način⁴. U režiji Magdalene Lupi Alvir te glumačkoj izvedbi Darije Lorenci Flatz i Marina Alvira kao suizvođača⁵ i glazbene pratnje uživo (ujedno i stvarnog autoričina partnera) pratimo na potpuno ogoljenoj sceni – većinom u formi monodramske izvedbe ili glazbenog dueta potresnu osobnu priču jednog para, predstavljenu iz naglašeno ženske perspektive. Ovdje je, treba istaknuti, od samog početka naglašeno kako je sve ono što će na sceni biti izrečeno istinito i doživljeno. Glumica pripovijeda kako je u pregovorima s autoricom autobiografskog monodramskog teksta (čiji ćemo glas čuti jednom u središnjem dijelu, iz *offa*), premda s određenom nelagodnom, pristala glumiti priču svoje prijateljice:

³ U trenutku premijerne izvedbe Zakon o medicinski potpomognutoj oplodnji poznat i kao rigorozni ili restriktivni *Milinovićev zakon* koji je bio izglasan 2009. godine po hitnom postupku i bez obvezatne rasprave postao je nevažeći, odnosno *sada već bivši* (usp. „*Trafik*“ *dramski triptih*; razgovarala Svjetlana Hribar, „*Novi list*“, 7. 2. 2012.). Navedeni Zakon oko kojeg se u široj stručnoj i političkoj javnosti razvio niz polemički intoniranih rasprava predviđa liječenje neplodnosti samo u osoba koje su u braku te ne dopušta zamrzavanje zametaka već samo jajnih stanica i spermija (ograničeno isključivo na dvije jajne stanice), što je suprotno medicinskoj praksi većine tadašnjih članica EU i drugih država svijeta, zbog čega su stanovnici Hrvatske u liječenju neplodnosti bili prisiljeni na skupocjeni i iscrpljujući odlazak u inozemstvo, kako detaljno publika saznaje i iz predstave: pretežno u Sloveniju, ali i drugamo. Novi Zakon o medicinski pomognutoj oplodnji usvojen je 13. 7. 2012. u omjeru glasova 88 za, 45 protiv i 2 suzdržana u vrijeme SDP-ove vlade.

⁴ Ivana Sajko u prvom dijelu istražuje problematiku mlade umjetnice koja tek promišlja o tome da postane majkom i naglasak stavlja na problematiku obitelji kao institucije te propituje različite aspekte i koncepte roditeljstva (poput npr. legislativnog nepriznavanja očinstva i sl.). Drugi dio, spajanjem dokumentarnog i performativnog sučeljuje problem neplodnosti spajanjem autobiografske priče o teti Danici koja nije mogla imati djecu i obradom bajke *Palčica* kao klasičnim arhetipskim primjerom bajkovite ilustracije teme neplodnosti, kako bi se ukazalo na društveni tabu neplodnosti, odnosno kako bi ga se destigmatiziralo.

⁵ *Jalova* je s istim izvođačima emitirana i kao radiodrama u režiji Mislava Brečića 23. 10. 2013. na Hrvatskome radiju (urednica Tajana Gašparović).

Moja me prijateljica pita da glumim Nju u predstavi o Njoj, ne može to sama učiniti jer je još previše boli, pita mogu li ja preuzeti njezinu bol umjesto nje, barem na 60 minuta? Preuzimanje boli, čudno je to, makar i na 60 minuta.

S obzirom na to da tekst nastaje na osnovi zbiljskog iskustva autorice, u predstavi neimenovane ženske osobe (Ona u trenutku izvedbe ima 43 godine, no početak dramskog zbivanja uvodi nas u slijed događanja koji je započet još prije devet godina) te dijeli, tj. ukrštava određene osobine *verbatim* drame i popularnog *teatra svjedočenja* kao specifičnih vrsta dokumentarnog kazališta⁶, no u samoj izvedbi gledatelj nema mogućnost potpunog razlikovanja/razlučenja zbiljskog ili autentičnog od onog eventualno fikcionalno posredovanog ili ne-autentičnog niti je inzistiranje na činjeničnosti i isključivo dokumentarnom u prvom planu: mimo toga, tekst, odnosno izvedba računa na emocionalnost izvedbe kao dijeljenog iskustva i ostvarivanje efekta emocionalizacije dramskim sredstvima (u središtu su stoga glumačka izvedba, glazba i svjetlo). Ono osobno, intimno isprepletano je, odnosno neprestano se sučeljava sa socijalno-političkim, prema kojem se kritički odnosi, što postaje vidljivo postupnim razvijanjem i širenjem teme iz osobnog prema kontekstualnom, gdje se kroz vlastiti subjektivitet i proživljenu perspektivu, zadržavajući ispovjedni ton, dovodi u pitanje odgovornost i proziva Država, što svoju kulminaciju zadobiva montažnim umetkom autentične, dokumentarne glasovne snimke trijumfalnog govora tadašnje premijerke Jadranke Kosor dana 9. 12. 2011. (kada je službeno u Bruxellesu potpisan Ugovor o pristupanju Republike Hrvatske EU) – taj se znakoviti povijesni, svečano obilježen datum ironijski i kontrastno potom dovodi u svezu s povijesnim datumom *našeg običnog života* (op. c. iz predstave), odnosno vjerojatnim datumom žuđenog i na trenutak izvjesnog poroda, no koji se međutim ipak neće dogoditi. Naime, nakon mukotrpnih pokušaja izlječenja neplodnosti, isprva prirodnom i narodnom medicinom, te opisa više uzastopnih pokušaja medicinske oplodnje u mari-borskoj klinici, pa zatim kratkotrajne trudnoće, i ta je konačna borba, koja se u jednom trenutku učinila okončana, za navedeni par izgubljena. Apsurdnost prizora pojačana je dokumentiranom izjavom Jadranke Kosor, koja i sama u svojstvu majke, u navedenom govoru, veselo ističe kako je na isti dan kad Hrvatska pristupa EU ona rodila svoje dijete⁷. Taj pomak od individualnog prema općedruštvenom, koji se realizira različitim

⁶ *Verbatim* drama ili *Verbatim theatre* kao termin koristi se u specifičnom britanskom kontekstu kao oznaka za posebnu vrstu/žanr dokumentarnog kazališta čiji tekst ili materijal za predstavu nastaje pretežno na osnovi intervjua ili razgovora sa stvarnim ljudima, čemu se daje prednost u odnosu na drugi dokumentarni materijal, nerijetko i na osnovi bilježenja različitih svjedočanstava, što pojedini autori radije odvajaju i svrstavaju u kategoriju *Testimonial Theatre* ili *Theatre of testimony*, kada stvarni sudionici izravno sudjeluju u stvaranju predstave ili izravno utječu na sadržaj teksta. (usp. Cantrell, 2012, <https://www.dramaonlinelibrary.com/genres/verbatim-theatre-iid-2551>)

⁷ U predstavi čujemo ulomke iz snimke govora Jadranke Kosor: *Zaista vas sve srdačno pozdravljam u ovom iznimno važnom i povijesnom trenutku, u trenutku radosti i sreće zaista za sve nas. Za*

dokumentarnim sredstvima ili radije alatima, općenita je karakteristika i jedno od obilježja dokumentarističkog i političkog kazališta još od vremena Piscatora, čije je također uvjerenje da *pjesnički komad u usporedbi s političkim stvarno jamči veću uvjerljivost* (prema: Car 2016: 257). Stoga i sam tekst *Jalove* obiluje različitim stilskim figurama, od ironije preko sarkazma i sl. Primjerice, u paradigmatškoj sceni usporedbe švedskog i hrvatskog zakona:

Njen zakon možda ne koristi riječ umjetna jer bi time možda uvrijedila čovjeka u njoj, jer tu nema ničega umjetnog – to su i dalje moja hrvatska jaja i hrvatski spermiji moga supruga, njen zakon te ne pita da li si u braku ili ne, njen zakon te ne tjera na ponižavajuća saslušanja kod psihologa, odvjetnika i javnoga bilježnika koji će u svoju činovničku škrabicu sebi staviti koju kintu na račun jednog papira i pečata gdje će moja susjeda morati svjedočiti: da, oni zaista žive zajedno više od tri godine, u toj takozvanoj izvanbračnoj zajednici, ja sam ih vidjela, svaki dan, kako zajedno izlaze iz stana, zaključavaju vrata, pristojno kažu dobar dan, da oni su zaista skupa, ako ne vjerujete, pogledajte u njihovu čašu u kupaonici, tamo su zaista dvije četkice za zube, vjerujte mi! (...) Oni mogu, žele, hoće to dijete, ali im baš ne ide, nekako ih dijete zasad neće. Njen zakon te ne pita da li imaš uopće takozvanog partnera. Njen zakon nije moj zakon. Ali, ja i ona dijelimo istu Ikea Billy policu i Bekvam stolicu na kojoj se penjemo dosegnuti one najudaljenije knjige. Ali mi u protekle tri godine ne dijelimo isti zakon o MPO-u. Ja i ona dijelimo isti osmijeh nakon prve uspješno zabodene igle u trbuh. Moj hrvatski trbuh ipak ima malo više masnoće nego njen Švedski. Jer meni je ipak nešto bolje – Moja je prehrana bazirana na domaćem maslinovom ulju. Hladno prešanome.

Premda se ova predstava doima kao svojevrstan izuzetak u radu izvedbene skupine Trafik u smislu izravnijeg društveno-političkog angažmana/angažiranosti⁸, njezina je politička *tendencioznost* u drugom planu, jer u prvom planu ističe tragiku pojedinca pritiješnjenu podjednako osobnim aspektima suočavanja s vlastitim tijelom, režimom zdravlja, dijagnozom, nadanjima, strahovima (pa i kroz učestali autoironijski i duhoviti odmak, koji najviše ili najizravnije do izražaja dolazi u glazbenim duetima, čija je tekstualna podloga također dokumentarne prirode, poput npr. uglazbljenih medicinskih oznaka i šifri ili uopće stručnih medicinskih ili kliničkih pojmova utemeljenih na računanju, brojenju, evidenciji troškova i sl., čime songovi u glazbeno-pjevnoj izvedbi postaju humoristični, a sve zajedno upućuje na apsurdnost ili nonsens državnog uplitanja u pitanja osobne ili intimne naravi). U izravnu konfrontaciju onom intimnom predstavljene

mene je inače deveti prosinca najvažniji dan u mome životu jer je to rođendan moga sina. Nasuprot tome jukstaponirana je sljedeća izjava Darije Lorenzi Flatz koja u ulozi Nje rezignirano ustvrđuje: 9. 12. 2011. trebao je biti termin mog poroda.

⁸ Trafik (Tranzicijsko-fikcijsko kazalište) inače se u svojim predstavama često bavio identitetom pojedinca na margini vremena i prostora. U tom smislu Lupi Alvir ističe: *Jalova će slijediti „trafikovske“ temate, pri čemu će kombinirati riječ i pokret, što je tipično za njegovu poetiku* (usp. Lupi Alvir u: Hribar: 2012).

na je, tj. kao kontrast postavljena, sfera pravne legislative i zakonodavstva kao apsurdne zapreke koja onemogućuje lakši i humaniji pristup ionako već traumatskom i stresnom iskustvu. Pri tome publika upravo to činjenično i dokumentarno, odnosno objektivno sve više doživljava kao nešto fikcionalno, dok subjektivno iskustvo glumačkim umijećem Lorenzi Flatz postaje bliskije i neposredno doživljeno. Zbog toga ova predstava može funkcionirati i trajnije, kao scenska metafora/parabola izvan onog isključivo trenutno aktualnog vezano uz restrikcije specifične zakonske regulative.

S druge strane, iako je Montažstrojev projekt izravnije u funkciji otvorenije agitacije, ni on se ne može tumačiti jednoznačno već mu je krajnji cilj u otvaranju i poticanju rasprave kao oblika aktiviranja publike. Nastavljajući već učvršćenu liniju participativnog dokumentarnog kazališta⁹ u okviru kojeg Montažstroj djeluje dulje vrijeme, multimedijски projekt ili preciznije događanje¹⁰, pod nazivom *Ljubav & ekonomija*¹¹ nastavlja se na izvedbeni slijed za ovu skupinu tipičnih, različito nazvanih i određivanih mahom hibridnih žanrovskih označitelja, pa se u medijskim najavama i napisima predstavljao kao: doku-formans ili dokumentarni performans, javna rasprava i humanitarni događaj¹². Navedeni događaj dio je šireg projekta (na temu reproduktivnih prava žena) koji se do tada odvijao u virtualnom prostoru, odnosno na mrežnoj stranici cijankalij.montazstroj.hr. i besplatno/slobodno širio društvenim mrežama. Umjesto insceniranja kazališne predstave, u prvoj fazi obrađena je i praižvedena drama njemačkog autora, po profesiji liječnika, Friedricha Wolfa¹³ *Cyankali* iz 1929. godine. U Montažstrojevoj radiofonijskoj izvedbi ili zvučnoj rekonstrukciji te drame pod nazivom *Cijankalij §218* kroz osam epizoda, čije emitiranje započinje simboličnog 8. ožujka, sudjeluje 13-ero glumaca, odnosno izvođača.¹⁴ Wolfova drama kao svojevrsni agit-prop ili drama s te-

⁹ Suzana Marjanić Montažstroj promatra prvenstveno kao aktivističko kazalište, za razliku od političkoga, na osnovi razlikovanja koje nudi teoretičarka Nina Felshin: *ono što aktivističku umjetnost razlikuje od političke nije sadržaj, nego metodologija, oblikovne strategije, kao i aktivistički ciljevi*; te ističe ove značajke ili niz značajki kao relevantne za opis i definiranje rada skupine/kolektiva: *angažman, kultura otpora, dokument, svjedočenje, isповijedi, izvedba solidarnosti* (Marjanić 2017: 125).

¹⁰ Šeparoviću je zapravo draža riječ „priredba“, no, kako navodi, ne koristi je zbog toga što ona danas nema „PR težinu“ (v. Šeparović u: Borković 2017).

¹¹ Prva izvedba cjelokupnog događaja bila je u Kinu Tuškanac 11. 6. 2017., a potom je uslijedila slično strukturirana, ali ne i identična izvedba u Art-kinu Rijeka; zbog različitih diskutanata u posljednjem dijelu koji ima karakter suđenja i rasprave, ali i zbog intencionalnog uključenja publike u završni dio.

¹² Prihod od ulaznica namijenjen je Društvu za poboljšanje kvalitete života siromašne i nezbrinute djece Mali zmaj.

¹³ Friedrich Wolf (1888. – 1953.) bio je njemački liječnik, filozof, pisac. Napisao je preko 15 dramskih komada i više novela.

¹⁴ Glasovi i likovi radiodrame su: Daria Lorenci, Tihana Lazović, Adrian Pezdirc, Sven Jakir, Ante Perković, Suzana Nikolić, Dado Ćosić, Goran Grgić, Nina Violić, Vilim Matula, Bojan Navojec, Lukrecija Tudor i Urša Neda Raukar-Gamulin.

zom bila je dio masovnijeg društvenog pokreta, borbe protiv tadašnjeg njemačkog kaznenog zakona koji u navedenom paragrafu u potpunosti zabranjuje prekid trudnoće, a u kojem su sudjelovali i brojni drugi umjetnici. Evo ukratko sadržaja te „utilitarne“ drame pisane u tradiciji angažiranog pučkog komada: Mlada radnica Hette zatrudni, ubrzo i ona i momak gube posao, djevojka se odlučuje na pobačaj, no liječnik je odbija te zahvat nespretno izvršava sama, pri kraju joj ipak pomažu majka i ilegalna porodilja, međutim prekasno, jer umire, nakon čega zbog odredbe zakona bivaju uhićeni i stradavaju gotovo svi upleteni ili isključivo radnici koji žive u nehumanim uvjetima (spavaonica u jednoj berlinskoj četvrti) kojima su, zbog ekonomske krize, oduzeta radna mjesta i egzistencija. Naslov upućuje na otrov kojim se doista obavljao prekid trudnoće nakon što druge metode iz kućne radinosti zakažu, a koji je i Hette na koncu dobila ilegalno. Na zasebnoj mrežnoj stranici skupine detaljno je dokumentiran i prikaz konteksta u kojemu je drama nastala, a mogu se pratiti i kratke videoprojeksije s izjavama glumaca koji u svoje osobno ime govore o temi pobačaja. *Ljubav & ekonomija* nasuprot tome, na tragu procesualne umjetnosti, izvedbeno je događanje uživo u tri dijela s izmjenjujućim funkcijama naratora (od novinarkice Jelene Berković do dramaturginje Nataše Mihoci), moderatora i dvoje pozvanih sudionika rasprave (2. dio) te publike (uključuje se u 3. dijelu). Na platnu, u naizmjeničnom slijedu, pratimo montirane videoprojeksije i videoanimaciju ovim slijedom: videoisječke sa snimanja drame *Cijankalij §218*, kritičke izjave glumaca s odmakom od drame u vidu osobnih/vlastitih komentara, različite dokumentarne i citatno-montažne animirane materijale kao što su prijevod navedenog paragrafa, isječki iz nekoliko edukativnih i igranih filmova¹⁵ na temu pobačaja iz dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća, njemačku TV-ekranizaciju Wolfove drame te, paralelno, vrlo detaljan dokumentirani prikaz (arhivski i novinski materijali) povijesti pravne regulacije pobačaja u domaćem kontekstu (od Kraljevine SHS, tj. od 1929. godine, preko NDH i SFRJ). Prikazuju se i arhivske pisane izjave ili reakcije liječnika na represivne zakone, potresne sudbine žena i molbe za njihovo pomilovanje ili ublaženje kazne u razdoblju NDH, kada se pobačaj kažnjavao doživotnom tamnicom ili smrću itd. Objašnjavajući razloge za takvu prezentaciju faktografskog povijesnog materijala, Šeparović ističe:

Ono što nas je zanimalo, zapravo, jest kako su različiti zakonski okviri za sobom povlačili razne etičke dileme u praksi, u implementaciji zakona (...) Drag mi je citat liječnika i ginekologa Bazale iz 1934., koji je napisao da je abortus ventil na pregrijanom kotlu u kojem vrije sav tadašnji kulturni, ekonomski i socijalni poredak. Ta se rečenica jednako odnosi i na Hrvatsku danas (...) jer rasprave o pobačaju ne zamiru. Ponekad se čini da vodimo jedne te iste rasprave kao i prije otprilike sto godina, ali vjerujem

¹⁵ U sklopu Škole narodnog zdravlja *Andrija Štampar* bio je pokrenut niz edukativnih filmova 1930. godine. Za film *Grješnice* (čije su inserti prikazani kao *Macina* i *Anikina sudbina*) angažiran je bio kazališni redatelj Joza Ivakić kako bi snimio propagandni igrani film protiv ilegalnih pobačaja i njihovih izvršitelja.

da nas zapravo taj uvid može nešto naučiti o sadašnjosti i budućnosti. U konačnici, događaj obuhvaća i javnu raspravu, u kojoj ćemo pokušati dokazati da je dijalog o ovoj naizgled polarizirajućoj temi, ne samo moguć – nego i nužan (Šeparović u: Borković 2017).

S druge strane, u pojedinim medijskim najavama i uvodnoj govornoj izjavi naratorice ističe se kako se o samoj temi može govoriti iz različitih perspektiva, no naglasak će ovdje biti na socio-ekonomskom aspektu promišljanja te društveno i etičko-filozofski polarizirajuće teme. Prethodno predočena dokumentarna polifonija koju gledatelji prate na platnu prekida se tek nekoliko puta tijekom prvog dijela izvedbe fikcionalnim glazbenim umetkom; glazbenim duetom, odnosno uglazbljenim prepjevom Brechtove pjesme *Balada o paragrafu 218* u glumačko-pijanističkoj izvedbi uživo ili pak solističkom nastupu pijanista koji je cijelo vrijeme događanja ili izvedbe prisutan na pozornici.

U slijedu tzv. „teatra činjenice“ i ova Montažstrojeva povijesna rekonstrukcija i reaktualizacija Wolfova povijesnog komada, koji je i sam nastao na osnovi istinitog događaja, potvrđuje tezu američkog teatrologa Dawsona kako je: *dokumentarna predstava sredstvo kojim se unutar fiktivnog okvira scene interpretira povijest, a na drugoj strani skale je sredstvo za bolje razumijevanje socijalne i političke dinamike na način na koji klasično ili standardno novinarstvo ili mediji ne uspijevaju* (Dawson 1999: 10). Ilustrativnost niza primjera koji su gledatelju montažnim videoprojekcijama predstavljani u najvećem dijelu isključivo kroz činjenično-informativni prikaz, odnosno kao nestilizirani dokumentarni naturalizam, dijelom i na tragu žanra izvedbenog predavanja¹⁶, odnosno koristeći se njegovim strategijama, a povijesno u slijedu revije, uvođenjem Brechtove balade s elementima parodije kao popratnog scenskog efekta u funkciji očučdenja i idejnog sažimanja, ukazuje međutim na to kako, nasuprot Trafikovoj predstavi, Montažstrojeva izvedba u prvi plan stavlja edukativno-odgojni, didaktički karakter i potencijal dokumentarnosti, čime je u izravnijem stilskom dosluhu s agitacijskim, političkim teatrom koji je kulminirao šezdesetih godina 20. stoljeća, a genealoški se može pratiti još od prvih Piscatorovih eksperimenata s dokumentarnošću¹⁷.

Zaključno, uzevši u obzir modalitete i temeljnu metodologiju stvaranja navedenih dviju izvedbi, može se ustvrditi – uz oslonac na dijelom pojednostavnjenu teoriju Dereka Pageta, koji identificira dva odjeljiva modaliteta ili metodologije u stvaranju dokumentarnog kazališta, a koje naziva *recording* (snimajući, bilježeći), odnosno *forenzički* i *radical/revolutionary reporting* (izvještavački, prikazivački), pri čemu prvi,

¹⁶ O žanru izvedbenog predavanja i njegovim različitim definicijama nedavno je napisana doktorska disertacija Jasne Žmak *Izvedbeno predavanje kao žanr* (2018.) u kojoj ističe kako je žanr izvedbenog predavanja od svojeg nastanka usmjeren na afirmiranje specifičnosti umjetničke sfere i njezine sposobnosti da proizvede znanje na načine koji nisu istovjetni onim znanstvenima, odnosno da proizvede znanje koje nije analogno onome znanju proizvedenom u okvirima znanstvene discipline.

¹⁷ Prema pojedinim istraživačima, početak dokumentarnog kazališta vezuje se uz predstavu, odnosno povijesnu reviju *Unatoč svemu* (1925.) Erwina Piscatora (usp. Tasić 2012: 3).

kako navodi, pobuđuje veću analitičnost i poziva na raspravu, pa i polemiku, dok drugi više potiče na solidarnost – kako su u oba slučaja objedinjena oba modaliteta. Također, temeljno zajedničko izvedbeno obilježje obiju predstava, kada se promotre u cjelini, jest otklon od tendencija dokumentarnog realizma ili svojevrсна uspostava ravnoteže između striktno dokumentarnog/arhivskog i artifičijelnog. S druge strane, nastajući u slijedu tradicije testimonijalne književnosti¹⁸ svjedočenja *Jalova*, uopće ne pretendirajući na objektivnost iskazanog, umjesto otvaranja rasprave, zahvaljujući emotivno snažnoj i uvjerljivoj interpretaciji glumice kao posrednika, uspijeva uvjeriti publiku u ispravnost osobno (autobiografski) posvjedočenog stava.

LITERATURA:

- Borković, Goran (2017), Razgovor s Borutom Šeparovićem, *Forum. tm*, 8. 6. <http://www.forum.tm/vijesti/borut-separovic-pravo-na-pobacaj-nije-palo-s-neba-izboreno-je-u-dugim-i-mucnim-procesima?fbclid=IwAR17A>
- Cantrell, Tom (2012), *Verbatim theatre*, <https://www.dramaonlinelibrary.com/genres/verbatim-theatre-iid-2551> (8-11-2018)
- Car, Milka (2016), *Uvod u dokumentarnu književnost*, Leykam International: Zagreb
- Cuculić, Kim (2012), *Triptih TRAFIK-a i KUD-a Borza 'Jalova': pojedinac kao žrtva jalovosti politike*, „Novi list”, 10. 12.
- Dawson, Gary Fischer (1999), *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*, Greenwood Press: Westport
- Hribar, Svjetlana (2012), *Magdalena Lupi Alvir: 'Jalova' je kazališno suočavanje s istinom*, „Novi list”, 7. 2.
- Filewod, Alan (2016), “‘Supercharged Reality’: Documentary and Theatrical Disciplinarity“, *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, 41, 1. https://id.erudit.org/iderudit/scl41_1art09
- Marjanić, Suzana (2016), *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*, Durieux: Zagreb
- Martin, Carol (2010), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, New York: Palgrave Macmillan

¹⁸ Testimonijalni *teatar svjedočenja* razvija se nešto kasnije. Neposrednost osobno ispričanog iskustva u scenskim okvirima stvara specifično povjerenje između izvođača i publike koja proživljenu osobnu perspektivu autorice, bez obzira na fiktionalno posredništvo glumačke izvedbe iz prve ruke, empatično suosjećajući, naglašeno emocionalnije doživljava i proživljava, s obzirom i na to što osobno iskustvo izmiče mogućnostima objektivnog tumačenja. Kako u svojoj studiji o dokumentarnoj književnosti ističe Milka Car: *Testimonijalna književnost ima niz zajedničkih dodirnih točaka s dokumentarnom književnošću, ali se dokumentarna književnost u prvom redu određuje kao dijaloška i otvorena metoda, dok testimonijalni stav polazi od čvrstog uvjerenja u postojanje jedne, osvjedočene i nepromjenjive istine koja se može posredovati, a potom i uvjeriti publiku u njezinu ispravnost.* (Car 2016: 34)

Ružić, Igor (2012), *Kazališni triptih o slobodi i pravu*, tportal.hr, 13. 11.

Pavis, Patrice (2004), *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus: Zagreb

Tasić, Ana (2012), *Dokumentarno pozorište kao prostor preispitivanja transkulturalnog sećanja i identiteta: slučaj predstava Hipermezija i Rođeni* u YU, Fakultet dramskih umetnosti: Beograd
http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/Ana_Tasic.pdf

Žmak, Jasna (2018), *Izvedbeno predavanje kao žanr*, doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu-Filozofski fakultet

RAJKO PAVLIĆ I STAŠA ZUROVAC, DVA AUTORA PLESNOG TEATRA IZMEĐU KOREOGRAFIJE I REŽIJE

Predugo su i kazalište i ples trpjeli monopol samo jednog dijela svoga organizma. Kazalište se gušilo u govorenju, ples umarao od stalne stege propisanih pokreta. Dominacija jednog metoda doživjela je svoj logičan kraj: prsnuće po svim šavovima, protureakciju, novo i veliko bogatstvo. Najmanje su dvije osnovne razlikovne uporišne točke nove umjetnosti. Realizacija paralelne stvarnosti i uvođenje potpuno raznorodnih metoda pri obrađivanju materijala. Objašnjavajući množinu i načine upotrebe elemenata u radu nove umjetnosti iz kazališta i plesa, mnogi prizivaju duh Richarda Wagnera i njegovu koncepciju Gesamtkunstwerka, ideje o vrhovnoj sublimaciji svih umjetnosti u jednu, sveobuhvatnu i potpunu, spoj slikovnih, slušnih, prostornih i osjetilnih senzacija. Međutim, Wagner s izvedbenom (performing) artom dijeli sasvim malo ili ništa: novi su ljudi i njihova umjetnost mnogo praktičniji i pragmatičniji, velika Ideja nikako ne spada u njihov svijet. Među velikim umjetnicima ne radi se o umjetnom posuđivanju ili prostom uzimanju elemenata iz drugih područja. Naime, radi se o posudbi metoda koji se koristi u nekom području i prenosi, te djelatno upotrebljava u drugom. (Marianne van Kerkhoven, Ples, kazalište i njihove nesigurne granice. Program X. Tjedna, 1993.)

Pojavivši se kao odgovor na razne oblike formalizma, plesno kazalište nadilazi opreke koje se smatraju jalovima kao što je opreka između tijela i jezika, čistog pokreta i govora, formalističkog istraživanja i realizma. Cilj mu je stvoriti uvjete za suživot kinesisa i mimesisa. Ono sučeljava fikciju lika, kojeg glumac nosi, utjelovljuje i oponaša, s fikcijom plesača, koji se odlikuje sposobnošću da zapali sebe i druge (...) svojom kinestezijskom performansom. (P. Pavis, Pojmovnik teatra, 2004: 264)

Uvod

Iako različitih autorskih ishodišta: Rajko Pavlić (suvremeni ples) i Staša Zurovac (balet), svojim su iznimno autentičnim poetikama i vrlo uspješnim izvedbama plesno-kazališnih djela privukli pozornost krajem 1990-ih. A originalno autorsko ili grupno

(pod njihovim umjetničkim vodstvom) osmišljavanje tema/libreta/predložaka i tjelesno izvedbena rješenja pokreta sve su ih više vodila prema redateljskoj poziciji.

Pavlić i Zurovac, obojica i sami plesači, započinju koreografske karijere snažnom, ekspresivnom fizikalnošću i eksplozivnom energijom plesača uz (auto)ironiju spram plesnih (Pavlić), odnosno baletnih (Zurovac) tehnika i klišeja. Traženjem osobnog identiteta pokreta Pavlić je u svojim djelima (posebno uspješno u *Stade sunce čudo gledajući*, *Domesticus vulgaris*, *Koncert za dangubu i zgubidana*) zagrabio u folklornu baštinu pronalazeći u memoriji narodnih glazbeno-plesnih motiva suvremenu kvalitetu i senzibilnost pokreta; on je tvorac i praktičar *etno urbane* poetike. Zurovac je zaronio u divlje, arhetipsko ishodište pokreta stvarajući originalnu kazališnoplesnu grotesku. (*Bogovi su ljuti*, *Cirkus primitif balet*, *Tko to tamo peva*, *Volite li Brahmsa*, *Marquezomanija*).

Obojica koreografa ironična su i kritična u svom kontraelitizmu i ponosna na poziciju tzv. autsajdera. Pavlić u odnosu na školovanu plesnu scenu, aktualni konceptualizam, hermetičnost, *think dance* i sl., a Zurovac u odnosu na baletnu tradiciju likova profinjanih prinčeva i začaranih princeza i vila. I obojica kazališno, društveno misle gestu, pokret je psihološki i sociološki motiviran, puno manje ih zanima čisti pokret kao samodostatna tema i eksperiment. Razvidan je efekt zbiljskog – *plesno kazalište se „hrani“ stvarnošću, upija je umjesto da se kao čisti ples udaljava*¹.

Plesači-glumci izlažu svoj/autorov stav ili predstavljaju neki lik i pribjegavaju mimetičkom prikazivanju situacija (radnje i namjere prepoznatljive su, vjerodostojne, iako stilizirane, simbolične, ili naslutive kroz tjelesni znak ili pretjerane u inzistiranju na repetitiji. U njihovu radu nalazimo upotreba tekstova (oni se kazuju ili čuju u *offu* ili ih nevidljiva ruka piše po kopreni zastora), osmišljenu scenografiju, kostim, pažljivu koordinaciju svih scenskih elemenata; dramaturgiju koja inače ne pripada plesu.

Zanimljivo je da su obojica autora u jednom trenutku napustila svoj već izgrađeni i prepoznatljivi stilski kompleks i iskoračila u nešto novo, iz naglašeno redateljske pozicije i vizije, što je rezultiralo iznimnim ostvarenjima.

***Nema boljeg biznisa od show businessa ili Neue kroatische Kunst* Rajka Pavlića u Teatru &TD 2005.**

Rajko Pavlić jedan je od rijetkih suvremenih koreografa koji je svoju plesačko-koreografsku karijeru započeo folklorom i društvenim plesovima, što se ogledalo u senzibilitetu i energiji igre te u baratanju čistim formacijama u prostoru. Iz tih osobnih korijena Pavlić osviješteno razvija osjećaj i uspostavlja angažirani stav za „domaće”². Vrlo je

¹ Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, ADU / CDU / Izdanja antibarbarus, Zagreb 2004, str. 264.

² U ključu spajanja i uvođenja tradicionalnog u suvremeni plesni kontekst, neprimjetnog pretapanja folklornih motiva u moderne sekvence i vraćanja u stare ritmičke obrasce Pavlić je kreirao osebujnu autorsku scensku metodu koju je nazvao etno-urbana poetika. Prva takva predstava koja je na nov način i izvan povijesne tradicije obrade folklornih motiva na hrvatskoj plesnoj sceni pristupila narodnoj baštini bila je *Stade sunce čudo gledajući* (1999.).

kritičan i ironičan spram imitacije i spektakularizacije kazališta i života. S vremenom, i prkosom, on je nataložio složeno iskustvo pokreta i metode i tehnike plesanja iz suvremenih plesnih tehnika, *show dancea*, hip-hopa...

No, čini se da je u jednom momentu Rajko Pavlić, plesač i koreograf i voditelj *Liberdancea*, suradnik i autor scenskog pokreta u mnogim dramskim predstavama, izgubio vjeru u moć izražavanja tijelom i neverbalnu komunikaciju. Pavlić, koji dosad nije odustajao od fizičkoga *plesnoga* pokreta bez obzira na suvremena kretanja, iznenadio je kazališnom formom imajući silnu potrebu da na sceni baš kaže i komentira zbilju čiji crni humor i svakodnevni paradoksi pretvaraju naš mali svijet u *zemlju čuda*. Uostalom, bilo je to vrijeme kad su glumci sve više plesali, a plesači na sceni sve više mislili.

Nema boljeg biznisa od show businessa ili Neue kroatische Kunst jest glazbenoscensko uprizorenje pomalo pretenciozna naslova i neartikulirane ideje o tome što bi to trebala biti nova umjetnost u Hrvata, sarkastično je *samokritično* obrazloženje predstave premijerno izvedene 15. veljače 2005. u Teatru &TD³. A riječ je o *one woman show* Zrinke Cvitešić, dakle ženi/glumici i njezinim gostima, autentičnim, ali u društvenom smislu sve odreda ugroženim i rubnim *vrstama*: jedna striptizeta (Željka Jelić), jedna glumica (Nataša Janjić), dva brejkera (Robert Franjo i Sejo Kukurozović) i vokalno-instrumentalni sastav iz Bednje Kavaliri (cimbale, violine, bajs). Sve ostalo je Zrinka, koja izgovara gomile teksta, na hrvatskom i engleskom, pleše, pjeva i sve što treba u furioznu tempu, gorke oštine. Ona to čini izvrsno, britko, duhovito i superiorno u smislu *znanstvenoga predavanja* uz demonstraciju *žive sile*, i – javne prozivke publike/nacije, koja tako uživa u stranim uzorima, da sve više postaje kulturna kolonija, odnosno provincija superiornih stranih umjetničkih sila.

Na moje pitanje⁴ *Čini se da si zasićen i plesom, i društvenim i kulturnoumjetničkim kontekstom, odlučio reći što misliš, prokomentirati stvarnost u kojoj trebaš stvarati? Je li ples nemoćan u tom smislu? Trebaju li riječi za društveno angažirani teatar?* Pavlić je odgovorio da je predstava *Nema boljeg businessa* bila *reakcija na sveprisutnu pornografizaciju naše javne sfere djelovanja*.

Loša estrada, kič, neukus u medijima, i to da Oscari i međunarodne uspješnice određuju repertoar naših kazališta, ta nesposobnost određivanja vlastitog identiteta. Da bih to prikazao, trebalo je pri tome nešto i reći, otpjevati i otplesati. Ples kao čisti pokret nema taj vokabular. A ukoliko ima, onda ja to ne znam napraviti. Kombinacijom različitih medija bilo mi je lakše sve to izreći, iako to zahtijeva poznavanje svih tih medija.

³ Moj osvrt na premijeru objavljen je 3. ožujka 2005. u „Vijencu“ i tiskan u: Maja Đurinović, *Taj tvrdoglavi plesni vitalizam*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2018., str. 101-102.

⁴ Maja Đurinović, *Rajko Pavlić: Autsajderi mijenjaju pravila*, u: „Kretanja“, br. 5, HC ITI, Zagreb 2005. str. 74-83.

Veliki sam filmofil i zato ponekad u strukturi svojih koreografija primjenjujem rezove. Naglo prekidam misao i nadomještam je novom misli. Valjda zato što sam pomalo nervozan i jako brzo pričam. Počeo sam pisati tekstove, iako ne znam odakle mi ta suluda ideja. I volim režiju, režiranje pokreta i ideja.

Iako treba vremena da se shvati što to sve i zašto glumica priča o *japanskom čudu* i *metodi striptiza*, modelima potrebnim za uspjeh, u *dijalogu* desne (američke) i lijeve (domaće, hrvatske) polovice Cvitešićeve⁵, očit je odnos velike glamurozne i male samokritične zemlje koja stidljivo i bojažljivo, nakon raskošne revije poznatih songova iz američkih mjuzikala – koju izvodi ona umišljena *polovica* pod američkom zastavom – otpjeva *Potočić maleni* Blaža Lengera. Nježno, ganutljivo, tužno, strastveno, podravski domaće. Svakako šokantno i neobično. Jasno, i *Amerikanac* će biti oduševljen hrvatskom pjesmom, pa će je brzo preuzeti i veselo prepjevati u *country* stilu⁶ i tim pretvaranjem iskrenog doživljaja u popularni klišej na neki način omalovažiti, nadigrati, opet preuzeti pažnju.

Ima tu još svačega, pa su tu i aktualna priča o Michaelu Jacksonu, insert iz *Casablanca* i nedoljivi duet Humphreyja Bogarta i Ingrid Bergman, na filmu i skinut na sceni, u inačici Cvitešić – Janjić. *Ali ja nisam Humphrey Bogart!* kriknut će nakraju dramatično, posve u maniri filma, Cvitešić u bogartovskom baloneru i šeširu. Što, naravno, implicira pitanje: a što onda jesi/jesmo bez stranih citata i klišeja? Je li stvarno ključ i mjerilo uspjeha tko bolje oponaša, tj. više nalikuje „na“? Na kraju predstave Pavlić postavlja domaći sastav, u nošnji i s cimbalom, kao izvorni autoritet i živi ostatak nacionalne tradicije. *Kavaliri* iz Bednje pjevaju utješnu *Veselo, veselo, umetniki...*, a njihov kratki pozdravni govor Cvitešić će pročitati i u prijevodu (što je još jedna duhovito-gorka dosjetka za kraj: tijekom izvedbe glumica dobar dio teksta govori ne engleskom bez prijevoda jer je opravdano pretpostavila da ga svi razumiju).

Pavlić i dalje nema financijske i prostorne uvjete za velike predstave i brojne izvođače, no čini se da je s godinama dobio zrelost i samopouzdanje, te će svoja kasnija zrela djela – *Koncert za Dangubu i Zgubidana* (2007.), *Session za jednog Stand up plesača* (2010.) – plesati/izvoditi sam uz živu glazbenu podršku u novožanrovskoj maniri „stand up plesača“. U tim radovima, koji na neki način povezuju Pavličevu arhetipsku strast plesanja, etnourbanu poetiku i intimnu komunikativnu kazališnu formu, on nastavlja izražavati kritičan, ironičan i samoironičan autorski stav.

⁵ Martina Ciglenečki i Martina Belaj potpisuju to duhovito rješenje kostima.

⁶ Autor glazbenih obrada je Mate Matišić.

Romeo i Julija Staše Zurovca u Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci 2007.

Staša Zurovac⁷ nesumnjivo je bio *homo ludens* suvremene hrvatske baletne scene. Nakon nekoliko izvrsnih kraćih radova 2003. je izašao s antologijskom predstavom *Cirkus primitif balet*, koja je, praizvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, definirala njegovu novu osebujnu poetiku na kojoj je kasnije postavio niz plesnokazališnih djela.

Zurovac je izrastao na klasičnoj tradiciji, ali još više na otklonima i pomacima velikih majstora suvremenog baletnog teatra, onih koji su, otvoreni prema novim strujama i tehnikama suvremenog plesa, pronašli smisao baleta 20. stoljeća udahnuvši mu suvremenost i aktualnost. Naslutiv je utjecaj Vasca Wellenkampa i Milka Šparembleka, s kojima je Zurovac više surađivao, neki detalj može podsjetiti na Matsa Eka ili Matthewa Bournesa, no neosporna je činjenica da je Zurovac izbrusio vlastiti stil i postavio originalan, prepoznatljiv rječnik. Krasi ga eksplozivna energija, razbacane a kontrolirane geste, kombinacija pada kao potpunog prepuštanja teškog tijela sili teži i naglih dizanja, ubacivanje kratkih pokreta mime u plesnu sekvencu. A sve u nekoj posebnoj zurovski zaigranoj groteski i karikaturalnosti: od pomaka u postavi klasično obrazovanog tijela (pogrbljenost, dignuta ramena, na unutra klecajuća koljena) do potenciranog, gotovo marionetskog pokreta i mimike lica.

Jedna od specifičnosti Zurovčeva plesnog teatra jest stvaranje uvijek novog izvođačkog *plemena* (to mi se u ovom slučaju čini točnijim izrazom od *pokretnog kora*). Svi plesači *se igraju* zajedno, očito pripadaju istoj zajednici, imaju iste kanone ponašanja, isti kostim i izgled, a opet svaki pojedinac iskače nekom osobnošću i specifičnošću karaktera.

Zurovčev planet Zemlja definitivno se prebrzo okreće za svoje stanovnike, bili oni dokoni, razmaženi bogovi, očerupani pali anđeli ili zamazani zemljoradnici. Likovi su karikaturalni u međusobnim odnosima i pretjerani u svojim akcijama, no uvijek prepoznatljivo zaigrani, i srčani i naivni u svojoj grozničavoj borbi sa zadanim tempom, *poslom* koji moraju obaviti u zadanoj jedinici vremena. Zato su nam valjda ta smiješna, raščupana, tužna bića, čije su nespretnosti spretno izvedene, a gruba nježnost nasmijava do suza, toliko draga i bliska. Tijekom pet bogatih godina Zurovac razvija vrlo prepoznatljiv stil „primitif baleta“, u kojem kontrapunktira mirovanje bačenih, potonulih, teških tijela suludom tempu njihova oživljavanja i izbacivanja u prostor; košmar pršteće, zarazne energije i *razbacanih* pokreta, grč kontrakcije, zaustavljenu nemoć, pa silni polet; razbarušeno i mahnilo.

⁷ Rad Staše Zurovca godinama sam detaljno pratila i bilježila za „Vijenac“, „Slobodnu Dalmaciju“, „Kretanja“ te portale Kulisa.eu i Plesna scena.hr. Dio osvrtla objavljen je u: Maja Đurinović, *Taj tvrdoglavi plesni vitalizam*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2018.

No nakon tog uistinu specifično autorskog plesnog kazališta⁸ Zurovac je napravio nov, začudan naglašeno redateljski iskorak u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca postavivši *Romea i Juliju*. Zreli autor koji se potvrdio na velikoj predstavi zadane zahtjevne partiture Sergeja Prokofjeva i sižea baziranog na Shakespeareu; ne podcjenjujući niti gubeći smisao i značaj jednoga i drugoga, uspio je sve podrediti svojoj viziji dramskog i tragičnog, suvremenoj, aktualnoj, bolnoj do srži ogoljene priče.

Zurovac ostavlja svoje razbarušene i simpatične *primitif* plesače i prihvaća hladnu, čistu neoklasičnu ljepotu plesачkih tijela. Julija i djevojke su poput lijepih lutaka, balansinovski čistih linija, goloruke i dugonoge, u korzetima, čvrsto začešljanih kosa, dok su muškarci u odijelima otvorenih sakoa bez košulje (inače karakteristično za plesni teatar Pine Bausch). Scena je omeđena hladnom, metalnom konstrukcijom s galerijom s koje vodi otvoreni lift u (donji) prostor scene. Kraj njega lijevo u dubini rade dva velika ventilatora. A na sredini su velika vrata koja se okreću oko središnje osi. S jedne su strane monolitna, teška, reljefna bronca, a kad se okrenu, na sceni je veliko ogledalo koje lomi i iskrivljuje sliku.

Tragično leži u likovima i odnosima, u hladnom ratu svakodnevice, bezrazložnom nasilju i žrtvovanim bićima. Zurovac unutar grupe ljudi skicirane u stilizaciji uobičajenih prolaženja, susretanja, druženja, izdvaja pet osnovnih likova. To su dražesna, dirljiva Julija (Laura Popa), rodbinski joj blizak Tbaldo (Staša Zurovac), koji će je na početku skrbnički poljubiti i tako, poput Jude, obilježiti, i koji se u nekoj mračnoj atmosferi dogovara s očitim negativcem Parisom (Roberto Pereira Barbosa Junior), romantični, nagli Romeo (Andrej Kóteles) i njegov prijatelj, nestašni ženskar Merkuzio (Tomaš Danielis). I kako to već ide prema libretu, događa se susret, čarolija ljubavi, Romeov san o Juliji (prekrasno riješen snovitom projekcijom na koprenasti zastor – kao doživljaj iz kojeg se rađaju ljubavni stihovi) tajno vjenčanje, nježna noć. Poetičan *pas de deux*, lirski i nježan, predan i radostan, onako kako je već umjetnički i bračni par Zurovac bio poznat, još od minijature *San zaručnice*, po suptilnoj, a tako prirodnoj, gradnji plesne strukture od dva tijela koja se poznaju i vole.

Merkuzijeva smrt je logična: mlad i zaigran, došao je na tuđi teren ubacujući se curama, provocirajući opasne tipove, nikako ne shvaćajući da nema šanse protiv njih četvorice. Kako on nikako ne odustaje, oni ga jednostavno *srede*. (Cijela ta muška scena redateljski je sjajno izvedena i vrlo snažna u dojmu, iako je sama borba pročišćena stilizacija pokreta). Nasilje rađa nasilje. Romeo nije mudriji, ali je u nemoćnom bijesu lukaviji. I sljedeća je scena pravi filmski triler: napetost raste prenapregnuta od psihološki znakovitih, pročišćenih i usmjerenih pogleda i gesta do puknuća i brutalne završnice.

⁸ Zurovac je bio okružen bliskom i snažnom autorskom ekipom suradnika: asistentica Olja Jovanović-Zurovac, scena Žorž Draušnik, kostimi Katarina Radošević Galić i svjetlo Deni Šesnić. Na *Romeu i Juliji* izniman je pečat videa Marina Lukanovića koji projiciran na skoro nevidljivi koprenasti veo otvara duboke, unutarnje dimenzije događaja viđenih na sceni.

Tibaldova smrt (u Zurovčevoj izvedbi) strašna je u nekom divljem, animalnom krik, borbi, a sve je pojačano, trostruko izvedeno, iskrivljeno, između ogledala i projekcije – krupnog plana samo u osjenčanim linijama, na kojem kao da se vidi isticanje snage, energije koja ostavlja ispražnjeno tijelo.

Zurovčev je balet suvremen i angažiran i u konačnici posvećen Juliji, onoj o čijoj ljepoti i dražesti kroz Romeova usta pjeva *zaljubljeni Shakespeare*. Mladost, nježnost, beznažno nezaštićenoj u svijetu muškog nadmetanja i opće agresivnosti; i sveprožimajuće hladnoće biznisa. Kao što nekad mnoge plemenite roditelje nisu previše mučili osjećaji njihovih djevojčica nego su se brakovi sklapali iz *viših* interesa, danas se ljudi kupuju i prodaju, krađu i spremaju, švercaju i usput gube... Ima ih i onako previše. I što su to osjećaji? Tako neopipljivi za razliku od novca, i za razliku od tijela. A Paris je Tibaldu platio metalnim kovčegom punim nečega. Ne znamo točno što je platio, ali u trenutku kad više nema Tibalda, Paris dolazi po Juliju kao naplatu duga. Nema nikoga tko bi je tako obilježenu, odnosno prodanu, zaštitio. Julija se u očaju lomi, a nakon njenog pada ljudi na galeriji beščutno pročitaju novine, poderu ih i bace dolje. Što se njih tiče, ona je pokopana, jedna od bezbrojnih informacija iz crne kronike. Romeo stiže definitivno prekasno na smetlište, gdje leži beživotno djevojačko tijelo. I dok on s njim pleše, Julijinim eterični (projiciran) lik bespovratno odlazi nestajući progutan konačnim crnilom.

Staša Zurovac u ovoj je predstavi sačuvao savršen redateljsko-koreografski balans i stvorio iznimno dojmljivu psihološku plesnu dramu, dok je u kasnijim radovima krenuo u potragu za kazališnim znakom, scenskim stavom, pozicijom i izvođačkom gestom odustajući od logike plesa. A okušao se u nekoliko navrata i kao dramski redatelj.

I Zurovac i Pavlič još su aktivni i radoznali umjetnici, tako da je osnovna namjera tog rada fokusiranog na po jedno, u određenom trenutku ključno autorsko kazališno djelo (a u kontekstu značajnog teatrološkog skupa), pokušaj svraćanja pozornosti na autore, koreografe/redatelje koji – iako su već po svom plesnom ishodištu izvan *glavnih struja* hrvatskog teatra – tu pozornost nesumnjivo zaslužuju.

SUVREMENI ANGAŽIRANI DRAMSKI TEATAR

U posljednjih deset godina, otkako sam zaposlen na Umjetničkoj akademiji u Osijeku kao nastavnik glume, režirao sam sljedeće suvremene drame: *Zečju rupu* Davida Lidsaya Abairea i *U plamenu* Charlotte Jones u Sarajevskom ratnom teatru, *(P)lutajuće glumište majstora Krona* Borisa Senkera u Narodnom pozorištu u Zrenjaninu, *Četiri priče – žena* D. Periša, *Iluzije* i *Kisik* Ivana Viripajeva te *Kontrakcije* Michaela Bartletta, *Prst* Doruntine Bashe, *Trg Ratnika* N. Wooda kao diplomatske predstave na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, *Djevojku koja nestaje* i *Srećkoviće* K. Paladin u Teatru Susret te *Parove* M. Gavrana u Teatru Gavran, *2.14* Davida Paquta u Kazalištu Virovitica, *Mambo Italiano* Steva Galluccia u Hrvatskom narodnom kazalištu Zadar. Sve su te drame na svoj način angažirane jer se referiraju na suvremene probleme, a autori kroz drame iskazuju svoj stav o aktualnim problemima i odnosima u obitelji, društvu, kulturi, umjetnosti i politici. Likovi koji su strukturalni elementi njihovih dramskih priča gotovo kao da su iz stvarnih života došla na prostor scene s koje žele djelovati, uznemiriti nas svojim mislima, stavovima, svjedočanstvima, težnjama, htijenjima, željama. I gotovo sva nabrojena dramska djela predstavljaju svojevrsnu *dramu života*. Sve te drame integriraju u sebe lirske, epske i diskurzivne elemente, ali me raduje što suvremeni autori ne odustaju od priče koju iznose na različite načine: linearna i mozaička, fragmentarna i skokovita dramaturgija jednako može biti učinkovita u suvremenom teatru koji zaziva svojevrsnu istinitost, dokumentarnost, uvjerljivost kao moćno pokretačko oružje u aktualizaciji tema koje obrađuje, te se oslanja na izvedbeni moment kao na onaj trenutak gdje drama kao forma dobiva svoj puni smisao i postaje suvremeni angažirani teatar. Moj interes za angažirani suvremeni dramski teatar započeo je još tijekom mog studiranja režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Budući da sam prije režije studirao komparativnu književnost te talijanski jezik i književnost, redovito me interesirala, intrigirala i inspirirala suvremena dramska književna produkcija. Režirao sam praizvedbe mnogih domaćih dramatičara: Milice Lukšić, Mislava Brumeca, Mire Gavrana, Pavla Pavličića, Lade Martinac, Kordelije Paladin, Tajane Šuput, Nenada Stazića, Danijela Načinovića, Darka Lukića i Marijane Nole, koji su mi s punim povjerenjem dali svoje rukopise

vjerujući da u realizaciji kazališnog čina neću iznevjeriti bit njihova dramskog, spisateljskog angažmana. Režirao sam i djela suvremenih američkih i europskih autora: D. Mameta, D. Ivesa, T. Dorsta, F. Miterrera, J. J. Sinisterre, A. Nicolaja, N. Romčevića, C. Magrisa, I. Viripajeva, D. Piquetta, M. Camelottija, N. Vukelić nastojeći što dublje prodrijeti u smisao njihovih drama i predstaviti ih domaćoj publici.

Suvremena drama od mene kao redatelja uvijek je tražila savjestan redateljski pristup problemu koji su autori aktualizirali i promišljali.

U svom pedagoškom radu pak zagovaram da suvremeni izvođač/glumac treba preuzeti osobnu odgovornost za javno, umjetničko djelovanje. Drame koje režiramo, likovi koje glumimo, obilježavaju naše živote, kao što naši životi utječu na naše viđenje kazališne umjetnosti, na njenu potrebnost i svrhovitost. Upravo s pozicija redatelja i dramskog pedagoga pišem o suvremenom angažiranom dramskom teatru kao intrigantnom predlošku za realizaciju praktičnog, pismenog i usmenog diplomskog ispita iz glume.

Na moj redateljski i pedagoški rad utjecali su mnogi redatelji, književnici i glumci. Kako se gluma ne može učiti iz knjiga, mislim da se ne može ni režija, ali ni pedagogija glume. Živ i kreativan doticaj koji sam ostvario sa svojim profesorima režije Kostom Spajićem, Tomislavom Radićem, Joškom Juvančićem, Georgijem Parom i Tomislavom Durbešićem obilježio me i profesionalno usmjerio. Profesori dramaturgije Ranko Marinković i Vladan Švacov motivirali su me da izgradim odnos spram dramske literature. Redatelji Ivica Kunčević, Paulo Magelli i Joško Juvančić kojima sam bio asistent otkrili su mi mnoge profesionalne tajne redateljskog zanata. S profesorima glume Nevom Rošić, Koraljkom Hrs, Borislavom Stjepanovićem, Nicolasom Scorikom, Selmom Alispahić i Andrasom Hathazijem otkrivao sam moguće pristupe studentima glume. Kreativne razgovore vodio sam i još ih vodim s dramatičarima Borisom Senkerom, Mirom Gavranom i Tatjanom Šuput.

Imao sam sreće biti jedan od idejnih pokretača i osnivača te umjetničkim voditeljem Međunarodnog kazališnog festivala mladih u Puli, pri Istarskom narodnom kazalištu. Suradivao sam s najjeminentnijim kazališnim pedagogima iz svijeta među kojima izdvajam Jansa Petera, Nicolasa Scorika, Tatianu Rosu, Constantina Chiriaca, Wiliama Fischera, Jacka Nobbsa, Kacura Kana, Ricarda Hahla, Marca Lulli, Dunju Vejzović, a posebice psihologinju i filozofkinju Petrusku Clarkson te trenericu glasa, glasovitu Cicely Berry. Sa svim tim umjetnicima vodio sam dijaloge i izmjenjivao mišljenja o umjetnosti, kazalištu, o angažmanu, sudjelovao u majstorskim radionicama i iskušavao njihove glumačke vježbe i metode.

2. „TREBA SAVJESNO OPONAŠATI ČOVJEČANSTVO“

U puno sam se slučajeva, u svojoj kazališnoj i pedagoškoj praksi, susreo sa studentskim dvojabama i dilemama oko toga što žele i što mogu uprizoriti u diplomskom radu iz glume. Uvijek im iznova sugeriram kako je kazalište *zrcalo* društvenih, političkih i

kulturnih okolnosti i zbilje. U tom se zrcalu ocrtava *bit i duh vremena* i trebaju *savjesno oponašati čovječanstvo*, kako je i Shakespeare istaknuo u govoru Hamleta, upućenom glumcima.

Diplomantima predlažem da kreacije uloga ostvare uprizorujući suvremene, angažirane europske dramske tekstove, koje sami trebaju izabrati te argumentirati zašto je njima važno uprizoriti odabrani dramski predložak.

Redovito im, tijekom konzultacija, predlažem iščitavanje više drama istaknutih živućih dramatičara. Riječ je o tekstovima propitanim na scenama, ali i dalje ne dovoljno često izvođenim na hrvatskim pozornicama.

Uvidom u suvremenu i recentnu dramsku i postdramsku dramaturgiju diplomanti tako dobivaju prostor za umjetničko-glumačko istraživanje, koje, tijekom studija glume, do završne godine studiranja, nije bilo predviđeno programom studiranja.

Kazališna, redateljska praksa i pedagoško iskustvo u radu sa studentima glume potaklo me na promišljanje kako studenti glume Umjetničke akademije u Osijeku (danas Akademije za umjetnost i kulturu), pri završetku diplomskog studija glume, mogu oblikovati svoj završni diplomski ispit, koji im je ujedno i *odskočna daska*, odnosno *putovnica* za profesionalni glumački život u kazalištima.

Studente ne zanima samo kako će nešto odigrati i oživotvoriti već ih na kreativan čin motivira intrigantna kazališna priča, mogućnost angažiranog progovaranja o svom viđenju stvarnosti i života kroz likove koje trebaju otjelotvoriti i udahnuti im životnost, emotivnost i smislenost, sve kroz neposrednu, uvjerljivu, konkretnu teatarsku igru.

Studentska me motiviranost nadahnjuje i kao pedagoga glume i kao redatelja, jer se kroz nju vidi koliko je sistematično i metodično obrazovanje na preddiplomskom i diplomskom studiju glume bilo plodonosno. Diplomanti pokazuju koliko ozbiljno s jedne strane shvaćaju odgovornost koju imaju prema svom talentu, a s druge odgovornost prema zajednici u kojoj djeluju i s kojom će, kroz teatarski medij, ući u kreativni dijalog.

Diplomante mentorski vodim kroz izradu praktičnog diplomskog rada (uprizorenje predstave) i oblikovanje pismenog diplomskog rada pa sve do usmene obrane rada pred komisijom. Taj proces jest svojevrsna rekapitulacija cjelokupnog gradiva glume preddiplomskog i diplomskog studija te još jedna provjera kako diplomanti glume primjenjuju stečena znanja i vještine te kako se koriste glumačkim alatima i tehnikom glume u kreativnom procesu stvaranja kazališnog čina – predstave. Ono što je novina – dramski predložak biraju sami, stoga je na njima velika odgovornost, jer moraju savjesno odabrati sebi primjeren glumački zadatak vodeći računa o svojoj tehničkoj i umjetničkoj glumačkoj osobnosti, ali moraju razmišljati i o ideji predstave te prihvatiti odgovornost za cjelovitost i aktualnost kazališnog čina.

Dramski predložak za diplomski rad bira se tijekom pretposljednog semestra diplomskog studija, kada studenti slušaju kolegij iz glavnog predmeta glume – Provokativna igra. Klasa tada obično odluči uprizoriti autorski, kolektivni projekt, kojim želi

osporiti ili propitati neka ustaljena, standardna mišljenja ili pak izrugati devijantne pojave iz društvenog, političkog ili kulturnog života zajednice.

Kroz taj kolegij otvaraju se suštinska pitanja o ulozi i biti kazališta u društvu i zajednici te o ulozi glumca u suvremenom okruženju. Uvjerenja smo da živo, uzbudljivo kazalište mora smjelo i odvažno progovarati o društvenim anomalijama i tabu temama te kako ima za cilj afirmirati odavno uspostavljene opće ljudske vrijednosti, na koje je uvijek dobro podsjećati angažiranim kazališnim činom i samoga sebe i potencijalnu publiku. Metodom hvaljenja gluposti, devijantnosti, nakaradnosti studenti završne godine vrlo se često usude napraviti hrabru i provokativnu igru te skrenuti pozornost na svoje izvođačke potencijale, uključujući u taj model igre i svoje pjevačke, plesne i glumačke sposobnosti.

Cilj *Provokativne igre* jest potaknuti gledatelje na suigru, ismijati ine zablude i predrasude, imenovati uzroke i posljedice nakaradnih pojava u društvu, uvjetovanih politikom, mentalitetom ili jednostavno *ljudskom glupošću*, kako je to Krleža tumačio i govorio.

Sliku ljudske gluposti, grešnosti, povodljivosti, inercije, mehaničnosti, doslovnosti, banalnosti i osrednjosti valja uvijek iznova *šibati smijehom*, a zato je kazalište itekako prigodan medij. Upravo je te principe i mehanizme kazališnog djelovanja zagovarao H. Bergson u svom magistralnom ogledu *O smijehu*. Propitujući u kolektivnom zajedničkom radu koliko i kako kazališni čin treba biti aktualan, izravan i angažiran, ujedno promišljamo i o poziciji suvremenog glumca, kao javnog i moralnog djelatnika u suvremenom društvu.

Tko ima pravo na prostor scene? Zašto stati na scenu i uime čega igrati? Kako ostvariti puninu umjetničkog, glumačkog identiteta i osmisliti svrhovitost javnog i umjetničkog djelovanja? Osnovna glumačka pozicija jest ono što školovani glumac mora donijeti sa sobom u kazalište i na scenu, a sve nakon toga jest oblikovanje različitih modela igre i vrste kazališnog čina, bilo da je riječ o repertoarnom ili autorskom, alternativnom ili eksperimentalnom kazalištu.

Suvremeni izvođač u kazalištu vrijedi ne samo po vrsti i brojnosti vještina (a poželjno je da ih ima što više) već i po tome što može prepoznatljivo i umjetnički autentično i smisleno artikulirati i oblikovati svijet, koji je uvijek u izravnom suodnosu sa životom, kao svojevrsna nadopuna svakodnevice i zbilje, kojom realnost, makar tijekom scenske igre, postaje drugačija, smislenija, organiziranija i emotivno uzbudljiva te budi u svim sudionicima, izvođačima i publici osjećaj za istinu, vjeru i svrhovitost postojanja.

Za uprizorenje diplomske predstave redovito odabiremo onaj dramski predložak kojim se diplomanti iskreno oduševavaju jer posjeduje sve atribute *žive, aktualne, angažirane* scenske radnje, a istovremeno mladi glumci mogu sebe prepoznati kao protagoniste, tj. ostvariti veliki glumački zadatak te svoju glumačku i umjetničku osobnost mogu upisati u *praznine*, koje dramski tekst ostavlja glumcu kako bi ih ispunio svojim umjetničkim postupcima, fizičkim, psihičkim, emotivnim, govornim i duhovnim radnjama.

Dramski tekst jest predložak, koji nam je dramatičar ponudio da ga „dopišemo“ u procesu oživljavanja. To dopisivanje jest, prije svega, prihvaćanje autorove dramske tvorevine kao autentičnog djela, u kojoj prepoznajemo kvalitetu i smisao radnje koju je potrebno organizirati i nanovo strukturirati u prostoru određenom za igru te tijekom proba ispitati spektar djelovanja svakog lika, potom domisliti i domaštati odnose. Autor sugerira, kroz djelovanje lika, dinamiku razvoja situacija, izvore i kvalitete nutarnjih i vanjskih događaja, koje glumac, u suradnji s redateljem, odnosno student glume u suradnji s mentorom, treba domisliti, domaštati, i u konačnici predstaviti publici. Temu drame možemo okarakterizirati kao smislenu životno zbivanje koje je dramski pisac uočio, izdvojio te umjetnički oblikovao. Životna tema postaje tako predmet umjetničke objektivizacije. Ideja, pak, drame iskazuje smisao oblikovane teme. Isticanjem ideje autor izriče svoj stav prema zapaženom i izdvojenom zbivanju, a umjetničko oblikovanje, koje dramski autor čini u dramskom teatru pomoću likova, razlikuje se po inim svojstvima: motivima, namjerama, stavovima, voljnom djelovanju, iskustvima, predživotu i ciljevima. Njihovo djelovanje može se oblikovati kroz dramske situacije na sporazumu ili nesporazumu, na sukobu ili kompromisu, ali sve radi oblikovanja zanimljivog dramskog zbivanja i postupnosti odvijanja radnje. Dramska je radnja niz logičnih postupaka koji vode prema određenom cilju.

U realizaciji u procesu stvaranja i oblikovanja predstave pisac – redatelj – glumac – publika dolazi do ponovnog preispitivanja tematske i idejne razine predložka oblikovanjem scenske radnje i načina na koji likovi djeluju unutar zadanih okvira. Mijenjanje autorove osnovne zamisli jest ustvari pisanje novoga teksta namijenjenog dramskoj izvedbi.

Poštujući autorov svjetonazor, motive i namjere uime kojih likovi djeluju te misli i emocije koje iznose, bilo kroz dijalog, monolog ili pak šutnju i jednostavno bivanje i prisutnost na sceni, a poštujući strukturu dramskog predložka, na glumcima je da ostvare partituru radnje, koja bi trebala pružiti puninu dojmova i uhvatiti gledateljevu pozornost tako da se mogu slijediti promjene, događaji, misli, ideje, emocije i tijekom zbivanja scenske radnje te pritom uživati.

3. ANGAŽMAN U DRAMSKOJ FORMI

Sposobnost zapažanja i promatranja, koju glumac tijekom školovanja razvija i usavršava, pruža mu mogućnost analiziranja, raščlambe dramskog teksta, određivanja glavne linije radnje i žarišta drame te određivanja autorove namjere i „pristranosti“, kako je govorio Slobodan Selenić kada je govorio o angažmanu u dramskoj formi.

S. Selenić ističe da angažman kao pojava obilježava dramaturgiju našeg vremena. Pod pojmom angažmana taj pisac, dramatičar i teoretičar podrazumijeva pristranosti autora bilo koje vrste, bilo da je riječ o filozofskoj teoriji, socijalnom pravcu, religijskoj pripadnosti ili bilo kojoj vrsti ideologije, kao i konzekvence koje određena ideologija implicira.

Zbroj autorovih pristranosti u drami doveden je u fokus, u kojem se očituje idejno žarište kao intelektualni i emotivni pokretač drame.

Angažman se u dramskoj formi, tvrdi Selenić, može sagledati kroz postupke kojima se cjelokupni misaoni i emotivni materijal izražava kroz dramsku akciju i karaktere. Kriterije za procjenu drame kao medija, pisanog za izvođenje na pozornici, Selenić nastoji iščitati iz djela samog, a istinitost, uvjerljivost, skladnost drame te njezina angažiranost i cjelovitost provjeravaju se i uspostavljaju kroz fizičku prisutnost i djelovanje glumca na prostoru scene, kroz redateljsku vizuru i kroz doprinos svih umjetničkih suradnika na projektu.

Slobodu koju ostvarujem za sebe, moram željeti da se ostvari i svim drugima, ističe Selenić te nadodaje kako je ostvarivanje slobode obavezno angažirano, a umjetnička djela, pa tako i dramu, doživljava kao drugu formu slobode.

Zadaća koja se postavlja pred suvremenog profesora glume i mentora višestruka je i složena, od pregleda povijesti kazališta i poimanja glume o određenim periodima i stilskim razdobljima preko praktične upotrebe osnovnih elemenata glume te glumačkih alata, tehnike glume, upoznavanja s razvijenim i prokušanim sistemima glume (Artaud, Stanislavski, Brecht), potom istraživanja, ispitivanja i vježbanja inspiriranih glasovitim metodama i vježbama koje te metode predlažu kao pomoć za rad na sebi i izražajnim i izvedbenim potencijalima (Grotowski, Michael Chekhov, Lee Strasberg, Meisner, Garella).

Osnovni cilj jest svakako pripremiti studenta za aktivan, kreativan i samostalan profesionalni život glumca. Pomoć u pronalaženju i provjeravanju umjetničkog identiteta jedan je od osnovnih mentorovih zadataka, jer gluma danas, više nego ikada u postdramsko vrijeme, postaje autentičnom, izvornom, organskom umjetnošću. Glumac nije i ne može biti tek puki prijenosnik i informator autorovih riječi i misli niti može biti izvršitelj redateljske koncepcije, masa gline za oblikovanje u nečijim vizijama. Dobro obučeni glumac može dobrovoljno pristati na različite teatarske zamisli i vizije, ali mora kompetentno braniti polje svoga djelovanja, zato je poželjno da je sposoban samostalno i studiozno prepoznati radnju, koju ima oživiti, strukturirati i organizirati te je igrati i opetovati svaki put sve bolje i bolje.

Suvremeno kazalište i suvremna kazališna praksa mogu se u svojim mogućnostima realizacije sagledati i kao zbir svih dosašnjih kazališnih iskustava, kako teorijskih, tako i praktičnih. Živo se kazalište neprekidno preoblikuje, traži i mjenja, domišlja i nadograđuje.

Odnos literature i kazališta, dramske pisane riječi i postdramskog poimanja prostora scene, kao susretništa raznih modela umjetnosti, a uime usložavanja opažajnog potencijala suvremenog gledatelja, doseglo je, uz korištenje tehničkih inovacija i pomagala, onu razinu koja često glumca potire, a u najboljem slučaju izjednačava s predmetnim svijetom, tehničkim pomagalima i ostalim artefaktima na sceni.

Svojim diplomantima, pak, predlažem potpuno suprotan put u rješavanju svojih diplomskih glumačkih uradaka. Budući da na Akademiji za umjetnost i kulturu studenti studiraju istovremeno glumu i lutkarstvo, potrebu za novim, inovativnim, atmosferskim, vizualnim i auditivnim efektima prepuštam realizaciji u vizualnom kazalištu, gdje se mogu igrati znakovima, simbolima i metaforama, dok ih za završetak studiranja glume motiviram da se svedu, pročiste i oslobode u neposrednoj živoj i energičnoj igri, kroz koju će vatromet ideja, emocija, gesta, facijalne ekspresije prštati iz njihova oblikovanog nutarnjeg i vanjskog života lika, čije će misli prostrujati kroz njih, jednostavno, neposredno, konkretno, s jakim emotivnim nabojem, koji će biti posljedica uvjerljivoga angažmana u nastojanju opravdavanja svojeg prava na scenu i izraz te prava na sudjelovanje u svijetu umjetnosti. Iz tako osmišljenog glumačkog izraza, kojem ne trebaju mnogobrojna vanjska pomagala, glumac je usredotočen na vlastito „ja“, a svakim optovanjem istog glumačkog zadatka, iz izvedbe u izvedbu njegova energija sve se jače oslobađa i sposoban je zračiti prijemljivom snagom kreativnog i oslobođenog bića.

LITERATURA

- Artaud, A. (2000): *Kazalište i njegov Dvojnik*, Zagreb, Biblioteka Mansioni
- Berčić, B. (2012): *Filozofija (svezak I.)*, Zagreb, IBIS GRAFIKA
- Berčić, B. (2012): *Filozofija (svezak II.)*, Zagreb, IBIS GRAFIKA
- Bergson, H. (1987): *Smijeh – esej o značenju komičnog*, Zagreb, Znanje
- Brecht, B. (1979): *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit
- Brook, P. (2003): *Niti vremena*, Zagreb, Hrvatski centar ITI
- Brook, P. (1972): *Prazan prostor*, Split, Nakladni zavod Marko Marulić
- Chekhov, M. (2004): *Glumcu o tehnici glume*, Zagreb, Hrvatski centar ITI-UNESCO
- Clarkson, P. (1996): *The Bystander*, London
- Clarkson, P. (2002): *The Transpersonal relationship in psychotherapy*, London
- Clarkson, P. (1997): *La relazione psicoterapeutica integra*, Sovera Edizione
- Fergusson, F. (1970): *Sušтина pozorišta*, Beograd, Nolit
- Gavella, B. (2005): *Teorija glume*, Zagreb, CDU – Centar za dramsku umjetnost
- Grotowski, J. (2006): *Ka siromašnom pozorištu*, Beograd, Dragoslav Ilić
- Lukić, D. (2013): *Uvod u antropologiju izvedbe*, Zagreb, Leykam International
- Lukić, D. (2010): *Kazalište u svom okruženju. Kazališni identiteti*, Zagreb, Leykam International
- Meisner, S., Longwell, D. (1990): *On acting*, Random House USA Inc.

- Melchinger, S. (1989): *Povijest političkog kazališta*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske
- Molinari, Č. (1982): *Istorija pozorišta*, Beograd, Vuk Karadžić
- Paro, G. (1981): *Iz Prakse*, Zagreb, Teatrologijska biblioteka
- Piscator, E. (1985): *Političko kazalište*, Zagreb, Cekade
- Selem, P. (1985): *Različito kazalište*, Rijeka, Izdavački centar
- Senker, B. (1984): *Redateljsko kazalište*, Zagreb, Cekade
- Sarrazac, J. P. (2013): *Poetika moderne drame*, Beograd, ARS CLIO
- Selenić, Slobodan (1965): *Angažman u dramskoj formi*, Beograd: Prosveta
- Stanislavski, K. S. (1989): *Rad glumca na sebi I*, Zagreb, Cekade
- Stjepanović, B. (2014): *GLUMA I-III; Rad na sebi; Radnja; Igra*, Cetinje
- Strazberg, L. (2004): *METODA glumačke igre*, Beograd, FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI Institut za pozorište, film, radio i televiziju
- Szondi, P. (2018): *Teorija modern drame*, Zagreb, Mansioni
- Violić, B. (2004): *Lica i sjene: razgovori i portreti*, Zagreb, Biblioteka Razotkrivanja, Naklada Ljevak

STUDIJI GLUME U OSIJEKU

I.

O ovoj temi, odnosno o nastojanjima za osnivanjem sustavnog procesa za izobrazbu glumaca u Osijeku od samog vremena osnutka osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta prije 112 godina i pa sve do nultih godina, mnogo toga znamo zahvaljujući studijama Dragana Mucića¹, Antonije Bogner Šaban², Stanislava Marijanovića³ i Zvonimira Ivkovića⁴. Na samom početku sažeto ćemo podsjetiti na kronologiju zbivanja vezanu uz kratkotrajne i krhke pothvate kazališnih entuzijasta i pedagoga koji su formirali različite tečajeve i radionice za izobrazbu glumaca da bismo se u konačnici izvorno bavili

¹ Mucić, Dragan. *Prvih četrdeset godina: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: 1907.-1941.*, Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek, 2010.

² Bogner-Šaban, Antonija. *Kazališni Osijek*, Zagreb: AGM; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, 1997.; Bogner-Šaban, Antonija. *Kazalište u povijesti i pamćenju: rasprave, osvrti, sjećanja*, Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek, 2011.; Bogner-Šaban, Antonija. *Kazališni čovjek Branko Mešeg*, u: *100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: povijest, teorija i praksa - hrvatska dramska književnost i kazalište / Krležini dani u Osijeku 2007.*; priredio Branko Hećimović. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: Filozofski fakultet, 2008.; Bogner-Šaban, Antonija. *Početak prije početka. Kazališni Osijek prije 1907. u: Dani hrvatskog kazališta (XXXIV). Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Split: Književni krug, 2008.

³ Marijanović, Stanislav. *Studij glume u Osijeku*, u: *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, Prva knjiga / Krležini dani u Osijeku 1995; priredili Branko Hećimović i Boris Senker; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište: Pedagoški fakultet; Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 1996.

⁴ Ivković, Zvonimir. *Kazališne veze Osijeka i Pečuha/Eszek es Pecs Szinhazi kapcsolata*. Osijek: Matica hrvatska, Ogranak; Pečuh: Hrvatsko kazalište u Pečuhu, 2012.; Ivković, Zvonimir. *Sjećanje na dane u osječkom kazalištu: O tri intendantska mandata*, u: *100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: povijest, teorija i praksa - hrvatska dramska književnost i kazalište / Krležini dani u Osijeku 2007.*; priredio Branko Hećimović. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: Filozofski fakultet, 2008.

kulturološkim posljedicama diplomiranja prve dvije generacije Akademijina odjeljenja Studija glume u Osijeku 1983. i 1984. godine. O trećoj generaciji osječkih akademskih glumaca koja diplomira 1996. i 1997. godine, a posebice o formiranju Odsjeka za kazališnu umjetnost pri Umjetničkoj akademiji sveučilišta u Osijeku 2004. godine, a od 2018. Akademiji za umjetnost i kulturu, bit će riječi u završnim poglavljima članka.

Pri samom početku formiranja dramskog ansambla osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta koncem prvog i početkom drugog desetljeća 20. stoljeća mentorstvo i pedagoški rad iskusnog kazališnog djelatnika Nikole Andrića s glumcima mahom probranim iz različitih putujućih kazališnih družina označava začetke nesustavne glumačke izobrazbe u Osijeku.

Budući da nitko iz odbora Hrvatskog kazališnog društva u Osijeku čiji je osnutak inicirao te ga vodio Radoslav Bačić nije imao stručnog kazališnog znanja i iskustva koje je potrebno pri utemeljenju druge hrvatske kazališne kuće, tijekom druge polovice 1907. godine angažiran je Vukovarac Nikola Andrić, dugogodišnji intendant i dramaturg zagrebačkog kazališta, čovjek s bogatim teatarskim iskustvom, koji pak dobiva zaduženje upravljati novim kazalištem u Osijeku i formirati umjetničku družinu, odnosno dramski ansambl. Andrić uz pomoć „Narodnih novina“ upućuje poziv glumcima i glumicama spremnim za angažman u dramskom ansamblu Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku u nastajanju. Pristižu prijave iz: Zagreba – Dragutin Detelić, Krapine – Aleksandar Gavrilović sa suprugom, Rijeke, Vršca, Beograda, Karlovca, Pakraca; uglavnom glumci koji su već bili u sastavu kazališne družine ili ansambla inozemnog kazališta. Na poziv se javilo više kandidata koji nisu imali kazališno-glumačkog iskustva. Zanimljivo jest kako su se od Osječana prijavili tek Stjepan Frauenheim i Stjepan Šterfiček.⁵ Antonija Bogner-Šaban zapisuje da je Andrić tek kada je uspio riješiti osnovna materijalna pitanja i utvrditi program budućeg kazališta, mogao serioznije pristupiti stvaranju ansambla. Budući da se prijavio velik broj kandidata, od lokalnih amatera, pokojeg putujućeg glumca pa do onih koje je Nikola Andrić pridobio tijekom boravka u Pragu, kompletni se osječki ansambl oformljuje u vrlo kratkom vremenu tijekom 1907. godine. Ansambl još uvijek nije u mogućnosti nastupiti u matičnom gradu jer kazališna kuća nije riješila potpisane obveze s putujućim družinama pa odlaze u prijateljski im naklonjeni grad Varaždin u kojemu nastupaju, uvježbavaju brojne predstave u kostimima koje im daruje zagrebačko kazalište, a repertoar usmjeravaju prema hrvatskoj riznici i klasicima. U ansamblu su umjetnici koji će sljedećih godina, a neki i desetljeća, pridonositi osječkoj umjetničkoj prepoznatljivosti u sklopu hrvatskoga glumišta – Aleksandar Gavrilović, Josip Pavić, Mihajlo Milovanović, Leposava Jovanović i Tošo Stojković.⁶ Ti glumci nisu

⁵ Vidi: Mucić, Dragan. *Prvih četrdeset godina: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: 1907.-1941.*, Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek, 2010., str. 32-48.

⁶ Bogner-Šaban, Antonija. *Kazališni Osijek*, Zagreb: AGM; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, 1997., str. 18.

bili početnici u svome poslu; u družinama i kazalištima iz kojih su se regrutirali i stigli u Osijek stekli su određenu glumačku naobrazbu, no za njihov glumački razvitak presudan je bio ponajprije rad na uprizorenjima s iskusnim i dokazanim kazališnim stručnjakom – Nikolom Andrićem.

Prvi pokušaj formiranja škole za glumce u Osijeku rezultat je financijske, pa i, razumljivo, kadrovske krize koja je nastupila u 18. kazališnoj sezoni, 1924. godine, kada dolazi do raspuštanja dramskog ansambla uslijed smanjivanja subvencija za osječko kazalište, samim time i uskraćivanje plaća kazališnim djelatnicima. U nastojanju da upotpuni praznine nastale prebjezima iskusnih glumaca u druge kazališne sredine, uprava osječkoga kazališta na početku 18. sezone utemeljuje Dramsku i opersku školu čiji se program zapravo ponajviše zasniva na mentorskom radu s polaznicima škole i autoritetu dramskog prvaka, iskusnog glumca Milivoja Barbarića te nekolicine starijih glumaca: Stojkovića, Gavrilovića i Milovanovića. Škola je za polaznike bila besplatna, iskusni glumci u kazalištu podučavali su i mentorirali bez naknade, no ubrzo su Barbarićeva smrt i nastavak financijske krize onemogućili očekivano odgađanje glumačkog pomlatka.⁷

Antonija Bogner-Šaban izvještava i kako u prvoj polovici 20. stoljeća osječko kazalište obilježava periodična fluktuacija dramskoga (i glazbenoga) ansambla i dotok novih glumaca iz drugih sredina koji su stasali na raznorodnim tradicijama i time onemogućivali ustaljenje umjetničkog obilježja i uspostavu estetski ujednačenog repertoara. Osim pokušaja osnivanja glumačke škole u Osijeku 1924. godine, redatelj Aleksandar Vereščagin osnovao je privatni dramski studio, gdje su se održavali satovi glume i kazališne teorije, koji je također bio kratka daha, no usprkos pojedinačnim pokušajima izobrazbe glumaca u Osijeku, većina članova osječkog dramskog ansambla bili su talentirani naturščici, čija je glumačka izobrazba bila izrazito fragmentirana i oblikovala se ponajprije stalnim nastupima na osječkoj pozornici te usvajanjem različitih redateljskih pristupa, odnosno uputa.⁸ Izobrazba je glumaca osječkog ansambla Hrvatskog narodnog kazališta sve do konca šezdesetih godina 20. stoljeća bila prepuštena iskustvenim dionicama glumaca na sceni ili pak kratkotrajnim pedagoškim susretima s lokalno autoritarnim glumačkim i redateljskim osobnostima.

Formiranje početkom šezdesetih godina Komorne i Eksperimentalne scene znak je sazrijevanja alternativnih umjetničkih nazora koji će vrhunac doživjeti s Mini-Teatrom Branka Mešega u kojem se, uz raznovrsni kulturno-umjetnički sadržaj (filmske projekcije, predavanja, predstavljanja knjiga, nakladničke djelatnosti), realiziraju i glumački tečajevi za studente u suradnji s profesionalnim glumcima – Ružicom Lorković i Izido-

⁷ Usp. Mucić, Dragan. *Prvih četrdeset godina: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: 1907.-1941.*, Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek, 2010., str. 230.

⁸ Bogner-Šaban, Antonija. *Kazališni Osijek*, Zagreb: AGM; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, 1997., str. 26.

rom Munjinom. Navedimo i kako utemeljenje profesionalnog Dječjeg kazališta 'Ognjena Price' 1958. godine provocira i osnivanje pedagoškog Dramskog studija za djecu na čelu sa Zorkom Festetić te Baletnog studija koji je vodila Sofija Cvjetičanin.⁹

II.

Sve su to poznate, odijeljene ilustracije iz povijesti osječkoga kazališnog života koje svjedoče o kratkoročnim i fragmentarnim, često nerazrađenim pokušajima osječkih kazališta ili pojedinaca za sustavnijom izobrazbom glumaca koja u ovoj prigodi služi kao uvod u raspravu o formiranju seriozne ustanove koja će konačno u Osijeku uspjeti formirati akademski obrazovane glumce. Konačnom osnutku dislociranog studija glume u Osijeku prethodi nekolicina manje poznatih nastojanja za sustavnijim obrazovanjem glumačkog kadra. Primjerice, Pedagoška je akademija u Osijeku ponudila studentima hrvatskog jezika i književnosti, a i zainteresiranim studentima drugih katedri, studij glume u trajanju od dvije školske godine 1971./1972. i 1972./1973. Pod stručnim je vodstvom profesora Stevana Štukelje osamnaest studenata slušalo fakultativni kolegij glume te su iz tih dviju generacija proizašle dvije važne predstavnice osječke drame: Ana Bikić-Stanojević i Radoslava Mrkšić.

Konačno, uz Antoniju Bogner-Šaban, i Stanislav Marjanović zapisuje kako je u drugoj polovici sedamdesetih Akademija za kazalište, film i televiziju u Zagrebu sebe smatrala odgovornom za stanje u hrvatskom glumištu te se deklarativno obvezala na brigu za razvoj struke kroz sustavnu i plansku edukaciju glumaca kako u Slavoniji tako i u drugim hrvatskim urbanim sredinama, i to u suradnji s tamošnjim kazalištima i visokoškolskim ustanovama, 1978. započinje razgovore s Pedagoškim fakultetom u Osijeku i Hrvatskim narodnim kazalištem u Osijeku s jasno definiranom temom: osnivanje dislociranog studija glume u Osijeku.¹⁰

Na Akademiji sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća studiraju i Osječani koji postaju glumcima ili redateljima: Fabijan Šovagović, Antun Vrdoljak¹¹, Nada

⁹ Usp. Bogner-Šaban, Antonija. *Kazališni Osijek*, Zagreb: AGM; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, 1997., str. 121-131.; Bogner-Šaban. *Kazalište u povijesti i pamćenju. Rasprave, osvrti, sjećanja*, Osijek: Ogranak Matice hrvatske u Osijeku, 2011., str. 64.; Bogner-Šaban, Antonija. *Kazališni čovjek Branko Mešeg*, u: *100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: povijest, teorija i praksa - hrvatska dramska književnost i kazalište / Krležini dani u Osijeku 2007.*; priredio Branko Hećimović. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: Filozofski fakultet, 2008., str. 178.

¹⁰ Usp. Marijanović, Stanislav. *Studij glume u Osijeku*, u: *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, Prva knjiga / Krležini dani u Osijeku 1995.; priredili Branko Hećimović i Boris Senker; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište: Pedagoški fakultet; Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 1996.

¹¹ Antun Vrdoljak tri razreda gimnazije pohađa u Osijeku.

Murat, Zlatko Madunić, Zdenka Anušić, Inge Appelt, Dunja Rajter i dr.¹² te oni zajedničkim snagama, uz intendanta osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta Branka Mešega i direktora Drame Dejana Rebića, realiziraju ideju iz sedamdesetih godina 20. stoljeća – osnutak studija glume u Osijeku. Antonija Bogner-Šaban zapaža kako se s utemeljenjem osječkoga glumačkog studija pokušalo spasiti Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku jačanjem dramskog ansambla. Koliko god su sedamdesete bile uspješne, toliko su postojale i kazališne poteškoće: osječki akademici nisu se vraćali u Osijek, razina umjetničkog ansambla bila je neodgovarajuća, manjak glumaca ili odustajanje od članstva u osječkoj drami.¹³ Nadodajmo otegotnu okolnost: 1975. je godine, zbog dotrajalosti zgrade, zatvoreno gledalište kazališta, a otvoreno je improvizirano gledalište na samoj pozornici sve do obnove zgrade 1985. godine.

Budući da je tada Akademija za kazalište, film i televiziju u Zagrebu sebe smatrala odgovornom za stanje u hrvatskom glumištu te je njegovala razvoj struke, 1978. godine prihvaća razgovore s Pedagoškim fakultetom i Hrvatskim narodnim kazalištem u Osijeku o sustavnoj i planskoj edukaciji polaznika, budućih glumaca, ne samo u Slavoniji nego i u drugim hrvatskim regijama, i to u suradnji s tamošnjim kazalištima i visokoškolskim ustanovama, koji su temeljni preduvjet toj izobrazbi. Akademija se obvezala da će organizirati cjeloviti četverogodišnji studij glume s kandidatima iz dotične regije odabranima na temelju klasifikacijskih ispita po istim vrijednosnim mjerilima i po istom postupku koji su imali zagrebački studenti, a lokalna su kazališta morala u svojim ili drugim prostorima omogućiti praktičnu nastavu. Teorijski se dio nastave organizirao u suradnji s pedagoškim fakultetima pojedinih gradova, s time da su predavači najvažnijih studijskih kolegija bili iz Zagreba. Takva se prihvaćena zamisao počela najprije ostvarivati u Osijeku. Studij je utemeljen potpisivanjem Samoupravnog sporazuma o međusobnoj suradnji u organizaciji i izvođenju studija na područnom odjeljenju glume AKFIT-a pri Pedagoškom fakultetu u Osijeku.¹⁴

¹² Marijanović, Stanislav. *Studij glume u Osijeku*, u: *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, Prva knjiga / Krležini dani u Osijeku 1995.; priredili Branko Hećimović i Boris Senker; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište: Pedagoški fakultet; Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 1996., str. 222.

¹³ Bogner-Šaban, Antonija. *Kazališni čovjek Branko Mešeg*, u: *100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: povijest, teorija i praksa - hrvatska dramska književnost i kazalište / Krležini dani u Osijeku 2007.*; priredio Branko Hećimović. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: Filozofski fakultet, 2008. str. 178.

¹⁴ Vidi: Marijanović, Stanislav. *Studij glume u Osijeku*, u: *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, Prva knjiga / Krležini dani u Osijeku 1995.; priredili Branko Hećimović i Boris Senker; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište: Pedagoški fakultet; Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 1996., str. 223. Preuzeto iz: „Informacije” Pedagoškog fakulteta, III., br. 5, str. 7-11, od 2. listopada 1979.

Akademijino odjeljenje Studija glume u Osijeku konačno je utemeljeno 3. studenog 1979. potpisivanjem Samoupravnog sporazuma o međusobnoj suradnji u organizaciji i izvođenju studija na područnom odjeljenju glume AKFIT-a pri Pedagoškom fakultetu u Osijeku. Fabijan Šovagović vodio je prvu klasu studenata: Ivana Brkića, Velimira Čokljata, Damira Lončara, Davora Panića, Jasnu Kovačević (Odorčić), Vlastu Ramljak, Antoniju Schmidt i Željka Vukića. Osnivanje dislocirana Akademijina studija glume u Osijeku pozitivno je dočekano u tiskanim medijima te prenosimo neke od reakcija:

Davne 1736. godine umro je i pokopan u Osijeku neki siromašak kojem je u rubriku „zanimanje” bilo upisano – glumac; dvije stotine četrdeset i tri godine kasnije, u jesen ove godine, u gradu s najdužom kazališnom tradicijom u kontinentalnom dijelu Hrvatske – rođen je prvi studij glume kao (opet prvi) odjel Akademije za kazališnu i filmsku umjetnost otvoren izvan Zagreba. Ovaj, ali samo na prvi pogled, očekivani događaj zapravo je nesvakidašnji – bilo s koje ga strane promatrali. Ponajprije, napokon je jedna umjetnička akademija krenula stazama koje su još odavno utrle brojne visokoškolske ustanove što su bez mnogo muke pronašle zajednički jezik (i tekući račun) s udruženim radom. Osmero osječkih studenata glume, kojima će se dogodine pridružiti još toliko mladih kolega, prvi su glumci u povijesti našeg teatra koji se školuju za planirano, dakle gotovo zajamčeno radno mjesto.¹⁵

Intervju s dr. Draganom Mucićem, voditeljem dislociranog studija glume u Osijeku, vodi Stjepo Martinović:

(...) Vjerujemo da ćemo iz ove i iduće generacije dobiti desetak dobrih glumaca...

- Koji neće, poput njihovih kolega što se ne daju u „provinciju” biti bez posla?

- Točno. Osim u kazalištu, preciznije Hrvatskom narodnom kazalištu, posla će biti i u našem „Mini-teatru”, dječjem kazalištu „Ognjen Prica”, a i u novootvorenom područnom RTV-centru.

Vjerujem da će netko od njih poželjeti da ode u Zagreb ili neki drugi centar tek kad ga budu obasuli konkretnim ponudama – dodao je moj sugovornik.¹⁶

Intervju sa studentima dislociranog studija glume u Osijeku vodi Stjepo Martinović:

Budući glumci, osmero studenata prve godine, nisu mi mogli mnogo reći: naglasili su jedino da ih podjednako raduje to što su se mogli upisati na Akademiju u svome gradu i brine što se zbog nedolaska predavača iz Zagreba ili Sarajeva svako malo ne održi neko njima posebno važno predavanje. (...)

¹⁵ Martinović, Stjepo. *Taliniji miljenici – po SAS-u*. ARENA, listopad 1979. Citirano prema: Penović, Zvonko; Čokljat Velimir. *Osječka Talija na prijelazu stoljeća: zapisi i sjećanja Velimira Čokljata*, Osijek: Gradski odbor SDP – Osijek, Savjet za kulturu: Typoart, 2000., str. 12.

¹⁶ Ibid.

Bilješka: razgovor između novinara Stjepa Martinovića i voditelja novootvorenog studija glume Dragana Mucića.

(...) *No da vidimo što kažu studenti:*

Jasna Kovačević: - Potječem iz glumačke obitelji, a i sama sam, još kao dijete, stupila na daske. Žarko sam željela nastaviti obiteljsku tradiciju i vrlo sam sretna što ću to moći učiniti u ovako povoljnim okolnostima.

Antonija Schmidt: - Završila sam jezični smjer u osječkom Centru za usmjereno obrazovanje. Volim kazalište i nisam se dvoumila kad sam doznala da se otvara Akademijin odjel.

Vlasta Ramljak: - Najprije sam se namjeravala posvetiti studiju književnosti, ali sam promijenila odluku kad sam doznala da ću moći studirati glumu u svom rodnom gradu i da osim prijemnog ispita nema drugih prepreka. Zadovoljna sam načinom na koji se moj studij dosad odvija.

Ivan Brkić: - Izučeni sam strojar, ali sam bio tvrdo odlučio da ne studiram ništa drugo osim glume! Stoga sam propustio dvije godine čekajući priliku da se upišem na ovaj studij – vjerujem da nije bio uzalud.

Velimir Čokljat: - Također sam metalac, iz Belišća. Što da kažem osim da sam sretan što ću postati ono što sam u neku ruku bio od malih nogu. Sjećam se i sad kako sam izvodio predstavu hruštu pod trešnjom!

Željko Vukić: - Trebalo je da postanem ekonomist, ali odoh u glumce. Vjerujem da neću nikad požaliti.

Slično mi rekoše i Damir Lončar i Davor Panić – kao da su i oni, poput ostalih šestero, samo čekali trenutak otvaranja kolegija glume na osječkom Pedagoškom fakultetu.¹⁷

U sljedećoj akademskoj godini dislocirani studij glume upisuju: Đorđe Bosanac, Dubravka Crnojević (Carić), Mira Perić (Katić), Ljiljana Krička i Darko Milas. Voditelji klase bili su Fabijan Šovagović i Drago Krča. Koordinator studija bio je Branko Mešeg, a nakon njegova umirovljenja Zvonimir Ivković, tadanji intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Studijski je program obuhvaćao temeljne stručne predmete: glumu, scenski govor i scenski pokret koje u stručnom izvedbenom programu prati nastava fonetike, povijest drame i kazališta, dramaturgija i radiofonija ili glazba te tečajna nastava iz fonetskih vježbi, pantomime i mačevanja. Konačno, ispitne predstave održavale su se u razdoblju od siječnja 1980. do travnja 1984. godine, a 1983. i 1984. godine dodijeljene su službeno i diplome prvoj dvogeneraciji osječkih akademskih glumaca iz klase Šovagović-Krča. Zanimljivost je kako su iz ispitnog repertoara čak dvije predstave uvrštene u redovit repertoar osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta (Šovagovićev *Sokol ga nije volio* i Lorcin *Dom Bernarde Albe*).

¹⁷ Martinović, Stjepo. *Taliniji miljenici – po SAS-u*. ARENA, listopad 1979. Citirano prema: Penović, Zvonko; Čokljat Velimir. *Osječka Talija na prijelazu stoljeća: zapisi i sjećanja Velimira Čokljata*, Osijek: Gradski odbor SDP – Osijek, Savjet za kulturu: Typoart, 2000., str. 12-13.

I na ovome mjestu valja postaviti pitanje koje je benefite za osječku kulturnu scenu donio izlazak dviju klasa akademskih glumaca. Ponajprije je profitirala osječka profesionalna kazališna scena koja prvi put unutar svoje osam desetljeća duge povijesti dobiva kazališno obrazovan ansambl, i to iz istovjetno usmjerene estetske podloge. Upravo ta jezgra novoprimitljenih članova zbog svojih godina i životnih nazora ujednačeno reagira na ponuđena redateljska rješenja. Angažiranje studenta tijekom studija, uslijed hazarderskog poziva studentima glume intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta Zvonimira Ivkovića, dodatno je osnažilo dramski ansambl, a ulaskom u stalni angažman početkom četvrte godine studija 1983. godine, nekolicina osječkih glumaca postaje nositeljima repertoara. No, osim benefita za profesionalnu scenu, u Osijeku se od početka osamdesetih godina, primarno zahvaljujući Akademijinu odjeljenju studija glume u Osijeku, ali i temeljitoj rekonstrukciji zgrade osječkoga kazališta finaliziranoj tek koncem studenog 1985. godine, kazališni život prakticira i unutar nekolicine alternativnih scena koje su do danas nedovoljno poznate osječkoj, pa, dakako, i hrvatskoj kulturnoj javnosti. Prije no što zabilježimo zasluge mladih glumaca pri formiranju *off-scena* u Osijeku osamdesetih godina, istaknimo da je 1978. utemeljeno kazališno udruženje *Teatar veterana* na čelu s Franom Krtićem i ostalim umirovljenim osječkim glumcima koji izvode nekolicinu komornih predstave te popularnih arija iz opereta i mjuzikla.

S druge strane, kazališna djelatnost odvijala se i u Centru mladih Studentskog centra u Osijeku, i to kroz kazališnu radionicu te organizaciju kazališnih gostovanja. U objema djelatnostima težilo se stvaranju alternativnog kazališnog programa primjerenog i namijenjenog mladima, odnosno različitog od repertoara dvaju postojećih osječkih kazališta – Hrvatskoga narodnog kazališta i Dječjeg kazališta. Ondje se odgajala nova kazališna publika i usmjeravala prema suvremenom kazališnom izričaju kako kazališnim radionicama tako i redovitom organizacijom gostovanja mahom alternativnih kazališta. Mladi osječki profesionalni glumci i studenti dislociranog studija glume u Osijeku bili su nositelji kazališne djelatnosti u Centru mladih. Kazališne radionice u organizaciji Studentskog centra imale su profesionalnu i amatersku scenu. Na profesionalnoj sceni okupljali su se osječki diplomirani glumci i studenti Akademijina dislociranog studija oko pojedinih kazališnih projekata koji su se godišnje ostvarivali dva do tri puta. Za vodstvo kazališne djelatnosti u Centru mladih bilo je zaduženo uredništvo od pet članova (predstavnici kazališnih radionica – profesionalne i amaterske) te urednik-voditelj kazališnog programa. U *Programu aktivnosti Centra mladih u 1983. g.* stoji:

*U kazališnoj radionici pokušat ćemo ostvariti dva kazališna projekta. Budući da Centar mladih nema u svom sastavu stalnih glumaca, on će se i dalje oslanjati na studente AKFIT-a, koji bi trebali, danas više nego prije, biti nosioci kazališnog zbivanja u Osijeku. Angažirat ćemo mlade, profesionalne redatelje iz drugih centara, jer takvih u Osijeku nema.*¹⁸

¹⁸ Vidi u: *Program aktivnosti centra mladih u 1983. g. s financijskim pokazateljima*. Studentski centar PJ „Centar mladih”, Osijek, rujan 1982., str. 2.

U drugoj polovici osamdesetih postojao je još jedan manje poznati alternativni kazališni prostor u Osijeku – TV Mini Teatar. Riječ je o osuvremenjenoj inačici Mini Teatra koji je osnovao Branko Mešeg u šezdesetim godinama prošloga stoljeća. TV Mini Teatar bio je društvena organizacija osnovana na prijedlog Savjeta „Revije“, časopisa za književnost, kulturu i društvena pitanja, i TV studija Osijek radi stvaranja uvjeta za nove oblike okupljanja mladih, sadržajnijeg stvaralačkog rada i kvalitetnije, prisnije interakcije između umjetnika i publika. Potreba za osnivanjem takve organizacije navodi se u dokumentu *Prijedlog programa TV Minateatra (u osnivanju) za 1986. godinu*:

U kazališnom životu grada, bez obzira na teške uvjete za normalan rad profesionalnih kuća, desili su se posljednjih godina veći pomaci koji su unijeli svježinu u prilaze kazališnoj umjetnosti, a kulturnim zbivanjima novi kvalitet. Prije svega, mislimo na dvije generacije diplomiranih glumaca na osječkom odjeljenju Akademije za kazalište, film i televiziju Zagreb, pojavu povremenih i stalnih kazališnih grupa, okupljenih oko jedne predstave ili usmjerenja, u okviru institucija ili društvenih organizacija, generacijski ili programskih združenih.

Kazališne kuće svojim nastudiranim usmjerenjima pružaju dugoročniju sigurnost, uokvirivanjem umjetnika u usvojena pravila obezbjeđuju bilješke za povijest, ali nerado se upuštaju u neprovjerene izlete, svjesni administrativnih zamki i birokratskih zavrzlamama koje nude ustaljene odredbe svojih pravila igre, često odviše dalekih kazališnim igrama. I zato je poželjno željeti nešto drugo.

(...) Osnovno opredjeljenje u programu rada kazališnih radionica su nova djela naših autora i klasici dramske literature, koji po mišljenju uredništva (umjetničkog odbora) zrače kazališnim osvježenjima. I komorni prostor TV studija u Osijeku, u kojem će se predstave igrati – uslovljava izbor teksta, broj glumaca, opremu predstave i broj gledalaca, što predstavlja određena ograničenja, ali mogu donijeti i visoki kvalitet kazališne umjetnosti. Nosioci projekta (režije) kazališnih radionica TV MINITEATRA u 1986. su Vanja Drach, Joško Juvančić, Branko Mešeg, Damir Munitić, Mirjana Ojdanić i Georgij Paro. U realizaciji svojih projekata TV MINITEATAR će ostvarivati suradnju na pojedinim programima sa Dramskom redakcijom TV Zagreb, Hrvatskim narodnim kazalištem i Dječjim kazalištem „O. Prica“ Osijek. U ovoj suradnji TV MINITEATAR posebno naglašava neophodnost alternativnog kazališta u Osijeku radi pružanja mogućnosti svestranog razvoja umjetnika, a posebno mladih glumaca, koji zbog specifičnosti repertoara i broja predstava nisu u vlastitim kućama u mogućnosti pokazati svoja umijeća i moguća usmjerenja. (...)¹⁹

U Osijeku je također postojao još i „KAMO“ – Kazališni atelje mladih Osijek o čijem osnivanju i jednoj produkciji nalazimo podatak u *Pregledu kritika i osvrtu o radu davalaca usluga kulture općine Osijek u 1982. godine*:

¹⁹ Vidi: *Prijedlog programa TV Minateatra (u osnivanju) za 1986. godinu*, 30. IX. 1985., Osijek, str. 1-3.; *Statut TV MINITEATRA Osijek*, 11. X 1985., Osijek, str. 1.

„Kamovci“ su oformirali grupu koja kompletno djeluje i pokušava druženjem doći do teatra i predstave. To je dobar put i u kazalištu i u amaterizmu. Krenuli su od teksta „Paukova mreža“ svog člana i očito vođe grupe Saše Odorčića, koji, na žalost nije neka literatura, no što ne znači da se nije moglo i bolje redateljski artikulirati. U svakom slučaju i ovo je dobar amaterski put! (...)”²⁰

Osamdesete su zlatne godine osječkoga ukupnog kazališnog života, a zasluge po-najprije pripadaju osnivanju Akademijina dislociranog studija glume u Osijeku u stude-nom 1979. godine koje će u konačnici producirati nekolicinu kvalitetnih dramskih glu-maca, i danas nositelja repertoara ne samo osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Kreativna energija mladih umjetnika pozitivno utječe ne samo na kazališni život grada osnivanjem nekolicine alternativnih scena i postupno preuzimanje glavnih rola u profe-sionalnom kazalištu već pozitivno djeluje na cjelokupnu kulturnu i društvenu atmosferu u Osijeku u osamdesetim godinama 20. stoljeća.

Prijamni ispit za upis treće klase studenata glume održao se 1. listopada 1992. u izuzetno teškim okolnostima uslijed ratnih razaranja grada. Nakon obavljenog upisa 23. studenoga 1992. studij pohađaju: Saša Anočić, Hrvoje Barišić, Tatjana Bertok, Lidija Florijan, Vjekoslav Janković, Kornelija Kočić, Dražen Kolar, Sandra Lončarić, Krešimir Mikić, Mario Rade i Slaven Špišić. Studijski program iz predmeta struke, glume, scenskog govora i pokreta osvježen je novim primjerenim sadržajima. Kolegiji koje su studenti treće klase glume slušali bili su: Gluma, Scenski govor I, Scenski pokret I, Osnove plesa I, Akrobatika I, Glazbeni izraz I, Hrvatski jezik, Fonetika, Književnost I, Povijest umjetnosti, Psihologija, Engleski jezik I, Teorija književnosti, Povijest drame i kazališta, Dramaturgija, Scensko kretanje (društveni ples), Glazbeni izraz, Radiofonija.

Mentorstvo treće generacije i kolegij Glume preuzeo je Damir Munitić u prve dvije studijske godine, a potom na trećoj godini Tomislav Radić, da bi četvrtu godinu po-novno mentorirao Munitić zajedno s Dragom Krčom. Nastavu scenskoga govora izvo-dila je Ružica Lorković uz pomoć Vlaste Ramljak na prvoj studijskoj godini, a na dru-goj, trećoj i četvrtoj Vlasta Ramljak uz pomoć Tonka Lonze i Damira Lončara. Scenski pokret vodila je Ksenija Čorić u suradnji s Viktorijom Tereščenko.

III.

Danas nekolicina akademski obrazovanih osječkih glumaca proisteklih iz tri kla-se dislociranog studija glume zagrebačke Akademije dramske umjetnosti u Osijeku, Vlasta Ramljak, Tatjana Bertok-Zupković i Vjekoslav Janković, rade kao nastavnici na Odsjeku za kazališnu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Juraja Strossmayera.

²⁰ *Pregled kritika i osvrta o radu davalaca usluga kulture općine Osijek u 1982. godini – Izvaci, Osijek, prosinac 1982.*

Naime, nakon treće generacije koja je diplomirala 1996./1997. godine uslijedila je ponovno duga stanka sve do 18. listopada 2004., kada Umjetnička akademija kao jedina umjetničko-nastavna sastavnica Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku dobiva dopusnicu Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta Republiku Hrvatske za obavljanje umjetničko-nastavne djelatnosti. Prvu generaciju studenata upisuje akademske 2004./2005. godine, a od akademske 2005./2006. studijski se programi provode u skladu s odredbama Bolonjskog procesa. Umjetničku akademiju činile su do 2018. godine tri podsastavnice: Odsjek za glazbenu umjetnost, Odsjek za likovnu umjetnost i Odsjek za kazališnu umjetnost.

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku nastala je pak 2018. godine spajanjem Umjetničke akademije u Osijeku i Odjela za kulturologiju u sastavu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i pravna je sljednica obiju institucija. Na Akademiji se izvode sveučilišni preddiplomski, diplomski i poslijediplomski umjetnički i znanstveni studiji te se podjednako razvijaju vrhunsko umjetničko stvaralaštvo i znanstvenoistraživački rad. Akademija je smještena u nekoliko zgrada u sklopu osječkoga Sveučilišnoga kampusa i u zgradi Rektorata u baroknoj Tvrdi. Bivša Umjetnička akademija, na čijim je institucijskim i kadrovskim temeljima nastala sadašnja Akademija za umjetnost i kulturu, osnovana je kao prva umjetničko-nastavna sastavnica Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

Na internetskim stranicama Akademije za umjetnost i kulturu pronalazimo sljedeće rečenice:

Akademija je danas visoko učilište koje ustrojava i izvodi sveučilišne studije, znanstveni i umjetnički rad u više znanstvenih, obrazovnih i umjetničkih područja, preddiplomske, diplomske i poslijediplomske sveučilišne studije vizualne, glazbene, kazališne i primijenjene umjetnosti, medijske kulture i kulturalnog menadžmenta te kreativnih terapija. Akademija je jedina umjetničko-nastavna i znanstveno-nastavna sastavnica Sveučilišta (i cijele Republike Hrvatske) koja omogućuje vrhunsku naobrazbu integracijom umjetničkih sadržaja sa snažnom, društveno-humanističkom znanstvenom komponentom. To je bilo moguće ostvariti samo primjenom različitih studijskih programa koji se stalno unaprjeđuju i obogaćuju najnovijim znanstvenim spoznajama. Naš trajni cilj ostaje promicanje i predstavljanje kulturne, umjetničke i regionalne posebnosti u odnosu na širi europski kontekst.

Kao važan čimbenik razvoja istočne Hrvatske, u kojoj živi oko milijun stanovnika, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera i Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku iznimno su važni za daljnji razvoj, diferencijaciju i profesionalizaciju umjetničkoga i kulturnoga života toga dijela Hrvatske zbog dvaju iznimno bitnih razloga: ponajprije zato što postoji jasna potreba za visokoobrazovanim djelatnicima iz posebnih područja kulture, medija i kreativnih industrija, a potom i zato što se budućnost svakoga društva i nacije temelji na formiranju što većega broja društveno odgovornih, kritički raspo-

ložениh i široko obrazovanih mladih ljudi koji će znati donijeti odgovore na pitanja koja još nisu ni postavljena.²¹

Akademija se s dva međunarodna kazališna projekta što ih realiziraju nastavnici i studenti predstavlja široj javnosti od početka svojega djelovanja. Riječ je o danas iznimno vidljivim u europskom kazališnom kontekstu: Međunarodnom susretu kazališnih akademija *Dioniz*, na kojem sudionici razmjenjuju stečena znanja, vještine i iskustva iz područja kazališne umjetnosti, te Međunarodnoj reviji lutkarstva, *LUTKOKAZ*, na kojoj se prezentacijama, radionicama i predstavama sudionike upoznaje s novostima iz područja lutkarstva.

Studij glume na osječkoj se Akademiji realizira kroz: preddiplomski studij glume i lutkarstva, diplomski studij glume te diplomski studij neverbalnog teatra. Sva tri studija pripadaju Odsjeku za kazališnu umjetnost, u čijem se sastavu još nalaze diplomski studij lutkarske animacije te diplomski studij lutkarske režije.

Popis kolegija prema modulima s nositeljima i suradnicima na preddiplomskom studiju glume i lutkarstva u akademskoj godini 2019./2020.:

NAZIV KOLEGIJA	Nositelj kolegija
MODUL GLUMA – OBAVEZNI	
Gluma: rad glumca na sebi	Jasmin Novljaković
Gluma: rad glumca s partnerom (radnja)	Jasmin Novljaković
Gluma: dramski lik (biografija)	Majkl Mikolić
Gluma: glumac i uloga	Majkl Mikulić
Gluma: tehnike glume	Zlatko Sviben
Gluma: igra u žanru	Zlatko Sviben
MODUL ANIMACIJA – OBAVEZNI	
Animacija: dijelovi tijela i predmeti	Maja Lučić
Animacija: marionete	Ljudmila Fedorova
Animacija: ručne i mimičke lutke	Maja Lučić
Animacija: lutke na štapu	Hrvoje Seršić
Animacija: animacija u troje	Tamara Kučinović
Animacija 6: kombinirane tehnike	Hrvoje Seršić
MODUL POKRET – OBAVEZNI	
Pokret 1: rad na tijelu	Maja Đurinović
Pokret 2: rad s partnerom i rekvizitom	Maja Đurinović
Pokret 3: osnove baleta	Vuk Ognjenović
Pokret 4: modernizam u plesu	Maja Đurinović

²¹ <http://www.uaos.unios.hr/o-akademiji-2/> (3. 9. 2019.).

Pokret 5: osnove mimoskog i klaunskog teatra	Alen Čelić
Pokret 6: forma, stil, žanr	Alen Čelić
MODUL govor – OBAVEZNI	
Govor 1: impostacij glasa	Barbara Rocco
Govor 2: zorno govorenje i heksametar	Vlasta Ramljak
Govor 3: pripovijedanje i narodna poezija	Tatjana Bertok-Zupković
Govor 4: vezani stih	Tatjana Bertok-Zupković
Govor 5: dijalekti	Vlasta Ramljak
Govor 6: umjetnička proza	Tatjana Bertok-Zupković
MODUL TEORIJA – OBAVEZNI	
Povijest 1: antika	Sanja Nikčević
Povijest 2: srednji vijek i renesansa	Sanja Nikčević
Povijest 3: elizabetinsko kazalište	Sanja Nikčević
Povijest 4: od klasicizma do romantizma	Sanja Nikčević
Povijest 5: od realizma do teatra apsurda	Sanja Nikčević
Povijest 6: moderna i postmoderna	Andrej Mirčev
Estetika lutkarstva 1	Livija Kroflin
Estetika lutkarstva 2: pregled svjetskog lutkarstva	Livija Kroflin
Estetika lutkarstva 3: europsko lutkarstvo do 19. st.	Livija Kroflin
Estetika lutkarstva 4: europsko lutkarstvo 20. st. I.	Livija Kroflin
Estetika lutkarstva 5: europsko lutkarstvo 20. st. II.	Livija Kroflin
Estetika lutkarstva 6: hrvatsko lutkarstvo	Livija Kroflin
Engleski jezik 1	Jurica Novaković
Engleski jezik 2	Jurica Novaković
Engleski jezik 3	Sanja Nikčević
Engleski jezik 4	Sanja Nikčević
MODUL TEORIJA – IZBORNI	
Hrvatski jezik (naglasni sustav)	Sanja Nikčević
Fonetika	H. Sablić Tomić

Elementi glazbene pismenosti	Antoneta Radočaj Jerković
Dječja književnost	H. Sablić Tomić
Osnove komunikacije	H. Sablić Tomić
Psihologija	Daniela Šincek
Književnost 1	H. Sablić Tomić
Književnost 2	H. Sablić Tomić
Književnost 3	H. Sablić Tomić
Književnost 4	H. Sablić Tomić
Književnost 5	H. Sablić Tomić
Književnost 6	H. Sablić Tomić
Njemački jezik 1	Sanja Nikčević
Njemački jezik 2	Sanja Nikčević
Umjetnost u književnosti	H. Sablić Tomić
Čitanje grada	H. Sablić Tomić
Umjetnost i grad	H. Sablić Tomić
Kultura grada	H. Sablić Tomić
MODUL GOVOR – IZBORNI	
Glas: scensko u glasu	Barbara Rocco
Glas: pokret u glasu	Barbara Rocco
Glas: transformacije u glasu	Barbara Rocco
Glas: scensko pjevanje	Barbara Rocco
Glas: dugo izvođenje	Barbara Rocco
Glas: glas lutke	Barbara Rocco
Kazalište za mladu publiku	Robert Raponja
Dramaturgija	Marijana Nola
Dramska pedagogija	Zlatko Miliša
Lutkarska tehnologija	Ria Trdin
Lutka u edukaciji i terapiji	Livija Kroflin

Dramaturgija lutkarstva 1	Hrvoje Seršić
Dramaturgija lutkarstva 2	Hrvoje Seršić
Maske	Ria Trdin
Osnove režije	Robert Raponja
Povijest odijevanja 1	Jasmina Pacek
Povijest odijevanja 2	Jasmina Pacek
Povijest odijevanja 3	Jasmina Pacek
Vizualni identitet	Jasmina Pacek
Kostimografski praktikum 1	Zdenka Lacina
Kostimografski praktikum 2	Zdenka Lacina
Kostimografski praktikum 3	Zdenka Lacina
Vizualna retorika	Saša Došen
Lutkarske tehnologije 1	Ria Trdin
Lutkarske tehnologije 2	Ria Trdin
Lutkarske tehnologije 3	Ria Trdin
Dramaturgija karaktera	Marijana Nola
Pjevanje 1	Antoneta Radočaj Jerković
Pjevanje 2	Antoneta Radočaj Jerković
Produkcijska radionica	Robert Raponja
Mačevanje	Vuk Ognjenović
Akrobatika	Maja Đurinović
Društveni plesovi	Vuk Ognjenović
Radionica scenskog pokreta	Maja Đurinović
Stručna radionica	Maja Đurinović
Instrument: gitara 1	Oliver Oliver
Instrument: gitara 2	Oliver Oliver
Instrument: gitara 3	Oliver Oliver
Instrument: gitara 4	Oliver Oliver
Instrument: klavir 1	Konstantin Krasnitski
Instrument: klavir 2	Konstantin Krasnitski
Instrument: klavir 3	Konstantin Krasnitski
Instrument: klavir 4	Konstantin Krasnitski
Umjetnička praksa	Maja Đurinović
Riodrama – radionica	H. Sablić Tomić

Popis kolegija prema modulima s nositeljima i suradnicima na diplomskom studiju glume i lutkarstva koji se realizira unutar jednopredmetnog i dvopredmetnog studija u akademskoj godini 2019./2020. sadržava obvezne kolegije: Majstorska radionica glume 1: glumac pred dramskim tekstom i Majstorska radionica glume 2: glumac pred dramskim tekstom koje izvode prof. dr. art. Robert Raponja, izv. prof. art. Tatjana Bertok Zupković i doc. art. Domagoj Mrkonjić. Zatim Majstorska radionica glume 3: gluma pred kamerom koju izvode izv. prof. art. Vjekoslav Janković, doc. art. Davor Šarić i doc. art. Marijana Nola. Diplomski studij zaključuje se diplomskom predstavom: razvoj uloge u cjelovečernjoj predstavi (praktični dio diplomskog ispita) koju pristupnik priprema s mentorom.

Diplomski studij neverbalnog teatra realizira se kroz tri obvezne majstorske radionice te izbornim općim i stručnim kolegijima.

Odsjek za kazališnu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu nudi zajedničke izborne opće i stručne kolegije za diplomске studije glume i neverbalnog teatra²²:

IZBORNİ OPĆI	Nositelj predmeta
Povijest drame i kazališta 1 – antika, srednji vijek i renesansa	Alen Biskupović
Povijest drame i kazališta 2 – klasicizam, barok i 19. stoljeće	Alen Biskupović
Povijest drame i kazališta 3 – realizam, modernizam i suvremeno kazalište	Alen Biskupović
Postdramsko kazalište 1	Andrej Mirčev
Postdramsko kazalište 2	Andrej Mirčev
Povijest hrvatskog kazališta	Alen Biskupović
Filozofsko mišljenje	Andrej Mirčev
Estetika	Andrej Mirčev
Psihologija scenske ekspresije	Damir Marinić
Psihologija improvizacije	Damir Marinić
Psihologija rada s ansamblom	Damir Marinić
Osnove metode debriefinga	Damir Marinić
Književnost – kazalište – film 1	Helena Sablić-Tomić
Književnost – kazalište – film 2	Helena Sablić-Tomić
Povijest umjetnosti 1	Margareta Turkalj-Podmanicki
Povijest umjetnosti 2	Margareta Turkalj-Podmanicki

²² <http://www.uaos.unios.hr/odsjek-za-kazalisnu-umjetnost/#> (3. 9. 2019.).

Povijest glazbe 1	Brankica Ban
Povijest glazbe 2	Brankica Ban
Uvod u znanstveno istraživački rad	Helena Sablić-Tomić
Suvremena američka drama	Sanja Nikčević
Suvremena hrvatska drama	Sanja Nikčević
Povijesna drama	Sanja Nikčević
Teorije drame	Alen Biskupović
Žanr: dokumentarna drama	Sanja Nikčević
Žanr: melodrama	Sanja Nikčević
Žanr: komedija	Sanja Nikčević
Žanr: kabaret	Alen Biskupović
Žanr: od tragedije do drame	Sanja Nikčević
Žanr: drama za mladu publiku	Marijana Nola
Žanr: performans	Jasmin Novljaković
Hrvatska dramska moderna	Alen Biskupović
Kazališna kritika	Sanja Nikčević
Transkulturalizam i izvedba	Leo Rafolt
Teorije izvedbe i izvedbeni studiji	Leo Rafolt
Politika izvedbe: čitanja	Leo Rafolt
Kulturne politike	Helena Sablić-Tomić, Igor Gajin, ass.
Kulturni menadžment	Robert Raponja
Povijest filozofije kazališta	Zlatko Sviben
IZBORNI OPĆI GLUMA	
Teorije i poetike glume	Zlatko Sviben
Etika glume	Robert Raponja
Umjetnost lutkarske režije	Livija Kroflin
IZBORNI OPĆI NEVERBALNI TEATAR	
Plesno kazalište	Maja Đurinović
Korpografija	Maja Đurinović
Ritual i ples 1	Maja Đurinović

Ritual i ples 2	Maja Đurinović
Ambijentalno kazalište	Jasmin Novljaković
Tradicijske izvedbe u suvremenosti	Suzana Marjanić
Analiza pokreta	Sanela Janković Marušić
Plesna improvizacija	Sanela Janković Marušić
IZBORNI STRUČNI GLUMA	
Glazbena igra: mjuzikl	Robert Raponja
Fizičko kazalište	Jasmin Novljaković
Umijeće govora i glasa 1	Tatjana Bertok-Zupković
Umijeće govora i glasa 2	Tatjana Bertok-Zupković
Umijeće govora i glasa 3	Tatjana Bertok-Zupković
Umijeće glasa – pjevanje	Danijela Pintarić
Umijeće audicije	Goran Grgić
Umijeće javnog nastupa	Goran Grgić
Gluma u radio drami	Vjekoslav Janković
Dramska pedagogija	Tatjana Bertok Zupković
IZBORNI STRUČNI LUTKARSKA REŽIJA	
Dramatizacija (lutkarski tekst za djecu) 1	Tamara Kučinović
Dramatizacija (lutkarski tekst za odrasle) 2	Tamara Kučinović
Dramaturgija glazbe i zvuka	Tamara Kučinović
Glumački trening za lutkarskog redatelja 1	Ljudmila Fedorova
Glumački trening za lutkarskog redatelja 2	Ljudmila Fedorova
Glumački trening za lutkarskog redatelja 3	Ljudmila Fedorova
IZBORNI STRUČNI DRAMSKA REŽIJA	
Dramaturški praktikum 1	Marijana Nola
Dramaturški praktikum 2	Marijana Nola
Dramaturški praktikum 3	Marijana Nola
Rad redatelja s glumcima	Robert Raponja
Čitanje prostora – scenografski praktikum	Jasmin Novljaković
Dramatizacija (dramska režija) 1	Marijana Nola

Dramatizacija (dramska režija) 2	Marijana Nola
Dramsko pismo za djecu	Marijana Nola
Redateljski praktikum 1: inspicijentura i tehnika	Zlatko Sviben
Redateljski praktikum 2	Jasmin Novljaković
Redateljski praktikum 3	Robert Raponja
IZBORNI STRUČNI NEVERBALNI TEATAR	
Scenske plesne tehnike 1	Sanela Janković Marušić
Scenske plesne tehnike 2	Sanela Janković Marušić
Scenske plesne tehnike 3	Sanela Janković Marušić
Klasični balet	Vuk Ognjenović
Povijesni i karakterni plesovi	Vuk Ognjenović
Društveni i latinoamerički plesovi	Vuk Ognjenović
Metoda Grotowski	Jasmin Novljaković
Suvremeni cirkus	Tamara Kučinović
Multimedijsko kazalište	Jasmin Novljaković
Klaun u meni	Maja Đurinović
Uvod u japanski budo	Leo Rafolt
IZBORNI STRUČNI	
Oblikovanje svjetla MA-1	Deni Šesnić
Oblikovanje svjetla MA-2	Deni Šesnić
Video snimanje i produkcija MA-1	Davor Šarić
Video snimanje i produkcija MA-2	Davor Šarić
Oblikovanje zvuka u kazalištu MA-1	Davor Dedić
Oblikovanje zvuka u kazalištu MA-2	Davor Dedić

LITERATURA:

Bogner-Šaban, Antonija. *Kazališni čovjek Branko Mešeg*, u: *100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: povijest, teorija i praksa - hrvatska dramska književnost i kazalište / Krležini dani u Osijeku 2007.*; priredio Branko Hećimović. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: Filozofski fakultet, 2008.

- Bogner-Šaban, Antonija. *Kazališni Osijek*, Zagreb: AGM; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, 1997.
- Bogner-Šaban, Antonija. *Kazalište u povijesti i pamćenju. Rasprave, osvrti, sjećanja*, Osijek: Ogranak Matice hrvatske u Osijeku, 2011.
- Bogner-Šaban, Antonija. *Početak prije početka. Kazališni Osijek prije 1907.* u: *Dani hvarskog kazališta (XXXIV). Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Split: Književni krug, 2008.
- Ivković, Zvonimir. *Kazališne veze Osijeka i Pečuha / Eszek es Pecs Színhazi kapcsolata*. Osijek: Matica hrvatska, Ogranak; Pečuh: Hrvatsko kazalište u Pečuhu, 2012.
- Ivković, Zvonimir. *Sjećanje na dane u osječkom kazalištu: O tri intendantska mandata, u: 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: povijest, teorija i praksa - hrvatska dramska književnost i kazalište / Krležini dani u Osijeku 2007.*; priredio Branko Hećimović. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: Filozofski fakultet, 2008.
- Marijanović, Stanislav. *Studij glume u Osijeku*, u: *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, Prva knjiga / Krležini dani u Osijeku 1995; priredili Branko Hećimović i Boris Senker; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište: Pedagoški fakultet; Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 1996.
- Martinović, Stjepo. *Talinji miljenici-po SAS-u*. ARENA, listopad 1979. Citirano prema: Penović, Zvonko; Čokljat Velimir. *Osječka Talija na prijelazu stoljeća: zapisi i sjećanja Velimira Čokljata*, Osijek: Gradski odbor SDP-Osijek, Savjet za kulturu: Typoart, 2000., str. 12.
- Mucić, Dragan. *Prvih četrdeset godina: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: 1907.-1941.*, Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek, 2010.
- Pregled kritika i osvrti o radu davalaca usluga kulture općine Osijek u 1982. godine – Izvaci*, Osijek, prosinac, 1982.
- Prijedlog programa TV Minateatra (u osnivanju) za 1986. godinu*, Osijek, 30. IX. 1985.
- Program aktivnosti centra mladih u 1983. g. s financijskim pokazateljima*. Studentski centar PJ „Centar mladih”, Osijek. Osijek, rujna 1982.
- Statut TV MINITEATRA Osijek*, Osijek, 11. X. 1985.

INTERNETSKE POVEZNICE:

<http://www.uaos.unios.hr/o-akademiji-2/> (3. 9. 2019.)

<http://www.uaos.unios.hr/odsjek-za-kazalisnu-umjetnost/#> (3. 9. 2019.)

BOŽENA KRALJEVA I HRVATSKO GLUMIŠTE

Kad je u ljeto 1989. u 85. godini života preminula glumica Božena Kraljeva, u novinskim su se člancima pojavljivale sintagme kao što su *posljednje veliko ime iz neponovljive plejade hrvatskog glumišta* ili *velika glumica, velika tragedkinja, legenda...*¹ Pri kraju 20. stoljeća kao da su oživjeli atributi kojima su na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće kazališni kritičari kitili *staru gardu* iz zagrebačkoga kazališta na Markovu trgu ili im posvećivali pjesničke uratke. Glumičino prezime ipak je i u 20. stoljeću nudilo zahvalan poticaj za nadimak Kraljica, a on kao da je bio potkrepa i redefinicija iščezavajućeg značenja dotadašnjih *zvijezda* hrvatskoga kazališta. Dvadesete su godine 20. stoljeća unijele promjene u hrvatsko kazalište, veliku važnost redatelja, snažniji utjecaj scenografije, osnutak Državne glumačke škole, gostovanja stranih umjetnika, posebice hudožestvenika, ali i promjene u glumačkom izrazu, o čemu je podrobno pisao Boris Senker.² Naglasio je da je dvadesetih i tridesetih godina hrvatskim kazalištem dominirao redatelj, a ne glumci, koji su dotad uživali status *zvijezda*, počevši od Marije Ružičke-Strozzi, Andrije Fijana i Adama Mandrovića, a u vremenu poslije Miletića Ljerka Šram, Nina Vavra i Josip Štefanac. Međuratni repertoar nije se prilagođavao glumcima nego su se glumci morali prilagoditi repertoaru, a uže glumačke strukovne specijalizacije gotovo više i nije bilo. Zato su glumci koji su dvadesetih godina stasali i afirmirali se, poput Vike Podgorske, Nade Babić, Božene Kraljeve, Josipa Pavića, Dubravka Dujšina i Augusta Cilića, uživali doduše u popularnosti i svom zvjezdanom statusu među gledateljima, ali pred njima su bili zadaci koje je valjalo drukčije ispuniti. Ocrtavajući obrise glumačkih profila u *Povijesti hrvatskog kazališta*, Nikola Batušić ustvrdio je da se dvadesetih godina u hrvatskom kazalištu počeo oblikovati *poseban tip glumice* koji je nastajao *kontaminacijom nekih dotad posve odvojenih struka*, a primjer je pronašao u Boženi Kraljevoj, koja je uspijevala na sceni zastupati *i sentimentalni ženski karakterološki kompleks ali istodobno i duboko zadrijeti u tragične osobnosti junakinja klasične*

¹ M. Š., *Ime iz neponovljive plejade*, „Vjesnik“, Zagreb 15. VII. 1989.

² Boris Senker, *Sjene i odjeci. Kazališni ogledi*, Znanje, Zagreb 1984.

dramatike, pri čemu je u to doba za glumice i glumce važnije bilo pronaći *prepoznatljivost odzvuka* dramske riječi koje su izgovarali na sceni.³

Postupno miješanje glumačkih struka omogućavalo je veću stvaralačku pokretljivost pojedinih članova ansambla, a istovremeno je ukidalo postojeće predodžbe o njima redefinirajući ih s obzirom na navedene promjene u kazalištu i glumačkom statusu u društvu dvadesetih godina. O tome svjedoči i članak pod naslovom *Star ili ansambl* kojim se autor Josip Kulundžić, pod pseudonimom Florijan, žestoko obrušava na nepoznavanje prilika u kazalištu, zbog čega neupućeni žale za kazalištem na Markovu trgu i njegovim *starovima*, a novom kazalištu pripisuju *dekadansu i neumjetništvo*, no autor to naziva *rezignacijom senilnih*, a ne *zgražavanjem superiornih*. Autor nastavlja da *ovi primjeri, koji bi časno zaostali kao ponosni dokumenat divne prošlosti, odlično dokazuju, kako bi baš ono ustrajno ostali u božanstvenoj uskogrudnosti muzikalnoga tremola blagousnule klasike*. Autor zaključuje da *starovi* s Markova trga zaslužuju najdublju počast, ali da se kazalište mora voditi *ensemblistički*.⁴ Dvadesetih godina i kazališne su zvijezde iščeznule u onom smislu riječi koji je vrijedio u hrvatskom kazalištu druge polovice 19. stoljeća, a promjene su sa sobom donijele i redefiniranje značenja zvijezda.

Zvijezda je u prenesenom značenju, prema Anićevu rječniku, osoba koja se u nekim oblicima javnosti iznimno ističe (u filmu, kazalištu ili sportu), a navodi se i riječ engleskoga podrijetla *star*.⁵ U talijanskom jeziku upotrebljava se riječ *diva*, u njemačkom *Virtuosin*, a u stranoj teatrološkoj literaturi značenje se izvodi i iz činjenice da se neka osoba iznimno razlikuje od ostalih, ali svoju osebjnost ne smije odviše kultivirati jer stupanj individualiziranosti ovisi o prihvaćenosti kod publike. Da bi se istaknule, zvijezde bi se morale razlikovati od svoje publike, ali pritom valja voditi računa da te razlike ne postanu drastične, jer bi to moglo odbiti publiku.⁶ Nadalje, status zvijezde osigurava ili osoba ili njezino umijeće, pri čemu se težište može premješati oko jednog ili drugog pola. Ono što zvijezde jesu ili ono što one čine pruža publici mogućnost identifikacije. Status zvijezde ovisi ponajprije o interesu publike koja će se okupljati na mjestima na kojima nastupaju zvijezde, bez obzira je li riječ o sportskim, glazbenim, filmskim ili drugim područjima. Predodžbu o zvijezdi održava sklop pripisanih osobina, ali i ono što mediji o toj osobi pišu. Prema tome, sliku zvijezde održava ona sama, ali i mediji koji o njoj izvještavaju. Oblikovanje kazališnih zvijezda u europskom je glumištu uočljivo od 19. stoljeća, kad se, zahvaljujući dostupnosti fotografija i ostalih medija, moglo isticati pojedinu osobnost i plasirati je kao identifikacijski model, što je najbolje usavršeno

³ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978., str. 382.

⁴ Florijan [Josip Kulundžić], *Star ili ansambl?*, „Comoedia“, 14, Zagreb 1. XII. 1924., str. 10-11.

⁵ Vladimir Anić, *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi liber, Zagreb 2002.

⁶ Garncarz, Joseph (1989) *Die Schauspielerin wird Star. Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur. U: Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, ur. Renate Möhrmann, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1989., str. 321-344.

u američkoj filmskoj industriji na početku 20. stoljeća. Zavodljivost konstrukcije filmskih zvijezda i tumačenje njihova statusa, gdjekad i uz pomoć odgovarajuće suvremene teorijske literature kulturalnih studija, posebice je došla do izražaja u drugoj polovici 20. stoljeća, pa se manje govori o glumačkom umijeću i stilu, a tekstovi o glumcima postaju narativi o neglumačkim pitanjima, često o mukotrpnom ili neočekivanom usponu u glumačkoj struci i popratnim okolnostima iz privatnoga života.⁷ Tako se i u slučaju Božene Kraljeve razabiru razlike u tekstovima koji su o njoj nastajali tijekom njezina aktivnoga glumačkog rada i poslije, kad se povukla iz glumačkoga života, kad su nabujali narativi koji su pridonijeli da se njezin profesionalni doprinos tematizirao znatno manje od kontrastnih priča o uspjehu u kazalištu i neuspjehu u ljubavnom životu,⁸ ali i kad su otkrivene manje poznate okolnosti rada u kazalištu zbog kojih su neke, navodno iznimno uspješne, predstave, a s njima i glumičine uloge, skinute s repertoara.

Božena Kraljeva jedna je od glumica o kojoj je sačuvana raznorodna kazališna građa – kazališne kritike, novinski članci u povodu obilježavanja jubileja, nekoliko intervjua, kazališne i nekazališne fotografije, nekoliko audiozapisa, leksikografske natuknice, znanstvena literatura napisana o njoj, nekoliko uspomena drugih glumaca i nezaobilazni portreti u ženskim časopisima koji rado raspredaju o nesretnim ljubavima. U toj mješavini posrednih i neposrednih vrela razabire se, kao što tvrdi i Leo Braudy,⁹ začetnik discipline znanosti o slavnim osobama (*celebrity studies*), da je riječ o izvan-tekstualnom aspektu izvedbe, o izvođačevoj okolini, što uključuje materijalnu kulturu knjiga, fotografija i prethodnih izvedbi, kao i nematerijalnu kulturu trača, osobnih psiholoških inklinacija i naznaka kulturnih namjera. Laura Engel tu misao razvija tvrdeći da je dio re-kreiranja i ponovnog oživljavanja narativa o slavnim i istaknutim osobama vezan uz priče koje se oslanjaju o otjelotvorene povijesti, a one su često, ako ne i uvijek, efemerne i fragmentirane, stoga autorica uspoređuje arhivskog istraživača s turistom.¹⁰ Htjeli to ili ne, istraživači arhiva najvećim su dijelom turisti koji su istovremeno i gledatelji i glumci. Iskustvo turizma podrazumijeva uključenost u materijalnu građu, transakciju i suočavanje s nepoznatim drugim, građom koja podliježe tumačenju i prevo-

⁷ Nikica Gilić, *O konstrukciji i čitanju zvijezda*, „Književna smotra”, g. XXXVIII, br. 139, Zagreb 2006.

⁸ O ljubavnom životu B. Kraljeve pisali su popularni ženski časopisi. Usp. Jagoda Zamoda, *Kraljica scene mnoga je srca začarala, ali umrla je sama*, „Gloria”, Zagreb 27. IX. 1996. Indikativno je i da je članak objavljen u seriji *Ljubavni život znamenitih Hrvatica dvadesetog stoljeća*.

⁹ Leo Braudy, *Knowing the Performer from the Performance: Fame, Celebrity and Literature Studies*, „PMLA”, g. CXXVI, br. 4, New York 2011., str. 1070-1075.

¹⁰ Laura Engel, *The Secret Life of Archives: Sally Siddons, Sir Thomas Lawrence, and The Material of Memory*, “ABO: Interactive Journal for Women in the Arts, 1640-1830”, g. IV, br. 1, Južna Florida, ožujak 2014., str. 1-17. https://www.researchgate.net/publication/314723996_The_Secret_Life_of_Archives_Sally_Siddons_Sir_Thomas_Lawrence_and_The_Material_of_Memory (pristup 25. XI. 2018.)

đenju. Arhivsko istraživanje kao oblik turizma podsjeća nas da postoji granica između sačuvane građe i naših sadašnjih želja kojima tumačimo prošlost, što zahtijeva poseban oprez u tumačenju i izboru vrsta građe koje će se uključiti u istraživanje.

Božena Kraljeva završila je žensku realnu gimnaziju i dvogodišnju trgovačku školu, pa se i zaposlila u struci, a 1921. upisala se u filmsku glumačku školu tvrtke *Jugoslavija* i nastupila u filmu *Strast za pustolovinama* redatelja Aleksandra Vereščagina, koji je zapazio njezin glumački talent i uputio je da se upiše u Državnu glumačku školu. Navedeni film nije sačuvan, ali je zabilježeno da je sastavljen od prizora iz glumačkog i detektivskog miljea *i odigravaju se razne avanture, iza kojih se ispoljuje veseli i bezbrižni život u restauracijama, kafanama, kupalištu, igračnici i konjskim trkama*.¹¹ Debitiravši u zagrebačkom kazalištu 1924. kao Berta u Strindbergovu *Ocu*, nastavila je niz uloga u domaćem i stranom repertoaru, no u njezinoj glumačkoj biografiji posebno mjesto zauzimaju uloge u djelima W. Shakespearea koje je iznimno uspješno tumačila tijekom cijele karijere. Riječima Borisa Senkera, najčešće je prikazivala „žene bez identiteta“, *to jest žene ili djevojke što su sasvim podređene mužu, ocu ili ljubavniku, pa djeluju i govore pokretane njihovom voljom i namjerama, a cio dramski svijet sagledavaju njihovim očima*,¹² pa, prema njegovu mišljenju, to i jest razlog što je Kraljeva i kao glumica ostajala u sjeni svojih partnera Dujšina, Pavića, Strozija ili Afrića.

Kako se u 19. i 20. stoljeću mijenjala socijalna struktura, pa su se tijekom desetljeća razvijale sve uže specijalizacije u različitim strukama, povećavala se otuđenost, ali i individualizacija koja je pružala mogućnost za sve snažniju afirmaciju predodžbe o zvijezdama koje su se međusobno razlikovale svojim osobnostima i privlačile publiku stvarajući dojam o bliskosti i poznanstvu, unatoč tome što je riječ o jednostranom odnosu.¹³ U kazalištu i na filmu glumačke su se osobnosti sve više povezivale s tumačenim ulogama, poistovjećujući dramske likove s njihovim interpretima.¹⁴ Tako hrvatska kazališna kritika pamti Boženu Kraljevu najvećim dijelom kao vrsnu interpretkinju Shakespeareovih ženskih likova, prateći tu liniju od mladosti do zrelosti. Bila je Miranda (*Oluja*), Hera (*Mnogo vike ni za što*), Julija (*Romeo i Julija*), Ofelija i Gertruda (*Hamlet*), Titanija (*San ljetne noći*), Lady Macduff (*Macbeth*), Kordelija (*Kralj Lear*), Viola (*Na Tri kralja*), Desdemona (*Otelo*), Porzia (*Mletački trgovac*), dvije godine prije mirovine Gospa ispucana (*Mjera za mjeru*) te u mirovini Margareta (*Richard III*). U *Oluji* što ju je 1926. režirao Verli Kraljeva je nastupala s Podgorskom, koja je kao Ariel dobila

¹¹ Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. – 1997.*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1998., str. 61.

¹² Boris Senker, *Sjene i odjeci. Kazališni ogledi*, Znanje, Zagreb 1984., str. 88.

¹³ Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation – Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Suhrkamp Taschenbuch, Berlin 1976.

¹⁴ Iscrpnije o ulogama B. Kraljeve usp. Lucija Ljubić, *Kraljeva, Božena, Hrvatski biografski leksikon*, sv. 8 (Kr – Li), gl. ur. T. Macan, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2013.

iznimne pohvale za svoj nastup te je, riječima kritike, natkrilila i nadmašila samu sebe. U takvoj konkurenciji Kraljeva nije prošla loše jer je svoju *Mirandu* 1926. donijela s mnogo uvjerljivosti, topline, finoće i naivne dražesti. Izgledala je vrlo dobro, kretala se pažljivo i sigurno, njen je lijep organ došao do izražaja.¹⁵ Svojevrсно glumačko nadmetanje održano je dvije godine poslije, kad su u ulozi Shakespeareove Julije alternirale Božena Kraljeva i Ervina Dragman, sukladno ideji redatelja Ive Raića da se lik Giuliette oblikuje dvojako, već prema predispozicijama svake glumice pa je uoči premijere naglasio: *Gdja Kraljeva će biti preraphaelitska Giulietta s jačim tragičnim akcentima, a gdjica. Dragman talijansko dijete sa svim oznakama četrnaestogodišnje psihe.*¹⁶ Iako su kritičari procijenili da je Kraljeva ostvarila veći glumački uspjeh u toj ulozi, ni Ervina Dragman u dobivenim pohvalama nije zaostala odviše, a usporedbom nastupa dviju glumica u istoj ulozi pomaljala su se i dva različita glumačka profila: *Dok je gdja. Kraljeva donijela Giuliettu kao finu stiliziranu eteričnu figuru – njezina glasovna reprodukcija bijaše uzor ukusa i glumačke rutine – gdjica. Dragman s vrlo ispravnim shvaćanjem stavila je svoju Giuliettu na jednu skroz ljudsku bazu, dala svojim osjećajima pulsiranje žive krvi.*¹⁷ Kraljeva je osobitu spretnost i sklonost iskazivala govorenju stihova, pa ne čudi da je 1939. u predstavi *Na Tri kralja ili kako hoćete* ulogu Viole svladala s tolikom bravurom, jednako sigurna u gesti i riječi (bili to stihovi ili proza), da je zadivila i one koji poznaju i cijene njene velike sposobnosti.¹⁸ Sama je glumica više puta govorila da joj je klasika, posebno Shakespeare, bila najdraža nastavivši: *Uvijek su me privlačili ti kristalno čisti likovi i bili mi bliski.*¹⁹

Sažimajući 1958. godine prinos Božene Kraljeve hrvatskom kazalištu i navodeći da je, uz klasične heroine, glumica jednako uspješno tumačila i romantične ljubavnice, i salonske dame, i patopsihološke tipove, Ivo je Hergešić, nabrojivši njezine uloge iz domaćeg i stranog repertoara, istaknuo da je, *služeći predano ovim velikim autorima, ostala ono, što jest: Božena Kraljeva.*²⁰ Slično se izrazio i Vlatko Pavletić: (...) *Vi ste uspjeli na sceni proživjeti i preživjeti toliko ženskih sudbina, a da svoj vlastiti život umjetnice ipak niste izložili očima javnosti. Daleko od nametljive poze samozatajni i diskretni, voljeli ste više da se govori o božanstvenoj Ani Karenjini ili kraljevskoj Kor-*

¹⁵ Sanjić [Ivo Šrepel], *W. Shakespeare: Oluja*, „Novosti”, g. XX, br. 334, Zagreb 2. XII. 1926., str. 6.

¹⁶ Ivo Raić o svojoj režiji „*Romea i Giuliette*“, „Teatar“, g. II, br. 2, Zagreb 15. I. 1929., str. 11.

¹⁷ Jh [Josip Horvat], *Romeo i Giulietta. Tragedija u pet činova. Napisao William Shakespeare. Preveo Milan Bogdanović. Redatelj Ivo Raić. Scenograf Ljubo Babić*, „Jutarnji list”, g. XVIII, br. 6091, Zagreb 19. I. 1929., str. 10.

¹⁸ Ivo Hergešić, *William Shakespeare: Na Tri kralja ili kako hoćete* (iz „Obzora” od 6. X. 1939.), *Zapisi o teatru*, priredio Nikola Batušić, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1985., str. 54.

¹⁹ Branko Hećimović, *Božena Kraljeva, Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*, AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1995., str. 93.

²⁰ Ivo Hergešić, *Jubilej Božene Kraljeve*, „Teatar”, g. IV., br. 6, Zagreb 1958., str. 2.

deliji, nego o Boženi Kraljevoj, nastavivši da je glumica stvorila više od stila – *dubok istinski doživljaj* – koji je objedinjavao *inteligenciju, talent i intuiciju, psihološku pro-
nicavost, sposobnost uživanja, istančanu senzibilnost, snažnu emocionalnost ali i
izvanredno samosvladavanje*.²¹ U duhu promjena koje su zahvatile hrvatsko međuratno
kazalište i u kojemu je jačao redateljski udio u predstavi, položaj Božene Kraljeve u tim
se uvjetima nije znatno razlikovao od položaja drugih glumica. Glumice, uvjetno rečeno
zvijezde, češće su pod utjecajem ne samo dramskih autora čije likove tumače, ili glu-
mačkih partnera na sceni, nego sad i redateljskih koncepcija u kojima nastupaju. Stoga
je i Božena Kraljeva, potisnuvši svoju osobnost, možda imala status *zvijezde* ponajviše
zahvaljujući svome umijeću i predodžbama koje je o njoj stvarala kazališna zajednica.
Kako se vidi iz odabраниh navoda, sredinom 20. stoljeća i kritičari su naglašavali po-
tiskivanje osobnosti u korist dramskog lika, no kadšto se može učiniti da su i nehotice
aludirali na izvankazališne okolnosti koje su poznavali, ali o njima nisu željeli govoriti.
Svladavanje osobnosti ponajprije se ticalo glumaca i glumica, pa je o tome, pridržavaju-
ći pravo na iracionalno koje se racionalizira tek tijekom rada na ulozi, Božena Kraljeva
rekla: *Kad bih pročitala ulogu, uloga je redovito najprije svladala mene. Ona je mene
ili dirnula ili ožalostila, iznervirala ili nasmijala, već prema tomu kakav je bio lik. Tek
tada kad je ona mene svladala, ja sam nastojala da je racionalno svladam, da svladam
emocije, da je racionalno razradim i da zatim uravnotežim odnos razuma i osjećaja te
se uklopim u cjelinu predstave*.²²

Indikativno je da je Kraljeva nerijetko preuzimala uloge zaslužjenih, progonjenih
ili podređenih žena. Kako je zapisao Milan Begović, *čini se da su njezinu glumačkom
habitusu najbolje pristajale uloge podložnih pa i zamršeno-patoloških žena*²³ poput,
primjerice, grofice Geschwitz u Wedekindovoj *Lulu*, u kojoj je Vika Podgorska nastupi-
la u naslovnoj ulozi. Tako je nenametljivost Božene Kraljeve nerijetko pridonosila da se
istaknu druge hrvatske glumice s kojima je nastupala, poput Vavre i Podgorske. Isticala
se profinjnom dikcijom bogate izražajnosti te suptilnom scenskom pojavom. Stvarala je
psihološki duboko izgrađene likove, a bila je sklona i glumačkoj komici, pa se ubrajala
u glumice s mogućnošću jake transformacije: *Među našim najmlađim ženskim ansam-
blom, na koji mogu s ponosom kao na svoje dostojne nasljednice i mlađe drugarice
gledati prvakinja naše glume*, pisao je Begović 1930. godine u prigodi premijere Kata-
jevljeve *Kvadrature kruga, gospođa Kraljeva ističe se talentom, koji je neobično širok
i raznolik, tako da se može reći da nema faha, u kojem ona ne bi mogla interesirati i*

²¹ V. P. [Vlatko Pavletić], *Draga naša slavljenice! Govor direktora Drame Hrvatskog narodnog kaza-
lišta Vlatka Pavletića povodom proslave 30-godišnjice umjetničkog rada Božene Kraljeve, održan
na dan premijere O'Neillova Dugog putovanja u noć, „Pozorišni život”*, g. IV, br. 10, Beograd
1959., str. 17-18.

²² Branko Hećimović, *Božena Kraljeva, Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*,
AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1995., str. 98.

²³ Ivo Hergešić, *Jubilej Božene Kraljeve*, „Teatar”, g. IV, br. 6, Zagreb 1958., str. 2.

zapanjiti. U tragičnim i komičnim rolama, u salonu, u boemskom miljeu, u kostimu, u večernjoj toaleti, u prnjama – uvijek jednako dobra i odlična.²⁴

Govoreći o svojim glumačkim uzorima, često je spominjala Ninu Vavru diveći se njezinoj glumi u posljednjem činu *Hasanaginice*, ali i njezinoj dikciji, razgovijetnosti, akcentuaciji i glasu. Zajedno su nastupile 1932. u Hofmannsthalovoj obradi Euripida, kad je Kraljeva nastupila kao Alkestis, a Vavra kao Stara ropkinja. Tada je kritika najveće zasluge pripisala dvjema glumicama koje ne samo bogatstvom svog glasovnog izražaja nego i pojavom i duboko proosjećanom igrom kao da su stvorene za ovakve tragične klasične uloge; Kraljeva je bila nježna, transparentna, klasično lijepih i mirnih crta i kretnja, sa beskrajno bolnom omodulacijom glasa, zbog čega kritičar i nije mogao zamisliti bolju i podesniju Alkestis.²⁵ Divila se i Viki Podgorskoj naglašavajući da je ona igrala *divan repertoar, uloge, koje svaka glumica može samo poželjeti*. Kad se s tim glumicama i nalazila na sceni u istoj predstavi, bila je nenametljiva i prilagođavala se ansamblu, vođena glumačkom disciplinom, profesionalizmom i savjesnim radom. Neki su kritičari uočavali da se nije eksponirala i da u nastupima svjesno nije pokazivala što sve može nastojeći održati harmoniju u ansamblu. To je posebice bilo vidljivo na praiizvedbi *Glembajevih* kad je, kao već afirmirana glumica, tumačila sestru Angeliku i posve se stavila u službu prvog nastupa Bele Krleže. U jednoj se prigodi našla na sceni s obje glumice. Svoje jubileje Vavra je slavila u ulozi Hasanaginice, no četrdesetu godišnjicu umjetničkog rada 1939., u osvit Drugoga svjetskog rata, odlučila je obilježiti Euripidovim *Trojankama* u obradi Franza Werfela i ulogom Hekube, Mato Grković bio je redatelj, a Ivan Meštrović bio je pokrovitelj predstave. I dok je 1916. godine, za vrijeme Prvoga svjetskog rata, u toj tragediji Vavra nastupila kao Andromaha, a Hekubu je glumila Marija Ružička-Strozzi, sad je glumačka podjela uključivala Viku Podgorsku kao Kasandru, Boženu Kraljevu kao Andromahu, a Nađu Grahor kao Helenu. U novinskom intervjuu kao glavni razlog svog odabira Vavra je istaknula zašto ženske uloge čine nosivi dio drame: *Želja mi je zato, da na ovoj predstavi zasjaji sva veličina, ljepota i visina naše kazališne ženske umjetnosti. Molim vas, da to debelo podvučete – naglasila je gdje Vavra. – Komad bi se imao davati u stilu Meštrovićevih udovica koje su bile kao i ove trojanske jednako izludjele od bola i očaja za svojim muževima i očevima.*²⁶ Voljela je raditi i sa studentima, predavala je glumu pedesetih godina na zagrebačkoj Akademiji i bila je cijenjena i omiljena među novim naraštajima glumaca zbog svoga strpljenja i

²⁴ Milan Begović, *Mlada garda. Premijera: 'Kvadratura kruga', napisao Valentin Katajev, preveo Iso Velikanović* (iz „Novosti” od 22. IX. 1930.), pretiskano u: *Sabrana djela Milana Begovića*, sv. 17, *Studije i kritike*, uredio Tihomil Maštrović, Naklada Ljevak – HAZU, Zagreb 2003., str. 286.

²⁵ B. M. [Branko Mašić], *Alkestis – jedno uspjelo klasično veče*, „Novosti”, g. XXVI, br. 9, Zagreb 9. I. 1932., str. 9.

²⁶ Or. [Oton Orešković], *Ivan Meštrović je pročelnik proslave Nine Vavre koja će glumiti ženu zaludjelu od bola i očaja za svojim mužem i ocem*, „Zagrebački list”, g. I, br. 209, Zagreb 28. VIII. 1939., str. 6.

samoprijegornoga pedagoškog rada. S druge strane, rado je lijepo i s divljenjem govorila o svojim kolegama i suradnicima, a nesumnjivo je pedesetih godina, u doba osnivanja Dramskog kazališta, svojim ostankom u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu, pridonijela kompaktnosti njegova dramskog ansambla.

Smjena staroga i novoga u hrvatskom kazalištu u slučaju Božene Kraljeve zanimljiva je i stoga što se u većini onodobnih preglednih članaka o toj glumici naglašavalo da je nećakinja Ivke Kralj, jedne od glumica predmiletićevskog vremena koja se bavila glumom i koja je, prema vlastitom priznanju, najviše voljela *Hosenrollen*, a jedna od najuspjelijih bio je Schillerov Karl Moor iz *Razbojnika*. Napisala je dramu *Divljanka*, koju je Šenoa negativno ocijenio, a poslije kraće glumačke karijere posvetila se zajedno sa suprugom organizaciji kazališnog života u Sofiji. U glumačkom portretu svoje starije kolegice Ivane Bajze, s velikim žaljenjem, ali i razumijevanjem, Ivka Kralj navela je rastrošnost i putenost kao uobičajene poroke među glumcima koji zbog toga zapadnu i u psihičku labilnost. Ivka Kralj promišljala je i položaj žene u glumačkom svijetu izričući prijekor društvenim odnosima i prirodi koja je dopustila *da žena bude predstavnicom patnja i boli, elementom, koj ima zadaću, riedko da stvara, a obično, da stvoreno tek pridržaje, čuva i brani proti nepogodom zle kobi*.²⁷ Božena Kraljeva nije se očitovala o položaju žena u kazalištu i nije u intervjuima pokazivala interes za tu temu, ali i ona je, kao mnogo njezinih prethodnica, otpjela majčino protivljenje izboru zanimanja. O obiteljskim vezama s Ivkom Kralj nije govorila, a upravo je njih Eliza Gerner stavila na početak svog teksta o Boženi Kraljevoj ističući da je mlada rođakinja željela nastaviti prerano prekinut glumački put starije glumice. E. Gerner navodi da je, uz tragične i sentimentalne likove, Kraljeva iznimno uspješno nastupala u salonskom i komičnom repertoaru dodavši da je glumica na sceni djelovala *produhovljeno, fascinantno, čak hipnotički. Scenske kostime bilo kojeg povijesnog razdoblja nosila je besprijekorno i bila je omiljena glumica svih kostimografa. U svakodnevnom životu djelovala je jednostavno, skromno i nenapadno, a na sceni raskošno i blistavo*.²⁸ U knjizi *Kazalište kao sudbina – hrvatske dramske dive* E. Gerner povezala je portrete devet glumica²⁹ zauzimajući dvostruku poziciju spisateljice i svjedokinje vremena, ali i suradnice i prijateljice, pa je u biografski pregled njihovih važnih uloga umetnula i više anegdota iz kazališne i životne svakodnevice diskretno pišući o njezinu ljubavnom životu, odlasku u mirovinu i samotnoj starosti. Autorica je posebnu pozornost posvetila Marguerite Gauthier (A. Dumas sin, *Dama s kamelijama*) držeći je jednom od najuspjelijih glumičnih uloga, no odigrana je u travnju 1945., kad su izvankazališne okolnosti presudile i glumici zbog

²⁷ Ivka Kralj Milarov, *Ivana Bajza Szlavikova*, „Vienac“, g. XIV, br. 10, Zagreb 1882., str. 152.

²⁸ Eliza Gerner, *Božena Kraljeva, Kazalište kao sudbina – hrvatske dramske dive*, Hena com, Zagreb 2001., str. 109.

²⁹ Osim B. Kraljeve, knjigom su obuhvaćeni portreti Mile Dimitrijević, Ele Haffner Gjermanović, Bele Krleže, Vike Podgorske i Ervine Dragman.

nastupanja tijekom rata i kazališnom repertoaru. Životnom ulogom B. Kraljeve autorica drži Anu Karenjinu iz 1948., kad je kritika više računa vodila o metodama socijalističkog realizma, pa je predstava skinuta s repertoara.³⁰

Položaj Božene Kraljeve u hrvatskom glumištu njezina vremena nesumnjivo je, s obzirom na repertoar odigranih uloga, bio zvjezdan – umjela je, osim Shakespeareovih ženskih likova, stvoriti i iznimnu Anu Karenjinu, i Begovićevu Đurđu u *Božjem čovjeku*, i Matkovićevu Dejaniru u *Heraklu*, i O’Neillovu ovisnicu Mary iz *Dugog putovanja u noć*, i Lukreciju Collins u Williamsovu *Portretu Madone*. Ipak, i 1933. godine, poslije premijere Rostandova *Cyrana* u kojemu je tumačila Roksanu, Josip je Horvat napisao poetske retke diveći se glumici i njezinim sad *zanosnim leptirastim gestama*, sad *gestom labuda koji sluti nečujni korak katastrofe*, detaljima koji *sadrže u sebi totalitet umjetničkog stvaranja*, da bi zaključio kako je Kraljeva uspjela u Roksani *iznijeti ono „vječno žensko“*.³¹ To „vječno žensko“ u Horvatovoj je kritici pronašlo otisak u usporedbi s dvjema životinjama, leptirom i labudom, koji bi motivski mogli asociirati, među ostalim, i na Krležinu *Agoniju* i *Ledu*. Njezin smijeh uspoređivan je sa *zvukom srebrnih zvončića*, a glumica se rado prisjećala riječi kritičara Rudolfa Maixnera, koji je njezin glas usporedio s *potočićem koji žubori*.³²

Uzimajući u obzir na početku naznačenu proizvoljnost turističkog razgleda, ali bez obzira na moguće stranputice, nije neosnovano reći da je Božena Kraljeva zauzela mjesto među odabranim glumicama i glumcima koji su svojim umijećem zadužili hrvatsko kazalište 20. stoljeća. Njezin prinos navodi se u spomenutim teatrološkim izvorima, a dodjeljivani su joj različiti atributi koji su ponajprije isticali njezino glumačko umijeće i donekle ga povezivali s glumičinom osobnošću, ali uglavnom su se zadržavali na području struke. Ipak, jednodušno su je svrstavali među iznimne glumice 20. stoljeća, umjetnicu koja je stasala i nastupala u jakim ansamblima, zajedno s drugim *velikanima hrvatskoga glumišta, legendama, zvijezdama i divama*. Iako je s njima dijelila navedene attribute, samo je Božena Kraljeva bila – Kraljica.

LITERATURA

Vladimir Anić, *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi liber, Zagreb 2002.

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

³⁰ E. Gerner zapisala je riječi B. Kraljeve: *Treba imati sreće da tijekom jednog glumačkog života stigne na repertoar uloga koja apsolutno odgovara našim psihofizičkim osobinama*. U: *Božena Kraljeva, Kazalište kao sudbina – hrvatske dramske dive*, Hena com, Zagreb 2001., str. 111.

³¹ Josip Horvat, *Rostand – Cyrano de Bergerac*, „Jutarnji list”, g. XXII, br. 7654, 22. svibnja 1933., str. 3.

³² Eliza Gerner, *Božena Kraljeva, Kazalište kao sudbina – hrvatske dramske dive*, Hena com, Zagreb 2001., str. 109.

- Milan Begović, *Mlada garda. Premijera: 'Kvadratura kruga', napisao Valentin Katajev, preveo Iso Velikanović* (iz „Novosti” od 22. IX. 1930.), pretiskano u: *Sabrana djela Milana Begovića*, sv. 17, *Studije i kritike*, uredio Tihomil Maštrović, Naklada Ljevak – HAZU, Zagreb 2003., str. 286.
- Leo Braudy, *Knowing the Performer from the Performance: Fame, Celebrity and Literature Studies*, „PMLA”, g. CXXVI, br. 4, New York 2011., str. 1070-1075.
- Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation – Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Suhrkamp Taschenbuch, Berlin 1976.*
- Laura Engel, *The Secret Life of Archives: Sally Siddons, Sir Thomas Lawrence, and The Material of Memory*, „ABO: Interactive Journal for Women in the Arts, 1640-1830”, g. IV, br. 1, Južna Florida, ožujak, 2014., str. 1-17. https://www.researchgate.net/publication/314723996_The_Secret_Life_of_Archives_Sally_Siddons_Sir_Thomas_Lawrence_and_The_Material_of_Memory (pristup 25. XI. 2018.)
- Garnarcz, Joseph (1989) *Die Schauspielerin wird Star. Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur. U: Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, ur. Renate Möhrmann, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1989., str. 321-344.
- Eliza Gerner, *Božena Kraljeva, Kazalište kao sudbina – hrvatske dramske dive*, Hena com, Zagreb 2001., str. 102-119.
- Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*, AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1995.
- Ivo Hergešić, *Jubilej Božene Kraljeve*, „Teatar”, g. IV., br. 6, Zagreb 1958., str. 2.
- Ivo Hergešić, *William Shakespeare: Na Tri kralja ili kako hoćete* (iz „Obzora“ od 6. X. 1939.), *Zapisi o teatru*, priredio Nikola Batušić, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1985., str. 54.
- Ivo Raić o svojoj režiji „Romea i Giuliette“, „Teatar“, g. II, br. 2, Zagreb 15. I. 1929., str. 11.
- Josip Horvat, *Romeo i Giulietta. Tragedija u pet činova. Napisao William Shakespeare. Preveo Milan Bogdanović. Redatelj Ivo Raić. Scenograf Ljubo Babić*, „Jutarnji list”, g. XVI-II, br. 6091, Zagreb 19. I. 1929., str. 10.
- Josip Horvat, *Rostand – Cyrano de Bergerac*, „Jutarnji list”, g. XXII, br. 7654, 22. svibnja 1933., str. 3.
- Josip Kulundžić, *Star ili ansambl?*, „Comoedia“, 14, Zagreb 1. XII. 1924., str. 10-11.
- Ivka Kralj Milarov, *Ivana Bajza Szlavikova*, „Vienac”, g. XIV, br. 10, Zagreb 1882., str. 152.
- Lucija Ljubić, *Kraljeva, Božena*, u: *Hrvatski biografski leksikon*, sv. 8 (Kr – Li), gl. ur. T. Macan, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2013.
- Branko Mašić, *Alkestis – jedno uspjelo klasično veče*, „Novosti”, g. XXVI, br. 9, Zagreb 9. I. 1932., str. 9.
- Oton Orešković, *Ivan Meštrović je pročelnik proslave Nine Vavre koja će glumiti ženu zaludjelu od bola i očaja za svojim mužem i ocem*, „Zagrebački list”, g. I, br. 209, Zagreb 28. VIII. 1939., str. 6.

Vlatko Pavletić, *Draga naša slavljenice! Govor direktora Drame Hrvatskog narodnog kazališta Vlatka Pavletića povodom proslave 30-godišnjice umjetničkog rada Božene Kraljeve, održan na dan premijere O'Neillova Dugog putovanja u noć*, „Pozorišni život”, g. IV, br. 10, Beograd 1959., str. 17-18.

Boris Senker, *Sjene i odjeci. Kazališni ogledi*, Znanje, Zagreb 1984.

Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. – 1997.*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1998.

Ivo Šrepel, *W. Shakespeare: Oluja*, „Novosti”, g. XX, br. 334, Zagreb 2. XII. 1926., str. 6.

GLUMAC ŽARKO POTOČNJAK

0. Uvod

Povod je ovom tekstu i ovom prilogu za *Krležine dane 2018.*, koji sam nasloвила *Glumac Žarko Potočnjak*, višestruk, a jedan je od njih što glumca Žarka Potočnjaka gledam, slušam i pratim od početka svojega profesionalnoga dramaturškoga i teatrološkoga bavljenja kazalištem u svim predstavama u kojima je glumio i glumi u Zagrebu i na gostovanjima, ali i što Žarka Potočnjaka poznajem privatno cijeli svoj život pa mi je povjerio golemu građu o svojem kazališnom, filmskom, televizijskom i radijskom opusu, svojevrsnu ostavštinu u nekoliko desetaka registratora s kutijama koja se već nekoliko godina pretvara u monografiju koja bi mogla ugledati svjetlo dana. Drugo ili treće, Žarko Potočnjak jedan je od rijetkih hrvatskih glumaca kojemu su, kao i autorici ovoga teksta, plovidba i more te brodovi bliski koliko i gluma, ali i jedan od velikih boraca, hrvatskih branitelja, koji su za vrijeme Domovinskoga rata na području Slavonije zamalo ostavili svoj život, a o tome rijetko ili nikad ne govore.

Žarko Potočnjak, istaknuti hrvatski kazališni, filmski i televizijski glumac, rođen je 1946. u Pakracu. Nakon desetak dana došao je u Zagreb, gdje i danas živi i djeluje. Dosad je ostvario više od 210 uloga na filmu, televiziji, radiju, kazalištu i više od 5.500 izvedbi svojih uloga. U glumački svijet ušao je pred pedeset i tri godine.

Ostvario je zapažene kazališne uloge, od tragijskih (Shakespeareov Richard Drugi) i dramskih (Krljezin Puba) do grotesknih (Krljezin Janez) i komedijskih (Držićev Skup). U najuspješnije uloge Žarka Potočnjaka ubrajaju se i one ostvarene u filmovima *Duga mračna noć*, *Glembajevi*, *Vukovar se vraća kući*, *Karneval*, *anđeo i prah*, *Trešeta...*

1. Monodrama *Zvezdani trenutak Josipa Bizjaka*, (auto)biografske silnice

U monodrami *Zvezdani trenutak Josipa Bizjaka*, nastaloj prema monodramskom tekstu *Die Sternstunde des Josef Bieder* Eberharda Streula, u režiji Mariusa Schienera, u Gradskom dramskom kazalištu Gavella u Zagrebu Potočnjak je obilježio pedeset godina profesionalnoga bavljenja glumom i pola stoljeća komedije u simboličnom, konkretnom

i univerzalnom značenju. U toj predstavi supotpisuje i adaptaciju sa Schienerom i dramaturgom i redateljem Pavom Marinkovićem. U razgovoru koji smo s glumcem Žarkom Potočnjakom vodili u nekoliko navrata od 15. listopada 2017. do 15. listopada 2018. i uoči *Krležinih dana u Osijeku* u studenome i prosincu 2018. u nekoliko zagrebačkih prostora Potočnjak nam je rekao:

Sklopilo se nekoliko elemenata koji se inače u životu ne sklapaju. Radio sam monodramu Miroslava Međimorca prema jednom njegovu tekstu i rekao sam da više nikad u životu neću stvarati monodramu. Kazalište počinje onog trena kad se na sceni nađu dva-tri čovjeka; onu energiju koja izbija iz tih odnosa smatram kazalištem. Monodramu ne držim kazalištem: to je ekshibicija jednog glumca, neko veselje za glumca, neki show. Međutim, ovdje su se poklopile neke čudesne stvari. Imam kućicu kraj Okića koju nastojim povezati s kazalištem, a čovjek koji mi najviše pomaže u nekim bitnim stvarima oko toga bivši je rekviziter Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, družim se s njim, puno mi priča o životu rekvizitera. (Žarko Potočnjak u razgovoru s Mirom Muhoberac, 18. studenoga 2017.)

Predstava je nastala u suradnji Umjetničke organizacije Mitropa i kazališta KNAP, u okviru projekta *2017. – Godina kulture Austrija – Hrvatska*. Autor teksta Eberhard Streul bio je njemački glazbenik i redatelj, napisao je ozbiljnu dramu o pristupu operi. Glasoviti austrijski glumac Otto Schenk prebacio je tekst na prilike u Austriju. *U tom sam obliku dobio taj tekst, u kojem se također spominju opera i odnosi u operi. Pomislio sam na rekvizitera, na jednog malog čovjeka koji ne gleda sve te velike zvijezde oko sebe, taj sjaj kazališta s prednje strane, sa strane publike, nego sjedi negdje u mraku, uspaničen je hoće li njegova sjekira ili neki drugi rekvizit biti na točnoj poziciji ili neće. (Žarko Potočnjak u razgovoru s Mirom Muhoberac, 17. studenoga 2017.)*

U toj predstavi, koja je i monodrama i *show*, primjetljive su silnice autobiografije Žarka Potočnjaka. Prije studija glume i stjecanja diplome glumca studirao je brodogradnju, a i danas izrađuje brodomodele, modelira. Čini mi se da i svaku svoju ulogu, odnosno svaku predstavu i danas gradi kao da gradi brodove. Povezano je to i s prijateljem rekviziterom koji je svojim rukama oblikovao dio hrvatskoga kazališta. U modeliranju svojih uloga Žarko Potočnjak u svojoj obljetničarskoj predstavi i u samu tekstu monodrame izdvaja neke koje su ga obilježile, npr. Richarda Drugoga, a istodobno u predstavi povezuje svoje uloge u nekoliko kazališta referirajući se i na svoje uloge i na situacije s kojima se i sam susretao u hrvatskim teatrima.

Osnovnu školu i gimnaziju završio je u Zagrebu, na Trnju i na Trešnjevki, a jedno je vrijeme učio zanat drvene brodogradnje kao srednjoškolac u Šibeniku i upisao studij brodogradnje, na kojemu se, prema internetskim izvorima, zadržao samo pet mjeseci, a prema dokumentima u opsežnoj građi koju mi je Žarko Potočnjak ustupio, tri godine, od 1964. do 1967., kad je bio izniman student Strojarsko-brodograđevnog fakulteta u Zagrebu. Glumu je na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost u Zagrebu upisao 1967.,

a diplomirao 1972. godine. Za vrijeme studija ostvario je prvu profesionalnu ulogu u filmu *Prikupljanje hrabrosti* redatelja Eduarda Galića.

2. Gradsko dramsko kazalište Komedija, prvi profesionalni angažman

Prvi profesionalni glumački angažman dobio je u Gradskom kazalištu Komedija u Zagrebu, gdje je ostvario i prve glavne uloge. To je bilo vrijeme koje je uključivalo i osnivanje tzv. Zagrebačke škole mjuzikla i redovito pohađanje pjevačkih i plesnih dionica. U Komediji je glumio u predstavama nastalima na temelju Brechtovih, Hadžićevih, Šehovićevih, Grgić-Kabiljovih i De Filipovih tekstova te tekstova Darija Foa, a u režiji Georgija Para, Želimira Mesarića, Vlade Štefančića, Vlade Vukmirovića i drugih redatelja. O svojim glumačkim danima u Komediji Žarko Potočnjak izgovorio mi je sljedeće kazališno svjedočenje:

Te tri godine koje sam bio u Komediji bile su čudesne. Prvo, to je bilo okruženje koje je bilo nacionalno potpuno osviješteno, što nisam mogao vjerovati. Još sam nosio skori grč od stradanja svog oca 1971. I najedanput sam se našao u sredini koja je to poštivala i u kojoj sam se, kao prvo, i u političkom smislu dobro osjećao. Dogodila se i druga čudesna stvar: bio sam pozivan kod Vlade Štefančića na razgovor kako bih izrazio želju što bih htio igrati. Kad to danas ispričate nekom mladom glumcu, djeluje kao znanstvena fantastika. Sjeo bih u njegov ured, a on bi me pitao kakvu ulogu bi volio igrati: 'Nisi izraziti pjevač i ne mogu ti dati uloge u mjuziklima, ali reci, što bi volio glumiti.' Moram priznati da sam i danas zapanjen takvim pristupom i brigom prema jednom početniku, a svi su to podržali, i Rikard Simonelli i Nevenka Stipančić i svi ostali, to su bili ljudi koji su me učili tomu da u kazalištu može biti lijepo, dobro i sigurno. (Žarko Potočnjak u razgovoru s Mirom Muhoberac, 30. listopada 2017.)

Žarko Potočnjak u Komediji je početkom sedamdesetih ostvario sljedeće uloge; bio je: Popiva u predstavi *Dundo Maroje '72.* Marina Držića i Đela Jusića u režiji Vlade Štefančića, Gašpar Alapić u predstavi *Gubec-beg* Ivice Krajača, Karla Metikoša i Miljenka Prohaske u režiji Vlade Štefančića, Inspektor, Policajac, Pogrebnik i Stari u predstavi *Ne plaćamo, ne plaćamo!* prema tekstu Darija Foa u režiji Bogdana Jerkovića, Učitelj Mile Sirotanović u predstavi *Jalnuševčani* prema Zagorkinu tekstu u Štefančićevoj režiji, Niko u *Falsitatu* Feđe Šehovića u režiji Želimira Mesarića, Jerjah Jeep u predstavi *Čovjek je čovjek* prema tekstu Bertolta Brechta u režiji Želimira Oreškovića, *Sin* u predstavi *Prst pred nosom* prema tekstu Jože Horvata u režiji Georgija Para, Karatist u *Naručenoj komediji* Fadila Hadžića u režiji Georgija Para, *Mlađi srndać* u predstavi *O'Kaj* Borisa Senkera, Tahira Mujičića, Nine Škrabe i Alfija Kabilja u režiji Vlade Štefančića, Attilio u predstavi *Nedjelja, ponedjeljak, utorak* Peppina de Filippa i redatelja Bogdana Jerkovića, Učenik u predstavi *Kerempuh-Buniduh* Tita Strozziya u režiji T. Strozziya, Inspektor u predstavi *Inspektor je došao* Johna Boyntona Priestleya u režiji Dicka (Richarda) Simonellija. Komediji se vratio 1981., kad je Mikula u *Spli'skom*

akvarelu Ive Tijardovića u režiji Dicka (Richarda) Simonellija i Fabijan u *Na tri kralja* Williama Shakespeare u režiji Vlade Habuneka.

Žarko Potočnjak u razgovoru s autoricom ovih redaka navodi da je *velika šteta što je zagrebačka škola mjuzikla u tom hrvatskom kazalištu naprasno prekinuta, najvjerojatnije povezano sa smrću Milana Grgića, koji je bio jedan od pokretača te škole, pišući tekstove kakvi se traže u mjuziklima: jednostavne tekstove, naizgled banalne, bez velike dramaturške slojevitosti i dubinskoga ulaženja u tkivo književnosti... Milan Grgić i Alfi Kabiljo su skupa s Vladom Štefančićem počeli stvarati tu zagrebačku školu mjuzikla. Da je to nastavljeno i da je trajalo četrdeset godina, danas bi iza West Enda Komedija sigurno bila prvo glazbeno kazalište u Europi. Danas želim što Komedija to nije uspjela ostvariti, ali te tri prve godine su me predivno uvele u zagrebačko kazalište.* (Žarko Potočnjak u razgovoru s Mirom Muhoberac 18. veljače 2018.)

O tom razdoblju glumačkoga stvaranja Žarka Potočnjaka svoj nam je zapis predočio Nino Škrabe:

Žarko Potočnjak bez sumnje je rekorder po broju nastupa u predstavama, nastalima prema našim i mojim tekstovima, kako u razdoblju djelovanja trolista Škrabe – Senker – Mujičić, tako i u mojem samostalnom spisateljskom razdoblju. I u svim tim nastupima Žarko je briljirao na radost razdragane publike i ponosnog autora. Stoga ne čudi da zauzima počasno mjesto na top-listi mojih najdražih glumaca.

Žarko i ja naročito smo se zblížili u vrijeme stvaranja legendarnog mjuzikla O' Kaj (1974.) redatelja Vlade Štefančića, u kojem je on tumačio ulogu indijanskog poglavice. Tada sam radio kao prevoditelj u Goetheu-Institutu, smještenom u kući Jože Horvata, nedaleko od Zvijezde. Znajući za moju strast prema westernu, Žarko je mnoge sate proveo u mojem uredu, razgovarajući o svojoj ulozi, o indijanskim pogledima na smisao života, o njihovu načinu hoda i govora, o indijanskim velikanima u povijesti i u literaturi (Cochise, Geronimo, Osceola, Cveni Oblak, Ludi Konj, Sitting Bull, Winnetou). Pri idućem dolasku već je s ulaza likom i djelom demonstrirao rezultate prethodnog razgovora. Tada sam shvatio da se radi o kazališnom fanatiku, istinskom svećeniku glume. On je Mlađeg Srndaća igrao ne samo glasom, stasom, hodom i pokretima, igrao ga je svakim svojim tonom, mišićem, treptajem oka. On tih dana nije glumio, on je naprosto bio mladi indijanski poglavica. (Nino Škrabe, Žarko iz mojeg ugla, rukopis, str. 1).

3. Glumačka družina Histriion

Godinu dana prije nego što je Žarko Potočnjak pozvan (1975.) u Gavellu, Potočnjak, njegov kolega glumac Zlatko Vitez i njihov kolega, redatelj Petar Veček utemeljili su 1974. prvu neformalnu kazališnu družinu u Hrvatskoj u to vrijeme, pod nazivom *Rhinoceros*, i izvodili predstave u iznajmljenu stanu i prvi se put otisnuli na ljetnu turneju, što *Rhinocerosu* postaje zaštitnim znakom. Žarko Potočnjak tad je zabljesnuo kao Helinand u *Pričaj mi o Augusti!* Luka Paljetka u Večekovoj režiji i kao Menato u Ruzzanteovoj *Mušici*, također u režiji Petra Večeka.

Boreći se s tadašnjim zakonskim i političkim načelima, Vitez i Potočnjak izborili bi poneko sponzorstvo i dotaciju te su odmah sljedeće, 1975. godine utemeljili Glumačku družinu Histrion, koja djeluje sve do danas. Kao najveći uspjeh drže izgradnju potpuno novoga kazališta, Histrionskoga doma, s kompletnom vrhunskom opremom, prvim i jedinim nakon 1945., koje imaju čast ostaviti budućim kazališnim naraštajima.

Glumačka družina Histrion nastala je, dakle, iz *Rhinocerosa*, kazališne grupe imenovane prema ideji Petra Večeka – prema naslovu Ionescove drame *Nosorog* i osobinama te neobične životinje: *ta životinja nikad ne živi u krdu*, napisao je Veček, grafički oblikujući i logo toga privatnoga teatra. Pitala sam Žarka Potočnjaka slaže li se s mojom tvrdnjom da se Družina Histrion, privatna putujuća glumačka grupa, nastala u jednom stanu, u „minimalističkim“ uvjetima suprotstavljala jednodimenzionalnoj komunističkoj ideologiji, socijalističkoj praksi, institucionalnom kazalištu, s usmjerenosti na hrvatske autore i pokušajem kodiranja hrvatske glume, suvremene glumačke umjetnosti u histrionskom duhu.

Tako je. Trebam naglasiti i da su uvjeti u kojima smo mi radili bili neusporedivo bolji nego što su to danas uvjeti za stvaranje jedne umjetničke grupe ili organizacije. Međutim, nama se činilo da su oni još uvijek nedovoljno otvoreni da bi se mogla stvoriti kazališna grupa koja bi mogla revitalizirati naše hrvatske pisce, itd. Taj pritisak jugokomunizma bio je prejak da bi se mladi ljudi mogli otvoriti i baviti se onim što njih zanima. Mi smo se okupili u manjem broju, nas je bilo šest-sedam glumaca, Zlatko Vitez, Dubravko Jelačić Bužimski, histrionski pisci Boris Senker, Nino Škrabe i Tahir Mujičić..., svakako treba spomenuti i Miškeca Polanca koji nam je davao podršku dok smo stvarali Rhinoceros, a Rhinoceros smo stvarali s Petrom Večekom koji nam je na političkoj i estetskoj liniji bio vrlo blizak, a bio je i prijatelj. Iznajmili smo jedan stan u kojem je arhitekt Branko Silađin imao svoju radionicu, projektni biro. On se selio u veći prostor i nekome je u razgovoru ponudio da mi to možemo iznajmiti kako bismo mogli raditi, razgovarati, čitati, imati probe itd. To je bila Vlačka 38, imala je dvoranu 10 x 5 metara i jedan mali administrativni prostor.

U tom prostoru počinje priča kako nastaje vođa. To uvijek volim pričati kao anegdota, ali nešto od toga vrijedi i kao stvarnost. Ušli smo u taj prostor, napravili ključeve svima, odlučili sve renovirati i zidove obojiti. Skupili smo novac, kupili boju i sve stavili na sredinu sobe. Sve smo financirali svojim vlastitim sredstvima i kad smo malo ostali bez sredstava, išli smo mom ocu koji bi nam dao nešto novca, ali nikad ne bi dao meni u ruke, nego Vitezu. To je već bio prvi korak da se vidi da Vitez uživa veće povjerenje u okruženju nego ja. Otišli smo u dućan i kupili sve što je potrebno, boju, kistove i nestali. U taj prostor nitko sedam dana nije došao, međutim, kad smo se ponovno našli i ušli u taj prostor, taj prostor je bio potpuno uređen, potpuno ofarban i potpuno adaptiran. Onda smo svi sjedili i netko je pitao, mislim Jelačić: 'Dobro, tko je ovo pofarbal?' Svi smo gledali u pod, samo je Vitez rekao: 'Ja sam to pofarbal.' Eto, to je moja priča o tome

kako se postaje primus inter pares. (Žarko Potočnjak u razgovoru s Mirom Muhoberac 10. studenoga 2018.)

Kao histrion odigrao je gotovo 40 uloga, mahom glavnih, od onih u djelima Williama Shakespearea, Miroslava Krleže, Tituša Brezovačkog, Marije Jurić Zagorke, pa do suvremenih: trija Boris Senker – Nino Škrabe – Tahir Mujičić te pokušao, a većinom i uspio, otjelotvoriti posebno načelo i model glumačke igre koji su mogli funkcionirati na nemirnim jadranskim pozornicama tijekom ljetnih turneja karakterističnih za Histrion od prve godine postojanja. To su: Tituš Brezovački, *Diogeneš* (Zmeknirep), Thomas Stearns Eliot, *Ubojstvo u katedrali* (Vitez), Boris Senker – Tahir Mujičić – Nino Škrabe, *Domagojada* (Dužd, Hektorović, Mačak), Senker – Mujičić – Škrabe, *Glumijada* (Osvaljači), Senker – Mujičić – Škrabe, *Histe/o/rijada* (više uloga), Senker – Mujičić – Škrabe, *Kavana Torso* (Makso Žmegač u režiji Zlatka Viteza i Fabijan Žigrović Žiga u režiji Zorana Mužića), Ivo Brešan, *Hidrocentrala u Suhom Dolu* (Mario Belotti), Ivo Brešan, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (Mačak), Dean Lee Coburn, *Partija remija* (Monika) i brojne druge. Za uloge u Histrionu i organizacijski rad dobio je niz nagrada i priznanja, među kojima se ističe nagrada Malih i eksperimentalnih scena u Sarajevu. S Histrionom gostovao je u 186 mjesta u Hrvatskoj te u Beču, Münchenu, Los Angelesu, San Franciscu i drugdje.

Nakon toga Hrvatsku je obilazio s histrionima brodom, do posljednjih godina, kad Glumačka družina Histrion izvodi predstave u svom Histrionskom domu u Ilici i na otvorenome, na Opatovini. O svim tim ulogama Žarko Potočnjak ima svoje zapise, stalno crta i modelira uloge. Iz dana kad je putovao po otocima i po selima, gradovima koji nikad nisu vidjeli kazališnu umjetnost bilježi:

Moram priznati da imam ogromnu dokumentaciju s tih putovanja, nešto je i Zlatko Vitez citirao u zadnjoj knjizi o Histrionu. Svaki sam prostor zabilježio, nacrtao. To su uglavnom bili vanjski prostori, nekad je, vrlo rijetko, bila i neka dvorana, neke smo dvorane otvarali prvi put, u nekima se od njih ništa nije događalo od Drugoga svjetskog rata pa se u mjestu nije znalo tko ima ključ od lokota, jer nitko u dvoranu nije nikad ušao. Međutim, uglavnom smo igrali na otvorenim prostorima i ja imam oko 80 posto crteža tih prostora u kojima smo igrali. Naravno da je to bilo vrlo zanimljivo. Našli bismo se jedan dan na nekom većem dvorištu, a drugi dan u nekoj staroj tvrđavi. Prvu je godinu Bužimski vodio ozbiljan kazališni dnevnik. Pisanih materijala osim toga nema, osim crteža i Vitezovih zabilješki i to je veliki problem, jer kad je za 40 godina skupljao građu, Vitez se naradio da bi to mogao skupiti. U svemu tome bitan je bio kontakt s ljudima. Uvijek smo nosili magnetofon i u razgovoru s publikom snimali njihov dojam prvoga susreta s kazalištem. Moramo se prisjetiti da još otoci nisu bili elektrificirani, nije bilo struje, negdje smo igrali pod osvjetljenjem logorske vatre, nije bilo televizije, nisu se onda ni snimale drame da bi oni znali da smo mi glumci. Negdje su mislili da smo mi to sve doživjeli što igramo i sad idemo po svijetu pa im pokazujemo kako se nji-

ma ne bi dogodile takve stvari kakve su se dogodile nama. Došli bismo u neko mjesto, izašao bi neki starčić pa bi nam otpjevao dobrodošlicu. Da smo tad imali magnetofon i to zabilježili, bilo bi to vrlo vrijedno, iznimno. Naišli bismo na baku koja je imala skoro sto godina i koja nam je pjevala pjesme iz Prvoga svjetskog rata. Nailazili bismo na neke stare tekstove koje bismo poslije dali profesoru Batušiću. Dakle, taj susret između Histriona i netaknute publike stvorio je u nama potpuno drukčije saznanje o kazalištu. (Mira Muhoberac, *Histrioni, Theatralia*, Hrvatska radiotelevizija, Treći program Hrvatskoga radija, studeni 2018.)

Dubravko Jelačić Bužimski zapisao je o Žarku Potočnjaku u Glumačkoj družini Histrion:

*Sjećam se Domagojade Mujičića, Senkera i Škrabea, te dramske igre o junaku Domagoju, sastavljene od tri farse u stihovima. Predstava je krenula u snažnom tempu. Izgledalo je kao da se ubacuje gomila sa svih strana, bučna i zanosna, kao da je vatra uskovitlala tijela glumaca. Ako išta u vizualnom smislu utjelovljuje habitus takve igre, to je jedna neobična, gotovo mistična Žarkova fotografija iz te predstave. Na drvenom platou postavljenom na četiri bačve, s plahtom kao jedinim zastorom, on u otrcanim kratkim gaćama, svinutim lijevim koljenom, stisnutih šaka s rukama skupljenima u laktu, uzdignute, zabačene glave, kao da ispušta krik prema mračnom nebu. I škrto svjetlo reflektora osvjetljava samo taj dio scene, pa sve odjekuje poput glumačke apoteoze, koju bi Peter Brook sigurno poželio vidjeti kao naslovnicu za svoju knjigu Prazan prostor. Na toj nezaboravnoj turneji, na kojoj smo plovili sa skulpturama i plahtama umjetničke družine Bijafre, razasutim po provi, često putujući noću, djelovali smo pod zvjezdanim nebom kao fantomski Thalijin brod. (Dubravko Jelačić Bužimski, *Žarkovih pola stoljeća*, rukopis, str. 1-2).*

4. Gradsko dramsko kazalište Gavella

Nakon tri i pol godine rada u Komediji u Gradsko dramsko kazalište Gavella u Zagrebu Potočnjaka je pozvao budući mentor, redatelj Dino Radojević ponudivši mu ulogu Lude u Shakespeareovoj komediji *Na tri kralja*. Početak je bio uspješan, već za tu ulogu Potočnjak je nagrađen Nagradom hrvatskoga glumišta (tad je to bila Prvomajska nagrada).

U Gavelli se zadržao u angažmanu dvadeset godina, od toga osamnaest godina u radnom odnosu. Bio je pouzdan stup toga teatra ostvarivši niz većih i glavnih uloga: William Shakespeare, *Richard II.* (Richard), Johann Nestroy, *Talisman* (Tituš Žarković), Samuel Beckett, *Svršetak igre* (Clov), Josip Kosor, *Maske na paragafima* (Jure), Miroslav Krleža – Zlatko Vitez, *Latinovitz* (Crni čovjek), Dubravko Jelačić Bužimski, *Surove kazališne priče* (Jakov Drenski), Miroslav Krleža, *Hrvatski bog Mars* (Jambrek), Ivo Brešan, *Smrt predsjednika kućnog savjeta* (Cindrić) itd. u režiji Dina Radojevića, Koste Spaića, Georgija Para, Božidara Violača, Želimira Mesarića, Petra Večeka, Zlatka Viteza...

Potočnjak nerijetko ističe da je upravo u Dramskom kazalištu Gavella ostvario najbolje trenutke u svom životu.

*Mogu izdvojiti trenutke kad bi Vice Vukov došao u Gavellu, a njemu je bilo zabranjeno bilo kakvo nastupanje, i kad bi nam pjevao. Gavella je imala i svoju drukčiju političku struju nego što je bila naša koju smo mi gradili u Histrionu. Naš veliki prijatelj bio je Vlado Gotovac koji bi redovito dolazio u Gavellu. Međutim, ono što se događalo u Gavelli, nikad nije izlazilo vani, bilo kakav eksces ili bilo što drugo. Naš bi tadašnji ravnatelj, kad bi morao ići Ivici Račanu na razgovor, rekao: 'Dečki, danas ću vas morati malo oprati.' Dakle, uspostavili smo jedan vrlo, vrlo prijateljski odnos između sebe u Gavelli i vrlo je teško te trenutke izdvajati, na primjer, to ludilo gostovanja Krležina Kraljeva u Radojevićevoj režiji u Americi. Veza s redateljem Peterom Brookom stalno nas je ganjala. Kad smo mi išli na otoke s Histrionom, a kako u Engleskoj nije bilo sela koja su potpuno netaknuta kazalištem, Peter Brook je morao ići u Afriku. Gostovanje Gavelle u Americi bilo je dvadeset dana nakon što je Peter Brook nastupio. U svim dvoranama u kojima smo bili, dvadeset dana prije nas bio je Peter Brook. Na kraju krajeva, Brookov Prazni prostor bio je naša mala Biblija. (Mira Muhoberac, Žarko Potočnjak, *Theatralia*, Hrvatska radiotelevizija, Treći program Hrvatskoga radija, prosinac 2018.)*

Tijekom tih godina rada u Gavelli uz mentorstvo Dine Radojevića i obveza prema Histrionu nastojao se priključiti ponekim mogućnostima pohađanja kazališnih radionica. Tako je u Parizu sudjelovao u tečaju *Commedie dell' arte*, a u New Yorku je pohađao seminar o uličnom kazalištu.

Nakon smrti Dine Radojevića, koji ga je uputio u svoje specifične pedagoške vještine (slovenski đak – sljedbenik ekspresionista, pobornik Branka Gavelle), mentorstvo je preuzeo redatelj Kosta Spaić, koji je u to vrijeme bio umjetnički ravnatelj u Gavelli i od kojega preuzima njemačku disciplinu i rad na ulozi baziran na dramaturškim smjernicama teksta i na glazbenoj partituri.

5. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu i druga kazališta, filmovi, televizija, pedagoški rad

U Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu dolazi na poziv Georgija Para, gdje ostaje od 1995. do umirovljenja 2012., nastavljajući s intenzivnim glumačkim radom. Bio je Satir Gorštak u Gundulićevoj *Dubravki*, Kralj Béranger u *Kralju umire* Eugènea Ionesca, Miroslav Frankić u Kušanovoj *Čarugi*, Oronte u Molièreovu *Mizantropu*, Luda u Shakespeareovu *Kralju Learu*, Mefistofeles u Goetheovu *Faustu*, Skup u Držićevu *Skupu*, Puba Fabriczy u Krležinim *Gospodi Glembajevima*, Merklov Frantz u *Kazimiru i Karolini* Ódóna von Horvatha...

Gostovao je i u drugim kazalištima u Zagrebu. U Satiričkom kazalištu Kerempuh ostvario je zapažene uloge u *Bubi u uhu*, *Komedijašima* i *Historijadi*, u Teatru &TD u *Kavani Torzo*, *Kralju Gordoganu*, u predstavi *Plebejci uvijek obavaju ustanak*, *Filipu*

Oktetu i čarobnoj trubi – u toj je predstavi nastupao za vrijeme srbočetničke agresije na Hrvatsku, u ekstremno teškome razdoblju za Dubrovnik tijekom trajanja Domovinskoga rata, kad smo, u okviru *Dubrovačkih ljetnih igara* u ratnim uvjetima, gledali tu predstavu u Poslijediplomskom središtu hrvatskih sveučilišta i vraćali se s predstave s Potočnjakom za vrijeme tzv. policijskoga sata u potpuno mračnom Gradu.

U Zagrebačkom kazalištu mladih glumio je u *Ozračju*, *Komediji zabuna*, u *Tri pušketira*. U Žar ptici istaknuo se u *Opakom vlastelinu* i *Božićnoj bajci*, u Trešnji u *Gričkom topu* i *Izgubljenjov svirali* te je surađivao s nizom neformalnih izvaninstitucionalnih grupa i pomagao u glumačkom i u pedagoškom smislu: Mitropa (*Dnevnik učitelja plesa*, *Jednostavno-komplicirano* itd.), Kazališna radionica Gustl (*Marathon*), Lapsus teatar (*A sad spavajte*), Eurokaz (*Ormita Nakarunada*, *Povratak*).

Glumio je i u drugim hrvatskim gradovima.

Na *Dubrovačkim ljetnim igrama* bio je, u ulozi Vojnika, član sjajne mlade ekipe u *Eduardu Drugom, kralju Engleske* (Brecht-Marlowe) na Lovrijencu u Parovoj režiji i u predstavi prema tekstu Ivana Kušana *Svrha od slobode* koja je označila gušenje Hrvatskoga proljeća. Na *Ljetnim igrama* glumio je i u Shakespeareovu *Hamletu* irskoga redatelja Denisa Careya s Festivalskim dramskim ansamblom, i u *Juliju Cezaru* Williama Shakespearea redatelja Koste Spaića i u *Skupu* Marina Držića redatelja Marina Carića.

U Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku bio je Bijela Guja u *Crkvenom mišu* Borislava Vujčića. U Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci bio je Janez u *Krležinu Kraljevu* i Malvolio u Shakespeareovoj komediji *Na tri kralja*.

Uz rad u Gradskom dramskom kazalištu Gavelli i Histriону vodio je i osobnu kazališnu trupu Teatra MOVE, Zagreb, u kojoj se iznjedrilo i nekoliko hitova: *Daj gol*, *Mrzli!*, *Hamlet and Tarzan*, *Jambrek*, *Klupica*, *Preobraženja*. Paralelno je i dalje radio i radi u Histriону (*Spelancija od Stanca*, *Hrvatski kokošinjac*, *Legenda o svetom Muhli*). Gostuje i u drugim kazalištima: Kerempuh, *Fortinbras se napio*, Hrvatski dom Vukovar, *Žene*, Kazalište Šibenik, *Pir malograđana*.

Pedagoški je surađivao i igrao na preddiplomskim ispitima studenata režije: u predstavi *Legende* Miroslava Krleže redatelja Mirana Kurspahića i *Nepobjediva lađa* Josipa Kosora redatelja Lovre Krsnika.

Posljednjih godina igra u predstavama u KNAP-u: *Dobitnik* i *Malo morgen* u režiji Georgija Para, u Histriону *Životna priča Janka Žnidarića* u režiji Miroslava Međimorca, *Na zlu putu* (Miroslav Krleža – Arsen Dedić) u režiji Dražena Ferenčine, u Eurokazovu projektu Branka Brezovca *Medeja semioklazam* i *Povratak* prema Srđanu Tuciću studentice režije Arije Rizvić. U Cekteu glumi u predstavi *Titon*, autorskom projektu redateljice Vlatke Vorkapić.

Filmski materijal djelomice je nestao tijekom devedesetih godina, a uspjela sam rekonstruirati četrdeset igranih filmova, dvadesetak televizijskih drama i preko četrdeset serija u kojima je Žarko Potočnjak glumio. Povremeno se bavio i estradom i sinkronizirao dvadesetak crtića.

Trenutno u svojstvu docenta predaje Scenski govor VI na Katedri za scenski govor Odsjeka filmske i kazališne glume na Sveučilištu Libertas u Zagrebu. Glumačkom pedagogijom počeo se baviti davnih osamdesetih godina, kad je nekoliko sezona redovito držao radionice za studente koji se pripremaju za prijamni ispit na Odsjeku glume Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, u KNAP-u, u Gavelli i u Teatru Bagatella. Slijedio je pedagoške postavke koje mu je prenio prvi mentor Dino Radojević, a i kasnije iskustvo iz niza uloga koje je radio s profesorom Kostom Spaićem. Nakon toga redovito sebe preispituje u radu s Georgijem Parom, s kojim je niz godina radio barem jedan scenski projekt godišnje. Sudjelovao je i u radionicama koje je organizirao Centar ITI u Grožnjanu.

Godine 2014. prema uputama profesora Petra Selema vodio je kolegij Psiho-fizička priprema glumca, ne odvajajući ni govorni ni tjelesni ni glumački činitelj. Sve je te module Žarko Potočnjak analizirao i realizirao istodobno, u radu sa studentima. U tom je procesu mlade studente uvodio u moguće prihvaćanje glumačkih zadaća (*Igra!*). Uz improvizacije usmjeravao ih je u osvješćivanju glumačkog instrumenta i usvajanju prvih osnova glumačkog umijeća: biti, postojati, davati, primati, djelovati...

Preuzevši Scenski govor, Žarko Potočnjak danas na Akademiji Libertas pokušava sačuvati autonomnost svakoga studenta, potaknuti ih na koncentrirano oslušivanje jedno drugog, poticati njihov osjećaj za partnerstvo i osvješćivati temeljne glasovne impostacije. Posebno pridaje važnost preciznosti iznošenja misli (škola profesora Tonka Lonze), jer drži da preciznost izgovorene misli nosi i preciznost stanja i emocije. Tijekom svih dosadašnjih semestara Žarko se Potočnjak bavio stihom, kako ležernijim tako i grubljim.

Za sebe Žarko Potočnjak voli reći da je histrion, *primus inter pares*.

Uoči *Krležiih dana u Osijeku 2018.* tijekom razgovora sa Žarkom Potočnjakom pitala sam ga: *Snimili ste film Vukovar se vraća kući, a upravo glumite i u Eurokazovoj predstavi, nastaloj u suradnji s Hrvatskom kućom u zagrebačkoj Preradovićevoj 31, u Povratku prema drami Srđana Tucića. Prije nekoliko godina vratili ste se u Vukovar, naravno ne kao ratnik, nego kao glumac. Kako ste se osjećali?* Potočnjak mi je odgovorio:

Jutros sam gledao tu akciju koja se dogodila 29. listopada 1991. godine. Bio sam čudesnim slučajnostima u prvoj vojnoj akciji. Ljudi koji me poznaju ne mogu vjerovati da bih ja mogao biti čovjek koji bi uopće dotakao oružje, međutim, tako se svijet okrenuo da me vrlo brzo upoznao sa strahotama koje su rađene u našoj zemlji. U tom se trenutku u čovjeku, u želucu nešto okrene i ti jednostavno postaneš borac. Jednostavno, svoju zemlju moraš obraniti. Sve što te okružuje u tom trenu postaje manje važno i manje vrijedno i ako izgubiš to tlo na kojemu si stvoren, izgubili su ga i tvoje dijete i dijete tvog djeteta i to postaje prvi zadatak koji te u tome vodi.

*Kako sam proveo jedan dio rata u istočnoj Slavoniji, u Osijeku, kasnije, kad sam se vratio u Zagreb, puno mi je pomogao Ivica Kunej. Bio je ravnatelj Kazališta Gavella, čim sam skinuo uniformu, sljedeći dan sam, od osam ujutro do pola noći, bio angažiran u Gavelli, o ratu nisam stigao ni razmišljati ni jedan jedini dan. Svaki put kad ga vidim uvijek mu na tome zahvalim. Pomogao mi je jako u životu – da se teške ratne traume obrišu ‘kao krpom’. Ljudi su se kleli, zaklinjali u Vukovar. Upoznao sam jednoga vašega studenta s Filozofskoga fakulteta, Vukovarca koji sad živi u Vukovaru. Rekao mi je da bi voljeli u Vukovaru napraviti kazalište, da su razgovarali o tome, i da ste vi preporučili da se meni javi. Bio sam presretan, to je velika stvar koja me učinila u životu sretnim jer nisam bio čovjek koji o Vukovaru priča, nego sam otišao tamo, radio sam mjesec i pol i napravio predstavu i nekako imam osjećaj da sam svoju dužnost prema tom gradu obavio. Do toga mi je jako stalo. Žao mi je da se to nije u Hrvatskom domu u Vukovaru tako nastavilo dalje pa da Vukovar ima svoje kazalište kao Požega, Zadar itd., ali to mi je važan detaljčić u biografiji. (Mira Muhoberac, *Histrioni, Theatralia*, Hrvatska radio-televizija, Treći program Hrvatskoga radija, prosinac 2018.)*

Potočnjak je vodio dnevnik turneje Glumačke družine Histrion s predstavom *Ubojstvo u katedrali* prema tekstu Thomasa Stearnsa Eliota. Taj je dnevnik sinteza verbalnih zapisa i crteža, tj. skica i nacрта Žarka Potočnjaka.

*Idemo prema Ovčari uz crkvu (tu smo snimali) do vodotornja. I dalje prema Ovčari. Putem, koliko imam informacija, a pažljivo sam o tome slušao i pamtio, pokušavam strateški analizirati i objasniti napad na Vukovar i njegov pad. Ovčara. Šutimo. Ovo je zaista sveto mjesto. Palimo svijećice i vraćamo se. (...) Šetnjom i razgovorom o Vukovaru stižemo u dvorište crkve. Pozornica će biti ostavljena u uglu dvorišta uz sam rub crkve, a pultovi za ton i rasvjetu na klupici uz parkić. Namještamo reflektor i jednim osvjetljujemo stablo čije se grane šire iznad pozornice. Prostor je krasan – samo je pitanje neba. Ptice nisko lete. Oblaci crni. Čurdo je stigao. (Žarko Potočnjak, *Ubojstvo u katedrali*, dnevnik turneje – 8. srpnja 1999.)*

6. Umjesto zaključka

*Volim se pošaliti pa reći da dvije kategorije postoje koje su u svemiru ključne, dva pojma, a to su prostor i vrijeme. Isto tako u kazalištu su dvije najznačajnije stvari prostor i vrijeme. U kazalištu se prostor može prikazati kako se želi i vrijeme se može prikazati onako kako se želi. Prema Einsteinu znamo da vrijeme u svemiru ne teče svugdje jednako, jedna je sekunda drukčija na jednoj strani svemira. Isto tako prostor gdje mi ovoga trena sjedimo udaljeniji je od središta svemira za stotine kilometara. Ta dva pojma u svemiru i kazalištu su u meni na jedan čudan način spojena i ja mislim da su te poveznice daleko dublje i dalje nego što su to Dionizijske svečanosti. (Mira Muhoberac, *Svemir i kazalište* – izjava Žarka Potočnjaka, *Theatralia*, Hrvatska radiotelevizija, Treći program Hrvatskoga radija, ožujak 2017.)*

Glumac Žarko Potočnjak ostvaruje zapažen opus u nekoliko hrvatskih kazališta, na filmu, na radiju i na televiziji. Stvaralačko djelovanje toga istaknutoga hrvatskog umjetnika predočila sam na temelju opsežne arhivske građe, razgovora s glumcem, drugim glumcima i glumicama, redateljima i suradnicima, na temelju anketa o njegovim ulogama, brojnih svjedočenja naših suvremenika, kritika, eseja i zapisa o njegovu djelovanju te na temelju privatne teatrografske i filmografske riznice Žarka Potočnjaka. Detektirali smo sintezu gavelijanskoga i histrionskoga koda glume kao bitnu odrednicu glumačkog izraza koja dramskog umjetnika Žarka Potočnjaka čini prepoznatljivo različitom osobnošću u hrvatskom glumištu. Zbog opsežne građe i enormno velikoga broja uloga koje je ostvario, u ovom tekstu, ograničenu opsegom, zadržali smo se na glavnim aspektima stvaranja i djelovanja hrvatskoga glumca Žarka Potočnjaka.

Na moj poziv Žarku Potočnjaku kojim sam ga obavijestila da ću govoriti o njemu u Osijeku rekao mi je: *Tamo sam bio sedam mjeseci u rovu. Puno ih sve pozdravi.*

TEATROGRAFIJA

U pisanju teksta *Glumac Žarko Potočnjak* koristili smo se građom svrstanom u pedeset i osam registratora u kutijama koju nam je ustupio sam glumac, audiozapisima i videozapisima, razgovorima i rukopisima kolega i prijatelja Žarka Potočnjaka, ali i njegovim crtežima, nacrtima i ilustracijama te bogatim dnevnikom.

VLASTA RAMLJAK – GLUMICA TRIJU KAZALIŠTA

Dugogodišnje poznanstvo tek je prividni prijepor u procjeni kazališne putanje Vlaste Ramljak,¹ jer je u pitanju osoba snažne volje i dojmljive pojave, uvjerenjena u svoju umjetničku sposobnost. Pobrojene odlike konstanta su kreativnosti Vlaste Ramljak, uočene još u mladenačkim i sve složenijim ulogama u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, zatim samosvojnim ostvarenjima u Hrvatskom kazalištu u Pečuhu i u zatečenom razdoblju, za angažmana u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.

Rođenjem Osječanka, poslije gimnazije umjesto obiteljski očekivanog profesorskog, impulzivno odabire glumačko zvanje, studira na Područnom odjelu zagrebačke Akademije za kazalište, film i televiziju (danas Akademija dramske umjetnosti) i diplomira 1983. godine. Prvoj generaciji (osim Vlaste Ramljak, Đorđe Bosanac, Velimir

¹ Vlasta Ramljak, kazališna, filmska, radijska i televizijska glumica (Osijek, 5. svibnja 1960.) Poslije gimnazije na područnom Odjelu zagrebačke Akademije dramske umjetnosti diplomira glumu 1983. Od 1983. do 1991. zaposlena je u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu, gdje je odigrala 30 velikih i glavnih uloga u djelima hrvatskih (Krlježa, Begović, Marinković) i svjetskih (Shakespeare, Čehov) dramatičara. Gostuje u Hrvatskom kazalištu u Pečuhu i sudjeluje u prvoj profesionalnoj predstavi na hrvatskom jeziku u Mađarskoj, u Krlježinu *Kraljevu* (Anka), 1990. Sljedećih godina nastupa u dramama hrvatskih autora (Senker, Mujičić, Škrabe, Špišić, Cvenić, Matanović), a općepriznati uspjeh u mađarskom i hrvatskom kazališnom prostoru postiže kao Medeja, naslovnoj ulozi u drami Árpáda Göncza *Mađarska Medeja*. U zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu angažirana je od 1991. do 1994. i ponovno 2000. Zapažene su njezine uloge: Gospođa Pernell – Molière, *Tartuffe*; Martha von Gescwich – F. Wedekind, *Lulu*; Majka Alena – P. Rambert, *Glumica*. Tumači ulogu Omame u ansambl predstavi *Doljnogradska 11*, nastaloj prema romanu D. Hedla i ostvarenoj u koprodukciji *Osječkog ljeta kulture* i osječkog Hrvatskog narodnog kazališta, 2019. Prisutna je i u kazališnoj pedagogiji kao predavač kolegija scenskog govora na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti (područni Odjel glume u Osijeku), tijekom akademskih godina 1992./1993. – 1997./1998., te na Odjelu glume Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku od 2004. Na Filozofskom fakultetu u Osijeku završava poslijediplomski studij kroatistike obranom teme *Doprinos Hrvatskog kazališta u Pečuhu u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, 2002. Za tumačenje Medeje u drami Árpáda Göncza *Mađarska Medeja* nominirana je za Nagradu hrvatskog glumišta u kategoriji *najbolje ženske uloge*, 1998., a sljedeće, 1999., za tu ulogu prima Nagradu *Asser Savus* na *Festivalu glumca* u Vinkovcima. Za izvedbu monodrame J. Matanović, *Zašto sam vam lagala* nagrađena je Pečatom grada Osijeka, 2002.

Čokljat, Damir Lončar, Davor Panić, Antonija Schmidt) kolegije iz povijesti i teorije kazališta predaju Nikola Batušić i Vladan Švacov na Pedagoškom fakultetu (danas Filozofski fakultet), a s praksom buduće profesije upoznaju ih, u Hrvatskom narodnom kazalištu osvjedočeni prvaci nacionalnog glumišta, Fabijan Šovagović i Drago Krča te redatelj Tomislav Durbešić i Joško Juvančić. Obrazovni, fakultetski proces i dnevno praćenje, ili pak sudjelovanje u regularnim (dramskim) predstavama, viševrsno dopunjavaju i učvršćuju njihove poglede na scensku umjetnost. Prijateljski savjeti iskusnih osječkih glumaca, Izidora Munjina, Ice Tomljenovića i Franje Majetića, dijelom su njihove svakodnevice, a Ružica Lorković, prema izjavi Vlaste Ramljak, trajno utječe na njezino doživljajno i jezično shvaćanje uloge.

Neposredno nakon završenog školovanja Vlasta Ramljak i njezini naraštajni parnjaci primljeni su u angažman, čime se objelodanjuje osnovna svrha dislociranog studija glume Akademije dramske umjetnosti, jer je ansambl osječke Drame popunjen članovima ujednačenog iskustva i profesionalnih nazora. Zahvaljujući Zvonimiru Ivkoviću, intendantu Hrvatskog narodnog kazališta i njegovu pouzdanom suradniku Ljubomiru Stanojeviću, dramaturgu i ravnatelju Drame, skupinu novoprimljenih glumaca zatječe u kazalištu organizacijski usklađena atmosfera, a podržava je repertoarna zastupljenost djela koja prate, često i najavljuju, recentna kretanja scenske umjetnosti u osmoj dekadi 20. stoljeća.

Na drugoj godini studija Vlasta Ramljak tumači Prvu vješticu u Shakespeareovu *Macbethu*, 1980., a potom slijede uloge drugačije poetske osnove iz vremenski srodnog razdoblja: Lukrecija je u Machiavellijevoj *Mandragoli*, Petrunjela u Fotez Stražićićevom *Dundu Maroju* i Charlotte u Molièreovu *Don Huanu*. Potom iznenađuje svježinom komike Milice Pavlović u Kovačevićevu *Sabirnom centru* i Ankice Ardonjak u Kušanovu *Čarugi*, a intertekstualnost Sofoklove Aristomahe i njezine suvremenice Jasne pogodno se uklapa u naraciju Brešanove groteskne komedije *Arheološka iskapanja kod sela Dilj*. Iako nije po vokaciji komičarka u komediografskoj domeni, ili pak u formalnom odmaku od kanona, Vlasta Ramljak traži u svojim ulogama ono dramski prepoznatljivo bez skretanja u površna, scenski efektna rješenja. Tih godina tumači i Jozu u Šovagovićevoj dramskoj fresci *Sokol ga nije volio*, oštromna je Ružica u Kekanovićevim bidermajerski intoniranim *Esekerskim zaljubljenicima*, a uživljena u jezično blisku tematiku utjelovljuje i Anu u Mihaljevićevu mjuziklu *Slavonska rapsodija*. Djela različitih problemskih perspektiva, od drama u užem, formalnom smislu do glazbenih predstava, omogućuju Vlasti Ramljak ispitivanje vlastitog glumačkog potencijala.

Analogno idejnom svijetu predstave i prihvaćanju kazališta kao mjesta susreta tradicije i suvremene komunikacije Vlasta Ramljak svoje nastupe sve jasnije definira samosvojnim sredstvima scenskog izražavanja, a po prirodi znatiželjna i spremna na umjetničke izazove donosi uloge *eksplicitne hladnoće*, *pritajene agresije*, *stvarajući oko sebe oklop nedodirljive, majestetične posebnosti*. Takva je njezina barunica Mel-

degg-Cramensteg (Krlježa, *U logoru*) i Anna Bergmann (Prokić, *Dom Bergmannovih*). Iz te razine tek relativne osjećajnosti kreće k unutarnjoj ranjivosti i psihičkoj podvojenosti Maše (Čehov, *Tri sestre*) i Katarine (Shakespeare, *Kroćenje goropadnosti*), oličenju svojeglavog i bujnog ženstva. *Ako prvi impuls govori o ne-dodiru, drugim otkriva dušu potresenu unutarnjim preokretima, to bolnijim kad je diskretniji, sakriveniji, naoko dalek i indiferentan*. Glumačku razlikovnost pristupa Vlaste Ramljak sjajno kritičarski nijansira Davor Špišić na stranicama „Glasa Slavonije“ (1988.) i pronicljivo predmnijeva da tek slijede njezine interpretativno pamtljive uloge.

Iz povijesno opravdanih, ali i umjetničkih razloga Vlasta Ramljak sustavno, od početka karijere, nastupa u dramama Miroslava Krlježe, koje su repertoarna konstanta osječkog kazališta, a za njihove izvođače prestižno kreativno mjerilo. Od *Osječkog predavanja* (1928.) i praizvedbe drame *U logoru* (1937.) pa sve do osamdesetih godina redovito se scenski obnavlja i idejno ispituje Krlježin glembajevski ciklus, a takvo nedvosmisleno uvažavanje piščeve dramatičke preduvjet je osnutku (i trajnosti) znanstvenog skupa *Krlježini dani u Osijeku* (1990.). Nositelji zamisli, Branko Hećimović, Zvonimir Ivković i Stanislav Marijanović, žele datumom početka skupa, 7. prosinca, ukazati na kontinuitet Hrvatskog narodnog kazališta od 1907. godine, a sadržajem, do 2018. redovito objavljivanih, dvadeset devet zbornika verificirati postojanu aktualnost Krlježine riječi.

U skladu s takvim, programski osvjedočenim, usmjerenjem osječkoga kazališta Vlasta Ramljak četiri puta sudjeluje u inscenacijama Krlježinih djela. Tumači naturalističko-ekspresivnu Evinu narav u drami *Vučjak* (1982.), zatim je Amalija u predstavi *Put u raj* (1985.), prethodno je spomenuta barunica Meldegg-Cramensteg *U logoru* (1987.), kada u kostimu *crno-žutih boja i upravo brehtovskim potezima utjelovljuje svijet na izmaku*,² i napokon je Klara u *Ledi* (1990.).

Petar Šarčević u Evi, barunici Meldegg-Cramensteg i Klari redateljski produbljuje misaonu i jezičnu cjelovitost uloga Vlaste Ramljak, ali i ljudsku i umjetničku težnju da svoju glumačku pojedinačnost uskladi i uzajamno dopuni sa scenskim partnerima. Šarčevićeva režija Krlježine *Lede kreće se u granicama poznatog bez izvanjskog iznenađenja (...)* posvećena glumačkoj igri i ulogama što su ubilježene u umjetničke biografije velikana našeg glumišta. Karakternu okosnicu svoje uloge Vlasta Ramljak sabija u Klarinu ispovijed u drugom činu *Lede, položivši ispit glumačke zrelosti*, ponesena interpretativnom uživljenošću i ostalih sudionika predstave, posebno Velimira Čokljata (*Aurel*) i Damira Lončara (*Vitez Oliver Urban*) koji su, kao i ona, *dominantan, mlad glumački naraštaj osječkog kazališta*.³

² Marija Grgičević, *Žestoko sažimanje*. „Vjesnik“, XLVII, 14453. Zagreb, 9. prosinca 1987., str. 8.

³ Marija Grgičević, *Glumci blistaju*. „Vjesnik“, L, 15274. Zagreb, 28. ožujka 1990., str. 9.



Miroslav Krleža: *Leda*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek, 1991.
Velimir Čokljat, Damir Lončar i Vlasta Ramljak.

Filmski scenarij *Put u raj* nastao prema motivima Krležine novele *Cvrčak pod vodom* i dramaleta *Finale*, u režiji Georgija Para svojim poetskim modalitetom umnaža i istodobno mijenja promišljanja Vlaste Ramljak. Premijera *Put u raj*, 27. studenoga 1985. održana je u čast obnove kazališne zgrade, a Parino *prepoznavanje usuda svijeta kao uklete sinusoide koja u beskonačnost ispisuje rat i mir* i njegovo redateljsko podvlačenje *jalovosti optimističkog i pesimističnog gledanja na pojedinačne i kolektivne zanose*,⁴ zorno transponira Krležinu viziju o neprestanom ponavljanju ljudske gluposti i ograničenosti. Gledano iz povijesnog udaljenja naoko proturječan sadržaj događaja – društveno odobravanje nasuprot dojmu predstave koja donosi sumornu sliku stvarnosti, lišenu svih iluzija i ispunjenu ironijom, skepsom i ogorčenjem – transparentno odražava kulturna i umjetnička htijenja osječkoga kazališta. Redateljsku zamisao predstave *Put u raj* Georgij Paro dijeli sa svojim provjerenim suradnicima, scenografom Zlatkom Kauzlarićem Atačom, kostimografkinjom Marijom Žarak, koreografom Miljenkom Vikićem, a scensku glazbu sklada Neven Frangeš. U toj ansambl predstavi, koja je ušla u anale hrvatskoga glumišta, ne samo zbog likovnoimpresivnih rješenja i vremenskog sažimanja nego i paralele između prvosvjetskoratnog i interastralnog svjetonazora, Paro

⁴ Želimir Stublija, *I u raju miriše barut*. „Oko“, XII, 359. Zagreb 19. prosinca 1985. – 2. siječnja 1986., str. 11.

dramaturšku ravnopravnost konfrontiranih Bernarda i Orlanda redateljski povjerava gostujućim tumačima, Zvonimiru Zoričiću i Vanji Drachu, dok monolitnost radnje i odmjerena detalja prepušta umijeću osječkih glumaca. Panoramski prizori iz kojih se u zatvorenim interpretativnim cjelinama izdvajaju pojedini sudionici, Amalija Vlaste Ramljak dijelom je raskošne zajedničke igre i ravnomjerno upotpunjava Krležinu trajnu obuzetost ratnim užasima na barikadi kobne kote 313 iz 1916. godine.

Izvedbenu zanimljivost predstava nedvojbeno potiče različitost redateljskih rješenja, među inim udomaćenog Petra Šarčevića, Vjekoslava Vidoševića, Georgija Para, Joška Juvančića, Želimira Mesarića, Marina Carića, Petra Večeka, Mire Međimorca, Zorana Mužića i Radovana Marčića koji, više ili manje naglašeno, u svoje inscenacije nose postulate tzv. redateljskog kazališta. Gotovo redovito konkretna se dramska tema ugrađuje u kulturološki univerzalni kontekst, a asocijacije na srodna djela istog/različitih autora, kao i reducirani scenski rekviziti i suvremenost kostima pripadaju proširenom redateljskom modelu, ali i kazališno svojstvenim reakcijama na ideološka previranja i poljuljanu ravnotežu u društvenom okruženju.

Nedvosmislene umjetničke poruke obogaćuju raspon glumačkih spoznaja Vlaste Ramljak, pa se hinjena *larvoajantna popustljivost* Sobarice Dona Elvire u drami Ivice Ivanca *Odmor za umorne jahače ili Don Juanov osmjeh*, 1989., uklapa u koncepciju Juvančićeve režije u kojoj *izazov Don Juanovih romantičnih pokusa u neromantičnom vremenu i licemjernim pejzažima preuzima Sganarelle, na kraju jednako neshvaćen te kao i njegov gospodar pasivno osluškuje odjeke nekog dalekog smijeha*.⁵

U Marinkovićevoj drami *Glorija* ona je Glorija koja se pojavljuje iz tame i nakraju ponovno uranja u tamu. Sugestivno spaja i razdvaja svijet osobe i uloge, Magdalene i Glorije, parira provincijalnim zamkama i ambicijama, energično se suprotstavlja pohlepi za vlasti i religioznoj pragmatičnosti, da bi u *pretposljednem prizoru s Darkom Milasom (don Jere) odigrala klimaks predstave. Oni ukusom ljubavi i mržnje, povratne manipulacije, razodijevaju naplavine strasti i ispisuju posljednji čin melo-tragedije kada se Magdalena (Gospa je odavna prestala biti)*⁶ svjesno miri i prihvaća parabolu svoga duhovnog i svjetovnog postojanja.

Donosi i Agnezina somnambulantna snoviđenja u Begovićevu *Pustolovu pred vratima* kombinirajući erotizam i temperament svoga kazališnog bića i zadanost uloge opijene čežnjom za dinamikom života, svaki od dramskih prizora i svaki od susreta sa samrtnim grčem oblikujući na drugačije formuliranom balansiranju između punine života i eteričnih naznaka njegova nestajanja.

U završnici angažmana u Osijeku, kao Gertruda u Shakespeareovu *Hamletu* Vlasta Ramljak sabire glumačko iskustvo u otjelovljenju utjecajnih, odlučnih žena, ovdje

⁵ Dalibor Foretić, *Don Juan u prosekturi*. „Danas“, VIII, 371. Zagreb 28. ožujka 1989., str. 46.

⁶ Davor Špišić, *(Samo)ranjavanje kazališta*. „Glas Slavonije“, XLVII, 13825. Osijek 29. svibnja 1990., str. 9.

istodobno kao demon i osamljena patnica, pohotna i nedokaziva u kretnji i govoru uzdignutom do krika majčinske boli i stišanog do šapta u očekivanju rezultata zakovitlanog zla. Predstava *Hamleta* (1990.) ispunjena je crnilom, tijelima mrtvaca, grobovima i sjećanjima na nekadašnji Elsinor, sada razmravljen na tobožnje heroje koji u međusobnom uništavanju negiraju i sami sebe, a Gertruda unatoč krvavosti postupaka ne može ničim zadovoljiti pomamu svojih unutarnjih nagona.

Sljedećih mjeseci Shakespeareov *Hamlet*, u režiji Petra Večeka, sve očitije izjednačuje dojam scenske slike i kobni hod stvarnosti. Zgradi Hrvatskoga narodnog kazališta spaljeno je krovništvo, pozornica i dio gledališta 16. studenoga 1991. Bestijalno granatiranje Osijeka prekida festivalska gostovanja (*Sterijino pozorje*, *Gavelline večeri*, *Splitsko ljeto*) i urušava dotad razgranatu recepciju predstava u nacionalno utjecajnim glasilima, a Vlastu Ramljak, poslije deset godina zavidnog spektra uloga i umjetnički domišljenog iskaza, nesmiljeno suočava s presudnim životnim i profesionalnim odlukama. Prekid bez povratka na pozornicu osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta nije karijerno šokantan samo za Vlastu Ramljak već i za Velimira Čokljata, Damira Lončara i Darka Milasa (bez njih je teško zamisliti Krležinu *Ledu* i Begovićeva *Pustolova*), koji su popratne žrtve mučnog početka devedesetih godina proteklog stoljeća.

Hrvatski sabor 9. listopada 1991. potvrđuje novi kazališni zakon čijim je 14. članom Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu dobilo *status državog i matičnog kazališta svih nacionalnih kazališta (...)* u Republici Hrvatskoj. U skladu zatečenih okolnosti dio izgnanih osječkih glumaca sklonjen je u Hrvatsko narodno kazalište, ali ga, osim Vlaste Ramljak, ubrzo i napušta i nastavlja glumačku egzistenciju na drugim pozornicama. Odluka o ostanku ne donosi Vlasti Ramljak umjetničku satisfakciju, jer uloge pogodne za njezin kreativni profil redovito pripadaju etabliranim zagrebačkim prvakinjama. Glumački zapostavljena, nastupa u manje važnim ulogama (Sudopera – Giraudoux, *On-dine*; Begum – Gundulić, *Osman*; Supruga dvorskog ministra – Šoljan, *Dioklecijanova palača*; Mare – Brešan, *Potopljena zvona*) ili je zastupljena u alternacijama (Anina – Goldoni, *Impresario iz Smirne*; Udovica Zart – Canetti, *Svadba*). Situaciji pridonosi i politički ishitrena afera sa suprugom Zvonimirom Ivkovićem, koji je prisiljen napustiti mjesto intendanta⁷ premda je u svom razdoblju (1981. – 1993.) osječko Hrvatsko narodno kazalište doveo u središte kulturnog interesa.

Od 1991. do 1994. puninu svog umijeća Vlasta Ramljak jedino je pokazala u Strozzijevoj drami *Igra u dvoje* (1993.). U slagalici životnih i fiktivnih inserata u kojoj virtuoznost igre i riječi otvara mnogostruka značenja, kao fatalna supruga, ljubavnica i glumica II, ona koristi slobodu kretanja unutar granica pojedinih prizora, nedorečenošću reakcija podcrtavajući vječnu napetost između muškarca i žene.

⁷ Darko Gašparović, *Susreti sa Zvonkom Ivkovićem. Találózások Zvonko Ivković – csal.* U: Zvonimir Ivković, *Kazališne veze Osijeka i Pečuha. Eszék és Pécs színházi kapcsolata.* Matica hrvatska Ogranak Osijek. Osijek 2012., str. 319-329.

Premda nesklona individualnim gostovanjima (za angažmana u Osijeku gostuje jedino u splitskom Hrvatskom narodnom kazalištu, gdje tumači Abigail Williams u Mile-rovoj drami *Vještice iz Salema*, 1985.), prepušta se zovu glumačkog poriva i svoju umjetničku budućnost prenosi u Hrvatsko kazalište u Pečuhu. Jedinствена institucija takve vrste izvan Hrvatske svoje djelovanje otvara *Kraljevom* (1990.) sljubljujući predstavom – spektakularnim obrascem pučkih svečanosti – autentične sekvence iz Krležina života i poetski zanos djela, višejezičnost vremena i entuzijazam izvođača. Predstava se prikazuje na otvorenom i u dvostrukoj je podjeli glavnih uloga. Vlasta Ramljak donosi Anku protkanu lirskim pasažima. Njezin nijemi oproštaj sa Štijeom podvlači relativnost svijeta živih i mrtvih, dok Eva Nagy u alternaciji, bezobzirno, ekspresionistički naglašeno, ismijava ljudsku bol. Uloga Anke pruža Vlasi Ramljak još jedan susret s Krležinom dramatikom i istodobno objektivizira njezino umjetničko samopoštovanje.

U kabareu-operet-carousel *Fritz i pjevačica* Senkera, Mujičića i Škrabe (1993.), u tekstu koji se, istina, bavi nekim epizodama iz Krležine kronologije, ali koji nije ni povijest ni biografija nego provokativni i duhovit teatarski komentar različitih povijesnih perspektiva (Fritz – Krleža, Josip Broz, nadvojvoda Ferdinand, Stjepan Radić), u toj mješavini jezika (hrvatski, mađarski, njemački, češki, srpski), u strukturnom kolopletu demontiranih, impresivno/ekspresivnih dionica, Vlasta Ramljak donosi Majku/Sofiju, usklađena s pojavom Sjene u interpretaciji Damira Lončara, svog nekadašnjeg stalnog partnera, kao što joj je, povremeno i Velimir Čokljat, tumač Herkula u *Kraljevu*.

Umjetničke veze, postupno oslabljene u Zagrebu, posve su prekinute u *Mađarskoj Medeji* (1998.), možda najzrelijem glumačkom nastupu Vlaste Ramljak i ne samo u pečuškom Hrvatskom kazalištu. Drama Árpáda Göncza, tada mađarskog predsjednika, nedvojbeno pridonosi propulzivnosti predstave (Budimpešta, Ljubljana), ali i neovisno o tome tema djela pruža joj izvrstan prostor varijacija, pa je istodobno raspamećena vještica i odbjela generalova kći, ranjena žena i samoubojica. Sudbina Medeje Jazon, rođene Deak, žestoko se ubrzava prema dramskom finalu i u faktičkom trajanju predstave od sat i pol tretira odbacivanje komunizma, muževu nevjeru i sinovu smrt te je glavnoj junakinji jedini mogući izlaz oduzimanje vlastitog života i razgovor s duhovima podzemlja. Idejna transformacija Euripidove *Medeje* (Göncz tekst stvara 1957., a zatim je uhićen i osuđen na doživotni zatvor) omogućuje Vlasi Ramljak da pojavom u crnoj haljini i raspuštene crne kose pod fokusiranim osvjetljenjem na inače zamračenoj pozornici (u pozadini se povremeno naziru obrisi koreografiranih baletnih inserta) posvemašnje kontrolira svoje govorne i fizičke preinake i eksplicira neiscrpu glumačku energiju u toj drami/monodrami, zamišljenoj kao literarni presjek društveno traumatičnih situacija. Dotadašnje susrete s ulogama u klasičnim djelima (Gertruda u *Hamletu*) razbuktava u Gönczevoj *Mađarskoj Medeji* kada pokazuje izuzetni senzibilitet u tumačenju ženske psihe, u strastvenim i ogorčenim krajnostima. Suvremenska predodžba Medeje koja podrazumijeva mistično-mitsku predaju, a jednako je tako grčka, mađarska i hrvatska,

prepoznata je s obje strane, mađarske i hrvatske granice, pa je za to ostvarenje Vlasta Ramljak nominirana za Nagradu hrvatskog glumišta u kategoriji *najbolja ženska uloga*, a sljedeće, 1999. godine, na *Festivalu glumca* u Vinkovcima stječe Nagradu *Asser Savus*.

Uskoro tumači Shakespereovu Lady Macbeth, podjednako uvjerljiva i u zatvorenom i na otvorenom pozorničkom prostoru kada plamen baklji vizualno potencira njezinu glumačku transformaciju iz neumoljivo razorne u osamljenu i u zločin ogrezlu ženu. Impresivan je završni prizor predstave kada intenzivno osvjetljena *shvaća da joj je smrt jedini mogući izlaz*. Psihičku destrukciju Lady Macbeth Vlasta Ramljak unosi i u fizičko portretiranje uloge, pa odvojena od stvarnosti gleda u tijelo mrtvog Macbetha i *besciljno luta, uzalud pokušavajući isprati krv sa svojih ruku i sa u dijelove razderanog kostima*.⁸

Novi glumački izazov Vlasti Ramljak trostruka je uloga Glumice, Prvakinje i Elizabete u drami Borisa Senkera *Gloriana* (2001.), u kojoj su povijesne činjenice i izvan-kazališna realnost pretpostavka oblikovanju kazališnog teksta i kazališne predstave. Dramaturški zasnovana na izmjeni motivskog trokuta: Brucknerova drama *Elizabeta Engleska* referira se na borbu za vlast i uvjetuje psihozu proslave glumičina jubileja, a u ta dva sloja radnje ugrađene su refleksije na društveni ushit i posljedice pokreta Hrvatsko proljeće. Postmodernistički slog i otvorena dramaturgija Senkerove *Gloriane* hipotetički se može vezati za izvedbu *Elizabete Engleske* u Aschenbach Theateru (2015.), koja politički aspekt Brucknerova teksta radikalizira u svrhu scenske analize pada komunizma i rata u Jugoslaviji.

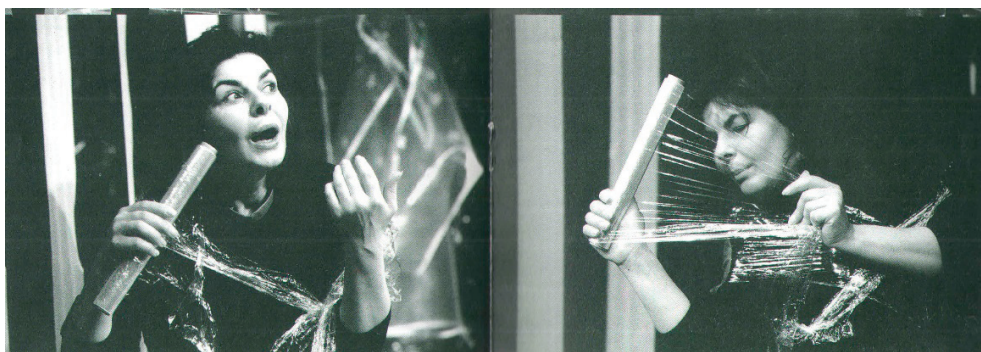
Vlasta Ramljak vješto nijansira Glorijanine egzaltacije, njezine profesionalne i intimne bjegove, shvaćajući ih kao kompenzaciju za depresivna stanja zrele žene koja je odavno imuna na kazališnu zavist i neumjerenost karijerizma. Uživljena u stalnu promjenu raspoloženja tim je interpretativno iscrpljujućim modusom eksplicirala motivsku slojevitost svoje uloge koja *odražava odnos scenske iluzije i njezinih stvarnih nositelja, suštinskog pitanja svakog kazališta i svake predstave*.⁹ Kao rijetko kad dramska fabula pronosi autobiografske elemente svoga tumača, stoga ne čudi da je izvedba *Gloriane* neformalno posvećena Vlasti Ramljak.

U dramatisaciji romana Julijane Matanović *Zašto sam vam lagala* (2002.), kojom je obilježena desetgodišnjica djelovanja Hrvatskog kazališta u Pečuhu, gotovo se suautorski upušta u analizu ženskog identiteta. Intimistički zapisi bez dramske napetosti, okupljeni oko različitih motiva, *monodramski su oblik dobili obraćanjem nekad najboljoj prijateljici Lidiji, a dramatisacija je očito vodila računa i o glumačkom habitusu Vlaste Ramljak*. Poznato je da Vlasta Ramljak doseže glumački maksimum u tumačenju

⁸ B. P. B. /Branka Pavić-Blažetin/, *Shakespeare na daskama pečušskog Hrvatskog kazališta*. „Hrvatski glasnik“. Tjednik Hrvata u Mađarskoj. IX, 9. Budimpešta 4. ožujka., 1999., str. 6.

⁹ B. P. B. /Branka Pavić-Blažetin/, *Gloriana*. „Hrvatski glasnik“. Tjednik Hrvata u Mađarskoj. XI, 6. Budimpešta 8. veljače 2000., str. 1 i 6.

prividno jakih i rezolutnih osoba, iznutra izmučenih egzistencijalnim dvojabama, poput Marinkovićeve Glorije ili Gönczeve Medeje, a sada Julijanino nostalgичno putovanje u prošlost ispunjava žučna rasprava s Lidijom, koja je podsvjesni razlog potrage auto-ričina scenskog alter ega za iščezlom ljubavi. Rekviziti od prozirne plastike do cipela, omiljene odjeće, jastuka i zaboravljene knjige podsjećaju Julijanu na toplinu djetinjstva, pa u trenucima mirenja s Lidijom privija te dragocjene predmete uz tijelo, a zatim, ponovno izazvana uspomnama, lice i crni kostim omata vrpčama svijetleće folije, u vizualno stvorenoj krletci tražeći zaštitu. Prijelazi iz jednog u drugo interpretativno stanje *sačuvali su prepoznatljivu, razvedenu strukturu Matanovićkinih rečenica*,¹⁰ a glas o umjetničkoj zaokruženosti Julijanine uloge u monodrami *Zašto sam vam lagala*, koja u svojim jednosatnim trajanjem iziskuje krajnji napor iskazivanja osjećaja i polivalentno kazališno iskustvo, donio je Vlasti Ramljak društveno visoko uvaženu nagradu, Pečat grada Osijeka, 2002.



Julijana Matanović: *Zašto sam vam lagala*. Hrvatsko kazalište, Pečuh, 2002.

Poetski slobodni pristupi egzistencijalno aktualnim pitanjima neprestance salijeću invenciju Vlaste Ramljak: u lokaliziranoj Cowardovoj bračnoj lepršavoj komediji *Osobne stvari*, u komedioli Josipa Cvenića *Kvaka s vratima*, o ironičnom i satiričnom otkrivanju istine i žudnje za srećom (2003.), zatim u Špišićevu viđenju surogatne kompjutorizirane stvarnosti u drami *Misija* (2005.). Ponovno se susreće s trolistom Mujičić – Senker – Škrabe u *Barunu Trenku* (2006.) sudjelujući u struji postmodernizma koji Mariju Tereziju postavlja na vidno parodijsko i intertekstualno, ali i historijsko i metafikcionalno mjesto. Pojavljuje se i u dvostrukoj ulozi Margit i Magde u dramatisaciji romana Margit Kaffke *Boje i godine* (2016.), projekciji života neshvaćene žene i majke kojoj jedino preostaje kaleidoskop zamagljenih uspomena. U Krležinu *Povratku Filipa Latinovicza* (2018.) njezina Regina i Lončarov Kyriales obostrano zaokružuju svoju su-

¹⁰ Kristina Peternai, *Korak do hysterije*. <http://www.matica.hr/vijenac/211/korak-do-hysterije-14607>. Pristup: 4. rujna 2019.

radnju u Krležinu *Kraljevu* (1990.), ali sada u predstavi postavljenoj u novom, moderno opremljenom zdanju Hrvatskog kazališta u Pečuhu.

Poslije osvjedočenog glumačkog uspona u Osijeku (1982. – 1991.) i 30 dramski nezaobilaznih uloga, 17 uloga ostvarenih u Hrvatskom kazalištu u Pečuhu (1991. – 2018.), većinom u praiizvedbama hrvatskih autora, suradnje s uvažanim mađarskim redateljem Laszлом Bagossyem i perspektivnim Slavenom Vidakovićem, ali i hrvatskim etabliranim redateljima (D. Munitić, R. Raponja, N. Kleflin) i nepodijeljenog prihvaćanja u mađarskom i nacionalnim medijima, treba se upitati o razlogu otkazivanja svake suradnje s Vlastom Ramljak u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 1995. godine. Zašto jedino ona, prema tada važećem kazališnom zakonu, nije zadovoljila, nikad u praksi primijenjene, zahtjeve ishitrene glumačke audicije koja bi joj u suprotnom osigurala stvaralački kontinuitet u sredini umjetnički približnih nazora? Nije li to bio čin samovolje i političke računice pojedinaca koji se nisu obazirali na glumačku kvalitetu i ljudsko dostojanstvo? Iako je uspjela održati svoju unutarnju stabilnost i osvojiti umjetnički status glumice dviju država, moralno sporno otkazivanje angažmana, petogodišnji sudski proces i napokon službeni povratak u zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište 2000. godine ostavljaju neizbrisiv, poguban trag u njezinoj karijeri.

Na mrežnoj stranici zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta kategorizirana je kao glumica velikih i sporednih uloga. Ne dobiva nijednu glavnu, ali zato većina tzv. sporednih, pokazuje njezinu korespondentnost s redateljem i partnerima, suvereno kretanje pozornicom i predanu obuzetost umjetničkom zadaćom. Bez vidljivog opterećenja stvara uloge po kojima će biti zapamćena, poput ležerne, prpošne i zavodljive Miss Prism u Wildeovoj majstorski dijalogiziranoj komediji *Važno je zvati se Ernest* (2007.), sjetne Vesne u ženski senzibilnoj drami Lade Kaštelan *Adagio* (2010.), promiskuitetne Marthe von Gescwitz u Wedekindovoj *Lulu* (2015.) ili pak Gospođe Pernell kada argumentima majčinske kratkovidnosti opravdava sinovu škrtost u prvom prizoru izvedbe Molièreova *Tartuffea* (2016.), a njezin monolog izaziva spontani pljesak na otvorenoj sceni. Zadnjih sezona zastupljena je u praiizvedbama hrvatskih autora kao Dragica (K. Novak, *Ciganin, ali najljepši*), Gospođa Bajs (V. Majer, K. Golik, R. Medvešek, *Tko pjeva, zlo ne misli*), Manda (M. Gavran, *Svaki tvoj rođendan*), u ulogama koje izjednačuju dramski određene i njezine životne godine. U drami Pascala Ramberta, *Glumica* (2019.), pojavom, intonacijom rečenica, slijedom pokreta tijela i mimikom Vlasta Ramljak zrači glumačkom i osobnom zrelošću, pa njezina Majka Alana, unatoč emocionalnom protivljenju, racionalno prihvaća nazore svoje dvije, karakterno različite kćeri.

Poslije godina umjetničkog izbivanja Vlasta Ramljak opet nastupa u rodnom gradu, 28. lipnja 2019., u ansambl predstavi *Doljnogradska II*, ostvorenoj u koprodukciji *Osječkog ljeta kulture* i Hrvatskog narodnog kazališta. U dramatizaciji romana Drage Hedla *Donjogradska obala*, a zatim i kao njezin redatelj, Zlatko Sviben dokumentira autentičnost proznog narativa, pa za prostor predstave odabire obalu Drave, kod Ribar-

skog doma, u osječkom Donjem gradu. Temu „čistke“ folksdojčera neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, u hrvatsku književnost uvodi Ivana Šojat u romanu *Unterstadt*, a ideološki kontekst te dugogodišnje prešućivane i društveno cenzurirane činjenice Sviben kompetentno problematizira u sklopu programa *Osječkog ljeta kulture 2002.*, redateljski smjestivši izvedbu u dvorište samostana u Tvrđi, koje je realno, ali i simbolično, opasano visokim zidovima. Ponovno privučen književno približnom zamisli, Hedlovu osobnu i obiteljsku tragediju Sviben scenski identificira iz različitih iskustvenih i vremenskih rakursa, varirajući naivne priče Dade Keniga o sretnom djetinjstvu i njegovu nostalgičnu rezignaciju kao odraslog čovjeka. Dramaturška poveznica predstave *Doljnogradska II* pojava je Dadine bake, kolokvijalno zvane omama, koja zaštitnički, s puno topline i ljubavi, ponekad i rezolutno, no uvijek pravedno i mudro, brani postupke i odluke njoj bliskih ljudi. Omamina je ličnost *potresna, lajava i snažna*,¹¹ ali njezinu obnavljajuću energiju nepovratno uništava poziv u policijsku postaju na „informativni razgovor“. U procjepu između sve bljeđe nade i politički proklamirane stvarnosti, Omama gubi svako realno uporište pa ogorčena klone i bezglasno umire.

Poetski atributi Omamina karaktera idejno su višerazinski vezani za misao vodilju predstave *Doljnogradska II*, te Vlasta Ramljak pretapa nježnost odnosa spram unuka Dade s osjećajem bespomoćnosti kada obavijena dimom cigarete ukočeno sjedi i besciljno prebire misli o prošlosti. Iako je i prije proživjela srodne poetske omjere uključene u umjetničku cjelinu uloge, ovdje Vlasta Ramljak dodaje prethodnom glumačkom iskustvu i svoju intimnu prožetost sredinom koja ju je kazališno i kulturno oblikovala. U jednom razgovoru i još ne sluteći kompleksnost Omamine dramske funkcije, izjavljuje da je za nju svaka uloga uvijek izazovni, dotad neiskušani vid interpretacije, a taj bi se nedoslovni navod iz novinskog teksta, mogao shvatiti kao moto ukupnih glumačkih ostvaraja Vlaste Ramljak.

¹¹ Davor Špišić, <https://www.telegram.hr/kultura/nemalo-smo-ponosni-na-naseg-dragu-hedla-prema-cije...> (pristup: 5. rujna 2019.).

DRAME IZIĆI NA SVJETLO U AUTO/REFLEKSIJI (PRIMJER RATNOG DISKURSA – ČETVRT STOLJEĆA POSLIJE)¹

Dramsko stvaralaštvo Helene Peričić započelo je devedesetih godina prošlog stoljeća te obuhvaća nekoliko tekstova kojima je zajednički poticaj i tematizacija Domovinskog rata. Scenski kolaž *Kolega, rat predugo traje* premijerno je odigran u zadarskom Kazalištu lutaka tijekom ratnoga svibnja 1995. godine u izvedbi studenata, članova Dramske družine tadanjega Filozofskog fakulteta Zadar te glumaca Kazališta lutaka Zadar. Student Žan Morović režirao je predstavu uz pomoć i savjete prve dame zadarskoga Kazališta lutaka – glumice i redateljice Milene Dundov, ali i uz dragocjene sugestije ostalih studenata te članova zadarskoga profesionalnog lutkarsko-glumačkoga ansambla. Scenski kolaž uključuje niz žanrovski različitih tekstova, a većina je segmenata kolaža prethodno, tijekom rata, objavljena u „Narodnom listu“ i čitana u radijskoj emisiji o kulturi *Usprkos* 1993. Takav je model produkcije nastavljen i u ostalim dramama ove autorice. *Dnevnički zapisi, članci i pisma... objavljeni pod naslovom O riđanu, Petru i Pavlu (1991.-1998.)*² te *priče o skr(u)šenosti* (kako im stoji u podnaslovu) *Domnana i bijele ovce*³ napisani su tijekom ranih devedesetih godina, a *izišli su na svjetlo* 2005. i 2006. godine. U navedenim se proznim, lirskim, dijaloškim i autobiografskim fragmen-

¹ Napomena: Kao autorica predmetnih tekstova te suautorica ovoga priloga neću ulaziti u interpretacijske, a pogotovo ne u vrednovateljske prosudbe koje ovom prigodom iznosi kolegica Lena Andrijolić. Moja se uloga u ovom radu odražava tek u formalnim intervencijama i u nekoliko fusnota koje imaju svrhu obrazloženja konteksta u kojemu su nastali motreni tekstovi. (Helena Peričić)

² Peričić, H., *Domnana i bijele ovce (priče o skr(u)šenosti)*, Zagreb, Društvo hrvatskih književnika, 2007.

³ Peričić, H., *O riđanu, Petru i Pavlu (dnevnički zapisi, članci, pisma... 1991.-1998.)*, Zagreb, Hrvatska kulturna zaklada, 2006.; *On the Red Horse, Peter and Paul – A Small Book about a Big War: Diary Entries, Articles, Letters, 1991-1998*, [bilingual edition: English/Croatian], translated by Petra Sapun/ proofread by Nick Saywell, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010.

tima naznačavaju osnovne motivske preokupacije daljnjeg stvaralaštva, a objavljeni su i dijelovi scenskoga kolaža *Kolega, rat predugo traje...* U četiri drame iz zbirke *Izići na svjetlo*⁴ motivi dotjeruju ono čime se *zatvara tematski krug Helene Peričić*, kako u svojoj studiji primjećuje Vlatko Perković.⁵

Inače, osim Vlatka Perkovića dramama su se interpretativno bavile Zvezdana Rados te Sanja Nikčević. U navedenim se osvrtima najviše pozornosti pridavalo *cjelovitom dramskom ciklusu*⁶ u kojem drame nadopunjavaju jedna drugu, a vezuje ih *mjesto radnje (dominirajući topos jest Zadar)*⁷ te vrijeme radnje (Domovinski ili kakav drugi povijesni rat), koje postaje *glavni kreator sudbina junakinja*. U svim se dramama javljaju suvremene, *rezignirane i pobunjene intelektualke*⁸, (anti)junakinje kao glavne protagonistice. Nadalje, Rados navodi da su *sve drame ostvarene kao jednočinke*⁹ te ih autorica Peričić najčešće pobliže označava sporednim dramskim žanrovima (npr. dramu *Izići na svjetlo* određuje kao *farsu za razbibrigu i čitanje*). Sanja Nikčević u novoj monografiji *Slika Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu 1990.-2016.* navodi kako su drame *nepravredno zanemarene*¹⁰ jer nisu podvrgnute analizi.

U zbirku *Izići na svjetlo* uključene su četiri drame: *Magdalena Francisca Illyrica* (lutkarski komad) napisana 1994.; *Soror Mea (povijesni dramski kolaž u osam slika*, kako je naznačeno u podnaslovu) iz 2002. godine; *Izići na svjetlo* napisana 1996. godine; te *Izgaranje ili ratni profiteri* iz 1993. godine, koja je objavljena ranije u časopisu „Dubrovnik“ 2001. godine¹¹ pod uredništvom Luka Paljetka. Dramskim sukobom i tragičnim prepoznavanjem žrtve i izvršitelja, uz iluzorno apatično svjedočenje promatrača i povremenu demistifikaciju branitelja, autorica u ovdje promatranim dramskim tekstovima na površinu, odnosno *na svjetlo* donosi skrivene psihološke nijansiranosti žrtve koje prelaze iz ogorčenosti, samosažaljenja i bijesa u očaj i ravnodušje, čime se omogućuje ostvarenje katarze i suosjećanja. Frazem *izići na svjetlo* otuda ne bi mogao značiti (samo) *dublje upadanje u mrak jer svjetlost donosi smrt*, kako u svom tumačenju navodi jedna od interpretatorica, Sanja Nikčević; mrak je rat, boravak u podrumima tijekom detonacija, mrak traje tijekom odvijanja drame istoga naslova (traje zapravo od ponoći

⁴ Peričić, H., *Izići na svjetlo* (dramski tekstovi), Gradska knjižnica, Zadar – Zadar 2005.

⁵ Perković, V., *Zatvoreni tematski krug Helene Peričić: Dramski potencijal koji želi (i treba) „izići na svjetlo“*, u: Vlatko Perković, *Kazališna mišolovka*, Književni krug – Split, Split 2012.

⁶ Rados, Z., *Helena Peričić: Izići na svjetlo*, „Republika“, Zagreb, 62, 2006., 10., str. 107.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., str. 108.

⁹ Ibid., str. 107.

¹⁰ Nikčević, S., *Slika Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu 1990.-2016. (Od svetišta do nametnute krivnje)*, Alfa, Zagreb 2018., str. 87.

¹¹ Peričić, H., *Izgaranje ili Ratni profiteri (Farsa za čitanje i razbibrigu u 6 slika)*, Dubrovnik, Dubrovnik, ur. Luko Paljetak, 12, 2001., 4, 182- 210.

do svanuća), a izlazak na svjetlo žrtvin je protest, suočavanje sa smrću, on je izlazak na slobodu (tamo gdje se djeca mogu i smiju igrati) – pa makar to za posljedicu imalo smrt.

Prve su dvije drame *utemeljene na povijesnim činjenicama*¹² i biografskim podacima, najprije vezanim uz život Magdalene Francisce Illyrice iz istoimene drame, a zatim za osobu Čike i njezinih dviju kćeri te povijest grada Zadra u drami *Soror Mea*. Obje drame imaju alegorijski odnos prema ratu, kao i gotovo četvrtina dramskog stvaralaštva u Hrvatskoj u vremenu Domovinskog rata, kako zaključuje Sanja Nikčević¹³. Drame *Izići na svjetlo* te *Izgaranje ili ratni profiteri* pokazuju realistički odnos prema ratu jer se vrlo jasno prepoznaje *ratna stvarnost, mjesto i vrijeme događanja*,¹⁴ a akterice su suvremene junakinje.

Povijesne drame Helene Peričić tematiziraju odnos kolektivnog, nacionalnog, povijesnog i faktografskog naspram individualnog, privatnog i osobnog.¹⁵ U drami *Magdalena Francisca Illyrica* taj odnos prikazan je u tehničkom smislu pomoću *kazališta sjena* u kojem se odvijaju masovne scene povezane s kolektivnim doživljajem rata.¹⁶ S druge strane, u drami *Soror Mea* imamo predstavu koja se sadržajno/fabularno ostvaruje u dva sloja. Već spomenute osnivačice benediktinskog samostana sv. Marije u Zadru, Čika i njezina kći Domnana, pojavljuju se u prvim i posljednjim slikama, a njihov je dramski sukob motiv da se u središnjem dijelu drame otvaraju slike društveno-političkih okolnosti u gradu od 1066. do devedesetih godina prošloga stoljeća. Odnos majke i kćeri obilježen je binarnim opozicijama u kojima Čika zauzima stranu dužnosti, stvarnosti,

¹² Musa, Š., *Izići na svjetlo*, u: „Hum”, Mostar, 2, 2007., str. 416.

¹³ Nikčević, S., *Slika Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu 1990.-2016. (Od svetišta do nametnute krivnje)*, Alfa, Zagreb 2018., str. 65.

¹⁴ Ibid., str. 76.

¹⁵ Osvrćući se na vrijeme nastanka predmetnih tekstova, teško je zaobići činjenicu da su okolnosti vezane za moguće kazališne izvedbe ili kakvu vrst uprizorenja u to doba bile specifične: posebice u prvoj polovici devedesetih (dakle za trajanja Domovinskog rata, koji je itekako utjecao na život u gradu Zadru, tijekom neprestanoga granatiranja grada i opće opasnost, nedostatka struje i vode itd.) kazališne inscenacije bile određene i ograničene posebnim tehničkim uvjetima što su predstavljali nužnost pronalazjenja zaklonjenijeg ili zaštićenijeg prostora odvijanja izvedbe. Međutim, kako je takve prostore u koje bi se smjestio veći broj gledatelja bilo nemoguće naći, nerijetko se događalo izlaganje glumaca i publike ratnoj opasnosti na granatama otvorenim lokalitetima kao što su bili Kazalište lutaka u Jazinama ili crkva sv. Dominika te (u ono doba tako nazivana) Hrvatska kazališna kuća u Zadru, zgrada izgrađena nakon Drugoga svjetskog rata u Širokoj ulici, odnosno Kalelargi, dakle u samoj jezgri staroga Zadra. (H. P.)

¹⁶ Završnim se citatom iz Divkovića: *Dakle, dobrovoljno svaki čovik ima trpjeti i podnositi sve tuge, nevolje i progonstva od ovoga svieta, za primit vječnu plaću za svaki trud i muku u kraljevstvu nebeskomu...* (op. cit., str. 47) potencira osjećaj nade u višu (Božju) pravdu u ratnim strahotama. Iako se drama *Magdalena Francisca Illyrica* ne referira izravno na Domovinski rat, autorica se ovom *afirmativnom dramom*, kako tvrdi Sanja Nikčević (S. Nikčević, *Antologija hrvatske ratne drame 1991-1995*, Alfa, Zagreb 2011., str. 13), žanrovskom, tematskom i katarzičnom odrednicom – uklapa u hrvatsku ratnu dramsku produkciju.

tradicije, obveza i titule *soror mea*, dok je buntovna Domnana zaokupljena osobnim željama, maštom, mladosti i ulogom kćeri, a ne puke funkcionalne karike u povijesnom lancu. Sukobom Čike i Domnane otvara se prostor i vrijeme te se prikazuje budućnost (ili povijest) samostana kroz stoljeća, zbog čega čitatelj, ali i Domnana, unutar zaokružene kompozicije shvaća ulogu osobne žrtve benediktinki za zadarski, pa i širi kolektiv. No, Domnana kao uopćeni lik otrgnut iz XI. stoljeća i prenesen u suvremenost ne pristaje na majčine želje za žrtvom i žrtvovanjem već do kraja drame ostaje dosljedna samo svojim, osobnim problemima bez ikakve želje za sudjelovanjem u spašavanju i očuvanju Krležina *zlata i srebra Zadra*. Peričić budućnost Domnane, ali i samostana suptilno otkriva u posljednjoj slici koja je vremenski, prostorno i sadržajno odmaknuta od ostatka drame (u drami – kao i pripovijesti – spominje se oksfordski *Bodleian Library*, gdje se čuva Većenegin evangelistar). Stoga se ne može zaključiti da se *prava odluka u 'Soror Mea' nazire*¹⁷ (prava odluka bilo bi Domnanino bespogovorno pristajanje na samostanske zidine, op. L.A.), već upravo suprotno: Domnana je ona koju je povijest zaboravila upravo zbog njezine odluke, a „njezina sestra“ jest ta koja tradiciju nastavlja.

Ono što se ostvaruje središnjim dijelom drame, odnosno prikazivanjem kronike događanja u gradu Zadru, jest dojam o pesimističnom poimanju povijesti bez mogućnosti napretka. Reverzibilnost povijesnih procesa prelama se preko opatica koje čuvaju zadarsko „zlatu i srebro“, a ritmička recitacija Bubnjara u Prologu i Epilogu dramskog teksta naglašava binarne opozicije u poimanju cikličkih izmjena tuđinskih vlasti kroz povijest, za što je grad Zadar idealan primjer:

*Prodat će nas – kupit će nas – palit će nas – tući će nas – prodat će nas – kupit će nas – palit će nas – tući će nas – prodat će nas – kupit će nas...*¹⁸

Pišući o *Drami ratne traume* Darko Lukić napominje kako se početkom devedesetih godina, uslijed Domovinskog rata i raspada socijalističkog sustava, javlja potreba za *brzim afirmiranjem novih hrvatskih mitova*¹⁹, zbog čega autori posežu za *arhivom i fundusom povijesti, tradicije i baštine, a potom i iz novoostvarenih društvenih okolnosti*.²⁰ Štoviše, za ratnih devedesetih godina na zadarskim kazališnim daskama igrale su se isključivo predstave povijesnoga i religioznog karaktera. Tijekom prve polovice devedesetih izvođene su (u Zadru) prerade svetačkih legendi poput lutkarskih predstava *Muka sv. Margarite* (1990.) u režiji Wiesława Hejna i biblijske priče *Judita* (1991.) (prema Maruliću, dakako) u režiji Marina Carića, ali i (također, lutkarske) predstave povijesne tematike kao što je bila kratkovjeka predstava *Stjepan, posljednji kralj bosanski*

¹⁷ Nikčević, S., *Izgaranje u mraku – četiri drame Helene Peričić*, u: Helena Peričić, *Izići na svjetlo*, Gradska knjižnica – Zadar, Zadar 2005., str. 173.

¹⁸ Peričić, H., *Soror Mea*, u: Helena Peričić, *Izići na svjetlo* (dramski tekstovi), 2005., str. 57 i 77.

¹⁹ Lukić, D., *Drama ratne traume*, Meandar, Zagreb 2009., str. 100.

²⁰ Ibid., str. 94.

(1993.) u režiji Tomislava Durbešića.²¹ Neupitno je da su drame *Soror Mea* te *Magdalena Francisca Illyrica* inspirirane takvim gibanjima, ali – za razliku od prethodno spomenutih tekstova/izvedbi – drame Helene Peričić odlikuju postmodernistički postupci koji uključuju intertekstualnost, potom način izvođenja (npr. kazalište sjena) te bavljenje životom povijesnih osoba čija sudbina nije općepoznata i otprije povezana s hrvatskom žrtvom. Peričić u svim dramama, pa tako i u povijesnim i religioznim, koristi glavne ženske likove te prikazuje njihove osjećaje i ulogu u ratu, čime se izdvaja među već nabrojenim, izvedenim, dramskim djelima.²²

Kao što Perković napominje, Peričić se u ovoj, i ostalim dramama, *odriče traganja za sociološko-povijesnim objašnjenjima*²³ i ne zalazi u uzroke već svoj subjektivni doživljaj rata prikazuje mitskim, već proživljenim u univerzalnom (kolektivnom?) pamćenju grada. Kolažnim nizanjem slika *zalazi do općosti i uspinje se do zagledavanja u pojam vječnog obnavljanja istog*²⁴ u ljudskoj, odnosno zadarskoj povijesti.

U realističkim dramama sa suvremenim junakinjama *Izići na svjetlo, Izgaranje ili ratni profiteri* te *Cvita, vitica, tica... (ili Dva moja brata i ja)* (objavljena u časopisu „Fo-

²¹ Usp. Jurić, R.: *Ljetopis kulturnih događanja u Zadru 1986.-1996.*, Ogranak Matice hrvatske u Zadru, Zadar 2014., str. 47-60.

²² Tendencije u dramskoj i kazališnoj proizvodnji u drugoj polovici 90-ih godina (posebice u Zadru) predstavljale su nastavak onoga što se u svrhu podizanja nacionalnog duha događalo tijekom Domovinskoga rata: u tom smislu i dalje su se javljale predstave religioznoga ili religijskoga karaktera, vrlo često temeljene na svetačkim legendama, odnosno biblijskoj građi, ili pak na životu osoba važnih u hrvatskoj povijesti itd. (npr. *Stjepan, posljednjih bosanski kralj* koji je u ratu režirao Tomislav Durbešić). Nakana autorice ovdje motrenih dramskih tekstova nije bila pribjegavanje nijednom od ovih obrazaca, jer ni u dramskom tekstu predočeni lik Magdalene Franciske Illyrice ne pripada u to doba uobičajenom kazališnom predočavanju blaženica – s obzirom na to da je Magdalena kao lik narušavala – kao i drama *Soror Mea* u cjelini – u nas ustaljenu predodžbu o ulozi žene u ratnim okolnostima i povijesnoj vertikali. Stoga autorica drži da likovi iz *Magdalene Francisce Illyrice* i *Soror Mee* kao takvi uopće ne pripadaju zadanom više-manje konzervativnom i tendencioznom modelu. S druge strane, povijesnost ili metapovijesnost pojedinih likova nije išla u prilog uvriježenoj slici kakva je bila imperativna u ratnim okolnostima s početka devedesetih, kad se moralo paziti na nacionalni *image*, poticajnost povijesnih događaja i inspirativnost povijesnih figura. Autorica je nastojala eksperimentirati tada popularnim žanrovima, koji su prednjačili u repertoaru zadarskih i inih hrvatskih pozornica. Tim više što su se stilski i poetički dramski i kazališni afiniteti, u ono doba vidljivi na domaćoj pozornici, njihali između pola „srednjovjekovnih“ predstava, tj. svetačkih legendi s jedne, i uvjetno rečeno „renesansnoga duha“ predstava suvremenoga rukopisa na drugom polu; dakle, pojednostavnjeno rečeno, između poetike temeljene na odnosu čovjeka i Boga te one na odnosu čovjeka i čovjeka. O tomu je autorica u *Narodnom listu* pisala davne '94. u osvrtnu na ono što je bilo viđeno na zadarskim pozornicama te netom istekle kalendarske godine (u „Narodnom listu“ objavljen joj je članak pod naslovom *Između Božićnog triptiha i Božićne priče*). Međutim, iste je godine u Zadru prikazana primjerice monodrama *Hamletmachine* Heinerja Mullera u izvedbi Vedrana Mlikote, koji je umjesto glasovitog „Bit' il ne bit'?“ u predstavi izgovarao „Kako biti sada?“ (H. P.)

²³ Perković, V., op. cit., str. 112.

²⁴ Ibid., str. 113.

rum“ 2011. godine²⁵) najviše se razrađuju tematske okosnice naznačene u prethodno navedenim nedramskim tekstovima Helene Peričić. Prije svega, riječ je o psihološkoj analizi ratnih uloga (ili uloga u ratu) kako je naznačeno već u *Tri priče o tri Ivana*²⁶ iz zbirke *O riđanu, Petru i Pavlu* (priča je prvi put objavljena u ratnim godinama u „Narodnom listu“²⁷ da bi nakon toga našla mjesto u zbirci stihovanih i prozних zapisa Helena Peričić, objavljenih pod naslovom *Pogledi (nešto kao... nametljivi zapisi)*²⁸; njih je Peričić dramatzirala, pa su izvedeni kao scenski kolaž *Kolega, rat predugo traje* (Kazalištu lutaka Zadar 1995. godine). Autorica tako analizira odnose u začaranu krugu: svjedok – žrtva – egzekutor postavljajući te uloge u različite obiteljske odnose unutar drama *Izići na svjetlo* i monodrame *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)* (potonja je građena na motivu iz Sofoklove *Antigone*). S druge strane, u drami *Izgaranje ili ratni profiteri* profiliraju se ljubavni odnosi unutar konfuznog društva umjetnika i intelektualaca koji međusobno suprotstavljaju svoje poglede na svijet u ratnim strahotama. Peričić u svojim dnevničkim zapisima navodi sljedeće: *ratio intelektualca u ratu djeluje na način posve drukčiji od praktičara, vojnika, ne-intelektualca (...)*²⁹, stoga se ni lik intelektualca u ratu ne može promatrati zanemarujući njegov hipersenzibilni angažman. Već se u imenima umjetnika ili znamenitih povijesnih osoba kao što su Hemingway, Nostradamus ili Majakovski otkrivaju osobine pojedinaca (i njihov odnos prema ratu!), čime se autorica nadalje poigrava. Protagonisti ljubavne priče nazvani su biblijskim Petar i Marija, možda sugerirajući njegovu snagu i hladnoću, a njezinu neizmjernu ljubav. Simbolika se vezuje i za boje kojima autorica želi vizualizirati osobe. Spomenut ćemo samo Marijinu crvenu i Petrovu crnu kao „ključ“ čitanja drame, a tumač je pjesma *Mrlja* (1992.) iz zapisa *Pogledi* (1995.) i *O riđanu, Petru i Pavlu* (2006.)³⁰ (također izvedena i u dramskom kolažu *Kolega, rat predugo traje* te prethodno objavljena u ovdje spomenutoj zbirci *Pogledi*), a koja varira jednake motive prema kojima crvena simbolizira požudu, osjećaje i ljubav, dok crno predstavlja neizainteresiranost i hladnoću. Govor likova obilježen je erudicijom i brojnim intertekstualnim asocijacijama koje se postavljaju u komparatistički odnos s ljubavnom situacijom u dramskom tekstu. Najčešće Marija

²⁵ Peričić, H., *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)* /monodrama u 13 slika prema motivu iz Sofoklove *Antigone*, *Forum*, Zagreb, 84, 2012., str. 1321-1336.

²⁶ Peričić, H., *O Riđanu, Petru i Pavlu (dnevnički zapisi, članci pisma... 1991.-1998.)*, Hrvatska kulturna zaklada – Hrvatsko slovo, Zagreb 2006., str. 23-26.

²⁷ „Narodni list“, Zadar, 6. lipnja 1992., 10.

²⁸ Peričić, H., *Pogledi (nešto kao... nametljivi zapisi)*, /poezija i proza/, pogovor – Nevenka Košutić Brozović/ Nikola Ivanišin; ilustr. Neda H. Ivetić, Zadar, vl. naklada, 1995.

²⁹ Peričić, H., *Ima li smisla pisati o ratu? Ima li smisla pisati o ratu? (Autorefleksija nad zapisima O Riđanu, Petru i Pavlu)*, Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Split, 5, 2012., 5, str. 226.

³⁰ Peričić, H., *O Riđanu, Petru i Pavlu (dnevnički zapisi, članci pisma... 1991.-1998.)*, Hrvatska kulturna zaklada – Hrvatsko slovo, Zagreb 2006., str. 29-30.

uspoređuje svoju priču s „Tatjanom i Onjeginom“, „Nastasjom i Miškinom“, „Carmen i Joseom“ itd. Peričić na taj način, *kao poznavateljica literature, uspoređuje stanja i situacije osoba iz dramskog teksta s određenim arhetipskim literarnim motivom čije citiranje čini nepotrebnim daljnja razglabanja jer je u literaturi minulih naraštaja već sve objašnjeno*,³¹ kako Perković zaključuje. Dakle, već se simboličkim označavanjem i intertekstualnim aluzijama otkrivaju psihološke nijanse likova koji se u ratnim okolnostima ne snalaze jer im je *nemoguća objektivna prosudba i racionalizacija zbilje*³², kako tumači Peričić u autorefleksivnim zapisima. Dubravka Oraić Tolić taj pak postupak u proznom diskursu naziva „postmimetizmom“:

*(...) u kulturi u kojoj je autentična zbilja postala problematična i podložna različitim manipulacijama, više nije (...) moguć realistički mimetizam, nego – postmimetizam. (...) Kronološki prva strategija u pristupu ratnoj zbilji, koja je piscima stajala na raspolaganju i koju su poznavali iz vlastite postmoderne poetike, bila je – intertekstualnost (...).*³³

I dalje tumači:

*Ne želeći zabrazditi u matrici socijalističkog realizma ili angažirane književnosti hrvatski su romanopisci posredno i zaobilazno preko tuđih tekstova prikazivali ratnu zbilju, nudeći svoju viziju ratne zbilje kroz tuđa usta kao citatni konstrukt.*³⁴

Inače, u ovoj su drami najzastupljeniji motivi iz narativno-dijaloških sekvenci zapisa napisanih u razdoblju Domovinskog rata, pa su autentični i legitimni dokaz poimanja rata iz pozicije intelektualca. Izgaranjem svojih umjetničkih i intelektualnih emocija u takvom okruženju lik Marije postaje metom emocionalnog i materijalnog ratnog profitera Petra koji (dade se naslutiti) krade humanitarnu pomoć u ratnom vihoru. Ratne su uloge u ovoj drami rastresene, preformulirane i dovedene u novi kontekst, kako navodi Majakovski u jednom dijelu drame: *U ratu postoje samo dvije vrste ljudi, moja Marija: žrtve i ratni profiteri.*³⁵

„Socijalni eskapizam“ često je korišten termin kojim se generaliziraju poetske odrednice hrvatske drame devedesetih godina. Dramsko stvaralaštvo Helene Peričić zasigurno ne pripada toj „struji“. Štoviše, radi se o angažiranom pismu u kojem se ogledaju rane i traume koje je rat ostavio na običnom i anonimnom pojedincu. Ipak,

³¹ Perković, V., op. cit., str. 115.

³² Peričić, H., *Ima li smisla pisati o ratu? Ima li smisla pisati o ratu? (Autorefleksija nad zapisima O Riđanu, Petru i Pavlu)*, Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, 5, 2012., 5, str. 227.

³³ Oraić Tolić, D., *Muška moderna i ženska postmoderna*, Ljevak, Zagreb 2005., str. 189. Autorica Oraić Tolić na istom mjestu piše: *Postmimetičke strategije ne prikazuju niti opisuju zbilju, nego razotkrivaju da je svaki i najvjerniji prikaz nečiji konstrukt, da nema autentične zbilje, da je svaka zbilja krhka ili na bilo koji način podložna manipulaciji.*

³⁴ Usp. isto, str. 190 i dalje.

³⁵ Peričić, H., *Izgaranje ili ratni profiteri*, u: Helena Peričić, *Izići na svjetlo* (drame), 2005., str. 123.

u interpretacijama hrvatske drame na temu Domovinskoga rata često nailazimo na – u sadržajnom planu tekstova – ideološko prebiranje i isključivost u veličanju kolektivne hrvatske žrtve; tako interpretacijski okvir zaostaje unutar spomenutih odrednica. Perković primjećuje da *diskurs Helene Peričić nadilazi pozitivistički pristup činjenicama stvarnosti*³⁶ te da *bilježi ono što se zbiva u njoj, intimnost doživljaja zbilje (...), lirizam koji koristi kao sredstvo ovladavanja strahom*³⁷ u ratu. U tom je ključu, mišljenja sam, potrebno čitati drame Helene Peričić.

Kroz te dramske tekstove, kako navodi Rados, *progovara glas suvremene žene, žene intelektualke*³⁸ koja u egzistencijalnom strahu za vlastiti i tuđi život pronalazi spas u literaturi, (auto)ironiji, naglašenim emocijama, ali nadasve u ljubavi koja i jest *izlazak na svjetlo*, odnosno *odabir pravoga puta* u dramama Helene Peričić.

LITERATURA

Jurić, Radomir: *Ljetopis kulturnih događanja u Zadru 1986.-1996.*, Ogranak Matice hrvatske u Zadru, Zadar 2014.

Lukić, Darko, *Drama ratne traume*, Meandar, Zagreb 2009.

Musa, Šimun, „Izići na svjetlo“, *Hum*, 2007., 2, str. 416-418.

Nikčević, Sanja, *Antologija hrvatske ratne drame (1991.-1995.)*, 2011.

Nikčević, Sanja, *Slika Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu 1990.-2016. (Od svetišta do nametnute krivnje)*, Alfa, Zagreb 2018.

Oraić Tolić, Dubravka, *Muška moderna i ženska postmoderna*, Ljevak, Zagreb 2005.

Peričić, Helena, *Pogledi (nešto kao... nametljivi zapisi), /poezija i proza/, pogovor – Nevenka Košutić Brozović/ Nikola Ivanišin; ilustr. Neda H. Ivetić, Zadar, vl. naklada, 1995.*

Peričić, Helena, *Izići na svjetlo*, (dramski tekstovi), Gradska knjižnica – Zadar, Zadar 2005.

Peričić, Helena, *Domnana i bijele ovce (priče o skr/u/šenosti)*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 2007.

Peričić, Helena, *O riđanu, Petru i Pavlu (dnevnički zapisi, članci, pisma... 1991.-1998.)*, Zagreb, Hrvatska kulturna zaklada, 2006.; *On the Red Horse, Peter and Paul – A Small Book about a Big War: Diary Entries, Articles, Letters, 1991-1998*, [bilingual edition: English/Croatian], translated by Petra Sapun/ proofread by Nick Saywell, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010.

Peričić, Helena, *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja) /monodrama u 13 slika prema motivu iz Sofoklove Antigone/, „Forum“, Zagreb, 84, 2012., 1321- 1336.*

³⁶ Perković, *ibid.*, str. 112.

³⁷ *Ibid.*, str. 114.

³⁸ Rados, Z., *op. cit.*, str. 108.

- Peričić, Helena, *Ima li smisla pisati o ratu? Ima li smisla pisati o ratu?* (Autorefleksija nad zapisima *O Riđanu, Petru i Pavlu*), „Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu“, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Split, 5, 2012., 5, 221-231.
- Perković, Vlatko, *Zatvoreni tematski krug Helene Peričić: Dramski potencijal koji želi (i treba) „izići na svjetlo“*, u: *Kazališna mišolovka*, Književni krug – Split, Split 2012., str. 112-121.
- Rados, Zvezdana, *Helena Peričić: Izići na svjetlo*, „Republika“, Zagreb, 62, 2006., 10, str. 107-108.

HRVATSKI REDATELJI U POLJSKOJ U RAZDOBLJU OD 1944. DO 1989.

Od svih oblika hrvatsko-poljskih i poljsko-hrvatskih kulturnih veza, kazališne su veze jedne od najvažnijih. U svakom razdoblju na tome području bilježimo ostvarenja bitna za recepciju hrvatske kulture u Poljskoj. S vremenske se distance pokazuju zapravo najvažnijima u smislu recepcije i traga koji ostavljaju u poljskoj kulturi, što s obzirom na vremensku (pitanje kazališnih repertoara) i prostornu (kazališta igraju hrvatske drame za određeni broj publike) ograničenost prisutnosti takve vrste recepcije strane kulture čini taj fenomen još značajnijim. U odnosu na prijevode književnosti, kazalište se objektivno nalazi u slabijoj poziciji, dopire do manjeg broja publike i njegovo je djelovanje na recipijenta kraće. U kontekstu poljske recepcije hrvatske kazališne kulture možemo govoriti o nekoj vrsti sinkronijske, momentalne nazočnosti, u točno definiranom mjestu i vremenu.

Cijelu povijest hrvatsko-poljskih kulturnih veza možemo podijeliti na pet razdoblja, s tim što prvo razdoblje nema karakter hrvatsko-poljskih kulturnih veza u kojima bi oba člana igrala ulogu subjekta. To su više veze pojedinaca koji, bez obzira na etničku pripadnost, djeluju u širem izvannacionalnom, europskom kulturnom, društvenom i političkom kontekstu. To je razdoblje u kojem nema prijevoda, nema nacionalnih kultura u smislu u kojem ih se definira od 19. stoljeća, danas bi se reklo – konstruirati i stvarati. Drugo razdoblje počinje u romantizmu i traje do kraja Prvog svjetskog rata, treće je međuratno razdoblje, a četvrto doba komunizma. S trenutkom osamostaljenja Hrvatske počinje peto razdoblje.

U prvom razdoblju nisu registrirane pojave koje bi se moglo svrstati među kazališne veze¹. Drugo razdoblje, o kojem u punome smislu možemo govoriti kao o prvom u

¹ Nešto je drugo mogućnost komparativističkog istraživanja srednjovjekovnih drama, posebice srednjovjekovnih plačeva. Kako zapaža Joanna Rapacka, neposredna veza hrvatskih i poljskih tekstova te vrste čini se malo vjerojatna, no u njihovu kontekstu možemo govoriti o zajedničkim modelima, primjerice talijanskim. Usp. J. Rapacka, *Perspektywy polsko-chorwackich badań porównawczych*, u: *Prvi hrvatski slavistički kongres*, zbornik radova II., glavni i odgovorni urednik S. Damjanović, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 1998., str. 685.

kontekstu hrvatsko-poljskih kulturnih veza, obilježava Ivo Vojnović, čija je *Dubrovačka trilogija* objavljena 1910. u Krakovu i postavljena ondje na scenu Kazališta Slowackog. U trećem, međuratnom, benešićevskom razdoblju (zbog uloge Julija Benešića) najveći umjetnički uspjeh i odjek postigla je inscenacija Krležine drame *U agoniji* (igrana 1933. pod naslovom *Barunica Lenbach*) u varšavskome Poljskom kazalištu (Teatr Polski). S velikim brojem izvedaba (37) i recenzija (25) u danim političkim i ekonomskim prilikama, izvedba *U agoniji* postaje kulturni događaj, koji će se pokazati najvećim uspjehom Krleže kod poljske publike uopće². U razdoblju narodne Poljske i druge Jugoslavije najvažniji kulturni događaj, koji je obilježio cijelo desetljeće, jest lanac izvedaba Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* u poljskim kazalištima (započet 1975., s oko 230 tisuća gledatelja u kazalištima), okrunjen televizijskom verzijom u režiji kulture redateljice Olge Lipińskiej iz 1987. (s višemilijunskom publikom). Poslije pada komunizma u Poljskoj pozornost poljske publike ponovno je privuklo kazalište, naime velik uspjeh doživljava s jedne strane dramatizacija romana Vedrane Rudan *Uho, grlo nož* u privatnom kazalištu Teatr Polonia u Varšavi, koji je osnovala i koji vodi poznata poljska glumica Krystyna Janda, a s druge strane dramski opus Mire Gavrana izvođen na sceni krakovskog Narodnog kazališta (Teatr Ludowy). Napokon, ne manje nego svojedobno Brešan, u posljednje je vrijeme javnost uzburkao Oliver Frljić svojim iznimno provokativnim predstavama, koji se mašio bolnih društvenih i političkih problema današnjice i tako upisao svoje ime u anale poljskog kazališta i kulture.

Jedan od oblika kazališne suradnje, koji dosada nije bio predmetom većeg interesa u znanstvenim ili popularnoznanstvenim, teatrološkim istraživanjima, razmjena je „kazališnih ljudi“, ponajprije redateljski rad hrvatskih kazalištaraca u poljskim kazalištima te gostovanja hrvatskih kazališta u Poljskoj, preko kojih dolazi do međukulturnog dijaloga, transfera kazališnog koda, kazališnih poetika. Nemoguće je govoriti o neposrednoj prisutnosti bilo kojeg pisca u poljskoj kulturi jer on u nju stiže preko prijevoda, dakle autor originalnog djela ne obraća se recipijentu neposredno nego preko posrednika. Njega tumači prevoditelj, u traduktologiji katkad nazvan drugim autorom te drugi posrednici. Dolazak redatelja u stranu sredinu omogućuje mu, u većoj mjeri nego piscu, preko scenskog instrumentarija, neverbalnih kodova, neposrednu komunikaciju s publikom. Tu neposrednu komunikaciju opet treba uzeti pod navodnim znakovima jer možemo imati nekoliko mogućnosti i diferenciran stupanj razumijevanja između redatelja i ostalog dijela stranog ansambla, dakle, uvjetno rečeno, instrumenata te tako stvorene cjeline i recipijenata.

² Detaljno piše o tome Włodzimierz Kot u članku *Miroslav Krleža i poljsko kazalište*, u: *Dani Hvarškoga kazališta: Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, svezak 8., br. 1, 1981., str. 376-390. Krakovski slavist razloge slabije recepcije Krležina dramskog opusa poslije Drugog svjetskog rata u odnosu na međuratnu izvedbu *U agoniji* vidi prije svega u gubitku aktualnosti Krležinih drama te promjeni kazališne estetike (str. 387-388).

U sklopu teme vrijedi razmotriti više oblika prisutnosti hrvatskih redatelja u Poljskoj. Dvije su osnovne forme – rad s poljskim kazalištem i, manje važno s obzirom na recepciju, gostovanje hrvatskog kazališta u Poljskoj (u pitanju je najviše nekoliko predstava). Razdoblje o kojem je riječ u ovome radu posve je drukčije od svih drugih razdoblja, jer se u to doba događa institucionalizacija kulturnih veza s inozemstvom, čiji su dio kazališne veze. Institucionalizacija se sastoji u tome da se stvore određeni uvjeti za suradnju, da se ona odvija prema i u okviru zadanog modela. Narodna Jugoslavija i narodna Poljska imale su dobre kulturne odnose, no njihova je karakteristika u to doba, koja ih razlikuje od svih drugih razdoblja, neposredna ovisnost o unutarnjoj i ponajprije o vanjskoj političkoj situaciji. Unatoč tomu što su kulturne veze s inozemstvom dio vanjske politike svake zemlje i što je to područje u geopolitičkoj situaciji nakon Drugoga svjetskog rata do pada komunizma zapravo arena Hladnog rata i međublokovskog rivalstva, dokazivalo se koje je političko uređenje bolje i preko kulture – jer dobro stanje u kulturi dokazuje ispravnost političkog uređenja zemlje. U Jugoslaviji polovinom 1960-ih nastupa decentralizacija te sfere koja postaje domena republičkog interesa i koja počinje s vremenom dobivati sve snažniju nacionalnu dimenziju, polako se izmičući kontroli saveznih organa. S obzirom na to, možemo govoriti o hrvatsko-poljskim kulturnim vezama, unatoč tomu što je Hrvatska u to vrijeme dio veće, državne cjeline – druge Jugoslavije (na kraju krajeva, i o međuratnom razdoblju, unatoč unitarističkoj politici prve Jugoslavije, to se također može ustvrditi, uglavnom zahvaljujući Benešiću). Treće je obilježje tog razdoblja državna potpora – jedini je patron kulturne suradnje država koja je financira. Kazališne veze dio su kulturnih veza koje se razvijaju na temelju međudržavnog sporazuma o kulturnoj suradnji sklopljenog 1956. te ciklički potpisivanih programa realizacije tog ugovora. U tim programima zapisuje se i određuje koja će kazališta međusobno surađivati.

Kad je riječ o prisutnosti hrvatskih redatelja u Poljskoj u razdoblju druge Jugoslavije, inače najvažnijem i najplodnijem u kulturnoj razmjeni u cijeloj povijesti, govorimo o nekoliko vrsta redateljskog rada. Jedan je slučaj kad redatelj režira djelo hrvatskog autora, drugi je kad redatelj režira djelo autora druge književnosti naroda Jugoslavije, treći je kad režira djelo neke druge strane književnosti. Napomenuo bih također da ću uzeti u obzir redatelje koji po nacionalnosti nisu nužno bili hrvatski redatelji već redatelji drugih nacionalnosti koji su bili povezani s hrvatskim kazalištima u drugoj Jugoslaviji i koji su u njima radili, kao i hrvatski redatelji koji su inscenirali djela drugih književnosti.

Prvi je, kronološki nakon Drugog svjetskog rata, hrvatski redatelj koji gostuje u Poljskoj, Marko Fotez – najznačajniji kazalištarac u ovome pregledu. Njegova suradnja s poljskim kazalištima počinje 1958., kad je postavljena prva hrvatska drama nakon Drugog svjetskog rata na scenama poljskih kazališta, Fotezov „specijalitet“, adaptacija Držićeva *Dunda Maroja* u Teatru Zagłębie u Sosnowiecu u Šleziji, koja otvara višegodišnju prisutnost tog djela na daskama kazališta diljem Poljske. Kao redatelj debitira

1959. u istom kazalištu koje je posjetio godinu dana ranije, 1958., kad je došao vidjeti poljskog *Dunda Maroja*. Taj se njegov boravak pretvorio u dulju suradnju s kazalištem u Sosnowiecu. Najprije režira dramu Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića *Nebeski odred. Himmelkomando*³. Godine 1963. režira dramu *Dugi život kralja Osvalda* Velimira Lukića. Posljednja je njegova drama *Vašar snova* Marijana Matkovića praizvedena 1965. u Kazalištu različitosti (Teatr Rozmaitości) u Wrocławu. Od svih tih predstava najveću je pozornost privukla predstava *Nebeski odred. Himmelkomando*, koja je poslije (1961.) igrana u Teatru televizije, u režiji poljskog redatelja Jerzyja Antczaka. Fotez u intervjuu koji je dao „Radničkoj tribini” prilikom praizvedbe Lukićeva *Dugog života kralja Osvalda*, govori o svojim čestim dolascima u Poljsku. Spominje o tome da je za scenu krakovskog Kazališta Słowackog (Teatr Słowackiego) obradio predstavu dubrovačkog autora iz 17. stoljeća – *Niewczesne amory*. Govori o planovima da u jednom od varšavskih kazališta režira predstavu prema romanu Ive Andrića *Gospođica* te o tome da je dobio poziv od wrocławskog Kazališta različitosti za redateljsku suradnju na Nušićevoj komediji *Mister Dolar*⁴.

Poslije u Poljsku u ulozi redatelja stiže Lojze Štandeker, slovenski umjetnik koji je dvadesetak godina radio u Istarskom narodnom kazalištu (od 1951., od 1963. do 1966. obnašao dužnost ravnatelja kazališta). Martin Bizjak u knjizi *Orel, Štandeker i Rotar u Puli: moja tri izabranika u vremenu nakon Drugoga svjetskog rata* piše da je izvrsno govorio poljski⁵. Štandeker je u četiri godine režirao tri predstave: *Andreu* Duška Roksandića, 1966. na sjeveru Poljske u Koszalinu i 1967. na jugu u Jelenioj Gori; ondje je u Donjošleskom kazalištu (Teatr Dolnośląski) režirao predstave: *Dunda Maroja* iz 1969.⁶, i Tita Strozija *Igra i zbilja* iz 1970.⁷ Błażej Kuztelski u inače dosta kritičnoj recenziji *Andree* informira čitatelja da je u Koszalinu predstava igrana zahvaljujući suradnji koju je kozzalinско kazalište uspostavilo s Narodnim kazalištem u Puli. Recenzent primjećuje da sredina u kojoj se odvija priča nije najsretnija. *Radnja teče usred tehničke inteligencije, premda bi bilo za predstavu korisnije da se odvija u sredini malih obrtnika. Ako čak slika sredine odgovara stvarnosti, mislim o Jugoslaviji, prenesena u naš kon-*

³ Godine 1958. predstavu je izvodilo Srpsko narodno pozorište iz Novog Sada koje je gostovalo u Poljskoj (na repertoaru su bile tri predstave, uz *Himmelkomando*, Vojnovićeve *Maškerate ispod kuplja* i Popovićeve *Pokondirena tikva*).

⁴ *Prapremiera w Teatrze Zagłębia. Rozmowa z dr Marko Fotezem*, razgovarala Maria Podolska, „Trybuna Robotnicza” 1963., br. 301, str. 5.

⁵ Usp. <http://www.regionalexpress.hr/site/more/lojze-tandeker-1911.-1983>. Pristup: 7. 7. 2019.

⁶ Jedna od niza izvedaba. Usp. L. Małczak, *Marin Držić u Poljskoj*, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, zbornik radova XI. *Držić danas. Epoha i naslijeđe*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužanić, Split – Zagreb, Književni krug, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009., str. 81-90.

⁷ Također jedna od više izvedaba. Bilo ih je svega 9 u periodu 1959. – 1995. Usp. Pristup: 7. 7. 2019.: <http://www.croatica.us.edu.pl/pl/t-e-a-t-r/autorzy/n-z/tito-strozzi-pl/304-2/>.

tekst postaje naivna, dolazi do nespretnog sociologiziranja, postaje neistinita.⁸ Zapaža također da je predstava konstruirana na načelima tipičnima za televizijske izvedbe, što je nesnosno na kazališnoj sceni, a vicevi nisu baš na visokoj razini. Unatoč kritici, predstava je imala solidnu publiku, preko 20.000 ljudi, no treba uzeti u obzir da je igrana u trima kazalištima u trima gradovima, u sjedištu i u terenu.

U drugoj polovici 1960. u Poljsku dolazi Bogdan Jerković, koji u ovome pregledu zauzima posebno mjesto jer je jedini hrvatski redatelj koji se okušao u režiji stranog djela. Prvi je put došao u Vroclav 1967. na I. međunarodni festival studentskih kazališta s predstavom *Gargantua i Pantagruel*, koju je izvodilo talijansko studentsko kazalište C.U.T. Centro Universitario Teatrale, iz Parme. Drugi je put na drugu ediciju istoga festivala stigao 1969., s predstavom Aleksandra Popovića *Druga vrata levo* (poljski prijevod *Drugie drzwi na lewo*) i sa Studentskim eksperimentalnim kazalištem. Godine 1971. sudjeluje u trećoj ediciji festivala s predstavom Passolinija *Ptičurine i ptičice* (poljski prijevod *Ptaki i ptaszyska*). Prvo njegovo gostovanje pokazalo se najvažnijim. Jerković je, naime, 1975. dobio od Poljskog kazališta u Vroclavu ponudu da režira predstavu francuskog autora Jeana Louisa Barraulta *Gargantua i Pantagruel* (u projektu su također sudjelovali Drago Turina⁹, kao scenograf i Srećko Capar, kao asistent redatelja). Predstava je dobila pozitivne kritike. Tadeusz Buski u svojoj recenziji primjećuje sličnost između izvedbe iz 1967. talijanskog kazališta, koju je režirao također Jerković, i nove realizacije. Piše da je u njoj: *puno iz duha tadašnje prezentacije, ali nema ponavljanja, identičnih rješenja, istih ideja*. Recenzent konstatira da je redatelj pokušavao, uspješno, spojiti dva elementa: *razuzdano, ali ne kršeći svoja načela, glumačko kazalište s mladenačkom stihijnošću amatera koji su neposredno na scenu došli iz studentskih sportskih klubova, diskoteka i malih kazališta*.¹⁰ Pozitivnu recenziju napisao je također Bogdan Bąk, naglašavajući da je predstava nesumnjivo redateljski uspjeh. Oba su recenzenta predbacivala da je predstava preduga. Vjerojatno pod utjecajem tih glasova, nakon premijere, predstava je skraćena, o čemu piše Buski. Obje recenzije naglašavaju u izvedbi dimenziju osuvremenjivanja klasičnog djela već u samim naslovima – *Reblais – naš suvremenik, Reblais, kralj „beatnikâ“*¹¹.

Jerković gostuje u Poljskoj još jedanput, 1986. godine u Poznanju, gdje režira *Zmiju Fadila Hadžića*. U kratkoj bilješki o predstavi objavljenoj u „Književnom životu“, u kojoj se spominje i Kovačevićeva *Balkanskog špijuna*, koji je iste godine igran u Novom

⁸ B. Kusztelski, *Bałtycki Teatr Dramatyczny*, „Nurt”, 1966., br. 12, str. 51.

⁹ Komplimentira mu u recenziji Tadeusz Burzyński, *Rabelais'go przesłanie do potomnych z... XX wieku*, „Kultura”, br. 28, 13.07.1975. Pristup: 7. 7. 2019.: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/156768/rabelaisgo-przeslanie-do-potomnych-zxx-wieku>.

¹⁰ T. Buski, *Rabelais - nasz współczesny*, „Gazeta Robotnicza”, br. 24, 13. 6. 1975. Pristup: 7. 7. 2019.: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/156767/rabelais-nasz-wspolczesny>.

¹¹ B. Bąk, *Rabelais I, król „beatników“*, „Słowo Polskie”, br. 1296, 8. 6. 1975. Pristup: 7. 7. 2019.: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/156771/rabelais-i-krol-beatnikow>.

kazalištu u Lođu (Łódź) , piše se o tome da sve češće na scenama poljskih kazališta gostuju predstavnici dramskih književnosti naroda Jugoslavije. Čitatelj saznaje da je Fadil Hadžić, istodobno ravnatelj Kazališta Jazavac, jedan od najpopularnijih i najplodnijih hrvatskih pisaca te navodi sud Branka Hećimovića kako Hadžićeva djela nisu samo za to da razvesele publiku već i da je prisile na razmišljanje¹².

U 1980-ima dolaze u Poljsku režirati predstave još tri redatelja: Ante Jelaska, Pero Mioč i Ivan Balog. Primjer je neuspjele suradnje dolazak Ante Jelasku u Poljsko kazalište (Teatr Polski) u Szczecin početkom 1980-ih, sa zadatkom da režira Krležina *Areteja*. Ovoga puta na premijeru je došao Dragan Marković, kulturni ataše jugoslavenskog veleposlanstva u Varšavi, i književni kritičar Jozo Puljizević iz „Večernjeg lista”. Mlake recenzije zasjenjuju nespornosti u ansamblu koji je pripremao predstavu. U intervjuu redatelj Ante Jelaska spominje probleme s komunikacijom s kazališnim ansamblom unatoč pomoći prevoditeljice, a scenografkinja Barbara Jankowska govorila je da više voli raditi s redateljem koji nema gotovu koncepciju već da se ta koncepcija rađa u dijalogu¹³. Puno se oštrije izrazio Jan Frycz, koji je izravno govorio o problemima u komunikaciji ansambla s redateljem. Prigovara Jelaski da se vodio načelom točnog ilustriranja svega o čemu govori tekst, koji inače ima, prema recenzentu, dosta kaotičnu fabulu. Primjećuje da se glumci ne osjećaju dobro, da nedostaje suglasje, nema definirane stilistike, svatko glumi nešto drugo. Na kraju recenzije komentira repertoarnu politiku i činjenicu da ona uopće ne prati društvena zbivanja¹⁴. Treba imati na umu da je predstava igrana u doba uspona Solidarnosti 1980. Anna Krajewska u „Czasu” spominje sukob oko članstva u sindikatu koji je izbio prije premijere, što je bilo objašnjenje čudnog osjećaja da glumci osim uloge glume još nešto.¹⁵

Gotovo u isto vrijeme dolaze Pero Mioč i Ivan Balog u dva lutkarska kazališta. Pero Mioč najprije 1981. režira svoju predstavu za djecu *Lipa Mara* u kazalištu u Bielsko-Bialoj i, na kraju cijelog razdoblja, 1989. Brešanova *Arheološka iskapanja u selu Dilj* u krakovskom Kazalištu satire Maszkaron. Ivan Balog 1981. režira u Lođu predstavu Branka Mihaljevića *Zeko, Zrinko i Janje* u lutkarskom kazalištu Teatr Lalek Pinokio. Bez obzira na to što je kod lutkarskih kazališta broj publike obično veći, 103 predstave i 45.596 gledatelja jedan je od najboljih rezultata u cijelome razdoblju¹⁶.

¹² „Życie Literackie”, 1986., br. 23, str. 14.

¹³ J. Wilanowska, *Przed premierą „Areteusza” w Teatrze Polskim*, „Głos Szczeciński”, 1980., br. 234, str. 3.

¹⁴ J. Frycz, „Areteusz”, czyli powtórka z losu, „Kurier Szczeciński”, 1980., br. 238, str. 4-5.

¹⁵ A. Krajewska, *Obok życia, obok sztuki*, „Czas”, 1980., br. 52, str. 21.

¹⁶ Predstava se nalazi na 6. mjestu s obzirom na broj gledatelja, iza Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, Držićeva *Dunda Maroja*, Rabadanove *Male vile*, Roksandićeve *Kule babilonske* i Rabadanove *Kad je žena nijema*. Usp. <http://www.croatia.us.edu.pl/pl/kalendaria/kalendarium-kontaktow-teatralnych/> (kazališni kalendar, tabela br. 8). Pristup: 7. 7. 2019.

Gostujuća hrvatska kazališta u Poljskoj

Gostujućih hrvatskih kazališta u Poljskoj nema mnogo. Jedan od glavnih razloga onaj je financijske naravi. Dolazak cijelog ansambla skup je i zahtjevan projekt. Od svih dolazaka najznačajnijom se pokazuje suradnja lutkarskih kazališta i gostovanja kazališta lutaka iz Zagreba, Zadra, Osijeka i Rijeke¹⁷. Ti su dolasci slabo praćeni u kazališnoj i općoj periodici. Od svih kazališta vidljiviji su trag ostavila dva koja su došla više puta, Dramsko kazalište Gavella i Satiričko kazalište Jazavac, čije se dolaske pratilo u periodici. No tekstovi su najčešće informativnog karaktera i ne ulaze u pojedinosti izvedaba, često se svode na prepričavanje radnje predstave i najosnovnije informacije te izlaze u lokalnom tisku, rijetko imaju širi domet. Iz tih tekstova možemo iščitati pozitivno mišljenje i pohvale na račun gostujućih kazališta. Najzanimljivije su recenzije koje prate dva dolaska Dramskog kazališta Gavella, 1970. i 1985. Prvi put Gavella dolazi 1970. godine u Varšavu i Olsztyn, te igra dvije predstave: *Kraljevo* Miroslava Krleže u režiji Dine Radojevića i *Patnje gospodina Mockinpotta* Petera Weissa u režiji Božidara Violaća. U tim gostovanjima najčešće se prakticiralo kombiniranje domaćeg i stranog repertoara. August Grodzicki u recenziji *Kunst gostiju iz Zagreba*, objavljenoj u *Životu Varšave*, vrlo pozitivno i stručno u poduljoj recenziji ocjenjuje prve nastupe zagrebačkog kazališta u Poljskoj. Najprije predstavlja Branka Gavellu pišući da je najveća individua jugoslavenskog kazališta u 20. stoljeću, zatim Dinu Radojevića, Gavellina učenika, redatelja i ravnatelja kazališta. Konstatira da je, sudeći na temelju u Poljskoj prikazanih predstava, riječ o *jednome od vodećih jugoslavenskih kazališta, jednome od najistaknutijih redatelja. Patnje gospodina Mockinpotta* ocijenjene su kao slab tekst koji spašava izvedba u kojoj *primitivizam predstave ostaje u skladu s kazališnim primitivizmom što daje uspješne rezultate. Glumci drže se marionetskog stila farsične groteske, s pojednostavljenim gestama, s lakrdijaško-cirkusnim gegovima*. Posebno hvali glumce, Peru Kvrđića, Krešimira Zidarića, Zdenku Anušić. Krležino *Kraljevo* nema slabih strana. *Dino Radojević je od ovog modernističkog komada napravio sjajan spektakl u stilu Ghelderodea ili Breughla, ali Breughla koji je živio u Hrvatskoj. (...) Rijetko imamo priliku gledati tako besprijekoran, stilski ujednačen kazališni rad*.¹⁸ Roman Szydłowski u *Radničkoj tribini*, autor dviju recenzija, u kojima je detaljno opisana svaka predstava, na kraju prve, o *Kraljevu*, ustvrđuje: *Cjelina je velik estetski doživljaj, pokušaj novog, zanimljivog kazališta punog humora i poezije*.¹⁹ U drugoj, u kojoj kazalište smatra boljim od drame, piše da smo: *vidjeli kazalište sa svojim umjetničkim licem i zanimljivim stilom, koji ima talentirane i zanimljive redatelje, efektne scenografiju i odlične glumce*.²⁰

¹⁷ Osječko kazalište lutaka gostuje u Lutkarskom kazalištu Pinokio u Lođu (15. i 16. 5.) s predstavom *Šuma Striborova (Las Stribora)* Ivane Brlić-Mažuranić u režiji slovačkog redatelja Jána Ozábala.

¹⁸ A. Grodzicki, *Kunszt gości z Zagrzebia*, „Życie Warszawy”, 1970., br. 290, str. 6.

¹⁹ R. Szydłowski, *Taniec życia i śmierci*, „Trybuna Ludu”, 1970., br. 336, str. 6.

²⁰ R. Szydłowski, *Współczesny moralitet*, „Trybuna Ludu”, 1970., br. 337, str. 6.

Drugi put Gavella dolazi u prosincu 1985. i nastupa u Varšavi i Krakovu izvedeći *Glembajeve* Miroslava Krležu, u režiji Petra Večeka. Recenzent „Rzeczpospolite” hvali kazalište koje je došlo na gostovanje zahvaljujući suradnji koju je uspostavilo s Kazalištem različitosti (Teatr Rozmaitości) u Varšavi. Lutomski piše da Veček vodi predstavu u dvjema bojama: crnoj i bijeloj, i da dominira prva. Hvali glumu Krešimira Zidarića, koji je tumačio lik Ignacija, te posebno Radu Šerbedžiju, koji je tumačio lik Leona. Na kraju se pojavljuje zanimljiva konstatacija koja govori o općoj recepciji jugoslavenskog kazališta u Poljskoj – naime, *Glembajevi* potvrđuju da to kazalište karakterizira askeza u korištenju kazališnih sredstava te usredotočenost na prijenos dramske ideje²¹. Barbara Kazimierzcyk u svojoj recenziji kritizira strancu težak prvi, statični dio predstave, koju spašava drugi dio, ponajprije zahvaljujući divnoj glumi²².

Na nastupu Hrvatskog narodnog kazališta 1989. s predstavama Tirsu de Moline *Seviljski zavodnik i kameni gost* i Amira Bukvića *Homo novus* potkraj ovoga razdoblja neizbrisiv trag ostavlja politički kontekst, raspad društveno-političkog sustava. Dolazak hrvatskih umjetnika slabo je popraćen i ostaje u sjeni političkog vrenja.

Problem rada hrvatskih redatelja u inozemstvu vrlo je složeno i kompleksno područje istraživanja komparatističke naravi – u smislu kretanja po višekulturnom i višejezičnom prostoru te s obzirom na višediskurzivnost, znakovnu višekodnost kazališnog djela kao njegove ontološke značajke. Zanimljiv je ali i težak za otkrivanje, analizu i interpretaciju, utjecaj izvedenog djela u inozemstvu na kulturu originala te kulturu prijevoda. Redatelji u intervjuima ponekad govore o svom iskustvu rada u stranim kazalištima. Kad govorimo o hrvatskim redateljima, zasigurno su važan segment istraživanja upravo odlasci hrvatskih redatelja i iskustva stečena radom u stranoj sredini. Rekonstrukcija svih tih elemenata s obzirom na kontekst dviju kultura vrlo je zahtjevan zadatak i sastoji se od prikupljanja raspršenih informacija po kazališnim arhivima te kazališnoj periodici. Vrlo su važna i sjećanja kazalištaraca, usmena ili pisana – ako postoje. Ovaj je rad tek neka vrsta informativnog priloga čija je svrha ponajprije rekonstrukcija jednog aspekta hrvatsko-poljskih kazališnih veza.

Redatelji iz Hrvatske u Poljskoj (1944. – 1989.)

Marko Fotez

Lebović, Đorđe, Obrenović, Aleksander: *Nebeski odred. Himmelkomando / Himmelkommando*. Prijevod: Zygmunt Stoberski. Režija: Marko Fotez. Premijera: 9. 4. 1959. Teatr Zagłębia. Sosnowiec.

Lukić, Velimir: *Dugi život kralja Osvalda / Długie życie króla Oswalda*. Prijevod Zygmunt Stoberski. Režija Marko Fotez. Premijera: 14. 12. 1963. Teatr Zagłębia. Sosnowiec.

²¹ J. Lutomski, *Spotkanie teatru z Zagrzebia. Czerń i biel*, „Rzeczpospolita”, 1985., br. 290, str. 5.

²² B. Kazimierzcyk, *Teatralni goście z Zagrzebia i Issoudun*, „Odrodzenie”, 1986., br. 2, str. 10.

Matković, Marijan: *Jarmark snów / Vašar snova*. Prijevod: Anastazja i Zygmunt Stoberski. Režija: Marko Fotez. Premijera: 22. 5. 1965. Teatr Rozmaitości. Wrocław. [8 predstava, 985 predstava u sjedištu; 9 predstava, 1.376 gledatelja]

Lojze Štandeker

Roksandić, Duško: *Angelina / Andrea*. Prijevod: Zygmunt Stoberski. Režija: Lojze Štandeker. Premijera u Koszalinu 23. 7. 1966. Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego. Koszalin-Słupsk. [1 predstava, 45 gledatelja; sezona 1966./1967.; 13 predstava, 3.926 gledatelja u Koszalinu; 10 predstava, 2.233 gledatelja u Słupsku; 20 predstava, 5.136 gledatelja]

Roksandić, Duško: *Angelina / Andrea*. Prijevod Z. Stoberski. Režija Lojze Štandeker. Premijera: 29. 10. 1967. Teatr Dolnośląski. Jelenia Góra. [11 predstava, 3.231 gledatelj u sjedištu; 23 predstave, 7.439 gledatelja]

Držić, Marin: *Rzymska kurtyzana / Dundo Maroje*. Prijevod: Jan Brzechwa i Zygmunt Stoberski. Režija: Lojze Štandeker. Premijera: 4. 6. 1969. Teatr Dolnośląski. Jelenia Góra. [12 predstava, 5.157 gledatelja; 12 predstava, 12.012 gledatelja; sezona 1969./1970., 5 predstava, 1.794 gledatelja; 15 predstava, 455 gledatelja]

Strozzi, Tito: *Gra i rzeczywistość (Miłość aktorów) / Igra i zbilja*. Prijevod: Zygmunt Stoberski. Režija: Lojze Štandeker. Premijera: 14. 4. 1970. Teatr Dolnośląski. Jelenia Góra. [12 predstava, 2.237 gledatelja]

Bogdan Jerković

Hadžić, Fadil: *Žmija / Zmija*. Prijevod: Ewa Grabowska. Režija: Bogdan Jerković, Jacek Pazdro. Premijera: 15. 3. 1986. Teatr Polski. Poznań. [12 predstava, 4.802 gledatelja]

Rabelais, Francois: *Gargantua i Pantagruel*. Prijevod: Józef Kelera, Tadeusz Boy-Żeleński. Režija: Bogdan Jerković. Scenografija: Drago Turina. Asistent redatelj: Zygmunt Bielawski, Srećko Capar. Premijera: 21. 5. 1975. Teatr Polski. Wrocław. [12 predstava, 5.893 gledatelja]

Pero Mioč

Mioč, Pero: *Piękna Maria / Lipa Mara*. Prijevod: Zdzisława i Andrzej Włodarkowie. Režija: Pero Mioč. Premijera: 14. 3. 1981. Teatr Lalek Banialuka. Bielsko-Biała. [51 predstava, 13.333 predstava gledatelja; sezona 1982./1983. 20 predstava, 5.600 gledatelja; sezona 1983./1984. 8 predstava, 1.754 gledatelja; sezona 1984./1985. 13 predstava, 2.783 gledatelja]

Brešan, Ivo: *Wykopaliska archeologiczne we wsi Dilj / Arheološka iskanjanja u selu Dilj*. Prijevod: A. Pakulanka. Režija: Pero Mioč. Premijera: 22. 3. 1989. Teatr Satyry „Maszkaron”. Scena: Wieża Ratuszowa. Kraków. [22 predstave, 7.517 gledatelja]

Ante Jelaska

Krleža, Miroslav: *Areteusz / Aretej ili legenda o svetoj Ancili Rajskoj Ptici*. Režija: Ante Jelaska. Premijera: 25. 10. 1980. Teatr Polski. Szczecin. [14 predstava, 4.354 gledatelja].

Ivan Balog

Mihaljević, Branko: *Zeko, Zrinko i Janje*. Režija: Ivan Balog. Premijera: 26. 2. 1981. Teatr Lalek Pinokio. Łódź. [103 predstave, 45.596 gledatelja]

Gostujuća hrvatska kazališta u Poljskoj (1944. – 1989.)

1962.

Zagrebačko kazalište lutaka. *Ali Baba i četrdeset razbojnika (Alibaba i czterdziestu rozbójników)* i *Mojca i njezini prijatelji (Mojca i jej przyjaciele)* Radovana Wolfa. Kazalište lutaka Arlekin. Łódź. 17. – 26. 11. 1962. 3 predstave.

1966.

Zagrebačko kazalište lutaka. *Zyjezdica Zaspanka (Gwiazdeczka Zaspanceczka)* Frana Miličinskog, režija: Tomislav Durbešić; i *Ribar Palunko i njegova žena (Rybak Palunko i jego żona)* Ivane Brlić-Mažuranić, adaptacija: Slavenka Čečuk, režija: Kosovka Kužat. Gdańsk, Gdynia (14., 16. i 17. 5. – 6 predstava), Olsztyn (20. 5.), Łódź, kazalište Arlekin (4. i 24. 5. – 2 predstave), Kielce (20. 5. – 2 predstave²³).

1967.

Riječko kazalište lutaka. Fabrio: *Kareta rusalki*, režija: Berislav Brajković, obrada: Ladislav Šošterić; i *Muzičke minijature*, predstava za odrasle uz glazbu Liszta, Debussyja i Musorgskoga, režija: Berislav Brajković. Lublin. 1. – 10. 5. – 2 predstave.

1970.

Dramsko kazalište Gavella. *Kraljevo* Miroslava Krleže, režija: Dino Radojević (1. 12.) i *Patnje gospodina Mockinpotta (Cierpienia pana Mockinpotta)* Petera Weissa, režija: Božidar Viočić (2. 12.). Dramsko kazalište. Warszawa.

1971.

Zadarsko kazalište lutaka. *Alibaba i četrdeset razbojnika (Ali Baba i czterdziestu rozbójników)* V. Maslova, režija: Luko Paljetak. Łódź. Teatr Lalek Pinokio. 3. i 4. 6. – 2 predstave; 5. 6. – 1 predstava, Dom Kulture. Piotrków.

²³ Čini se da se u „Almanahu poljske scene” (polj. „Almanach Sceny Polskiej”) za sezonu 1965./1966. nalaze pogreške jer prema tim podatcima 20. svibnja kazalište gostuje u dva grada, Olsztynu i Kielcu, i daje ukupno 3 predstave. Na temelju tih podataka proizlazi da je kazalište nastupalo 4. i 24. svibnja u Łođu.

1973.

Zadarsko kazalište lutaka. *Ružno pače (Brzydkie kaczętko)* H. C. Andersena, adaptacija: Marijan Blaće. Wrocław. 8. 9. 1973.

1976.

Zadarsko kazalište lutaka. *Bajka o caru Saltanu (Baśń o carze Saltanie)*, prema A. Puszkinu, režija: Edi Majaron; 7. Međunarodni festival lutkarskih kazališta u Bielsku-Białoj. 11. – 26. 5. 1976.; Teatr Lalek Pinokio. Łódź; Teatr Lalki, Maski i Aktora Groteška. Krakov. Katowice, Bielsko-Biała, Pabianice i Tomaszów Mazowiecki.²⁴

1980.

Satiričko kazalište Jazavac. *Čovjek na položaju (Człowiek na stanowisku)* Fadila Hadžića; *Krstitke (Chrzcziny)* Mladena Kerstnera. Teatr Kwadrat. Warszawa 5. i 6. 10. 1980.

1983.

Satiričko kazalište Jazavac. *Zmija (Żmija)* Fadila Hadžića, režija Kosta Spaić. Teatr Dramatyczny. Płock 29. 11. 1983.; Teatr Rozmaitości. Warszawa 30. 11. 1983.

1985.

Dramsko kazalište Gavella. *Glembajevi (Rodzina Glembajów)* Miroslava Krležę, režija Petar Veček. Teatr „Bagatela”. Kraków 11. 12. 1985. Teatr Rozmaitości. Warszawa 8. i 9. 12. 1985.

1986.

Satiričko kazalište Jazavac. *Gospoda i drugovi (Panowie i obywatele)* Fadila Hadžića, režija Georgij Paro. Teatr Polski, Poznań 10. i 11. 5. 1986.

Kazalište Daska iz Siska. XI. kazališne reminiscencije u Krakovu. Lublin.

1989.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. *Seviljski zavodnik i kameni gost (Uwodziciel z Sewilii i kamienny gość)* Tirsia de Moline i *Homo novus* Amira Bukvića. Teatr Studio. Warszawa 8. 4. 1989.

²⁴ Kako navodi „Narodni list”, predstavu je vidjelo 4.398 gledatelja. Usp. Z. A. *Pohvale iz Poljske* „Narodni list”, 12. 6. 1976. U periodičnoj publikaciji „Almanah poljske scene”, koja dokumentira kazališni život u Poljskoj, nažalost, nema podataka o brojnosti publike inozemnih kazališta.

PRILOZI

KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2018.

Tijekom svoje tridesetogodišnje povijesti *Krležini dani u Osijeku* više su puta ponavljali istu temu dvije godine zaredom, obično kada se pokazalo da ona svojim opsegom i značenjem za povijest i suvremenost hrvatskoga kazališta iziskuje temeljitiji i širi uvid no što ga je moguće ostvariti jednim znanstvenim okupljanjem. Tako su, primjerice, u dvije knjige zbornika *Krležinih dana u Osijeku* obrađene teme *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, *Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, *Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta*, *teatrolozi i kritičari te Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu* koje već samim nazivom upućuju na svu njihovu slojevitost i mnogoznačnost te potrebu dugotrajnijega i multidisciplinarnoga istraživanja. Slično se ponovilo i s tematikom redatelja i glumaca koja se pokazala ne samo nedostatno istraženom nego i izuzetno poticajnom redovnim, a i nekim novim sudionicima *Krležinih dana u Osijeku*, pa je tema također bila predmetom dvaju teatroloških skupova uzastopno održanih u Osijeku 2017. i 2018. godine. Na skup *Krležini dani u Osijeku 2018. Redatelji i glumci hrvatskog kazališta, drugi dio* prijavilo se dvadeset i sedam izlagača s dvadeset i šest tema, obuhvativši izlaganjima raznovrsne aspekte hrvatske režije i glume u rasponu od sredine 19. stoljeća do danas, s ciljem popunjavanja brojnih lakuna u proučavanju fenomena hrvatske režije i glume te sagledavanju poznatih tema iz suvremenih metodoloških i teorijskih očišta. Budući da nisu svi izlagači predali cjelovite pisane verzije svojih izlaganja, zbornik sadrži dvadeset dva rada čiji su autori teatrolozi, povjesničari i teoretičari književnosti obradili dosad nedovoljno (pre) poznate opuse redatelja i/ili glumaca/izvođača koji su djelovali u raznim hrvatskim kazališnim sredinama (Zagreb, Split, Osijek, Varaždin...) i u raznim spektrima izvedbenih umjetnosti od dramskog preko plesnog i glazbenoscenskog do lutkarskog kazališta, a i kako je to od samih početka *Krležinih dana u Osijeku* tradicija, u radu *Krležinih dana* sudjelovali su i kazališni umjetnici koji su autoreferencijalno progovorili u svojem radu.

Dvadeset i deveti *Krležini dani u Osijeku 2018.* godine započeli su u četvrtak poslijepodne, 6. prosinca 2018., kada je delegacija koju su činili intendant Hrvatskoga na-

rodnog kazališta u Osijeku Božidar Šnajder te članovi Odbora *Krležinih dana u Osijeku* Martina Petranović, Robert Raponja i Ivan Trojan posjetila spomenik Miroslava Krleže u Perivoju kralja Držislava. Uvriježeno polaganje vijenca na spomenik i odavanje počasti Miroslavu Krleži popraćeno je prigodnim govorom intendanta. Prije prve večernje predstave u ulaznome foajeu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku otvorena je izložba posvećena svjetski poznatoj hrvatskoj opernoj primadoni Zinki Kunc Milanov. Na otvorenju izložbe *Zinka Kunc Milanov, posljednja primadona* govorili su ravnatelj Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Filip Pavišić, koji je napomenuo da je Zinka Kunc nastupala i na osječkoj pozornici, te autor izložbe Stanislav Živkov. Nakon razgledavanja izložbe sudionici *Krležinih dana u Osijeku* zajedno s osječkom publikom pogledali su predstavu Glumačke družine Histrion, *Igra u dvoje*, prema tekstu hrvatskoga pisca, glumca i redatelja Tita Strozzija, koju je Strozzi napisao za sebe i svoju glumačku i životnu partnericu Elizu Gerner. U ulogama pisca i glumice u toj su izvedbi nastupili Janko Popović Volarić i unuka Tita Strozzija i Elize Gerner, Dora Fišter Toš.

U petak, 7. prosinca 2018. u 9 sati, pozdravnim je govorima u dvorani Filozofskoga fakulteta u Osijeku otvoren dvodnevni znanstveni skup *Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta, drugi dio*. Okupljene sudionike skupa, profesore i studente Filozofskoga fakulteta te predstavnike medija pozdravili su prof. dr. sc. Antonija Bogner-Šaban u ime Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, pomoćnica ministrice dr. sc. Ivana Franić u ime Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske, ravnatelj Državnog arhiva u Osijeku dr. sc. Dražen Kušen u ime Ministarstva kulture Republike Hrvatske, dr. art. Robert Raponja u ime Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, prodekan za znanost i međunarodnu suradnju izv. prof. dr. sc. Željko Pavić u ime Filozofskoga fakulteta Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku te ravnatelj Drame Miroslav Čabreja u ime Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Prije samoga početka radnoga dijela prvoga simpozijuskog dana, Ivan Trojan predstavio je zbornik *Krležini dani u Osijeku 2017. Redatelji i glumci hrvatskog kazališta, prvi dio* (Zagreb – Osijek 2018.), a nakon predstavljanja zbornika s prošlogodišnjih *Dana*, uslijedila su izlaganja koja su se tematski na njega nadovezivala proširujući raspon zahvaćenih tema i istraživačkih pristupa povijesti hrvatske režije i glume. Radno predsjedništvo prvoga simpozijuskog dana činili su Antonija Bogner-Šaban i Robert Raponja, a drugoga Lucija Ljubić i Martina Petranović. Od predviđenih dvadeset i šest priopćenja, izloženo je njih devetnaest, a za objavu pripadajućeg zbornika zaprimljena su i prihvaćena dvadeset i dva rada. Redoslijed izlagača, kao i prethodnih godina, na licu se mjesta morao prilagođavati opravdanim potrebama sudionika i raznim nepredviđenim okolnostima, stoga se i ove godine imena autora priopćenja donose abecednim redom, uključujući i sudionike koji su od izlaganja morali odustati, ali su se našli na programu: Lena Andrijolić, Elena Angelovska, Snježana Banović, Antonija Bogner-Šaban, Ivan Bošković, Maja Đurinović, Ana Fazekas, Ana Gospić Županović, Nataša

Govedić, Lucija Ljubić, Suzana Marjanić, Mira Muhoberac, Sanja Nikčević, Helena Peričić, Kristina Peternai Andrić, Martina Petranović, Višnja Rogošić, Boris Senker, Ana Stojanoska, Anica Tomić, Igor Tretinjak, Ivan Trojan, Marijan Varjačić, Anamarija Žugić. Redoslijed radova objavljenih u ovome zborniku slijedi redoslijed izlaganja na znanstvenome skupu, a uključen je i rad poljskoga kroatista Leszeka Małczaka s *Krležinih dana u Osijeku 2017*.

Istoga dana, u 18 sati, na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku započelo je predstavljanje novih teatroloških izdanja. O knjizi Antonije Bogner-Šaban, *Ivo Raić – hrvatski i europski glumac i redatelj* (HAZU, Zagreb 2018.), govorile su Snježana Banović i autorica, a ulomke iz knjige pročitao je glumac Miroslav Čabraja. Nakon toga su o knjizi Višnje Kačić Rogošić *Skupno osmišljeno kazalište* (Hrvatski centar ITI, Zagreb 2018.) govorile Željka Turčinović, urednica, Martina Petranović i autorica. Na koncu su Ivica Završki, Božidar Šnajder, Andrija Mutnjaković, Dražen Kušen, Tone Papić i Josip Cvenić predstavili knjigu Tone Papića i Božice Valenčić, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – povijest zgrade* (Matica hrvatska ogranak Osijek, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek 2018.). Po završetku predstavljanja, u 20 sati, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, utemeljitelj *Dana* i njihov domaćin, izvelo je svoju nagrađivanu predstavu *Emet* prema djelu Ivane Šojat u režiji Same M. Strelca.

U subotu, 8. prosinca, nakon izlaganja na drugome danu znanstvenoga skupa i druženja sudionika na zajedničkom objedu, dvadeset i deveti *Krležini dani* u Osijeku privedeni su kraju izvedbom predstave Kazališta Virovitica *Bijela kuga* nastalom prema romanu Dubravka Habeka i u režiji Roberta Raponje. Premda bi se o redateljima i glumcima hrvatskoga kazališta nedvojbeno moglo još mnogo i iscrpno govoriti i pisati, a predstave odgledane u sklopu *Krležinih dana u Osijeku* dodatno su podcrtale kompleksnost teme svojom usredotočenošću na glumački izričaj i na redateljska čitanja hrvatske drame i suvremene hrvatske proze, s obzirom na skorašnju obljetničku prigodu zaključeno je da će idući, trideseti *Dani* biti posvećeni upravo trima desetljećima postojanja teatrološko-kazališne manifestacije *Krležini dani u Osijeku*.

REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2018.

U sklopu uobičajene kazališne smotre na *Krležinim danima u Osijeku 2018.* odigrane su tri predstave, od kojih je prva duodrama pisca, glumca i redatelja Tita Strozziya u izvedbi Strozziyjeve unuke Dore Fišter Toš i Janka Popovića Volarića te produkciji Glumačke družine Histrion iz Zagreba, druga je višestruko nagrađivana predstava *Emet* Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku prema tekstu osječke autorice Ivane Šojat, a treća je predstava Kazališta Virovitica *Bijela kuga*, prema istoimenom romanu Dubravka Habeka. S obzirom na to da se znanstveni simpozij bavio tematikom hrvatskih redatelja i glumaca, izvedene predstave, velikim dijelom zasnovane upravo na umijeću glumačke izvedbe te redateljskoga čitanja izvornoga hrvatskog dramskog pisma koliko i suvremenoga domaćeg proznog teksta, može se reći da je na ovogodišnjim *Danima* uspostavljen stanoviti paralelizam kazališnoga i teatrološkoga.

Sve tri izvedbe teatrografski su obrađene u skladu s ustaljenim načelima primijenjenima u prethodnim zbornicima.

Upotrijebljene kratice: Red. – redatelj. Dram. – dramaturg. Sc. – scenograf. Sc. glazba – scenska glazba. Obl. svjetla – oblikovatelj svjetla. Kost. – kostimograf. Sc. pokret – scenski pokret. Kor. – koreograf. As. redatelja – asistent redatelja. Gl. - glazba.

Strozzi, Tito: IGRA U DVOJE.

Glumačka družina Histrion, Zagreb.

Red. Saša Broz. Dram. Dora Delbianco. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Marita Ćopo.

Gl. Matej Meštrović. Obl. svjetla Dražen Dundović.

Izvođači: Dora Fišter Toš i Janko Popović Volarić.

6. 12. 2018. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Tito Strozzi, *Igra u dvoje*, Glumačka družina Histrion, Zagreb 2017.
Foto: Damir Kudin.



Tito Strozzi, *Igra u dvoje*, Glumačka družina Histrion, Zagreb 2017.
Foto: Damir Kudin.

Šojat, Ivana: EMET. Drama.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. i sc. Samo M. Strelec. Dram. Maja Gregl. Kost. Krešimir Tomac. Obl. svjetla Tomislav Kobia. Gl. suradnik Igor Valeri.

Izvođači: *Ona* – Matea Grabić Čačić / Petra B. Blašković. *Baka* – Ljiljana Krička-Mitrović. *Mama* – Anita Schmidt. *Magdalena, Čudna gospođa* – Antonija Pintarić. *Tata* – Aleksandar Bogdanović. *Djed* – Davor Panić. *Inspektor Mustapić* – Armin Čačić. *Franjo, Marijan* – Antonio Jakupčević. *Pomoćnik* – Lino Brozić. *Susjeda* – Zrinka Stilinović.

7. 12. 2018. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Ivana Šojat, *Emet*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek 2018.

Foto: Kristijan Cimer.



Ivana Šojat, *Emet*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek 2018.
Foto: Kristijan Cimer.



Ivana Šojat, *Emet*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek 2018.
Foto: Kristijan Cimer.

Habek, Dubravko: BIJELA KUGA.

Kazalište Virovitica, Virovitica.

Red. Robert Raponja. Dram. Beatrica Krubel. Sc. Krešimir Tomac. Kost. Larica Vukić. Autor glazbe Marijan Čavar. Sc. pokret Sanela Janković Marušić.

Izvođači: Blanka Bart. Katica Šubarić. Luka Stilinović. Vedran Dakić. Anna Jurković. Selena Andrić. Matko Duvnjak Jović. Rea Kamenski-Bačun. Monika Lanščak. Tena Pataky. Lucija Subotić. Magdalena Živaljić Tadić. Domagoj Ivanković.

8. 12. 2018. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Dubravko Habek, *Bijela kuga*, Kazalište Virovitica, Virovitica 2018.

SADRŽAJ

REDATELJI I GLUMCI HRVATSKOGA KAZALIŠTA

Drugi dio

Snježana Banović: Prva redateljica u zagrebačkome Hrvatskome narodnom kazalištu – glumica Greta Kraus-Aranicki	7
Goran Pavlić: Bogdan Jerković – nekoliko crtica o avangardi	19
Ivan Bošković: Ante Jelaska – promicatelj ambijentalnog i pučkog kazališta	30
Marijan Varjačić: Vladimir Gerić i Varaždin (uz devedesetletnicu)	46
Boris Senker: Redatelj i književnik Georgij Paro	57
Dubravka Crnojević-Carić: Putnici: Damir Munitić, redatelj, Igor Savin, skladatelj .	67
Igor Tretinjak: Brezovec i lutke – od gigantske nemoći do pasivne nadmoći	78
Višnja Kačić Rogošić: Boris Bakal i Paul Auster: <i>Shadow Casters</i>	96
Suzana Marjanić: Mario Kovač, dr. sc. DJ – prvi redatelj i glumac naših re-enactmenta i njegova redateljska <i>Krležijana</i>	109
Anica Tomić: Tango s Krležom (redateljske bilješke uz iščitavanje Krležine <i>Lede</i> i Ledino zavođenje u njenoj kazališnoj zavodljivosti)	121
Nataša Govedić: Bezidejne režije u Hrvata i profesionalni pristup „redateljskoj ideji“ u stoljeću participativnih kazališnih praksi	132
Martina Petranović: Glumci i redatelji u ulozi pisaca	148
Kristina Peternai Andrić: Kako režirati invalidnost?	159
Ana Gospić Županović: Između stvarnosti i fikcije: dokumentarnost kao izvedbeno sredstvo preispitivanja legislative (<i>Jalova</i> i <i>Ljubav i ekonomija</i>)	169
Maja Đurinović: Rajko Pavlić i Staša Zurovac, dva autora plesnog teatra između koreografije i režije	178

Robert Raponja: Suvremeni angažirani dramski teatar	185
Ivan Trojan, Nataša Horvat: Studiji glume u Osijeku	193
Lucija Ljubić: Božena Kraljeva i hrvatsko glumište	213
Mira Muhoberac: Glumac Žarko Potočnjak	224
Antonija Bogner-Šaban: Vlasta Ramljak – glumica triju kazališta	236
Lena Andrijolić, Helena Peričić: Drame <i>Izići na svjetlo</i> u (auto)refleksiji (primjer ratnog diskursa – četvrt stoljeća poslije).....	247
Leszek Małczak: Hrvatski redatelji u Poljskoj u razdoblju od 1944. do 1989.....	256

PRILOZI

Martina Petranović: Kronologija <i>Krležinih dana u Osijeku 2018.</i>	269
Martina Petranović: Repertoar <i>Krležinih dana u Osijeku 2018.</i>	272

Za nakladnike:
akademik Dario Vretenar
prof. dr. sc. Loretana Farkaš
Dražena Vrselja

Na naslovnici:
Čedo Prica: *Ostavka*.
Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu
Redatelj Georgij Paro, 1986.

Lektura:
Maja Silov Tovernić

Grafički urednik:
Aco Zrnić

Tisak:
Tiskara Zelina d.d.

Naklada:
400 primjeraka

Tiskanje dovršeno:
studen 2019.

Adresa uredništva:
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU
Opatička 18
Telefon: 01/4895-302